

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

РУКОПИСЬ 1200 г. (МАТЕНАДАРАН, № 2589)

Рукопись Матенадарана (далее — М) № 2589, размером $23,3 \times 19$ см¹, написанная на пергамене средним угловатым еркатагиром, является Евангелием. Писец — дьякон Саргис, художник — священник Хайрапет, заказчик — священник Константин².

На л. 338 об. сохранилась первоначальная памятная запись³, которую и приводим в нашем переводе: «Милостью творящего добро бога, который придает силу бессильным и поднимает упавших и к надежде на добро обращает отчаявшихся, который и меня, недостойного, удостоил завершения писания. Ибо я, священник Константин, презренный и недостойный, прощением бога возжелал и испросил драгоценный жемчуг этот со словами господи и, продав всю жизнь (имущество? — *Т. И.*) мою, получил это в нищю и несущие горе времена с большими усилиями и страстной любовью, хотя и не существовало готового имущества из важнейших материалов, но любовь к божественному, возжелание цели заставило забыть (отсутствие материалов. — *Т. И.*) и подбадривало меня, когда я уже не мог. И щедро вознаградил расходы на святое Евангелие, начатое дьяконом Саргисом, закончил письмом.

Разукрашено разноцветными (красками. — *Т. И.*) руками Хайрапета священника, в летосчисление армянское 649 (+551=1200. — *Т. И.*), в царствование византийское Ангела, в патриаршество в Армении владыки Григориса Апирата, на тринадцатом году после взятия Иерусалима и в третий год царствования Левона благочестивого и в насильственное владычество из чужеродных Угнатина, я Константин. . .» Здесь запись обрывается.

Рукопись имеет также следующие недатированные памятные записи: л. 1 — «Я, священник Мартирос, сын Хайрапета, который дал святое Евангелие в селение Кехран к вратам святого Просветителя в память мою и родителей моих» (не является ли он сыном художника Хайрапета, украсившего рукопись?); л. 97, после текста Евангелия от Матфея — «Христос Бог, благослови ходжу Ованнеса Мугдаси из Курдистана, который приобрел (получил) святое Евангелие из рук иноплеменных в память о себе и родителях своих»⁴.

Эти записи мало что добавляют к первоначальному колофону, где исключительно точно определяется год исполнения рукописи. Помимо прямой датировки ее 1200 г., в нем упомянуты имена исторических деятелей, живших в это время: византийского императора Ангела (Алексей III, 1194—1203 гг.) и киликийского царя Левона (Левон II, 1187—1219 гг.). Окончание рукописи отнесено к третьему году царствования Левона.

¹ Рукопись была значительно больше, листы сильно обрезаны при переплете.

² *Еганян О., Антабян П., Зейтунян А.* Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца. Ереван, 1965, I (на арм. яз.), с. 832.

³ *Овсепян Г.* Хишатакараны рукописей. Антилиас, 1951 (на арм. яз.), § 291, с. 647—650.

⁴ *Овсепян Г.* Указ. соч., с. 649—650.

Левон II был коронован в 1198 г., но тут могут быть расхождения по календарю. Место исполнения рукописи неизвестно. Г. Овсеян, высоко оценивая ее художественное оформление и отмечая в нем византийское воздействие, считал, что Евангелие М № 2589 следует отнести к району Киликии⁵. Однако заказчик рукописи (закончивший написание ее текста), священник Константин, жалуется на «нищие и несущие горе времена», что едва ли согласуется с состоянием идущего к апогею своего величия Киликийского царства времени Левона II. Такое определение может скорее характеризовать положение, в котором должны были находиться земли, захваченные иноземными завоевателями.

Большую помощь в локализации рукописи оказала нам Сирарпи Дер Нерсесян. В письме от 18 сентября 1979 г. она расшифровала непонятное слово Угнатин как имя сельджукского султана Рукн-ад-дина Сулеймана II, правившего с 1196 по 1240 г. Это свидетельство колофона может явиться доказательством того, что рукопись была скопирована в городе или монастыре, который находился на территории Иконийского султаната («в насильственное владычество из чужеродных Угнатина»). Вероятным местом исполнения кодекса С. Дер Нерсесян считает Себастию — значительный армянский центр этого региона. Предложенное нами исследование, мы думаем, даст основание локализовать Евангелие М № 2589 на южной, открытой к морю территории султаната, где, как можно предполагать, существовал армянский скрипторий, имевший контакты с искусством Византии, Кипра и Иерусалимского королевства. Предложенные Дер Нерсесян коррективы не вносят изменений в анализ художественного оформления рукописи.

В рукописи сохранились две миниатюры с «портретами» евангелистов Матфея (л. 1 об.) и Марка (л. 97 об.) и два богато иллюстрированных заглавных листа к Евангелиям от Марка (л. 98) и Луки (л. 158). Текст украшает многочисленное, с большим совершенством и изяществом выполненные инициалы (рис. 1). В обычном византийском типе их преобладают своеобразно решенные цветные скобки, переплетения, бутоны. В целом же украшение инициалов более монументальное, чем в греческих рукописях, и в большей мере совпадает с трактовкой их в армянской миниатюрной живописи. Особую пышность инициалам придают разнообразные пальметки, иногда, хотя и в очень сдержанной форме, появляется характерный для восточной орнаментики заостренный загнутый внутрь лепесток. Золотые контуры, приглушенная красочная гамма соответствуют общему характеру декора рукописи. Иногда инициал сочетается с вишапом, в одном случае — с орлом.

Маргиналы, как правило, архаичные круги разного цвета с добавлением растительных мотивов или составленные из пальметок, исполнены в той же художественной манере, что и инициалы.

Обратимся к лицевым миниатюрам — двум «портретам» евангелистов (рис. 1—2). Их господствующие на листе монументальные фигуры не характерны для киликийской живописи; то же следует отметить и в отношении типа, позы, техники исполнения. Все это заставляет отнести им особое место.

Остановимся подробнее на изображении евангелиста Матфея, отличающемся лучшей сохранностью, хотя и здесь краски до некоторой степени размыты. Способ наложения смешанных и разбеленных клеевых красок (гуашь) густым пастозным слоем напоминает фресковую живопись. Фигура евангелиста представлена на золотом фоне. Слева — голубое здание с красной кровлей и светло-лиловым фронтоном. Коричневый аналой с подставкой на нем, того же цвета массивное кресло, на котором сидит евангелист, служат для него как бы рамкой. Хитон интенсивно синего цвета, на котором складки обозначены черными линиями и легкими пробелами, сочетается со светло-лиловым гиматием. Его крупные подвижные и плавные складки подчеркнуты глубокими полосами более темной тональности и густыми пробелами, в значительной мере закры-

вающими цвет гиматия. Руки и лицо охарактеризованы охрой с притенениями, рот тронут красным цветом. Подушка (мутака) — красная, с золотыми концами, такого же цвета и круглое подножие на зеленом фоне земли. Эти яркие тона вносят лишь некоторые акценты в общую мягкую красочность миниатюры.

Голова евангелиста с тонзурой окружена большим золотым нимбом, обрамленным красной каймой. Лик строгий, но лишенный специфических восточных черт, нос длинный, с легкой горбинкой. Волосы, завивающиеся на концах, падают на лоб. Глаза удлинённые, зрачки подняты кверху. Выражение лица строгое, вдумчивое.

Как указал уже Г. Овсепян, художественное оформление рукописи М № 2589 находится под сильным византийским влиянием. После исследования К. Вейцмана «Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest»⁶ образ Матфея этого армянского кодекса легко вписывается в выделенную им группу миниатюр греческих манускриптов, которые автор датирует первой половиной XIII в.

Наиболее близкую аналогию евангелисту Матфею армянской рукописи 1200 г. дает в этой группе «портрет» евангелиста Марка кодекса Принстонской университетской библиотеки (Гаррет, 2)⁷. Такое сопоставление не устраняет ряда особенностей армянской миниатюры, которые можно отнести за счет известной трансформации модели, принятой мастером.

Всем выделенным в указанную группу рукописям К. Вейцман приписывает константинопольское происхождение. При этом он отмечает наличие и других входящих в ту же группу иллюстрированных рукописей, миниатюры которых дают значительные варианты. Одним из них можно считать и «портреты» евангелистов армянской рукописи 1200 г.

Нам кажется существенным подчеркнуть также, что датировка Принстонской рукописи, в которой миниатюра евангелиста Марка наиболее близка изображению евангелиста Матфея нашей рукописи, колебалась до исследования К. Вейцмана между X, XI и XIV столетиями, пока А. Френд не предложил ее датировать XIII в. Эта датировка подтверждается и исследованием К. Вейцмана⁸.

Отмеченные колебания в датировке К. Вейцман объясняет проявляющимся в миниатюрах данной группы обращением к ранним классическим образцам времени Македонского ренессанса⁹. В армянской рукописи подтверждением тому служит не только «портрет» евангелиста Матфея, но еще в большей мере — изображение Марка. Несмотря на крайне плотную сохранность миниатюры, можно заметить, что поза его находит очень близкую аналогию в изображении одноименного евангелиста рукописи Vat. gr. 1522 IX—X вв.¹⁰ Сходство сказывается и в деталях: положении правой руки, держащей полураскрытый кодекс, ног, стоящих на прямоугольной подставке, хотя армянский мастер и изобразил ее уже на основе плоскостного принципа, как бы распластанной. Но самое неопровержимое доказательство использования модели, сходной с классическими византийскими образцами, вносит стоящая у ног евангелиста Марка большая круглая коробка с полусферической крышкой, под которой видны три разноцветных сосуда. Такую иконографическую особенность К. Вейцман даже для Ватиканского кодекса считает архаической реминисценцией¹¹.

⁵ Там же, с. 650.

⁶ Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; London, 1971, p. 314.

⁷ Ibid., p. 321, 322, fig. 311; см. также «портрет» одноименного евангелиста, быть может копии миниатюры рукописи Гаррет, 2 (Ibid., fig. 312).

⁸ Ibid., p. 321.

⁹ Ibid., p. 326, 328.

¹⁰ Weitzmann K. *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*. Berlin, 1935, Pl. V, 24.

¹¹ Ibid., S. 6.

Сильно размытое изображение евангелиста Марка рукописи М № 2589 позволяет все же заключить, что оно было представлено также на золотом фоне. Золотыми были нимб и спинка кресла. Между перекладинами последнего местами виден интенсивный розовый цвет. Кайма кодекса золотая, с голубыми кругами и золотой точкой в них. Общий мягкий колорит оживляет окраска сосудов (синий, красный, розовый), а также синие камни на розовом фоне боковых сторон красного подножия и ярко-красная крыша серого здания. Судя по господствующей в миниатюре монументальной фигуре и колориту, оба «портрета» евангелистов рукописи 1200 г. стилистически родственны.

Обращение к миниатюрам Македонского ренессанса К. Вейцман считает характерным, по-видимому, для раннего этапа развития изучаемой им константинопольской школы первой половины XIII в. В свете этого можно считать, что и «портреты» евангелистов рукописи М № 2589 предвосхищают окончательное оформление представленного в ней палеологовского стиля. К греческим манускриптам ранней его фазы К. Вейцман относит Евангелие Филофеева монастыря на Афоне (№ 5)¹². Стилистически его миниатюры наиболее близки к «портретам» евангелистов армянской рукописи. К особенностям, привнесенным армянским художником, следует отнести монументализм фигур, большую обобщенность и объемность трактовки складок (Матфей), отличие в антураже.

Как видим, публикуемые нами армянские миниатюры, хорошо вписывающиеся в предложенную К. Вейцманом схему развития палеологовского стиля в рукописях, происходящих из Константинополя, представляют интерес и для данной проблемы. Особенно это может быть отмечено для ранней фазы формирования этого стиля, так как Евангелие М № 2589 имеет точную дату. Думаем, что оно вышло из какого-то периферийного по отношению к Константинополю скриптория, где еще сильнее сказались контакты с классическими византийскими образцами IX—X вв.

Констатируя несомненную связь миниатюр армянской рукописи со столичной византийской школой, что относится прежде всего к «портретам» евангелистов, следует подчеркнуть и другую особенность художественного оформления кодекса М № 2589. В известной мере ее определяет уже сам К. Вейцман, относящий изучаемую им группу греческих рукописей ко времени латинского завоевания. Видимо, не случайно он отмечает в них наличие латинских надписей. Так, например, в Афинском кодексе № 118 на свитках (евангелисты Матфей, Лука, Иоанн) текст написан латински. Некоторые ученые делали на основании этого вывод об итальянском происхождении манускрипта. К. Вейцман полагает, что надписи могли быть привнесены заказчиком или покупателем из среды латинских завоевателей¹³. К этому мнению присоединяются Лабарт, Г. Милле, В. Н. Лазарев.

Из сказанного следует, что рассматриваемая группа византийских кодексов была связана с крестоносной средой. Это обстоятельство сильнее отразилось на художественном оформлении армянской рукописи. В первую очередь это явствует из особенностей лика евангелиста Матфея (лик Марка не просматривается). Совершенно несходный по своей иконографии с моделями, принятыми армянским мастером из выделенной К. Вейцманом группы греческих рукописей, он встречает довольно близкую аналогию в типе лиц, четко выраженном в иконах Кипра. Для примера приведем кипрскую икону с изображением Христа конца XII в.¹⁴ Сходны слегка приподнятые зрачки глаз, длинный, несколько заостренный у кончика нос с четко выраженными ноздрями, подчеркнутая переносица, трактовка рта. В древней кипрской иконе с изображением архангела (записанной около 1200 г.), помимо общего сходства типа, можно отметить и наличие румянца на щеках¹⁵.

Известно, что византийская культура после того, как Кипр был отвоеван в X в. Никифором Фокой у арабов, вновь получила там ведущее значение, хотя и подвергалась собственной интерпретации в условиях

владычества на острове с конца XII в. крестоносцев. Кипр стал для их искусства не только источником образцов, но и важным центром, откуда оно черпало свое вдохновение. Не удивительно поэтому, что в художественном оформлении армянского Евангелия наряду с близостью к собственным кипрским образцам можно проследить и контакты с искусством, оформившемся в Иерусалимском королевстве.

С этих позиций интересно отметить сходство лика Матфея армянской миниатюры с изображениями на иконах, исполненных на Кипре для Синая. Так, например, достаточно близкую аналогию находим в типе лика Христа синайской иконы «Успения божьей матери». Эту икону К. Вейцман считает исполненной французским мастером, в творчестве которого сочеталась собственная традиция с сильным воздействием византийского искусства¹⁶. Обратим внимание и на прическу евангелиста Матфея, необычную как для армянской, так и для византийской живописи. Большое сходство видим в изображении ее у апостола Петра на створке триптиха XIII столетия, который К. Вейцман считает работой венецианских мастеров, исполненной в Иерусалимском королевстве для Синая¹⁷. Падающие на лоб выующиеся пряди волос в обоих памятниках сочетаются с тонзурой.

Подводя итоги изучения миниатюр с изображением евангелистов рукописи М № 2589, следует еще раз подчеркнуть несомненные контакты их с аналогичными иллюстрациями столичных византийских рукописей эпохи латинского владычества, при этом в ранней фазе формирования их стиля. Наряду с этим сказывается большая ориентация армянского мастера на искусство, сложившееся также под влиянием Византии в Иерусалимском королевстве (Кипр, Синай), являвшееся проводником западных воздействий.

Обширный материал для суждения о художественной направленности рукописи М № 2589 дают два сохранившихся заглавных листа к Евангелию от Марка (рис. 3) и Луки (рис. 4). Обратимся к первому из них. Композиция его декора в известной мере близка к принятой в армянских рукописях XII в., но оригинальна за счет определяющих ее компонентов. Это особенно относится к инициалу U (с), воспроизводящему композицию Деисуса. Редко встречающийся в армянской миниатюрной живописи тематический инициал заглавного листа свидетельствует о византийском влиянии, подчиненном требованиям армянской каллиграфии и несвойственному греческим рукописям монументализму. Две боковые линии инициала превращены в фигуры богородицы и Иоанна Богослова. Они предстоят Христу, сидящему внутри инициала на троне.

И для этого лицевого изображения находим достаточно близкие аналогии в том же круге памятников, которые были привлечены нами при анализе «портрета» евангелиста Матфея. Вся композиция Деисуса довольно точно воспроизводит широко распространенную в византийском искусстве тему, которую мы встречаем также на иконе XII в., происходящей с Синая¹⁸. Композиция полностью повторяется и в ряде отдельных компонентов — позе Христа, расположении его одежд, благословляющей руке, кодексе и даже круглой подушке под ногами, а также в склоненных фигурах по сторонам Иисуса. Родство этих памятников неоспоримо, однако наибольшая близость армянского варианта может быть отмечена

¹² Weitzmann K. Studies. . . , p. 325—326, fig. 315.

¹³ Weitzmann K. Studies. . . , p. 320. На с. 324 автор добавляет, что Евангелие Paris гр. 54 является билингвой: левый столбец текста писан по-гречески, правый — по-латински. Латинский текст не закончен.

¹⁴ Сокровище Кипра: Путеводитель по выставке. М., 1970, № 116.

¹⁵ Там же, № 117.

¹⁶ Weitzmann K. Icon Painting in the crusader Kingdom. — DOP, 1966, 20, fig. 18—19, p. 60—61.

¹⁷ Ibid., fig. 31.

¹⁸ Weitzmann K. The Icon Painting. . . , fig. 4.

с миниатюрой того же содержания латинской Псалтири Мелисенды первой половины XII в., исполненной также под византийским влиянием¹⁹. Она сказывается не только в вытянутых пропорциях предстоящих фигур. Безусловно сходно, при всей суммарности передачи, расположение одежд Иоанна Богослова вплоть до трактовки складок на груди в виде треугольников. В несколько опущенной фигуре Христа характеристика одежд также приближается к передаче их в миниатюре Псалтири Мелисенды. Сходство особенно подчеркивает и такая деталь, как покрытый гиматием кодекс.

Отметим и стилистическую общность — неподвижность как бы одеревелых фигур, орнаментальный принцип изображения складок, полностью исключая иллюзорность передачи человеческого тела. Характерна для миниатюр обеих этих рукописей трактовка округленных глаз с острым, как бы фиксирующим взглядом. Утрировка сказывается и в сильно скошенных низких надбровных дугах. В этих особенностях стиля можно усмотреть общую для периферийных скрипториев трансформацию художественных норм, характерных для византийского искусства.

Византизирующий аспект сказывается и в принятой для заглавного листа к Евангелию от Марка II-образной заставке, известной уже в армянских рукописях XI—XII вв. той же ориентации (для XII столетия, например «Нарек» 1173 г. — Киликия, М № 1568)²⁰. Однако в рукописи М № 2589 заставка подчеркнута монументальна, что составляет ее особенность. Рамка украшена киматием, столь характерным и для декора киликийских рукописей. Заполнение боковых частей кругами между ветвями креста по тонкости исполнения, мягкому колориту и стилистическим особенностям не противоречит манере лучших византийских рукописей, хотя и не встречает в них прямых аналогий. Внутри квадрата, объединяющего боковые части заставки, вписаны миндалевидные розетки, широко известные и в ранней армянской орнаментике. Они же могут быть восприняты и как круги или полукружия. Эти спокойные плавные линии соответствуют характеру всего декора заставки с присущей ему уравновешенностью и сдержанным благородством.

Одним из декоративных компонентов рассматриваемого заглавного листа является цветной фон — темный крашпак, на котором золотом написаны первые строки евангельского текста. Такой прием в киликийских рукописях встречается только один раз, а именно в Себастином евангелии 1066 г. (М № 311), иллюстрация которого относится ко второй половине XII в. На сохранившихся там двух заглавных листах к Евангелиям от Марка и Луки начала евангельских текстов написаны синими буквами на золотом фоне; в других киликийских рукописях XII—XIII вв. цветные фоны, как правило, применяются только для посвящений.

Небезынтересно, что золотые фоны с написанным на них текстом появляются на заглавных листах Псалтири Мелисенды. Такое же явление Г. Бухталь отмечает и для многих рукописей Монте Кассино позднего XI и раннего XII в., что совпадает с расцветом деятельности этого скриптория при аббате Дезидерии и его непосредственных преемниках²¹.

И наконец, в этот смешанный по истокам художественный образ заглавного листа Евангелия от Марка яркий восточный акцент вносит геральдическое изображение львов, разъяренные морды которых обращены к столь же разъяренным широко открывшим пасти головам вишапов, которыми заканчиваются их хвосты. Классическим примером средневекового армянского искусства, где хвосты парных львов также заканчиваются головами вишапов, является рельеф усыпальницы Прошянов (Гегард, XIII в.)²².

Все эти несовместимые, казалось бы, элементы слиты в гармоническом единстве, что является достижением талантливого армянского художника, отразившего в своем творчестве особенности среды, в которой протекала его деятельность. Композиционному единству этого заглавного листа способствует и его колорит в верхней части, отличающийся мягким соче-

танием красок. На золотом фоне заставки выступают синие круги с вписанными в них сильно размытыми светлыми цветами (?). Синим обозначен и разделяющий их крест, концы которого завершают зеленые пальметки с красной почкой. Тональность центрального квадрата акцентирована — мидалевидные розетки, в которых чередуются зеленые и синие лепестки, помещены на красном фоне.

В нижней части густой крашпак прямоугольника с золотым письмом уравновешен более темным, чем в заставке, колоритом одежд у фигур, образующих инициал [коричневый мафорий, синий хитон богоматери, красные одежды, синий плащ (?) Иоанна Богослова. Расцветка одежд Христа та же, что и у евангелистов]. Трон и нимбы золотые. Черные контуры последних, быть может, свидетельствуют о поновлении, так же как и черные штрихи, огрубляющие лики. Темную тональность поддерживает и коричневая окраска львов. Светло-лиловая с пробелами дужка инициала переключается по цвету с киматием в рамке заставки и способствует объединению колорита всего листа.

Сложность созданного мастером художественного произведения завершают изображения двух крупных павлинов в венчании заставки. Обычные для армянской миниатюрной живописи, они исполнены здесь с широким размахом, в красочной гамме, отличной от всего листа. Оригинальность живописной манеры не находит аналогий в известных нам рукописях. Это заставляет поставить вопрос о том, не было ли это украшение привнесено позднее, если оно не является еще одним доказательством своеобразия стиля со скрещивающимися в нем различными истоками.

Те же стилистические особенности характерны и для художественного оформления второго сохранившегося заглавного листа — к Евангелию от Луки. Композиция его в целом весьма родственна предыдущему. Незначительны различия в форме массивной заставки, где прямоугольный вырез заменен арочным. Под заставкой — крупный инициал ρ (к), рядом с ним (здесь — на синем фоне) золотом исполнены начальные слова евангельского текста. Различны лишь заполнение заставки, характер инициала. В последнем проявляется полное соответствие с армянской миниатюрной живописью XII в., когда крупный инициал на заглавном листе получает широкое распространение. С киликийскими рукописями сближает его трактовка «головки» буквы ρ (к) в виде изогнувшейся птицы и нередко встречающаяся и в них форма инициала в виде креста. Но для орнаментации стержня аналогии и в армянских рукописях встречаются лишь выборочно. Многообразные веревочные плетения (если инициал не сливается с символом) здесь представлены в строгой ритмике завершенных крестовидных элементов. Наиболее близкую параллель такой орнаментации инициала находим в недатированной и нелокализованной рукописи, хранящейся в Венеции (№ 141/102)²³. С. Дер Нерсесян сближала ее с Евангелиями Венеции № 888/159 и Иерусалима № 1796. Всю эту группу она выделяла из киликийской школы и связывала, на основании косвенных данных, с Эдессой. Не отрицая контактов с Киликией, С. Дер Нерсесян отмечала большее воздействие на нее искусства Византии²⁴.

¹⁹ *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, pl. 12b. Эту иллюстрацию Псалтири Н. Бухталь сопоставляет с миниатюрой византийской Псалтири около 1100 г., прежде принадлежавшей археологической коллекции Берлинского университета (*Ibid.*, p. 2, pl. 140a). Все названные памятники несомненно родственны друг другу.

²⁰ *Азарян Л. Р.* Киликийская миниатюра XII—XIII вв. Ереван, 1964 (на арм. яз.), рис. 13.

²¹ *Buchthal H.* *Op. cit.*, p. 11—12, fig. 13 и др. Автор считает возможным упомянуть и иллюминированные заглавные листы корана Ибн аль-Бауваба 1000 г., хотя и не предполагает прямых контактов.

²² *Der Nersessian S.* L'art arménien dès origines au XVII^e siècle. Paris, 1977, 37. fig. 137.

²³ *Чанашян М.* Армянская миниатюрная живопись. Венеция, 1966 (на арм. яз.), табл. 49. Близкий орнамент — на одном из хоранов этой же рукописи (Там же, табл. 53).

²⁴ *Der Nersessian S.* Manuscripts arméniens illustrés. Paris, 1936, p. 89—102. Позднее в своем труде «Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art» (Washington, 1963,

Напомним и то, что Эдесса около полувека (1099—1144) была столицей одного из латинских государств.

На том же заглавном листе рукописи М № 2589 в основании процветшего стержня инициала очень тонко исполнены изящные птицы с длинными хвостами и хохолками. Они, как и сирины в нижних углах заставки, не кажутся чужеродными ни для киликийской, ни для византийской живописи, но полных аналогий не имеют.

Особый интерес представляет декор заставки, не выпадающий из общих аристократических норм украшения рукописи. В нее вписаны две крупные заключенные в круги шестилепестковые розетки. Такой мотив издавна известен для архитектурных памятников Армении, например на капители VII в. в Аруче²⁵, или, для более позднего времени, на стене храма Гегард 1215 г.²⁶ Но композиционно и по своей трактовке розетки этой заставки приближаются к расположению их на византийском каменном рельефе из Афин XII в.²⁷, хотя здесь они восьмилепестковые. Родственны они и по стилю, который отличает уравновешенность, плавность округлых линий, симметричность общей композиции.

Обратим внимание и на то, что в основе украшения боковых частей заставки заглавного листа Евангелия от Марка армянской рукописи 1200 г. лежит крест, между ветвями которого, так же как и на каменном рельефе из Афин, расположены розетки. Мы далеки от мысли видеть в этом прямое воздействие данного памятника на декор кодекса М № 2589, но тем не менее нельзя не отметить некоей общности восприятия и форм выражения в далеких друг от друга произведениях искусства.

По-видимому, в этот узел взаимосвязей следует включить и изображение ангела в заставке заглавного листа к Евангелию от Луки. Это предположение можно подтвердить сравнением его с ангелами в сцене «Троица в ангельском хоре» греческой рукописи XII в. из Вены²⁸. Близость сказывается как в общем облике ангелов, так и в деталях, особенно в трактовке крыльев, где кроющие перья, отделенные от маховых, представляют необычно тонкую полоску. Сходно трактована также прическа, расположение лора, подол (ангелы, слева, наверху и внизу). П. Буберль и Х. Герстингер рассматривают эту венскую греческую рукопись как очень хорошую работу третьей четверти XII в., написанную и иллюминированную в одном из греческих монастырей Италии, вероятно в Гроттаферрате. Те же авторы замечают, что ее миниатюры отходят по стилю, колориту и исполнению от типично византийских миниатюр XII в.²⁹

П. Буберль делает эти выводы также и на основании сходства миниатюры «Троицы» («Отечество») с фреской того же содержания в Гроттаферрате³⁰ — он отмечает в них не только иконографическое, но и стилистическое сходство. По мнению того же автора, это позволяет говорить о том, что миниатюры Венской рукописи были выполнены не греком, а итальянцем, прошедшим хорошую выучку на византийских моделях в греческом монастыре. Но его национальная особенность пробивается и придает типично византийскому стилю иллюминаций чуждый ему отпечаток. Примерно то же можно сказать и о творчестве художника Хайранета. Знакомство же армянского мастера с произведениями искусства Южной Италии не противоречит возможности локализовать его деятельность территорией, близкой к пределам Иерусалимского королевства.

Как и относительно заглавного листа к Евангелию от Марка, можно вновь повторить, что все различные по своим истокам компоненты сведены и тут в единый гармоничный и оригинальный художественный образ. Его объединяет колорит, сходный с предыдущим заглавным листом, — здесь лишь несколько больше акцентирован синий цвет. Его определяет большей прямоугольником с написанными на нем золотом начальными словами евангельского текста. На золотом фоне заставки мягко и сдержанно выступают синие, зеленые, красные акценты в орнаментике и одеждах ангела. Инициал золотой, с синим плетением, внизу — светло-ли-

ловые пальметки, в изящных птичках сочетаются все краски, принятые на листе.

Сложная растительная композиция в венчании заставки с изображенным в центре ее фронтально сидящим зверем не нашла у нас объяснения. Хотя разноречивость декора допускает и здесь наличие образа, истоки которого мы не сумели найти, все же стилистическая законченность обоих заглавных листов кажется нам более совершенной без добавления фигур над заставками.

Аналогия, которую мы находим для образа ангела [в миниатюре Венской рукописи с изображением «Троицы», имеющей близкое соответствие во фреске Гроттаферраты, наталкивает еще на одно, быть может неслучайное, сравнение: мы имеем в виду происходящую отсюда же мозаику XII в. со сценой «Страшного суда». Действительно, не имеющая параллелей ни в армянской, ни в византийской миниатюре трактовка одежд евангелиста Матфея перекликается с передачей ее у сидящих апостолов этой мозаики³¹. Сопоставим широкий рукав и перекинутый через плечо гиматий, образующий как бы петлю с продетой через нее рукою апостола Матфея мозаики Гроттаферраты и одноименного евангелиста армянской рукописи, а также свободно лежащую поперек колен нижнюю часть гиматия того же евангелиста кодекса М № 2589 и апостола Варфоломея мозаики. Сходство наблюдаем и в манере передачи отдельных частей одежд несколько выпуклыми, как будто вздутыми. Нельзя ли в какой-то мере вести от родственных образцов и трактовку кресла, хотя и представленного в собственной, не вполне удачной интерпретации? Мы не ищем полной аналогии, но и по своей тенденции к монументализму образ евангелиста Матфея армянской рукописи также приближается к мозаике Гроттаферраты, связанной, очевидно, с сицилийской школой мозаичистов, находившихся под византийским влиянием.

Все перечисленные компоненты отличающихся полной композиционной самостоятельностью заглавных листов кодекса М № 2589 не противоречат специфике искусства времени существования латинских государств, имевшего, как видно, достаточно широкое распространение. За это говорит и проникновение его особенностей, как мы думаем, в южные области иконийского султаната. Именно там мог находиться армянский скрипторий, где в 1200 г. было исполнено Евангелие М № 2589.

В заключение приведем слова Г. Бухтала относительно искусства Иерусалимского королевства. «Иногда, — пишет он, — следы его истоков стоят в миниатюре одни рядом с другими очень несвязно (имеется в виду Псалтирь Мелисенды. — *Т. И.*), но часто всплывает новое стилистическое единство, которое может быть достигнуто лишь тогда, когда его различные элементы будут изолированы и идентифицированы»³².

р. 11) автор отнес те же рукописи к Киликии. Мы разделяем первоначальное мнение С. Дер Нерсесян.

²⁵ Мнацаканян С., Степанян Н. Памятники архитектуры в Советской Армении. Л., 1971, табл. 8.

²⁶ Степанян Н., Чакмакчян А. Декоративное искусство средневековой Армении. Л., 1971, табл. 132.

²⁷ Belting H. Byzantine Art among Greek and Latins in southern Italy. — DOP, 1974, 28, fig. 32.

²⁸ Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften. Leipzig, 1938, Bd. II. Die Handschriften der X. — XVIII. Jahrh., Taf. XXIII.

²⁹ Ibid., S. 50—53.

³⁰ Ibid., S. 52—53; см. также: Cosma Buccola D. Le feste centenarie di Grottaferrata. — Oriens Christianus, 1905, V, tav. II.

³¹ Baumstark A. Il mosaico degli Apostoli nella Chiesa abbaziale di Grottaferrata. — Oriens Christianus, 1904, IV, tav. III.

³² Buchthal H. Op. cit., p. XXXIII.

Для дополнительного обоснования нашего предположения о происхождении рукописи М № 2589 из скриптория, находившегося в ареале искусства, сложившегося в Иерусалимском королевстве, воспользуемся словами того же автора: «Миниатюрная живопись в королевстве крестоносцев не была колониальным искусством. Она имела определенный собственный стиль, который происходил не из одного источника, но возникал как результат копирования иллюминаций ряда византийских и западных манускриптов и развития некоторых характерных черт этих моделей в высшей степени оригинальной и индивидуальной манере»³³. Мы полагаем, что одним из истоков для миниатюр изучаемого нами кодекса была и армянская миниатюрная живопись, ближе всего соприкасавшаяся с кругом эдесских скрипториев. Добавим также, что отличающееся высоким совершенством художественное оформление Евангелия М № 2589, исполненного в 1200 г., является еще одним доказательством широкого диапазона миниатюрной живописи Армении рубежа XII—XIII столетий, которому должен был предшествовать более ранний подготовительный период.

³³ Buchthal H. Op. cit., p. XXXII.