ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ
ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԳԻՏԱ-ՀԵՏԱԶՈՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ — «ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ»
ԲԱՆԲԵՐ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ
ԵՐԵՎԱՆ № 5 1960

Т. ИЗМАЙЛОВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УБРАНСТВО АРМЯНСКОЙ РУКОПИСИ 1053 Г.

Армянская рукопись 1053 г. Научно-исследовательского института древних рукописей — «Матенадарана» при Совете Министров Армянской ССР, хранящаяся под № 3793, представляет собой четвероевангелие в виде кодекса, написанного на пергамене, размером 39×30 см. В рукописи насчитывается 39 тетрадей, сшитых по восемь листов, и одна, предшествующая тексту, из которой сохранились три листа (два хорана и миниатюра с изображением Матфея). Первый, четвертый, пятый и шестой листы восьмой тетради, насчитывающей шесть листов, добавлены позднее и представляют собой палимпсест. 18-я тетрадь состоит из семи листов, 20-я — из шести. Нумерация тетрадей дана армянскими буквами в порядке алфавита, а не в числовом их значении. С 19-ой тетради (с евангелия от Луки) нумерация двойная — армянскими и греческими буквами. Всего в рукописи 310 листов.

Текст написан в два столбца уставным письмом — крупным еркатагиром, коричневыми чернилами. Рукопись иллюстрирована; сохранилось два хорана, четыре лицевые миниатюры с изображением евангелистов Матфея, Марка, Луки и Иоанна. Начальные листы каждого евангелия украшены заставкой и выделенной большими размерами художественно оформленной буквой, сочетающейся с символами евангелистов — человеческой головой, дважды повторенной протомой льва, крылатым быком и орлом. Заглавные буквы в тексте двух типов — одни оформлены подобно инициалам титульного листа, другие, выделенные размерами, сочетаются с расположенными рядом с ним разнообразными по своей композиции пальметками.

Сохранность рукописи хорошая. Позолота и, местами, краски стерлись и отпали. Это относится, главным образом, к лицевой миниатюре и убранству титульного листа евангелия от Иоанна.

Переплет евангелия кожаный с тиснением, не современный рукописи, так же как и набойка на обратных сторонах досок, быть может, относится ко времени возобновления рукописи в XIII веке.

В рукописи, на странице 310 б, имеется памятная запись — хишатакаран писца, содержащий дату ее написания. Приводим текст и перевод:

Փառ(ք) աստուծոյ-Հաւր աստուծոյ-որդոյ աստուծոյ-Հոգւոյ սրբոյ յաւիտեանս. ամէն.

Գրեցաւ սուրբ աւետարանս ի թուականութեան Հայոց ՇԲ ամի... (502+551=1053) половина строки уничтожена... *ծնին ի վանս Սանդղկայ մերձ գոլով խաչակրոն Հաւր Ստեփաննոսի, ձեռամբ Յովանէսի նուաստ եւ անարժան երեցու և յետին գրչի .արդ աղաչեմ վասն սիրոյն Քրիստոսի յիշել յաղաւթս զբազմամեղ գրիչս եւ զծնաւղս իմ եւ զեղբարս եւ տէր Յիսուս յիշողացդ եւ յիշեցելոցդ առ Հասարակ ողորմեսցի աղաւթիւք ամենայն սրբոց. ամէն*[1].

«Слава богу, богу отцу, богу сыну (и) святому духу во веки. Аминь. Написал это святое евангелие в году армянского летоисчисления 502 (502+551=1053)... в монастыре Сандухк близ пребывания крестоверного отца Стефанноса, руками Ованеса жалкого и недостойного священника и последнего писца. Итак, умоляю ради любви к Христу помянуть в молитвах меня, многогрешного писца и родителей моих и братьев, и Господь Иисус всех поминающих и поминаемых пусть помилует молитвами всех святых. Аминь».

Запись священника Аствацатура Тандзутского, на стр. 144 а, о возобновлении евангелия, относящаяся к 1587 г., содержит указание на то, что оно было написано 534 года тому назад, т. е. в 1053 г.

После каждого евангелия следуют записи, в которых поминается имя писца, а также сообщается о лицах, принимавших кроме него участие в создании и украшении рукописи.

После евангелия от Матфея запись гласит:

1. Աժ. ողորմեա Յովանէսի մ—
եղաւորի գրողի գրոյս եւ ծնաւ—
ղաց նորա. ամէն.

«Бог помилуй Ованеса, грешного писца сего писания и родителей его. Аминь» (стр. 88 б).

Последнего листа евангелия от Марка недостает.

После евангелия от Луки:

2. Աժ. ողորմեա Յովանէսի մեղաւորի գրողի
գրոյս եւ ծնաւղաց նորա.
տեսիր։ Եւ խոնարհ Ա. Ճ: Ա:::. Ճ::

«Бог помилуй Ованеса, грешного писца сего писания и родителей его», Затем, тайнописью: «Давида и Марема. Аминь».

За ней (стр. 239 а):

3. Աժ. ողորմեա Յովանէսի Սողկին
որ զոսկեգեղն կազմեաց. ամէն.

«Бог помилуй Ованеса позолотчика, который составил золотую краску. Аминь».

---

[1] Хишатакаран издан: *Գարեգին Ա. Կաթողիկոս, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Ա., Անթիլիաս, 1951. § 105.*

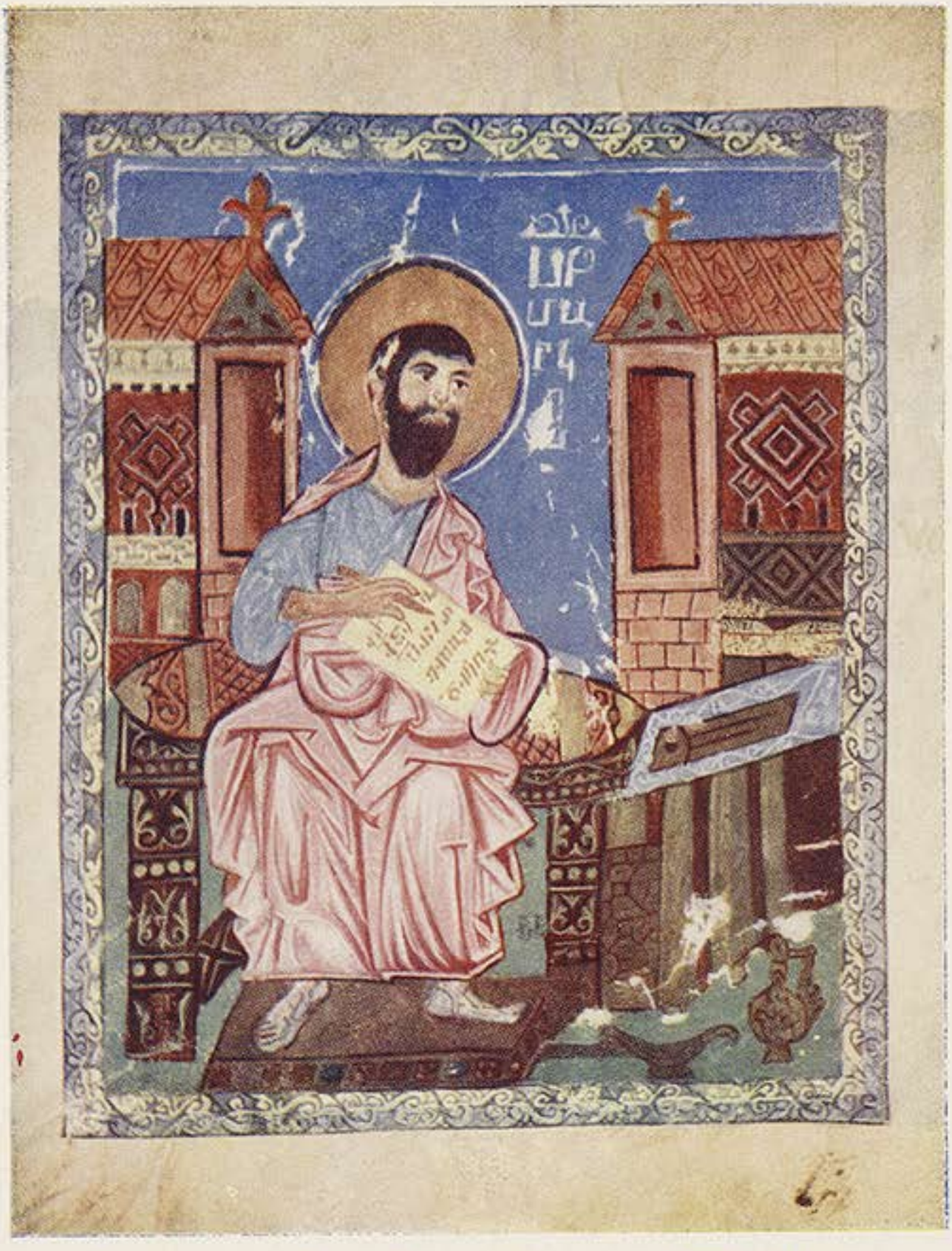

Рис. 1. Евангелист Марк. Рукопись Матенадарана № 3793 (1053 г.)

После евангелия от Иоанна:

4. Աստ. ողորմեա Մովսեսի որ զմագաղաթն գործեաց. ամէն.

«Бог, помилуй Мовсеса, который делал пергамен. Аминь».

5. Աստ. ողորմեա Դաւթի որ սպասաւորեաց. ամէն.

«Бог, помилуй Давида, который прислуживал. Аминь».

6. Ողորմեա Թորոսի Խաղբակայ, որ զոսկեղինն գուգեաց. ամէն.

«Помилуй Тороса Хахбакского, который изготовил золотую краску. Аминь».

Приведенные надписи, в которых чаще всего повторяется имя писца Ованеса, при отсутствии имени художника, позволяет думать, что ему принадлежат также миниатюры и орнаментальные композиции, украшающие евангелие. Это предположение подтверждается и тем, что в записях отдельно упомянуты все мастера, принимавшие участие в создании евангелия — Мовсес, выделывавший пергамен, Ованес и Торос, составлявшие золотую краску, прислуживавший Давид, быть может, помогавший Ованесу-писцу. При наличии такого детального перечисления имен различных мастеров, трудно предположить, что художник не был бы упомянут, поэтому мы отождествляем его с писцом Ованесом.

Наиболее трудным является решение вопроса о месте написания рукописи. Монастырь, название которого «Сандухк»— в буквальном смысле может быть переведено словом «лестница», до сих пор неизвестен. Приведем, однако, некоторые данные, имеющие значение для определения скриптория, в котором было создано это замечательное четвероевангелие, представляющее одну из значительных школ армянской миниатюрной живописи XI века.

Л. А. Дурново кратко касается евангелия 1053 г., «написанного в монастыре Сандухк, местоположение которого предполагается»— как она пишет — «в самом городе Ани или его окрестностях»[1]. Это предположение может быть, в известной мере, обосновано косвенными данными. Прежде всего, следует отметить значительную специализацию лиц, участвовавших в создании рукописи, что скорее всего говорит о влиянии городской среды, (хотя, вероятнее всего, мастерами являлись монахи).

Об этом же говорят и имена свидетелей, подписавших более поздние дарственные записи этого евангелия — это священники,

[1] Л. А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, стр. 22.

представители феодальной знати, а наряду с ними ремесленник. Так, запись 1325 г.— наряду с другими свидетельствует также красильщик *(Սեր ներկիրարս վկ.)* В хиштакаране от 1201 г. упоминается об обновлении евангелия, в котором принимал участие позолотчик Михаил.

В. Г. Хечумян обратил мое внимание на то, что в хишатакаране, относящемся к 1325 г., встречаются фамилии, характерные для анийских граждан, известных по надписям Ани и его округи. К ним относятся Аслан, внук парона Аветенца, сын парона Тга и Хагпак, сын парона Тга, очевидно, брат Аслана и внук Аветенца.

Достаточно вероятно, что эти лица являлись представителями того же рода, к которому принадлежал парон Сахмадин, сын Аветика (*Ամետեաց*), являвшийся градоначальником Ани (*Անիի քաղաքատեր-սուչն էր*)[1].

Род Аветенц, игравший видную роль в судьбах Ани конца XIII в., существовал, очевидно, и в первой четверти XIV столетия, на что указывают, в частности, записи представителей его в евангелии 1053 г.

Принимая во внимание, что такие драгоценные рукописи не только бережно хранились длительное время там, где они были написаны, или куда принесены были в дар, но и возвращались туда же в случае насильственного изъятия их во время войны, можно полагать, что местом происхождения евангелия был один из монастырских скрипториев, расположенных близ Ани.

Приведем еще одно свидетельство, которое также может быть использовано для подтверждения этого положения.

В одной из надписей Багнайра, относящейся к 1042 г., написанной во времена патриаршества владыки Петроса, армянского католикоса, и в царствование Гагика шаханшаха, сына Ашота, некий Григор Цаккан с сыновьями приносит в дар «на деньги купленные лавки, что напротив Васильевского рынка, в Багнайрский монастырь св. Богородицы, через посредство настоятеля — отца Стефанноса»[2].

Если приносимый дар обличает во вкладчике анийца, то имя настоятеля монастыря — отца Стефанноса — заставляет вспомнить современный рукописи 1053 г. хишатакаран писца, в котором указывается, что евангелие было написано в монастыре Сандухк «близ пребывания крестоверного отца Стефанноса».

Даты Багнайрской надписи и записи писца нашего евангелия (1042 и 1053 гг.), позволяют предположить, что упомянутый в обоих случаях Стефаннос мог быть одним и тем же лицом и что, в таком случае, монастырь Сандухк находился неподалеку от Багнайра, т. е. в

---

[1] *Հ. Ա. Քոսյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատոր Գ. Երևան, 1948,* стр. 376.

[2] Н. Эмин, Армянские надписи в Карсе, Ани и в окрестностях последнего. М., 1881, стр. 53—54.

Рис. 2.

окрестностях Ани. Выше мы пытались обосновать это обстоятельство теми данными, которые дают нам более поздние хишатакараны евангелия 1053 г.

* *
*

Приступая к изучению убранства рукописи 1053 г., следует отметить, что она уже давно была поставлена в связь с хранящимся в Матенадаране Могнинским евангелием (рукопись № 7736)[1], не имеющим даты, но по характеру оформления — хоранам, заглавным листам, изображениям евангелистов, очень близким к интересующей нас рукописи. Наличие лицевых миниатюр в евангелии Могни и отсутствие их в рукописи 1053 г. может быть объяснено тем, что в последнем случае они не дошли до наших дней. Могнинское евангелие датируется различно, в пределах от конца X до начала XII в.[2]. По моему мнению, оно относится ко второй половине XI в., т. е. не предшествует нашей рукописи, а последует ей. Поэтому, в данном исследовании Могнинское евангелие, которое должно явиться предметом самостоятельной монографии, не привлекается.

К указанным выше двум рукописям примыкают и миниатюры неизвестного евангелия — четыре евангелиста и семь хоранов, воспроизведения которых были мной обнаружены в процессе работы над рукописью 1053 г. в архиве негативов Гарегина Овсепяна, хранящемся в Государственном историческом музее Армении[3]. Отличаясь разительным иконографическим сходством с аналогичными изображениями в евангелии 1053 г., они несколько дальше отстоят от евангелия Могни. Миниатюры этой неизвестной рукописи позволяют с еще большим основанием, чем до сих пор, выделить определенную школу или художественное направление армянской миниатюрной живописи XI в. Изучению ее особенностей на одном из памятников этой группы — евангелии 1053 г. — и посвящается данная работа.

Миниатюры с изображениями евангелистов — Евангелие 1053 г. содержит изображения четырех евангелистов — Матфея, Марка, Луки

---

[1] А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1932, стр. 44, Р. Г. Драмшян, Армянская миниатюра и книжное искусство. В кн.: Очерки по истории искусства Армении. М.—Л., 1939, стр. 15; Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, стр. 22.

[2] J. Baltrusaitis (Art sumérien, atr roman, Paris, 1934, стр. 85), датирует X в. Р. Г. Драмшян, Выставка изобразительного искусства АрмССР. (Каталог. М., 1939, стр. 16)—XI в., А. Н. Свирин, (ук. соч., стр. 48) — началом XII в.; A. Sarkisian, (Thèmes et motivs d'eneuminure et de décoration arméniennes et musulmanes. Ars Islamica 6, 1939, стр. 71) — X в.; В. Н. Лазарев,— История Византийской живописи. Т. I, М., 1947, стр. 99) — второй половиной XI в.; Л. А. Дурново (Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952, пагинация отсутствует) — первой половиной XI в., та же датировка повторяется и в «Краткой истории армянской живописи», стр. 22.

[3] Рукопись неиздана. В дальнейшем я предполагаю обратиться к изучению обнаруженных миниатюр.

Рис. 3.

и Иоанна. Заключенные в рамки, каждый из них занимает целый лист в начале своего евангелия. Миниатюры современны рукописи.

Все евангелисты, за исключением стоящего Иоанна, изображенного с Прохором, представлены сидящими.

В миниатюрах господствует монументальная фигура евангелиста, представленная на архитектурном фоне. Здания, занимая значительное место в общей композиции, не превышают, однако, по своим размерам изображения человека. Для миниатюры, в целом, характерна некоторая условность и обобщенность изображения, а также цвета.

Черты общности, объединяющие миниатюры этого евангелия, не устраняют некоторых отличий в иконографии и стиле евангелистов, распадающихся на две группы. В одну из них, теснее связанную с собственной традицией, входят Марк (рис. 1) и Лука (рис. 2), в другую, в большей мере испытавшую на себе византийское влияние,— Матфей (рис. 3) и Иоанн (рис. 4).

Евангелисты первой группы представлены сидящими перед аналоем — Марк почти фронтально, с головой слегка повернутой вправо, Лука — в трехчетвертном повороте, также вправо. Евангелисты как будто обдумывают свой труд: перо зажато в руке, лицо выражает глубокую сосредоточенность и напряженность мысли. Около евангелистов, справа, находится армянская надпись под фигурным титлом, исполненная крупным еркатагиром (уставным письмом) *սր. Մարկոս* (святой Марк), *սր. Ղուկաս* (святой Лука). Мужественные, с крупными чертами лики евангелистов исполнены лепкой. По охряной основе лоб, виски и глазные впадины даны зеленоватым тоном. Красная полоса на лбу и красные пятна румянца придают ликам еще большую рельефность и оживляют их. Шея моделирована тремя смежными полосами — белой, красной, зеленоватой. Переданные коричневым цветом волосы и борода, мягкий переход которой к лицу дан у Луки живописными средствами, дополняет облик евангелистов. Нимбы исполнены, как обычно, по розовому фону, что придает наложенному по нему золоту особую теплоту. Статичность и даже, в известной мере, статуарность несколько условно трактованных фигур сочетается с обильными и многообразными, как бы застывшими складками одежд, плавными или ломающимися под углом, а иногда образующими «ласточкины хвосты». Глубокие и определенные контуры, исполненные в цвете ткани, не контрастируют с ней, что придает известную мягкость линии. Треугольные и веерообразные пробела, наложенные на просвечивающие сквозь них цветовые плоскости одежд, служат характеристике объема. Монументальность фигур евангелистов подчеркнута в изображении Марка нижней ее частью, отличающейся особой устойчивостью. Спадающие, изломанные под углом боковые складки как бы опираются на горизонтальную линию подола. Это создает ощущение неподвижности и покоя, характерных также и для образа евангелиста Луки. Общему стилю миниатюры соответствуют и большие кроющие

Рис. 4.

поверхности голубого неба и зеленой земли, с которой сливается и аналой, стоящий перед Лукой. Только орнаментальная дверца и верхняя доска напоминают об его присутствии; тем самым устраняется дробность и создается объединенная цветовая плоскость. Подобные приемы, а также весь характер миниатюры заставляет вспомнить фресковую живопись, образцы которой, очевидно, и легли в основу интересующих нас миниатюр. Вместе с тем монументальность их своеобразно сочетается с известной декоративностью фонов, особенно подчеркнутой в миниатюре с изображением евангелиста Марка, где стены зданий, подушка, ножки скамейки превращены в плоскостный узорчатый ковер, довольно разнообразный по своей красочной гамме голубого, желтого, розового, коричневого цвета и золота.

Для общего колорита миниатюр характерны светлые и яркие краски. Значительность фигур евангелистов в общей композиции подчеркнута и интенсивностью цвета их одежд — зеленый хитон Луки сочетается с розовым гиматием, у Марка гиматий того же цвета накинут на голубой хитон. Желтый цвет зданий с розовыми кровлями, с добавлением розового цвета в деталях (фронтон направо, наличник налево) в миниатюре с Лукой, красные боковые фасады, розовые кровли и торцовые стены зданий в миниатюре с Марком, как бы аккомпанируют красочному сочетанию одежд евангелистов. В проемах торцовых стен, где темно-красная полоса нерезко переходит в красную (в миниатюре с Марком), сохраняются отголоски светотеневой характеристики зданий.

Изучение образов евангелистов в рукописи 1053 г. затруднено тем, что бо́льшая часть рукописей XI столетия связана с художественным направлением, отличным от того, к которому принадлежит евангелие 1053 г. Для них характерны легкие декоративные хораны, завершающиеся одной или несколькими арками, не вписанными в прямоугольник. Плоскостно трактованные, графически переданные фигуры евангелистов изображаются стоящими, преимущественно, на одном листе, помещенном перед евангельским текстом. Стоящие евангелисты характерны и для армянских евангелий X в. Исключение составляет самое раннее из дошедших до нашего времени иллюстрированных армянских евангелий, так называемое евангелие царицы Млке, написанное в 902 г. (Сан Лазаро, cod. 1144), а возможно и раньше, в Васпуракане. Традиционная близость убранства этой рукописи и евангелия 1053 г. сказывается не только в характере хоранов, отличающихся архитектоничностью, но и в наличии сидящих евангелистов, хотя в общей серии их использован смешанный вариант — двое из них сидят, двое — стоят.

Евангелие царицы Млке, введенное в науку в начале XX века[1],

[1] M. Bodourian. Ornements de l'évangil de la reine Mlqé. Publié sur le voeu exprimé par le P. Alishan à l'occasion du millenaire du manuscrits 902 — 1902, Venise 1902 (на арм. яз.).

неоднократно являлось предметом изучения[1]. В настоящее время можно считать установленным, что иконография миниатюр этой рукописи восходит к сирийской традиции, в X в. уже органически слившейся с армянской миниатюрной живописью.

Наибольшее сходство обнаруживается между Матфеем евангелия Млке и Лукой евангелия 1053 г., с тою лишь разницей, что правая нога Луки не столь энергично закинута на левую, а к подбородку поднята не правая, занятая письмом, рука, а левая. При сопоставлении голов и ликов обоих евангелистов также обнаруживаются черты сходства. Они сказываются в общем для них трехчетвертном повороте, прическе в виде окружающих гладкие волосы локонов, характеристике рта и бороды.

Иконографически близкие друг другу евангелисты этих двух рукописей стилистически различны. Изображение Матфея в евангелии Млке непринужденно естественно. Мягко спадающие складки одежд обрисовывают формы человеческого тела. Подавшаяся вперед фигура евангелиста, большие, широко открытые глаза, сдвинутые брови, особенно поднятая левая бровь, выражают напряженную экспрессию.

В Луке евангелия 1053 г. подчеркнута монументальная неподвижность, вызывающая ощущение покоя, пронизывающего весь облик евангелиста. Экспрессия лица Матфея евангелия Млке сменяется важной и строгой сосредоточенностью, простота одежды — сложным расположением, беспокойных и разнообразных, хотя и несколько застывших складок.

Евангелист Марк евангелия Млке лишь относительно близок одноименному евангелисту евангелия 1053 г. Стилистические отличия, а также неполное совпадение иконографических типов не позволяют считать евангелие Млке непосредственным образцом изучаемой нами рукописи. Отмеченные черты сходства заставляют, вместе с тем, видеть в этих двух евангелиях представителей родственных друг другу школ, имеющих общие истоки и традиционно связанных друг с другом.

Для восстановления прототипов интересующего нас варианта евангелистов, который, весьма вероятно, был распространен в недошедших до нас армянских рукописях, предшествовавших X веку, мы не имеем аналогий ни на почве Сирии, ни Византии, ни Грузии. Единственными, сохранившимися памятниками VIII—IX вв., в иконографию которых

[1] J. Stjygowsky. Bibliographischen Notizen und kleinere Mitteilungen. Die Miniaturen des Evangeliars der königen Mlke. Byzantinische Zeitschrift, XIV, 1905 стр. 731. A. Friend. The portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. Art Studies, 7, 1929, стр. 28. R. Weitzmann. Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts. Bamberg, 1933, стр. 4—8. А. Н. Свирин. Миниатюра Древней Армении. М.—Л., 1939, стр. 28. В. Н. Лазарев. Ук. соч., т. I стр. 71—72 и 99. Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, стр. 16—17. и др.

вошла сирийская серия, являются докаролингские и каролингские кодексы.

Известно, что сирийцы внесли значительный вклад в культурную жизнь Каролингского государства. Влияние сирийского искусства, занесенного через христианских проповедников в Ирландию и Англию, распространилось и на остальную Европу. Как в англосаксонских, так и в каролингских рукописях были использованы образцы, проникавшие или непосредственно из Сирии, Египта и Византии или через Италию. На основании их и были созданы своеобразно интерпретированные варианты евангелистов латинских кодексов. Еще в первых годах XX века И. Стжиковский, поднимая проблему истоков каролингского искусства, связывал его с раннехристианским искусством, выросшим на корнях восточного эллинизма. По этому поводу он писал: «Все больше становится число восточных параллелей для каролингских рукописей... Я вижу все отчетливей, что эти западные миниатюры можно будет использовать для реконструкции того, что потеряно от христианского искусства Востока»[1].

Ярким примером иконографического совпадения сирийских прототипов, легших в основу как латинских, так и интересующих нас армянских рукописей, является изображение евангелиста Матфея (рис. 5) из англосаксонского евангелия Гутберхта 770 г. (Вена, Нац. библиотека, код. 1224)[2], который близок как Матфею евангелия Млке, так и Луке евангелия 1053 г. Иконографический тип, положенный в основу евангелиста Марка евангелия 1053 г., широко представлен докаролингскими и каролингскими рукописями группы Ады, особенно евангелием Годескалка, а также тяготеющими к ним памятниками прикладного искусства. Наиболее близкую аналогию дает изображение Иоанна (рис. 6) в уже упомянутом латинском евангелии Гутберхта[3].

Интересно, что одно и то же западное евангелие содержит два иконографических типа евангелистов, родственных армянской рукописи XI в., как будто они являются частью одной серии. Иоанн евангелия Гутберхта представлен сидящим фронтально, в позе, близкой к изображению Марка евангелия 1053 г. Сходство наблюдается в положении ног, отчасти в характеристике одежд. Различие в том, что в латинском кодексе евангелисты держат свитки, тогда как в армянском — лист пергамена.

Приведенные сравнения, при всем различии в стиле, указывают на общность прототипов определенной группы латинских кодексов VIII—IX вв. и армянских X—XI вв. Количество аналогий, связанных с изображениями евангелистов в латинских рукописях, можно было бы еще увеличить, но и приведенных достаточно для того, чтобы утвер-

[1] J. Stjygowsky. Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Leipzig, 1904, стр. 53.

[2] A. Goldschmidt. Die deutsche Buchmalerei. Bd. I. Die karolingische Buchmalerei. Leipzig, 1928, табл. I.

[3] K. Zimmermann. Die vorkarolingische Miniaturen. Berlin, 1916, табл. 300.

Рис. 5.

ждать, что в основу изображений Марка и Луки в евангелии 1053 г. были положены ранние восточнохристианские образцы. Большая степень совпадения некоторых иконографических типов (евангелист Марк) и деталей (надписи) в евангелии 1053 г. с латинскими кодексами, при расхождении с евангелием Млке, позволяет допустить использование в нем образцов, связанных с более ранними армянскими рукописями, родственными по своей иконографии некоторым западным кодексам.

Распространение ранних восточнохристианских прототипов в миниатюрной живописи как Запада, так и Востока в VIII—IX вв. подтверждается также греческой рукописью № 1522 Ватиканской библиотеки, относящейся к послеиконоборческому периоду, но предшествующей македонскому ренессансу. В полной серии евангелистов этого кодекса преобладает трехчетвертная, приближающаяся к фронтальной, постановка фигур; только Марк изображен почти в профиль, в позе, получающей предпочтение в позднейшей византийской живописи. По поводу этих миниатюр К. Вайцман пишет: «Тип сидящего евангелиста в фронтальном положении является в IX столетии обычным и к тому же принятым, главным образом, в западных каролингских рукописях. Все четверо погружены в писательскую деятельность и это у них тоже общее с каролингскими. Такая трактовка является характерной чертой раннехристианского искусства, к которому, несомненно, восходят образцы ватиканских евангелистов»[1].

По-видимому, для одного из вариантов ранней восточнохристианской иконографии характерны были также стоящие перед евангелистами аналои. Эта особенность, встречающаяся уже в мозаиках св. Виталия в Равенне, повторена в Ватиканской рукописи и в евангелии 1053 г. В обоих случаях боковые поверхности аналоев разделены светлыми и темными полосами. Стиль византийского евангелия, в целом, значительно отличается от армянского — объемной передачей человеческого тела, живописной трактовкой одежд, большей притушенностью цветовой гаммы.

Нельзя, вместе с тем, не отметить, что стилистические приемы византийских рукописей, так например, свето-теневая характеристика фигуры и складок одежд, хотя и в более условно-орнаментальной передаче, не чужды миниатюрам евангелия 1053 г.

Светлая гамма красок армянского евангелия, с преобладанием голубого, светло-зеленого, светло-фиолетового и характерного для него розового цвета перекликается по колориту с греческой рукописью, хотя в последней предпочтение отдается светло-лиловому и голубому цвету. Эти черты общности позволяют говорить об определенном контакте, существовавшем между евангелием 1053 г. и византийской миниатюрной живописью. Быть может, этот контакт сказался в евангелии 1053 г. и

[1] K. Weitzmann. Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhundert. Berlin, 1935, стр. 6.

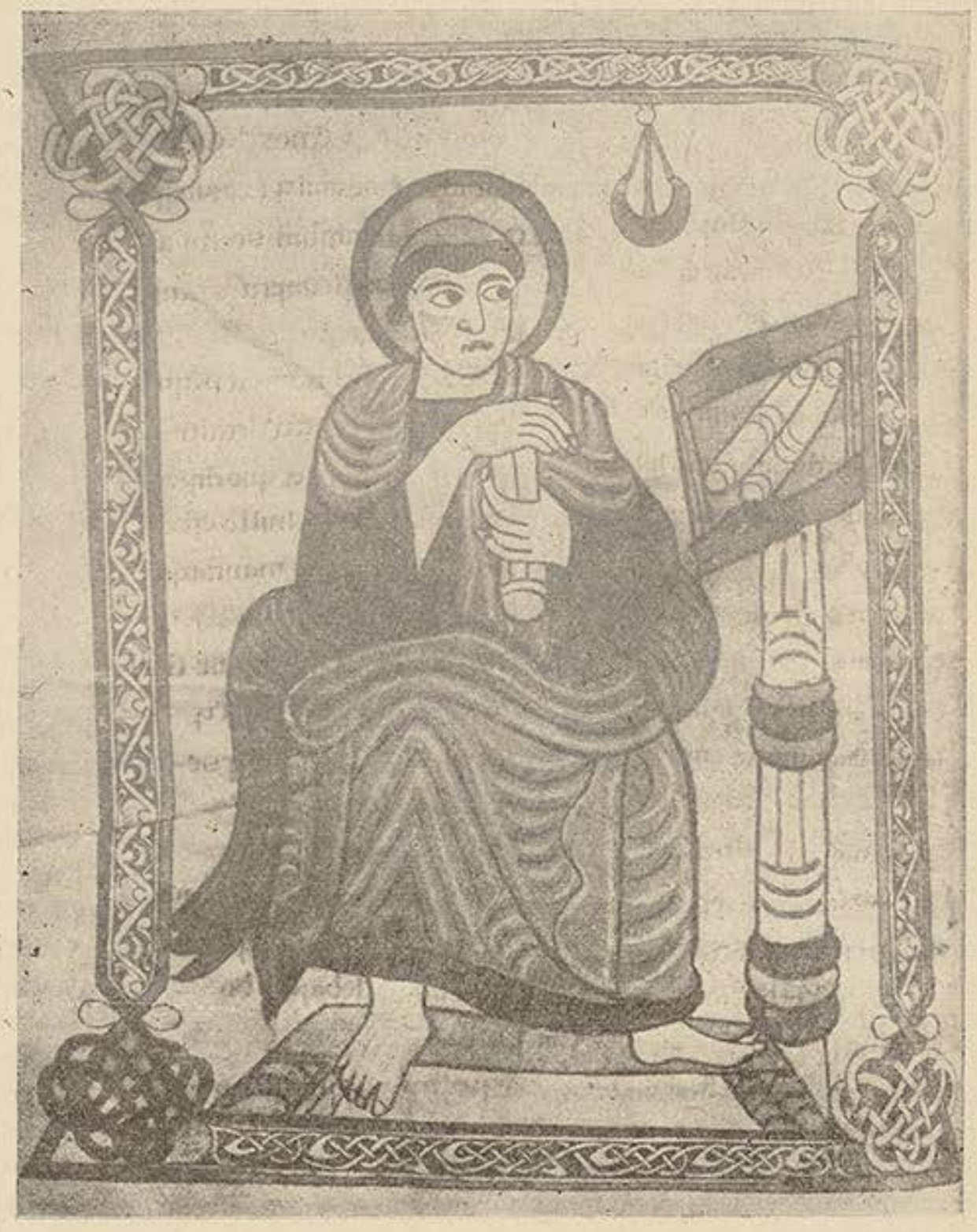

Рис. 6.

на новом осмыслении ранних восточнохристианских образцов евангелистов как философов, что было столь характерно для неоклассических рукописей Византии.

Не отрицая воздействия византийского искусства на создание образа евангелиста-философа, следует подчеркнуть, что формирование его происходило на почве самой Армении, в присущей ей собственной традиции. Воздействие византийского искусства на армянскую серию евангелистов-философов в рукописи 1053 г. сказалось в смягчении напряженности образа, в большей гармоничности и ясности его.

Несколько слов следует сказать и об орнаменте рамок, в которые заключены изображения евангелистов, отнесенных нами к первой группе. Использованная в них композиция совершенно оригинальна и, насколько мне известно, не имеет аналогий.

Не исключена возможность, что мастер обращался и в данном случае к рукописям, относившимся к более ранней поре или сам создавал родственные им композиции.

* *
*

Миниатюры с изображениями евангелистов Матфея и Иоанна рукописи 1053 г. выделены нами в отдельную группу, так как иконография их и стиль теснее связаны с византийским искусством. Однако в основе образов и этих евангелистов лежат ранние восточнохристианские образцы. Монументальная фигура Матфея по размерам равна окружающим ее зданиям. Мягкие, но достаточно яркие краски, четкий ритм построения, значение линии, сближает изображение Матфея с остальными миниатюрами евангелия 1053 г. Отличие от предшествующей группы евангелистов проявляет себя, однако, в меньшей статичности и условности обобщения, большей мягкости контуров. Складки одежд переданы мелкими тонкими линиями, исполненными в цвете одежд. Пробелы не отличаются столь геометризированными формами, как в предыдущих миниатюрах, что способствует большей объемности трактовки тела. Лицо евангелиста, благообразное и одухотворенное, охарактеризовано живописными средствами. По охряному фону лика киноварью проведена полоса по лбу, подчеркнуты губы и румянец на щеках. Большие глаза с белой точкой в левых углах, прямой нос, усы, борода, пряди которой намечены легкими линиями, очерчены мягким коричневым контуром. Колорит миниатюры светлый, с преобладанием розовых и голубых оттенков, которым аккомпанируют более темные теплые тона. Земля зеленого цвета, небо и хитон голубые, гиматий розовый, здания коричневые с розовым фасадом и темно-розовым лиловатым проемом. Подушка красная, с золотыми концами, письмо, перо, доска и дверца голубого аналоя, нимб и арка исполнены золотом, наложенным на розовый фон.

Как по композиции, так и по цвету миниатюра создает ощущение

уравновешенности и гармоничности, чему способствует и дважды повторенная округлая линия — золотой арки и нимба. Над зданиями тонко исполненная армянская надпись без титла, которой предшествует розетка. Надпись гласит: *սուրբ Մատթէոս*.

Характерной чертой, указывающей на то, что в основе образа Матфея лежит архаический прототип, являются перекрещенные ноги евангелиста, по-видимому, воспроизводящие в упрощенном виде позу евангелиста Матфея евангелия Млке[1]. Этот тип держится на Востоке очень долго. А. Грабар, указывая на сохранение его в болгарском евангелии XIII в., отмечает независимость этой восточной традиции от Византии[2]. Родственный иконографический тип встречаем в одном из ранних греческих евангелий, также тяготеющему к Балканам (Dionisiu cod. 2) . К. Вайтцман считает возможным относить его к Кипру, где, как он указывает, вполне могли перекрещиваться коптские, каппадокийские и константинопольские влияния[4]. Быть может, влияние столичных образцов сказалось и на Матфея рукописи 1053 г.

Об этом говорит живописная манера исполнения, мягкий колорит, тонкость рисунка. Не исключена возможность воздействия и иконографического типа. Ближайшую аналогию к Матфею евангелия 1053 г. в византийских рукописях находим в изображении Матфея греческого кодекса 905 Парижской национальной библиотеки, датированной 1055 г. с миниатюрами, происходящими из более ранней рукописи. Общее сходство облика старца, сидящего в три четверти направо, подчеркивается положением рук, как правой, пишущей — перо зажато между большим и слегка приподнятым указательным пальцем, так и левой— четыре пальца которой растопырены; близка также и передача складок одежды, спадающей из-под левой руки в виде ласточкиного хвоста, характеристика лика с большими задумчивыми глазами под густыми бровями, высоким лбом и длинной белой бородой. Принципиально общий для всех миниатюр евангелия 1053 г. архитектурный фон в миниатюре с евангелистом Матфеем имеет некоторые отклонения. Композиционно по типу зданий наиболее близкие аналогии дают византийские рукописи IX—X вв.

Так, в миниатюре «Второй вселенский собор»[5] из слов Григория Назианзина (Парижская национальная библиотека, гр. 510, 880—

[1] В восточном искусстве этот тип встречается уже в VI в. в изображении Луки в мозаике Хазнос Луки в Салониках. См. W. Koehler. An illustrated Evangelistary of the Ada-School and its Model. Journal of the Warburg and Courtland Institutes, XV, 1952.

[2] A. Grabar. Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, стр. 106. Добреджево евангелие м. б. 1221 г., происходит, вероятно, из Македонии. Поза и положение ног ближе в изображении табл. XI, 2; положение рук в изображении Луки, табл. XI. 1.

[3] K. Weitzmann. Die Byzantinische Buchmalerei, табл. LXX, 414, стр. 65.

[4] Там же.

[5] В. Н. Лазарев, ук. соч., т. II, табл. 49.

886) между перспективно поставленными архитектурными сооружениями находится престол с расположенной над ним аркой, не связанной со зданиями. В Менологии Василия II (Ватиканская библиотека гр. 1613), написанной около 986 г.[1], в миниатюре с изображением Федора Стратилата и Христа среди апостолов, архитектурные фоны еще больше совпадают с рассматриваемой нами миниатюрой армянского евангелия.

Ранний иконографический тип, лежащий в основе образа Матфея, несет на себе, как впрочем и все евангелисты рукописи 1053 г. (в меньшей или большей степени), отпечаток образа мудреца-философа, характерного также для неоклассических рукописей Византии. Особенно это сказалось в постановке головы Матфея, спокойно-уравновешенном выражении лица, глубоком, устремленном вдаль, взоре.

О связях византийского и армянского искусства в XI столетии свидетельствует в евангелии 1053 г. и миниатюра, изображающая евангелиста Иоанна со своим учеником Прохором на острове Патмосе. К. Вайцман относит возникновение этого иконографического варианта к периоду Македонского ренессанса X в. Автор связывает его с античными образцами и ставит в один ряд с евангелистами-философами. Наиболее ранний пример использования этой композиции, чрезвычайно излюбленной в позднейшей византийской живописи, находится в греческой рукописи Комментариев к евангелию Национальной библиотеки Парижа — гр. код. 230, которая датируется рубежом X—XI в.[2]

Созданный в Константинопольской столичной школе, этот новый вариант уже в середине XI в. находит распространение в определенной школе армянской миниатюры, что указывает на ее контакт с Византией. Из четырех изображений евангелистов в рукописи 1053 г. только около Иоанна и Прохора надписи сделаны по-гречески: над Прохором, по косяку здания — ο Προχορος, над Иоанном заглавными буквами, под титлом ιω и прописью, очевидно, θεολογος с недостаточно правильным начертанием греческих букв, выдающих мастера-армянина.

Использование иконографического типа, византийское происхождение которого неоспоримо, не исключает своеобразного толкования его в армянском искусстве. Это сказывается как в иконографии, так и в стиле, для которого характерны, в целом, те же черты, что и в рассмотренных выше лицевых изображениях. Композицию, отличающуюся статичностью, пронизывает ощущение покоя. Устойчивость ей придает и перспективно поставленное, крупное по своим размерам, ба-

[1] В. Н. Лазарев, ук. соч., т. II, табл. 71, 73 б.

[2] K. Weitzmann. Die Byzantinische Buchmalerei. рис. 215. стр. 29; A. Baumstark. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. 8., 1915, стр. 111. считает, что эта композиция встречается в армянских рукописях только в XII в., тогда как она налицо уже в рукописи архива Гарегина Овсепяна, в евангелии 1053 г. и в Могнинском евангелии.

зиличное здание, заменившее горный пейзаж, столь характерный для византийских миниатюр. Оно уравновешивает движение, созданное расположенными по диагонали фигурами. Смягчают его и многократно повторенные округлые линии небесного сегмента, отгораживающего полуфигуру Христа, гиматия, возможно, в угоду композиционному приему, перекинутого с правого на левое плечо, опоясания, переходящего в горизонтально расположенную нижнюю часть одежд. Фигура евангелиста материальна и даже, до некоторой степени, объемна, хотя существенную трудность представляла, по-видимому, передача в ракурсе левой руки, что привело к неубедительной трактовке семипалой кисти. Многочисленные и пышные складки одежд приобретают некоторую скованность и неподвижность, что особенно сказывается в передаче конца плаща, представленного в виде ласточкиного хвоста.

Миниатюра довольно разнообразна по цвету — преобладают светлые тона: холодные — светло-зеленый и голубой сочетаются с теплыми — розовым, оранжевым, лиловым. Однако краски здесь сохранились хуже, чем на предшествующих миниатюрах. На голубой в нижней части и розовато-оранжевый в верхней части хитон Иоанна накинут розовый гиматий. По охряному фону лика киноварью положена полоса на лбу, обозначен румянец на щеках и рот. У Прохора хитон зеленый, гиматий розовато-оранжевый. Фон наверху голубой, внизу зеленый. На нем выступает здание темно-лилового цвета со светло-лиловым фронтоном и наличником, в котором наблюдается переход от темно-лилового оттенка к светло-лиловому. Почти утраченный в настоящее время цвет кровли был, очевидно, красным. Нимбы исполнены, как обычно, золотом по розовому фону. В целом, колорит не отличается мягкой гармоничностью миниатюры с изображением Матфея, хотя по пропорциям фигуры, трактовке складок, характеру линий, Иоанн все же ближе стоит к нему, чем к лицевым изображениям Марка и Луки этого же евангелия. Об этом говорит несколько смягченная, по сравнению с последними, манера письма, большая плавность складок, подчеркнутых белыми линиями и тонкость рисунка. Быть может, это указывает и в данном случае на византийское влияние. Однако заимствованная иконографическая схема получает здесь не только, в значительной степени, самостоятельную трактовку, но и наслаивается на собственную иконографическую традицию. С этой точки зрения особого внимания заслуживает расположение одежд Иоанна[1]. В миниатюрах греческих рукописей, как правило, гиматий, перекинутый через левое плечо, окутывает фигуру и спадает свободными складками, заканчиваясь у колен косым подолом, препоясание зачастую отсутствует. У евангелиста Иоанна армянской рукописи плащ, препоясан-

[1] У Прохора они, хотя и отличаются обилием сложных, ломаных, не всегда достаточно четко расположенных складок, обозначенных тонкими линиями, однако не имеют резких отличий от византийских образцов.

ный широкой полосой, спадая из-под нее, образует неровный, но приближающийся к горизонтальной линии, подол. Пышные складки по бокам падают в виде ласточкиного хвоста. Характерной особенностью одежд Иоанна является также не встречающее аналогии изображение гиматия, переброшенного через левое плечо. По-видимому, здесь имеет место непонятное изображение античной одежды. Возможно предположить и механическое перенесение характерной для ряда византийских миниатюр полосы гиматия, переходящей по спине и видной в тех случаях, когда фигура представлена в трехчетвертном повороте. Примером может служить изображение пророка Иеремии из греческой рукописи Толкования пророков во Флорентийской Лауренциане (поздний X или ранний XI в.)[1]. С нашей миниатюрой роднит его и наличие полуфигуры Христа в правом верхнем углу, вместо благословляющей десницы, обычной для византийских рукописей. Отличает Иоанна армянского евангелия от общепринятого в Византии иконографического типа и постановка фигуры. В греческих кодексах он изображается в легком повороте, с головой, обращенной в сторону десницы. В евангелии 1053 г. Иоанн представлен строго фронтально с головой, повернутой в три четверти. Это придает ему сходство со стоящими фигурами евангелистов, наиболее распространенными в армянских евангелиях X—XI вв.

Тип стоящего евангелиста, имеющий сходство с Иоанном евангелия 1053 г., имеет место и в евангелии Млке, где евангелисты даны в смешанной традиции. Значительно большее сходство позы и расположения одежд Иоанна наблюдается при сравнении его с евангелистами и апостолами Эчмиадзинского евангелия 989 г. Откинув диагональную полосу гиматия на груди Иоанна, в обоих случаях имеем характерное препоясание, приближающийся к горизонтальной линии подол, спадающие по бокам концы гиматия, складки которого образуют ласточкин хвост. Однако стиль миниатюр Эчмиадзинского евангелия — господство линии, при общей плоскостности и невесомости фигур, не дают возможности считать их непосредственными предшественниками изображения Иоанна в рукописи 1053 г.

Интересно, что А. Френд сравнивает евангелистов Эчмиадзинского евангелия X в. с евангелистами Кресла Максимиана, а также коптского рельефа Метрополитанского музея, относящимися к VI в.[2]. Указывая на александрийское происхождение этих прототипов, автор отмечает те изменения, которые они претерпевают в коптском или сирийском искусстве, что приводит к фронтальному изображению плоскости и графически переданных строго фронтальных фигур. В значительно большей чистоте стилистические особенности, свойственные ранним образцам, сохраняются в изображении Иоанна изучаемой нами

[1] В. Н. Лазарев, ук. соч., т. II, табл. 75.
[2] A. Friend, ук. соч., стр. 23.

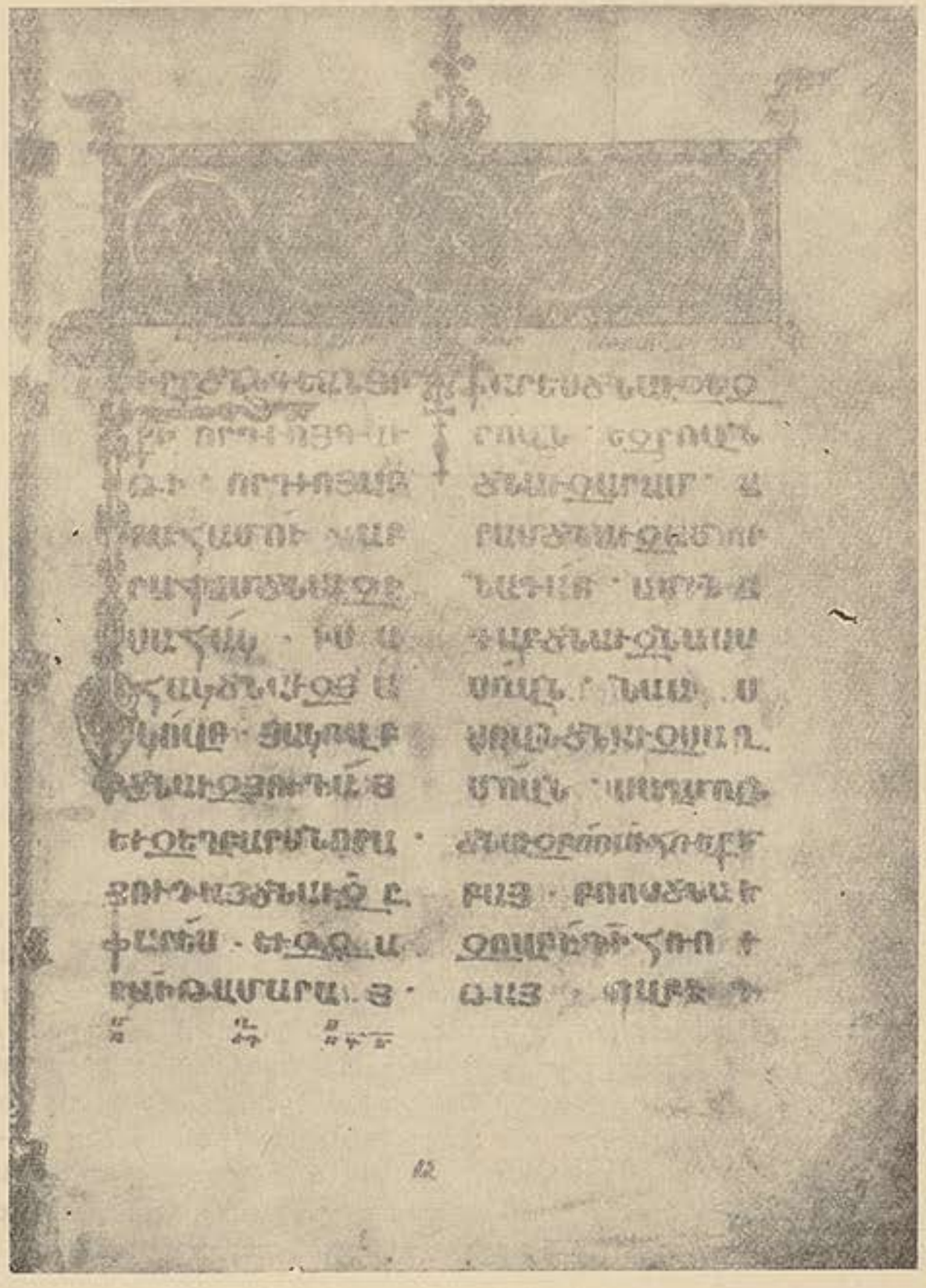

Рис. 7.

рукописи. Это сказывается в известной объемности фигуры, в сложной системе беспокойно лежащих, несколько застывших складок, в характере их расположения, в наличии ласточкиного хвоста, несколько утрированного в армянской миниатюре.

Что касается орнаментации рамок миниатюр с изображениями Матфея и Иоанна, то она существенно отличается от рамок первой группы евангелистов. Здесь растительная лоза и пальметка предстают перед нами в сочетании, характерном и широко распространенном в средневековом искусстве.

Подводя итоги изучению образов евангелистов в рукописи 1053 г., можно сказать, что в основе их лежат рано усвоенные армянской миниатюрной живописью архаические восточнохристианские прототипы. Характерным для евангелия 1053 г. является сохранение не только иконографических, но и стилистических особенностей ранних образцов, несущих на себе отпечаток эллинизма. Это сказывается, при всей обобщенности и условности, нарастающей плоскости и линеарности, вносимых средневековым искусством, в отношении к передаче человеческого тела, разнообразии и обилии складок и даже композиционных приемах.

Усиление политических и культурных контактов с Византией в XI в. приводит к наслоению на эти образы черт, связанных с византийской миниатюрной живописью, а художественные вкусы времени вносят новое отношение в изображение евангелистов, которые предстают перед нами как философы в редакции, приближающейся к неоклассическим византийским рукописям.

Символы — Характерной особенностью евангелия 1053 г. является наличие в нем символов. Помещенные отдельно от евангелистов, они сочетаются с художественно оформленной заглавной буквой начальной страницы текста каждого из четырех евангелий. В евангелии от Матфея верхняя, округлая часть буквы գ (г) заполнена человеческим лицом (рис. 7), в евангелии от Марка концы буквы ա (с) оформлены двумя протомами львов (рис. 8). В евангелии от Луки символ его — бык завершает букву ք (к) внизу (рис. 9), и, наконец, орел составляет верхнюю часть буквы ի (и) евангелия от Иоанна. Отличительной чертой символов этой рукописи является отсутствие нимбов и, как правило, евангельских книг, даже в тех случаях, когда изображена не одна голова, как в образе человека или верхняя часть туловища орла без лап, но и целая протома животного (дважды повторенные полуфигуры львов). Лишь бык, представленный крылатой протомой, держит передними ногами евангелие, чем и отличается от других символов этой рукописи.

Ни в одном из дошедших до нас армянских евангелий X в. символы евангелистов, известные уже в некоторых евангелиях XI в. и широ-

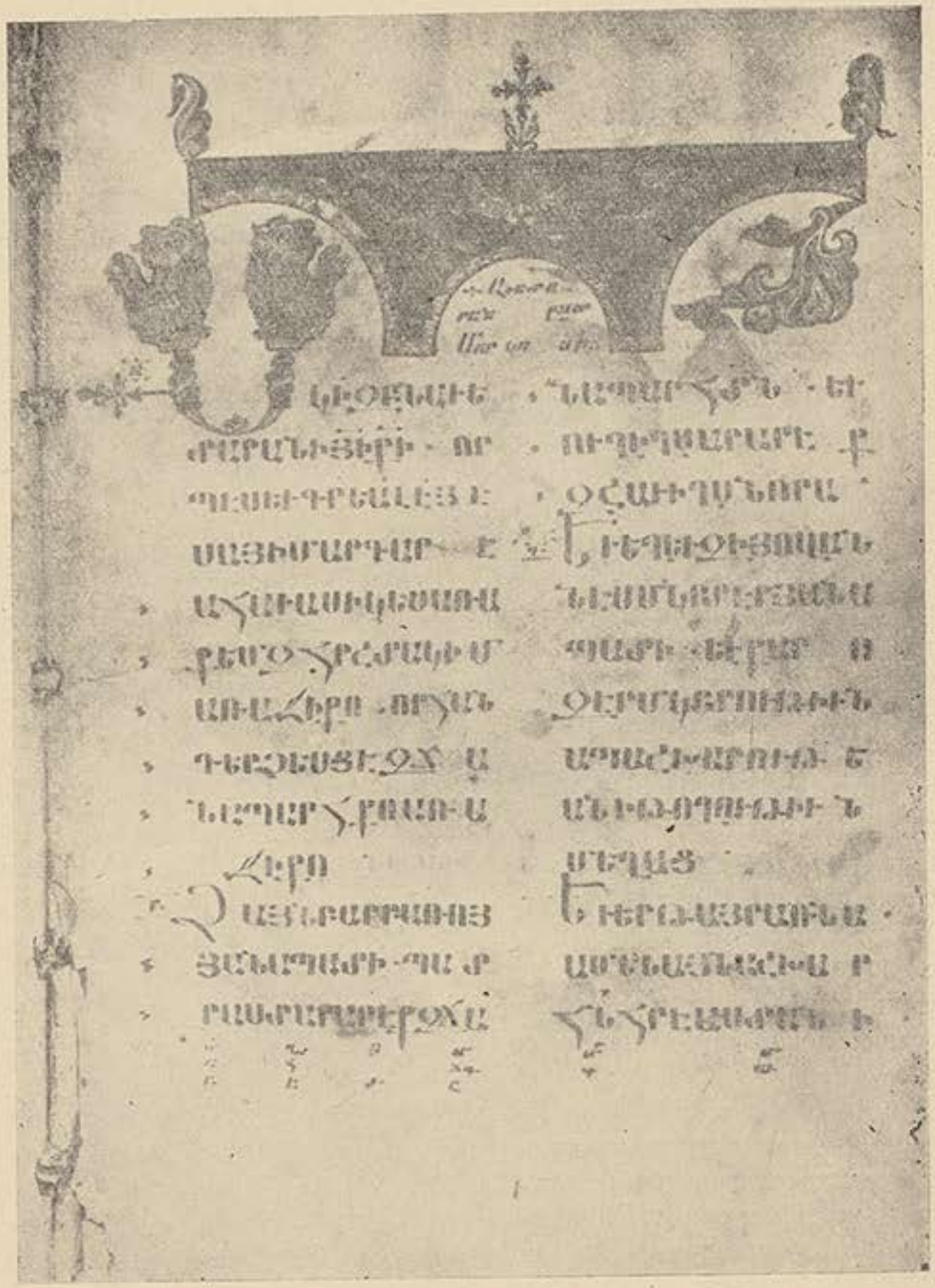

Рис. 8.

ко распространенные в XII—XIII вв., не встречаются. Исключение составляет упомянутое нами выше евангелие царицы Млке.

Подставки перед сидящими евангелистами этой рукописи оформлены в одном случае в виде льва, в другом — орла. В литературе принято считать сидящих евангелистов евангелия Млке Матфеем и Марком, что исключает возможность толкования подставок, как связанных с ними символов. Л. А. Дурново предложила простое и убедительное решение этого вопроса. Она считает, что евангелисты перепутаны и что в сидящей паре следует видеть не Матфея и Марка, а Марка и Иоанна, с которыми и согласуются представленные в виде льва и орла подставки-символы. Весьма показательным и подтверждающим данное положение является иконографическая близость символов евангелия Млке и изучаемой нами рукописи. Это лишний раз подчеркивает связь между школами, к которым принадлежат оба евангелия, а вместе с тем, и самостоятельность развития определенной традиции в армянской миниатюрной живописи.

Символы этих двух евангелий не имеют крыльев, нимбов и книг, что является характерной чертой, присущей раннему иконографическому варианту, сложившемуся, по-видимому, в IV в. на Востоке. Из этой серии в евангелии 1053 г. выпадает лишь символ Луки — бык, изображенный, хотя и без нимба, но с крыльями и книгой. Нимбированные символы с крыльями и книгами представляют собой несколько более позднюю редакцию, относящуюся, очевидно, к V в. По-видимому, этот развитой вариант одержал позднее победу над различными системами символов и получил широкое распространение как на Востоке, так и на Западе. Архаический восточнохристианский тип символов, вошедший в евангелие Млке, а в основном и в евангелие 1053 г., представляет собой обращенную в профиль протому животного или птицы. Этим они напоминают апокалиптических животных, поддерживающих трон Христа в раннем иконографическом варианте Вознесения, дошедшем до нас на армянской почве в росписи Лмбата (начало VII в.)[1].

Сходство символов евангелий Млке и 1053 г. не исключает, вместе с тем, существенных расхождений, вытекающих в значительной мере из их функционального осмысления.

В первой рукописи символы, помещенные на одном листе с евангелистами, представлены в виде скульптурно трактованных подставок. В другой, впервые, может быть, засвидетельствован типичный для позднейшей армянской миниатюрной живописи символ, сочетающийся с инициалом, помещенный отдельно от евангелиста на заглавном листе. Тем самым, евангелию 1053 г. принадлежит особое место в развитии армянской миниатюры.

Выяснение истоков интересующей нас редакции символов затруд-

[1] Л. А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи. Фронтиспис.

Рис. 9.

няется отсутствием более ранних армянских рукописей. Символы отсутствуют и в грузинских рукописях X—XI вв., а в византийских они не встречаются с VII—XII вв.[1] Возможно, что отсутствие их в евангелиях, связанных с православной халкедонитской средой, объясняется постановлением второго собора в Никее, имевшего место в 787 г. На этом соборе, занимавшемся, преимущественно, вопросами иконопочитания, было разрешено изображать Христа, богоматерь и святых, изображение же символов вместо символизируемых персон было запрещено[2]. Очевидно, постановление халкедонитского собора не было обязательным для армян, последователей монофизитской церкви, больше ориентировавшихся на Александрийский, чем на Константинопольский престол. Связи Армении с Египтом, развивавшиеся в силу религиозной общности, в основе которой лежало стремление отстоять свою политическую самостоятельность, должны были приводить к культурным контактам, непосредственным или опосредствованным через Сирию. Не говорит ли об этом изображение Нильского пейзажа с характерным для него ярким отпечатком эллинистического искусства в одном из хоранов евангелия Млке.

Интересно, что символы указанных нами двух армянских евангелий не представляют собой совершенно изолированной группы. Исследователи докаролингской, главным образом, ирландской миниатюры устанавливают связи одной из редакций символов, которыми столь богаты западноевропейские кодексы с коптской традицией.

Так, в евангелии св. Виллиброрда, относящемся к VIII в., в качестве символа евангелиста Марка на отдельном листе изображен скачущий лев, без крыльев, нимба и книги, с раскрытой пастью и высунутым языком. Сравнение льва евангелия св. Виллиброрда с более поздней фреской в Бауите устанавливает наличие в символе латинского кодекса коптской традиции, к чему склоняется также и Ж. Мишели[3]. В виде протомы животного скачущий лев с раскрытой пастью и торчащим из нее языком, правда, уже с привнесением книги, изображен на одном листе с евангелистом Марком в евангелии Гутбрехта, привлекавшемся нами уже для сравнения с евангелистами первой группы евангелия 1053 г.[4] Один из ранних вариантов этого образа дают нам коптские ткани[5], где передняя часть фигуры льва, изображенного полностью, имеет сходство с символом евангелиста Марка.

При стремлении сопоставить символ евангелиста Матфея — человеческое лицо — с известным нам кругом памятников, связанных с ар-

[1] Н. П. Кондаков, История византийских эмалей, СПБ, 1892, стр. 172.

[2] W. Köhler, Ук. соч., стр. 135.

[3] G. L. Micheli. L'enluminure du Haut Moyen age et les influences irlandaises, Bruxelles, 1939, стр. 22.

[4] G. L. Micheli. Ук. соч., табл. 40.

[5] См., например, одну из коптских тканей IV в., коллекции Государственного Эрмитажа (инв. № 11502); М. Матье и К. Ляпунова, Ткани Коптского Египта. Л., 1951, табл. XXV, 4.

мянским искусством, мы находим наиболее близкую аналогию только в сохраняющих еще эллинистическую традицию коптских тканях как, например, голова Геи Эрмитажной ткани[1] (IV в.). Характерный для нее поворот лица в три четверти, большие глаза под несимметричными бровями, довольно крупный с горбинкой нос, сомкнутый рот с параллельной полосой под ним, выделяющей энергичный подбородок перекликаются с трактовкой лица — символа Матфея в евангелии 1053 г. Нет основания думать, что прототипы нашей рукописи были взяты в XI в. непосредственно из коптских тканей. Обращение к ранним образцам могло идти и через собственные, недошедшие до нас, памятники армянского искусства.

Гарегин Овсепян, занимаясь изучением армянских стел V—VI вв., неоднократно подчеркивал единство армяно-сиро-египетского культурного круга с лежащим на нем отпечатком эллинизма[2].

Напомним, также, что представление о символах, сопутствующих евангелистам, возникло в IV в. Звери, появляющиеся в видении Иезекииля и Иоанна, уже самыми ранними толкованиями были отнесены к четырем евангелистам и просуществовали в христианской символике до наших дней. Очевидно, тогда же они и были оформлены изобразительными средствами.

Таким образом, уже отмеченная нами выше характерная для рукописи 1053 г. тенденция к воспроизведению архаических восточно-христианских образцов, сохраняющих еще эллинистическую традицию, подтверждается и при изучении сопровождающих их символов.

Несколько слов следует сказать и о художественном оформлении инициалов, с которыми сочетаются символы евангелистов. Прямой, до некоторой степени объемно моделированный стержень их украшают кольца, крестообразные переплетения, порой несколько схематизированные розетки и полурозетки, а также, что является особенно характерным для данной рукописи, придающие особенную пышность завершению букв пальметки. Отличительной чертой инициалов евангелия 1053 г., по колориту гармонирующих не только с заставкой, но и смежной ему миниатюрой, является подчинение их общему стилю убранства рукописи, что сказывается как в монументальности, так и в своеобразном широком рисунке и живописности исполнения. Этот же тип инициалов встречается и в тексте евангелия, наряду с более скромно оформленными буквами. Последние, зачастую, сопровождаются пальметками, всегда разнообразными как по композиции, так и по цвету.

Заставки — Украшение заглавных листов армянских рукописей заставками впервые встречается в рукописи 1053 г. В известных нам евангелиях X в. тексту не сопутствуют какие бы то ни было укра-

[1] М. Матье и К. Ляпунова, ук. соч., фронтиспис.

[2] См., например, *Գարեգին Հովսեփյան, Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի եւ մշակոյթի պատմութեան, գրքակ գ.* стр. 75.

шения. Название евангелий пишется на верхней строке более мелкими буквами, чем текст. Убранство рукописи ограничивается предшествующими тексту хоранами, за которыми следуют миниатюры со сценами из жизни Христа. С конца X в. орнаментация начинает проникать в книгу[1]. Перед художником возникает новая задача построения заглавного листа, в общей композиции которого, в частности, и в заставках с особенной силой сказывается творческий процесс, созидающий новые художественные ценности, в то время как в канонизированных изображениях наблюдается некоторая консервативность[2].

Большую роль в украшении заставок играют растительные мотивы, главным образом, пальметки, в значительной мере определяющие характер декоративного убранства не только евангелия 1053 г., но и всех рукописей, относящихся к этому художественному направлению. Интерес к растительным мотивам является, по-видимому, одной из черт стиля, который становится в это время характерным для миниатюрной живописи ряда стран. Появление цветочного орнамента в византийских рукописях относится еще к X в. Самостоятельную параллель к нему представляет тот мир растительных композиций, с которым мы встречаемся в интересующих нас армянских рукописях. В нем нашли свое выражение родственные с Византией художественные вкусы, преломленные через собственную культурную традицию.

Пальметка, определившая, в основном, все растительные вариации рукописи 1053 г., унаследованная, в конечном счете, от эллинизма, была известна уже в убранстве ранних памятников армянского искусства. В качестве примера можно привести фрагменты росписи Талинского храма VII в.[3]. Разнообразие и творческое использование пальметки наряду с другими элементами орнаментации сообщает неповторимое своеобразие убранству заставок евангелия 1053 г.

Заставка титульного листа евангелия от Матфея (рис. 7) принадлежит к прямоугольному типу, хорошо известному в византийских рукописях, нашедшему широкое распространение в миниатюрном искусстве ряда стран, имевших культурные связи с Византией. В армянской книжной живописи эта форма заставки настолько редка, что К. Вайцман склонен считать ее совершенно неизвестной Армении[4]. Быть может, появление прямоугольной заставки в рукописи 1053 г. на титульном листе евангелия от Матфея следует поставить в связь с изображением самого евангелиста, теснее других связанного с византийскими образцами. Заполнением ее служит аканфовая лоза, на первый взгляд перекликающаяся с убранством заставок неоклассических рукописей

[1] Sirarpi den Nersessian, ук. соч., стр. 14.

[2] На эту особенность в развитии миниатюрной живописи Армении указала мне Л. А. Дурново.

[3] Копия на выставке монументальной живописи Армении в Государственной картинной галерее Армении (Ереван).

[4] K. Weitzmann. Die Byzantinische Buchmalerei, стр. 63.

Византии. Однако трактовка ее отличается полной самостоятельностью. Незамкнутые круги сочных стеблей, перехваченные кольцами, заканчиваются крылатыми пальметками. В каждом кругу помещен скомпанованный на основе разнообразно варьированных пальметок пышный цветок, по своему облику напоминающий цветы византийских рукописей, но отличающийся от них масштабами и большей динамичностью трактовки. Возможно, что в основу заполнения этой заставки положена композиция, близкая к некоторым деталям мозаики в храме скалы в Иерусалиме[1], в конечном счете восходящая к образцам раннехристианского искусства (см. например, мозаику свода баптистерия в Латеране)[2].

Заставка имеет довольно плохую сохранность, однако и сейчас можно предположить, что фон ее был расписан золотом по розовой основе. На нем выделялся перехваченный красными кольцами стебель лозы, частично окрашенный голубым, частично зеленым цветом. Рамкой служила красная кайма с вписанными в нее белыми зубцами. Мягкая, но сочная гамма цвета, подчеркнутая золотым фоном и более глубоким тоном рамки, хорошо гармонировала по своему колориту как с символами-инициалами, так и с лицевой миниатюрой евангелиста Матфея. В целом, плавная линия лозы, живописная трактовка цветов, а также характер красочных сочетаний оставляет впечатление еще не до конца изжитой традиции эллинистического искусства.

Совершенно иной характер имеет оригинально решенная заставка евангелия от Марка (рис. 8), представляющая собой прямоугольник, как бы срезанный внизу арками. Арочные композиции, как известно, имели широкое распространение в хоранах. Однако арки хоранов, легкие или монументальные, в зависимости от стиля рукописей в которых они представлены, не имеют того соотношения, которое отличает заставку заглавной страницы евангелия Марка — по сторонам средней, меньшей по своим размерам, арки выступают две повышенные. Несомненная связанность этого мотива с архитектурой позволяет предположить, что он был навеян убранством, например, такого значительного памятника армянского зодчества, как Анийский собор. В общую с заставкой композицию включаются символ Марка (львы), сочетающийся с художественно оформленной заглавной буквой, которую уравновешивает с другой стороны пышный цветок. Созданный творческой фантазией мастера на основе тех же пальметок, он, при всей своей условности, не лишен убедительности. Заполнение внутреннего пространства заставки состоит из центрального растительного мотива, имеющего вид шишки с отходящими от нее пальметообразными листьями. По сторонам его расположены направленные в разные

[1] R. A. C. Creswell. A short Assount of Early Muslim Architecture. A Pelican Book, 1958, табл. III.

[2] J. Wilpert. Die Römische Mosaiken und Malereien. IV. Freiburg im Breisgau, 1916, табл. 1—3.

стороны птицы. Не только своеобразная форма заставки, но и заполнение ее свидетельствует о самостоятельности мастера, использовавшего в последнем случае мотив, быть может связанный с армянским фольклором. Я думаю, что здесь перед нами один из вариантов птиц, сидящих по сторонам древа жизни, что в армянском изобразительном искусстве известно, например, в резьбе на Севанской капители VIII—IX вв., и в убранстве хорана армянской рукописи 1018 г. (Матенадаран, рукопись № 4804).

Красочная гамма титульного листа полностью гармонирует с лицевой миниатюрой евангелиста Марка. Желтые львы, подцвеченные коричневым цветом, с высветленными мордами и красным языком, завершают букву, в которой преобладает, при наличии голубого, зеленый цвет с вкраплениями красного в бутонах. Голубая кайма снизу, с вписанными в нее белыми зубцами, голубые и зеленые листья пышного цветка с красными бутонами, зеленые с голубым крылом и красными головками птицы по сторонам зеленых листьев, заканчивающихся голубыми пальметками, так же как и верхняя полоса, в которой чередуются розовые и красные зубцы — перекликаются с общим колоритом миниатюры, несколько более темным, чем в титульном листе и лицевой миниатюре евангелия от Матфея. Можно, однако, предположить, что интенсивность цвета несколько усиливалась потемневшим сейчас золотым фоном, поднимавшим красочность и придававшим большую живость колориту.

Этот тип заставки, значительно отличаясь от предшествующей, не имеет повторения даже в армянской миниатюрной живописи за исключением Могнинского евангелия, связанного с евангелием 1053 г. значительной общностью образцов.

Столь же характерной по своему замыслу является и заставка евангелия от Луки (рис. 9), где растительный мир пальметок, характерный для орнаментации изучаемой нами рукописи, получает наиболее разнообразное и творческое воплощение. В основу этой композиции положен крупный S-образный завиток. Хорошо известный в декоративном убранстве восточных стран этот, примитивный сам по себе, мотив, воспроизведен здесь как сочный, объемно моделированный стебель, переплетающийся с пальметками, которые получают новую интерпретацию. По концам S-образная фигура завершается сложно разработанной растительной композицией. В основу ее положена обыкновенная пальметка, которая, в зависимости от точки зрения, воспринимается то как самостоятельный мотив, то как составная часть пышной крылатой пальметки. При общей широте рисунка стебля и листьев, эта трактовка создает ощущение динамичности и живописности. В образованные стеблем круги помещены скомпанованные из пальметок же цветы, по облику своему приближающиеся к цветам заставки на титульном листе евангелия от Матфея. Только маленькие

трехлепестковые цветы, вписанные в завершающие композицию кольца, сходны с цветами византийских рукописей.

Далекая от реальной действительности композиция поражает конкретностью и сочностью растительных мотивов. Отсутствие же объективного корректива приводит к созданию разнообразных растительных вариаций, указывающих на еще достаточно сдержанную, но все же усиливающуюся декоративность стиля, что ярче всего, быть может, сказалось в этой заставке.

Живописно-объемная трактовка смелой и выразительной по рисунку заставки сочетается с присущей данной рукописи мягкой колористической гаммой голубого с пробелами стебля, голубых, розовых и зеленых с пробелами листьев и цветов, написанных по золотому фону и акцентированных красными бутонами. Голубым цветом охарактеризована и буква, связанная с символом евангелиста Луки — быком[1]. Как и в предшествующих случаях, колорит титульного листа и лицевой миниатюры гармонично сочетаются друг с другом.

В заставке евангелия от Иоанна в рукописи 1053 г. традиционная для Армении форма арки хорана искусно скомпанована с своеобразно интерпретированной П-образной заставкой византийских рукописей. Ромбовидный радужный орнамент, восходящий к сирийской традиции, рано вошедший в армянскую живопись и органически слившийся с ней, обрамляет в заставке широкую полосу арки. Внутреннее пространство ее заполнено восьмилепестковыми розетками, встречающимися уже в убранстве армянских рукописей X в.[2] и широко известными в резьбе по камню уже на памятниках армянской архитектуры с VII века[3].

Именно этот мотив становится излюбленным в декоративном убранстве зданий анийского круга X—XI вв.[4]. Близка по своей орнаментации к изучаемой нами заставке резьба на одной из арок церкви Абугамренц в Ани, с тою лишь разницей, что здесь розетки заключены в плетения, столь распространенные в убранстве анийских памятников и, по-видимому, сознательно игнорировавшихся в той школе миниатюрной живописи, к которой принадлежало евангелие 1053 г.

Еще большую аналогию дает украшение арки церкви в Нораванке (1062 г.)[5], где розетки, правда шестилепестковые, даны, так же как и в рукописи, без плетений (рис. 10). Можно предположить, что художник,

---

[1] Краска на теле быка в значительной мере утрачена.

[2] F. Macler. Miniatures arméniennes X—XVII siècle. Paris. 1913. Табл. IV, рис. 8. Табл. V, рис. 9, рукопись № 697 библиотеки Мхитаристов в Вене IX—X в.

[3] Н. М. Токарский. Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, стр. 127; Талин, Сисиан, Аруч, рис. 44, 45.

[4] Розетка встречается в убранстве потолка притвора в Хоромосе, в раме Анийского собора, на гипсовых украшениях из Двина и т. д.

[5] Воспроизводится по фотографии С. Бархударяна.

творчески создавая оформление заглавного листа, шире пользовался образцами современного ему архитектурного орнамента.

Расположенные в углах растительные композиции, заключенные в круги, не чужды армянской живописи XI в.[1]. Вместе с тем, они имеют несомненно точки соприкосновения и с орнаментикой византийских рукописей, что сказывается и в наличии трехлепестковых цветков, хотя и сочетающихся порой с пальметкой.

Рис. 10.

Сохранность красочного слоя заставки титульного листа евангелия от Иоанна, также как и лицевой миниатюры евангелиста Иоанна с Прохором, плохая. Можно лишь установить, что фон ее был некогда также золотым, а в общем колорите, как заставки, так и буквы преобладал красный цвет (орел — темно-красный) с незначительными вкраплениями голубого (в букве, рамке, радужной полосе, где голубой цвет переходит в розовый) и зеленого (розетки и цветы наполовину голубые, наполовину зеленые). Интересно, что при всем своеобразии и этой заставки, форма ее, так же как и форма заставки титульного листа евангелия от Матфея, перекликается с византийскими образами, также как и иконография самих евангелистов, тогда как заставки титульных листов евангелий Марка и Луки совершенно оригинальны. Вместе с тем, все заставки, как элемент оформления титульного листа, в которое входят и заглавные буквы, сочетающиеся с символами, создают впечатление единства художественного замысла и стиля, характерного для всей рукописи.

Хораны — Из десяти хоранов, предшествующих, обычно, тексту армянских евангелий, в рукописи 1053 г. дошло до нас всего два (рис. 11 и 12). В композиции своей они сохраняют известную монументаль-

[1] См., например, копию стенописного орнамента в Ахпате X—XIII вв., на выставке монументальной живописи Армении в Государственной картинной галерее Армении (Ереван).

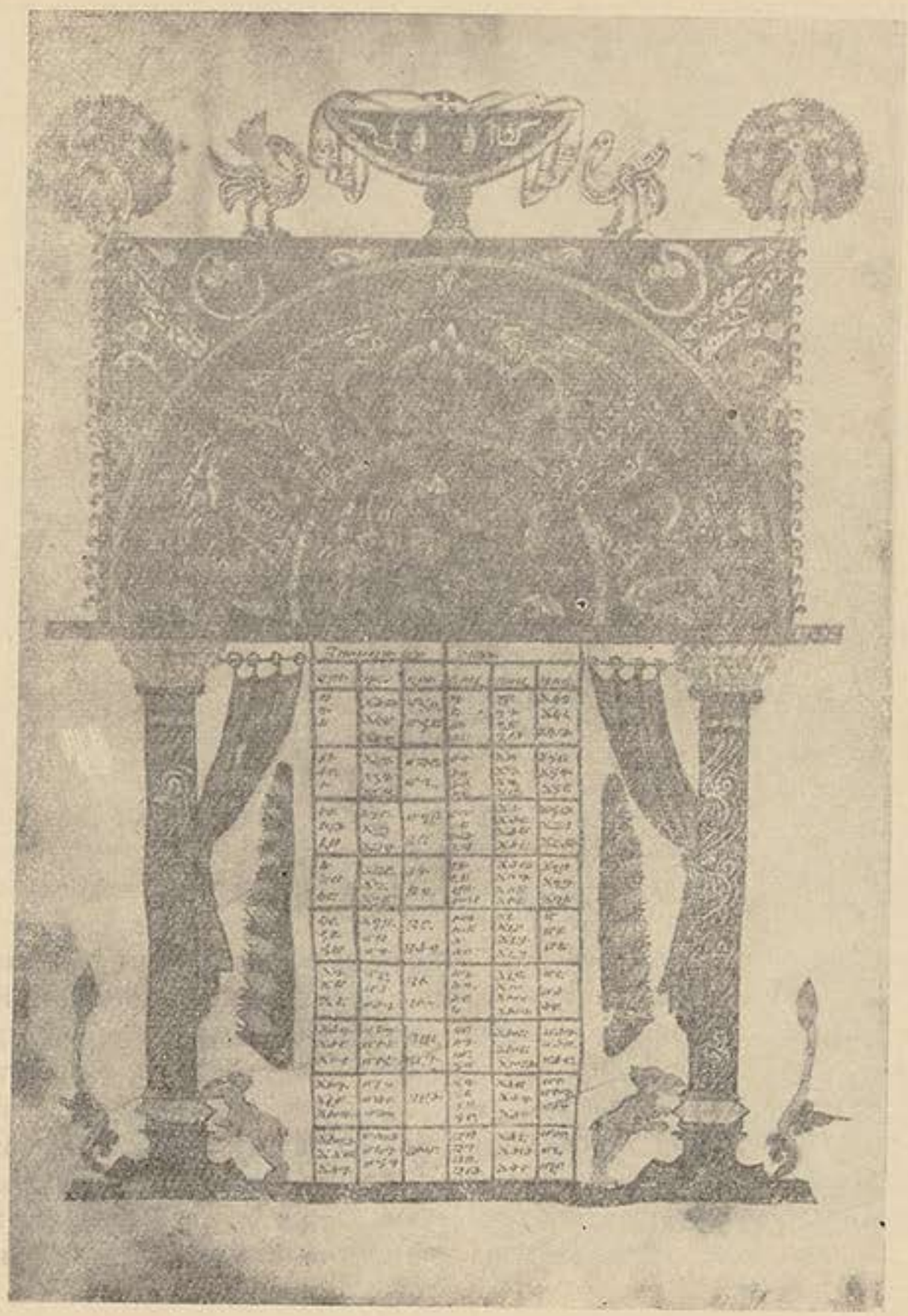

Рис. 11.

ность и архитектоничность построения, позволяющую связать их с типом хоранов евангелия царицы Млке и Эчмиадзинского евангелия. Однако, по сравнению с последними, в хоранах евангелия 1053 г. наблюдаются и некоторые изменения. Колонны несколько утрачивают в своей весомости, а покоящиеся на них арки, не потеряв еще полностью архитектурного облика, оказываются вписанными в прямоугольное обрамление и получают более плоскостную трактовку. Таким образом, хоран в целом уже в большей мере подчиняется оформлению книжного листа, что говорит о новом этапе в развитии убранства рукописи. Расхождение с рукописями X в. сказывается и в орнаментации, при совпадении мотивов, традиционных для армянской миниатюрной живописи.

В хоранах, что характерно для убранства евангелия 1053 г. в целом, также наблюдается обращение к ранним восточнохристианским образцам. Сохраняющие известную объемность колонны, разработанные во втором хоране под мрамор, в первом украшены несколько схематизированными ритмично повторяющимися виноградными гроздьями. Подобная трактовка колонн встречается как в хоранах евангелия Могни, так и в рукописи архива Гарегина Овсепяна.

Истоки этого приема могут быть засвидетельствованы в памятниках коптского искусства, как например, на колонне, украшающей одну из завес V в., хранящихся в Государственном Эрмитаже (рис. 13)[1]. Свободно вьющаяся по ней виноградная лоза близка к убранству колонн на хоране армянского евангелия не только общностью мотива. Обращает на себя внимание и сходство в передаче деталей, так например, усиков. Подобная трактовка виноградной лозы известна и на армянских памятниках V—VI вв. Примером может служить орнаментальная композиция на каменном основании надгробной стелы в Касахе[2]. Связь с образцами коптского искусства подтверждается и другими элементами орнаментации хоранов. Так, зайчики с повернутой назад головой, как бы прыгающие около базы колонны, имеют полную аналогию в коптской набойке (рис. 14) со сценой охоты IV—V вв.[3], хотя быть может, здесь изображены бегущие или прыгающие самки оленей, осмысленные позднее как зайцы. Очень близкая передача тех же зверьков имеется также и на другой, несколько более поздней коптской ткани[4].

Миндалевидные розетки, заполняющие плоскую арку второго хорана, хорошо известны в коптских и в современных им сирийских памятниках, например, в хоранах сирийского евангелия Рабулы 596 г., где встречаются также и разноцветные бутоны, украшающие второй

[1] М. Матье и К. Ляпунова, ук. соч., табл. V, инв. № 11 660.

[2] А. Саинян, Архитектура Касахской базилики. Ереван, 1955 (на арм. яз.), рис. 61.

[3] М. Матье и К. Ляпунова, ук. соч., табл. III, инв. № 11 658.

[4] Хранится в Государственном Эрмитаже, инв. № 9472.

Рис. 12.

хоран евангелия 1053 г. Разноцветные бутоны являются также одним из мотивов фрагментарно сохранившейся росписи Талинского храма VIII в.[1], миндалевидные же розетки хорошо известны в орнаментации армянских храмов VII в.[2]

К ранним образцам восточнохристианского искусства восходят, очевидно, и занавеси первого хорана, текстуальная часть которого обрамлена гребенчатыми листьями, известными уже в евангелии Рабулы (см. также Эчмиадзинское евангелие). В римских и равеннских мозаиках IV—V вв., традиционно связанных с Сирией, занавеси являются неотъемлемой частью архитектурных сооружений. В памятниках этой группы расположенные над арками мозаики зачастую заполняются символическими изображениями Иерусалима и Вифлеема, представленными архитектурными композициями. Не воспроизводят ли их по принципу часть от целого архитектурные элементы, помещенные в углах прямоугольной рамки второго хорана? Несколько подковообразная арка, заполненная орнаментом из крестов, опирается на колонны, образующие вход, украшенный занавесями. Способ крепления их, подхват, характеристика складок имеют наиболее близкую аналогию в мозаиках православного Баптистерия в Равенне.

На близость к ранним христианским образцам указывает и изображение птиц, сидящих по сторонам ваз, украшающих верхнюю часть хоранов евангелия 1053 г. Наиболее близкое соответствие этому мотиву, довольно распространенному еще в эллинистическом искусстве, находим в Баптистерии сан Джованни в Неаполе[3] и в сирийском евангелии Рабулы. В последнем с исчерпывающей полнотой встречаются также все разновидности птиц, украшающих как верх хоранов, так и выступающие полочки в евангелии 1053 г.

К сожалению, до сих пор не удается найти аналогию к помещенному в тимпане изображению «кентавра». Известное сохранение свето-теневой характеристики и объема, особенно в теле кентавра, сравнительно правильный раккурс его фигуры и лица, повернутого в профиль, а также и вся сюжетная сторона этой сцены заставляет предположить близкое к эллинистическому пониманию происхождение подобного образа. Отголоски эллинистических мотивов, но уже в значительной мере переработанных и измененных в течение веков, можно установить и в орнаментации широкой полосы арки первого хорана. Создается впечатление, что в упрощенно схематической трактовке мы имеем здесь дело с фризом, варианты которого можно видеть в таких памятниках восточного эллинизма, как Гарни[4] и Хатра[5].

[1] Копия на выставке монументальной живописи Армении в Картинной галерее Армении в Ереване.

[2] Н. М. Токарский, ук. соч., стр. 126, рис. 33

[3] I. Wilpert, ук. соч., табл. 29.

[4] К. В. Тревер. Очерки по истории культуры Древней Армении. М.—Л., 1953, рис. 6.

[5] W. Andral. Die Ruinen von Hatra. Bd. III, Leipzig, 1912, Beatt 38, рис. 204.

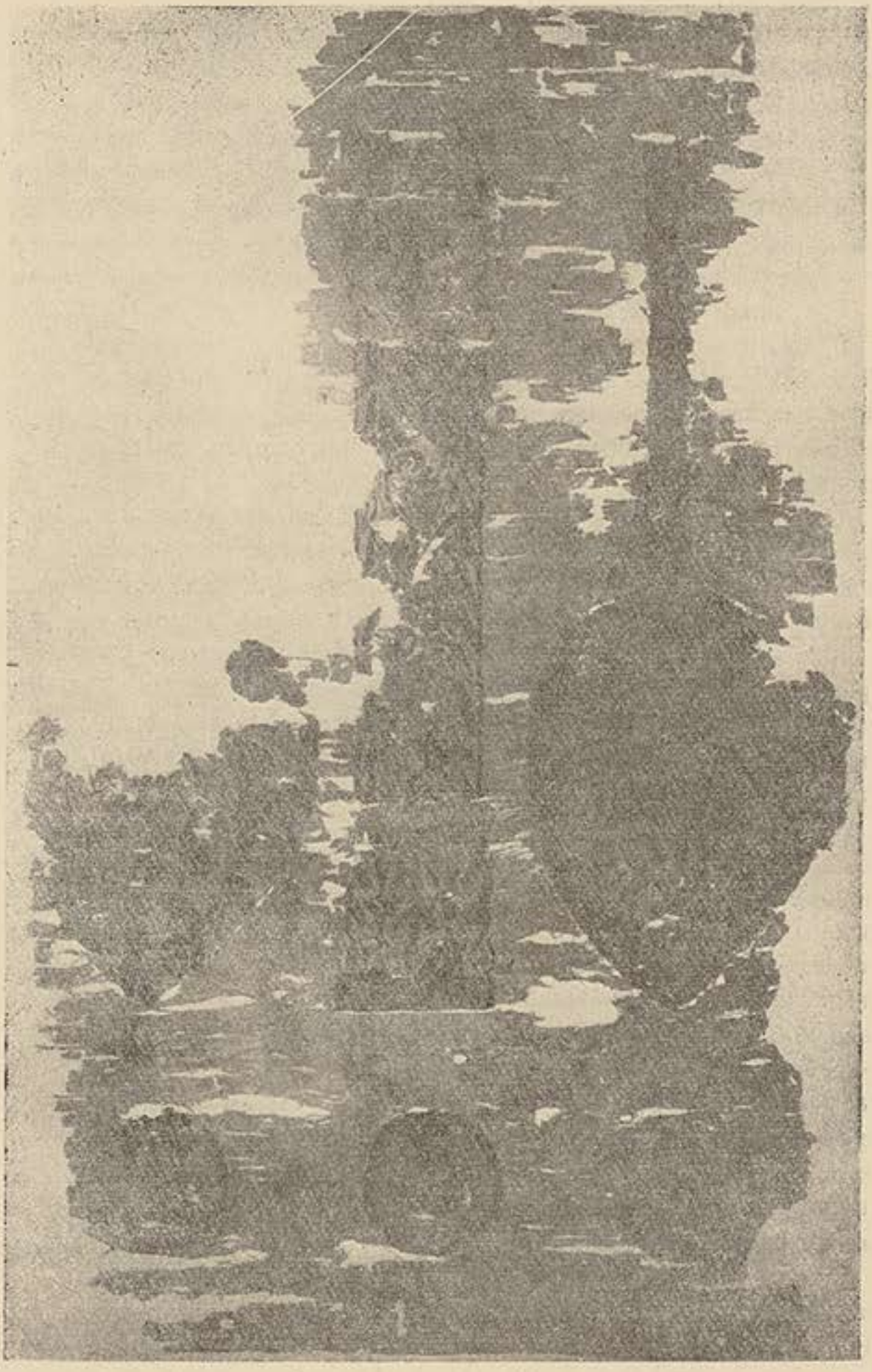

Рис. 13.

Несколько напоминает мотивы эллинистической орнаментации и аканфообразная лоза, заполняющая тимпан второго хорана. Однако довольно беспорядочно разбросанные внутри образованных сочным стеблем кругов пальметки создают лишь очень отдаленное представление о листьях аканфа.

Изучение хоранов приводит к выводу, что в убранстве их как и во всем художественном оформлении рукописи были широко использованы образцы раннего восточнохристианского искусства, с лежащим еще на них отпечатком эллинизма.

Нет надобности говорить, что все многообразие унаследованных от прошлого орнаментальных форм претерпело на протяжении веков существенные изменения. Сохраняя определенную традицию, они были, вместе с тем, подчинены новым задачам и использованы в своеобразно организованных композициях, подчиненных единому художественному замыслу.

Стиль хоранов, так же как и лицевых миниатюр рукописи 1053 г., отличается монументальностью и выразительностью, широкой живописной манерой исполнения, большой ролью пробелов, придающих известную объемность отдельным элементам орнаментации, не утрачивающим самостоятельного значения в сложных композициях. Характерным для хоранов является введение в их убранство конкретно и живо переданных изображений зверей, птиц и фантастических существ, в истоках своих ничего общего не имеющих с религиозными представлениями.

Особенно следует подчеркнуть праздничность и торжественность художественного образа хоранов, что достигается гармоничностью пропорций, четкостью и строгостью композиционного построения и мягкой, но звучной красочной гаммой. Очевидно, фон хоранов был некогда золотым, в красочных сочетаниях преобладал голубой и розовый цвет, перекликавшийся с колоритом лицевых миниатюр. Значение этих тонов поднимали сопровождающие их темно-зеленый и темно-красный цвета. Вместе с тем, некоторая отвлеченность композиции сказывалась в усилении условности, плоскостности и нарастающей декоративности. Проявление этих принципов можно видеть и в наличии прямоугольного поля хорана и в радиально расположенных, прорезающих арку хорана, не считаясь с ее архитектурным замыслом, полосах, украшенных растительной лозой.

Таким образом, новые решения сочетались в хоранах со старыми традициями, в чем и заключается особая и неповторимая прелесть убранства изучаемого нами евангелия, в котором, если можно применить здесь это выражение, мысль уходит в будущее, а чувство остается еще в прошлом.

Рис. 14.

Տ. ԻԶՄԱՅԼՈՎԱ

1053 ԹՎԱԿԱՆԻՆ ԸՆԴՕՐԻՆԱԿՎԱԾ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԱՐԴԱՐԱՆՔԸ

Ամփոփում

Հոդվածն սկսվում է Հայկական ՍՍՌ Մինիստրների Սովետին առընթեր Հին ձեռագրերի գիտա-հետազոտական ինստիտուտ «Մատենադարանում» 3793 համարի տակ պահվող 1053 թվականին գրված ավետարանի համառոտ նկարագրությամբ։ Գրչի 1053 թ. հիշատակարանի, ինչպես նաև հետագա հիշատակարանների ուսումնասիրությամբ հեղինակը հանգել է այն եզրակացության, որ այն գրված է Անիի շրջակայքում գտնվող վանքերից մեկում։

Բանասիրության մեջ դեռ վաղուց մատնացույց է արված 1053 թ. ավետարանի և Մուղնու ավետարանի միջև եղած կապը։ Այս երկու ձեռագրերի հետ առնչվում են մի ուրիշ ավետարանի չհրատարակված մանրանկարները, որոնք հայտնի են հեղինակին Գարեգին Հովսեփյանի արխիվում պահվող լուսանկարչական սեանկարների միջոցով (Երևան, Պետական Պատմական թանգարան)։ Իրար ազգակից այս երեք ձեռագրերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ցույց տալ ԺԱ դարի հայկական մանրանկարչական արվեստի մեջ մի այլ ուշագրավ դպրոցի կամ մի առանձին ուղղության գոյությունը։

1053 թ. ձեռագրի մեջ ավետարանիչներին պատկերող մանրանկարները բաժանվում են երկու խմբի։

Առաջին խմբի մեջ, որը մեծ չափով պահպանել է հայ մանրանկարչության ինքնուրույն տրադիցիան, մտնում են Մարկոսն ու Ղուկասը, իսկ երկրորդ խմբի մեջ, որն իր վրա համեմատաբար ավելի ուժեղ կրում է բյուզանդական ազդեցությունը, մտնում են Մատթեոսն ու Հովհաննեսը։

1053 թ. ձեռագրի ավետարանիչների նախատիպերը վերականգնելու նպատակով հեղինակը մեջ է բերում 8—9-րդ դարերի մինչիարոլինգյան ավետարանների մանրանկարներ, որոնց մեջ, ինչպես և հայկական մանրանկարչության մեջ՝ օրգանապես մերվել է արևելյան քրիստոնեական տրադիցիան։

1053 թ. ավետարանում Մարկոսի և Ղուկասի պատկերման ոճական առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս վեր հանելու այն շփման եզրերը, որ նրանք ունեն իրենց վրա դեռևս հելլենիստական տրադիցիայի դրոշմը կրող վաղ միջնադարյան հուշարձանների հետ։

Հոդվածում առանձին ընթերցման են առնվում նաև ձեռագրի խորանները և ավետարանիչների խորհրդանիշները։

Ամփոփելով իր հետազոտությունը, հեղինակը եզրակացնում է, որ 1053 թվականի ձեռագիրը պետք է դիտել որպես կարևոր մի օղակ հայկական մանրանկարչական արվեստի զարգացման մեջ. նրա ուսումնասիրությունը հնարավորություն է ընձեռում հետևելու արևելյան-քրիստոնեական տրադիցիայի անընդմիջությանը հայ արվեստի մեջ։