

գլխում բերվող փաստերը համեմատված են «Հայերեն արձատական բառարանի» և «Հայոց լեզվի պատմության» 1-ին հատորի տվյալների հետ: Այստեղ մեկ առ մեկ ներկայացված են ձայնավորների, երկրարժանների, բաղաձայնների ու ձայնորդների փոփոխությունները՝ հիմք լեզվից մինչև գրաբարյան շրջանը: Գրանք բերված են ըստ գիտության մեջ հայտնի դարձած հնչյունական համապատասխանությունների օրենքների: Ուսուցողական նպատակներով ցույց են տրված համապատասխանությունները նաև հակառակ դիրքից, այսինքն թե հայերենի այս կամ այն հնչյունը ի՞նչ համապատասխանություն ունի նախալեզվի հնչյունների մեջ: Պատկերն ալիլի լրիվ են դարձնում նաև այլ տեղեկություններ՝ հնչյունների հավելումը (աճականներ, մասնիկների ալիլացում), անկումը, տեղափոխությունը, ինչպես նաև բաղաձայնների դասավորությունը բառի մեջ և այլն: Սա պատմա-համեմատական լեզվաբանության կողմից հատկապես հայերենի պատմա-համեմատական հնչյունաբանության բնագավառում ձեռք բերած նվաճումների գեղեցիկ ամփոփումն է, որն առանձին ձեռնարկի նշանակություն ունի այդ հարցերով զբաղվողների համար:

Հայերենի ներսում տեղի ունեցած պատմական հնչյունափոխության (գրաբարից մինչև աշխարհարան ու բարբառները) պատկերն է տալիս հաջորդ գլուխը (էջ 591—678): Այն առատ նյութ է պարունակում մեր լեզվի հնչյունների հետագա դարերի ներքին տեղաշարժերի ու սրանց հետ կապված բաղաձայն երևույթների վերաբերյալ:

Մի ընդարձակ գլուխ է տրամադրված անմիջական և նմանողական հնչյունափոխություններին (էջ 679—735), որտեղ քննարկված են այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են նմանաբանու-

թյունը (անալոգիա, նմանակություն), համա-նմանությունը (ասիմիլացիա, առնմանում), տարնմանությունը (դիսիմիլացիա), խաշաձեումը, տեղափոխությունը (մետաթեզա, դրափոխություն), սղումը և կրճատումը, հարակցումը կամ հավելումը, հարասությունը, նախասությունը, թյուրըմբռնումը, գրության նմանությունից առաջացած ձևերը, ժողովրդական ստուգաբանությունը և այլն:

Գիտական ստուգաբանությունը թեև լեզվաբանության այլ բնագավառի է վերաբերում, սակայն հեղինակը նկատի ունենալով, որ այստեղ էական նշանակություն ունեն հնչյունական օրենքները, մի առանձին գլուխ էլ անդրադարձել է նրա սկզբունքներին: Բնորոշ օրինակներով ընթերցողին ծանուցել է այդ հետաքրքրական ճյուղի մասին:

Գիրքն ունի նաև հավելված, որտեղ ընդգրկված փաստական նյութը (բառերի զրադրական, արտասանական տարբերակներ և այլն՝ համապատասխան բացատրություններով) շատ կարելի է մեր լեզվի պատմության ուսումնասիրման համար:

Դժվար է մի ոչ մեծ հոգվածում թեկուղ և համառոտակի ընդգրկել բոլոր այն հարցերը, որոնք գիտականորեն շոշափված են այստեղ: Մեր առաջ է մի գիրք, որը հնչյունաբանության յուրատեսակ հանրագիտարան է և իր ճոխ բովանդակությամբ մեծ արժեք ունի ինչպես հայերենի, նույնպես և աշխարհի շատ լեզուների հնչյունների և հնչյունական երևույթների ուսումնասիրության տեսակետից: Այն ընթերցողի մեջ առաջ է բերում խորին հարգանքի ու երախտագիտության բարձր զգացումներ հեղինակի վաստակի նկատմամբ:

Ա. Ա. ԱՐՐԱՀԱՄՅԱՆ

„ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ“. Альбом. Составители: Н. Степанян и А. Чакмакчян. Вступительная статья Н. Степанян. Л., изд. „Аврора“, 1971, 61 стр., 60 илл. в тексте 166 таблиц, цена 7 р. 30 коп.

Рецензируемый альбом охватывает памятники с I по XVIII вв., воспроизведенные на 26 цветных и 140 черно-белых таблицах с аннотациями в перечне репродукций. Им предпослана вступительная статья на 50 стр. Появление этого альбома специалистами и широкие круги читателей встретили с большим интересом; и это вполне понятно, ибо наши представления об армянском декоративно-прикладном искусстве еще очень отрывочны. Литература по этому вопросу скудна, обобщающих работ

и вовсе нет. И это не все. Впервые альбом дает возможность увидеть первоклассные образцы армянского рельефа в высокохудожественных воспроизведениях, собранные всеедино в большом количестве. Разбросанные до сих пор по многочисленным, порою мало доступным трудам, они были представлены там иллюстрациями, выполненными на недостаточно высоком уровне, что, несомненно, снижало их эстетическое воздействие. Этот пробел полностью устраняют художественные фотографии альбо-

ма, которые и определяют его ценность. Они дают яркое представление о совершенстве армянского средневекового искусства в области рельефа, исполненного в разнообразных материалах: камне, дереве, керамике, металле. Для ученых-медиевистов, не только тех, кто посвятил себя изучению искусства Армении, но и других стран и народов, это издание явится новым заметным вкладом, расширяющим представление о средневековом искусстве в целом, о значении и роли в нем армянского искусства. Прекрасные детальные воспроизведения памятников позволят пользоваться ими как материалом для более глубокого изучения ряда нерешенных проблем армянского средневекового рельефа. Великолепные таблицы, которыми он представлен, заслуживают самой высокой похвалы.

Сожаление вызывает лишь полное отсутствие армянского архитектурного рельефа, что, несомненно, восполнило бы общую картину этой замечательной области искусства Армении. Если имелись ограничения, можно было бы поступиться хачкарами (им посвящено 18 таблиц) или общими видами архитектуры.

Альбом, посвященный в основном рельефу, заставляет несколько усомниться в правильности его названия—понятие декоративного искусства, безусловно, значительно шире. Неточность названия создает трудности в определении декоративного искусства и у автора вступительной статьи. Она пишет: «Сохранившиеся образцы давали понять, что декоративные искусства и те его виды, которые связаны непосредственно с архитектурой, и так называемые прикладные искусства, художественные предметы быта, представляют самостоятельную ценность» (стр. 5). Видимо, под декоративным искусством, связанным с архитектурой, следует подразумевать преимущественно рельеф, резьбу по камню, реже — по дереву. Следует ли в эту же группу включить предметы прикладного искусства, предметы быта?

Возможно, что недостаточная ясность в постановке темы привела в дальнейшем и к методологическим ошибкам.

Автор намечает (стр. 6) три «цементирующие основы армянской культуры». Первая—это природа Армении; вторая—ис-

торическая судьба страны, постоянно подвергавшейся завоеваниям, и, наконец, третья, по его словам, таилась «в тех мощных эмоционально-образных качествах, которые были заложены» в самом искусстве. Далее, «область, где творческий гений проявился (в Армении.—*Рец.*) наиболее оригинально—архитектура», она диктовала уровень и другим видам искусства. «Архитектура была идейной и стилистической основой для декоративных искусств» (стр. 6). Едва ли следует сомневаться, что этой основой была не архитектура, а идеология феодального общества, прошедшего в своем развитии сложный путь; именно она на разных этапах определяла своеобразие формы и содержания, особенности стиля различных сфер искусства. Среди них, как правильно замечает автор, ведущую роль играла архитектура, но она не была ни стилистической, ни тем более идейной основой художественной культуры Армении.

Это неверное положение получает дальнейшее «развитие» в следующем утверждении Н. С. Степанян: «Представители (?—*Рец.*) всех искусств (керамика, миниатюра ?—*Рец.*) сохраняют стилистическое единство во внешнем и внутреннем архитектурном пространстве (?—*Рец.*), они как бы видоизменяют конструкции зданий, на свой лад приближают их к себе, к своему материалу, перефразируют, соизмеряя все формы и масштабы с архитектурой» (стр. 7). Такая фраза способна лишь сбить с толку читателя.

Далее следует другое, не менее путаное положение: «Но не только архитектура служила основой синтеза..., постоянное обращение к национальным традициям формообразования (?—*Рец.*), к уже найденным в прошлом классическим решениям... не лишалось творческого начала по одной чрезвычайно важной причине... Был один вид творчества, который никогда не исчезал: народное художественное творчество, искусство создания и украшения предметов быта (ковры, керамика, вышивка, украшения)... в простых каждодневных вещах, в которых воплощалась основа основ народного мирозерцания» и т. д. (стр. 7).

Выходит, что однажды и некогда найденные классические решения на протяжении последующего времени получали творческую значимость лишь потому, что они

питались народным художественным творчеством, получавшим свое выражение в прикладном искусстве и предметах быта.

Такое утверждение механично, оно исключает идеологические факторы и внутренние законы развития искусства. Сложный процесс переработки традиции, глубоко коренящейся в культуре армянского народа, пронесенной им через века, Н. С. Степанян подменяет понятием народного художественного творчества, искусства создания и украшения предметов быта.

Автор, видимо, смешивает два различных понятия: народность в искусстве господствующего класса и народное искусство, притом еще крестьянское. Известно, что в классовом обществе господствует идеология господствующего класса. В прогрессивные периоды общественного развития, когда существующий социальный строй берет на себя функции, в определенной мере соответствующие интересам всего народа, в условиях расширяющейся социальной базы искусство обогащается за счет мощной волны народного творчества, обновляющего его и поднимающего на новую высоту. Проявление же этого творчества в искусстве господствующего класса далеко не однозначно. В корне неверное, наукообразное утверждение, рассматривающее народное крестьянское творчество как цементирующее все армянское искусство, не правильно еще и потому, что и «народное мирозерцание» в раннем и зрелом средневековье было не тем, чем оно стало позднее, в XV—XVII столетиях.

Понятие декоративного искусства и все приведенные положения окончательно запутаны фразой, в которой автор пытается сочетать намеченные им два «обличия» декоративно-прикладного искусства средневековой Армении — видимо, подразумеваются демократическое и аристократическое направления. «Их существование, постоянная взаимосвязь, взаимовлияние и, в конечном счете, их единство составляют лицо армянского декоративного искусства средних веков. Разница... не мешает проявлению их внутреннего эмоционально-образного единства» (стр. 7). Такого рода обтекаемость изложения стирает все грани и ничего не объясняет.

Как видим, первые страницы текста, претендующие на постановку проблемы,

содержат очень сбивчивые и неправильные формулировки.

Конечно, не легко выбрать верную форму для введения к альбому со столь широким диапазоном — от I до XVIII вв. Н. С. Степанян в основу его кладет историческую периодизацию и довольно подробно останавливается на ней для каждого хронологического этапа. Нам кажется это не столь обязательным, ибо такие сведения можно почерпнуть в популярных и общих работах, посвященных Армении. Важнее было бы проследить, какие идеологические явления отражены в той или иной группе памятников и на каком этапе развития феодального общества они могли возникнуть. Ясно, что такая постановка вопроса потребовала бы от автора большей самостоятельности исследования, так как армянский рельеф до настоящего времени еще мало изучен. Поэтому Н. С. Степанян была вправе ограничить себя существующей литературой, лишь дополнив текст своими наблюдениями и толкованиями. Так, видимо, она к нему и подошла. Но читателя и здесь подстерегают различные недоразумения, явившиеся следствием небрежного использования литературы. Проще всего нам сделать замечания исходя из собственных работ.

Начнем с севанских капителей, которые Н. С. Степанян относит «к оригинальным декоративным формам IX—XI вв.» (стр. 26, 27). Ссылаясь на посвященную им статью Т. А. Измайловой¹, она цитирует из нее фразу общезвестного содержания о распространенности подобного типа капителей на всем востоке с глубокой древности. Далее, констатируя, что орнаментальные мотивы капители восходят к сасанидскому Ирану, Н. С. Степанян дает ссылку (стр. 58) на книгу Т. Тальбота Райса² и берет оттуда датировку капителей IX—XI вв., что едва ли можно считать правильным. На указанной странице своего труда Т. Тальбот Райс уделяет капители три строки, упоминание о сасанидском искусстве отсутствует. В подписи же

¹ См. Т. А. Измайлова, Севанские капители. ТОВЭ, т. III, Л., 1940, стр. 225—241.

² T. Talbot Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London, 1965, стр. 232, fig. 11, 214.

под воспроизведением капители (рис. 214) утки, представленные на ней, сравниваются с утками на золотом диске ахалгорийского клада V в. до н. э. (!). При этом Т. Тальбот Райс констатирует, что оттуда они перешли на севанскую капитель. Это маловероятное предположение разделяет, по-видимому, Н. С. Степанян, так как ссылается и на рис. 11, где воспроизведен этот диск.

На сходство могивов резьбы капители с сасанидским искусством указывал Н. М. Токарский³. В статье же Т. А. Измайловой это положение развито—в резьбе отмечены черты, характерные для времени раннего халифата, оба автора сходятся в датировке капителей VIII—IX вв. Если Н. С. Степанян не принимает точек зрения, высказанных в печати, она должна отметить это, хотя бы в примечаниях.

Другой пример. Н. С. Степанян упоминает (стр. 29) «миниатюры Евангелия первой половины XII в. (М 2877)». Л. А. Дурново датировала их различно—то первой половиной, то концом XII в.⁴ Видимо, дата миниатюр этого манускрипта была недостаточно ясна и ей—самому крупному советскому специалисту по армянской миниатюре. К сожалению, Н. С. Степанян не привлекает другие исследования того же памятника⁵, в которых эти миниатюры отнесены к последней четверти XII в.

Можно указать и на недостаточно четкое использование работ других авторов. Так на стр. 28 Н. С. Степанян указывает, ссылаясь на Л. А. Дурново (стр. 61), что «стиль и иконографические схемы, разработанные в миниатюре Сирии—в частности, в знаменитом Евангелии Рабулы,—стали

основополагающими для армянской миниатюры». Но такое утверждение слишком категорично. Л. А. Дурново привлекает евангелие Рабулы наряду с другими памятниками раннехристианского искусства и не делает тех выводов, которыми оперирует Н. С. Степанян.

Много места в статье Н. С. Степанян уделяет скеврскому триптиху-реликварию 1293 г. (стр. 46—49). Не используя последних работ, посвященных памятнику, она неоднократно называет триптих «складнем царя Хетума II», хотя царь не являлся его заказчиком. Им был настоятель монастыря Скевра епископ Константин, по желанию которого Хетум II и был изображен на триптихе. Ошибается Н. С. Степанян и тогда, когда говорит о «мастере-авторе складня»: мастеров было несколько, по меньшей мере четверо⁶.

В отношении одзунского обелиска (стр. 18) автор повторяет ошибку, вкравшуюся в исследование Б. Н. Аракеляна, считая, что на нем изображен император Константин с сестрой, тогда как он обычно изображался с матерью Еленой. В более позднем исследовании Л. Р. Азаряна высказано заслуживающее внимание предположение о том, что здесь представлен армянский царь Трдат с сестрой⁷.

Приведенные примеры, количество которых можно увеличить, говорят о недостаточно добросовестном использовании литературы.

На стр. 5 авторы альбома выражают признательность «тем ученым-арменистам, в трудах которых они могли почерпнуть необходимые сведения, чтобы на основе первых публикаций пойти по следу и найти подлинные шедевры искусства». Но разве ученые-арменисты ограничиваются только «первыми публикациями» и не являются исследователями памятников? В предложенном далее списке ученых среди здравствующих следовало бы, безусловно, упомянуть В. А. Абрамян, автора работ об

³ Н. М. Токарский, Предварительный отчет о поездке в Армению, «Известия ГИИМК», т. IV, Л., 1925, стр. 337.

⁴ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 30 (конец XII в.); е е же, Древнеармянская миниатюра, Ереван, 1952 (XII в.); е е же, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, стр. 68 (XII в.); е е же, Армянская миниатюра, Ереван, 1967, стр. 14—16 (первая половина XII в.).

⁵ См. Т. А. Ismailova, Iconographie du Ms. 2877 du Matenadaran, Revue des Etudes arméniennes, N. S., tt. 1, 2, Paris, 1964, 1965.

⁶ См. А. Я. К а к о в к и н, К вопросу о скеврском складне 1293 г., «Византийский временник», XXX, 1969, стр. 195—204; е го же, Об одном изображении на складне 1293 г., «Сообщения Гос. Эрмитажа», 30, 1969, стр. 30, 31.

⁷ См. «Դատմա-բանասիրական հանդես», 1965, № 4, стр. 212—220.

армянском средневековом ремесле, и особенно В. М. Арутюняна и А. Л. Якобсона, посвятивших армянской архитектуре не мало трудов.

Сама Н. С. Степанян не исследует памятники в целом. Формальный анализ, которому она их подвергает, зачастую грешит субъективным и вкусовым подходом. Стремление к образной передаче своих мыслей, художественному выражению их нередко оборачивается против автора. Весь текст статьи изобилует надуманными, искусственно осложненными, просто непонятными фразами, которые отнюдь не приближают читателя к пониманию искусства средневековой Армении.

Приведем некоторые примеры.

О Звартноце: «Соотношение абстрактных (?) форм здания с реальными формами скульптуры, мера абстрагирования реальных форм, найденная для того, чтобы они вылавились в сами конструкции без всякого усилия,— вот что поражает здесь» (стр. 19). Поражает скорее лишенный содержания набор слов.

Принцип армянских архитектурных рельефов X—XI, XII—XIII вв. рассматривается как единый, что совершенно неверно—автор, как видно, не достаточно хорошо знаком с памятниками. Трудно понять и следующий абзац: «Рельеф не дробит стены еще и потому, что мастера избегают изображения планов, пластической моделировки предметов (каких предметов?—*Рец.*) в зависимости от их удаленности. Пространственное богатство рельефа решается иным способом—сочетанием разномастных элементов, компановкой больших и малых, в зависимости от их значимости, фигур (?—*Рец.*), наконец,—умением вплести в изображение орнамент или надпись» (стр. 22).

Еще пример на той же странице: «В ряде памятников X—XI вв. и более позднего времени рельефы становятся рисунками на стенах, связанными со зданием не в плане очевидных конструктивных переходов и сочленений, а в ином сложном ритмическом плане... они сами (рельефы.—*Рец.*)—стена» (стр. 23).

Такими неудобопонятными формулировками буквально пестрит текст статьи. Исчерпать их в рецензии невозможно.

Приведем еще несколько поразивших нас выражений: «гениальная наивность»

(об изображениях орлов на капителях Звартноца, стр. 20), «глазастые фигуры» (стр. 24), «дополнительная игра поверхности» (стр. 24)—о рельефах на фасадах храма на острове Ахтамар и т. п. О фигурах ктиторов в Ахпате: «Композиция врублена в гладкую стену и окаймлена специальной рамой, как картина или орнаментальный знак» (?) (стр. 25).

Почему хоран—это «мемория», даже если он вводит в текст? «Сам хоран, представляющий из себя своего рода скрещенные архитектурной формы арки, резных ворот (?), с чисто декоративной формой ковра, узорчатой ткани, не случаен на почве Армении» (стр. 36). Здесь все смешано, особенно если учесть, что до этого автор объединяет историю орнамента от Эчмиадзинского евангелия до «хоранов армянской миниатюры XIV—XVII вв.» Так вообще нельзя сказать, ибо хораны—это тоже миниатюра.

Не раскрывает художественную сущность армянского рельефа XIV в. характеристика сцены Деисуса на хачкаре князя Проша: «Фигуры... расположены на орнаментальном фоне, они как бы скользят мимо ажурной решетки (?)» (стр. 38). О рельефе притвора Нораванка сказано слишком произвольно—лицо Бога-Отца «как бы выдвигается вперед, вперяясь взором в дали горного пейзажа» (стр. 41). Приведем еще один пример крайне бессодержательного словосочетания: «Художественная выразительность ехегнадзорского льва заключена в том сочетании конкретности, точности с отвлечением от конкретности и точности, в том соединении зоркости и матерства с наивностью и неумением» (стр. 44).

Н. С. Степанян пользуется сравнениями из самых разных эпох, не давая этому обоснований. Например: «Оба складня (1293, 1300 гг.),—пишет она,—проникнуты некой светлой духовностью образов. Фигуры ангелов со складня «Хотакерац», Благовещение складня царя Хетума II как будто связывают образы эллинизма с образами мастеров раннего Возрождения. Здесь невольно вспоминаются итальянцы—Симоне Мартини, Фра Анжелико» (стр. 47).

В целом текст написан неровно.

Случайным, слишком развернутым кажется нам экскурс, посвященный ампулам Монцы-Боббио (стр. 14, 15), где автор вы-

являет аналогии к фрагменту рельефа, найденному в Двине.

Не следовало бы занимать текст и обширными цитатами из работ других авторов. Достаточно сослаться на них, особенно если текст цитаты сам по себе сложен и также требует пояснений (например, на стр. 15 большой отрывок из книги: A. G r a b a r, *Les ampoules de terre sainte*. Monza-Bobbio, Paris, 1957). Наряду с этим, двинские рельефы с изображением сбора винограда и конного святого война лишь упомянуты, хотя эти темы важны и широко освещены в литературе. Случайны сведения и о павлине также на двинском рельефе. Неправильно, что павлины в средние века воспринимались как заморские птицы; в раннехристианском искусстве они являлись символами бессмертия.

Некоторые замечания по существу.

Неверно, что «внутри (подчеркнуто нами.— *Рец.*) типа базиликальных сооружений в Армении складываются новые самостоятельные типы христианской церковной архитектуры, в числе которых был купольный зал» (стр. 16), ибо различные формы центрической композиции формируются не внутри базилики, а издавна существовали параллельно с ней и лишь на определенном этапе развития архитектуры были скрещены с базиликой. Центрическому, а не базиличному принципу обязано и происхождение крестовокупольной композиции. Неверно также утверждение, что в X—XI вв. уменьшившиеся масштабы «новой архитектуры вызывают к жизни более плоский, мелкий, изощренный по своей орнаментике декоративный рельеф... Пластическое начало вытесняется графическим, построенным на красоте линий и рисунка» (стр. 22). К этому этапу, по мнению Н. С. Степанян, относятся и анийские памятники. Вопреки мнению автора, рельефы анийских сооружений X—XI вв. очень пластичны и выполнены в высоком моделированном рельефе: таков декор Дворцовой церкви, Анийского собора.

Образное выражение И. А. Орбели о нарастании «противоречий между растущим городом и старым, отжившим свой век всемогущим замком» (стр. 31, 32) толкуется неправильно. Развитие и расцвет города не устраняли феодальных отношений: они продолжали существовать и ук-

репляться, вступая в новую фазу своего развития. Город в Армении никогда не стал свободной коммуной. Наряду с городской знатью (стр. 31), на историческую арену выступили новые феодальные роды. Нужно также указать, о росте какого капитала идет речь (стр. 31).

Характеризуя христианскую религию как независимую ветвь православия (?), Н. С. Степанян пишет: «В этих условиях знакомство с искусством Византии носило больше характер постижения художественного образца, чем строгого следования святыням, которые следует повторять» (стр. 28). Но ведь образец и есть именно то, что повторяют, хотя бы и варьируя его.

Можно ли, да еще «с полным правом», сравнивать рельефы на кадилъницах, которые автор относит к первой группе, с миниатюрами Мугнинского евангелия (стр. 29)? Ни иконография, ни трактовка одежды в этих памятниках не могут быть сопоставлены. Одна лишь монументальность еще ничего не определяет.

Рельефы на кадилъницах, выделенных им во вторую группу, видимо, воспроизводят раннюю многократно повторенную форму. Этим объясняется то, что «внутри объемов, наклепанных на форму чаши (?!)», стирается первоначальная пластичность и характеристика образов. Подчеркивая для этой группы примитивизм стиля, Н. С. Степанян находит параллель ему в миниатюрах Евангелия 1038 г. (М 6201), абсолютно ничего общего не имеющих с рельефами этих кадилъниц. Здесь не может помочь и оговорка («пусть не прямую аналогию», стр. 29).

Раздел о ювелирном искусстве Н. С. Степанян заканчивает такими словами: «Последним значительным по своим художественным качествам серебряным окладом можно считать оклад Мугнинского евангелия XI в., выполненный в 1679 г. Что касается окладов еще более поздних—они малоинтересны» (стр. 51). Куда же тогда отнести более двух десятков сохранившихся очень интересных серебряных переплетов, выполненных во второй половине XVII в. в Кесарии, или исполненный в 1726/27 гг. в Стамбуле великолепный переплет евангелия царицы Керан (Иерусалим, 2563) и целый ряд других произведений, превосходящих по своим ху-

дожественным достоинствам оклад Мугнинского евангелия? Следует также отметить ошибку вкравшуюся в аннотации репродукций. Под № 157 написано: «Оклад Мугнинского евангелия XIII в. (?) 1679 г.», на воспроизведении же представлен оклад евангелия 1038 г. (Матенадаран, № 6201). Ниже, под № 158 читаем: «Оклад киликийского евангелия 1038 г. XVIII в.», но известно, что такого евангелия не могло существовать, так как в 1038 г. не было еще и Киликийского княжества.

На стр. 39 Н. С. Степанян пишет, что «скульптура в XIII в. как бы обретает самостоятельность», но в какой части XIII в.? В какой области Армении? Перед тем она утверждает, что рельеф в это время в ряде случаев становится рисунком, является частью стены (стр. 23). Один тезис противоречит другому.

На этой же, 39-й стр. читаем, что в том же столетии «начинается процесс выявления специфики различных видов искусств, их постепенное разделение». Неужели монументальная живопись Армении, которую мы знаем с VII в., не имела своей специфики, как и армянская миниатюра, серебряных дел мастерство, керамика?

Где в XIII в. («особенно в области книжной миниатюры») «начинаются отклонения от иконографии в сторону большей жизненной точности» (стр. 39)? Можно ли это сказать об евангелии Таргманчац 1232 г. (М. 2743), рукописях, украшенных знаменитым мастером Игнатисом? Сказанное автором можно отнести к Ахпатскому евангелию, к некоторым киликийским манускриптам, но нельзя делать такие характеристики универсальными: XIII в. не был единым.

И, наконец (стр. 39): «Отклонения эти были отклонениями от норм средневекового искусства в целом. Именно такие симптомы, связанные с общим историко-экономическим и социальным развитием Армении этого времени, позволяли некоторым ученым говорить об «армянском Возрождении» (с большой буквы, т. е. типа итальянского. — *Рец.*). Завуалированная формулировка не мешает Н. С. Степанян вновь проводить в корне неправильное, искажающее историческую действительность положение о Возрождении в Армении.

Текст Н. С. Степанян грешит и други-

ми неточностями. Так, она пишет: «В специальных памятных записях... приложенных к каждой (?) армянской рукописи, можно узнать не только имя ее заказчика, переписчика и миниатюриста, но и всю ее сложную дальнейшую жизнь» (стр. 9). Но это бывает далеко не всегда, особенно с такой полнотой.

Христианство не проникло и не могло проникнуть в Армению через Византию, так как оно в качестве государственной религии было принято там позже (стр. 16).

Номер Эчмиадзинского евангелия в Матенадаране не 229 (стр. 15), а 2374 (в статье дана ссылка (28) на работу Л. А. Дурново, где номер указан правильно).

Птицы в бровке северного окна храма в Птгни не имеют ничего общего с птицами в рамке со сценой крещения в миниатюре, подшитой к концу Эчмиадзинского евангелия (стр. 17).

Символы неправильно отнесены к каждому из четырех евангелистов (стр. 40, илл. 94—99).

Не Гасан III, а Хасан II.

Богоматерь-заступница, а не просительница (стр. 44).

Заметим, что в тексте следовало бы давать ссылки на номера иллюстраций. Отсутствие их очень затрудняет пользование альбомом.

Мы не сомневаемся, что Н. С. Степанян не мало потрудились над вступлением, стремясь к тому, чтобы сделать его легким для восприятия и помочь читателю понять и полюбить армянский рельеф. Однако допущенные ошибки, непродуманные формулировки явно снижают ценность текста. Хочется надеяться, что в новом издании альбома автор учтет высказанные замечания. Это устранил досадный контраст между иллюстрированной частью и вступительной статьей. Надо помнить, что альбом рассчитан на читателей, не имеющих специальной подготовки, но живо интересующихся вопросами искусства. Это обязывает автора проявлять к себе высокую требовательность, поскольку печатное слово расценивается как непререкаемый авторитет. Поэтому явные ошибки, небрежность, запутанные, бьющие на эффект формулировки в таком издании недопустимы.

Т. ИЗМАЙЛОВА.

А. КАКОВКИН (Ленинград)