

византийского города в европейской истории⁷. Обобщение возможно лишь на основе конкретного исследования различных аспектов городской жизни. Статья К.-П. Мачке, будучи примером такого подхода, фокусирует в себе целый комплекс вопросов, решение которых позволило бы с большей точностью и обоснованностью определить особенности византийского города XIII—XV вв. В связи с этим большое значение приобретает привлечение новых и углубленное изучение имеющихся источников. Попытка Т. Миллера, предпринятая в этом направлении, расширяет наши возможности в исследовании поздневизантийского города.

В. Н. Заважин

Sirarpie Der Nersessian. L'Art arménien dès origines au XVIIe siècle. Paris, 1977. Orient et occident. Art et metiers graphiques, 272 S.

Литература по армянскому искусству обогатилась еще одним монументальным трудом, цель которого — познакомить читателя с первоклассным по своему значению искусством Армении от его истоков до XVII в., проиллюстрировав многочисленными, преимущественно цветными, репродукциями всех видов армянского искусства — архитектуры, скульптуры, живописи, особенно миниатюрной. Уже в аннотации к книге выдвинуты положения, которых придерживается автор, а именно: «Посредник между азиатскими народами и народами Средиземноморья, Армения своей культурой, религией и даже своим происхождением более близка к Западу, чем Востоку. Архитектурная традиция ставит эту страну в ряд даже с европейским романским искусством. Наряду с иранским (ахеменидским, парфянским) влиянием, в ранний период имело место сильное эллинистическое течение, которое было стойким долгое время после исчезновения с исторической сцены Селевкидов, в то время как Рим в художественной жизни страны не играл, по-видимому, роли». И далее: «Контакты с соседними и даже отдаленными странами и народами, в том числе с теми, которые обособывались на армянской земле, расширяли горизонты мастеров, давали им возможность познавать иные художественные формы, на которые они всегда накладывали свой отпечаток. Каждый период независимости Армении отмечен новым подъемом творческой активности без полного разрыва с предыдущим, т. е. с сохранением собственной традиции». Все эти положения не вызывают сомнений.

В книге шесть разделов: 1. Античная Армения, 2. Христианская Армения, 3. Армянские царства Багратидов и Арцрунидов, 4. Киликийское царство, 5. Крупные феодальные роды, 6. Поздний период. Книга снабжена библиографией, списком иллюстраций и индексом.

Поставив целью дать популярное изложение двухтысячелетней истории армянского искусства, С. Дер Нерсессян исходит из своих предыдущих фундаментальных исследований. Книга написана изящным языком, четкие, порой краткие формулировки нередко раскрывают сложные проблемы. Сами памятники рассматриваются на фоне общехристианской культуры и искусства. Главам предшествуют краткие исторические характеристики каждого периода. Однако автор не останавливается на различиях общественного строя, менявшегося в процессе исторического развития Армении, что помогло бы яснее дифференцировать предположенные разделы и выявить их специфику в области идеологии. Возможно, это привело бы и к несколько иным названиям разделов книги. Чтобы показать основную линию развития армянского искусства, С. Дер Нерсессян должна была тщательно отобрать материал, известный ей во всей полноте. Популярное изложение должно было привести к известной хрестоматийности, что неизбежно, например, для античного периода, от которого до нас сохранилось лишь незначительное количество памятников. Это не дает возможности, как замечает автор, представить эволюцию форм и выявить специфические армянские черты (с. 20), но, собранные в одной книге и впервые прекрасно воспроизведенные, они получили новое звучание.

⁷ Как отмечает З. В. Удальцова, в последнее десятилетие в советском византиноведении наблюдается заметное возрастание интереса к исследованиям типологического характера; см.: *Удальцова З. В. Новейшие исследования советских византинистов.* — ВВ, 1978, 39, с. 3.

Значительная часть второго раздела посвящена пережившему в V—VII вв. высокий расцвет армянскому зодчеству, за которым автор признает значение ведущей области искусства средневековой Армении. Широко освещая богатство архитектуры этого времени, автор приводит краткие, но содержательные характеристики ряда памятников. С. Дер Нерсессян указывает на генетические истоки основных композиционных решений армянской архитектуры раннего средневековья, связанные с зодчеством Ближнего Востока, прежде всего с Сирией¹. Заметим лишь, что, говоря об одном из наиболее значительных памятников классического периода армянского зодчества VII в. — Звартноце (рис. 26—28), автор не выделяет, согласно убедительной новой реконструкции С. Х. Мнацаканяна, триконх второго яруса (с. 43), что объединяет художественный облик этого здания. Вызывает сомнение и датировка храма в Сорадире (турецкая часть Армении) VII в. (с. 39, 86). Композиционная близость его к расположенному в том же районе храму на острове Ахтамар (915 г.) склоняет нас, как и многих армянских историков архитектуры, к хронологическому сближению этих двух памятников.

Автор справедливо критикует произвольный перенос дат раннесредневековых храмов Армении с VII в. в IX—X вв., имеющий место в работах Г. Н. Чубинашвили² (с. 48).

Часть второго раздела посвящена скульптурным рельефам. Представленные здесь памятники дают основание рассматривать их не только как неотъемлемую часть архитектурного декора, но и как самостоятельные произведения искусства. Отметим прекрасно воспроизведенный рельеф VI в. — Богоматерь-Одигитрия из Одзуна (рис. 31). По-новому воспринимается отличающийся от предыдущего по стилю рельеф малой капители из Двина, на котором изображена Дева с младенцем (рис. 33).

Особого внимания заслуживает фрагмент капители VI в., также из Двина (рис. 34). Автор отмечает исключительность помещенной на ней композиции не только в армянском искусстве. Этот памятник не находит полных аналогий даже среди широко приведенных автором раннехристианских параллелей. Интерес фрагмента капители выходит за рамки армянского искусства и позволяет С. Дер Нерсессян говорить о связи его с палестинской иконографией (с. 52, 53).

В книге обращено внимание и на давно ждущий изучения двинский рельеф (рис. 35), где символическая сцена сбора винограда, хорошо известная в античном, а позднее переосмысленная в христианском искусстве как «виноградник господний», здесь, по мнению автора, превращена в жанровую сцену. Однако мы думаем, что крест в центре рельефа придает и этому памятнику символическое значение.

Ранние армянские рельефы со светскими сюжетами введены автором в круг парфянских и сасанидских памятников, но между ними, по ее мнению, должно было находиться какое-то промежуточное армянское звено. Останавливаясь на портретах ктиторов, С. Дер Нерсессян анализирует композицию тимпана западного входа собора в Мрене (рис. 36) и по-новому раскрывает ее. Представленных там двух ангелов автор сопоставляет с апсидальной мозаикой Сан-Витале в Равенне и мозаиками римских церквей. Но, как замечает она, между рельефом Мрена, подчиненного форме тимпана, и мозаикой Сан-Витале должен был существовать посредник — армянская апсидальная живопись (с. 56—58). Рассматривая многочисленные армянские надгробные стелы, автор подробно останавливается на усыпальнице Ахца 364 г. (рис. 37). Представленные там рельефы она считает разновременными: лишь рельеф с изображением Даниила во рту львином, по ее мнению, является первоначальным, но не связанным с остальными. Рельеф же с лозами и медальоном, в котором вписан крест, представляет только треть композиции типа архитравной плиты Касаха, вставленной взамен несохранившегося рельефа. Форма креста исключает принадлежность памятника к 364 г., но заставляет относить его к более позднему времени (конец IV—V вв.). Изображение же обнаженного охотника спустя полвека после принятия христианства С. Дер Нерсессян считает невозможным — этот рельеф значителен как один из памятников дохристианского искусства Армении, которых сохранилось очень мало. Такая трактовка рельефов Ахца, безусловно, нова и убедительна (с. 60, 63).

¹ Замечания по архитектурным памятникам здесь и далее сделаны А. Л. Якобсоном.

² Развернутую критику этих передатировок см. в рецензии А. Л. Якобсона: *REAgrm.*, 1968, p. 463—478.

В части, характеризующей живопись этой эпохи, С. Дер Нерсисян, останавливаясь на мозаиках, отмечает, что эта техника была известна в Армении издавна, и ссылается на мозаику бани в Гарни (рис. 7) как наиболее ранний образец ее. Констатируя крайне фрагментарное состояние мозаик, украшавших храмы Армении V—VII вв., автор упоминает армянские мозаики Иерусалима. Воспроизводя наиболее совершенную из них — у Дамасских ворот (рис. 44, 45), автор не считает эти мозаики образцом армянского искусства, хотя и допускает участие в них армянских мастеров, живших в Иерусалиме (с. 71). Вместе с тем С. Дер Нерсисян подтверждает связь армян с Иерусалимом наличием переведенного в V в. армянского Лекционария, который отражает иерусалимские литургические обычаи (с. 71), но считает апокрифическим, не имеющим исторической ценности, список некоего Анастаса, упоминающего 70 армянских монастырей, основанных в Иерусалиме между IV и VII вв. Однако при всей ненадежности этого источника наличие иерусалимских мозаик с армянскими надписями, так же как и позднейшие отголоски характерной для них палестинской традиции в армянской миниатюре, позволяет думать, что армяне были достаточно тесно связаны с этой традицией.

С. Дер Нерсисян останавливается и на монументальной живописи, подтверждая цитатой из Вртанеса Кертога наличие ее в храмах этого времени. Плохо сохранившиеся росписи не могли быть достаточно качественно воспроизведены и в книге (рис. 46, 47). Реставрация последних лет, быть может, несколько произвольно дополняя краски, позволяет представить величественность апсидальной композиции в храме Талыш (Аруч) VII в. (рис. 47 — Христос). На основании сохранившихся материалов автор все же намечает композиционные особенности армянской монументальной росписи, в общем характерной для христианского искусства этого времени. С. Дер Нерсисян приводит также самые ранние миниатюры, подшитые к Эчмиадзинскому евангелию 989 г. (Матенадаран³, 2874), и убедительно полагая, что они принадлежали роскошному манускрипту, связывает с ним оклад слоновой кости, которому приписывает византийское происхождение. В настоящее время ряд исследователей уточняет это происхождение как «восточнохристианское». С. Дер Нерсисян сопоставляет лики в миниатюрах (так же как и Л. А. Дурново⁴) с росписями Лмбатаванка, что позволяет датировать их VII в. При этом автор отрицает мнение И. Стржиговского, рассматривавшего листы, подшитые к Эчмиадзинскому евангелию, как сирийские. Она считает, что в намечающейся здесь парфяно-сасанидской тенденции можно видеть собственную традицию, сложившуюся под этими влияниями в более ранний период. Сходство с некоторыми синайскими иконами (Киев), в меньшей мере — с коптскими фресками (быть может, в большей степени — с фаяумским портретом? — Т. И.) говорит, по ее мнению, о скрещении этих течений. В деталях наблюдаются воздействия антикизирующих памятников при преобладании восточного направления (с. 75).

Результатом углубленного исследования С. Дер Нерсисян является указание на то, что четыре ранние миниатюры Эчмиадзинского евангелия связаны общей темой Теофании и дают представление о евангельских иллюстрациях с символической тенденцией, единственным образцом которых являются эти армянские миниатюры (возможно, отголосок той же тенденции можно видеть в миниатюрах Евангелия 1033 г. М., 283, отличающихся уже крайним примитивизмом стиля. — Т. И.). Автор и здесь предполагает наличие связей с Палестиной, где Теофания была главной темой декора мартириев, хотя мы и не имеем здесь прямых доказательств (с. 79).

Говоря о миниатюрной живописи Васпураканского царства Арцрунидов, автор подчеркивает уникальность ранней армянской рукописи — Евангелия царицы Млке 862 г. (рис. 56, 57), возводя образцы его иллюстраций к произведениям антикизирующего характера.

Основной архитектурный памятник времени царства Арцрунидов — Ахтамар, построенный по приказу царя Гагика (рис. 58, 59), освещен с позиций прежних исследований С. Дер Нерсисян. Отмечено исключительное значение этого храма не только для Армении, но и для всего христианского Востока. Разделяя украшающие его рельефы на несколько групп по сюжету и месту их расположения, автор выделяет

³ Далее собрание Матенадарана мы обозначаем буквой М.

⁴ Дурново Л. А. Краткая история армянской живописи. Ереван, 1957, с. 14.

различные художественные течения, пути проникновения которых не всегда удается проследить, — полные аналогии этим рельефам, по ее словам, не встречаются ни в мусульманском, ни в более раннем армянском искусстве. Ряд фигур связывает Ахтамар с домом царя Гагика, а именно — изображение князей Сахака и Амазаспа, принявших в 786 г. смерть от арабов (с. 84—92). Стремление выдвинуть святых из среды царствующего дома служило, как известно, возвеличению его власти. Но каковы бы ни были истоки рельефов Ахтамара, они, как подчеркивает С. Дер Нерсессян, творчески перефразированы в соответствии с армянскими нормами. По стилю рельефы родственны монументальным росписям храма (рис. 60, 61). Уникальным в них является цикл «Бытия», помещенный в барабане купола. Это — единственный на христианском Востоке средневековый памятник, в котором представлен нарративный цикл Ветхого завета, восходящий к более древней эпохе (с. 90). Однако вызывает удивление, что широко освещая храм Ахтамара, автор не привлекает исследования И. А. Орбели⁵, рассматривавшего рельефы этого памятника на фоне эпического наследия армянского народа. Этот труд И. А. Орбели не упомянут и в библиографии книги.

Кратко касаясь хорошо известных в литературе миниатюр Эчмиадзинского евангелия, исполненного в Сюнике в 989 г. (рис. 62), автор подробно останавливается на еще недостаточно широко опубликованных росписях Татева 930 г. (рис. 63, 64), отмечая большую распространенность монументальной живописи именно в этой области. При анализе этих росписей автор опирается на исторические сведения Стефана Орбелиана и выводы Н. Тьерри, которая, сравнивая росписи Татева с западными миниатюрами, пришла к заключению, что они являются работой франков, выполненных с помощью армян.

С. Дер Нерсессян обращает особое внимание на наиболее существенную часть грандиозной композиции западной стены. Видимо, предположение об участии в росписи западных мастеров не встречает ее возражений, но позволяет отметить некоторые особенности этой сцены. Так, например, за инверсию первоначального картона, возможно, говорит неканоничное расположение фигур. Кроме того, по ее словам, эта оригинальная и высокохудожественная композиция вызывает в памяти скорее тему «Воскрешения мертвых», чем «Страшный суд» (с. 95, 96).

Достаточно подробно характеризуя анийские архитектурные памятники X—XI вв. (рис. 65—68), автор не указывает в библиографии основополагающий труд Н. Я. Марра «Ани»⁶, хотя, говоря о раскопках Ани (с. 47), и упоминает о его многочисленных статьях.

С. Дер Нерсессян дает представление о развивающемся в X—XI вв. строительстве монастырей (Санаин — рис. 70, Ахпат — рис. 72, 73). Касаясь церкви святых апостолов в Карсе (рис. 77), повторяющей композицию церкви Мастары VII в., она отмечает стилистическое сходство изображений апостолов в антревольтах арок барабана с определенным направлением миниатюрной живописи. Переходя к ней, автор относит к первой половине XI в. богато иллюстрированное Евангелие царя Гагика Карсского (Иерусалим, 2556). Большое внимание уделено портрету Гагика с женой и дочерью (с. 75); констатируется влияние окружавшей царский двор мусульманской среды (что заметно и в тканях, хотя они могли быть вытканы и в самой Армении). Это влияние не отразилось, однако, на изображении фигур. Миниатюры же на евангельские темы (рис. 76, 77), по словам автора, свидетельствуют о контактах с современным рукописи византийским искусством, хотя почти ни одна из них не имеет полной аналогии в известных греческих манускриптах (с. 110). Не позволяет ли это поставить вопрос о том, что художник, несомненно тяготевший к нормам византийского искусства, пользовался какими-то неизвестными, более ранними образцами собственно армянских рукописей, отмеченных антиквизирующей тенденцией? За это говорит, например, характерная только для данной рукописи передача мускулатуры и трактовка фигуры сатаны в сцене искушения (рис. 76). Не находят аналогий в греческих рукописях ни декор пышно украшенных хоранов, ни особый характер и богатство маргиналов.

⁵ Орбели И. А. Избранные труды. М., 1968, 1, с. 17—204.

⁶ Марр Н. Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М.; Л., 1934.

К тому же художественному направлению середины XI в. относят С. Дер Нерсессян и так называемое Трапезундское евангелие (Венеция, 1400), сходные с Карским евангелием, хораны которого отличаются еще большей роскошью (рис. 79). В миниатюрах, занимающих целый лист, прослеживается византийская иконография; в некоторых случаях автор предполагает даже участие греческого мастера, выделяя в то же время сцену «Преображения» (рис. 78) как работу армянского художника. Представляет большой интерес впервые высказанное С. Дер Нерсессян предположение о том, что этот манускрипт мог быть исполнен для одного из анийских Багратидов (с. 114).

К тому же течению, также впервые, отнесено уникальное панно из дерева с изображением «Снятия со креста» (рис. 81), вложенное Григором Магистром в церковь Хавуц Тар. Композиция сцены, как указывает автор, отличается от всех известных как на востоке, так и на Западе (с. 114).

С. Дер Нерсессян отмечает сосуществование различных тенденций в армянской миниатюре X—XI вв. Наименее ощутимы различия от придворных рукописей, по ее словам, в миниатюрах Евангелия Мотни XI в. (М., 7736; рис. 80). Затем приведена группа миниатюр, где схематизация доведена порой до орнаментики и полной абстракции. Крайние примеры — миниатюры Евангелия 966 г. (Балтимор, 537; рис. 84) и Евангелия 1064 г. (Иерусалим, 1924; рис. 82, 83). Миниатюра со сценой «Распятия» последней рукописи впервые издана в натуральную величину и в цвете, что дает полное представление об оригинальном видении художника.

Из этой группы С. Дер Нерсессян выделяет Евангелие 1038 г. (М., 6201), отличающееся своеобразием стиля, высоким качеством иллюстраций (рис. 87, 88). К XI в. автор относит и Евангелие из Иерусалима (№ 2555), родственное Эчмиадзинскому евангелию, и дает превосходную репродукцию миниатюры с «Темплетто» (рис. 85), впервые воспроизводит заглавный лист Евангелия от Луки, единственный, как отмечает С. Дер Нерсессян, образец исполнения текста на всем листе художественно оформленными заглавными буквами (рис. 86).

Как и следовало ожидать, результаты исследования киликийской миниатюры, которое готовит в настоящее время С. Дер Нерсессян, нашли отражение в четвертом разделе рецензируемой книги. Отмечая полное исчезновение киликийской архитектуры, автор тем большее внимание уделяет миниатюрной живописи, иллюстрируя текст цветными воспроизведениями мало или совсем неизвестных миниатюр. Среди них следует отметить для XII в. иллюстрации Евангелия Иерусалимского патриархата № 1796 («Христос и донатор», «Святые жены у гроба», «Иисус и святые жены» — рис. 90, 91). По мнению автора, они продолжают линию «византизирующих» царских евангелий, особенно — Гагика Красского, но вместе с тем в них появляется тенденция к линейности и монументализму. Эти же черты стиля отмечены и в работах других художников того же времени.

Особое внимание С. Дер Нерсессян концентрирует на киликийской миниатюре XIII в. и, что естественно, на творчестве Тороса Рослина, отмечая в нем как оригинальность решений, так и реалистическую тенденцию (рис. 92—100). Как замечает автор, удаляясь зачастую от традиционных формул, мастер достигает в своих миниатюрах монументального звучания. Рассматривая Тороса Рослина как лучшего миниатюриста XIII в. — и не только для Киликии (с. 133—143), — С. Дер Нерсессян еще более определено, чем предшествующие исследователи, отмежевывает от него творчество его последователей, рукописи которых она называет «царскими» (с. 144). Как первый пример приведено Евангелие царицы Керан 1272 г. (Иерусалим, 2563; рис. 104—107). Евангелие же Смбата Гундестабли (до 1274 г.; М., 7644; рис. 102) и Евангелие 1273 г. (музей Топкапу, Стамбул, рис. 101, 103), миниатюры которого впервые воспроизведены в цвете, отнесены к переходной группе. В них, по словам автора, намечаются новые черты, утверждающиеся далее в манускриптах, заказчиками которых были главным образом члены царской фамилии. Сходство же миниатюр Евангелия Смбата Гундестабли и Евангелия Топкапу, исполненного в Скевре художником Ховазаспом, позволяет видеть в них одну и ту же руку (с. 144). Изыскания С. Дер Нерсессян не опровергают, однако, мнения Л. Р. Азаряна о принадлежности первого из этих Евангелий школе епископа Ованнеса. Автор книги предполагает, что Ховазасп был лишь приглашен в Скевру. Все эти высказывания шире раскрывают промежуточный этап эво-

люции киликийской миниатюрной живописи и формирование новых стилевых особенностей, которые, по словам автора, наиболее ярко проявили себя в Евангелии царицы Керан. Миниатюры этой рукописи, существенно отличающиеся от стиля Тороса Рослина, позволяют С. Дер Нерсессян ввести их в круг византийского искусства эпохи Комнинов, Палеологов и итальянского искусства Дученто. Автору удается наметить несомненную связь киликийских художников, особенно послерослиновского периода, с западноевропейским искусством, хотя они и продолжали работать в традициях своей школы.

Так, в миниатюре с изображением донаторов Евангелия Васака (Иерусалим, 2568; рис. 109), где они преклоняют колени перед восседающей на троне Девой, которая покрывает их своим плащом, С. Дер Нерсессян видит вариант, представленный живописью Дуччо 1280 г. («Мадонна с францисканцами» в Пинакотеке Сиенны). За счет чужеземных образцов обогащается и иконография — впервые в том же Евангелии появляется тема «Древа Иессеева» (рис. 110), издавна известная на Западе.

К той же школе автор причисляет и Евангелие 1287 г. (М., 197), где в сцене «Благовещения» (рис. 112) одежда, жест, корона заставляют вспомнить готическое искусство. Впервые отмечено поразительное сходство этой миниатюры с портретом Бланки Кастильской (Библиотека Пирпонт Морган, Нью-Йорк). Из этого ясно, что армянский мастер вдохновлялся французской миниатюрой первой половины XIII в. Связи с французским искусством, столь конкретно выявленные С. Дер Нерсессян, позволяют ей предполагать, что киликийские художники имели возможность видеть иностранные образцы, скорее всего, — в придворной среде (с. 154). Такие изыскания автора новы и представляют большой интерес.

Однако богатство фантазии, сила экспрессии, динамизм, характерный для киликийской живописи данного этапа, доведенные менее талантливыми мастерами до предела (рис. 115, 116), она рассматривает как конец этого направления. Так, в ее расцвете и спаде раскрывает С. Дер Нерсессян киликийскую миниатюрную живопись XIII в., расценивая этот «золотой век» как лучшее, что было создано в средние века в целом; широта кругозора и духовного мира мастеров вполне объясняют заимствование некоторых моделей, модифицированных ими на основе собственной традиции. Важно и то, что С. Дер Нерсессян, выделяя творчество Тороса Рослина как ведущего мастера своей эпохи, подчеркивает также роль художника Евангелия царицы Керан, значение которого было велико для последней четверти XIII в. В начале XIV в., констатирует автор, художественное течение предшествующего столетия ослабевает, но традиция не прерывается. Остановившись на творчестве Саргиса Пицака, С. Дер Нерсессян расширяет представление о нем, публикуя миниатюры рукописей 1316 и 1346 гг. (рис. 117—119).

В том же разделе дана сводка киликийских окладов и реликвариев. Для Скверского складня (рис. 121) автор отмечает близость к нему миниатюр Евангелия царицы Керан.

В следующем разделе приводится подробная характеристика церкви Тигра на Овенца, стены которой покрыты росписями (рис. 122—124). Эти росписи, по мнению автора, исполнены грузинскими художниками (с. 163). Подобная категоричность решения вопроса представляется спорной. Едва ли можно принизить и роль заказчика, несомненное воздействие которого сказалось, в частности, в появлении в росписях сцен жития Григория Просветителя. Кроме того, по словам Н. Я. Марра, «роспись эта тяготеет почти полностью к халкедонитским преданиям армян, как они, эти предания, сохранились в халкедонитской версии жития Григория Просветителя на арабском языке, открытой на Синае»⁷. Не случайно в апсиде среди изображений епископов находятся и изображения двух сыновей Григория Просветителя. Признавая известный синкретизм армянской и грузинской культуры XII—XIII вв., приоритет грузинской монументальной живописи, едва ли следует отрицать определенную особенность росписей церкви Тигра на Овенца. Заметим, что имеющиеся на них грузинские и греческие надписи были, безусловно, приемлемы в армянской халкедонитской среде, к тому же их палеография и правописание, по мнению специалистов, не соответствуют современным им грузинским нормам⁸. Напомним, что в более ранних

⁷ Марр Н. Я. Указ. соч., с. 85.

⁸ Мурадян П. Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977.

родственных росписях халкедонитской церкви Бахтагеки в Ани надписи — армянские. Видимо, весь этот комплекс определенного направления армянской монументальной живописи требует углубленного изучения, которое едва ли позволит исключить участие в ней армянских мастеров⁹.

В некоторых других, отличных по стилю росписях анийских церквей С. Дер Нерсессян допускает работу последних так же, как в церкви Святого Знамени монастыря Ахпат (портрет Хутлу Буги).

Обращаясь вновь к архитектуре, автор останавливается на возобновлении строительства в Санаине и Ахпате (рис. 125—130). Особое внимание уделено конструкции перекрещивающихся арок. В гавите 1208—1210 гг. церкви Святого Знамени в Ахпате (рис. 132) автор видит завершение поисков, связанных с этим архитектурным решением, начало которых она относит к концу X в. Применение такой сложной конструкции отмечено как в библиотеке Ахпата второй половины XIII в., так и в его трапезной. С. Дер Нерсессян подчеркивает оригинальность этой армянской архитектурной системы, характерной для многих памятников XIII—XIV вв., и ее логическое развитие в собственно армянском зодчестве (с. 170, 171). Вероятно, все эти достижения указывают на рост светского начала в феодальном обществе, повышение интереса к гражданскому зодчеству, образцом которого являются в ряде случаев и монастырские постройки.

С. Дер Нерсессян связывает архитектурные памятники этого периода со строительной деятельностью крупных феодальных родов. Говоря о монастыре Ованнаванке, построенном Вачутянами (рис. 131), она останавливается на рельефе тимпана портала с изображением притчи о разумных и неразумных девах (рис. 133). Особенностью трактовки является то, что они представлены бородами. По-видимому, в толковании этого необычного явления С. Дер Нерсессян приближается к догадке (с. 174), высказанной Э. Д. Закарян. По мнению последней, армянское слово куйс (*kojs*) обозначает девственника, девственницу и в равной мере относится как к мужчине, так и к женщине¹⁰.

Строительная деятельность Прошянов иллюстрирована пещерным монастырем Гегард (рис. 134—139). Монастырскому комплексу Нораваик-Амагу посвящена характеристика его архитектурных памятников, среди которых особо выделена двухэтажная церковь-усыпальница, возведенная в 1339 г. (рис. 141, 145), видимо, продолжающая традицию ранних армянских мемориалов.

Подробно комментированы и представленные прекрасными репродукциями скульптурные рельефы, украшающие как здания Нораваик, так и других архитектурных сооружений XIV в. Эта область искусства для данного периода мало изучена, поэтому свodka материала, ряд замечаний и атрибуций, предложенных С. Дер Нерсессян, представляют большой интерес.

Особое внимание автор уделяет рельефам на фасаде гавита Нораваик конца XIII в., возможно, реставрированного в первые десятилетия XIV столетия (рис. 143), о чем она, соглашаясь с мнением С. Г. Бархударяна, судит и на основании стиля (с. 181). Рельеф, где представлена Дева с младенцем (рис. 142), автор сближает со скульптурой тимпана церкви Арени (Арпа), построенной Момиком в 1321 г. Рельеф же с изображением «Ветхого деньми» (рис. 144) она приписывает, в соответствии со стилем, руке другого мастера.

Автор останавливается и на самобытных армянских памятниках — хачкарах, выделяя из них группу XIII в. с фигурными изображениями, известными под названием «Всеспаситель» (рис. 157), а также на хачкаре мастера Момика XIV в. (рис. 156). Приводя редкое воспроизведение хачкара в портике Нораваик (Амагу) 1308 г. (рис. 155), где, видимо, изображен Христос, возносимый апокалиптическими животными, С. Дер Нерсессян, хотя и не утверждает авторства мастера Момика, относит все же памятник к тому же художественному кругу (с. 197). Автор отмечает в рельефах этого времени и усиление светской тематики.

⁹ Мы не согласны и с Н. Тьерри, рассматривающей роспись церкви Тиграна Оненца как значительный грузинский памятник; см.: *Тьерри Н.* Роспись церкви св. Григория Тиграна Хоненца в Ани, 1215. — Тезисы докладов на II Международном симпозиуме по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 13.

¹⁰ *Закарян Э. Д.* Об одном рельефе Ованнаванка. — ИФЖ, 1973, № 1.

Переходя к армянскому ювелирному искусству, С. Дер Нарсессян особое место отводит реликварию, известному под названием «Хотакерац Сурб Ншан» 1300 г. (рис. 158), заказчиком которого был Эачи Прошня. Удлиненные пропорции фигур ангелов, их грациозные позы, тонкость черт контрастируют со скульптурой на камне, но автор не считает это признаком иного стиля, объясняя стремлением лучше адаптировать фигуры в кадре (с. 202). Не сказывается ли, однако, в этом новое отношение к художественному образу, быть может, навеянному достижениями киликийской миниатюры конца XIII в. и некоторым пиететом к западным образцам?

Миниатюра Центральной Армении XII в.¹¹ (вплоть до последней трети его) не сохранилась. По мнению автора, «эkleктический» (с. 209) характер первых известных нам с 80-х годов XII в. армянских манускриптов указывает на обрыв традиции и, возможно, на контакты с различными армянскими и чужестранными центрами. В основном соглашаясь со сказанным, мы отказались бы от понятия «эkleктический». В XII в. в условиях нового подъема миниатюрной живописи действительно не был еще найден единый стиль. Это время можно скорее характеризовать как период творческих исканий, в которых намечается лишь общая направленность. Она проявляется в разнообразии орнаментально-декоративных композиций и в поразительной силе колоризма. Родоначальники этого течения, привнося струю народного искусства, сочетали с ним разнообразие стилистические и композиционные элементы и создавали новые художественные ценности, позднее ставшие источником дальнейшего развития армянской миниатюрной живописи. Евангелие же Аваг-Ванка 1200 г. (Британский музей, 13654), которое автор противопоставляет Евангелию 1201 г. (М., 10359), при определенных контактах с Киликией изживает еще один из аспектов византизирующего направления, тогда как в последнем решаются уже новые задачи.

Выявление и исследование рукописей XII в. Центральной Армении позволит рассматривать их иллюстрации как новый творческий этап, завершившийся созданием уникального памятника армянской миниатюры — Мушским Чарынтиром (М., 7729; рис. 163). Заглавный лист и лист с праздничными миниатюрами этой великолепной рукописи воспроизведены, при этом в цвете, в данной книге впервые.

Говоря о миниатюре XIII в., автор останавливается на наиболее значительных рукописях — Ахпатским евангелии 1211 г. (подчеркивая появление в нем реалистических черт) и особенно Евангелии Таргманчац 1232 г. (миниатюры которого, по ее мнению, отличает монументализм и атмосфера таинственности).

Значительный интерес для понимания процесса формирования армянской миниатюры представляет привлечение первой известной нам иллюстрированной в Армении Библии из Ерзника (Иерусалим, 1925). С. Дер Нарсессян указывает, что, при некотором воздействии Византии, большая часть миниатюр этой рукописи является результатом оригинального творчества, что отражается и на выборе сюжетов. Особенный акцент автор делает на грандиозной композиции «Видение Иезекииля» (рис. 166) — редкой для византийских манускриптов и изображений в апсидах каппадокийских церквей. Мастер, по ее словам, отклоняется в некоторых деталях от библейского текста ради создания единого художественного образа (с. 218, 219). С. Дер Нарсессян останавливается и на возросшей активности скрипториев Сюника во владениях Орбелянов и Прошянов. Главное внимание уделяет она Глазору и творчеству связанного с ним крупного мастера Тороса Торонаци (Библия 1318 г. — М., 206; рис. 169, 170), стиль которого автор противопоставляет пластическому стилю Ерзнкайской Библии. В его работах отмечено влияние французских библий — инициал, в медальонах которого изображены семь дней творения. Однако она видит это влияние только в сюжете, но не в стиле, и объясняет его воздействием французских монастырей, основывавшихся в Армении с XIII в. (с. 223, 224).

Неожиданны и своеобразны малоизвестные миниатюры мастера по имени Торос, творчество которого представлено только одной рукописью 1311 г. (церковь св. Девы в Табризе); миниатюры ее (рис. 168) отличаются большой оригинальностью, но, как нам кажется, выпадают из общего русла армянской миниатюрной живописи.

¹¹ Очевидно, опечатка: вместо: «в конце XIII в.» надо: «XII в.», о чем свидетельствуют перечисляемые ниже рукописи (с. 209).

Для характеристики творчества мастера Авага, хорошо известного по рукописям Матенадарана, С. Дер Нерсессян, расширяя наши представления об этом художнике, демонстрирует его миниатюры из Иерусалимского кодекса XIV в. (№ 1941; рис. 171, 172), образцы для которого заимствованы у Тороса Рослина. Сравнение произведений этих мастеров дает, как отмечает автор, возможность выявить особенности стиля Авага, обладавшего пылким темпераментом, делавшим акцент на драматизме сюжетов.

В целом иллюстрации манускриптов, копированных в северных и западных областях Армении, отличаются, как указано в книге, суровым и народным характером. Сила их — в художественной выразительности, порой непринужденной интерпретации евангельских эпизодов или в монументализме композиций. Эти художники остались верны старым традициям (с. 224, 225).

В последнем разделе книги отмечается оживление деятельности скрипториев Арчеша, Ахтамара и других городов в округе Ванского озера. Охарактеризованы особенности рукописей этого района — применение бумаги, отсутствие золота, ограниченная гамма красок, расширение иконографического цикла. Отказываясь от воспроизведения наиболее типичных, даже несколько стандартных миниатюр многочисленных васпураканских рукописей, автор приводит малоизвестные образцы. Остановившись на миниатюре Евангелия начала XIV в. (М., 4820; рис. 174), она подчеркивает ее народный характер, в котором условность и экспрессия сочетается с реалистическими деталями. Более поздние этапы развития стиля васпураканской живописи представлены рукописями XV—XVI вв. (рис. 175, 176). Рассмотрены и светские миниатюры, которыми, за редким исключением, иллюстрировалась лишь «История Александра Македонского». С. Дер Нерсессян приводит миниатюру рукописи 1536 г. (Иерусалим, 473; рис. 177), отличающуюся от других иллюстраций того же содержания.

Библия 1645 г. (Иерусалим., 1933; рис. 178, 179) знакомит с миниатюрной школой Нор-Джуги, образцами для которой служили константинопольские рукописи с характерным для них копированием гравюр западноевропейских библий. Черта эта, замечает автор, характерна не только для армянской иллюминации, но для всего восточнохристианского искусства того времени. Из мастеров этой школы выделен Аюп Джугаеци, талант которого отмечен оригинальностью и экспрессией. Приведенные образцы демонстрируют доведенные до крайней условности, мы сказали бы, символичности, миниатюры из цикла «Бытия» Евангелия 1587 г. (рис. 181, 182). Автор, считая их лучшими образцами творчества Аюпа Джугаеци, отмечает необычную как для армянского, так и для восточнохристианского и западного искусства трактовку сюжетов. На одной из миниатюр образ Бога-Творца, как пишет автор, ближе всего к Будде (с. 236, 237). Было бы желательно, однако, видеть среди иллюстраций книги одну из многочисленных праздничных миниатюр того же мастера, где порой сцены, доведенные почти до гротеска, исполнены в насыщенном колорите на золотом фоне с привнесением реальных деталей.

С. Дер Нерсессян с полным основанием отмечает, что именно благодаря манускриптам мы можем изучать изобразительное искусство этого периода, который был для Армении окончательным завершением средневековья (с. 240). Автор указывает, однако, некоторые памятники того времени иного рода — уникальное шитое знамя 1441 г. (рис. 173), деревянную дверь церкви св. Апостолов на Севане 1486 г. со сценой «Сошествия св. Духа» (рис. 180), хачкар (рис. 184) — с характерной для памятников этого времени архаизацией в сочетании с народным искусством.

Что касается архитектуры того периода, то наиболее значительные ее памятники находятся за пределами Армении, в Нор-Джуге. Их отличительной чертой является обращение к прошлому. С последними поздними сооружениями, хотя и лучше сохраняющими армянскую традицию на собственной территории (рис. 185), мы достигаем, говорит С. Дер Нерсессян, крайней черты того, что можно рассматривать в прямом смысле слова как армянское искусство (с. 242—244).

Закljučая нашу рецензию, которая дает лишь общее представление о полной содержании новой книге С. Дер Нерсессян, следует подчеркнуть, что при всей сложности стоявшей перед ней задачи она сумела ярко осветить многочисленные аспекты армянского средневекового искусства. Предложенный обзор архитектурных памят-

ников образует ясно ощутимую и взаимосвязанную цепь, дающую представление об основных особенностях и направлении развития армянского зодчества. Заложенные в нем архитектурные решения С. Дер Нерсессян считает порой превосходящими те, которые стали известны позднее на Западе. Они имели бы дальнейшее развитие и в Армении, как это было в готике, если бы нашествие Тимура не пресекло всякую культурную деятельность.

В основу обзора все еще малоизученного армянского рельефа положены результаты собственных исследований автора. Ярко развернут показ армянской миниатюрной живописи, особенно киликийской, где по-новому ставится и решается ряд первоочередных проблем, связанных с изучением этой школы. Отмечая стойкость собственной традиции, автор вскрывает воздействие на армянскую миниатюру западноевропейского искусства и указывает на обратное влияние армянской миниатюры на некоторые рукописи латинского Запада и — еще более — Сирии. С. Дер Нерсессян дает представление о широте и высоком уровне оригинального творчества армянских мастеров, создавших произведения, занимающие важное место в искусстве христианского Востока. Книга великолепно оформлена и иллюстрирована репродукциями, выполненными непосредственно с памятников не только западных коллекций, но и Советского Союза, Иерусалима, Турции. Репродукции преимущественно цветные, что особенно важно для миниатюрной живописи, в которую введены и многочисленные, не издававшиеся ранее памятники.

Т. А. Измайлова