Т. А. ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ РУКОПИСЬ, НАПИСАННАЯ В ГЕНУЕ В 1325 г., И ЕЕ СЕРЕБРЯНЫЙ ОКЛАД 1347 г.

Рукопись Государственного Эрмитажа УЗ-834 принесена в дар Эрмитажу в 1940 г. Армянской ССР, где она хранилась в Картинной галерее Армении под № 94.

Рукопись представляет собой четвероевангелие (размер — 26 ×18 см), написанное на пергамене в Генуе в 1325 г. Писец Аствацатур. Текст исполнен угловатым болорогиром (что, по словам Гарегина Овсепяна, указывает, возможно, на латинское влияние[1]), в два столбца, темно-коричневыми чернилами. 27 тетрадей, из которых состоит рукопись, сшиты по шесть листов (секстион), в соответствии с западноевропейской традицией. Нумерация по тетрадям — армянскими буквами в их цифровом значении. Евангелие имеет серебряный позолоченный оклад чеканной работы (размер — 26 × 19 см), обе доски которого прикреплены к кожаному переплету[2]. Кожаный клапан закрывает обрез. Сохранность рукописи в целом очень хорошая, на окладе же края местами отломаны. Евангелие иллюстрировано; оно имеет десять хоранов, четыре заглавных листа, маргиналы и буквы. В рукописи два хишатакарана: один (от 1325 г.) принадлежит писцу, второй — лицу, купившему евангелие в 1384 г. На досках оклада помещена дарственная надпись и надпись мастера, сделавшего его в 1347 г.

Хишатакараны. На листах 93б, 94а и б находится первоначальная, весьма распространенная запись писца. В ней говорится о некоем блаженном старце Антонии, происходившем из Новой Кесарии (Малая Азия) и отличавшемся святой жизнью. Этот Антоний пошел в Иерусалим поклониться святыням, а оттуда, как сказано в тексте, в страну франков — в Великий Рим, главу страны, к святым апостолам Петру и Павлу (*եկն ի յաշխարհս ֆռանկաց ի մեծն հռոմի գլուխաշխարհաց առ սրբ առաքեալսն պետրոս եւ պաւղոս*). «Там, — говорит писец, —увидел он нас,

---

[1] Г. Овсепян. Страницы из истории армянского искусства и ремесла. Алеппо, 1930, стр. 37 (на арм. яз.).

[2] Там же, стр. 36—46, рис. 12—13. Работа Г. Овсепяна представляет собой небольшую брошюру, в которой опубликованы армянские (главным образом серебряные) оклады, в том числе и оклад интересующей нас рукописи. Автором изданы надписи этого оклада и основные данные хишатакарана рукописи, подробно описаны изображения, помещенные на окладе. Ценные указания на иконографические особенности последних отмечены в нашем тексте ссылками. Оклад упомянут также в кн.: В. Абрамян. Ремесла в Армении IV—XVIII вв. Ереван, 1956, стр. 108 (на арм. яз.).

занятых делом (очевидно, переписыванием священных книг), возжелал быть соучастником воздаяния за него и принял нас с братской любовью. Он приготовил все материалы, и мы с божией милостью закончили (имеется в виду рукопись)» (*եւ տեսեալ զմեզ արկել ձեռի սերկեան գործս. եւ սա ցանկացաւ հաղորդիլ վարձուց սորին եւ մեր եղբարական* (sic!) *սիրոյ կապակցութ͆ամբ ընկալեալ. իսկ սա պատրաստել զամենայն նիւթս եւ մեր ի յանկհանել մն ողորմութ͆ամբ կատարեցաք*). Далее следует поминовение многочисленных родных и близких, заканчивающееся просьбой помянуть также святого старца Тороса и священника Мартироса, которые много потрудились в предоставлении дома (?) и в переплетении, и вообще всех, кто потрудился (*որ բազում աշխատեցաւ ի տունտալն եւ ի կապելն եւ որ աշխատելոցս*). Затем следуют слова: «Итак дал это в ... (*արդ կուտամ զսա ի....*), после чего три с половиной строки, где указывалось место, куда было вложено евангелие, уничтожены, может быть, для того, чтобы отвратить от себя кару, так как этот абзац хишатакарана заканчивается словами: «Кто вздумает отнять, или украсть, или продать святое евангелие, тому судьей будет оно само» (*իսկ որ խորել ջանա կամ գողանայ եւ կամ ձեռն տալ ծախելոյ նա նոյն ինքնս այս սրբ աւետարանս իր դատախազ լինի*).

В конце хишатакаран содержит сведения о месте написания евангелия. «Опять — говорит писец, склонив лицо к земле, умоляю вас я, Аствацатур, который эту книгу написал, ибо много потрудился при писании и расцвечивании, так как не был умел в искусстве и старался столько, сколько было сил, но знайте, что в те дни писал, в которые совершал обедню. Итак, написал это в стране франков, в городе Генуе, под покровом святого апостола Варфоломея, в году армянском 774(774 + 551 = 1325) и в году Иисуса Христа нашего 13 и 24, и ему слава. Аминь»

(*Դարձեալ երեսի դեփին եղեալ աղաչեմ զձեզ ես ածատուրս որ զգիրքս գրեցի զի բազում աշխատեցա ի գրելն եւ ի ծաղկելն զի չեի հմուտ արհեստի եւ ջանիւ այսչափ ինչ եղեւ բայց գիտասջիք որ ի յայն աւրն եմ գրել որ պատարագ եմ երել.*

Արդ գրեցաւ սա ի յաշխարհս ֆռանկաց ի քաղաքս ճէն ընդ հովանեաւ սրբ առաքելոյն Բարդողիմէոսի ի թվ հայոց չԿդ եւ ի ժամս քի այ մերոյ ոյ եւ ի իդ եւ նմա փառք. ամէն).

Где-то у писца в датировку вкралась ошибка, что привело к расхождению даты по армянскому и христианскому летоисчислению. Возможно, что в первом случае последняя буква должна была быть с числовым значением 2, а не 3, но это существенно не меняет дела.

Второй получатель генуэзского евангелия — священник Саргис — купил его в 1384 г. на собственные средства (за 500 дахеканов) в память о многочисленных родственниках, живых и умерших, которые тут же упоминаются. Эта покупка засвидетельствована Мангасаром, Ванканом, Джанджаном и всеми малыми и великими священниками Тмока и всеми танутерами. Происходит это в царствование грузинского царя Баграта V (1360—1396) и его сына Георгия VII (1393—1407), в княжение парона Акбуги. Отсюда ясно, что в то время евангелие находилось в восточных областях самой Армении, куда оно попало значительно раньше, на что указывает дарственная надпись на окладе.

Надпись на верхней доске оклада расположена по его краям. Верхняя полоса надписи и часть полосы слева отсутствуют, так как здесь недостает кусков оклада. В сохранившейся дефектной надписи читаем: «.....ама(быть может, сын Вахрама.—*Т. И.*), сына Манкасара и Асланхатуны,

я, Джаджур, и сын мой Амир Смбат дали евангелие святому причту Хоромос, кто прочтет, помяните» [3].

На нижней доске оклада надписи расположены не только по краям, но частично и на его поверхности. Надпись, помещенная по краю, дефектна, так как не достает куска оклада с правой стороны. Сохранился следующий текст: наверху, между евангелистами Матфеем и Марком,— «Степанос»; внизу, между евангелистами Лукой и Иоанном,— «.... гис» (быть может, Саргис); следующее слово, с переходом его на левый край, возможно, следует прочесть как «монах» [4], и далее, по левому краю,— «помяните в молитвах, умоляем». Внизу, на поверхности оклада,— «грешного позолотчика Григора помяните», и наверху дата — 796 (796 + 551 = 1347).

Трудно сказать, кому принадлежат имена Степаноса и Саргиса, из надписи на нижней доске оклада. Вероятнее всего, на верхней доске были поименованы вкладчики, здесь же духовные лица, имевшие в то время отношение к знаменитому монастырю Хоромос, расположенному в Шираке, недалеко от Ани. Монастырь этот был основан уже в X в. при Аббасе Багратиде армянскими монахами, изгнанными из Византии императором Романом за нежелание принять халкедонитское вероисповедание.

Оклад следует считать работой мастера Григора, который просит помянуть себя в надписи, помещенной внизу на нижней доске. Остальные надписи оклада имеют пояснительный характер. На верхней доске, над фигурой богоматери — «Мариам»; над вторым предстоящим — «Иоанн». На нижней крышке слева — «Мариам, святая богородица»; справа — «Иисус Христос, сын господа бога». Около евангелистов — «Матеос», «Мар(к)о(с)», «Лукас», «Оханнес».

Художественное оформление рукописи. Итальянское происхождение армянской рукописи — явление, исторически легко объяснимое. Итальянские города были тесно связаны с Киликийским государством торговыми отношениями. Уже в XIII в. киликийские армяне селились в Италии, что подтверждается наличием армянских храмов в Риме, Флоренции, Перуджии, Орвието, Милане. Строительство армянских церквей усиливается в XIV в., известны церкви в Ливорно, Лукке, Пизе и других городах Италии [5]. Не удивительно, если при этих церквах существовали и скриптории. Написанная в Генуе на армянском языке писцом-армянином по заказу духовного лица, выходца из Кесарии, вероятнее всего, также армянина, рукопись сохраняет армянскую традицию и в художественном оформлении.

Истоки орнаментации генуэзской рукописи следует искать в киликийской школе миниатюры. Речь идет не о прямом копировании, учитывая обычную для армянского мастера свободу интерпретации образца, а о том значении, которое достижения киликийской живописи имели для армянской миниатюры в целом с XIV по XVII в.

В генуэзской рукописи нашли свое продолжение и развитие приемы графического убранства рукописей, которые уже с середины XIII в. начинают занимать все большее место в творчестве киликийских мастеров. В XIV в. они широко применяются не только в киликийской, но и в тесно связанной с ней Гладзорской школе (Восточная Армения), с которой интересующая нас рукопись в своей орнаментации имеет также определенные точки соприкосновения.

---

[3] Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 37—42. От последнего слова надписи на верхней доске оклада в настоящее время сохранилась лишь первая буква.

[4] Կրոնաւոր.

[5] А. Н. Свирин. Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939, стр. 101.

Остановимся в первую очередь на своеобразных по своему типу, скромно украшенных хоранах генуэзского евангелия. Верхняя прямоугольная полочка покоится, как правило, на трех тонких колонках; в хоранах с письмом Евсевия к Карпиану — на двух, во второй паре хоранов — на одной (в центре листа). Парные хораны имеют одинаковое убранство. Узкая полочка в венчании хоранов не характерна для армянских рукописей, так же как не типична и использованная здесь красочная гамма, в которой сочетаются коричневый, желтый, зеленый цвет и белый фон пергамена. Довольно близкую аналогию представляют лишь прямоугольные полочки, встречающиеся с XIII в. в киликийских и гладзорских рукописях, преимущественно библиях, в начале глав. Возможно, что с ними следует связывать формирование типа хоранов, характерного для генуэзского евангелия, еще и потому, что они не имеют по верху столь традиционных для армянской миниатюрной живописи украшений как птицы, животные, растения, вазы и т. п.

Приведем в качестве примера довольно близкую ко второй паре хоранов (л. 2б, 3а) (рис. 2) Генуэзской рукописи не только по форме, но отчасти и по типу орнаментального заполнения полочку-заставку библии, написанной в Гладзоре в 1314 г. и украшенной в 1358 г. (Научно-исследовательский институт древних рукописей — Матенадаран — Арм. ССР[6], № 6230, л. 115а) (рис. 3), т. е. уже несколько позже нашей рукописи. Думаю, что этот прием был типичен и для XIV в. в целом. Существенным является не идентичность, а общность характера и стиля этих заставок. Близость орнаментальных мотивов, использованных в хоранах генуэзского евангелия, к убранству киликийских и гладзорских рукописей легко подтверждается рядом аналогий. Так, в четвертой паре хоранов (л. 4б, 5а) (рис. 4) встречаются те же элементы, которые можно видеть, например, в заставке Гладзорской библии 1319 г. (Венеция, № 1508, л. 313)[7] или заглавного листа евангелия от Луки (л. 215а) (рис. 5) Киликийской рукописи 1307 г. (Матенадаран, № 15/90).

В пятой паре хоранов (рис. 6) декоративные мотивы близки к заполнению заставки заглавного листа (рис. 7) евангелия от Луки Гладзорской библии 1317 г. (Матенадаран, № 181/353, л. 528а). Вариант круга, часто встречающийся в заставках армянских евангелий (см. приведенные выше аналогии) повторен в третьей паре хоранов (л. 3б, 4а) (рис. 1) изучаемой нами рукописи. В убранстве этих хоранов мастер пытался, очевидно, проявить свою самостоятельность, но не достиг в этом положительных результатов.

Зависимость убранства хоранов Генуэзской рукописи от художественных традиций Киликийской и Гладзорской школы обнаруживается и при изучении заглавных листов Генуэзского евангелия, характер оформления которых вполне совпадает с уже окончательно сложившейся еще в предшествующие столетия композицией, широко представленной в рукописях Армении; верхняя заставка сочетается здесь с боковой и с символами-инициалами.

В качестве аналогии к заглавным листам Генуэзского евангелия (рис. 8, 9, 10, 11) приведем заглавный лист евангелия от Марка (л. 99а) в киликийской рукописи 1290 г. (Матенадаран, № 5736) (рис. 12), подчеркнув не только общность композиции, но и значительное сходство орнаменталь-

---

[6] Далее — Матенадаран.

[7] Sirarpie der Nersessian. Manuscrits arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles. Paris, 1937, табл. C II, рис. 228.

ного заполнения верхней и оформления боковой заставки, а также почти полное совпадение инициала символа (буква *ս* — «с») с заглавным листом евангелия от Марка в изучаемой нами рукописи. При всей традиционности заглавных листов Генуэзского евангелия следует, однако, отметить трансформацию венчающего боковую заставку креста, как бы утрачивающего свое первоначальное значение.

В орнаментальном заполнении заставок заглавных листов использованы примерно те же мотивы, что и в хоранах. В боковых заставках варьируются декоративные элементы, известные в маргиналах киликийских рукописей (рис. 15), например в евангелии 1249 г. (Матенадаран, № 9/ 84). Это крупные мясистые, недетализированные пальметки, наряду с которыми широкое распространение получили и длинные листья с зазубренными краями. Они появляются и в маргиналах нашей рукописи (рис. 14), инициалы которой в виде птиц, помещенные в тексте, трактуются так же, как в многочисленных рукописях, написанных в Киликии [8].

В результате наших наблюдений мы вправе сказать, что в убранстве Генуэзской рукописи нет ни одного мотива, истоки которого мы не могли бы обнаружить в киликийских или гладзорских рукописях. Отличия сказываются в общем почерке мастера, трансформирующего элементы орнамента за счет их обобщения меньшей детализации, более крупных размеров. Графичность и некоторая суммарность растительных элементов, особенно цветка, придающего своеобразие орнаментальному убранству рукописи, достигнута за счет опущения внутренней его характеристики при помощи штриха и цвета. Своеобразна и красочная гамма рукописи, выдержанная в темных, нечистых тонах. Мастер, украшавший Генуэзское евангелие, не обладал, по-видимому, большим талантом, что он и сам подчеркивает в своем хишатакаране. Средней руки художник, он являлся в то же время прекрасным писцом. Шрифт рукописи отличается ясностью, точностью, а оформление страниц текста стройно и органично. Слабые стороны Аствацатура как живописца сказываются в недостаточно правильном рисунке, особенно маргиналов, в довольно однообразном наборе растительных элементов, в отклонении от симметрии, столь обязательной для киликийской миниатюры, в малоинтересной красочной гамме, небрежно или неумело нанесенных красках.

Некоторое своеобразие в трактовку заглавных листов вносит перевес левого столбца, заполненного инициалом-символом и фигурными буквами (сочетание рыб и птиц); может быть, задача заключалась в том, чтобы уравновесить этим боковую заставку.

Неуверенность руки писца Аствацатура плохо согласуется с тонко исполненными инициалами-символами, отличающимися более высоким художественным совершенством, что заставляет приписать их исполнение другому мастеру (хотя имя его и не упоминается в хишатакаране) [9]. Об этом говорит тонкая линия рисунка, разнообразие мягких по тону красок, светотеневая характеристика. Особенно хороша фигура человека в заглавном листе евангелия от Матфея. Правильность пропорций сочетается с умело переданным ракурсом; лицо трактовано реалистично. Слияние инициала с символом происходит окончательно в киликийских руко-

---

[8] См., например, Sirarpie der Nersessian, указ. соч., табл. LXXXV, рис. 165; табл. XCIII, рис. 212. Евангелие 1331 г. (Венеция, № 16).

[9] *По словам Г. Овсепяна (указ. соч., стр. 37), живопись этой рукописи, так же как и* шрифт, несет на себе следы западного влияния. Думаю, что это замечание, скорее всего, следует отнести к символам.

писях второй половины XIII в., в затем варьируется в различных школах армянской миниатюры, что мы видим и на примере Генуэзского евангелия.

Выше уже отмечалось сходство заглавного листа евангелия от Марка Генуэзской рукописи и Киликийского евангелия 1290 г. Отличия наблюдаются в трактовке символа; тонкий рисунок, которым переданы фигурки львов, легкая манера нанесения красок, тенденция передать светотеневой эффект, контрастируют с помещенной рядом буквой Կ — «к», исполненной в виде птицы, держащей в клюве рыбу. Схематизм изображения, крупные размеры, толстый коричневый контур рисунка, мрачноватая красочная гамма (зеленый с коричневым) заставляют видеть в оформлении этой буквы руку мастера Аствацатура. Бык и орел (символы Луки и Иоанна) не представляют собой прямого повторения аналогичных образов в киликийских евангелиях, но дают некоторую перефразировку их — как по содержанию, так и по стилю [10] (см., например, упомянутый выше заглавный лист Гладзорской библии 1317 г. рис. 6). Особенно хорошо это видно на символе Иоанна — орле, где при всей близости к киликийским образцам (см. заглавный лист евангелия от Иоанна в киликийской рукописи 1307 г. — Матенадаран, № 15/90, л. 245а рис. 13), трактованным условно, но отличающимся изяществом исполнения, наблюдаются существенные отличия. Несколько тяжеловесный орел Генуэзской рукописи представлен скорее в виде человека в монашеской одежде светло-коричневого цвета, руки которого свисают вдоль тела, на ноги надеты красные чулки и черные туфли. Лишь прикрепленные к его спине крылья и голова орла говорят о том, что перед нами — символ евангелиста Иоанна. При всей неправдоподобности такой фигуры, неизвестной в коренных армянских рукописях, она трактуется достаточно реалистично.

Приведенный анализ художественного убранства рукописи едва ли позволяет говорить о какой-либо определенной итало-армянской школе. Скорее речь может идти об отдельных скрипториях, где более или менее талантливые армянские мастера переписывали и украшали рукописи, руководствуясь традицией, и в меру своих способностей привносили элементы собственного творчества.

Нельзя не отметить что мастер Аствацатур при всех отклонениях, которые отличают убранство этого евангелия от киликийских и гладзорских рукописей, мало поддался воздействию окружавшей его среды. Этого нельзя сказать о художнике, исполнившем символы, которые явно несут на себе отпечаток влияния западноевропейского искусства.

* *
*

Особый интерес представляет чеканный оклад Генуэзского евангелия. Как известно, армянские средневековые изделия из драгоценного металла, предназначавшиеся для церковных нужд, сохранились в крайне незначительном количестве. Лишь письменные источники дают возможность судить о том, какими богатствами на протяжении всего средневековья располагала церковь, получавшая в качестве пожертвований художественно оформленные сосуды, кресты, мощехранительницы, складни и т. п.

---

[10] См. также: Sirarpie der Nersessian, указ. соч., табл. LXXVII, рис. 157; табл. LXXIX, рис. 159; табл. LXXXI, рис. 161; табл. LXXXIII, рис. 163. Евангелие 1331 г. (Венеция, № 16).

Наиболее полный перечень сохранившихся до наших дней окладов, а также других изделий армянских золотых дел мастеров содержит работа В. Абрамян «Ремесла Армении IV—XVIII вв.». Автор указывает, что помимо ремесленников, сосредоточенных в городах, существовали мастерские, связанные с монастырями. Несомненно, что в таких мастерских удовлетворялись и потребности в изготовлении церковной утвари, которая в качестве вклада или дара постоянно упоминается различными историками, повествующими о сооружении новых церквей.

Письменные сведения об окладах, сделанных из благородных металлов или дорогостоящих материалов (слоновой кости, красной кожи), встречаются уже в VII в. Число этих сведений увеличивается на протяжении последующих веков. Евангелия, имевшие серебряные и золотые оклады, упоминаются в исторических текстах, надписях на камне и хишатакаранах рукописей. Последние также содержат зачастую имена не только писцов и художников, но и золотых дел мастеров.

Небольшое число окладов, сделанных из драгоценных металлов, дошло и до нашего времени. Это оклад Киликийской рукописи 1249 г., исполненный в 1255 г. (хранится в Матенадаране), серебряный оклад 1334 г. Киликийской рукописи (хранится в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме) [11], золотой оклад XIV в. (хранится в Эчмиадзине) [12]. Образцами замечательной работы киликийских среброделов являются складень царя Гетума II 1293 г. (хранится в Гос. Эрмитаже) [13] и не менее великолепный складень 1300 г., владельцем которого был сын Амир Хасана Эачи из рода Прошянов (хранится в музее Эчмиадзина) [14].

Приведенные примеры далеко не исчерпывают всех письменных данных и не содержат полного перечня дошедших до нас вещей. Они имеют лишь целью показать, что изделия армянских среброделов, которые в большинстве своем не только не исследованы, но и не выявлены, создавались в Армении на протяжении всего средневековья и занимали почетное место в ремесленной продукции страны [15]. В связи с этим оклад Генуэзского евангелия заслуживает особого внимания, хотя он и не представляет собой исключительного явления в армянской металлопластике.

На верхней доске оклада Генуэзской рукописи (рис. 16) изображено распятие в обычной иконографической схеме: в центре Христос с двумя предстоящими — богоматерью слева и Иоанном справа; наверху, по сторонам верхней части креста, два ангела. Рядом с ними — солнце и луна; внизу Голгофа с изображенной на ней головой Адама. Дополнительные фигуры и обстановочные моменты отсутствуют.

Слегка изогнутое тело Христа представлено несколько провисшим, что особенно подчеркнуто положением рук. Ступни ног, прибитые к ниж-

---

[11] Эти два оклада изданы Г. Овсепяном (указ. соч., рис. 8, 9, стр. 23—29, и рис. 10, 11, стр. 30—36). См. также А. Н. Свирин. Указ. соч., стр. 13 (оклад 1255 г.).

[12] Этот оклад, упомянутый В. Абрамян (указ. соч. стр. 109), к сожалению, остался мне недоступен. На верхней доске оклада, по словам автора, изображено распятие, на нижней — во весь рост фигура Иоанна Воротнеци и Григора Татеваци. Этот оклад был увезен из Татева в Персию и в 1948 г. возвращен в качестве дара в Эчмиадзин.

[13] A. Garrière. Inscription d'un reliquaire arménien de la collection Basilewski. «Mélanges Orientaux», Paris, 1883, p. 169—213.

[14] Г. Овсепян. Хахбакяны или Прошяны в армянской истории, т. I. Вагаршапат, 1928, стр. 190—199, рис. 79, 81—89 (на арм. яз.).

[15] Доказательством этого могут служить также богатые коллекции церковной утвари более позднего времени, собранные в музее Эчмиадзина.

нему перекрестию, не опираются на него. Голова склонена вправо, глаза закрыты, но лик не выражает страдания. Из правого бока льется струя крови, стекающая в потир.

Для сцены распятия, отличающейся композиционным единством, характерна ясность и простота общего построения, немногочисленные фигуры условны, но по-своему глубоко выразительны. Значение линии подчеркнуто характером рельефа, стороны которого как бы перпендикулярны плоскости оклада, сам же рельеф, лишь несколько выступающий над его поверхностью, решен совершенно плоскостно [16]. Перед нами несколько консервативный памятник, которому чужды, однако, схематизм и сухость. В нем ярко выражены все особенности средневекового искусства, не выходящего за пределы, условно говоря, «романского» стиля.

В армянском чекане XIII—XIV вв. мне известны лишь два изображения распятия — на упомянутых серебряных изделиях киликийских мастеров (складне царя Гетума II, 1293 г. и окладе 1334 г.). Расхождение в иконографии этих двух памятников может быть в значительной мере обусловлено различным их назначением (в одном случае крест, в другом — оклад). Нельзя вместе с тем не отметить известного иконографического и стилистического сходства в изображении распятого Христа. При сравнении же изделий киликийских мастеров-сребродeлов с окладом Генуэзской рукописи в сцене распятия обнаруживаются существенные расхождения — как в иконографии, так и в стиле. Эти расхождения выражают присущие киликийской школе особенности, распространяющиеся и на миниатюрную живопись, где уже в XIII в. найден был новый глубоко эмоциональный и динамичный тип распятия. В XIV в. в Киликии наряду с этим иконографическим вариантом, связанным с периодом расцвета киликийского искусства, наблюдается переход к статичной композиции распятия, восходящей к архаическим восточнохристианским образцам. Ярким представителем нового направления был Саргис Пицак. Тенденция к архаизации прослеживается, пожалуй, во всех школах армянской миниатюры XIV в. Ее мы видим и в творчестве Тороса Торонаци, представителя гладзорской школы, украсившего в числе других своих работ и Библию Есайи Ншеци 1318 г. Помещенная здесь сцена распятия, существенно отличающаяся от киликийского варианта XIII в., в основе своей имеет также образец, восходящий к ранней восточнохристианской иконографии.

При несомненных чертах общности распятия нашего оклада с миниатюрами Саргиса Пицака и Тороса Торонаци полного тождества между ними не наблюдается. Многофигурная композиция Саргиса Пицака, где отсутствуют ангелы, отличается известной сухостью и схематизмом, свидетельствующими о наступающем в Киликии упадке [17]. Работам Тороса Торонаци присущ некоторый эклектизм; древний иконографический извод распятия сочетается у него с фигурами рыдающих ангелов; выражение страдания лежит на лицах предстоящих и Христа, ноги которого, положенные одна на другую, свидетельствуют о проникновении в гладзорскую школу западноевропейского влияния [18].

Однако и работам Тороса Торонаци присуща своеобразная выразительность, свидетельствующая о том, что в Восточной Армении, где сохранились еще самостоятельные политические очаги, художественная

---

[16] А. В. Банк обратила мое внимание на двойной контур, окаймляющий рельефы, что, по ее мнению, заставляет вспомнить о технике перегородчатой эмали.

[17] См., например, Sirarpie der Nersessian, табл. LXXXIV, рис. 164.

[18] См. там же, табл. L, рис. 111.

жизнь не замирала. Развитие ее шло на основе широкого использования культурного наследия далекого прошлого [19].

Г. Овсепян, публикуя оклад, отмечает, что хотя он и датирован серединой XIV в., но образец, с которого сделано помещенное на нем распятие, относится к значительно более древнему периоду. Доказательством этому служит отсутствие выражения печали, столь обычной для иконографии распятия в XIII в., изображение богородицы в типе заступницы, а не рыдающей матери. Для Иоанна, погруженного в размышления, необычно то, что он держит в левой руке платок или край одежды взамен свитка, что может свидетельствовать, по мнению автора, о неправильной передаче первоначального образца. Типы Марии и Иоанна, фигуры ангелов, положение тела распятого все указывает на образцы, принятые в армянской миниатюрной живописи XI в., которые могут восходить к IX—X вв.[20]

Действительно, иконографически и стилистически сцена распятия нашего оклада близка к миниатюре того же сюжета в Могнинском евангелии XI в. (Матенадаран, № 7736, стр. 9а) (рис. 17). Сходство наблюдается в композиционном построении, монументальности довольно объемно трактованных фигур, статичных, несколько приземистых, с крупными головами; в характеристике тела Христа, в положении рук, особенно богоматери; в отсутствии эмоциональности. Фигуры ангелов в сцене распятия Могнинского евангелия, свидетельствующие о проникновении византийского влияния в армянскую миниатюру XI в., в той же трактовке встречаются и на окладе. Сохраняя здесь в значительной чистоте этот ранний иконографический тип, они существенно отличаются от стремительно летящих, плачущих, закрывающих лица руками ангелов киликийских рукописей XIII в. О влиянии Византии в миниатюре Могнинского евангелия свидетельствует и горный пейзаж, который в сцене распятия на окладе отсутствует.

Отсутствуют на распятии оклада и два воина по сторонам креста — один с копьем, другой с губкой, не опущенные еще в Могнинском евангелии и вновь появляющиеся в иконографическом варианте, использованном Торосом Торонаци. Эти персонажи хорошо известны в иконографии распятия группы армянских рукописей XI в., которые наиболее чисто сохраняют восточнохристианскую традицию, не тронутую еще византийским влиянием. В качестве примера можно привести миниатюру со сценой распятия из евангелия 1038 г. (Матенадаран, № 6201 [20a]). Значительно отличаясь от этих рукописей по стилю, Могнинское евангелие имеет с ними ряд общих черт в иконографии.

Еще более близкий иконографический вариант, к которому, по-видимому, восходит распятие генуэзского оклада, дают памятники смежного с Арменией культурного круга. В первую очередь следует упомянуть

---

[19] Сцена распятия в армянских каменных рельефах XIII—XIV вв. не имеет ни иконографического, ни стилистического сходства с распятием изучаемого нами оклада. См. хачкары в кн.: Г. Овсепян. Спаситель Хавуц Тара и одноименные памятники в армянском искусстве. Иерусалим, 1937, рис. 36, 37, 37б, 41, 42 (на арм. яз.). С различными по своим вариантам памятниками этой группы следует, по-видимому, связать и весьма своеобразную по своей трактовке сцену распятия на тимпане окна второго этажа в гавите Нораванка. См. МАК, т. XIII, табл. XXXVI, рис. 80. В армянских памятниках доиконоборческого периода сцена распятия была неизвестна, в Армении получило признание почитание креста без изображения на нем распятого. См. Г. Овсепян. Спаситель Хавуц Тара..., стр. 44 (со ссылкой на Мхитара Гоша).

[20] Г. Овсепян. Страницы из истории армянского искусства и ремесла, стр. 39.

[20a] L. Durnovo. Miniatures arméniennes. Paris, 1961, p. 47.

мозаику храма Хозиос Лукас в Фокиде (XI в.) с изображением сцены распятия [21]. Иконографическая и стилистическая близость ее к миниатюре Могнинского евангелия и в еще большей мере к распятию на окладе не подлежит сомнению. Не останавливаясь на общем описании этой сцены, обратим лишь внимание на сходство в трактовке тела Христа, особенности в передаче фигуры богоматери, ее одежды, в известной мере складок, положения рук, в характеристике лика. Именно здесь мы встречаем необычную, по словам Г. Овсепяна, иконографическую черту в изображении Иоанна, повторенную на окладе,— отсутствие свитка в левой руке, которой он держит конец плаща. Сходны также положение правой руки и трактовка лика. Воины по сторонам креста отсутствуют.

Некоторые отклонения и дополнения не могут вместе с тем заслонить общности, существующей между тремя упомянутыми выше памятниками — окладом Генуэзской рукописи, Могнинским евангелием и мозаикой Хозиос Лукас. Характеризуя последнюю, В. Н. Лазарев пишет: «Среди греческих мозаик мозаики Хозиос Лукас являются, без сомнения, наиболее архаическими. Они лежат в стороне от линии развития константинопольского искусства, будучи тесно связанными со старыми, чисто восточными традициями» [22].

С теми же традициями по преимуществу было связано и искусство Армении, самобытный путь развития которого также лежал в стороне от византийской столицы. Однако, как известно, в XI в. армянское искусство, а в еще большей мере искусство балканских стран испытало на себе влияние Византии.

Сходство приведенных памятников, быть может, указывает вместе с тем и на какие-то контакты, существовавшие между Арменией и Балканами как в XI, так и в XIV в.

Редкой для армянского искусства иконографической деталью распятия нашего оклада является изображение потира, в который стекает кровь, льющаяся из прободенного ребра Христа. Однако и эта деталь существовала, по-видимому, в каком-то раннем изводе распятия, возможно, также связанном с восточнохристианской иконографией. Подобного назначения сосуд, правда, иной формы, изображен, например, на Мюнхенском, византийском по происхождению, эмалевом окладе X в.[23] и на серебряной чеканной пластинке первой четверти XI в. из Зарзмы (Грузия) [24]. В обоих случаях иконографически и стилистически сцена распятия в целом не совпадает с изображенной на окладе.

Наличие потира в армянской миниатюре с изображением распятия мне удалось отметить только один раз, а именно в рукописи XI в. (Библиотека армянского Патриархата. Иерусалим, № 3624, л. 9а). Из правого бо-

---

[21] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1947, табл. 107. Г. Овсепян («Спаситель Хавуц Тара...», стр. 52) сопоставляет сцену распятия в Могнинском евангелии с распятием в Дафни. По моему мнению, оно менее сходно с ним, чем с распятием Хозиос Лукас.

[22] В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 91, 92.

[23] Н. П. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, стр. 341, рис. 174. В многочисленных сценах распятия, упоминаемых Н. П. Покровским, сосуд, куда стекает кровь Христа, обычно держит в руках женщина, олицетворяющая церковь. Чаще всего эта иконографическая особенность встречается в западноевропейских и поздних русских памятниках. В Missal of San Silvestro Spoleto XI—XII вв. сосуд, куда стекает кровь, держит богоматерь. Авторы отмечают, что здесь имеет место редкий иконографический тип. См. «Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library». Catalogue compiled by Meta Harsen and George K. Boyce. New York, 1953, p. 5, табл. 12.

[24] Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство в VIII—XVIII вв. Тбилиси, 1957, табл. 37.

ка Христа льется струя крови, под ней кружок, напоминающий верхнюю часть потира. Мне кажется вероятным видеть здесь изображение сосуда.

Дошедшие до нас памятники армянской металлопластики не дают промежуточных звеньев, которые могли бы связать наш оклад с серебряными изделиями XI в. С этой точки зрения интерес мог бы представить грузинский оклад мастера Бека Опизари (1159 г.) [25] с изображением сцены распятия, несколько сходной с окладом Генуэзской рукописи. Однако значительные расхождения в иконографии и стиле позволяют говорить лишь о некотором родстве этих памятников, но не о влиянии работы Бека Опизари на армянского мастера Григора.

По-видимому, грузинское церковное искусство этого времени, развивавшееся в известной мере под воздействием Константинополя, не оказывало существенного влияния на Армению.

Возможно, что на формирование того иконографического типа, который представлен на нашем окладе, воздействовала другая, также близкая Армении, халкедонитская среда, которую, по-видимому, следует искать на Балканах, о чем мы ниже скажем несколько подробнее.

На нижней доске оклада (рис. 18) изображена богоматерь в иконном типе сидящей Одигитрии. На левой руке она держит Христа, правой, прижатой к груди, указывает на него. Голова матери склонена к младенцу. Христос изображен сидящим в трехчетвертном повороте, лицо его повернуто почти в фас, взгляд устремлен прямо перед собой. Поднятой кверху правой рукой он благословляет, в левой держит свиток. По углам помещены поясные изображения евангелистов.

Вопрос об иконографическом типе сидящей Одигитрии был специально разработан В. Н. Лазаревым [26]. По его словам, тип сидящей Одигитрии, не признанный византийским столичным искусством и встречающийся в нем крайне редко, был широко известен на христианском Востоке, в частности на Кавказе. Объяснение этому В. Н. Лазарев находит в постоянных связях Армении и Грузии с Сирией, где первоначально и распространился этот тип, имевший, очевидно, египетское происхождение. На Кавказе, в противоположность искусству других стран, как отмечает В. Н. Лазарев, образ сидящей Одигитрии прошел через века, не подвергаясь существенным изменениям.

Материалы, собранные в работах В. Н. Лазарева [27], Г. Овсепяна [28] и Б. Н. Аракеляна [29], дают возможность говорить о достаточно многочисленных иконных типах богоматери, существовавших в Армении до иконоборческого периода и порой разительно сходных иконографически с сирийскими и египетскими прототипами. Поскольку этот вопрос разработан в трудах указанных авторов, я считаю возможным, не останавливаясь на нем, лишь подчеркнуть традиционность и древность образа сидящей Одигитрии для Армении.

Основной иконографической чертой, отличающей сидящую Одигитрию оклада Генуэзской рукописи от раннего армянского типа, является склонение ее головы к Христу; характерное и для поясных изображений византийской Одигитрии, оно находит свои прототипы опять-таки в восточных образцах, например на сирийском кресте VIII—IX вв.[30] или на

---

[25] Там же, табл. 156.

[26] V. Lasareff. Studies in the iconographie of the virgin. «Art Bulletin», March 1938, p. 54.

[27] Ibid., p. 49, 50, 53.

[28] Г. Овсепян. Хахбакяны или Прошяны..., т. I, стр. 214—225.

[29] Б. Н. Аракелян. Сюжетные рельефы Армении IV—VIII вв. Ереван, 1949 (на арм. яз.).

[30] Н. П. Кондаков. Иконография богоматери, т. II, стр. 166.

образке из складня монастыря Сайданая в Сирии, близ Дамаска [31]. Следует обратить внимание также на то, что лик Христа в обоих случаях лишь приближается к фронтальному изображению, как и на изучаемом нами окладе. По-видимому, тип Одигитрии со склоненной головой и младенцем, глядящим прямо перед собой и лишь слегка повернувшим голову к матери, сложился в восточнохристианском мире в VIII—IX вв., хотя прообразы его известны и раньше, например на коптских тканях.

При наличии армянских памятников с изображением сидящей Одигитрии VII—VIII вв., хотя и несколько отличных от образа богоматери на окладе, надо полагать, что в XIII—XIV вв. последний мог сформироваться на территории самой Армении. Этому должно было способствовать возрождение в данный период интереса к иконным изображениям, появление которых мы связываем с усилением халкедонитских тенденций.

Особенно много рельефов иконного типа, в том числе и с изображением сидящей Одигитрии, в XIV в. засвидетельствовано в Сюнике, одном из немногочисленных очагов политической и культурной жизни Армении, сохранившихся после монгольского завоевания. По словам Н. Я. Марра, в XIV в. именно в Сюнике «давали себя знать переживания халкедонитского вероисповедания в литературных памятниках или, быть может, в самой жизни. Иначе трудно объяснить появление у Стефана Орбелиана ряда греческих церковных терминов («эгомнос», «кон» вместо «икон», «псалт», «мартирон», «трапез» и др.), для которых на армянском языке существовали древние родные эквиваленты» [32].

Не ставя в данной статье задачи изучить эту интересную группу рельефов, отметим лишь крайнюю традиционность представленного в них иконографического типа богоматери, который В. Н. Лазарев считает сироегипетским [33]. Хорошо известный в Армении еще до VII в., он подчинен здесь новому стилю, сложившемуся, по-видимому, именно в XIV в.

Редким, но не случайным исключением среди этой группы рельефов является рельеф с изображением богоматери в тимпане входа церкви Аствацацин Спитакавор, сооружение которой было закончено в 1321 г.[34] представителями крупного феодального рода Сюника Эачи и Амир Хасаном II Прошянами. Совершенство и тонкость исполнения этого образа, проникнутого реализмом и отличающегося гуманистическими чертами, заставляет вспомнить мадонн итальянского Возрождения. Однако Г. Овсепян, посвятивший обстоятельный экскурс данному вопросу, склонен объяснить это сходство тем, что в основу иконографии итальянских мадонн XIV—XV вв. был положен византийский тип Одигитрии, который мог оказать воздействие и на создание рельефа богоматери церкви Аствацацин Спитакавор [35]. Вместе с тем Г. Овсепян находит существенные отличия между типом византийской Одигитрии и Одигитрии на армянском рельефе. Особенного внимания, по его мнению, заслуживает то, что младенец стоит, из чего следует, что в первоначальном оригинале богоматерь была изображена сидящей. Эта черта, как уже говорилось вы-

---

[31] Там же, т. II, стр. 252. Христос, в соответствии с очень ранней традицией, изображен спеленутым и полусидящим. В настоящее время складень хранится в Византийском отделении Государственного Эрмитажа.

[32] Н. Я. Марр. Аркаун — монгольское название христиан. ВВ, XII, 1905, стр. 8.

[33] V. L asareff. Op. cit., p. 50.

[34] МАК, т. XIII, табл. XXXI, рис. 65.

[35] Г. Овсепян. Хахбакяны или Прошяны..., т. I, стр. 214—220. Непосредственное влияние Италии Г. Овсепян отрицает в связи с тем, что храм был закончен в 1321 г., а начало униатского движения в Восточной Армении относится лишь к 30-м годам XIV в.

ше, являлась характерной для Кавказа в целом и, в частности, для Армении. Отличает наш образ также относительно большее склонение головы матери к ребенку, приближающее этот тип к типу «умиления», хотя щека младенца и не касается щеки богоматери. Отлично и положение левой руки, показанной лицевой стороной и протянутой в горизонтальном положении. Характерно, что из многочисленных примеров Одигитрии, приводимых Н. П. Лихачевым и Н. П. Кондаковым, ни один полностью не совпадает с типом богоматери церкви Аствацацин Спитакавор.

Возможно вместе с тем, что мы здесь имеем дело с проявлением грекофильского направления, которое приводило к созданию в национальных школах своеобразных иконных типов, один из которых на территории Армении и представлен вышеупомянутым рельефом [36].

Для образа же богоматери на окладе этот рельеф, при всех его стилистических отличиях, имеет значение близкой иконографической аналогии.

В обоих случаях фигура богоматери утрачивает фронтальность, усиливается склонение ее головы к младенцу, хотя и повернутому в рельефе Аствацацин Спитакавор больше к матери. Специфическая особенность этого иконографического армянского типа, подмеченная Г. Овсепяном,— горизонтальное положение левой руки, повернутой лицевой стороной,— характерна и для изображения богоматери на изучаемом нами окладе.

Таким образом, эти два рельефа, один в камне, другой в металле, можно рассматривать как определенный иконографический вариант, имеющий связь как с исконным для Армении типом сидящей Одигитрии, так и византийской его параллелью. Возможно, что и здесь на формирование этого типа оказала воздействие родственная Армении культурная среда, в которой сильны были халкедонитские традиции. Однако эта халкедонитская струя, шла, по-видимому, не из соседней с Арменией Грузии. В образе богоматери, так же как и в сцене распятия, не наблюдается близкого родства между памятниками армянского и грузинского искусства. Получивший широкое распространение и в Грузии образ сидящей Одигитрии отличается от армянского не только по стилю, но и иконографически. Это сказывается в более сильном повороте фигуры Христа, особенно его лика, всегда обращенного к матери, меньшем склонении головы богородицы. Этот тип является очень стойким в Грузии и существует на протяжении веков. В качестве примера приведем образ богоматери из Текали (XI в.) или Алаверди (XII в.).[37] И в данном случае складывается впечатление, что проявление наиболее тесных контактов армян с халкедонитской средой, стимулировавшей создание новых иконных типов, следует искать не в Грузии, а на Балканах. В связи с этим нельзя не напомнить о существовании в Македонии явно халкедонитского монастыря, возобновленного и возглавленного в 1083 г. армянином-халкедонитом Григорием Бакурианом, где монахами могли быть как грузины, так и армяне [38]. В. Н. Лазарев отмечает, что «Македония, становящаяся в XIV в. одним из крупнейших художественных центров Византии, начинает играть видную роль уже в XIII столетии. Тяготея к Салоникам, она была, без сомнения,

---

[36] Не подтверждается ли это положение иконографическим, а в известной мере и стилистическим его сходством с греко-италийской иконой, написанной в Сицилии в XIII в. (что, понятно, не устраняет тех особенностей, которые отличают Одигитрию церкви Аствацацин Спитакавор как произведение армянского искусства)? Не предвосхищая выводов, которые могло бы дать изучение этого рельефа, подчеркнем лишь значение его для армянского искусства XIV в. См. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 272. Икона из собрания Отто Кан в Нью-Йорке, вторая половина XIII в.

[37] Г. Н. Чубинашвили. Указ. соч., табл. 32 и 148.

[38] Н. Я. Марр. Указ. соч., стр. 20, 21.

главным передаточным пунктом в процессе проникновения византийского искусства в Болгарию, Сербию, Россию»,[39] а быть может, добавим мы, и в Армению.

Не случайно также и то, что наиболее близкую аналогию к образу богоматери на окладе Генуэзской рукописи мы находим на Афоне, являвшемся в XIV в. центром восточного христианства. Я имею в виду Иверскую икону божьей матери, известную под названием Вратарницы-Портаитиссы. Предание связывает этот образ с иконоборческим периодом; сама икона относится к концу XII—XIII в., оклад ее — к более позднему времени [40]. «Важнейшей чертой типа,— пишет Н. П. Кондаков,— является склонение головы божьей матери к младенцу при прямоличном положении его головы» [41]. Эта черта отличает и Одигитрию нашего оклада. Самый тип богоматери Портаитиссы напоминает, по словам Н. П. Кондакова, Иверскую икону, для которой характерен крайне удлиненный овал лица, преувеличенно длинный нос и сильное сужение подбородка, что перекликается с типом богоматери на окладе Генуэзской рукописи.

Нельзя не привести также в качестве аналогии принадлежащий к этому же типу образ божьей матери Одигитрии из бывшего собрания С. П. Рябушинского (начало XIV в.) «Икона,— пишет Н. П. Кондаков,— по письму относится к новгородской школе и представляет список с оригинала не греческого, но югославянского и притом, скорее всего, болгарского, а не сербского, так как представляет чрезвычайно характерный юный тип богоматери, который в XIV в. в греко-славянских иконах встречается как исключение. Наша икона придает, однако, юному типу некоторую строгость, благодаря типичным большим глазам и традиционному носу»[42]. Мне кажется, что в основном те же черты характерны и для образа богоматери на окладе.

Возвращаясь к упомянутой выше иконе Иверской божьей матери, отметим, что она, как и византийская Одигитрия, изображалась стоящей, что отличается от изучаемого нами изображения богоматери. При многочисленных отступлениях и самостоятельных вкладах в иконографический тип Одигитрии не следует ли предположить, что в основе образа богоматери, представленного на окладе, лежит исконный для Армении тип сидящей Одигитрии с привнесением в него черт прославленной на Афоне иконы.

Напомним слова Н. П. Кондакова, который отмечает широкое распространение образа Одигитрии в особенных типах и списках при свободной передаче этого типа: «Местные иконы Одигитрии,— пишет он,— лишь в редких случаях сохраняют даже главные черты основного типа, но дают взамен новый иконный характер»[43].

---

[39] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, стр.173.

[40] Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 216. Как гласит грузинская надпись, оковал образ некто Амвросий в память о господине своем великом Кайхосрове Квар-Кварашвили.

[41] Там же.

[42] Там же, стр. 225.

[43] Там же, стр. 196. О распространенности и разнообразии иконных типов богоматери в армянском искусстве XIV в. свидетельствуют и миниатюры Гладзорской библии 1307 г., украшенной Торосом Торонаци (Сан-Ладзаро, Венеция, № 1917). На одной из них изображен сидящий на троне Христос, на другой — богоматерь в образе сидящей Одигитрии (см. Sirarpie der Nersessian, табл. LIV, рис. 119). По своему иконографическому типу богоматерь близка к богоматери рукописи XI в., написанной в Македонии (Сан-Ладзаро, Венеция, № 887). См. K. Weitzmann. Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933, табл. X, рис. 34. Быть может, не случайно, что образцом этой миниатюры автор считает богоматерь греческой рукописи Андреевского скита на Афоне. (см. ibid., приложение 2, рис. 6).

главным передаточным пунктом в процессе проникновения византийского искусства в Болгарию, Сербию, Россию»,[39] а быть может, добавим мы, и в Армению.

Не случайно также и то, что наиболее близкую аналогию к образу богоматери на окладе Генуэзской рукописи мы находим на Афоне, являвшемся в XIV в. центром восточного христианства. Я имею в виду Иверскую икону божьей матери, известную под названием Вратарницы-Портаитиссы. Предание связывает этот образ с иконоборческим периодом; сама икона относится к концу XII—XIII в., оклад ее — к более позднему времени [40]. «Важнейшей чертой типа,— пишет Н. П. Кондаков,— является склонение головы божьей матери к младенцу при прямоличном положении его головы» [41]. Эта черта отличает и Одигитрию нашего оклада. Самый тип богоматери Портаитиссы напоминает, по словам Н. П. Кондакова, Иверскую икону, для которой характерен крайне удлиненный овал лица, преувеличенно длинный нос и сильное сужение подбородка, что перекликается с типом богоматери на окладе Генуэзской рукописи.

Нельзя не привести также в качестве аналогии принадлежащий к этому же типу образ божьей матери Одигитрии из бывшего собрания С. П. Рябушинского (начало XIV в.) «Икона,— пишет Н. П. Кондаков,— по письму относится к новгородской школе и представляет список с оригинала не греческого, но югославянского и притом, скорее всего, болгарского, а не сербского, так как представляет чрезвычайно характерный юный тип богоматери, который в XIV в. в греко-славянских иконах встречается как исключение. Наша икона придает, однако, юному типу некоторую строгость, благодаря типичным большим глазам и традиционному носу»[42]. Мне кажется, что в основном те же черты характерны и для образа богоматери на окладе.

Возвращаясь к упомянутой выше иконе Иверской божьей матери, отметим, что она, как и византийская Одигитрия, изображалась стоящей, что отличается от изучаемого нами изображения богоматери. При многочисленных отступлениях и самостоятельных вкладах в иконографический тип Одигитрии не следует ли предположить, что в основе образа богоматери, представленного на окладе, лежит исконный для Армении тип сидящей Одигитрии с привнесением в него черт прославленной на Афоне иконы.

Напомним слова Н. П. Кондакова, который отмечает широкое распространение образа Одигитрии в особенных типах и списках при свободной передаче этого типа: «Местные иконы Одигитрии,— пишет он,— лишь в редких случаях сохраняют даже главные черты основного типа, но дают взамен новый иконный характер»[43].

---

[39] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, стр.173.

[40] Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 216. Как гласит грузинская надпись, оковал образ некто Амвросий в память о господине своем великом Кайхосрове Квар-Кварашвили.

[41] Там же.

[42] Там же, стр. 225.

[43] Там же, стр. 196. О распространенности и разнообразии иконных типов богоматери в армянском искусстве XIV в. свидетельствуют и миниатюры Гладзорской библии 1307 г., украшенной Торосом Торонаци (Сан-Ладзаро, Венеция, № 1917). На одной из них изображен сидящий на троне Христос, на другой — богоматерь в образе сидящей Одигитрии (см. Sirarpie der Nersessian, табл. LIV, рис. 119). По своему иконографическому типу богоматерь близка к богоматери рукописи XI в., написанной в Македонии (Сан-Ладзаро, Венеция, № 887). См. K. Weitzmann. Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg, 1933, табл. X, рис. 34. Быть может, не случайно, что образцом этой миниатюры автор считает богоматерь греческой рукописи Андреевского скита на Афоне. (см. ibid., приложение 2, рис. 6).

Рис. 1. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Хоран, лист 3б

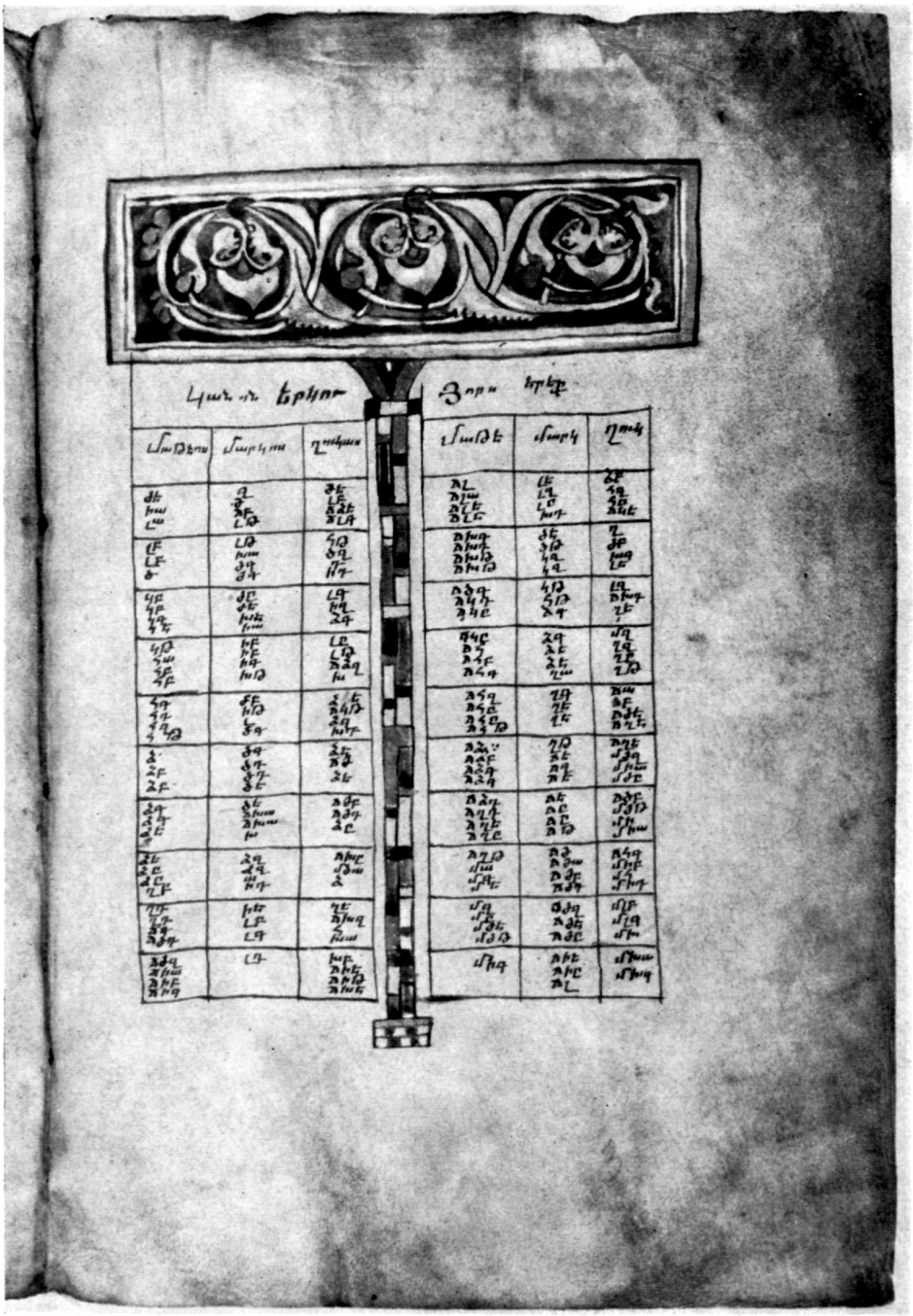

Рис. 2. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Хоран, лист 3а

Рис. 3. Гладзор. Библия 1314 г., украшенная в 1358 г. Матенадаран, № 6230, лист 115а

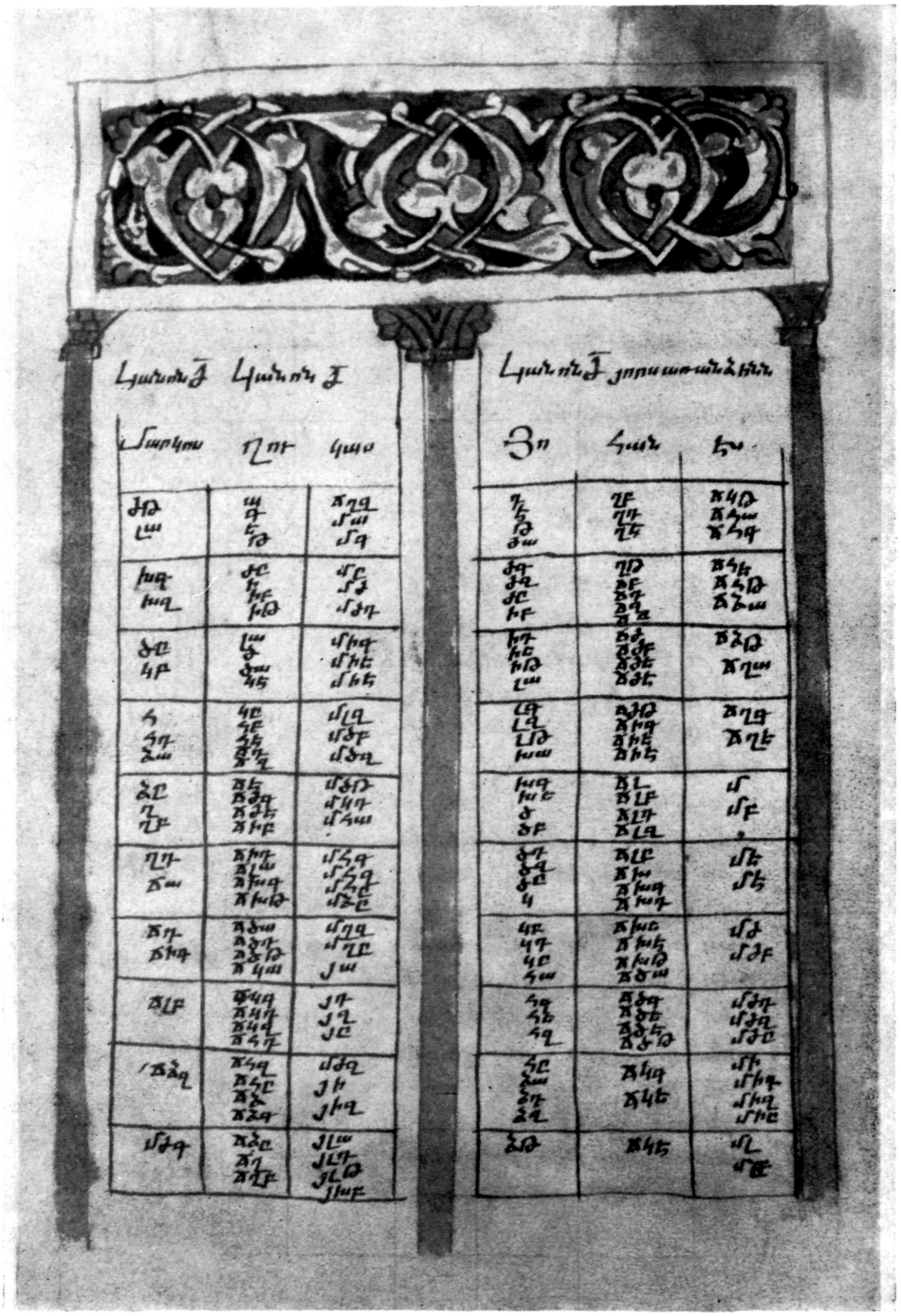

Рис. 4. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Хоран, лист 4б

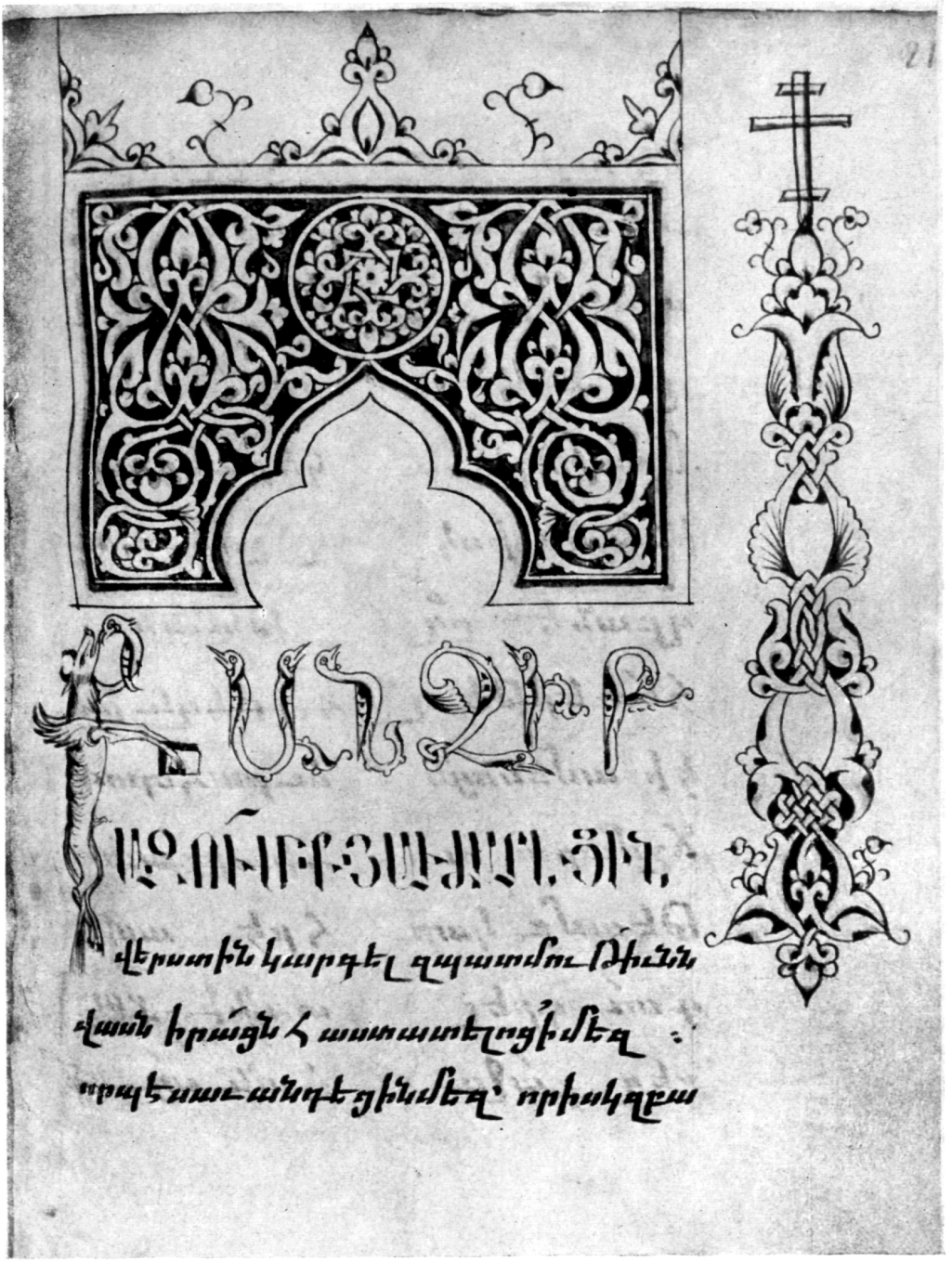

Рис. 5. Заглавный лист евангелия от Луки. Киликийское евангелие 1307 г. Матенадаран, № 15/90, лист 215а

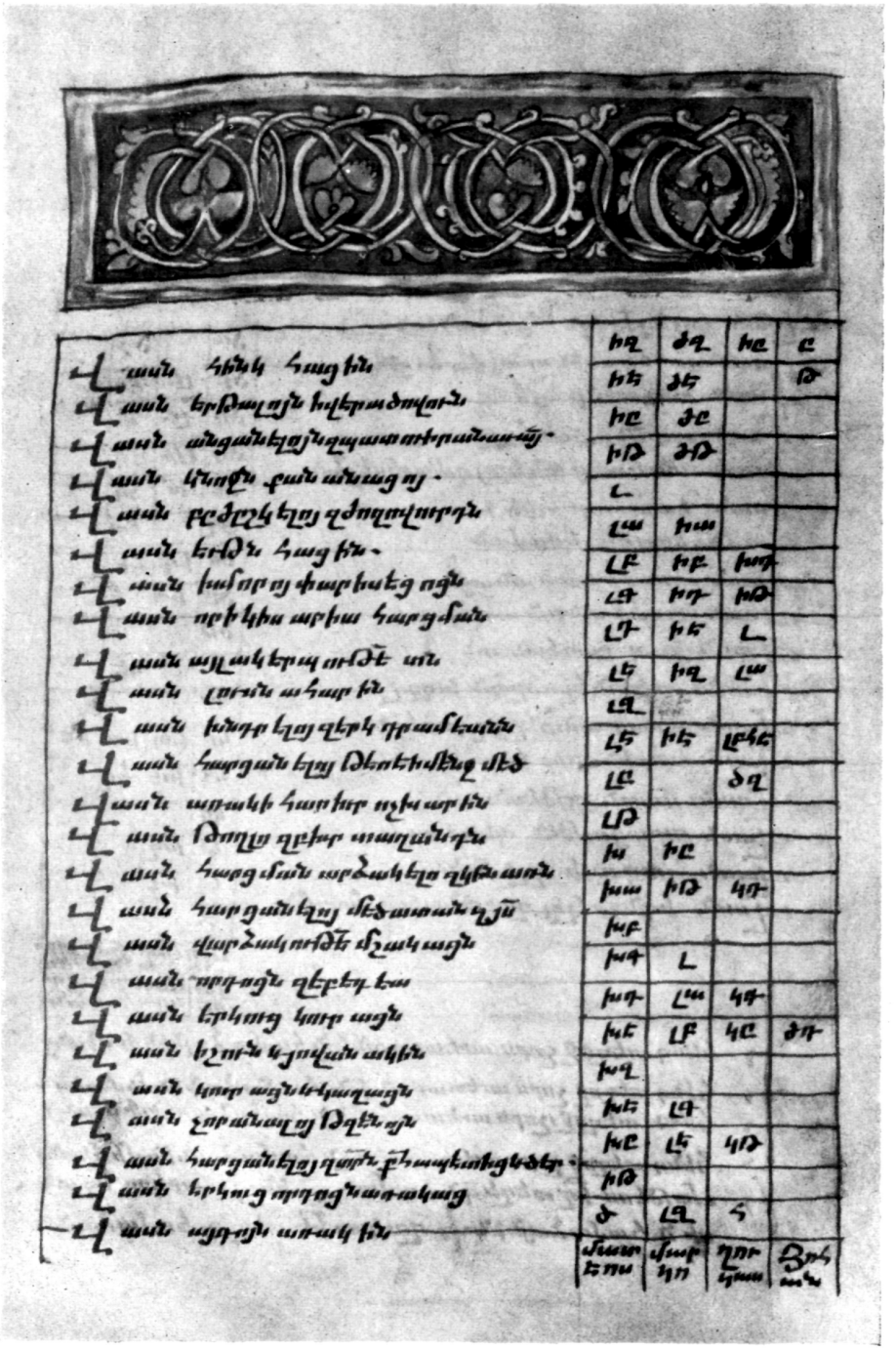

Рис. 6. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Хоран, лист 5б

Рис. 7. Гладзор. Библия 1317 г., заглавный лист евангелия от Луки Матенадаран, № 181/353, лист 528а

Рис. 8. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Заглавный лист евангелия от Матфея, лист 8а

Рис. 9. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Заглавный лист евангелия от Марка, лист 95а

Рис. 10. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Заглавный лист евангелия от Луки, лист 155а

Рис. 11. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Заглавный лист евангелия от Иоанна, лист 247а

Рис. 12. Киликия. Евангелие 1290 г. Заглавный лист евангелия от Марка, Матенадаран, № 5376, лист 99а

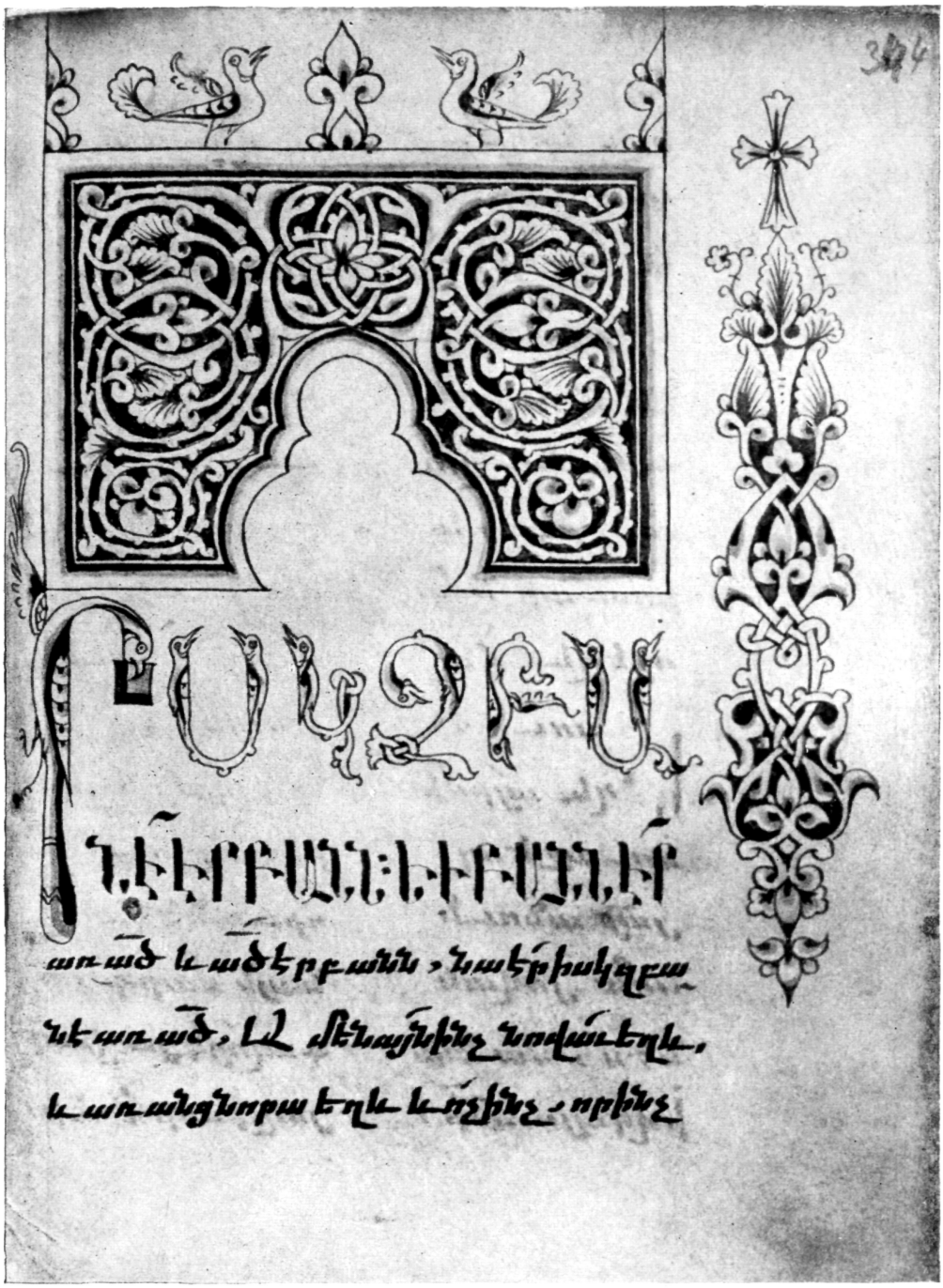

Рис. 13. Киликийское евангелие 1307 г. Заглавный лист евангелия от Иоанна. Матенадаран, № 15/90, лист 245а

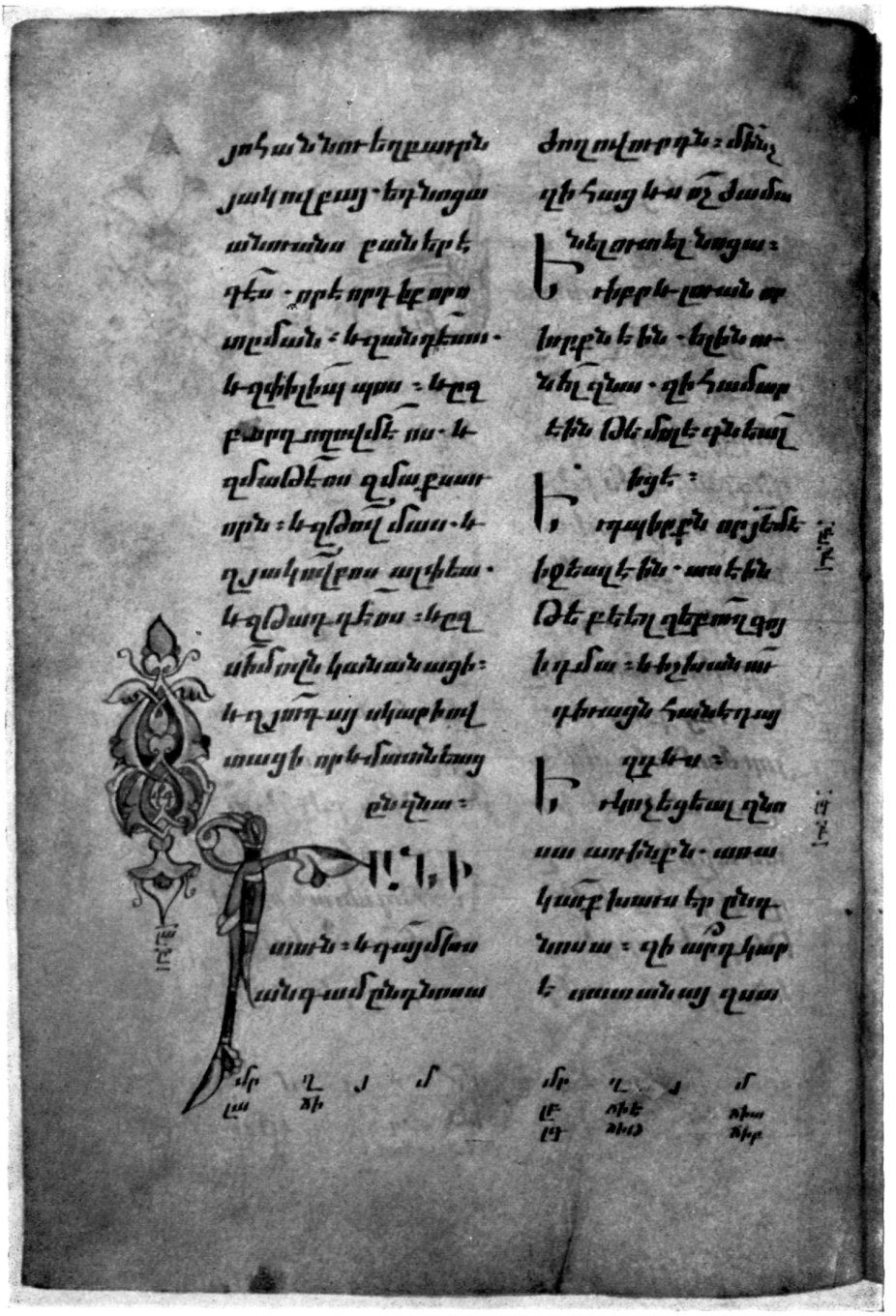

Рис. 14. Генуэзское евангелие 1325 г. V₃834. Маргинал и инициал, лист 102б

Рис. 15. Киликия. Евангелие 1249 г. Маргинал. Матенадаран, № 9/84

Рис. 16. Оклад генуэзского евангелия 1347 г. Верхняя доска. Распятие

Рис. 17. Евангелие Могни XI в. Распятие. Матенадаран, № 7736, лист 9а

Рис. 18. Генуэзское евангелие 1325 г. Серебряный оклад 1347 г. Нижняя доска. Богоматерь

Рис. 19. Гладзор. Библия Есайи Ншеци 1318 г. Ереван, Матенадаран, № 182/206, лист 441б. Евангелист Матфей

Рис. 20. Гладзор. Библия Есайи Ншеци 1318 г., Матенадаран, № 182/206, лист 473б. Евангелист Лука

Рис. 21. Гладзор. Библия Есайи Нпец 1318 г., Матенадаран, № 182/206, лист 460б Евангелист Марк

Изображение богоматери на окладе Генуэзской рукописи отличается не только своеобразием иконографии, но и стиля. Для него характерен монументализм лаконично переданной величавой, несколько приземистой фигуры с укороченными пропорциями, суммарная характеристика складок, обозначенных глубокими параллельными линиями, при помощи которых до некоторой степени моделируются отдельные части тела, например колени.

В целом рельеф решен плоскостно и условно. Здесь, как и в распятии, перед нами образ, связанный с определенным художественным направлением, далеким от копирования или эклектического подражания высоким достижениям мастеров Киликийской школы. Полноценный по своей художественной выразительности, но глубоко консервативный как по стилю, так и по иконографии, он не выходит за рамки зрелого средневекового искусства.

* *
*

В углах нижней доски оклада (в медальонах) изображены четыре евангелиста. Серия этих евангелистов иконографически, а в известной мере и стилистически, совпадает с той, которая была принята в Гладзорской школе, современной нашему окладу. Наиболее близки к ним евангелисты библии Есайи Ншеци, написанной в 1318 г. в Гладзоре (Матенадаран, № 182/206).

Зде сь, как и на окладе, Матфей (л. 441 б) (рис. 19) представлен сидящим в три четверти, с несколько склоненной головой. Левой рукой он поддерживает верхний край раскрытого кодекса, правой пишет в нем. Очень сходна трактовка лика с широко раскрытыми глазами под округлыми бровями, длинным носом и заостренной бородой. В обоих случаях волосы зачесаны назад, лишь у Матфея на окладе подчеркнуто выделена средняя прядь волос.

Образ Луки, сидящего в три четверти направо и пишущего в кодексе, близок к одноименному евангелисту библии 1318 г. (л. 473 б.) (рис. 20). Одинаково трактованы вьющиеся кольцами волосы, довольно длинная острая борода, стиль, зажатый между указательным и средним пальцами. Несколько варьируется положение кодекса. В соответствии с внутренним пространством медальона оно больше приближается к типу его у Луки Гладзорской библии 1317 г. (Матенадаран, № 181/353, л. 597 б).

Лик евангелиста Иоанна иконографически сходен с ликом того же евангелиста в Гладзорской рукописи 1318 г. (л. 495 б). Высокий с зализами лоб глубокого старца, с прядью волос посредине лба, длинная седая борода. Однако поза Иоанна иная. В Гладзорской библии он изображен стоящим рядом с сидящим Прохором — этот иконографический вариант прочно вошел в армянскую миниатюру еще с XI в. До появления же его, на рубеже X—XI вв., в одной из более ранних серий все четыре евангелиста изображались сидящими. Вместе с тем на окладе такая трактовка могла быть вызвана чисто композиционной необходимостью.

При сравнении евангелиста Марка на окладе и в Гладзорской библии 1318 г. (л. 460 б) (рис. 21) речь может идти только об известном иконографическом сходстве ликов, тогда как позы их совершенно различны. Марк в библии изображен в три четверти направо, пишущим в кодексе. У Марка же, представленного в соответствии с общей композицией оклада в три четверти влево, поза приближается к фронтальной. Правая рука его поднесена к подбородку в жесте, столь полюбившемся армянским миниатюристам и восходящем еще к изображению Матфея к евангелии Млке

(902 г.). Левой рукой он держит кодекс. Такое положение рук указывает на то, что евангелист представлен здесь в раннем иконографическом типе размышляющего философа, а не писца. Средняя прядь зачесанных назад волос у Марка на окладе выделена, так же как у помещенного напротив него Матфея. Мне кажется существенным указать на чрезвычайную близость иконографического типа евангелиста Марка библии Есайи Ншеци 1318 г. с одноименным евангелистом церкви Успения в Никее (XI в.)[44]. Вместе с тем положение рук и общее осмысление евангелиста как философа в византийском образце ближе к Марку нашего оклада, тогда как Марк Гладзорской библии переосмыслен как писец.

По-видимому, принятая в Гладзорской рукописи серия евангелистов, если не целиком совпадающая, то параллельная изображенной на нашем окладе, также восходит к ранним прототипам, хотя и менее чисто сохраняет их.

Отличительной чертой евангелистов на окладе Генуэзской рукописи является то, что они, хотя и пишут в кодексах, больше приближаются к типу размышляющих мудрецов, чем усердных писцов. Взор их устремлен вперед, что в Гладзорской школе мы видим лишь у евангелистов с поднятой к подбородку рукой, в то время как другие смотрят на писание, а головы их низко склоняются над ним.

Г. Овсепян обращает внимание также на разлиновку листов кодексов у евангелистов на окладе двойными линиями. Это указывает на то, что евангелист должен писать еркатагиром, что свидетельствует о более раннем иконографическом типе, так как в XIV в. уже начинает господствовать болорогир [45]. Эта особенность уже не сохраняется в Гладзорских рукописях.

Своеобразие типа евангелистов генуэзского оклада заключается в том, что они изображены сидящими на креслах с высокими спинками. Эта черта не типична для иконографии евангелистов армянских рукописей. Кресла, хотя и не вполне аналогичные, встречаются только в ранних армянских евангелиях, например в евангелии 1166 г. (Матенадаран, № 7347) в миниатюре с изображением Христа и в Могнинском евангелии в миниатюре с изображнием Марка. В последнем случае принципиально сходно и заполнение спинки. Кресло-трон встречается в XI—XIII вв. в Сванских иконах, но восседает на нем богоматерь [46]; сидящим на троне изображается также Христос.

Однако полные аналогии к евангелистам, сидящим на креслах с высокими спинками, мне остались неизвестны, что затрудняет сделать какой-либо вывод из этой иконографической черты.

Изложенные мною наблюдения дают возможность составить некоторое представление о памятнике, принадлежащем к малоизученной области армянского искусства. Они позволяют говорить об определенной если не школе, то мастерской, находившейся в районе монастыря Хоромос, где еще в XIV в. создавались серебряные изделия, отличавшиеся достаточно высоким техническим исполнением и своеобразием стиля.

Иконография лицевых изображений оклада, свидетельствуя о возникновении в это время иконных типов, позволяет в некоторых случаях наметить связь их с памятниками балканских стран при общей тенденции использовать глубоко уходящие в культурную почву Армении архаические образцы.

---

[44] В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 98.
[45] Г. Овсепян. Страницы из истории армянского искусства и ремесла, стр. 41.
[46] Г. Н. Чубинашвили. Указ. соч., табл. 31.