

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

## КАРИНСКАЯ РУКОПИСЬ 1181 Г.

(Матенадаран, № 6264)

Армянская миниатюрная живопись XII в. еще мало изучена. Считается, что это столетие было очень бедно иллюстрированными рукописями — положение правильное лишь отчасти. Действительно, экономический упадок, характерный для Армении этого времени привел к длительному культурному застою. Н. Я. Марр отмечал, что в коренной Армении строительство замерло с 1064 до 1150 г.<sup>1</sup> Такой же застой имел, видимо, место и в миниатюрной живописи. Однако при всей ограниченности числа дошедших до нас кодексов XII в. можно сказать, что уже к 40-м годам его были заложены новые основы книжной иллюминации, которые являются уже окончательно оформленными в одной из первых известных нам иллюстрированных рукописей середины столетия, исполненной в Ромкле около престола католикоса (1166 г. — Матенадаран. № 7347). В Центральной Армении новый подъем миниатюрной живописи прослеживается с 80-х годов XII в., но законченность художественного оформления рукописей этого времени позволяет предположить, что ему предшествовал определенный подготовительный этап.

В убранстве кодексов по сравнению с XI в. сказываются существенные изменения, особенно в стиле. Это свидетельствует об идеологических сдвигах, продиктованных дальнейшим развитием социально-экономических отношений феодального общества Армении в создавшейся политической ситуации. В 1045 г. армянское царство Багратидов, захваченное Византией, перестало существовать. В 1048 г. впервые со стороны Ванского озера в страну вторглись турки-огузы. Позднее начались набеги сельджуков, разорявших и опустошавших армянские области. После создания при Алп-Арслане (1063—1072) сельджукского государства, экспансия сельджуков приобрела грандиозный размах. Они захватили Ширак с городом Ани, завоевали и южные области Армении, нанеся тяжелый удар ее экономике и культуре. Созданная в XI в. сельджукская империя просуществовала недолго; после смерти Мелик-Шаха (1072—1092) она стала распадаться на отдельные независимые и полунезависимые государства, в которых правили различные ветви сельджукской династии.

Начиная с XI в. в Центральной и Южной Армении утвердились мусульманские эмиры — Шеддакиды, периодически владевшие Ани, Шах-Армены, имевшие столицу в Хлате; Карс и Карин вошли в состав более мелких эмиратов. Еще до сельджукского завоевания в Армении существовали подчиненные армянским феодалам курдские и арабские владения — именно они выдвинулись и стали играть видную роль после него. Это в значительной степени определило политическое состояние Бардзр-Хайка, одной из областей Центральной Армении, главным городом которой стал Карин. Он получил это значение после того, как в 1048 г.

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Кавказский культурный мир и Армения. Пг., 1915, с. 42.

сельджуками был взят и обращен в пепел цветущий, но не укрепленный город Арци. Остатки жителей переселились в Феодосиополь-Карин, который получил название Арци-ар-Рум, т. е. Румский Арци (Арци); позднее город стал называться Эрзерум.

Прерванное сельджукским завоеванием мирное развитие экономики начинает постепенно налаживаться, хотя общая обстановка, способствовавшая развитию городов в Багратидский период, изменилась вследствие завоевания сельджуками Месопотамии, Сирии и Малой Азии. Роль Армении в международной торговле резко снизилась, продолжал действовать лишь торговый путь через Ани, Карс, Карин, но транзитная торговля не достигала тех размеров, которые она имела в X—первой половине XI в.

Очевидно, рост городов шел в это время уже в большей мере за счет развития внутреннего рынка, где в качестве товара основное значение получали не столько предметы роскоши, сколько предметы первой необходимости. В Бардзр-Хайке этот процесс роста городов проходил в тесной связи с общим развитием городов в мусульманских странах Переднего Востока. Правители владений, находившихся в этой армянской области, несомненно, поддерживали тесные контакты с другими мусульманскими политическими образованиями. В создавшихся условиях армянская знать, учитывая нашествие сельджуков и выселение многочисленных ее представителей на более безопасные территории Византийской империи, уже не могла играть значительной роли ни в политической, ни в экономической, ни в культурной жизни этой области. Между тем население Бардзр-Хайка, состоявшее в основном из армян, твердо держалось своей национальной самостоятельности, языка, религии. Мусульманские же правители в пору стабилизации их государств не только терпимо относились к христианству, но даже оказывали покровительство монастырям. Армянский историк XIII в. Вардан Великий отмечает, что при Шах-Армене Сукмане II и его преемниках армянские монастыри и церкви пребывали в течение 60 лет в «глубоком мире». Он называет атабека Ильдегиза, Шах-Армена Сукмана II и эмира Карина Сахдуха «христоролюбивыми» и «благоустроителями» своих областей<sup>2</sup>.

Не удивительно, что в пору отсутствия у армян национальной и единой политической власти должна была усиливаться роль церкви. Представленная в это время многочисленными монастырями с более или менее крупными коллективами армянского монашества, она являлась оплотом народа, спасала его духовную культуру, не давала раствориться ему в окружающей иноверческой иноязычной среде. Первостепенной заслугой монастырских центров, не терявших между собой связи, было сохранение армянской письменности.

Главным центром притяжения армян стал возродившийся в 1066 г., задолго до образования самостоятельного государства в Киликии, престол армянского католикоса, находившийся с 1149 г. в Ромкле. Неблагоприятная политическая обстановка, сложившаяся к XII в. в Армении, в частности в Бардзр-Хайке, не смогла помешать высокому взлету культурной жизни.

Культурная деятельность армян концентрировалась в это время главным образом при монастырях. Отсутствие же аристократического армянского слоя создавало широкий простор для народного творчества. Яркое проявившее себя в художественном оформлении рукописей Бардзр-Хайка, оно в значительной мере определило оригинальность представленного ими направления. Новые формы хотя и возникают порой на старых основах, однако средства их выражения, явно сказывающаяся ориентализирующая тенденция придают им совершенно иное звучание. Вместе с тем

<sup>2</sup> Манандян Я. А. О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен. Ереван, 1954. Сведения о политическом и экономическом состоянии Бардзр-Хайка в XII в. мы заимствуем из этой работы (с. 274, 275).

для этого времени еще рано говорить о воздействии городской атмосферы как таковой; она даст себя почувствовать позднее (Ахпатское евангелие 1211 г. — Матенадаран, № 6288; евангелие Чикагского университета, № 3554, 1237 г., Гандзасар).

В каринских рукописях особенно ярко выражена характерная для различных аспектов средневекового восточного искусства XII в. аниконоичность. В них отсутствуют не только праздничные миниатюры, но и «портреты» евангелистов (как норма, принятая в киликийских кодексах) — появляются только их символы. Яркой красочностью расцветает на листах пергамена растительная орнаментация, несущая на себе явные приметы родства с восточными моделями.

Одним из лучших образцов художественной деятельности скрипториев Каринской области последней четверти XII в. является хорошо сохранившееся Четвероевангелие 1181 г. (Матенадаран, № 6264). Рукопись большого размера — 29,5×23,5 написана на грубом пожелтевшем пергамене средним еркатагиром в два столбца по 21 строке. Линовка углубленная, чернила коричневые. Встречаются длинные, через всю страницу, инициалы, например, инициал *h* (*и*) на л. 66, исполненный, как и вся строка, которая им начинается красными чернилами. Такой тип инициала был принят в рукописях, группирующихся вокруг Карского евангелия. Один раз встречается инициал *з* (*и*), по манере украшения приближающийся к инициалам Евангелия 1053 г. и Могни. Рукопись является палимпсестом. Это указывает на то, что в скриптории находились древние манускрипты; только в иллюстрированных листах пергамен новый<sup>3</sup>.

В соответствии с памятной записью, Четвероевангелие исполнено в Каринской области, в монастыре Хачка; дата не вполне точна, ясно читаются лишь две первые буквы-цифры OL (630+551). Г. Овсепян относит этот манускрипт к 1181 г.<sup>4</sup> Основная памятная запись начинается на л. 285 об.<sup>5</sup> Мы приводим ее, как и все остальные записи, опубликованные Г. Овсепяном, в сокращении.

«Итак, написал это Евангелие в году 1181, в области Карин в монастыре Хачка, под покровом святого Воскресения и у ног богоприимного святого знамени Давида, в настоятельство владыки Степанноса кроткого и покорного, да воздаст ему Христос, и владыки Григора, католикоса Армении, во времена тиранства таджиков, называемых именем Махмуда (т. е. магометан), руками Хайрапета грешного и недостойного монаха и с моего согласия завершил его. . . (одна строка не читается) утверждением святого знамени и мне писцу вознаграждением, чтобы душа моя направилась к Христу, особенно и [(души) — *Т. И.*] родителей моих, отца моего священника и матери моей преставившейся и братьев моих священника Авета и священника Карапета, преставившихся во Христе, и Гугора и трех сестер. С ними и племянника моего Степанноса священника отрока и служителя церкви со мной помяните. С ними и тетю мою преставившуюся и дядю моего Георга преставившегося, да воздаст им Христос. И Нерсеса. . . вардапета моего [ставшего для меня] важным и родным, даровавшим нам всяческие блага, да воздаст ему Христос, и священника Ованнеса Тапса (?) и. . . (одна строка не читается), переплетчика сего и духовного брата его священника Давида и священника Ованнеса, молитвами которых меня Христос спасет от вечного огня, аминь. С ними и Вардапета Аюба преставившегося, который образец написал и Мхитара и Трдата (может быть «помяните». — *Т. И.*)».

<sup>3</sup> Рукопись входила в Эчмиадзинское собрание (№ 1760), куда поступила из Васпуракана, см.: *Лалаян Е.* Каталог армянских рукописей Васпуракана. Тифлис, 1915, § 43 (на арм. яз.). Рукопись не издавалась.

<sup>4</sup> *Овсепян Г.* Хишатагараны рукописей. Антилиас, 1951 (на арм. яз.), § 223, с. 487 слл. Русск. пер. наш.

<sup>5</sup> Там же.

«Итак, получил это Евангелие Степаннос, избранный священник, для спасения души своей, так как получил его чадом в Сионе и ближним в вышнем Иерусалиме. Итак, о боголюбивые священники, когда читаете или берете за образец это Евангелие, помяните в молитвах священника Степанноса, с ним отца его Варда и мать его с ними и братьев его преставившихся и сестер и единовверных всех . . . его живых и покойных, с ними и отца Григора ближнего его, настоятеля святого собора и Христос бог поминающих и поминаемых да помилует» (последняя строка не читается).

Имеются и другие первоначальные приписки писца.

В конце Евангелия от Марка (л. 137 об.) грубым болороподобным еркатагиром (кроме двух последних строк, написанных средним еркатагиром) сделана запись, занимающая целую страницу: «Христос бог, заступничеством твоих святых евангелистов, когда приидешь в отчей славе, освети создания твои, освети умирающую от грехов душу мою, грешного и недостойного монаха Хайрапета труженика, с ним и родителей моих, отца моего священника Аракела и мать мою преставившуюся».

В конце Евангелия от Луки (л. 221 об.) тем же письмом, что и запись на л. 137 об.<sup>6</sup>, писано: «Христос бог, заступничеством твоих святых евангелистов и славным воскресением и вознесением на небеса, помилуй умирающую от грехов душу мою, Хайрапета. О почтенные братья, когда читаете это Евангелие, помяните в ваших молитвах грешного и недостойного писца и родителей моих и братьев моих и священника Степанноса, племянника по мысли (которого мысленно я считаю племянником. — Т. И.).

На л. 279 об. — приписка: «Христос бог, ради святых мучений твоих и неоскверненного погребения твоего и чудесного воскресения твоего, помилуй писца сего грешного и недостойного монаха Хайрапета. Аминь»<sup>7</sup>.

Из приведенных записей, содержащих многочисленные поминовения, явствует, что рукопись была исполнена в монастыре Хачка Каринской области во время владычества там «таджиков», т. е. представителей разных народов (арабов, курдов, турок-сельджуков), исповедовавших мусульманскую религию. В одной записи упомянут католикос Киликии Григор IV Тга (1173—1193). Рукопись исполнена для настоятеля монастыря Хачка Степанноса. Из мастеров, кроме писца Хайрапета, многократно поминающего себя, обращают внимание имена вардапета Нерсеса («ставшего для меня важным и родным»), по-видимому, учителя Хайрапета, которому он был многим обязан («даровавшему нам всяческие блага»), и вардапета Акоба, «который написал образец». Вслед за ним упомянуты Мхитар и Трдат, без каких-либо их духовных званий, — может быть, они в чем-то помогали при изготовлении Евангелия. В записи помянут и священник Ованнес, который переплел кодекс.

Вне всякого сомнения, монастырь, где была исполнена рукопись, являлся довольно крупным центром со значительной братией, — в пользу этого свидетельствует большое число упомянутых монахов в сане священника, а также то, что в его скриптории существовало значительное разделение труда. Полное же отсутствие в хишатакаране имен каких-либо знатных людей характеризует среду, где была оформлена рукопись, как демократическую. За это же говорят записи писца священника Хайрапета, сына священника, на лл. 137 об., 221 об., занимающие полную страницу. В них он заботится только о поминовении себя и своих родных.

Был ли Хайрапет художником, украсившим рукопись? Поскольку упоминания такого лица в записях нет, можно ответить на этот вопрос

<sup>6</sup> Овсеян Г. Указ. соч., с. 487—490.

<sup>7</sup> «K'ristos Astowac vash surb č'arc'aranac' k'ou ew anapakan t'almamb ew hrašali yarut' eamhd ołormea grawi sora Hairapeti metapart ew anaržan krawnawori». У Овсеяна эта запись не опубликована. При переводе записей я пользовалась консультацией Н. Карханова.

положительно. Заметим, однако, что Хайрапет был не единственным художником, о чем подробно скажем ниже.

Художественное убранство рукописи 1181 г. чрезвычайно интересно и важно тем, что оно является одним из ранних образцов нового расцвета миниатюрной живописи Центральной Армении после перерыва в ее развитии, вызванного сельджуцким завоеванием. Г. Овсепян пишет: «Эта рукопись достойна внимания своей грубой, но чисто восточной миниатюрной живописью, своими геометрическими формами и птицами, господством цветистой красочности. Имеет только хораны, украшения заглавных листов и маргиналы»<sup>8</sup>.

Хораны, как всегда, предшествуют тексту: пролог на двух страницах (лл. 1 об., 2), каноны на семи таблицах, что наиболее архаично. Архаичности этой серии<sup>9</sup> соответствует и то, что евангелист Лука в X каноне предшествует Марку. С той же традицией связана и парность художественного оформления хоранов, хотя и помещенных каждый на одной стороне листа. Отклонения в парном декоре сказываются только в вариантах орнаментальных мотивов и их цвете. Третий хоран одинок — возможно, соседний с ним лист был вырезан самим мастером (следы среза хорошо видны)<sup>10</sup>.

Хораны отличаются большим своеобразием. В их типе утрачивается всякое воспоминание об античных нормах, но архитектурное осмысление выражено достаточно ясно. Верхняя прямоугольная часть опирается на балку с косыми срезами, что характеризует материал — дерево. Как деревянные воспринимаются столбы, окрашенные продольно в два цвета — так же, как в некоторых рукописях XI в. (например, Евангелие 1018 г. — Матенадаран, № 4804). Капители, как правило, отсутствуют. Только в пятом хоране появляется своеобразный полукруглый тип, ничего общего не имеющий ни с каким античным орденом; в седьмом и восьмом капители в виде наложенных друг на друга плиток воспроизводят ранний сир-армянский вариант. Базы, быть может, и были, но лист рукописи внизу сильно обрзан.

В прологе еще сохраняется утратившая первоначальный смысл раковина. Превращенная в разноцветную розетку, она включена в арку, украшенную веревочным плетением. Эта центральная часть композиции вписана в заполненную более сложным плетением прямоугольную рамку. Такими же богато и разнообразно орнаментированными рамками оформлен верх еще трех хоранов (V, VIII, IX). Прямоугольная часть заполнена самостоятельным орнаментом, гармонирующим с декором рамки главным образом за счет колорита.

Плоскостно трактованные монументальные хораны приближаются теперь к типу портала, известному по архитектурным сооружениям Армении XII и XIII в. Материал же — дерево, воспроизведенный в некоторых деталях, может допускать связь с жилым армянским домом. В венчании хоранов довольно крупные птицы — павлины, петухи, перепелки, вороны и какие-то водоплавающие — изображены в общем достаточно реалистично. Если в некоторых случаях и ощущается известная традиционность, то изображения пар петухов, представленных в разных, причем весьма экспрессивных, позах, позволяют думать, что мастер в той или иной мере исходил из собственных наблюдений; то же — и в изображении ворон.

<sup>8</sup> Овсепян Г. Указ. соч., с. 490.

<sup>9</sup> В серии на восьми таблицах, распространенной уже в XI столетии, второй канон занимает две таблицы, у Хайрапета — полторы.

<sup>10</sup> III хоран (л. 3 об.) — 1 канон; IV хоран (л. 4) — 2 канон; V хоран (л. 5 об.) — 2, 3 каноны; л. 6 — без заполнения, нет 4 канона; VI хоран (л. 6 об.) — каноны 5, 6; VII хоран (л. 7) — каноны 6, 7, 8; VIII хоран (л. 8 об.) — каноны 9, 10; IX хоран (л. 9) — 10 канон.

В декоре хоранов преобладает растительная орнаментация — спиралевидно выходящие стебли, завершенные разнообразными пальметками и условно трактованными цветами. Во второй паре хоранов выполненная на основе их ковровая композиция занимает весь прямоугольный верх; в шестом и седьмом хоранах пальметки и цветы заполняют внутреннее пространство многолопастной арки. В последней паре спиралевидной лозой, насыщенной крупными пальметками, украшены прямоугольные рамки.

При несомненных контактах с общевосточной орнаментацией, нельзя не заметить некоторых приемов, идущих от декора более ранних армянских рукописей. Так, схематичное заполнение углов прямоугольника, в который вписана раковина (пролог), отдаленно напоминает варианты «канделябров», принятых для украшения хоранов в Евангелии Могни (XI в.). Во второй и третьей паре хоранов композиция спиралей развивается в одном случае из схематично изображенной вазы, больше похожей на цветок, в другом — превратившийся в кольцо. Параллели такому приему находим в том же Могнинском евангелии<sup>11</sup>. Но эти пережитки поглощены теперь общим декоративным замыслом, в котором акцентированы многократные обороты переплетающихся между собой разноцветных спиралей, скомпонованных с различными по окраске пальметками и цветами.

В пяти хоранах наряду с растительными мотивами появляется и оригинальное плетение, характерное для восточного средневекового искусства. Наиболее ранний пример его известен в знаменитом Коране 1000 г., переписанном в Багдаде прославленным каллиграфом Ибн аль-Баввабом<sup>12</sup>. Позднее такое плетение хорошо известно, особенно на бронзовых изделиях, одним из центров изготовления которых был Мосул. В основе его лежит элемент, сходный с буквой «Z», тогда как в армянском орнаменте (также в Коране 1000 г.) он сходен с «U». Возможность тесных контактов с Ираком для каринских рукописей вполне вероятна. Однако изысканная трактовка измельченного декора, мягкость колорита не позволяют считать орнаментацию мусульманской священной книги прямой моделью для мастера, украсившего армянское Евангелие. Более поздние (XIII в.) плетения такого типа на мосульской бронзе чаще всего отличаются не только принятыми для него элементами, но также появлением в них условных фигурок людей и животных.

В соответствии с нашими наблюдениями, Y-образное плетение, получившее признание в декоре рукописей коренной Армении начала XIII в., в каринском кодексе 1181 г. появляется впервые. Трактованное монументально, оно варьируется в нем весьма различно. Это, как и многообразие форм и цвета пальметок, ярко выражает декоративную направленность художественного оформления рукописи.

Плетения из лент имеют еще второстепенное значение. В рамке пролога они сочетаются с мелкими пальметками, в чистом виде заполняют медальоны только в рамке пятого хорана. Но уже на этом этапе им присущи особенности, характерные для армянской миниатюрной живописи. Мягкие линии плетений округлы, тогда как в искусстве мусульманского мира они чаще всего ломаются под углом<sup>13</sup>. Здесь это явление можно отметить только для звездчатого контура третьего медальона, быть может, подражающего форме изразца.

Композиции плетений в медальонах, несложные, но не сходные между собой, как бы предвещают калейдоскопичность искусства последующего

<sup>11</sup> *Izmailova T.* Les racines pre-byzantines dans les miniatures arméniennes (Les canons du Tetrévangile de Moughna). — *Armeniaca. Mélanges d'études arméniennes*, 1969, fig. 2.

<sup>12</sup> *Rice D. S.* The Unique Ibn Al-Baww-ab Manuscript in the Chester Beatty Library. Dublin, 1953, pl. III, fig. 9 r (указано Б. И. Маршакон).

<sup>13</sup> *Der Nersessian S.* Manuscripts arméniens illustrés des XIIe, XIIIe, et XIVe siècles. Paris, 1937, p. 47.

периода. Вариации желтых, красных, зеленых лент на глубоком синем фоне ультрамарина контрастируют с более емкими акцентами тех же красок в разновидности Y-образного узора — почти черного (темно-зеленого, темно-коричневого?) в сочетании с красным и желтым цветом. Многокрасочно заполнение цветочными мотивами и остальных медальонов, а также архитектурных деталей хорана. В венчающей его виньетке всплывает суммарно трактованный секировидный лист, который в орнаментации этой рукописи встречается преимущественно в маргиналах.

Отобранный мастером для хоранов Евангелия 1181 г. довольно скупой фонд орнаментальных мотивов предстает разнообразными, не повторяющимися друг друга композициями. Богатство вариантов, особенно в красочных сочетаниях, выдает незаурядную творческую фантазию мастера. Определяющим силу эмоционального воздействия художественного образа является повышенное значение колорита. Различные по форме и цвету крупные пальметки смело разбросаны без всякой симметрии красочных пятен в желтых, зеленых, красных переплетающихся друг с другом спиральных. Эта аритмия приведена к живописному равновесию как на отдельном хоране, так особенно при развороте страниц. Ощущение предельной цветовой насыщенности декора создается не только контрастной окраской пальметок, но и ярким ультрамарином фонов, поднимающим звучание всех красок.

Пальметки получают самую различную конфигурацию во все новых сопоставлениях. Чаще всего это пальметка с двумя широко раскинутыми листьями, концы которых загнуты внутрь, иногда с бутоном в центре, реже появляется трехлепестковая пальметка. Заметно прокладывает себе путь цветок с удлинненным средним лепестком.

Мастер далек от какого-либо стандарта, почерк его настолько свободен, что заставляет предполагать отсутствие прорисей. Он не терпит никакой регламентации ни в рисунке, ни в цвете. Для его живописной манеры характерна кроющая поверхность локальных красок, лишенных каких-либо нюансов. Свободно играя формами и цветом, как бы лобуясь тем, что у него получается, он создает произвольные композиции.

Предельной напряженности колорита, главным образом за счет аритмии в однородном Y-образном рисунке и спиралевидной лозе, художник достигает в последней паре хоранов. Акценты ярких красочных пятен (красных, желтых) четко выявляются сопоставлением их с темными тонами (темно-зеленым, коричневым). Переключка цвета связывает декор рамки с объемно трактованными, приобретающими известную материальность элементами Y-образного узора, направленного на смежных страницах в противоположные стороны. Предельно варьируя красочные сочетания, мастер в одном хоране акцентирует желтый, зеленый, красный цвет, в другом — темно- и светло-красный, лиловый, зеленый, коричневый, почти черный, меняет комбинации красок в рядах узора, помещая их в ритмике, обратной предыдущему, дробит цвет в отдельных частях самого элемента. Очевидно, последняя пара хоранов, по идее возвещающая воскресение Христа, была задумана как самая праздничная по цвету.

При всех связях орнаментации хоранов с искусством Переднего Востока в трактовке отдельных элементов, в общем монументализме художественного образа сказывается значительная самостоятельность. Оставляя в стороне колорит рукописи как совершенно самобытное явление армянской живописи, считаем возможным возводить творчески решенные композиции хоранов в некоторых случаях и к архитектурным моделям, подразумеваемая под этим не прямое копирование, но отношение мастера к орнаментации — ее крупномасштабность, значение свободных фонов <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Монументализм может быть отмечен и в растительных композициях, украшающих хораны Евангелия 1201 г. (Матенадаран, № 10359), исполненного в Аваг-ванке; см.: Вестник Матенадарана, 9, 1969, рис. 4.

Сходные стилистически параллели, хотя и не совпадения, можно отметить, например, в резьбе на каменных нишах в Ани. В качестве выборочной стилистической аналогии приведем михраб мечети в Ардистане 1055—1058 гг.<sup>15</sup> Возможно, что общность художественного подхода говорит и за известный консерватизм стилистических решений армянского мастера. Его эстетической концепции чужда измельченность форм, характерная для прикладного искусства Востока XII—XIII вв., принимающего к тому же изображения людей и животных. Быть может, в архитектурном декоре сложился первоначально и Y-образный узор. Подтверждение тому дает украшение портала Гунбад-и-Сурха в Мараге, 1047 г.<sup>16</sup> В такой же монументальной трактовке, в том же варианте он появляется и в декоре хоранов.

Все сказанное заставляет считать убранство хоранов Каринской рукописи 1181 г. одним из оригинальных звеньев восточного искусства Передней Азии, сложившегося в период, отмеченный сельджукским завоеванием.

Можно предположить, что в орнаментации хоранов участвовали два мастера: один — живописец, другой — писец-график, которому принадлежит, по-видимому, заполнение их канонами. Этот мастер работал только в одном цвете — коричневых чернил, исполняя несложные украшения в разделителях, не лишённых интереса. Принятая им орнаментика отлична от украшающей верхнюю часть хоранов. С большей определенностью он пользуется в оформлении растительной лозы четким серповидным завитком. Появляется переведенная в орнаментальный ряд цельная пальметта, розетки, «лесенка», плетения из двух лент. Довольно архаичные, все эти элементы чужды основному художнику.

Особый интерес представляют разделители V и IX хоранов: они дают больше всего оснований для суждения о личности этого, не очень квалифицированного, мастера, творчество которого отличается, однако, большой непосредственностью, традиционностью и народностью. В V хоране разделитель, заполненный не очень удачно расположенными цветами, завершён человеческим лицом; примитивное, оно достаточно выразительно. В X хоране один из разделителей, украшенный растительной лозой, завершён головой чудовища, напоминающего льва, другой превращён в вишапа (?) с человеческой головой. Эти образы народной фантастики, проникшие на страницы Евангелия, расширяют наши представления о характере искусства того времени и среды. Их внес в рукопись, видимо, рядовой представитель монашеской братии, не имевший достаточно высокой профессиональной подготовки. Быть может, не случайно и то, что рисунок одного из разделителей IX хорана по своему духу производит впечатление сильно стилизованной арабской надписи.

Маргиналы весьма многочисленны. К сожалению, края рукописи сильно обрезаны, что сильно повредило их; иногда от маргинала остается лишь незначительная часть. Мы склонны эти украшения приписать руке основного мастера, даже если он работал с помощниками или учениками. Характер пальметок в маргиналах близок к принятым в хоранах. Но наряду с ними появляется неизвестный там серповидный лист и многолепестковая пальметка. Эти растительные элементы в сочетании с плетениями и лежат большей частью в основе произвольных, не всегда еще продуманных по композиции маргиналов. Их форма находится в процессе становления, канон отсутствует. Встречаются и чистые плетения-розетки, как бы развивающие тему круга, в который вписывалась цифра евангельского текста. Крупный масштаб, свобода рисунка и цвета — не меньшая, чем в хоранах, краски те же, но ультрамарин редок, лишь в некоторых

<sup>15</sup> Survey of Persian Art, v. IV. New York, 1938, pl. 324.

<sup>16</sup> Ibid., p. 1, 341.



случаях им выполнен фон, на котором разворачиваются еще несложные плетения.

Заглавные листы Евангелия 1181 г., одной из первых рукописей Бардзар-Хайка, где они появляются, заслуживают отдельного рассмотрения. Известные уже в армянских кодексах XI в. (Евангелиях 1053 г., Могни, кодексы, группирующиеся вокруг Карсского евангелия), заглавные листы получают теперь иное оформление. Мы склонны приписать его руке второго мастера, украсившего Каринскую рукопись.

Есть все основания полагать, что композиция декора заглавных листов в большинстве армянских скрипториев XII в. зависела от норм, сложившихся в окружении католикоса, высокий авторитет и большая культурная деятельность которого делали порою обязательными те новшества, которые появлялись там в украшении рукописей. Контакты с патриаршим центром подтверждает, в частности, и упоминание имени католикоса Григория Тга в памятной записи Каринской рукописи.

Однако общепринятая схема украшения заглавного листа в разных скрипториях приобретала свой творчески решенный образ, порою очень далекий от того, который представлен киликийскими рукописями. Это положение в довольно крайних формах иллюстрируют заглавные листы Каринского евангелия, хотя их убранство и определяет общепринятые основные элементы — заставка, крупный инициал, маргинал и зачастую появляющиеся в рукописях этого времени символы евангелистов. Композицию в целом в значительной мере и здесь определяет монументальный инициал, украшенный не очень четкими плетениями, иногда в сочетании с немногочисленными растительными элементами. Только в инициале «ш» («с» — Евангелие от Марка) сохраняется перефразированное воспоминание о скобках и бутонах, характерных для более ранней орнаментации букв. Растительное плетение внутри этого инициала вполне оригинально, хотя и может быть навеяно сходными приемами в рукописях, близких киликийскому кругу.

Так или иначе инициалы, если и не совпадают, то находят известные параллели в армянской миниатюрной живописи второй половины XII в. То же следует сказать и о крупных маргиналах, тогда как монументальные заставки отличаются полной оригинальностью. Именно они дают основание считать, что художник заглавных листов еще в большей мере, чем мастер, украсивший хораны, шел от образцов, известных ему в деревянной резьбе. Явную связь с архитектурной композицией, скорее всего, деревянного жилого дома видим в оформлении первого заглавного листа. Крупный инициал «г» (г) вписан в одну из трех арок декорированного прямоугольника, как бы воспроизводящего стену. Опорой арок служат столбы с капителями в виде положенных друг на друга плиток. Такая конфигурация подчеркивает архитектурные истоки всей композиции, напоминающей портик. Мастер удачно завершает ее, протягивая поперек всей страницы горизонтальную линию инициала, получающую значение балки. Не только композиция, но и декор заставки могут быть возведены к народной резьбе по дереву.

В качестве возможной параллели приводим резьбу на армянском деревянном подносе (скутеге), хотя и относящемся к XIX в.<sup>17</sup> Такие сравнения допустимы в силу консервативности народного искусства. Конечно, речь может идти только об общности основной схемы — сочетании нескольких больших кругов в заставке заглавного листа к Евангелию от Матфея и маленьких, появляющихся в другой композиции на заставке заглавного листа к Евангелию от Марка. Здесь мастер помещает эти круги в квадратах, разделенных прямоугольной полосой, заполненной плетением. Может быть, оно не случайно напоминает резьбу на концах подноса, который мы привели в качестве образца народного творчества. Заметим,

<sup>17</sup> Происходит из Лори, хранится в Гос. Историческом музее Арм. ССР (№ 2757).

что и сама эта заставка приближается по своей форме к прямоугольной доске<sup>18</sup>. Та же форма придана и заставке на заглавном листе к Евангелию от Луки, выделенные же на ней квадраты украшены крестообразно пересекающимися полосами, заполненными растительными элементами. В качестве достаточно случайной, но приемлемой аналогии к схеме такого декора приводим примитивный тканый узор на торбочке, сшитой из паласа. Считаем, что и в этом случае такое сопоставление возможно в силу стойкости традиций в народном ткачестве<sup>19</sup>.

В заглавном листе к Евангелию от Иоанна структура заставки несет на себе отпечаток деревянного зодчества. Арка с высоким щипцом зажата между двумя прямоугольниками, образующими своего рода стенки, также украшенные маленькими кругами. По-видимому, мастер для их исполнения пользовался, как и в других случаях, циркулем.

Оба основных художника, работая в общем декоративном плане, пользуются различными композиционными приемами, различен их орнаментальный фонд и колорит. У мастера заставок спирали и пальметки полностью отсутствуют. В них господствует не принятый в хорах иной тип цветочного орнамента, которым мастер насыщает спокойные и уравновешенные, несложные по построению, композиции, легко вписывая их в геометризованные схемы, взятые из народного искусства. Характерной особенностью этих композиций является сочетание плавных округлых контуров орнамента с прямыми линиями квадратов, треугольных и прямоугольных построений. Цветы — одни с заостренным листом в сердцевидной рамке, другие — с характерными для них округлыми формами — по общей конфигурации и сочетанию лепестков с бутонами могут казаться навеянными византийским цветочным орнаментом. Однако не меньшее воздействие оказали на их формирование восточные модели — как ранние, так и современные им. В частности, в лотосовидных цветах между верхним и нижним листом появляется «дужка» — особенность, характерная для орнаментации Передней Азии XII в.<sup>20</sup> Отталкиваясь от известных ему образцов, переосмыслия их, мастер давал совершенно оригинальные решения. Созданные им крупномасштабные, обобщенные, плоскостно трактованные цветы типичны только для армянского искусства. Это особенно подчеркнуто их колоритом, в котором сочетаются немногочисленные, контрастно сопоставленные локальные краски — господствующая в нем красная с желтой, зеленой, добавлением коричневого, синего в четко отграниченных друг от друга компартаментах.

В противоположность художнику, украсившему хораны, мастер заглавных листов, отдавая явное предпочтение красному цвету, поднимал его звучание не ультрамарином, но чистым фоном пергамента, который он ощущает так же, как цвет. Лишь местами он прибегал к вкраплению в фон синего цвета; золото отсутствует в произведениях обоих мастеров.

Оставаясь так или иначе в пределах «цветочного» стиля, при всех различиях его с растительной орнаментацией, принятой мастером хоранов, творчество обоих художников объединено общей направленностью — присущей им декоративной тенденцией, восточной ориентацией и контактами с народным искусством. Сходство стиля сказывается не только в условности, крупномасштабности, но и в живописной манере. Эффект

<sup>18</sup> Признаки деревянной структуры могут быть отмечены и в иллюстрациях рукописи 1181 г., исполненной в Хоромосе (Венеция, 961/87); см.: Чанашян М. Армянская миниатюрная живопись. Венеция, 1966 (на арм. яз.), табл. 56, 58. Близки к Каринской рукописи и стилевые черты — масштабность, плоскостность, характер растительной орнаментации, колорит. Но форма более схематична, сильнее сказывается зависимость от народной резьбы, творческая фантазия бедней. Символов евангелистов нет

<sup>19</sup> Происходит из Лори, хранится в Гос. Историческом музее Арм. ССР (№ 8007/69). Выражаю благодарность Н. Х. Авакян за консультацию и предоставленные фотографии.

<sup>20</sup> На это указал мне Б. И. Маршак.

ее усиливается за счет нанесения красок довольно жидким неровным слоем, образующим то более темные, то более светлые оттенки цвета. Отсутствует и какая-либо регламентация, стандартность, даже симметрия в распределении как элементов орнамента, так и цветowych пятен. Все это придает живость композиции с мерцающими то тут, то там акцентами. Даже одинаковые элементы трактуются различно, явно без прориси, что для мастера заглавных листов особенно убедительно можно доказать на заставке к Евангелию от Марка.

Декоративная тенденция подсказывает художнику здесь смелые решения. Сопоставляя в квадратах разнотипные цветы, он варьирует красочные сочетания в каждом, даже сходном цветке, совершенно произвольно располагая их на различных фонах. То же — в заставке к Евангелию от Луки, где он закрашивает синим цветом половину второго квадрата, отнюдь не заботясь о его цветовой симметрии с первым. Этим он уравнивает вместе с тем композицию, сочетая более легкий по цвету, но обремененный символом первый квадрат с более насыщенным темной красочностью вторым.

Свободно и смело, с широким размахом оформленный крупномасштабный декор заглавных листов приводит к монументализму их художественного образа. Созданные мастером, обладавшим большим декоративным даром, творческие композиции, главную роль в которых играет цвет, получают новое звучание и новую силу эмоционального воздействия. Красочная гамма сильна, полнокровна, лишена какой-либо утонченности. Насыщенный, но спокойный колорит остается в пределах одной и той же праздничной красной тональности в противоположность ликующему многоцветью хоранов. К заглавным листам вполне приложимо определение «армянский колорит», «армянский орнамент», что свидетельствует о выходящей в это время на поверхность художественной жизни сильной струе народного творчества.

Особенно законченна и совершенна композиция первого заглавного листа к Евангелию от Матфея. Она одинакова как по рисунку, так и по цвету. Крупный инициал сливается с заставкой, которая как бы вбирает его в себя не только композиционно, но и колористически. Господствующий в заставке красный цвет находит отголосок в растительных элементах, красном фоне инициала. Вьющиеся по нему тонкие синие, желтые, зеленые плетения поддерживают связь с заставкой, перекликаясь с ультрамарином, которым частично окрашен ее фон, зелеными лепестками и желтыми бутонами цветов. При столь широко задуманной композиции, занимающей более половины листа, маргинала могло и не быть, хотя нельзя исключать и того, что он срезан.

Следует сказать несколько слов и о начальных строках евангельского текста на заглавных листах. Исполненные красными чернилами, т. е. наиболее акцентированные, они выдают руку писца, не владевшего искусством письма хотя бы в той мере, как мастер Хайрапет. Этот писец явно не умел правильно рассчитать строку, ровно написать ее, соблюсти единый размер букв, склоняющихся у него то в одну, то в другую сторону. Почему ему было поручено письмо на столь ответственных листах Евангелия и не был ли им художник, украсивший их, сказать трудно. Может быть, ответ на вопрос о том, кто исполнил эти строки, дают слова писца Хайрапета из памятной записи: «. . . и с моего согласия завершил его. . .» (одна строка не читается). Той же рукой, красными и черными чернилами, исполнены строки главного текста, оставленные Хайрапетом незаполненными.

По-видимому, скрипторий монастыря Хачка был достаточно крупным, объединявшим ряд лиц, трудившихся над оформлением рукописей. Напомним, что переписанное здесь Евангелие 1181 г. является палимпсестом, значит, тут были и умельцы, очищавшие использованные уже однажды листы пергамента. Следовательно, в скриптории находились и ста-

рые рукописи, что позволяет предположить длительное его существование. Совершенство же исполнения рукописи 1181 г. в целом, самостоятельность творческих решений и стиля ее декоративных композиций, своеобразный колорит едва ли могут исключить более или менее длительный период, в течение которого на территории Бардэр-Хайка рождались новые формы миниатюрной живописи.

Евангелие — благая, т. е. радостная весть, что и выражено мастерами со всей непосредственностью праздничной красочностью украшенных ими декоративных листов. В настоящее время нам недоступна смысловая символика этих, преимущественно растительных условных композиций; мы можем лишь с большой вероятностью допускать ее существование.

С отвлеченным характером декора легко согласуются символы евангелистов, появляющиеся на заглавных листах. Их серию по сравнению с киликийскими и примыкающими к их кругу рукописями отличают ярко выраженные особенности. Это относится главным образом к символам евангелистов Марка и Луки — льву и быку, изображенным целиком, как земные животные, без нимбов, а также без крыльев и кодексов. Прimitивизм их изображения сочетается с экспрессивной выразительностью и довольно убедительной характеристикой. Лев — желтовато-розовый, бычок — темно-коричневый. Символ евангелиста Матфея отсутствует, сохранился лишь трансформированный образ Христа, известный в сочетании с заставкой и для рукописей Киликии. Также сходен в некоторых из них для XII в. символ евангелиста Иоанна орел, представленный в геральдическом образе.

«Земная», наиболее архаическая серия, где символом евангелиста Матфея был человек, евангелистов Марка и Луки — лев и бык, переданные цельными фигурами, без крыльев, нимбов и кодексов, орел — символ евангелиста Иоанна, также без нимба и кодекса, характерна с теми или иными отклонениями или привнесениями для рукописей коренной Армении XII—первой половины XIII в. Такая серия символов могла проникнуть в скриптории Бардэр-Хайка или из ранних, не известных нам армянских кодексов, или из яковитской сирийской среды. Последнее предположение может быть обосновано тем, что до наших дней сохранился относящийся к XVI в. персидский Диатессарон — копия персидского же оригинала, текст которого был переведен с сирийского языка в XIII в.<sup>21</sup> Диатессарон, автором которого был Татиан (II в.), является первой попыткой объединения четырех евангельских текстов в одно повествование. Принятый сирийской церковью, он имел там господствующее значение до середины V в. Сохранившиеся в поздней копии Диатессарона, хотя стилистически и сильно трансформированные, «земные» символы сохраняют иконографию, восходящую ко времени их первоначального оформления, что, очевидно, имело место также в период от II до середины V в.<sup>22</sup>

В силу древности такой серии и дальнейшего развития изображения символов (добавление крыльев, нимбов, кодексов) она дошла до нас в основном лишь в ирландских и докарولينгских рукописях<sup>23</sup>. Характерно однако, что при всем несовершенстве исполнения иконографически символы-животные Диатессарона ближе всего к появляющимся в Каринской

<sup>21</sup> Подробнее см.: *Nordenfalk C. An Illustrated Diatessaron. — The Art Bulletin, v. L, 1968.* Критика этой статьи: *Schapiro M. and Seminar. The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurention ms. Or. 81). Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art. — The Art Bulletin, v. LV, 1973, 4;* там же — ответ Норденфалька: *The Diatessaron Miniatures once more. Руководствуясь этими статьями, мы более подробно останавливаемся на серии «земных» символов в нашей статье «Харбердский образец в заглавных листах Евангелия Аваг Ванка 1200 года».* — ИФЖ, 1977, № 3 (78).

<sup>22</sup> *Nordenfalk C. An Illustrated Diatessaron, fig. 22, a, b, c, d; idem. The Diatessaron Miniatures once more, p. 536.*

<sup>23</sup> *Nordenfalk C. An Illustrated Diatessaron, fig. 23 a, b, c, d; 24 a, b, c, d.*

рукописи. Иначе — орел: там он представлен в профиль, здесь в фас, с головой повернутой вправо; в таком типе орел известен уже в книге Дурро 675 г. (Дублин)<sup>24</sup>. К. Норденфальк видит в этом использование образца, отличного от принятого в Диатессароне, но также архаичного. Нельзя, однако, не заметить, что геральдический орел был чрезвычайно широко распространен в средневековом искусстве Востока. Это позволяет говорить о слиянии типов — одного, хорошо известного для своего времени, другого — сохраняющего архаическую традицию.

Если Диатессарон был известен в XIII в. в персидском переводе, то едва ли можно сомневаться, что в яковитской среде сирийских христиан тот или иной список его на их родном языке, вероятнее всего, не один, существовал и в XII в. Скорее всего, именно в таком варианте он и был доступен армянам. С некоторыми изменениями, продиктованными временем, принятая в нем серия символов могла быть воспринята в скрипториях коренной Армении.

Вероятно и то, что для народного восприятия столь сильно проявившегося в художественной жизни Бардэр-Хайка, символы, изображенные как реальные звери, были более приемлемы. К. Норденфальк отмечает это и в отношении латинских кодексов. Он полагает, что миниатюры, приданные Диатессарону Татиана, уроженца Северной Месопотамии, хотя и отличались, безусловно, от того примитивного стиля, который они получили в рукописи XVI в., носили уже тогда «субантический» характер. Это делало их более доступными и для ирландско-саксонских мастеров докаролингского периода<sup>25</sup>, а также, как видим, для определенной группы мастеров армянских.

«Небесные» — крылатые, нимбированные символы киликийских рукописей с приданными им кодексами, приближавшиеся в какой-то мере к эллинизированным моделям, остались чужды художникам Бардэр-Хайка. Заметим, что отсутствие у Христа в заглавном листе к Евангелию от Матфея рукописи 1181 г. крещатого нимба может указывать на смешение его образа с человеком — символом, принятым для этого евангелиста в «земной» серии.

Каринское евангелие 1181 г., являясь одним из высоких достижений миниатюрной живописи коренной Армении, открывает новый, полный своеобразия этап ее развития, отмеченный аникононичностью. В соответствии с особенностями идеологии, сложившейся к этому времени, художник выражает свое отношение к окружающему его миру посредством отвлеченной символики. Даже животные — лев и бык, изображенные достаточно правдоподобно, проникают в декор рукописи только в качестве символов евангелистов. Но эти образы вводят характерную для народного искусства реалистическую струю, так же как в композиции хоранов из архитектуры и прикладного искусства проникают некоторые элементы народного творчества.

При отсутствии в Бардэр-Хайке XII в. сформировавшихся национальных слоев армянской феодальной знати, в условиях притока свежих народных сил общественное сознание освобождается в известной мере и от канонов, сложившихся в предшествующий период. Вместе с тем народная струя в рукописях Бардэр-Хайка легко сливалась с родственной ей по духу, общей для времени тенденцией передавать отношение к действительности отвлеченно-условными средствами. Этим и объясняется определяющее значение, которое имеют в нем декоративные композиции с характерным только для этого времени преобладанием крупномасштабной растительной орнаментации, позднее крайне измельченной или вытесненной геометрическими плетениями.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Nordenfalk C. An Illustrated Diatessaron, p. 137.

В заключение скажем, что даже пристальное рассмотрение художественного убранства рукописи 1181 г. не позволяет пока ответить на все возникающие в связи с его изучением вопросы. Орнаментальный декор, столь богато представленный армянскими кодексами XII в., детально еще не изучался. Это относится и к сравнительно редким дошедшим до нас памятникам искусства Передней Азии того же и предшествующего ему века. Мы полагаем, что публикация армянских рукописей коренной Армении конца XII—начала XIII в. с их замечательной, порой весьма различной орнаментацией, свидетельствующей о творческом характере эпохи, могла бы внести существенный вклад в дело изучения искусства этого времени, обогатить наши представления о нем. Это особенно важно потому, что именно XII век явился основой дальнейшего его развития как в самой Армении, так и на всем Переднем Востоке.