

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

## К ВОПРОСУ ОБ АРМЯНСКОМ РЕНЕССАНСЕ

В 1963 г. под редакцией Н. И. Конрада вышла в свет книга В. К. Чалояна об армянском Ренессансе<sup>1</sup>. В ней автор стремится представить период X—XIV вв. в истории Армении как эпоху, по своему культурному содержанию и месту в общеисторическом процессе аналогичную итальянскому Возрождению XIII—XVI вв.

Большинством ученых — археологов, историков, искусствоведов — концепция В. К. Чалояна не принята. К числу их принадлежит и автор данной статьи. Академик же Н. И. Конрад в послесловии к книге поддерживает взгляды В. К. Чалояна и других исследователей, приближающихся к его точке зрения. Он считает вполне естественным переносить понятия, выработанные на более глубоко изученных материалах Запада, на сходные явления истории Востока<sup>2</sup>.

Учитывая закономерности одной и той же формации, при всем ее конкретном своеобразии в различных странах, такой метод можно считать законным. Нельзя, однако, применять его механически, тем более недопустимо подгонять отдельные факты под заранее принятую концепцию. Лишь тщательное изучение памятников может привести к выводам, позволяющим наметить достаточно точное соответствие процессов, протекавших на Западе и на Востоке.

Рамки нашей статьи ограничены средневековьем, которое полностью определяет феодальная формация. Хорошо известно, что в течение этой длительной эпохи не раз наблюдалось возрождение интереса к античному наследию. Однако ясно, что не в каждом случае речь может идти о том Ренессансе, каким являлось итальянское Возрождение.

С этой точки зрения большой интерес представляет книга Е. Панофского «Ренессанс и ренессансы в западном искусстве»<sup>3</sup>. В ней автор противопоставляет итальянский Ренессанс «возрождениям», которые обычно бывают связаны с периодами складывания более или менее значительных ранних политических образований средневековья с характерной для них в области искусства и культуры в целом тенденцией воспроизводить классическое наследие, преломляя его через сознание людей своего времени. На Западе «ренессанс» такого типа был особенно ярко выражен при Каролингах. Это было первое приближение к античности — *renovatio* (термин, употреблявшийся в кругу Карла Великого). Господствующий слой воспринимал общество и государство Каролингов как прямое продолжение Римской империи, а искусство как простое приближение к собственному наследию.

<sup>1</sup> В. К. Чалоян. Армянский Ренессанс. М., 1963.

<sup>2</sup> Там же, стр. 160.

<sup>3</sup> E. Panofsky. Renaissance and renaissances in Western Art. Stockholm, 1960.

К новому подъему культуры западного средневековья (конец X — начало XI в.) нередко применяют термин «Оттоновское возрождение». Е. Панофский считает, что искусство в то время не обращалось уже непосредственно к античности, но черпало вдохновение из раннехристианских, каролингских и, что очень важно, византийских источников. «Таким образом, — пишет он, — ширилось и углублялось это основанное на традиции течение, которое несло с собой в море средневекового искусства классические мотивы»<sup>4</sup>.

А. Грабар отмечает, что стремление возвращаться к древним образцам можно считать общим для всех явлений художественной жизни, которыми отмечен конец первого тысячелетия. По словам автора, эти попытки, всюду ограниченные, завершались «возрождениями», которые охватывали большую или меньшую территорию, длились короткое время и отличались в каждом отдельном случае своеобразием созданных в этот период произведений<sup>5</sup>.

Интерес к античности после Оттонов пробуждается на Западе в XII в., однако и тогда к ней приближаются как к собственному наследию. Это течение приобретает широкий размах и пронизывает все более широкие слои общества. Но, как и в каролингском искусстве, классическая форма не соответствует вкладываемому в нее средневековому содержанию.

Неоднократное обращение к античному наследию в средние века было, как видим, неоднозначно. Это требует осторожности при перенесении терминов, особенно когда речь идет о возрождении типа итальянского Ренессанса. Античность в искусстве средних веков являлась лишь авторитарной формой, через которую на разных этапах по-разному преломлялся интерес к реальному миру, возникавший в ограниченном религиозией мышлении средневекового человека.

Категории и термины, принятые для Запада, распространялись порой и на искусство других стран, в частности на Византию. Мы хотим предложить применительно к этим категориям периодизацию армянской миниатюры, являющейся предметом нашего специального изучения. В краткой статье нельзя дать, конечно, полной картины. Мы акцентируем лишь одну линию, наиболее ярко выразившую идеологию господствующего класса на различных этапах.

Памятники армянской миниатюрной живописи раннего периода (V—VII вв.) почти не дошли до нас. Более полно армянская миниатюра представлена начиная со второй половины IX в. В тот период в процессе ожесточенной борьбы с завоевателями-арабами возникают самостоятельные армянские царства. В одном из них — Васпураканском — в 851 г. было выполнено иллюстрированное Евангелие царицы Млке (Венеция, № 1144). В монументальных архитектурных хоранах пластичные, как бы каменные колонны с позолоченными капителями служат опорой широких массивных арок, украшенных по верху живо трактованными цветами, гранатовыми яблоками и птицами.

В заполнении тимпана двух хоранов вписан нильский пейзаж, излюбленный в позднеэллинистических александрийских росписях и мозаиках. На миниатюре Евангелия Млке по черной воде, оживленной серовато-зеленоватыми гребешками, плывут золотые лодки, в которых стоят обнаженные огненно-красные фигурки. Лодки окружены крокодилами и водяными птицами, в значительной мере сохраняющими реалистическую трактовку. В тимпане двух других хоранов на фоне голубой воды плавают обитатели морей — дельфины и рыбы, симметрично расположенные по сто-

<sup>4</sup> Ibid., p. 54.

<sup>5</sup> А. Грабар. Les grands siècles de la peinture de la haut Moyen Age du quatrième au onzième siècle. Genève, 1957, p. 17.

ронам осьминога <sup>6</sup>. Подобные «аквариумы» также часто встречаются в позднеантичных мозаиках Африки <sup>7</sup>.

Традиция, столь ярко проявившаяся в сценах нильского пейзажа, характерна и для «портретов» евангелистов. Так, Матфей (табл. I, рис. 1) представлен в естественной величественной позе; свободное расположение складок, эмоционально-выразительное лицо вызывают в памяти образы античных философов. Занавеси фона напоминают трактовку их в росписях Стабианских бань в Помпеях. Мраморный аналой в виде протомы льва находит полную аналогию, например, в подставке, обнаруженной раскопками Херсонеса (I—II вв.) (Государственный Эрмитаж). По-видимому, как в хоранах, художник и здесь обращался непосредственно к позднеантичным моделям. Это позволяет видеть в миниатюрах Евангелия Млке армянскую параллель к искусству Каролингского возрождения.

Миниатюрная живопись времени расцвета наиболее мощного царства армянских Багратидов (X — первая половина XI в.) остается совершенно неизвестной.

Во второй половине XI в. исторические судьбы страны в значительной мере определялись военной экспансией Византии. Она завершилась уничтожением самостоятельности Багратидского царства, что не означало еще коренной ломки социально-экономических норм и перерыва в культурной жизни Армении. Именно в этот период (середина и вторая половина XI в.), когда ослабевает строительная деятельность в Ани и окружающих его монастырях, блестящий расцвет переживает миниатюрная живопись, представленная первоклассной придворного типа школой, скриптории которой могли находиться как в самом Ани, так и в расположенных близ него монастырях. Самая ранняя известная нам рукопись анийской школы относится к 1053 г. (Матенадаран, № 3793).

Монументальность и архитектурность ее хоранов, при всех происходящих в них изменениях (прямоугольное обрамление, в которое включена арка, ббльшая условность в передаче архитектурных элементов), позволяет наметить линию, восходящую к Евангелию Млке. Однако в декоре наблюдается усиление интереса не столько к позднеантичному, сколько к ранним восточнохристианским образцам. В орнаментике встречаются мотивы, известные в убранстве армянских храмов VI—VII вв., а также в Евангелии Рабулы (586 г.); виноградные гроздья на колоннах напоминают орнамент на армянской стеле Касаха (V—VI вв.) и некоторых коптских памятниках. Нет надобности говорить, что традиционные формы подчинены в Евангелии 1053 г. новым задачам и использованы в своеобразно организованных композициях. Художественный образ хоранов отличает торжественная праздничность. Она достигается гармоничностью пропорций, строгостью построения, широкой живописной манерой, нежным и звучным колоритом, еще не совсем утраченной характеристикой объема (табл. II, рис. 5).

«Портреты» евангелистов, монументальные фигуры которых господствуют над архитектурными фонами, распадаются на две группы. Типы 1-й группы—Марк, особенно Лука (табл. I, рис. 2)—относительно близки сидящим евангелистам Евангелия Млке, но модель их была несколько иной. Она восстанавливается по западноевропейским кодексам VIII, IX вв. <sup>8</sup>, где были, по-видимому, приняты образцы раннехристианского восточного искусства, пришедшие из Сирии. Сходные модели могли быть использованы и в не дошедших до нас армянских рукописях, предшествовавших по времени Евангелию Млке.

<sup>6</sup> М. Чанашиян. Армянская миниатюрная живопись (на армян. яз.). Венеция, 1966, Табл. 2—5.

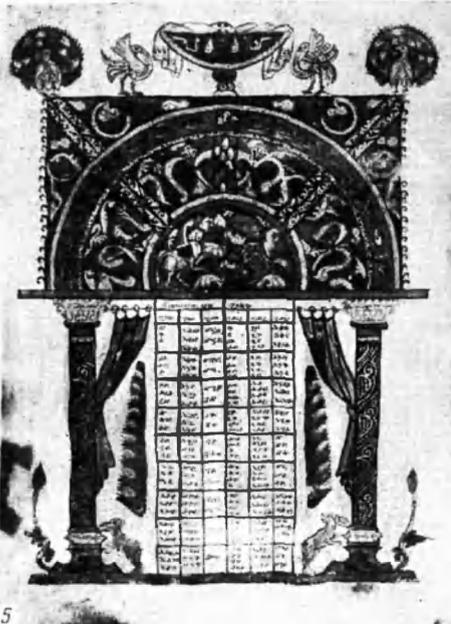
<sup>7</sup> К. Weitzmann. Die armenische Buchmalerei des X. und beginnenden XI. Jahrhunderts. Bamberg, 1933.

<sup>8</sup> Т. Измайлова. Художественное убранство армянской рукописи 1053 г.— «Банбер», 1960, № 5, рис. 5.

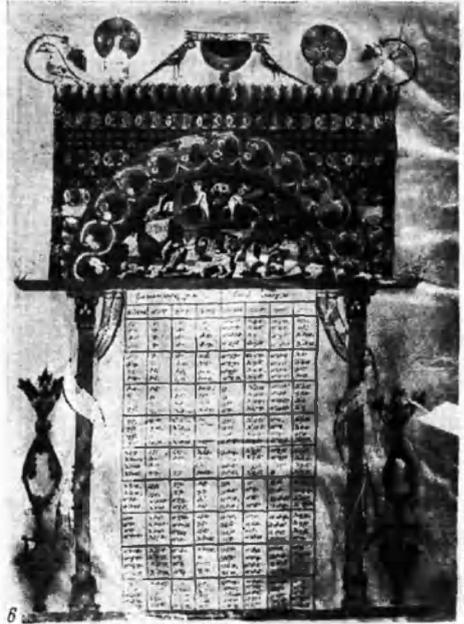


Таблица I

- 1 — Евангелист Матфей. Евангелие царицы Млке 851 г. (Венеция, № 1144).  
 2 — Евангелист Лука. Евангелие 1053 г. (Матенадаран, № 3793).  
 3 — Евангелист Лука. Евангелие Мугни (Матенадаран, № 7736).  
 4 — Евангелист Лука. Евангелие 1224 г. (Матенадаран, № 4823).



5



6



7



8

Т а б л и ц а II

- 5 — Хоран. Евангелие 1053 г. (Матенадаран, № 3793).  
 6 — Хоран с «нильским пейзажем». Евангелие Мугни (Матенадаран, № 7736). Конец XI в.  
 7 — «Вознесение». Деталь. Евангелие Мугни (Матенадаран, № 7736).  
 8 — «Вознесение». Деталь. Санта-Анджело ни Формис. Конец XI в.



9



10



11



12

Т а б л и ц а   П И И

- 9 — «Вход Господень в Иерусалим». Ахпатское евангелие 1211 г. (Матенадаран, № 6288).  
 10 — Хоран. Ахпатское евангелие 1211 г. (Матенадаран, № 6288).  
 11 — «Благовещение». Евангелие 1287 г. Киликия (Матенадаран, № 197).  
 12 — Хоран. Евангелие XIII в. (Матенадаран, № 9422).

Во вторую группу евангелистов кодекса 1053 г. мы включаем «портреты» Матфея и Иоанна с учеником Прохором<sup>9</sup>. Иконография и стиль этих миниатюр выдают более близкие контакты с византийским искусством.

Нити, связывающие иллюстрации рукописи 1053 г. с Евангелием Млке, ориентация на раннехристианские, а наряду с этим и византийские образцы позволяют рассматривать этот этап развития армянской миниатюры как известную параллель к так называемому «Оттоновскому возрождению».

Дальнейшее формирование средневекового стиля можно проследить по самой поздней рукописи той же школы — парадному Мугнинскому евангелию (Матенадаран, № 7736) конца XI в. Серия евангелистов, сохраняя сходство с принятой в Евангелии 1053 г., приведена здесь, однако, к полному единству. Из философов евангелисты превращаются в писцов. Художественный образ их становится более отвлеченным, бестелесным; невесомые фигуры подавлены пышными архитектурными ансамблями. Лики аскетичны (табл. I, рис. 3). В хоранах все в большей мере проявляется восточная ориентация. Сохраняя ряд приемов, традиционных для школы, сочетая их с некоторыми новшествами, кое от чего отказываясь, он усложняет декор, создает разнообразные, всегда новые композиции, вводит в них значительное количество реальных и фантастических птиц и зверей. Двойственность не только формы, но и содержания, неполное преодоление эллинистической традиции ярко характеризует «нильский пейзаж» в тимпане одного из хоранов. Трансформация сказывается как в общем изменении стиля в сторону большей условности, так и в появлении на первом плане фризовой композиции с типичными для феодального мира фантастическими зверями в геральдических позах. По-видимому, здесь можно говорить о переходе к зрелому средневековому стилю, приближающемуся к романскому (табл. II, рис. 6).

На это дает указание и праздничный цикл, сохранившийся в Евангелии Мугни. Как в иконографии, так и в стиле в нем проявляется сходство с романскими росписями Италии в Сант-Анджело ин Формис (табл. II, рис. 7,8).

Достаточно вспомнить изображение Иисуса в сцене Вознесения в этих двух памятниках.

В 60-е годы XI в. Армения была завоевана сельджуками, в миниатюрной живописи традиция прерывается. Новый подъем в конце XII в. вызвал оживленную деятельность монастырских скрипториев, где художественное оформление рукописей подчинялось новым стилистическим нормам. Это было время роста городов. Городская культура несла с собой более реальное отношение к миру. Однако оно не выходило за рамки идеалистического мышления и вследствие этого не способно было создать новое качество. Заметим, что армянский город никогда не стал даже свободной коммуной.

Тем не менее в наиболее прогрессивных произведениях миниатюрной живописи Центральной Армении того времени религиозное содержание получает выражение в формах, приближающихся к окружающей действительности, при все усиливающейся восточной ориентации и, как правило, отказе от античной традиции. В качестве наиболее яркого примера приведем миниатюру Ахпатского евангелия 1211 г. (Матенадаран, № 6288), тесно связанного с Ани (табл. III, рис. 9). Тема «Входа господня в Иерусалим» имеет здесь ряд жанровых черт, близких к современному этой иллюстрации искусству Востока с характерной для него условностью стиля. То же подтверждает и убранство хоранов Ахпатского евангелия. На одном из них представлены светские персонажи в одеждах, типичных для того времени. Однако и здесь реалистическая тенденция ограничена условной формой феодального искусства (табл. III, рис. 10).

<sup>9</sup> Там же, рис. 3, 4.

Подъем духовной жизни страны, мощный толчок которому был дан развитием городов, неправильно было бы уподоблять итальянскому Ренессансу. Считаю уместным привести здесь слова В. Н. Лазарева, которыми он характеризует сходный этап развития феодального города на Западе: «Эти сдвиги не перерастают средневековых рамок, они не приносят с собой победу нового светского духа, на их базе не возникает мощное реалистическое движение. Искусство продолжает быть традиционно религиозным, оно сохраняет условность и отвлеченность, присущую феодальному искусству»<sup>10</sup>.

Уже с XIII в. начинается реакция на все то, что принес с собой XII век. В это время в миниатюрной живописи Центральной Армении выдвигается крупный художник Игнатиос, работавший по заказу феодализирующейся городской верхушки. Его творчество вполне абстрактно, полностью удалено от чувственного восприятия мира. Отвлеченно-декоративные, совершенные по своей законченности композиции заглавных листов изысканы и по колориту, в котором большую роль начинает играть золото. В качестве примера приведем заглавную страницу Евангелия 1214 г. (Венеция, № 151/134)<sup>11</sup>.

Абстрактность и трансцендентальность нашли еще более яркое выражение в консервативных скрипториях, удаленных от города. Крайнего выражения эти черты достигают в миниатюрах Евангелия 1224 г. (Матенадаран, № 4823), заказчицей которого была Ванени, внучка Хахпака II, представителя молодого феодального рода. В серии евангелистов легко устанавливается связь с кодексами анийской школы XI в., при глубоко отличном решении их образа — полном отказе от античных реминисценций и какого-либо соприкосновения с реальным миром (табл. I, рис. 4).

Золотым фоном, графической геометризацией складок, пренебрежением к характеристике объема мастер стремится подчеркнуть заложенную им в образе евангелистов мистическую идею. Ирреальная функция — восприятие божественного слова — акцентирована размером уха. Поднятые кверху зрачки глаз придают лицам одухотворенность, сочетание светлых ярких красок одежд с золотом — необыденную «осиянность».

Монгольское завоевание искусственно оборвало блестящий подъем, пережитый Центральной Арменией в XII—XIII вв. Поступательное движение в несколько иных формах, для которых характерен новый взлет античной традиции, прослеживается в миниатюрной живописи Киликийского царства, сохранившего свою самостоятельность до XIV в.

Кульминацией в развитии этой области искусства в Киликии обычно считается творчество Тороса Рослина (вторая половина XIII в.). Ему приписывались ранее и миниатюры ряда рукописей последней четверти того же столетия. Ныне установлено, что они принадлежат безымянным мастерам, произведения которых и завершают прогрессивный путь развития киликийской живописи. В качестве примера приведем сцену «Благовещения» из Евангелия 1287 г. (Матенадаран, № 197) (табл. III, рис. 11). Усиливающийся интерес к передаче объема, пространства, движений, светотени, свидетельствующий о новых веяниях в искусстве этого времени, сочетается с известной манерностью поз и жестов, нагромождением архитектурных композиций, разрывающих рамку миниатюры, сложностью рисунка, золотом фонов. Такое решение позволяет сблизить эту иллюстрацию скорее с произведениями поздней готики, чем с памятниками итальянского Ренессанса.

Мастер Евангелия второй половины XIII в. (Матенадаран, № 9422), украшая хоран (табл. III, рис. 12), вполне иллюзорно передает изображения животных, ракурс скачущих на льве и коне обнаженных всадников, прекрасно

<sup>10</sup> В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. М., 1956, стр. 15

<sup>11</sup> М. Чанамян. Указ. соч., табл. 68, 69.

владеет свето-теновой характеристикой. Однако он инкорпорирует образы реального мира в чисто декоративную композицию, заполняя ее наряду с ними фантастической флорой и фауной. Не в силах преодолеть абстрактные, условные нормы средневекового искусства, художник лишь усложняет форму, придает ей особую напряженность, безусловно изменяет, но не ломает ее. На приведенных крайних в своих выражениях образцах мы продемонстрировали основные этапы развития средневековой армянской миниатюры, к которым пытались найти параллели в категориях и терминах, применяемых к искусству западного средневековья. Ни одна из миниатюр на всем протяжении этого длительного периода не дала возможности сопоставить ее с памятниками итальянского Возрождения XIII—XVI вв.

Не исключено, что при более благоприятных исторических условиях к сходным явлениям могло бы привести развитие общества и искусства в Киликийском царстве. Однако этот вопрос еще ждет своих исследователей.

Последующее развитие армянской миниатюры (XIV—XVII вв.) представлено рядом интересных национальных школ. Однако параллели с западноевропейским искусством могут быть намечены лишь для XVII в., при этом нередко в плане прямых влияний.