



ИРИНА ДРАМПЯН

АКОП ДЖУГАЕЦИ



Драмлян Ирина Рубеновна

Акоп Джугаеци – один из ярчайших и своеобразнейших мастеров во всей многовековой истории средневековой армянской книжной живописи. Он жил на рубеже XVI и XVII веков. В этот период ее лучшие достижения остались далеко позади. Все шире начинает распространяться книгопечатание. И к концу XVII века рукописная культура пресекается вовсе. Но силой своего исключительного дарования и яркой индивидуальности Акоп Джугаеци смог в последний раз поднять армянскую книжную живопись на тот высокий уровень, который был характерен для ее образов в эпоху раннего и зрелого средневековья. Эпоха, в которую жил художник, была одной из наиболее драматических в истории Армении. После трехвекового господства на ее территории различных сменивших друг друга мусульманских образований, она стала ареной военных действий между Сефевидским Ираном и Османской Турцией. Исторические события не обошли стороной и самого Акапа. В 1605 году он стал очевидцем гибели своего родного города, Старой Джути на Араксе, и насильственного переселения ее жителей. В колофоне одной из рукописей он описал эти трагические события. Тем неожиданное выглядит на этом мрачном историческом фоне искусство Акапа Джугаеци. Удивительным представляется не только появление в этот тягостный

период армянской истории столь выдающегося мастера. Поражает само художественно-смысловое содержание искусства Акапа, находящееся, казалось бы, в резко противоречии со всей окружающей его действительностью. Когда рассматриваешь рукописи, украшенные Акопом Джугаеци, словно попадаешь в особый мир, мир радостный и праздничный. И недаром сам художник, характеризуя одну из своих работ, называет ее "раем, цветущим весной". Кажется, будто ничто не омрачало его мироощущение, словно он жил в атмосфере постоянного праздника. Это связано прежде всего с характером творческой индивидуальности мастера, стремившегося противопоставить драматическим событиям эпохи радостную сторону бытия. А также и с тем, что родина художника, Старая Джуга, – значительную часть жителей которой составляли богатые купцы, занимавшиеся международной торговлей, – до своего разрушения была своеобразным оазисом в Армении второй половины XVI века. Наряду с украшенными тончайшей резьбой хачкарами кладбища Старой Джути на Араксе, – варварски уничтоженными в промежутке между 1998 и 2006 гг. нынешним, азербайджанским, населением этого древнего армянского города, – рукописи Акапа Джугаеци служат яркими свидетельствами высокого расцвета художественной культуры, некогда развивавшейся в этой исторической области Армении, Гохтне. Акоп Джугаеци – последний великий миниатюрист в многовековой истории книжной живописи средневековой Армении. Его искусство стоит на стыке средневековья и времени, переходного к новому. Работая в исконно средневековом жанре миниатюры, он внес в него черты нового, более светского подхода к религиозной теме и выразил это посредством своеобразного изобразительного языка, отражающего до известной степени черты нового художественного мышления.







ՀՐԱՄԱՆԱԲ

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. ԳԱՐԵԳՆԻ ԵՐԿՐՈՐԴԻ

ՍՐԲԱԶՆԱԳՈՅՆ ԵՒ ՎԵՀԱՓԱՌ
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

По благословению

Его Святейшества ГАРЕГИНА II

Верховного Патриарха и
Католикоса Всех Армян



ԻՐԻՆԱ ԴՐԱՄՔԱՆ

ՀԱԿՈԲ ԶՈՒՂԱՅԵՑԻ

IRINA DRAMPYAN

HAKOB JUGHAYETSI

IRINA DRAMPIAN

HACOB DJOUGHHAETSI

ՄԱՅԲ ԱԹՈՒ ՍՈՒՐԲ ԷԶՄԻԱՄԵԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

PUBLISHING OFFICE OF THE MOTHER SEE OF HOLY ETCHMIADZIN

Ս. ԷԶՄԻԱՄԵՆ – 2009 – HOLY ETCHMIADZIN

СВЯТЫЙ

ИРИНА ДРАМПЯН

Ирина Дрампян
Фонд «Св. Эчмиадзин»

Ирина Дрампян

АКОП ДЖУГАЕЦИ

61110



ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЕРВОПРЕСТОЛЬНОГО СВЯТОГО ЭЧМИАДЗИНА
СВ. ЭЧМИАДЗИН 2009

УДК 75/76 (479.25):941(479.25)
ББК 85.143 (2Ар)+63.3 (2Ар)
А 406 Д.

Работа выполнена в Институте Искусств АН Армении

Ответственные редакторы **Асатур Минацакяня**
Николай Котанджян

А 406 Д. Драмлян И.Р.
Акоп Джугаеця - Ер.: Тигран Мец, 2009. - 268 с.

Книга посвящена искусству последнего великого средневекового армянского живописца, миниатюриста Акопа Джугаеця, жившего в к. XVI – в. XVII веков.

Наряду с украшенными тончайшей резьбой хачкарами кладбища Старой Джути на Араксе, рукописи Акопа Джугаеця – яркие свидетельства высокого расцвета изобразительного искусства, развивавшегося в эпоху позднего средневековья в одной из древних исторических областей Армении – Гохте.

К сожалению, кладбище Старой Джути – этот уникальный в истории мировой художественной культуры “музей” каменезречного искусства – было варварски уничтожено в промежутке между 1998 и 2006 гг. нынечным, азербайджанским, населением этого края, переданного в 1920 году решением т.н. Кавбюро новоявленному государственному образованию – Азербайджанской республике.

В работе рассматриваются художественные особенности и иконография миниатюр мастера, прослеживаются моменты его биографии, устанавливается место Акопа Джугаеця в истории армянского искусства.

К монографии приложен каталог рукописей художника.

Книга адресована специалистам и любителям искусства.

Спонсор издания
Фонд “Саркис Габриэлян”

УДК 75/76 (479.25):941(479.25)
ББК 85.143 (2Ар)+63.3 (2Ар)

ISBN 978-99941-0-346-1

© Первостепенный Святой Эчмиадзин, 2009 г.
© И. Драмлян, 2009 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

9

Глава I. АРМЕНИЯ В XVI—XVII ВЕКАХ

10

Глава II. БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ХУДОЖНИКЕ

17

Глава III. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

26

Глава IV. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ РУКОПИСЕЙ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

33

Глава V. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА АКОПА ДЖУГАЕЦИ

58

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

68

КАТАЛОГ РУКОПИСЕЙ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

71

ՄՄՓՓՓՄ

116

RESUME

121

RESUMÉ

126

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

131

ИЛЛЮСТРАЦИИ

138-



Ասոբ Զյոյաէսի. Աւտոպորթրէ
Հոկոր Ձուղոյնի ինքնուկար
Hakob Jughayetsi. Self-portrait
Hacob Djoughaetsi. Autoportrait



ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусство Акопа Джугаеци – одна из ярчайших и своеобразнейших страниц в богатой истории средневековой армянской книжной живописи. Фигура этого мастера уникальна. Живший на рубеже XVI и XVII веков, когда лучшие достижения армянской миниатюры остались далеко позади (неуклонный спад ее художественного уровня начался с XV века), когда все шире распространяется книгопечатание (в том числе, и – армянское), пресекавшее к концу XVII века развитие рукописной книги (а вместе с ней – и миниатюрной живописи), Акоп Джугаеци силой своего исключительного дарования и яркой индивидуальности в последний раз поднял армянскую книжную живопись на тот высокий художественный уровень, который в целом был характерен для ее образцов в эпоху раннего и зрелого средневековья.

Если поставить работы Акопа в один ряд с произведениями его современников на Западе, они произведут впечатление крайнего анахронизма. Современник Караваджо (картины которого явились новым этапом в развитии итальянского искусства после Ренессанса) и братьев Караччи (основавших знаменитую Болонскую Академию, где анатомия и перспектива были введены как академические дисциплины в курс обучения) миниатюрист Акоп Джугаеци, – скончавшийся спустя несколько лет после рождения двух великих реалистов в истории европейского искусства нового времени, Рембрандта и Веласкеса, – работал в целом в традициях и нормах средневековой эстетики, словно живопись не знала ни великих художественных достижений эпохи Возрождения, ни появления станковой картины.

Однако, чтобы понять значение искусства Акопа Джугаеци, последнего великого армянского художника средневековья, надо отвлечься от подобных аналогий и рассмотреть его творчество в контексте армянской действительности рубежа XVI и XVII веков.



ГЛАВА I

АРМЕНИЯ В XVI–XVII ВЕКАХ

Появление турок-османов на Ближнем Востоке.

Ирано-турецкие войны и положение Армении в этот период.
Армянская культура. Издание первой армянской печатной книги;
новые, светские тенденции в армянском искусстве.

Время, когда жил Акоп Джугаецци правильнее было бы назвать безвременьем. Уже со второй половины XIII века Армения, – до известной степени операвшаяся было после сельджукского завоевания и вступившая (особенно в северных областях) в новый период своего культурного развития, – вновь входит в длительную полосу чужеземных нашествий, еще пагубнее сказавшихся на ее истории и культуре, чем предыдущие. Татаро-монголы, Тамерлан, туркмены племен “кара-коюнлу” и “ак-коюнлу”, сменявшие друг друга в течение двух с лишком веков, нанесли непоправимый урон политической, экономической и культурной жизни страны и лишили ее государственности. В последней четверти XIV века перестало существовать и Киликийское Армянское царство, павшее под ударами египетских мамелюков. К концу этого столетия с исторической сцены сходят последние крупные феодальные армянские роды – Прошянов, Орбелянов, Дюпянов, Захаридов, Ардрунидов и другие. И только в горных областях Арцаха, Лори, Сасуна и Зейтуна еще в течение нескольких столетий сохранялись небольшие округа, управляемые представителями армянской знати.

А в конце XV – начале XVI веков на Ближнем Востоке на арену выходят новые силы – Османская Турция и Сефевидский Иран.

Со второй половины XIII века, когда турки-османы впервые появились на Ближнем Востоке, и до XV века им удалось завладеть значительной территорией – Малой Азией, Балканами и рядом городов Центральной Европы, а в 1453 году – и Константинополем. Однако, на Западе турки встретили серьезное сопротивление и, не будучи в состоянии расширить свои границы в сторону европейских государств, обратились на Восток, – к Армении, Сирии и Междуречью. В середине семидесятых годов XV века они одержали решительную победу над государством Ак-Кююнлу, в результате чего северо-западная часть Армении оказалась под их властью.

К этому времени относится и усиление Ирана. Раздробленный до XVI столетия на мелкие государства, Иран был объединен в начале века Сефевидами, руководителями религиозного ордена дервишей. Утверждение шиизма официальной религией, которой



Армения в XVI веке

Сефевиды придают национально-персидский характер православному мусульманству турок, служило поводом для постоянных войн между Ираном и Турцией, истинной причиной которых был не столько религиозный фанатизм, сколько стремление обоих государств к господству в Передней Азии. И Армения, на территории которой велись основные военные действия, была в этой борьбе важнейшим стратегическим районом, овладев которым турки получили бы доступ к Ирану и Сирии, а Иран — к Анатолии.

Войны эти, длившиеся без малого полтора столетия, поражают размерами бедствий и разрушений при самых незначительных для обеих сторон результатах. Положение осложнялось еще и тем, что из Северной Месопотамии в Армению стали проникать курдские племена и, не без покровительства турецких пашей, — которые видели в них надежную охрану своих новых рубежей — утвердились в горах Сасуна, в южных областях Васпуракана и далее распространились вплоть до Карина и подножия Арарата. Не все из этих племен имели протурецкую ориентацию, часть их приняла сторону Сефевидов. К тому же они враждовали и между собой, стремясь поделить армянские земли.

Вся тяжесть этой исторической ситуации пала, более всего, на мирное население Армении. Поскольку военные действия велись с переменным успехом, армии персов и турок соответственно то наступали, то отступали. Персы, отступая, применяли свою тради-

дионную стратегию: стремились увести население и сжечь все за собой, чтобы лишить неприятеля провианта... Турки, наступая, уничтожали то последнее, что не успевали уничтожить персы, добавив ко всем бедам армян еще одну, быть может, самую страшную: отбирали у родителей детей, чтобы впоследствии пополнить ими ряды янычар.

Весь XVI век и вплоть до 1639 года, когда был заключен мир между Ираном и Турцией, Армения, обращенная усилиями двух вражеских армий “в развалины и пустыню”, страдала от голода, разрухи и массовых пленений, в результате которых гибли десятки тысяч людей.

Колофонны многих армянских рукописей XVI–XVII веков сохранили свидетельства очевидцев о событиях этого смутного времени. Эти мелкие хроники, являющиеся одним из важнейших исторических памятников своего времени, рисуют то беспросветное состояние полной беззащитности перед лицом врагов, в котором находились армяне в XVI–начале XVII веков.¹

Вот некоторые из них.

“Не пощадили ни деревни, ни города, все сожгли огнем, уничтожили все сады, все поля, все живое предали мечу; разрушили до основания крепости и поселки, церкви и монастыри; убили много монахов и священников. Войска его (персидского шаха – И.Д.), рассеявшись по Васпуракану и Туруберану, не оставили ни одного строения в районе от Вана до Ерзнджана; с мечом и топором они появлялись то тут, то там, вырубали сады Хлата и Арцке, уничтожили деревья в лесах, вытоптали поля Карина. Сожгли страну Басен, превратили в пустыню районы от Высокой Армении до Сиса Киликийского”, – пишет современник событий, архимандрит Татевос Себастици.²

Другой очевидец событий, Ованнес Арчишеци, так описывает осаду и взятие в 1533–34 годах турками городов Ван, Востан, Амкун, Арчеш и др.: “... Сколько злодеяний совершили в этих военных набегах, ... сколько городов и областей было разрушено и сколько монастырей и церквей, сколько богатых людей остались нищими, сколько купцов ограбили, сколько христиан взяли в плен и сколько невинных детей смешали с неверными. Я не могу описать те злодеяния, огромные как море.”³

Свидетельства армянских рукописей подтверждаются, как ни странно, и турецкой стороной. Современник описываемых событий, турецкий фактограф Ибрагим Печеви, фиксирующий день за днем “геройства” османов, сообщает: “вступив в Ширак, турецкая армия громила и уничтожала цветущие села, ... отсюда армия двинулась на Ереван; все было сожжено и растоптано. На 23-й день османы перешли известную реку Арпачай и в этой области все было расхищено и разгромлено ... На 25-й день войска вошли в область, называемую Карабахом, которая своими горами и богатыми садами стяжала большую известность ... Светлый день был превращен в темную ночь. На 27-ой день достиг-

¹ Отдельные из этих мелких хроник опубликованы в трудах ряда ученых. Памятные записи исторического характера XIII–XVIII веков собраны воедино в капитальном двухтомном труде В.А. Ахояна, см.: *Գրքը ժամանակագրական հարցերի վերաբերյալ* 13–18-րդ դարերի, Կապիթնի Վ.Ս. Հովհաննիսյանի, հատ. 1, Երևան, 1951; հատ. 2, Երևան, 1956:

² *Միջոցին Չ. Արքիմանդրոս Գեորգիանի*, 1890, էջ 592:

³ *Գրքը ժամանակագրական հարցերի վերաբերյալ*, հատ. 2, էջ 230: Приводится в переводе М.Зуляляна (*Зулялян М.К.* Армения в первой половине XVI в. М., 1971, с. 75). Сходные сообщения об исключительной жесткости турок, о грабежах, опустошениях и резне мирного населения во время захватнических походов османов на Балканский полуостров, имеются у греческого историка XV в. Дуки и у болгарского монаха Исаян Святоторца. См. Всемирная история. М., 1957, т. III, с. 734.

ли Нахичеванской равнины... Жаждавшие добычи воины... так усердно разграбили и опустошили все села, поселки и жилища на своем пути, что от них и следа не осталось." И добавляет, что ни в одном из походов султанской армии туркам не удалось награбить столько добра, сколько в Армении.⁴

Последствием этих невыносимых условий явилась массовая эмиграция армян, их рассеяние по странам Европы и Азии, рост уже существовавших к тому времени армянских колоний и появление новых.

Однако, как бы велико ни было число людей, покидавших страну, значительная часть населения, естественно, оставалась в Армении. Изнывая под игом иноземных захватчиков, народ искал средства для освобождения своей родины. К числу наиболее активных деятелей в этом вопросе относились армянские патриархи. В этот тяжелейший период национальной истории, когда Армения была лишена государственности, единственной организующей и объединяющей силой в стране остается церковь. В 1547 году католикосом Степаносом Салмастацци (1542-1564) было организовано тайное собрание, на котором обсуждался вопрос освобождения Армении. Поскольку при современном состоянии страны нечего было и думать о том, чтобы собственными силами дать отпор иноземным захватчикам, собрание принимает решение отправить делегацию в Европу с просьбой о помощи армянскому народу. В 1549 году Салмастацци сам отправляется с этой миссией на Запад – в Венецию, Рим, Германию и Польшу, – где ему был оказан радушный прием. Однако, ни эта попытка, ни следующая, сделанная при приемнике Степаноса Микаэле Себастацци (1564-1570), не дали положительных результатов, а лишь озлобили турок. Армения по-прежнему остается в тяжелом положении, раздираемая двумя хитниками и лишняя какой-либо помощи со стороны своих единоверцев на Западе.

Единственным просветом на этом фоне являлось некоторое экономическое оживление в Восточной Армении (занятой персами), связанное с возрождением торговли в XVI веке, главным образом, в долине реки Аракс, где проходил торговый путь из Ирана на Запад. Причем важно отметить, что торговля эта велась почти исключительно армянами, среди которых в XVI веке значительно увеличилась прослойка купцов, так называемых "ходжа", ведущих крупную международную торговлю. Персы не проявляли никакой склонности к занятию торговлей, и все попытки шаха Аббаса (1587-1629), направленные на развитие этого вида деятельности среди них, оказались безрезультатными, что вынудило шаха обратиться к армянам, издав уже успешно занимавшимся торговлей и имевшим прочные связи с Западом. Эта политика, с одной стороны, способствовала более интенсивному развитию армянской экономики, но с другой, обернулась новым бедствием для армян, значительную часть которых в начале следующего, XVII века, шах Аббас в своих экономических целях переселяет в Иран. Такая судьба постигла прежде всего самый богатый и цветущий армянский город XVI века, Джугу на Араксе, город крупных купцов, державших в своих руках едва ли не всю торговлю Ирана с Западом, ту самую Старую Джугу, откуда был родом и наш мастер Акоп.

⁴ Эти, поражающие дивичьего человека откровенным дивичьем походные заметки, служившие, очевидно, своего рода отчетом и рассчитанные, как думается, на сугубо внутреннее потребление, спустя три столетия, в 1868 г., были изданы в Стамбуле на турецком языке. (Цитировано по книге: История армянского народа. Часть первая, д/р Б.Н. Аралкельян и А.Р. Исаянцян. Ереван, 1951, с. 215).

Однако, это локальное, а главное, кратковременное процветание не могло решительно повлиять на общую экономическую обстановку в стране. И в целом, в период, когда Европа вошла в новый этап всемирно-исторического развития, связанный с зарождением капиталистических отношений, когда здесь завершался процесс политического объединения национальных территорий и образования централизованных государств, что повлекло за собой небывалый расцвет как экономики, так и культуры, Армения, поделенная между Турцией и Ираном, к тому же ведшими на ее земле нескончаемые войны между собой, утратила государственную самостоятельность, была фактически отрезана от Европы и лишена возможности активных и плодотворных контактов с ней.

В таких крайне неблагоприятных исторических, а, соответственно, и экономических условиях, в которых пребывала страна, трудно было бы ожидать сколько-нибудь интенсивного развития ее культуры. И в самом деле, в течении XV-XVI веков наблюдается определенная стагнация армянской культуры, в том числе – и культуры художественной.

Армянское изобразительное искусство и зодчество, в период раннего и зрелого средневековья в лучших своих проявлениях стоявшие на уровне передовых художественных (а архитектура – и инженерных) достижений всего христианского мира, теперь словно законсервировались в своем позднесредневековом этапе. В этом смысле общее положение армянской культуры XVI-XVII веков во многом напоминает состояние одновременной греческой культуры, которая “чрезмерно долго не могла вырваться из дремотно-застылого позднесредневекового состояния”.⁵

Сходными были и причины этих явлений: в Греции – господство турок, в Армении – турок и персов.

Однако, даже в этих тягчайших условиях, культурная жизнь Армении не замирает полностью. Это не было пресечением культурной традиции. Подобно тому, как в природе жизнь внешне замирает, когда наступают сильные морозы, и деревья лишь кажутся засохшими, а на самом же деле ждут первых теплых лучей для своего пробуждения, так и культура Армении продолжала слабо пульсировать в ожидании более благоприятных времен.

Самым ярким проявлением национальной жизнеспособности, сохранявшейся вопреки беспросветной исторической ситуации, несомненно, было зарождение армянского книгопечатания. В 1512 году – правда, пока, по понятным причинам, не в самой Армении, а в Венеции – была издана первая армянская печатная книга.⁶

В связи с неблагоприятными политическими и экономическими обстоятельствами почти замирает строительство крупных церковных и гражданских зданий – монастырей, церквей, крепостей, дворцов, замков. Можно перечислить лишь несколько крупных сооружений XVI века: это караван-сарай и мост через Аракс в Джуге, несколько часовен и перестройка Еренанской крепости. Скульптурная резьба, украшавшая многие церковные и гражданские сооружения в предыдущие столетия, в которой армянские мастера

⁵ Плетнев В.М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973, с.5.

⁶ Хотя в первые два с половиной столетия книгопечатание и развивалось вне Армении (типография в Эчмиадзине, при армянском патриархате, была основана лишь в 1771 году), заслуживает внимания тот факт, что народ, лишенный государственности, находящийся в самом горячем военном действии двух азиатских держав, издает свою первую печатную книгу задолго до того, как таковые появились у многих народов куда более счастливых судьбы.

достигли высокого художественного совершенства, в XVI веке сосредотачивается лишь на малых формах, прежде всего, на хачкарах.

Понятно, что в этот период не развивалась и монументальная живопись, покрывавшая интерьеры армянских храмов, начиная с эпохи раннего средневековья (она вновь появится на стенах церкви позже, уже в XVII веке, но это будет уже иная живопись, непохожая на прежнюю).

Хотя сокращение числа монастырей и нарушение монастырской жизни не могло не сказаться на общем состоянии образованности в стране, в монастырях продолжают переписывать рукописи и даже украшать их миниатюрами. В качестве заказчиков выступают теперь в основном купцы, ремесленники и среднее духовенство, словом, – более демократические прослойки общества. Ослабление класса феодалов свело на нет “аристократическую” струю в искусстве, – в частности, в книжном, которое в этот поздний период развивается в основном в русле почти народного художественного творчества.

Миниатюры рукописей XVI–XVII веков написаны на бумаге недорогими красками, без применения золота (лишь изредка использована бронза). По стилю их следует отнести к искусству т.н. “народного” круга, и по своему общему художественному качеству они в целом значительно уступают книжной живописи предыдущих эпох; однако, представляют немалый интерес по своеобразию иконографии, а нередко и по выразительности изобразительного языка, которой отмечены лучшие образцы.

Продолжало развиваться прикладное искусство: ткались ковры, ворсовые и карпеты, изготавливались керамические изделия, чеканились серебряные оклады, тиснились орнаментами кожаные переплеты рукописей, создавались произведения ювелирного искусства – пояса, кресты, кольца, пряжки, посохи, предметы церковного обихода; производились ткани сложных узоров, парчевые, шелковые, шерстяные, хлопчатобумажные, и набойки.

Характерной особенностью армянской культуры этого времени является усиление светской тенденции. И хотя тенденция эта не могла получить в тех исторических условиях полнокровного и целостного развития, сам факт ее нарастания знаменателен.

В книжной живописи наблюдается появление определенного интереса к иллюстрированию светских текстов; более светское осмысление приобретают отдельные традиционные сцены евангельского повествования, широкое распространение получает своеобразный портрет заказчика.

В армянском искусстве раннего и зрелого средневековья, на рельефах церквей и монастырей, в храмовой росписи и на страницах манускриптов, мы не раз встречаем портреты ктиторов, построивших данные церкви или заказавших данные рукописи – царей, князей, представителей высшего духовенства.

С XVI века становится весьма распространенной практика включения в иллюстративный цикл портрета заказчика: любой, даже скромный владелец рукописи желал не только быть упомянутым в колофоне, но и представленным в миниатюре. И хотя эти “типовые” изображения в виде фигурки, коленопреклоненной перед Христом во славе, могут быть названы портретами лишь условно, сама их массовость говорит об определенных мировоззренческих сдвигах.

Сходное явление прослеживается и в резьбе надгробий, где с XVI века распространяется обычай изображать усопшего. Мы встречаем его в виде всадника или в сцене пира, сидящим по-восточному, перед ним цветы и еда, а виночерпий подносит ему чашу; в стороне – музыканты со струнными инструментами. На надгробиях женщин – сцены семейной жизни. Подобные памятники стоят на кладбищах Мартуни, Гндеванка и Ариаха. Были они и на несуществующем ныне армянском, Ходживанском кладбище в Тифлисе, и особенно много их было на неснесенном с лица земли в последнее десятилетие знаменитом кладбище Старой Джуги (ныне на территории Азербайджанской республики).⁷

Определенная светская тенденция наблюдается не только в изобразительном искусстве, но и во всех других отраслях армянской культуры этого времени и прежде всего, в литературе, где, наряду с историографией (представленной лишь памятными записями и мелкими хрониками), продолжали создаваться и поэтические сочинения. Они, правда, не поднимаются до высот, достигнутых армянской поэзией в период раннего и зрелого средневековья, но интересны своей тематикой – патриотической, любовной, сатирической, – и усилением светского начала, что расширяло рамки средневековой лирики.

Несомненно, все эти изменения были обусловлены тем, что жизнь шла вперед и старые нормы и каноны начинали изживать себя. Возможно, некоторую роль в появлении этих мировоззренческих сдвигов сыграли и определенные контакты с Западом. Оторванная от Европы, Армения тем не менее сохраняет какие-то нити, связывающие ее с христианским миром. Прежде всего, через тех армян, которые вынуждены были эмигрировать в Европу, а отчасти и через посредство купцов, поддерживавших даже в это время торговые сношения с европейскими странами. Появляются новые переводы, знакомящие армянского читателя с ранее неизвестными ему произведениями литературы других народов. Пере译ются также работы по астрономии, математике, естествознанию и алхимии, которые позволили армянам первыми среди восточных народов приспособиться к достижениям европейской науки.

Итак, наперекор исторической ситуации, которая могла бы показаться безысходной, армянский народ не терял надежды на будущее своей страны. Его борьба за независимость, проявившаяся в этот период, быть может, прежде всего, как борьба за свою культуру и свою духовность, его преданность национальным традициям и стойкость в вере, – все это помогло ему выстоять в эти темные века.

Таким образом, творческая энергия нации была жива. В изобразительном искусстве наиболее яркое тому свидетельство – живопись Акона Джугаецца.



⁷ О хачкарах, в частности, Джуга см.: *Якобсон А.Л.* Армянские хачкары. Ереван, 1986, с.81-88, рис.89-91; Khatchkar. Croci di Pietra Armena (Catalogo della Mostra a cura di *Giulio Ieni*). Venezia, 1981, n.22-27. *Միլեդյանի Ա. Տարածքային Գրքեր*, 1984.



ГЛАВА II

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О ХУДОЖНИКЕ

Старая Джуга в армянской действительности XVI века. Учеба Акопа в Лиме.

Годы творчества до разорения Джуги.

Гибель Джуги и переселение в Иран. Новая Джуга.



Сведений о жизни миниатюриста Акопа Джугаеци сохранилось немного. По существу они исчерпываются той, довольно скупой информацией, которую дает сам художник в памятных записях своих манускриптов. Следуя средневековой традиции, он не сообщает сколько-нибудь подробных сведений о себе; мастера книги в колофонах указывали обычно лишь свои имена, имена заказчиков, время и место изготовления рукописи, нередко — и сведения исторического характера. Такая сдержанность объясняется просто: записи эти делались не с целью оставить потомкам память о своей деятельности; скорее — то были обращения к Богу.

Но как ни скудны эти данные, в них порой можно почерпнуть значительно больше, чем может показаться на первый взгляд. Это общее положение вполне приложимо и к памятным записям Акопа Джугаеци, которые позволяют выяснить некоторые моменты его биографии.

Как свидетельствует прозвище Акопа, родом он был из Джуги, Старой Джуги на Араксе (в исторической области Гохти). И хотя мы не раз встречаем его в других районах Армении, местом его постоянного жительства, судя по всему, была Джуга.

История Старой Джуги — одна из ярчайших и интереснейших страниц в армянской действительности XVI века.

Это древнее поселение на левом берегу реки Аракс, уже в XII-XIII веках соединенное с правобережьем капитальным каменным мостом, во второй половине XV века, в связи с перемещением международных торговых путей, оказалось на магистральном тракте, ведущем из Ирана на Запад.

И так как окрестности Джуги были малопригодны для занятой сельским хозяйством, неудивительно, что значительная часть ее населения стала заниматься торговлей: в XV веке — мелкой торговлей вразнос, а в следующем столетии — крупной международной торговлей. В XVI веке джугинские купцы, “ходжа”, хорошо известны на Западе, где они являлись крупнейшими поставщиками шелка, а также торговали драгоценными камнями, пряностями, мехами, верблюжьей и ангорской шерстью, кожей и синькой. Первоначаль-



но они доставляли свои товары в ближневосточные центры — Алеппо, Триполи, Смирну, а в конце века — и непосредственно в страны Западной Европы, где закупали английские сукна, венецианский бархат, зеркала, украшения...

Возвращаясь из дальних странствий домой, к своим семьям, они привозили с собой не только всевозможные иноземные товары, но и впечатления о жизни других стран. Соприкасаясь с европейской действительностью, они были в курсе многих новых технических достижений, и неудивительно, что именно джугинские купцы, осознав важное значение печатной книги, оказали значительную материальную помощь в создании и развитии армянского книгопечатания.

Немалые средства тратили они на строительство монастырей и церквей и на благоустройство самой Джуги, превратившейся в XVI веке в процветающий город, богатство и красоту которого отмечали современники, не только армяне, но и иностранцы.

Английский торговец и путешественник Картарайт, посетивший Джугу в XVI веке, отмечал ее красивые постройки, сложенные из нетесаных квадров, а также гостеприимство жителей и их веселый образ жизни.¹

Представление о Джуге и ее жителях, об их радушии и материальном благосостоянии дают и описания торжественного приема, устроенного джугинцами в честь шаха Аббаса.² По сообщению историка XVII в. Аракела Даврижеци, джугинцы богато украсили свой город; весь путь от берега реки до дома градоначальника, ходжа Хачика, где должен был остановиться шах, они устлали коврами и парчой. Стар и млад, нарядившись в златотканые праздничные одежды, вышли встречать шаха. Они сделали шаху подарки, соответственно его положению, и три дня "потчевали его прекрасными изысканными яствами и благоуханным вином".³

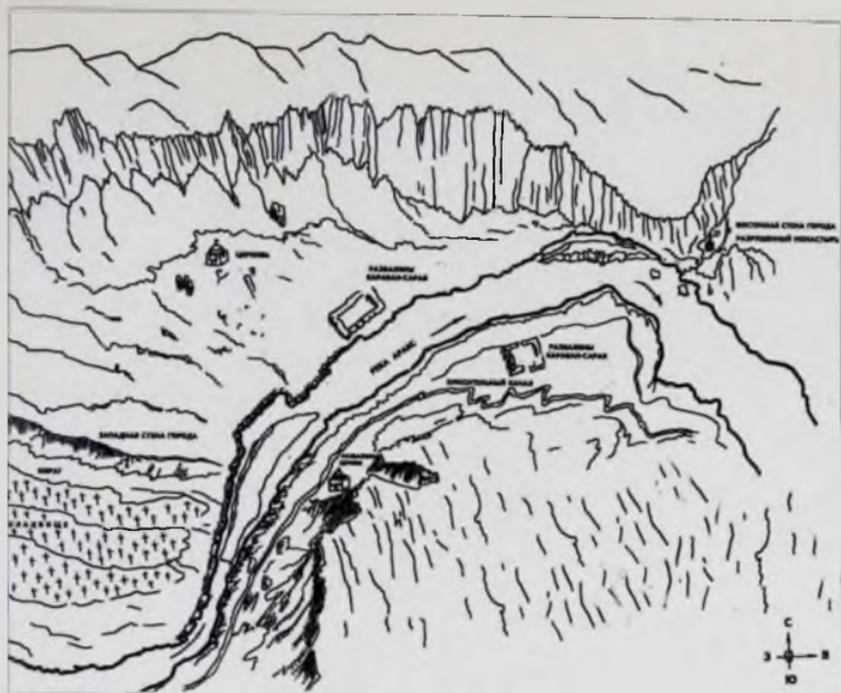
Это были последние годы существования Джуги; спустя два года тот же самый шах, которого столь гостеприимно принимали джугинцы, превратил город в пепелища (о чем подробнее будет сказано в своем месте). Несмотря на попытки некоторой части джугинцев вернуться впоследствии на родину, город не был больше восстановлен. Сожженный и покинутый, он продолжал разрушаться: постоянные оползни окрестных скал, продолжавшееся не одно столетие кладоскательство, и, наконец, строительство в начале XIX века железной дороги через территорию городища, довершили его окончательное и полное уничтожение. Спустя три столетия на месте, где когда-то процветала Джуга, оставались лишь жалкие развалины, глядя на которые трудно было поверить, что некогда здесь жил интенсивной жизнью большой и богатый город.

Археологические исследования, дополненные письменными свидетельствами, позволили ученым в прошлом столетии мысленно воссоздать былой облик Джуги.

¹ См. Тер-Аветисян С.В. Город Джуга. Материалы по истории торговых сношений джугинских купцов XV-XVII вв. Тбилиси, 1937, с. 74; *Цуцуми Գ. Միջինը Գեղարքայի*, 1893, էջ 413.

² Перемирие, заключенное между Турцией и Ираном в 1590 году, длилось недолго. В 1603 году шах Аббас захватил Тавриз, перешедший и туркам по последнему мирному договору, и переправившись через Аракс, вошел в Джугу, где встретил радужный прием со стороны джугинских купцов, страдавших от произвола турецких властей.

³ *Аракел Даврижеци. Книга историй. Перевод с армянского, предисловие и комментарий Л.А.Ханларян. М., 1973, с. 52.* Оказавшись в это время в Джуге европейский путешественник Гизак Тексдорер, пишет, что "все дома были утыканы свечами, которых всех было до 50000 и вся горела в течение всей ночи" (цитируется по книге С.Тер-Аветисяна. Указ. соч., с. 67-68).



План города Джуги. Обмеры С. Тер-Аветисяна

Защищенный с севера высокими скалами, а с юга – рекой, город был обнесен с востока и с запада крепостной стеной. В XVI веке он имел двадцатитысячное население и состоял из 10 кварталов, где было до 4-х тысяч домов. В центре Джуги находился караван-сарай, в виде крытых торговых рядов; еще один караван-сарай был на правом берегу Аракса, с которым город соединял упомянутый выше каменный мост; в западной части города, у реки, находилась большая городская баня с купольным перекрытием. В Джуге было два монастыря и семь церквей. Жилая застройка располагалась по склонам холмов, и узкие улочки между домами, сложенными из местного камня, сбегали вниз; здания имели плоские крыши и балконы наверху; интерьеры были богато оформлены: стены расписаны орнаментами, полы застланы коврами, комнаты украшены зеркалами и фаянсом, заказанными на лучших заводах Европы, а также дорогим китайским фарфором.⁴

Но, помимо этого, умозрительно восстанавливаемого образа Старой Джуги, в XX веке сохранилось и вполне материальное и весьма красноречивое свидетельство ее бывшего расцвета. Это – располагавшееся за западной городской стеной огромное кладбище – целый город стоящих, подобно страже, надгробных крестных камней-хачкаров, покрытых

⁴ В конце XIX в. в Старой Джуге был раскопан большой кувшин, в котором находился полный кефейный сервиз китайского фарфора (см. Тер-Аветисян С.В. Ук. соч., с. 38, список 4).



Вид на один из участков кладбища Старой Джуги. Фото Арама Вруйра, 1915 год

тончайшей резьбой.⁵ Тонкое и поэтичное по художественному восприятию описание джугинского кладбища оставил Арам Вруйр⁶, посетивший Джугу в 1915 году и сделавший съемку многих памятников джугинского кладбища, этого уникального музея под открытым небом, замечательного музея армянского камнерезного искусства, а также написавший статью о Джуге.⁷

⁵ Ныне с болью надо констатировать, что кладбище это – совершенно уникальный в истории мирового искусства памятник камнерезного искусства – более не существует.

После того, как историческая область Армении Гоги (где находилась Старая Джуга), в начале XX в. населенная исключительно армянами, в 1920 г. решением т.н. Кавказро была передана новообразованной Азербайджанской республике, (в т.о. созданная влкая на территории Республики Армения), здесь началось не только планомерное вытеснение коренного населения и его замена тюркским этносом, но и столь же планомерное уничтожение материальных свидетельств культурной деятельности армян. Статистика только по джугинскому кладбищу такова: если по подсчетам А. Вруйра и С. Тер-Аветисяна в 1915-29 гг. здесь сохранилось 3000 хачкаров и несколько тысяч других типов надгробий (также укрепленных резьбой), то в 1971 и 1973 гг., во время своих экспедиций в Старую Джугу, Артем Айвазян насчитал лишь 2707 хачкаров и около 1000 других надгробий, причем многие из них были повалены на землю и повреждены (*Հրդուհի Ի Տնփն. էջ34*). Эта, проводимая в соседней республике политика последовательной ликвидации армянских памятников, в советскую эпоху – постепенно, под аккомпанемент здравниц в честь дружбы и братства между народами, после развала СССР, в период с 1998 по 2006 гг., превратилась в яростную акцию тотального уничтожения, в результате которой, в частности, джугинское кладбище, с его все еще оставшимися в огромном количестве высокохудожественными надгробиями, было в одночасье стерто с лица земли. И, что крайне присорбно: хотя сам процесс уничтожения памятников был документально зафиксирован с иранской границы, этот вандализм не нашел адекватной реакции мирового сообщества, даже со стороны Юнеско. Итак, если в последние советские годы азербайджанская “учевая элита” пыталась “приватизировать” наше художественное наследие, в том числе и хачкары (!), выдвинув совершенно бредовую версию о неких своих предках-христианах, и даже был выдуман новый термин, уродливый гибрид “хачдат” (очевидно, за отсутствием в собственном языке даже слова “хрест” /по-армянски – “хач”), то в годы “независимости”, не мудрствуя лукаво, был использован самый верный и, главное, истинный прием – уничтожение: нет памятника – нет проблем.

⁶ Арам Вруйр (1863-1924) – выдающийся армянский артист и фотограф. Как фотограф он участвовал в археологических кампаниях в Ани под руководством Н.Я. Марра (в 1911-1913 гг.).

⁷ Написанная тогда же, в 1915 г., статья эта была опубликована лишь полвека спустя: *Հրդուհի Ի Տնփն. // Պատմութեան Գիտություններու Հանդես. 1967. 4, էջ 169-180.*

Леденящее душу зрелище открылось его глазам, когда он впервые ступил на это огромное кладбище, где стояла абсолютная тишина, где давно уже замерли любые звуки, и казалось, что нигде вокруг нет никакой жизни. Но к полудню, когда солнце осветило украшенные резьбой лицевые стороны надгробий, игра света и тени на них создала незабываемую картину: все ожило, словно эти бесчисленные фиолетово-розовые стелы накиннули на себя тонкие кружевные наряды.



Хачкары на кладбище Старой Джуги (на фото – искусствовед Р. Г. Драмлян)

Читая это описание джугинского кладбища, его украшенных тончайшей резьбой надгробий и имея перед глазами воспроизведения со многих из них, можно пред-

ставить каким нарядным и красивым должен был быть сам город. В этом городе, – жители которого, несмотря на все ужасы чужой войны, наперекор исключительно неблагоприятным социально-политическим обстоятельствам, смогли создать условия для более или менее нормального существования, радоваться жизни и украшать ее – где-то в середине XVI века и родился Акоп Джугаеци. Характеристика его родного города важна не только как фон, на котором протекала жизнь художника, но в том, что может многое объяснить в характере его творчества, которое кажется неожиданным рядом со значительными более скромными произведениями его современников, работавших в различных центрах Армении, и, прежде всего, в Васпуракане, где в этот поздний период концентрировалась основная деятельность армянских миниатюристов и где прошел свое обучение наш мастер. Жизнь этого богатого и цветущего города не могла не наложить отпечатка на мировоззрение его жителей (в том числе – и Акопа Джугаеци), отразившееся в общем радостном и праздничном настрое живописи художника. Обилие миниатюр (в некоторых из украшенных им Евангелий – совершенно исключительное), использование во многих его рукописях дорогих красок и золота также объясняются местными условиями – наличием богатого заказчика.

Родился Акоп в многодетной семье купца, ходжа Вали. В трех ранних своих рукописях он упоминает не только родителей, но также братьев и сестер. Сам он купцом не стал,

а выбрал для себя духовное поприще (быть может, в связи с проявившимися художественными наклонностями, возможно же, таким было желание его родителей — извечное стремление армян дать образование детям).

Своим учителем Акоп называет лимского епископа Захария, из чего естественно заключить, что обучался он в Лиме, монастыре на острове Ван, в Вазпуракане.

Неизвестно, имелась ли в самой Джуге в этот период развитая рукописная школа; надо думать, что при джугинских монастырях должны были действовать скриптории, где хотя бы переписывались рукописи, но документальных свидетельств их деятельности немного; и это понятно: после пожара, превратившего город в пепелище, от местной продукции могли сохраниться лишь отдельные случайные образцы.⁸ Существовавшая в Джуге в течение нескольких веков своеобразная и в то же время глубоко традиционная, “специфическая и вполне локальная”⁹ школа каменной резьбы, — известная нам по упомянутым выше хачкарам, украшенным сложными и тонкими узорами, исполненными с исключительным мастерством, — дает представление о художественных запросах джугинцев и позволяет допустить, что в Джуге могла развиваться и школа миниатюристов; с другой стороны, то обстоятельство, что Акоп поехал обучаться искусству книжной живописи в Ван, наводит на мысль, что сильной местной школы миниатюры в середине XVI века в Джуге, скорее всего, не было.

Итак, образование свое Акоп получил в Лимском монастыре, куда попал, очевидно, еще в юношеском возрасте. Лим — один из четырех островов на озере Ван, и самый крупный из них, находится в северо-восточной его части. Упоминания об этом острове и его монастыре впервые встречаются в рукописях XIV века. Известно, что жизнь местных монахов была суровой. Они были совершенно оторваны от остального мира; женская нога не ступала на этот остров. Многие монахи круглый год отказывались от мясной пищи, питаясь лишь фруктами и молоком, а ночи напролет читали псалмы в церкви.¹⁰

Учитель Акопа, которого он с благодарностью и благоговением поминает во многих своих рукописях, епископ Захария Гнуведи (или Лимеди), — достаточно известная фигура в истории армянской культуры XVI века. Поэт, художник и писец, он происходил из знаменитого княжеского рода Прошянов; родился во второй половине XV века, учился у выдающегося поэта XV века Григория Ахтамарци. Долгие годы провел в странствиях, побывал в Константинополе и в Риме.¹¹

Безусловно, он был образованным для своего времени человеком, общение с которым должно было быть полезным для молодого Акопа, и неудивительно, что тот отзывался о своем учителе в самых восторженных тонах.

8 В собрании Матевадаряна имеется всего одна скромно украшенная рукопись — Толкование на евангелие Луки Игнатюса Червогорца, 1663 г. (N 8243 М), созданная в Старой Джуге.

9 Яковсон А.Д. Указ. соч., с. 81.

10 О Лимском монастыре см.: *Էջրիկոյն II*. Պատկերազարդ բնագրական բառարան. Ա. Վենետիկ, 1907, էջ 100-101, *Լիկոյն* Հ. Վաղարշապատ-Վանի վանքերը Վիեննա, 1940, Ա մաս, էջ 1-51:

11 О Захарии Гнуведи см.: *Միջինին Ե. Ջոզորի: Խաչիկոյան Գնտեսարանի իր տաղերը: Վիեննա, 1910: Տարբեր Հասկարազարդից Ինտելեկտուալներու Գրքաց Աղկալուարը: Վիեննա, 1892: Հովհաննես Գ. Բազումյանի կողմից Պոետիկ ինտելեկտուալներու մեջ: Մասն առաջին: Վաղարշապատ, 1928, էջ 240-248:*

Трудно, однако, найти черты сходства между живописью нашего мастера и работами Захарии.¹² И как бы высоко ни оценивал Акоп своего учителя, следует все же сказать, что это был миниатюрист средней руки. Его живопись, холодная и рассудочная, вряд ли была внутренне близка Акопу, и он мог преподавать своему высокоодаренному ученику разве что самые общие навыки искусства украшения книги. Но, обладавший исключительной восприимчивостью Акоп – как мы увидим ниже – учился и брал близкое себе повсюду, будь то образцы искусства книжного или прикладного, армянского или иных народов.

Неизвестно, сколько времени провел Акоп в этой обители, очевидно, – ряд лет, необходимых для общего и художественного образования. Происходило это, несомненно, до середины восьмидесятых годов XVI века, – когда он, уже сложившийся мастер, работал в Джуге и в других районах Армении и сам обучал молодых миниатюристов, а Захария Гнуецци уже не было в живых.

Попытаемся определить дату рождения Акопа. Хотя прямых указаний на свой возраст ни в одном из колофонов он не дает, можно все же сделать некоторые заключения из косвенных сведений. Прежде всего, – из его упоминаний своего духовного сана. В 1585–1587 годах он – дьякон, с 1607 года – иерей. Согласно М. Орманяну, дьяконы (а это – вторая снизу ступень в иерархической лестнице армянских священнослужителей) обычно посвящались в сан спустя год после женитьбы, в возрасте от 30 до 50 лет.¹³ Можно думать, что и в самом деле, в середине 1580-х годов ему должно было быть лет за 30: он успел получить образование, был уже дьяконом и профессиональным миниатюристом, зарабатывающим этим трудом и обучающим своему искусству учеников. С другой стороны, вряд ли в эти годы ему было значительно больше 30-ти лет. Многие в записях 1580-х годов говорят о его сравнительной молодости: перечисление членов отцовской семьи, еще здравствующие родители, упоминание и восторженный отзыв о достоинствах своего учителя.

Исходя из всего вышесказанного, кажется вполне убедительным предположение, что в 1585 году ему могло быть лет 30-35. И, следовательно, можно ориентировочно определить дату его рождения между 1550 и 1555 годами.

Получив художественное образование в Лямском монастыре, Акоп возвращается в Джугу, но, в соответствии с привычками своих земляков, не живет здесь домоседом.

Впрочем, дело не только в местных привычках. Ко второй половине XVI века многое изменялось в образе жизни людей, даже в такой консервативной области, как практика создания и распространения рукописей. Из памятных записей Акопа середины 80-х годов вырисовывается новое положение мастера книги в этот позднесредневековый период. Очевидно, что теперь в монастырских скрипториях (а, быть может, и за пределами их стен) создаются манускрипты не только для нужд самой братии или по заказу частных лиц, но и в расчете на последующую продажу.

¹² Нам известно несколько украшенных Захарией рукописей: История Александра Македонского Псевдо-Каллифена (N 2 Мянцестерской городской библиотеки; несколько миниатюр из нее воспроизведены в исследовании Гарегина Овсепяна "Գլխավոր և ընդհանուր նկարչություն", бр104-107); Евангелия 1549 г. (N 5089 М), 1575 г. (N4831 М) и Шаракоец 1576 г. (N1613 М).

¹³ Орманян М. Армянская церковь. М., 1913, с. 125. Отметим, однако, что и в одном из колофонов, даже в тех, где он перечисляет всех своих братьев и сестер, Акоп не упоминает имени жены или детей.

В эти годы мы застаем художника в районе Карина, куда он прибыл с намерением продать рукописи и затем направиться в Константинополь, так как “истосковался по бренному миру” (его собственные слова). Трудно представить подобное, более чем светское выражение в памятных записях манускриптов более ранних эпох.

Неизвестно, удалось ли нашему мастеру осуществить это свое желание и посетить Константинополь. Скорее всего – нет, т.к. в Карине он подружился с неким иереем Аствацатуром, и тот уговорил Акопа поехать с ним в город Кеги (недалеко от Карина), где он жил, и обучить искусству миниатюры его брата, Абамелика. Здесь Акоп пробыл два года и успешно обучил своему искусству не только Абамелика, но и другого брата Аствацатура, священника Месропа. В 1587 году он возвращается в Джугу, а в 1592 работает в деревне Аванд, на берегу озера Ван и имеет двух учеников, дьякона Мкртича и священника Маркара.

В 1605 году Акоп снова в Джуге, где становится очевидцем трагических событий, обрушившихся на его родной город, и разделяет судьбу своих сограждан.

Как уже говорилось выше, в 1603 году персидский шах, начав очередное наступление, освободил от турок Тавриз, перешел Аракс и зашел в Джугу; затем ему удалось занять Ереван, но двинувшись к Карсу, он узнает о приближении неприятеля и в 1605 году начинает отступать в сторону Аракса, угоняя с собой в Иран местное население; не пощадил Аббас и Джугу. Выселяя армян из их родных мест, шах стремился не только лишить наступающих турок провианта, но преследовал и другую, не менее важную для себя цель: вовлечь армянских купцов и их капитал в экономику всей страны.¹⁴ Он постановил джугинцам выселиться в трехдневный срок под страхом казни и конфискации имущества. Окрестное мусульманское население при этом входило в дома джугинцев, якобы с целью поторопить их, а на деле занималось грабежом.

После того, как джугинцы перешли Аракс, Аббас приказал сжечь город. Пожар этот описан и Акопом Джугаеци в памятной записи Евангелия 1607 года: “Какой горький плач раздавался среди матерей, потерявших своих детей, в то время, когда вследствие пожара с грохотом рушились дворцы и церкви! Одни бегали по склонам горы и по ущелью, били себя по лицу и призывали своих детей, другие горько плакали. Одни попали в руки иноверцев, других убивали и детей отнимали. Было большое замешательство и шум, и от пожара на расстоянии однодневного пути от смрада и чада у людей захватывало дыхание.”¹⁵

Эти строки Акоп пишет уже в Новой Джуге, через два года после ее основания. А спустя еще три года, в колофоне Евангелия 1610 года, он снова вспоминает “тяжелое для нации время, когда персидский царь двинулся на наш народ, предал огню и мечу нашу родину и переселил нас”. Он не без гордости говорит, что “здесь, на новом месте, в городе Шош, который называется Исфаганом, [мы] начали снова строиться, возвели дома и церкви, еще более величественные и великолепные, чем прежние, и построили новый город и назвали его Новой Джугой”.¹⁶

¹⁴ Аравел Даврожеци дает несколько иное объяснение этим событиям, видя в них проявление коварства шаха Аббаса, замыслившего этот план еще при посещении Джуги. “Этот вынапл из приподней, идреше испашенный змеяной ненависти к христианам, увидев такое богатство и благосостояние христиан, почувствовал зависть. И стал выискивать в уме повод и удобный случай, чтобы предать их. Отваже, угана на време ид, внешне притворился довольным”. (Архив Джугинцев Указ. соч. с. 53).

¹⁵ *Տիր. Աղեմադարն Ի Երևանի Եկեղեցի Լեռնադրացի Նոր-Շուղայի Ամենաբնիկի վանքի: Հատ. Ա: Գինեստ. 1970, էջ 149-151.*

¹⁶ Евангелие 1610 г. N 7639 М, д. 294 об.

А вот как описывает Новую Джугу Аракел Даврижеци: "... [джугинцы] застроили их [выделенные им участки – И.Д.] своими домами и жилищами – прекрасными сооружениями, сводчатыми [торговыми] рядами, дворцами с пристройками и летними беседками, стройными и величественными строениями, затейливо украшенными разнообразными и ласкающими взор золотыми и лазурными цветами. Построили также дивно убранные церкви, достойные славы Господа, с неподобными хорами, высоченными куполами, сплошь раскрашенными разноцветными красками, золотом и лазурью, с [изображениями] Страстей Господних и ликами святых. И на маковке купола каждой церкви на гордость христианам, венчая церковь, был воздвигнут образ святого креста."¹⁷

Еще одна рукопись имеет, по-видимому, отношение к нашему мастеру и в этом случае дает новые сведения о жизни и творчестве художника. В колофоне Лексиконария 1613 года,¹⁸ составленном писцом Саркисом, есть упоминание о скончавшемся в этом году художнике Акопе. Автор памятной записи восторженно отзываясь о нем как о мастере, "наделенном всеми дарованиями". Хотя "Акоп" – достаточно распространенное имя, однако, высокая оценка, данная этому художнику в памятной записи, свидетельствует о том, что здесь имеется в виду далеко не заурядный мастер; а другого выдающегося миниатюриста по имени Акоп, работавшего в это время в Новой Джуге, мы не знаем. И это позволяет с известной долей вероятности допустить, что речь здесь идет о нашем Акопе Джугаеци.

И тогда, зная приблизительную дату рождения художника – середина 50-х гг. XVI века, – можно установить и возраст, в котором он скончался: около шестидесяти лет (или чуть больше).

Кроме того, в этом колофоне имеется крайне интересное сведение: мы узнаем, что "он [Акоп] украл с помощью разноцветных красок, золота и лазури образами и орнаментальными узорами книги и дома (курсив наш – И.Д.)."¹⁹ Следовательно, мастер, о котором здесь идет речь, был не только миниатюристом, но занимался и росписью интерьеров, – искусством, как известно, очень популярным в Новой Джуге, а, судя по некоторым сведениям, – и в Старой.¹⁶

Это, как мы увидим ниже, вполне соотнобразуется с представлением, которое создается о художественной личности Акопа Джугаеци по дошедшему до нас его наследию. Творческая активность художника, его выраженный интерес к декоративности, как таковой, особая любовь к орнаментике и богатая фантазия позволяют допустить, как вполне вероятную, возможность его работы и в такой сфере художественного творчества, как живописная декорация интерьеров.

И это лишний раз подтверждает и без того очевидный факт, а именно, что дошедшие до нас рукописи Акопа составляют лишь незначительную часть его творческого наследия.



¹⁷ Аракел Даврижеци. Указ. соч., с. 78. Это описание могут дополнить и страницы из "Трех путешествий" голландца Яна Стрейса, посещавшего Новую Джугу (Стрейс Я.Я. Три путешествия. М., 1935, с. 315, 317-319.)

¹⁸ Рукопись хранится в церкви св. Степаноса в Новой Джуге. Текст колофона см.: *Յիւր-Կիճիմութիւնի Իլ Երկ. տԶԽ*, N 215, Էջ 2եւ:

¹⁹ См.: *Sawall John. New Julfa. The Armenian Churches and other building. Oxford. 1937, pl. 70-81. Тюр-Австриан С. Город Джуга. 1937, с. 38.*



ГЛАВА III

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

Рукописи мастера и история их изучения.
Творческий путь миниатюриста. Эволюция творчества.
Школа. Традиция и новаторство.



первые имя Акопа Джугаеци было упомянуто в 1919 г. Гарегиниом Овсепяном, в связи с иллюстрациями одной из рукописей “Истории Александра Македонского” Псевдо-Каллисфена, где под миниатюрой, изображающей героя книги, значится имя художника, Акопа Джугаеци. При всей занимательности сюжетов, художественные достоинства самих миниатюр не особенно высоки (в чем повинна, прежде всего, их неумелая позднейшая “реставрация”); и это, по-видимому, не давало ученому оснований заинтересоваться личностью художника, которого он упоминает как “некоего Акопа Джугаеци”¹.

Затем, из опубликованного в 1924 г. альбома Фредерика Маклера “Documents d’art arméniens” стало известно Евангелие, украшенное Акопом Джугаеци в 1592 году, из частной коллекции в Париже (ныне в собрании Армянского Патриархата в Иерусалиме).²

В двух исследованиях, вышедших почти одновременно, в самом конце тридцатых годов, — Р.Г. Дрампяна³ и А.Н. Свирина⁴ — Акоп Джугаеци выделен как яркая творческая индивидуальность на основе хранившегося тогда в Музее изобразительных искусств Армении Евангелия 1610 года.

Следующий шаг в изучении искусства Акопа Джугаеци был сделан Л.А. Дурново, которая привлекла все три вышеупомянутые работы художника. Она относит его творчество к выделяемой ею т.н. “Эрзерумской школе” и считает Акопа виднейшим представителем последней.⁵

¹ В статье, посвященной Григорию Ахтамарскому (*Հովհաննէս Գրիգորի Ախտամարիի մը Մտերիւնքը* // *Մտերիւնքը*, 1919, 10, էջ 9-10) и в капитальном исследовании о книжном роде Препетов (*Հովհաննէս Գր. Մարտիրոսեանցի կողմէն Պրեպետեանքը*, էջ 245-247).

² *Maclet F. Documents d’art arméniens. Paris, 1924, pp. 50-52, pls. XXXIX-XLIV. В книге воспроизведена основная часть украшающих рукопись миниатюр и ее коллофон.*

³ *Дрампян Р.Г. Армянская миниатюра и книжное искусство. В кн.: Очерки по истории искусства Армении. М.-Л., 1935, с. 25-26.*

⁴ *Свирин А.Н. Миниатюра древней Армении. М.-Л., 1939, с. 103, 106.*

⁵ *Дурново Л.А. Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952 (текст без pagination, табл. 58-60); см. же. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 51-52; Dougnov L. Miniatures arméniennes. Paris, 1960, p.21, pl.174-183; см. же. Армянская миниатюра. Ереван, 1967, с. 224, табл. 72-75; см. же. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1973, с. 281.*

В конце 60-х – начале 70-х годов вышло несколько наших статей и была написана кандидатская диссертация о творчестве Акопа Джугаеци, которая, с некоторыми изменениями, и легла в основу настоящей монографии.⁶

Творчество художника было рассмотрено на основе семи рукописей; к уже известным до того трем манускриптам Акопа были добавлены новые, обнаруженные мною в собрании Матенадарана (причем, одну из них, не имевшую колофона, я атрибутировала как его работу) и в каталогах зарубежных коллекций.

В результате этих исследований выстроился ряд рукописей, связанных с именем Акопа Джугаеци. Это:

1. Евангелие 1585 года (Ереван, №9691 М)
2. Евангелие 1586 года (до 1980 г. – в частном собрании Севаджяна в Париже)
3. Евангелие 1587 года (Манчестер, Библиотека Джона Райлендса, Атл. №20)
4. Евангелие 1592 года (Иерусалим, монастырь св. Иакова №3424)
5. Евангелие 1607 года (Н.Джуга, церковь Сурб-Саркис, №18)
6. Евангелие 1610 года (Ереван, №7639 М)
7. Евангелие первой половины 80-х годов (Ереван, №6758 М)
8. “История Александра Македонского” Псевдо-Каллисфея (Ереван, №5472 М)
9. Лекционарий 1613 года (Н.Джуга, церковь св.Степаноса, №491)

Позднее, в конце 70-х и в середине 80-х годов, миниатюры двух из этих манускриптов – хранящегося в Манчестере Евангелия 1587 года⁷, и Евангелия 1607 года из Новой Джу-ги – были рассмотрены С.Тер-Нерсисян (о второй из этих рукописей она написала в соавторстве с Арпагом Мхитаряном).⁸

Первые шесть из перечисленных рукописей имеют памятные записи, устанавливающие авторство Акопа Джугаеци, а также сообщающие дату и место создания манускрипта.

В “Истории Александра” имя художника упомянуто не в основном колофоне, а под первой выходной миниатюрой, изображающей сидящего на Будефале Александра. Указаний на время создания рукописи нет. Судя по стилю миниатюр, их можно датировать концом XVI века. Несомненно также, что в украшении рукописи участвовал и другой, близкий Акопу по манере, но значительно менее одаренный миниатюрист. Иллюминация рукописи, по-видимому, не была завершена ими, и впоследствии незаконченные первоначальные прорисовки, сделанные Акопом и его помощником, были крайне непрофессионально перекрыты грубым слоем краски (причем, масляной, отчего она плохо держится на пергаментной основе). В результате этой “доработки” сильно пострадало общее художественное качество миниатюр, что побудило нас не привлекать данную рукопись при анализе искусства Акопа Джугаеци.⁹

⁶ *Дрмыан И.Р.* Анонция к рукописи 1585 г. (N 9691M) в кн. *Дурново Л.А.* Армянская миниатюра. с.223-224. *Дрмыан И.Р.* Новые материалы по биографии Акопа Джугаеци // Вестник общественных наук АН Арм.ССР, 1969, 10, с. 83-87. *Գրադրանի Ա. Հակոբ Ջուգաեցիի // Սովետական արվեստ*, 1970, 3, էջ 45-48; *Գրադրանի Ա. Հակոբ Ջուգաեցիի անկրկնելի ցանկերը* // *Բնիկի Գիտելիությունի*, 10 /1971/, էջ 174-184: *Дрмыан И.Р.* О рукописи Матенадарана N 6758 – Армянское искусство, вып. II, Ереван, 1984, с. 96-100, рис.51-53. *ԵՍ Խ.* Творчество армянского миниатюриста к.ХVI – в XVII веках Акопа Джугаеци, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, М., 1970.

⁷ *Der Nersessian S. L'Art arménien*. Paris, 1977, p. 236-240.

⁸ *Der Nersessian S., Mekhitarian A.* Armenian Miniatures from Isfahan. Brussels, 1986, pp. 133, 136, 144, 156, 199, 200, 201.

⁹ О рукописи, ее датках и составе миниатюр см. в *Каталоге рукописей Акопа Джугаеци* настоящего издания.

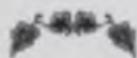
В Евангелии №6758М, как и в рукописи Истории Александра, имя художника не упомянуто в основном колофоне. Его мы читаем под изображением коленопреклоненного перед Христом adorанта в сцене “Христос во славе”: “ԳՅԻՐ ԵՐԻՐՈՒՄԻ” (Я, художник Акоп).

Кодикологическое исследование рукописи обнаружило различную палеографию и разное качество бумаги в двух ее частях: здесь мы имеем дело не с цельным, единовременно созданным манускриптом. Кроме того, сами миниатюры предназначались для рукописи большего формата и были приспособлены к данному Евангелию, по-видимому, впоследствии. Сравнительный иконографический и стилистический анализ этих миниатюр и миниатюр подписных и датированных манускриптов художника (прежде всего, Евангелия 1585 года), убеждает в том, что автором сцен евангельского цикла в рукописи №6758М был Акоп Джугаеци и что это – самая ранняя из дошедших до нас его работ. А, следовательно, и фигура молящегося перед Христом “художника Акопа” – автопортрет нашего мастера. Небезынтересно в этой связи отметить и то, что село Двник, упомянутое в колофоне рассматриваемой рукописи как место ее написания, находилось недалеко от Карина, в окрестностях которого в 1585-86 годах, согласно памятным записям Акопа Джугаеци этих лет, он находился. Так что, вполне вероятно последующая “встреча” Евангелия, переписанного писцом Нерсесом в селе Двник в 1587 году, и тетрадки миниатюр Акопа Джугаеци, несомненно, предназначавшейся для другой рукописи.

К сожалению, нам осталась неизвестной живопись последнего из списка манускриптов, связанных с именем Акопа Джугаеци – Лекционария 1613 года.

В Каталоге новоджугинских рукописей, составленном С.Тер-Аветисяном, откуда нами была почерпнута информация об этом Лекционарии – его колофоне и общем составе миниатюр, нет их воспроизведений (как нет их и в упомянутом выше альбоме С.Тер-Нерсисяна и А.Мхитаряна)¹⁰. С.Тер-Аветисян отметил большое количество миниатюр (в том числе и лицевых) и художественный вкус, с которым они исполнены, и предположил, что автором их был художник Акоп, упомянутый в колофоне. Судя по описанию, это – миниатюры на полях, заглавные листы и заставки, которыми чаще всего и украшались армянские Лекционарии.

Эти девять рукописей – все, что известно нам сегодня об Акопе Джугаеци и его искусстве.



Искусство Акопа Джугаеци, развивавшееся на протяжении четырех десятилетий, прошло большой и напряженный эволюционный путь. Если положить рядом его ранние и поздние работы, различия между ними могут показаться, на первый взгляд, более явными, чем черты сходства. Относительно небольшое число дошедших до нас работ мастера не позволяет шаг за шагом проследить процесс последовательного развития его искусства. Между тем, совершенно очевидно, что в творчестве Акопа Джугаеци, уже в значительной степени отошедшего от типично средневекового метода работы, процесс этот

¹⁰ *Der Nersessian S., Mekhitarian A. Armenian Miniatures from Isfahan.*

был значительно более активным и энергичным, чем у чисто средневековых мастеров, сложение которых было предопределено школой, устоявшейся традицией.

И имей мы возможность выстроить в последовательный хронологический ряд все его работы, творческий путь художника, этапы эволюции его искусства вырисовались бы со всей определенностью и, несомненно, представили бы весьма интересную картину. В настоящее же время мы можем судить об этой эволюции лишь по отдельным сохранившимся звеньям некогда цельной цепи.

Известные сегодня рукописи Ацопа Джугаеци дают основание разбить его искусство на три периода: ранний (к которому следует отнести работы середины 80-х годов XVI столетия); средний, переходный (включающий рукописи второй половины 80-х); и, наконец, – зрелый (охватывающий творчество художника 90-х годов XVI и первое десятилетие XVII веков). Деление это достаточно условно и оправдано отсутствием большого числа памятников. Так, три Евангелия, датированные год за годом, – 1585, 1586 и 1587 годами, – показывают, что изменения в творчестве художника происходили постоянно, от рукописи к рукописи. Менялся и стиль, и цикл миниатюр.

К раннему периоду мы относим три рукописи: №6758 М, Евангелие 1585 года, а, отчасти, по чертам стиля, и – Евангелие 1586 года (насколько можно судить по одному, известному нам воспроизведению), хотя по расширенному циклу и по подбору сцен рукопись эта близка Евангелию 1587 года, относимому нами, на основе стилистических особенностей, к среднему периоду.

Для работ раннего периода характерны определенная графичность манеры, выражающаяся в большой роли линии и контура, выпянутость фигур, подчеркнутая плоскость форм, некоторая ритмическая вялость (в сравнении с последующими рукописями), общность “монголидного” типажа.

Интерес к орнаменту, отчетливо проявившийся уже в этот период, обнаруживается пока лишь в сюжетных миниатюрах. Орнаментальные мотивы включаются не только в рамку, но и в фон, в трактовку драпировок, крыльев ангелов и т.д.; в хоранах же и в заглавных листах, которые всегда давали особый простор для формотворчества, эти возможности, как ни странно, пока не использованы художником.

Уже в этих ранних рукописях чувствуется незаурядная колористическая одаренность художника. Миниатюры Евангелия 6758 М отличаются тонкими цветовыми решениями, построенными на сопоставлениях нежных голубых, различных оттенков охристых и зеленых цветов. В рукописи 1585 года колористическая гамма иная: голубой фон заменяется золотом несколько приглушенного оттенка, активную роль начинают играть красные тона в сочетании с синими и зелеными. Но уже в рамках этого раннего периода, работы которого отмечены чертами определенной общности, просматривается тем не менее эволюционная линия, и не только в колорите, но и в характере композиционного построения. Сцены в Евангелии 1585 года в сравнении с предыдущей рукописью менее “разряжены”. Здесь орнамент активнее включается в изображение, линия становится напряженнее, колорит – более ярким и открытым, тональная разработка несколько сложнее и богаче.

Следующий, средний период, – известный нам по Евангелию 1587 года – отмечен нарастанием декоративности, выразившейся в активном использовании орнамента, кото-

рый покрывает фон, архитектурные сооружения, заменяет собой элементы пейзажа. В то же время, в изображении фигур нельзя не заметить стремления художника к более реалистической передаче человеческой фигуры, пропорции которой становятся ближе к естественным, а формы – более плотными. Меняется и типаж, приобретший теперь неожиданную одутловатость.

Дальнейшие пять лет деятельности Акопа Джугаеци выпадают из поля зрения исследователя. Но уже Евангелие 1592 года, хотя оно и лишено сюжетных миниатюр, позволяет сделать заключение, что к началу 90-х годов XVI века вполне сформировался зрелый стиль художника, особенно ярко выразившийся в двух последних известных нам рукописях – 1607 и 1610 годов. Судить со всей полнотой о творчестве мастера этого периода мы можем по хранящемуся в Матенадаране Евангелию 1610 года. Уже сам подробный цикл из 60-ти полностраничных миниатюр, (а не в виде небольших изображений среди текста или на полях, нередко использовавшихся армянскими, в частности, киликийскими художниками в рукописях с нарративным иллюстративным циклом) не имеет, насколько нам известно, аналогов в армянской книжной живописи. Но рукопись эта интересна не только обширным циклом и особой нарядностью художественного убранства (что дало основание самому Акопу назвать этот манускрипт в памятной записи “бесценным сокровищем, цветущим как рай весной”). Интересна она прежде всего тем, что в ее живописи с особенной силой выявилась творческая индивидуальность художника. Тенденции, намечавшиеся в предыдущие периоды, получили здесь свое дальнейшее развитие. Сохраняя декоративную выразительность, композиции отличаются теперь ясностью и четкостью, освобождаясь от временами чрезмерной, “ковровой”, заполненности листа; цветовые сочетания становятся более звучными, густыми и насыщенными, контуры – более сочными и осязаемыми, а ритмика – более свободной. Фигуры приобретают живость и жизненность и наделяются известным объемом. Типаж получает не только национальную, но и социальную определенность.

Естественно, что все эти стилистические изменения органически вытекают из изменений в самом содержании искусства, обусловленных развитием мировоззрения художника, которое в зрелый период его творчества уже во многом отличается от чисто средневекового. Это особенно заметно в изображениях святых, лишенных в его трактовке какой-либо идеализации. Акопа интересует прежде всего выразительность создаваемых им образов, во имя которой он придает им порой совершенно недопустимый, с точки зрения средневековых норм, вид. Так, в рукописи 1587 года Бог в сценах Сотворения мира, а также Христос и Богоматерь, типажем своим напоминают изображения Будды. Персонажи, представленные художником в Евангелиях 1607 и особенно 1610 годов, мало похожи на святых; это скорее грубоватые престолюдины, современники художника, ничуть не прикрашенные им; напротив, их “мужские” черты, быть может, даже подчеркнуты мастером, в чем также сказалось своеобразие его творческой индивидуальности.

Понятно, что “реализм” Джугаеци не выходил за рамки средневековых изобразительных норм, вся художественная система его миниатюр чисто средневековая. Однако, в самой этой тенденции также, как и в необычайно активной для средневекового мастера зво-

люции, которую претерпело его искусство, сказались не только собственные качества художника, но и время, в которое он жил. Ничего подобного мы не встречаем (да и не можем встретить) в армянской миниатюре предыдущих эпох.

В эпоху раннего и зрелого средневековья армянские художники, в частности, миниатюристы, проходили при обучении основательную профессиональную подготовку; школа закладывала крепкую художественную основу, давала канонически четкие иконографические установки, и те изменения, которые на протяжении десятилетий претерпевало их искусство, были прежде всего связаны с дальнейшим совершенствованием мастерства. Это был путь постепенной художественной эволюции. В позднесредневековый период, в связи с отмеченными выше историческими обстоятельствами, роль школы как таковой, значительно снизилась, что, с одной стороны, негативно сказалось на общем уровне художественной продукции, с другой же, – в тех случаях, когда мастер был яркой творческой личностью (к числу таких, несомненно, относился Акоп Джугаеци) – сыграло, напротив, положительную роль: миниатюрист был свободнее в своем искусстве.

Как мы уже знаем, художественное образование Акоп получил в монастыре на озере Ван, в Васпуракане, той области Армении, где в поздний период наиболее интенсивно развивалось рукописное дело, в частности, миниатюра.

Со второй половины XIII века Васпуракан стал постепенно справляться от тех тяжелых потрясений и опустошений, которые он пережил за предыдущие два столетия, ознаменованные агрессивной политической Византии, нашествием сельджуков, а затем – монголов. Установление при монголах караванного торгового пути к Черному морю через Ван, способствовало некоторому подъему экономики этого района. Начинается также заметное оживление деятельности монастырей, а, соответственно, – и культурной жизни.

Васпураканская миниатюра XIV-XVI веков, – в отличие от книжной живописи этой провинции в эпоху правления царей Арцрунидов, имевшей более широкий спектр художественных направлений, обусловленный наличием различных социальных кругов, – представляет собой сугубо демократическое ответвление, стоящее на грани с чисто народным творчеством. Стиль ее в целом отличается известной упрощенностью, схематичностью в изображении тел, выраженной графичностью, отсутствием цветовых нюансов; для рукописей XIV века характерна подчеркнутая лаконичность живописных средств, акварельный прием наложения красок, их ограниченная палитра, размещение фигур на незаполненном цветом фоне пергамента. С XV века в стиле васпураканских миниатюр происходят изменения. На старую художественную основу накладываются новые черты. Нарастание декоративности приводит к тому, что фон заполняется орнаментом, в палитру проникают яркие локальные краски, а также белила, активное применение которых во многом обогащает цветовую систему, не меняя при этом основного, народного характера этой живописи.

Такой в самых общих чертах была васпураканская миниатюра в то время, когда начиналась художественная деятельность Акопа Джугаеци.

Понятно, что и в период позднего средневековья школа, в данном случае, васпураканская, также давала миниатюристу определенные профессиональные навыки. И васпу-

раканская основа его искусства четко прослеживается в ранних работах Акопа. Это заметно и в общей графичности его живописи этих лет, и в иконографии сцен, и в самом цикле миниатюр. Но то, что мог получить Акоп в васпураканском скриптории, не должно было удовлетворять его богатое воображение. Графический стиль, в котором работала васпураканские мастера, не давал возможности выделиться незаурядному живописному дарованию: Акопа Джугаеци, его тяга к декоративности, выразившейся как в особой любви к орнаменту, так и в подборе звучных и насыщенных цветов.

Но, давая меньше, школа и меньше сковывала его. И если заурядный миниатюрист, прошедший ту же школу, ограничился бы повторением, с небольшими вариациями, того, что усвоил при обучении, то наделенный яркой творческой индивидуальностью Акоп Джугаеци, с его живым и тонким художественным восприятием, жадно впитывал все то, что встречал вокруг себя – в самых различных произведениях искусства. Как мы увидим ниже, это были и армянские рукописи более ранних эпох (прежде всего, киликийские), и образцы искусства других стран и народов – персидские, дальневосточные, западноевропейские. Подчеркнем, однако, с самого начала, что в этом не было и намек на эклектику. Прежде всего, он брал лишь то, что было близко его художественному темпераменту, что удовлетворяло его стремление к декоративной выразительности и позволяло обогатить арсенал изобразительных форм. Он не переносил механически в свои миниатюры те или иные “подсмотренные” элементы, а преобразовывал их в нечто совершенно новое, свое; заимствованные им из различных источников мотивы, – будь то китайские облака, персидские “михрабы” или латинские печати с фигуркой Богоматери, окруженной звездами, – приобретали под рукой Акопа Джугаеци выраженную печать его творческой личности, начинали говорить на специфическом изобразительном языке его живописи. Язык этот, имеющий глубинную, генетическую связь с армянской живописью, предстает в то же время как явление совершенно новое и, по существу, новаторское. Но об этом речь пойдет в главе, посвященной художественному языку миниатюриста.





ГЛАВА IV

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ РУКОПИСЕЙ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

Принципы украшения Евангелия.

Циклы миниатюр. Иконография сцен, ее основные тенденции.

В соответствии с практикой, принятой в армянских рукописях позднего периода, – которая вернулась к старому, раннесредневековому принципу расположения миниатюр перед кодексом (в отличие от манускриптов XI–XIII веков, когда сцены располагались внутри книги, рядом с иллюстрируемым текстом) – миниатюры в Евангелиях Акопа Джугаеци сгруппированы в отдельные тетрадки, подшитые к началу рукописи. За циклом евангельских миниатюр следуют хораны с таблицами канонной согласия, предваряющие текст четырех евангелий, каждое из которых открывается, как и обычно, портретом соответствующего евангелиста, помещенным на одном развороте с нарядно украшенным заглавным листом.

При таком принципе группировки миниатюр кажется логичным и выбор для иллюстрирования лишь наиболее важных моментов из жизни Христа – т.н. “Праздников” и “Страстей” Господних – и их расположение в хронологической последовательности событий. К этим основным событиям в армянских рукописях XV–XVI веков нередко добавлялись и сцены чудес. Но других второстепенных эпизодов, которые в предыдущие столетия в рукописях с нарративным, повествовательным, циклом иллюстрировались в серии миниатюр среди текста, здесь, как правило, нет. Все известные рукописи Акопа Джугаеци – кроме Евангелия 1610 года – следуют этой системе.

Цикл Евангелия 1610 года – совершенно необычен и выделяется не только среди рукописей своего времени; ему нет аналогов и среди манускриптов предыдущих эпох, ибо, подробнейшим образом иллюстрируя Евангелие, художник представляет все изображаемые эпизоды, независимо от их значимости, в полностраничных миниатюрах.

Кроме того, иллюстрации имеются и в текстовой части рукописи, в виде кратких миниатюр среди текста и на полях; такие миниатюры украшают и более ранние рукописи художника, в частности, Евангелия 1585 и 1592 годов. Но это не целые сцены; художник ограничивается изображением отдельных фигур или элементов сцены, не столько иллюстрируя то или иное событие евангельской истории, сколько намекая на него и помогая таким образом читателю легче ориентироваться в рукописи.

Так, пастух, играющий, в одном случае на свирели, в другом – на зурне¹, сопровож-
илл. 97 дает рассказ евангелиста Луки о Рождестве Христа; петух напоминает об Отречении Пет-
илл. 62 ра,² крест – о Распятии.³

Перечисление подобных примеров сокращенного иллюстрирования в рукописях Джугаеци можно продолжить. Это – ангел из “Сна Иосифа” и ангел, явившийся женам-мироносицам у гроба Господня; блюдо с головой Иоанна Крестителя и обнаженная фигура на дереве (из эпизода исцеления Христом слепого нищего Вартимея), это канделябры, отмечающие притчу Христа о светильнике, и многие другие.

Такой прием подсказывания сцены с помощью одной детали не был изобретением Акопа; он известен уже по манускриптам XII–XIII веков, и С. Тер-Нерсисян считает его чисто армянским.⁴

Этот традиционный для армянской книжной живописи тип миниатюр встречается в рукописях разного времени и из различных областей Армении, но выбор мотивов и особенности композиционных приемов в работах Акопа указывают на то, что скорее всего он заимствовал эту традицию из киликийских манускриптов эпохи расцвета.

илл. 98 Так, в Евангелиях 1592 и 1610 годов Благовещение представлено в виде маргинальной миниатюры, где архангел Гавриил и Дева Мария расположены на внешних полях разворота.⁵

Маргинальные изображения Благовещения, крайне редкие в армянской книжной живописи, встречаются в рукописях Тороса Рослина,⁶ и даже создается впечатление, что киликийский мастер предпочитал этот вариант полностраничному. Отсутствие у Акопа Джугаеци среди миниатюр Евангелия 1610 года сцены Благовещения на весь лист еще не означает ее замены маргинальной; рукопись, особенно начальная ее часть, сильно пострадала от воды, и первая миниатюра цикла могла быть утраченной.

Нельзя не связать с киликийскими образцами и изображения предков Христа в медальонах, помещенные рядом с текстами, повествующими о Его родословной, – в двух рукописях художника – Евангелиях 1592 и 1610 годов.

Практика иллюстрирования генеалогии Христа портретными медальонами в киликийской книжной живописи начинается уже с конца XII века.⁷

При общности самой идеи, композиция этих листов варьируется. Медальоны с портретами предков Христа располагаются то по одному, то группами, занимая собой всю страницу, либо сопровождают текстовые колонки. Обычно погрудные, изображения эти помещаются в одних случаях друг над другом, отделенные интервалами фона, в других – медальоны с портретами объединены друг с другом, подобно звеньям общей цепи, или же выстраиваются в несколько рядов – как по горизонтали, так и по вертикали, – соединяясь между собой орнаментальными плетениями, в виде своеобразного

¹ Соответственно: л.156 об. в рукописи 1585 г. (N9691M) и л. 184 об. в рукописи 1610 г. (N7639M).

² Л. 58 в евангелии от Матфея (N 3424 Иерус.), лл. 100 об. и 146 об. – в евангелиях от Матфея и от Марка, (N9691M) и лл. 130 и 172 в тех же евангелиях (N7639M).

³ Лл. 149 об. – в евангелии от Марка (N9691M) и л.130 в евангелии от Матфея (N7639M).

⁴ *Des Nersessian & Toros Roslin et l'évangile de Zeytoun. // Etudes byzantines et arméniennes. Louvain 1973, t.I, p.560.*

⁵ На лл. 98 об. – 99 в Евангелии 1592 г. и 181 об. – 182 в Евангелии 1610 г.

⁶ См. *Дриштин И.Р.* Торос Рослин. Вреван. 2000, с.110–111.

⁷ *Des Nersessian & Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore. 1973, p.26.*

ковра.⁸ В изображениях предков Христа Акоп Джугаеци, несомненно, идет от киликийских образцов, но создает свои варианты данной композиции.

В Евангелии 1592 года портреты эти, заключенные в чередующиеся медальоны и прямоугольные рамки, расположены среди самого текста, рядом с соответствующими персонажами. В рукописи 1610 года текст первой главы евангелия от Матфея, содержащий родословную Христа, помещен в левой колонке, тогда как соседняя, правая, стве- илл. 94
на под погрудные изображения предков, расположенных парно, рядами. Некоторые из илл. 53
них заключены в круглые медальоны, другие – в более сложные по конфигурации рамки различных геометрических форм, третьи представлены без какого-либо обрамления.

Свободно используя образцы, наш мастер обнаруживает творческое отношение к традиции, сказавшееся во всем, – в иконографии сцен, в изобразительном языке миниатюр, в самом принципе оформления манускрипта, его текстовой части.

Основным украшением текстовых страниц армянских рукописей – если они не содержали иллюстрирующей соответствующий отрывок лицевой миниатюры, среди текста или на полях, – обычно служили орнаментальные маргинальные знаки, отмечающие номер отрывка, и сама каллиграфия. Акоп Джугаеци ввел новую систему художественной подачи текста. Уже в ранних работах он стал заключать каждую колонку текста (их у него по две на каждой странице) в орнаментальное обрамление, которое становилось все более нарядным от рукописи к рукописи. В Евангелии 1585 года это тонкие золотые рамочки, между которыми помещен орнамент из красных овалов; верхняя часть рамки образует своеобразный “купол” из многолопастных арок; в рукописи 1592 года обе колонки текста заключены в общую рамку, довольно сдержанную для Джугаеци и по цвету, и по орнаментике: небольшие синие крестики составляют основной узор рамки. илл. 94

Исключительно богатым и разнообразным оформлением отличается текстовая часть рукописи 1610 года: здесь каждое из четырех евангелий имеет свой тип украшения. В евангелии от Матфея каждая колонка текста обрамлена с трех сторон тонкими красными, синими, золотыми и черными полосами, проведенными ливнейкой. С четвертой, верхней стороны текст венчается целой системой разноцветных куполов, опирающихся на антаблемент, поддерживаемый фигурками атлантов. Вся рамка богато украшена изящными “арабесками”. В евангелии по Марку колонки текста завершаются сводами, которые, в свою очередь, объединяет еще один, большой общий свод. В пазухах малых сводов съезжились серые пятнистые звери. Система завершения текстовых колонок в евангелии Луки по общей своей структуре близка оформлению евангелия от Матфея; роль атлантов здесь выполняют стоящие на задних лапах быки. И, наконец, завершая над колонками текста в евангелии Иоанна напоминают собой довольно сложные по конструкции заставки; между колонками – гнездо с птенцами и крест над ним. илл. 62
илл. 53,54
илл. 61

Ничего подобного мы не встречаем среди армянских рукописей. Источник вдохновения художника здесь очевиден. Сама идея такого нарядного оформления всех страниц

⁸ Как, например, в Евангелии князя Васакя, около 1268 г., приписываемым Торосу Ростону (Ватикан, Фрик. Галери 32.18, с.3). Евангелия всеяма художников, XIII в., завершеном в 1320 г. (7651М, лл.141-142) или в Евангелии XIII в., из монастыря Аменаврач в Новой Джуге (57/161 л.14об.).

книги родилась у Акопа, несомненно, под впечатлением от иранских рукописей; от них же идут и “арабески”, и рамка из разноцветных, проведенных линейкой полос. Но эстетический эффект, создаваемый работой армянского мастера, иной. И не только из-за подбора самих мотивов, ибо художник не забывает, что это – украшение *евангельского* текста (о чем свидетельствуют купола, венчающие рамки, и другие декоративные элементы), но и благодаря характеру трактовки орнамента, о чем речь пойдет ниже.

Это новшество, введенное Акопом Джугаеци в обычно довольно сдержанную систему оформления текстовых страниц армянских рукописей, отразило тенденцию художника к выраженной декоративности, которая усиливалась в его творчестве с годами.

Но, быть может, нигде эволюция, пройденная Акопом Джугаеци не ощущается столь отчетливо и определенно, как в таблицах канонов согласия (хоранах) и заглавных листах.

В ранних рукописях Акопа они мало интересны, примитивны по построению, вялы по ритму, неуклюжи по орнаментальным мотивам и их трактовке. Сама их конструкция проста: таблицы канонов заключены в скромную рамку из нескольких разноцветных полос; верхняя полоса служит основанием для заполненного орнаментом прямоугольника, венчающего построение, с многолопастной аркой в середине. Каждый хоран включает в себя обычно два канона, отделенных друг от друга вертикальной орнаментированной полосой.

Подобный, довольно редкий в армянской миниатюрной практике способ оформления канонов согласия встречается среди васпураканских рукописей позднего периода. В отличие от традиционной конструкции хорана, в его основе не лежит архитектурный прототип: здесь нет ни антаблемента, ни колонн, ни арки. И в целом он значительно менее декоративен по своим возможностям.

Очевидно, что в ранний период творчества, когда Акоп использовал этот вариант оформления таблиц канонов, декоративная сторона листа еще мало интересовала его; слабо разработана в них и орнаментика. Такое отношение к художественному образу хоранов, – и вообще-то мало характерное для армянских мастеров, для которых хораны, где они могли дать волю своей восточной любви к декоративности, всегда были предметом самого любовного отношения – кажется особенно странным для Акопа Джугаеци, который в своем зрелом творчестве предстает как один из наиболее блестящих, разнообразных и несобычных орнаменталистов во всей истории армянской миниатюры.

Но уже в рукописях второй половины 80-х годов и в последующий период художник, несомненно, под впечатлением от более ранних, прежде всего, киликийских образцов, откашляется от этого простого типа, обращается к традиционной форме хорана и использует традиционные декоративные мотивы, которые активно обогащает собственным формотворчеством.

Этот классический тип хорана давал мастеру, естественно, большие возможности для реализации его природной тяги к декоративности. Еще скованная в ранний период, эта высвобождавшаяся страсть художника получила свое яркое и выразительное воплощение в его рукописях конца XVI - начала XVII веков, и не только в хоранах, но также в заглавных листах, портретах евангелистов, сюжетных миниатюрах и даже в текстовых листах.

Однако, позаимствовав саму идею классического хорана и многие элементы его украшения, освященные многовековой традицией, Акоп Джугаеци создает по существу новые, самостоятельные композиции, значительно отличающиеся от известных образцов. илл. 45-50
90-93
107,108

Прежде всего, художником сильно трансформирована “архитектоничная конструктивность” использованных прообразов. “Архитектурная” идея этой системы художественного оформления таблич кааносов согласия теряется в насыщении коврово-орнаментальном убранстве его хоранов, которые приобретают особую плоскостную и “живописную” декоративность, благодаря исключительно свободному, “раскрепощенному” использованию самых различных орнаментальных мотивов.

Также и мотивы, идущие от киликийских и других армянских прототипов, – такие, как “радужный” орнамент, “мраморные” и “пурпуровые” стволы колонн, свернувшиеся фигурки, образующие капители, обезьяны со свечами, и многие другие, – это не повторения, а скорее вариации на темы, иногда – весьма отличные от первоисточника.

Кроме того, мы встречаем в хоранах Джугаеци такие конструктивные формы “антаблементов”, декоративные элементы и орнаментальные мотивы, которые неизвестны по другим армянским рукописям. Орнаментированные квадраты отходят вбок от середины прямоугольников в одной паре хоранов, а “базами” для колонн в другой служат выходящие за рамку большие круги, орнамент которых складывается в равноконечный крест; ромбы и трапеции, как бы наложены на прямоугольник “антаблемента”, или сплетаются с ним, и их углы словно завязаны узлами; иногда полукруглые основной арки хорана “перебиваются” другими, усеченными по бокам арками. Наряду с растительными и геометрическими мотивами, в хоранах Джугаеци появляются и “абстрактные” орнаменты, в виде разноцветных пятен неправильной конфигурации, напоминающей речную гальку, или – неспределенных узоров, которые не связываются узнаваемыми аналогиями с какими-либо природными формами. Сочиненные самим Акопом эти новые конструкции и необычные орнаменты, свидетельствуют о незаурядной изобретательности и неистощимой фантазии мастера.

Наряду с традиционными армянскими мотивами и образцами собственного формотворчества, среди декоративных элементов хоранов Акопа Джугаеци можно выделить еще одну группу мотивов, которые были заимствованы художником из различных, иногда довольно неожиданных для рукописной иллюминации, источников.

Так, несомненно, под впечатлением от персидских поливных израздов появляются в двух последних его рукописях, созданных после переселения в Иран, геометрической формы синие вставки, покрытые мелким орнаментом, с белыми стилизованными под илл. 108, 49
“хуфи” посвятивительными армянскими надписями.

Иное происхождение имеют довольно необычные капители Евангелия 1592 года, в илл. 91-93
в виде плоских золотых дисков с чередующимися изображениями. Это – либо стоящая фигура в ореоле, заполненном звездами, вероятно, Богоматерь; либо – две, также стоящие, по бокам от центральной оси фигуры, одна пониже ростом, в островежом головном уборе, напоминающем клубок, другая – повыше, с крестом в руке, очевидно, это – Христос.

Диски эти, снабженные по периметру надписями, напоминают своим видом золотые медали или печати, греческие или латинские. По наблюдению С.Тер-Нерсисян⁹, текст

⁹ Этим наблюдением она любезно поделилась со мной (в письме от 3.XI.1966 г.)

этих надписей не поддается прочтению; сами буквы – скорее латинского, чем греческого алфавита, что обнаруживается при их рассмотрении с оборотной стороны листа, на просвет. Из чего следует вывод, что образцом художнику послужили не медали, а печати, скорее латинские, чем греческие. При таком рассмотрении – на просвет – Христос оказывается изображенным, как это и было принято, слева, и с крестом в правой руке.

Сходство с латинскими церковными печатями имеется и в фигуре, окруженной ореолом, заполненным звездами. Именно так выглядят западные изображения, связанные с Непорочным Зачатием, где Богородица представляется стоящей в ореоле, усыпанном звездами.¹⁰

Но, независимо от того, какие образцы были использованы здесь нашим художником, совершенно очевидно, что поводом для их включения в систему украшения хоранов явились не священные сюжеты, выгравированные на этих печатях, а чисто декоративная выразительность самих золотых дисков.

Говоря о художественном убранстве хоранов Акопа Джугаеца, следует отметить характерную для них особенность: ни конструктивные, ни декоративные элементы не повторяются в точности, не переносятся механически из рукописи в рукопись. Как традиционные, так и новые мотивы легко и свободно варьируются художником; при этом какие-то темы получают дальнейшее развитие, другие, появившись однажды, затем исчезают. Каждый хоран в очередной рукописи это – очередная импровизация художника.

Подобная практика обнаруживает черты нового, по существу, уже не вполне средневекового отношения нашего мастера к творчеству, к проблеме иллюминации религиозного текста.

Трудно найти другого художника, даже среди его современников, который так свободно обращался бы с набором декоративных элементов, украшающих таблицы канонов согласия, где в более ранние века была определенная традиция включения тех или иных мотивов. Известно, что в армянской церковной литературе имеется ряд сочинений, посвященных символическому толкованию 10-ти канонов согласия, имевших своей целью упорядочение системы их декорирования, закрепляющей за каждым из них определенный подбор декоративных элементов¹¹. И хотя кажется, что авторы этих трудов не столько сами определяли репертуар этих мотивов, сколько следовали за практическим опытом миниатюристов и как бы подытоживали его, несомненно, что определенная традиция такого подбора (понятно, не жесткая, допускавшая многочисленные варианты в соответствии с различными местными школами и видоизменявшаяся с поколениями и с художниками) все же была.

Между тем, Акоп Джугаец, хотя и использует некоторые традиционные мотивы армянских хоранов, при желании, с легкостью заменяет их. Капитали его хоранов образуются то свернувшимися фигурками животных, то золотыми дисками, то складками свисающего с “архитрава” велума, то цветочными мотивами, то геометрическими орнаментами. Также многообразны по своим вариантам и базы колонн, в отдельных случаях и во-

¹⁰ Лавров В.П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богородицы. СПб. 1911.

¹¹ Об этих символических толкованиях в армянской церковной литературе VIII - XVII веков, см.: *Գործարար Հայրապետի անթրոպ. ձևի արտոգր. Կ. Պոլիս, 1878, էջ 192-194; Der Nersessian's Manuscripts arméniens illustres du XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la bibliothèque des pères mekhitaristes de Venise. Paris. 1937, p.56-58; Der Nersessian's Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963, p. 103-104; Միկիտչիսից խորհրդագր. Հետազոտություններ և բնագրեր. Թղիսյանի թանգարանի ՀՀ-Վարդանիցի Երկրորդի 2004 (с переводом толкований на современный армянский, а также русский языки).*

яне отсутствующие. Нет определенной, установленной повторяемости в конструкциях и в декоративных мотивах "антаблементов".

Эта свобода в обращении с декоративным репертуаром, независимость от канона, системы (даже – выработанной для себя самим художником) становятся особенно наглядными при сравнении хоранов из хронологически близких рукописей Акопа Джугаеци.

Сопоставим для примера хораны двух его Евангелий, разделенных между собой промежутком всего в три года. В этих, хронологически последних рукописях Акопа Джугаеци – 1607 и 1610 годов, – представляющих его творчество зрелого периода, наиболее ярко выявляется неповторимая индивидуальность мастера, выразившаяся как в ассимиляции заимствованных, так и в создании совершенно новых мотивов. илл. 107-108, 45-50

Здесь, с одной стороны, еще четче одушаются "уроки" киликийской живописи (они – в совершенстве декоративной конструкции, в четкости распределения элементов, в богатстве орнаментики), с другой – еще более изобретательной и неистощимой становится фантазия художника, более широким и свободным – круг орнаментальных мотивов.

При всей близости художественного убранства, большом стилистическом сходстве и общности орнаментики, сам подбор мотивов в хоранах этих двух рукописей не дублируется. Различны капители хоранов, подбор орнаментальных мотивов, заполняющих прямоугольник "антаблемента", различен выбор птиц и животных, включенных в убранство этих листов.

Так, пространство "тимпана" под аркой одного из хоранов Евангелия 1607 года заполнено фигурой сидящей в довольно напряженной позе, словно затаившейся, лани, изображенной с прекрасным знанием и чувством пластики и движения животного. Естественно было бы ожидать, что этот необычный и весьма выразительный художественный образ будет использоваться и в Евангелии 1610 года; однако здесь его уже нет; как нет и фигур зверей и животных, фигурировавших над хоранами и над заставками заглавных листов в первой из рассматриваемых рукописей; и только птицы различных пород оживляют эти декоративные листы, да обезьяна со свечой висит, уцепившись за основание хорана, сильно отличаясь от обезьян предыдущей рукописи, где они спокойно сидят, свесив хвосты и имея на головах береты, кокетливо сдвинутые набок. илл. 107

Тот же путь, который характеризует эволюцию декоративного убранства хоранов, художник прошел и в оформлении заглавных листов. Распльвачатые и вялые по орнаментальным построениям заставки в рукописи 6758М сменяются значительно более четко организованными в Евангелии 1585 года, но рядом с заглавными листами рукописи 1587 года они, в свою очередь, кажутся несовершенными. И, наконец, самыми интересными по блестящему исполнению и изысканности мотивов, по звучности ярких, переливающихся красок являются заглавные листы рукописей зрелого периода. илл. 77,78 илл. 89 илл. 95,11,96, 100,110,112,114, 116 52,56,58,60

Конструкции заставок у Джугаеци не отличаются большим разнообразием: это прямоугольник, заполненный орнаментом, с вырезанной в середине мясолопастной килевидной аркой, восьмиконечной звездой, либо какой-то другой геометрической фигурой.

Многообразные мотивы геометрических и растительных орнаментов то мелкой россыпью покрывают поле заставки, то объединяются в несколько крупных форм. Иногда

илл. 96, 78,77 среди орнаментальных мотивов появляются птицы-сирины¹², человеческие лица¹³, и даже целые сценки, изображающие Благовещение¹⁴ или Богоматерь с младенцем в типе "Млекопитательницы"¹⁵.

Как в форме заставки, так и в инициалах Акоп Джугаеци не стремится к большому разнобразию, составляя их из комбинаций символов евангелистов, причем интересно, что в инициале каждого евангелия соединены символы всех четырех евангелистов: столбы первых букв в евангелиях по Матфею, Луке и Иоанну – "Q", "P", "F" – образуются фигуркой стоящего ангела; телец, лев и орел, скомбинированные с ним тем или иным способом, служат головками и перекладинами букв. Инициал евангелия по Марку – "U" – содержит тот же подбор компонентов, но в одних случаях символы скомпонованы по два, в левой и в правой полосах буквы, в других – каждая из полос составлена всеми четырьмя символами.

Иллюминированы не только инициалы, но и вся первая, а нередко также вторая и третья строки заглавного листа. Иногда буквы целой строки заключены в цепь соединенных друг с другом медальонов. В ранних рукописях Акопа буквы составлены из геометрических и растительных орнаментов, позднее – также фигурками птиц, а иногда и людей.

илл. 96,110 Антропоморфные буквы, образующие первую строку евангелия по Матфею в двух рукописях художника – 1592 и 1607 годов – кажутся персонажами жанровой сценки¹⁶. Фигурки юношей в современных художнику костюмах, остроумно превращенные в буквы армянского алфавита, словно участвуют в пиршестве: один из них держит в руках кувшин с вином, другой несет блюдо с едой, третий, сидя на коленях, берет с подноса чашу, кто-то подносит бурдюк и собирается спустить его с плеч, присев на корточки, кто-то играет на кяманче, еще один, держа в руках некое подобие кастаньет, изгибается в танце, под их шелканье. Сосуды и кувшины с напитками, блюда с кушаньями и вазы с фруктами расставлены вдоль пирующих, и даже полотенца (в одной из сцен) предусмотрительно висят на веревке.

Маргинальные орнаментальные планшеты в заглавных листах рукописей Акопа, как и обычно в армянских Евангелиях, занимают всю высоту листа и венчаются крестом. Композиционная организация этих планшетонок и их орнаментика – ее мотивы и характер трактовки – в каждой из рукописей Акопа Джугаеци соответствуют той стадии эволюции творчества художника, которую они представляют и которая отразилась во всех остальных компонентах художественного оформления. В поздних рукописях излюбленным мотивом художника становятся тонкие изящные арабески, окружающие и заставку, и маргинал, и инициал, придающие особую изысканность и кружевную легкость всему листу.

илл. 71,89, 95,1,99,109, 111,113,115 Портреты евангелистов в рукописях Акопа Джугаеци отличаются выраженной декоративностью. Изображая, в соответствии с традицией, Матфея, Марка и Луку записывающими или обдумывающими свое сочинение (иногда же – чистящими перо), а Иоанна –

¹² Заглавный лист евангелия по Матфею в рукописи 1592 г.

¹³ Заглавный лист евангелия по Марку в рукописи 1587 г.

¹⁴ Заглавный лист евангелия по Иоанну в рукописи 1585 г.

¹⁵ Заглавный лист евангелия по Иоанну в рукописи 1610 г.

¹⁶ Сходные сцены мы нередко встречаем и на рельефах армянских надгробных памятников XVI-XVII веков; многие из них были в хачкарах и на надгробных в виде овалов джугицкого кладбища. И нельзя не отметить, как в этих сюжетах, так и в композициях эсхатологического содержания (не говоря уже об орнаментальных мотивах), прямой и, скорее всего, достоверной связи этих хачкаров с одновременными миниатюрами рукописей, и не только – Акопа Джугаеци.

диктующим Прохору, художник мало заботится о том, чтобы передать то помещение или ту среду, где это происходит. Его не влекут ни сложные, уходящие в глубину архитектурные построения (игравшие в ряде армянских рукописей зрелого средневековья важную и композиционную, и чисто эмоциональную роль), ни пейзажный фон в портрете Исаанна (изображавшегося, начиная с XII века, стоящим на острове Патмосе, что давало художникам возможность для изображения деревьев и скал), ни аксессуары писца, его столика с письменными принадлежностями и попугай (нередко превращавшиеся, в том числе и у армянских миниатюристов, в сложные и интересные натюрморты).

Правда, порою в его изображениях встречаются колонны, столики, светильники, ве-лумы и даже купола, однако, они играют в его миниатюрах сугубо-декоративную роль. Скала за Исаанном до такой степени стилизована нашим художником, что превратилась в волнообразный орнамент, обрамляющий фигуру евангелиста.

Изобразительная среда, в которой “живут” евангелисты в портретах Акопа Джугаеци, сугубо орнаментальна. Орнамент заполняет весь фон, образуя порою очень широкие, нарядные и пышные рамки. Эти обрамления особенно интересны в двух хронологически последних рукописях художника: в обычную четырехугольную рамку вписаны рамки, восьмиугольные, или опять-таки четырехугольные, но более узкие и более короткие, либо помещенные под углом к первой. Причем рамки эти не просто вписаны одна в другую, а переплетаются, образуя единую сложную конструкцию.

Нетрудно заметить, что орнаментализация композиций портретов евангелистов нарастает от ранних рукописей к зрелым, декоративные элементы которых многообразны, и это не просто разнообразие орнаментальных мотивов. Орнамент играет столь важную роль в этих портретах, что его формами, его подбором определяется характер их образного воздействия.

Переходя к сюжетным миниатюрам рукописей Акопа Джугаеци, следует отметить, что и иконография отдельных сцен, и их цикл, несомненно, идут от васпураканской традиции. Эта преемственность особенно заметна в ранних рукописях Акопа Джугаеци; она ослабевает с течением времени, под напором яркой и активной творческой индивидуальности художника, которой было тесно в узких рамках средневекового канона.

Начиная с XIV века христологический цикл в армянских рукописях нередко предв-аряется одной-двумя ветхозаветными сценами. Интерес к библейским сюжетам восходит в Армению еще к раннесредневековому периоду: отдельные сцены, которым иконографы придавали символический, прообразовательный смысл, мы встречаем на фресках, на рельефах, а также в иллюстрированных Евангелиях. Для книжной живописи эпохи зрелого средневековья включение ветхозаветных эпизодов в евангельский цикл уже не характерно. Но в конце XIII и в XIV веках появляются первые образцы армянских иллюстрированных Библий; кроме того, некоторые ветхозаветные сцены помещаются в иллюминацию Маптоца (Требника) и Чатоца (Лекционария).

Древняя практика подключения ветхозаветных сцен к циклу евангельских миниатюр восстанавливается в XIV-XV веках в рукописях из северной Армении и Васпуракана. “Жертвоприношение Авраама”, чаще всего избираемое в этот период среди библейских эпизодов, также имеет символическое значение: это – прообраз жертвы Христа. Однако

в конце XVI века, наряду с этой сценой, появляются и некоторые другие эпизоды, также взятые из книги Бытия, в частности, “Сотворение мира” и “Грехопадение”. В рукописях Акопа Джугаеци мы находим наиболее ранние примеры этих сцен.

илл. 17,18.
80
илл. 20,79

Следует отметить, что цикл библейских миниатюр у Акопа далеко не стабилен на всем протяжении его творчества. В ранних рукописях художник включает лишь “Сотворение Фяв” и “Грехопадение”. В средний период “Сотворение мира” иллюстрировано целым рядом миниатюр (кроме того, здесь мы встречаем и некоторые другие ветхозаветные сцены. Это “Гостеприимство Авраама”, “Жертвоприношение Авраама”, а также “Видение Иезекииля”). Обе рукописи, где имеется подробный цикл “Сотворения”, находятся в зарубежных коллекциях. Поэтому сошлемся на С. Тер-Нерсисян, которая останавливается именно на этих сценах Манчестерского Евангелия 1587 года.

“Каждая из первых шести миниатюр на всю страницу разделена на две зоны: наверху бюст Создателя, внизу – то, что он сотворил. Две последние миниатюры изображают Бога, отдыхающего на седьмой день, и рай. Ни в чем он (Акоп Джугаеци – И.Д.) так не отдалается от традиционного типа, как в толстошемом лице, окруженном двойным нимбом, украшенном розетками и мотивами, которые должны означать облака. Зеленый плащ с золотыми рефлексам, отогнутый край которого позволяет увидеть голубую подкладку, ничем не напоминает обычный классический костюм. Все в этой странной, но мощной фигуре отличается от изображений, обычных, когда речь идет об армянских произведениях или образах христианского Востока или Запада. Скорее всего она напоминает изображения Будды, и сходство это не случайно. Мы имеем очень мало сведений о деятельности джугинских купцов, но, вероятно, что они поддерживали связи с Индией и Китаем, где присутствие армян засвидетельствовано с начала XIV века. Эти купцы, несомненно, привозили из своих поездок статуэтки и стиги, изображавшие, наряду с другими сюжетами, и Будду, которыми и вдохновился Акоп в этой рукописи... Уже сам факт, что он вдохновился ими, отойдя в сторону от вековой традиции, является красноречивым свидетельством его независимого духа.

Жест Создателя указывает на головы символов евангелистов, странным образом подключенных к этой сцене, тогда как композиция страницы уточняется надписью: “Это – врата рая, которые Он открыл и распределил милость и благодать”. Две створки этих врат вписаны в арку, над которой представлена верхняя часть лица. Несмотря на отсутствие нимба, это изображение может быть определено как лицо Создателя, мы его видим в сходной миниатюре Евангелия, иллюстрированного Акопом в предыдущем году”.¹⁷

Тот же принцип деления каждой сцены “Сотворения мира” на два регистра по горизонтали мы встречаем, хотя и в несколько иной композиционной схеме, в других армянских рукописях, в частности – XVII века из района Вана. Таким образом, можно говорить об определенной иконографической традиции изображения этих сцен, сложившейся, по-видимому, в конце XVI столетия.

Но у самого Акопа сцена “Сотворения мира” и другие библейские сцены исчезают в дальнейшем. Ни в одной из сохранившихся рукописей зрелого периода, даже в Евангелии 1610 года, где число одних только полностраничных миниатюр достигает шестидесяти, нет

¹⁷ Des Neressian S. L'Art arménien, p 236-240.

сцен, иллюстрирующих ветхозаветные эпизоды. Зато сильно расширяется другой вводный цикл, эсхатологический (т.е. цикл сцен, связанных с христианским учением о конце мира, Втором Пришествии Христа и последовавшем за ним Страшном суде), широко ил. 42-44 распространенный в позднесредневековых армянских рукописях. Эсхатологические сцены следовали за сценами из жизни Христа и завершали собой весь цикл миниатюр.

Как мы видим, этот последний не был лишен внутренней логики. Армянские иконографы позднего времени создали довольно стройную схему истории мира от сотворения, через грехопадение и изгнание из рая, к истории жизни Христа, явившейся искуплением первородного греха, а затем – ко Второму Пришествию, Страшному суду и обретению потерянного рая.

В отличие от ветхозаветных сюжетов, которые не всегда фигурируют в иллюстрированных Евангелиях XV-XVI веков, эсхатологические сцены становятся их непременной частью в этот период.

Интерес к эсхатологической теме, постоянный в течение всего средневековья, как известно, особенно обострялся в отдельные периоды, что было связано с историческими обстоятельствами: обычно это были периоды социальных брожений и политических катаклизмов. К таким периодам относились и XV-XVI века, когда “мысль о близости кончины мира... обратилась в главный вопрос времени.”¹⁸ Это общее для всего христианского мира ожидание конца света должно было быть особенно созвучно настроениям армян в позднесредневековую эпоху. В исторических событиях своей страны они должны были видеть осуществление апокалиптических предсказаний.

В армянском искусстве тема Страшного суда встречается уже в памятниках ранне-средневекового периода. Первоначально она всплывает в монументальном искусстве – в росписях и в рельефах церквей. В книжной же живописи она появляется, насколько можно судить по сохранившимся памятникам, в XII-XIII веках, где изображение “Страшного суда” следует в целом развитой византийской иконографической схеме, хотя, как отмечает С. Тер-Нерсесян, и с известными модификациями.¹⁹

У васпураканских мастеров мы встречаемся с иным, более сокращенным вариантом Страшного суда. При частных различиях, характерные черты иконографии этой сцены в поздний период следующие: основную часть композиции образует сидящий на троне Христос, один или в композиции “Деисуса”; иногда Христос заменяется Ветхим Днемя. Под этим изображением – сцена взвешивания грехов, активное участие в которой принимают черти, пытающиеся перетянуть чашу с грехами, и ангел, пронзающий их копьем.

Другая традиционная сцена эсхатологического цикла поздних армянских рукописей – “Христос во славе”, с коленопреклоненным перед ним заказчиком или писцом, имеет по-видимому, местное происхождение. Медальон с бюстом Христа помещен на переесе-

¹⁸ Сказри В. Эсхатологические сочинения в сказаниях в древнерусской письменности и влияние их на народное духовное стих. Тула, 1897, с. 62.

¹⁹ Так, в сцене Страшного суда из Евангелия 1262 г., украшенного Торосом Росником, она отмечает особое значение, которое правит здесь группе Деисуса, выделенной в отдельный регистр, а также замену обычного трона Этимасией. Отделение регистра с Христом от ряда апостолов С. Тер-Нерсесян считает характерной особенностью армянской иконографии Страшного суда и находит корни подобных изображений в армянском монументальном искусстве X-XI вв. *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 19-21.

чения рукавов большого креста²⁰ на ступенчатом основании и окружен четырьмя трубящими ангелами. Вот что пишет об этой композиции и ее литературных источниках С. Тер-Нерсисян: “Эта тема является развитием простых маргинальных миниатюр киликийских рукописей, изображающих Второе пришествие Христа... Миниатюристы изображают трон и крест в мандорле, поддерживаемой ангелами. Начиная с XV века, подобная композиция более тесно связывается с текстом Матфея 24.30-31. Поэтому образ Христа является на кресте, знаке “Сына Человеческого,” и он сопровождается ангелами, обращенными к четырем углам мира”.²¹

илл. 42,106.11

Эти две сцены – “Страшный суд” и “Христос во славе” – становятся почти обязательными в поздних армянских Евангелиях; есть они и у Акопа Джугаеци. У подножия креста в сцене “Христос во славе” он изображает заказчика (или заказчиков), а в двух случаях 41,87 – и самого себя.

илл. 7,16,

41,87

К этим традиционным изображениям художники порой добавляют и другие, менее каноничные.

Интересный эсхатологический цикл предстает в рукописях Акопа Джугаеци, который черпает сюжеты для своих композиций в различных источниках, нередко в апокрифах.

Среди тем эсхатологического цикла, к которым не раз обращается Акоп своих рукописях, фигурирует и тема заступничества Богоматери, по-разному решенная им в рукописях середины 80-х годов и в Евангелии 1610 года.

Сама идея включения в цикл миниатюр изображения Богоматери в качестве заступницы в армянской книжной живописи известна уже с XIII века. В портретах донаторов Богоматерь изображается их покровительницей и заступницей перед Христом, как это мы видим в портрете князя Васака и его сыновей, которых она, представляя сидящему на троне Христу, защищает, раскрывая над ними свой плащ.²²

В XVI веке та же тема получает у армянских миниатюристов иное решение. В ряде рукописей васпураканского ареала, заключенные в рамки погрудные изображения Богоматери и Христа, напоминающие по композиции иконы (я, вероятно, идущие от них) помещены на одном развороте, друг против друга; протягивая руки к Сыну, Богоматерь обращается к нему с просьбой за род человеческий.²³ Такие миниатюры имеются и в двух известных нам рукописях Акопа Джугаеци – 1586 и 1587 годов. Но в Евангелии 1610 года мы встречаем весьма необычный вариант этой темы: Богоматерь с обнаженной грудью стоит перед Христом, выглядывающим из-за облака; рядом с ней – коленопреклоненные Иоанн Предтеча, Григорий Просветитель и Стефан Первомученик. Подобной композиции нет ни в одной из известных нам рукописей, но литературный источник ее ясен. Это – Шаракан, сборник армянских церковных канонов и песен. В одной из них, в песне св. Нерсеса Шнорали об усопших говорится: “Предстательством святого креста – безмолвного се-го ходатая, и святой Богородицы, и Иоанна Предтечи, и святого первомученика Стефана, и святого Просветителя армянского патриарха ... милосердный Господи, помилуй души

илл. 85

илл. 43

²⁰ Напомним, что тема креста была одной из наиболее любимых в Армении; уже в период раннего средневековья она получила широкое распространение во всех видах изобразительного и прикладного искусства, и прежде всего, конечно, в лавкарах.

²¹ *Der Nersessian & Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington. 1963, p.85.*

²² Евангелие князя Васака N 2568 Иерусалим.

²³ См. рукописи NN 294, 5516, 5579, 6420 – все в Митендариане.

наших усопших²⁴. Эта песня объясняет подбор действующих лиц нашей миниатюры, содержание которой – заступничество наиболее почитаемых святых перед Христом за род человеческий: св. Григория Просветителя, Стефана Первомученика, особенно почитавшегося в Армении²⁵, Иоанна Предтечи, одного из самых популярных заступников в представлении христиан, и, наконец, Богоматери, посредничество которой считалось особенно действенным, как благодаря тому, что она почиталась более остальных святых, так и в силу ее материнства: Христос не мог отказать просьбе матери.

Песня эта, однако, не объясняет того, почему Богоматерь изображена с обнаженной грудью. Между тем, сходную деталь мы находим в одной из хизанских рукописей конца XVI века,²⁶ где в двух миниатюрах на развороте также представлено заступничество Богоматери перед Христом, в композиции, сходной с вышеупомянутыми миниатюрами Акола 80-х годов, но Богоматерь изображена здесь с обнаженной грудью, которую она показывает Христу. Этой необычной иконографической подробности посвящена статья А. Мнацаканяна, в которой устанавливается как воздействие апокрифа “Хождение Богоматери по мукам”, так и связь со старыми языческими представлениями, напечатанными отрывками в армянском народном эпосе “Давид Сасунский”.²⁷ илл. 130

В апокрифе повествуется о том, как, попав в загробный мир и став свидетельницей ужасных мучений грешников, Богоматерь направляется к Христу в надежде вымолить им прощение, и, чтобы сделать еще более убедительным свое заступничество, обнажает перед ним грудь, напоминая о молоке, которым выкормила его.²⁸

Вероятно, тот же апокриф, “Хождение Богоматери по мукам”, где говорится о разных видах наказаний за различные грехи,²⁹ послужил основой и для другой эсхатологической сцены в рукописи Джугаеци 1610 года, изображающей мучения грешников в аду: одни горят в огне, другие повешены за ноги, за языки, и даже за глаза, третьих обвивают змеи. илл. 44

В более ранних рукописях Акола – Евангелиях 1585 и 1587 годов – сюжеты для эсхатологических изображений заимствованы из другого источника – книги Еноха, иудейского апокрифа, пользовавшегося большой популярностью и у христиан, – где в форме видения представлена будущая судьба человечества.³⁰ Художник изобразил путешествие Еноха по сферам неба, “чудовище женского пола... Левиафан”, и “Три отделения, назначенные для душ умерших, разделенные между собой бездной, водой и светом над водой”. илл. 76,84.11 илл. 84.1

Но основная часть иллюстраций Акола Джугаеци отведена, конечно, евангельскому циклу, включающему около двадцати основных сцен из жизни Христа, к которым, начиная со среднего периода, подключаются сцены чудес³¹, а в рукописи 1610 года, —

24 Шараян. Богослужебные каноны в песни армянской восточной церкви. Перевод с древнеармянского Н.Э.Яна. М. 1914, с. 419.

25 Еще Вртанес Керет (VIII в.) в слогот “Послания против иконоборцев”, отмечая изображения, которые можно увидеть во храмах, указывает, наряду с евангельскими сценами, и изображения местных святых (св. Григория Просветителя, св. Рипсимя и св. Гаяна), а также св. Стефана Первомученика (см. *Des Nersessian S. Une apologie des images du veritable siècle // Byzantion (1944-45)*, т. XVII, p. 64.

26 1597 г., N 5579M.

27 Մանուկեան Ի. Բարեկարգութեան ըրտեսնեմունքն յիմեռն հոյ մտերոնկարգութեան մեջ // Հայկական տրիбуна (1974) I, էջ 82-83.

28 Տիւրի Ստանիսլավիկի գիրքը յայտնակը նման կերպով անցնում է: // Յեղիարտեան հայկական հիմնի եւ նոր ճարտարապետի Բ. Չինիկի, 1898, էջ 435: Следует отметить, что в греческом варианте апокрифа отсутствует эта подробность, в это же время раз убеждает в том, что данный язык имеет местное, армянское происхождение (Греческий подлинник вместе с русским переводом был опубликован И.И. Срезневским в сборнике “Древние памятники языка в тисках” Изд. АН, т. X, с. 551-578).

29 Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности, с. 193-200.

30 Сахаров И.Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах в событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1877.

31 Их нет, однако, в Евангелии 1607 г.

где, как уже говорилось, с редкой обстоятельностью и полнотой иллюстрирован евангельский текст – и большое количество второстепенных эпизодов.

В изображении основных евангельских сцен Акоп в целом следует иконографическим схемам, унаследованным от позднесредневековой, прежде всего, васпураканской книжной живописи, тогда как во второстепенных сюжетах чувствует себя много свободнее.

Характеризуя иконографию евангельских сцен в восточноевропейском искусстве эпохи позднего средневековья, где отмечает общую тенденцию обращения к старым восточным типам, Г. Мийе обращается и к армянским рукописям этого времени: "... маленькие города и отдаленные монастыри (Армения – И.Д.) сохраняют старые сирийские и каппадокийские типы, к которым обращаются школы XIV-XV веков, следуя новой эстетике."³²

Говоря о консервативности армянских манускриптов, Мийе основывается на материале рукописей Васпуракана. В таком определении васпураканской иконографии есть значительная доля истины. Частично сознательно, частично в силу оторванности от соседних христианских стран, вызванной исторической обособленностью этой провинции Армении, школы Васпуракана, быть может больше, чем другие, хранили верность старым иконографическим схемам, восходящим к X, XI, а возможно, и к более ранним векам.

Правда, трудно говорить об абсолютной чистоте этих типов в конце XVI века, т.к. к старой основе прибавляется много новых черт, связанных с воздействием и других иконографических схем. К тому же, широкое использование апокрифической и местной армянской литературы дает новые, иногда очень своеобразные и неожиданные подробности.

Отмечая следование Акопа Джугаеци в целом васпураканской традиции, нельзя в то же время не отметить, что мы не найдем, пожалуй, ни одной сцены, которая оставалась бы неизменной на всем протяжении творчества художника; каждый раз он в большей или в меньшей степени модифицировал их.

Обратимся теперь к конкретным миниатюрам Акопа Джугаеци, выбирая, с одной стороны, те из них, на примере которых можно наиболее отчетливо выявить истоки и основные иконографические тенденции мастера, с другой же – такие, в которых он применил наиболее интересные и своеобразные изводы.

на л. 64 В сцене "Рождества" из раннего Евангелия художника (6758М) обращает на себя внимание не совсем обычная деталь: над младенцем Христом склоняются головы трех животных.

Известно, что изображение в сцене "Рождества" вола и осла, появившееся еще во времена древнехристианских саркофагов, стало с тех пор стойкой иконографической традицией. Имеются различные объяснения происхождения этих фигур. Одни ученые ставили их в генетическую связь с пророчеством Исаии (1.3), которое толковалось христианами авторами как предсказание о привлечении к Христу иудеев и язычников (в памятниках древней письменности вол признается символом иудейского народа, а осел – язычников). Именно в этой символике видели причину того, что фигуры этих животных столь стойко сохранялись в изображении "Рождества" в последующие века. Другие исследователи полага-

³² M. M. Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916, p. 120.

ли, что присутствие здесь вола и осла, это – обычный эпитет яслей. Н.В. Покровский обращает внимание и на то, что в тех странах, где эти животные не были общеизвестными (например, в России), их изображения заменялись более привычными фигурами – коня и коровы, которые не заключают в себе уже никаких намеков на символическое значение.³³

Взвращаясь к миниатюре Асopa Джугаеци, отметим, что, хотя для ее автора и вол, и осел были хорошо знакомыми животными, неизменно изображавшимися в армянских сценах Рождества, животные, которых он здесь поместил, отличаются от обычных не только своим количеством, но и видом.³⁴ Два из них, – скорее всего, мулы; рядом с ними, судя по загнутым рогам и острой морде – не вол, а, по-видимому, коза (к сожалению, красочный слой на морде животного поврежден). Но, кого бы ни задумал изобразить здесь художник, думается, что он не вкладывал никакого символического смысла в эти фигуры, а скорее хотел ими придать некоторую жизненность сцене: в отличие от баранов, помещенных рядом с пастухами в нижней части композиции, и читающихся в ней почти как орнамент, животные, склонившиеся над яслями, выглядят очень живыми и естественными. Интересно, что в отличие от принятой иконографии данной сцены, здесь нет и самих яслей.³⁵

Имена – Мелкон, Гаспар и Багдасар, – написанные рядом с фигурами поклоняющихся волхвов в той же миниатюре, (а также в сцене “Рождества” в двух других Евангелиях художника, 1587 и 1607 годов) свидетельствуют о знакомстве нашего мастера с известным апокрифом “Слово о приходе и поклонении волхвов”.³⁶

Как и сцена “Рождества”, “Сретение” в рукописи 6758М содержит необычные детали, также свидетельствующие о том, что художник, если и имел под рукой какой-то образец, то далеко не каноничный.

Известно, что иконография “Сретения”, следующая рассказу евангелия от Луки (2,22-39) о принесении сорокодневного младенца Христа во храм, не знает большого числа вариантов. Композиция образуется обычно двумя симметричными группами, справа и слева от кивория, в которые объединяются немногочисленные участники события: Мария, Иссиф, старец Симеон и Анна-пророчица.

Хотя действие во всех миниатюрах Джугаеци происходит во храме,³⁷ ни в одной из них нет изображения кивория или алтаря (вряд ли колонна, с обернутым вокруг нее велумом, в рукописи 1585 года, мыслится художником как алтарь). Отсутствие алтаря или чего-либо, что напоминало бы о нем, должно означать – как считает Д. Шорр, – что художник подразумевал здесь не собственно “Сретение”, церемонию принесения младенца во храм, а – эпизод встречи святого семейства с Симеоном; этот вариант она определяет как чисто восточный.³⁸ И в самом деле, во многих васпураканских рукописях XIV-XV веков алтарь отсутствует.

³³ Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М., 2001, с.159-163.

³⁴ Сходную деталь мы видим и в васпураканской рукописи, перепищенной в Багете в 1556 г. (6828М). Среди васпураканских рукописей встречаются и другие варианты, например, в Евангелии начала XIV в. (4820М) лишь один осел стоит около яслей; в рукописи 1357 г. (5332М) животные и вовсе отсутствуют.

³⁵ В ряде васпураканских рукописей ясли также отсутствуют.

³⁶ Մեկոնի և Գասպարի և Բագդասարի երեւոյն յայնչեմս: Բ, Էջ 42:

³⁷ В рукописи 6758М об этом можно лишь догадываться по верхней части миниатюры, где среди орнамента, напоминающего, скорее всего, резьбу деревянных балок во армянских жилых домах, помещены кресты; не очень ясно определено место действия и в Евангелии 1585 г.: здесь велум и нечто вроде купола, отделенные от остальной части миниатюры сравнительными “антаблементами”, который поддерживается колоннады, могут служить указанием на храм. В последующих рукописях место действия конкретизировано более четко.

³⁸ Skarr D. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple // Art Bulletin, vol.28, March, 1946, p.19.

Но если, опуская изображение кияория, Акоп Джугаеци, вероятно, следовал васпураканской традиции, то необычный состав действующих лиц в его изображениях “Сретения” как будто не имеет более ранних прецедентов. В качестве участников сцены, согласно пояснительным надписям на маргиналах, здесь выступают Исааким и Анна, родители Марии. Это странное, не обоснованное литературными источниками их посвяление в “Сретении” находит аналогию в некоторых памятниках русского искусства. М.В. Алпатов объясняет такой необычный извод близостью праздников Сретения и Введения во храм. Такое объяснение “нельзя считать беспочвенным домыслом. В доказательство правомочия подобного сближения можно привести икону Введения во храм XIV века, [...] в которой, помимо Исаакима и Анны бесхитростный мастер изобразил и Иосифа. Можно, с другой стороны, привести и новгородскую икону Сретения начала XV века, [...] в которой пророчица Анна превращена в Анну, мать Марии, и соответственно этому рядом с ней поставлен и отец Марии, Исааким”³⁹.

Однако, наш мастер идет еще дальше: он заменяет не только мать Марии Анну-пророчицу, персонаж сравнительно второстепенный, но и Исаакимом – Симеона, лишая тем самым сцену ее основного смысла. Правда, в последующих рукописях Джугаеци Симеон восстановлен на своем месте, но состав действующих лиц опять-таки не каноничен: нигде нет Анны-пророчицы: женская фигура с птицами в руках, фигурирующая во всех изображениях “Сретения” у Джугаеци, – либо мать Марии⁴⁰, либо, скорее, служанка (т.к. в некоторых миниатюрах это – молодая особа). Еще одно неизвестное лицо появляется в ряде сцен; его нельзя отождествлять ни с Исаакимом, ни с Иосифом, т.к. это – молодой, безбородый юноша.

илл. 82,101.1, 118.11
илл. 2,24,72, 101.11

“Крещение”, как и большинство других христологических сцен в рукописях Акопа Джугаеци, в значительной степени связано с традицией васпураканских рукописей, дающих своеобразные и интересные варианты восточнохристианской иконографии, в которых совместились черты, заимствованные из различных источников. Васпураканские изображения “Крещения” нередко соединяют в себе черты различных иконографических традиций: одни напоминают о кашадокийских памятниках (Христос, повернувшийся к Иоанну, правой рукой освящающий Иордан), другие – о традиции сирийской (Христос кажется маленьким под рукой Иоанна; божественная десница является в небе). Третья – о традиции эллинистической и византийской (олидотворение Иордана и лишь частично погруженные в воду ноги Христа и Иоанна). Кроме того, в них нередко использованы апокрифические тексты и находят отражение народные представления, подчас восходящие к языческим временам.

Изображения “Крещения” у Джугаеци, при общей, казалось бы, иконографической схеме (Иоанн – слева, стоящий в воде, а не на скалистом берегу, ангелы за Христом, слетающий на Его голову святой Дух, рыбы в реке) имеют, однако, и значительные отличия в отдельных деталях, свидетельствующие о том, что художник отнюдь не был склонен в точности переносить из рукописи в рукопись одну и ту же компози-

³⁹ Алпатов М.В. Икона “Сретения” из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевской лавры // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы, 1958, XIV, с. 55.

⁴⁰ Хотя в Евангелии 1610 года одна из фигур и идентифицирована надписью как пророчица Анна, но в самом расположении в группе за спиной Марии, а главное – птицы в ее руках, никак не соотносятся с той ролью, которая отведена этой пророчице в соответствующем евангельском эпизоде.

ию. Различия наблюдаются как в позе Христа, в постановке его ног, в положении рук (интересно обратить внимание на вариант в более поздних рукописях Джугаеци, где руки Христа сложены на груди: мастер передает естественное движение человека, которому забько), так и в изображениях существ, населяющих Иордан (рыбы, драконы, олицетворения Иордана и “иудейской нации”), в числе, позах и жестах прислуживающих ангелов, и в других элементах.

Есть среди иконографических деталей этой сцены крайне интересные, на которых хочется остановиться особо. Во всех изображениях “Крещения” у Джугаеци, как и в большинстве васпураканских рукописей, важное значение отведено населяющим Иордан рыбам и вишалам. В рукописи 6758M под рамкой миниатюры имеется занимательная надпись: “Հորից Բրիւտնի րուկ հարձրից” (“рыба поцеловала ногу Христа”). В двух следующих по времени Евангелиях – 1585 и 1587 годов – рыбы выскакивают из воды, причем во втором из них одна из рыб допрыгнула до руки Христа, и хотя здесь нет пояснительной надписи, несомненно, смысл этого изображения тот же. Рыба, как известно, – один из первых символов христиан; в целовании же выражалась духовная преданность и поклонение.

илл. 2

илл. 72

Помимо рыб в ряде рукописей Акопа Джугаеци изображен и дракон, вишاپ.

Изображения вишалов в сцене “Крещения” известны в армянских рукописях с начала XIV столетия; они становятся обычной иконографической подробностью в манускриптах XIV–XVI веков. Дракон под ногами Христа, попираемый им, имеет символический смысл: с древнейших времен он олицетворял собой злой дух.

Появление в сцене “Крещения” змей и драконов объясняется влиянием лицевых Псалтирей, художники которых, используя новозаветные сюжеты, подвергали определенной переработке традиционные евангельские сцены, дополняя их изобразительными элементами, буквально иллюстрирующими тексты отдельных псалмов.⁴¹ В данном случае это псалом 73.13–14: “Ты расторг силою Твоею море. Ты сокрушил головы змиев в воде. Ты сокрушил голову левиафана”.⁴²

Впрочем, изображение морского чудовища могло быть навеяно не только текстом приведенного псалма, но и другим источником – известным апокрифом “Рукописание, данное Адамом дьяволу”⁴³. В нем рассказывается о том, что Каин родился с двенадцатью змеиными головами, и Адам согласился дать рукописание на себя дьяволу, чтобы тот снял с Каина змей. Рукописание состояло в том, что смоченные в крови козлий руки он приложил к белой каменной плите, которую дьявол опустил в Иордан, заповедав змеиным головам хранить ее. И это рукописание дошло над Адамом до тех пор, пока Христос не пошел креститься на Иордан и не сокрушил змеиные головы. О том, что этот апокриф использовался армянскими иконографами, может свидетельствовать васпураканская рукопись из собрания Севаджяна в Париже, где в сцене “Крещения” изображен дракон с надписью: “Հորից Բրիւտնի Իջմիտ” (“рукописание Адама”).⁴⁴

⁴¹ *Покровский Указ соч.*, с. 68–69, 278.

⁴² Подпись под миниатюрами, в том числе в рукописях Джугаеци, подтверждают эту связь. В Евангелии 1607 г.: “Գրեցի թիւիւն” (Дракон, у которого сокрушена голова); в Евангелии 1610 г. надпись выколесила стерла, осталась: “...սգրեցի գրեցիսն” (...голове дракона).

⁴³ См.: *Порфирий И.Я.* Апокрифические сказания о ясновидящих людях в событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, с. 38–39.

⁴⁴ *Macler F.* Documents d'art arméniens. Paris, 1924, pl. LXVIII, fig. 158.

Но, помимо влияния литературных источников, дракон в “Крещении” мог появиться в армянских памятниках и как живучий языческий пережиток. Известно, что дракон-вишпап с древнейших времен ассоциировался у армян с культом воды⁴⁵. Включение вишпапа в сцену “Крещения” характерно для армянских рукописей демократического круга, и это естественно, поскольку именно в народной среде были особенно живучи старые, языческие предания и популярна апокрифическая литература.

Еще одно изображение в ряде миниатюр Джугаеци – фигурка зачерпывающего воду в кувшин мужчины (иногда он обнажен, иногда одет в современный художнику костюм) – напоминает об олицетворении Иордана. Зародившееся в древнехристианский период и навеянное, несомненно, образцами античного искусства, олицетворение Иордана было распространено и в средневековый период, как в византийских памятниках, так и в памятниках армянских. Обычно это старец (реже – молодой человек) с сосудом, удаляющийся от Спасителя. Появление этого персонажа, подобно рассмотренному выше мотиву с драконом, объясняется влиянием псалтирных иллюстраций, в данном случае – иллюстрацией псалма 113.5 (“море виде и побеже, Иордан возвратится вспять”), который средневековые иконографы толковали как пророчесственное указание на Крещение Христа.

илл. 2

В сцене “Крещения” в раннем Евангелии Акопа Джугаеци изображена стоящая у берега Иордана фигурка обнаженного мужчины в головном уборе, с сосудом для воды в правой руке и с секирой – в левой. Упоминаемая в проповеди Иоанна Крестителя секира – обычный мотив для иконографии “Крещения”⁴⁶, и в соответствии с евангельским текстом, она изображается, как правило, у основания дерева. Наил художник сделал ее атрибутом олицетворения Иордана.

Мужская фигурка, зачерпывающая воду в кувшин, в сцене “Крещения” из рукописи 1587 года, также могла бы сойти за олицетворение Иордана, даже несмотря на то, что облачена в кафтан с короткими рукавами, поверх рубахи, и шляпу, типа чалмы, видимо, по современной Акопу персидской моде. Однако, подпись под этой фигурой (несомненно, одновременная миниатюре, и, судя по всему, сделанная самим мастером), также, как и

илл. 101.11

подпись под “Крещением” в другом Евангелии Акопа Джугаеци, 1607 года, свидетельствуют о том, что, даже если художник и ввел эту фигурку, следуя иконографическим образцам, он вкладывал в нее иной смысл.

Изображение мужчины в остроконечной шапке, зачерпывающего кувшином воду из Иордана в Евангелии 1607 года, сопровождается подписью: “ըրզւղ”, что может означать как человека, больного водянякой или “страдающего водобоязнью”, так и “ворующего воду для полива”⁴⁷. Само действие, которое он производит, с одной стороны, и отсутствие каких-либо признаков указанных тяжелых недугов в его внешности – с другой, ясно указывают на то, что художник имел в виду второе из этих значений. В другой рукописи художника (Евангелии 1587 года) под сходным изображением читаем подпись: “Սի հրհրս թագի է ցոր լրիզող թիւսի” (“это еврейская нация, крадет воду”).

⁴⁵ О вишпапах см.: Мэрр Н.Я., Сяврина И.Я. Визиты. Ленинград 1931.

⁴⁶ Покровский Ужк. сеч., с. 271

⁴⁷ Լոր քրիստոսը Հայկազանի լիզուի Վիհեթիլ 1836, հ. 2, էջ 678: Բանորանի ի հոյկուկան լիզուի ի նոստայ քրիստոս (Երես, Ա.Բ. Խոնարարչեան) Առնոլով, 1838, հ. 2, էջ 348-349: Հայ-նոստեթիկ քրիստոսան Երկվան, 1984, էջ 580.

Трудно сказать, что имел в виду художник, делая подобную, весьма несбыточную подпись, основывался ли он при этом на каком-то литературном источнике, или то было его собственное толкование данного персонажа. Можно лишь констатировать, что эта традиционная для “Крещения” фигура, у миниатюристов более ранних веков – олицетворение Иордана, у художников XIV-XVI веков приобрела иное значение; и, судя по подписям, (как Акопа Джугаеци, так и других мастеров) для них это – некий отрицательный персонаж. Весьма определенны в этом смысле подписи под миниатюрами в ряде васпураканских рукописей. Так, в одной из них, около подобной обнаженной мужской фигурки в головном уборе, – бородатой и с хвостом (!), идущей к Иордану за водой и державшей в руке кувшин для воды с ручкой – имеется подпись: “это сатана”; в другой – сидящий в реке на корточках персонаж с посохом, заполняющий кувшин водой, определен подписью как “дьявол”⁴⁸.

Обращает на себя внимание еще одна неожиданная для этой сцены иконографическая деталь в двух последних рукописях Акопа Джугаеци – блюдо с гостинцами, которое держит покровенными руками ангел. Ту же деталь в сцене “Крещения” мы встречаем и в нескольких других армянских рукописях того же времени, которые и по стилю своему, и по иконографии очень близки миниатюрам нашего мастера и являются, как мы думаем, работами художников общего с ним круга.⁴⁹

Возможно, этот, необычный для “Крещения” мотив, явился отражением какой-то местной ритуальной обрядовой практики, хотя не исключено, что он был введен найтым мастером в чисто декоративных целях и подхвачен затем другими художниками.⁵⁰

Интересная и довольно распространенная в поздних армянских рукописях иконографическая деталь фигурирует в сцене “Воскрешения Лазаря” в рукописях Акопа Джугаеци. Здесь над гробницей изображены головы людей.

илл. 28,65,
73,102.11

Г. Мийе обратил внимание на сходную иконографическую подробность. “Итальянды XII века использовали более смелый тип, напоминающий эллинистическую манеру: несколько фигур вдали склонились либо позади горы, либо на террасе гробницы. Эту редкую композицию, которая является результатом смешения гробницы с Вифанией или даже “Воскрешения Лазаря” со “Входом в Иерусалим”, нельзя считать случайной, поскольку много позднее мы находим ее в некоторых армянских рукописях”⁵¹. При этом автор ссылается на два армянских Евангелия позднего времени⁵².

Иконографический извод, близкий тому, о котором, в связи с итальянскими памятниками говорит Г. Мийе, среди армянских памятников известен по значительно более ранним образцам. В двух киликийских рукописях⁵³ наблюдающие за чудом воскресения

⁴⁸ Евангелие 1577 г. (5507M)

⁴⁹ Это – Евангелие 1591 года (10367M), созданное в Варате иконоком Барсегом, и два Евангелия, украинские, по-видимому, одним и тем же миниатюристом, Лавриком Кривовером, первое – в 1592 году, в Ляме (5011M), второе, т.е. Евангелие Хоротик – в 1594 году, на острове Селав, (*Macler F. op. cit.*, pl XLVI bis).

⁵⁰ В связи с этим стоит обратить внимание на то, что мотив блюда с гостинцами, закономерный в “Поклоения волхвов” и в различных сценах трапез и пиров, в некоторых васпураканских рукописях неожиданно появляется не только в “Крещении”, но также и в сцене “Явление ангела дьяволу”, как мы это видим в Евангелии 1575 года (4831M) епископа Захария Гуменац, учителя Акопа, и упомянутом выше Евангелии иконок Барсега и в Евангелии № 4 собрания Севадакяна в Париже.

⁵¹ *Millet G. op.cit.*, pp.238-239.

⁵² Евангелие № 18 Национальной Библиотеки, Париж, и Евангелие в собрании Морганя

⁵³ В Евангелии князя Васаса, 1272 года (Иер., 2568). См.: *Der Nersessian S. Armenia Manuscripts in the Freer Gallery*, pl 61.) и в Евангелии 80-х годов (9422M). См.: *Дурново Л.А. Армянские миниатюры*. Вреван, 1967, табл. 49.)

Лазаря, энергично жестикулирующие жители Вифании сгрудились за холмами, живо об-суждая чудесное событие.

Однако, персонажи, выглядывающие непосредственно над гробницей Лазаря в рукописях Акопа Джугаеци, мало похожи на вифанских иудеев, пришедших с Марфой и Марией (Ии 11.31-5). В Евангелиях 6758М и 1607 года видны лишь головы, выступающие на черном фоне⁵⁴, они как бы смотрят в открывшиеся перед ними отверстия; в Евангелии 1610 года они снабжены нимбами; в Евангелии 1585 года их головы покрыты погребальными пеленами, а в рукописи 1607 года их сопровождает надпись илл. 102.П “Մեռելիք” (“умершие”).

Объяснение такому необычному изображению находим в двух литературных источниках. В апокрифе “Слово Адаму к Лазарю”, созданном под влиянием поучения Кирилла Транквиллиона в лазареву субботу и развившем его, говорится, что Лазарь, услышав глас Христа: “Лазарь, гряди вон”, «обрадовался и сказал содержащему во тьме сонму: “Я о вас помолюсь тому, кто скоро придет и изведет вас оттуда”. Сидящие в аду древние патриархи и пророки, услышав о пришествии Христа, возрадовались и попросили Лазаря, уходящего из ада на землю, донести Ему весть об их положении и ожидании”»⁵⁵.

Таким образом, головы над гробницей в наших рукописях – это напоминание о том мире, откуда был вызван Лазарь, а нимбы – указание на пророков и патриархов.

Связь с другим литературным источником, с Шараканом, в силу самой широкой его известности в Армении, кажется еще более несомненной. Приведем из него два канона на воскресение Лазаря: “Христе! Божественным творческим голосом, Ты, вызывая Лазаря из гроба, явил себя Богом живых и мертвых. От божественного громкого голоса ад задрожал с ужасом, и умерший, обвиняемый погребальными пеленами, облекся новой жизнью”. “Ты воззвал к Лазарю и тем дал надежду умершим; воскресение четырехдневного умершего показало, что оживут и умершие со времен Адама”⁵⁶.

Эпизоды, связанные с Тайной вечерей, представлены Акопом Джугаеци в нескольких сценах. Это – “Омовение ног”, фигурирующее во всех его рукописях, “Причащение апостолов” и “Причащение Иуды”, которые встречаются в ранних его работах, и собственно “Тайная вечеря”, в Евангелии 1610 года.

Хотя все это – отдельные моменты одной и той же вечери, последнего ужина Христа с учениками, накануне праздника Пасхи, но уже «византийские художники разграничивали эти моменты, и, находя, что исторический перевод недостаточно выражает ее внутреннее содержание, изобрели особые формы для выражения идеи об установлении таинства евхаристии. Это изображение известно у греков под названием “раздаяния тела и крови Христа апостолам”, а у русских под именем литургического перевода тайной вечери. Лицевые Евангелия... допускают в качестве иллюстраций к рассказу об одной и той же вечере оба перевода рядом».⁵⁷

“Тайная вечеря” сравнительно редко изображалась васпураканскими художниками; сцене сидящих за столом апостолов они предпочитали “Омовение ног” и “Причащение

⁵⁴ Подобным образом изображены обитатели ада в сцене “Состязания во ад” во многих васпураканских рукописях.

⁵⁵ *Пиррария И.И.* Апокрифические сказания о повеленных лицах, с. 40-47.

⁵⁶ Шаркян. Бегослужбные каньны и гимны, с. 134.

⁵⁷ *Покровский.* Указ. соч., с. 364.

апостолов”, что свидетельствует об их интересе не столько к обнаружению предателя, сколько – к таинству евхаристии; еще реже фигурирует в циклах васпураканских миниатюристов отдельная сцена “Причащения Иуды”.

Акоп Джугаеци, напротив, концентрирует внимание, прежде всего, на предательстве⁵⁸ и нередко обращается к “Причащению Иуды”, которое изображает, следуя тексту Иоанна (13.26-27): “Тот, кому я, обмакнув кусок хлеба, подам. И обмакнув, подал Иуде Симону Искариоту. И после сего вошел в него сатана”.

Появление Иуды как второго после Христа действующего лица Евхаристии не было чем-то новым в христианском искусстве. “Эта мысль о самочинном занятии первого места Иудой на тайной вечере сказалась в Жудовской псалтири ... в композиции приобщения апостолов... Здесь Христос не дублирован, с одной стороны он причащает хлебом Петра, а с другой стороны апостол с чертами Иуды (безбородый) пьет из чаши.”⁵⁹ Г. Мийе считает, что, изображая Иуду на втором месте, художники хотели подчеркнуть его наглость в соответствии со словами Иоанна Златоуста о том, что он возлежал на вечере выше верховного апостола.

Таким образом, используя литургический вариант “Тайной вечери”, наш мастер нашел формулу, совместившую три мысли: о евхаристии, о предательстве и о наглости Иуды. Но в Евангелии 1610 года литургический вариант уступает место собственно “Тайной вечере” вокруг стола, что дало художнику возможность придать жанровый характер сцене. Встревоженные апостолы сидят за столом, уставленным едой; их живые и достаточно разнообразные позы передают это волнение. Иуда выделен отсутствием бороды и позой – он единственный стоит и подносит ко рту кусок хлеба.

Еще нагляднее выделен Иуда в сцене “Предательства” из Манчестерской рукописи: он изображен с темным лицом; но и это показалось художнику недостаточным, и он поместил рядом с ним еще и надпись: “Յնժիւ սի՛րիւ” (“бесстыжий Иуда”, дословно – “Иуда с черным лицом”). Сходная по идее деталь встречается в коптской рукописи из Национальной библиотеки в Париже, где в сцене “Тайной вечери” Иуда выделен черными руками. Как считает Г. Мийе, художник указывает таким образом, что дьявол уже напечатал ему на ухо.⁶⁰

Таким образом, здесь мы имеем примеры того, как художники прибегали к действительному средству средневековой живописи – символике цвета, – чтобы нагляднее передать трудновоспроизводимое содержание сцены.

В изображении “Распятия” в двух последних рукописях Джугаеци появляются отдельные черты, не характерные для армянской иконографии этой сцены, связывающиеся с влиянием западных образцов. Верхняя часть вертикальной перекладины креста заканчивается изображением гнезда с пеликаном и тремя птенцами. Пеликан как символ страждущего праведника, известный еще в Ветхом Завете, получил широкое распространение в западноевропейском искусстве.⁶¹ В армянском искусстве символ этот встре-

⁵⁸ Сцена “Причащения апостолов”, выполненная в духе миниатюр двух его ранних рукописей, воспроизводит не эпизод Тайной вечери, а причастие учеников после Воскресения, по тексту Луки 24.30.

⁵⁹ Маландей Р.Я. Черты палестинской и восточной иконографии византийской псалтири с инокстрадания на полях типа Жудовской // *Seminarium Kondakovianum*. Пригд, 1927, с. 52.

⁶⁰ *Millet G. Op. cit.*, p. 291.

⁶¹ *Покровский Указ. соч.*, с. 476.

чается уже в самом раннем из дошедших до нас образцов книжной живописи, в одной из т.н. концевых миниатюр Эчмиадзинского Евангелия (VI в.), со сценой “Крещения”, где изображение пеликана служит мотивом обрамления рамки.⁶² Позднее, в период зрелого средневековья тема пеликана, по-видимому, не получила широкого распространения в армянской книжной живописи. Она появляется позднее, в ряде васпураканских рукописей XV-XVI веков, но уже – в сцене “Распятия”, в том варианте, в котором мы находим ее и у Акопа Джугаеци – в виде гнезда пеликана.⁶³ Не вызывает сомнений, что этот мотив проник в иконографию армянских миниатюр под влиянием западных образцов, прежде всего, – европейских гравюр, которые в этот период уже начинают распространяться и в Армении.

Другой мотив, также идущий с Запада – терновый венец на голове Христа в “Распятии” Евангелия 1610 года. В Четвероевангелии нет упоминания о венце во время распятия; и в памятниках византийского искусства нет его изображений.⁶⁴ Известно, что впервые изображение венца в этой сцене появилось на Западе в XIII-XIV веках и было вызвано стремлением подчеркнуть страдальческий вид распятого. В искусстве православных стран эта деталь проникает не ранее XVII века; нам не известны более ранние примеры ее появления и в армянском искусстве. Но, позаимствовав из западных образцов терновый венец и гнездо пеликана, Акоп Джугаеци сохранил, однако, характерное для восточнохристианской иконографии пригвождение четырьмя гвоздями.

В европейских памятниках XII-XIII веков зародилась и композиционная схема т.н. “Распятия в лоне Отца”, использованная Акопом в Евангелии 1610 года. Эта необычная для армянской иконографии сцена представляет собой западный вариант Троицы. Изображение “Троицы” даже в ее ветхозаветной форме, – в виде трех ангелов, представших Аврааму и Сарре, – столь распространенной в православном искусстве, было редким в армянском искусстве.⁶⁵ В византийском искусстве этот тип “Троицы” получает дальнейшее развитие: символический образ постепенно сменяется более конкретными изображениями, сначала так называемым “Ветхим Днем”, где Бог-Отец представлен в образе старца, держащего на коленях Христа-Эммануила, а затем – “Отечеством”, в котором предыдущая композиция дополняется голубем – символом Святого Духа. Для западной же традиции была характерна схема, в которой отрок Христос замесился распятым Христом.⁶⁶

Именно такой, западный тип “Троицы” мы встречаем в рукописях Акопа Джугаеци. В Евангелии 1610 года Бог-Отец держит крест с распятым на нем Христом; изображение заключено в мандорлу, окруженную с внешней стороны восемнадцатью ангелами.

⁶² *Der Nersessian & La peinture arménienne au VII^e siècle et les miniatures de l'évangile d'Échmiadzin // Etudes byzantines et arméniennes* t.I, p.530. *Котляцкий Н.Г.* Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Ереван, 1978, с. 13. *Его же* Эчмиадзинское Евангелие. Ереван, 2000, с.25, илл.15,43.

⁶³ Рукопись, бывшие некогда в собраниях Севастьяна в Париже, NN1,4 в Евангелие Хоргожи (см. *Macler F.* Op.cit., pp.40-49, 52, 56, pl. XVII,XXVII).

⁶⁴ *Покровский*. Указ. соч., с. 472.

⁶⁵ Отдельные примеры “Гостеприимства Авраама” встречаются в некоторых армянских рукописях более раннего периода, например, в Евангелии 1316 г.(№4818М см. *Давтяно Л.* Miniatures arméniennes, p.147) Византийский тип Троицы отражен в Библии 1338 г., украшенной Саркисом Пидяком (ibid., p.15).

⁶⁶ *Лазарев В.Н.* Об одной новгородской иконе в ересь антихристианства. // В кн.: *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970, с. 279-291.

С композицией “Троицы” связывается, несомненно, и другая сцена в трех рукописях илл. 9,88 Акопа – 6758М, 1586 и 1587 годов. Надписи, сопровождающие все три миниатюры, поясняют их как изображения Иосифа Аримафейского.

Иосиф Аримафейский (чаще всего, вместе с Никодимом, также участвовавшим в погребении)⁶⁷ фигурирует в “Снятии со креста” в поздних армянских рукописях, включая, как правило, эту сцену в цикл евангельских миниатюр. Однако, в рассматриваемом нами изображении нет собственно погребения. А главное – восседающий на троне величественный старец, прижимающий к себе снятого со креста Иисуса, не похож на Иосифа, обычно представляемого согнувшимся под тяжестью своей печальной ноши. Несомненно, это – Ветхий Деньми. А композиция представляет бинитарный вариант “Троицы”. Очевидно, она была заимствована нашим художником из западноевропейских образцов, содержание которых, однако, было им неверно истолковано, что объясняется отсутствием аналогичной сцены в армянской иконографии.

Если последние из приведенных выше примеров говорят о знакомстве Акопа Джугаеди с произведениями западноевропейского искусства, то ряд других его миниатюр свидетельствует об иной тенденции. Изображая “Сшествие святого Духа” в илл. 86,106.1 Евангелиях 1587 и 1607 годов, художник в целом следует традиционной схеме: композиция делится на две части, вверху изображены апостолы, на которых нисходит святой дух в виде голубя, в огненных языках; в нижней части сцены – фигура дара под аркой (1587 г.), и поглавец, помещенный в перевернутую арку (1607 г.). Все это – элементы, освященные многовековой традицией, и лишь определенная живость в расположении фигур и в самих позах апостолов кажется несколько необычной для данной композиции, как правило, не дающей художникам особых возможностей для иконографических вариаций. Но в рукописи 1610 года, наряду с этим традиционным илл. 40 типом “Сшествия святого Духа”, есть еще одно изображение того же события, иллюстрированного в соответствии с текстом Иоанна (20.19-22). Апостолы – их одиннадцать, как это отмечено у евангелиста, а не двенадцать, как принято в традиционной иконографии – сидят на полу, поджав под себя ноги и устремив взгляд вверх, где в облаках является Христос, как бы вдыхающий в учеников святой дух. Здесь нет никакого средневекового символизма; мистическая по своему содержанию сцена приобретает почти жанровый характер.

Еще сильнее эта тенденция ощущается в других сценах той же рукописи, тех, прежде всего, которые изображают второстепенные эпизоды евангельского цикла и где художник, за отсутствием выработанной веками традиции, фактически был полностью представлен сам себе и мог достаточно свободно следовать своей фантазии.

К числу таких миниатюр относятся “Брак в Кане Галилейской” (Евангелие 1610 г.), – илл. 29 яркий образец проникновения светских элементов в религиозную композицию. Следует отметить, что и более ранние изображения данной сцены, встречающиеся среди васпураканских рукописей, дают довольно свободные интерпретации, свидетельствующие о том, что на их иконографию значительное влияние оказали местные свадебные обычаи и обряды.⁶⁸

⁶⁷ Иоанн 19.39-40

⁶⁸ Интересно и убедительно показывает эту связь с народными обычаями в одной из кипецких рукописей С. Тер-Нерсисян (*The Nersessian & Walters Art Gallery*, p. 38, pl. 58; *idem* *Freer Gallery*, pp. XXXV-XXXVI).

Подобно своим предшественникам, Акоп Джугаеци изображает этот евангельский эпизод как жанровую сцену армянской свадьбы. Композиция делится на два яруса, представляющие два помещения, где, в соответствии с восточным обычаем, явившимся под влиянием мусульманского быта, мужчины и женщины сидят раздельно: сверху – Христос, апостолы и жених, внизу – Богоматерь и женщины.

илл. 35 Жанровый характер имеет и другая сцена из того же Евангелия – “Скорбящие жены”. Она изображает Богоматерь, окруженную женщинами, сидящими по-восточному, поджав ноги. Содержание миниатюры объясняется надписью под ней: “Во время мучений Христа Мария не знала о них ничего и спокойно сидела дома. Женщины пришли к ней и не решались сказать, что ее сына забрали.” Подобного эпизода нет в новозаветных текстах. Нет его и среди иллюстраций других армянских рукописей, и совершенно очевидно, что мысль ввести такой сюжет была находкой самого Акопа: являясь в содержание Евангелия, художник попытался представить события из жизни Христа так, как если бы они происходили в его время и в его среде.

Рукопись 1610 года содержит целый ряд сцен, которые редко включались в иллюст-
илл. 118.1, ративный евангельский цикл. Это такие эпизоды, как “Бегство в Египет” и “Обрезание”,
119, 30, 31, “Нагорная проповедь” и “Беседа Христа с самаритянкой”, “Танец Саломеи и Усекнове-
32, ние главы Иоанна Предтечи”, “Призвание Петра” и “Предсказание об отречении Петра”,
121, “Вручение ключа Петру” и “Хождение по водам”, “Умовение рук Пилатом” и “Погрече-
36, ние Христа”, “Возвращение сребреников”, “Самоубийство Иуды” и многие другие.

Рассмотрев иконографию миниатюр Акопа Джугаеци на ряде примеров, мы можем сделать кое-какие выводы. Прежде всего, что иконографический канон как таковой не играл уже столь важной роли в искусстве художника позднего периода, как в эпоху раннего и зрелого средневековья. Изображая ту или иную сцену в разных рукописях, Акоп Джугаеци свободно меняет и варьирует ее компоненты, то отказываясь от каких-то деталей (иногда даже весьма значительных), то вводя новые. И в этом, конечно, сказалось время, принесшее с собой новое, значительно более свободное отношение к канону.

Кроме того, в иконографии художника можно выделить три основные тенденции, не одинаковые по своему значению, но прослеживаемые достаточно четко.

Одна из них проявлялась в сценах основного евангельского цикла и заключается в следовании васпуракаянской традиции, сохраняющей в сильной степени черты старой восточной иконографии. Другая тенденция связана с пронижением в армянское искусство элементов западноевропейской иконографии. В конце XVI – начале XVII веков процесс этот только начинался, и лишь отдельные иконографические детали говорят об экспансии форм западного искусства, которая через полвека сильно видоизменит армянскую живопись. Зачатки этого явления можно усмотреть в “Троице” и в “Распятии” из двух последних рукописей Джугаеци, а также в сцене “Вручения ключа Петру” в Евангелии 1610 года, которая как будто не встречается ни в армянских, ни в православных памятниках, но характерна для западной иконографии. Свидетельством знакомства Акопа Джугаеци с образцами европейского прикладного искусства служат и рассмотренные выше капителлы в хорах Евангелия 1592 года. И, наконец, – третья тенденция. Она также говорит

о новых явлениях в армянском искусстве, но явлениях более глубинных, чем влияние западноевропейских иконографических схем. Она свидетельствует о новом отношении художника к искусству, к канону, к самому иллюстрируемому тексту, отношении уже не средневековом по своему духу.

Исследование иконографических особенностей искусства Акопа Джугаеци лишь частично освещает идейно-содержательный аспект его творчества. Более глубокое и полное представление о его сущности дает анализ стилистических особенностей живописи мастера.





ГЛАВА V

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА АКОПА ДЖУГАЕЦИ

Пространственные построения. Композиция. Ритм.
Линия. Орнамент. Цвет.

Акоп Джугаеци жил на рубеже не только двух веков, но и двух эпох, и это переходное время наложило глубокий отпечаток на его творчество. В целом искусство его еще крепко связано со средневековой изобразительной системой, однако, новое, более светское осмысление евангельской истории, значительно более свободное отношение к канону, наконец, сам характер эволюции его творчества – не постепенное совершенствование мастерства в рамках установленной практики, а достаточно вольные (без оглядки на школу и традицию) изменения не только в иконографии, но и в изобразительном языке – все это симптомы нового, не характерного для средневековья художественного мировоззрения.

В армянской живописи XVI–XVII веков творчество Акопа Джугаеци было явлением исключительным. И хотя в конечном счете корни его искусства уходят вглубь веков, в национальную художественную традицию, прямых предшественников он не имел. Известно, что в позднесредневековый период армянская книжная миниатюра наиболее активно развивалась в васпураканских монастырях. Не случайно, что именно в одном из них и получил художественное образование наш мастер. Известно также – и об этом достаточно ясно представление дают многочисленные сохранившиеся образцы украшенных в этом регионе рукописей, – что живопись, развивавшаяся в васпураканских скрипториях, имела выражено графический характер. Ее основным выразительным средством была линия, цвет же лишь дополнял раскраской рисунок.

Между тем, для характера живописного дарования Акопа Джугаеци важнейшим средством художественного выражения был цвет. И если в области иконографии его миниатюры во многом связаны с васпураканской традицией, то для изобразительного языка его живописи, для решения цветовых задач, она мало что могла ему дать.

Значительно больше он мог почерпнуть в армянской книжной живописи более ранних эпох и школ (в частности, в киликийской), а отчасти – и в иранском искусстве, художественные достижения которого были творчески освоены им.

Эволюция, которую прошла живопись Акопа Джугаеди за тридцать лет его художественной деятельности – это путь ко все более полному раскрытию и выявлению творческой личности мастера (что также является приметой нового времени). И на этом пути цветом как выразительному средству принадлежала первостепенная роль. Колористическая одаренность мастера видна уже в ранних его работах, где она проявилась в гармоничном подборе тонов, но со всей полнотой это его качество раскрылось в рукописях зрелого периода. Постепенно, с годами, становится все более свободным его отношение к канону, к иконографии цвета, складывается своеобразная, специфическая палитра художника.

Прослеживая эволюцию стиля Акопа Джугаеди нетрудно заметить, как постепенно, от рукописи к рукописи, цвет набирает силу, делается все богаче и насыщеннее. Контрастными сопоставлениями красок он достигает такой силы их хроматического звучания, какой ранее армянская миниатюра, при всей ее яркости и декоративности, еще не знала.

Но поскольку все художественные средства взаимосвязаны, этот повышенный интерес к яркому локальному цвету обусловил и характер остальных слагаемых изобразительного языка: пространственного построения, композиции, ритма форм.

Пространственные построения в миниатюрах Акопа Джугаеди отличаются выраженной плоскостностью. Художника мало заботит передача пространственных планов. Фон в его миниатюрах чаще всего “спадает” за фигурами действующих лиц в виде локального золотого (либо синего или орнаментального) занавеса, прекращающего какое-либо движение в глубину. Редко включает он в свои композиции пейзаж или интерьер; когда же они необходимы для иллюстрации того или иного события, мастер ограничивается изображением лишь отдельных элементов, дающих крайне условное и лаконичное представление о среде, в которой происходит действие.

И хотя в лицах и обнаженных частях фигур (руки, ноги, иногда – торс) в рукописях зрелого периода художник пытается моделировать объем, форма у него никогда не выходит за пределы сильно уплощенного, барельефного объема.

Условность пространственных отношений особенно характерна для ранних работ художника, в которых фигуры второго плана помещены не за, а над фигурами переднего плана, иногда заполняя несколькими рядами всю поверхность миниатюры в высоту. В рукописях зрелого периода фигуры, хотя и располагаются друг за другом, перекрывая одна другую, но и здесь пространственные отношения порой крайне произвольны. Так, например, в “Распятии” из Евангелия 1610 года Христос изображен в первом, наиболее близком нам плане, Богородица и Иоанн – во втором, воины же, частично скрытые gloriaми, окружающими предстоящих, – в третьем. Однако, губка на иссопе, которую один из воинов подносит к губам Христа, и копье, которым другой пронзает ему ребро, нарушают эту последовательность планов, оказываясь одновременно и в плоскости первого, и в плоскости третьего планов. Крайне необычны пространственные координаты фигур двух спящих стражников в сцене “Явления ангела женам” из той же рукописи, где один из них, фактически, лежит на другом.

илл. 37

илл. 38

Приемы пространственных построений нагляднее всего прослеживаются по изображению предметов геометрического характера; в данном случае, это – столы, стулья, ар-

хитектурные детали. Рассматривая рукописи Акопа Джугаеци (даже позднего периода), нетрудно заметить его тенденцию упрощать пространственные построения. Так, стул, на илл. 31 котором сидит Ирод в сцене "Танец Саломеи" из Евангелия 1610 года, изображен в про- илл. 28 филь, и лишь в двух измерениях. Гробница в сцене "Воскрешения Лазаря" из той же рукописи представлена в виде темного проема и орнаментированного плоского пилона; так- илл. 30 же плоскостно, на этот раз с фаса, изображена и каменная плита гробницы. Можно было бы привести немало подобных примеров.

В отдельных случаях, когда тот или иной предмет имеет важное смысловое значение, а профильная либо фасовая его характеристики недостаточно информативны, художник выбирает точку зрения сверху. Так нарисованы колодец в сцене "Христос и самаритянка" или попитры в портретах евангелистов.

Итак, как мы видим, Акоп полностью игнорирует приемы пространственных построений. Такая подчеркнутая плоскостность пространственных отношений может показаться странным анахронизмом для художника рубежа XVI-XVII веков. Было бы, однако, неверно рассматривать эту особенность искусства художника как результат его приверженности средневековым традициям, тем более, что, как мы убедились, он не использует даже метод обратной перспективы, обычный для средневековой живописи.

Такое игнорирование пространственных характеристик объясняется тем, что художник сознательно (а, быть может, и интуитивно) избегает любых изобразительных приемов, способных нарушить декоративную выразительность его миниатюр и пытается соотнести все элементы композиции с живописной плоскостью листа.

Изобразительное пространство в работах Акопа Джугаеци, ограниченное, как уже говорилось, в глубину локальным "занавесом" фона, в некоторых миниатюрах зрелого периода неожиданно выводится вперед, на зрителя: отдельные элементы композиции как бы изъяты художником из ограниченной рамкой, довольно плоской пространственной "коробки" и помещены перед ней. Этот прием не был связан, конечно, с проблемами решения пространственных задач, а вызван стремлением мастера оживить композицию, нарушить ее замкнутость. С этой целью он "размыкает" то верхнюю, то нижнюю полосы обрамления, заменяя их то куполами или клубящимися облаками, то морем с вшапами и рыбами. Фигуры выходят не только вперед, но и вбок от рамки.

Стремление к оживлению сцен определило и характер композиционных решений Акопа Джугаеци, которые отличаются тенденцией к асимметричности.

В целом его композиционные построения можно разделить на два типа: сцены, организованные в пределах обрамления, и сцены, где те или иные элементы выведены за пространство обрамления. Именно в этом последнем типе особенно заметна тенденция к асимметричности, ибо плоскость, очерченная четкой прямоугольной рамкой, уже сама по себе тяготеет к симметрической конструкции.

Одним из примеров асимметрического решения в первом композиционном типе илл. 76 жет служить "Видение Еноха" из рукописи 1585 года. Хотя прямоугольная плоскость данной миниатюры разделена по горизонтальной оси на две почти равные половины, композицию нельзя назвать симметричной. В верхней, темной по колориту части, фигуры людей и животных довольно густо перекрывают собой живописную поверхность,

тогда как нижняя, светлая часть занята изображением моря в виде волнообразных линий, повторяемых движениями населяющих его вишапа и рыб. Причем, именно эти волнообразные линии и служат той основой, на которой держится композиционная устойчивость как верхней части, так и всей композиции в целом.

Примером асимметрического решения в композициях второго типа может служить уже упоминавшееся “Воскрешение Лазаря” из Евангелия 1610 года. В противополож- илл. 28
ности предыдущей сцене здесь условная волнообразная линия делит сцену не по горизонтальной, а по вертикальной оси. В левой части, где представлен Христос с учениками и согнувшимися у его ног Марфой и Марией, преобладают округлые формы, в правой же, наоборот, — формы, в основном, прямоугольные: гробница Лазаря и плита. Уже само это различие форм, как и в предыдущем типе, придает асимметричность композиционному построению. Но еще сильнее способствует созданию асимметричности выведение отдельных элементов изображения за пределы рамки миниатюры.¹ Такое асимметричное распределение элементов изображения приведено, между тем, к равновесию (несущему в себе, правда, черты динамической подвижности, придающей миниатюре живость и непосредственность). В организации композиции участвуют многочисленные орнаментальные мотивы и мелкие детали, органично включенные в общую структуру композиции. Подобный тип композиционного построения очень характерен для зрелого периода творчества Акопа Джугаеци.

В соответствии с этой общей тенденцией к асимметричности находится еще один, довольно своеобразный композиционный прием, встречающийся в ряде миниатюр художника, который условно можно назвать “импрессионистическим”. Он заключается в “срезывании” отдельных фигур обрамлением, что создает впечатление, будто фигуры эти еще не успели полностью войти в поле картины. Благодаря чему изображение, — появившееся, очевидно, как следствие живого наблюдения, — приобретает характер случайно зафиксированной группы, отдельные элементы которой оказались за пределами живописной плоскости. Во “Входе в Иерусалим” из Евангелия 1587 года встречающий Христа юнона, илл. 83.1
“срезанный” рамкой миниатюры, виден лишь наполовину. Таким образом создается впечатление еще не заверщенного действия.²

Еще очевиднее преднамеренность данного приема проявилась в другой сцене из той же рукописи, “Христос и самаритянка”. Хотя здесь всего два действующих лица, фигура самаритянки отнесена к самой рамке и слегка перекрыта ею; тогда как центральная часть композиции заполнена, казалось бы, второстепенными для сюжета орнаментальными деталями, условно представляющими колодезь. Таким приемом художник придает статичной сцене, изображающей двух беседующих людей, известную непосредственность и определенную внутреннюю динамику.

Общую роль в композиционной системе миниатюр Акопа Джугаеци играет орнамент, который не только заполняет собой, как обычно, рамки и отдельные детали, но и

¹ Прием выведения за рамку элементов композиции не был чужд средневековой живописи, в частности, иллирийской. Не взирая общей условности пространственных отношений, прием этот способствовал объединению миниатюры с плоскостью окружающего ее маргинала, с текстом и надписями.

² Нетто похоже встречалось и среди иллирийских рукописей XIII в. Так, в Евангелии 32.18 из собрания Фриг Галери, присланном Горосу Рослину, художник своеобразно изобразил “Вход в Иерусалим”: сама процессия уже прошла, Христос почти вошел в город, в толпе задние ноги его еще видны в воротах (*Der Nersessian S. Freig Gallery*, p. 39, fig 153; *Древности И.Р. Торос Рослин*. Ереван. 2000, с. 122-123, илл. 8.)

весьма активно включается в саму структуру изображений, порой покрывая значительные участки живописной поверхности. В этом сказались особенности своеобразного художественного мышления мастера, тяготеющего к выраженной декоративности и потому уравнивающего орнамент в значении с остальными элементами изображения и уничтожающего таким образом “иерархию” конструирующих форм. Это не ослабляет, однако, содержательный аспект его искусства, который выявляется и через декоративную выразительность художественного образа, отличающегося у Джугаеци исключительной эмоциональной насыщенностью.

Иногда изобразительная поверхность миниатюры оказывается столь густо насыщенной орнаментом, что приобретает чисто “ковровый”, плоскостной характер. Так, например, сцена “Христос во славе” из Манчестерского Евангелия 1587 года производит впечатление красочного восточного ковра, и только коленапреклоненная фигура художника в левом нижнем углу направляет внимание зрителя на помещенного дважды в этом “водвороте” орнаментальных форм Христа.

Беспокойный по форме и контуру орнамент, обрамляющий фигуру евангелиста Исаиана в рукописи 1607 года, органически связан с ней и придает миниатюре напряженную динамичность. Таким образом, орнамент несет двойную нагрузку в миниатюрах Акопа Джугаеци: с одной стороны, он придает сценам нарядную декоративность, с другой — служит средством эмоциональной выразительности. Кроме того, орнаментальные формы, обильно насыщающие изобразительную поверхность, органично связывают ее с орнаментом рамки, создавая цельную пластическую структуру всей миниатюры.

Здесь хочется особо остановиться на обрамлениях миниатюр рукописи 1587 года, где все нижние полосы рамок заполнены не орнаментами, а надписями, поясняющими содержание изображенных сцен. Художник мастерски справляется со сложной задачей: включая надписи органичным элементом в орнаментальный пояс рамки, он в то же время сохраняет их графическую ясность и читаемость.

Задачами композиционных построений обусловлены и другие компоненты художественного языка, в частности, общий ритмический строй миниатюр.

Декоративно-плоскостная система живописи Акопа Джугаеци, активно включающая орнамент в качестве художественного элемента, определила особую выразительность ритмического начала его миниатюр. Ритм у Джугаеци отчетливо проявился во всех компонентах изображения; его можно проследить в развитии самой линии, в чередовании пятен цвета, в последовательности и взаимосвязи форм.

Ритмическое начало в искусстве отдельных мастеров, отдельных школ или отдельных эпох обычно выявляется особенно отчетливо в том или ином компоненте изобразительного языка, наиболее специфичном для данной эпохи, школы или мастера. Так, в васпураканской миниатюре композиционная ритмика основывается на соотношении линии и локальных пятен цвета, представленных на фоне незаполненного краской листа, и носит графический характер.

В ранних рукописях Акопа Джугаеци, унаследовавшего, в определенной степени, традиции васпураканской школы, также большую роль играла ритмика линий и пятен; во в более поздних работах, в связи с обогащением колористической системы его живописи,

усилением роли орнамента и возросшим разнообразием элементов изображения, ритмика усложняется.

Линейный ритм в работах Акопа можно определить как волнистый, закругленный и замкнутый. Мы не встретим у него ни острых, ломающихся линий, ни линий, устремленных вверх. Очертания складок одежд, контуры фигур, рисунок орнамента – все это втянуто в волнообразный динамичный ритм. Но волнообразность эта не плавная, легкая и стремительная; есть в ней какая-то неуклюжая замедленность.

В сцене “Явление ангела женам” в самой ранней из рукописей Джугаеци (№6758) линейный ритм создается контуром, обрисовывающим силуэты фигур, и складками илл. 68 одежд, решенными очень условно: они не ложатся в соответствии с формами тела, а образуют независимый от них, выразительный по ритму “абстрактный” орнамент. В “Распятии” из следующей по времени рукописи, 1585 года, линия не только очерчивает форму, но и способствует ритмической цельности обрисованных фигур.

Пластическому языку этих двух ранних рукописей присуща определенная графическая сухость и даже некоторая вялость линейного ритмического строя, особенно в сравнении с миниатюрами поздних манускриптов художника, где линейный ритм приобретает выраженную напряженность.

Значение линии как таковой не исчезает и в поздних работах Джугаеци, но она не играет уже ведущей роли, которая теперь отводится ритму форм и цветовых пятен.

Если в ранних рукописях ритм более “разряженный”, с более выраженными интервалами между формами и линиями, то в дальнейшем наблюдается тенденция к увеличению числа изобразительных компонентов и укрупнению их форм, вследствие чего интервалы между ними сильно сокращаются, и ритмика становится более сложной и напряженной.

Наиболее ярко эта тенденция проявилась в миниатюрах Маячестерского Евангелия, где живописное пространство между фигурами густо насыщено орнаментальными мотивами, и это придает миниатюрам рукописи определенную “ковровость”.

Среди орнаментальных мотивов, которыми художник заполняет “пустующие” места живописной плоскости, очень часто, особенно в последних рукописях Джугаеци, встречаются такие, которые не имеют конкретного изобразительного смысла и не находят объяснения в самом сюжете сцены. Эти “абстрактные” элементы, которые далеко не всегда можно отождествить с облаками, камнями и т.д., играют важную роль в организации ритмики, с одной стороны, создавая конструктивную взаимосвязь фигур и предметов, с другой – придавая изображению особый эмоциональный настрой.

Активную роль играют эти элементы и в организации цветового ритма. В “Явлении ангела женам” из рукописи 1610 года красные облака, окрашенные в ярко-синий фон неба, илл. 38 не менее условные желто-зеленые орнаментальные мотивы гробницы, а также фиолетовые “разводы”, которые должны означать камень, на котором сидит ангел, – формами своими и цветом создают ритмическую взаимосвязь между всеми частями композиции.

Проследивая чередование цветовых пятен в этой миниатюре (как, впрочем, и в остальных сценах рукописей зрелого периода творчества Джугаеци), можно заметить определенную систему в организации ритмики цвета, ясную и четкую. Система эта – чисто

декоративная и во многом сближается с принципами цветовой структуры в произведениях народного искусства. Основана она на чередовании контрастных тонов: красных с синими и зелеными, голубых с оранжевыми и желтыми, и т.д.

Как было сказано выше, в художественном языке миниатор Джугаеди орнамент играет крайне важную роль: он служит конструктивным элементом композиции, обогащающим характер изобразительных компонентов, способствует созданию гармоничного ритма, выполняет активную организующую функцию.

Орнаменту принадлежит значительное место во всех областях средневекового армянского искусства, но в отдельные периоды и в отдельных школах его роль в системе средств художественной выразительности становилась особенно важной, как например, в рукописях татевской школы миниатюры XIV века, где обычно фон покрывался орнаментальными мотивами, или в васпураканской школе, где орнамент активно включался в построение миниатюры в виде стилизованных деталей (киворий, стул, коврик и т.д.).

Орнаментальный репертуар Акопа Джугаеди можно подразделить на несколько типов: растительные и геометрические мотивы, и мотивы образованные стилизацией различных элементов изображения: складок одежд, крыльев ангелов, деревьев и т.д. Эти типы орнаментов выполняют различную функцию в композиционном строе миниатор художника. Традиционные растительные³ и геометрические⁴ формы используются им прежде всего в обрамлениях миниатор, но нередко он вводит их и в само изображение. Так, в сцене "Грехопадения" в Манчестерской рукописи 1587 года, Адам и Ева предстают на фоне илл. 80 "ковра", образованного мотивами геометрического и растительного орнамента.

Но наиболее характерна для творчества Акопа Джугаеди орнаментализация естественных природных форм. Эту особенность его искусства надо считать одной из ярчайших проявлений его индивидуального художественного видения. Облака, камни, река, гора, скалы, архитектурные мотивы, даже складки одежд и текстура дерева – все эти натурные элементы, стилизованные художником, превратились под его кистью в чисто орнаментальные узоры.

Орнаментальное творчество Акопа Джугаеди разнообразно, оно построено на смелом сочетании многообразных мотивов, не повторяющих друг друга. Орнамент его живописен, сочен, оживлен игрой форм и в то же время отличается ясностью и четкостью построений, какой-то зримой "осязаемостью".

В этой особенности орнамента выявляется национальный характер искусства художника, роднящий его с орнаментикой хачкаров и архитектурных рельефов, ковров и других произведений армянского декоративно-прикладного искусства.

Интересно в этом плане сравнить орнаментiku армянского мастера с орнаментикой

³ Растительный орнамент получил в армянском искусстве, и особенно в книжной живописи, самое широкое распространение. В этом смысле интересно этимологическое наблюдение А.Сакянца о том, что само слово "юлминиатор" ("մանչյուր") в армянском языке идет от корня слова цветок ("մանիկ"), тогда как на языках мусульманских народов – от слова "золото". (Sakian A. Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes // Art Islamica. 1939, vol. VI, p. 68.)

⁴ Геометрические узоры очень характерны для армянского искусства в целом. Особенно широкое развитие они нашли в архитектурно-скульптурном декоре, где наиболее полно раскрылась изобретательность и изобретательность резчиков по камню; в украшении державей и, особенно, на хачкарах можно проследить развитие этого вида орнамента с самого раннего периода и вплоть до XVII века.

образов персидского искусства – рукописей или ковров. Параллель с иранским искусством, – в котором орнамент играл, быть может, еще более важную роль, чем в искусстве армянском, – особенно полезна для выявления национальных качеств искусства нашего мастера. Отметим при этом, что Акоп Джугаеци, несомненно, был знаком с образцами персидского искусства и даже использовал их в своих работах (конечно, преобразуя в соответствии со своим художественным чувствованием).

Рядом с персидской орнаментикой, с ее утонченной графической плоскостностью узора и усложненной залетенностью построения, ясно ощущается характерная для орнаментальных построений Акопа Джугаеци черта – лаконичная четкость общей конструкции. Какими бы сложными ни были эти построения, как густо ни покрывали бы они пространство изображения, орнаментальные мотивы нашего художника всегда читаются ясно и четко. Это – отличительная особенность армянского орнамента в целом. м.л. 129.1-II

И, наконец, остановимся на цвете, игравшем, как уже было отмечено, ведущую роль в живописной системе художника. Становление колористической системы в искусстве Акопа было постепенным. Но уже ранние его работы резко выделяются среди массы васпураканских рукописей тем особым чувством цвета, которое присуще лишь прирожденным колористам.

В отличие от всех остальных школ армянской книжной живописи, где цвет всегда был важным художественным средством, в васпураканской миниатюре XIV века он имел второстепенное значение, и его выразительные возможности сводились к “акварельной” раскраске фигур и предметов, прорисованных графическим контуром, поверх которой наносились орнаментально стилизованные складки. С середины XV века отношение к цвету меняется, он становится более насыщенным и плотным, но сама изобразительная система осталась той же, по существу – графической.

Живопись самой ранней из работ Акопа Джугаеци выполнена в гармоничной и утонченной, сдержанной по тональности гамме, охристо-красные и прозрачно-голубые краски которой вызывают ассоциации с колоритом фресковой живописи.

В дальнейшем живописная система художника начинает усложняться. В рукописи 1585 года она отличается более богатым подбором тонов и более сложной системой их разработки. Гармония строится на взаимоотношениях ярких открытых цветов, расположенных на золотом фоне; определяется та палитра красок, которая станет характерной для искусства зрелого периода его творчества. Но при всей звучности колорит не достигает еще той степени насыщенности, которая будет свойственна его поздним работам, где цвет приобретает исключительную силу.

В миниатюре “Явление ангела женам” из последней по времени рукописи Джугаеци высокое звучание ярких оранжевых и желтых цветов, дополненное золотом, уравновешивается введением чистых пятен белого и черного. Ту же уравновешивающую роль выполняют и нейтральные, промежуточные тона, использованные для трактовки лиц. м.л. 38

В то же время цвет отдельных пятен получает у Джугаеци довольно сложную цветовую разработку, “растягиваясь” от густо-зеленого к желтому, от темно-лилового к белому и от белого к серому и черному. Этот прием не ослабляет, однако, силы локального тона, тогда как подобная цветовая “растяжка” помогает художнику избежать пестроты

и сухости. Отметим, что такая разработка цвета, характерная для колористических принципов Джугаеци, не была новой в армянской книжной живописи. Мы встречаемся с ней и в орнаментальных мотивах Эчмиадзинского Евангелия,⁵ и в миниатюрах целого ряда киликийских манускриптов XIII века.⁶

Особое значение в цветовой системе Акопа Джугаеци имеет контур – белый, черный и золотой; он не только выделяет силуэты фигур, но и усиливает цветовую и фактурную взаимосвязь между фоном и отдельными пятнами цвета, что, в свое очередь, способствует цельности колорита. Так, в сцене “Явление ангела женам” белый контур, **илл. 38** окаймляющий красные пятна на синем фоне, не только подчеркивает декоративную красоту орнамента, но и усиливает выразительность самого сочетания красного и синего.

Обостренное чувство цвета в значительной степени определило своеобразие искусства Акопа Джугаеци; в подборе цветов, в способе организации их гармонии выявилась неповторимая индивидуальность мастера, обеспечившая ему особое место в истории армянской живописи.

Колористическое своеобразие искусства Джугаеци раскрывается еще яснее при сравнении его живописи с живописью киликийских мастеров, в художественной системе которых цвет также играл исключительную роль. Для их миниатюр характерно сочетание изысканных оттенков лилового, бледно-сиреневого и серовато-зеленого тонов. Включение в эту утонченную цветовую гамму золотого фона, чистых пятен красного цвета, а также желтого или золотого асеста усиливает общую рафинированность колористической системы киликийской живописи.

У Джугаеци цвет доведен до предельной степени своего звучания. Это – открытый радостный колорит, построенный на сочетаниях ярких красных, синих, желтых и оранжевых цветов, своим блеском и интенсивной чистотой напоминающих эмали. В отличие от аристократической утонченности живописной системы киликийских мастеров, в цвете этом словно слышится напряжение и сила народной музыки, ее полнота, даже какая-то “ярмарочная” пронзительность.

Повышенная звучность яркого открытого цвета миниатюр Джугаеци последнего периода напоминает в определенном смысле персидское искусство. Сходство это – в подборе красок и высоком звучании тонов. Однако, эта ассоциация возникает, когда рассматриваешь работы Акопа Джугаеци в контексте армянской книжной живописи; если же сопоставить их с образцами персидской миниатюры, явственно выявится принципиальное различие между ними. Оно – и в приемах разработки тона, и в специфике колорита, и в самом понимании цвета, его роли и назначения в общей художественной системе изображения. В персидских миниатюрах пятна звучного цвета ровным тоном, без сложной разработки покрывают отдельные фигуры и предметы. Этот прием согласуется с основным принципом персидского искусства, в котором главную роль играют пятно, арабеск, силуэт и где любая разработка лишь ослабила бы общий декоративный эффект, достижение которого являлось важнейшей задачей иранского художника.

Джугаеци же сохраняет в своих работах традицию армянской книжной живописи, с

⁵ *Котляджян Н.Г.* Цвет в начальных миниатюрах Эчмиадзинского Евангелия // в кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. М., 1983, с.281-299.

⁶ *Давыдов И.Р.* Творос России, с.164.

ее определенным интересом к более сложной разработке цвета. В отличие от изнеженной гармонии предельно рафинированного колорита персидских миниатюр, ярким краскам Джугаеци свойственно мужественное звучание; даже тяга к "обнаженности" и необычайной звучности цвета не отрывает его искусство от армянской национальной традиции. И как любой живописец, обладающий колористическим даром, Джугаеци обогащает эту традицию новой гранью.

Цвет играет особую роль в творчестве художника. Быть может, как ни один другой компонент художественного языка, он отражает содержание искусства Джугаеци, воплощая то праздничное и радостное чувство, которое пронизывает его.

Итак, анализ художественного языка живописи Акопа Джугаеци, также, как и анализ иконографических особенностей его миниатюр, выявляет в нем мастера, хотя еще и средневекового по существу, но во многом уже отошедшего от традиционных средневековых норм.

Сформировавшись как художник в сложное и крайне неблагоприятное для развития культуры время, он смог, благодаря своей исключительной художественной одаренности и яркой индивидуальности, (а также — и творческой смелости) создать искусство, аналогов которому трудно найти во всей истории средневековой живописи.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историческое место Акопа Джугаеци в армянской книжной живописи.



Акоп Джугаеци занимает особое место в истории книжной живописи Армении. Мысленно воссоздавая хронологическую картину ее развития, с самых ранних веков существования и до позднего периода, и поместив в этот ряд произведения нашего мастера, надо признать, что при всей генетической общности, объединяющей его творчество с национальными традициями, живопись Акопа определенно выделяется среди всего многообразного наследия армянской миниатюры.

Ничего, подобного искусству Джугаеци, мы не знаем во всей ее истории. Ни в одной из школ армянской книжной живописи, на всем протяжении ее многовекового развития, не встретим мы такой высокой звучности и силы цвета, такой декоративной праздничности художественного строя, такой свободы в интерпретации Священного писания. Он создал совершенно особый мир образов, в котором отразилась его неповторимая творческая индивидуальность.

Трудно отнести к какой-то определенной школе искусство Акопа Джугаеци, хотя он получил профессиональные навыки в одном из значительных рукописных центров того времени и был учеником известного мастера, к которому испытывал огромное уважение. Но то, чего он достиг в своем искусстве, имеет по существу мало общего с художественной традицией лимской (или шире – васпураканской) миниатюры. Более того, если говорить о художественной составляющей его искусства, то школе как таковой, в средневековом ее понимании, он мало чем обязан. И сама эволюция его творчества не по-средневековому динамична.

Яркое своеобразие искусства художника, наиболее полно проявившееся в произведениях зрелого периода, отразилось во всем изобразительном строе его работ – в выборе сцен и в характере их трактовки, в особенностях иконографии и в чертах стиля. Свообразие это в значительной степени было обусловлено новыми веяниями эпохи, которая знаменовала собой для Армении начало перехода от средневековья к новому времени.

С одной стороны, работавший в традиционном для средневекового жанре миниатюры, Акоп Джугаеци, естественно еще следовал старым, завещанным не одним поколением армянских мастеров, традициям. И характер его изобразительной системы в целом еще средневековый. Подчеркнутая плоскостность живописи, яркий локальный цвет и основанная на контрасте дополнительных оттенков колористическая гармония, выраженное стремление к декоративности и активная роль орнамента в художественном строе миниатюр, а также выраженная ритмика форм и линий, – все эти черты живописи Асопа Джугаеци выдают в нем средневекового мастера.

Но, с другой стороны, наряду с этой средневековой основой, в искусстве Асопа Джугаеци отразились и определенные веяния новой эпохи. Так, он с явным удовольствием включает в евангельский цикл второстепенные, редко иллюстрировавшиеся сюжеты, что позволяло ему быть более независимым в построении композиций, в их трактовке, работать без оглядки на освященные веками канонизированные схемы. Именно такие сюжеты “провоцировали” проникновение в миниатюры художника светских мотивов, благодаря которым целый ряд его миниатюр получил характер почти жанровых сцен. Но и следуя старым иконографическим изводам, художник вносил в свои изображения черты нового, более светского мироощущения. Это сравнительно свободное отношение к канону и черты светского мироощущения, которыми проникнуто искусство Асопа Джугаеци, заставляют видеть в нем уже не типично средневекового мастера, а художника, стоящего на перепутьи, на стыке двух мировоззрений, двух исторических эпох.

Та же двойственность характерна и для своеобразного художественного языка Асопа Джугаеци. Он не склонен строго следовать канону ни в иконографии композиции, ни в иконографии цвета. Его миниатюры поражают порой смелостью композиционных решений, например, неожиданными “импрессионистическими” срезами. Значительной свободы интерпретации достигает художник и в цветовых решениях; он не только игнорирует традиционную иконографию цвета, (например, в одеяниях святых), но крайне вольно обращается и с т. н. реальным, предметным цветом (изображая, скажем, эмалево-красные облака). Столь же свободен он и в передаче природных форм, приобретающих подчас откровенно орнаментальный характер.

В его работах зрелого периода нельзя не заметить тенденцию, которую условно можно назвать “реалистической”. Его персонажи представлены в живых движениях, с живыми жестами, и полны жизненной силы; их грубоватые лица простолобидов, лишены какой-либо идеализации и мало похожие на лики христианских святых, наделяются естественными выражениями. И сама разработка лиц, в которой нет заученных, отработанных штампов и которая, несомненно идет от живого наблюдения, сообщает им определенную жизненность. Отсутствие идеализации и стремление к созданию выразительных образов особенно характерны для изображения отрицательных персонажей, в трактовке которых мастер доходит до гротеска.

Во всех этих особенностях можно усмотреть зачатки нового художественного мировосприятия.

Определяя место Акопа Джугаеци в армянском искусстве, нельзя не остановиться и на вопросе его влияния на последующих художников. Несомненно, такое выдающееся явление в армянском искусстве конца XVI - начала XVII века, как творчество Акопа Джугаеци, не могло оставить равнодушными его коллег, особенно молодых. Из памятных записей самого художника известны имена некоторых его учеников. Кроме того, среди васпураканских рукописей этого времени выделяется группа памятников, отчетливо указывающих – стилем миниатюр и их иконографией – на влияние его искусства. Однако, все эти мастера позаимствовали лишь внешние стороны искусства Акопа Джугаеци. И если среди современных ему миниатюристов есть несколько, работы которых чем-то и напоминают его произведения, то это – сходство, обычное для эпитонов, какие во все времена и во всех искусствах сопровождали деятельность наиболее крупных мастеров. Новые веяния не нашли (а возможно, в силу исторических обстоятельств, и не могли найти) дальнейшего развития в творчестве следующих поколений мастеров. Книжная живопись не имела будущего, она была уже анахронизмом в данный период. И то обстоятельство, что Акоп Джугаеци, живя в это время, создал искусство, которое вошло в историю армянской миниатюры как одна из ярчайших ее страниц, было обусловлено лишь его редчайшим художественным даром. Появившись на ее закате, – когда изобретение Гуттенберга рано или поздно должно было повсеместно естественным образом пресечь само существование книжной живописи как таковой, заменив ее различными видами печатной графики – наш мастер смог, тем не менее, внести выдающийся вклад в развитие армянской миниатюры, обогатив ее высокими живописными достижениями и художественными новшествами.

Акоп Джугаеци – последний великий миниатюрист в многовековой истории книжной живописи средневековой Армении. Его искусство стоит на стыке средневековья и времени, переходного к новому. Работая в исконно средневековом жанре миниатюры, он внес в него черты нового, более светского подхода к религиозной теме и выразил это посредством своеобразного изобразительного языка, отражающего до известной степени черты нового художественного мышления.

Внешне сохраняя схему средневековой книжной живописи, следуя старым иконографическим образцам, придерживаясь основных традиционных принципов миниатюры, он в то же время во многом не укладывается в старые нормы средневекового мироощущения. Больше, чем другие современные ему армянские миниатюристы, он опирается на непосредственное чувство и меньше подчиняет его традиционному приему. Его чуткое восприятие жизни протягивает условности художественных норм средневековья, и это в какой-то степени выводит творчество Акопа Джугаеци из эпохи средневековья и предвещает наступление нового этапа в истории армянского искусства.





КАТАЛОГ РУКОПИСЕЙ АКОПА ДЖУГАЕЦИ





I

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

1587 ГОДА

(С миниатюрами более ранними,
предположительно до 1585 года, подшитыми к рукописи позднее).

Ереван, Матенадаран № 6758

Место написания: село Двиик (северо-западнее Карина)

Писец: Нерсес

Художник: Акол

Получатель: священник Карапет

Размер: 18 x 13 см

Количество листов: 299

Материал: бумага

Письмо: болсрагир (минускул), в два столбца

Иллюминация: 20 полностраничных миниатюр (перед началом рукописи), 10 хоранов (2 – с Посланием Евсевия Карпяну, 8 – с таблицами каноня согласия); 3 портрета евангелистов и 3 заглавных листа (отсутствует портрет Марка и заглавный лист его евангелия); много маргинальных украшений в тексте, исполненных, по-видимому, писцом, а не художником, в другой манере и колористической гамме, художественно малинтересных.

Техника миниатюр: темпера

Сохранность рукописи: в целом удолнительная; в миниатюрах имеются выпады красочного слоя, иногда довольно обширные; утрачено несколько миниатюр; нарушен порядок расположения некоторых миниатюр.

Переплет: темно-коричневая кожа, с тиснением на деревянной основе

Форзац: темно-зеленый шелк

Памятные записи: художника – л. 16 об.; писца – лл. 19, 95, 138, 140, 191, 225 об.,

293 об.; получателя – л. 98; последующие: 95 об., 141, 141 об. /XVII в./

На л. 16 об., под миниатюрой надписи: “Յովոր նկարողն” {Я, художник Акол}; запись писца, л. 293 об.: «Արդ, գրեցաւ Անտարանս ի ստորք եւ լընդիր տիրինալէ՛ ի թվականիս Հայոց ՌԼԶ, ի գէղոս որ կոչի Յովնիկ, ի դոսն Սուրբ Ստրգիսին, եւ այլ բազում սրբոց, որ աստ կան հազարեալ, ճեռամբ տնտրեանս եւ ինդատթաւալ գրչի՛ ներսէս սուտանուն, տնուն իմ եւ գործս ոչ: Յիշնօցիք ի մարտիտլ տղաւորս ձեր գնորսէս գրիչս եւ ծնունդն իմ՝ Կորսապետ քահանային եւ գաղտն իմ գժուշան, եւ զնորարուն իմ.»* {Переписано это Евангелие с подлинного и изысканного образца в 1036 году армянского летосчисления /≈1587/ в деревне, которая зовется Двиик, под сенью церкви св. Саркиса и других святых, которые собраны здесь, рукой неумелого и многогрешного писца Нерсеса, каково лишь имя мое, но не дела. Помните меня, писца Нерсеса, и родителя моего, священника Карапета, и мать мою Шутан и братьев моих...}

Литература: *Драмбян И.Р.* О рукописи Матенадарана 6758 // сб. Армянское искусство, вып. П, Ереван, 1984, с. 96-100, рис. 51-53.

Приведенный выше колофон датирует рукопись 1587 г. и сообщает имя переписчика, Нерсеса, но не дает указаний о художнике, имя которого, “Акол”, читаем под миниатюрой, изображающей Христа

* Текст колофона здесь и в последующих рукописях приводится в авторской орфографии.

во славе и коленапреклоненных адорантов (под фигурой правого из них).

Исследование рукописи объясняет отсутствие имени художника в основном колофоне: манускрипт этот сборный, смонтированный из нескольких рукописей, о чем свидетельствует различная палеография отдельных частей и разное качество бумаги. Тетрадка с циклом миниатюр и часть текста (в том числе, начала евангелий по Луке и Иоанну, с портретами этих евангелистов) относятся к рукописи, украшенной Акопом. Из другой рукописи происходят листы с началом евангелия от Матфея и его изображение. Вероятно, имеющий под рукой фрагменты двух разных рукописей писец Нерсес, дополнил недостающие в них части, объединил в целое Евангелие и снабдил колофонам, датирующим его 1587 г.

Отметим, что портрет евангелиста Матфея не только отличается от остальных миниатюр рукописи по стилю, но и предназначался для манускрипта большего формата, почему листы его и были значительно обрезаны при стивании рукописи в 1587 г. Обрезаны были, хотя и не так сильно, и листы с миниатюрами художника Акопа.

Отождествление Акопа данной рукописи с нашим художником основывается на большом стилистическом и иконографическом сходстве ее миниатюр с миниатюрами подписанного Евангелия Акопа Джугаеци, 1585 г. Сходны в этих двух рукописях и подбор сцен, и их иконографические схемы и отдельные детали. Но более всего их объединяет внутреннее, художественное родство, выразившееся в своеобразии ритмики, закругленной и витиеватой, в извивающемся контуре, в характере линии, в особой любви к орнаменту и изобретательности в его применении, в мотивах и в общей пластической цельности. Я то же время нельзя не заметить и некоторых стилистических различий между миниатюрами этих двух рукописей, которые объясняются эволюцией изобразительного языка мастера. Так, композиционные построения миниа-

тур рукописи 6758М менее ясные и четкие в своем большинстве, чем таковые в рукописи 1585 г. В линии еще нет характерного для Джугаеци напряжения: она менее уверенная, более мягкая и текучая. Однообразнее и менее выразительны лица; сравнительно беден и мало развит орнамент. Отличается и колорит рукописи, построенный на сочетаниях коричневатокрасных, охристых, серовато-черных, зеленых и голубых тонов, в котором отсутствуют яркие красные, синие и зеленые цвета, характерные для живописи художника последующих лет.

Для миниатюр Джугаеци вообще характерны пискостные решения; в миниатюрах же данной рукописи решения эти подчеркнuto упрощены, "аппликационны". Художника мало интересует среда, в которой происходит действие, будь то пейзаж или интерьер: лишь одной-двумя, иногда сильно орнаментированными деталями он напоминает о ней. Композиция строится, как правило, на голубом, не заполненном архитектурой или элементами пейзажа фоне, часто оживленном орнаментальными мотивами в виде разводов, пятен или других форм (что очень характерно для творчества Джугаеци в целом).

Каждая из миниатюр заключена в прямоугольную рамку, иногда украшенную орнаментом, который, однако, имеет мало общего с теми богатыми по формам орнаментами, которые мы увидим в рукописях Джугаеци зрелого периода.

Своеобразен "монголоидный" типаж с пирским плоским лицом, с узкими глазами, тонко прореченным носом и бровями, редкой бородкой — типаж, характерный и для рукописи 1585 г. Однако, экспрессивный типаж отрицательных персонажей, изображенных, как правило, в профиль, отличается в обеих рукописях от основного типажа и очень напоминает лица вояков и стражников в последующих манускриптах Джугаеци. Подчеркнуто орнаментализированные складки одежды скрывают фор-

мы фигур. Интересно изображение "пламенеющего" нимба у Христа, заимствованное, несомненно, из персидских миниатюр; только наш художник добавляет к этому мусульманскому нимбу крест, либо пересекающий весь нимб, либо украшающий его спереди.

Миниатюры:

1. Рождество л. 1

Миниатюра дает ясное представление о принципе пространственных построений художника, отличающихся выраженной плоскостностью; такому пониманию пространства соответствует и разница в размерах фигур: Богоматерь значительно крупнее волхвов, Иосифа и пастуха, что связано не столько с принципом иерархии (т.к. крупнее них и головы животных, склонившихся над яслями), сколько – с подчинением всех компонентов сцены декоративной организации изобразительной поверхности. Необычная иконографическая подробность миниатюры – наличие трех животных около яслей – была обсуждена в основной части монографии.

2. Сретение л. 2 об.

Орнаментированный архитектурный мотив в верхней части миниатюры напоминает о храме, в котором происходит действие; в то же время орнаменты неопределенной формы, возможно означающие облака (хотя некоторые из них и помещены у ног персонажей), не вяжутся с представлением об интерьере. Как свидетельствуют надписи рядом с миниатюрой, художник представил слева Исакима и Анну, родителей Марии (а не Симеона и Анну-пророчицу), справа – Марию и Иосифа.

3. Крещение л. 3

В миниатюре нет элементов пейзажа, обычных для этой сцены, вернее, они так сильно орнаментализированы и схематизированы, что можно лишь догадываться, что коричневые участки фона с равным контуром в верхних правом и левом углах, должны означать скалы вокруг Иордана. В об-

наженной по пояс фигуре Христа – довольно неловкая попытка передать строение грудной клетки. Выразительна фигурка олицетворения Иордана в виде обнаженного мужчины с головным убором, держащего в руках секиру и кувшин для воды; интересно, что часть самой фигурки "срезана" рамкой, а секира изображена как бы перед плоскостью миниатюры и перекрывает собой рамку. Под миниатюрой надпись: "Հնդի Բրիւննի րնի հմարտրնց" ("Рыба поцеловала ногу Христа").

4. Воскрешение Лазаря л. 4

Двенадцать апостолов, следующих за Христом, изображены не друг за другом, а как бы друг над другом, из них только двое, стоящих спереди, представлены во весь рост, у остальных видны лишь головы в нимбах; для конца XVI в. это – архаичное расположение фигур. Вокруг головы Христа – "пламенеющий" крестчатый нимб. Марфа и Мария, согнувшиеся у ног Христа, а также друг Лазаря, отсылающий доску, срезаны по пояс нижней частью рамки.

5. Преображение л. 5 об.

Иконографическая схема обычна. Обращает внимание лишь форма глории, окружающей Христа, в виде огненных "языков", напоминающая ореол вокруг пророка Мухаммеда в персидских миниатюрах.

6. Вход в Иерусалим л. 6 об.

Центральную часть композиции занимает Христос, въезжающий, сидя на осле, с благословляющим жестом. За ним следуют апостолы, отделенные, однако, от Учителя стволom дерева, которое отсыпает их в верхний левый угол. Эта группа уравновешена фигурами встречающих юншей в верхней правой части.

Подобная схема, с некоторыми вариациями, отсылающимися к числу встречающих, характерна в целом для иконографии *Входа в Иерусалим* в армянских памятниках и восходит к старой восточной традиции: Христос въезжает не верхом, как это было принято на Западе, а сидя, в соответствии с восточной практикой. Большая роль отве-

дена детям, — черта, также характерная для восточной иконографии.

7. Омывание ног л. 7

Эта сцена, мало известная по армянским памятникам раннего времени, но не раз встречающаяся в киликийских миниатюрах, становится одной из постоянных сцен евангельского цикла в поздний период, в частности, в васпураканских рукописях. В ее иконографии васпураканские мастера, как, впрочем, и мастера киликийские, следуют восточной традиции, которую Г. Мийе определяет как каппадокийскую: Христос мочет (либо вытирает) ноги Петра, держащего руку у головы в знак изумления. Ту же схему воспроизводит и Акоп Джугаец.

Две арки, опирающиеся на колонну, организуют пространство, в котором развивается действие. В одном из арочных проемов помещен Христос, в другом — Петр и остальные апостолы, сгруппированные опять-таки друг над другом, и у которых также видны лишь головы. Интересно, что все апостолы, кроме Петра, снабжены нимбами. Отсутствие нимба у Петра в данной сцене — подробность странная, но, видимо, не случайная: без нимба он изображен в *Омывании ног* и в ряде рукописей, как самого Акопа Джугаеца (1585, 1587 и 1610 гг.), так и других художников (Евагелие Хоротик, рукописи №1 и №4 из бывшего собрания Севаджяна).

Интересная подробность нашей миниатюры: художник не забыл изобразить снятую обувь Петра.

Красочный слой на одеянии Петра частично осыпался.

8. Причащение Иуды, Умывание рук Пилатом л. 8 об.

Два одновременных эпизода совмещены здесь в одной композиции.

В верхней ее части, в центре, изображен Христос с бокалом в руке, благословляющий Иуду, стоящего слева. За Иудой (вернее, над ним) — два апостола, остальные деятели (у которых также изображены лишь головы) группируются справа от Христа.

Сцена *Причащения Иуды*, очень распространенная в раннесредневековом искусстве, связывалась Д. В. Айналовым с сиропалестинскими традициями, которые складывались под сильным воздействием апокрифической литературы. (Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб, 1900, с.70).

Сцена *Умывания рук Пилатом* представлена в нижней части композиции. Сам Пилат, сидящий слева, изображен в странном головном уборе, к нему спешит слуга с кувшином и полотенцем (с выпивкой по краям). Христос стоит справа и часть его фигуры перекрывается полосой рамки.

9. Поцелуй Иуды и Взятие под стражу л. 9

Композиционно сцена делится на две части: в верхней — *Поцелуй Иуды*, внизу — эпизод с *Отсечением уха Малку*.

Сцена интересна с точки зрения пространственного мышления художника. Изображая фигуры на локальном плоскостном фоне, он, тем не менее, передает некоторые пространственные координаты, помещая ноги не на одной линии, а чуть выше или ниже, и чем выше ступни ног расположены на этом ровном голубом фоне, тем дальше отодвинутыми вглубь кажутся сами фигуры.

Экспрессивны изображения воинов, их грубые, представленные в профиль физиономии, их неуклюжие движения и нелепые фигуры с согнутыми коленями. Несомненно, мастер оживил эти персонажи своими жизненными наблюдениями, чего он не позволял себе при изображении святых и Христа, изображенных в спокойных и благородных позах.

10. Распятие л. 10 об.

Большой крест с распятым на нем Христом доминирует в композиции. Под его руками расположены остальные элементы сцены: два креста с разбойниками (черта, характерная для восточной иконографии), два воина с копьем и с губкой, причем пространственные координаты второ-

го крайне условны, он как бы парит в воздухе, его ноги касаются нимба Марии, предстоящей перед крестом. Необычной чертой иконографии этой миниатюры является изображение, в качестве второго предстоящего, не Иоанна, а женщины. Правда, евангелисты упоминают о присутствии здесь других женщин, помимо Богоматери, — Марии-Магдалины, Марии Яковлевой, Марии Клеоповой, Саломеи и других, и они нередко изображаются рядом с Богоматерью, иногда поддерживают ее (в тех случаях, когда художник стремится показать горе матери), но — не вместо Иоанна. Причем пояснительная надпись идентифицирует эту фигуру как Анну.

11. Состязание во аде л. 11

Стоящий в спокойной позе Христос подает руку Адаму, представленному вместе с Евой в левой части ада, в правой изображены три терзаемых червями грешника (двое из них идентифицированы надписями: "Иуда", "Каин"). У ног Христа, обутого в красные туфли — врата ада и змеи. Эти последние переданы очень пластично в своих движениях, художник и здесь прибегает к своему излюбленному приему, выводя отдельные элементы композиции (в данном случае, змей) за пределы изобразительной плоскости: их хвосты местами пересекают рамку, местами свешиваются с нее или же торчат вбок; одна змея частично, хвостом своим, свисает с рамки и брюхо ее виднеется под рамкой.

12. Явление ангела

женям-мироносицам л. 12

Композиция построена на асимметричном равновесии частей. Справа изображен сидящий у гроба ангел, над ним — стоящие стражники; слева — три мироносицы, помещенные друг над другом, во всю высоту миниатюры. Как и всегда в данной рукописи, весьма условны и архаичны пространственные координаты персонажей, что еще отчетливее, чем в расположении мироносиц, ощущается в фигурах разметающихся во сне стражни-

ков, изображенных при этом, с верхней точки зрения.

С большим декоративным вкусом разработаны художником складки одеяний ангела.

13. Положение во гроб л. 13 об.

В центре — шестиконечный крест с двумя поперечными перекладинами. Как обычно у Джугтаеги, крест орнаментирован, и орнамент воспроизводит стилизованный рисунок фактуры дерева. Перед крестом Иосиф Аримафейский и Никодим несут тело Христа; за ними (фактически, над ними) — по одной женщине. В верхнем правом углу — своеобразная деталь: солнце, в диске которого изображены головы двенадцати апостолов (идентифицированных надписью).

14. Вознесение л. 14 об.

Христос сидит внутри круглого ореола, образуемого расходящимися лучами, и возносимого четырьмя ангелами. В нижней части — Богоматерь с двенадцатью апостолами.

Как и в большинстве остальных сцен рукописи, художник выявляет себя тонким колористом; цветовая гармония этих миниатюр достигнута не в результате освоенных выработанных приемов школы, а благодаря редкому живописному дару мастера. Нежные голубые цвета гармонично сочетаются с терракотовыми, красными, зелеными, серыми и коричневыми — гамма, наиболее сдержанная по подбору тонов и наименее яркая по общему звучанию, чем в любой другой из последующих рукописей Акола Джугтаеги.

15. Причащение апостолов л. 15

Сидящий слева Христос держит в руках хлеб и освящает его; справа — двенадцать апостолов (по три в четыре ряда, друг над другом) протягивают к нему руки. Необычно и не вполне понятно повторение в нижней части композиции всех действующих лиц сцены.

Помещение этой сцены в конце христологического цикла, — а такое расположе-

ние не следует считать результатом повторного переплетения рукописи, т.к. и в Евангелии 1585 г. она также помещена в конце,— дает основание предположить, что художник имел здесь в виду причащение после воскресения. /Лука 24.35/, однако, в этом случае художник должен был бы, в соответствии с текстом евангелия, избрать лишь двух апостолов.

16. Художник Акол перед Христом во славе л. 16 об.

Относящаяся к серии эсхатологических сцен, эта миниатюра характерна для цикла поздних армянских рукописей, но имеет некоторые частные иконографические особенности. Изображение Христа, являющегося в медальоне на пересечении креста, с трубящими ангелами, навееяное, по-видимому, текстом Матфея /24.30-31/, дополнено здесь вторым Его изображением в медальоне, включенном в большой круг, внутри которого помещены символы евангелистов /Откровение 4.7/. Вся композиция представляет собой как бы видение огненного колеса (с Христом и символами евангелистов) и креста над ним (с Христом и трубящими ангелами). Интересно, что художник заключает видение в рамку, отделяя таким образом его от фигур колена-преклоненных, подчеркнув тем самым, что они не участники, а лишь наблюдатели видения. Согласно надписи, правая фигура представляет самого художника, Акола. Тщетно, однако, искать в этом изображении какие-либо портретные черты: все тот же "монголоидный" типаж, та же борода, что и в изображениях святых.

17. Странный суд л. 17

В целом композиция эта характерна для данной сцены, распространенной в поздний период. Вверху — Деисус: Христос на троне с символами четырех евангелистов, по бокам от него — Богоматерь и Иоанн Креститель. Ниже, справа — маленькие фигуры двенадцати апостолов и весы, около которых возятся черти (у одного из них на голове подобие короны). Слева — архангел Гавриил с железом, изображенный по пояс.

18. Отечество л. 8 об.

Заемствованная из западных памятников иконографическая схема, к тому же неверно понятая, как говорилось выше (Боготеп принят художником за Иосифа Аримафейского, о чем свидетельствует надпись над миниатюрой), получает интересное и вполне своеобразное композиционное решение, в котором важную роль играют орнаментальные формы, столь излюбленные художником. По благородному, тонкому колориту и величественной монументальности образа миниатора эта напоминает некоторые более поздние армянские иконы (в частности, в собрании Национальной галереи Армении).

19. Шестикрылый серафим л. 29

Та же монументальность и четкость свойственны и этой миниатюре. Здесь также в организации композиции важная роль принадлежит орнаменту, фланкирующему возвышающуюся в центре фигуру серафима.

20. Сотворение Евы л. 30 об.

Следует обратить внимание на странное обстоятельство: изображая эту ветхозаветную сцену, художник вместо Создателя изобразил Христа (об этом свидетельствует и его типаж, и благословляющая десница Божья в небе, и надпись: "Христос [так! — И.Д.] создал Еву из ребра"). Адам изображен, хотя и спящим, но стоящим во время этой операции. Он (уже!) одет, в костюме из листьев, и только одна нога обнажена до бедра. Четыре райские реки вытекают из орнаментального построения, сходного с теми, которые были изображены в двух предыдущих сценах, и символизирующего, вероятно, райские врата.

Хораны ш. 18 об., 19, 20 об., 21, 22 об., 23, 24 об., 25, 26 об., 27

Довольно примитивные по построению и орнаменту, они образуются прямоугольной рамкой, верхняя часть которой занята орнаментальным прямоугольником, а нижняя поделена на две половины орнаментированной вертикальной полосой.

Евангелист Матфей с заглавным листом
лл. 33 об., 34. Работа другого мастера, до-
вольно грубая по цвету.

Евангелист Лука с заглавным листом
лл. 142, 143

Интересно обратить внимание на то, что художник, явно равнодушный к орнаменту в лицевых сценах, в том числе и в портрете евангелиста Луки (где орнамент покрывает все элементы изображения, кроме локального фона: пол, столик евангелиста, его кресло, облака в небе, одеяние евангелиста) в заглавных листах,



как и странно, очень сдержан в использовании орнамента, который к тому же выглядит вялым, малоразвитым и неинтересным.

В связи с портретом евангелиста Луки можно отметить и характерную особенность изображений фигур этой рукописи — непропорционально маленькие ступни ног, обутых в туфельки.

Евангелист Иоанн с заглавным листом
лл. 226 об., 227 Иоанн представлен
стоящим, диктующим текст своего
евангелия сидящему Прохору.



II
ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ
1585 ГОДА

Ереван, Матенадаран № 9691

Место написания: город Кеги

Писец и художник: Ахон Джугаец

Получатель: священник Аствадатур

Размер: 21,5 x 15,2 см

Количество листов: 275

Материал: бумага

Письмо: болорагир (минускул), в два столбца

Иллюминация: 22 полностраничные миниатюры (перед началом рукописи), 10 хоровов (2 – с Посланием Фсесвия Карпняну, 8 – с таблицами канонов согласия); 4 портрета евангелистов с заглавными листами, 23 маргинальные миниатюры и маргинальные украшения – почти на каждой странице рукописи; колонки текста заключены в орнаментальные обрамления.

Техника миниатюр: темпера

Сохранность рукописи и миниатюр: хорошая

Переплет: охристо-коричневая кожа, с тиснением, на деревянной основе

Форзац: шелковый

Памятные записи: писца – дл. 1, 271-273; переплетчиков – дл. 1 (1762 г.), 273 об., 274 (XVIII в.)

Основной каллофон: дл. 272-273:

« Բանոր գրիչս որ յիջելոյ ոչ եմ արժան
– կարօտպնտոյ հոմք ի յանկտոր տը-
խտոր/հ/իս – և լուս ունէի յաստուծոյ և
միտ արարի, թե կերթամ Ըստամբոյ – և
յնտոյ աստուծոսէր մի Աստուծոս-
տոր Էրեց յանդրեայ և փափակաւք չե-

թող որ գնացել ի Ըստամբոյ, ատա
գեհոյս և մոխիրս, որ չեմ արժան յիջելոյ,
եկանք ի քաղաքս որ է Կեդի, և գեղարայն
իւր Աբամէլիքն տալեհրտ – և թովկա-
նիս Հարոյ ՌԼԴ – կատարեցաւ սուրբ
Անտարտան ի քաղաքս Կեդի – Եւ որք
հանդիպիք վաստատունս Տուղեցի, որ
չեմ արժան տևուտս գրելոյ, այլ և հող և
փոշի ոտիցս ձեր Յակոբ ստրկաւագս, և
ուսուցիչն իմ՝ քոք և քաբուստպետ
շնորհավարդ Տաքարիտ նախկորպուն,
որ է Լմկցի, որ կոչի քաղաքն Վտն, և աս-
տուծածախս էր վբանն նորա, որ և մար-
գարտաշար Էր պգիրն և զգորբոյք Էր
զգրիչն և աստուծոմտերձ էր զձեռն, և
ծաղկեպ ծաղկոզ լուսանման քոք և տե-
լախտ և քաբունի շնորհատու, որ բաժու-
նեց տալեհրտայ իւրոց. Աստուծո վեր
հոգին լուսառոր է և մրտակգամ գաղը-
ստունն իւր.

Արդ, աղտեան զձեզ, ո՛վ աստուծոս-
ներք, յորժամ նայէք տեսանելով զխոր-
ժագիրս և ձանձրաքաշ ծաղկիս, թողու-
թին լըմնեցէք, զի դարեպ էի յոյժ և
դատն կարօտ սրտիւ և փափակէի ի
ստան մերոյ, և ժուժկալութեամբ հաժ-
քերելով, հոգեց հանելով, դարեպ և
դատն սրտիւ, քստ կարողութեանն իմոյ
գրեցի և սուտ ծաղկեցի. անմեղադիր
լիբոյք, եղբարք:

Արդ, յիջեացիք վմոխիրս ոտից ձերոց, և
ծնողսն իմ՝ Անլուսնփռեան, և եղբարայն
իմ՝ Միքայագանն, Քամոյն, և ցրեհրայն
իմոյ. ամին, և ամինայն երտխտու որսն
լամհետայ պետս մեր և գտմետայն պկե-

դանիս և հանգուցեալսն ատ Բրիտտոս
Առտտածն մեր —

... և գեարն իմ՝ խառա Վալի և ծնողսն
իմ, որ գրեալ է Աւղլանփաշն, և եղ-
բայրսն իմոյ՝ հանգուցեալ ի Բրիտտոս
Միրաբէկն, և քորքն իմ. Գուլաղէն, Ու-
կի, Շուշան, Օաղիկն, — ամէն»

{... Я, писец Акол, который не достоин
упоминания ... истосковался по брэнному
миру ... и надумал поехать в Стамбул. Но
потом благочестивый иерей Аствадатур
попросил и пожелал, чтобы я не ехал в
Стамбул, взяв все брэнное тело, которое
не достойно упоминания, и [мы] поехали в
город Кеги, чтобы я обучил брата его Аба-
мелика ...

В 1037/—1585 Р.Х./ году армянского ле-
тосчисления ... было завершено это святое
Евангелие в городе Кеги. ... И если встре-
тите, читая или переписывая [это Еван-
гелие], помяните меня, называемого Джу-
гаеди, который недостойн писать свое
имя, а есть лишь прах и пыль под вашими
ногами, дьякона Акола, и учителя много,
замечательного рабунапета /главного учи-
теля/, одаренного епископа Захарю Ля-
меди из города Ван. Богоугодно было сло-
во его, и письмо его было словно набрано
из жемчуга ... и был он несравненным
иллюминатором, и раздал он свое умение
ученикам своим ... да озарит Господь его
дупу в следующеe пришествие свое.

Итак, прошу вас, о боголюбивые [чита-
тели], когда будете смотреть [рукопись],
будьте снисходительны к моему грубому
письму и скучному украшению, ибо был я
странником и мечтал с родном доме, и тер-
пел со страданием, услакаявая дупу стран-
ника, и с горьким сердцем, в соответствии
со своими возможностями написал и укра-
сил [это Евангелие], будьте снисходитель-
ны, братья.

Итак, помяните меня, презренного, и ро-
дительницу мою Огланпате, и моих братьев
Мираджана, Камала, и сестер моих, и
всех живых и усопших ... И отца моего хо-
джа Вали, и брата моего, усопшего во Хри-

сте, Мирзабека, и сестер моих Гулаге, Вос-
ки, Шушан, Цагик ... аминь.}

Литература: Дурново Л.А. Армянская ми-
ниатюра. Ереван. 1967, табл. 72 (аннотация
к таблице, с. 223-224 — И.Дрампян)
Miniatura Armeana (text și piate: L.A.
Turnovo). București. 1975, p. 68, ill. 61.

Миниатюры:

1. Благовещение л. 2 об.

Действие разяивается в крытом помеще-
нии, напоминающем веранду, очень рас-
пространенную в армянском гражданском
зодчестве. Ангел в изыщном, граничащем с
манерностью, движении; Мария чуть отки-
нулась в легком испуге, прижав руки к те-
лу, причем левая обращена к зрителю
тыльной стороной, в знак протеста.
Г. Мийе связывает иконографию протесту-
ющей Богоматери со старым вариантом,
известным еще по памятникам VII в.
(*Millet G. Recherches sur l'icônographie de
l'Évangile*, p. 69-70).

В IX-X вв. этот жест был характерен и
для чисто византийской иконографии, но в
следующем столетии он выходит из иконо-
писной практики большинства христиан-
ских народов, сохраняясь, однако, в ряде
армянских памятников.

2. Рождество л. 3

Иконографическая схема почти повто-
ряет такую же в предыдущей рукописи, раз-
личие лишь в числе ангелов (два вместо
трех). Однако, композиционная организа-
ция изменена. Здесь фигуры скомпонова-
ны свободно, оставляя участки незапол-
ненного фона, и поэтому сцена легче смот-
рится.

3. Сретение л. 4 об.

Около миниатюры нет пояснительных
надписей, идентифицирующих персонажи.
Ясно, однако, что и здесь их подбор не
обычен. Если в центральных фигурах мож-
но признать Марию и старца Симеона, дер-
жащего младенца Христа, то идентифи-
цировать две боковые фигуры много слож-

нее; трудно даже со всей уверенностью определить пол этих персонажей: во всяком случае, ни одного из них нельзя принять за Иосифа, это — либо женщина, либо безбородый юноша. Киворий представлен в виде колонны с велумом.

4. Крещение л. 5

Композиция во многом напоминает Крещение из предыдущей рукописи, но с некоторыми изменениями: опущено одицелствование Иордана, который населен лишь двумя рыбами, одна из них выпрыгивает из воды. Увеличено число ангелов и изменено их расположение в миниатюре: два ангела стоят на берегу, сцепив пальцы рук, тогда как два других, видимые лишь по поясу, но с тем же положением рук, парят в небе, по бокам от летающего Святого Духа. Как и в миниатюре из предыдущей рукописи, здесь также отсутствует пейзаж, а фон покрыт орнаментальными формами, различной конфигурации и цветов.

5. Преображение л. 6 об.

В целом схема сходна с Преображением из рукописи 6758М, но с некоторыми вариациями. Христос повернулся вправо, к Илье; у Моисея нет в руках книги. Глория, также имеющая вид “языков пламени”, здесь заключена в овальную рамку.

6. Воскресение Лазаря л. 7

Эта сцена также близка соответствующей сцене из предыдущей рукописи и отличается от нее лишь деталями. Так, здесь опущены фигуры сестер Лазаря; персонажи над гробницей представлены оплечными изображениями (а не головами, как бы выглядывающими из отверстий в черном фоне), один из них тянет руку к Христу. И, что особенно важно — это изменения в расположении апостолов, здесь, менее архаично: трое из них, следующие за Христом, изображены во весь рост на первом плане, остальные группируются сзади, иногда перекрывая друг друга.

7. Вход в Иерусалим л. 8 об.

Различия с той же сценой из рукописи 6758М — в мелких подробностях: в частности, Христа встречает не безбородый юноша, а мужчина средних лет.

8. Омовение ног л. 9

Пространство миниатюры разделено на три арочных пролета, под одним сидит Христос, под другим — Петр, под третьим сгруппированы апостолы. Архитектурные детали и светильники, свисающие со сводов стрельчатых арок, указывают на интерьер горницы, с чем не вполне согласуются орнаментальные разводы, которые можно принять за изображения облаков.

9. Причащение Иуды л. 10 об.

В отличие от той же сцены в рукописи 6758М Причащение Иуды не соединено здесь с Омовением рук Пиялатом. Миниатюра композиционно делится на три отсека двумя высокими и тонкими колонками, у оснований которых вырастают какие-то крупные растения. Если в предыдущей рукописи Христос и остальные персонажи во всех сценах обуты, то здесь они изображены босыми.

10. Взятие под стражу

Отречение Петра л. 11

В этой миниатюре также объединены два эпизода: наверху — Предательство Иуды, внизу же изображен не эпизод с отсечением уха Малку, а — Отречение Петра. В сравнении с Евангелием 6758М верхняя сцена в данной рукописи более многочисленна и диваична. Два крупных орнаментальных мотива разделяют ярусы миниатюры, играя роль поэма для верхней сцены.

11. Распятие л. 12 об.

Кресты с разбойниками объединены и помещены справа, под рукавом большого креста, причем одно распятие изображено как бы перед другим. Мария и Иоанн стоят по бокам композиции и их фигуры (особенно, Иоанна) “срезаны” рамкой. Иоанн изображен в позе свидетельствующего, Богомигерь, поддерживая подбородок рукой,

прикрывает один глаз пальцем. В олицетворении солнца изображены головы двенадцати апостолов.

12. Состствие во ад л. 13

Иконография этой сцены очень близка *Состствию во ад* рукописи 6758М. Но у сидящих в аду грешников изображены не только головы, они сидят обнаженные, скорчившись, и голова вишاپа перенесена в левый нижний угол. Можно обратить внимание и на изменение в трактовке, прежде всего, фигуры Христа, который представлен здесь в более динамичной позе, чем в предыдущей рукописи.

13. Положение во гроб л. 14 об.

Композиция менее лаконична и больше загружена элементами фона, но по подбору иконографических компонентов мало отличается от миниатюры Евангелия 6758М: только формой распятия с косой перекладной, наличием головы Спасителя в пересечении рукавов креста и отсутствием солдата с головами апостолов. Главное же отличие – в общем беспокойстве, которое создается формами фона и экспрессивным орнаментальным рисунком фактуры дерева креста.

14. Жены-мироносицы л. 15

В миниатюре наглядно прослеживается определенная тенденция в развитии искусства художника в сторону орнаментализации, причем интересно, что если в первой рукописи художник орнамент украсил одеяния персонажей, крылья ангелов и т.д., то здесь он покрывает собой всю поверхность миниатюры, включаясь в фон в виде круглых элементов, напоминающих облака, и всевозможных “разводов”, обозначающих небо, камень, на котором сидят ангел, и т.д.

15. Вознесение л. 16 об.

Художник стремится оживить сцену, подчеркнув движение летящих ангелов, возносящих мандорлу с Христом, и жестиколяцию стоящих внизу персонажей.

16. Причащение апостолов л. 17

Здесь опять-таки, как и в предыдущей рукописи, изображены все двенадцать апостолов. Излюбленный локальный голубой фон Евангелия 6758М сменяется теперь фоном с более разработанными элементами: это и архитектурные детали в виде арочек, опирающихся на высокие тонкие колонки, и светильники, и просто орнаментальные формы, заполняющие пространство между Христом и группой апостолов.

17. Заказчик перед Христом во ставе л. 18 об.

Как и в Евангелии 6758М сцена эта представлена как видение, являющееся коллопреклонному адоранту (писцу или заказчику), которое отделено от него рамкой и находится в ином пространственном слое. При тех же иконографических чертах, различающихся лишь в деталях (так, Христа, изображенного в круге, окружают не четыре символа евангелиста, а четыре существа, каждое из которых образовано всеми этими четырьмя символами – Иезек. 1.7), заметно все же усиление орнаментализации и появление более дробного и бесполойного ритма форм.

18. Стратный суд л. 19

Фигуры Богоматери и Иоанна по бокам от Христа, которые мы видели в Евангелии 6758М, здесь опущены, но добавлен ангел, пронзающий копьем чертей. За рамкой, окружающей сцену, остаются грешники и черти.

19. Сотворение Евы л. 20 об.

Композиция тождественна соответствующей сцене из Евангелия 6758М, различия – в величине второстепенных элементов.

20. Грехопадение л. 21

Рай представлен в виде двух деревьев – древа жизни и древа познания добра и зла, ветви которых, с цветами и плодами, покрывают собой весь фон миниатюры. Изображенный справа, у края рамки, Христос (а не Бог-отец) обращается с увещанием к змею, касаясь рукой его головы. Обнаженные фигуры Адама и Евы

нарисованы с робкой попыткой передать строение человеческой фигуры, в частности, – грудной клетки.

21. Видение Еноха л. 22 об.

Сюжет этой и следующей миниатюры почерпнут художником из апокрифической книги Еноха и иллюстрирует несколько ее эпизодов.

В верхней части миниатюры представлено путешествие Еноха по небесным сферам. Внизу – Енох у огненного потока. Художник не задавался целью последовательно иллюстрировать апокриф, а лишь позаимствовал из него для эсхатологического цикла своих миниатюр отдельные образы, соединив их в одной миниатюре: так, в огненной реке, о которой идет речь в одной из глав апокрифа, он помещает “чудовище Левиафан, обитающее во внутренностях моря”, с которым повествуется в другой главе этой книги.

22. Воскресение мертвых по трубному гласу (Три отделения для умерших) л. 23

Души умерших представляли в трех горизонтальных регистрах, разделенных друг от друга: в верхнем ряду – стоящие спеленатые праведники, во втором – уже пробудившиеся, но еще не воскресшие мертвые, тоже спеленатые, в нижнем – обнаженные грешники, которые спят сидя, и не слышат трубного гласа.

Хораны лл. 24 об., 25, 26 об., 27, 28 об., 29, 30 об., 31, 32 об., 33

По своему построению напоминают хораны Евангелия 6758M; несколько более развит орнамент. Вокруг хоранов изображены птицы и обезьяны со свечами.

Портреты евангелистов и заглавные листы лл. 34 об.-35; 106 об.-107; 151 об.-152; 221 об.-222

Маргинальные лицевые миниатюры

Евангелие по Матфею: Ангел с посохом (Сон Иссыфа 2.13) л. 38; Иоаня Креститель (3.3-5; однако, одежда Крестителя не соответствует ее описанию в этом отрывке текста) л. 39; Блудо с головой Иоаня

Крестителя (14.11) л. 66 об.; Храмик (Проповедь Христа во храме 21.23) л. 89 об.; Петух (Отречение Петра 26.74) л. 100 об.; Крест с луной и солнцем по сторонам (Распятие 27.31-50) л. 100 об.; Сидящий ягел (Жены мироносицы 28 2-3) л. 100 об.

Евангелие по Марку: Вартамей (10.46-52) л. 134; Храмик (Христос учит во храме 11.27-12.44) л. 139 об.; Пасхальный агнец (13.12) л.141; Крест и петух (Отречение Петра 14.66-72; 15) л. 146 об.

Евангелие по Лувке: Архангел Гавриил (1.26) л. 153 об.; Архангел Гавриил (1.38) л. 154 об.; Пастух (Поклонение пастухов 2.8; здесь интересны не только современная художнику одежда и головной убор пастуха, но и музыкальный инструмент, на котором он играет, напоминающий зурну). л. 156 об.; Храмик (Сретение 2.22-28) л. 157 об.; Христос и грешница (7.37-50) л. 173; Канделябр (8.16) л. 173; Храмик (Проповедь Христа во храме 21.5) л. 209 об.

Евангелие по Иоанну: Иоаня Креститель (Крещение 1.23-28) л. 223 об.; Христос (На горе Елеонской 8.1) л. 242; Христос (Проповедь Христа 9.39) л. 245 об.; Храм Соломона (10.22-23) л. 247; Христос (12:44) л. 253; Заповеди Христа на лл. 256 об.-261 выделены веточками на полях, отходящими от рамки. Крест (19.23); Птица, держащая в клюве рыбу (21–Явление Христа ученикам на море Тиверийском).

Кроме того, в рукописи много иллюминированных маргинальных знаков – чисто орнаментальных или включающих изображения птиц и деревьев.

Колодки текста заключены в орнаментальные обрамления; пространство между колонками текста заполнено орнаментом из красных овалов, чередующихся с точками.





III
ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ
1586 ГОДА

До 1980 г. находилось в частном собрании в Париже

(В июне 1980 г. было выставлено на аукционе в Гамбурге.

Местонахождение в настоящее время нам неизвестно)

Место написания: город Кеги

Писец и художник: дьякон Акол Джуга-
еци

Получатель: священник Аствацатур

Размер: 19 x 14 см

Количество листов: 403

Материал: бумага

Письмо: болгаричр (мицускул)

Иллюминация: 49 полностраничных мини-
اتور; 10 храниа (2 – с Посланием Евсе-
гия Карпяну; 8 – с таблицами канонов со-
гласия); 3 портрета евангелистов; 43 мар-
гинальные миниатюры и очень много мар-
гинальных украшений по всей рукописи;
колонки текста заключены в орнаменталь-
ные обрамления

Техника миниатюр: темпера

Сохранность рукописи и миниатюр: хо-
рошая, но листы обрезаны по краям

Переплет: черная кожа на деревянной
основе

Памятная записка: л. 347

Ե. Օտտայիցը ձեր տնայտան սուտ
կենպտակն թե յիջեմս չիմ արժան. այլ եւ
հող եւ փոշի ոսիցը ձերոց սուտանուն
Յակոբ գրիչս՝ որոյ շնորհին տեզ ելեալ
կատարեցաւ սուրբ Աւետարանս այս
բառ կարողութեան իմոյ ծածկառնի գրե-
ցաւ ի քաղաքս Խորշոյ որ կոչի Կեղի,
րիւղ հովանեաւ ի դուռն սուրբ Սասու-
ածածնին եւ սրբոյ [Յ]ակոբին եւ սուրբ
Սարգսին եւ սուրբ Եշանի եւ այլ բազում
սրբոց որ աստ կան հատարեալ, ի թու-
րերութեան Հայոց ՈՒԵ տարտեցաւ ի

դուռն ժամանակիս – Որ եւ ցանկացող
եղեալ աշխարհս՝ ի տեղիս որ եկեալ էի
ընդ նմա վաճառել ի քաղաքս, որ կոչի
Ասպոտ՝ մինչդեռ անտ էի: Յետոյ բա-
րեաւեր, աստուածապաշտ Սասուածո-
տուր էրէց, որ է Կեղցի, հանդէպ միմե-
անց եւ եղաք սիրելի եւ բարեկամք,
ասաւ պոխիբոս, եկտեք ի Կեղի եւ պեղ-
քարն իւր քաղեր Մեսրոբն եւ տղակերտ
եւ ուսու շնորհին Սասուծոյ: –

Այլն յիջեցէր – Յակոբ արկեալագս
Ջուզեցի եւ վուտեցիչն իմ քաջ եւ բարո-
ւնի լուսաշնորհ եւ ծաղկապարզ տնու-
տնուրք առաջի Սասուծոյ՝ Ջաբարիա
հպիսկպոսն՝ որ է Լմբի [Լիմ] ի քա-
ղաքն որ կոչի Վան, որ հստեր այսապի
շնորհս: Սասուած պիւր հոգին լուսաւո-
րէ. տալն: Ո՛վ եղբայրք, եթէ հուղիպիք
սմա կարողով կամ արիւնակիով, եթե
յիջելի արժան տանէք պիս՝ Սասուած
վճեց յիջէ – որ եւ սուտ տնուս, որ գրի-
այ է փոշի եւ սոխիք Յակոբ գրիչս եւ
հարն իմ խաղտ Վալի եւ մարն իմ Աւղ-
անփառէն եւ եղբայրն իմ Լուրիջանն,
Քամալն, Միրզաթանն եւ հանգուցեալ ի
Քրիստոս Լուրաբողբոջ Միրզաբէկի՝ որ
փափակ մեաց իւրն, եւ քորթն իմ Գուլա-
ղէն, Ունի, Շուշան, Օտոյիկն: –

{... Раб ваш негодный... недостойный
упоминания, а -- лишь прах и пыль под но-
гами ваших, так называемый писец Акол,
благодаря которому было завершено это
святое Евангелие в соответствии с моими
скромными возможностями; было написа-
но /ово/ в городе Хержо, который зывается
Кега, под сенью церкви св. Богородицы и

св. Иакова, и св. Саркиса, и св. Янаменя, и многих других святых, которые собраны здесь. Закончено оно в 1035 году армянского летоисчисления [=1586 Р.Х.], в скорбное время. ... когда я приехал продать /рукописи/ в город, который зовется Арарум, и оставался там. Затем я повстречал добродетельного и благочестивого иерея Аствадатура, родом из Кеги, мы подружались и полюбили друг друга, и он взял мое брвенное тело и приехали мы в Кеги, и я обучал его брата, священника Месропа, и научился он благодаря Богу.

... Помяните также меня, дьякона Акопа Джугаеци, и учителя моего, замечательного и ученого, блестяще одаренного, первого перед Богом, епископа Захария Лимеци из города Вана, который дал мне столько умения. Освятя Господь его душу, аминь. О, братья, если встретите это [Евангелие], читая или переписывая его, и если сочтете достойным помянуть меня, то и Господь вспомнит вас ... [Помяните меня], писца Акопа, и отца моего, хаджа Вали, и мать мою, Огянапате, и братьев моих, Нуридждана, Камала, Мирадждана, и покойного новопреставившегося Мирзабеха ... и сестер моих, Гулаге, Воски, Шутая, Цагик.]

Литература: *Արարկիտի Մ. Մտր լույսի հայերեն ձեռագրաց Երևանի մանկատնի հմտարժուների:* Փորձ. 1950, Էջ 16-19:

Buch- und Kunstantiquariat F. Döring, 100. Auktion, 12.-14. Juni 1980, Hamburg, 1980, n.118.

Воспроизведений с миниатюр подучить не удалось. Представление о них дает лишь одна миниатюра, *Усмирнение бури*, помещенная на обложке каталога Гамбургского аукциона.

Поэтому приводим лишь перечень миниатюр, заимствованный в каталоге А. Сюрмеяна.

1. *Сотворение мира*; 2. *Богоматерь-заступница*; 3. *Евангелист Марк*; 4. *Христос перед Богом*; 5. *Богоматерь-заступница*; 6. *Евангелист Лука*; 7. *Бог-отец и Христос*;

8. *Богоматерь-заступница*; 9. *Евангелист Иоанн с Прохором*, 10-17. *Сотворение мира* (в семи миниатюрах); 18. *Серафимы и херувимы*; 19. *Видение Иезекииля*; 20. *Рай Адам и Ева*; 21. *Гостеприимство Авраама*; 22. *Жертвоприношение Авраама*; 23. *Благовещение*; 24. *Рождество*; 25. *Сретение*; 26. *Проповедь Христа*; 27. *Христос на горе Велоевской*; 28. *Крещение*; 29. *Преображение*; 30. *Воскресение Лазаря*; 31. *Усмирнение бури*; 32. *Исцеление*; 33. *Вход в Иерусалим*; 34. *Омовение ног*; 35. *Привлечение Иуды и Взятие под стражу*; 36. *Пыль умывает руки*; 37. *Взятие под стражу*; 38. *Несение креста*; 39. *Распятие*; 40. *Иосиф Аримафейский*; 41. *Сопетание во ад*; 42. *Положение во гроб*; 43. *Жены мироносицы*; 44. *Вознесение*; 45. *Сопетание св. Духа*; 46. *Христос во славе*; 47-48. *Страшный суд* (в двух миниатюрах); 49. *Праведники и грешники*.

Согласно описанию в каталоге аукциона, расположение этих миниатюр в рукописи необычно. Они группируются не друг за другом, в начале манускрипта (как это было принято в рукописях позднего времени, в том числе — и самого Джугаеци). Несколько миниатюр предвзряют здесь начала четырех евангелий, основной же евангельский цикл помещен в конце рукописи. (Не исключено, что такое расположение не первоначально, а явилось во время нового оплетения рукописи).

Сопетамся также на свидетельство Сюрмеяна (там же) и С.Тер-Нерсисяна (в письме ко мне). Говоря о стиле миниатюр этого манускрипта, они находят его очень близким стилю живописи следующего Евангелия Акопа Джугаеци, 1587 г., хранящегося в Манчестере.





IV
ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ
1587 ГОДА

Манчестер, Джон Райлендс Лайбрери, Арт. № 20

(Микрофильм в Матенадаране № 338)*

Место написания: Старая Джуга

Писец и художник: дьякон Акоп

Получатель: ходжа Атибек

Размер: 22 x 12 см

Количество листов: 500

Материал: тонкая бумага хорошего качества

Письмо: болсрагир (минускул)

Иллюминация: 37 полностраничных миниатюр; 10 хоранов (2 – с Посланием Всевыня Карпаяну, 8 – с табличками канонной согласия); 4 портрета евангелистов с заглавными листами

Техника миниатюр: темпера

Сохранность миниатюр: очень хорошая

Переплет: коричневая кожа на деревянной основе

Памятная запись: л. 499:

«... Արդ եղիտ տարրտ, գրոս գրչութեան յարմ աստուածաշունչ տուր Անուարաւնիս... Չնուարտ ամիսամեղ փյուռն եւ անարհեստ գրչի Յակոբ տարկատագի, որ միայն վանուեա ունիմ եւ գործս ոչ: Աւարտիստ երկնաստեղոյց ի տեղիս, մեծակրօն վայրաբայտքիս որ կրչի Տուղայ, ի դուռն Սուրբ Աստուածածինն եւ Սուրբ Հրիշտակոպետին եւ Սուրբ Ամենափրկչին եւ Սուրբ Յակոբին եւ այլ բազում տրչոյ որ սոստ կան հաւարեալ... Ի հարապիտութեան տնտոն Գառթի (Վաղարշապատյի) ի յարթո Սուրբ Էջմիածնի Վաղարշապա-

տու, Արարդեան նահանգի: Ի թվականիս Հայոց ՌՒ և Ջ: Արդ, ով աստուածաւեր յորժամ նայիլով տեսանէք վտեսանելիս սուրբ գիրս, եղեւ արժանի համարէք վանպիտեմնս, Յակոբ /տարկատագ/ գրչիս եւ փուտպիչն իմ քաց եւ ըստընապետ Չարարիս) հայկերայանս, որ է Լմայի, ի քաղաքն որ կրչի Վան եւ Էր շնորհայի, քաց եւ Էր նորա գրիչն ամրագարտաբար եւ յայտնի առաջի Աստուծոյ: Որ բաժանեալ ի շնորհս նորա արակերտայն եւ հոտ տրչաւք շնորհս...

Յիշման արժանի ամենք նայեի հայր/ւ իմ խոյտ Վաղի եւ ճնաղայն իմոյ Անդրանիգալն եւ եղբարցն իմոյ, հանգուցեալ ի Քրիստոս նորաբողոքոյ Միրպաբեկի եւ Միրպաշանն, եւ կենդանիք՝ նուրիջանն: Էւ քվերայն իմոյ առ հոտարակ տմենկտն, կորդպարդոյ եւ լաղալոյ ամեն:

Ով եղբարք գիտնայաբար գրոյս տնեղալիք լերոյք խորագիրս եւ ճանճարաք ծաղկիս, ի դատն եւ ի դժեմոյ յաւարքի եւ ի վշտաբառ ժամանակի, որում նեղեալք ի ճեռն յանաղիմոյ եւ տնիրտ պոսեւնդոյ: Որոյ ենք անպիտանեալ մի քստ միոյ, վասն դժեղեալ ժամանակիս:»

{Было завершено ... святое Евангелие ... рукой грешного дьякона Акола, неискусного писца, каковым лишь называюсь, но не являюсь в действительности. Завершена [рукопись] в неподходящей местности, в священной столице, называемой Джугой, под кровительством церкви св. Богоматери, святых Архангелов, Спасителя, св. Иакова и многих других святых, имеющих здесь, ... в патриаршество католико́са Давида /Вагар-

* Черно-белый микрофильм с рукописи Манчестерского собрания был в свое время прислан в Матенадаран С. Тер-Нерсисян.

шапакского) на престоле святого Эчмиадзина в Вагаршалате, в Араратской области, в 1036 году армянского летосчисления [= 1587 Р.Х.]. О, боголюбивые [читатели], если будете смотреть эту святую книгу и если сочтете достойным, [помяните] меня, негодного писца [дьякона] Акопа и учителя моего, замечательного рабуналета [главного учителя] епископа Захарию Лимеци из города, называемого Ваном; и был он одаренным, искусным, и перо его [словно] низывало ряды жемчуга, и был он первым перед Богом. И роздал он умение свое ученикам своим, и дал мне столько ... Сочтите достойными упоминания также отца моего, ходжа Вали, и мать мою, Огланташе, и братьев моих, новопреставившихся Мирзабека и Мирзаджана, и здравствующего Нуридждана. И сестер моих, и вообще всех, кто будет читать и слушать [это Евангелие].

О, братья, будьте снисходительны к моему крупному письму и тяжело весному украшению, ибо в горькое, мучительное, недоброе и скорбное время [создавалась рукопись], когда мы были угнетены, находились в руках неверных и несправедливо притеснялись ...}

Литература: Մրտիրոսի Ա Մարտիրոսի հոյրերն ձեռագրաց Երրորցի ժամանակը հիշարժունքն: Փարիզ. 1950, էջ 83-85: *Der Nersessian S. L'art arménien. Paris. 1977, p. 236, fig. 181-182.*

Миниатюры:

1-6. Сотворение мира (для первой – шестой)

Первые шесть дней творения представлены в виде миниатюр, разделенных на два регистра: в верхней части – Создатель, изображенный погрудно, внизу – результаты Его созидания. Интересно при этом, что от миниатюры к миниатюре (вернее, от одной пары к другой, каждая из которых образует разворот) Бог изображен во все более крупном размере. Художник разнообразит не только нижнюю часть каждой миниатюры, но и регистр с изображением Создателя, то помещая над

Ним различное число по-разному ступированных ангелов под аркой, то окружая Его голову крупным, богато орнаментированным нимбом. Выше уже был отмечен необычный образ Бога: безбородый, с полными щеками, Он напоминает изображения Будды.

7. Сотворение мира. Воскресение

Бюст Создателя, данный крупным планом, занимает почти всю поверхность миниатюры, что сообщает композиции “иконный” характер. Десятица Бога обращена к символам четырех евангелистов.

8. Сотворение мира. Врата рая

Эта чисто орнаментальная композиция, – означающая, согласно надписи («Այս է լինի արարութիւնն զոր արարիւի Ի րիտինիսն շինրի Ի զարգիւն») “врата рая, которые Он открыл и распределил милость и благодать” – дополнена в центре верхней частью лица Создателя.

9. Сотворение Евы

Хотя иконографические компоненты этой сцены в основном те же, что и в предыдущих рукописях Акопа (№6758М и 1585 г.), композиция ее совершенно иная. Художник отказывается от локального фона, стремясь максимально заполнить поверхность листа орнаментальными мотивами. Наряду с этим, появляется и определенный интерес к архитектурным формам, неожиданно венчающим композицию.

10. Грехопадение

Сравнивая эту миниатюру с *Грехопадением* в рукописи 1585 г., созданной всего за два года до этой, нетрудно заметить большой путь, пройденный художником, особенно в изображении обнаженной фигуры. Теперь он чувствует себя свободнее и увереннее: становится более естественными пропорции, более правильным – анатомическое построение. Отсутствие нимба, волосы Евы, спадающие ей на грудь в виде двух длинных тонких прядей, также способствуют созданию более естественного и живого образа. Адам – в ряду из листьев.

11. Благовещение

Богоматерь и архангел Гавриил включаются в систему сложной орнаментальной конструкции миниатюры. За исключением их лиц, здесь все заполнено орнаментом, нет ни одного свободного участка фона. Одни орнаментальные формы складываются в структуру, напоминающую об архитектурном пространстве, другие — несут лишь чисто декоративную функцию; в орнаментальную игру форм вложены и крылья ангела, и складки одеяний фигур, при этом, однако, под этими складками угадываются формы довольно массивных тел. В выражениях лиц, в позах персонажей появляются черты, идущие, несомненно, от жизненного наблюдения. Полная дама, спокойно и с большим достоинством выступившая архангела, напоминает скорее добропорядочную джугинскую матрону, чем юную Марию.

12. Рождество

Сохраняя общую иконографическую схему, художник, как всегда, варьирует второстепенные элементы, меняя число ангелов (в данной миниатюре их три), возраст, одеяние и позу пастуха (здесь — молодой, играющий на свирели), помещение, где происходит действие (на этот раз не пещера, а янтарь сн сладом и колоннами).

13. Сретение

В пояснительной надписи под миниатюрой перечислены действующие лица сцены: Симеон и младенец Христос, Аняя и Мария. Анна, стоящая рядом с Марией, скорее — ее мать, а не Аняя-пророчица. Кто имел в виду художник, предстала ли безбородого юношу, справа от Симеона, неизвестно. Вспомним, что подобный персонаж фигурировал и в Евангелии 1585 г. Храм изображен в виде ряда стрельчатых арок, опирающихся на колонки (интересен ствол одной из колонн, как бы составленный из небольших кружков, один над другим). Сцену венчают три орнаментированных купола.

14. Крещение

Как и в предыдущих рукописях, здесь также нет пейзажа (если не считать Иорда-

на). Иоанн Креститель, как и раньше, стоит в самой реке. Фон густо заполнен орнаментальными мотивами. Художник вводит в изображение олицетворение Иордана, но на этот раз — в виде одетого мужчины (причем, согласно надписи, фигура эта олицетворяет «еврейскую нацию»).

15. Исцеление бесноватого

Христос и полуобнаженный бесноватый, которого Он держит за руку и который едва ли не вдвое меньше Него ростом, выведены в первый план композиции. Апостолы, по шесть — справа и слева, вместе с архитектурными формами, образуют фон миниатюры. Следует обратить внимание на пол, как бы выложенный орнаментальной плиткой, и крайне странные завершения двух башенок в виде полумесяца. Несомненно, что и эта плитка, и эти полумесяцы явились под впечатлением от изразцов и наверший куполов иранских мечетей.

16. Насыщение пяти тысяч хлебами

Вели в рукописи №6758М художник тяготел к локальному фону, и элементы, конкретизирующие среду, включались лишь в самых необходимых случаях, то в Евангелии 1587 г мы видим иную тенденцию: он стремится максимально заполнить фон орнаментальными формами и любит венчать миниатюру сложными куполообразными сооружениями, даже в тех случаях, когда действие — как в данной миниатюре — должно происходить не в интерьере, а в пустынном месте. (Марк 6.32, 35; Лука 9.12).

17. Брак в Кане

Хотя эта сцена нередко включалась васпураканскими мастерами в цикл миниатюр, четко сложившейся композиционной схемы она не имела. Художники располагали фигуры по своему усмотрению, не столько следуя иконографическим образцам, сколько отражая собственные жизненные наблюдения. Этим объясняется изображение мужчин и женщин двумя отдельными группами, т.к., в соответствии с

восточными обычаями, во время пиров и свадеб они сидели раздельно, иногда в разных комнатах.

18. Изгнание торгующих из храма

Художник изобразил не само изгнание торгующих, когда Христос “опрокинул столы мясников и скамьи продающих голубей”, а – последующий момент, Его поучение (“Дом Мой домом молитвы наречется...” Марк 11.17); торговцы почему-то снабжены нимбами.

19. Христос и самаритянка

Как и во всех других миниатюрах рукописи, орнаментальный фон играет здесь активную роль, я не только смысловую, но и чисто конструктивную, организующую композицию сцены вокруг двух действующих лиц – сидящего у колодца Христа и пришедшей за водой женщины из Самарии.

20. Исцеление слепого

Художник соединил в одной композиции два разновременных момента эпизода, дважды изобразив слепорожденного: справа, стоящим, – до исцеления, в центре, – зрячим, коленапреклоненным перед благословляющим его Христа (Иоанн 9.1, 9.38).

21. Преображение

Фигура Христа не заключена здесь в глорию, эту функцию, по мысли художника, должен, по-видимому, выполнять свод над Христом, Иллей и Моисеем, образованный «радужным» орнаментом, заменяющим собой верхнюю часть рамки. Значительно живее, чем в более ранних рукописях мастера, изображены лежащие апостолы, особенно – Иаков, с большим любопытством поглядывающий из-под прикрывающей лицо руки.

22. Воскрешение Лазаря

Эта сцена значительно сильнее, чем большинство других основных сцен цикла, претерпела изменения, в сравнении с миниатюрами предыдущих рукописей. Фигуры над гробницей опущены, заменяясь архитектурно-орнаментальными формами. Лазарь представлен не в виде спеленатой

мумии, а уже воскресенным, выбегающим из гробницы. Большой живостью отличаются и выражения лиц персонажей.

23. Вход в Иерусалим

Сравнение этой миниатюры со *Входом в Иерусалим* в предыдущих рукописях показывает, что иконография сцены не изменилась, но сама композиция стала более дельной и компактной; что касается группы апостолов, это уже не лепящиеся друг над другом головы в нимбах, а персонажи с живыми выражениями лиц, фигуры которых перекрыты фигурами первых двух учеников. Отметим, что художник и в этой, и в других миниатюрах склонен изображать апостолов в большинстве своем молодыми и еще безбородыми.

24. Омовение ног

Эта миниатюра по иконографии своей также сходна с *Омовением ног* в других рукописях Акопа Джугтаца; различия опять же касаются прежде всего группировки апостолов, которая становится более естественной и менее архаичной. Вместо луча света, опускающегося на Христа в Евангелии №6758М, или светильника, висящего в Евангелии 1585 г., здесь изображен крест с перекинутым велумом.

25. Тайня вечера

В двух ранних рукописях художник, наряду с *Омовением ног* изобразил и другой эпизод Тайной вечера – причащение, причем, *Причащение Иуды*, вкладывая тем самым в эту сцену мысль о предательстве. Но сама сцена (в частности, в Евангелии 1585 г.), со стоящими друг за другом, слева и справа от Христа апостолами, напоминает скорее фресковую композицию *Вяхрястия*. В Евангелии 1587 г. представлен другой момент Тайной вечера, непосредственно обнаруживающий предателя (Иоанн 13.26-27). Стола нет, но апостолы сидят, окружив полукругом Христа.

26. Взятие под стражу

Как и в предыдущих рукописях, группа, окружающая Христа, состоит из стражников и обнимающего Его Иуды, изображен-

ного здесь не только маленьким по росту, но и с черным лицом и черными руками. Экспрессивны фигуры стражников, представленных кричащими, в резких движениях, размахивающими саблями, одетыми в современные художнику восточные костюмы. Эпизод с отсечением уха Малху опущен.

27. Несение креста

Композиционным стержнем картины является фигура Христа и крест, который объединяет все изображение. Фигуры конных и пешеходных стражников, по бокам, и полосы геометрического орнамента, внизу, уравновешивают построение.

28. Распятие

В центре — крест с распятым Христом, справа и слева, под руками креста — два других, поменьше, с разбойниками. У подножья креста — воины с губкой и копьем. Коленапреклоненная фигура Богоматери сдвинута в правый нижний угол. В миниатюре доминирует фигура Христа, все остальные играют роль фона (даже несмотря на то, что, в частности, воины переданы довольно живо в своих движениях).

29. Отечество

Хотя надпись под миниатюрой объясняет ее как один из моментов *Снятия со креста*, ("Иссыф снял Христа с креста и принял в свои объятия"), на самом деле, здесь представлен бинитарный вариант *Отечества*: Бог-отец держит на коленях тело Христа. Изображение помещено во храм с пятью куполами, на фоне креста.

30. Состствие во ад

Как и во всех остальных рукописях Джугаеци, и здесь в этой сцене нет праведников (изведение которых из ада составляет основу традиционного понимания темы), а представлены лишь Адам и Ева, а также скорчившиеся грешники. Надпись разъясняет эти фигуры: "Это Иуда, Каин и Анак, их тела пожирают черви". Олицетворение ада представлено в виде пасти выпала.

31. Положение во гроб

Образованный геометрическим орнаментом в верхней части миниатюры фон,

пересеченный крестом, внизу, под его горизонтальной перекладиной, спадает в виде локального занавеса за фигурами действующих лиц. Иссыф и Никодим кладут тело Христа в гробницу, условно изображенную в виде орнамента; две женщины на заднем плане держат в проткнувших руках сосуды с благовониями.

32. Женщины-мироносицы

По иконографии миниатюра мало чем отличается от той же сцены в Евангелии 1585 г.: то же расположение фигур (лишь увеличено число стражников, их здесь трое), то же активное включение орнамента. Но композиция более насыщенная, и в ее решении художник более свободен: отдельные элементы (часть крыла ангела и оружие стражников) выведены им за пределы рамки.

33. Вознесение

Апостолы, тесно окружившие Богоматерь, живо жестикуют, один поднял обе руки к небу. У Богоматери нет нимба (вероятно, по соображениям чисто композиционного характера: он сливался бы с нимбами апостолов, тогда как без него Богоматерь оказывается выделенной среди них). В верхней части миниатюры четыре ангела возносят глорию с поясным изображением Христа. Необычна цилиндрическая, срезанная снизу форма глории, а также изображения в двух медальонах рядом с Христом, определенные надписью как "души".

34. Состствие св. Духа

Этой сцене не было в предыдущих рукописях Джугаеци. Ее иконографическая схема, хотя и сохраняет основные черты традиционной иконографии, однако многое в ней подверглось значительным изменениям. Апостолы, обычно располагающиеся вокруг триклиния, сгруппированы здесь довольно свободно, по бокам от креста с велумом, куда слетает Святой Дух в виде голубя, от головы которого на апостолов расходятся потоки света (а не отенные языки). Изображение Св. Духа в виде голубя обыкновенно не вводилось в

данную композицию, т.к. прямого повода для этого нет в тексте Деяний апостолов; этот иконографический мотив возник в западной средневековой иконографии, откуда позже проник и в восточную. (Покровский Н.В. Евангелие..., с.545). Обычно выделен своими размерами старец, символизирующий народы. В армянских рукописях здесь обычно изображался кинокефал и группа народов. Старец, держащий в руках ленту с 12-ью горящими свечами, в Евангелии 1587 г. является, по-видимому, аналогом царя со свитками, заменяющего собой "народы" в поздневизантийских манускриптах.

35. *Художник Акоп перед Христом во славе*

Как и в предыдущих рукописях, это изображение предстает как видение, явившееся коленопреклоненному адептанту. По своему художественному строю миниатюра напоминает ковер, чему способствует, прежде всего, богатая орнаментация, а также общая плоскостность композиции. Согласно надписи (սիսիակը ինչիսիրիսը իրին Տէր յորին՝ զիս փոխիր զինի զինիսիրիս), коленопреклоненная фигура в чалме изображает самого художника.

36. *Видение Еноха*

Композиция четко делится орнаментальной полосой на два яруса: вверху – коленопреклоненные Енох, Илья и ангел, внизу – чудовище Левиафан и дракон (вишан), изображенный вместо Бегемота, о котором повествуется в апокрифе, т.к. вишан – более привычное и традиционное для армян чудовище.

37. *Праведники и грешники*

Как и в рукописи 1585 г., изображения даны в трех поясах, отделенных друг от друга орнаментальными полосами. Позы грешников, погруженных в глубокий сон, сходны с таковыми в Евангелии 1585 г., но персонажи двух верхних, сходных между собой поясов, изображены здесь иначе. В обоих регистрах фигуры расположены в несколько рядов, один над другим (в

первом ряду – погрудно, в задних – лишь головами). Фигуры этих двух поясов отличаются между собой лишь тем, что у помещенных в верхнем поясе, открыты оба глаза, у тех же, которые занимают средний ряд, – только один.

38-43. *Христос и Богоматерь-заступница*

На трех разворотах, попарно, в композициях, напоминающих иконы, представлены обращенные друг к другу, Христос (слева) и Богоматерь (справа), которая просит Сына о заступничестве за людей перед Богом.

Посвятив этой теме три сходные (но различные по деталям и орнаментам) парные сцены, художник, по-видимому, хотел представить последовательные этапы этого посредничества: сначала просьбу Богоматери, затем Христа, обратившегося к Богу, и, наконец, сообщившего об исполненной просьбе (такое объяснение находит подтверждение и в подписях под самими миниатюрами).

Хораны

Эволюция, пройденная мастером в этих орнаментальных построениях к 1587 году, весьма значительна. По сравнению с хоранами двух ранних рукописей художника, хораны в данной рукописи разнообразнее по построениям и гармоничнее по пропорциям; орнамент зрелый и богатый. Капители образованы фигурами свернувшихся животных и листьями. Птицы, растения, обезьяны со свечами оживляют композицию.

Евангелисты с заглавными листьями

Евангелисты представлены на богато орнаментированном фоне; все, кроме Исаяна, сидят; Исаян, как и обычно, изображен с Прохором.

Орнамент заставок заглавных листов хорошо разработан. Инициалы образованы всеми четырьмя символами евангелистов. Две начальные строки текста выделены: первая написана орнаментированными буквами, украшение второй менее обычно, она состоит из цепи скрепленных между собой медальонов.

V
ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ
1592 ГОДА
Иерусалим, монастырь св. Иакова № 3424
(До того – в Париже, в частном собрании Севаджяна, № 11)

Место написания: село Аванц, недалеко от Вана

Пиисед и художник: Акоп Джугаеци и его ученики: дяк Мкртчич и священник Маркара

Подучитель: Солтавали

Размер: 27 x 18,5 см

Количество листов: 194

Материал: бумага

Письмо: болорагр (минускул), в два столбца

Иллюминация: 10 хораная (2 – с Посланием Евсевия Карпяяну, 8 – с таблицами канонив согласия); 4 портрета евангелистов с заглавными листами; портреты прародителей Христа, среди текста (в начале евангелия по Матфею); многочисленные маргинальные миниатюры и украшения

Техника миниатюры: темпера

Сохранность рукописи и миниатюры: хорошая

Переплет: фиолетово-лиловый плотн, натянутый на деревянную осьяну

Памятная запись: лл. 191-194:

« Եւ տարւտ հղի տարբ աւեստարանս ի դասն և ի վշտաշատ ժողովանկիս – Հայկազան տատմարի ՌԽԱ թվի – ճեռտար հղկիլի, ամենամեղ, փյուռն և անարհեստ գրչի – Յակոբ Ջուղեցոյ, որ մրտլն զսնտուս ունիմ և զգործար ոչ, ի մարտաշարքն որ կոչի Վան, ի արտոււանդունն հոգէրնգալ աստուածադիր նշանատոր տեղւոցն Վարազդալ, ի գեառլն որ կոչի Ստանց – ընզ հովանտ ի ճոտն Սուրբ

Յոզիանու Սիրտչի և Սուրբ Գրիգորիոսի Լուսաորչիին, և այլ բազում սրբոյ, որ աստ կան հաւարեալ: – Ի հայրապետութիւն տեսուն Գառթի կարթողիկոսի հոգէլից և ամենամարտր պուարթատեսիլ հոգոյ եւ մարմնոյ ...

... և զմեղաբարտ Յակոբոս – յիշման արժանի տունէր եւ զաջակերտն իմ զՍկրտիչ դպիրն, – /որ/ բազում աշխատեցաւ սորա ու ազնական եղի Աւետարանիս, զԲ գլուխն տարտ եհան, և զմրտ աշակերտն՝ տէր Ստրգարէն. որք ընթեռնուէր, յիշելէր եւ Սատուած դղորմի ասացէր:»

{Было завершено это святое Евангелие в горькое и печальное время ... в 1041 (= 1592) году армянского летосчисления ... рукой недостойного, многогрешного, презренного и неумелого писца ... Акопа из Джуги, который имеет лишь имя, но не имеет заслуг. Написано Евангелие в столице, которая зовется Ваном, у подножия принявшего св. Дух и установленного Богом знаменитого места Вараг, в деревне, которая зовется Аванц, под селью церковей св. Исавна Крестителя и св. Григория Провсвитителя и многих других святых, которые собраны здесь ... [исполнено ово] в понтификат католикоса Давида, ясновидящего, исполненного святого Духа, целомудренного душой и телом ...

И сочтите достойным упоминания меня, грешного Акопа, и ученика моего, дякюна Мкртчича, ... [который] много поработал и помог в создании рукописи, и закончил вторую главу; и другого ученика, священника Маркара, когда будете читать [рукопись] помните и помолитесь перед Богом. }

Литература: Macler F. Documents d'art arméniens. Paris. 1924, p.50-52, pl. XXIX-XLIV.

Миниатюры:

Хораны и заглавные листы

Декор хоранов и заглавных листов рукописи свидетельствует о несомненном и близком знакомстве художника с киличийскими Евангелиями, что выявилось как в подборе декоративных мотивов, так и в конструктивных построениях. Художники позднего времени нередко педантично копируют хораны киличийских рукописей, которые были для них эталоном качества. Отношение Ахсепя к этому наследию явное: он творчески перерабатывает традиционные формы, дополняя их новыми, и создает самостоятельные художественные образы. Богатая фантазия, которая отмечает лицевые миниатюры Ахсепя уже в ранних его рукописях, проявилась теперь и в хоранах. Здесь нет двух одинаковых хоранов, они отличаются друг от друга не только элементами орнамента, но и конструкцией самого "антаблемента", нередко, весьма своеобразной. Колосны образуются переплетениями различных геометрических форм; птицы и животные располагаются сбоку и над хоранами, либо следуют друг за другом по сводам арки. Интересной и необычной особенностью хоранов данной рукописи являются капители в виде плоских золотых дисков с изображениями (о чем говорилось выше, в основной части исследования).

Портреты евангелистов

Фигуры евангелистов Луки и Марка, в отличие от изображений двух других евангелистов, статичны и лишены характерной для Джугаеци экспрессии. Возможно, это — результат того, что художнику здесь — помогли его ученики. "Растекающийся" орнамент фона за фигурой евангелиста Иоанна сообщает напряжение и беспокойство всей композиции.

*Посвящение Евсевия Карпину л. 1 об-2
Таблицы канонов согласия л. 3 об, 4,
5 об, 6, 7 об, 8, 9 об, 10*

Евангелие по Матфею: Евангелист Матфей л. 11 об., Заглавный лист евангелия по Матфею л. 12

Вся первая строка текста образована антропоморфными изображениями: инициал «Ф» — двумя стоящими друг над другом ангелами, (в головка и перекладина буквы составлены из сплетающихся фигурок различных зверей, одного из которых верхний ангел ухватил за хвост). Остальные пять фигур, принявшие формы букв «Г», «Р», «В» и «Л» "разыгрывают" сценку пира (о чем подробнее говорилось в основной части монографии).

Генеалогия Христа (Мф 1.1-6) — л. 12 об., (Мф 1.6-13) — л. 13. Фигуры предков изображены рядом с соответствующим абзацем текста и заключены в прямоугольные и овальные рамки; чаще это погрудные "портреты", в других случаях (как, например, в изображении Авраама — целая сцена, — Жертвоприношение Исаака).

Полодий петух (среди текста) (Мф 26.74-75) и Крест (в маргинале) — л. 58

Евангелие по Марку: Евангелист Марк — л. 63 об, Заглавный лист евангелия по Марку — л. 64

Евангелие по Луке: Евангелист Лука — л. 6 об., Заглавный лист евангелия по Луке — л. 97

Архангел Гавриил и Мария (Благовещение, в маргиналах разверота) — лл. 98 об-99

Евангелие по Иоанну: Евангелист Иоанн — л. 152 об., Заглавный лист евангелия по Иоанну — л. 153

Маргинальные миниатюры (даны без указания номеров листов в рукописи):

Лампада (Мф 6.15-18)

Голова Иоанна (Мф 14.1-2)

Темплето (Мф 22.34-36)

Жертвенное животное (Мк 24.6-7)

Лампада (Лк 11.33-34)

Кувшин (Брак в Кане) Ин 2.1-2

Жертвенное животное (Ин 10.15-17)

Ориентальные маршвеллы

VI
ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ
1607 ГОДА

Новая Джугта (близ Исфавана), Церковь Сурб Саркис № 18 (396)

[по каталогу Смбага Тер-Аветисаи - № 396 (105)]*

Место написания: Новая Джугта

Пищец и художник: иерей Ахон Джугваеци

Получатели: Аствацаноя и его брат Газар

Размер: 26 x 18 см

Количество листов: 253

Материал: бумага

Письмо: болорагир (минускул), в два столбца (17,2x5,2), 23 строки

Иллюминация: 16 полностраничных миниатюр (перед началом рукописи); 10 хоранов (2 - с Посланием Евсевия Карниану, 8 - с таблицами каясиов согласия); 4 портрета евангелистов с заглавными листами

Техника миниатюр: темпера

Сохранность рукописи: хорошая

Сохранность миниатюр: в целом хорошая, но местами есть выпадцы красочного слоя

Переплет: кожаный, на деревянной основе, сверху покрытый красным плюшем; на одну сторону переплета набиты позолоченный серебряный крест в такие же пластины на четырех углах, а вокруг - 27 драгоценных камней; застежки серебряные

Форзац: набивной ситец

Памятная записка: лл. 247-251:

«Ի թվականին Հայկազգիուն տուժարիս ՌԻՉ ... աւարտ եղի ե ի դոտան եւ ի մրուր տրտմակիր ժամեակնիս եւ քնք տարակուս եւ արտաքին, թէ վիսչ լինիսիս»

* Фото и памятная записка Евангелия 1607 года были в свое время любезно выставлены незадолгопоским филологом Л. Минасяном, за что, пользуясь случаем, выражаю ему глубокую благодарность.

վերջն: եղի ստատկանայ եւ հիպուրմն Հայոց, որք եւ տղուկ թշուառայեալ տխուր ազգիս Հայոց, մտնաւանդ Տուրառու աւերումն եւ քակտումն եւ այրումն մթակալ մտտխաղապատ... եւ լալն կակծաղից ի մէջ մարց եւ որդէ յուզ ձայնի որդէկորուստ, սրտաբողոք եւ աղիողորմ եւ մինչդեռ այս տտապանայ տրմունէ գտից եւ հկեղեցեայ որոտմունք եւ ճարթմունք ի քակտելն ոմն փախուստ պտո ի վեր ի ստրն եւ ի ձորն կռփելով գերեսս որդի տանով, ոմն հողուկ վայ տանելով թէ վիսչ լինի, ոմն գերի տնկեալ ի ձեռս ալլագագա, գոմն սպանելին, պտղայն տանելին եւ հղի տագնապ եւ աղմուկ յոյժ, եւ ի հոտոյն տրմունէն աուր մի ճանապարհ պարտեոտս վաւարն ի քիմն արգելէր եւ ըմբունք շունչն: Գեռ եւս այս նեղութեանս ի թանձրամած մխոյն տրեգական ոչ երեւէր: Ատղ եւ հղուկ մեր Հայոց ազգիս, այս եղի վտան մեր տասուկ մեղայն: Եկն թագաւորն Պարսից Շահ Արաւ տնուն արայիսի տնողորմտոր աւեր էած եւ տարտ աղմուկ յոյժ, եւ հրտման ստատիկ եղին թագաւորին, որ քունութեամբ աւերէր, առեալ Հայոց ազգս մտնաւանդ Տուրառու, Խիզան լալով կտամկոր աչաւք խոճուկ եւ տարակուս դիմաք, ոմն բոքիկ եւ հղուկ տանելով, ոմն տղայն ի գիրկն տաղ տանով, ողբն բազում է, ճանճրեալայոյն մեք ոչ գրեցաք: Ատո վմեզ երբ միսչ ի Շուշ քաղաքն, որ կոչի Ասպտոհան եւ հղաք նոր քաղաք եւ նոր ջինտածք եւ կոչիցտ նոր Տուրառու: Ի յայտ ժամեակնիս եղի

տարտ Սուրբ Անտարանիս ձեռքը
տարժան եւ տարհետ գրչի փոկը
իրիւն Ջուղայնոյ, որ քրիստոսեան
ուկիւմ եւ գործն ոչ ...»

В 1056/— 1607/ году по армянскому календарю, в горькое и трудное время было завершено [это Евангелие]. И все мы находимся в угнетенном состоянии, подавлены, не зная, какой будет всему этому конец. Среди несчастного, печального народа нашего усилились плач и рыдания, в особенности при разрушении и сожжении Джуги, когда вокруг стемнело и слышался треск пожара. Горе нам! Какой плач раздавался среди матерей, потерявших своих детей, в то время, когда вследствие пожара с треском рушились дворцы и церкви! Одни бегали по склонам горы и по ущелью, били себя по лицу и призывали своих детей, другие горько плакали. Одни попали в плен к иноверцам, других убивали, у третьих отнимали детей. Было большое замешательство и шум, и от пожара на расстоянии однодневного пути от смрада и чада у людей захватывало дыхание. И из-за густого дыма не было видно солнца. Горе нам, армянскому народу, так как это случилось из-за наших тяжких грехов. Пришел персидский царь по имени Шах-Аббас и совершил немилосердное разорение. И был от него строгий приказ вывести армянский народ, в особенности жителей Джуги и Хизая, [и были выведены] с рыданием и плачем; некоторые были босы, другие держали детей на руках. Много было печали, а же не пишу об этом, чтобы не утомлять [читателя]. Видя он нас и пришел в город Шот, который был назван Новой Джугой.

И было закончено это святое Евангелие рукой недостойного и неискусного писца, иерея Ахпа Джугаеци, который имеет лишь имя, но не имеет заслуг.}

Литература: Տեր Աղիսիրտի Ա. Յուշմի
հոդոյրն ձեռագրոյ Եւր-Ջուղայի Ան-
տարանիչ վանքի: Վիեննա. 1970, էջ 149-
151: *Der Nersessian S. Mekhitarian A. Arme-
nian Miniatures from Isfahan. Brussels, 1986,*
pp.133, 136, 141, 144, 200; ՅՆ. 98-109.

Миниатюры:

1. Благовещание л. 1 об.

В этой рукописи художник отходит от “ковровой” заполненности листа, характерной для рукописей предыдущего периода. Орнамент не перекрывает теперь весь фон, но сохраняет важную роль в создании определенной эмоциональной характеристики: громоподобные облака в виде сталкивающихся кристаллов, перекинутый за колонку ведем, движения и складки которого оставляют впечатление развеваемого ветром занавеса, создают напряженное и тревожное настроение.

Несомненно, что развитие художественного стиля Ахпа Джугаеци шло по пути отхода от условности васпураканской книжной живописи. Фигуры постепенно наделяются объемом, приобретают определенную весомость и плотность. Самы позы Марии и архангела позволяют предположить, что художник был знаком с образцами западного, вероятно, итальянского искусства. Значительно меньше интересует нашего мастера передача самой среды, в которой изображаются эти фигуры, — ее глубины и протяженности; нет здесь ни элементов пейзажа, ни архитектурного фона.

2. Рождество л. 2

Иксвография сцены почти без изменений повторяет основную схему Манчестерской рукописи. И тем интереснее проследить, как в рамках одной и той же схемы художник не повторяется, варьируя позы волхвов, элементы фона, одежду пастуха, движение Богоматери, орнамент рамки.

3. Сретение л. 3 об.

Рамкой миниатюры служат две колонки по бокам и свод в виде «радужной» арки, фланкированной башенками. Слева представлены Мария и Аяна, держащая птенцов. Младенец на руках у Симеона не столько тянется к матери, сколько осеняет ее благословляющим перстосложением. За Симеоном, согласно надписи, — Исакиим (а не Иссыяф).

4. Крещение л. 4

Иконографические и композиционные изменения в этой сцене, по сравнению с изображениями в более ранних рукописях Джугаеди, значительны. Центр композиции образуют три фигуры: Иоанна, Христа (окруженного потоком света, имеющего форму ниши) и ангела, держащего блюдо. Над ними — небо, в виде орнаментальных «разводов», откуда слетает святой Дух на голову Христа. Вся эта композиция с трех сторон забрана орнаментированной рамкой; в нижней же части ее нет, здесь во всю ширину листа изображен Иордан, населенный рыбами и рогатым вишалом, на голове которого стоит Христос. Справа — фигурка человека в остроконечной шапке, зачерпывающего кувшином воду (аналогичная фигурка, но в другом головном уборе и в другой позе, была изображена в Крещении Манчестерской рукописи).

5. Преображение л. 5 об.

Хотя иконография этой сцены мало чем отличается от таковой в предыдущих рукописях, ее композиционное построение совершенно иное. Сцена делится на две части: в верхней, основной, изображено само Преображение: Христос — в белом одеянии, расходящиеся от него концентрические круги славы включают в себя (почти полностью) фигуры Ильи и Моисея. С трех сторон это изображение заключено в рамку, сверху же ее нет, она заменена орнаментальными формами, изображающими облака. Нижняя полоса рамки отделяет это изображение от фигур апостолов, представленных лежащими в разных позах (но все — с закрытыми глазами) и окруженных волнообразной полосой.

6. Воскресение Лазаря л. 6

Художник возвращается к иконографической схеме Евангелия №6758М, с головами умерших, над гробницей и со спелатым Лазарем. Фигуры Марии и Марфы, у ног Христа, не обрезаны рамкой (как в рукописях №6758М и Манчестерской); наоборот, они сами прорывают ее, выходя

на нижний маргинал листа. Этот прием разрыва рамки и выведения отдельных фигур или частей композиции за ее пределы, широко используется художником в данной рукописи.

7. Вход в Иерусалим л. 7 об.

Первое на первом плане, вырастающее из нижнего левого угла и проходящее через центр композиции в верхний правый угол, отделяет группу Христа с апостолами от встречающих. Как правило, у Джугаеди встречающие — молодые люди (только в Евангелии 1585 г. среди них был и средовек). Здесь же впервые появляется старец, держащий по ветви в каждой руке. Мальчик, срывающий ветви, повернут спиной к Христу, фигура которого включена в гласию.

8. Омовение ног л. 8

Эта сцена, которая в ранних рукописях художника (особенно в Евангелии 6758М) носила крайне условный характер, получает здесь вид почти жанровой сцены. Этому способствует прежде всего естественность движений и живость выражений лиц апостолов и Христа, отсутствие в них идеализации и отвлеченности, а также определенная конкретизация места действия. Художник решил изобразить горницу, где происходила вечеря апостолов, в виде храма со сводами и куполами, с большим окном (или нишей) в центре; верхняя часть стены воплощена изразцами.

9. Взятие под стражу и Отречение Петра л. 9 об.

Композиция делится по горизонтали на две части: сверху — *Взятие под стражу*, внизу — *Отречение Петра*. Христос, которого схватывают воины, окружен маддорлой. Его руку цепует Иуда, изображенный как бы висшим между двумя ярусами: по пояс он — в верхней части композиции, ноги же его свисают над нижней сценой, где из огня выползает змей, направляющийся вправо, к группе Петра и служанок. Верхняя часть сцены не имеет рамки, композиционно ее завершают факелы, пикси и сектры.

10. Распятие л. 10

Художник сосредотачивает здесь внимание на основных действующих лицах сцены: самом Христе и предстоящих перед ним Марии и Исанне, опуская кресты с разбойниками и лишь намекая на присутствие воинов, которые почти скрыты за светлыми нишеобразными среолами, окружающими фигуры Марии и Исанна. Солнце и луна, окруженные орнаментальными формами, занимают свое место над средокрестием.

Как и в большинстве других сцен этой рукописи, и здесь отдельные элементы выведены за пределы рамки; это — гнездо пеликана над крестом, а под ним — череп и кости Адама.

11. Сопествие во ад л. 11 об.

Иконографическая схема почти без изменений повторяет ту, которая была использована художником в Манчестерской рукописи, лишь опущен виап. Нижняя часть композиции не замыкается обычной орнаментированной прямоугольной рамкой; она имеет неровную по краям полукруглую форму, в чем выразилась характерная для Джугаеда тенденция нарушать геометрически жесткие границы миниатюры.

12. Явление ангела жителям-мироточивым л. 12

Жен здесь четыре (а не три, как раньше), они держат в руках не чаши и кадильницы, а небольшие коробочки. Фигуры разметавшихся во сне стражников выведены за пределы почти квадратной рамки, в которую заключена сцена.

13. Вознесение л. 13 об.

Художник делит композицию на две части: в нижней, заключенной в прямоугольную рамку (боковыми сторонами которой служат две колонки) он помещает группу Богоматери и апостолов. Над этим изображением парит возносящаяся шесть ангелами мандорла с сидящим на престоле Христом. Обращает внимание лицевое

какой-либо идеализации, чрезмерно удлиненное лицо Богоматери, стоящей в статичной позе в потоке света, в виде нипи окружающей ее фигуру. На лицах левой группы апостолов имеются значительные выпады красочного слоя.

14. Сопествие св. Духа л. 14

Центр композиции образует алтарь с велумом, на который в потоке света слетает святой Дух в виде голубя, и вокруг которого, справа и слева, сгруппированы апостолы. Внизу, в перевернутой циркулярной арке — «народы»: фигура с двумя головами (человеческой и песьей), держащая на вытянутых руках велум; по бокам от нее — два средовека с нимбами, возможно, апостолы. Верхняя часть миниатюры заполнена довольно сложными архитектурно-орнаментальными элементами, напоминающими по форме кренделя. Над ними — орнаменты в виде стилизованных облаков (о том, что именно так эти орнаменты и мыслились художником указывает соседствующая с ними подпись: «штїц» [облако]).

15. Христос на троне с закатчиками рукописи л. 15 об.

16. Страшный суд л. 16

Главная часть композиции — сидящий на престоле с символами евангелистов Христос и стоящие по бокам от него Богоматерь и Иоанн Креститель — заключена в архитектурно-орнаментальную рамку, верхняя часть которой имеет форму свода, увенчанного куполами и башенками. Орнаментальная полоса, — проходящая в средней части композиции, перед фигурами Марии и Иоанна, опирающаяся по бокам на колонки с круглыми капителями, — кажется перилами. Архангел Гавриил, весы и воздвигшие вокруг них черти, изображенные в нижней части, вынесены за пределы рамки. Гавриил стоит на холме, в руках он держит человеческую маску. Черти изображены художником в живых, выразительных движениях и с большим юмором.

*Хораны: Псалование Васевия Карпяну
л. 17 об., 18 ; Таблицы канонов
согласия л. 19 об. - 26*

Выполнены в стиле, сложившемся уже в Евангелии 1592 г. Они отличаются изяществом, богатством орнаментальных мотивов и, про всей традиционности, создают новый художественный образ, отличный от образов хоранов как киликийских рукописей (несомненно повлиявших на художника), так и рукописей коренной Армении XI-XIV вв. В хоранах Аколпа Джугаеци есть некая острота (характерная и для его лицевых миниатюр). Поэтика его искусства, отмеченная острой выразительностью образа, отражается и в декорациях хоранов. Так, в одном из хоранов данной рукописи он заполняет весь антаблемент крупной фигурой лани; такой неожиданный для иконографии хоранов прием, а также выразительность изображения самого животного, его пластика (хотя и уступающего по реалистичности изображениям зверей, в частности, киликийскими мастерами, но все же очень живого) придает образу хорана большую экспрессию. Также ради декоративной выразительности, он вводит в другой из хоранов посвятельную запись заказчика, стилизованную под «куфи» (использование «куфи» известно и по другим, более ранним армянским рукописям).

Следует упомянуть, что под хоранами, в нижней части страниц, прописным письмом (нотригиром), переписан текст толкования на каноны согласия. Такие тексты нередко подключались к армянским иллюстрированным Евангелиям, начиная с ранних веков.* Как правило, они предваряли украшенные хораны. Здесь же текст помещен под основаниями хоранов, и под каждым из них идет та часть текста, которая относится к украшению данного канона.

* Об этих символических толкованиях в армянских рукописях говорилось в основном тексте, см. стр. 36.

*Портреты евангелистов и заглавные
листы: Евангелист Матфей л. 27 об.*

*Заглавный лист евангелия от Матфея
л. 28*

Евангелист Марк л. 90 об.

*Заглавный лист евангелия от Марка
л. 91*

Евангелист Лука л. 130 об.

Заглавный лист евангелия от Луки л. 131

Евангелист Иоанн л. 197 об.

*Заглавный лист евангелия от Иоанна
л. 198*

Изображения евангелистов заключены в две, как бы входящие друг в друга орнаментированные рамки, четырех- и восьмиугольные, окруженные арабесками; они представлены на богатом архитектурно-орнаментальном фоне. Иоанн, как и обычно, изображен с Прохором на острове Патмосе. В изображении Матфея имеются выпадды красочного слоя.

С ювелирной тонкостью исполнены заглавные листы; в их богатой орнаментике и в переданных с большим мастерством и наблюдательностью гибких и пластичных фигурках птиц и животных, Аколп Джугаеци обнаруживает себя достойным приемником блистательных армянских миниатюристов предыдущих эпох. Восприятие и выдумка художника проявились не только в создании многообразных орнаментальных форм, но и во включении мотива, порой не имеющих прямого отношения к евангельскому рассказу. Так, первую строку заглавного листа евангелия по Матфею, как и в Евангелии 1592 года, образуют фигуры людей, разливающих вино.



VII
ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ
1610 ГОДА

Ереван, Матенадаран № 7639

(до того — в Музее Изобразительных искусств Армении N42/951)

Место написания: Новая Джула

Писец и художник: иерей Акоп

Получатель: ходжа Аветик

Размер: 24,5 x 17,2 см

Количество листов: 302

Материал: бумага

Письмо: болорагир (минускул), в два столбца

Иллюминация: 58 полностраничных миниатюр (перед началом рукописи), 10 хоранов (2 — с Посланием Евсевия Карпиану, 8 — с таблицами канонов согласия); 4 портрета евангелистов с заглавными листами.

Все текстовые страницы заключены в богато орнаментированные рамки, причем каждое из четырех евангелий имеет свой орнаментальный мотив этих обрамлений. В начале евангелия по Матфею — изображение предков Христа в медальонах. На полях — маргинальные знаки и орнаментальные украшения

Техника миниатюр: темпера

Сохранность рукописи и миниатюр: средняя, в свое время рукопись пострадала от воды, начальные миниатюры частично повреждены, утрачено *Благовещение*. Порядок следования некоторых миниатюр нарушен при повторном сплетении

Переплет: кожаный с тиснением, на деревянной основе

Форзац: телковый, черный

Памятные записи: лл. 34 об., 74, 135, 138, 176 об., 242 об., 293 об.-295 об.

Основной колофон — лл. 294-295:

« [Աւետարանս] — պայծառ քան վարիզակն, և պատուականագոյն քան գլուխափայլ մարգարիտ, գերագոյն քան վակուն պատուականս և երանգ երանգ տկանց և գունոց: [-] Արդ, աւարտ եղի ե ի դատն, վշտակիր, մըտք և տրտու՛մ ժամանակիս ձեռնովք հոգևամեղ եւ տնարհեստ փյուն գրչի, տկարամիտ թակոք իրիցու, որ վանուես միայն ունիւմ եւ ոչ գործ: Աւարտ եղի յայմ տմի՛ վիրջի դարուցս, որ եղև խոսվութիւն և տարբեր թըռտապցեալ տգգիս Հայոց, ի թվարհութիւն հայկազան սեռի գիտմող տու՛մարի ԱՆՌԱ [-] Գրեցաւ վսայ ի քողարս Շօշ որ կոչի Սսպահան: Չոր և տքտրեալ եղի ե ընտկութիւնէս մերմէ [-] Թագաւորն Պտրսից արծեցաւ քստ պատշտճին իւրոց ի վրտ մեր տգգիս. տեքեոց վտունս Հայոց, տեհալ վՀարքս, ժողովելով տարերայս արմտախիլ [-] և աստ նաւառեւզիստ արտը՛ և ընտկեցոյց: Եւ սկսաք շինել վտունս և գեկեղեցիս քարձրագոյն և պայծառ քան վտաթցիկն: Եղար նոր քողարք և կոչեցաւ տնտն՝ Նոր Ջուղայ: Եւ աստ գրեցաւ արեգակնափայլ Աւետարանս. ոսկիապատ և երանգ երանգ յարտարդանկար և գոյնագարդ [-] Եւ դիւրալուր վարժապետաց քանիւ իմաստուն և խոբջող Աւետիկ տնտն քանկապող եղև արեգակտնս մեծու փափաքանաք. ըզճմամբ սրտիք և յաճար կամաք նտ գրել վարմանալի ոսկիապատ

Անհտարան յիշատակ իր և ծնադպ
իրոքը [-]

[...] լուսավորը և վարձաբեթիք սուրբ
Անհտարանին և հա գրել, և ծաղկել և
վարձարել ոսկով և լազվարտով՝ քաջ
դրախտս գարևնային որ և բանք սուրբ
Անհտարանին ի Է ամենայն անըշահե-
տու թեանք հոտապիրոքս:

{«... [это Евангелие], блестящее ярче
солнца, и драгоценнее сияющего жемчу-
га, более дорогое, чем драгоценные ка-
мения различных цветов ... было завер-
шено в горькое, скорбное и печальное
время, рукой гнетного и неискusstного,
презренного и недалекого иерее Акопа,
который имеет лишь имя, но не имеет за-
слуг. Закончено [Евангелие] в этот год
последнего века, когда была смута и вол-
нения для несчастной армянской нации, в
год по армянскому летосчислению 1059
/= 1610/ ... Написано оно в городе Шоп,
который зовется Исфаганом. Злосчаст-
ным изгнанием было переселение наше,
... когда персидский царь, как и приста-
ло ему, двинулся на нашу нацию, разру-
шил дом армянский и вырвал с корнем
армянский народ и поселил здесь. И на-
чала строить дома и церкви, величествен-
нее и еще более великолепные, чем
прежние, и возник новый город, и был
назван Новой Джугой. И здесь было на-
писано это Евангелие, сияющее, подобно
солнцу, покрытое золотом и изображения-
ми, украшенное лазурью и разноцвет-
ными красками. И снисходительный, сб-
рачованный и мудрый ходжа, по имени
Аветяк, выразил сердечное желание
иметь это прекрасное Евангелие, ... ук-
рашенное золотом, в память о себе и о
своих родителях. ... Сияющее, цветущее,
подобно розе, [это] святое Евангелие на-
писал и украсил и покрыл золотом и лазу-
рью, подобно раю, благоухающему вес-
ной ...}

Литература: Драмбян Р.Г. Армянская
миниатюра и книжное искусство // Очер-
ки по истории искусства Армения. М.-Л.

1939, с. 25-26; *Свярин А.Н.* Миниатюра
древней Армения. М.-Л. 1939, с.103-106;
Дурново Л.А. Древнеармянская миниат-
юра. Ереван. 1952 (текст без пагинации),
табл. 58-59; *ее же.* Краткая история дре-
неармянской живописи. Ереван. 1957, с.
51; *ее же.* Армянская миниатюра. Ереван
1967, с. 224, табл. 73-75; *Dournovo L.*
Miniatures arméniennes. Paris. 1960, p.21,
pl. 174-183. *Драмбян И.Р.* Новые матери-
алы по биографии Акопа Джугаеди // Ве-
стник общественных наук АН Арм. ССР,
1969, 10, с. 83-87. *Գրախոսիչ Ի. Հակոբ
Ջուղայեցի // Սովետական արվեստ,
1970, 3 էջ 45-48; Գրախոսիչ Ի. Հակոբ
Ջուղայեցու մանրանկարների ցան-
կնիստը արվեստի // Բանբեր Մատենա-
դարանի, 10 /1971/, էջ 174-184:*

*Miniatura Armeana (text și nate: L.A.
Turnovo).* București. 1975, p. 66-67, ill. 59,
64.

Миниатюры*

1. Рождество л. 1

Сцена очень напоминает Рождество из
рукописи 1607 г. Различия – в отдельных
орнаментальных мотивах, а также в том,
что фигуры персонажей становятся более
весомыми и материальными.

2. Обрезание л. 2 об.

Эта сцена, иллюстрирующая соответ-
ствующее краткое упоминание в еванге-
лия Луки /2,21/, редко изображалась в
христианском искусстве. Н.П. Покров-
ский объясняет отсутствие интереса к ней
художников как второстепенным значе-
нием этого события, так и тем обстоятель-
ством, что сам сюжет не давал благодар-
ной темы для художественной обработки;
поэтому в тех редких случаях, когда его
все же изображали, схема чаще всего по-

* Первобытное расположение миниатюр в
рукописи было частично нарушено во время
последнего ее столетия, вследствие чего на-
рушился хронологический порядок следования
событий евангельской истории. В описании
миниатюр мы следуем их теперешнему распо-
ложению.

вторяла композицию *Сретения*.*

Среди армянских памятников сцена *Обрезания* известна по миниатюре из приписываемого Торосу Рослину киликийского Евангелия XIII в. (32.18 Галереи Фрида, Вашингтон). Иконография ее, и в самом деле, следует схеме *Сретения*, но со значительными отклонениями: событие происходит в пещере, и Иосиф держит покровенными руками младенца над яслями. Свечи в руках стоящих позади женщин придают сцене литургический характер**.

Миниатюра Аксба Джугаеци дает иной, жанровый, почти «натуралистический» вариант. Не имея, очевидно, перед глазами иконографического образа, художник постарался представить как могла происходить эта сцена в действительности. Младенец лежит в центре композиции, сверху на него льется широкий поток света; слева, у его изголовья — Богоматерь и еще одна женская фигура за ней; справа — ветхозаветный первосвященник в колпаке, опоружившись ножом, совершает операцию; на первом плане художник позаботился изобразить сосуд с водой. За спиной первосвященника — молодой человек, обернувшись, смотрит назад, куда-то за рамку, словно бы на кого-то, кто подходит, но еще не успел войти в пространство миниатюры; так, по своему обыкновению, художник стремится нарушить изолированность среды изображения, изолированность пространства картины от пространства мира. Ничто не локализует в этой миниатюре место действия.

3. *Бегство в Египет* л. 3

Богоматерь, кормящая грудью младенца, окруженная маядорлой, едет на осле. За ней следует молодой человек в нимбе. Это не Иосиф (обычно изображаемый по-

* Покровский Н.П. Евангелие в памятниках иконографии, с. 191.

** *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington. 1963, p. 36-37.*

жилым), а, скорее всего, — его сын Иаков (упоминаемый в Протоэвангелии и четках-минях); на это указывает и наличие нимба, которое должно отличить Иакова от обычного слуги.* Выразителен образ Богоматери с густыми бровями, большими глазами и крупным, широким носом.

4. *Сретение* л. 4 об.

Композиционный акцент в этой миниатюре изменен: теперь центр образован не фигурами Симеона и Марии, а только — Симеона, который стоит в среднем из трех арочных пролетов храма, увенчанного куполами. В левом пролете — Мария, Анна-пророчица с птенцами, стоящая за Марией и почти скрытая ее фигурой, но идентифицированная маргинальной надписью, и еще несколько женщин.

5. *Крещение* л. 5

Сцена очень похожа на *Крещение* в Евангелии 1607 г. Варьированы лишь орнаментальные мотивы, изображающие облака, введена звезда, опускающаяся с неба, и спущено олицетворение Иордана, а витая изображен более крупным и снабжен не только рогами, но и крыльями. Фигуры обнаженных до пояса Христа и Иоанна моделированы с подчеркнутым желанием выявлять объем.

6. *Искушение Христа* л. 6 об.

Композиция делится по вертикали на две части: в широкой, правой, изображен Христос, в узкой, левой — сатана. И Христос, и сатана представлены сидящими на вершинах гор, образованных в виде нагромождения волнообразных орнаментов. Христос окружен ореолом, у сатаны шесть рогов; оба жестикулируют. Нижняя часть миниатюры пострадала от воды.

7. *Проповедь Христа в синагоге* л. 7

В синагоге, представленной в виде широкой арки, увенчанной пятью куполами с крестами, сидит на престоле Христос; по бокам от него по три коленапреклоненные

* Покровский Ух. соч. с. 234.

фигуры. Сам образ Христа — его крупная, грузная, с покатыми плечами фигура, полное лицо с окладистой бородой, крупным носом, близко поставленными и слегка косящими глазами — весьма необычен для традиционной иконографии.

8. Исцеление тещи Симона, прокаженного и бесноватых л. 8 об.

Три последовательных эпизода объединены в одной миниатюре, но Христос изображен дважды: в центре верхней части композиции, в глории, благословляющим тещу Симона, и ниже, стоящим слева и протягивающим руку прокаженному. Эти две сцены отделены друг от друга и от кричащих бесноватых лишь волнистой полосой.

9. Книжник, спротивляющийся у Христа о первой заповеди л. 9

Слева — группа Христа с учениками, справа — книжник. Деревья с пятью круглыми орнаментированными купами сугубо декоративны и не идут от натурального прообраза.

10. Усмирение бури л. 10 об.

Интересно композиционное решение сцены. Основная часть изображения — Христос и апостолы в лодке — представлена на чистом фоне листа, в его верхней части; нижняя часть композиции, изображающая море с рыбами, с трех сторон замкнута орнаментированной рамкой, сверху же ее ограничивает абрис лодки. Апостолы по-разному выражают свои чувства: одни воздевают руки к небу, другие сидят, скорчившись на дне лодки. Нижняя часть миниатюры пострадала от воды.

11. Исцеление бесноватых в стране Гергесийской л. 11

Центральная часть композиции занята группой Христа с учениками и двумя полусбнаженными бесноватыми, с волосами, торчащими дыбом. Фон этой сцены образуют излюбленные в этой рукописи орнаментальные «разводы». Внизу, справа, под бесноватыми — море, как бы «про-

равшее» рамку миниатюры, и в нем — стадо свиней, в которых Христос вогнал бесов. В верхней правой части сцены — пастухи, с живым интересом наблюдающие происходящее внизу событие. Чтобы подчеркнуть их роль сторонних наблюдателей, а возможно, и пространственную удаленность от основного действия сцены, художник не распространяет заполненный «разводами» фон на эту часть композиции. Пастухи, изображенные в живых движениях, с интересом наблюдают за происходящим чудом, держа в руках огромные посохи, один из которых сильно выходит за рамку композиции.

12. Призвание апостолов и исцеление бесноватого лунятика л. 12 об.

Художник объединил здесь два разных момента: призвание апостолов /Мф 4.18-23/ и исцеление бесноватого лунятика /Мф 17.14-21, Мк 9.14-29, Лк 9.37-43/. Слева — лодка с апостолом Исанном (как свидетельствует надпись), вытаскивающим сеть, в центре — Христос с двумя учениками на более светлом фоне, наложенном на общий фон и отделяющем эту группу от остальных изображений, имеющем волнообразный абрис. Справа, отделенные своим участком фона, — бесноватый, поддерживаемый отцом, и бес. Вся композиция разворачивается у берега озера Тиверийского, полного рыбы. Вверху клубятся облака (Нижний левый угол миниатюры пострадал от воды).

13. Нагорная проповедь л. 13

Если в предыдущей сцене облака и даже река с рыбами, при всей их орнаментализации все же сохраняют сходство с реальными, натурными формами, то в данной миниатюре все элементы пейзажа — и образованная нагромождением волнообразных орнаментов гора, на которой сидит Христос, и растущее на ней дерево, и стилизованные облака в виде спиралей — подчинены стремлению художника к сугубо декоративному решению композиции: элементы пейзажа служат для него

здесь лишь поводом для абстрактных орнаментальных построений. Как и в большинстве других миниатюр рукописи, группа апостолов (справа) и Христос (слева) имеют еще и свой собственный фой, у Христа – в виде орнаментированной глории.

14. Вручение ключа Петру л. 14 об.

Христос в лучезарном ореоле сидит слева, перед ним – коленопреклоненный Петр, получающий ключ из рук Христа, за ним двенадцать апостолов.

15. Христос в хананейяка л. 15

Хананейяка вместе с одним из апостолов стоит слева, перед зданием с двумя балконами, протягивая руки к Христу, представленному вместе с группой апостолов справа.

16. Хождение по водам л. 16 об.

Фигура Христа в мандорле – у левого края композиции, наполювину срезана рамкой. Он протягивает руку Петру, идущему к Нему по колосу в воде, от лодки с апостолами, в правой части сцены. Нижняя часть композиции занята изображением моря с плывущими в нем рыбами.

17. Чудо с хлебами и рыбами л. 17

Христос сидит в левой части композиции; вдоль трех остальных сторон рамки расположены свидетели чуда, в том числе, и апостолы, все – с нимбами. В центре – две рыбы и пять хлебов. Обращает на себя внимание одно несоответствие тексту Евангелия: хотя, согласно всем четырем евангелиям, чудо это происходило в пустынном месте, здесь совершенно очевидно намерение художника указать на интерьер, поместив над рыбами пять окон (два из которых забраны решетками).

18. Вход в Иерусалим л. 18 об.

Миниатора очень похожа на ту же сцену из Евангелия 1607 г. Тем интереснее проследить на этом примере, что художник, даже в этот зрелый период творчества, когда искусство его полностью сложи-

лось и когда, несомненно, ему приходилось очень часто иллюстрировать одни и те же сцены, тем не менее не выработал штампа, механических приемов. И хотя сцены эти в двух его рукописях очень близки, однако, варьированы детали: форма дерева, ветви в руках встречающих, группировка фигур апостолов и жителей Иерусалима, мотивы орнамента. И в этом обнаруживается подлинно творческий характер искусства Акола Джугаеци.

19. Воскресение Лазаря л. 19

Здесь также, при общем иконографическом сходстве с той же сценой из предыдущего Евангелия, нельзя не заметить и крайне интересные нововведения, прежде всего, композиционного характера, связанных с пространственным построением сцены. Не только сестры Лазаря, но и двое мужчин, отходящих камень, введены вперед, за пределы рамки, и вбок от нее, образовав ближайший пространственный слой.

20. Преображение л. 20 об.

Миниатора эта более традиционна по композиции, чем в предыдущей рукописи. Художник возвращает апостолов в общую композицию. Только фигура Христа заключена в мандорлу, имеющую эллипсоидную форму. Верхняя часть рамки заполнена клубящимися облаками.

21. Беседа Христа с самаритянкой л. 21

В этой композиции, как и в других изображениях второстепенных евангельских эпизодов, где художник мог чувствовать себя наиболее раскованным, с особенной ясностью выявилась творческая индивидуальность Акола Джугаеци. С одной стороны – его стремление «вжиться» в иллюстрируемый текст, представить изображаемое событие как сцену окружающей его жизни (в данном случае, как спокойную беседу двух людей). Только нимбы напоминают о том, что это – евангельская, а не жанровая сцена. С другой стороны – исключительная любовь к де-

короткой выразительности, к яркому цвету, к богатой и свободной орнаментации, различные мотивы которой заполняют весь фон. Колодец с ведром, у которого сидит самаритянка, изображен сверху.

22. Брак в Кане Галилейской л. 22 об.

В верхней части композиции, отделенной от нижней полосой стола, уставленного яствами, — Христос с апостолами и жених с гостями. Внизу, за отдельным столом, и возможно, даже — в отдельной горнице, на фоне дверных проемов — Богоматерь и группа женщин с невестой. Справа от них, но как бы в пространстве верхней сцены — шесть разноцветных, орнаментированных каменных водососов, которые вместе с медными подносами и блюдами, вазами и кувшинами, полными фруктов и сладостей, образуют красивый натюрморт.

23. Призывание Петра л. 23

Христос изображен слева, на берегу; волнообразный орнамент за его фигурой должен дать представление о холмистом рельефе. Он обращается с благословляющим жестом к Петру (в центре), стоящему в прибрежной части моря, кипащей рыбой, по шиколотку в воде и с неводом в руках. За Петром — лодка с тремя рыбаками, это — брат Петра, Андрей, и сыновья Зеведевы, Иаков и Иоанн (все с нимбами). Художник передает их живой интерес к словам Христа: все они подались вперед, один сильно изогнулся. Как и обычно, Джузеппе не упускает случая внести в сцену знакомую ему, «подсмотренную» в окружающей действительности деталь, пусть даже незначительную, но делающую далекое евангельское событие более близким и наглядным. Так, у одного из будущих апостолов и «ловцов человека» перекинута через плечо полная рыбы кожаная котомка, на длинной бичеве; возможно, такими сумками пользовались ванские рыбаки, и художник видел их в годы своей учебы в Льеже.

24. Воскрешение дочери Иаира л. 24 об.

Художник избрал момент, предшествующий самому воскрешению. Христос, за которым следуют ученики, стоит перед ложем умершей, простирая к ней обе руки. За ложем, находящимся на первом плане, в правой части композиции, сгруппировались родные, оплакивавшие девушку; они по-разному проявляют свои эмоции: сам Иаир плачет, уткнувшись в платок, над изголовьем умершей склонилась, по-видимому, мать; справа две женские фигуры словно застыли в оцепенении, слева еще одна женщина «всплел громко» /Мк 5.38/, воздев руки к небу, другая поддерживает ее.

25. Предсказание об отречении Петра л. 25

Христос, на фоне лучистого ореола, стоит слева, в одной руке держит свиток, другой благословляет Петра и стоящего за ним молодого апостола, вероятно, Иоанна. Христа отделяет от апостолов колонна с капителью и орнаментированная полоса. Фон миниатюры в верхней и нижней частях композиции покрыт орнаментами.

26. Таинство Саломеи и Усекновение главы Иоанна Предтечи л. 26 об.

Композиция делится по горизонтали на две части. Вверху изображен *Таинство Саломеи*, внизу — *Усекновение главы Иоанна Крестителя*. Верхняя сцена происходит во дворце, о чем свидетельствуют стилизованные архитектурные формы, замыкающие композицию сверху: зубцы стен и вероятно, купольные перекрытия. Саломея, в центре, танцует, нагнув тарф и держа в руках ведро, вроде кастаньет. На ней — красивой расцветки платье, по-видимому, современного художнику персидского покроя, и шаровары под ними. Слева сидит Ирод в короне, за ним слуга. Справа — один из вельмож, пригласенных на пир, в чалме, в знак изумления подносит руку ко рту. В нижнем ярусе представлены два момента *Усекновения главы*: слуга отсекает

голову Ипайна (справа), и другой слуга несет ее на подносе.

27. Испытание глухонемого и слепых л. 27

В одной композиции сояменены две сцены чудес Христа, отделенные друг от друга волнообразной полосой. Христос изображен дважды: внизу, исцеляющим двух слепцов, коленапреклоненных около кустов с круглыми кулами; вверху – обращающимся к глухонемому.

28. Тайная вечеря л. 28 об.

Композиция развивается по кругу, следуя расположению апостолов, сидящих вокруг круглого стола. Все они представлены в живых движениях, обращенными к Христу, преломляющему хлеб, и, видимо, только что произнесшему: «один из вас предаст меня». Заволюемые движения апостолов помогают художнику решить задачу расположения действующих лиц за круглым столом таким образом, чтобы избежать изображения некоторых из них со спины. Развернув фигуры апостолов в стремительном порыве, художник получил возможность, не нарушая естественности сцены, представить всех лицом к зрителю. И только Иуда, стоящий против Христа и подносящий ко рту хлеб, изображен в профиль. Верхняя часть композиции занята рядом окон, завершенных фронтонычками.

29. Омывание ног л. 29

В соответствии с евангельским повествованием, эта миниатюра должна была предшествовать предыдущей, и, видимо, переместилась при повторном оплетении рукописи. От той же сцены из Евангелия 1607 г. она отличается лишь расположением апостолов и архитектурно-орнаментальными деталями.

30-31. Моление о чаше лл. 30 об., 31

Художник иллюстрирует этот евангельский сюжет в двух миниатюрах, изображая, в соответствии с рассказом Луки (22.39-45), не только коленапреклоненного Христа и спящих апостолов, но и –

явление ангела молящемуся в уединении Иисусу.

Как и обычно у Джуаеци, пейзажный фон заменяется в этих миниатюрах ярким и многоцветным абстрактным орнаментом, среди которого во второй миниатюре едва различима верхняя часть фигуры и рука ангела.

32. Взятие под стражу л. 32 об.

Стражники с копьями и свечниками наступают с двух сторон на Христа, хватают его за плечо и за руку. Другую его руку тянет к себе Иуда, изображенный в виде коротконогого уродца, едва достигающего ростом до колен Христа, но снабженного нимбом. Взгляд Христа сосредоточен и печален. Как и в Евангелии 1587 г., художник опускает здесь второстепенные эпизоды, связанные с данной сценой.

33. Самоубийство Иуды л. 33 об.

Этот эпизод, о котором мимоходом говорится в евангелии Матфея (27.51), относится к числу редко иллюстрируемых эпизодов. В армянском искусстве можно вспомнить лишь маргинальную миниатюру в приписываемом Торосу Рослину Евангелии*.

Помимо повесившегося Иуды, в левой части композиции, Ахсп Джуаеци изобразил, в правой ее части, привязанного к столбу Варавву, которого приходит освободить стражник.

34. Ведение на казнь (Дщеря Иерусалима) л. 34

Художник объединил в миниатюре два момента, связанных с ведением Христа на Голгофу, описанных в разных евангелиях: издевательства воинов, возложивших терновый венец и поведших Его на казнь (Мф 27.29-31, Мк 15.17-20) и следующие за Ним рыдающих жезиан («народ и жезицины, которые плакали и рыдали о нем») (Лк 23.27).

* См. *Der Nersessian S. Freer Gallery*, fig. 100, p. 28.

35. Возвращение сребреников л. 35

(Миниатюра, естественно, должна была предшествовать сцене *Самоубийства Иуды*). В центре композиции Иуда подносит огромную чашу, полную сребреников, первосвященнику, сидящему слева, который протягивает к ним руку, но не вполне понятно, что должен означать его жест. Справа, у самой рамки миниатюры стоит Христос со связанными веревкой руками. Держащий эту веревку стражник, позади Христа, почти неразличим в миниатюре, фигура его перекрывает фигурой Христа, а голова, виднеющаяся над Его нимбом, органично включена в орнаментальный фон, читаясь еще одним декоративным элементом в ряду крупных орнаментальных мотивов, изображающих облака.

Объединив в одной миниатюре два последовательных эпизода (Мф 27.1-2,3-4), художник, возможно, хотел как можно полнее и "аксономнее" проиллюстрировать евангельский текст. Кажется, однако, что фигура Христа включена в сцену раскаяния Иуды как воплощение его совести, которая не давала ему покоя и привела затем к самоубийству. И это вполне согласуется с художественным решением сцены: мастер не без психологической меткости передает растерянность в выражении лица Иуды и в его неуверенной позе. Орнаментальные мотивы фона в виде крупных, как бы раскрытых, не компактных форм, также способствуют передаче этого состояния сильного душевного дискомфорта.

36. Скорбящие жены л. 36 об.

Сцена не является иллюстрацией собственно евангельского текста; но, принявшись содержанием последних глав Евангелия, художник и здесь попытался перенести события священной истории в свой мир, приблизить их к своему времени и своей среде. Он представил момент, когда женщины, узнав об аресте Христа, пришли к Марии сообщить ей об

этом. Семь женщин сидят полукругом, поджав по-восточному ноги. В центре – Богоматерь, остальные повернулись к ней. Сцена представлена в интерьере; геометрический, синий с белым орнамент фона напоминает изразцы. Композиция венчается куполами и двумя башенками по бокам, с крестами на них.

37. Поругание Христа л. 37

Христос стоит в центре в багрянице, с терновым венцом на голове и с тростью в руке. Слева от Него – четверо воинов в остроконечных талках, один из которых плюет в лицо Иисусу; пятый, стоящий справа, ударяет Его палкой по голове. Фон заполнен звездами, в верхней же части, над Христом – небо и солнце.

38. Несение креста л. 38 об.

Христос в центре композиции несет крест, лишенный, однако, поперечной перекладины (скорее всего, по соображениям композиции). Ствол креста делит сцену по диагонали на две почти равные части. В образовавшем таким образом левом треугольнике изображены две фигуры: старец, поднявший секиру над головой Христа, и безбородый персонаж в островерхом колпаке. Перед Христом – человек средних лет с черной бородой, кричит и жестикулирует, повернувшись к Нему. От нимба Христа исходят лучи.

39. Поругание Христа л. 39

В отличие от сцены на л. 37, здесь действие происходит уже на Голгофе, когда Ему дают пить уксус. Христос в терновом венце и нимбе стоит, согнувшись; стоящий перед Ним, наполовину срезанный рамкой безбородый персонаж в колпаке подносит к Его губам чашу с уксусом и желчью, тогда как другой, тоже безбородый, стоящий за Христом, пригибает ему голову, заставляя пить.

40. Умывание рук Пилатом л. 40 об.

Пилат в большой чалме сидит на стуле; слуга, стоящий справа, поливает ему на руки из медяного кувшина с крышечкой. Между

Пилатом и слугой – две коленопреклоненные фигуры, очевидно, олипетворяющие народ.

41. Первосвященник и стража л. 41

В надписи, сопровождающей миниатюру, где, как и обычно в этой рукописи, разъясняется содержание сцены, приведен евангельский текст (Мф 27.19), согласно с которым следовало бы думать, что здесь представлен Пилат, получивший послание от жены о Христе. Однако, сидящий в раздумье седовласый старец этой миниатюры совершенно не похож ни типажем своим, ни одеждой на Пилата, изображенного на л. 40 об.; кроме того, чтобы доставить Пилату послание его жены, не было нужды отряжать целых семь, к тому же вооруженных стражников. Скорее всего, старец этот – первосвященник, которому стражники, поставленные охранять гробницу, вернувшись с Голгофы, сообщили о воскресении Христа. В этом случае понятны и энергичная жестикация первого из стражников, и срудия страстей в руках второго, и жест старца, приосновившего палец ко рту, в знак удивления.*

Следует обратить внимание на орнаментальный мотив нижней полосы рамки, образованный выстроившимися в ряд небольшими птичками; сохраняя натуральный облик пернатых, художник в то же время мастерски преобразовал их в орнамент, органично читаемый в полосе рамки.

42. Распятие л. 42 об.

Иконографически эта сцена почти не отличается от Распятия в Евангелии 1607 г., лишь прибавлен терновый венец на голове Христа. Само Распятие выдвинуто в первый пространственный ряд, бо-

* Несостыкованность надписи под миниатюрой изображенной сцене наводит на мысль, что надпись сделана не самим художником; хотя следует отметить, что выполнены она вполне профессионально и художественно несколько не мешает изображению.

лее близкий даже, чем рамка миниатюры. Над рукавами креста – солнце (справа) и луна (слева) и, соответственно этому, правая половина фона, словно освещенная солнцем, покрыта золотом, а левая, темно-синяя, украшена звездами. При трактовке обнаженной фигуры художнику удалось добиться большой убедительности в передаче формы.

43. Связка со креста л. 43 об.

В центре – орнаментированный цветочными узорами крест, с которого снимают тело Христа. Справа Его держат за руки, собираясь подхватить, Иосиф Аримафский, слева ноги Его обхватил Никодим; за ним – головы еще двух персонажей с нимбами. Фон заполнен стилизованными спиралевидными облаками. В левом верхнем углу, среди чешуйчатых сегментов неба, видны голова и крылья ангела.

44. Положение во гроб л. 44

Основная композиционная схема повторяет таковую в Евангелии 1587 г., изменено лишь число и расположение предстоящих: в Манчестерской рукописи это были симметричные группы из двух фигур мужчины и женщины; здесь же, слева – одна фигура, справа же – четыре. Кроме того, добавлены ангелы над крестом. Остальные изменения отражают прежде всего значительную художественную эволюцию, пройденную мастером, а также его постоянное стремление развосточить изображение, хотя бы в деталях.

45. Первосвященник и стража л. 45 об.

Это эпизод, следующий за тем, который представлен на л. 41: первосвященники, узнав о воскресении Христа, дали денег воинам, чтобы те распустили слух, будто тело Христа выкрали Его ученики. Группа первосвященников расположена слева, старший из них, сидящий на первом плане, обращается к воинам, стоящим справа, один над другим; одну руку он держит над блотом, очевидно со сребренниками, другая подвята в жесте наставления. Фон между

двумя группами заполнен орнаментальными разводами.

46. *Желы-мироносицы л. 46*

В отличие от той же сцены из Евангелия 1607 г., гробница Христа удлиняется и значительно выходит вниз, за рамку, объединяя основную сцену с фигурами стражников и способствуя тем самым большей композиционной цельности изображения.

47. *Сопествие во ад л. 47*

В целом сцена повторяет композицию Сопествия во ад из рукописи 1607 г., но изменены отдельные детали: спущен сегмент неба и луч, спускающийся на Христа; крест, который Он держит в руке, выходит за пределы рамки. Но главное различие в том, что в рукописи 1610 г. все фигуры представлены более крупномасштабными.

48. *Явление Христа Петру л. 48*

На фоне, сплошь заполненном орнаментом, стоят Петр, прижимающий руки к груди, устремивший взгляд вправо, где в большом сегменте неба видна часть фигуры Христа, обращающегося к Петру с благословляющим жестом сложением.

49. *Чудесный улов на море*

Тиверядском л. 49 об.

Петр и Иоанн, сидящие в парусной лодке (частично срезанной рамкой), смотрят вверх, где из облаков является Христос; видны лишь Его голова и рука, которой Он благословляет лежащие на берегу рыбу и хлеб. Петр держит сеть, полную рыбы. Оба апостола обняжены по пояс.

50. *Неверие Фомы л. 50*

По композиции сцена напоминает *Явление Христа Петру*, но здесь коленопреклоненный Фома вкладывает руку в рану Христа, слегка виднеющегося из-за облака.

51. *Вознесение л. 51 об.*

Иконография в целом та же, что и в предыдущей рукописи, различия — в дета-

лях: верхняя часть рамки, отделявшая в Евангелии 1607 г. само Вознесение от нижней группы, здесь опущена. Мандорла заменена ореолом, который поддерживают не шесть, а двенадцать ангелов. Нет книги в руках Христа. Образ Богоматери, как и в предыдущем Евангелии лишен идеализации.

52. *Сопествие св. Духа л. 52 об.*

Этот эпизод дважды иллюстрирован в рукописи: в традиционном варианте (на л. 53) и в самостоятельной, созданной им самим композиции, представленной на данном листе. Одиннадцать апостолов сидят на полу, в помещении с дверью на заднем плане. Их взгляды устремлены вверх, откуда, из облаков, на них сходят лучи и видны голова и десница Христа, дующего на них. Несмотря на мистическое содержание сцены, в ее композиции, в позах и движениях персонажей, наконец, в самом появлении этой несбыточной по иконографии миниатюры рядом с традиционным изображением *Сопествия св. Духа*, сказалось желание художника представить сюжет как реальное событие, придав ему отенок жанровости.

53. *Сопествие св. Духа л. 53*

Композиция миниатюры традиционна в своих общих чертах. Она делится на две части: вверху апостолы, внизу — символическое изображение народов. Однако и здесь группировка апостолов более свободна и естественна, чем при обычном их расположении вокруг триклиния. Небо представлено в виде стилизованных облаков, от которых расходятся лучи; в центре — святой Дух в образе голубя, слетает на трон, по бокам от которого в двух группах, по шесть, сидят апостолы. Народы символизированы существом с двумя головами — человеческой и песьей, — держащим на вытянутых руках велум. Это — разновидность кинкефала, которого Н.В. Покровский считает характерной особенностью изображений *Сопествия св. Духа*

я армянских рукописях⁴. Изображения нехристи в виде звероголовой фигуры, известны в Армении уже по раннехристианским стелам⁵, отражавшим местную легенду о принятии христианства в стране. В рукописях "этот кинокефал представлен, вероятно, для того, чтобы напомнить, что Евангелие должно быть проповедуемо не только известным нациям, но также и сказочным обитателям загадочного Востока, который был порожден воплощением средних веков"⁶ ***

54. Христос во славе с заказчиком ходжа Аветиком л. 54 об.

Эта сцена значительно изменилась, в сравнении с ее изображением в ранних рукописях художника, где она представляла в виде "ковра", на котором, в двух медальонах с символами евангелистов, дважды являлся Христос, а коленипреклоненный заказчик (или сам художник) помещался перед этим "ковром". Здесь заказчик преклоняет колени перед ступенчатым основанием, на котором водружен крест. На пересечении рукавов креста – медальон с сидящим на престоле Христом; еще один медальон заключает второй крест. У ступенчатого основания, как свидетельствует надпись, изображен получатель рукописи, ходжа Аветик, за ним лежит его чалма.

55. Страшный суд л. 55

Схема в целом та же, что и в Евангелии 1607 г., но здесь нет *Дейсуса*: Мария и Исаия, по бокам от Христа, заменены ангелами, держащими плат за Вро фигурой. Опушен ангел, пронзающий одного из чертей и нет маски в руках архангела Гавриила.

⁴ Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, с. 546.

⁵ Партыканц Р. Հայկական փայտեղբարեմի ժամկետը IV-VII դարերում: Երևան, 1949, ց. 23, 25, 31.

⁶ Der Nersessian S. Miniatures ciliciennes // L'Oeil, 179 (novembre), 1969, p. 5.

56. Суд над двенадцатью коленами Израйлевьями л. 56 об.

Миниатюра делится на три яруса. В двух верхних изображены одиннадцать фигур с нимбами (причем в первом ряду они пьют и едят; между ними – куштин и блюда). В нижнем ряду – обнаженные скорченные фигуры. Объяснение этому изображению, аналогий которому в армянском книжном искусстве мы не знаем, следует искать в словах Христа на Тайной вечере: "Да ядите и пиете за трапезою Моєю в Царстве Моем, и сядете на престолах судить двенадцать колен Израйлевых" (Лк22.30). Итак, вверху – апостолы пьют и едят, в среднем ряду они сидят на престолах судий, а внизу – "колена Израйлевы" пробуждаются во время Страшного суда.

57. Мучения грешников в аду л. 57

Рамка обрамляет композицию с трех сторон; верхней полосы нет, ее заменяет волнообразная линия черного фона, на котором представлены фигуры грешников, подвешенных за ноги, шеи, глаза, язык; руки их связаны, некоторых из них обвивают змеи. Внизу впопалку лежат горящие в огне грешники. Сюжет миниатюры почерпнут художником из апокрифической книги "Хождение Богоматери по мукам".

58. Богоматерь-заступница л. 58 об.

В центре – Богоматерь с обнаженной грудью, которую она показывает Христу, выглядывающему из сегмента неба, в правой части композиции. Под Христом – коленипреклоненные Иоанн Креститель и Григорий Просветитель. За Богоматерью – Стефан Первоученик с кадилом в руке. (Об иконографии сцены и ее литературных источниках см. в основной части монографии).

59. Отечество л. 59

В мандорле – Бог-отец, держащий крест с распятым Христом, над головой которого – святой Дух в виде голубя. Восемнадцать ангелов возносят мандорлу. (Подробнее об этой сцене и истоках ее иконографии – в основном тексте.)

Хораны

Постыли Евсевия Карпину лл. 60 об.-61

Таблицы канонической согласия лл. 62 об.-63, 64 об.-65, 66 об.-67, 68 об.-69

Хотя система оформления канонической согласия в киликийских рукописях оказала определенное влияние на украшение хоранов Апола Джугаеци, они у него весьма самобытны и по подбору мотивов, и по общему художественному образу. Следует обратить внимание, что при организации разворота художник избегает строить парные хораны, как это было принято в армянских рукописях, где хораны разворота, как правило, имеют сходную конструкцию, хотя и отличаются в деталях. Апол Джугаеци разнообразит и конструкцию: почти каждый новый его хоран имеет свою форму "антابلемента". Наряду с традиционным типом арки, вписанной в прямоугольник и образцованной разноцветной "гофрированной" лентой, художник сочиняет новые конструкции и включает новые, необычные мотивы орнамента. В прямоугольник "антابلемента" вписываются или сплетаются с ним различные геометрические фигуры: соединенные друг с другом трапециевидные фигуры, ромбы, звезды. Среди орнаментальных мотивов встречается и излюбленный художником в его лицевых миниатюрах мотив "галки"; часто использован и мотив велума. В одном из хоранов в прямоугольник вписана рамка со стилизованной под "куфи" почитательной надписью. Капители колонн образуют золотые диски на импостах, а иногда и шестиугольники. В отличие от хоранов 1592 и 1607 гг., где было много различных зверей, переданных с большой пластичностью, здесь художник ограничился в основном фигурами птиц, включив в одну из пар хоранов еще и обезьян. Под арками двух первых хоранов с *Посланием Евсевия* помещены портреты корреспондентов, держащих свитки, ничуть, однако, на свитки не похожие, а имеющие скорее вид пластины, составленной из разноцветных дисков.

Портреты евангелистов лл. 73 об., 136 об., 179 об., 245 об.

Отличаются между собой не только иконографическими типами каждого из евангелистов, но еще больше — обрамлениями миниатюр: их формой и орнаментом. Самое нарядное изображение — *портрет евангелиста Матфея*, вся поверхность которого — и фон вокруг евангелиста, и рамка — заполнены богатым разнообразным орнаментом, исполненным яркими, переливающимися красками в сочетании с золотом. Особую нарядность миниатюре придает легкий, изысканный "арабеск", окружающий рамку. *Портрет Марка* более строгий и более сдержанный по использованию орнамента; фон миниатюры образуют колонна и велум. *Портрет евангелиста Луки* занимает как бы промежуточное положение между двумя первыми: здесь также большую роль играет богато разработанный орнамент, и также миниатюру окружает изысканный "арабеск", но в сравнении с портретом Матфея изображение выглядит более строгим. *Иоанн*, как и обычно, стоит в рост и диктует текст Прохору; а "сталкивающиеся" формы абстрактного орнамента за фигурой евангелиста должны напоминать нам о скалах острова Патмоса, где происходило действие.

Заглавные листы лл. 74, 137, 180, 246

Заглавные листы рукописи традиционны по композиции, т.е. состоят из богатого орнаментированной заставки, над которой помещены фигурки птиц и зверей, орнаментального маргинального украшения на всю высоту листа, инициала, составленного из комбинаций фигур людей и животных, и богато украшенной зооморфными буквами первой строки текста. В заглавном листе евангелия по Иоанну, среди геометрических форм орнамента заставки, художник вставил и небольшое изображение *Богоявления с младенцем*.

Миниатюры среди текста и на полях

Сопровождают евангельское повествование в виде кратких миниатюр, которые были особенно характерны для киликий-

ской книжной живописи, и возможно, по-
звимостваны художником из киликийских
рукописей.

В евангелии по Матфею: лл. 74-76 – **Пор-
т্রেты предков Христа** в крупных медаль-
сах /1.1-16/; л. 77 – **Христос-Эммануил**;
л. 85 об. – **Канделибр** /Нагорная проповедь,
Притча о светильнике, 6.22/; л. 120 об. –
Храмик /Предсказание о разрушении хра-
ма 24.1-2/; л. 130 – **Петух** /Отречение Пет-
ра, 26.69-75/, **Крест** /Распятие 27.32-50/;
л. 133 об. – полуфигура **Иосифа Арима-
фейского** /27.57-60/.

В евангелии по Марку: л. 166 – **Храмик**
/Предсказание о разрушении храма 13.1-3/;
л. 172 – **Петух** /Отречение Петра, 14.68-
72/, л. 172 об. – **Крест** /Распятие 15.21-39/;
л. 174 об. – полуфигура **Иосифа Арима-
фейского** /15.42-43/.

В евангелии по Луке: л. 181 об. – 182 –
Благовещение /1.27-38/; в верхней части
левого маргинала на л. 181 об. – Благовест-
вующий ангел, в нижней части правого
маргинала на л. 182 – Мария (ног Марии и
ангела не видно, вероятно, оба изображе-
ны коленопреклоненными, на каких-то
подножках); л. 184 – **Пастух**, **играющий на**
сакрели /Рождество 2.8-11/; л. 211 – **Канде-
либр** /Притча о светильнике, 11.33-36/;
л. 215 – **Огонь** /в маргинальном знаке
12.49/; л. 226 об. – **Дерево** /18.35/; л. 227 –
Смоковница /19.2-4/; л. 228 об. – **Дерево**
/19.29/; л. 231 – **Храмик** /21.5-7/; л. 236 –
Петух среди текста /Отречение Петра,
22.61/, **Крест** /начало главы о Распятии 23/;
л. 239 – полуфигура **Иосифа Аримафей-
ского** /23.50-53/.

В евангелии по Иоанну: л. 7 269 – **Хра-
мик** /Храм Соломона, 10.22/; л. 275 об. –
Кувшин (в маргинальном знаке) /Омовение
ног 13.4-12/; л. 285 об. – **Петух** /Отречение
Петра, 18.27/; л. 287 об. – **Крест** /Распятие
19.17-18/; л. 289 – Полуфигура **Иосифа**
Аримафейского /19.38-39/; л. 291 – **Рыбы**
/Явление Иисуса ученикам на море Тиве-
риадском 21.9-11/.



VIII
ИСТОРИЯ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО
ПСЕВДО-КАЛЛИСФЕНА

Последняя четверть XVI века

Ереван, Матенадаран № 5472

Место написания, писец и получатель неизвестны

Художники: Акоп Джугаеци и другие

Размер: 23,5 x 16,4 см

Количество листов: 136

Материал: пергамен + 8 бумажных листов

Письмо: болорагир (минускул), в два столбца

Иллюминация: 111 миниатюр среди текста

Техника миниатюр: темпера

Сохранность миниатюр: крайне плохая; они были подвергнуты «реставрации», пагубно сказавшейся на их художественном качестве

Переплет: кожаный

Форзад: телковый, желтый

Памятные записи: писца — л. 130, 134 об., 135; художника — л. 1 об.

Основной колофон — л. 130:

«Ձույն պատմութիւն տշխարհկայիս Աղէկստանդրու, վոր գրեցի իմով ձեռամբս ի մեծ քաղաքն Հոռոմ տո պապն ֆռանկայ, ի յաթոտ նրստեայ Պետրոսի եւ Պաւլոսի առաքելոցն, սրբազրեայ ի գրոց հնոցն սակս արգտի: Եւ վարդաբեցի ոսկով եւ տնարիսեակտով, եւ տատանտորով, ի փոտս Փրկչին, եւ բերնայ ի Հայր, պարզես մեծ վարդապետին եւ քոջ վարպետին իմոց Եսայիտ, եւ պարոն նդբարցն իմոց եւ հորցն Պատրջանց տոմիին:»

«Эта история Александра миродержца, которую я написал своими руками в вели-

ком городе Рима при папе франкском, сидящем на престоле Петра и Павла, сверена с древним подлинником для общей пользы. И украсил [ее] золотом и изображениями, и стихами, во славу Спасителя, и привез в Армению, в дар архимандриту и славяному варпету моему Есайе, и братьям моим и отцам из рода Пропяноя.»

Текст этого, основного колофона не согласуется с надписью под миниатюрой на л. 1 об., где художником назван Акоп Джугаеци: «Եւ վանքրման Յակոբ նկարողս իջեցէք ի Քրիստոս եւ եւս ստուգող տրտ վտէր Գրիգորիսն, որ մեկնեաց վանարիսեակտերն տրտ եւ Չուղիցիս նկարիտք: (Ի մեռս, недостойного художника Акопа помяните во Христе, а также сверяйтего рукопись священника Григориса, который истолковал изображения, а Джугаеци нарисовал).»

Сведения, которые дает колофон, противоречат и стилю миниатюр, напоминающий манеру Акопа Джугаеци и сильно отличающийся от стиля известных работ Захарии, в частности, его подписной рукописи Истории Александра.* Различия в композициях, манере, типаже столь явственны, что исключают возможность даже совместного участия этих двух художников в иллюминации рассматриваемой рукописи.

Это несоответствие можно объяснить — как это делает А. Симонян,** — лишь тем, что памятная запись с именем Захарии от-

* См. Հովսեփոս Գ. Խաղրակեանց կամ Պոռջեանց, Էջ 104-107:

** Միտոնյան Հ. Հայ միջնադարյան կոմսեանք. Երևան. 1975, էջ 121:

носитесь не к данной рукописи, а является колофоном оригинала, созданного Захарией в Риме и привезенного им в дар архимандриту Есаие. Вероятно, перед тем, как послать рукопись Есаие, Захария дал переписать ее своим ученикам, и колофон был переписан вместе с остальным текстом. Вероятно, и в своей иллюстративной части рукопись должна была дублировать оригинал: здесь были оставлены места среди текста, снабженные пометками о том, как должна быть изображена сцена и даже, в отдельных случаях, как должны выглядеть фигуры. (Так, в одной из пометок значится, что руки и ноги человека, изображенного наверху, должны быть короткими, а шея длинной.)^{*} Некоторые из этих пометок проглядывают из-под миниатюр, и Г. Оксепян обратил внимание на то, что художник не всегда следует этим указаниям, по-видимому не желая усложнять свою работу.^{**}

Миниатюры рукописи представляют несомненный интерес по своей иконографии, и остается лишь сожалеть о том, что украшение рукописи не было закончено художником, а главное, — что живопись ее не дошла до нас в своем первоначальном виде.

Литература: Հովհաննիս Գ. Գրիգորի Սղոթաժարի // Մատթոս, 1919, 10, էջ 9-10, *Խոյնի* խաղաղեանք կամ Պոռթեանք, էջ 245-247:

Миниатюры:^{*}

л. 1 об. **Александр Македонский на Будафале** (под миниатюрой приведенная выте надпись: «Եւ զսղոթաժարի Զոկր նկարողս ի շնչից ի Գրիգորի և ևս ստուգող սրտ զտէր Գրիգորիս, որ ինկնիսու զսղոթաժարի խաղաղեանք և զ Տոպեյիս նկարեալ») :

л. 2,2 об. — а) **Нектанеб, делающий восковые кораблики и людей**; б) пророк и предсказанный им молодой правитель, от которого должен погибнуть Нектанеб; л. 7 об. — **Спящая Олимпиада**, л. 7 — **Олимпиада**. **Не-**

^{*} Հովհաննիս Գ. Գրիգորի Սղոթաժարի, էջ 10:

^{**} *Խոյնի տեղում*:

^{*} Ромбик после названия сцены (♦) означает миниатюру среди текста

ктянеб♦; л. 7 об. — **Сокол над головой спящего Филиппа**♦; л. 9 — **Грехопадение** (Адам и Ева, спрятавшиеся под смоковницей) л. 9 об. — **Толкование сна Филиппа**: л. 10 — а) **Адам и Ева, спрятавшиеся под смоковницей**♦; б) **Христос, вопрошающий Адама**♦; в) **Вяж♦**; г) **Моисей, Иисус Навий и гадра♦**; л. 10 об. — а) **Бог-отец на тетраморфном троне**; б) **Пророк Илья♦**; в) пророк **Исаия**; г) **Давид, играющий на лире, и пророк Исайя**♦; д) **Пророк Даниил♦**; е) **Царь Соломон♦**; ж) **Визавета♦**; л. 11 — а) **Кит, извергающий Иову♦**; б) **Стеклянный пштер Александра в море♦**; в) **Аристотель♦**; л. 11 об. — а) **Филипп♦**; б) **Нектанеб, обретающийся в крокодила, обнимает Олимпиаду**; в) **Рождение Александра♦**; л. 13 — а) **Филипп на троне, Олимпиада и Нектанеб**; б) **Олимпиада с новорожденным Александром и прислуживающими♦**; л. 14 об. — **Будефал приводит к Филиппу**, л. 15 — а) **Двенадцатилетний Александр с Олимпиадой**. **Филипп на коне**; б) **Нектанеб-звездочет**; л. 15 об. — **Нектанеб показывает Александру звезды**; л. 16 об. — **Убийство Александром Нектанеба**; л. 17 — **Александр приносит убитого им Нектанеба к Олимпиаде**; л. 17 об. **Похороны Нектанеба♦**; л. 18 об. — а) **Аристотель, обучающий Александра**; б) **Глобус**; л. 20 — **Будефал**; л. 20 об. — а) **Александр на Будафале**; б) **Филипп, спрашивающий приведших Будефала людей**; л. 21 — **Александр на корабле♦**; л. 22 об. **Состязание на колесницах Александра и Николая, Николай, падающий с колесницы**; л. 24 — **Убийство Александром Лусявса, шута Филиппа♦**; л. 25 — **Послы Дария перед Филиппом и Парием**; л. 26 — а) **Ранение Филиппа Павзанием**; б) **Александр убивает Павзана, подозревшего к Олимпиаде**; л. 28 — **Александру преподносят корону Африки**; л. 28 об. — **Построение города**; л. 30 об. — а) **Построение города Александрия**; б) **Убитый дракон в реке**; л. 32 — а) **Орел, несущий в клюве изваяние девушки**; б) **Могила Александра**. **Жертвоприношение**; л. 33 об. — **Александру, едущему на коне, приносит голову Нектанеба**; л. 36 — **Александр встречает убитых, раненых и пригвожденных разбойников**; л. 37

об. — *Посол читает Александру послание Дария*, л. 38 об. — *Послы Дария с дарами перед Александром*, л. 40 — *Возвращение послов к Дарию*, лл. 41 об.-42 — *Борьба македонян с персами*, л. 43 — *Дарий, бегуший от преследования Александра*, л. 44 — а) *Пленения семьи Дария перед Александром*, л. 45 — *Вещуня в лагуны перед Александром*, л. 45 об. — *Александр на берегу Сиамадры* ♣; л. 47 — а) *Разрушение Фия*, б) *Исмения, играющая на трубе*, л. 50 — *Борьба Клитомеуса на арене перед Александром*, л. 52 — *Александр, идущий к жрице*, л. 54 — *Совет афинян, получивших послание Александра*, л. 56 об. — *Поднесение короны Александру афинянами*, л. 60 — *Фиянит подносит шерbet большому Александру, Священный Парменион*, л. 62 — *Киссандр, пытающийся убить Александра*, л. 64 об. — *Дарий, саугающий письмо матери и сестры*, л. 65 — *Александр едет в поход с привязанными к седлу ветвями деревьев и со стадом баранов*, л. 65 об. — *Слуги охраняют сон Александра* ♣; л. 66 — *Суд Александра*, л. 66 об. — *Переход Александра через реку под ведом посла* ♣; л. 67 — *Бой греков и македонян*, л. 68 об. — *Александр в образе посла перед Дарием*, л. 69 — *Дарий угощает послов*, л. 69 об. — *Убийство Александром царя тринада* ♣; л. 71 — *Дарий перед рабством извывает Ксеркса*, л. 71 об. — *Александр, переходящий через реку*, л. 72 — *Встреча войнами Александра*, лл. 73 об. 74 — *Бой греков и македонян*, л. 75 — *Дарий, в унынии диктующий послание Александру*, *Жена Дария в плену*, л. 77 об. — *Убийство Дария*, л. 79 — *Дарий на коленях Александра*, *Опьянившая его семья*, лл. 79 об.-80 — *Похороны Дария /разворот/* ♣; л. 82 — *Распятие убийцы Дария*, лл. 85 об.-86 — *Нападение на подводных обитателей джарей и зверей*, л. 86 об. — *Единогор на цепи*, *Черешка* ♣; л. 87 — *Александр и людоеды, схватившие посланную к ним женщину*, лл. 87 об.-88 — *Чудесные деревья, птицы и рыбы перед Александром* ♣; лл. 88 об.-89 — *Усыпление титанических драконов*, *Безголовые люди*, л. 8 об. — *Подводные лю-*

ди подносят Александру рыбу, *Краб в ядре судна*, л. 90 — *Александр на корабле*, л. 90 об. — *Краб, ведущий корабль Александра*, л. 91 — *Александр, летящие к нему птицы, бегуший к нему осел и привязанный осленок*, л. 93 — а) *Сын Пора с послания и с письмом у Александра*, б) *Возвращение послов к Пору с письмом*, л. 94 об. — а) *Раскаленные медные идолы, выставленные перед нападающими людьми*, б) *Александр и раненый Будафал*, л. 95 об. — *Александр убивает Пору*, л. 97 — *Мудрецы, сидящие перед Александром*, л. 98 об. — *Подводный мир перед Александром*, л. 98 об. — *Охота войном и зверей перед Александром /разворот/*, л. 101 об. — *Убитый в огненном кольце единорог*, л. 102 — *Дитя леса, поглащающая человека* ♣; л. 102 об. — *Плывущий краб с убитыми людьми*, л. 105 — *Александр перед пророчесствующими деревьями*, л. 105 об. — *Александр* ♣; л. 106 — *Царя Кандаке* ♣; лл. 107 об.-108 — а) *Сожженные городские стены*, б) *Женщины, выбежавшие из города к Александру*, л. 108 об. — *Александр с войнами, у его ног — стелющаяся женщина*, л. 112 об. — *Александр и царя Кандаке у родника*, л. 113 — *Жертвоприношение Александра*, л. 114 об. — *Царя амазонок* ♣; л. 116 об. — *Александр с войнами перед рекой, под небом со сверкающими молниями*, л. 118 — *Александр в театре между морем и рекой*, *Войн убивает выходящих из реки зверей*, *За рекой — дарство амазонок*, л. 118 об. — *Люди с песьими головами* ♣; л. 119 — *Войны Александра в чудесном медном городе*, л. 120 — *Престол Ксеркса*, л. 120 об. — *Женщины с родившимся у нее чудовищем*, л. 121 об. — *Мудрецы с книгой перед Александром*, л. 122 — *Предсказание одним из мудрецов близкой смерти Александру*, *Молящийся Александр*, л. 123 об. — *Александр на пирушестве*, л. 124 об. — *Отравленному Александру дают перо, чтобы он написал завещание*, л. 125 об. — *Александр диктует текст завещания*, л. 126 об. — *Александру читают его завещание*, л. 128 об. — *Александр тлет шерbet*, л. 129 — *Плав Роксаны над Александром*, л. 130 об. — *Похороны Александра*.

IX
ЛЕКЦИОНАРИЙ
1613 ГОДА

Новая Джуга (близ Исфагана), Церковь С. Степаноса, 491

(по каталогу С.Тер-Аветисяна)

Место написания: Новая Джуга

Писец: Саркис

Художник: вероятно, иерей Акоп

Получатель: парон Маркара

Размер: 40,5 x 28,5 см;

Количество листов: 702

Материал: бумага

Письмо: болорагир (минускул), в два столбца, по 31 строке

Иллюминация: ряд маргинальных лицевых миниатюр, орнаментальные маргинальные знаки, инициалы. Заглавные листы: лл. 4, 243, 455, 521, 573, 597. Заставки: 2, 70 об., 184, 220, 244

Сохранность рукописи: средняя

Переплет: кожаный на деревянной основе

Форзац: шелковый, полосатый

Памятные записи: лл. 50 об., 152, 232, 240, 525, 701 об., 702, 702 об.

Основной колофон: лл.: 702 об., 240

«Թ. 240ր Այլ եւ ջերմեանց սիրով
եւ գթով յիշեցէր ամենայն շնորհօր
լսեալն նման Բերսէլիբէլի ճարտարա-
պետի՝ պատկերանկար եւ ծաղկարար
գունագուն դեղով՝ ոսկով եւ լաճվար-
դով պարզարիչ գրոց եւ տակն նաղա-
շի եւ քոջ քարտուղար Տիր Յակոբին,
որ յայսմն ամի փոխեցաւ տո Բրիս-
տոս, յոնեակն կենսան, յիշեցէր եւ
Աստուած ողորմի ասացէր:»

{... с теплым и милосердным чувством
помяните также наделяемого всемя та-

лангами, подобно архитектору Берсе-
лиалю*, художника и декоратора, укра-
шавшего разноцветными красками, золо-
том и лазурью, образами и орнаменталь-
ными узорами книги и дома, превосход-
ного писца Акопа, который преставился в
этом месяце. Помяните и попросите по-
милосования у Бога.}

Литература: *Տիր-Ավետիսյանի Ա.*
Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց և որ-
ճուղայի № 215, էջ 268. Der Nersessian
S., Mekhitarian A. Armenian Miniatures
from Isfahan, p. 136.



* Строитель Иерусалимского храма.



Ա Մ Փ Ո Փ Ո Ւ Մ



ակոր Ջուղայեցու արվեստը հայ միջնադարյան գեղանկարչության ամենապայծառ և ինքնատիպ էջերից է: Ապրելով XVII և XVIII դարերի սահմանագծում, երբ մանրանկարչության լավագույն նվաճումները վաղուց արդեն տնցյալ էին դարձել, նա իր մեծ տաղանդի ուժով և տնկրկնելի տնհատականությամբ կարողացավ վերջին տնգամ հայ գրքարվեստին վերադարձնել վաղեմի փառքը:

Նկարիչն ապրել է Հայաստանի պատմության առավել տխուր դարաշրջաններից մեկում, երբ երկիրը իրար փոխարինող մուսուլմանական պետական կազմավորումների տիրապետությունից հետո, դարձել էր ռազմական գործողությունների թատերաբեմ Սեֆյան Իրանի և Օսմանյան Թուրքիայի միջև: Այդ պատմական իրադարձությունները շրջանցեցին նաև նկարչին, որն իր հիշատակարաններից մեկում հաղորդում է հարենի քաղաք Ջուղայի բնակչության բռնի արտագաղթի մասին, որ իրագործեց Շահ Աբասը, արտագաղթը, որի վկան է եղել նկարիչը: Գտլոկ այն բագում իրողություններից մեկն էր, երբ հայերը իրար դեմ կռվող երկու մուսուլմանական պետությունների գոհն էին դառնում:

Պատմական այդ մտայլ ֆոնի վրա անապասելի նրևույթ ունի Ջուղայեցու արվեստը: Ջարմանայի է ոչ միայն նման ականավոր նկարչի ծնունդը հայոց պատմության այդ դժվարագույն ժամանակաշրջանում (քանզի արվեստների վարգացումը գերազանցապես պայմանավորված է երկրի քաղաքական և տնտեսական բարենպաստ պայմաններով), այլև Ջուղայեցու ստեղծագործության գեղարվեստական բովանդակությունը, որ, ասես, հակասություն մեջ է շրջապատող իրականության հետ: Հավոր Ջուղայեցու նկարապարզած ձևագրերը նայելիս, թվում է ընկել նա ինքնահատուկ մի աշխարհ, պարթ ու տոնական աշխարհ: Ինքը՝ նկարիչը, խիստ պատկերավոր է բնորոշում իր աշխատանքներից մեկը, համեմատելով «դրախտս գարնախաղի» հետ:

Ասես ոչինչ չի մթագնել վարպետի աշխարհընկալումը, ասես նա ապրել է հարատև տոնական մթնոլորտում: Այս պարագան ամենից առաջ կապված է վարպե-

տի անհատականության հետ, որ ձգտել է դարի դրամատիկական իրողություն-
թյուններին հակադրել կնկություն լուսավոր կողմերը, և որոշ շափով էլ՝ այն բանի
հետ, որ նա ապրել է Հին Ջուդայում, իսկ Հին Ջուդան թեպետեմ վերջ չէր մնացել
այդ ժամանակներում ողջ Հայաստանին վիճակված ճակատագրից, սակայն լինե-
լով բարգավաճող առևտրական քաղաք, XVI դարի ավերված և կողոպտած Հայաս-
տանում յուրօրինակ օգպիս էր տեսն:

Ջուդայիցու նկարագրադած ձեռագրերի հիշատակարանները, իրենց հողոր-
դած աղքատիկ տեղեկություններով հանդերձ, հնարավոր են դարձնում լույս
սփռել նրա կենսագրության որոշ կողմերի վրա: Դրանցից մենք տեղեկանում ենք,
որ նա ծնվել է Արաքսի ափին գտնվող Հին Ջուդայում: Ու թեև հետագայում նա
ապրել է նաև Հայաստանի այլ գավառներում նույնպես, սակայն պարզ է, որ նրա
հիմնական բնակատեղին մինչև 1605 թվականը եղել է Հին Ջուդան: 1605 թվակա-
նին նա կիսում է իր հայրենակիցիների ճակատագիրը, որոնց Շահ Աբասը վերաբնա-
կեցրել էր Պարսկաստանի նոր մայրաքաղաք Սպահանի արվարձանում, ուր նրանք
հիմնում են մի նոր քաղաք և, ի հիշատակ իրենց հայրենի Ջուդայի, անվանում նոր
Ջուդա: Այստեղ էլ անցնում են նկարչի վերջին տարիները:

Հակոբ Ջուդայիցու հիշատակարաններից տեղեկանում ենք, որ նա գեղարվես-
տական կրթությունը ստացել է Վասպուրականում, Լիմ վանքի եպիսկոպոս Ջաքա-
րիա Գնունիցու մոտ:

Թեև նկարիչը որևէ հիշատակարանում ուղղակի ձևով ոչ մի տեղեկություն չի
տալիս իր տարիքի մասին, այնուամենայնիվ հիմք ընդունելով որոշ կողմնակի
վկայություններ, հնարավոր է մոտավոր ճշգրտությամբ որոշել նրա ծննդյան տա-
րիթիվը՝ 1550-1555 թթ.: Հիմնվելով նոր Ջուդայում գտնվող 1613 թվականի ձեռա-
գրի հիշատակարանի վրա, ուր հաղորդվում է վաստակաշատ նկարիչ Հակոբի
մահվան մասին (իսկ դատելով համատեքստից շատ հավանական է, որ դա մեր
վարպետն է), կարելի է որոշել Հակոբի կենսագրության երկրորդ թվականը՝ մահ-
վան տարիթիվը: Այսպիսով, պարզվում է, որ Հակոբն ապրել է մոտ 60 տարի, իսկ
նրա ստեղծագործական կյանքը ավելի է 30 տարուց ավելի: Լույսն հիշատակարանը
հաղորդում է նա մի կարևոր տեղեկություն. Հակոբը եղել է ոչ միայն մտնրանկա-
րիչ, այլ զբաղվել է նաև որմնանկարչությամբ:

Առ այսօր հայտնի է Հակոբ Ջուդայիցու նկարավադած ութ ձեռագիր.

1. Ավետարան, Մատենադարան նո. 6758

Ի տարբերություն Ջուդայիցու նկարավադալ մյուս ձեռագրերի, ուր, սովորաբար,
նկարչի անունը նշվում է հիշատակարանում, այս ձեռագրի հիշատակարանը վկա-
յում է մի ուրիշ նկարչի անուն: Սակայն այդ հիշատակարանը չի վերաբերում մտն-
րանկարների պրակին, որ ձեռագրին կցվել է հետագայում: Մանրանկարներից մե-
կի տակ կա այսպիսի ստորագրություն. «Ես՝ Հակոբ նկարողս: Այդ ստորագրությու-
նը, ինչպես նաև մանրանկարների ռճակուն և պատկերագրական որոշակի նմանու-
թյունը Ջուդայիցու վաղ շրջանի ստորագրած աշխատանքների հետ թույլ են տալիս
դրանք համարել վարպետի սկզբնական տեղեկագրործություններից մեկը:

2. Ավետարան 1585 թ., Մատենադարան N 9691

3. Ավետարան 1586 թ.: (Մինչև 1980 թ. գտնվում էր Փարիզի մասնավոր հավա-
քածուներից մեկում, երբ Համբուրգում աճուրդի հանվեց: Ձեռագրի հետագա ճա-
կատագիրը մեզ հայտնի չէ:)

4. Ավետարան 1587 թ. Մանչեստր, Ջոն Ռայլինդսի հավաքածու N 20

5. Ավետարան 1592 թ. Երուսաղեմի սբ. Հակոբի վանք, N 3424:

6. Ավետարան 1607 թ. Նոր Ջուղա, սբ. Սարգիս եկեղեցի, N 18

7. Ավետարան 1610 թ. Մատենադարան N 7639

8. Կեղծ Կալիսթենեսի՝ Ալիքսանդր Մակեդոնացու Պատմությունը Մատենադարան նս.5472: (Ցավոք, այդ հետաքրքիր ձեռագիրը ենթարկվել է չափազանց ոչ պրոֆեսիոնալ «վերականգնման», որի հետևանքով ներկա վիճակում վուրկ է գեղարվեստական որևէ արժեքից:)

Հակոբ Ջուղայեցու արվեստն իր գոյություն հրեսուն տարիների ընթացքում աստիճանական վարճացում է ապրել: Ըստ պահպանված ձեռագրերի, Ջուղայեցու ստեղծագործությունը կարելի է բաժանել երեք շրջանի. վաղ շրջան՝ 80-ական թվականների կեսեր, միջին շրջան, որ թվագրվում է 80-ականների երկրորդ կեսով և հասուն շրջան, որ ընդգրկում է XVI դարի 90-ական թվականներից մինչև XVII դարի 10-ական թվականները: Վաղ շրջանի համար բնորոշ է գրաֆիկ նկերելահետևյալ արտահայտված՝ գծին և ուրվագծին հատկացված մեծ դերով, կերպարանքների ձգվածությունը, ընդգծված հարթապատկերային ձևերը, որոշակի ռիթմիկ թուլությունը և «մուղղակալ» տիպը:

Հաջորդ շրջանը հատկանշվում է դիկորատիվություն ուժեղացումով՝ դրսևորված պարզանախշի ակտիվ օգտագործման մեջ, որ այժմ արդեն ծածկում է ողջ ֆոնը, փոխարինում բնապատկերը և ճարտարապետական կոռուցվածքները: Միաժամանակ անկարելի է չնկատել, որ նկարիչը ձգտում է մարդու մարմինը պատկերել առավել ռեալիստորեն, որի համաչափությունները համեմատաբար մոտենում են բնականին, մարմնաձևերը դառնում են ավելի ամուր: Տիպաժին հաղորդվում է անսովոր փքրություն:

Հասուն շրջանում նախորդ միտումները վարճացում են ապրում: Կոմպոզիցիաները, պահպանելով դիկորատիվ արտահայտչականությունը, դառնում են ավելի խստապարզ՝ ձեռքապատկերով հարթություն տեղ-տեղ չափից դուրս «գորգային» հոգեկցվածությունից: Գուռային համադրությունը դառնում է առավել հնչյոլ, թանձր ու տարողունակ, ուրվագիծը՝ առավել հյուսեղ ու «շոռափայլ», ռիթմիկան՝ ավելի ազատ: Տիպաժն ստանում է ոչ միայն ազգային, այլև սոցիալական որոշակիություն:

Այս ամենը օրգանական հետևանք է նկարչի արվեստի բովանդակային փոփոխության՝ պայմանավորված արվեստագետի աշխարհայացքի վարճացումով, որը նրա ստեղծագործական հասուն շրջանում շատ բանով տարբերվում է միջնադարյանից: Այդ երևույթը հատկապես նշմարվում է ավետարանական անձանց պատկերներում, որոնք գերծ են որևէ իդեալականացումից, առավել նման են հասարակ մարդկանց, քան սրբերի: Հակոբ Ջուղայեցու այդ «ոնալիզմը» անշուշտ, դուրս չէր գալիս միջնադարյան արտահայտչաձևերի շրջանակներից, սակայն բուն միտումնաբան մեջ արտահայտված է նկարչի դարաշրջանը, որ անցումային էր՝ միջնադարից դեպի նոր ժամանակներ:

Այդ անցումային շրջանն իր ներգործությունն է ունեցել նաև նկարչի պատկերագրական առանձնահատկությունների վրա: Մի կողմից որպես միջնադարյան

վարպետ նա հետևում է ժամանակի պատկերագրական ավանդույթին (ընդ որում գրքերով հաստի վտայությունն էր դարձրել, և միայն շատ մասնակի դիպքներում կարելի է նկատել արևմտյան պատկերագրական սխեմաների օգտագործումը), մյուս կողմից, - հ դա հատկապես երեւում է մի շարք երկրորդական տեսարաններում, - ստեղծում է ինքնուրույն կոմպոզիցիաներ՝ կանոնից դուրս, ուզատ, երբեմն գրեթե ժանրային:

Ման համեմատաբար պատմ մոտեցումը կանոնին, ինչպես ե աշխարհիկ մտածողության հատկանիշները թույլ են տալիս նրա մեջ տեսնել ոչ թե տիպիկ միջնադարյան վարպետին, այլ մի արվեստագետի, որ կանգնած է երկու աշխարհադասերի, երկու դարերի սահմանագծում:

Նույն երևույթը կարելի է տեսնել Ջուդայեցու մանրանկարների գեղարվեստական լեզվում:

Նկարչի տարածական կառուցվածքները հարթապատկերային են: Նրան քիչ է մտահոգում տարածությունը որոշակիություն և խորություն հաղորդելու պարագան: Ֆոնը ֆիգուրների ետևում «իջնում է» լուրջ, հաճախ ոսկեհոտ վարագույրի տեսքով: Բնանկարն ու ինտերիերը հավաղապես են նրա մանրանկարներում:

Նա անտեսում է հեռանկարային հնարքները, անգամ հետադարձ հեռանկարի ձևը և ոչ այն պատճառով, որ հասու չէր դրանց, այլ որովհետև դրանց կիրառումը կհակասեր դեկորատիվ արտահայտչություն նրա ձգտումին: Ջուդայեցին երբեմն կերպարանքները առաջ է բերում, դնում շրջանակից դուրս, և ոչ այնքան մանրանկարի տարածականությունը խորացնելու նպատակով, որքան կոմպոզիցիան աշխուժացնելու, նրա ինքնապարփակվածությունը խախտելու մղումով: Հենց այդ նպատակով նա նաև «բացում» է մանրանկարի շրջանակը մեկ վերևից, մեկ ներքևից: Կոմպոզիցիան աշխուժացնելու ձգտումով է պայմանավորված նաև կառուցվածքները ասիմետրիկ դարձնելու միտումը, ինչպես և առանձին կերպարների շրջանակով «հատելու» կոմպոզիցիոն յուրօրինակ «իմպրեսիոնիստական» հնարքը, որի շնորհիվ ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, ասես կերպարները դեռ լրիվ չեն ներգրավվել նկարի տարածքը:

Հակոբ Ջուդայեցու աշխատանքների կոմպոզիցիոն ներքին համակարգի համար հատկանշական է ռիթմական լարվածությունը: Նրա մանրանկարների գծային ռիթմը կարելի է բնութագրել իբրև ալիքաձև, շրջաօտու և ներամփոփ: Նկարչի գործերում չենք հանդիպի ոչ սուր, բեկվող, ոչ էլ վերընթաց գծերի: Այդ բոլոր տարրերը ներառված են ստեղծ, հարաշարժ ռիթմի մեջ:

Ջուդայեցու մանրանկարների գեղարվեստական համակարգում մեծ դեր է խաղում վարդանախյը, որ նկարչի կոմպոզիցիայի կարևոր տարրն է, ունի կազմակերպող գործուն նշանակություն, ինչպես նաև տեսարանի ընդհանուր հուզական հագեցվածությունը ուժեղացնելու միջոց է:

Հակոբ Ջուդայեցու վարդանախային ստեղծագործությունը բավականապես է, կառուցված իրար չկրկնող, տարաբնույթ մոտիվների պուգորումով: Ջարդանախյը երկնագրային է հյուսել, աշխուժացված ձևախաղով և միաժամանակ պատրոշվում է խստապարզ կառուցվածքով, ինքնահատուկ «բարձրաքանդակային» շո-

շափելիությամբ: Նկարչի պարդարվեստային ստեղծագործության ազգային բնույթը դրսևորվել է կոնստրուկցիայի պարզության մեջ՝ կառուցվածքների ողջ բարդությամբ հասնողեր:

Հակոբ Ջուղայեցու մանրանկարներում կարելի է առանձնացնել պարզանտաշի հետևյալ տիպերը՝ բուսական, երկրաչափական և տարբեր տարրերի ոճավորումներից ստեղծված կառուցվածքներ:

Նկարչի ստեղծագործության մեջ առաջնայինը գույնն է: Գունային համակարգը ձևավորվել է աստիճանաբար: Վաղ շրջանի աշխատանքներն իսկ աչքի են ընկնում առանձնահատուկ գունազգայնությամբ որով բացահայտվում է նրա բնածին կոլորիստ լինելը: Գեղանկարչական համակարգը աստիճանաբար բարդանում է, տոների ընտրությունը դառնում է ավելի հարուստ, առավել բարդ՝ դրանց մշակումը: Նկարիչը գույների ներդաշնակություն է հասնում մաքուր և վառ գույների փոխհարաբերությամբ համադրված ոսկի ֆոնի վրա: Հասուն շրջանում կոլորիտը դառնում է արտակարգ հագեցած ու հնչել: Միաժամանակ յուրաքանչյուր գունաբեմ հնթարկվում է բավական բարդ մշակման՝ «ձգվելով» թավ կանաչից՝ դեղին, մուգ մանուշակագույնից՝ սպիտակ, սպիտակից՝ մոխրագույն և սև: Սակայն այդ հնարքը չի նվազեցնում լոկալ տոնի հնչեղություն ուժը, իսկ այդպիսի գունային մշակումը օգնում է նկարչին խուսափելու չորությունից և խայտաբղետությունից:

Գունաշարի ընտրության, դրանց ներդաշնակման ունեկության մեջ էլ դրսևորվել է նկարչի անկրկնելի անհատակաուսությունը: Հակոբ Ջուղայեցու գործերում գույնի հնչեղությունը հասել է իր բարձրակետին: Դա հնչել, պարթ լյուրերիս է՝ կառուցված վառ կարմիր, կապույտ, դեղին և նարնջագույն տոների պուգորդումով, որ փայլով և ինտենսիվ մաքրությամբ արժեն է հիշեցնում: Այստեղ ասես պապվում է ժողովրդական երաժշտության ուժն ու հնքը, լիահունչ բնույթը, տունահանդեսային գունեղությունը: Եվ հատկապես գույնն է գեղարվեստական լեզվի որևէ այլ բաղադրատարրից առավել արտացոլում Հակոբ Ջուղայեցու արվեստի բովանդակությունը՝ մարմնավորելով պարթ ու տոնական այն պապումը, որով համակված է այդ մանրանկարչի ամբողջ ստեղծագործությունը:

Եվ այսպես, ապրելով XVI և XVII դարերի ստեմանագծում, աշխատելով միջնադարյան գեղանկարչության դեռևս անեղծ եղանակով, Հակոբ Ջուղայեցին այդ արվեստ ներմուծեց կրոնական թեմաների մատուցման արդեն առավել աշխարհիկ գծեր: Եվ դա արեց ինքնօրինակ արտատեսչալեզվով, որ որոշ չափով արտացոլում էր գեղարվեստական նոր մտածողության բնորոշ հատկանիշերը: Կարելի է ասել, որ նկարիչը ամբողջովին դեռևս միջնադարում է, սակայն նրա առջև նոր հորիզոններ էին բացվում:

Հակոբ Ջուղայեցու արվեստը եզրափակելով հայ մանրանկարչության տասներեքդարյա պատմությունը, հայ արվեստի պարզացման նոր շրջափուլի նախանշումը եղավ:





HAKOB JUGHAYETSI

The art of Hakob Jughayetsi (Hakob from Jugha) is one of the brightest pages in the medieval Armenian painting. The figure of the master is unique. He lived within the ambit of XVI and XVII centuries. In this period the greatest achievements of medieval book miniature were left far behind. Book-printing was spreading increasingly and by the end of the XVII century manuscript culture stopped altogether. But Hakob Jughayetsi by the power of his extraordinary talent and outstanding individuality was able for the last time to raise the Armenian book painting to a high level, the level typical of its examples in the early and mature medieval eras.

If you compare the works of Hakob Jughayetsi to the works of his contemporaries in the West, they give the impression of extreme anachronism. He is a contemporary of Caravaggio, whose paintings are a new stage in the development of Italian art after the Renaissance, and the Caracci brothers, who found the famous Academy of Bologna, where anatomy and perspective are introduced as academic disciplines in the curriculum. And he is still alive when two greatest realists of history of new time's European art - Rembrandt and Velasquez - are born. At this very time Hakob Jughayetsi is working in traditions and norms of medieval aesthetics as if the great achievements of Renaissance and the appearance of easel painting haven't been introduced yet.

But to understand the role of the art of Hakob Jughayetsi, the last great Armenian medieval artist, you must put aside this sort of analogies and analyze his art in the context of the Armenian life within the ambit of XVI and XVII centuries.

The period in which the artist lives is one of the most dramatic in the history of Armenia. After the three-century sway of different successive Muslim formations over the territory of Armenia, the country becomes a military cockpit between Safavid Persia and Ottoman Turkey.

Historical events influence Hakob too. In 1605 he witnesses the destruction of his native city, Old Jugha on the Araks river, and he observes and participates in the coercive resettlement of its population. In the colophon of one of the manuscripts, he describes these tragic

events. And it has been only one of the episodes, when the Armenians turn out to be victims of two warring Muslim states.

All of a sudden at this gloomy historical background you come across the art of Hakob Jughayetsi. Not only is the appearance of an outstanding artist surprising in this painful period of Armenian history. (It is surprising because the flowering of art usually follows the political and economic flourishing of the country).

The very artistic content of Hakob's art which seems to be in drastic contrast with the whole reality is striking. Looking through the manuscripts decorated by Hakob Jughayetsi, it seems to you that you get into a special world, which is joyful and festive. Not without reason the artist himself, describing one of his works, calls it "paradise, blooming in spring".

It seems as if nothing marred his attitude, as if he lived in the atmosphere of permanent joy.

This is due primarily to the creative nature of the master, seeking to oppose the dramatic events of the era to the joyful side of being. And also it is connected with the fact that the artist's birthplace, Old Jugha, where the significant part of the population were rich merchants engaged in international trade, in the second half of the XVI century (until its destruction) was a kind of peculiar oasis in Armenia.

Along with the cross-stones of Old Jugha's cemetery decorated with dainty carvings (those cross-stones were brutally destroyed in the period between 1998 and 2006 by the Azerbaijani population living in this ancient Armenian city nowadays), the manuscripts of Hakob Jughayetsi provide vivid evidence of high artistic flowering of culture, once developing in this historical region of Armenia - Gokhtn.

Memorable recordings of the manuscripts decorated by Hakob, although the provided data are very scant, give us the possibility of indicating some instants of his biography. He was born in Old Jugha. He doesn't indicate his age directly in any colophon. But on the basis of indirect data it is possible to ascertain his date of birth roughly. It is the early fifties of the XVI century. The artistic education he got in Vaspurakan in the Lim Monastery. His teacher bishop Zachariah Gnunetsi was a representative of a celebrated Armenian princely family - the Proshyans; and at that time he was a well-known poet, an artist and a copyist. Since the mid eighties of XVI century Hakob is already an established master. Not only he copies and decorates manuscripts, he also teaches his art young miniature copyists. Although before the start of the next century we see him in different parts of Armenia, it is clear that his home location right up till 1605 is Old Jugha.

Hakob shares the fate of his compatriots, who are resettled by Shah Abbas to the outskirts of the new Persian capital, Isfahan. Here they found a city named in memory of their homeland New Jugha.

Here the artist spends the last years of his life. According to the information given in the colophon of one of the manuscripts of New Jugha, he passed away in 1613. At that time he should have been something about 60 years old. Hence his creative life lasted for more than 30 years. This memorable recording gives another interesting piece of information. Not only Hakob was a miniature painter, he also devoted himself to painting the interiors.

There are eight currently known manuscripts, decorated by Hakob Jughayetsi.

They are the following manuscripts:

1. *The Gospel of the mid eighties of XVI century. Yerevan, N 6758 of the Matenadaran;*
2. *The Gospel of 1585. Yerevan, N 9691 of the Matenadaran;*
3. *The Gospel of 1586. It had been in private collection in Paris until 1980 when it was displayed for sale in the auction in Hamburg. (We are not aware of the further fate of the manuscript).*
4. *The Gospel of 1587. Manchester, N 20 of John Raylends' collection;*
5. *The Gospel of 1592. Jerusalem, N 3424 of Armenian Patriarchate;*
6. *The Gospel of 1607. New Jugha, N 18 of Surh Sargis Church;*
7. *The Gospel of 1610. Yerevan, N 7639 of the Matenadaran;*
8. *Pseudo-Kalispheh. "The Life-story of Alexander Macedonian." Yerevan, N 7639 of the Matenadaran. Unfortunately the miniatures of this interesting manuscript have been subject of extremely nonprofessional "restoration", which has deprived them of any aesthetic value at present.*

The art of Hakob Jughayetsi for more than thirty years' period of development passed a long and tense evolutionary path. The manuscripts that have been preserved give the possibility to distinguish three periods in the master's creative work. The earlier period, falling to mid eighties; the middle period dating back to the second-half of eighties; and the mature period, covering the nineties of XVI century and the tens of the XVII century.

The early period is characterized by a certain graphic style (reflected in the leading role of line and contour), elongated figures, exaggerated flatness of forms, some rhythmic flabbiness, "Mongoloid" type.

Decorativeness is increasing in the next period. Hakob Jughayetsi starts making active use of ornament. It covers not only the background and architectural constructions, but replaces the elements of the landscape. At the same time one can't help noticing the artist's aspiration for depicting human figure in a more realistic manner - the proportions approximate to natural, and the forms become denser. The type becomes unexpectedly puffed up.

In the mature period previously contemplated trends receive further development. Compositions, keeping decorative expressiveness, acquire a special clarity and precision. They get free from the "carpet" infill of the sheet, which in the middle period was excessive. Colour combinations are becoming more sonorous, deep and rich, the outlines - more succulent and tactile, the rhythmic - freer.

The type gets not only national but also a social certainty.

All these changes are the consequences of the changes in the artist's outlooks, which started moving away from purely medieval norms and perceptions. This is taking place because of the spirit of the times. Now, depicting the events of sacred history (especially when those events seem to be of secondary importance), he often tries to represent them as scenes of surrounding life, introducing unexpected secular motives. Because of that these miniatures acquire almost the nature of genre scenes. At the same time the charac-

ters of sacred history (in his interpretation deprived of any idealization), are more similar to rather coarse commoners than the heroes of evangelical narration.

It is not yet a complete breaking-off the old iconographic tradition (first of all the tradition of Vaspurakan school), which he followed in the miniatures of his early manuscripts.

And of course the "realism" of Hakob Jughayetsi is within the framework of medieval pictorial norms. But the tendency itself, the more independent attitude to medieval canons and more worldly comprehension of sacred history are most evident symptoms of a new artistic outlook.

The era of Armenian history, which turned out to be transition from the medieval period to the New Time, reflected in this outlook. The same ambivalence can also be retraced in the artistic language of Hakob's miniatures. Keeping the conventionality of medieval art pictorial system, he gets a freer handle on the medieval canon. The master is not inclined following this canon undeviatingly either in iconography of composition or in iconography of colour. Sometimes Jughayetsi's miniatures strike with bravery of compositional decisions.

He achieves great freedom in colouring decisions. The artist not only neglects the traditional iconography of colour (for instance in garments of the saints), but he also is extremely free in using so called real colour. For example he depicts clouds enamel-red. He is equally free depicting forms of nature. They sometimes get undisguised ornamental character.

In his mature period works you can't help noticing a tendency which can be conditionally called "realistical". The artist strives for introducing his characters in motion, and tries to add a natural expression to their faces. The very elaboration of faces (there are no prepared modes, worked through ways) without doubt comes from immediate observation. This gives the characters definite viability.

In all these peculiarities it is possible to perceive the beginnings of new artistic mentality. At the same time the space constructions of Jughayetsi are emphasizing flat and are conventional in character. The artist is not exceedingly worried about reproduction of the space, its depth and extension. The background "falls" behind the figures most often in the form of a golden curtain. Landscapes and interiors rarely appear in his miniatures. He neglects the methods of perspective, even inverse perspective not because he is not aware of it; but because using it would be in conflict with his aspiration for decorative expressiveness.

Sometimes he brings out the figures forward to the viewer, but not so much because of desire to deepen the space of the miniature, as in order to animate the composition, to upset its insularity.

For the same purpose, he "breaks" the framework of miniatures from above and from below. The artist's love for asymmetry constructions relates to the same desire to animate the composition. And the same goes with peculiar "impressionistic" way of "cutting" some figures by framing. This creates the impression as if the figures didn't have enough time to fully enter the space of the picture.

For the compositional structure of Hakob's works strained evidence of rhythmic basis is typical. Linear rhythm of his miniatures can be defined as rounded and closed.

In his works we will not come across sharp broken lines or rushed up lines. All the elements are involved in a dynamic undulating rhythm.

In the art system of Hakob Jughayetsi ornament plays a significant role. It is an important constructive part of composition. It in general increases the emotional richness of the scene.

Ornamental work of Hakob Jughayetsi is various; it is based upon bold combination of diverse motives, not repeating each other. Jughayetsi's ornament is picturesque, "juicy", animated by sparkle of forms, special bas-relief palpableness. And at the same time, it is remarkable for clarity and precision of construction. This structural clarity that marks even the most complex ornamental compositions of the master is one of the most characteristic national features of Armenian art in general.

There are two kinds of ornaments in the miniatures of Hakob Jughayetsi: vegetable and geometric ornament and the ornament formed out of stylization of the various elements.

Colour plays the leading role in the artist's work. The formation of a colour system in his art is taking place gradually. Even his early works are marked by a special sense of colour. He is inborn colorist. Gradually the painting system becomes more complicated. Tints selection gets richer. The elaboration of the colours becomes more complex. In his mature period the colours get exceedingly rich and sonorous. The harmony is built upon the relationship of bright, open colours and gold.

At the same time every colour spot is thoroughly elaborated. Dense-green is "stretched" to yellow, dark-lilac - to white, white - to grey and black. This method not weakening the power of local tints animates the coloring of miniatures.

Matching the colours, the way they are organized show the uniqueness of the master's individuality. The colour in his works is brought to the maximum of its phonation. It is an open, cheerful colouring, built upon combinations of bright red, blue, yellow and orange tints. Brilliance and intensity of shades remind of enamels. In this colouring you seem to hear the tense and power of folk music, its plenitude, even some kind of stridency of the fair. The colour - just the colour - this is what reflects the content of Hakob Jughayetsi's art.

Hence Armenian artist Hakob Jughayetsi living within the ambit of XVI and XVII centuries, but still closely connected with middle ages by the genre of book miniature itself and its religious subject as well - puts into his art the features of new artistic mentality. It is reflected in the more secular approach to religious subject and in the new unique pictorial language. The work of Hakob Jughayetsi completes the thirteen century-old history of Armenian book painting and at the same time foreshadows a new stage in development of Armenian art.





RÉSUMÉ



L'art de Hacob Djoughaëtsi constitue l'une des pages les plus brillantes et les plus originales de l'histoire de la peinture médiévale arménienne. Grâce à son grand talent et à sa personnalité hors pair, il réussit – vivant à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, alors que les meilleures réalisations de l'art de l'enluminure arménienne appartiennent au passé – à rendre une dernière fois à cet art sa gloire d'autrefois.

L'époque où vit l'artiste est l'une des plus pénibles de l'histoire d'Arménie. Assujéti pendant trois siècles au joug de différentes tribus musulmanes se succédant l'une à l'autre, le pays devient alors l'arène d'opérations militaires entre l'Iran séfévide et la Turquie ottomane. Ces événements touchent de près le peintre lui-même qui décrit dans l'un de ses colophons la cruelle déportation des habitants de sa ville natale Julfa sur l'Araxe, déportation dont il est le témoin oculaire. Et ce n'est là qu'un des épisodes où les Arméniens sont victimes des intérêts de deux Etats musulmans combattant entre eux.

D'autant plus inattendu nous paraît son art sur ce sombre fond historique. L'étonnant est moins l'apparition à cette époque difficile de l'histoire arménienne d'un artiste aussi remarquable (car d'habitude l'épanouissement de l'art suit les succès politiques et économiques du pays) que le contenu esthétique de l'art de Hacob qui semble en violente contradiction avec la réalité qui l'entoure. Lorsqu'on examine les manuscrits enluminés par Hacob Djoughaëtsi, on a l'impression de pénétrer soudain dans un univers particulier, un univers où règnent la joie et l'allégresse. Le peintre lui-même caractérise l'une des œuvres en la comparant à "un Paradis, un printemps florissant".

Rien ne paraît assombrir la conception du monde de l'artiste qui semble vivre en permanence dans une ambiance de fête. La raison en est surtout à son individualité artistique, son désir d'opposer aux événements dramatiques de l'époque la gaieté de la vie et, d'autre part, le fait qu'il vive à Julfa, ville qui, sans échapper au destin général de l'Arménie, est pourtant une ville de commerçants à leur aise et paraît au XVI^e siècle une oasis de prospérité dans un pays pillé et en ruines.

Les colophons des manuscrits enluminés par Hacob, malgré le peu de renseignements

qu'ils contiennent, nous apprennent certains détails de sa biographie. Il est né à Julfa sur l'Araxe et bien qu'on le rencontre par la suite dans différentes provinces d'Arménie, il est clair que jusqu'en 1605 son domicile permanent est à Julfa. En 1605, il partage le sort de ses compatriotes déportés par Chah Abbas I^{er} aux environs de la nouvelle capitale iranienne Ispahan où ils fondent une ville nommée Nouvelle-Julfa en souvenir de leur ville natale. C'est là que s'écoulent les dernières années de la vie du peintre.

Les colophons de Hacob Djoughaëtsi nous apprennent qu'il a fait son apprentissage de peintre au Vaspourakan, chez l'évêque Zakaria Gnounëtsi.

Bien qu'aucun des colophons de Hacob ne donne d'indications précises sur son âge, certains témoignages indirects permettent d'établir approximativement la date de sa naissance: entre 1550 et 1555. D'après le colophon d'un manuscrit de 1613 de Nouvelle-Julfa, où l'auteur parle de la mort récente du peintre Hacob (et très probablement c'est de notre peintre qu'il s'agit), l'on peut établir la date de son décès. Il s'ensuit que Hacob vit environ soixante ans et que sa carrière dure plus de trente ans. Ce même colophon nous informe que Hacob est à la fois enlumineur et décorateur d'intérieurs.

On connaît actuellement huit manuscrits enluminé par Hacob Djoughaëtsi:

1. *Evangile n° 6758 du Maténadaran*

A l'encontre des autres manuscrits de Hacob Djoughaëtsi, où le nom du peintre figure dans le colophon, celui de cet Evangile indique le nom d'un autre peintre. Toutefois, ce colophon n'a aucun rapport avec le cahier de miniatures, ajouté plus tard au manuscrit. L'une des enluminures est signée: "Moi, le peintre Hacob". Cette signature, ainsi que la grande similitude stylistique et iconographique que présentent ces miniatures avec les œuvres signées par Hacob Djoughaëtsi dans sa jeunesse, permettent de les attribuer à cette période de la carrière de l'artiste.

2. *Evangile de 1585, n° 9681 du Maténadaran.*

3. *Evangile de 1586.* Ce manuscrit fait partie d'une collection parisienne privée jusqu'en 1980, époque où il est vendu aux enchères. Nous ignorons sa destinée ultérieure.

4. *Evangile de 1587, Manchester, n° 20 de la collection de John Raylends.*

5. *Evangile de 1592, Jérusalem, n° 3424 du Patriarcat arménien.*

6. *Evangile de 1607, Nouvelle-Julfa, n° 18 de l'église Sourb-Sarkis*

7. *Evangile de 1610, n° 7639 du Maténadaran.*

8. *Histoire d'Alexandre de Macédoine de Pseudo-Callisthène, n° 5472 du Maténadaran.*

Malheureusement, cet intéressant manuscrit a subi une "restauration" peu professionnelle et ne présente plus sous son aspect actuel aucune valeur artistique.

L'art de Hacob Djoughaëtsi connaît au cours des trente ans de sa carrière une évolution considérable. Les manuscrits conservés permettent de distinguer trois périodes de l'œuvre de l'artiste: la période initiale qui se situe vers le milieu des années 1580, la période moyenne qui date de la seconde moitié des années 1580, et la maturité qui s'étend entre les années 1590 et 1610.

La période initiale se caractérise par une manière quelque peu graphique, déterminée par le rôle prépondérant de la ligne et du contour, des figures allongées, des formes plates, un rythme lent et des types "mongoloïdes".

La période suivante se distingue par l'importance grandissante du caractère décoratif, exprimé par l'emploi actif de l'ornement couvrant tout le fond et l'architecture, remplaçant les éléments du paysage. En même temps, il est impossible de ne pas remarquer le désir de l'artiste de peindre avec plus de réalisme les figures humaines, dont les proportions se rapprochent de plus en plus des proportions naturelles, alors que les formes deviennent plus matérielles. Les personnages acquièrent des traits bouffis assez inattendus.

Pendant la troisième période, les tendances remarquées précédemment reçoivent leur développement ultérieur. Tout en conservant leur expressivité décorative, les compositions ont désormais une clarté et une netteté particulières, se libérant du décor exagéré en "tapis" qui remplissait le folio. Les assemblages chromatiques sont plus vibrants et plus riches, les contours plus foncés et plus tangibles, le rythme plus libre. Les types se précisent nationale-ment, aussi bien que socialement.

Tous ces changements sont le résultat de modifications survenues dans le contenu de l'œuvre de l'artiste, comme suite de l'évolution de sa conception du monde qui, au cours de cette dernière période de son œuvre, diffère sensiblement de la conception médiévale. On le remarque surtout dans la représentation des personnages évangéliques qu'il prive de toute idéalisation; ils ressemblent moins à des saints qu'à de rudes représentants du peuple. Ce "réalisme" de Hacob Djoughaëtsi ne dépasse pas le cadre des normes plastiques du Moyen Age, mais cette tendance même reflète l'époque où vit l'artiste, une époque de transition du Moyen Age aux Temps Modernes.

Cette époque de transition marque également l'iconographie du peintre. D'une part, en tant qu'artiste médiéval, il est fidèle aux traditions iconographiques, plus précisément à celles de l'enluminure du Vaspourakan et ce n'est que rarement qu'on remarque l'usage de schémas iconographiques occidentaux. D'autre part, et cela s'observe surtout dans un certain nombre de schémas secondaires, il crée des compositions originales, libres du canon médiéval et présentant presque le caractère d'une peinture de genre. Ce traitement relativement indépendant du canon et les traits d'une conception séculière permettent de ne plus le considérer un peintre typiquement médiéval, mais un artiste à cheval sur deux époques, sur deux conceptions du monde.

On peut dire de même du langage esthétique des miniatures de Hacob.

Ses compositions spatiales sont plates. L'artiste se préoccupe peu de rendre l'espace, ses profondeurs et ses dimensions. Le fond "tombe" derrière les figures sous forme d'un rideau d'une seule couleur, le plus souvent doré. Le paysage et les intérieurs sont rares dans ses miniatures.

Il ignore les procédés de la perspective, même inverse, non parce qu'ils lui sont inconnus, mais parce que leur usage contrarie son désir d'expressivité décorative. Parfois, il pousse une figure hors du cadre, vers le spectateur, mais moins dans le but d'approfondir la "boîte" spatiale de la miniature que par désir d'animer la composition, d'en rompre l'espace

fermé. C'est dans ce même but qu'il "ouvre" le cadre de l'enluminure en haut ou en bas. Le même désir d'animer la scène conduit l'artiste à créer des compositions asymétriques, ainsi qu'à l'usage du procédé "impressionniste" qui consiste à "couper" certains personnages par le cadre, donnant l'impression que ces personnages n'ont pas eu le temps d'entrer en entier dans le champ du tableau.

La structure compositionnelle des œuvres de Hacob Djoughaëtsi est caractérisée par un principe rythmique nettement exprimé. Le rythme linéaire de ses miniatures peut être qualifié d'ondulant, d'arrondi et de fermé. Nous ne trouvons chez lui ni angles aigus, ni lignes brisées ou dirigées vers le haut. Tous les éléments sont entraînés par un rythme arrondi et dynamique.

Dans le système esthétique des miniatures de Hacob Djoughaëtsi, un grand rôle est réservé à l'ornement, important élément constructif de la composition, ayant une fonction organisatrice et servant à renforcer l'ambiance émotionnelle générale de la scène.

Les ornements de Hacob Djoughaëtsi sont variés. Ils se basent sur l'assemblage audacieux de motifs multiples qui ne se répètent jamais. L'ornementation est riche, pittoresque, animée par le jeu des formes et présentant en même temps une composition claire et nette, une tangibilité particulière de bas-relief. Le caractère national des ornements du peintre se révèle dans la netteté de la construction, unie à la complication des compositions.

L'on distingue deux types d'ornements dans les miniatures de Hacob Djoughaëtsi: 1) végétal et géométrique, 2) constitué par la stylisation de la structure de différents éléments.

La couleur joue un rôle primordial dans les miniatures de Hacob Djoughaëtsi. Le système chromatique évolue progressivement dans l'œuvre du peintre. Même ses œuvres de jeunesse trahissent un sentiment spécial de la couleur, révélant un coloriste né. Progressivement, le système pittoresque se complique, le choix des tonalités s'enrichit, leur développement devient plus complexe. L'harmonie se construit sur le rapport des couleurs vives étalées sur un fond doré. Durant la dernière période de son œuvre, le coloris atteint une richesse et une profondeur exceptionnelles. En même temps, chaque touche chromatique reçoit un développement assez compliqué, allant du vert foncé au jaune, du lilas foncé au blanc, du blanc au gris et au noir. Toutefois, ce procédé n'affaiblit pas la puissance de la tonalité monochrome et cette extension chromatique permet à l'artiste d'éviter la sécheresse et la bigarrure.

Le choix des couleurs et les procédés d'organisation de leur harmonie révèlent l'individualité hors pair de l'artiste. Chez Hacob Djoughaëtsi, la couleur est portée à la limite de ses possibilités. C'est un coloris gai, ouvert, basé sur l'union de tons vifs du rouge, du bleu, du jaune et de l'orange, rappelant l'émail par son éclat et son intense pureté. Il nous semble y saisir la tension et la puissance de la musique folklorique, sa plénitude, même une certaine note foraine. C'est précisément la couleur, mieux que tout autre composant du langage esthétique, qui reflète la richesse de l'art de Hacob Djoughaëtsi, incarnant le sentiment de joie et de fête qui en est l'essence.

Ainsi, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, Hacob Djoughaëtsi, tout en travaillant encore dans un genre purement médiéval, l'enluminure, y introduit des traits d'une inter-

pretation nouvelle, plus séculière, des sujets religieux, l'exprimant au moyen d'un langage plastique original, reflétant dans une certaine mesure une mentalité artistique nouvelle. L'on peut dire qu'il a encore les deux pieds dans le Moyen Age, mais de nouveaux horizons s'ouvrent à ses yeux.

L'art de Hacob Djoughaetsi clôt l'histoire, vieille de treize siècles de l'enluminure arménienne pour annoncer déjà une nouvelle phase dans l'évolution de l'art arménien.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦВЕТНЫЕ

1. Преображение л. 5 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
2. Крещение л. 3
Евангелие № 6758 М, Ереван
3. Вознесение л. 14 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
4. Поделуй Иуды и Взятие под стражу л. 9
Евангелие № 6758 М, Ереван
5. Распятие л. 10 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
6. Сошествие во ад л. 11
Евангелие № 6758 М, Ереван
7. Художник Акоп перед Христом
во славе л. 16 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
8. Омывание ног л. 7
Евангелие № 6758 М, Ереван
9. Отечество л. 8 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
10. Преображение л. 5 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
11. Благовещение л. 2 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
12. Рождество л. 3
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
13. Вход в Иерусалим л. 8 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
14. Омывание ног л. 9
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
15. Распятие л. 12 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
16. Заказчик перед Христом во славе
л. 18 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
17. Сотворение Евы л. 20 об.
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
18. Грехопадение л. 21
Евангелие 1585 г., № 9691 М, Ереван
19. Усмирение бури
Евангелие 1586 г.
20. Сотворение мира. Врата рая
Евангелие 1587 г., Джон Райлендс Лайбрери
атт. 20, Манчестер
21. Благовещение л. 1 об.
Евангелие 1607 г., перковь Сурб Саркис
№ 18, Новая Джуга
22. Рождество л. 2
Евангелие 1607 г., перковь Сурб Саркис
№ 18, Новая Джуга
23. Евангелист Матфей л. 27 об.
Евангелие 1607 г., перковь Сурб Саркис
№ 18, Новая Джуга
24. Крещение л. 4
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
25. Усмирение бури л. 10 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
26. Чудо с хлебами и рыбами л. 17
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
27. Вход в Иерусалим л. 18 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
28. Воскрешение Лазаря л. 19
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
29. Брак в Кане л. 22 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
30. Беседа Христа с самаритянкой л. 21
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
31. Тавец Саломеи и Усекновение главы
Иоанна Предтечи л. 26 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
32. Призвание Петра л. 23
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван

33. Тайная вечеря л. 28 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
34. Моление о чаше л. 30 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
35. Скорбящие жены л. 36 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
36. Возвращение сребреников л. 35
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
37. Распятие л. 42 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
38. Явление ангела женам л. 46
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
39. Уверение Фомы л. 50
Евангелие 1610 г.
40. Сшествие св. Духа л. 53
Евангелие 1610 г.
41. Заказчик ходжа Аветик перед Христом
во славе л. 54 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
42. Страшный суд л. 55
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
43. Богоматерь-заступница л. 58 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
44. Мучения грешников в аду л. 57
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
45. Таблица канонов согласия л. 62 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
46. Таблица канонов согласия л. 63
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
47. Таблица канонов согласия л. 64 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
48. Таблица канонов согласия л. 65
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
49. Таблица канонов согласия л. 66 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
50. Таблица канонов согласия л. 67
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
51. Евангелист Матфей л. 73 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
52. Заглавный лист евангелия от Матфея
л. 74
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
53. Лист из евангелия от Матфея с изобра-
жениями Христа-Эммануила и царя
Давида л. 77
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
54. Генеалогия Христа
Лист из евангелия от Матфея л. 75
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
55. Евангелист Марк л. 136 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
56. Заглавный лист евангелия от Марка
л. 138
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
57. Евангелист Лука л. 179 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
58. Заглавный лист евангелия от Луки л. 180
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
59. Евангелист Иоанн л. 245 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
60. Заглавный лист евангелия от Иоанна
л. 246
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
61. Лист из евангелия от Луки л. 228 об.
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
62. Лист из евангелия от Марка л. 172
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван
63. Отечество л. 59
Евангелие 1610 г., № 7639 М, Ереван

64. Рождество л. 1
Евангелие № 6758 М, Ереван
65. Воскресение Лазаря л. 4
Евангелие № 6758 М, Ереван
66. Сретение л. 2 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
67. Вход в Иерусалим л. 6 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
68. Явление ангела женам-мироносицам л. 12
Евангелие № 6758 М, Ереван
69. Причащение апостолов л. 15
Евангелие № 6758 М, Ереван
70. Положение во гроб л. 13 об.
Евангелие № 6758 М, Ереван
71. Евангелист Лука л. 142
Евангелие № 6758 М, Ереван
72. Крещение л. 5
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
73. Воскресение Лазаря л. 7
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
74. Причащение Иуды л. 10 об.
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
75. Причащение апостолов л. 17
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
76. Видение Еноха л. 22 об.
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
77. Заглавный лист евангелия от Исаяна л. 222
Евангелие 1585 года, № 9691 М, Ереван
78. Заглавный лист евангелия от Марка л. 44
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
79. Сотворение мира. День пятый
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
80. Грехопадение
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
81. Рождество
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
82. Сретение
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
83. I Вход в Иерусалим
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
83. II Взятие под стражу
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
84. I Праведники и грешники
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
84. II Видение Еноха
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
85. Богоматьер-заступница перед Христом
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
86. Сопествие св. Духа
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
87. Молящийся Аноп перед Христом во славе
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
88. Отечество
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер
89. I Евангелист Матфей с заглавным листом
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс Лайбрери атт. 20, Манчестер

89. П. Евангелист Лука с заглавным листом
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс
Лайбрери арт. 20, Манчестер
90. I. Послание Евсевия Карпиану
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс
Лайбрери арт. 20, Манчестер
90. II. Таблицы канонов согласия
Евангелие 1587 года, Джон Райлендс
Лайбрери арт. 20, Манчестер
91. Таблица канонов согласия л. 5 об.
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
92. Таблица канонов согласия л. 6
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
93. Таблица канонов согласия л. 9 об.
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
94. Генеалогия Христа л. 12 об.
(страница текста из евангелия от Матфея)
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
95. I. Евангелист Матфей л. 11 об.
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
95. II. Заглавный лист евангелия от Марка
л. 64
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
96. Заглавный лист евангелия по Матфею
л. 12
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
97. Поющий петух (Отречение Петра) л. 58
(страница текста из евангелия от Матфея)
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
98. Благовещение лл. 98 об. - 99
(маргинальные миниатюры на развороте
текста из евангелия от Луки)
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
99. Евангелист Лука л. 96 об.
Евангелие 1592 года, монастырь св. Иакова
№ 3424 Иерусалим
100. Заглавный лист евангелия от Иоанна
л. 153
Евангелие 1592 года, монастырь
св. Иакова № 3424 Иерусалим
101. I. Сретение л. 3 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
101. II. Крещение л. 4
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
102. I. Преображение л. 5 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
102. II. Воскресение Лазаря л. 6
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
103. I. Омывание ног л. 8
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
103. II. Вход в Иерусалим л. 7 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
104. I. Взятие под стражу и Отречение
Петра л. 9 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
104. II. Распятие л. 10
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
105. I. Явление ангела женам-мироносицам
л. 12
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
105. II. Вознесение л. 13 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
106. I. Сшествие св. Духа л. 14
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга

106. II Страшный суд л. 16
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
107. Таблица канонов согласия л. 21 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
108. Таблица канонов согласия л. 26
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
109. Евангелист Матфей л. 27 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
110. Заглавный лист евангелия от Матфея
л. 28
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
111. Евангелист Марк л. 90 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
112. Заглавный лист евангелия от Марка
л. 91
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
113. Евангелист Лука л. 130 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
114. Заглавный лист евангелия от Луки
л. 131
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
115. Евангелист Иоанн с Прохором
л. 197 об.
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
116. Заглавный лист евангелия от Иоанна
л. 198
Евангелие 1607 года, церковь С. Саркис
№ 18, Новая Джуга
117. Христос и книжник, спрашивающий
с первой заповеди л. 9
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
118. I Обрезание л. 2 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
118. II Сретение л. 4 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
119. Нагорная проповедь л. 13
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
120. Хождение по водам л. 16 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
121. Вручение ключа Петру л. 14 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
122. I Пресобращение л. 20 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
122. II Воскресение дочери Иаира
л. 24 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
123. Ведение на казнь (Дщери Иерусалима)
л. 34
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
124. Взятие под стражу л. 32 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
125. Первосвященник и стража л. 41
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
126. Снятие со креста л. 43 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
127. Чудесный улов на море Тивериадском
л. 49 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
128. Сопствие св. Духа л. 52 об.
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
129. I Орнаментальное обрамление
портрета евангелиста Матфея.
Фрагмент
Евангелие 1610 года, № 7639 М, Ереван
129. II Персидский ковер, поздний
XVII века
Коллекция Е. Паравичини, Каир
130. Богоматерь-заступница л. 53
Художник Хачатур Хизанди, Васпуракан
Евангелие 1597 года, № 5579 М, Ереван



ИЛЛЮСТРАЦИИ





Сиринъ рт. рт



Сиринъ рт. рт

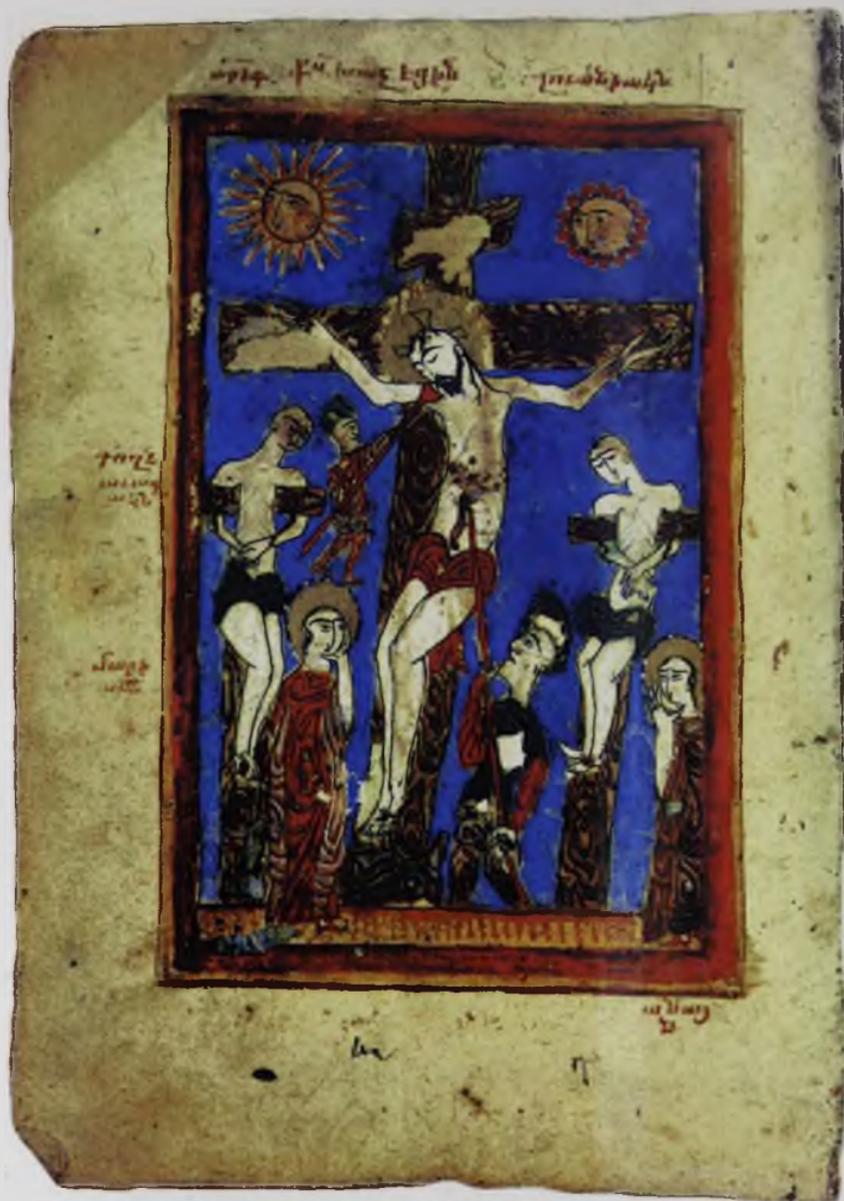
9

Крещение
Евангелие № 6758 М





Поцелуй Иуды и Взятие под стражу
Евангелие № 6758 М



Ինչպէս զիսկիս և զիսկիս



Ամեն
գնան
արամիս
արամիս
Իսկիս

Ամեն
գնան
արամիս
արամիս

Ինչպէս զիսկիս և զիսկիս

Сопествие во ад
Евангелие № 6758 М



Иже сяду на тронъ и судити живыи и мъртвыи



Иже сяду на тронъ и судити живыи и мъртвыи

Омовение ног
Евангелие № 6758 М



Иже въ нѣдѣхъ земли
и живыхъ и мертвыхъ
и живыхъ и мертвыхъ
и живыхъ и мертвыхъ



Յուզիս Իկոտ օր քննուիւն հարբեիւն շա
հարմուցն կրկն հովնս Իրիւնի:

Преображение
Евангелие 1585 г.



Եւ զոր երկինք աստեւ շարժեալն աստուծոյ
իկոյս բնակէ:



որէ ճնորհրդ հօր ճոյսճին ճնանի ճարճիով
յայրն տեսանին:

2

3



որոչ տրտառի է Երուսաղեմ. Եստեալ իջէջ ճո-
տալ և հիշի. և զոր անցնի յիշտ Երուսաղեմի
նէն ուստիք յաչաք և ճերս:



Ի ճամբս անկանի արև հեղին ճառս ասա ի ճամբս
չնոս արանի բրտոսս:

9



Եւ ի գող գտան, անասանքու յիշիւն Լիվանտոսիս
անդ իրն իրազիւն:



Заказчик перед Христом во славе
Евангелие 1585 г.





21

Грехопадение
Евангелие 1585 г.







Рождество
Евангелие 1607 г.





Крещение
Евангелие 1610 г.





... Եւ ի կայ յանապատ առաջեպէտ: Եւ ի կայ առիկ աստից կարգեալսն զանոս
ն աստից: Եւ երևեալսն ի ի Երուսաղէմ: Եւ ի կայ զանոս աստից: Եւ ի կայ
Եւ ի կայ զանոս աստից: Եւ ի կայ զանոս աստից: Եւ ի կայ զանոս աստից:

14

Чудо с хлебами и рыбами
Евангелие 1610 г.



Съиде же Иисусъ въ Иерусалимъ и въиждоу сѣсти на ослици и на воле и сѣде на ослици и на воле и сѣде на ослици и на воле



Воскрешение Лазаря
Евангелие 1610 г.





1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Беседа Христа с самаритянкой
Евангелие 1610 г.



Танец Саломей и Усекновение главы Иоанна Предтечи
Евангелие 1610 г.



Призвание Петра
Евангелие 1610 г.



Handwritten text in a medieval script, likely Latin or a related language, located below the illustration. The text is written in a dark ink and is arranged in two lines, following the curve of the page's bottom edge.



— ԳԵՆ ԱԳՅԵՆ — ԿԵՐԵՄ ՍԵՐՈՒՆ ԿԻՍ ՍԱՆՏՐԻ Ե ԲՐՈՒՆԵՐ ԵՐԵՒ
ԲԵՐՈՒՆԵՐ ԻՐԵ ԷԿՍՏԻՆ ԲԱՆԵ ՍԵՆԵ : ԵԿԵՆՈՒՅ ԵՄԲՈՒՆՈՒՄԻ Գ :
31





Handwritten text in a medieval script, likely Church Slavonic, positioned below the illustration. The text is arranged in two lines and is oriented horizontally, though the script is written from right to left. The ink is dark, and the handwriting is somewhat stylized and compact.

Возвращение сребреников
Евангелие 1610 г.





Явление ангела женам
Евангелие 1610 г.



Съ св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ.

Съ св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ, и св. Духъ.

53

Сопество св. Духа

Евангелие 1610 г.





Страшный суд
Евангелие 1610 г.

Handwritten text in the upper left margin of the page, likely a rubric or part of the text preceding the illustration.



Handwritten text in the lower right margin of the page, likely a rubric or part of the text following the illustration.

Handwritten text in the lower section of the page, likely a rubric or part of the text following the illustration.



Мучения грешников в аду
Евангелие 1610 г.



Таблица канонов согласия

Евангелие 1610 г.



Таблица канонов согласия
Евангелие 1610 г.



Таблица каноня согласия

Евангелие 1610 г.

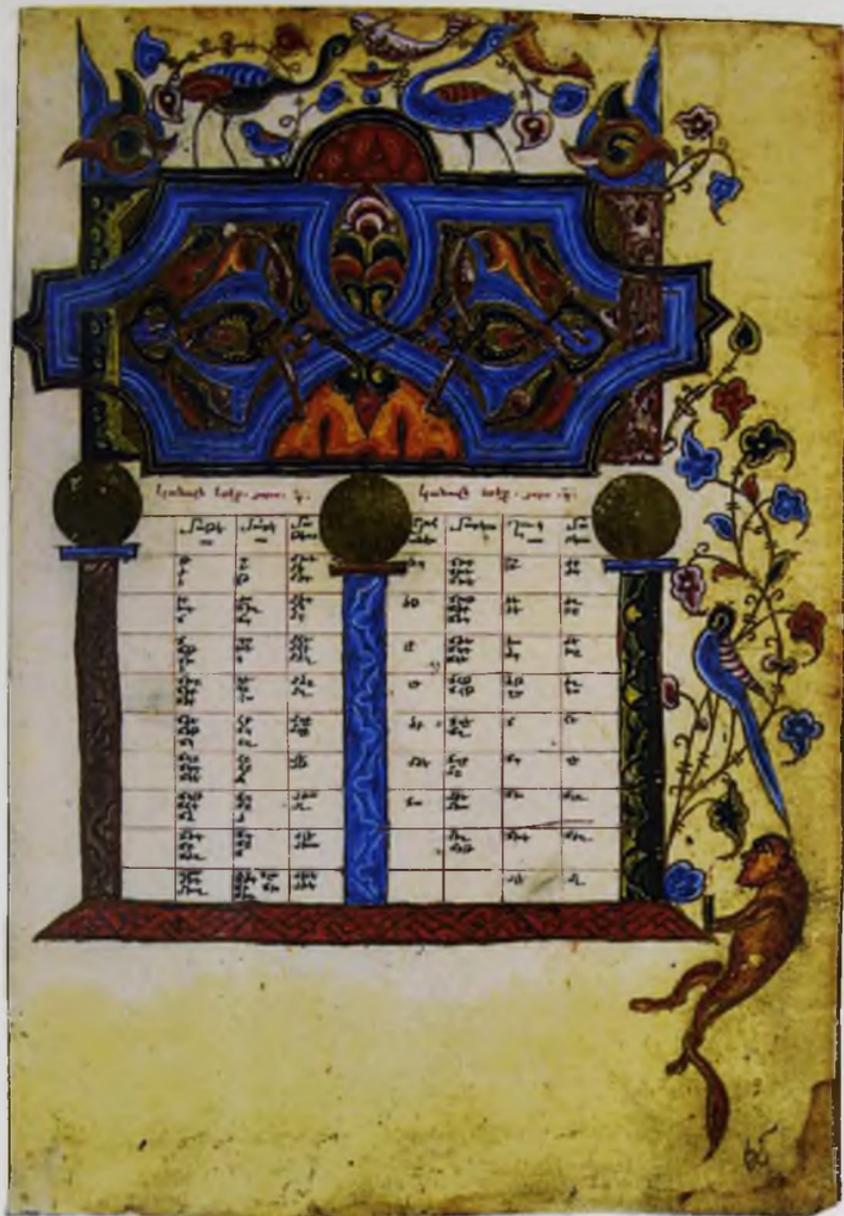


Таблица канонов согласия

Евангелие 1610 г.





Таблица канонов согласия
Евангелие 1610 г.





Заглавный лист евангелия от Матфея
Евангелие 1610 г.





Генеалогия Христа
Евангелие 1610 г.

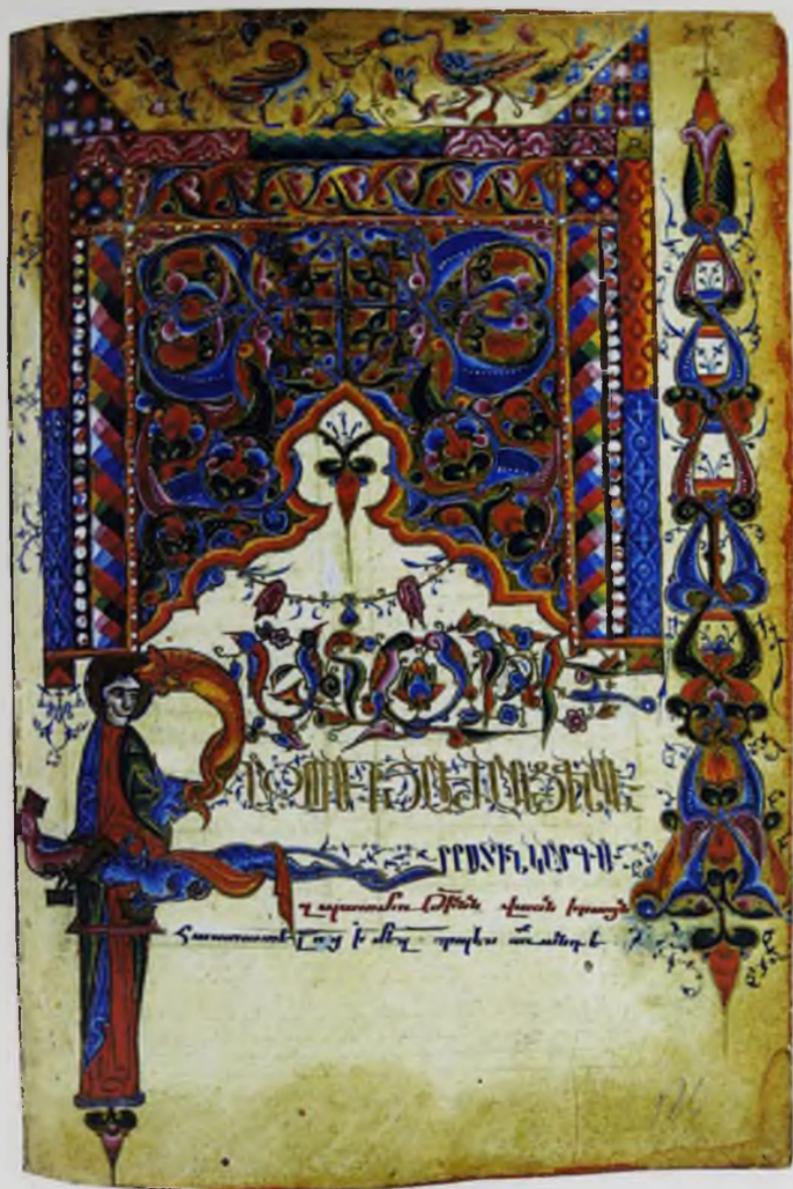




Заглавный лист евангелия от Марка

Евангелие 1610 г.





Заглавный лист евангелия от Луки
Евангелие 1610 г.





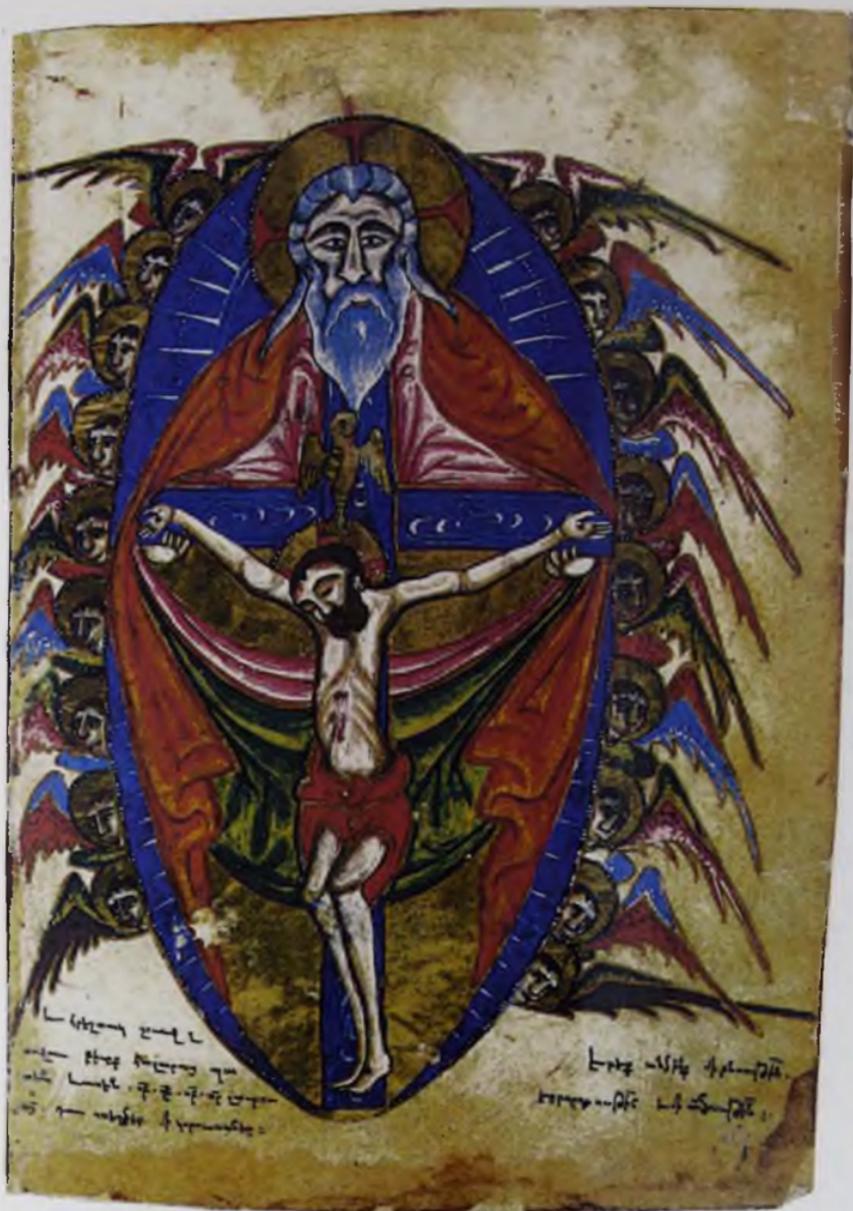
Заглавный лист евангелия от Иоанна

Евангелие 1610 г.





Лист из евангелия от Марка
Евангелие 1610 г.





Рождество
Евангелие № 6758 М





Сретение
Евангелие № 6758 М





Явление ангела женам-мироносицам
Евангелие № 6758 М





Положение во гроб
Евангелие № 6758 М





ՈՐ ԸՆԹ ԵՂՄԵՆ ԿԻԿԷ ԶԵՆԵՄԵՆ Ի ՉԵՐ ԶԱՅՐԻԼ
ԵՅՈՐԴԱՆԻՄԵՆ: ԱՄԱՅՐԻՄՈՒ ԵՂՄԵՆ ԿԵՆԵՄՅ Ի ՉԻՄԵՆ.
ԳՄԱՅՆ ԶԱՅՐ ԶԱԶԻՆ ՈՐԵ ՄՈ ԶԱՅՐ:

Крещение

Евангелие 1585 г., № 9691 М



որ Լազարոսը լինում էր Ֆեոփե. համ զսիրելին յոր
ուսուցանէ: Չ որե՛՞օրե՛ս իրաւորանէ՛ Լազարոս հոսին
յոսսով պիտի:



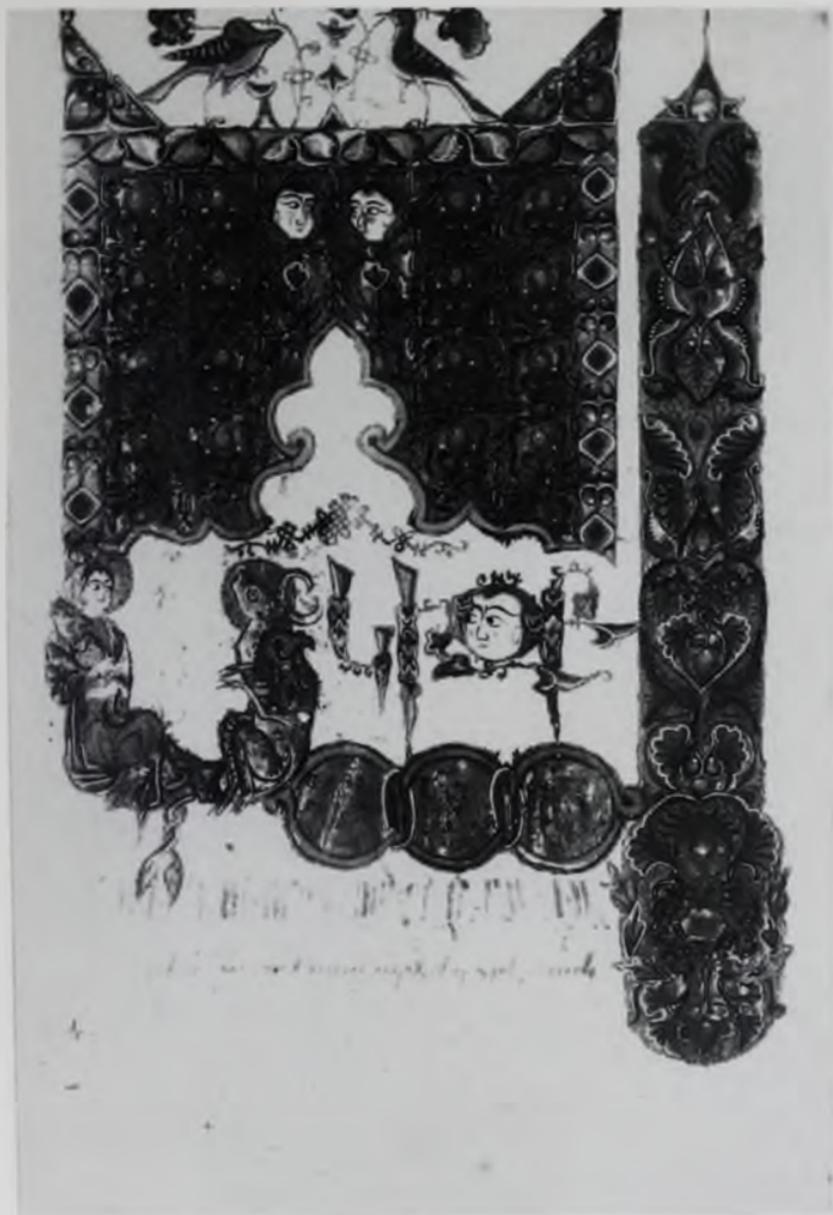
Причащение Иуды
Евангелие 1585 г., № 9691 М





Видение Еноха
Евангелие 1585 г., № 9691 М





Заглавный лист евангелия от Марка
Евангелие 1587 г.





Դ. Բարսեղյանի արվեստը հայտնի է հայտնի մեծագույն արվեստագետի և արվեստագետի (Գրիգորյան) արվեստի
 և այլ հայտնի արվեստի և (Գրիգորյան) արվեստի արվեստագետի արվեստագետի :

Грехопадение
 Евангелие 1587 г.



Այս քանդակը յայտնի է իբրև քանդակար. և բազմաթիվ է կրկնու և երկուսն է. յ. թ. :
Տարբեր օրերու օրերու ճանաչակ անարար. այս ք. ճեղքակալ արցին : Իսկն կըն մտն րնի :



Сретение Господне
Евангелие 1587 г.

Сретение
Евангелие 1587 г.

I. Вход в Иерусалим

Евангелие 1587 г.



II. Взятие под стражу

Евангелие 1587 г.



I. Праведники и грешники

Евангелие 1587 г.



Иже сеяше семенъ на оубоу, иже сеяше семенъ на камени, иже сеяше семенъ на тернии, иже сеяше семенъ на доброй почви.



Иже сеяше семенъ на оубоу, иже сеяше семенъ на камени, иже сеяше семенъ на тернии, иже сеяше семенъ на доброй почви.

II. Видение Еноха

Евангелие 1587 г.



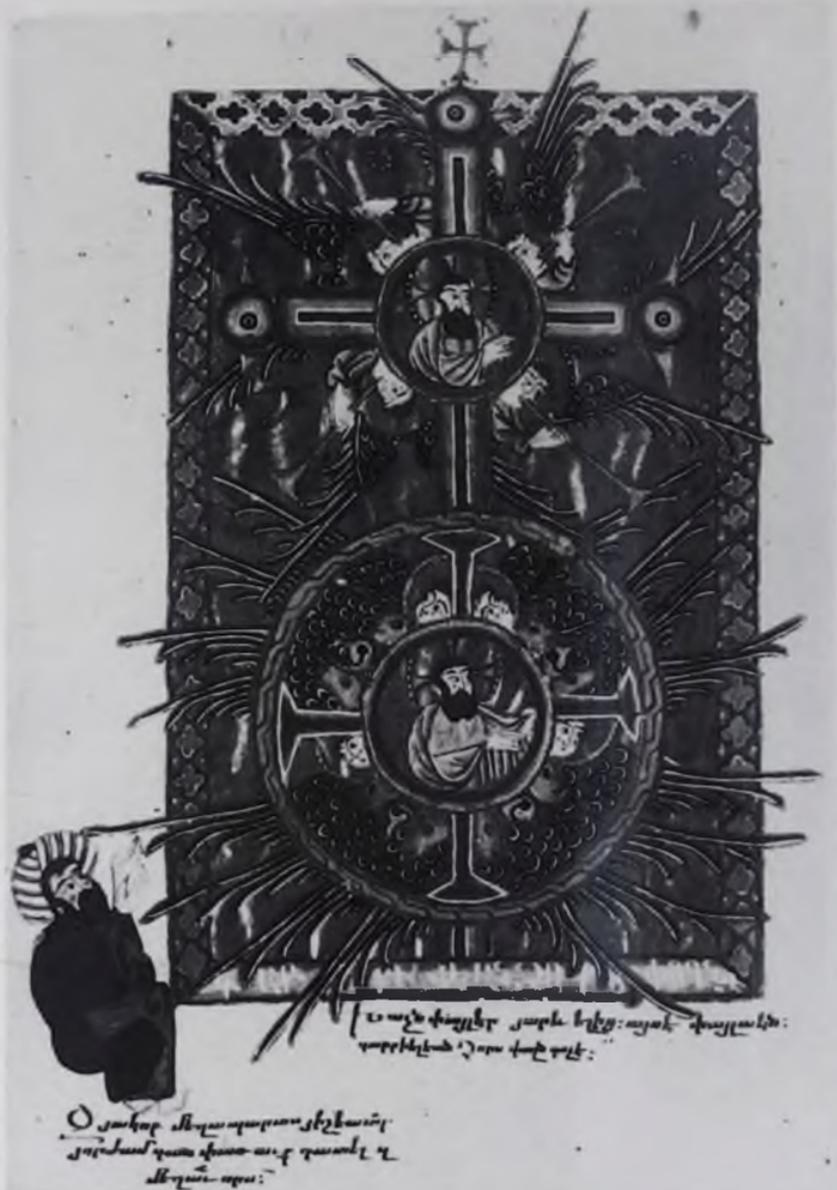
Богоматерь-заступница перед Христом
Евангелие 1587 г.



Съшествіе св. Духа

Сотествіе св. Духа

Евангелие 1587 г.





Воскресение Христово от мертвых. 1587 г.

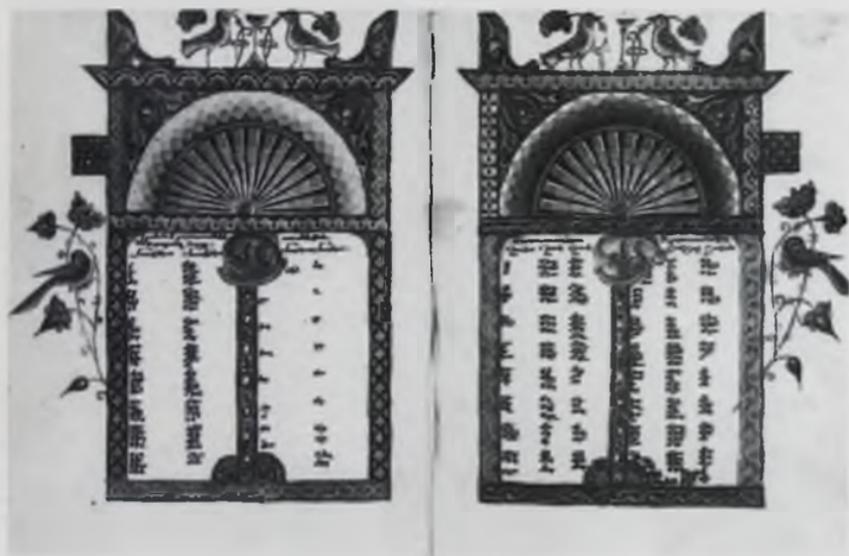
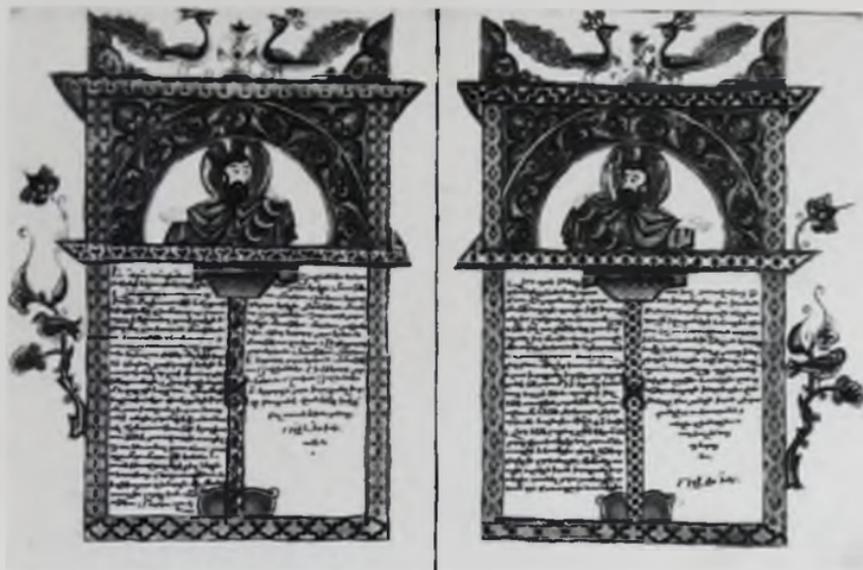
Отчество
Евангелие 1587 г.

I Евангелист Матфей с заглавным листом
Евангелие 1587 г.



I Пoстaниe Евсевия Кaрпиaну

Евaнгeлиe 1587 г.



II Таблицы канонов согласия

Евaнгeлиe 1587 г.

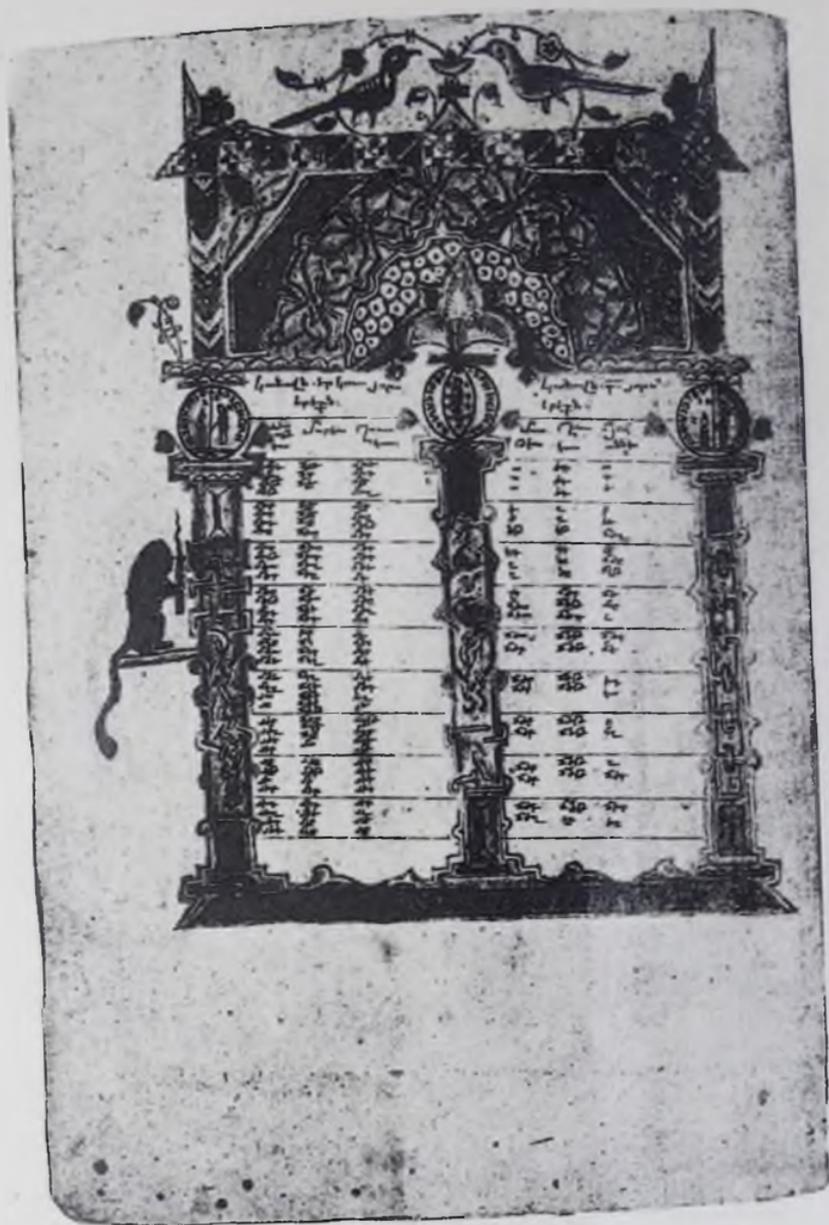


Таблица канонов согласия
Евангелие 1592 г.

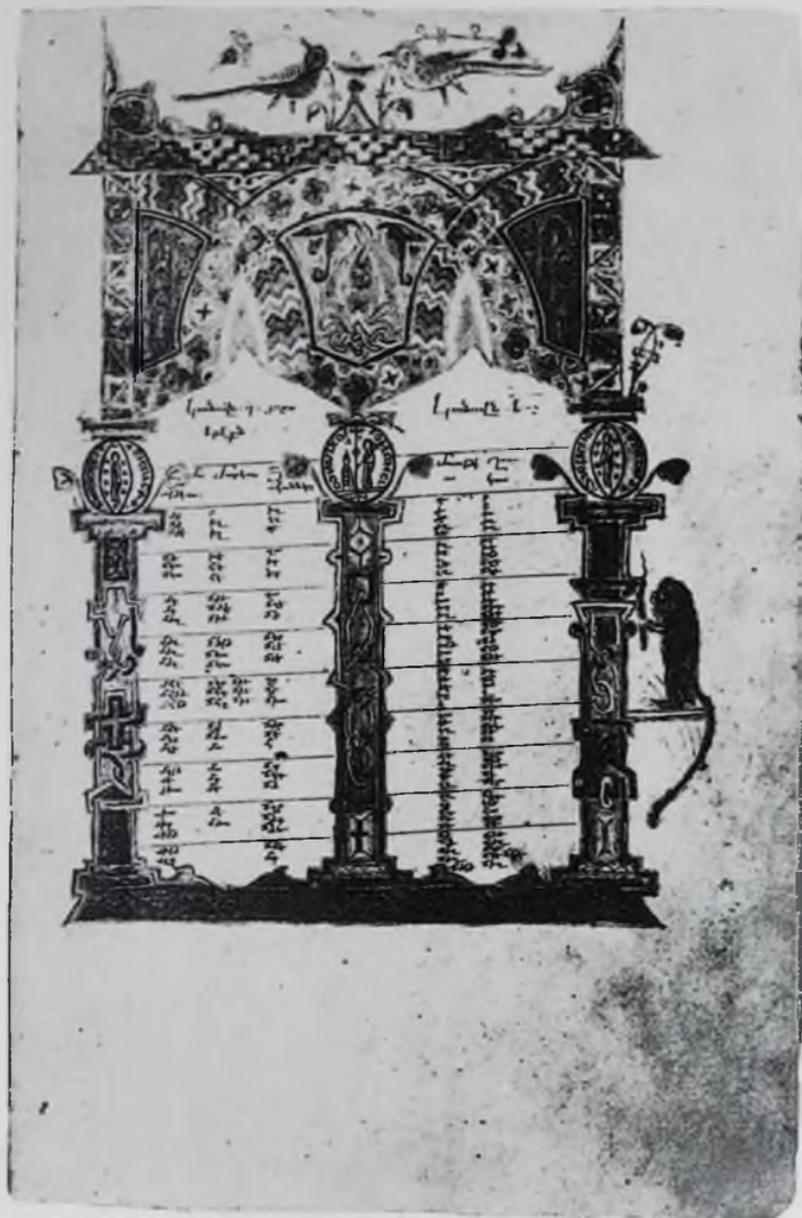


Таблица кансвов согласия
Евангелие 1592 г.

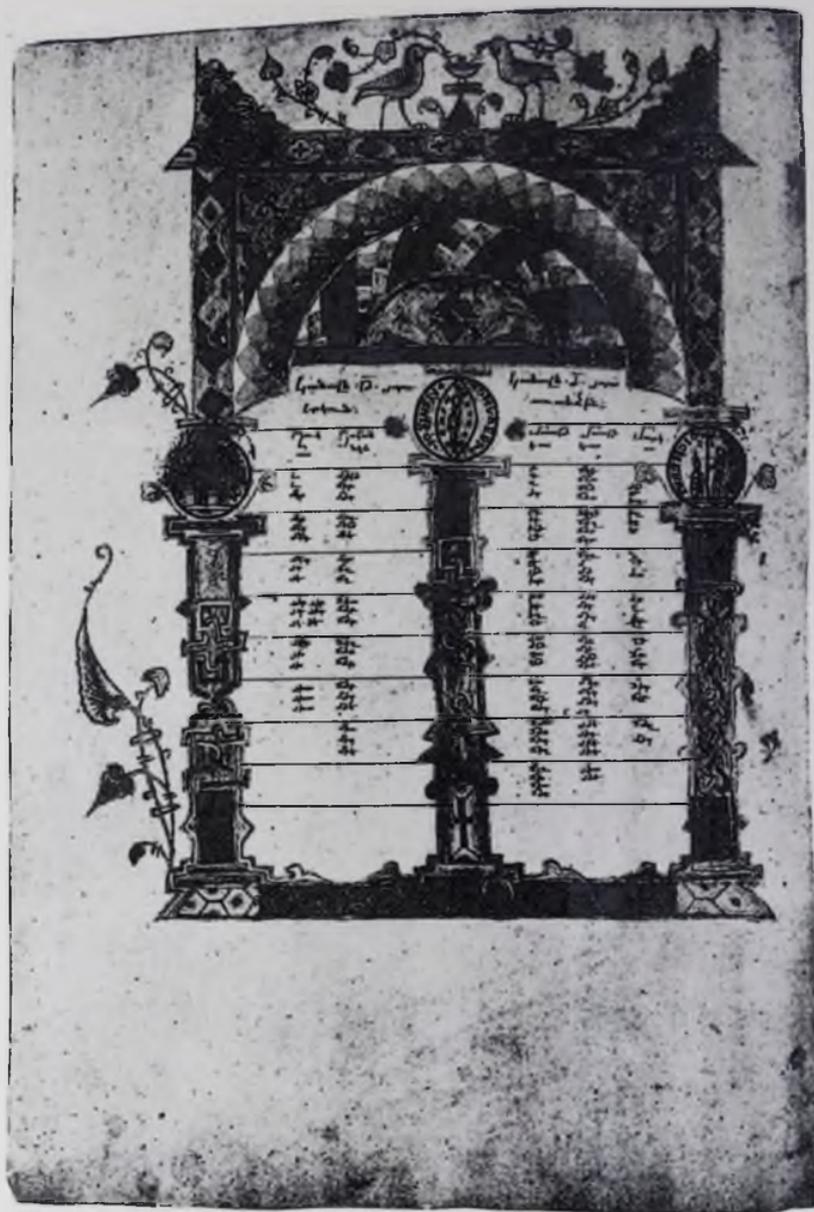


Таблица канонов согласия

Евангелие 1592 г.



Генеалогия Христа (страница текста из евангелия от Матфея)

Евангелие 1592 г.

I. Евангелист Матфей
Евангелие 1592 г.



II. Заглавный лист евангелия
от Марка
Евангелие 1592 г.



Заглавный лист евангелия от Матфея
Евангелие 1592 г.



Полющий петух (Отречение Петра)

Евангелие 1592 г.

Handwritten text in a columnar format, likely a list or index, with some lines starting with numbers or letters. The script is dense and appears to be a historical or administrative record.

Handwritten text in a columnar format, continuing the list or index from the previous section. The entries are organized in a structured manner.

Handwritten text in a columnar format, further down the page. The text is consistent in style and layout with the other sections.

Handwritten text in a columnar format, the final section of text on this page. It concludes with a few lines of script.





Благовещские
Евангелие 1592 г.





Заглавный лист евангелия от Иоанна
Евангелие 1592 г.

I. Сретение
Евангелие 1607 г.



I. Преображение
Евангелие 1607 г.



II. Воскрешение Лазаря
Евангелие 1607 г.

I. Омывение ног
Евангелие 1607 г.



103

II. Вход в Иерусалим.
Евангелие 1607 г.



I. Взятие под стражу и
Отречение Петра
Евангелие 1607 г.



II. Распятие
Евангелие 1607 г.

I. Явление ангела
женам-мирносицам
Евангелие 1607 г.



I. Состязание св. Духа
Евангелие 1607 г.



II. Страшный суд
Евангелие 1607 г.



Таблица канонов согласия

Вячегелие 1607 г.

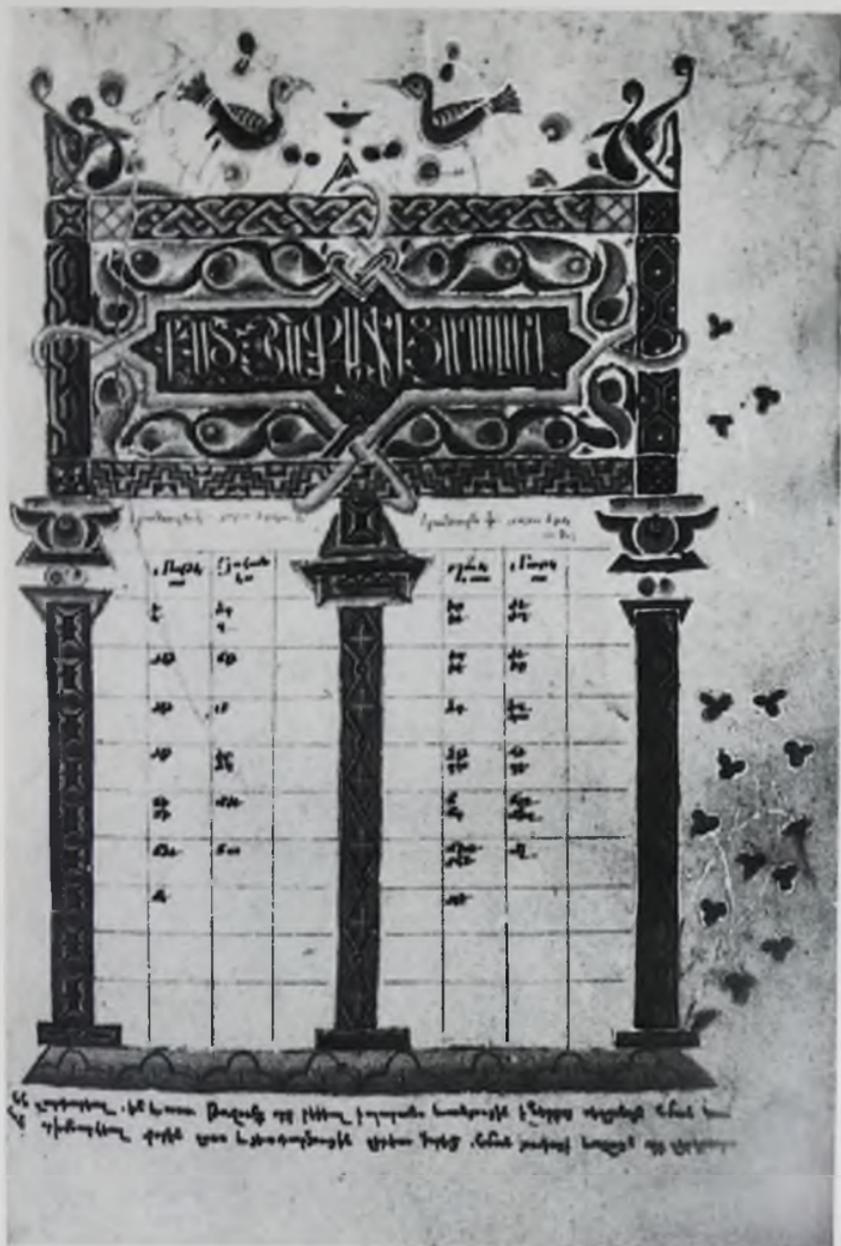


Таблица канонов согласия

Евангелие 1607 г.





Заглавный лист евангелия от Матфея

Евангелие 1607 г.





Заглавный лист евангелия от Марка

Евангелие 1607 г.





Заглавный лист евангелия от Луки
Евангелие 1607 г.





Заглавный лист евангелия от Иоанна

Евангелие 1607 г.



I. Обрезание
Евангелие 1610 г.



II. Сретение
Евангелие 1610 г.







Хождение по водам
Евангелие 1610 г.



Et tunc ait illi: Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam: et quaecumque ligaveris super terram, etc.

I. Преображение

Евангелие 1610 г.



II. Воскрешение дочери Иаира

Евангелие 1610 г.



Ведение на казнь (Дщери Иерусалима)
Евангелие 1610 г.



Հայկազնի. Եւ-ը -- Երբ Լի-Նի-ժ. Եւրոպայ Եւրոպայ Եւրոպայ Եւրոպայ

Взятие под стражу
Евангелие 1610 г.





Տէրի օրհնութիւնէն ի յարաւոր յարաւոր յարաւոր
օրհնութիւնէն յարաւոր յարաւոր յարաւոր:

Снятие со креста
Евангелие 1610 г.





Ան-շուր-թառն եկեղեցու պատկերաց. ք. անթուր կամ պլուր ընդ
Տեղ. Երեսն ընկա կարգ. փլեյոս քաղաք կամ անթուր հոյի ք :

Сошествие св. Духа
Евангелие 1610 г.



I. Орнаментальное обрамление портрета
евангелиста Матфея. Фрагмент
Евангелие 1610 г.



II. Персидский ковер,
конец XVII века
Коллекция В. Паравичиня, Кавр

Ирина Рубеновна Драмбян

АКОП ДЖУГАЕЦИ

Художник: Николай Котанджян

Переводы резюме: О. Маркосян, С. Калантар, А. Чархчян

Компьютерный набор: И. Драмбян

Верстка и корректировка слайдов: А. Назарян

Заказ: 1596. Тираж: 1000.
33,5 печ. листов.

Отпечатано в типографии "Тигран Мед".

[1000pp]

Hakob Jughayetsi

The art of Hakob Jughayetsi (Hakob from Jughha) is one of the brightest pages in the medieval Armenian painting. He lived within the ambit of XVI and XVII centuries. In this period the greatest achievements of medieval book miniature were left far behind.

Book-printing was spreading increasingly and by the end of the XVII century manuscript culture stopped altogether. But Hakob Jughayetsi by the power of his extraordinary talent and outstanding individuality was able for the last time to raise Armenian book painting to a high level, the level typical of its examples in the early and mature medieval eras.

The period in which the artist lives, is one of the most dramatic in the history of Armenia. After the three-century sway of different successive Muslim formations over the territory of Armenia, the country becomes a military cockpit between Safavid Persia and Ottoman Turkey. Historical events influence Hakob too. In 1605 he witnesses the destruction of his native city, Old Jughha on the Araks river, and he observes and participates in the coercive resettlement of its population. In the colophon of one of the manuscripts, he describes these tragic events.

All of a sudden at this gloomy historical background you come across the art of Hakob Jughayetsi. Not only is the appearance of an outstanding artist surprising in this painful period of Armenian history.

The very artistic content of Hakob's art which seems to be in drastic contrast with the whole reality is striking. Looking through the manuscripts decorated by Hakob

Jughayetsi, it seems to you that you get into a special world, which is joyful and festive.

Not without reason the artist himself, describing one of his works, calls it "paradise, blooming in spring". It seems as if nothing marred his attitude, as if he lived in the atmosphere of permanent joy.

This is due primarily to the creative nature of the master, seeking to oppose the dramatic events of the era to the joyful side of being. And also it is connected with the fact that the artist's birthplace, Old Jughha, where the significant part of the population were rich merchants engaged in international trade, in the second half of the XVI century (until its destruction) was a kind of peculiar oasis in Armenia. Along with the cross-stones of Old Jughha's cemetery decorated with dainty carvings (those cross-stones were brutally destroyed in the period between 1998 and 2006 by the Azerbaijani population living in this ancient Armenian city nowadays), the manuscripts of Hakob Jughayetsi provide vivid evidence of high artistic flowering of culture, once developing in this historical region of Armenia – Gokhtn.

Hence Armenian artist Hakob Jughayetsi living within the ambit of XVI and XVII centuries, but still closely connected with middle ages by the genre of book miniature itself and its religious subject as well – puts into his art the features of new artistic mentality. It is reflected in the more secular approach to religious subject and in the new unique pictorial language. The work of Hakob Jughayetsi completes the thirteen century-old history of Armenian book painting and at the same time foreshadows a new stage in development of Armenian art.

ԻՐԻՆԱ ԴՐԱՄՔՅԱՆ

Բ III
61110

ՀԱԿՈՔ ՋՈՒՂԱՅԵՑԻ



IRINA DRAMPYAN

HAKOB JUGHAETSI