

О ДВУХ МИНИАТЮРАХ ЭЧМИАДЗИНСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ

ВАСИЛИЙ ПУЦКО (Калуга)

Рукопись Эчмиадзинского Евангелия (Матенадаран, № 2374) давно получила широкую известность в научной литературе. На протяжении последних десятилетий она заслуженно неоднократно привлекала к себе пристальное внимание как ученых, изучающих искусство древней Армении, так и специалистов, исследующих восточнохристианскую художественную культуру во всем многообразии и национальных отличиях ее форм. Конфессиональные различия, резко обозначившиеся на христианском Востоке после Халкидонского собора 451 г., в немалой степени обусловили функциональное отличие в отношении к произведениям сюжетного церковного искусства. Но вместе с тем в сознании оставалось четко определившееся отношение к раннехристианскому наследию, которое на протяжении последующих столетий в немалой степени облегчало соприкосновения двух линий развития церковного искусства на христианском Востоке. Зная об этом, возможным оказывается понять, что именно связывало армянскую живопись в ее историческом развитии с византийской. Уяснению некоторых кардинальных вопросов могут способствовать миниатюры Эчмиадзинского Евангелия, и прежде всего две из них, с изображением тронной Богоматери (рис. 1, 2).

О рукописи Эчмиадзинского Евангелия существует обширная литература, и основные выводы исследователей уже прочно вошли в научный обиход¹. Поэтому имеет смысл здесь напомнить лишь о тех положениях, которые существенны для понимания места миниатюр Эчмиадзинского Евангелия в истории армянского искусства. С. Тер-Нерсисян сделано весьма важное заключение о том, что начальные миниатюры, которые прежде наряду с заключительными рассматривали как сирийские произведения VI в., следует датировать X в., и установлено наличие в них черт, типичных для армянского искусства². К тому же выводу пришел и К. Вейцман, не отрицавший наличие в этих миниатюрах сирийских элементов, но относивший работы к кругу, близкому к византийскому искусству³. Что касается древнейших че-

¹ G. Bandmann, Beobachtungen zum Etschmiadzin-Evangeliar („Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten“, Rom-Freiburg-Wien, 1966 („Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte“, Bd. 30, Suppl.), S. 11—29, Taf. 1—2).

² S. Der Nersessian, The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel („The Art Bulletin“, XV, 1933, p. 327—360).

³ K. Weitzmann, Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts, Bamberg, 1933 („Istanbuler Forschungen“, Bd. 4).

тырех концевых миниатюр, подшитых к рукописи Евангелия, написанного в 989 г. писцом Иоаннесом в Нораванке, то они устойчиво датируются VI в. н. соответственно, представляют древнейшие образцы армянской миниатюры⁴. Не исключено, что они могли принадлежать



Рис. 1

тому же кодексу, которым прежде украшали рельефы слоновой кости переплета VI в., и в который заключена дошедшая до нас рукопись

⁴ А. Н. Свирин, *Миниатюра древней Армении*, М.—Л., 1939, с. 31; Л. А. Дурново, *Краткая история древнеармянской живописи*, Ереван, 1957, с. 14; ее же, *Армянская миниатюра*, Ереван, 1969, с. 213; ее же, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, М., 1979, с. 157, 165—167, 171; Н. Г. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении*, Ереван, 1978, с. 27—41.

989 г.⁵ в приписке писца последней сказано, что она списана со старого образа, и это дает некоторые основания, по крайней мере, не отрицать возможности отнесения концевых миниатюр именно к указанному кодексу.



Рис. 2

Следовательно, изображения тронной Богородицы на миниатюрах Эчмиадзинского Евангелия одновременные, и в нашу задачу входит выяснение того, в какой мере и с каким именно кругом памятников они связаны. С. Тер-Нерсисян принадлежит честь научного обоснования высказанного некогда Н. П. Кондаковым предположения о том,

⁵ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, № 142, Taf. 44.

что моделью в данном случае послужила апсидальная композиция⁶. Данное обстоятельство вводит нас в круг иконографических проблем, так или иначе связанных с апсидальными росписями древних христианских храмов⁷. «Поклонение волхвов», являющееся одной из концевых миниатюр, обратило на себя внимание А. Грабара некоторыми чертами костюма волхвов, находящими аналогию в парфяно-сасанидских древностях⁸. По словам Л. А. Дурново, «художник Эчмиадзинского Евангелия, желая подчеркнуть торжественность момента, отрывает его от «исторической» основы и иллюстративного значения события и предлагает парадную сцену поклонения изображению Христа, преподносимого народу земной церковью в лице Богоматери, на фоне здания храма трехнефной базилики (то есть внутри его)»⁹. Оспаривая взгляд Н. П. Кондакова на миниатюру как на случайное соединение двух канонических сцен («Преподнесение мандорлы» и «Поклонение волхвов»), Л. А. Дурново писала о том, что, по ее мнению, эти сцены, скорее, слиты, и «Поклонение волхвов» символизирует поклонение народов изображению Христа, преподносимому церковью—Богоматерью¹⁰. Из отдельных наблюдений, касающихся различных особенностей миниатюры, следует один общий вывод: композиция весьма оригинальна и связана в значительной мере с наследием древнего восточного искусства.

Иконографическая схема композиции «Поклонение волхвов» миниатюры Эчмиадзинского Евангелия резко отличается от сложившейся на римской почве, засвидетельствованной рельефами саркофагов раннехристианского времени¹¹, тогда как не обнаруживает принципиальных отклонений от двух рельефов VI в. из слоновой кости, один из которых хранится в Манчестере¹², а другой—в Лондоне¹³. Основой этой иконографической схемы является фронтальное изображение тронной Богоматери с Младенцем, в сопровождении ангела и подносящих дары волхвов. Справа (рельеф в Манчестере) или слева находится по отношению к деве Марии фигура ангела (миниатюра Эчмиадзинского Евангелия, рельеф в Лондоне),—по-видимому,

⁶ S. Der Nersessian, *La peinture arménienne au VII^e siècle et miniatures de l'Évangile d'Échmiadzin* (Actes du XII^e Congrès international des Etudes Byzantines à Ochrtd (1961)*, t. III, Beograd, 1964, p. 54); ср.: Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. 1, СПб., 1914, с. 313—315.

⁷ Ch r. Ih m, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960.

⁸ A. Grabar, *Études sur la tradition arménienne dans l'art médiéval* (Revue des études arméniennes*, N. S., III, 1966, p. 33—37, fig. 1—7).

⁹ Л. А. Дурново, *Очерки* .., с. 166.

¹⁰ Там же, с. 166.

¹¹ Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, СПб., 1892, с. 113—136; Н. П. Кондаков, *указ. соч.*, с. 13—59.

¹² W. F. Volbach, *указ. соч.*, № 127, Taf. 39.

¹³ Там же, № 131, Taf. 41.

значения не имело. Второй существенной особенностью общей схемы является то, что она имеет архитектурное обрамление, в указанных рельефах в типе кивория или арки, а в миниатюре—базилики с развернутыми на зрителя обоими фронтонами и с широкой аркой апсиды с раковинovidной конхой, с рядами колонн, отделяющих главный неф. Иллюзионистический характер трактовки базилики, несмотря на то, что ее изображение в известной мере отмечено чертами схематизации, служит фоном для фигурного изображения, дает основания отметить здесь жизненность эллинистической традиции¹⁴. Хотя иконографическая схема «Поклонения волхвов», предполагающая в центре изображение тронной Богородицы с Младенцем, известна по чеканному рельефу серебряного реликвария конца IV в. из Сан Назаро Маджоре¹⁵, все же ее восточнохристианское происхождение не вызывает сомнений. Нет сомнений и в том, что миниатюра Эчмиадзинского Евангелия и рельеф Солуньского амвона, датируемого второй половиной V в.¹⁶, восходят к общему источнику. Если в миланской мощехранильнице из Сан Назаро Маджоре сохраняется реализм в трактовке изображений, свойственный памятникам позднеантичной тореvтики, то в эчмиадзинской миниатюре и Солунском амвоне преобладает иное начало. Симметричность в построении композиции, неподвижность фигур, акцентирование фронтальности сообщают «Поклонению волхвов» иератичность. Заслуживает внимания сходство эчмиадзинской миниатюры с амвоном и в том отношении, что арка апсиды в рельефе также имеет раковинovidную конху, а аркада—декоративные завесы. Как известно, мраморный амвон, о котором идет речь, происходит из церкви св. Георгия в Салониках, с мозаиками которой (около 400 г.) С. Тернерссен сравнивала архитектурный фон миниатюры Эчмиадзинского Евангелия. Поскольку искусство Салоник периода раннего средневековья следует восточнохристианской художественной традиции, идентичность иконографической схемы и отмеченных деталей становятся понятными и объяснимыми.

В литературе уже давно оценено по достоинству то значение, которое имеют для реконструкции одного из вариантов программы алтарных росписей ампулы в соборе Монцы, принесенные из Палестины в самом конце VI или в самом начале VII вв.¹⁷. Поклонение волхвов на

¹⁴ М. Ростовцев, *Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж*, СПб., 1908, с. 5, 18, 26, 33, 85—88.

¹⁵ W. F. Volbach und M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, Abb. 110, 112, S. 65.

¹⁶ Там же, Abb. 78, 79, S. 59; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e—X^e siècle)*, Paris, 1963 („Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul“, t. XVII), p. 8f—84, pl. XXXIV, XXXV.

¹⁷ D. V. Айналов, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick—New Jersey, 1961, p. 224—248; Н. П. Кондаков, указ. соч., с. 199—206, рис. 120—126; A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte Monza*; Bobbio, Paris, 1958; Chr. Ihm, указ. соч., S. 52—55.

них представлено обычно вместе с поклонением пастухов. И то обстоятельство, что эти ампулы, объединенные временем и местом их изготовления, обнаруживают несколько типов композиции «Поклонения волхвов», может служить ясным указанием не только допустимости отличий в деталях, но и их неизбежности, при сохранении общности иконографической схемы. Следовательно, пользуясь этим критерием, есть все основания говорить о следовании художника миниатюры Эчмиадзинского Евангелия той же восточнохристианской художественной традиции, которая засвидетельствована палестинскими ампулами Монцы и рельефами из слоновой кости. Если последние можно рассматривать как завершающую фазу в развитии иконографии указанной композиции, то миланская мощехранительница и рельеф Солуньского амвона отражают начальные этапы формирования. Композиция «Поклонение волхвов» в этом варианте, которому впоследствии суждено было послужить исходной точкой для изображенной тронной Богородицы с Младенцем, украсивших конху алтарных апсид в Византии и Италии¹⁸, после VI в. уступает место другой схеме, и лишь изредка встречается в качестве реплики раннего образца, как это видим на примере миниатюры Эчмиадзинского Евангелия, выполненной одновременно с текстом, то есть в 989 г.¹⁹ Как на миниатюре Эчмиадзинского Евангелия (рис. I), так и на ампулах Монцы²⁰ в центре представлено фронтальное изображение тронной Богородицы с Младенцем, отличающееся большими размерами по отношению к фигурам волхвов. Если изображения на ампулах рассматривать как варианты монументальной композиции, воспроизводящей несохранившуюся мозаику конхи апсиды Вифлеемской базилики, связь эчмиадзинской миниатюры с палестинской иконографией оказывается налицо. Сложение последней осуществлялось под сильными воздействиями восточнохристианской художественной традиции, не исключавшими проникновения и отдельных элементов западной иконографии, и это объясняет отмеченные черты сходства с миланской мощехранительницей.

В настоящее время, при немногочисленности уцелевших памятников, невозможно сказать, какая именно монументальная роспись получила отражение в композиции миниатюры «Поклонение волхвов» в Эчмиадзинском Евангелии и является ли последняя копией реальной алтарной росписи или же представляет ее вариант, объединяющий находившееся в конхе изображение тронной Богородицы с Младенцем с иконографической схемой, известной уже благодаря ампулам Монцы. Последнее предположение нам представляется более вероятным по причинам, связанным именно с иконографической особенностью, на которую уже исследователи обращали внимание. Рассматривая композицию как символизирующую поклонение изображе-

¹⁸ Там же, S. 55—56, Taf. XV—XIX.

¹⁹ D. V. Ainalov, указ. соч., fig. 45.

²⁰ A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, pl. 11.

нию Христа, преподносимому людям церковью, олицетворением которой является Богоматерь, Л. А. Дурново оказалась совершенно права. По наблюдениям Л. А. Дурново, «изображение Богоматери, держащей мандорлу с Христом-Еммануилом, подобное Эчмиадзинскому «Поклонению волхвов», в ранних памятниках встречается редко, весьма разрозненно—в Египте, Сирии, Риме, на юге Италии»²¹. Хотя в этом указании не перечислены конкретные произведения, мы их можем здесь назвать, предварительно заметив целесообразность трактовки овала с изображением Христа-Еммануила не как мандорлы, но в качестве овального щитка, близкого по форме к иконным изображениям доиконсоборческого времени, засвидетельствованным миниатюрами Хлудовской Псалтири, выполненными около 830 года²². Несмотря на то, что примеры изображения тронной Богоматери, держащей перед собой овальный щит с фигурой благословляющего Христа-Еммануила, немногочисленны, они служат отражением устойчивости иконографического типа, восходящего к древней традиции. Он заслуживает особого внимания уже потому, что представлен фреской аркасолия XXVIII капеллы монастыря Аполлона в Бауите в Египте, датируемой V—VII вв.²³, фреской VI—VII вв. в монастыре св. Иеремии в Саккаре²⁴, фреской небольшой ниши в правом нефе Санта Мариа Антиква в Риме (середины VII века)²⁵, фреской в конхе алтарной апсиды Св. Софии в Охриде, датируемой около 1040 г.²⁶. За этим перечнем памятников, к числу которых следует присоединить также золотой медальон в Неаполе²⁷, скрывается длительный период развития восточнохристианского искусства, древние традиции которого получили отражение в стенописях Св. Софии в Охриде, и это нам объясняет несколько неожиданное сходство указанной фрески с миниатюрой в Эчмиадзинском Евангелии. Без преувеличений можно сказать, что фреска XXVIII капеллы в Бауите и изображение на миниатюре в Евангелии из Эчмиадзина (рис.1) отражают основные этапы развития рассматриваемого иконографического типа. В первом случае Богоматерь держит перед собой овальный светло-голубой щиток с изображением тронного Христа-Еммануила, сдвинув его к левому плечу; по сторонам трона предостоят кадящие ангелы. Здесь еще нет той торжественной величественной позы тронной Богоматери, прямо перед собой держащей образ, которая появляется

²¹ Л. А. Дурново, *Очерки...*, с. 171.

²² М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтири*. Греческий иллюстрированный кодекс IX века, М., 1977, лл. 1 об., 2, 3 об., 4, 12, 48 об., 55 об., 86, 97 об.

²³ Chr. Ihm, указ. соч., S. 203, Taf. XVIII, 1.

²⁴ J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara 1906—1907* („Service des Antiquités de l’Egypte“, Le Caire-Leipzig, 1908, vol. IV, p. 23, 135, pl. XXV).

²⁵ Н. П. Кондаков, указ. соч., с. 307—309, рис. 208.

²⁶ С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, («Зборник радова Византолошког института», кн. VIII, 2, Београд, 1964, с. 357—359, сл. 1).

²⁷ Н. П. Кондаков, указ. соч., с. 319.

в «Поклонении волхвов» в Эчмиадзинском Евангелии. Фреска в Санта Мария Антиква не вносит ничего принципиально нового в понимание образа, окончательно сложившегося, следовательно, уже в VI в. фреска в Охриде в сущности говорит о том же, свидетельствуя одновременно о внимательном воспроизведении иконографии древнего образца, репликой которого, возможно, следует считать и изображение тронной Богородицы рассматриваемой миниатюры.

О том, что изображение Богородицы, держащей перед грудью овальный щиток с изображением сидящего Христа-Еммануила, было распространено в христианской иконографии и не являлось принадлежностью исключительно лишь описанной иконографической схемы, говорят миниатюра сирийской Библии VII в. в парижской Национальной библиотеке (Суг. 341)²⁸, а также икона того же времени в монастыре св. Екатерины на Синае²⁹. В первом случае Богородица представлена стоящей в рост, поддерживая обеими руками овальный медальон, на синайской иконе — поясное изображение Богородицы, с сопроводительной надписью, именующей ее «Н АΓΙΑ ΜΑΡΙΑ». Фигуру стоящей в рост Богородицы с образом Христа-Еммануила на овальном щитке видим на моливдовулах времени византийских императоров Ираклия (614-630) и Константа II (659-668)³⁰. Позднейшие изображения представляют Богородицу уже с круглым щитком, имеющим погрудное изображение Христа-Еммануила³¹. Этот иконографический тип, известный под названием Николей, получает широкое распространение в византийском искусстве. Указанные варианты уже не имеют прямого отношения к изображению Богородицы, которое нашло отражение в композиции «Поклонение волхвов» в Эчмиадзинском Евангелии, но они помогают более четко определить историческое место последнего.

Остается сказать несколько слов об изображении Христа-Еммануила на щитке в руках Богородицы в композиции «Поклонение волхвов» в миниатюре Эчмиадзинского Евангелия (рис. 1). В отличие от фрески XXVIII капеллы в Бауте, младенец Христос представлен сидящим на невидимом престоле; правая его рука простерта к подносимым волхвами дарам, и благодаря этому жесту обнаруживается живая связь изображения Христа с предстоящими. В этом состоит принципиальное отличие от тех щитков с царскими портретами, которые можно видеть в позднеантичном искусстве в руках персонализации Виктории³². Изображение оказывается одушевленным, действующим,

²⁸ Там же, с. 309—311, рис. 209.

²⁹ K. Weitzmann, The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai („Dumbarton Oaks Papers“, 18, 1964, p. 346—347, fig. 8).

³⁰ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. II, Пр., 1915, с. 128—129, рис. 49.

³¹ Там же, рис. 51, 54—59.

³² H. P. L'Orange, Studien on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo, 1953, p. 90—102.

и, следовательно, оно не воспринимается буквально как живописный образ, по осмыслено как представление Христа, воплощенного Слова (Логоса), воспроизведенное как *imago clipeata*. В сущности это изображение, вложенное в руки Богоматери, как бы является отражением Теофании, тех видений, которые представлены в раннехристианских алтарных росписях, в том числе и в фресках VII века в церкви св. Степаноса в Лмбате и в Большом храме в Талине³³.

Вторая миниатюра с изображением тронной Богоматери с Младенцем в том же Эчмиадзинском Евангелии (рис. 2) принадлежит совершенно иной эпохе в истории армянского искусства и, соответственно, обнаруживает признаки иных художественных вкусов. Когда речь идет об изображениях Богоматери в произведениях книжной миниатюры, нельзя не принимать во внимание возможность непосредственного отражения чтимого изображения, получившего широкое распространение в искусстве в силу своей популярности в определенную эпоху. Это положение, установленное на византийском материале, безусловно, не может быть механически перенесено на армянскую миниатюру хотя бы потому, что отношение к иконным изображениям в Армении было несколько иным. Предложенная С. Тер-Нерсисян атрибуция начальных миниатюр Эчмиадзинского Евангелия не оставляет сомнений в их принадлежности армянскому мастеру X в. и, следовательно, позволяет их считать современными рукописи, переписанной в 989 г. Но вместе с тем в миниатюре с изображением тронной Богоматери с Младенцем можно видеть явные следы использования (если не копирования) более раннего образа, на что косвенно указывает и состав начальных миниатюр.

Модели, которыми пользовался армянский миниатюрист, восходили к образцам VI в. и в определенной мере были связаны с тем течением, которое представлено равненскими мозаиками³⁴.

Миниатюра с изображением сидящей на троне Богоматери, с Младенцем у нее на коленях, была определена Н. П. Кондаковым как символический образ³⁵. По замечанию Л. А. Дурново, «сидящая на троне Богоматерь-Оранта еще раз как бы показывает Христа-Младенца, уже держащего символ своих страстей—крест»³⁶. И, надо признать, указанная деталь делает это изображение уникальным: известны лишь весьма немногочисленные произведения, представляющие тронную Богоматерь с Младенцем, держащую крест³⁷. Иконографический тип Богоматери-Оранты по своей основной схеме, предусматривающей присутствие Младенца, напоминает лишь довольно примитивные рисунки на так называемых сирийских крес-

³³ Н. Г. Котанджян, указ. соч., табл. 26—30, 41.

³⁴ В. Н. Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, рис. на с. 53, 54, 56, 59.

³⁵ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. I, с. 169—170.

³⁶ Л. А. Дурново, Очерки..., с. 190.

³⁷ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. I, с. 292—300.

тал-энколпионах (где Богоматерь представлена стоящей)³⁸ и миниатюру английской Псалтири XII в. в собрании Британского музея в Лондоне³⁹. Другие примеры, более сходные по своей композиции с миниатюрой Эчмиадзинского Евангелия, нам неизвестны. Но поскольку упомянутые энколпионы относятся к произведениям средиземноморского литья, восточнохристианское происхождение указанного иконографического типа представляется наиболее вероятным.

Если отрешиться от таких деталей, как молитвенно воздетые руки Богоматери и тонкий золотой крест в левой руке Младенца, изображение на миниатюре Эчмиадзинского Евангелия может близко напомнить ряд широко известных памятников христианского искусства, относящихся именно к той эпохе, к которой, как было сказано, могли принадлежать модели начальных миниатюр кодекса. Богоматерь в пурпурных одеждах; из-под мафория виден край голубоватого чепца. Младенец Христос в светлых одеждах, с клавишами вдоль швов хитона, в золотистом гиматии, перекинута через левое плечо. Нимбы вокруг голов Богоматери и Христа голубые, с широкой золотой полоской по контуру. На троне, имеющем прямоугольное геммированное подножие, большая золотая мутака, орнаментированная геометрическим мотивом. С трона ниспадает тяжелыми складками драпирующая ткань красного цвета, по тону соотнесенная с внутренней полосой прямоугольного обрамления миниатюры. Эта рама, составленная из красной, золотой и охряной полос, с двумя голубыми, украшенными золотистыми лентами и бахромой по концам завесами, раздвинутыми и завязанными в узлы, позволяет воспринимать образ как неожиданно представшее видение. Мотив раздвинутых завес известен в искусстве IV—VII вв.⁴⁰ и получает затем популярность в каролингской миниатюре⁴¹, а также в византийском книжном искусстве X в. преимущественно в произведениях с копированием старых моделей⁴². Таким образом, и эта деталь говорит в пользу предположения о копировании миниатюристом Эчмиадзинского Евангелия раннего образца. Изображения Христа, держащего крест в левой руке, благословляя правой, хорошо известны благодаря пиксидам, пластинам из слоновой кости VI—VII вв.⁴³, а также медальону VI в., хранящемуся в Афилах⁴⁴.

³⁸ Там же, рис. 165, 168, 171.

³⁹ Там же, т. II, с. 349, рис. 196.

⁴⁰ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten...*, № 2, 51, 52, 64, 66, 68, 203, 211, 155, 153, 154; K. Weltzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London, 1971, p. 110, fig. 86, 87.

⁴¹ W. Braunsfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, 1968, Taf. VIII, 172, 173; K. Weltzmann, *Studies...*, p. 118—119, fig. 98.

⁴² Там же, fig. 116, 178, 179, 90.

⁴³ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten...*, № 125, 142, 145, 152, 166, 171, 176, 182, 187, 194.

⁴⁴ Там же, № 214, fig. 59.

Типологически изображение тронной Богородицы с Младенцем на миниатюре Эчмиадзинского Евангелия (рис. 2) ближе всего напоминает произведения монументального искусства VI в. Сходным является мозаичное изображение, украшающее левую стену базилики Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (третье десятилетие VI в.⁴⁵). Тронная Богородица с Младенцем на коленях здесь представлена в сопровождении четырех архангелов. Как и рассматриваемая миниатюра, мозаика дает изображение Христа в виде подростка, следуя иконографической традиции, идущей от раннехристианского искусства, о чем можно судить по мозаикам Санта Мария Маджоре в Риме (около 435 г.)⁴⁶.

Столь же существенную аналогию представляет также мозаика в конхе апсиды базилики св. Мавра в Паренцо, построенной в середине VI в.⁴⁷. На мозаике в Паренцо имеются детали, которые отсутствуют в миниатюре и которые, по-видимому, остались неизвестными армянской иконографии Богородицы. Младенец здесь правой рукой благословляет перед грудью, в левой держит свиток. Такое изображение тронной Богородицы с Младенцем, утверждающееся в искусстве VI в., о чем свидетельствует и фреска в катакомбах Коммодиллы в Риме⁴⁸, послужило основой иконографической схемы апсидальной мозаики Софии Константинопольской, выполненной в 867 г.⁴⁹, явившейся образцом для более поздних византийских мозаических росписей. Развитие армянской миниатюры X в. того направления, которое представлено начальными миниатюрами Эчмиадзинского Евангелия, проходило в стороне от этих новшеств, лишь позднее спорадически проникающих в восточнохристианское искусство. И это обстоятельство может объяснить, почему именно рассматриваемое изображение тронной Богородицы композиционно более сходно с памятниками VI в., чем с почти современными ему византийскими. Мы не будем здесь касаться вопроса о месте этих изображений в иконографической программе апсидальных росписей⁵⁰, тем более что в армянских стенописях VII и X вв. они неизвестны. Хотя нельзя сказать с полной определенностью, почему на миниатюре Эчмиадзинского Евангелия Младенец представ-

⁴⁵ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. I, с. 172—176, рис. 95.

⁴⁶ W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom*, Leipzig, 1967, S. 83—84, Abb. 55, 56.

⁴⁷ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. I, с. 176—177; J. Максимович, *Иконография и програм мозаика у Поречу* («Зборник радова Византолошког института», кн. VIII, 2, с. 250—251, сл. 2); Л. Мирковић, *Мозаици Еуфразијеве базилике у Поречу* (в кн: Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад, 1974, с. 171—173, сл. 33, 39—41).

⁴⁸ Н. П. Кондаков, указ. соч., т. I, с. 182—183, рис. 101.

⁴⁹ C. Mango, E. J. Hawkins, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1951* („Dumbarton Oaks Papers“, 19, 1965, p. 113—151).

⁵⁰ Chr. Ihm, указ. соч., S. 55—56.

лен с крестом в руке. думается, эта деталь изображения навеяна типом Христа, представленного на другой миниатюре, в сопровождении апостолов Петра и Павла.

В задачи нашего исследования не входит определение стилистических особенностей начальных миниатюр Эчмиадзинского Евангелия, сближаемых Л. А. Дурново с остатками стенописей, покрывших в 930 г. своды и стены храма апостолов Петра и Павла в Татевском монастыре⁵¹. Последние, как известно, были выполнены по заказу епископа Акопа прибывшими «франками», и, в силу этого, имеют важное значение для изучения западноевропейского посткарولينгского искусства⁵². Принадлежа к тому же течению, начальные миниатюры Эчмиадзинского Евангелия, несмотря на то, что выполнены позднее татевских фресок, «опережают» последние, поскольку восходят к более ранним образцам иконографически, а по стилистическим приемам напоминают миниатюры Трирского Апокалипсиса (первая половина IX века)⁵³. Следовательно, различные аспекты в изучении начальных миниатюр Эчмиадзинского Евангелия приводят к одинаковым выводам, и, таким образом, логически оправдывают обращение к западной иконографической традиции в памятниках раннего средневековья.

Среди проблем, выдвигаемых задачей изучения памятников армянской миниатюры, вопрос источниковедческого значения определенных изображений отнюдь не является праздным, поскольку его решение связано с генезисом христианского искусства Армении и определением места последнего в культуре восточнохристианского средневековья. Рассмотренные две миниатюры с изображением тронной Богородицы с Младенцем, связанные с Эчмиадзинским Евангелием, дают исключительно ценный материал для уяснения пути развития армянского изобразительного искусства и его значения. Вместе с тем они позволяют говорить о широких взаимосвязях национальных искусств раннехристианского средневековья, равно как и о том, насколько оставались чуждыми для Армении в X в. новые тенденции, определившие развитие искусства в Византии в послепериконборческий период.

⁵¹ Л. А. Дурново, *Очерки...*, с. 191.

⁵² N. et M. Thierry, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie. Eglise S. Pierre et S. Paul de Tatev („Byzantion“, XXXVIII, 1, 1968, p. 180—242); С. С. Манукян, Фрески в Татевском монастыре в Армении («Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1975», М., 1976, с. 131—137).*

⁵³ W. Braunfels, указ. соч., S. 301—302, Abb. 214—218.

Էջմիածնի Ավետարանի ԵՐԿՈՒ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ՎԱՄԻԼԻ ՓՈՒՅԿՈ (Կալուզա)

Ա մ փ ո փ ու մ

Էջմիածնի Ավետարանի ձեռագիրը (Մատենադարան, ձեռ. № 2374) գիտական գրականությանը վաղուց է հայտնի: Այդ ձեռագրի քննվող երկու մանրանկարներն արժեքավոր նյութ են տալիս հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիների և նշանակության բացահայտման համար: Դրանք նաև վկայում են վաղ քրիստոնեական միջնադարի ազգային արվեստների փոխադարձ լայն կապերի մասին: Բացի այդ, խնդրո առարկա մանրանկարները ցույց են տալիս, թե X դ. Հայաստանին որքան խորթ էին այն նոր միտումները, որոնք բնորոշ էին հետպատկերամարտության շրջանի բյուզանդական արվեստի զարգացմանը: Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները արժեքավոր պատմական աղբյուր են, որոնք աբսիդային որմնանկարչության պատկերազարդական սխեմաների վերականգնման գործում ունեն կարևոր նշանակություն: