

ДАТИРОВКА И ЛОКАЛИЗАЦИЯ ТРЕХ НЕИЗДАННЫХ АРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ

Л. Дз. ЗАКАРЯН

В Институте древних рукописей Еревана им. Месропа Маштоца хранятся три интересные рукописи, по стилю и иконографии составляющие единую группу. Это четвероевангелия, номера их каталогов—4820, 6303, 316.

Первоначальные памятные записи с упоминанием места и даты написания этих манускриптов утрачены, поэтому локализовать и датировать их можно только путем сравнительного иконографического и, главным образом, стилистического анализа.

Однако, даже не обладая особо искусственным глазом, можно смело отнести миниатюры этих евангелий к васпураканской школе армянской книжной живописи. Они освещают тот этап в развитии художественной культуры этого района, когда Васпуракан вступал в полосу сравнительного подъема после долгих десятилетий застоя, вызванного нашествиями сельджуков, а затем татаро-монголов.

Локализация рассматриваемых рукописей несколько упрощается тем, что на протяжении всего своего существования васпураканская школа в силу крайнего традиционализма стилистически почти не менялась. Мастера, украшавшие книги, за редким исключением, не ставили перед собой никаких принципиально новых художественных проблем, довольствуясь созданным здесь в пору возникновения известных нам ранних рукописей.

Иногда воздействие культур сопредельных стран несколько меняет облик миниатюр, что вовсе не мешает их восприятию, как истинно васпураканских произведений.

Неблагоприятные политические обстоятельства, опасность ассимиляции делают васпураканских иконографов убежденными традиционалистами, никогда не порывающими со своим художественным наследием. Сложившиеся в XIII в. реальные исторические условия, отсутствие централизованного государства накладывают определенный отпечаток на их искусство. Оно, по сути своей, народное, с сильными творческими импульсами, корнями, уходящими в свое национальное прошлое. Иконография его менее консервативна, так как искусство здесь не было строго регламентировано церковной властью.

В васпураканских миниатюрах часто фигурируют бытовые мотивы и сцены, источником вдохновения которых, надо полагать, были непосредственные жизненные наблюдения.

В исследуемых нами трех рукописях (рис. 1, 2, 3) иконография, организация листа, характер складок, орнаментика и, наконец, типы лиц так сходны друг с другом, что напрашивается вывод о принадлежности этих миниатюр если не кисти одного художника, то одному и тому же монастырю (или же мастерской). Это обстоятельство позволяет объединить все три рукописи в одну группу и рассматривать их вместе.



Рис. 1. Избиение младенцев.

В каждом евангелии в основном чувствуется рука одного художника. Лишь в № 4820 листы с изображениями евангелистов, помещенные в тексте, отличаются от остальных и указывают на другой художественный подход, в силу чего хочется их приписать другому художнику, представителю, вероятно, иной школы или иного монастыря.

Порядок миниатюр не сохранен во всех трех рукописях, вероятно, в результате их вторичного переплета. Во всех трех кодексах почти повторяется сходный христологический цикл с незначительными отклонениями. В двух евангелиях этот цикл пополняется ветхозаветным изображением Адама и Евы. Художник передает представление о рае, который был утрачен человеком после его падения. Вероятно, эта миниатюра была помещена в начале цикла. В таком случае последующие сцены из

жизни Христа напомнили бы о вторичном обретении рая путем страданий и воплощения Христа. Этим как бы проводится параллель между Ветхим и Новым заветами — черта, характерная вообще для васпураканской школы. Этот параллелизм проповедывался не только греческими и латинскими отцами церкви¹, но и армянскими. Историк VIII в. Иоанн Одзнецки представляет церковь как «рай, созданный богом, недоступный злу. Из-за обмана змия мы были изгнаны (из рая) и благодаря Христу войдем туда (вновь)»¹.



Рис. 2. Вход в Иерусалим.

Указанный момент представляет определенный интерес для локализации рукописей вокруг озера Ван, так как подобная идея проводится и во фресках церкви Св. Креста на Ахтамаре (915—921 гг.) (на куполе—изображение рая, а сцены из христологического цикла помещены на стенах). Почти полное совпадение литургического цикла исследуемых миниатюр с фресками Ахтамара является обстоятельством, свидетельствующим о стойкости иконографических традиций, принятых в этом

¹ Տեառն Յովհաննու Իսաակասիրի Աւանցոյ յատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1834, էջ 290:

районе. Сходство с фресками и рельефами храма Ахтамар, а также с рельефом ц. Ахбак² (рис. 4) является веским аргументом в определении места написания наших миниатюр. Стилистические отголоски рельефов и фресок Ахтамара можно видеть в трактовке лиц, характерные стилизованные глаза которых с подвижными зрачками кажутся застывшими чудом на миг, в форме бороды, в стереотипных движениях фигур,



Рис. 3.

в сухих узорах тонких складок одежды, завершающейся зигзагообразными краями, в расположении пальметочных бордюров и в композиционных принципах³.

Особенно близка к Ахтамарским фрескам рукопись № 6303. Весьма вероятно, что ее художник непосредственно вдохновлялся этим уникальным памятником. Несколько миниатюр почти полностью следуют композиционным приемам фресок. Возьмем для примера «Вход в Иеруса-

² J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, B. 2, Wien, 1918, Abb 765.

³ S. Der-Nersessian, *Aght'amar*, Harvard University Press, 1965.

лим» (рис. 5). На фреске мы видим Христа, восседающего в анфас на осле. На миниатюре, при аналогичной композиции, голова Христа дана в трехчетвертном повороте. За Спасителем, приближающемся слева, шествуют его ученики, расположенные ярусами. Символ города и во фресках Ахтамара и в рукописи отсутствует. По типу повторяется даже дерево: это — пальма, разделяющая композицию как бы на две части. Правую половину пространства занимает приветствующая Иисуса толпа. Расположение фигур в обоих памятниках аналогично. Во фреске эта сцена сверху ограничивается широким бордюром, нижняя часть которого содержит явно различные треугольники. В рукописи он перерождается в полное обрамление миниатюры.



Рис. 4. Рельеф на портале церкви Ахбак.

Композиционная близость наблюдается также в сценах «Распятия» и «Омовения ног».

Почти все упомянутые миниатюры имеют необычный двойной бордюр, наподобие окаймляющих евангельские сцены широких лент во фресках Ахтамара. Это позволяет говорить о принципиальном сходстве декоративного убранства, где отклонения в деталях, на наш взгляд, не имеют решающего значения.

Насколько можно судить по нечеткому фото ц. Ахбак, помещенному в книге Стржиговского «Die Baukunst der Armenier und Europa», наши миниатюры обнаруживают стилистические параллели и с рельефами этого памятника. Мы имеем в виду изображение Христа с четырьмя ангелами на тимпане западной двери церкви. Художественные приемы, о которых говорилось выше, сближают наши миниатюры с этим рельефом. Круглые лица со стилизованными глазами и положение сидящих

ангелов, перекликаются с типом лиц персонажей и с трактовкой сидящих фигур из миниатюр «Рождество» и «Избиение младенцев» в рукописи № 4820. Но основное, что роднит художников разных эпох,—это само художественное видение мастеров росписей, рельефов Ахтамара, Ахбака и миниатюр наших рукописей. Эстетическое восприятие мира, сложившееся еще в X веке, стало основополагающим и для искусства Васпуракана последующих эпох, которое, хотя и воспринимало некоторые наслоения времени, но в стиле кардинальных перемен не испытывало.



Рис. 5. Вход в Иерусалим.
Фреска из ц. Ахтамар.

В частности, проблема перспективы и связанная с ней объемность так и не затронули воображение художников, и не получили никакого функционального решения.

Между фигурами и предметами существует строгая плоскостная координация. Они все расположены в пределах одной пространственной зоны. При взгляде на миниатюры невольно создается впечатление ковровости, как будто по плоскости рассыпаны узоры, каждый из которых ведет свое самостоятельное существование.

Здесь опять дает о себе знать близость миниатюр к рельефам. Это «вещевой» подход художников как к рукописи, так и к каменной плоскости. В том и в другом случае мастер выступает в роли декоратора материала, никогда не отрицая и не разрушая его. Отсюда и вытекает игнорирование объема, известная лапидарность образов миниатюры, роднящая их с рельефами.

Поэтому не случайны связи и обширные аналогии наших миниатюр с предметами прикладного искусства XII—XIII вв. как с армянскими, так и с мусульманскими¹.

Не видя для украшения существенной разницы между листом рукописи и керамической или бронзовой посудой, художник смело переводит формы с предмета на пергамент или бумагу и обратно.

Превалирующими для васпураканской миниатюры являются принципы декоративного искусства. Не эта ли сторона, вместе с обобщенностью, «краткостью» исполнения, сведению предметов и людей к схеме, к знаку при духовной экспрессии целого приближает эти миниатюры к современному искусству, к декоративным панно Матисса. Паутина времени как бы на миг исчезает, придавая этим народным творениям своеобразное, волнующее и по сей день звучание.

Сочетание этих качеств (духовной экспрессии при обобщенном и схематичном исполнении) собственно и составляет суть армянского искусства. В затронутых нами васпураканских миниатюрах, благодаря высокому профессиональному исполнению, эти два свойства создают живописную гармонию. Преобладание каждого из них меняет содержание и облик искусства. Здесь самобытные интересные формы, в которых выражены канонизированные сюжеты, не являются находками времени. В них четко прослеживается стилистическая линия национального искусства, идущая еще от рельефа VI—VII вв. Средневековые художники Васпуракана не пошли по пути поисков новых форм и решений. В этом особенно остро чувствуется консервативный традиционализм, характерный для всего района. Он так глубоко проник в сознание народа, что художники были не в силах порвать со старым и выйти к иным принципам изображения. Они неизменно обращались к древним образцам, пользовались готовыми формулами, иногда их освежая и видоизменяя, не создавая в общем ничего принципиально нового.

Попытка локализации миниатюр путем сравнения с рельефами и фресками Ахтамара и ц. Ахбак подкрепляется также привлечением нескольких, точно датированных и локализованных, евангелий. Мы имеем из виду васпураканские рукописи №№ 4851—1287 г., 6387—1292 г., 4814—1294 г., 4867—1296 г., 4806—1306 г. и 4818—1316 г., хранящиеся в фондах Матенадарана.

¹ A. Pope, Masterpieces of Persian art. New York, 1945, vol. VI. A. Lane, Early Islamic pottery, London. G. Guest and R. Ettinghausen, The Iconography of a shan luster plate, Ars Orientalis. IV, Washington, 1961. R. Koechlin et G. Mielon. Art musulman, Paris, 1956. В. Шелковников. Поливная керамика из аскопок города Ани, Ереван, 1957; Կ. Ղաֆադարյան, Դժին օրնաօրն և նրա պահպանումը, Երևան, 1952:

Исследуемые нами рукописи и упомянутая группа обнаруживают иконографические схемы и художественные принципы, ставшие универсальными для искусства Васпуракана.

Обстоятельство, которое сразу же бросается в глаза в обеих группах кодексов, это отсутствие фона, обычно создающего как бы вторую плоскость, параллельную плоскости листа. Изображенные прямо на листе фигуры органически связываются с ним и воспринимаются как вмурованные в стену, перефразировку которой в данном случае представляет сам лист. Лица персонажей маловыразительны и не передают их душевных состояний. Взаимосвязь между фигурами достигается главным образом путем жестов.

В обеих группах манускриптов кулисы сведены к нескольким стандартным типам.

Если миниатюры исследуемой группы по всем своим стилистическим признакам тяготеют к памятникам Васпуракана, то остается решить еще один существенный вопрос: определить время их возникновения. Вопрос этот может быть решен лишь на основе сопоставления миниатюр рассматриваемой группы с родственными им датированными памятниками.

Вышеупомянутые датированные рукописи и один скульптурный фрагмент из Ахтамара служат сравнительным материалом.

На восточном фасаде церкви, в левой стороне виноградного фриза виднеется всадник с натянутым луком. По типу лица и более грубой манере исполнения он выпадает из общего ансамбля декоративного убранства храма. С. Тер-Нерсисян фрагмент этот считает прибавлением раннего XIV в., времени монгольского владычества. Сопоставление типа лиц персонажей из миниатюр и рельефа с всадником обнаруживает родственные черты. В обоих случаях лица широкие, скуластые, с удлинёнными глазами, исполненные под влиянием и с полным знанием монгольского этнического типа. Большое сходство замечается и в головных уборах. Это — круглые, плоские шапочки с широкими брдюрами.

В датированных рукописях и наших памятниках сходны каллиграфическая разделка одеяний. Однако сухие, тонкие складки одежды персонажей исследуемых рукописей еще не превращены в орнамент, как в более поздних миниатюрах.

Определяющим время моментом может служить также общность бытовых деталей. Во всех рукописях встречаются одинакового типа резные деревянные стулья. В датированной рукописи 1292 г. евангелист Иоанн изображен сидящим на подобном резном стуле. Прическа его с закрученной назад косичкой повторяет прическу волхвов из «Рождества» всех трех наших рукописей. Вероятно, это была «монгольская» прическа (такой — ее описывает историк К. Гандзакеци)⁵, вошедшая в

⁵ Կ ի ռ շ Կ ռ ի Գ շ Ն Ճ շ Կ Ե Գ ի, Պատմութիւն Հայոց, Երևան, 1961, էջ 271.

армянский быт и ставшая в то время модной. Она фигурирует в ряде рукописей этого периода.

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

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

Третий кодекс, меньших размеров, является своего рода избранным сборником миниатюр, скопированных с описанных двух евангелий. Стиль миниатюр этой рукописи не противоречит датировке ее XIV веком. Явно усиливающийся академизм и развитие в сторону постепенного омертвления линии, которая утрачивает свое живое и трепетное дыхание, упрощение орнамента, сокращение иконографических схем, — все это черты, характерные для искусства более позднего времени. Творческий момент спадает, уступая место ремесленному копированию. В этом нет ничего странного, поскольку средневековый украшатель рукописи нередко бывал художником, но гораздо чаще он был просто копировщиком работ более талантливых мастеров.

Если последняя четверть XIII в. является нижним рубежом для датировки интересующих нас миниатюр, то первую половину XIV в. следует трактовать как *terminus ante quem*. Итак, упомянутые группы рукописей, как основная, так и служащая сравнительным материалом, представляют по времени один этап развития, хотя они и вышли из разных мастерских.

Датированные второй четвертью васпураканские памятники с расширенным евангельским циклом говорят о нескольких других иконографических решениях. В них уже нет чистоты повторения раннехристианских иконографических схем. По сравнению с иллюстрациями исследуемых рукописей восприятие реального мира в них богаче.

Меняется также и колорит. Говоря о декоративности васпураканской живописи, мы скорее всего представляем манускрипты середины XIV в., где в противовес нашим миниатюрам эффект декоративности достигается путем сочетания чистых контрастных тонов. В ранних же рукописях этот эффект достигается благодаря внутреннему распорядку, своеобразию сочетаний отдельных элементов композиций, где основой является не цветное пятно, а ритмически движущаяся пластическая линия.

Изучаемые нами миниатюры, в большей степени тяготеют к ранним образцам, что сказывается также в традиционной манере помещать

тетрадь с миниатюрами в начале первого евангелия. Это означает, что миниатюрист не имел намерения иллюстрировать отдельные тексты евангелий. Его задачей было дать ряд изображений, относящихся к евангельской истории как таковой. Иллюстрации книги не успели еще слиться с текстом, и сами по себе представляют одну из важнейших и самостоятельных частей целого кодекса, несмотря на то, что каждая миниатюра следует определенной текстологической редакции, принятой одним или другим евангелистом. Восприятие цикла миниатюр как чего-то самостоятельного в целом кодексе обычно для армянских рукописей IX—X вв. По всей вероятности, в XIII—XIV вв. были популярны более ранние кодексы, большинство которых не дошло до нас.

По композиционному построению ранние васпураканские миниатюры тяготеют к фрескам Ахтамара, где в куполе в два яруса изображены сцены из цикла Бытия. Эти сцены, как и в миниатюрах, идут непрерывным рядом, переходя с первого на второй ярус.

Обращение к старым традициям в XIII—XIV вв., когда Васпуракан давно уже был лишен государственности и над ним, как дамоклов меч, висела опасность быть подвергнутым каждую минуту нападению, в таких условиях это обращение было не только естественным, но и в какой-то мере неизбежным. Культивирование прошлого, по-видимому, помогало утверждать и отстаивать независимость национальной культуры.

Основное историко-художественное значение описанных здесь трех рукописей заключается в том, что они выявляют совершенно оригинальную для Армении XIII—XIV вв. иконографию и стиль.

ՉՀՐԱՊԱՐԱՎԱԾ ԵՐԵՔ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԹՎԱԳՐՈՒՄԵ ՈՒ ՏԵՂԱԳՐՈՒՄԸ .

Լ. Զ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Երևանի հին ձեռագրերի ինստիտուտում (Մատենադարան) գտնվում են երեք ձեռագիր ավետարաններ, որոնց նախնական հիշատակարանները կորել են, բայց առաջին իսկ հայացքից պարզ է դառնում, որ նրանց մանրանկարչությունը կապված է հարավային Հայաստանի (Վասպուրական) գեղանկարչական դպրոցի հետ: Ոճական համեմատություններն Ախթամարի եկեղեցու որմնանկարների և քանդակագործական ոեղիեֆները, ինչպես Հաղբակի XII—XIII դդ. եկեղեցու դռան կամարաքարի քանդակների հետ, հաստատում են մեր ենթադրությունը:

Խորանները հիշեցնում են Կիլիկյան ձեռագրերի խորանները և, անշուշտ, արտանկարված են Հայաստանի հարավային շրջանները ներթափանցած մի ձեռագրից: Այս պրոցեսը սկսվել է միայն 13-րդ դ. վերջին քառորդում, հետևաբար, որպես թվագրման վերին սահմանագիծ. մենք կարող ենք նշել 13-րդ դ. 80-ական թվականները, մինչդեռ 14-րդ դարի առաջին քաանմյակը կարող է համարվել կատարման վերջին հնարավոր սահմանը: