



ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМ. М. МАШТОЦА “МАТЕНАДАРАН”

ЭММА КОРХМАЗЯН

**МИНИАТЮРА
ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ (БАРДЗР ХАЙКА)
XI – XIV вв.**

Подготовили к изданию
Маргарита Дарбинян-Меликян и Стелла Варданян

ЕРЕВАН – 2015

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ» Մ. ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԷՄՄԱ ԿՈՐԻՄԱԶՅԱՆ

**ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԺԱ. - ԺԴ. ՊՊ.**

Հրատարակության պատրաստեցին՝
Ստեղա Վարդանյանը և Գեորգ Տեր-Վարդանյանը

Կորխմազյան Էմմա

Կ 780 Բարձր Հայքի մանրանկարչությունը ԺԱ.-ԺԴ. դդ. է. Կորխմազյան – Եր.: Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ «Մատենադարան», 2015, 290 էջ:

Գիրքը նվիրված է հայ մշակույթի զարգացման գործում հսկայական դեր ունեցած պատմական Հայաստանի Բարձր Հայք նահանգի գրքարվեստի ԺԱ.-ԺԴ. դդ. հուշարձանների ուսումնասիրությանը: Հեղինակը բացահայտել է Բարձր Հայքի գրչության և մանրանկարչության դպրոցի ակունքները, ձեռագիր մատյանների ձևավորման և հարդարման օրինաչափությունները, այս դպրոցի կապերն ու փոխազդեցությունները հայ գրքարվեստի այլ կենտրոնների՝ Գլաձորի, Տաթևի համալսարանների, Կիլիկիայի, Ղրիմի դպրոցների և բյուզանդական Պալեոլոգյան արվեստի հետ:

Գիրքը հասցեագրված է միջնադարյան հայ արվեստի հարցերով զբաղվող մասնագետներին, հայագետներին, պատմաբաններին, բյուզանդագետներին, ինչպես նաև Հայաստանի արվեստի պատմությանը հետաքրքրվող ընթերցասեր հասարակությանը:

Ռուսերենից բնագիրը թարգմանեց Ամալյա Շահումյանը:

Издано по государственному
заказу

Эмма Корхмазян

Миниатюра Высокой Армении (Бардзр Хайка) XI – XIV вв. – Ер. Институт древних рукописей им. Маштоца “Матенадаран”, 2015, 290ст.

Монография Эммы Корхмазян “Миниатюра Высокой Армении (Бардзр Хайка) XI-XIV вв.” посвящена исследованию книжной живописи одной из провинций исторической Армении, сыгравшей огромную роль в развитии армянской культуры. На основании анализа художественного убранства рукописей Бардзр Хайка классифицированы основные группы памятников в соответствии с их хронологией и выявлены закономерности процесса формирования компонентов художественного оформления средневековой рукописной книги. Прослежены истоки и эволюция школы Бардзр Хайка, ее связи, взаимообогащение и взаимовлияние с другими центрами средневековой армянской письменности и миниатюры, такими как Гладзорский и Татевский университеты, Киликийская и Крымская школы, а также византийское искусство эпохи Палеологовского ренессанса

Книга адресована специалистам в области средневекового армянского искусства, арменоведом, историкам, византинистам, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей искусства Армении.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԱ-ԺԴ. ԴԴ.....	7
ԷՄՄԱ ԿՈՐԽՄԱԶՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ.....	9
ԱՌԱՋԱԲԱՆ.....	11
ԳԼՈՒԽ Ա.	
Ա. ՊԱՏՄԱՄՇԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԱԿՆԱՐԿ.....	19
Բ. ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԱ-ԺԲ. ԴԱՐԵՐՈՒՄ.....	22
ԳԼՈՒԽ Բ.	
ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԳ. ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ.....	29
Ա. ՄՇՈ ՃԱՌԸՆՏԻՐԻՆ ՈՒ ՆՐԱՆ ՀԱՐՈՂ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ.....	29
Բ. ԺԳ. ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻ ԿԱՐԻՆԻ (ԹԵՈԴՈՍԻՈՒՈՒՊՈԼՍԻ) ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ.....	39
ԳԼՈՒԽ Գ.	
ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԳ. ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴԻ ԿԵՍԻՆ.....	46
1269 Թ. ԵՐԶՆԿԱՅԻ ԱՍՏՎԱԾԱՇՈՒՆԶԸ.....	47
ԳԼՈՒԽ Դ.	
ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԳ. ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻՆ ԵՎ ԺԴ. ԴԱՐՈՒՄ.....	56
Ա. ԺԳ. ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԵՒ ԺԴ. ԴԱՐԻ ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱՋԱՐԴ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԳԾԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ.....	57
Բ. ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ, ՈՐՈՆՔ ԱՐՏԱՑՈԼԵԼ ԵՆ ՊԱԼԵՈԼՈԳՅԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ.....	64
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ.....	74
ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔՈՒՄ ԳՐՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՑԱՆԿ ԺԱ-ԺԴ. ԴԴ.....	88
МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ (БАРДЗР ХАЙКА) XI-XIV ВВ.....	91
ПАМЯТИ ЭММЫ КОРХМАЗЯН.....	93
ПРЕДИСЛОВИЕ.....	95
ГЛАВА I	
А. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОЧЕРК.....	103
Б. МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ XI-XII ВВ.....	105
ГЛАВА II	
МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ НАЧАЛА XIII В.....	112
А. МУШСКИЙ ГОМИЛИАРИЙ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НЕМУ РУКОПИСИ.....	112
Б. РУКОПИСИ КАРИНА (ФЕОДОСИОПОЛЯ) НАЧАЛА XIII В.....	121
ГЛАВА III	
МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII В.....	128
ЕРЗЫНКАЙСКАЯ БИБЛИЯ 1269 Г.	129
ГЛАВА IV	
МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ КОНЦА XIII И XIV ВВ.....	138
А. ИСКУССТВО ГРАФИЧЕСКОГО РИСУНКА В ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ КОНЦА XIII-XIV ВВ.....	139
Б. ПАМЯТНИКИ КНИЖНОЙ ЖИВОПИСИ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ, ОТРАЗИВШИЕ ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ПАЛЕОЛОГОВСКОГО РЕНЕССАНСА.....	146

КАТАЛОГ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ.....	156
СПИСОК РУКОПИСЕЙ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ XI-XIV вв.....	167
SUMMARY.....	170
ԳՐԱՎԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	
БИБЛИОГРАФИЯ.....	171
СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ.....	181
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ	
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	186

ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԺԱ. - ԺԴ. ղԷ.



Արվեստագիտության դոկտոր Էմմա Մուշեղի Կորխմազյանը (մոր կողմից սերում է Երզնկյանների տոհմից) պատկանում էր գիտնականների այն փայլուն համաստեղությունը, որ հիսուն տարի առաջ՝ 1959 թ. ակադեմիկոս Լևոն Խաչիկյանի ղեկավարությամբ Երևանում հիմնադրեց Մեսրոպ Մաշտոցի Մատենադարանը՝ իբրև գիտական հաստատություն՝ Հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ:

Ինչպես գիտության բոլոր մշակների կյանքը, նրանը ևս հարուստ չէր արտաքուստ փայլուն իրադարձություններով, բայց առանձնանում էր ներաշխարհի խորությամբ ու գեղեցկությամբ: Ծնվել է 1930 թ. Մոսկվայում, հայ մտավորականների ընտանիքում: Հայրը գոհվել է Մեծ Հայրենականում, 1941 թ. մոր հետ էվակուացվել է Երևան: Այստեղ հաջողությամբ ավարտել է Պուշկինի անվան միջնակարգ դպրոցը, ապա 1954 թ.՝ Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի գծանկարչության բաժինը:

Նա իր ամբողջ ուժը, եռանդը, մտավոր կարողություններն անմնացորդ նվիրաբերեց հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի կարևորագույն ճյուղերից մեկին՝ միջնադարյան մանրանկարչության ուսումնասիրության գործին: Նրա գրչին են պատկանում Ղրիմի հայ գաղթօջախի, Բարձր Հայքի և միջնադարյան Հայաստանի այլ կենտրոնների գրքավեստին ու մանրանկարչությանը նվիրված մի շարք արժեքավոր մենագրություններ, գիտական հոդվածներ ու ալբոմներ՝ հայերեն, ռուսերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն և անգլերեն լեզուներով (մի քանիսն այլ հեղինակների աշխատակցությամբ): Հիմնվելով Մաշտոցի անվան Մատենադարանի և հայկական ձեռագրական այլ հավաքածուների նյութերի վրա՝ նա առաջինը բացահայտեց և ուսումնասիրեց միջնադարյան այդ դպրոցներն ու նրանց հոգևոր ժառանգությունը: Էմմա Կորխմազյանի աշխատություններից մի քանիսը, այդ թվում՝ «Ղրիմի հայ մանրանկարչությունը» (Երևան, 1978, Միմֆերոպոլ, 2008) ալբոմը, սույն՝ «Բարձր Հայքի մանրանկարչությունը ԺԱ-ԺԴ. դդ.» գիրքը նոր էջեր են բացել միջնադարյան հայ արվեստի պատմության ուսումնասիրման բնագավառում: Այդ հարցերին նա անդրադարձել է նաև Երևանում, Թբիլիսիում, Մոսկվայում, Սանկտ-Պետերբուրգում, Միլանում ու Վիեննայում կայացած միջազգային գիտաժողովներում կարգացած իր գեղուցումներով:

Ամբողջ սրտով նվիրվելով Ղրիմի հայկական հուշարձանների ուսումնասիրմանը՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության ինստիտուտի արչավախմբի (ղեկավար՝ Ֆրինա Բաբայան) հետ նա բազմիցս այցելել է Սուրխաթ և Կաֆա, որպեսզի մասնակցի Սուրբ Խաչ վանքի վերականգնման աշխատանքներին: Երբ 2008 թվականին Ղրիմի հայ համայնքը պետական մակարդակով հանդիսավոր ձևով տոնում էր Սուրբ Խաչ վանքի վերականգնման 650-ամյա հոբելյանը, Էմմա Կորխմազյանի ուսումնասիրություններն արժանացան հատուկ մրցանակի: Կյանքի վերջին տարիներին նա անդադար աշխատում էր Բարձր Հայքի մանրանկարչությանը նվիրված այս մենագրության վրա:

Բայց նրա հետաքրքրությունների և զբաղմունքների ոլորտը շատ ավելի լայն էր: Էմմա Կորխմազյանը, դեռևս նախորդ դարի հիսունական թվականներին ավարտելով Գեղարվեստի ինստիտուտը, մի խումբ արվեստագետների հետ մասնակցել է Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տաճարի որմնանկարների վերականգնման աշխատանքներին, որը ղեկավարում էր Լիդիա Ալեքսանդրովնա Դուռնովոն, ապա նույն խմբի կազմում ընդօրինակել է Տաթևի վանքի, Լմբատավանքի, Արուճի, Ախթալայի և հայկական մի շարք այլ եկեղեցիների որմնանկարները, որոնց մի մասն այսօր գոյություն ունի:

1970-80 թվականներին Վազգեն Ա. Վեհափառի պատվերով էմմա Կորխմազյանը Թորոս Ռոսլինի, Սարգիս Պիծակի և այլ մեծանուն միջնադարյան վարպետների մանրանկարների հիման վրա ստեղծել է սրբապատկերներ, որոնք այսօր գարդարում են Հայաստանի և սփյուռքի մեր եկեղեցիները:

Նշանավոր շատ հայագետներ բարձր են գնահատել էմմա Կորխմազյանի ներդրումը հայ արվեստի ուսումնասիրման գործում: Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, Լիդիա Գուլուբովի և Տատյանա Իզմայլովայի անունների կողքին նրա անունը գրվեց միջնադարյան հայ մանրանկարչության պատմության Ոսկե մատյանում: Երբևէ որևէ մեծարանքի ու փառքի չձգտած այս համեստ կինը սերտ կապերի մեջ էր նշանավոր հայագետների ու արվեստագետների հետ. նրա մտերիմ բարեկամներն էին Անատոլի Յակոբսոնը և Տատյանա Իզմայլովան (Էրմիտաժ), Մխիթարյան միաբանության արքայեր Հ. Գրիգորիս վ. Մանյանը, Հ. Պողոս վ. Գոճանյանը և արվեստագետներ Հայդե և Հելմուտ Բուշհաուզենները (Վիեննա), Սանկտ-Պետերբուրգի համալսարանի պրոֆեսոր Լյուդմիլա Կիսելյովան, Սիմֆերոպոլի համալսարանի պրոֆեսոր Օլեգ Գաբրիելյանը և շատ ուրիշներ: Նրա խնամակալ և հոգածու հայացքի ներքո աճել է շնորհալի մասնագետների մի ամբողջ սերունդ, որն այսօր շարունակում է նրա նվիրական գործը:

Ներկա պատկերագիրք-ուսումնասիրությունը հրատարակության է պատրաստվել երկարամյա ջանքերով: Այն համալրվել է Մատենադարանի և արտերկրի ձեռագրական նյութերով:

Այս ընթացքում ստացել ենք Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց մատենադարանի N 1925 Երզնկայի Աստվածաշնչի անհրաժեշտ էջերի լուսանկարները, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում Երուսաղեմի հայոց պատրիարք Ամենապատիվ Տեր Թորգոմ արքեպիսկոպոս Մանուկյանին և Շնորհք արքեպ Պալոյանին: Ստացել ենք նաև Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի մատենադարանի N 325 Կարնոյ Աւետարանի լուսանկարները, որոնց համար երախտապարտ ենք Մխիթարյան միաբանության ընդհանրական արքայ Հ. Եղիա ծ. վ. Քիլազյանին և լուսանկարիչ Հրայր-Բագե Խաչերյանին: Շնորհակալություն ենք հայտնում Մատենադարանի աշխատակից նկարչուհի Լիլիթ Ամիրջանյանին մանրանկարների ցանկը կազմելուն աջակցելու համար:

Երզնկայի Ավագ վանքի լուսանկարները տրամադրելու համար խորապես շնորհակալ ենք Սամվել Կարապետյանին:

Ստելլա Վարդանյա

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Բարձր Հայքը պատմական Հայաստանի հյուսիս-արևմտյան նահանգներից մեկն է: Այն կազմված էր ինը գավառից. Դարանաղի, Աղյուռն (Առյուծ), Մուզուր (Մընձուր), Եկեղյաց, Մանանաղի, Դերջան, Սպեր, Շաղագոմ, Կարին¹: Հետագայում ամբողջ նահանգը անվանվել է վերջին գավառի և համանուն գլխավոր քաղաքի անունով Կարնո աշխարհ (այժմ՝ Թուրքիայի Էրզրումի վիլայեթ):

Է. դ. «Աշխարհացույցում» նահանգի անվանումը այսպես է բացատրվում. «Հիրավի, ինչպես ցույց է տալիս անունը, Բարձր Հայքը արդարև բարձր է, ոչ միայն Հայաստանի մնացյալ մասերից, այլև ամբողջ Երկրից, որի համար էլ այս աշխարհը կոչեցին Կատար Երկրի» (21, էջ 106):

Տեղադրված լինելով բազմաթիվ լեռնաշղթաներով հատվող բարձրավանդակում՝ այս երկիրը խոշոր ջրբաժան է, որտեղից սկիզբ են առնում բազմաթիվ գետեր. Եփրատը, որը հոսում է դեպի Պարսից ծոցը, Երասխը (Արաքսը), որը թափվում է Կասպից ծովը, Գայլը (Լիկոս), Ճորոխը (Ակամսիս, Վոխ), որոնք հոսում են դեպի Սև ծովը և այլք (40, 44):

Այստեղի հողն աչքի է ընկնում իր հարուստ բուսականությամբ, գյուղատնտեսական մշակաբույսերի բազմազանությամբ, որոնց մշակությամբ այստեղ զբաղվում էին անհիշելի ժամանակներից²: Կենդանական

աշխարհը բազմազան և հարուստ էր (չատորս կար), ընդերքը հարուստ էր օգտակար հանածոներով, իսկ երկրի մակերևույթ էին ելնում բազմաթիվ բուժիչ հանքային ջրեր³: Բարձր Հայքի քաղաքները հնուց ի վեր գտնվում էին առևտրական կարևոր ուղիների խաչմերուկում, որը նպաստում էր արհեստների, առևտրի, մշակույթի ու արվեստների զարգացմանը: Հնագույն շրջանում այստեղ կային հեթանոսական տեղական աստվածությունների պաշտամունքի կենտրոններ. նրանց պատվին տաճարներ էին կառուցվում և կուռքերի արձաններ կանգնեցվում: Դժվար է ասել, թե ինչ տեսք ունեին հեթանոսական Հայաստանի կուստներում դրվող կուռքերը. մեզ են հասել հնագույն արձանների, խճանկարների, կենցաղային իրերի միայն հազվագյուտ նմուշներ: Այժմ պեղումներ են կատարվում միայն Հայաստանի Հանրապետության տարածքում (17, 18, 44, 62, 100, 163, 195, 201, 217), մինչդեռ պատմական Հայաստանի զգալի մասը, ուր գտնվում է նաև Բարձր Հայքը, հայ հնագետներին մատչելի չէ, և այդ պատճառով շատ արժեքավոր են Ֆրանսիացի գիտնական Միշել Թիերիի աշխատությունները, որոնց մեջ ուսումնասիրված են Արևմտյան Հայաստանի մի շարք ճարտարապետական հուշարձաններ, այդ թվում նաև Բարձր Հայքի մի քանի եկեղեցիների մնացորդներ (270, 271):

Հայաստանի հնագույն մշակույթի, նրա տարածքում գտնված հեթանոսական տաճարների մասին շատ արժեքավոր տեղեկություններ կան Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ: Օրինակ՝ նա հայտնում է, որ Արմավիրում կառուցված կուստանը դրված էին Արեգակի և Լուսնի (հայկական Տիր և Անահիտ) աստվածների ար-

¹ Այս գավառին վերաբերող տեղեկությունները տե՛ս հետևյալ աշխատություններում՝ 6, 8, 14, 28, 40, 51, 67, 73, 75, 87, 88, 216 և այլն: Գրքիս մեջ թավ թվերով նշված են մատենագիտության մեջ թվարկված աշխատությունների համարները, իսկ ուղիղ թվերով՝ նրանց էջահամարները:

² Այս նահանգի տարածքը համարվել է բերլիական դրախտի՝ Եդեմի ենթադրյալ վայրերից մեկը: Այստեղից են սկիզբ առնում Տիգրիս, Եփրատ, Փիսոն (Փասիս) և Գեհոն (Երասխ) գետերը: Ըստ պատմիչների տեղեկությունների՝ այս նահանգի բնությունը հնում ավելի հարուստ էր, քան՝ այժմ: Դարերի ընթացքում այն բազմիցս ասպատակվել է բարբարոս ցեղերի կողմից, որոնք գալիս էին Միջին Ասիայի տափաստաններից, մեծ ավերածություններ էին պատճառում նաև այս նահանգում հաճախակի տեղի ունեցող երկրաշարժերը:

³ Մարկո Պոլոն վկայում է Երզնկա քաղաքի մոտ գտնվող նավթի հարուստ պաշարների մասին (165, 56, 1, 298): Կլավիխոն, որը Ժե. դ. եղել է Երզնկայում, ասում է, որ այնտեղ շատ ջերմուկներ կային, իսկ ըստ Ռամոնգոյի (ԺՁ. դ.) տեղեկությունների Բաբերդի շրջակայքում արծաթի հանքեր կային (նույն տեղում, ծ. 1 և 4):

ճանները, որոնցից երկրորդը, սկզբում պաշտվելով որպես մայր-աստվածուհի, իր մեջ էր ներառում մի քանի աստվածուհի-յուհուներ՝ սիրո, պողաբերության, այգե-գործության հովանավորի և անգամ պատե-րազմի աստվածուհու գործառությունները (62, 157, 65ա, 135, 92, 173, 195, 217): Խորենացին հին աստվածներից հիշատակում է նաև հունական Զևսին համապատասխանող շանթաձիգ, գերագույն աստված Արամագ-դին, սիրո աստվածուհի Աստղիկին, վիշա-պաքաղ Վահագնին, երկնքի տիրակալ Բարշամինին և այլոց: Որոշ տաճարներում կանգնեցվում էին նաև հայ արքաների նախնիների արձանները. այդ առիթով Մ. Էմինը նկատել է, որ հայերը, ինչպես մա-րերն ու պարսիկները, արքաներին աստվա-ծային ծագում էին վերագրում և սովորութ-յուն ունեին տաճարներում նրանց պատ-կերները զետեղել աստվածությունների պատկերների կողքին (217, 233): Ցավոք, պատմիչներն այդ արձանները չեն նկա-րագրել: Հայտնի է միայն, որ որոշ արձան-ներ պատրաստված էին թանկարժեք քարե-րից ու մետաղներից: Այսպես՝ Խորենացին հայտնում է, որ Բարշամինի արձանը «չին-ված էր փղոսկրից ու բյուրեղից և արծաթով էր զարդարված» (65ա, 167): Հենց այդ պատճառով կռատների գանձերը բազմիցս թալանվել են: Ա. Քյուրտյանը, հղելով Պլի-նիոսին, գրում է, որ Անտոնիոսի զինվորներ-ը կտորել են Անահիտ աստվածուհու ոսկե արձաններից մեկը, իսկ ոսկին իրար մեջ բաժանել (88, 13):

Ըստ Մովսես Խորենացու «Հայոց Պատ-մության»՝ որոշ կռատներում տեղադրվել էին հունական աստվածների արձաններ, ո-րոնք Հայոց Արտաշես Ա. արքան (մ. թ. ա. Բ. դ.) բերել էր Փոքր Ասիայի նվաճված շրջաններից, ինչպես նաև՝ Հունաստանից: Հունական աստվածների արձանները դրվել էին համապատասխան հայկական աստվա-ծներին նվիրված տաճարներում⁴: Տիգրան

Մեծի ժամանակ (մ. թ. ա. Ա. դ.) այդ ար-ձանների մի մասը տեղափոխվել է Երիզա, Թիլ, Բագաղառիճ ու Աշտիշատ քաղաքներ: Անահիտ աստվածուհուն նվիրված Երիզայի տաճարը սկսել էր բարգավաճել, որովհետև թանկարժեք նվերներ էր ստանում: Անահի-տի պաշտամունքը հին Հայաստանում լայն տարածում էր ստացել, իսկ Եկեղյաց գավա-ռը, ուր գտնվում էին այդ աստվածուհու գլխավոր կռատները, այդ ժամանակ կոչ-վում էր Անահտական⁵:

Հույները հավանաբար շատ ցավազին էին ընկա-լում իրենց աստվածների «գերեվարման» փաստը: Այդ տեսակետից բնորոշ է Ագամեմնոն արքայի դուստր Իփիգենիայի մասին առասպելը. նա իր եղբայր Օրեստոսի հետ անցել էր Եփրատի մյուս ափը՝ Էկիլիսենա երկիրը (Հույներն այսպես էին կոչում Եկեղյաց գավառը), ուր գտնվում էր Անա-հիտ աստվածուհու տաճարը, և ուր դրված էր Ար-տեմիսի արձանը, որը նրանք փախցնում են ու ետ տանում Հունաստան (192, 85):

⁵ Պատմիչների տեղեկությունների համաձայն Ա-նահիտ աստվածուհուն նվիրված Երիզայի տաճա-րի մոտակայքում ցուլեր էին բուծում և դրանք զոհաբերում աստվածուհուն: Այդ ցուլերն ան-ձեռնմխելի էին (23, 79): Ուշադրություն է արժա-նի այն փաստը, որ դեռևս շատ վաղ շրջանում ցուլը պաշտամունքի առարկա էր Փոքր Ասիա-յում բնակվող ժողովուրդների համար («ոսկե ցլի-կի» պաշտամունքի ավանդույթը հիշատակվում է նաև Աստվածաշնչում): Բարձր Հայքի տարած-քում գտնվել են բազմաթիվ գավաթներ, որոնց հիմքը ցլի գլուխն է: Գտնվել են նաև ցուլերի և կիսացուլերի ձուլածո արձանիկներ (13, նկ. LIX, LX): Այդ տարածքում ցլի պաշտամունքի տարած-վածությունը արտացոլվել է նաև մի շարք աշ-խարհագրական անվանումներում: Այսպես՝ Բարձր Հայքի գյուղերից մեկն ուներ Եզն անվա-նումը, որոշ հայ պատմիչներ Հայկական Տավրոսը Ցուլ են կոչում, նույն անունն ունի նաև այդ լեռնաշղթայի գագաթներից մեկը (62, 102): Ի դեպ՝ «taurus» բառը հունարեն նույնպես նշանա-կում է «ցուլ»: Ղրիմում հաստատված փոքրա-սիացիները, որոնք շարունակում էին պաշտել նույն կուռքերը, թերակղզին անվանել էին Տավ-րիկա կամ Տավրիդա: Ասատուր Մնացականյանը, անդրադառնալով ցլի պաշտամունքի հարցին, բե-րել է բազմաթիվ փաստեր, որոնք արտացոլում են այդ պաշտամունքի գոյությունը որոշ ծեսերում, ժողովրդական երգերում և նույնիսկ «Սասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպում (64, 534-537): Հե-տաքրքրական է, որ որոշ գիտնականներ Երզնկա քաղաքի անունը ստուգաբանում են հենց «Եզնի կայք» ձևով, որը հուշում է հնում այդ շրջանում ցլի պաշտամունքի տարածված լինելու մասին (23, 79):

⁴ Մ. Էմինը գրում է. «Օրինակ՝ Օլիմպիական Դիոսի արձանը տեղադրել էին աստվածների հորը՝ Արա-մագդին նվիրված Անիի (Անի-Կամախ) տաճա-րում, Աթենասինը՝ Թիլում՝ Բարձր Հայքի Եկեղ-յաց գավառում, Նանե աստվածուհու տաճարում: Արտեմիսի արձանը՝ Երիզայում՝ նույն նահանգի նույն գավառի մեկ այլ գյուղում, ուր գտնվում էր Անահիտ աստվածուհու տաճարը» (217, 38):

Մեծ հետաքրքրություն ունեն կոմմագենեում հայտնաբերված հին կոռքերի ու արքաների հսկա արձանների մնացորդները: Գ. Սարգսյանը համարում է, որ այդպիսի արձաններ պետք է լինեին նաև Հայաստանում, որը կոմմագենեից բաժանվում էր ընդամենը Եփրատ գետով, և այստեղ նրանց բացակայությունը բացատրում է պատմական Հայաստանի տարածքում հնագիտական աշխատանքների անբավարար վիճակով (195, 34, 202, 112-113):

Հունական աստվածների արձանների հայտնվելը Հայաստանում չէր կարող չազդել տեղական մշակույթի վրա: Բ. Առաքելյանը նշում է, որ հունական մշակույթի ազդեցությունը նպաստել է հայկական մշակույթի հելլենական ուղղությունից զարգացմանը (99, 36): Հայաստանի տարածքում գտնված հելլենական մշակույթին վերաբերող նյութի մասին այլ կարծիք է հայտնել Լ. Ազարյանը. այդ նյութի սակավությունը նրան առիթ էր տվել կասկածելու, որ երկրի մշակույթի վրա հելլենական արվեստի ազդեցությունը զգալի է եղել: Ավելին՝ ելնելով մեզ հասած ծիսական հին արձանների բնույթից՝ նա նկատել է, որ դրանք պատրաստված են էսթետիկական լիովին այլ սկզբունքների, այլ աշխարհընկալման հիմունքներով, և որ Հայաստանի տարածքում հայտնաբերված արձանների հազվագյուտ բեկորները (Անահիտ աստվածուհու գլուխը, կին աստվածուհու մարմինը և կիրառական արվեստի սակավաթիվ իրերը) այն արձանների մնացորդներն են, որոնք՝ որպես ռազմավար, Հայաստան էին բերվում Հունաստանից կամ Փոքր Ասիայի արևմտյան շրջաններից (5, 13-31):

Այսօր մենք կարող ենք միայն մոտավոր պատկերացում ունենալ հին հեթանոսական տաճարների բնույթի, նրանց սպասքի ու զարդերի մասին: Ագաթանգեղոսը (Ե. դ.) իր «Հայոց Պատմության» մեջ պատկերավոր կերպով նկարագրում է, թե ինչպես քրիստոնեությունը հաստատման շրջանում ոչնչացվում էին հեթանոսական տաճարներում պահվող անհամար գանձերը. Տրդատ Գ. արքան ու Գրիգոր Լուսավորիչը «ի բազում տեղեաց բառնային զգայթակղեցուցիչսն, անմռունչս, զձուլեալսն, կռեալսն, կոփեալսն, քանդակեալսն, անպիտանսն, ա-

նօգուտսն, վնասակարսն, արարեալսն անմտութեամբ ցնորելոց մարդկան...» (2ա, 410): Այս բառերը պերճախոս կերպով վկայում են, որ հին Հայաստանում կային բազմաթիվ նման հուշարձաններ (Ագաթանգեղոսի խոսքերով՝ «գայթակղիչ, վնասակար» կոռքեր), որոնք պատրաստված էին տարբեր եղանակներով և տարբեր նյութերից՝ փայտից, քարից, բրոնզից, պղնձից, արծաթից, ոսկուց, մարմարից, փղոսկրից և այլն⁶:

Քրիստոնեության հաստատման ընթացքում ավերվող հեթանոսական կռատների տեղում սկզբում խաչեր էին տեղադրվում, իսկ հետո նույն վայրում եկեղեցիներ էին կառուցվում՝ հաճախ օգտագործելով քանդված հեթանոսական տաճարների քարերը: Այսպես՝ Երիզա քաղաքում Անահիտ աստվածուհու տաճարի տեղում կառուցվել է Աստվածամոր տաճարը⁷:

Քրիստոնեություն ընդունելուց (301 թ.) հետո Բարձր Հայքի քաղաքները դառնում են նոր վարդապետության կենտրոններ: Պատմիչների տեղեկությունների համաձայն եկեղյաց գավառը հանդիսացել է քրիստոնեության օրրանը Հայաստանում (88, 51): Դ. դարի վերջում Գրիգոր Լուսա-

⁶ Կ. Տրեկերը Լուկիանոսի երկխոսություններից բերում է մի հատված, ուր ասված է, որ երբ Զևսը Հերմեսին հրամայեց աստվածներին տեղավորել ոչ թե ըստ ծագման, այլ ըստ հարստության, պարզվեց, որ առաջին տեղերին կարող էին հավակնել միայն «բարբարոսների աստվածները», որոնք պատրաստված էին ոսկուց և այլ թանկարժեք նյութերից, մինչդեռ հելլենական աստվածները, որոնք պատրաստված էին մարմարից, փղոսկրից, փայտից, հայտնվում էին ետին շարքերում: Հերմեսը վրդովվում էր. «Ահա Բենդիդան և Աթիսը, իսկ նրանց կողքին Միհրն ու Մենը, որոնք լրիվ պատրաստվել են ոսկուց, դրանք ծանր են և իսկապես արժեք ունեն» (204, 92):

⁷ Կ. Մելիք-Փաշայանն ուղղակի կապ է տեսնում Անահիտ աստվածուհու և Աստվածամոր պաշտամունքների միջև. «Անահիտին նվիրված տոները շարունակում էին կատարվել Աստվածամորը նվիրված եկեղեցիների շուրջ նույն օրերին, սակայն արդեն Աստվածամոր անվան տակ: Այս ամենը վկայում է այն մասին, որ Աստվածամայրը հանդիսանում է Անահիտի հետնորդը, և վերջինիս պաշտամունքի մնացորդները պետք է փնտրել Աստվածամոր պաշտամունքի մեջ» (62, 160): Ըստ ավանդության՝ երզնկա քաղաքի Աստվածամոր եկեղեցու շուրջը ցուլեր էին թափառում ինչպես նախկինում, երբ եկեղեցու տեղում կանգնած էր Անահիտին նվիրված տաճարը:

վորիչն այստեղ հիմնադրել է Թադևոս առաքյալին⁸ ու Հովհաննես Մկրտչին⁹ նվիրված եկեղեցիներ: Իսկ Երզնկա քաղաքից ոչ հեռու՝ Թորգան գյուղում, նույն ժամանակներում հիմնադրվել է մի վանք, ուր գտնվում էր Տրդատ Գ.ի և նրա շառավիղների հանգստարանը. հետագայում այնտեղ է տարվել նաև Գրիգոր Լուսավորչի աճյուղը (88, 46):

Մեսրոպ Մաշտոցը 405 թ. ստեղծեց հայոց այբուբենը և սկսվեց հայկական մշակույթի նոր դարաշրջան, դրվեց ազգային գրականության հիմքը¹⁰: Մեսրոպի աշակերտների ու համախոհների շարքերում էին նաև վանականներ Բարձր Հայքից: Այսպես՝ Մեսրոպ Մաշտոցի աշակերտ ու նրա Վարքի հեղինակ Կորյունը գրում է, որ Մաշտոցը Սամոսատում եղած ժամանակ «ձեռնամուխ եղավ թարգմանչական աշխատանքներին իր երկու աշակերտների հետ, որոնցից առաջինը Հովհանն էր՝ Եկեղյաց գավառից, և երկրորդը՝ Հովսեփը՝ Պաղանական տնից» (38): Այդ կապակցությամբ Հարություն Քյուրտյանը նկատում է, որ Հովհան Եկեղեցացին հմուտ էր գրչության արվեստին և կարող է համարվել ծագումով Բարձր Հայքից առաջին գրիչը (88, 64)¹¹: Այստեղ ստեղծվող

⁸ Թադևոսն ու Բարդուղիմեոսը եղել են Հայաստանում քրիստոնեության առաջին քարոզիչներից, այդ պատճառով հայոց եկեղեցին առաքելական է կոչվում: Քրիստոնեության պաշտոնական ընդունումը Հայաստանում տեղի է ունեցել Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ Գ. արքայի օրոք:

⁹ Համաձայն ավանդության՝ Գրիգոր Լուսավորիչը Կեսարիայից բերեց Հովհաննես Կարապետի մասունքները:

¹⁰ Որոշ գիտնականներ համարում են, որ Հայաստանում գիր գոյություն է ունեցել մեսրոպյան գյուտից առաջ (217, 204-230, 184, 221, 173, 250, ծ. 476): Ըստ Կորյունի՝ Մեսրոպ Մաշտոցը սկզբում փորձել է օգտագործել ավելի հին՝ այսպես կոչված Դանիելյան գրերը (38, 46): Նորաբաց եկեղեցական դպրոցներում որոշ ժամանակ այդ գրերով ուսուցանելով պատանիներին՝ շուտով համոզվել են, որ դրանք բավարար չեն և չեն արտահայտում հայոց լեզվի բոլոր հնչյունները, ուստի և անհրաժեշտ է ստեղծել նոր այբուբեն, ինչը և իրագործեց Մեսրոպ Մաշտոցը:

¹¹ Մ. Խորենացու «Հայոց Պատմության» մեջ ևս հիշատակություններ կան Մեսրոպ Մաշտոցի աշակերտների մասին. «Եվ իսկույն ձեռնարկեցին թարգմանության, խորհրդաբար սկսելով (Սողոմոնի) Առակներից... Նույնպես և նրա աշակերտները, Հոհան Եկեղեցացին և Հովսեփ Պաղանացին...» (65ա, 293):

դպրոցներին կից գործում էին գրչատներ: Սակայն այդ վաղ շրջանից ամբողջական ոչ մի ձեռագիր մեզ չի հասել¹²:

Երկրի հոգևոր կյանքի վերելքը չէր ուղեկցվում քաղաքական կյանքի հաջողություններով: Դեռևս Դ. դ. վերջում Հայաստանի հզոր հարևաններ Բյուզանդիայի և Իրանի ռազմատենչ քաղաքականությունը հանգեցրեց երկրի բաժանմանը (387 թ.): Այդ ժամանակ Բարձր Հայքի գրեթե բոլոր գավառներն անցան Բյուզանդիայի տիրապետության տակ: Աղբյուրների ուսումնասիրության հիման վրա Ն. Ադոնցը եզրակացրել է. «... նախկին Մեծ Հայքի գավառները Սատրապությունները և Ներքին Հայքը (վերջինիս կազմի մեջ էին մտնում նաև Բարձր Հայքի որոշ գավառներ – է. Կ.) իրենց բնույթով ազատ տիրույթներ էին. նրանք, թեև արտաքնապես կցված էին կայսրությանը, բայց ներքին կյանքով ու կառուցվածքով միանգամայն ինքնուրույն էին» (94, 104): Այսպես կոչված հռոմեական Հայաստանի կենտրոնը դարձավ Կարին քաղաքը, որը կարևոր սահմանային հենակետի դեր էր կատարում: Բյուզանդիայի կայսր Թեոդոսիոս Ա.ի թագավորության ժամանակ՝ 421 թ., քաղաքը կառուցապատվում և նոր անուն է ստանում՝ Թեոդոսիոպոլիս (79, 63-69):

Է-Ը. դդ. Հայաստանը նվաճում են արաբները: Թ. դ. համառ ու երկարատև պայքարից հետո երկիրը թոթափում է արաբական լուծը և Ժ-ԺԱ. դդ. սկզբում տնտեսական ու մշակութային զարթոնք է ապրում: Այդ ժամանակաշրջանում միջազգային առևտրում աշխուժացած Բարձր Հայքի քաղաքները կարևոր դեր էին կատարում: Մասնավորապես՝ մեծ նշանակություն է ձեռք բերում Արճեշից Մանագիկերտով՝ Խնուսով, Երզնկայով դեպի Սեբաստիա տանող ճանապարհը (162, 237): Աշխուժանում է շինարարական գործունեությունը, վերականգնվում և կառուցվում են ինչպես քաղաքացիական, այնպես էլ պաշտամունքային շինություններ, մեծ զարգացում են ապրում հոգևոր

¹² Զ-Թ. դդ. ձեռագրերի պատահիկներ պահպանվել են պահպանակների տեսքով, որոնց գրչության ժամանակի ու վայրի որոշումը դժվար է:

մշակույթի կենտրոնները՝ եկեղեցական դպրոցներն ու համալսարանները, աշխուժանում է գրչատների գործունեությունը: Այդ ժամանակաշրջանից մեզ են հասել գրչության և մանրանկարչության առանձին հուշարձաններ, մի մասը՝ Բարձր Հայքի գրչության կենտրոններից, որոնց կանդրադառնանք ստորև:

ԺԱ. դ. 20-ական թվականներից իրավիճակը Հայաստանում վատթարանում է. Բյուզանդական էքսպանսիան արևմուտքից և սելջուկների արշավանքներն արևելքից կտրուկ կերպով փոխում են երկրի քաղաքական քարտեզը: Հայոց թագավորություններն ու իշխանությունները մեկը մյուսի ետևից ընկնում են: ԺԲ. դ. սկսվում են մոնղոլ-թաթարների արշավանքները: Նրանց առաջին հայտնությունը որոշ վայրերում այնքան էլ ողբերգական ձևով չի ընկալվում, քանի որ դեռևս մահմեդականություն չընդունած մոնղոլները պայքարի մեջ են մտնում սելջուկ ամիրաների՝ հայ ժողովրդի դաժան կեղեքիչների հետ: ԺԳ. դ. պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցին այդ կապակցությամբ գրում է. «Նրանց մասին սուտ լուրեր էին հասնում, թե մոգեր են, հավատով քրիստոնյաներ ու հրաշագործներ և եկել են՝ քրիստոնյաների նկատմամբ մահմեդականների գործած չարիքների վրեժը լուծելու: Եվ ասում էին, թե վրանի եկեղեցի ու հրաշագործ խաչ ունեն... Եվ այդպիսի սուտ համբավը տարածվեց երկրում: Այս էր պատճառը, որ մեր երկրի բնակիչները չամրացան... Եվ այսպես շատերին անհոգ գտնելով՝ կոտորեցին ու ավերեցին բազմաթիվ տեղեր...» (37, 148)¹³: Սակայն

¹³ Այդ համբավը բավական տարածում էր ստացել: Հետաքրքրական է այդ տեսակետից Լ. Խաչիկյանի ենթադրությունը Հայասնի կրիկյան մանրանկարիչ Թորոս Ռոսլինի հեղինակած մի մանրանկարի կապակցությամբ: Նրա ծաղկած Ավետարաններից մեկում (Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքությունից մատենադարան ձեռ. Հ³ 251, 14բ) մոգերի երկրպագության տեսարանում մոգերի հետ միասին պատկերված են ևս երեք անձ, որոնց դեմքերը տարբերվում են իրենց գույնով. դրանք մուգ վարդագույն երանգ ունեն: Ինչպես տեղեկանում ենք մանրանկարի արձանագրությունից, նրանք թաթար-մոնղոլներ են: Նման պատկերի գոյությունը Լ. Խաչիկյանը բացատրում է մոնղոլներին՝ որպես սելջուկներից փրկիչների ընկալմամբ (29, 127, տե՛ս նաև 117, 112-113):

նոր գավթիչների կատարած ավերածություններն ու թալանը շատ շուտ ցրեցին այդ պատրանքները:

Նվաճած տարածքում հզոր կենտրոնացված պետություն ստեղծելու մոնղոլների ձգտումը պահանջում էր երկրի տնտեսական ամրապնդում, որն անհնարին էր առանց տեղական ուժերի ներգրավման (104, 127-142, 163, 202-221): Այդ կապակցությամբ Հ. Մանանդյանը գրում է. «Պահպանելով Հայաստանի ավատատիրական կարգը և ավատատերերին վերապահելով իրենց նախկին իրավունքների ու տիրույթների մի մասը, մոնղոլներն օգտագործեցին այդ կարգը որպես տեղական կառավարման պատրաստի ապարատ, ինչպես նաև օգտագործեցին ավատատիրական Հայաստանի ռազմական ներուժը Փոքր Ասիայի սելջուկների, Բաղդադի խալիֆայության, մամլուքների ասորեգիպտական պետության ու Ռսկե Հորդայի խաների դեմ, հետագայում՝ իրենց իրականացրած նվաճողական արշավներում» (162, 268):

Բնակչությունը համառ դիմադրություն էր ցույց տալիս նոր նվաճողներին, սակայն ուժերն անհավասար էին: Երկու հարյուրամյակ տևած սելջուկյան լուծը վերջնականապես թուլացրել էր երկիրն, ու այդ պատճառով բնակչության պայքարը մոնղոլ անհամար հորդաների դեմ դատապարտված էր անհաջողության: ԺԳ. դ. հայ պատմիչ Վարդանը իր «Հայոց Պատմության» մեջ գրում է, որ Երզնկա քաղաքի բնակիչները «անխիղճ կերպով բնաջնջվել էին, որովհետև դիմադրություն էին ցույց տվել, և բազմաթիվ շրջաններ, ուր ապրում էր մեր բազմաչարչար ժողովուրդը, ավերվել էին»¹⁴:

Հայկական տարբեր գրավոր աղբյուրներում մոնղոլներին տարբեր գնահատական է տրվում, և յուրաքանչյուր դեպքում այդ

¹⁴ Խոսելով հայերի տխուր ճակատագրի մասին՝ Վարդան պատմիչը, ինչպես և միջնադարյան այլ հեղինակներ, ճակատագրական նշանակություն էին վերագրում Երզնկայի ավերման տարվա տառային գրությունը. «Այդ տարվա տառերն են ՈՂԲ», և իսկապես այդ օրերին տեղի ունեցան այնպիսի իրադարձություններ, որոնք արժանի են արցունքի ու ողբի» (136, 8):

զնահատականը կախված է այս կամ այն մոնղոլ տիրակալի՝ տեղական բնակչուության նկատմամբ ցուցաբերած դաժանության կամ հանդուրժողականության աստիճանից (104, 146):

Նվաճած տարածքները մոնղոլները բաժանել էին լայնարձակ կուսակալությունների, որոնցից մեկի մեջ էին մտնում Հայաստանը, Վրաստանը, Առանը, Շիրվանն ու Ատրպատականը: Այդ կուսակալությունն իր հերթին բաժանվում էր հինգ վիլայեթների, ընդ որում՝ Հայաստանը կիսվում էր. Վրաստանն ու Հայաստանի մի մասը (Այրարատ, Սյունիք, Արցախ, Գուգարք, Կարս) կազմում էին մի վիլայեթ, որն անվանվել էր Գյուրջիստան: Հայաստանի հարավային ու արևմտյան շրջանները մտնում էին մեկ այլ վիլայեթի մեջ, որը կոչվել էր Մեծ Հայք, և որի կազմի մեջ էին նաև Բարձր Հայքի գավառները:

Օտարազգի բռնապետների հաճախակի փոփոխման և տեղական բնակչության պարբերական կողոպուտի ու բնաջնջման պայմաններում Բարձր Հայքի տարածքը, թեև աստիճանաբար բնակեցվում էր ասպատակող ժողովուրդների գանգվածներով, սակայն դեռ երկար ժամանակ, ընդհուպ մինչև փ. դ., բնակեցված էր հիմնականում հայերով: Այստեղ գտնվող հայկական հողերը կենտրոնները շարունակում էին գործել՝ մնալով ազգային մշակույթի գարգացման ու պահպանման կարևոր օջախներ: Ազգային ինքնապահպանման խնդիրը իր արտահայտությունն է ստացել առաջին հերթին դարավոր պատմություն ունեցող սեփական մշակույթի ու արվեստի պահպանման ու զարգացման մեջ: Եվ չնայած նրան, որ ուշ միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում Բարձր Հայք եզրը հազվադեպ է հանդիպում, մենք պահպանել ենք այդ շրջանի հին անվանումը, որը շարունակում էր ապրել իր սովորություններով ու ավանդույթներով, որոնք իրենց վառ արտացոլումն են գտել այդտեղ ստեղծված արվեստի ու, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ: Պետական իշխանության բացակայության պայմաններում առանձնահատուկ նշանակություն է ձեռք բերում եկեղեցին, որը երկար դարերի ընթացքում

դառնում է ազգային միավորման հիմնական ու կարևոր գործոն՝ կատարելով ոչ միայն հողեր, այլև աշխարհիկ իշխանությունների:

Մոնղոլները բավական նենգ քաղաքականություն էին վարում՝ հետևողականորեն թուլացնելով տեղական ավատական տները և աստիճանաբար զավթելով նրանց տիրույթները: Հասկանալով իրենց սպառնացող վտանգը՝ հայկական իշխանական ընտանիքների շատ ներկայացուցիչներ այդ ժամանակ թաքնվում էին վանական փարաջայի տակ, ինչը նրանց հնարավորություն էր տալիս պահպանել իրենց տիրույթների գոնե մի մասը: Նրանք այն հանձնում էին եկեղեցուն և այդպիսով ավելի քիչ էին կողոպտվում (46, 26, IX-XV, 104, 146): Սակայն եկեղեցու ստացած արտոնությունները շատ փոփոխական բնույթ էին կրում: Տեղական հայ ազնվականության և կղերականության ներկայացուցիչները ստիպված էին նորից ու նորից թանկարժեք ընծաների և բարդ դիվանագիտական բանակցությունների միջոցով իրավունք ստանալ տիրելու սեփական հողերին՝ ապահովելու եկեղեցու անձեռնմխելիությունը և այն ազատել հարկերից¹⁵:

Այդ ժամանակի որոշ հայ գործիչներ երբեմն համարձակվում էին պաշտպան կանգնել ժողովրդին: Այսպես՝ Վարդան պատմիչի տվյալներով Հուլաղու խանի կինը, որը քրիստոնյա էր, իր ամուսնու մահվանից հետո դիմել է հայ քահանաներին (նրանց մեջ էր նաև պատմիչը)՝ հարցնելով, թե արդյո՞ք պետք է պատարագ մատուցել մահացածի պատվին: Քահանաները պատասխանել են այնպես, ինչպես պահանջում էին հայ ժողովրդի շահերը. «Մենք ասացինք, որ

¹⁵ Այդ կապակցությամբ հետաքրքիր է Ստեփանոս Օրբելյանի հաղորդած մի պատմություն Սյունյաց Դավիթ իշխանի մասին. վերջինս ուներ չափազանց փայլուն, կարմիր գույնի թանկագին մի գոհար, որից ճառագայթներ էին ցայտում, ինչպես կրակից. գիշերն այն տունը լուսավորում էր ջահի նման: Դավիթը գոհարն ուղարկում է Սմբատ Օրբելյանին, որը, նվերը ստանալով, մտքում խորհում է. «Եթե սա պահեմ, ինձ վատ կլինի», ուստի գոհարը տանում է մեծ խանին, և Մանգու խանը Սմբատին վերադարձնում է իր բոլոր տիրույթները (72, 325-326):

պետք է պատարագ մատուցել, այլ ավելի լավ կլիներ ողորմություն բաժանել և թեթևացնել հարկերի բեռը» (136, 24):

Սկզբնական շրջանում մոնղոլների հանդուրժողական վերաբերմունքը եկեղեցունկատմամբ նպաստեց նրան, որ որոշ վայրերում վանքերի ներքին կյանքն աշխուժացավ. և դրանք, առավել քան երբևէ, դարձան ազգային մշակույթի կարևորագույն կենտրոններ: Ինչ վերաբերում է Բարձր Հայքի գրչուկյան օջախներին, ապա դրանց աշխուժացումը ԺԳ-ԺԴ. դդ. սերտորեն կապված էր նաև այն հանգամանքի հետ, որ նահանգի գավառներն այդ ժամանակ հարաբերական ինքնավարություն էին ստացել. որոշ տեղերում, ընդհուպ մինչև ԺԵ. դ., կառավարիչները տեղական հայ իշխաններն էին: Այդպիսին էր վիճակը, մասնավորապես Եկեղյաց գավառում, որի մայրաքաղաքն էր Երզնկան: Այդ կապակցությամբ է. Բաղդասարյանը գրում է. «Փաստերի համակողմանի և սպառիչ ուսումնասիրությունը մեզ բերում է այն համոզմունքի, որ Երզնկայի հայկական իշխանության վերականգնումը հանդիսանում էր գերազանցապես հայ-մոնղոլական ռազմաքաղաքական դաշինքի հետևանք և մոնղոլների կողմից հայերի ռազմական ուժի ճանաչման ապացույց» (14, 44):

ԺԳ. դ. վերջից մինչև ԺԵ. դ. կեսերը այս գավառում համեմատաբար խաղաղ իրավիճակ էր, որը նպաստում էր ստեղծագործ կյանքին, մշակույթի ու արվեստի զարգացմանը: Այդ ժամանակաշրջանում կրկին աշխուժանում են առևտրական կապերը արևմուտքի ու արևելքի տարբեր երկրների միջև, և Բարձր Հայքի քաղաքները դրանց մեջ կարևոր դեր էին կատարում: Ֆլորենտինացի Բալդուչի Պեգոլոտին (ԺԵ. դ. սկիզբ), նկարագրելով Այասից Հայաստանով Թավրիզ գնացող առևտրական ճանապարհը, նշում է, որ այն անցնում էր Սեբաստիա-Երզնկա-Էրզրում քաղաքներով: Այդ նույն քաղաքներով էր անցնում Տրապիզոն տանող մեկ այլ քարավանային ուղի (162, 237): Այստեղ տեղին է մեջբերել Մարկո Պոլոյի ճանապարհորդության նկարագրության հայտնի տողերը. «Մեծ Հայքը տարածուն երկիր է. այն սկսվում է Արզնկա (Երզնկա) քաղաքից, ուր արտադրվում է աշխարհի ամենալավ բոկարանը (բրդյա գործվածք): Այստեղ կան նաև ընտիր բաղ-

նիքներ և շատ լավ ջերմուկներ: Ապրում են այնտեղ հայերը և ենթարկվում են թաթարներին: Շատ են այնտեղ քաղաքները և ավանները: Ամենալավ քաղաքը Արզնկան (Երզնկան) է: Այնտեղ է ապրում արքեպիսկոպոսը: Կա նաև Արգիրոն (Էրզրում) քաղաքը և Արգիսը (Առճեշ)» (165, 27-28):

ԺԴ. դ. արաբ ճանապարհորդ Իբն Բատուտայի վկայությամբ Երզնկա քաղաքում հոյակապ կերպաներ էին արտադրվում, իսկ տեղական պղնձից պատրաստում էին գավաթներ և հատուկ ձևի մոմակալներ, այնտեղ կային նաև «հոյակապ շուկաներ» (162, 305):

Մ. Աբեղյանն իր աշխատության մեջ բերում է մի հատված Բյուրի Գոնգալես դե Կլավիխոյի (ԺԵ. դ. սկիզբ). «Թամուրի արքունիք կատարած ճանապարհորդության օրագրից». «Երզնկա, Սուրմալու (Սուրմաբի), Իգդիր և Խոյ քաղաքներն այն ժամանակ կարևոր քաղաքական և առևտրական կենտրոններ էին... Երզնկա քաղաքը հայերն են կառուցել: Քաղաքի այգիներում և այլ վայրերում կարելի է տեսնել քարի վրա փորագրված խաչի նշան... Քաղաքը մարդաշատ է և այնտեղ կարելի է տեսնել շատ գեղեցիկ փողոցներ ու հրապարակներ: Այստեղ են ապրում շատ պաշտոնավոր անձինք, որոնց մեծ մասը հարուստ է, և կան շատ հարուստ առևտրականներ» (1, 298):

Չնայած անհանգիստ ժամանակներին՝ շարունակվում էր խոշոր առևտրական քաղաքների զարգացումը: Վ. Բարտոլդը նշում է, որ քարավանային առևտուրը Առաջավոր Ասիայի և Չինաստանի միջև ԺԳ. դարում այնպիսի զարգացում էր ապրում, «ինչպիսին այն չէր ունեցել մինչ այդ, և հետո այդ քարավանային ուղիներից օգտվել են նաև եվրոպացիները՝ սկսած վենետիկյան Պոլո առևտրականներից» (107, 84): Բնական է, որ այդ պարագայում հասարակական կյանքում նշանակալի դեր են սկսում խաղալ միջին դասի ներկայացուցիչները՝ վաճառականներ, արհեստավորներ: Վերջիններս միավորվում էին հատուկ միությունների՝ այսպես կոչված համաբարությունների մեջ, որոնք միավորում էին ընդհանուր զբաղմունք և նույն սոցիալատեսական դիրք ունեցող մարդկանց: Հետազոտությունները ցույց են տվել, որ արհեստավորների միավորումները Հայաստանում գոյություն են ունեցել արդեն Թ-Ժ. դդ. (2, 564-565):

Հայտնի է, որ այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանի քաղաքներում կային փողոցներ, որոնք կոչվում էին Դարբինների, Կոշկակարների, Ջուլհակների և այլոց անուններով: Համաքարուկություններն ունեին իրենց կանոնադրությունը: Մեզ է հասել Երզնկայում գոյություն ունեցած երիտասարդական կազմակերպության կանոնադրությունը, որն իր շատ կողմերով նմանվում էր համաքարուկություններին (27, 73-84, 28, 365-377): Լինելով եկեղեցու հետ սերտ կապված՝ այդ կազմակերպությունը միավորում էր նույն զբաղմունք ունեցող մարդկանց և կոչվում էր «Եղբայրություն»¹⁶: Չնայած որոշ տարբերությունների առկայությանը՝ եղբայրություններն իրենց շատ կողմերով նման էին համաքարուկություններին: Այդ պատճառով Երզնկայի եղբայրության կանոնադրության հիման վրա կարելի է մոտավոր պատկերացում կազմել համաքարուկությունների՝ արհեստավորների միությունների կանոնների և կանոնադրությունների մասին: Գրավոր աղբյուրների ուսումնասիրության հիման վրա Լ. Խաչիկյանը նկատել է, որ այդ երիտասարդական կազմակերպությունները (եղբայրությունները) ԺԳ-ԺԴ դարերի Հայաստանի պայմաններում որոշ առանձնահատկություններ ունեին, որոնք կապված էին ոչ միայն իրենց շահերը, այլև, շատ հաճախ, հարազատ քաղաքի շահերն ու անվտանգությունը պաշտպանելու հետ, հատկապես օտար նվաճողների արշավանքների և պաշարումների ժամանակ: Այդ եղբայրությունները «միաժամանակ կարևոր դեր էին խաղում որպես զինված ուժ» (27, 80): Այդպիսի եղբայրությունների մշակած կանոններում նշանակալի տեղ էր հատկացվում փոխօգնությունը տարբեր

քաղաքների եղբայրությունների միջև, ինչը շատ կարևոր էր Հայաստանում պետականության բացակայության պայմաններում:

Որպես քաղաքների զարգացման արդյունք՝ մասնագետները նշում են նաև այդ դարաշրջանի աշխարհընկալման որոշակի աշխարհականացում: Եկեղեցական գրականության ու բանաստեղծության հետ զուգահեռ մեծ զարգացում է ապրում նաև աշխարհիկ գրականությունն ու քնարերգությունը, որն արտացոլում է իրական կյանքի առանձին կողմերը: Հետաքրքրական է նաև այն, որ այդ ժամանակաշրջանի քնարերգությունը հասու է դառնում ընթերցողների ավելի լայն շրջանակների, այդ թվում՝ նաև արհեստավորներին: Լ. Խաչիկյանն իր հոդվածում բերում է աշխարհիկ բանաստեղծության մի շարք օրինակներ, որոնք ստեղծվել էին եղբայրությունների անդամների պատվերով: Այդպիսի ստեղծագործությունների հեղինակների շարքում էին ծագումով Բարձր Հայքից միջնադարյան հուշակավոր բանաստեղծներ՝ Երզնկացի մականունով Հովհաննեսը (ԺԳ. դ.) և Կոնստանդինը (ԺԴ. դ.)¹⁷:

¹⁶ Նման եղբայրություններ (քաղաքային արհեստավորների միություններ) գոյություն ունեին նաև այդ ժամանակաշրջանի եվրոպական քաղաքներում: Դրանք հետապնդում էին կրոնական և բարեգործական նպատակներ և հանդիսանում փոխօգնության կազմակերպություններ: Հայկական եղբայրություններին ավելի մոտ էին ԺՅ. դ. բելոռուսական և ուկրաինական եղբայրությունները. դրանք ազգային-կրոնական հասարակական կազմակերպություններ էին, որոնք ստեղծվում էին այլազգիների ճնշման դեմ պայքարելու նպատակով:

¹⁷ Խոսելով Հովհաննես և Կոնստանդին Երզնկացիների քնարերգության մասին՝ Վալերի Բրյուսովը գրում է. «Հովհաննես Երզնկացու և Ֆրիկի բանաստեղծություններում հայկական քնարերգությունն ազատվում է կղերականության կապանքներից և աստվածաշնչական պատկերներից: Մնում էր միայն մեկ քայլ անել զուտ սուբյեկտիվ քնարերգությանն անցնելու համար: Այդ քայլն է անում Հովհաննեսը և Ֆրիկի կրտսեր ժամանակակիցը՝ Կոնստանդին Երզնկացին, որը խոսում է ոչ միայն կյանքի լեզվով (բանաստեղծի ժամանակակից խոսակցական լեզվով), այլև բուն կյանքի մասին ավելի մոտ և մտերմիկ, քան Ֆրիկը...» (109, 54):

Ա. ՊԱՏՄԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱԿՆԱՐԿ

Աշխարհը նկարագրված է որպես միտումները նկատելի են նաև ժամանակի կերպարվեստում, մասնավորապես՝ մանրանկարչության ասպարեզում: Ստորև կանդորադառնանք այդ խնդրին:

Բարձր Հայքի գրչատներում ստեղծվել են մանրանկարչության արվեստի այնպիսի գլուխգործոցներ, որոնք հատկանշվում են կատարողական բարձր մակարդակով, դեկորատիվ ձևավորման հարստությամբ ու բազմազանությամբ, հորինվածքների ստեղծագործական լուծումների ինքնատիպությամբ, տեխնիկական հնարքների կատարելությունությամբ, իսկ որոշ դեպքերում էլ ներկերի հոյակապ պահպանվածությամբ, ինչը վկայում է նրանց պատրաստման բարձր տեխնիկական մակարդակի մասին:

Չնայած նրան, որ այդ շրջանի պատմությունը չի նպաստել այդտեղ ստեղծված հայկական արվեստի հուշարձանների պահպանմանը, սակայն այն, ինչ մեզ է հասել, վկայում է ԺԱ-ԺԳ. դդ. մշակույթի բարձր զարգացման մասին:

Որքան բարդ և իրադարձություններով հագեցած էր Բարձր Հայքի պատմությունը, նույնքան բարդ և միատարր չէր այդ շրջանում ստեղծված արվեստը, որի մասին մենք կարող ենք դատել մասնավորապես մանրանկարչության նմուշների հիման վրա: Ցավոք, մեզ հասու չեն այդ նահանգի պահպանված մոնումենտալ արվեստի սակավաթիվ հուշարձանները: Առանձին եկեղեցիների ու վանքերի մասին մեզ են հասել գրավոր տեղեկություններ ձեռագրերի հիշատակարաններում, ինչպես նաև՝ այդ կողմերն ուղևորություններ կատարած տարբեր ժամանակների ճանապարհորդությունների նկարագրություններում: Առանձնահատուկ արժեք ունի Հակոբ Կարնեցու ԺԵ. դ. առաջին կեսին գրված գիրքը (39), որը պարունակում է երկրի աշխարհագրությունը և տնտեսությունը վերաբերող արժեքավոր շատ տեղեկություններ: Հեղինակը պատ-

մում է այդ նահանգի բնակչության և նրա զբաղմունքների մասին: Նշելով երկրի բնության գեղեցկությունը՝ նա ցավով գրում է, որ հողերի մեծ մասը պատկանում է թուրք փաշաներին, որոնք անխնա կեղեքում էին հայ ժողովրդին:

Գիրքն ունի նաև եկեղեցիներին ու վանքերին վերաբերող տեղեկություններ, ընդ որում՝ մի քանիսի մասին բերվում են նրանց հետ կապված ավանդությունները: Կարնեցու ժամանակ նրանցից շատերը վերափոխված էին մզկիթների: ԺԹ. դարի երկրորդ կեսին իր «Թորոս Աղբար» գրքում այդ հարցերին անդրադարձել է նաև Գ. Սրվանձտյանը (74):

Նահանգի եկեղեցիների մասին ավելի մանրամասն տեղեկություններ կան ԺԹ. դարի վերջի և Ի. դ. սկզբի առանձին հայ հեղինակների գործերում: Դրանցից կարևորագույնը Հ. Ոսկյանի «Բարձր Հայքի վանքերը» աշխատությունն է (67): Մեզ հետաքրքրող նահանգում նա հիշատակել է ավելի քան 100 եկեղեցի ու վանք: Որոշ դեպքերում նա տալիս է դրանց սեղմ նկարագրություններ, երբեմն նշելով, որ ժամանակին դրանք զարդարված են եղել բարձրաքանդակներով և որմնանկարներով, տեղեկություններ ունի նաև այնտեղ պահված թանկարժեք իրերի և ձեռագրերի մասին: Այսպես՝ խոշորագույն հոգևոր կենտրոն հանդիսացող Ավագ վանքի մասին Հ. Ոսկյանը գրում է. «Տաճարը հոյակապ է եւ սիրուն, ազգային սուրբերու ընծայուած սեղաններով եւ գեղեցիկ նկարներով զարդարուած, նոյնիսկ սրբավայրին հիւսիսային եւ հարավային պատերը¹⁸: Այս մենաստանը իր նմանը չունի նոյնիսկ Եկեղեցաց գաւառի բազմաթիւ վանքերու մեջ»: (67, 4): Նկարագրելով Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցին, որը գտնվում էր Սեպուհ լեռան լանջին՝ Հ. Ոսկյանը հիշատակում է եկեղեցու ներքին պատերին եղած որմնանկարները, որոնց վրա պատկերված էր Լուսավորչի չարչա-

¹⁸ Ավելի հաճախ զարդարում էին եկեղեցիների արևելյան խորանն ու արևմտյան պատը:

րանքների նկարաչարը (67, 33): Երգնկա քաղաքից (ձիով) չորս ժամվա ճանապարհի վրա գտնվող սուրբ Նիկողայոս վանքը զարդարված էր բազմաթիվ բարձրաքանդակներով և որմնանկարներով (67, 98): Տիրաչենի վանքը հայտնի էր նաև Ս. Ներսեսի անունով, որի մասունքները ԺԳ. դարում գտնվեցին այստեղ¹⁹ (67, 105-106): Հ. Ոսկյանը վկայում է, որ վանքի պատերը զարդարված էին բիբլիական թեմաներին առնչվող որմնանկարներով: Այն ուներ նաև քանդակազարդ փայտե դուռ (67, 175): Ինչպես վկայում է Հ. Ոսկյանը, լավ վիճակում է մեզ հասել էոչքա վանքը, որը դրսից և ներսից ճոխ զարդարված էր բարձրաքանդակներով (67): Սակայն Հ. Ոսկյանի նկարագրող թյուրմեջները հնարավոր չէ հասկանալ, թե եկեղեցիների որմնանկարներն ու քանդակազարդերը որ ժամանակաշրջանին են պատկանում, միշտ չէ, որ նշվում է պատկերների բովանդակությունը, էլ չենք խոսում դրանց գեղարվեստական արժանիքների բնութագրման մասին: Այդ տարածաշրջանում հաճախակի պատահող երկրաչարժերի պատճառով Բարձր Հայքի եկեղեցիներն ու վանքերը կրում են հետագա վերափոխումների բազում հետքեր:

Թուրքիայի տարածքում գտնվող հայկական ճարտարապետական որոշ հուշարձաններ, այդ թվում նաև՝ Բարձր Հայքի մի շարք շինություններ, ուսումնասիրել և հրապարակել են, ինչպես վերը նշեցինք, Նիկոլ և Միշել Թիերիները (270, 271): Գիտնականների ուսումնասիրած հուշարձանների մեծ մասը կիսավեր վիճակում են: Միշել Թիերինի հոդվածները պարունակում են հուշարձանների մանրամասն նկարագրությունները, լուսանկարները և առանձին եկեղեցիների հատակագծերը: Որոշ եկեղեցիների պատերին պահպանվել են որմնանկարների հետքեր: Երախտագիտությամբ նշենք, որ պ. Թիերին մեզ է տրամադրել թիլ գյուղի եկեղեցու որմնանկարների երկու լուսապատճեն:

Բարձր Հայքը բազմիցս ենթարկվել է տարբեր նվաճողների ավերումների, ինչի մասին վկայում են կիսավեր վիճակում մեզ

հասած ճարտարապետական շինությունների մնացորդները: Այստեղ զարգացող կերպարվեստի մասին բավական լավ պատկերացում հնարավոր է կազմել միայն նկարագրողական մանրանկարներից: Պատերազմների կամ օտարագրիների ավերիչ արշավանքների ժամանակ ձեռագրերը հնարավոր էր փրկել մեծ ջանքերի շնորհիվ. մարդիկ դրանք պահում էին հատուկ թաքստոցներում, իսկ եթե ստիպված էին լինում լքել իրենց տները, աշխատում էին ձեռագրերը տանել իրենց հետ: Հայ ժողովրդի համար ձեռագիր մատյանը եղել է սրբություն, հավատքի խորհրդանիշ: Այն երբեմն ընկալվել է որպես թալիսման, որը կարող էր ապաքինել հիվանդին, օգնել օտարությունից մեջ. դրա շնորհիվ ձեռագրերի զգալի մասը հասել է մինչև մեր օրերը: Եթե ձեռագիրը գերի էր ընկնում, աշխատում էին ազատել ինչ գնով էլ, որ լինի: Այդ տեսակետից շատ բնորոշ է Բարձր Հայքում ստեղծած մանրանկարչական գլուխգործոցներից մեկի՝ Մշո ձառնտրի պատմությունը: Ձեռագրի գրությունը նոր էր ավարտվել (1202 թ.), երբ սկսվեց Իկոնիայի տիրակալ Ռուքն-էդ-Դինի արշավանքը: Ձեռագիրն ընկավ Խալթի մի տաճիկ դատավորի ձեռքը: Մշո Առաքելոց վանքի միաբանները դրամ հանգանակեցին և ձեռագիրը գերությունից փրկագնեցին: Երկրորդ անգամ ձեռագիրը փրկվեց Մեծ եղեռնի օրերին՝ 1915 թ.²⁰:

Պատմական Հայաստանի այս տարածաշրջանում ստեղծվել են մանրանկարչության բազմաթիվ գլուխգործոցներ, որոնց մի մասը պահպանվել է: Դրանց շարքում են ԺԱ. դ. վերջի երկու հոյակապ Ավետարան (Մատենադարանի ձեռ. Հ^Վ 2877 և Հ^Վ 6264), 1200-1202 թթ. գրված հուշակավոր Մշո ձառնտրը, որն ամենամեծ հայերեն ձեռագիրն է (70×55,5 սմ.), ոչ պակաս հայտնի են 1269 թ. Երգնկայի Աստվածաշունչը (Երուսաղեմի ձեռ. Հ^Վ 1925), ԺԲ-ԺԳ. դդ. Կարնո (Էրզրումի) ձեռագրերը, որոնք մանրանկարչության հոյակապ նմուշ-

¹⁹ Ներսես Մեծը Դ. դարի հայոց կաթողիկոս (329-373 թթ.), հայտնի եկեղեցական և հասարակական գործիչ:

²⁰ Մշո ձառնտրի ավելի հանգամանալի պատմությունը տրված է սույն աշխատության հետագա էջերում առանձին ենթագլխով:

ներ են, և, վերջապես, նույն դարավերջի և ժ.Գ. դարի մի խումբ ձեռագրեր, որոնք արտացոլում են տեղական ավանդույթների հիման վրա Հայաստանի արևմտյան շրջաններում ծնունդ առած գեղարվեստական նոր ոճը, որը ձևավորվել էր կիլիկյան և պալեոլոգյան գեղանկարչության որոշ ազդեցություններից: Այս ամենը պերճախոս կերպով վկայում է մեզ հետաքրքրող նահանգի մշակույթի ու արվեստի զարգացման բարձր մակարդակի մասին:

Միջնադարյան հայ մշակույթի և արվեստի ականավոր հետազոտող Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանը մտադիր էր զբաղվել այս նահանգի մանրանկարչության ուսումնասիրությունում: Իր հոդվածներից մեկում նա շարադրել էր իր սկսած աշխատության սեղմ ծրագիրը, որի մեջ թվարկված են Բարձր Հայքի գրչատներում գրված և նկարազարդված՝ հեղինակին հայտնի ձեռագրերը, նշված են նաև նրա իմացած մի շարք վարպետների անուններ, որոնց գործունեությունը կապված էր հատկապես Եկեղյաց գավառի հետ (48, 618-625):

Մատենադարանում գտնվող, Բարձր Հայքում նկարազարդված մի քանի նշանավոր հուշարձաններ առաջին անգամ հրատարակել է Լ. Դոուդնոլդն (121, 206-213, նկ. 121-123): Այստեղ ստեղծված երկու ձեռագիր դարձել են Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի գիտական ուսումնասիրության առարկան. ա 1269 թ. Երզնկայի Աստվածաշունչը (77, 28-39) և բ. 1334 թ. Խաղտիքի շրջանի Վահանաշեն գյուղում ընդօրինակված և նկարազարդված ձառոցը (237, 653): Վերջին աշխատության մեջ հեղինակը նշում է, որ եթե Կիլիկիայի և Սյունիքի (ավելացնենք՝ նաև Վասպուրականի) ձեռագրերն արդեն քաջ հայտնի են և բազմիցս հրատարակվել են, ապա դրանց համեմատությամբ Մեծ Հայքի արևմտյան գավառների գրիչների ու ծաղկողների գործունեության մասին քիչ բան է հայտնի: Իր «L'Art Armenien» աշխատության մեջ Ս. Տեր-Ներսեսյանը տալիս է Բարձր Հայքի գրչատների հետ կապված և իրեն հայտնի մի քանի ձեռագրերի համառոտ բնութագիրը (240, 212-214):

Այդ նահանգի վաղ շրջանի նկարազարդ ձեռագրերով զբաղվել է նաև Տ. Իզմայլովյան, որը հրատարակել է մի շարք հոդվածներ, ուր հատուկ ուշադրություն է դարձրել պատկերագրության հարցերին (127, 77-97, 128, 159-168, 129, 154-168, 130, 206-220, 133, 95, 247, 149):

Մ. Ծանաշյանի հրատարակած «Հայկական մանրանկարչություն» ալբոմում ներկայացված են Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի մատենադարանի հավաքածուի պատկերազարդ ձեռագրերը, որոնց մեջ կան ԺԲ-ԺԳ. դդ. Բարձր Հայքում ստեղծված հուշարձաններ: Տրված է նրանց նկարագրությունը և մանրանկարների հաջողված գունավոր վերարտադրությունները (55):

Բարձր Հայքում ստեղծված և մեզ հայտնի ձեռագրերի ընդհանուր թիվն անցնում է հարյուրից: Սույն աշխատության վերջում դրված է ԺԱ-ԺԳ. դդ. Բարձր Հայքում նկարազարդված և իրենց գեղարվեստական հարդարանքով առանձնահատուկ հետաքրքրություն ունեցող քառասուն ձեռագրի համառոտ նկարագրություն, ինչպես նաև, առանձին ցուցակով տրվում են տվյալ ժամանակաշրջանում այդ նահանգում գրված՝ մեզ հայտնի բոլոր ձեռագրերին վերաբերող համառոտ տեղեկություններ: Կասկածից վեր է, որ տվյալ վայրում ստեղծվել են անհամեմատ ավելի մեծ քանակությամբ ձեռագրեր: Պատմական Հայաստանի այս երբեմնի բուն նահանգը հետագայում բազմիցս ենթարկվել է հարձակումների և ավերածությունների: Այն տուժել է նաև այդ շրջանում հաճախակի տեղի ունեցած երկրաշարժերից: Ժամանակի ընթացքում այստեղ նվազել է նաև հայ ազգաբնակչությունը: Եվ զարմանալի չէ, որ հայերի կողմից այդ տարածաշրջանում ստեղծած մշակութային արժեքներից մեզ հասել են միայն խղճուկ բեկորներ: Պետք է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ ժամանակի ավերիչ ազդեցությունից զատ այդ նահանգի տարածքներում գտնվող հայկական հուշարձանները հաճախ ենթարկվել են կանխամտածված ոչնչացման: Ինչ վերաբերում է գրչության հուշարձաններին և նկարազարդ ձեռագրերին, ապա պահպան-

վել են դրանց հիմնականում այն նմուշները, որոնք հայերը ժամանակին դուրս են բերել ավելի խաղաղ թվացող այլ տեղեր, իսկ երբեմն նաև այլ երկրներ, ուր հայերը գաղթօջախներ էին ստեղծում: Բարձր Հայքի ձեռագրերի նշանակալի մասը տարվել է Ղրիմ, այնտեղից՝ Նոր Նախիջևան (այժմ՝ Դոնի Ռոստով քաղաքի շրջաններից մեկը),

Բ. ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԱ-ԺԲ. ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Բարձր Հայքի գրչատներում պատրաստված ձեռագրերի մանրանկարների հետ ծանոթութունը ցույց է տալիս, որ դրանք բավականաչափ տարբեր են իրենց գեղարվեստական արժանիքներով, գեղագիտական սկզբունքներով ու չափանիշներով, պատրաստման ձևով և ոճով: Սա զարմանալի է, եթե նկատի ունենանք այդ նահանգի կենտրոնների բազմազան կապերը բուն Հայաստանի տարբեր շրջանների և Կիլիկիայի հետ: Օտար գավթիչների արշավանքների հետևանքով առաջացած անկայուն քաղաքական իրավիճակը դարձավ Հայաստանի արևելյան և կենտրոնական շրջաններից հայերի՝ դեպի արևմտյան տարածքներ, ինչպես նաև երկրի սահմաններից դուրս տեղափոխվելու պատճառ: ԺԱ. դարից սկսած Բարձր Հայքում հայտնվում են գաղթականներ Անիից, Տարոնից, Վասպուրականից և այլ վայրերից: Դա, անկասկած, նպաստում էր միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական այլ դպրոցների ավանդույթների ներթափանցմանը դեպի Բարձր Հայք: Սակայն բուն տեղական ավանդույթները, որոնք գալիս էին վաղնջական ժամանակներից, ուժեղ էին և առանձնանում էին մի շարք հատկանիշներով: Այդ ավանդույթների առանձնահատկությունները պարզելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ զավառի մանրանկարչական հուշարձանների հնագույն նմուշներին:

Բարձր Հայքից մեզ հասած հնագույն նկարազարդ ձեռագրերը ԺԱ. դարի վերջի մատյաններն են: Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, ինչպես ասել ենք, կա այդպիսի երկու ձեռագիր՝ Հ^մ 2877 և Հ^մ 6264 ավետարանները: Նրանց խորանները, երկ-

ապա՝ 1922 թ. տեղափոխվել են Երևան և այժմ՝ պահվում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում:

Առկա հրապարակումների և դեռևս չուսումնասիրված նյութերի հիման վրա այստեղ ներկայացնում ենք ԺԱ-ԺԲ. դդ. միջնադարյան Հայաստանի ևս մեկ մանրանկարչական դպրոց:

ըրրդի՝ նաև տիտղոսաթերթերը ճոխ հարդարված են բուսական ու երկրաչափական զարդերով: Առաջինն ունի նաև թեմատիկ մանրանկարներ և արդեն գրավել է մասնագետների ուշադրությունը: Բնագիրը Գարեգին Հովսեփյանը թվագրում է Ժ-ԺԱ. դարերով (49, 493), Լ. Դուրանովն համարում է, որ նկարազարդումները (8 խորան և 3 թեմատիկ մանրանկար) թվագրվում են ԺԱ-ԺԲ. դդ. սահմանագծով (121, 26): Ըստ Տ. Իգմայլովայի կարծիքի՝ մանրանկարներն ավելացվել են ԺԲ. դարի վերջին (132, 97):

Առկա հիշատակարանի համաձայն՝ մեզ հետաքրքրող Ավետարանը 1183 թ. մեծ գումարով ետ են գնել բարեպաշտ տիկնայք՝ Գոհարը և Խոսրովիդուխտը, ինչպես նաև Սուքիաս և Մարգարե քահանաները, որոնք ավելացրել են «գումարի» պակասող «մասը», ապա ձեռագիրը նվիրաբերվել է Երեզ (Երզնկա) քաղաքի Աստվածամոր եկեղեցուն: Առ այս հիշատակարանում կարդում ենք. «Եղբարքս... կրաւնաւորեալ... Մարգարէս եւ Սուքիաս, միաշունչ եւ միախորհուրդ քննեալ ի բովս Աստուածային եւ գտեալ եւ յստակ եւ առանց խառնուածոյ յամենայն չարեաց, սակաւիկ ինչս կալեալ եւ զկարիս ամենայն ի բաց եղեալ, եւ... գնեալ զԱւետարանս զայս՝ զբարբառս աստուածային սքանչելեաց, յաղագս աւկտակարութեան հոգւոյ և մարմնոյ, եւ յանուն Աստուածածնին, զոր եւ անուն տեղոյն էրեզ անուանի: Արդ, կանայք ե[ր]կուք բարե[պ]աշտք եւ սրբասնեալք, որոց անուանք նոցա կոչին Գոհարս եւ Խոսրովիդուխտ, սոքա բարի խորհուրդ յանձն առեալ վասն հոգւոյ աւգտի եւ անուն յաւիտենական արարեալ վասն յիշատակի իւրեանց եւ

ծնողաց իւրեանց եւ ազգականաց իւրեանց, գնեցին զԱւետարանս զայս Գոհարս եւ Խոսրովիդուխտն՝ տուեալ զբազումս զգինս կանայքս այս, եւ զսակաւըն Մարգարէն եւ Սուքիասն, եւ ետուն յանուն Աստուածածնի[ին] առաջի բազում [վկա]յից... Արդ նորոգեցաւ Աւետարանս այս ի թուականութեանն Հայոց ՈԼԲ. (1183), յամս աստուածապատիւ տեառն Գրիգորի... եւ նորանընդեցն, եւ ինձ՝ նորոգաւորի գրոցս, եւ իմոցն... Յիսո՛ւս, լույս փառաց, ողորմեա՛ Վարդաւաանա, զի գործ մի բարի գործեաց յիս. ամէն» (ձեռ. Հ^ն 2877, թ. 217բ. 58ա, 239-40): Տեղեկանում ենք նաև, որ Սուքիաս քահանան ձեռագիրը նորոգել է տվել և այդ նորոգման հետքերը պարզ երևում են. ձեռագրին ավելացվել են այդ ժամանակ արդեն կորած Եվսեբիոսի նամակը Կարպիանոսին և համաբարբառի առաջին կանոն-խորանը, որը գրված է երկրորդ կանոնի հակառակ կողմում: Տարբերվում է նաև դրանց ձևավորումը. ի տարբերություն մնացած խորանների շքեղ զարդանախշերի՝ ավելացված էջերն ընդամենը երիզված են նեղ կարմիր ժապավենաձև գոտիով, իսկ բնագիրը գրված է 1183 թ. հիշատակարանի թանաքով: Ընդ որում՝ Եվսեբիոսի նամակի երկրորդ էջում կա ձեռագիրը նորոգման տված Սուքիաս քահանայի հավելումը, ինչպես նաև բնագրի՝ պակասող մասերը լրացրած Վարդաւաան գրչի անունը: Հետևաբար, զարդանկարված խորանները և թեմատիկ մանրանկարները բնագրի հետ միասին ստեղծվել են 1183 թ. շատ առաջ:

Այս Ավետարանի թվագրությունն ճշգրիտման համար կարևոր է պարզել վերը հիշատակված Հ^ն 6264 Ավետարանի թվականը, քանի որ այս երկու ձեռագրերի զարդանախշերը ոճականորեն մոտ են, և դա թույլ է տալիս ենթադրելու, որ սրանք ստեղծվել են մոտավորապես նույն ժամանակաշրջանում և նույն վայրում: Հ^ն 6264 ձեռագրի հիշատակարանում ասված է, որ այն գրվել է Կարինի մոտ գտնվող Խաչկա վանքում, նշված է նաև ձեռագրի ստեղծման տարեթիվը հայկական տոմարով և հայերեն տառերով, որոնք, սակայն, կիսով չափ ջնջված են, հարյուրավորի տառը լրիվ ջնջվել է: Գ.

Հովսեփյանը կարողացել է տեսնել միայն տասնավորը՝ «Լ.» (30) և, ենթադրելով, որ առաջին՝ հարյուրավորի ջնջված տառը կարող էր լինել «Ո.»-ն (600), առաջարկել է ընդօրինակման տարեթիվը համարել հայոց տոմարի 630 թ., որը համապատասխանում է 1181 թ. (49, 489): Սակայն ձեռագրի հիշատակարանում հիշատակվում են Գրիգոր կաթողիկոսը և բռնակալ տաճիկ Մահմադը: Հայտնի է, որ Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոսի հայրապետությունն ժամանակ (1065-1105 թթ.) Բարձր Հայք գավառում տեր ու տիրակալ էր Մահմուդ (Մահմադ) Ա. Նասիր էդ-Դինը (իշխանություն է եկել 1090 թ., սակայն ասպատակումներ էր անում դրանից շատ առաջ): Սրանից ելնելով՝ Հ^ն 6264 Ավետարանի ստեղծման ամենահավանական ժամանակաշրջանը կլինի ԺԱ. դարի վերջը, այդ դեպքում ջնջված առաջին տառը, հավանաբար, «Շ.» էր (500). մեզ հաջողվեց կարգալ երրորդ տառը, որ «Ը.» է (8): Հետևաբար, ձեռագրի գրչությունն տարին կարելի է համարել հայոց տոմարի ՇԼԸ՝ 538 թ., որը համապատասխանում է 1089 թ.: Երկու ձեռագրերն էլ (Հ^ն 2877 և Հ^ն 6462), ինչպես արդեն նշեցինք, իրենց գեղարվեստական ձևավորման բնույթով բացահայտ նմանություն ունեն և կարող են դիտարկվել՝ որպես միևնույն ժամանակաշրջանում և նույն գավառի սահմաններում ստեղծված հուշարձաններ: Առաջինը ստեղծվել է հավանաբար Երզնկա քաղաքի շրջակայքում, ուր այն գնվել էր, իսկ երկրորդը՝ Կարին քաղաքի մոտ:

Հ^ն 2877 Ավետարանում պահպանվել են երեք թեմատիկ մանրանկար. չորս ավետարանիչների դիմանկարներն ու «Ավետման» և «Ծննդյան» տեսարանները: Վաղ քրիստոնեական պատկերազրույթյան համաձայն չորս ավետարանիչները պատկերված են միասին՝ կողք կողքի կանգնած (նկ. 1): Տ. Իգմայլովան, որը ձեռագիրը թվագրում է ԺԲ. դարով, նկատում է, որ չորս ավետարանիչներին մեկ էջի վրա դիմահայաց պատկերումը արխայիկ առանձնահատկություն է (247, 97): Սակայն քանի որ տվյալ Ավետարանն ընդօրինակվել է, ինչպես մենք ճշտեցինք, ԺԱ. դարի վերջին, ա-

պա նրանց ներկայացման պատկերագրութ-
յունը համապատասխանում է այն ժամա-
նակ ընդունված չափանիշներին: Ավետա-
րանիչների նման՝ դիմահայաց, պատկերնե-
րի օրինակներ կարելի է հանդիպել ԺԱ. դ.
պատկերագարդ այն ավետարաններում, ո-
րոնք հրատարակված են Լ. Գուռնովոյի, Ս.
Տեր-Ներսեսյանի, Հ. Հակոբյանի, Տ. Իզմայ-
լովայի ալբոմներում, և սա մեկ անգամ ևս
հաստատում է, որ ուսումնասիրությունն ա-
ռարկա Ավետարանը և նրա նկարագար-
դումները վերաբերում են ԺԱ. դ.:

«Ավետման» տեսարանում Աստվածամոր
և Գաբրիել հրեշտակապետի խոշոր պատ-
կերները ներկայացված են առանց ճարտա-
րապետական կուլիսների, իսկ ետնամասը
հորիզոնական կտրվածքով բաժանված է
երկու կեսի. վերին մասը կապուլյո է
(խորհրդանշում է «հաստատություն երկ-
նից»), իսկ ստորինը՝ մուգ կանաչ (հող):
Այդ հենքի վրա առանձնանում են Աստվա-
ծամոր ու հրեշտակապետի խոշոր պատկեր-
ները: Հատկապես տպավորիչ է Աստվածա-
մոր կերպարը՝ վառ արտահայտված արևել-
յան դիմագծերով, երկարավուն կոր քթով,
կարմիր այտերով գեղջկուհու տիպար (նկ. 2):

Կերպարների մեկնաբանությունը, նաև՝
հենքի գունային երկու գոտու բաժանվա-
ծությունը հիշեցնում են կապադովկյան ե-
կեղեցիների որմնանկարները: Օրինակ՝ մեր
ձեռագրի Մարիամի կերպարը նման է ԺԱ.
դ. Գարանյեկ քիլիսի Աստվածամոր պատ-
կերին (246, աղ. 106):

«Ծննդյան» տեսարանը նկարված է ար-
դեն ձևավորված պատկերագրությամբ, ուր
Աստվածամոր դիրքը նախնական տարբե-
րակներից մեկն է. նա կողքի է պառկած,
իսկ այտը հենել է աջ ձեռքին: Անձավի
վերևում սխեմատիկ կերպով պատկերված
են լեռներ (սրանց ծալքերն ընկալվում են
որպես զարդանախշ), որոնց հենքի վրա
երևում են ավետող երկու հրեշտակ և հո-
վիվն իր հոտի հետ: Յածում լողանքի տե-
սարանն է, իսկ աջ կողմում պատկերված է
Հովսեփը (նկ. 3): Պատկերագրական տեսա-
կետից նման մի հորինվածք կարելի է տես-
նել դարձյալ կապադովկյան հուշարձաննե-
րի մեջ (246, աղ. 106): Կապադովկյան ար-

վեստի հետ որոշակի պատկերագրական գու-
գահեռների առկայությունը հետ միասին այս
Ավետարանի մանրանկարները ոճական բազ-
մաթիվ տարբերություններ ունեն. դրանք
նկարված են տվյալ ժամանակաշրջանում
հայկական արվեստին հատուկ կերպարների
մեկնաբանությամբ, ուր բացահայտվում է
դեմքերի ազգային տիպը: Տարբերվում է
նաև Ավետարանի կոլորիտը, որը ավելի
գունեղ է ու հագեցած:

Հայկական մանրանկարչական որոշ հու-
շարձանների և Կապադովկիայի քարանձա-
վային տաճարների որմնանկարների միջև
գոյություն ունեցող կապը նկատելի է նաև
Ժ. Լաֆոնտեն-Դոգոնյը, որը ենթադրել է,
որ վերջիններիս ստեղծմանը մասնակցել են
նաև հայ նկարիչներ (152, 78-93):

Երկու ձեռագրերի գեղարվեստական ձևա-
վորման մեջ առանձնակի տեղ ունի զարդա-
յին հարդարանքը: Այն օգտագործված է,
առաջին հերթին՝ խորաններում, իսկ Հ^ր
6462 ձեռագրում նաև՝ տիտղոսաթերթե-
րում: Նշենք, որ մեզ հասած ամենավաղ ձե-
ռագիր Ավետարաններում արդեն կան խո-
րաններ՝ համաբարբառի գեղարվեստական
ձևավորում ունեցող աղյուսակներ: Հին ձե-
ռագրերում հատկապես ընդգծված է դրանց
ճարտարակերտությունը. խոյակներ և խա-
րիսխներ ունեցող սյուների վրա հանգչող
մեկ կամ երկու կամար՝ համաբարբառի աղ-
յուսակներով²¹: Խորան բառը, որը նշանա-
կում է բեմ, տաճար, վրան, իր իմաստով
կապվում է Աստվածաշնչի վկայություն
խորանի հետ, որը պետք է կառուցեր Մով-
սեսը (Ելք, ԻԶ): Այդ կապակցությամբ Ա.
Մնացականյանը գրել է. «Խորանները տա-
ճարային կառույցների վերարտադրությու-
ն են մանրանկարչության մեջ», իսկ
այդ պատկերների ակունքները «պետք է
փնտրել, առաջին հերթին, խորանները
գծագրած ու մշակած հուշակավոր եկեղեցա-
կան գործիչ Եվսեբիոս Կեսարացու աշխա-
տություն մեջ» (64, 45): Փ. Անթաբյանը

²¹ Ռ. Ամիրխանյանը գրում է. «Այդ պատկերի նա-
խատիպերը ստեղծվում էին Պաղեստինի գրչա-
տներում Գ. դ. Կեսարիայի եպիսկոպոս Եվսեբիոս
Պամփիլիոսի ղեկավարությամբ, որը, ինչպես
հայտնի է, չորս ավետարանների համաբարբառ-
ների համակարգի հեղինակն է» (97, 179):

խորանների մեկնությանը նվիրված իր հոգևածու ուսումնասիրել է մի ձեռագիր, որն ունի հետևյալ վերնագիրը. «Ավետարանների խորանների մասին, որոնք կազմել է Եվսեբիոսը՝ Կարպիանոս եպիսկոպոսի խնդրանքով, այն մասին, թե ինչու էին սահմանվել 10 կանոնները» (10, 84-86, 75ա, 41-51): Հենց այդ բնագրի հիման վրա կազմվում էին միջնադարյան տարբեր հայ հեղինակների խորանների մեկնություններ:

Հայկական մատենագրությունից պատմության մեջ, ինչպես հայտնի է, խորանների մեկնությունների հնագույն նմուշը պատկանում է Լ. դարի եկեղեցական գործիչ Ստեփանոս Սյունեցու գրչին (53): Ս. Տեր-Ներսեսյանը համարում է, որ վերջինս, ամենայն հավանականությամբ, օրինակ է ծառայել հետագայում կազմվող մեկնությունների համար (234, 16)²²:

Մեզ հասած հայկական միջնադարյան խորանների և նրանց մեկնությունների բազմաթիվ տարբերակները ուսումնասիրել, համակարգել և հրատարակել է Վ. Ղազարյանը, որը դրանք բնութագրում է՝ որպես այլալեզու մատենագրության մեջ իրենց համանմանը չունեցող ստեղծագործություններ (138, 132-134): Նա բացահայտել և ուսումնասիրել է տարբեր ժամանակաշրջանների (Ը-ժէ. դդ.) խորանների մեկնությունների 13 բնագիր: Լուսաբանված են այդ մեկնությունների գեղագիտական, գույների տեսություն, զարդանախշային և ճարտարապետական մոտիվների նշանաբանությունը վերաբերող հարցեր: Վ. Ղազարյանը համարում է, որ խորանների մեկնությունները «բացառիկ արժեք են ներկայացնում գեղանկարչության տեսության պատմության տեսակետից: Դրանք հանդիսանում են միջնադարյան արվեստի ինքնատիպ «գեղագիտությունը», որը փայլուն կերպով կիրառվել է խորանների պատկերման ասպարեզում» (138, 132-4):

²² Ս. Տեր-Ներսեսյանը նկատել է, որ Ստեփանոս Սյունեցու «Մեկնություն» շարադրանքը, ի տարբերություն ավելի ուշ շրջանի բնագրերի, ավելի սեղմ է և համեմատաբար քիչ իմաստաբանական մեկնություններ ունի: Ավելի մանրամասն և հիմնովին նա ուսումնասիրել է Ներսես Շնորհալու (ժԲ. դ.) կազմած խորանների մեկնությունը, ուր տրվում է նախընտրյալ տարրերի խորհրդանշական իմաստների բնորոշումը (232, 59-60):

Զուտ տեղական մեկնաբանությունն ունենալով հանդերձ դրանք հենվում են հիմնականում համաքրիստոնեական ավանդույթների վրա: Ավելի ուշ ժամանակաշրջանի մեկնությունները որոշակիորեն տարբերվում են նախորդներից, քանի որ յուրաքանչյուր դարաշրջանում ավելանում ու բարդանում էին խորանների զարդանախշերը, կենդանական ու բուսական մոտիվների քանակն ու նրանց նկարման եղանակները: Ընդ որում՝ ամեն դարաշրջանում նրանց տրվում էին ժամանակի գաղափարախոսությունը համապատասխան բացատրություններ, ընդարձակվում էր նրանց խորհրդանշական իմաստի ասպեկտը: Դա միանգամայն օրինաչափ է, քանի որ արվեստի առաջընթաց զարգացմանը զուգահեռ ընդլայնվում ու բարդանում էին գեղարվեստական ըմբռնումներն ու նրանց արտահայտչամիջոցները: Այդ պատճառով հին Մեկնությունները չէին կարող սպառիչ պատասխան տալ այն բոլոր նորամուծություններին, որոնք բերում էին նոր ժամանակները՝ իրենց ավելի բարդ պատկերացումներով ու ընկալումներով: Հենց այդ էվոլյուցիոն ընթացքով կարելի է բացատրել նոր դարաշրջաններին համապատասխանող նոր Մեկնությունների ի հայտ գալը²³:

Խորանները զարգարող բուսական և կենդանական աշխարհի իրական ու երևակայական կերպարների տարրերից կազմված նախընտրյալ բազմազան մոտիվներին մեկ-

²³ Զեռագրերի ղեկորատիվ նոր, ավելի բազմազան հորինվածքների ի հայտ գալով է պայմանավորված նոր մեկնաբանությունների անհրաժեշտությունը: Սրբապատկերների պատկերման հարցերը հետազոտելիս Հանս Բեյտինգը նշել է, որ «աստվածաբանները սրբապատկերների պաշտամունքի հարցում կարող էին տեսություն ստեղծել՝ միայն ելնելով գոյություն ունեցող պրակտիկայից» (108, 13): Նմանապես խորանների նոր մեկնությունների հայտնվելը պայմանավորված էր զարդանախշերի նոր բարդացված տարրերի հայտնվելով, որոնք յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում հարստանում էին նախընտրյալ նոր տարբերակներով և նրանց մեկնաբանություններով: Ս. Տեր-Ներսեսյանը այս կապակցությամբ նկատել է. «Արդեն գոյություն ունեցող ղեկորը կարող էր ծնունդ տալ այդ մեկնաբանություններին, որոնք հետագայում ոգեշնչում էին նկարիչներին ստեղծելու նոր հորինվածքներ» (233, 57):

նություններում տրվող բացատրությունները կիրառելի են նաև ձեռագրերի ողջ զարդային հարդարանքի համար: ԺԱ-ԺԲ. դարերում արդեն վերջնականապես ձևավորվում են ձեռագիր մատյանների գեղարվեստական հարդարման բաղադրատարրերը՝ տիտղոսաթերթերը, գլխագարգերը, լուսանցագարգերը: Հիմնվելով քրիստոնեական նշանաբանությունը նվիրված աշխատությունների, ինչպես նաև Ս. Տեր-Ներսեսյանի և Վ. Ղազարյանի ուսումնասիրությունների վրա՝ այստեղ տեղին է բերել մեկնություններում առկա պատկերների բացատրությունների մի քանի օրինակ: Այսպես՝ աղբյուրի մոտ պատկերված թռչունները խորհրդանշում են ավետարանիչներին, որոնք Սուրբ Հոգու աղբյուրից հագեցնում են իրենց հոգևոր ծարավը (սրանք երբեմն խորհրդանշում են նաև բոլոր նրանց, որոնք, հաղորդակցվելով քրիստոնեական գաղափարներով, հագեցնում են իրենց հոգևոր ծարավը): Փաթաթվող պարանոցներով սիրամարգերը Հին և Նոր Կտակարանների միասնությունն են: Նուսենիների մասին ասված է, որ նրանց պտուղների քաղցրությունը թաքնված է կեղևի տակ, ինչպես մարգարեների իմաստնությունը՝ առականների մեջ: Արմավենու մասին ասվում է, որ նրա ճյուղերը վեր են ձգվում՝ խորհրդանշելով «Ճշմարտութիւնը, [որը] կբուսնի երկրից, արդարութիւնը, [որը] վայր կնայի երկնքից» (Սաղմ. 26, 11): Քանի որ հավալուսանը ձկնորս թռչուն է, ապա նրանով խորհրդանշվում էին առաքյալները՝ մարդկային հոգիների ձկնորսները: Միևնույն ժամանակ հավալուսան կերպարի հետ կապված է մի հավատալիք, ըստ որի նա իր ծտերին կերակրում է սեփական մարմնով՝ իր կյանքը զոհաբերելով նրանց: Այդ պատճառով հավալուսանը խորհրդանշում էր նաև Քրիստոսին, որը նույնպես իրեն զոհաբերել է հանուն մարդկության փրկության: Խաչի կողքերին պատկերված աքաղաղները խորհրդանշում էին Հարությունը, որին մարդիկ պետք է արժանանան սուրբ խաչի գործությամբ: Այգաբացի ազդարար աքաղաղը զուգորդվում էր մարգարեների՝ ապագայի նախագուշակների հետ: Միև-

նույն ժամանակ աքաղաղը Պետրոսի ուրացման խորհրդանշն էր, իսկ խաղողը Քրիստոսի խորհրդանշաններից մեկն է, որովհետև Հովհաննեսի ավետարանում ասված է. «Ես եմ ճշմարիտ որթատունկը, եւ իմ Հայրը մշակն է» (Յովհ. ԺԵ. 1), խաչը, նիզակը և փշերը Քրիստոսի չարչարանքների խորհրդանշաններն են և այլն:

Եթե պատկերազրական մոտիվների հիմնական բաղադրատարրը ընդհանրացնող բնույթ ունեն, ապա նրանց նկարումը աչքի է ընկնում մեծ բազմազանությամբ, որ պայմանավորված է ստեղծող վարպետների գեղարվեստական մտածողության բազմազանությամբ և գեղագիտական պատկերացումների առանձնահատկություններով: Դրանք այն հատկանիշներն են, որոնք բնորոշ էին յուրաքանչյուր գրչության կենտրոնին, յուրաքանչյուր անհատ նկարչին, որոնք առանձնանում էին գեղարվեստական մտածողության մակարդակով և ստեղծագործական հնարավորություններով:

Միջնադարյան զարդանկարչության մեջ բազմազան զարդամոտիվներից բացի, կան նաև բազմապիսի ու բազում կենդանական պատկերներ: Հնագույն հուշարձաններում՝ թե՛ քանդակազարդերում, թե՛ մանրանկարչության մեջ կենդանիների ու բույսերի պատկերներն աչքի են ընկնում որոշակի բնականությամբ, և դրանց տիպերը հեշտությամբ կարելի է ճանաչել: Այսպես՝ այստեղ ուսումնասիրվող ձեռագրերում բավական իրական ձևով են պատկերված թռչունները՝ աքաղաղները, բազերը, կաքավները, փասիանները: Նույնքան բնական են բույսերը. կարելի է ճանաչել թուզը, պատատուկը, նուսենին, տանձենին՝ իր պտուղներով և այլն (նկ. 4-9): Սակայն հետազայում, աստիճանաբար, իրական բնություն պատկերները ձեռք են բերում պայմանական, ոճավորված նախի ձև:

Զարդարվեստում իրական աշխարհի ձևերից ոճավորմանն անցնելը բնական գործընթաց է, որ կապված է առարկաների կամ կերպարների պատկերման ընթացքում ընդհանրացման ձգտման հետ, որի հետևանքով ընդգծվում էին ներկայացվող առարկայի կամ կերպարի առավել տիպական և արտահայտիչ կողմերը. «առարկան փո-

խակերպվում է խորհրդանիշի, գաղափարագրային նշանի՝ այն պատճառով, որ անհրաժեշտ է լինում վերարտադրել ոչ թե դրա արտաքին կաղապարը, որը վարպետորեն անում էին անտիկ արվեստագետները, այլ դրա էությունը, որը տեսանելի է միայն հոգևոր հայացքին» (153, 56):

Վաղ շրջանի Ավետարաններում հատուկ տեղ էր հատկացվում պատվանդանի վրա կանգնած խոշոր խաչի պատկերմանը, որը հարդարվում էր գարդանախչերով և երբեմն ձեռագրի սկզբում զբաղեցնում մեկ ամբողջ էջ (տե՛ս նկ. 11): Այդպիսի խոշոր խաչերի պատկերներ կարելի է տեսնել նաև վաղ շրջանի ասորական (Ը-Թ. դդ., տե՛ս 255), ինչպես նաև վրացական ձեռագրերում (Ժ-ԺԱ. դդ., տե՛ս 193, 214, 215): Սակայն միջնադարյան Հայաստանում խաչի պաշտամունքը առանձնահատուկ տեղ ուներ: Գեղանկարչության ինչպես և բարձրագույն արվեստում խաչի պատկերումը արտացոլում է հայ իրականության համար բնորոշ ևս մեկ երևույթ՝ խաչի պաշտամունքը, որը արտահայտվել է խաչքարերի պատրաստման արվեստի մեջ²⁴:

Մեծ ուշադրություն էր դարձվում տիտղոսաթերթերի ձևավորմանը: Վաղ շրջանի ձեռագրերում դրանք պատկերվում էին մեծ չափերի բաղադրատարրերով: Այսպես՝ սկզբնատառը զբաղեցնում էր էջի գրեթե քառորդ մասը: Այն հավասարակշռվում էր ո՛չ պակաս, գրեթե համամասն խոշոր լուսանցազարդով, իսկ բնագրի առաջին տողերը գրվում էին երկաթագիր տառերով, ինչը նպաստում էր դրանց ոճական որոշակի կոթողայնությունը, ինչպես օրինակ՝ վերը նկարագրված Հ^{ՅԵ} 6264 ձեռագրում (նկ. 11, 12): Ընդհանրապես, այս տարածաշրջանում գրված և մեզ հասած վաղ շրջանի ձեռագրերի մեծ մասը աչքի է ընկնում խոշոր չափերով, ինչը նպաստում էր ամբողջ հորինվածքի կոթողայնությունը:

²⁴ Հայկական խաչքարերի հարցը քննարկվել է հայկական միջնադարյան ճարտարապետությանը նվիրված բազմաթիվ աշխատություններում: Կան նաև առանձին ուսումնասիրություններ, որոնց թվին են պատկանում Ա. Շահինյանի (212), Լ. Ազարյանի (4), Ա. Յակոբսոնի (220), Ա. Սահակյանի (194), Գ. Պետրոսյանի (69) և այլոց աշխատությունները:

Զարդանկարային նախշերում գերակշռում են տերևային մոտիվները, որոնք կազմված են սրածայր մանգաղաձև տերևներից և արմավիկներով պարուրազարդերից, որոնք բնորոշ են նաև այդ դարաշրջանի դեկորատիվ բարձրաքանդակային հուշարձաններին, ինչպես նաև կիրառական արվեստի գործերին: Զարդանկարի այդ տեսակը գրավել է Ա. Յակոբսոնի ուշադրությունը. նա նկատել է, որ «ԺԲ-ԺԳ. դդ. այդ տիպի զարդանախչերը շատ մեծ տարածում են ստանում Մերձավոր Արևելքում, հատկապես՝ Հայաստանի ճարտարապետական զարդանկարման արվեստում: Հենց հայ վարպետների հատիչի տակ է, որ այդ բուսական նախշն իր փայլուն զարգացումն է ստացել, ինչի մասին են վկայում ԺԲ-ԺԳ. դդ. հուշարձանները» (221, 242):

Այդ նախշերի նախատիպերը՝ պակաս ուժավորված տեսքով, հանդիպում են Փոքր Ասիայի արևելյան շրջաններում, այդ թվում նաև՝ Բարձր Հայքի տարածքում գտնվող հուշարձաններում, որոնք վերաբերում են հեթանոսական շրջանին: Այսպես՝ որոշ մետաղե անոթներ ու գավաթներ, որոնք թվագրվում են մ. թ. ա. 2-ե. դդ. և գտնվել են Երզնկայի մոտակայքում, ունեն տերևների և ճյուղերի տեսքով զարդեր, որոնք հիշեցնում են այդ տարածքում նկարագրված վաղ շրջանի ձեռագրերի զարդանախչերը (100, աղ. I, III, 132, նկ. 138):

Զարդանախչերի մեծ մասը մեզ է փոխանցվել ավելի վաղ հեթանոսական մշակույթից: Ա. Մնացականյանը գրել է. «Փաստերը ցույց են տալիս, որ զարդանախչերը ծնունդ են առել նախնադարյան հասարակության ծոցում, և դրանց հիմքում ընկած են կարևորագույն բնական, ինչպես նաև հասարակական ուժերի և երևույթների ինքնատիպ, գերազանցապես միամիտ մատերիալիստական ճանաչումն ու ընկալումը: Այդ մոտիվները որոշակի իմաստ ունենին և միայն հետագայում փոխակերպվել են, կորցրել նախկին իմաստը, փոփոխվել են... Ընդ որում՝ տարբեր դարաշրջաններում դրանք տարբեր կերպ էին ընկալվում և օգտագործվում» (64, 603):

Քրիստոնեական դարաշրջանը հանդիսացավ ողջ հին մշակույթի և նրա բոլոր ասպարեզների, այդ թվում՝ նաև արվեստի, վե-

րաիմաստավորման ժամանակը, և որը պետք է համապատասխաներ նոր գաղափարախոսությունը, եկեղեցու կողմից սահմանվող նոր կանոններին, որոնք «խիստ կանոնակարգում էին պատկերների բովանդակությունն ու ձևը» (206, 55): Չնայած ամեն ինչ խիստ կանոնների ենթարկելու այդ միտումին՝ նոր ժամանակների արվեստը չէր կարող չհենվել անցյալի ձեռքբերումների վրա: «Մի դարաշրջանից մյուսին անցումը գործընթաց է, որը դարեր է տևում, երբ նոր մշակութային արժեքները և նոր սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները աստիճանաբար ձևավորվում ու հասունանում են հին կարգերի ծոցում» (91, 11): Ինչ վերաբերում է արվեստին, ապա այս բնագավառում առավել ակնառու օրինակներ կարելի է բերել զարգանկարչությունից: Ինչպես եկեղեցիները զարգարելու համար օգտվում էին դարերի ընթացքում մշակված և ավանդական դարձած հարդարման հնարքներից, այնպես էլ մանրանկարչության մեջ շարունակում էին ապրել հին արվեստի պատկերները, որոնք այժմ ընկալվում էին նոր իմաստավորմամբ և, համապատասխանաբար, փոփոխվում էին:

Շատ հետաքրքրական են հին արվեստից արված առանձին նմուշների փոխառությունից փաստերը: Ինչպես հայտնի է, քրիստոնեական պաշտամունքային բազմաթիվ շինություններ կառուցվում էին հին կռատների տեղում, ընդ որում՝ հին շինությունների մասերն օգտագործվում էին նորերի պահանջների համար և հարմարեցվում էին դրանց: Այդ տեսակետից ուշագրավ է Ա. Մնացականյանի հետաքրքիր ենթադրությունն Աղթամարի կենդանական կիսարձանների ծագման մասին: Արված լինելով որպես բարձրաքանդակներ՝ դրանք ոճականորեն տարբերվում էին մնացածներից, որոնք արված էին հարթաքանդակային եղանակով: Կիսարձանները տարբերվում էին նաև նրանով, որ ավելի վատ են պահպանվել: Ա. Մնացականյանն այդ կիսարձանները համարում է հին հեթանոսական հարդարանքի վերապրուկներ, որոնք օգտագործվել են քրիստոնեական եկեղեցի կառուցելիս (172): Աղթամարում եկեղեցի կառուցելիս հին

տաճարի քարերի օգտագործման փաստը վկայում է նաև Ժ. դ. պատմիչ Թովմա Արծրունին (25):

Նոր մշակույթի ձևավորման գործում Արևելքը շատ կարևոր տեղ ունի: «Տիգրիս և Եփրատ գետերի միջև ու Տիգրիսից այն կողմ ընդհարվում են շատ տարբեր գեղարվեստական հոսանքներ, որոնք զգալի կերպով նպաստել են ուշ հելլենիզմի փոխակերպմանը նոր ոճի, որը բնորոշել է միջնադարյան ողջ արվեստի բնույթը», - գրել է Վ. Լազարևը (149, I, 39): Միջագետքի ակունքներում գտնվող Բարձր Հայք նահանգը այն կենտրոններից էր, որը նշանակալի դեր է խաղացել այդ արվեստի ձևավորման ու զարգացման գործում:

Մեր խնդրո նյութ տարածաշրջանի վաղ միջնադարյան արվեստը պատկերացնելու հարցում մեզ մասամբ օգնում են առկա նկարազարդ ձեռագրերը, որոնց հարդարանքում պահպանվել են հեթանոսական պատկերացումների վերապրուկների հետ կապված հին նախշերի տարրեր:

Քրիստոնեական դարաշրջանում հին գաղափարների հիման վրա զարգանում էր նրանց խորհրդանշական նոր ընկալման ամբողջ մի համակարգ: Զարդային խորհրդանշական նշանների միջոցով արտահայտվում էին աշխարհաճանաչողական բարդ գաղափարներ, ինչը, հատկապես, բնորոշ էր Հին Արևելքի մշակույթին: Նրանց մեջ արտացոլվել են նաև հին դիցաբանական և տոտեմիստական պատկերացումների արձագանքները, որոնք, թափանցելով միջնադարյան արվեստի գինանոց, դրոշմվում էին կերպարների մեջ: Բնական ուժերը մարմնավորող հին տոտեմական պատկերացումների վերարտադրություններն այժմ օգտագործվում էին նոր ընկալմամբ, նոր վարդապետությունից գաղափարների հետ խորհրդանշական կապի միջոցով: Գաղափարների, երևույթների, ինչպես նաև հենց Ավետարանի շարադրանքի խորհրդանշական մեկնությունից այդ ձգտմամբ էր թելադրված հեթանոսական հին արվեստի հարուստ ավանդույթի օգտագործումը, որը վերաիմաստավորվում և հարմարեցվում էր նոր գաղափարախոսությունը:

ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺԳ. ԴԱՐԻ ՍԿՋԲԻՆ

ԺԳ. դ. սկզբին Բարձր Հայքում ստեղծված ձեռագրերը հիմնականում կապված են Դարանաղի և Եկեղյաց գավառների գրչատների հետ, որոնց խոշորագույն հոգևոր կենտրոնը գտնվում էր Ավագ վանքում, որն անվանվում էր նաև Գրիգոր Լուսավորիչ մենաստան: Ըստ ավանդույթյան՝ վանքը մ.թ. 35 թ. հիմնել է Թադևոս առաքյալը, իսկ Դ. դարի սկզբին որոշ շինություններ վերականգնել է Գրիգոր Լուսավորիչը: Այդ վանքը գտնվում է Դարանաղի գավառում, Սեպուհ լեռան ստորոտին, Եկեղյաց գավառի սահմանագծին՝ Երզնկա քաղաքից ոչ հեռու: Երկու գավառների սահմանագծին գտնվելով՝ այն տարբեր աղբյուրներում կապվում է մերթ մեկ, մերթ մյուս գավառի հետ (ի դեպ՝ այդ երկու գավառների միջև հստակ սահման չկար): Արդեն ԺԲ. դ. այն եղել է թեմի առաջնորդարան և, հետևաբար, հոգևոր և գրչության կենտրոն (48, 618-625): Վանական համալիրն ուներ չորս եկեղեցի՝ Աստվածամոր, Հովհաննես Մկրտչի, Թադևոս առաքյալի և Ստեփանոս նախավկայի: Այդ եկեղեցիներին վերաբերող տեղեկությունները պահպանվել են ձեռագրերի հիշատակարաններում: Վանքում գործող բարձրագույն տիպի դպրոցը հավասարազոր էր Գլաձորի համալսարանին: Ավագ վանքը այժմ ավերված է (տե՛ս նկ. I-VIII – Ս. Վ.):

Հոգևոր մշակույթի կենտրոններ կային նաև գավառի խոշոր քաղաքների հետ կապված այլ վանական համալիրներում: Այդ քաղաքների տերերն ու բարեկեցիկ քաղաքացիները հաճախ հանդես էին գալիս որպես հովանավորներ, մեկենասներ, և նրանց միջոցներով կառուցվում էին եկեղեցիներ, վանքեր, հիմնադրվում էին դպրոցներ, գրչատներ: Այսպիսի կենտրոններ կային Կարինում, Բաբերդում, Երզնկայում, Թորգանում, Թիլում և այլուր: Հատկապես գործուն էին Երզնկա քաղաքի գրչության կենտրոնները: Մ. Պոտուրյանը գրել է. «Երզնկան, որ վանքերով շրջապատուած ԺԳ-ԺԴ. դարուն փայլուն անուն մը ունէր, Հայաստանի մէջ գիտական ճեմարան մը կը ներկայացնէր. կարծես ճիշդ մ'ունէր մրցելու Կլիլիկոյ հետ, որ ուսումնական վարդապետներուն կեդրոնավայրն էր» (70, 19): Հ. Քյուրտյանն այդ ժամանակաշրջանն անվանում է ոչ միայն Երզնկա քաղաքի, այլև ողջ Եկեղյաց գավառի մշակույթի ծաղկման ժամանակաշրջան (88, 151): Բարձր Հայքում են ստեղծվել գրչության և մանրանկարչության արվեստի իսկական գլուխգործոցներ, որոնց շարքում հատուկ տեղ է գրավում հռչակավոր Մշո ձառնատիրը, որը չափազանց կարևոր և մեծ չափով վճռական նշանակություն ունի հայ գրչության արվեստի պատմության մեջ:

Ա. ՄՇՈ ՁԱՌՆՏԻՐՆ ՈՒ ՆՐԱՆ ՀԱՐՈՂ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

Մշո ձառնատիրն իր անունն է ստացել իր պահպանման վայրի՝ Մշո Սուրբ Առաքելոց վանքի (հարավարևելյան Հայաստան) անունով: Հսկա չափեր (70,5×55,5) ունեցող մատյանը ամենամեծ հայերեն ձեռագիրն է: Մշո ձառնատիրն ուղազրավ է ոչ միայն իր չափերով, այլև պարունակած նյութերով²⁵,

գրչության արվեստով, գեղարվեստական

²⁵ Ձեռագրում կան ներբողներ, ճառեր, քարոզներ, ուղերձներ, պատմական բովանդակություն ունե-

ցող շարադրանքների հատվածներ: Հատկապես մեծ արժեք ունեն որոշ նյութեր, որոնք պահպանվել են միայն այս ձեռագրում. Սեբեոս պատմիչի (է. դ.) ստեղծագործությունների հնագույն հատվածներ, Աբրահամ Եփեսացու ներբողը՝ նվիրված Աստվածամոր ավետմանը, Սահակ Գ. կաթողիկոսի ճառը, Ավարայրի ճակատամարտից առաջ իր գինվորների առջև Վարդան Մամիկոնյանի արտասանած ճառը:

ձևավորման ինքնատիպությամբ (ինչի մասին կխոսենք հետագայում), ինչպես նաև իր պատմությամբ, որն իր շատ կողմերով համահունչ է հայ ժողովրդի պատմությանը: Ինչպես նվաճողների կողմից ասպատակված Հայաստանի քաղաքների և գյուղերի բնակչությունը, այնպես էլ այս ձեռագիրը գերեվարվել է, օտարության մեջ է եղել և զարմանալիորեն փրկվել (49, 699-726, 56, 137-163, 34, 66-74):

Ճառընտիրը Ժ. Գ. վերջին պատվիրել է Բաբերդի տեր պարոն Աստվածատուրը: Հսկա ձեռագիրը գրելու համար մշակվել են համապատասխան չափեր ունեցող մագաղաթե թերթեր, որոնցից յուրաքանչյուրի համար օգտագործվել է մեկ հորթի կաշի²⁶: Ձեռագիրն երկու տարվա ընթացքում կրկնօրինակել է «գրչության արվեստում հմուտ և գիտակ» գրիչ Վարդան Կարնեցին: 1202 թ. ձեռագիրը հիմնականում պատրաստ էր, ավարտված չէր միայն հիշատակարանը: Այդ ժամանակ սկսվում է Իկոնիայի սուլթան Ռուքն-էդ-Դինի արշավանքը, որի ժամանակ ավերվում է Բաբերդը: Ձեռագրի պատվիրատու՝ Բաբերդի տանուտեր Աստվածատուրը սպանվում է, նրա ունեցվածքը թալանվում է, իսկ նրա պատվերով գրված ձեռագիրն ընկնում է Խլաթի թուրք դատավորի ձեռքը: Վերջինս այն տանում է Խլաթ և հայտարարում ձեռագիրը վաճառելու իր մտադրություն մասին: Մշո Առաքելոց վանքի վանականները ձեռագիրը փրկագնելու համար հանգանակություն են սկսում, որի համար նրանք շուրջ մեկ տարի շրջում են գյուղերում և դրամ ժողովում (հիշատակարանում պահպանվել են հանգանակության մասնակից բազմաթիվ մարդկանց անուններ): Չորս հազար արծաթ դրամով (այն ժամանակի համար շատ մեծ գումար) ձեռագիրը փրկագնվել է և տարվել Մշո Սուրբ Առաքելոց վանք: Այստեղ 1205 թ. ձեռագիրը կազմվել է, և գրվել հիշատակարանը, ուր

շարադրվել է վերը բերված պատմությունը: Սակայն հետագայում ևս ձեռագիրն ունեցել է ոչ պակաս ողբերգական ճակատագիր: 1915 թ. Օսմանյան Թուրքիայում Մեծ Եղեռնի ժամանակ երկու մասի բաժանված ձեռագիրը²⁷ փրկվել է. մի մասը գաղթական երկու հայ կանանց մեջքին, որոնք մեծ դժվարություններով այն հասցրել են Էջմիածին, երկրորդ մասը գտել է ռուսական բանակի սպա Նիկոլայ դե Ռոբերտին, որ այն տարել է Թիֆլիս և նվիրել հայկական բարեգործական ընկերության թանգարանին ու դարձել ընկերության պատվավոր անդամ²⁸: Հետագայում՝ ձեռագրի երկու կեսը հանձնվել է Էջմիածնի ձեռագրատանը և Երևանի Գրական թանգարանին: Այժմ երկու կեսն էլ 7729 համարի ներքո գտնվում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում:

Մշո ճառընտիրը մենք ներկայացնում ենք՝ գնահատելով սոսկ նրա գեղարվեստական ձևավորումը: Ձեռագիրն ունի չորս թեմատիկ մանրանկար, բազմաթիվ գլխազարդեր, լուսանցազարդեր և սկզբնատառեր: Սրանց առանձին նմուշներ արդեն հրատարակվել են հայկական մանրանկարչությունը նվիրված ալբոմներում (122, նկ. 13, 124, նկ. 29-32, 251, նկ. 1, 2, 240, նկ. 160):

Այս ձեռագիրը, ամենայն հավանականությամբ, պատկերազարդել են երկու մանրանկարիչ. առաջինը թեմատիկ մանրանկարների և մի շարք նկարազարդումների, այդ թվում նաև՝ տիտղոսաթերթի հեղինակն է, սակայն ձեռագրի զարդահարմարման մեծ մասը ոճական տեսակետից ակնհայտորեն տարբեր է նախորդից, և, անկասկած, նկարված այլ մանրանկարիչի ձեռքով:

Նախ՝ դիտարկենք ծաղկողի նկարած թեմատիկ նկարազարդումները, որը նաև տիտղոսաթերթի հեղինակն է: Վերջինիս վրա պահպանվել է արձանագրություն, ուր հիշատակվում է ձեռագրի պատվիրատու Աստվածատուրը և նկարիչ Ստեփանոսը:

²⁶ Այսօր ձեռագիրն ունի 607+17+1=625 թերթ. նրա 17 թերթը Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի, 1 թերթը նույն միաբանության Վիեննայի մատենադարաններում են. 1958 թ. ձեռագրի երկու թերթ ձեռք է բերել Ռուսաստանի պետական (նախկին՝ Լենինի անվ.) գրադարանը և փոխանակման կարգով 1979 թ. հանձնել Մաշտոցյան Մատենադարանին:

²⁷ Ձեռագրից հեշտությամբ օգտվելու համար Մշո Սուրբ Առաքելոց վանքի վանականները 1828 թ. այն բաժանել են երկու մասի (56, 139):

²⁸ Այս սպա Ռուսաստանի ԳԱ հուշարձանների պահպանության հանձնաժողովի անդամ էր: Նա 1916 թ. այցելել է Արևմտյան Հայաստանի ջարդերից տուժած շրջաններ (նույն տեղում, 162):

Ձեռագրի սկզբում կա երեք հորինվածք պարունակող մի մանրանկար (նկ. 13): էջի վերին մասում պատկերված է Քրիստոսը՝ պատվիրատուի հետ և Մկրտույթյան տեսարանը, իսկ ստորին մասում՝ Ծնունդը և Մոգերի երկրպագությունը: Թերթը, որի վրա նկարված են այդ երեք պատկերները, վնասված է. վերին ձախ եզրը պատռված է: Այստեղ պատկերված է երկնային գահին բազմած Քրիստոսը: Մի ձեռքով նա բացված գիրք է պահել, որի վրա կարելի է կարդալ. «Ես եմ լոյս աշխարհի» (Յովհ. Լ. 12), մյուս ձեռքով օրհնում է: Քրիստոսից ձախ եղել է դեմ դիմաց կանգնած մի անձ, պահպանվել է միայն նրա ձեռքի դաստակը, որով նա գիրք է մեկնում: Ըստ երևույթին՝ այստեղ պատկերված է եղել ձեռագրի պատվիրատու Աստվածատուրը²⁹: Քրիստոսից աջ, նրանից շրջանակով զատված, պատկերված է Մկրտույթյան տեսարանը: Այդ հորինվածքի որոշ մանրամասներ, ինչպես օրինակ՝ Հովհաննես Մկրտչի հագուստը (նա պատկերված է ոչ թե քուրձով, այլ գիմատիայով և քիտոնով), ինչպես նաև նրա ետևում շենքի առկայությունը վկայում են, որ նկարիչն օգտագործել է այդ տեսարանի պատկերման եզակի վաղ տարբերակներից մեկը: Հորինվածքը կառուցված է ըստ Հովհաննու ավետարանի շարադրանքի. «Այս բանը պատահեց Բեթաբարայում, Յորդանանի միևս կողմում, ուր գտնվում էր Յովհաննեսը եւ մկրտում» (Յովհ. Ա. 28): Մանրանկարի ետին պլանում պատկերված շինությունն ակնարկում է Բեթաբարա քաղաքը: Այս տեսարանի նման հորինվածքը հանդիպում է վաղ քրիստոնեական հուշարձաններում, օրինակ, Մաքսիմիլիանոսի հայտնի գահը գարդարող Զ. դ. բարձրաքանդակի վրա (266, նկ. 361): Դիտարկվող մանրանկարում Քրիստոսի ոտքերի տակ պատկերված է

տապալված վիշապ, ինչը, սկսած ԺԳ. դ., հայկական արվեստում բնորոշ է դառնում Մկրտույթյան տեսարանի պատկերագրության մեջ: Տապալված օձ-վիշապի կերպարը հայտնվել է գովերգագրական գրականության ազդեցության ներքո (186, 73-85, 132): Շարահնոցի ութերորդ օրվա կանոնում ասվում է. «Հորդանան գետում Փրկիչը խորտակեց վիշապի գլուխը և իր զորություններ փրկեց բոլորին» (218, 30): Ինչպես ցույց է տալիս Մ. էմինը, այդ կանոնի հիմքում ընկած է Սաղմոսարանի հետևյալ շարադրանքը. «Դու քո զորություններ ծովը ճեղքեցիր, եւ վիշապների գլուխները ջրերի մեջ ջարդեցիր» (Սաղմ. ՀԴ. 13): Այս շարադրանքի հիման վրա հայկական մանրանկարչության մեջ հայտնվեց Մկրտույթյան տեսարանի նոր տարբերակ, ուր հանդես է գալիս օձ-վիշապը, երբեմն էլ նաև՝ մի քանի վիշապ³⁰: Բյուզանդական արվեստում գերակշռում է այդ տեսարանի մեկ այլ տարբերակ. սովորաբար՝ ջրի մեջ պատկերվում է խաչը՝ պատվանդանի վրա, որպես քրիստոնեության հաստատման խորհրդանիշ, կամ էլ Հորդանանի հին մարմնավորումները ջրային աստվածության տեսքով՝ որպես անդր-չիրիմյան աշխարհի խորհրդանիշներ և այլն (34, 68, 86, 21-2, 262, 137):

էջի ստորին մասում պատկերված է Հիսուսի ծննդյան տեսարանը՝ Մոգերի երկրպագության ուղեկցությամբ: Այստեղ նույնպես տեսնում ենք այդ թեմայի բավականին վաղ տարբերակը: Աստվածամայրը պատկերված է մսուրի մոտ նստած՝ ձեռքերը գուրգուրանքով խանձարուրի մեջ փաթաթված մանկանը մեկնած, կարծես նրան գրկելու համար: Նրա խոշոր կերպարը հորինվածքում կենտրոնական տեղ է գրավում: Անձավի վրա, ուր գտնվում են Աստվածամայրն ու մանուկը, վեր է խոյանում սիմետրիկ տեղադրված ժայռերի զանգվածը,

²⁹ Ս. Տեր-Ներսեսյանը համարում է, որ Քրիստոսի ձախ կողմում կարող էր պատկերված լինել Ավետման տեսարանը: Սակայն պարզորոշ կերպով երևացող ձեռքը, որը գիրք է մեկնել, վկայում է, որ այնտեղ, ամենայն հավանականությամբ, պատկերված է եղել ձեռագրի պատվիրատուն՝ պարոն Աստվածատուրը, որի ձեռքում պատվիրված գիրքն է:

³⁰ Վիշապի հայտնվելը Մկրտույթյան տեսարանում կապված է նաև պարականոն մի գրվածքի հետ, որի համաձայն օձը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես Ադամի և Եվայի գայթակղիչ, այլև որպես նենգ դև, որը նրանց ստիպում է խոստանալ հլու լինել իր կամքին: Վիշապի (դևի, սատանայի) իշխանությունն ավարտվում է Փրկչի գալստյան հետ (24, I, 312, 146):

որոնց եզրագծերը ոլորված են և, արտասովոր ձև ստանալով, հիշեցնում են նախազարդային շրջանակ: Լոգանքի տեսարանից պահպանվել է միայն ծառայող կնոջ պատկերի մի մասը և Հիսուս մանկան գլուխը: Հորինվածքի ձախ մասը պատռված է: Այնտեղ պատկերված են եղել Հովսեփը և երկրպագող մոգերը (նրանցից մեկի թագով պսակված գլուխը պահպանվել է):

Այս հորինվածքի մեջ առավել բնորոշ է Ծննդյան տեսարանում նստած Աստվածամոր կեցվածքը: Այս տարբերակը կապված է նրա անցավ ծննդաբերության գաղափարի հետ (188, 73, 187, 171): Այդպիսի պատկերագրությունն առավել վաղ նմուշներ մեզ են հասել Դ-Ե. դդ. քարատապանների բարձրաքանդակներում, օրինակ՝ Մանտուայի քարատապանում (142, 28, նկ. 8): Բազմաթիվ օրինակներ առկա են նաև ավելի ուշ հուշարձաններում՝ Թ-Ժ դդ. Կենսինգստոնի թանգարանի Թ. դ. փղոսկրյա կազմում (նույն տեղում 226, նկ. 147), Խոզիաս Լուկասի և Պալատինյան կապելայի խճանկարներում Պալերմոյում (266, նկ. 157, 159, 268, նկ. 79, 80, 230, նկ. 130), ինչպես նաև Կապադովկիայի որմնանկարներ, մասնավորապես՝ Ղարաբաղ քիլիսեի և Գարանլեկ քիլիսեի քարանձավային տաճարներում (երկու հուշարձաններն էլ պատկանում են ԺԱ. դ., տե՛ս 246, ալբոմ III, նկ. 198ա)³¹: Հայկական մանրանկարչության մեջ նման պատկերագրության հնագույն նմուշները հանդիպում են հիմնականում ԺԱ. դ. հուշարձաններում, օրինակ՝ 1057 թ. Մելիտենեի Ավետարանում (Մատ. ձեռ. Հ^մ 378A, 152, 85): ԺԳ. դ. սկզբին Ծննդի նման սխեմա ի հայտ է գալիս ոչ միայն Հայաստանում, սրան մենք հանդիպում ենք նաև վրացական հուշարձաններում, օրինակ՝ Թիմոթեոսուբանի տաճարի որմնանկարներում (1205-1215 թթ., տե՛ս 193, 55), ինչպես նաև ԺԲ-ԺԳ. դդ. ասորական ձեռագրերում (255, 115):

³¹ Համեմատությունը Կապադովկիայի տաճարների հետ առավել ևս բնական է, քանի որ, ինչպես արդեն նշել են մասնագետները, այնտեղ հնուց գոյություն ունեին հայկական բնակավայրեր, և մի շարք անձավային տաճարներ կառուցվել և հարգարվել են հայ վարպետների մասնակցությամբ (152, 89):

325բ էջին պատկերված է «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերը (նկ. 14), որը զբաղեցնում է էջի միայն մի մասը: Այս տեսարանի պատկերագրությունն աչքի է ընկնում լակոնիզմով. Քրիստոսին հետևում են ընդամենը երկու աշակերտ, իսկ դիմավորողների խումբը կազմված է երեք մարդուց. ներկայացված են մի ծերունի, միջին տարիքի մարդ՝ արմավենու ճյուղերը ձեռքին և մի կին, որ մարմնավորում է այսպես կոչված «Սիոնի» կամ «Երուսաղեմի» դստերը³²: Պատկերված են նաև չորս պատանի՝ երկուսը հագուստ են փռում Երուսաղեմ մուտք գործող Հիսուսի առջև, իսկ մնացած երկուսը ճյուղեր են հատում ծառից: Հետաքրքիր է ներկայացված Երուսաղեմը. տիպական միջնադարյան քաղաք՝ շրջապատված աշտարակներ ունեցող քարե պարսպով, որի կենտրոնում վեր է խոյանում սյուների վրա հանգչող ռոտոնդան, որը խորհրդանշում է տաճարը: Քաղաքի նման պատկերումը դառնում է կանոնական և հանդիպում է արվեստում սկսած Զ. դ., օրինակ՝ Վիեննայի Գենեգիսի նկարագրողումներում (273, աղ. 21):

Մշո ձառնարի մանրանկարների ոճը աչքի է ընկնում ձևերի մեկնաբանության որոշակի պայմանականությամբ, առանձնահատկություն, որը, ընդհանուր առմամբ, բնորոշ է միջնադարյան արվեստին և հատկապես վառ կերպով բացահայտվել է քրիստոնեական արվեստի հուշարձաններում: Մշո ձառնարի մանրանկարներում այդ միտումը արտահայտվել է պատկերների ընդգծված հարթապատկերայնության մեջ՝ ամեն ինչ դեկորատիվ ռիթմին ենթարկելու եղանակով: Շենքերը, բնանկարի մանրամասները, ինչպես նաև կերպարները գծագր-

³² Հովհաննեսի Ավետարանում ասված է. «Եւ Յիսուս մի էջ գտնելով, նստեց նրա վրայ, ինչպէս որ գրուած է. «Մի՛ վախեցիր, ո՛վ դուստրդ Սիոնի, ահա քո թագաւորը գալիս է՝ էջի քուռակի վրայ նստած» (Յովհ. ԺԲ. 15): Այստեղ ակնարկվում է Զաքարիայի մարգարեությունը, ուր կա. «Ուրախացի՛ր խնդութեամբ, դու՛ստրդ Սիոնի, կանչի՛ր ցնծութեամբ, դու՛ստրդ Երուսաղէմի, ահա գալիս է քո թագաւորը քեզ մօտ, քո արդար, փրկագործ ու խոնարհ թագաւորը՝ հեծած էջի, էջի քուռակի վրայ» (Զաք. Բ. 10): Երուսաղեմի դուստրը երբեմն պատկերվում է երեսան գրկին:

ված են առավելապես ուրվագծով, որի գծերը երբեմն ընկալվում են որպես զարգանախ: Այդ ամենով հանդերձ պատկերված անձանց դեմքերը զուրկ չեն արտահայտչականութունից: Հատկանշանական է հատկապես Աստվածամոր դեմքը Ծննդյան տեսարանում. դեմքը գեղեցիկ է, իսկ մեծ և տխուր աչքերը նրան ոգեղենութուն են հաղորդում: Չնայած որ վարպետի գծանկարը մի քիչ կաշկանդված է, սակայն զգացվում է, որ նա օգտվել է լավ նմուշից: Դրա մասին վկայում են հորինվածքի հստակութունը և երբեմն բարդ ճարտարապետական կուլիսների ավանդական տեսքի պահպանումը:

Մեծ տպավորութուն է գործում տիտղոսաթերթի շքեղ ձևավորումը, ուր շարադրանքը սոսկ աննշան մասն է (նկ. 15): Այստեղ մենք, փաստորեն, տեսնում ենք սյուներով խորան՝ նուրբ հյուսկեն զարգանախ՝ զարգարված գլխազարդով: Գլխազարդի կենտրոնը զբաղեցնում է խոշոր վարդյակը՝ երկու կողային կիսավարդյակներով, որոնց մեջ տեղադրված են հերալդիկ կենդանիների պատկերներ (մի կողմից՝ իրական՝ առյուծներ, իսկ մյուս կողմից՝ երեւակայական կենդանիներ՝ սֆինքսներ): Գլխազարդը հենվում է բարձր նրբագեղ սյունների վրա, որոնք նույնպես պատված են հյուսկեն նախշով: Սյուներից մեկը կազմում է «Ի» սկզբնատառի առանցքը, իսկ կողմնային լուսանցազարդի տեղում պատկերված է երկար նեցուկի վրա մեծ խաչը՝ պսակված ավելի փոքր հավասարակողմ խաչով:

Տիտղոսաթերթի նախշերը նկարված են նուրբ գծանկարային ոճով, դրանց բարդ հյուսվածքը, ինչպես և քանդակագործության մեջ, աչքի են ընկնում կառուցվածքային հստակությամբ: Տիտղոսաթերթի եզրերում՝ ուղղահայաց վերից վար, նրբագեղ տառերով գրված է արձանագրութուն, ուր հիշատակվում են պատվիրատու Աստվածատուրն ու նկարիչ Ստեփանոսը: Ծառնտրի մի շարք լուսանցազարդեր նկարված են նման գծագրական ոճով. դրանց մեջ նույնպես գերակշռում են բարդ հյուսկեն նախշերը, որոնք նկարված են նուրբ պլաստիկ

գծերով: Ինչպես տիտղոսաթերթը, այնպես էլ ոճականորեն նրան մոտ լուսանցազարդերը, ներկված են ավելի նուրբ, թափանցիկ ներկերով (նկ. 16, 17):

Սակայն ձեռագրի զարդանախշերի մեծ մասը նկարված է այլ ոճով: Սրանց անանուն հեղինակն ավելի վառ անհատականութուն է. նա համարձակ ձևով ձեռագրի լուսանցքները պատել է բազմազան, վառ գունազարդումներով բուսական նախշերով, որոնց մեջ ներմուծել է ինչպես իրական, այնպես էլ երեւակայական թռչունների և կենդանիների պատկերներ: Գունային զուգադրումները նա կառուցել է երանգների հակադրության սկզբունքով: Այսպես՝ նարնջագույնի երանգները համադրվել են մուգ շագանակագույնի հետ, երբեմն, գրեթե սևի հետ, որից նարնջագույնը բոցավառվում է կրակի պես. երկնագույնը նա ստվերարկում է մուգ կապույտի (ուլտրամարինի) թավիշով: Երեւակայական նախշերը վարպետի վրձնի տակ ձեռք են բերում գալարվող և Ֆլշացնող դեքերի, երբեմն էլ զարմանալի հեքիաթային թռչունների կերպարանք: Նրանց շարժումների պլաստիկան ընդգծվում է ուրվագծերով: Այս վարպետի անունն անհայտ է մնում: Նրա նկարած գլխազարդերը, լուսանցազարդերն ու սկզբնատառերը, ինչպես իրենց ձևերով, այնպես էլ իրենց կոլորիտի գունագեղութամբ շատ մեծ տպավորութուն են թողնում և ձեռագրին զարգարուն տեսք են տալիս (նկ. 18, 19, 20): Վառ և բազմերանգ այդ նկարազարդումներն այնպիսի մեծ ուշադրութուն են գրավում, որ արվեստի «երկրպագուների» կողմից բազմաթիվ լուսանցազարդեր կտրվել և հանվել են ձեռագրից:

Մշո ծառնտրի էջերը զարգարող նախշերի մեջ ոճավորված բույսերից բացի մենք տեսնում ենք իրականութայնը բավական մոտ պատկերված տարբեր ծաղիկների, թփերի և ծառերի պատկերներ: Այսպես՝ մի տեղ տեսնում ենք հյուսթեղ, վառ պտուղներով նուննի, կարելի է ճանաչել նաև թուզը, խաղողը, մեխակը և այլն: Որոշ դեպքերում տրվում է բույսի ամբողջական պատկերը, երբեմն արմատի հետ միասին (նկ. 21): Դա առիթ է տվել ենթադրելու, որ ձեռագրի նմուշների շարքում կարող էին լինել և դե-

ղաբուսակներ: Ս. Տեր-Ներսեսյանն այդ կապակցութեամբ գրել է. «Մշո Ճառընտրի լուսանցազարդերը ներշնչվել են անկասկած ինչ-որ բժշկական ժողովածուից, որի ամենահին օրինակը հանդիսանում է մի ձեռագիր, որը պարունակում է Դիոսկորիդեսի աշխատությունը...» (240, 214): Սակայն Մշո Ճառընտրի ոչ բոլոր լուսանցազարդերը կարելի է կապել նման ժողովածուների հետ: Բուսական նախշերի մեծ մասը երևակայական են կամ այնքան են ոճավորված, որ դրանց իրական նախատիպերն անհնարին է կռահել: Նույնը կարելի է ասել կենդանական աշխարհին վերաբերող պատկերների մասին: Այստեղ նույնպես հանդիպում են ինչպես իրական, այնպես էլ երևակայական կենդանիների պատկերներ: Առաջինների թվին են պատկանում հաճախակի հանդիպող առյուծները, օձերը, որոնք երբեմն պատկերված են հերալդիկ դիրքերով: Կարելի է ճանաչել նաև որոշ թռչուններ՝ սիրամարգեր, աքաղաղներ, թռվածակներ, արագիլներ, կաքավներ, թռնձեր և այլն: Ավելի շատ են անճանաչելիորեն ոճավորված, իսկ երբեմն էլ կենդանական աշխարհի պարզապես երևակայական ներկայացուցիչներ: Այդ կենդանական աշխարհը մեկուսացված չէ. ներմուծված լինելով բուսական բարդ պարուրազարդերի և հյուսվածքների մեջ՝ այդ կերպարները, անկասկած, ունենին խորհրդանշական իմաստ, որը միշտ չէ որ հնարավոր է լինում բացատրել:

Հայկական պատկերարազարդ ձեռագրերում հանդիպող բուսական ու կենդանական աշխարհների այսպիսի բազմազանությունը կապակցությունը Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրել է. «Հայկական դեկորատիվ արվեստի ակունքները գտնվում են խոր անցյալում: Դա իրանն է, որը Հայաստանին է տվել երևակայական կենդանիների և որոշ բույսերի ձևեր, դա հին Միջագետքի արվեստն է, որտեղից Հայաստանը փոխառել է երկրաչափական նախշերի մեծամասնությունը, և որոնք Հայերի միջոցով փոխանցվել են Փոքր Ասիային ու Ասորիքին: Հետագայում՝ դարձյալ Հայերը, որոնք Բյուզանդիա էին գալիս, մեծ դեր են խաղացել այնտեղ արևելյան ազդեցությունների ի հայտ գալու գործում, որոնք պատկերամարտություն ժամանակաշրջանում փոխել են բյուզանդական արվեստի բնույթը» (232, 49):

Հայերեն ձեռագրերում հանդիպող երևակայական կենդանիների պատկերները կապված են ոչ միայն իրանական արվեստի հետ: Ամեն տեսակի հրեշների ի հայտ գալը աշխարհի շատ ժողովուրդների միջնադարյան արվեստի համար բնորոշ երևույթ էր դարձել: Այսպիսի պատկերների նկատմամբ նաև ռուսական և ռումանական արվեստում ԺԲ-ԺԳ. դդ. հայտնված հակումը Լ. Լեյկովը կապում է Մերձավոր Արևելքի և Միջագետքի ավանդույթների հետ (153, 57): Հին հավատալիքների արտացոլք լինելով՝ այդ կերպարները միջնադարում ընկալվում էին որպես չարի խորհրդանիշ: Հետաքրքիր է, որ Ագաթանգեղոսը, նկարագրելով Գրիգոր Լուսավորչի կողմից հին կռատների ավերումը, ամեն անգամ ավելացնում է, որ այնտեղից հալածում էին դեերին (2ա, 409, 65ա): Վաղ քրիստոնյաները դրանք նույնացնում էին հեթանոսական կուռքերի, կեղծ աստվածների հետ, որոնց հալածել ու հաղթել էր նոր դավանանքը: Քրիստոնեական արվեստի զինանոց ներմուծվելով՝ հին ոգիների ու աստվածների կերպարներն ընկալվում էին կա՛մ որպես մուլթ ուժերի խորհրդանիշ, կա՛մ էլ վերաիմաստավորվում էին՝ համապատասխանեցվելով նոր գաղափարախոսությունը³³: Դրան նպաստում էր յուրօրինակ մի մտածելակերպ, որի համաձայն հեթանոսական ուժերն ու գաղափարները ոչ միայն պարտվել էին, այլև նվաճվել և ծառայում էին քրիստոնեական գաղափարներին (64, 65, 7-48, 172, 367)³⁴: Այդ միտումը ուղղակիորեն ազդեցվում էր Աստվածաշնչի գրքերի մեկնությունների հետ, որոնք կապ էին տեսնում Հին և Նոր

³³ Այդ տեսակետից շատ բնորոշ են «Բարոյախոսները», որոնք շատ մեծ տարածում են գտել միջնադարյան գրականության մեջ: «Բարոյախոսների» առանձին տարբերակներ պահպանվել են նաև հայ մատենագրության մեջ (166, 168): Դրանցում տրվում է տարբեր կենդանիների ու թռչունների (ոչ միայն իրական) նկարագրություններ, ինչպես նաև խոսվում է դրանց խորհրդանշական որոշ առանձնահատկությունների մասին, որոնք համապատասխանում են այդ ժամանակաշրջանի պատկերացումներին:

³⁴ Հին դավանանքների պարտությունը և նոր վարդապետության հաղթանակը յուրօրինակ ձևով արտացոլվել է Ռոմանական Արևմուտքի արվեստում: ԺԲ-ԺԳ. դդ. ռոմանական տաճարների պատերին, ինչպես նաև ձեռագրերում հայտնվում են զանազան հրեշների պատկերներ, որոնք հին հավատալիքների ու տոտեմական պատկերացումների արձագանքն են: (178, 154, 53):

Կտակարանների միջև, և այսպիսով նոր ուղիներ էր բացվում տեղական հին հավատալիքների ու պատկերացումների մեկնութունների համար:

Մշո ձառնարի լուսանցազարդերը, ըստ սովորության, տեղադրված են գլուխների կամ շարադրանքի առանձին հատվածների սկզբում: Մեծ բաժինների կամ գրքերի սկիզբը զարդարված է կամ գլխազարդով, կամ խոշոր սկզբնատառով:

Լուսանցազարդերում հաճախ են կրկնվում հատկապես մեզ ծանոթ կիսարմավիկներից, սրածայր մանգաղաձև տերևներից և գալարվող ցողունների պարուրազարդերից կազմված նախշերը: Բազմազան տարբերակներով ներկայացված այդ զարդանախշերի տարրերն աստիճանաբար կազմում են լուսանցազարդի դասական նշանը, որը դառնում է հայկական միջնադարյան ձեռագրի հարդարանքի ամենաբնորոշ բաղադրատարրը: Այդ լուսանցազարդերի ամենավաղ նմուշները հանդիպում են Արևմտյան Հայաստանի հուշարձաններում, հատկապես, Բարձր Հայքի գրչատներից դուրս եկած ձեռագրերում: Մեզ հասած նյութը թույլ է տալիս հետևել լուսանցազարդերի հիմնական տիպերի զարգացման փուլերին (նկ 22, 23):

Մշո ձառնարի արտակարգ խոշոր չափերը կանխորոշել են նրա դեկորատիվ հարդարանքի կոթողային բնույթը: Ընդ որում՝ այստեղ մենք տեսնում ենք ոչ միայն զարդանախշի խոշորացված տարբերակներ. եթե այդպես լիներ, ապա մենք կունենայինք ծանոթ նախշերի ընդամենը պարզեցված և ավելի կոպիտ պատկերները: Սակայն Մշո ձառնարի զարդանախշերը առանձնանում են ինչպես հարդարանքի ընտրության, այնպես էլ նրա մեկնության որոշակի նորույթներով: Այդ լուսանցազարդերը նկարած ծաղկողները ստեղծագործաբար են մոտեցել իրենց առջև դրված գերխնդրին՝ ձեռագիր հսկային արժանի նկարազարդում ստեղծելուն: Ամեն ինչ՝ և՛ մագաղաթի, թանաքի, ներկերի որակը, և՛ գրի վայելչությունը, և՛ զարդանախշերի հարստությունը բարձրակարգ վարպետության արդյունք են: Ձեռագրի զարդանախշերի մեջ հանդիպում են այնպիսիք, որոնք միայն իրենց ընդհանուր բնույթով են կապված ավանդական հար-

դարման ձևերի հետ և, ըստ էության, գրքի ձևավորման արվեստի ինքնատիպ նմուշներ են³⁵:

Զարդանախշային հարդարման բնույթով Մշո ձառնարին հարում են ԺԳ. դ. սկզբի մի շարք ձեռագրեր, որոնց մեծ մասն ընդօրինակվել է նույն Ավագ վանքում: Բոլորն էլ Ավետարաններ են. մեկը Բրիտանական գրադարանի Հ^մ 13654-ն է՝ 1200 թ., մյուսը՝ Մատենադարանի Հ^մ 10359-ը՝ 1201 թ.: Հետաքրքրական են Մխիթարայան միաբանության Վիեննայի մատենադարանի ավետարանական պատառիկը (ձեռ. Հ^մ 456, ԺԲ-ԺԳ. դ. սկիզբ) և Հ^մ 218 ձեռագիրը՝ Սեբաստիայի Ավետարան, 1222 թ., և այլն: Թվարկված ձեռագրերից ուշագրավ են հատկապես առաջին երկուսը: Ընդօրինակված լինելով Ավագ վանքի գրատանը Մշո ձառնարի հետ գրեթե միաժամանակ՝ նրանք վերջինիս հետ շատ ընդհանրութուններ ունեն: Ա. Մաթևոսյանը ենթադրել է, որ այդ երեք ձեռագրերը, այսինքն՝ Մշո ձառնարի, 1200 և 1201 թթ. Ավետարանները, ընդօրինակել են միևնույն Վարդան Կարնեցի գրչի և նկարազարդվել են նույն Ստեփանոս մանրանկարչի ձեռքով (57): Սակայն նշված մատյանների գրչությունն ընդհանրություններ ունի միայն առանձին հատվածներում, ինչը կարելի է բացատրել հետևյալ կերպ. Վարդան Կարնեցին ու Ստեփանոսը միասին աշխատել են Մշո ձա-

³⁵ Չնայած ներկայիս տեխնիկայի բոլոր առավելութուններին՝ վերատպությունների մեջ, ցավոք, մանրանկարչական հուշարձանների որակների գզալի մասը կորսվում է, ուստի և գրչության արվեստի շատ նրբերանգներ հասանելի են մնում մասնագետների նեղ շրջանակներին, որոնք հնարավորություն ունեն թերթել միջնադարյան ձեռագրերը: Ինչ վերաբերում է Մշո ձառնարին, ապա ոչ մի տպագրություն չի կարող ամբողջովին վերարտադրել հսկայական չափեր ունեցող ձեռագրի էջերը, և տպագրության դեպքում կարելի է հիանալ միայն նրա առանձին մանրամասներով, որը, անկասկած, խոչընդոտում է հուշարձանի ամբողջական ընկալմանը: Սակայն այդպիսի հնարավորությունը թույլ է տալիս գոնե որոշ չափով գնահատել ձեռագիրը ծաղկած նկարիչների մասնագիտական բարձր վարպետությունը և գրքերի նկարազարդման արվեստի բոլոր նրբությունների նրանց իմացությունը:

ուրնտրի բնագրի վրա, 1200 թ. Ավետարանի շարագրանքը, ըստ հիշատակարանի, ընդօրինակել է Վարդանը, իսկ 1201 թ. Ավետարանը՝ Ստեփանոսը: Ինչ վերաբերում է երեք ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորմանը, ապա դրանք պակաս գուգահեռներ ունեն. որոշակի հսկան կետեր կարելի է նկատել միայն երկուսի՝ Մշո ճառընտրի և 1201 թ. Ավետարանի գեղարվեստական ձևավորման մեջ: Մենք արդեն գիտենք, որ Ստեփանոսը ոչ միայն գրիչ էր, այլև մանրանկարիչ, որը արել է Մշո ճառընտրի նկարագրողումների մի մասը: Նրա անունը նշված է նաև 1201 թ. Ավետարանի հիշատակարանում: Վարդան Կարնեցին հիշատակվում է որպես գրիչ. նա ընդօրինակել է 1200 թ. Ավետարանը, որի գեղարվեստական հարդարանքը մյուսներից տարբերվում է իր ավելի նրբագեղ և նրբին ոճով, որն իր բնույթով ավելի մոտ է կիլիկյան մանրանկարչության նմուշներին, ինչը նշել է Տ. Իգմայլովան (130, 208):

Նույն գրչատնից դուրս գալով, հետևելով նույն ավանդույթներին՝ այդ ձեռագրերը, այդուհանդերձ, յուրովի են արտահայտել այդ ավանդույթները: Յուրահատկությունները ցայտուն են հատկապես տիտղոսաթերթերում, որոնք բոլոր երեք ձեռագրերում էլ տարբեր են: Այսպես՝ Մշո ճառընտրի միակ տիտղոսաթերթը, ինչպես տեսանք, խորան է, որը զարդարված է նուրբ հյուսկեն զարդանախշով, իսկ շարագրանքը տեղադրված է սյուների միջև: Նույն հյուսկեն զարդանախշը զարդարում է նաև սկզբնատառը, որի առանցքը միաձուլվում է սյանը: 1201 թ. Ավետարանի տիտղոսաթերթերի զարդագրերը (ինչպես և խորանների գլխազարդերը) միշտ չէ, որ սահմանափակված են շրջանակներով և զարդարված են խոշոր կիսարմավիկներով ու բուսական պարուրազարդերով: Իսկ 1200 թ. Ավետարանի տիտղոսաթերթերի գլխազարդերը նկարված են նուրբ ծաղկային զարդանախշով: Ձեռագրի զարդագրերն իրենց բնույթով մերձենում են այն տարբերակներին, որոնք սկսած ԺԲ. դ. մեծ տարածում էին ստացել կենտրոնական և Արևմտյան Հայաստանի գրչատնե-

րում. դրանք կազմված են լայն, շքեղ զարդանախշված երիզներից, ուր ոսկին շատ է:

Նախ դիտարկենք 1200 թ. Ավետարանը. երկար տարիներ այն պահվել է Կոնստանդնուպոլսի Ղալաթիա թաղի հայոց Ազգային մատենադարանում, ապա դարձել է Հ. Գևորգյանի սեփականությունը և որոշ ժամանակ գտնվել է Նյու Յորքում, ուր այն տեսել ու նկարագրել է Գ. Հովսեփյանը³⁶: 1975 թ. ձեռագիրը հայտնվել է Լոնդոնում և աճուրդում վաճառվել, գնել է Բրիտանական գրադարանը, ուր և այժմ պահվում է 13654 համարի ներքո (261, 20, 21, 46): Պահպանվել են ձեռագրի խորաններն ու տիտղոսաթերթերը, որոնց մեջ զարդանախշված խոշոր գլխատառերի կողքին պատկերված են ավետարանիչների խորհրդանիշները՝ իրենց այսպես կոչված «երկրային» տեսքով, այսինքն՝ առանց լուսապսակի, թևերի ու մատյանների: Տ. Իգմայլովան այս Ավետարանը դիտարկում է որպես մի հուշարձան, որն արտացոլում է ավետարանիչների խորհրդանիշների պատկերման պատմության միջանկյալ փուլ (130, 208): Սկզբում դրանք պատկերվում էին որպես սովորական երկրային կենդանիներ, բայց հետագայում ստացան սրբությանը բնորոշ հատկանիշներ՝ լուսապսակներ և թևեր, իսկ Մատթեոսի խորհրդանիշ մարդը վերածվեց հրեշտակի: Տ. Իգմայլովան ուշադրություն է դարձրել ևս մի շատ կարևոր առանձնահատկության վրա. 1220 թ. Ավետարանում Մատթեոս ավետարանի խորհրդանիշը ներկայացված է «խառը» հրեշտակ և մորուսով մարդ, այսինքն՝ թևավոր, մորուսավոր մարդու տեսքով³⁷: Այս ձեռագրում ավետարանիչների խորհրդանիշները նկարել է պակաս հմուտ ծաղկող և, անկասկած, գրչությանից ավելի ուշ, ինչը նկատել է ձեռագրի առաջին նկարագրող Բ. Կյուլեսերյանը (80, 28): Ավետարանի հիմնական,

³⁶ Գ. Հովսեփյանի գրքում, (49, 639-648) որպես այս ձեռագրի էջեր, սխալմամբ տրված են այլ Ձերբի արվեստի թանգարանի ՀՊ. 50.3 ձեռագրի պատկերները:

³⁷ Ավետարանիչների երկրային շարքի ավանդույթը շատ հին է: Կ. Նորդենֆալդը դրանք կապում է Դիաթեսարոնի բոլոր չորս ավետարանների միավորման փորձի հետ. տե՛ս 262, 119-140, 80, 28: Թևավոր խորհրդանիշների հայտնվելը վերաբերում է ԺԳ. դ.:

առաջին նկարագարգումը, որը կատարվել է բնագրի ընդօրինակմանը զուգահեռ, հատկանշվում է կատարողական բարձր վարպետությամբ, գեղարվեստական ճաշակի նրբագեղությամբ, իսկ զարդանախշերի տիպերը վկայում են, որ ծաղկողը ծանոթ է եղել բյուզանդական գրքարվեստին: Եվ եթե Ավետարանի հարգարանքը որոշ նմանություն ունի կիլիկյան արվեստին, ապա դա ամենևին էլ վերջինիս ազդեցություն հետևանքը է: Այստեղ, ավելի շուտ, տեղի է ունեցել հակառակ երևույթ. այստեղ գործ ունենք մի արվեստի հետ, որը խոր արմատներ է ունեցել Բարձր Հայքում և նշանակալի դեր է ունեցել հենց կիլիկյան արվեստի ձևավորման մեջ: Արևմտյան Հայաստանի և, մասնավորապես, Բարձր Հայքի գրչատներին վիճակված էր կարևոր դեր խաղալ կիլիկյան մանրանկարչության ձևավորման գործում: Երբ Ժ. Գ. Կիլիկիայում նոր-նոր հիմնադրվում էին վանական դպրոցներ և գրչատներ, Արևմտյան Հայաստանի հոգևոր մշակույթի օջախներն արդեն զարգացման հիմնավոր ուղի էին անցել:

1200 թ. Ավետարանի տիտղոսաթերթերի ձևավորմանը համանման օրինակներ ենք տեսնում ԺԲ-ԺԳ. դդ. մի շարք չթվագրված ձեռագրերում, օրինակ՝ Երուսաղեմի հավաքածուի Հ^մ 1796 Ավետարանում (61, 146-150): Ս. Տեր-Ներսեսյանն այն համարում է ԺԲ. դ. վերջի կիլիկյան վարպետի աշխատանք (241, 129): Չևավորման նման օրինակներ կարելի է տեսնել Ֆրիլի պատկերասրահի Հ^մ 50.3 ԺԲ. դարով թվագրվող ձեռագրում (234, նկ. 18, 20, 22, 23), ԺԲ. դ. Խարբերդի Ավետարանում (129, 165) և այլն: Այս բոլոր ձեռագրերը վկայում են տիտղոսաթերթերի ձևավորման այդ տեսակի տարածվածության մասին, ընդ որում՝ այդպիսի ձեռագրերի մեծ մասը դուրս է եկել Արևմտյան Հայաստանի գրչատներից: Այս տեսակը կապված է այսպես կոչված «Մուղնու նմուշի» հետ, որի մասին կխոսենք հետագայում:

Մշո ձառնարի զարդանախշային հարդարանքի հետ ավելի շատ ընդհանրություններ ունի մի այլ՝ արդեն հիշատակված Հ^մ 10359 Ավետարանը (1201 թ.), որը Ռա-

ֆայել Մարկոսյանի կտակած հավաքածուի մեջ Մաշտոցյան Մատենադարանը ստացել է համեմատաբար վերջերս՝ 1968 թ.: Ձեռագրի նկարագարգումներից պահպանվել են Կարպիանոսին ուղղված եվսեբիոսի թղթի մեկ էջը, վեց խորան, չորս ավետարանիչների դիմանկարները, տիտղոսաթերթերը և պատվանդանով գեղեցիկ խաչը, որը զբաղեցնում է մի ամբողջ էջ և որից հետո սկսվում է Ավետարանի բնագիրը (նկ. 10):

Հ^մ 10359 Ավետարանի հարգարման մեջ գերակշռում են մեզ արդեն ծանոթ սրածայր, մանգաղաձև տերևներից և պարուրազարդերից բաղկացած զարդանախշի տարրերը: Այդ զարդանախշերն այստեղ առկա են ավելի պարզեցված տարբերակով: Ինքնատիպ են նկարված տիտղոսաթերթերի զարդագրերը: Այսպես՝ Մատթեոսի ավետարանի «Գ» սկզբնատառն ավարտվում է բավականին բնական պատկերված մարդկային գլխով (Մատթեոս ավետարանի խորհրդանիշ), իսկ տառի հորիզոնական աջ ելուստը ցուցամատ է (նկ. 24): Մարկոսի ավետարանի «Ս» սկզբնատառի մեջ տեղադրված է արևի մարմնավորումը, որը պատկերված է նույնպես իբրև շատ իրական մարդկային գլուխ, որից հրեղեն ճառագայթներ են տարածվում (նկ. 25): Արևի մարմնավորման պատկերն այստեղ մի քիչ անսովոր է, այն կապված է Մարկոսի ավետարանի սկսվածքի հետ՝ «Սկիզբն Աւետարանի Յիսուսի Քրիստոսի, Որդւոյ Աստուծոյ...»: Սակայն, ըստ Հովհաննու Հայտնության, Հիսուսի և Հայր Աստծու դեմքերը նույնական են և նման են արևի. «Եւ երեսք նորա իբրև զարեգակն ճառագայթեալ երեւէր» (Յայտ. Ա. 16): Հավանաբար, Աստծու դեմքի այս ընկալումն է դրված Մարկոսի ավետարանի սկզբնատառի մեջ արևի խորհրդանիշը պատկերելու հիմքում:

Ավետարանիչների այժմ առկա դիմանկարները ձեռագրի մեջ ավելացվել են հետագա՝ 1250 թ. նորոգման ժամանակ, ուստի սրանք վերաբերում են Բարձր Հայքի մանրանկարչության պատմության արդեն հաջորդ շրջանին, ուրեմն և կղիտարկվեն իրենց կարգին:

Ձեռագրի հիշատակարանում ասվում է, որ այն գրվել է Կոզմա հռետորի «ընտիր եւ

ստոյգ» օրինակից: Հայտնի գրիչ և մանրանկարիչ Կոզման աշխատել է հիմնականում Խարբերդում, և նա է ընդօրինակել ժ. դ. վերջի և ժ. Գ. դ. սկզբի մի շարք Ավետարաններ, որոնց մեջ նա օգտագործել է արդեն հիշատակված Մուղնու նմուշը: Մատենադարանն ունի 1227 թ. գրված երկու ձառընտիր՝ ձեռ. Հ^{5v} 3779 և Հ^{5v} 6196, որոնք հարդարված են գեղարվեստորեն առանձնապես մեծ արժեք չունեցող փոքրաքանակ լուսանցազարդերով:

Հայերեն ձեռագրերի այլ հավաքածուներում ևս կան Բարձր Հայքի գրչատներում ժ. Գ. դ. սկզբին ստեղծված մի քանի ձեռագրեր: Երուսաղեմի հայոց պատրիարքարանի մատենադարանում պահվում է Ավագ վանքում 1201 թ. ընդօրինակված երկու Ավետարան (Հ^{5v} 3274 և Հ^{5v} 3349), որոնք, ըստ նկարագրության, ունեն միայն զարդանախշված տիտղոսաթերթեր, խորաններ, լուսանցազարդեր և սկզբնատառեր: Ցավոք, վերատպույթյունների բացակայության պատճառով նրանց նկարագրուման բնույթի մասին անհնար է խոսել: Հ. Քյուրտյանը հիշատակել է ժ. Գ. դ. Երզնկա քաղաքի և նրա մերձակայքի գրչատներում ընդօրինակված ևս մի քանի ձեռագիր՝ 1207 թ. Ավետարանը, 1214 թ. Մաշտոցը, 1220 թ. Գանձարանը և 1223 թ. Ղուկասի Ավետարանի Մեկնությունը (88, 88-91): Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի Մատենադարանն ունի 1224 թ. մի ձառընտիր (Հ^{5v} 17/200)*, որի գեղարվեստական ձևավորման մասին մենք պատկերացում չունենք:

Մեր դիտարկած ժ. Գ. դ. Բարձր Հայքում ընդօրինակված բոլոր ձեռագրերը ունեն որոշ ընդհանուր գծեր. դրանք մեծ մասամբ խոշոր մատյաններ են, գրված դասական՝ բոլորգիծ երկաթագրով, զարդարված հիմնականում բուսական զարդանախշերով, որոնց մեջ հաճախ ներհյուսվում են կենդանական զարդանախշեր: Այդ ժամանակաշրջանի ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման նկարագիրն աչքի է ընկնում կոթողայնությամբ և հանդիսավորությամբ, որ ազդել է նախշերի խոշոր չափերի, նրանց մեկնաբանության ընդհանրակա-

նացված ոճի, ինչպես նաև պատկերման ոճի ինքնատիպության վրա: Գերակշռում է պարզ և մեղմ գույները հակադիր զուգակցումը: Թեև թեմատիկ մանրանկարները հազվադեպ են, սակայն նրանց ընտրությունն ու պատկերագրության առանձնահատկությունները վկայում են թեմատիկ պատկերների արդեն ձևավորված տեղական ավանդույթի մասին, որը հիմնված է վաղքրիստոնեական արվեստի նմուշների վրա և որոշ դեպքերում պահպանել է ավետարանական տեսարանների հնագույն տարբերակների տարրերը:

Առանձին խումբ են կազմում 1200 թ. Ավետարանի տիպի հուշարձանները, որոնք արտացոլում են ժ. Բ. դ. վերջի և ժ. Գ. դ. սկզբի հայկական մանրանկարչության այն ուղղությունը, որ շատ կարևոր դեր է խաղացել կլիկյան մանրանկարչական դպրոցի ձևավորման մեջ: Նման հուշարձանները հիմք են դարձել նոր ոճի զարգացման համար, որն իր մեջ է ներառել ինչպես տեղական բուն ավանդույթը, այնպես էլ բյուզանդական արվեստի որոշակի ազդեցությունը:

* Մխիթարյան Վենետիկի մատենադարանի ձեռագրերը հիշատակված են գույքահամար/ցուցակի համար կարգով – Գ. Տ-Վ.:

Բ. ԺԳ. ԴԱՐԻ ՍԿՋԲԻ ԿԱՐԻՆԻ (ԹԵՈՂՈՍԻՈՒՊՈԼՍԻ) ԶԵՌԱԳՐԵՐԸ

ԺԳ. դ. սկզբին Դարանաղի և Եկեղյաց գավառների գրչության կենտրոնների հետ զուգահեռ բուռն գործունեություն են ծավալել նաև Կարինի (Թեոդոսիոպոլիսի) գրչատները: Այստեղ ձևավորվող արվեստը, զարգացման ընդհանուր ուղուց չհեղվելով հանդերձ, գտնվում էր բյուզանդական արվեստի ազդեցության ոլորտում: Դա պայմանավորված էր նրանով, որ Կարին քաղաքը, ժամանակ առ ժամանակ մտնելով կայսրության կազմի մեջ, կարևոր դեր էր խաղում՝ որպես նրա արևելյան սահմանների առաջավոր պահակակետ: Այստեղ էին գտնվում ինչպես բյուզանդական բանակի ստորաբաժանումները, այնպես էլ հույն վերաբնակիչների որոշակի քանակ, որոնք քաղաքում ունեին իրենց թաղերն ու եկեղեցիները:

Դեռևս Ե. դ.՝ Թեոդոսիոս կայսեր օրոք, Կարինի շուրջը նոր պարիսպներ էին կառուցվել, իսկ քաղաքը վերանվանվել, դարձել էր Թեոդոսիոպոլիս և այդ անվան տակ այն հիշատակվում է հայկական ձեռագրերի հիշատակարաններում մինչև ԺԴ. դ.:

Կարինին կարևոր ռազմավարական նշանակություն տվող կայսրությունը շահագրգռված էր տեղական բնակչությանն իր ազդեցության ոլորտը ներառելու մեջ: Կայսրության միջոցներով այստեղ ոչ միայն ամրացվում և վերակառուցվում էին պարիսպները, այլև կառուցվում էին եկեղեցիներ ու վանքեր, որոնք պետք է դառնային քաղկեդոնության պատվար, այլ խոսքով, նույնահավատ լինելն ուղղափառ բյուզանդական եկեղեցու հետ³⁸: Ինչպես գիտենք, հայկական պաշտոնական եկեղեցին Քաղկեդոնի տիեզերական ժողովի (451 թ.) որոշումները չճանաչեց, սակայն կային

նաև այդ որոշումներն ընդունած «քաղկեդոնական» հայեր, որոնք զգալի տոկոս էին կազմում Հայաստանի այն շրջաններում, որոնք ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում էին բյուզանդական ազդեցության ոլորտում, միաժամանակ՝ հետագայում հայ քաղկեդոնականներն աստիճանաբար տեղաշարժվում էին դեպի արևմուտք³⁹: Բարձր Հայքի, մասնավորապես Կարինի գավառի հայ ազգաբնակչության մի մասը հարում էր քաղկեդոնականությանը. սա արտացոլվել է այդ գավառում նկարագարված որոշ ձեռագրերում: Բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը զգացվում է գործող անձանց պատկերման տարբեր սկզբունքի մեջ: Դրանք ներկայացված են բազմաչերտ տեխնիկայի կիրառմամբ, որը հատկապես զգացվում է դեմքերի և հագուստի ծալքերի պատկերման մեջ, իսկ զարդանախշերում երբեմն հայտնվում են բյուզանդական ձեռագրերին բնորոշ՝ երեքնուկներից կազմված ծաղկային նախշեր:

Կարինում ստեղծված ձեռագրերի մեջ աչքի է ընկնում 1230-32 թթ. Ավետարանը, որն այժմ գտնվում է Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի մատենադարանում (ձեռ. Հ^մ 325/129): Զեռագիրն ունի շքեղ տիտղոսաթերթեր, լուսանցազարդեր և զարդանախշված սկզբնատառեր: Դիմանկարներ չեն պահպանվել, այդուհանդերձ, Մատթեոսի ավետարանի տիտղոսաթերթին պատկերված նրա խորհրդանիշ հրեշտակը հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմել նոր միջոցներով դեմքերը և հագուստի ծալքերը պատկերելու նկարչի հմտություն և նրանց ծավալային տեսք տալու ձգտման մասին:

Հիշատակարանը պահպանել է գրչի՝ Խաչատուրի որդի Գրիգորի անունը, որը, ըստ ամենայնի, նաև մանրանկարիչ էր: Բացի ընդհանուր տեղեկություններից ընդարձակ հիշատակարանում շատ արժեքավոր տվյալ-

³⁸ Հայոց եկեղեցին ճանաչել է տիեզերական առաջին երեք ժողովների որոշումները, սակայն սկսած Քաղկեդոնի ժողովից, ուր քրիստոնեական վարդապետության դավանանքը վերախմբագրվեց, բյուզանդական և արևելյան, այդ թվում նաև՝ հայոց եկեղեցիների միջև առաջացավ դավանաբանական խզում (168, 223-236, 152, 87, 102, 87, 103, 51-75, 94, 364):

³⁹ Արևելյան Հայաստանում հայ քաղկեդոնականները հարեցին վրաց եկեղեցուն (175, 325):

ներ կան վարպետի աշխատանքի մասին. «ի վաղուց ժամու ցանկացեալ էի այսմ անգիւտ մարգարտիս եւ ամենալաւ աւրինակիս, որ կոչի Գրիգորի Մուրղանեցոյ՝ ճարտարագիծ գրչի եւ անյաղթ գիտնականի: Եւ ըստ յաջողելոյն Աստուծոյ եղեւ ըստ կամաց իմոց, եւ ես ըստ կարի իմում բազում աշխատութեամբ գծագրեցի իմով ձեռամբ եւ ծաղկազարդեալ յաւրիների ոսկւով պատուականաւ, հրով փորձեալ եւ զտեալ, եւ երփն-երփն երանգաւք եւ պայծառ դեղովք՝ դրոշմեալ ներգործեցի ի սմա ազգի-ազգի քանդակս՝ խորանաձեւս եւ երկնանմանս, եւ այլ մանրամասն ինչ ծաղկաւք, ըստ տուեցելոյն ինձ ի շնորհաց Հոգւոյն Սրբոյ» (60, Ա. 572):

Հիշատակարանի այս հատվածից կարելի է քաղել մի քանի ուշագրավ տեղեկություններ. 1) վարպետ Գրիգորի օգտագործած գաղափարի մասին, 2) նրա օգտագործած ներկերի և ոսկու որակի մասին, 3) նկարչի ինքնագնահատման մասին: Հերթով դիտարկենք այս տեղեկությունները.

1) Ավետարանի ընդօրինակության գաղափարը եղել է հայտնի «Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը», որը պատրաստվել է «հմուտ գրչի և անհաղթ գիտնականի» կողմից:

Մուրղանեցու գաղափարի հիշատակություն կա մի շարք ձեռագրերում, որոնցից մի քանիսն արդեն գրավել են մասնագետների ուշագրությունը: Այսպես՝ Ն. Պողարյանը հաշվել է Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից կամ նրա ընդօրինակություններից կրկնօրինակված վեց ձեռագիր (31, 70-72), Տ. Իգմայլովան թվարկել է իրենց ծագմամբ այդ հոչակավոր նմուշի հետ կապված յոթ ձեռագիր (127, 76-97), իսկ Ա. Մաթևոսյանը, «Մուրղանեցու գաղափարից» ծագող բոլոր ձեռագրերի ցանկ կազմելու նպատակ չունենալով, տեղեկություններ է բերել տաս ձեռագրի մասին (57, հիշ. Հ^մ 1, 2, 3, 105-118): «Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարի» հետ կապված խնդրին անդրադարձել է նաև Ի. Դրամբյանը, որը Տ. Իգմայլովայի պես համարում է, որ Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը, ամեն

նայն հավանականությամբ, եղել է ոչ միայն գրչության արվեստի, այլև մանրանկարչության գլուխգործոց, իսկ այդ վարպետի փառքը «ավելի երկար է ապրել, քան հեղինակը և նրա ձեռագրերը» (116):

Մեզ հաջողվել է ճշտել և լրացնելով ստանալ անմիջականորեն կամ միջնորդավորված Մուրղանեցու գաղափարից ծագող քսանչորս ձեռագիր, որոնք իրենց հերթին ձեռք են բերել «Տոյակապ, հոչակավոր» նմուշների համբավ: Ահա նրանց ցանկը.

1. Ժ-ԺԱ. դդ., գրել է Գրիգոր Մուրղանեցին, պահվել է Գագրիկ արքայի գանձարանում, չի պահպանվել (տե՛ս 58ա, 177)*:
2. 1147 թ., Ուռհա (Եդեսիա), գրիչ՝ Կարապետ քահանայ (Մխիթարյան միաբանության Վիեննայի մատենադարան, Հ^մ 659 ձեռագրի պահպանակ. տե՛ս 58ա, 165):
3. 1151 թ., [Եդեսիա], գրիչ՝ Կարապետ Ուռհայեցի, ամենայն հավանականությամբ օրինակվել է Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից - Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 888/159:
4. 1157 թ., Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը երևի Եդեսիայից բերվել է Հռոմիկա և Գրիգորիս Գ. կաթողիկոսի համար նրանից ընդօրինակվել նորը, չի պահպանվել (58ա, 177):
5. 1157 թ., Հռոմիկա, գրիչ՝ Կոստանդին Ուռհայեցի, Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից արված ընդօրինակություն, չի պահպանվել:
6. 1161 թ., գրիչ՝ Վասիլ Ուռհայեցի, Կոնստանդին Ուռհայեցու ընդօրինակություն պատճենը - Միչիգանի համալսարանի գրադարանի հայ. ձեռ. Հ^մ 141. 58ա, 182:
7. 1166 թ., Հռոմիկա, գրիչ՝ Կոզմա, ընդօրինակվել է Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 7747:

* Բոլորն Աւետարաններ են, ուստի ցանկի մէջ Աւետարան բառը կրկնելն անհարկի է - Գ. Տ-Վ.:

8. 1174 թ., Հռոմկլա, գրիչ՝ Գրիգոր, ընդօրինակվել է Գրիգոր Ունհայեցու օրինակից, չի պահպանվել (58ա, 215-7):
9. ԺԲ-ԺԳ. դդ., ընդօրինակվել է Ունհայեցու - Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 1012/141:
10. ԺԲ-ԺԳ. դդ., ձեռագիրը ընդօրինակվել է Կարինում - Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 888/159:
11. ԺԲ-ԺԳ. դդ., Խարբերդ, գրիչ՝ Կոզմա, կորած է:
12. 1201 թ., ընդօրինակված է Կոզմայի գրած ձեռագրից - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 10359:
13. 1205 թ., Խարբերդ, գրիչ՝ Կոզմա - Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 938/88:
14. 1219 թ., Խարբերդ, գրիչ՝ Կոզմա - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 7734:
15. 1219 թ., գրիչ՝ Կոզմա - Հ. Քյուրտյանի հավաքածուի ձեռ. Հ^մ 20:
16. 1230 թ., գրիչ՝ Գրիգոր, «Կարնոյ Աւետարան» - Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 325/129:
17. 1232 թ., գրիչ՝ Գրիգոր, «Թարգմանչաց Աւետարան» - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 2743:
18. 1238 թ., Անդուլ մենաստան (Կիլիկիա), ընդօրինակվել է Կոնստանդին Ունհայեցու գաղափարից, կորած է:
19. 1259 թ., Հռոմկլա, գրիչ՝ Վարդան Ունհայեցի, ընդօրինակվել է Կոնստանդին Ունհայեցու գաղափարից, կորած է:
20. ԺԳ. դդ., Բաբերդ, գրիչ՝ Յովհան - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 10283:
21. 1271 թ., Նոր Գետիկ - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 2814:
22. 1308 թ., Կարին - Երուսաղեմ, Հայոց պատրիարքության մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 2588:
23. 1310 թ., Բաբերդ - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 280:
24. 1310 թ., Թեոդոսիուպոլիս՝ Կարին - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 3985:
25. 1342 թ., Բաբերդ - Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 7642:

Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից պատճենված ձեռագրերի մեր լրացրած ցանկը հնարավորություն է տալիս մի կողմից ընդլայնելու համեմատությունների շրջանակը, մյուս կողմից՝ օգտագործելու այդ գաղափարին վերաբերող նոր տվյալները:

Նախ այդ տվյալների մասին. Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից ընդօրինակված ձեռագրերի մեջ կա արդեն հիշատակված 1259 թ. Ավետարանը, որն այժմ կորած է համարվում, սակայն ժամանակին նկարագրվել է, և վերջինիս հիշատակարանում հետաքրքիր տեղեկություններ են պահպանվել այդ գաղափարի մասին⁴⁰: Այդ հիշատակարանից մենք տեղեկանում ենք, որ «ընտիր և հոյակապ գաղափարը», որը հայտնի էր «հմուտ գրիչ» և «անհաղթ գիտնական» Գրիգոր Մուրղանեցու անունով, պահվում էր Գագիկ արքայի գանձարանում, որտեղից Գրիգորիս Գ. կաթողիկոսը այն վերցրել է⁴¹ և տարել Հռոմկլա, ուր այն պահվել է երկար տարիներ և բազմիցս ընդօրինակվել: Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարն ընդօրինակել էր գրչության ու մանրանկարչության արվեստի վարպետներից մեկը՝ Կոնստանդին Ունհայեցին, որը, այցելելով Հռոմկլայի կաթողիկոսարան, իր հետ պատճենը տարել է Ունհա (Եդեսիա), ուր և այդ օրինակը բազմիցս պատճենվել

⁴⁰ Ձեռագրերն ընդօրինակելիս հաճախ բնագրի հետ միասին պատճենում էին նաև գաղափար օրինակի հիշատակարանը: Երբեմն ձեռագրի նոր ընդօրինակությունը հին և նոր հիշատակարաններով, իր հերթին, դառնում էր հիմք օրինակ, որի հետագա ընդօրինակությունների մեջ պահպանվում էին տվյալ ձեռագրի գաղափարներ հանդիսացած տարբեր ժամանակաշրջանների և տարբեր բնօրինակների հիշատակարանները: Այդպիսին էր մեզ հասած 1259 թ. Ավետարանը, որի մեջ պահպանվել են Մուրղանեցու ԺԱ դ. գաղափարին և նրա հետագա՝ 1157 և 1259 թթ., ընդօրինակությունների վերաբերող տեղեկություններ (57, 296):

⁴¹ Նկատի ունենալով, որ Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը սկզբում օգտագործվել է Հայաստանի արևմտյան շրջաններում և Կիլիկիայում, կարող ենք ենթադրել, որ այդ անունը կրող երեք թագավորներից հիշատակվում է Գագիկ Կարսեցին (1024-1064 թթ.), որի Գանձարանից և վերցվել է Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը: Նույն ենթադրությունն է առաջադրել նաև Ի. Դրամբյանը (116):

է: Մուրղանեցու գաղափարի ընդօրինակութիւններէից մեկը հայտնվել է Խարբերդում, ուր նույնպէս ժ. դ. վերջին և ժ. դ. սկզբին բազմիցս ընդօրինակվել է հայտնի գրիչ Կոզմայի ձեռքով: Կիլիկիայից և Եգիպտոսից բացի Մուրղանեցու գաղափարի հետագա ընդօրինակութիւններ մինչև ժ. դ. ներառյալ արվել են նաև Բարձր Հայքի գրչատներում՝ Կարին, Բաբերդ: ժ. դ. վերջին Արևելյան Հայաստանում նույնպէս ի հայտ են գալիս Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից ընդօրինակված ձեռագրեր: Դրանցից է 1271 թ. Նոր Գետիկում ընդօրինակված Ավետարանը, որի հիշատակարանում գրիչ Մխիթարիչը հայտնում է, որ ընդօրինակել է ձեռագիրը «... ի գովելի աւրինակէ, ուղիղ և լի արուեստի... զոր կոչեն Գրիգորի Մուրղանեցոյ...» (57, 399): Հագիվ թե այդ ժամանակ Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարը Նոր Գետիկում գտնվեր, ավելի հավանական է, որ այնտեղ կար նրա ընդօրինակութիւնը:

Ն. Պողարյանը համարում է, որ Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափար անվան տակ ներկայացվող ձեռագիրը ժ. Ա. դ. հայտնի Տրապիզոնի Ավետարանն է՝ Մխիթարյան միաբանութիւնի մատենադարան, Վենետիկ, ձեռ. Հ^մ 1295/108 (31, 70-73), Մ. Ճանաչանի կարծիքով դա կարող է լինել 1064 թ. առաջ Գագիկ Կարսեցի արքայի համար գրված Ավետարանը՝ Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքարանի մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 2556 (55, 58): Սակայն սրանք լոկ ենթադրութիւններ են:

Ինչպէս ցույց է տվել Տ. Իգմայլովայի ուսումնասիրութիւնը (127), Գրիգոր Մուրղանեցու գաղափարից ընդօրինակված ձեռագրերը գեղարվեստական հարգարանքի տեսակետից ունեն որոշակի ընդհանրութիւններ, որոնք առաջին հերթին դրսևորվում են տիտղոսաթերթերի հորինվածքային կառուցվածքում, ուր ավետարանիչների խորհրդանիշները պատկերված են առանձին: Մուրղանեցու գաղափարի խմբի ձեռագրերի մի այլ առանձնահատկութիւնը մեծ, ճոխ զարդանախշված և էջի քառորդ մասը բռնող սկզբնատառի առկայութիւնն է: Այդ ձեռագրերի զարդային հարդարանքը

առանձնանում է նախշերի խոշոր չափերով, որը հորինվածքին որոշակի կոթողայնութիւն է հաղորդում: Պետք է նկատել, որ ծաղկողները միշտ չեն հետևում տիտղոսաթերթերի ձևավորման հաստատված համակարգին, ի հայտ են գալիս նաև որոշ շեղումներ: Մուրղանեցու գաղափարից օրինակված Ավետարանների զգալի մասը սկզբում չունեն թեմատիկ մանրանկարներ և ավետարանիչների դիմանկարներ, որոնք շատ հաճախ հետագայում (ավելի հաճախ՝ ժ. դ.) էին ավելացվում, բնագիրը ժ. Ա. ժ. դ. գրվում էր խոշոր երկաթագրով:

Մեզ հետաքրքրող ձեռագրերի տիտղոսաթերթերի հորինվածքների նման օրինակներ հանդիպում են նաև Արևմտյան Հայաստանի հուշարձաններում, այդ թվում նաև Բարձր Հայքի ձեռագրերում, ժ. Բ-Ժ. Գ. դ. դ. սահմանագծին: Դրանց ձևավորման բնույթն այնքան տիպական է, որ առանձին դեպքերում հնարավորութիւն է տալիս տեղորոշել և թվագրել որոշ ձեռագրեր: Նմանատիպ հորինվածք տեսնում ենք Կարինի Ավետարանի պահպանված երկու տիտղոսաթերթերում: Ինչ վերաբերում է Մուրղանեցու գաղափարից ընդօրինակված ձեռագրերի ոճին, ապա այն բավականաչափ տարբեր է: Միջնադարում գաղափարների օգտագործումը պատճենների ստեղծում չէր ենթադրում. գաղափարը հաճախ որպէս չափանիշ էր ծառայում: Այն ընդօրինակելիս նկարիչը հիմնականում օգտագործում էր նրա գեղարվեստական ձևավորման ընդհանուր կառուցվածքը, իսկ ինչ վերաբերում է կատարման ոճին, ապա այն արտացոլում էր ինչպէս այս կամ այն ծաղկողի աշխատած գրատան ավանդույթները, այնպէս էլ վերջինիս ստեղծագործական հնարավորութիւններն ու ունակութիւնները:

2. Վերը բերված հիշատակարանում առկա երկրորդ տվյալը վերաբերում է վարպետ Գրիգորի օգտագործած ներկերի և ոսկու որակին: Ներկերի մասին նա հետևյալն է ասում. գիրքը «երփն երփն երանգաւք եւ պայծառ դեղովք», իսկ ոսկու մասին. «ծաղկազարդեալ յաւրինեցի ոսկւով պատուականաւ, հրով փորձեալ եւ զտեալ»: Գեղանկարչութիւնի մեջ ոսկին օգտագործելիս այն

Հալուժում էին, ինչի մասին վկայում են «Հրով փորձեալ եւ գտեալ» բառերը: Այդ եղանակով ստանում էին ոսկու շատ բարակ թիթեղներ (թիթեղոսկու նման), որը մագաղաթի վրա փակցնում էին ծիրանենու խեժով և սխտորի հյուսվածքով: Հաճախ ոսկու տակ դնում էին հատուկ մածուկ կամ մածուկանման օխրայագուլյն ներկի շերտ: Այդպիսով ստանում էին անհրաժեշտ նկարի ռելիեֆը: Այդ հիմքին փակցված ոսկու վրա, հատուկ բարակ ձողիկներով սեղմելով, տարբեր նախշեր էին անում, և այդպիսով ստացվում էին «բազմազան դրվագակերտ զարդեր»: Նման աշխատանքը իր տեխնիկայով և թողած տպավորությամբ մերձենում էր ոսկերչի աշխատանքին:

3. Գրիգոր ծաղկողի հիշատակարանից ստացված երրորդ տեղեկությունը վերաբերում է իր ինքնագնահատականին: Առանց կեղծ համեստության նա գրում է, որ ձեռագիրը զարդարել է «խորանածեւս եւ երկնանման» նախշերով, որոնք նա արել է իր տաղանդի շնորհիվ, որ էր «ի շնորհաց Հոգւոյն Սրբոյ»:

Վենետիկում հրատարակված այբոմուժ կարինի ավետարանի մանրանկարների հոյակապ վերարտադրությունը հստակ պատկերացում է տալիս Գրիգոր գրչի և մանրանկարչի վարպետության մասին, ոչ շատ հարուստ ներկայակի միջոցով վառ և բազմերանգ ստեղծագործություններ ստեղծելու նրա ունակության մասին: Նկարչի տրամադրության տակ եղել են չորս հիմնական գույները՝ կապույտը, կանաչը, կարմիրը և դեղինը, որոնք նա սպիտակ ներկի միջոցով տարրալուծում էր բաղադրիչ երանգների՝ մուգից մինչև բաց: Նրա գույների շարքում գերակշռում են կապույտի երանգները, որոնք շատ տպավորիչ են ոսկու հետ համադրվելիս: Նկարիչը հաճախ է օգտագործում ծիածանաձև զարդանախշ, որը միջնորմային ջնարակի տեխնիկայի տպավորություն է թողնում: Խաչատուրի որդի Գրիգոր ծաղկողի արվեստը աչքի է ընկնում նուրբ ճաշակով, չափի զգացումով և բարձր մասնագիտական վարպետությամբ: Այսօր ձեռագրում պահպանվել են միայն երկու տիտղոսաթերթ և բազմաթիվ

լուսանցազարդեր (նկ. 26, 27, 28, 29): Ուղղանկյուն գլխազարդերը ծածկված են նրբագեղ նախշերով, որոնցում գերակշռում են բուսական մոտիվները, ինչպես ավանդական տեղական, այնպես էլ բյուզանդական զարդանախշերի տարրերով բնորոշ ծաղիկներ շրջանների մեջ: Դրանցով զարդարված են նաև մի շարք այսպես կոչված «բյուզանդականացող» ձեռագրեր՝ Տրապիզոնի ավետարանը (Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1295/108), 1069 թ. Ավետարանը (Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 10434) և այլն:

Պահպանված տիտղոսաթերթերն ունեն ավետարանիչների խորհրդանիշները: Մատթեոսի խորհրդանիշը պատկերված է որպես հրեշտակի կիսանդրի՝ լուսապսակով, ձեռքին արքայազավազան (գայիսոն) և գունդ (իշխանության խորհրդանիշներ, որոնցով բյուզանդական արվեստում ընդունված էր պատկերել հրեշտակներին, բյուզանդականի հետ աղերսների մասին է վկայում նաև հրեշտակի հանդերձանքը): Ղուկաս ավետարանի խորհրդանիշ ցուլը նկարված է առանց լուսապսակի, որը նրան մոտեցնում է ավետարանիչների խորհրդանիշների «երկրային» կարգին: Երկու տիտղոսաթերթերն էլ աչքի են ընկնում պատրաստման բացառիկ գեղեցկությամբ: Նրանց գեղարվեստական հարդարանքի բոլոր բաղադրատարրերի խոշոր չափերը տիտղոսաթերթերին հաղորդում են որոշակի կոթողայնություն, որը յուրօրինակ ձևով գուճարվում է նախշերի մանրամասն և հստակ գծագրման հետ: Մեծ հետաքրքրություն ունեն ձեռագրի բազմազան գծանկար և հորինվածք ունեցող լուսանցազարդերը: Մ. Ճանաչանը հաշվել է մոտ երկու հարյուր լուսանցազարդ: նրանց նշանակալի մասը ծաղկազարդ շրջանակներ են, քառատերևներ և բուսական նախշերի զանազան տարբերակներ, որոնցից մի քանիսն իրենց տեսակով մերձենում են Մշո Ճատրնտրի զարդանախշերին. մեծ մասի մեջ գրված են տառեր՝ իրենց թվային արժեքով նշելով համապատասխան գլուխը կամ տունը: Նրանցից մի քանիսում գրված են հիշատակագրություններ. «Ողորմեա՛ ինձ, Յիսո՛ւս Քրիստոս», «Մեծ է Տէ՛ր», «Տէ՛ր, ողորմի Գրիգորի» և

այլն: Հետաքրքրական է, որ երբեմն գրա-
ռուսներն արված են հունարեն և արաբե-
րեն լեզուներով, որը վառ կերպով վկայում
է քաղաքում հույն և արաբ տիրակալների
պարբերական քաղաքական գերիշխանու-
թյունը: Տարբեր լեզուներով արված արձա-
նագրություններ կան նաև Կարինի պահ-
պանված բազմաթիվ ճարտարապետական
(հիմնականում՝ աշխարհիկ բնույթի) հու-
շարձանների վրա:

Կարինի ավետարանի հետ է կապվում
հայկական մանրանկարչության ևս մեկ
գլուխգործոց՝ Թարգմանչաց ավետարանը
(Մատ. ձեռ. Հ^մ 2743), որը գրվել է 1232 թ.
և իր անունն ստացել է իր տեղական պահ-
պանման վայրի՝ Գանձակի Թարգմանչաց
վանքի անունից: Այդ երկու ձեռագրերի
ձևավորման և պատկերագրության միջև
գոյություն ունեցող որոշակի կապի վրա ա-
ռաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել
Ս. Տեր-Ներսեսյանը (240, 41-42): Այդ ձե-
ռագրի մանրանկարները բազմիցս հրատա-
րակվել են հայկական մանրանկարչու-
թյունը նվիրված գրեթե բոլոր տեսական աշխա-
տություններում և ալբոմներում: Գարեգին
Հովսեփյանը 1911 թ. հրատարակված իր
հոդվածում տվել է հուշարձանի ընդհանուր
նկարագրությունն ու համառոտ բնորոշել է
նրա գեղարվեստական հարդարանքը: Նա
գրել է. «Թարգմանչաց ավետարանը իր
պատկերագրությանը և լուսանցազարդե-
րով անսահմանափակ նյութ է տալիս
արևելյան մոտիվներն ուսումնասիրելու
համար» (45, 103): 1929 թ. լույս է տեսել
արվեստաբան Ե. Նիկողոսյանի հոդվածը,
ուր հեղինակը բարձր է գնահատել ձեռագ-
րի գեղարվեստական հարդարանքը և են-
թադրել է, որ նրա վրա աշխատել են երկու
նկարիչ, որոնցից մեկն արել է զարդանախ-
շային հարդարանքը, իսկ մյուսը՝ թեմատիկ
մանրանկարները (179, 347-356):

Ա. Սվիրինը, Լ. Դուռնովոն և Ս. Տեր-
Ներսեսյանը (197, 121, 249-251, 240, 216)
նույնպես բարձր են գնահատել ձեռագրի
գեղարվեստական ձևավորումը, սակայն
նրանք թեմատիկ մանրանկարները զար-
դերից չեն առանձնացրել և կասկած չեն
հայտնել նրանց՝ մեկ հեղինակի պատկանե-
լու վերաբերյալ: Այս բոլոր հեղինակներն

ուշադրություն են դարձել հիմնականում
թեմատիկ մանրանկարներին՝ արձանագրե-
լով նկարչի խոր անհատականությունը և
ձեռագրի ծագումը կապելով Արցախի հետ,
ուր այն երկար տարիներ եղել է Դոփյան
իշխանական տան սեփականությունը:

Թարգմանչաց ավետարանին հոդված է
նվիրել նաև Լ. Զաքարյանը (22, 167-170)
ուշադրություն դարձնելով բնագրի հետ
միաժամանակ կատարված հավելմանը, ուր
հիշատակվում է «պատուարժան քահանայ
և անուանի պարոն Յովհաննէսը»: Նա փոր-
ձել է պարզել «անուանի պարոն Յովհան-
նէսի» անձը և ենթադրություն է արել նրա՝
Կարինում շատ հայտնի Ումեկյանների ցե-
ղին պատկանելու մասին: Այդ ցեղի որոշ
ներկայացուցիչներ մոնղոլների արշավանք-
ների ժամանակ տեղափոխվել էին Արևել-
յան Հայաստան: Դրանից ելնելով՝ Լ. Զա-
քարյանը եզրակացնում է, որ Հովհաննես
քահանան կարող էր իր հետ տանել իր
պատվիրած ձեռագիրը:

Թարգմանչաց ավետարանը կարող էր
Արևելյան Հայաստան ընկնել նաև այլ ճա-
նապարհով. մոնղոլներն իրենց տիրապե-
տության ժամանակ հայ իշխաններին ստի-
պում էին սեփական գործով մասնակցել ի-
րենց արշավանքներին: Մոնղոլական բա-
նակում ծառայող հայ իշխանները հարկ ե-
ղած դեպքում ետ էին գնում եկեղեցական
կահ-կարասին, ձեռագրերը, երբեմն էլ՝ գրի
ընկած իրենց հայրենակիցներին: Այդ փաս-
տի վրա ուշադրություն է դարձրել նաև Լ.
Չուգասոյանը (68, 16):

Թարգմանչաց ավետարանի մանրանկար-
ների ուշադիր ուսումնասիրությունը թույլ
է տալիս նկատել, որ խորանները և թեմա-
տիկ բոլոր մանրանկարները նկարված են
առանձին թերթերի վրա և փակցված են շա-
րադրանքի համապատասխան տեղերում:
Տարբերվում է նաև փակցված թերթերի մա-
զաղաթը, ինչը նկատել է նաև Ա. Մաթևոս-
յանը: Ձեռագրում պահպանվել է նաև Ար-
ցախի իշխան Գրիգոր Դոփյանի ավելի ուշ
շրջանի հիշատակարանը, որը 1312 թ., իր
մահացած կնոջ՝ Ասպեի հիշատակը հավեր-
ժացնելու համար, հանձնել է Խաղարի վան-
քին: Ա. Մաթևոսյանը համարում է, որ ա-

վետարանիչների դիմանկարներն ու տերու- նական մանրանկարները հենց այդ ժամա- նակ էլ հավելվել են Ավետարանին: Դոփ- յան իշխանն իր հիշատակարանում հայտ- նում է, որ ինքը «...չքեղ զարդարել է սուրբ Ավետարանը ոսկյա զարդարուն կազմով» (58): Ճիշտ է, որ այդ հատվածում ուղղա- կիորեն չի ասվում ձեռագիրը մանրանկար- ներով զարդարելու մասին, սակայն կարելի է ենթադրել, որ հենց այդ ժամանակ էլ դրանք արվել են, քանի որ իրենց նկարելու ոճով նրանք ավելի համահունչ են ժ.Գ. դ. սկզբի արվեստին:

Թարգմանչաց ավետարանի զարդահար- դարման կառուցվածքի նմանությունը Կա- րինի ավետարանի հետ (երկուսն էլ ստեղծ- վել են մոտավորապես նույն ժամանակաշր- ջանում, առաջինը՝ 1232 թ., երկրորդը՝ 1230 թ.), ինչպես նաև նույն գաղափարի օգտա- գործումը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ առաջինը նույնպես ստեղծվել է Կարինում: Այս կարծիքին են Լ. Ջաքարյանը և Լ. Չու- գասյանը: Սակայն մանրանկարները միևնույն ծաղկող Գրիգորին վերագրելու համար (ինչպես ենթադրել են Տ. Իգմայլո- վան և Լ. Ջաքարյանը) հիմքեր չկան: Նույն գաղափարին հետևելով հանդերձ՝ մանրանկարների ոճը բավականաչափ տար- բեր է, ինչի մասին գրել է Ս. Տեր-Ներսես- յանը (240): Ելնելով վերը շարադրվածից՝ անհավանական է Ա. Մաթևոսյանի ենթադ- րությունը Թարգմանչաց ավետարանի՝ Ա- նիում գրված լինելու մասին: Ինչ վերաբե- րում է թեմատիկ մանրանկարներին, ապա սրանք նկարել է մի վառ անհատականութ- յուն, հավանաբար Արցախում, սակայն այդ գավառի արվեստի ուսումնասիրությունը չի մտնում մեր հետազոտության շրջանակ- ների մեջ:

Երկու ձեռագրերում մենք տեսնում ենք համանման զարդալից հարդարանք և տիտ- ղոսաթերթերի համանման կառուցվածք, Բարձր Հայքի հուշարձանների համար հատ- կանշական հորինվածքի բաղադրատարրերի խոշորացումով, որը նրանց որոշակի կո- թողայնություն է հաղորդում (նկ. 30, 31): Մեծ տեղ է հատկացվում սկզբնատառին, ո-

րը զբաղեցնում է էջի քառորդ մասը. սկզբնատառի կողքին պատկերված է ավե- տարանչի խորհրդանիշը, որը նույնպես խո- շոր է, և բնորոշ ժ.Գ. դ. սկզբի Բարձր Հայքի պատկերագարը ձեռագրերին:

Ամփոփելով ժ.Գ. դ. սկզբի Բարձր Հայքի մանրանկարչության մասին մեր ակնարկը՝ նշենք, որ այդ ժամանակաշրջանի հուշար- ձաններում գերիշխող դեր ունեն զարդա- նախշը: Օգտագործելով հնագույն արվեստի ավանդույթները, դրանք նոր ձևերով և նոր իմաստով հարստացնելով՝ տեղական վար- պետները հիմք դրեցին ձեռագրերի զար- դալից ձևավորման հիմնական տեսակների զարգացման համար: Ժ.Գ. դ. սահմա- նագծին վերջնականապես ձևավորվեցին Ա- վետարանների, ինչպես նաև քրիստոնեա- կան այլ գրքերի զարդանախշային հար- դարման հիմնական բաղադրատարրերը: Ջարդանախշային արվեստի ամենավաղ նմուշները մենք տեսնում ենք հենց Բարձր Հայքի հուշարձաններում, որոնք հիմք են եղել այդ արվեստի զարգացման համար ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ Կի- կիկիայում: Ջարդարվեստի հատկապես վառ օրինակներ են այնպիսի ձեռագրերը, ինչպիսիք են 1200-1202 թթ. Մշո ճատըն- տիրը և մեր գրչության արվեստի նրան հա- րող նմուշներ, ինչպես նաև ժ.Գ. դ. Կարինի և Բաբերդի ձեռագրերը:

ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԺԳ. ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ

ԺԳ. դ. քառասնական թվականներից սկսած մոնղոլների արշավանքների հետևանքով Հայաստանի վիճակը կտրուկ վատթարացավ: 1243 թ. մոնղոլները գրավում և թալանում են Երզնկա քաղաքը: Քաղաքի գրավումից հետո նրա կառավարիչն է դառնում այսպես կոչված «չահնան» (վերակացու): Հինգ տարի անց քաղաքը հայտնվում է Իկոնիայի սուլթանի տիրապետության տակ: 1256 թ. մոնղոլները կրկին գրավում են Երզնկան, սակայն այս անգամ այն չեն կողոպտում: Ավելին՝ կողոպուտից վերջնականապես քայքայված քաղաքային տնտեսությունը վերականգնելու համար Երզնկայի և, ընդհանրապես, ամբողջ Եկեղյաց գավառի բնակչությունը որոշ արտոնություններ են տալիս, իսկ քաղաքն ինքնակառավարման իրավունք է ստանում: Իշխանությունը հանձնվում է տեղի հայ իշխաններին, որոնք պարտավոր էին հարկահանությունը զբաղվել և համարել մոնղոլական բանակը: Երզնկայի, նաև ամբողջ Եկեղյաց գավառի առաջին հայ կառավարիչները դարձան Սարգիս արքեպիսկոպոսը և նրա որդի Հովհաննես իշխանը: Այդ կապակցությամբ է. Բաղդասարյանը գրում է. «ԺԳ. դ. կեսերից սկսած և մինչև ԺԵ. դ. սկիզբը, այսինքն՝ մինչ Երզնկայի նվաճումը օսմանցիների կողմից, քաղաքը, ինչպես նաև Եկեղյաց և Դարանաղի գավառները, կարճատև ընդմիջումներով, կառավարվում էին հայ իշխանների կողմից: Այդ հանգամանքը նպաստել է այդ գավառներում քաղաքական, տնտեսական և մշակութային վերելքին» (14, 44): Սարգիս արքեպիսկոպոսը իրականացնում էր գավառի ոչ միայն հոգևոր, այլև աշխարհիկ կառավարումը: Նա մասնակցում էր նաև Հայաստանի նոր՝ մոնղոլ տիրակալների և բյուզանդական արքունիքի միջև ընթացող դիվանագիտական բարդ հարաբերություններին: Հայտնի է, որ Սարգիս արքեպիսկո-

պոսը գլխավորել է կարևոր բանակցությունների համար Կոստանդնուպոլիս մեկնած պատվիրակությունը, որը պետք է պայմանավորվեր մոնղոլ խանի և Միքայել Պալեոլոգի դստեր ամուսնություն մասին (88, 128)⁴²:

Հասարակական ու եկեղեցական խոշոր գործիչ Սարգիս արքեպիսկոպոսը նաև արվեստների հովանավոր էր: 1269 թ. նրա ջանքերով և նրա որդի՝ հայտնի հասարակական գործիչ, գրասեր և մեկենաս պարոն Հովհաննեսի գործուն մասնակցությամբ Երզնկա քաղաքում կառուցվել է Սուրբ Փրկիչ եկեղեցին (88, 118): Նրանք են Երզնկայի հայտնի Աստվածաշնչի պատվիրատուները, որը պատրաստ էր նույն 1269 թ. (այժմ՝ Երուսաղեմի հայոց պատրիարքության մատենադարանի ձեռ. Հ^{5v} 1925): Նրանց անունները կարելի է տեսնել Ներսես Մեծի մասունքների համար պատրաստված մասնատուփի վրա⁴³, որը պահվում էր Երզնկայի մոտ գտնվող սուրբ Սարգիս եկեղեցում և ԺԹ. դ. վերջին դեռևս գոյություն ուներ (այն տեսել և նկարագրել է Գ. Սրվանձտյանը): Այդ գործիչների անունների հետ է կապվում նաև եկեղեցական այլ իրերի ստեղծումը:

1276 թ. Սարգիս արքեպիսկոպոսը և նրա որդի Հովհաննես իշխանը երեսունութ հայավատատերերի հետ զոհ են գնացել թուր-

⁴² Սարգիս արքեպիսկոպոսի գլխավորած պատվիրակությունն իր առաքելությունը կատարեց ու վերադարձավ Մարիամ արքայադստեր հետ միասին, սակայն քանի որ այդ ժամանակ Հուլավու խանը մահացել էր, ապա, որպես կին, նա բաժին հասավ Հուլավուի որդի Աբաղա խանին (88, 128):

⁴³ Մասնատուփի վրա կար հետևյալ արձանագրությունը. «Զարդարեցաւ շնորհաբաշխ բազուկ աջոյ սրբոյն Ներսիսի հրամանաւ արքեպիսկոպոսին տեսաւ Սարգսի եւ պր. Յովհաննիսի՝ մնալ միշտ ի փառագարդ տաճարին Աստուծոյ Ս. Փրկչին, ի վայելումն աստուածապարգեւ գաւակացն իւրեանց Ներսիսի եւ Գրիգորիսի: Կատարեցաւ ի թուականին ԶԻԲ. (1273) (74, 294):

քերին Երզնկա քաղաքում (Թվականը ճշգրտել է Հ. Քյուրտյանը. 88, 133-4): Սակայն Հայ կառավարիչների իշխանությունն այստեղ չի ընդհատվել: Հ. Քյուրտյանի հետազոտությունները ցույց են տվել, որ 1276 թ. տեղի է ունեցել ոչ թե քաղաքի նվաճում թուրքերի կողմից, այլ թշնամական հարձակում, որից հետո մարդասպանները հեռացել են: Հովհաննես իշխանի որդին և Սարգսի թոռը՝ Ներսեսը, շուտով արքեպիսկոպոս է օծվում և իր ձեռքն է վերցնում ոչ միայն թեմի, այլև Եկեղյաց ամբողջ գավառի կառավարումը: Ներսեսը շարունակում է նաև իր նախորդների շինարարական գործունեությունը, իսկ եկեղեցիների համար պատվիրում է թանկարժեք կահ-կարասի: Նրա պատվիրած մասնատուփերից մեկի վրա պահպանվել է արձանագրություն, ուր հիշատակվում է վարպետ Խոսրովի անունը (74, 294, 88, 146-147):

Գավառի հաջորդ հոգևոր առաջնորդը նույն իշխանական տան ներկայացուցիչ Սարգիսն էր՝ Ներսես արքեպիսկոպոսի որդին: Այսպիսով, մենք այստեղ գործ ունենք հոգևոր առաջնորդների մի ամբողջ տոհմի հետ, որոնց իշխանությունը, ըստ է. Բաղդասարյանի ուսումնասիրության, տևել է մինչև ԺԵ. դ. սկիզբը (16, 36-44): Դա չէր կարող դրական դեր չխաղալ գավառի մշակութային զարգացման գործում, ուր նույնիսկ մոնղոլների ժամանակ շարունակում էին գործել գրչություն և մանրանկարչության օջախներ:

Մինչև ԺԳ. դ. վերջը Բարձր Հայքի գրչության արվեստի զարգացման մեջ գերակշիռ նշանակություն ունեին Եկեղյաց և Դարանաղյաց գավառների, հատկապես

նրանց վարչական կենտրոն Երզնկա քաղաքի դպրոցները: Այդտեղից դուրս են եկել բազմաթիվ նշանավոր գիտնականներ, բանաստեղծներ, որոնցից շատերը հայտնի են Երզնկացի մականվամբ. Հովհաննէս (Պուլգ) Երզնկացի, Հովհաննես Ծործորեցի-Երզնկացի, Կոնստանդին, Կիրակոս, Մովսես, Մխիթար, Գրիգորիս Երզնկացիներ և այլն: Նրանցից ոմանք իրենց գիտելիքները կատարելագործելու համար մեկնում էին Կիլիկիա, ինչպես նաև Գլաձոր, ուր այդ ժամանակ գտնվում էին գիտական վանականություն կարևորագույն կենտրոնները: Երզնկայի շրջակայքում նույնպես կային խոշոր վանքեր, ուր գործում էին բարձրագույն դպրոցներ և ուր տարբեր գավառներից գալիս էին գիտություն և արվեստի գործիչներ: Այս ժամանակաշրջանում այդ գիտական կենտրոնների միջև կապերը բավական աշխույժ էին, ինչը իր ազդեցությունն է թողել նաև մանրանկարչության զարգացման վրա: Սակայն եթե սկզբնական ժԱ-ԺԲ. դարերի շրջանում Բարձր Հայքի գրչության կենտրոնները զգալի ազդեցություն ունեին գրչության այլ օջախների վրա, ապա ԺԲ. դ. վերջից և ԺԳ. դ. սկզբից պատկերը փոխվում է: Այդ ժամանակ կիլիկյան դպրոցը, հասնելով ծաղկման գագաթնակետին, սկսել է կատարել այն կենտրոնի դերը, որի մակարդակին էին փորձում հասնել գրեթե բոլորը: Գրքի ձևավորման կիլիկյան նմուշներն սկսեցին փառք ձեռք բերել որպես լավագույն նմուշներ, և զարմանալի չէ, որ ԺԳ. դ. կեսերից կիլիկյան արվեստը սկսեց մեծ ազդեցություն գործել Բարձր Հայքի մանրանկարչության վրա:

1269 թ. ԵՐԶՆԿԱՅԻ ԱՍՏՎԱԾԱՇՈՒՆԶԸ

Բարձր Հայքի գրչատներից մեզ հասած ԺԳ. դ. երկրորդ կեսի ոչ մեծ քանակությունը պատկերազարդ ձեռագրերի մեջ հատուկ տեղ ունի 1269 թ. Աստվածաշունչը, որը ստեղծվել է Երզնկայում⁴⁴: Բարձրար-

վեստ մանրանկարներով ճոխ զարդարված, մանր նրբագեղ բոլորգրով գրված այդ Աստվածաշունչը հայ միջնադարյան գրչության արվեստի և մանրանկարչության բացառիկ հուշարձան է: Պահպանված հիշատակարանների շնորհիվ հայտնի են այն մարդկանց անունները, որոնք մասնակցել են նրա ստեղծմանը: 580ա էջում

⁴⁴ Ձեռագրի մանրանկարների մեծ մասը հրատարակված է հիմնականում սև-սպիտակ տպագրությունում (66, 77, 260):

կարգում ենք. «Արդ, գրեցաւ պրակս աստուածային... հրամանաւ եւ արդեամբք տեառն Սարգսի սրբասէր եւ արիական եպիսկոպոսի եւ նորին հարազատ որդւոյ՝ աստուածասէր եւ քրիստոսապահ իշխանին պարոն Յոհաննէսի... ի պէտս սրբոյ եկեղեցւոյ, եւ ի խրատ աստուածատուր եւ դեռաբոյս զաւակաց իւրոց՝ Ներսէսի եւ Գրիգորէսի» (61, 412): Ձեռագիրը գրել են երեք քահանա-գրիչներ՝ Մխիթարը, Յակոբոսը և Մովսեսը: Կազմարարն էր Առաքելը, իսկ մագաղաթ պատրաստող վարպետը՝ Մխիթրուկը: Գ. Հովսեփյանը համարում էր, որ ձեռագրի երեք գրիչները միեւնոյն ժամանակ մանրանկարիչներ էին. «...երեքն էլ աչքի ընկնող վարպետներ էին: Սակայն Յակոբոսը համեմատաբար պակաս հմուտ էր գրչութեան արվեստում և մանրանկարչութեան մեջ, քան Մխիթարը, իսկ Մովսեսը գերազանցել է երկուսին. նա գլխավոր գրիչն էր ու մանրանկարիչը» (48, 619-625): Ս. Տեր-Ներսեսյանը նույնպես համարում է, որ ձեռագրի նկարազարդման վրա մեկ վարպետ չէ, որ աշխատել է, սակայն քանի որ հիշատակարաններում երեքն էլ իրենց գրիչ են անվանում, ապա նա ավելի զգուշ է արտահայտվում. «Հայտնի չէ, թե ովքեր էին նկարիչները: Հնարավոր է, որ նրանցից մեկը Մխիթարն էր, քանի որ Աստվածաշնչի պատկերների ոճը շատ նման է Մատենադարանում պահվող Հ^ր1746 ժողովածուի սկզբում գտնվող Դավիթ Անհաղթի պատկերի ոճին: Ձեռագիրը գրվել է նույն Հովհաննէս իշխանի համար, նույն Մխիթար դպիրի կողմից» (77, 29):

Երզնկայի Աստվածաշունչը պատկանում է հայկական ամենահին պատկերազարդ աստվածաշնչերի շարքին: Հնագույն պահպանված ձեռագիր աստվածաշնչերը մեզ են հասել ԺԲ. դ., սակայն նրանք նկարազարդումներ չունեն: ԺԳ. դ. Կիլիկիայում հայտնվում են նկարազարդ աստվածաշնչեր, ուր պատկերվում էին միայն սուրբ-գրային գրքերի հեղինակները՝ յուրաքանչյուրն իր գրքից առաջ, կային նաև զարդային հարդարանքի տարրեր (գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր): Հին Կտակարանի առանձին թեմաներ սկսե-

ցին հայտնվել սկզբում Ավետարաններում, ընդ որում՝ այնպիսիք, ուր ակնարկ կար Քրիստոսի քավչարար զոհաբերութեան մասին՝ «Աբրահամի զոհաբերութեանը», «Մեղսագործութեանը», կամ էլ կապված էին նրա հայտնութեան հետ՝ «Հյուրընկալութեան Մամբրեի կաղնու տակ» (32, 247-263): Այդ տեսանկյունից Երզնկայի Աստվածաշունչը հայկական մանրանկարչութեան մեզ հայտնի առաջին հուշարձանն է, ուր մենք տեսնում ենք մի շարք աստվածաշնչային նկարազարդումներ: Այստեղ կան նաև Սուրբ Գրոց գրքերի հեղինակների պատկերները: Սրանց մեծամասնությունը պատկերված է իրենց գրքերի շարադրանքի առաջին տառը գրելիս: Հեղինակներին պատկերելու հայկական մանրանկարչութեան համար անսովոր այդ ձևը լայնորեն առկա է ԺԲ. դ. լատինական ձեռագրերում (248, pl. 20, 23, 24): Սակայն եթե Երզնկայի Աստվածաշնչի հեղինակային «դիմանկարների» պատկերազարդական նախատիպեր կարելի է գտնել, ապա նույնը չի կարելի ասել նրանց գեղարվեստական մարմնավորման եղանակի մասին: Մարգարեների և առաքյալների խոշոր, լավ գծագրված ֆիգուրներն աչքի են ընկնում գրեթե անտիկ դասական համամասնություններով: Նրանք հաճախ գրավում են տիտղոսաթերթի մեկ երրորդը, երբեմն էլ՝ կեսը և տեղադրված են գլխազարդի տակ (նկ. 32, 33, 34, 35): Նրանց կեցվածքը հանդիսավոր է. հաճախ պատկերված են դիմահայաց, ավելի հազվադեպ՝ երեք քառորդ շրջված: Նրանց հանդերձանքի խոշոր, բարդ գծանկար ունեցող և թեթև իջնող ծալքերն ընդգծված են հստակ, պլաստիկ ուրվագծերով, իսկ ստվերարկված և լուսավորված հարթությունների գունային հակադրությունը պատկերներին որոշակի քանդակուն տեսք է հաղորդում: Զգացվում է նկարչի սերը դեպի ծալազարդերը, որոնք պատկերներին հաղորդում են որոշակի դեկորատիվ էֆեկտ: Երբեմն այդ ծալքերը միտումնավոր կերպով կիտված են թվում, սակայն դրանց ուրվագծերը, ինչքան էլ պայմանական լինեն, լի են ձևերի իրական ընկալմամբ, և սա ԺԳ. դ. վերջին բնորոշ է դառնում Արևմտյան Հայաստանի

և Կիլիկիայի արվեստին: 1269 թ. Աստվածաշնչի մանրանկարներին հատուկ հանդիսավոր, բարձր ոճը համահունչ է ժԲ-ԺԳ. դդ. բյուզանդական հուշարձաններին, ինչպես նաև նրանց ավելի ուշ շրջանի սլավոնական կրկնություններին (149, նկ. 300, 346, 350, 368, 405, 409, 415): Այդուհանդերձ, մեզ հետաքրքրող Աստվածաշունչը պատկերագրությամբ հայ մանրանկարիչների աշխատանքի ոճը հատկանշվում է մեծ ինքնատիպությամբ, որը զգացվում է հատկապես մանրանկարների գունային լուծումներում, ինչպես նաև զարդանախշային հարդարանքին հատկացվող տեղին (մի առանձնահատուկություն, որը հատկանշական է հայկական մանրանկարչությանն ընդհանրապես):

Որոշ դեպքերում ինքնատիպ է թեմաների ընտրությունն ու նրանց գեղարվեստական մարմնավորման եղանակը: Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ այդ ձևագրի մանրանկարների մեծամասնությունը «ինքնատիպ ստեղծագործություններ են, իսկ թեմաների ընտրությունը ցույց է տալիս, որ նկարիչը կառչած էր գաղափարներից» (նկ. 36-40. 77, 39):

Ձեռագրի զարդանախշային հարդարանքն առանձնանում է տարբերակների բազմազանությամբ. ինչպես արդեն ասել ենք, գերակշռում են բուսական նախշերը, որոնք կազմված են սրածայր տերևներից և պարուրազարդերից: Ս. Տեր-Ներսեսյանն այստեղ կապ է տեսնում մահմեդական զարդանախշի հետ: Սակայն, քանի որ վերջինս ձևավորվել է նվաճված ժողովուրդների, այդ թվում նաև՝ հայերի ավելի վաղ մշակութային հիման վրա, ապա այս տարածաշրջանի դեպքում ավելի ճիշտ կլիներ կապեր տեսնել տեղական ավելի վաղ արվեստի հետ, որի արմատները ձգվում են մինչև հին ասորամիջագետքյան մշակույթը: Ա. Յակոբսոնը, դիտարկելով ԺԵ-ԺԶ. դդ. ռուսական դեկորատիվ արվեստը, հատուկ ուշադրություն է դարձրել նման զարդանախշերի վրա, որոնք նա նույնպես կապում է հին մերձավորարևելյան ավանդույթների հետ (220, 242):

Այդ զարդանախշերը շատ մեծ տարածում են գտնում Հայաստանում: Մենք դրանք տեսնում ենք և՛ մանրանկարներում, և՛ եկեղեցիների բարձրաքանդակներում, և՛ խաչքարերի ու կիրառական արվեստի իրերի վրա, ընդ որում՝ այդ զարդանախշերի նմուշները կարելի է տեսնել երկրի տարբեր շրջանների հուշարձաններում, սակայն այդ նախշերի ամենավաղ օրինակները հանդիպում են Բարձր Հայքի արվեստում:

Երզնկայի Աստվածաշունչը սկսվում է մի մանրանկարով, ուր պատկերված է Սինա լեռան վրա կանգնած Մովսես մարգարեն պատգամի տախտակները ստանալիս (նկ. 32): Մովսեսը կանգնած է շքեղ ձևավորված խորանի մեջ, որի գլխազարդը կրում է վերը նկարագրված զարդանախշը: Նրա խոշոր կերպարը զբաղեցնում է խորանի գրեթե ողջ ներքին տարածությունը: Մարգարեն պատկերված է վեր պարզած քողածածկ ձեռքերով, որոնցով նա տախտակները զգուշորեն ընդունում է երկնքից պարզված Աստծո աջից⁴⁵: Ձեռագրի հաջորդ թերթին կա Մովսեսի ևս մեկ պատկեր՝ որպես Հնգամատյանի հեղինակի (նկ. 33): Մովսեսին որպես հեղինակ ներկայացնելը ավանդական է Հայաստանի համար և հազվադեպ է հանդիպում բյուզանդական հուշարձաններում: Մեր մանրանկարի վրա, որը տիտղոսաթերթ է, Մովսեսը պատկերված է շարադրանքի առաջին տառը գրելիս (ձախ ձեռքին թանաքաման է): Տիտղոսաթերթի գլխազարդի մեջ պատկերված են հինգ մեղալիոններ. մեջտեղինում պատկերված է Քրիստոսը՝ Պանտոկրատորի կերպարանքով, իսկ կողմնայիններում՝ վեցթևյան սերովբեներ և ճախրող հրեշտակներ: Մեղալիոնների միջև ընկած տարածությունը ծածկված է բուսական զարդանախշերով:

Սուրբ Գրոց որոշ հեղինակներ, օրինակ՝ Ովսէն, Սոփոնիան և այլ մարգարեներ պատկերված են դիմահայաց նստած դիրքով՝ ձեռքներին երկար գալարափաթեթներ,

⁴⁵ Գործող անձանց ծածկած ձեռքերով պատկերելը գալիս է սրբազան անձանց առաջ ձեռքերը հագուստի ծալքերում թաքցնելու հին ավանդույթից: Այդ ավանդույթը հայտնի էր դեռևս Հին Հռոմի ժամանակաշրջանից: Այն հատուկ նշանակություն է ստացել ծիսական արվեստում:

որոնց վրա գրված են նրանց մարգարեութ-
յուններից հատվածներ (նկ. 34, 35): Շա-
րադրանքով ծածկված գալարափաթեթնե-
րով մարգարեների պատկերումը կա նաև
բյուզանդական հուշարձաններում, սակայն
այդ պատկերագրությունն առանձնահա-
տուկ զարգացում է ստացել լատինական
ձեռագրերում (174, 150): Բայց վերջիննե-
րում այդ մանրանկարները լրիվ այլ տեսք
ունեն. դրանք շատ փոքր պատկերներ են,
որոնք տեղադրվում էին սկզբնատառերում
կամ ձեռագրերի լուսանցքներում:

Հին Կտակարանի առանձին գրքերին
նախորդում են բնագրերին վերաբերող
մանրանկարներ: Այսպես՝ Հեսուե Նավեի
գրքի սկզբում պատկերված է հրեշտակի
հայտնությունը: Հեսուեի և հրեշտակի կեր-
պարների կողքին գրված են Հեսուեի գրքի
Ե. 13-14 մասի բառերը, ուր վկայված է Իս-
րայելի ժողովրդի առաջնորդի վրա գրված
առաքելությունը (նկ. 36):

Դատավորաց գրքի սկզբում կան Գողո-
նիելի և Գեդեոնի պատկերները. նրանք
նստած են գահերին, կա նաև Սամսոնի
պատկերը՝ ձեռքին ավանակի ծնոտը, որով
նա սպանել է հազար փղշտացի (երեքն էլ
պաշտվում էին որպես Իսրայելի փրկիչներ,
նկ. 37):

Աչքի են ընկնում առանձնապես Հոբի և
Դանիելի գրքերի նկարազարդումները. ա-
ռաջինի սկզբում պատկերված է Հոբը «աղ-
բանոցում»: Նրա կողքին են կինը և նրան
այցի եկած երեք բարեկամները (նկ. 38):
Նկարչին հաջողվել է վերարտադրել այդ
տեսարանի գործող անձանց հոգեբանական
տարբեր վիճակները. տառապող, սակայն իր
համոզմունքներում անսասան Հոբը,
տրտմած կինը, նրան կարեկցող բարեկամ-
ները: Դանիել մարգարեի գրքի սկզբում
պատկերված է Շուշանը, որի կերպարը հի-
շեցնում է Հոբի կնոջը՝ տխուր մտորումների
մեջ խորասուզված երիտասարդ կնոջ կեց-
վածք, որը պատկերված է համանման հա-
գուստով: Արտահայտիչ են դատավորի գա-
հին նստած Դանիելին գաղտագողի մոտե-
ցող ծերունիների Ֆիգուրները, որոնք կար-
ծես հաճոյանում են խորաթափանց մարգա-
րեին (նկ. 39):

Աստվածաշնչի ամենատպալուրիչ ման-
րանկարը Եզեկիելի տեսիլքի տեսարանն է,
որը զբաղեցնում է ամբողջ էջը (նկ. 40): Ս.
Տեր-Ներսեսյանն առանձնացնում է այն՝
համարելով, որ սա տվյալ սյուժեի լրիվ նոր
մեկնաբանություն է. «Եզեկիելի տեսիլքի
վիթխարի տեսարանը արմատապես տար-
բերվում է բյուզանդական ձեռագրերում
հազվադեպ հանդիպող այդ տեսարանից և
նրա պատկերումներից՝ կապադովկյան եկե-
ղեցիներում: Նրա որոշ մանրամասներ
տարբերվում են նույնիսկ աստվածաշնչյան
չարադրանքից: Հորինվածքի ամբողջակա-
նությունը համար լուսապսակից դուրս եկող
ձեռքը պահել է ձող, որի վրա պահվում է
անիվը» (240, 218): Քիչ անց հեղինակը
լուսաբանում է. «անիվը ձողով և ձեռքը
հատուկ են արված, որպեսզի ընդգծվի հո-
րինվածքի ուղղահայաց առանցքը, որը
պսակված է Բարձրյալի կերպարով» (240,
նույն տեղում): Սակայն պետք է նկատել,
որ այստեղ աստվածաշնչյան չարադրան-
քից ոչ մի շեղում չկա: Նկարիչը հետևում
է Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանություն
չարադրանքին, որը համապատասխանում է
Յոթանասնիցին. «ընդ որ կողմ դիմէր
ամպն եւ հողմն, երթային գազանքն՝ եւ ա-
նիւքն ընդ նոսին վերանային. զի ոգի կեն-
դանի գոյր յանիւսն» (Եզ. Ա, 20): Ցանկա-
նալով ցույց տալ, թե ինչպես էին անիվ-
ներն ինքնուրույն բարձրանում, նկարիչը
պատկերել է խորհրդավոր ձեռքը, որը պա-
հել է ձողը, որի վրա դրանք հենվում էին,
այդպիսով խորհրդանշելով «ոգին կենդա-
նի»: Ս. Տեր-Ներսեսյանը, անկասկած, օգտ-
վել է Աստվածաշնչի լատիներեն թարգմա-
նությունից, ուր, ինչպես և ուսուներեն
թարգմանություն մեջ, համապատասխան
հատվածն այլ կերպ է հնչում. «և անիվնե-
րը բարձրանում էին նրանց (կենդանիներին
- է. Կ.) հավասար, քանզի կենդանիների ո-
գին անիվների մեջ էր»: Հայերեն թարգմա-
նությունը, ինչպես նշված է Կոնստանդնու-
պոլսի հրատարակություն մեջ, հիմնվում է
հունարեն չարադրանքի վրա (11, 844, ծ. 2):

Չնայելով որ մեզ հետաքրքրող մանրան-
կարում աստվածաշնչական չարադրանքից
շեղումներ չկան՝ այդուհանդերձ, դա չի

բացառում վարպետի աշխատանքի ինքնատիպությունն ու յուրօրինակությունը: Անկասկած, ծանոթ լինելով նման հորինվածքներին (ճիշտ է այլ թեմայով «Քրիստոսի Հայտնությունը փառքի մեջ»)՝ նկարիչը ստեղծագործական մոտեցում է ցուցաբերել իր առջև դրված խնդրին և, օգտագործելով գոյություն ունեցող ավանդույթը, տվել է սյուժեի իր մեկնաբանությունը՝ ելնելով հայերեն թարգամանություն առանձնահատկություններից: Այստեղ պետք է հատուկ ընդգծել ոչ միայն բազմաթիվ պատրաստի նմուշներից օգտվելու վարպետի ունակությունը, այլև կարևոր է նշել շարադրանքի մեկնաբանությունից ելնելու նրա ցանկությունը՝ այն իմաստավորելով և կանոնացված հորինվածքի մեջ նորույթներ մուծելով:

Աստվածաշնչի մանրանկարների մեծ մասը բավականաչափ ինքնատիպ հորինվածքներ են, որոնք վկայում են նկարագարող շարադրանքի նկատմամբ նկարիչների լուրջ վերաբերմունքի և մանրանկարների պատկերման գործում նրանց ստեղծագործական մոտեցման մասին: Իհարկե, տուրք տալով ժամանակին՝ նրանք չէին կարող չօգտվել գաղափարներից, սակայն դրանք նրանց համար ընդամենը ուղենիշեր էին, քանի որ Երզնկայի Աստվածաշնչին մերձեցող համանման հուշարձան չի կարողացել գտնել միջնադարյան արվեստի նույնիսկ այնպիսի խոշոր գիտակ, ինչպիսին Ս. Տեր-Ներսեսյանն է, որը հատուկ ընդգծել է «նկարիչների անկախությունը գաղափարներից», իսկ Եղեկիելի տեսիլքի տեսարանը բնորոշել է որպես «միջնադարյան արվեստում համանմանը չունեցող մեկնաբանություն» (240, 218):

Նոր Կտակարանի նկարագարողումները շատ չեն. շքեղ հարդարված տասը խորան, ավետարանիչների դիմանկարներ, տիտղոսաթերթեր և լուսանցազարդեր: Ավետարանիչները պատկերված են տիտղոսաթերթերի վրա՝ անմիջապես գլխազարդերի տակ, նույն դիրքում, ինչ մարգարեները՝ իրենց գրքերի առաջին տառերը գրելիս (նկ. 41, 42): Գործք Առաքելոցին նախորդում է Պողոս առաքյալի պատկերը, որը նկարված

է, ինչպես և ավետարանիչները՝ թանաքամանը ձախ ձեռքին, իսկ աջով շարադրանքի առաջին տառը գրելիս:

Խորանների գեղարվեստական հարդարանքը փոքր-ինչ անսովոր է: Չնայած շքեղ հարդարանքին, գույների հարուստ ներկայանակին, ոսկու առատությունը՝ դրանք միևնույն ժամանակ աչքի են ընկնում հանդիսավոր զսպվածությամբ: Այդ տպավորությունը ստեղծվում է հիմնականում գծանկարի հստակության շնորհիվ, ուր ամեն ինչ ենթարկվում է խիստ համաչափության պահանջներին: Խորանների վերին և կողմնային լուսանցքներում չկան թռչունների, ծառերի և ծաղկած թփերի ավանդական պատկերները, որը բնորոշ է հայկական մանրանկարչության սկզբնական փուլին: Զարդարանքների ընտրության հարցում նկատվում է որոշակի զսպվածություն (նկ. 43, 44): Միայն երկու դեպքում է, որ գլխազարդերի վրա հայտնվում են սիրամարգերի պատկերներ (Մովսեսին պատկերող խորանի և Մատթեոս ավետարանի տիտղոսաթերթի գլխազարդերի վերևում): Խորանների և տիտղոսաթերթերի գլխազարդերն ուղղանկյուն են, սակայն տիտղոսաթերթերում այդ գծագրությունը խախտվում է եռաթև կտրվածքներով: Յուրաքանչյուր գույգ խորան ունի համանման, սակայն չկրկնվող զարդային հարդարանք: Բազմազանություն մեծ աչքի են ընկնում սյուժեների խոյակները, որոնք զարդարված են հերալդիկ առյուծներով կամ ատլանտներով, սակայն ավելի հաճախ զարդանախշերով, որոնք ենթարկվում են խիստ համաչափության: Առաջին գույգ խորանի գլխազարդերում մեծ տեղ են զբաղեցնում մեղալիոնները, ուր պատկերված են Եվսեբիոսի և Կարպիանոսի կիսանդրիները: Այդպիսի պատկերները հայկական մանրանկարչության առանձնահատկությունն են սկսած ԺԳ. դ. (234, 20):

«Հեղինակային դիմանկարներից» առանձնապես հաջողված է Հովհաննես աստվածաբանի պատկերը՝ «Յայտնություն Յովհաննու» գրքի սկզբում (նկ. 45): Արտասովոր ձևով կիտված ժայռերի զանգվածի ֆոնի վրա պատկերված է Հովհաննես առաքյալը՝ դեպի Քրիստոսը դարձած, ում պատ-

կերը գետեղված է տիտղոսաթերթի գլխազարդի մեղալիոնում: Հովհաննեսի ոտքերի մոտ պատկերված է նրա աշակերտ Պրոխորոնը, որը գրառում է «Աստու բանը»: Այդ մանրանկարի մեջ հոյակապ կերպով համադրվում են գրքի ձևավորման բոլոր տարրերը՝ թեմատիկ մանրանկար, զարդանախշված գլխազարդ, նրբագեղ կերպով նկարված սկզբնատառ և լուսանցազարդ: Շքեղ ձևավորված տիտղոսաթերթի ընդհանուր տպավորությունը լրացնում է շարադրանքի վայելուչ գրչությունը: Հովհաննեսի լարված դիրքը, նրա հուզմունքը կարծես ընդգծվում են ժայռերի և՛ գծանկարային, և՛ գունային խիստ հակադիր լուծման անհանգիստ ուրվագծով, մինչդեռ Քրիստոսի պատկերը առանձնանում է հանդարտությամբ և վեհությունով, որին համապատասխանում է հենքը, որի վրա պատկերված է կլոր մեղալիոն, որը երկզված է խիստ համաչափ ուրվագծով և նվազագույն զարդանախշերով:

Երզնկայի Աստվածաշունչը գրվել է երկու տարվա՝ 1269-1270 թթ. ընթացքում: Զեռագրի գրչության վայրի և ժամանակի, պատվիրատուների և ձեռագրի ստեղծմանը մասնակցած անձանց մասին տեղեկություններն արժեքից բացի գրիչների հիշատակագրությունների մեջ մենք գտնում ենք նաև այլ կարգի տեղեկություններ: Սրանցից մեկից իմանում ենք, որ Հովհաննես իշխանը (պատվիրատուներից մեկը) ուներ երկու որդի՝ Ներսես և Գրիգորիս, որոնցից առաջինը հետագայում դարձել է արքեպիսկոպոս և Երզնկայի եպիսկոպոսական թեմի առաջնորդ: Եվ, շատ անսպասելի կերպով, անհրաժեշտ տեղեկությունների և սերունդներին հասցեագրված՝ ձեռագրի պատվիրատուներին և նրա վրա ջանք թափած բոլոր անձանց աղոթքներում հիշելու հորդորների կողքին, Մխիթար գրիչը բազմիցս բողոքում է իրեն խանգարող զուտ կենցաղային դժվարություններից՝ ճանճերից, լվերից, անտանելի շոգից. «Անիծ է Աստուած զճանճն եւ ընդ նմին զլոյն, զի յոյժ կծեն զիս, այլ եւ տաւթ աւուրս տաքնապեն զիս» (57, 377):

Զեռագրում պահպանվել են նաև ավելի ուշ շրջանի հիշատակարաններ, որտեղից պարզվում է, որ Ժէ. դ. սկզբին ձեռագիրը գտնվել է Կարինում և պատկանել է Աբաղաանունով թուրք փաշայի, որից Աստվածաշունչը ետ է գնվել հայ վաճառական Զիրաքի միջոցներով: Հիշատակարանը գրել է Դավիթ եպիսկոպոսը, որը Երուսաղեմից էր գրում (Կարին) էր եկել որպես եկեղեցական պատվիրակ և վաճառական Զիրաքին համոզել էր տրամադրել ձեռագրի փրկագնման համար անհրաժեշտ գումարը: Դավիթ եպիսկոպոսի հիշատակարանում կարդում ենք. «տեսա զայս Աստուածաշունչս գերի ի ձեռն Ապաղա փաշայի. Աստուած աւրհնէ խոճայ Զիրաքն... յետոյ Ռ. (1000) ղուրիչ (արծաթ դրամ)⁴⁶ ետուր եւ առաւ զսա, եւ ետուր Սուրբ Երուսաղեմայ յիշատակ, ի դուռն Սուրբ Յակոբայ, յիշատակ անջրելի իւրն եւ ծնողացն...»: Այս հիշատակարանը ձեռագրին կցվել է 1626 թ.: Այդ ժամանակից ի վեր ձեռագիրը պահվում է Երուսաղեմի պատրիարքություն մատենադարանում 1925 համարի տակ⁴⁷:

Երզնկայի Աստվածաշունչի ստեղծմանը մասնակցած Մխիթար գրիչն ընդօրինակել և նկարագարողել է նաև 1280 թ. մի ժողովածու (Մատ. ձեռ. Հ^մ 1746), որը պարունակում է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրության» աշխատությունը: Նրա առաջին էջին (նկ. 46) պատկերված է գրիչը՝ աշխատության հեղինակ՝ «եռակի անհաղթ գիտնական», Ե-Զ. դդ. հայ փիլիսոփա Դավիթը, որը գրում է իր աշխատության առաջին տառը (ինչպես Երզնկայի Աստվածաշունչի մարգարեներն ու առաքյալները): Դավիթ խոշոր նկարը պատկերված է լայն, ազատ ծալքերով իջնող հանդերձանքով, որը «դիմանկարին» հանդիսավոր և տոնական տեսք է տալիս: Փիլիսոփայի ինքնամոտիվ դեմքը գծագրված է նրբե-

⁴⁶ Այս հիշատակարանի գրությունն ժամանակ մեկ ղուրուչը 0,27 գ. արծաթ էր:

⁴⁷ Զեռագրի բազմաթիվ էջերում, ինչպես նաև մանրանկարների տակ պահպանվել են վաճառական Զիրաքի արձանագրությունները, որոնց բովանդակությունը նույնն է. «Ես՝ Վանեցի Իսքանազարի որդի խոճայ Զիրաքս, որ առի սուրբ Աստվածաշունչս Ռ. (1000) ղուրուչ եւ ետուր յիշատակ ի դուռնն սուրբ Երուսաղեմի՝ ինձ եւ ծնողաց իմոց ամենայն»:

րանգներով: Ինչպես և Երզնկայի Աստվածաշնչում, «գիմանկարը» ներգծված է տիտղոսաթերթի մեջ, որի գլխազարդում մեզ արդեն ծանոթ բուսական զարդանախշերի հենքի վրա պատկերված են նրբագեղ գծագրված և համաչափ տեղադրված երկու սիրին (առասպելական թռչուն): Գլխազարդի վերևում պատկերված են երկու թռչուն՝ աղբյուրի մոտ (խորհրդանշում են հավատացյալների հոգիները, որոնք հագեցնում են իմացության իրենց ծարավը՝ ճշմարիտ հավատքին հաղորդվելով):

Գործող անձանց խոշոր պատկերները Բարձր Հայքի մանրանկարչության առանձնահատկությունն են դառնում ԺԳ. դ. վերջին և ԺԴ. դ. սկզբին: Որպես օրինակ կարելի է բերել արդեն հիշատակված 1201 թ. Ավետարանը (Մատ. ձեռ. Հ^ն 10359), որին 1250 թ. նորոգման ժամանակ ավելացվել են ավետարանիչների դիմանկարները՝ նկարված այդ ժամանակաշրջանին հատուկ ոճով՝ գործող անձանց խոշորացված պատկերներով, նրանց գեղանկարչական մեկնաբանությամբ, նրբերանգների կիրառմամբ, ճշգրիտ և պլաստիկ գծանկարի պարզորոշությամբ: Զեռագրի հիշատակարանում տեղեկություններ են պահպանվել նրա նորոգման մասին և տրված է ավետարանիչների դիմանկարները նկարած ծաղկողի անունը. «Արդ, աղաչեմ գամենիսեան, որք ընթեռնոյք եւ աւկտիք կամ ընդաւրինակէք եւ լուսաւորիք ի սմանէ, յիշեսջիք ի Քրիստոս գստացողք սորա զԱհարոն քահանա... եւ զԸնձեր նաղաշն եւ զձնողան իւր զԳայլերն, որ աշխատեցաւ եւ ծաղկեաց իւր հալալ ընչիւք գսուրբ Աւետարանս...» (49, 256): Ավետարանիչների դիմանկարներն Ընձերը նկարել է խորանների հակառակ էջերին և զբաղեցրել է երկու էջ (յուրաքանչյուրի վրա երկու ավետարանչի պատկեր): Նրանցից երեքի մարմինները պատկերված են առջևից, մինչդեռ նրանց դեմքերը շրջված են երեք քառորդ չափով, իսկ Ղուկասը ամբողջովին պատկերված է երեք քառորդ դարձվածքով (նկ. 47ա, 47բ): Ավետարանիչներից յուրաքանչյուրը ներգծված է շրջանակի մեջ, որն ավարտվում է կամարով: Ավետարանիչների խոշոր կերպարները, նրանց լայն, ազատ ծալքերով իջնող հանդերձանքը պատկերներին հաղորդում են որոշ կոթողայնություն: Նկարիչը հմուտ

կերպով կիրառում է նրբերանգային գունավորման հնարքը, որը ձևերի ծավալային լուծման պատրանք է ստեղծում: Ուճական տեսակետից այդ մանրանկարները մերձենում են Երզնկայի Աստվածաշնչի մանրանկարներին: Այս երկու ձեռագրերի մանրանկարների համար ընդհանուր է ևս մեկ առանձնահատկություն՝ գործող անձանց հոգեբանական մեկնաբանության ձգտումը: Այսպես՝ Հ^ն 10359 Ավետարանի Մատթեոսը պատկերված է փրկիստփայի կերպարանքով, Մարկոսը՝ մտազբաղ, գրիչը թաթախում է թանաքամանի մեջ, իսկ ծածկված ձախ ձեռքում գիրք է բռնել, Ղուկասը՝ կենտրոնացած մտորում է իր գրածի մասին: Հովհաննեսի պատկերն ամենից վատ է պահպանվել: Նրա դեմքը լրիվ ջնջվել է, իսկ ինչ-որ մեկը հետագայում անշնորհք կերպով լրացրել է նրա դիմագծերը: Ավետարանիչների կերպարների մեկնությունը, նրանց գեղարվեստական իրագործումը վկայում են վարպետի ստեղծագործական մոտեցման մասին, որը կարողացել է առաքյալների կանոնացված պատկերներին հաղորդել սեփական մեկնաբանությունը, կերպարի և նրա գեղագիտական մարմնավորման սեփական ընկալումը: Ավետարանիչների պատկերներն այնքան են անձնավորված, որ թվում է թե կենդանի, իրական մարդկանց դիմանկարներ են: Մեծ տպավորություն են գործում նրանց խոշոր, գեղեցիկ աչքերը: Հանդիսավոր դիրքը, դասական օրինակներին մերձեցող մարմնի ճիշտ համամասնությունները հիշեցնում են ուշ անտիկ կամ վաղ քրիստոնեական արվեստի ստեղծագործությունները: Այդ առանձնահատկությունները, հետագայում ձեռք բերելով որոշ սխեմատիկ բնույթ, հաճախ բնորոշ են դառնում Բարձր Հայքի մի շարք ձեռագրերի համար և օգնում է նրանց տեղորոշման հարցում:

Վերը քննված Երզնկայի Աստվածաշնչի և Հ^ն 10359 Ավետարանի մանրանկարների հետ աղերսվում են Մատենադարանի Հ^ն 2653 Ավետարանի նկարազարդումները: Գրիչ և մանրանկարիչ Ստեփանոսը Կարինի մոտ գտնվող Կան գյուղում սկսել է գրել այն և, աշխատանքն անավարտ թողնելով, վախճանվել է: Ընդօրինակումն ավարտել է Նատեր գրիչը, որը շուտով, Ավետարանը հետը տանելով, գնացել է Ղրիմ: Առաջին գրիչ Ստեփանոսն ընդօրինակել է առաջին

երկու՝ Մատթեոսի և Մարկոսի ավետարանների բնագիրները, սա իմանում ենք Նատերի հիշատակարանից. «Այլև Բ. գլուխն առաջինք յառաջ գրեալ էր ումեմն Ստեփանոս իրիցու, որ էր Կանու քաղաքէ, և ոչ էր ժամանել ի կատարումն սորա, ի ձեռն հասարակադիր հայրենական հնչմանն հողմոյն մահու, և փոխեալ էր յաստեացս առ Քրիստոս. եւ գկնի ամաց իբրեւ թոռն նորա Գէորք սարկաւազ ետ զսա աւարտել մերոյ նուաստութեանս, և մեք կարողութեամբն Աստուծոյ յանգ հասուցաք» (26, 327): Որ Ստեփանոսը ձեռագրի ոչ միայն գրիչն էր, այլև ծաղկողը, իմանում ենք նույն հիշատակարանից. «Արդ, որք հանդիպիք այսմ լուսաւոր աստուածախոսութեանս, յիշեցէ՛ք ի Տէր աղաւթիւք ձերովք և... առաջին գրողին՝ Ստեփանոս քահանային, որ իւրով ձեռամբն գրեալ էր և ոսկով զարդարեալ՝ յիշատակ իւր... Յիշեցէ՛ք ի Տէր և զԳէորդ սարկաւազ, որ է ժառանգ նորա, որդի որդւոյ նորա, որ նորոգել ետ, և ի կատարումն յանգել...» (26, 327): Նատերն ընդօրինակությունն ավարտել է 1341 թ., հետևաբար Գևորգի պապ Ստեփանոսը, հավանաբար, ապրել է ԺԳ. դ. կեսերին: Դրա մասին է վկայում նաև մանրանկարների ոճը, որը բնորոշ է Արևմտյան Հայաստանի այդ ժամանակաշրջանի գրքարվեստին: Առաջին երկու ավետարանների տիտղոսաթերթերի զարդային հարդարանքը հիշեցնում է Երզնկայի Աստվածաշնչի զարդանախշերը, սակայն ավելի զուսպ, ավելի հակիրճ տարատեսակն է, որ թելադրված է Ավետարանի ավելի փոքր չափերով: Ինչ վերաբերում է ավետարանիչների կերպարներին, ապա դրանք իրենց ոճով և կատարման վարպետությամբ կարող են համեմատվել Երզնկայի Աստվածաշնչի մարգարեների և առաքյալների կերպարների հետ: Ավետարանիչների կերպարներն աչքի են ընկնում նրբությամբ և կատարման նրբագեղությամբ: Նույնը կարելի է ասել նաև Ավետարանի զարդային հարդարանքի մասին: Նկարիչն աշխատել է նուրբ գեղագիտական ոճով, լայնորեն օգտվել է նրբերանգներից և այդպիսով ֆիզիոլոգիան ծավալայնություն է հաղորդել: Ավելի լավ է պահպանվել Մարկոս ավետարանի ղիմանկարը. նա

պատկերված է սեղանի դիմաց նստած, գրչածայրը սրելիս (նկ. 48): Նրա նրբին, գեղեցիկ դեմքը մոդելավորված է մանրամասն երանգավորման հնարքի կիրառմամբ, այն եզրապատված է մուգ, կարճ մորուսով: Ավետարանի հանդերձանքի ծալքերը նրբորեն պատում են նրա մարմինը՝ եզրագծերը գրեթե չեն զգացվում, իսկ ծալքերը հանդարտ կերպով ձուլվում են իրար: Մգարկումն ու լուսարկումը լուսաստվերային մոդելավորման պատրանք են ստեղծում: Գծանկարը գրագետ է և ունի անտիկ ձևերի ներդաշնակություն: Ոճի այդ առանձնահատկությունները բխում են բյուզանդական գաղափարների հետ ծանոթությունից, երբ ԺԳ. դ. երկրորդ կեսին դարձյալ ի հայտ եկան անտիկ ավանդույթները, և դա դարձավ Պալեոլոգների դարաշրջանի արվեստի բնորոշ գիծը: Չնայած մանրանկարը վատ է պահպանվել, այդուհանդերձ, այն հատվածներում, ուր գունային շերտը խաթարված չէ, այն աչքի է ընկնում պատելային երանգների թարմությամբ և բազմազանությամբ:

Սեղանի մոտ նստած և գրիչը սրող ավետարանի տիպը հանդիպում է հունական (263, 405-407), ինչպես նաև այդ ժամանակաշրջանի կիլիկյան որոշ պատկերազարդ ձեռագրերում. օրինակ՝ Սմբատ Սպարապետի Ավետարանում (Մատ. ձեռ. Հ^մ 7644), Թոփգափուի թանգարանի Ավետարանում (234, նկ. 327), ընդ որում՝ այդպես էին պատկերվում մերթ Մատթեոսը, մերթ Մարկոսը, մերթ Ղուկասը:

ԺԳ. դ. վերջին է վերաբերում Բարձր Հայքում գրված ևս մեկ ձեռագիր. Մեկնություն Ղուկասի ավետարանի՝ Մատենադարանի ձեռ. Հ^մ 1342: Այս ձեռագրի վրա աշխատանքը սկսվել է Դարանաղյաց գավառի Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ մենաստանում և ավարտին է հասցվել Անիում Գրիգոր մականունով Ահարոն գրչի կողմից: Գրիգոր-Ահարոն գրչի անավարտ ձեռագրի հետ այդքան հեռավոր ճանապարհորդություն ձեռնարկելու պատճառները բացատրվում են հիշատակարանում. «Եւ այլ գրեցաւ ի մայրաքաղաքն Երզնկա, բայց ի կատարումն ոչ էլ, զի այլազգիք մահմետականք ասպատակեցին ի գաւառն... և բազում քրիստոնէայս՝ եկեղեցականս և աշխարհականս նահատակեցին, և յանխնա և անողորմ սրակոտոր արարին, և

* Լ. Խաչիկեանը ծանոթագրել է. «Տարեթուի լրացման համար տեղ է թողնուած» - Գ. Տ-Վ.:

զայսն գերի վերցրին: Եւ սաստիկ և անհարին ահ և երկեւղ, և տազնապ ի խոռվութիւն եղև բնակչաց քաղաքին: Եւ որպէս յոլովք ցրուեցան ի քաղաքացեացն ընդ ամենայն կողմանք, նոյնպէս և մեք մազապուրծ եղե[ա]լ, բազում տառապանաւք և աշխատութեամբ դիմե[ա]լ յարևելից կողմն, և խնամք ողորմութեանն Աստուծոյ առաջնորդե[ա]լ հասոյց զմեզ յԱնի քաղաքս, և աստ եղև կատարումն գրոցս... ի թուակայնիս Հայոց ՁԻԱ. (1292 թ.)» (57, 672-673): Ապա Ահարոն գրիչը բողոքում է, որ հարկադիր տեղափոխութեան և տեղից տեղ դեգերումների պատճառով ինքը մեծ դժվարութեամբ է աշխատել ձեռագրի վրա և չի կարողացել ճարել ո՛չ որակյալ թուղթ, ո՛չ թանաք, ո՛չ էլ գաղափար⁴⁸: Այս հիշատակարանը ուշագրավ է իր հաղորդած տեղեկութիւններով, սակայն այն գրել է Ահարոնը, որն ընդամենը լրացրել է պակասող շարագրանքը՝ չհիշատակելով հիմնական բնագիրն ընդօրինակած գրչի և մանրանկարչի անունները:

Բացի զարդանախշային հարդարանքից ձեռագրում պահպանվել է մի դիմանկար, ուր պատկերված է Ղուկաս ավետարանիչը, որի թիկունքում երևում է կանացի մի կերպարանք: Մանրանկարը շատ վատ է պահպանվել, և պատկերված անձինք պարզ չեն երևում և, հետևաբար, մանրանկարը լուսանկարել հնարավոր չէ: Ավետարանչի ետևում կանգնած կնոջ պատկերը լուսասպասկ ունի. նա խորհրդանշում է Աստուծո իմաստնութիւնը՝ Սոփիային, որի կերպարը հաճախ ուղեկցում է ավետարանիչների պատկերներին: Այս պատկերագրութիւնն առանձնապես հաճախ է հանդիպում այդ ժամանակաշրջանի հունական հուշարձաններում:

Ավետարանիչների պատկերումը իմաստնութեան անձնավորման ուղեկցութեամբ շատ հին ծագում ունի: Մեծահոգութեան, իմաստնութեան, Մուսաների և այլոց այլաբանական կերպարները ուղեկցում էին շարագրանքների հեղինակների, իսկ երբեմն նաև՝ ձեռագրերի պատվիրատուների կերպարներով: Պալեոլոգյան վերածննդի ժա-

մանակաշրջանում, երբ արվեստը դիմում էր անտիկ շրջանին, նորից վերածնվում է նաև այդ հին ավանդույթը: Հենց այդ ժամանակաշրջանում է, որ բյուզանդական արվեստում մեծ տարածում են ստանում ավետարանիչների պատկերները՝ իմաստնութեան անձնավորման հետ (149, նկ. 35, 36, 101, 102, 273, նկ. 15, 33, 110, 28-29, 114, 204-205, 198, 180-203):

Ուշագրի զննելով մեզ հետաքրքրող մանրանկարը՝ նկատում ենք, որ այն նկարել է նրբերանգային գունավորման և ձևերի մանրամասն մշակման հնարքներին տիրապետող ծաղկող: Կերպարների ճիշտ կառուցումը, նրանց խոշոր չափերը, գործող անձանց հագուստների պատկերման մեջ ծալքազարդարանքների առատութիւնը՝ այս ամենը Ժ. Գ. Կեսի Բարձր Հայքի մանրանկարչութեանը բնորոշ և մեզ արդեն ծանոթ գծեր են, իսկ Ժ. Գ. սկզբին այդ հենքին հավելվում է պալեոլոգյան արվեստի ազդեցութիւնը: Դրա հետևանքով հայկական մանրանկարչութեան մեջ ի հայտ է գալիս ոճական նոր ուղղութիւն, որն իր մեջ է ներառում ինչպես ազգային արվեստի ծաղկման շրջանի (Ժ. Գ. Գ.) լավագույն ավանդույթները, այնպես էլ բյուզանդական պալեոլոգյան արվեստի որոշակի ազդեցութիւնը: Ծնունդ առնելով Բարձր Հայքի գրչատներում՝ այն հետագայում որոշակիորեն ազդել է հայկական մանրանկարչութեան այլ դպրոցների և, մասնավորապես, Ղրիմի դպրոցի վրա: Բարձր Հայքի Ժ. Գ. Գ. վերջի և Ժ. Գ. Գ. գրչութեան հուշարձաններն այդպիսով նոր էջ են բացել միջնադարյան հայկական գեղանկարչութեան պատմութեան մեջ, ինչը վկայում է այդ ժամանակաշրջանի մշակութային կյանքի հագեցածութեան, իսկ գեղանկարչութեան ասպարեզում՝ հին, սակայն իրենց առաջնակարգ նշանակութիւնը չկորցրած միջնադարյան գաղափարների մարմնավորման նոր ուղիների որոնումների մասին: Մեր աշխատութեան հաջորդ գլուխը նվիրված է այդ նոր ուղղութեան ուսումնասիրութեանը:

⁴⁸ Ձեռագիրն իսկապես գրված է շատ անորակ թղթի վրա, նույնպիսի թանաքով և ներկերով. թանաքը խոնաքել է, և շարագրանքը դժվարընթեռնելի է, իսկ ներկը տեղ-տեղ թափված է:

ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԺԳ. ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻՆ ԵՎ ԺԴ. ԴԱՐՈՒՄ

Ժամանակին կարծիքներ կային, որ հայկական միջնադարյան մանրանկարչուության ծաղկման գագաթնակետ ժԳ. դարից հետո սկսվել է այդ արվեստի աստիճանական անկումը, որը պայմանավորված էր երկրի քաղաքական և սոցիալական պայմանների կտրուկ վատթարացմամբ: Սակայն, ինչպես ցույց են տվել վերջին տասնամյակների ուսումնասիրությունները, Հայաստանի առանձին շրջաններում մշակութային կյանքի անկման գործընթացը մի փոքր ավելի ուշ է սկսվել: Ավելին՝ մի շարք շրջաններում նշմարվել է մշակույթի և արվեստի տարբեր ճյուղերի նոր կարճատև վերելք: Կիրիկյան մշակույթի շարունակվող զարգացմանը զուգահեռ ժԳ. դ. վերջը և ժԴ. դ. առաջին կեսը Գլաձորի համալսարանի գործունեության ծաղկման շրջանն է, իսկ այդ հարյուրամյակի երկրորդ կեսին ակտիվանում է Տաթևի և Մեծոփի համալսարանների գործունեությունը: Այդ ժամանակաշրջանում բուռն վերելք են ապրում Վասպուրականի, Արցախի, Նախիջևանի, Սյունիքի գրչատները, ինչպես նաև հայկական գաղթօջախների գրչության կենտրոնները: Ինչ վերաբերում է Բարձր Հայքին, ապա այն քաղաքական իրադարձությունների մասին, որոնք նպաստել են այդ ժամանակաշրջանում նրա հոգևոր մշակույթի ծաղկմանը, մենք արդեն խոսել ենք: Ուստի զարմանալի չէ, որ այստեղ ևս ժԳ. դ. վերջին և ժԴ. դ. սկզբին մենք ականատես ենք լինում մշակույթի և արվեստի զարթոնքին: Այդ ժամանակաշրջանում ավարտվում են և վերակառուցվում գավառի բազմաթիվ ճարտարապետական հուշարձաններ, իսկ գրչության կենտրոնները նոր վերելք են ապրում:

Փոփոխված պայմանների հետևանքով, երբ ամբողջ իշխանությունը կենտրոնանում է քաղաքային իշխանությունների ձեռքում, ձեռագրերի և արվեստի ստեղծագործությունների մեկենասներ ու պատվիրատուներ են դառնում վաճառականները, միջին և բարձրագույն հոգևորականությունը

նր, բարեկեցիկ գյուղացիները: Արվեստը սկսում է արտացոլել ազգաբնակչության միջին դասի ճաշակն ու պահանջները: Այդ ժամանակաշրջանում նշանակալի դեր է ստանձնում ժողովրդական ստեղծագործությունը: Այդ ամենը որոշակի կերպով ազդեցություն է թողնում նաև գրչության արվեստի զարգացման վրա: Ձեռագրերի նկարազարդումներում նկատվում է շոշափվող թեմաների շրջանակներն ընդլայնելու, դրանք նոր մանրամասներով հարստացնելու միտում: Ջարմանալի չէ, որ այդ ժամանակաշրջանում հայկական արվեստում մեծ արձագանք է ստանում պալեոլոգյան գեղանկարչությունն՝ իր արտահայտչամիջոցների ընտրության ազատության մեջ և պատմողական շարքի ավելի լայն շրջանակներով: Ջգալի նշանակություն են ձեռք բերում նաև կիրիկյան մանրանկարչության ավանդույթները: Այս ամենը նպաստել է հայկական մանրանկարչության մեջ նոր ուղղության սկզբնավորմանը, որը, հատկապես, սկսել է ձևավորվել Արևմտյան Հայաստանում, սակայն իր ամենավաղ դրսևորմանն է հասել Բարձր Հայքի գրչատներում ստեղծված հուշարձաններում: Այդ ուղղության առանձնահատուկ գծերն էին գեղանկարչականության ուժգնացման միտումը, ձևերի ծավալային վերարտադրության ձգտումը՝ նրանց լուսաստվերային մշակման միջոցով⁴⁹, մարդկային մարմինն ավելի ճիշտ պատկերելու ունակությունը, երբ դրանք նկարվում էին անբռնազբոս և դինամիկ կեցվածքով:

⁴⁹ Ի տարբերություն լուսաստվերային մոդելավորման՝ զարգացած միջնադարում ի հայտ եկավ դեմքերի ստվերավորված մասերի ընդգծման ինքնատիպ հնարքը, որի դեպքում ստվերները պատկերվում էին պայմանական՝ կանաչավունի կամ դեղնահողի երանգներով: Այդպիսով, ստեղծվում էր ծավալային մեկնաբանության տպավորություն, որի դեպքում չկար լույսի և ոչ մի աղբյուր, և բացակայում էր հորինվածքի հեռանկարային կառուցվածքի հասկացողությունը: Առարկաների, կահավորանքի և ծալազարդարանքների մոդելավորման ժամանակ միշտ չէ, որ հետևողականորեն կիրառվում էին նաև նրբերանգները:

Գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների զարգացմանը գուճընթաց այս շրջանում ի հայտ են գալիս գծանկարային ոճով արված հուշարձաններ: Սա վերաբերում է ոչ միայն զարդանախշային հարդարանքին, այլև թեմատիկ պատկերազարդումներին: Պահպանված ամենավաղ պատկերազարդ ձեռագրերի շարքում կան նմուշներ, որոնք նկարված են ներկերի սահմանափակ քանակով (որը հաճախ պարզապես դրանց բացակայությունն էր): Աշխատելով հիմնականում գծանկարային եղանակով՝ նկարիչներն ընդամենը մանրանկարները գունավորում էին ջրաներկի թեթև երանգներով: Սակայն ժամանակի ընթացքում ի հայտ է գալիս ձեռագրերի պատկերազարդման ինքնատիպ գծանկարային ոճ, երբ ամբողջ զարդային հարդարանքը՝ խորանները, տիտղոսաթերթերը, լուսանցազարդերը, նկարվում էր մեկ հիմնական գույնով՝ կարմրավուն ներկի տարբեր երանգներով, որի ավելի տարրալուծված երանգներն օգտագործվում էին գունավորման համար: Այդ նկարները արվում էին որդան կարմիրով, որը պատրաստվում էր միջատներից: Աստիճանաբար մշակվում են բավական կայուն զարդանախշային ձևեր, որոնք կիրառվում էին ձեռագրերի զարդային ձևավորման բոլոր տարրերում: Չնայած հայկական մանրանկարչական դպրոցների բազմազանությունը՝ այդ նախշերի հիմնական մոտիվները կրկնվում են զանազան տարբերակներով և արդեն ոչ միայն գծանկարային, այլև գեղանկարչական ոճով:

Բարձր Հայքի ձեռագրերի մեջ հանդիպում են այնպիսի նմուշներ, որոնց մեջ

ինքնատիպ ձևով համադրվում են երկու հնարք՝ գեղանկարչական և գծանկարային: Այդպիսի ձեռագրերում զարդանախշերն արված են գծանկարային եղանակով, իսկ մարդկային պատկերները՝ պոլիքրոմ՝ գեղանկարչական ոճով: Մի հուշարձանի մեջ երկու տարբեր ձևերի համադրությունը շատ հետաքրքիր ծագում ունի: Ժ. Գ. դ. վերջին և Ժ. Դ. դ. սկզբին Բարձր Հայքում գրված ձեռագրերին, որոնք զարդարված էին միայն գծանկարային եղանակով նկարված խորաններով, տիտղոսաթերթերով, լուսանցազարդերով և սկզբնատառերով, հետագայում ավելացվել են թերթեր՝ թեմատիկ մանրանկարներով, որոնք նկարվել են գեղանկարչական ոճով: Այդպես ծնունդ է առնում նոր ավանդույթը, որը բնորոշ է դարձել Ղրիմի հայ մանրանկարիչներին, ուր հայտնվել էին Բարձր Հայքի քաղաքներից բերված ձեռագրեր:

Ժ. Գ. դ. վերջին և ամբողջ Ժ. Դ. դ., ինչպես և նախորդ դարաշրջաններում այս նահանգում ստեղծված մանրանկարչական հուշարձաններն աչքի են ընկնում պատրաստման բարձր մասնագիտական մակարդակով, իսկ նրանց ոճը զարգացում է ապրում նոր ժամանակների գեղագիտական չափանիշներին համապատասխան: Նկատենք, որ եթե մեզ հետաքրքրող տարածաշրջանի հին շրջանում պատկերազարդված ձեռագրերի մեծ մասն այս կամ այն չափով հայտնի են առանձին հրատարակություններով, ապա հիշատակված ժամանակին վերաբերող հուշարձանների նշանակալի մասն այստեղ առաջին անգամ է գիտական շրջանառություն մեջ դրվում:

Ա. Ժ. Գ. ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԵՒ Ժ. Դ. ԴԱՐԻ ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԳԾԱՆԿԱՐԱՑԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Արդեն Ժ-ԺԱ. դ. հայկական մանրանկարչությունից մեջ հանդիպում են գծանկարային նկարազարդումներով ձեռագրեր: Հնարավոր է, որ այսպիսիք գոյություն ունեցած լինեն ավելի վաղ ժամանակներում, սակայն դրանք չեն պահպանվել: Մեզ հասած գծանկարային ոճով արված նկարա-

զարդումներով ամենավաղ ձեռագրերի շարքին են պատկանում Ժ-ԺԱ. դ. թվագրվող «Վազգեն Ա. Վեհափառի» Ավետարանը (Մատ. ձեռ. Հ⁵⁰ 10780)⁵⁰, Վրաստանի

⁵⁰ Ամենայն Հայոց Վազգեն Ա. կաթողիկոսն Ավետարանը 1972 թ. մի անհատից գնել և նվիրել է Մաշտոցյան Մատենադարանին:

Ծղրութ գյուղում գտնվող 974 թ. Ավետարանը, 1038 թ. Ավետարանը (Մատ. ձեռ. Հ^մ 6201) և այլք: Սակայն վաղ շրջանի այդ ձեռագրերի գծանկարային պատկերները իրենց կատարմամբ բավականաչափ պարզունակ են, չնայած գուրկ չեն անմիջականությունից և արտահայտչականությունից. հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են ժողովրդական ստեղծագործության հետ սերտորեն կապված արվեստին: Այդ ձեռագրերի մանրանկարները մեծ հետաքրքրություն ունեն նաև իրենց պատկերագրությունը: Նրանց մեջ պահպանվել են քրիստոսաբանական շարքի վաղ խմբագրության նմուշներ, որոնք որոշ դեպքերում շատ ինքնատիպ հորինվածքների տարբերակներ են⁵¹: Ավելի ուշ խոշոր գրչատներում այդ հիմքի վրա ձևավորվում է ավելի նուրբ արվեստ, որը համապատասխանում էր բնակչության բարձր խափի գեղագիտական պահանջներին: Աստիճանաբար ձևավորվում և կայուն համակարգի են վերածվում ձեռագրերի զարդային հարդարման հիմնական սկզբունքները: Եթե խորանները, մասամբ էլ տիտղոսաթերթերն, իրենց կառուցվածքի ընդհանուր ուրվագծով հետևում են վաղ քրիստոնեական արվեստի ավանդույթներին, ապա հայկական ձեռագրերի լուսանցազարդերը և սկզբնատառերն իրենց համանմանը չունեն այլ ժողովուրդների գրչության արվեստի մեջ: Նրանց ընդհանուր ձևերը, զարդերի հիմնական տարրերը, շարադրանքի մեջ տեղադրությունը (գլխավոր ընթերցումների սկզբում), որոնք ձևավորվել էին դեռևս Թ-ԺԱ. դդ., աստիճանաբար կայուն բնույթ և կանոնի ուժ են ստանում: Չնայած զարդանախշի մասերի բազմազանությունը՝ գերակշռում է նրանց համաչափ կառուցման սկզբունքը: Այդ զարդանախշերի գերակշռող տարրերն են մնում արմավիկները, երեքնուկները, պարույրները, հյուսկեն նախշերը, սրածայր մանգաղաձև տերևները, որոնց մասին մենք արդեն խոսել ենք: Ժ. Գ. սկսած դրանք ստանում են ավելի մշակված տեսք և ինքնատիպ ոճավորում,

⁵¹ Այսպես՝ 1038 թ. Ավետարանում «Պայծառակերպություն» նկարում տեսնում ենք հորինվածքի հազվագյուտ տարբերակ. Մովսեսը պատկերված է տապանի մեջ պարուրված, ինչպես ընդունված էր թաղել մահկանացուներին, մինչդեռ Եղիան պատկերված է քիտոնով և տունիկայով, քանի որ կենդանի մարմնով համբարձվել էր երկինք:

որը շատ բնորոշ է միջնադարյան հայ զարդանկարչությանը: Դրանք արվում էին ինչպես մոնոքրոմ նկարների տեսքով, այնպես էլ գեղանկարչական ոճով: Սակայն առաջին՝ մոնոքրոմ տարբերակը գերակշռուտեղ ուներ հատկապես Բարձր Հայքի գրչատներում: Այդ արվեստը ուսուցանվում էր միջնադարյան դպրոցներում: Կային նույնիսկ գեղագրական հատուկ ժողովածուներ, ուր հավաքված էին ամենատարածված զարդանախշերի նմուշներ, որոնցից մանրանկարիչներն օգտվում էին գլխազարդեր, լուսանցազարդեր և սկզբնատառեր նկարելիս⁵²:

Հ^մ 7599 Ավետարանը, որ գրվել է ամենայն հավանականությամբ Ժ. Գ. կեսերին, աչքի է ընկնում իր զարդանախշային հարդարանքի գեղեցկությունը: Ձեռագրի լուսանցքներում, լուսանցազարդերից բացի, կան նաև թեմատիկ մանրանկարներ, ուր պատկերված են ավետարանական տարբեր դրվագներ: Մանրանկարները մեծ վարպետությամբ են նկարված, իսկ ոճով և գծանկարի նրբագեղությամբ կապված են կրիլիկյան արվեստի ավանդույթներին: 112բ էջում (նկ. 49ա) պատկերված է մի պատանի, որը տապարը ձեռքին մագլցում է արմավենու վրա և պատրաստվում է ճյուղեր հատել («Մուտք Երուսաղեմի» պատկերազարդում): 109բ էջում պատկերված է Քրիստոսը մի պատանու օրհնելիս (նկ. 49բ): Լուսանցազարդերի հեղինակը հմուտ նկարիչ է, որը լավ է տիրապետում գծանկարին. լակոնիկ, պլաստիկ կերպով նա ուրվագծում է և՛ գործող անձանց դեմքերը, և՛ նրանց հանդերձանքը, և՛ շրջապատող առարկաների մանրամասները (առաջին մանրանկարում դա արմավենին է): Հետագայում՝ 1335 թ., ձեռագիրը նորոգվել, շարադ-

⁵² Պահպանվել է «Պատկերուսույց» անունով Ժ. Գ. մի ձեռագիր՝ գեղագրության ձեռնարկ, որը նկարիչների համար ձեռագրերը նկարազարդելու ուղեցույց է: Այստեղ կան և՛ Սուրբ Գրոց առանձին գործող անձանց պատկերներ, և՛ հատվածներ հորինվածքներից, և՛ զարդանախշերի նմուշներ, որոնք օգտագործվել են գլխազարդեր, լուսանցազարդեր և սկզբնատառեր նկարելու ժամանակ: Գեղագրության այսպիսի ձեռնարկներ հավանաբար շատ են եղել, սակայն պահպանվել է դրանցից միայն մեկը (7, 289-293, 348-352, 446-450, 238, ից. 418-443):

րանքը սրբագրվել է, լրացվել են այդ ժամանակ արդեն պակասող էջերը, ինչպես նաև ավելացվել են տիտղոսաթերթերը և ավետարանիչների դիմանկարները: Պահպանվել է ձեռագիրը նորոգող գրչի հիշատակարանը, որից այնպիսի տպավորություն է ստացվում, թե ձեռագիրն ամբողջությամբ նա է ընդօրինակել: Այս դեպքում տեսնում ենք միջնադարում շատ տարածված մի երևույթ, երբ ձեռագրի նորոգումը հավասարազոր է համարվում նրա ստեղծմանը (սրանից զերծ չէր նաև շինարարական գործը). «Յիշեսձիք անարժան և ամենայն մեղօք լցեալ ծառայիս Խաղաղութիւնս⁵³ իրիցուս և իմ ծնողաց և ամենայն արեան մերձաւորացն մերոց... Գրեցաւ ի նեղ և դառն ժամանակիս, ի Ղանութիւն ա[յ]լագգեաց Բուսաիտին, ի հայրապետութիւնն մեր տէր Յակոբայ և ի հայոց թագաւորութիւնն Լեւոնայ⁵⁴, ի թվ. 227. (1335)... Գրեցաւ ի Կարնոյ քաղաք, ըն[դ] հովանեաւ սուրբ Ստեփանոսի Նախավկայիս» (26, 270):

1335 թ. ավելացված տիտղոսաթերթերը նույնպես աչքի են ընկնում նկարման վարպետությունը. սրանք վառ արտահայտությունն են ԺԳԺԴ. դդ. սահմանագծին ձևավորված գեղարվեստական հարդարման այն համակարգի, որը հետագայում ստացել է բավական կայուն բնույթ և լայն տարածում: Ոճական տարբերությունների բացառությունը տիտղոսաթերթերի, ինչպես նաև

լուսանցազարդերի ձևավորման այդ համակարգը բնորոշ է դարձել հայկական գրչությունից: Պահպանված է հատկապես Մատթեոսի ավետարանի տիտղոսաթերթը (նկ. 50): Գլխազարդը կազմված է մեզ արդեն ծանոթ զարդանախշից, սակայն սրա ավելի բարդ տարբերակն է: Նրա բազմաթև բացվածքի ներքո աչքի է ընկնում լուսանցազարդի նմանվող շքեղ նախշը: Մատթեոսի ավետարանի «Գ» սկզբնատառը գիրքը ձեռքին հրեշտակ է: Ավանդական դարձած ավետարանիչների խորհրդանիշների տեսքով տիտղոսաթերթերի սկզբնատառերի զարդագրումը տարբեր մանրանկարիչներ տարբեր ձևով էին մարմնավորում: Այս դեպքում հրեշտակը պատկերված է երեք քառորդ դարձվածքով և նկարված է թեթև ու ազատ ոճով: Նրա գեղեցիկ պատանի դեմքը եզրապատված է գանգուր մագերով, հագուստը պատված է մանր ծալքերով և ընդգծում է բարեկազմ, վայելուչ մարմինը: Պլաստիկ գծերով, նույնքան նրբին ոճով արված են զարդանախշերի տարրերը, իրենց նրբագեղությունը աչքի են ընկնում գլխազարդի վերևում դրված թռչունների պատկերները, իսկ Ղուկասի ավետարանի տիտղոսաթերթում դրանք պսակում են էջի աջ դաշտում գտնվող խոշոր սկզբնատառը (նկ. 50ա): Գծանկարի այսպիսի վարպետության առկայությունը ընկալվում է Մատթեոսի ավետարանի անփույթ գրված սկիզբը: Ըստ ամենայնի սկզբնական գրությունը ջնջվել է կամ էլ սխալներով է գրված եղել: Մարկոսի ավետարանի գլխազարդի մեջ ներմուծված են համաչափ տեղադրված և վարպետորեն գծագրված առյուծներ (Մարկոսի խորհրդանիշը), իսկ սկզբնատառ «Ս»-ն կազմված է ավելի սխեմատիկ ձևով պատկերված նույն կենդանիներից: Գրաֆիկական պատկերներով զարդարված այս ձեռագրի էջերն իրենց գծանկարի պլաստիկությամբ և նկարման վարպետությամբ չեն գիշում իրենց ժամանակի կիրիկյան նմուշներին. սա վկայում է Բարձր Հայքում այդ արվեստի զարգացման բարձր աստիճանի մասին:

⁵³ Խաղաղութիւնն անունը մեզանում հազվադեպ է հանդիպում: Հ. Աճառյանը գիտէ միայն երկու հիշատակություն (9ա, 2, 455). այս անունը հունարեն Սուքրիասի թարգմանությունն է: Հայաստանում, հատկապես արևմտյան շրջաններում, այն հանդիպում է նաև հունական ձևով: Խաղաղութիւնն անունը մեր ձեռագրում հատուկ նշանակություն ունի, եթե հաշվի առնենք, որ այն գրվել է Կարինում, որը 1247 թ. գրեթե ամբողջությամբ ավերվել էր մոնղոլների կողմից, սակայն հետագայում այն նորից վերականգնվեց: Վերականգնված քաղաքում ծնված որդուն ծնողներն անվանել են Խաղաղութիւն, որպեսզի երևույթը հաստատուն մնա այդ հողի վրա:

⁵⁴ Կիրիկիյան Հայաստանի Լեոն արքան է (1310-1342): ԺԳԺԴ. դդ. հայերեն ձեռագրերի մեծ մասի հիշատակարաններում, անկախ գրչությունից, հիշվում են այդ դարաշրջանի հայկական միակ Կիրիկիայի թագավորության արքաների անունները (ամենայն Հայոց կաթողիկոսների անունների հիշատակումը պարտադիր էր):

Գծանկարի ոճով նկարված զարդանախշային հարդարանք ունեցող հաջորդ ձեռագիրը 1332 թ. Ավետարանն է՝ Մատ. ձեռ. Հ⁵⁵ 7630, որը գրվել է Խաղտյաց⁵⁵ գավառի Լորի գյուղում: Ձեռագրի բնագիրն ընդօրինակել են երկու գրիչ՝ Վարդանը և նրա որդի Մելքիսեդեկը: Վարդանը հիշատակարանում պատմում է Բարձր Հայքի գավառների քաղաքական և սոցիալական ծանր վիճակի մասին. «...յաւարտումն ժամի յանբարի ժամանակի և յանլոյս վայրի, որ յամենայն կողմաց նեղ և դառն է ժամանակս, նա ևս առավել տոհմի քրիստովն[է]ից, որ բնաջինջ եղև աւանս մեր...» (26, 249): Այդ գավառի քաղաքներում ու գյուղերում տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին տեղեկանում ենք նաև մեկ այլ ձեռագրի հիշատակարանից, որը գրել է իր ժամանակի հայտնի գրիչ Նատերը: Վերջինս ծայր առած խժեթությունների պատճառով ստիպված է եղել ընտանիքի հետ Ղրիմ գաղթել. «Եւ եղև փախուստ ամենայն գավառին, նա և քաղաքին (Կարին – է. Կ.) միահամուռ՝ քրիստոնէից եւ իսմայելաց[ոց] եւ ամենայն բնակչացն ի ձեռաց Բ. իշխանաց, որոց ոչ է պարտ գրել զանուն նոցա» (26, նույն տեղում, 143, 8): Այդ իշխանները, ըստ ամենայնի, այն բազմաթիվ նվաճողներից էին, որոնք, այդ անհանգիստ ժամանակաշրջանում միմյանց փոխարինելով, հաճախ միմյանց դեմ արյունահեղ կռիվներ էին վարում, իսկ այդ կռիվների ամբողջ ծանրությունն ընկնում էր տեղական խաղաղ բնակչության ուսերին:

Մեզ հետաքրքրող Ավետարանը զարդարված է մանրանկարներով, որոնց մի մասը, հատկապես զարդանախշային ձևավորումը (խորանները, տիտղոսաթերթերը, լուսանցազարդերը, զարդագրերը) նկարվել է շարադրանքը գրելու ժամանակաշրջանում: Ձեռագիրն ունի տասնհինգ խորան (երկուսի մեջ եվսեբիոսի նամակն է Կարպիանոսին, հաջորդ երեքում՝ խորանների մեկնության բնագիրը⁵⁶, իսկ մնացածներում՝

համաբարբառը): Բացվածքների զույգ խորանները ավանդաբար նմանատիպ նախշեր ունեն, որոնց առանձին մանրամասները չեն կրկնվում: Խորանների, ինչպես նաև տիտղոսաթերթերի գլխազարդերը զարդարված են բուսական նախշերի տարատեսակներով, որոնց մեջ ներմուծվում են ինչպես իրական, այնպես էլ մտացածին կենդանիների և թռչունների պատկերներ, որոնց խորհրդանշական կողմերի մասին մենք արդեն խոսել ենք: Այսպես՝ գլխազարդերի վերևում պատկերված են հակընդդեմ զույգ հավքեր, որոնք սովորաբար տեղադրված են լինում խաչի երկու կողմերում կամ էլ աղբյուրից ջուր խմելիս: Չնայած որ պատկերները որոշակիորեն ոճավորված են, սակայն թռչունների տեսակները գրեթե միշտ ճանաչելի են: Այսպես՝ 10ա (նկ. 51) էջի գլխազարդի վերևում կա երկու աքաղաղ, որոնք կանգնած են խաչի երկու կողմերում: Խորանի կողմնային մասում, լուսանցազարդի վերևում պատկերված են կաքավներ, որոնք խորհրդանշում են առաքյալներին: Այստեղ ինքնատիպ է պարանոցը ցած հակած ձկնկուլի պատկերը: Ձկնկուլը, ինչպես և թոնձր, ձկնորս թռչուններ են և խորհրդանշում են առաքյալներին՝ մարդկային հոգիների որսորդներին: 7բ էջում տեղադրված մեկ այլ խորանի գլխազարդի վերևում պատկերված է աղբյուր՝ ծարավ հագեցնող սիրամարգերով (հիշենք՝ սիրամարգերը Հին և Նոր կտակարանների խորհրդանիշն են):

Քննվող Ավետարանի խորանները համաբարբառների նկարազարդման արդեն ձևավորված տիպ են: Նրանք աչքի են ընկնում դասական համամասնություններով (գլխազարդը զբաղեցնում է խորանի բարձրության 1/3 մասը), առկա են բոլոր հիմնական բաղադրատարրերը՝ թռչուններ աղբյուրի կամ խաչի երկու կողմերում՝ գլխազարդի վրա, իսկ խորանների եզրային մասերում պատկերված են ծառեր կամ թփեր՝ տարբեր հավքերով, որոնց ընտրությունը նույնպես ենթարկվում է ինչպես հին առասպելների (կենաց ծառ), այնպես էլ Սուրբ Գրքի նշա-

⁵⁵ Խաղտյաց (Խաղտիք, Խաղտյաց Ձոր) գավառի մի մասը Ժ. Դ. դ. առաջին կեսին մտնում էր Սպեր գավառի մեջ, իսկ նրա հյուսիս-արևելյան մասը՝ Տայքի կազմի մեջ (վերջինս Թ. դ. պատկանում էր Վրաց թագավորությանը):

⁵⁶ Բարձր Հայքի մի շարք ձեռագրերում (Երզնկայի Աստվածաշնչում, նկարագրվող Հ⁵⁶ 7862 Ավետարաններում և այլ ձեռագրերում) մեկնության

բնագիրը գրված է ձեռագրի շարադրանքի հետ միասին խորանների մեջ: Իսկ հիմնականում մեկնությունն ավելի ուշ էր գրվում, խորանների հակառակ ազատ էջերում:

նաբանութիւնն արտացոլող խորհրդանշա-
յին կանոնների: Իրենց զարգանախշերի
բազմազանությամբ, կենդանակերպ կեր-
պարների առատությամբ և բազմազանութ-
յամբ, վստահ պլաստիկ գծանկարի ավար-
տուն և հստակ բնույթով, նկարման բարձր
արվեստով այս մանրանկարները կարելի է
համեմատել կիլիկյան առաջնակարգ հու-
շարձանների հետ:

Հ^մ 7630 Ավետարանի գծանկարային
նախշերի հետ աղերսվում են Նյու Յորքի
Մորգանի գրադարանի 1334 թ. Ճաշոցի
(Arm. 803) նախշերը: Ս. Տեր-Ներսեսյանը
ուսումնասիրել և մասամբ հրատարակել է
վերջինիս մանրանկարները (234, 1բ), և սա
հնարավոր է դարձնում մեր Ավետարանի
նկարազարդումների հետ նրանց համեմա-
տումը: Երկու ձեռագրում էլ տեսնում ենք
զարգանախշերի համանմանութուն, թռչուն-
ների գծագրման համանման ոճ, երբ փեռ-
ավորման մանրամասները բնորոշ կերպով
են մեկնաբանված: Կրկնվում են արտասու-
վոր կերպով կորացված պարանոցներով և
երկար կտուցներով թռչունների (ձկնկուլ-
ների, արագիլների) պատկերները, զարգա-
նախշի առանձին տարրերը, մանրամասների
գծագրման տեխնիկան, որն այդ ժամանա-
կաշրջանում բնորոշ է դառնում. հիմնական
ուրվագծի կողքին նույն գույնով, սակայն
ավելի բաց երանգով ստվերավորում է ար-
վում: Երկու ձեռագրերում նույնատիպ են
նաև գործող անձանց դեմքերը: Այս ձե-
ռագրերն անմիջականորեն համեմատելու
հնարավորություն չունենալով՝ չենք կա-
րող որոշակիորեն եզրակացնել, թե այս
դեպքում արդյո՞ք գործ ունենք նույն վար-
պետի երկու տարբեր ստեղծագործության
հետ, թե՞ սրանք նույն գրչատան երկու
վարպետների գործեր են: Երկուսն էլ գրվել
են Խաղտյաց գավառում (Ավետարանը Լո-
րի ավանում, իսկ Ճաշոցը՝ Վահանաշե-
նում): Ճաշոցի հիշատակարանից⁵⁷ տեղեկա-

նում ենք, որ բնագիրն ընդօրինակել են Ա-
վետարանը գրած գրիչները՝ Վարդանը և
նրա որդի Մելքիսեդեկը: Ավետարանից եր-
կու տարի անց գրված Ճաշոցի ընդօրինակ-
ման գործում Վարդանին օգնել է նրա
մյուս որդին՝ Էլիմելեքը. կա նաև նկարչի
անունը՝ Մկրտիչ:

Ճաշոցի նկարազարդման նմուշ հանդի-
պում է նաև երկու այլ ձեռագրում: Նրան-
ցից հնագույնը 1331 թ. Գլաձորում գրել է
Թորոս Տարոնացին (Երուսաղեմի հայոց
պատրիարքարանի մատենադարանի Հ^մ 95.
60, 289-301):

Ճաշոցի նկարազարդումներին նմանվող
ավելի ուշ շրջանի երկու ձեռագրերը ծա-
գումով Բարձր Հայքի գրչատներից են՝ ար-
դեն հիշատակված 1334 թ. Ճաշոցը, որ Նյու
Յորքի Մորգանի գրադարանում է և Մա-
տենադարանի Հ^մ 4519 ձեռագիրը, որ 1361
թ. Սարգիս գրիչը գրել է Երզնկայում (նկ.
52-55):

Երեք ձեռագրում էլ ճշգրտորեն կրկնված
է ձևավորման համակարգը, գծանկարային
նկարազարդումները տեղադրված են շա-
րադրանքի համապատասխան հատվածների
կողքին, ընդ որում, լիովին համընկնում են
ինչպես սյուսթեի ընտրությունը, այնպես էլ
պատկերագրությունը: Մեզ հայտնի է Ճա-
շոցի նման նկարազարդման ավելի վաղ օ-
րինակ, իսկ Բարձր Հայքի վարպետների
համար որպես գաղափար է ծառայել, հա-
վանաբար, Թորոս Տարոնացու նկարազար-
դած ձեռագիրը (Գլաձորի և Բարձր Հայքի
գրչատների միջև գոյություն ունեցող
սերտ կապերի մասին մենք արդեն խոսել
ենք):

Հիշատակված բոլոր ձեռագրերում ավե-
տարանական ընթերցումների շարադրանք-
ներին համապատասխան պատկերված են

⁵⁷ Ճաշոցի հիշատակարանում Վարդան գրիչը
կոչվում է Լորեցի: Սրանից ելնելով՝ Ս. Տեր-Ներ-
սեսյանը եզրակացնում է, որ Վարդանը իր որդի-
ների հետ միասին Բարձր Հայք էր տեղափոխվել
Մեծ Հայքի Տյուսիս-արևելյան մասից, ուր նույն-
պես Լոռի գյուղ կար (238, 654): Սակայն գյուղե-

րի նմանահունչ անունների գրությունը տարբեր
է. Մեծ Հայքի Տյուսիս-արևելյան մասում գտնվող
Լոռի ավանի անվանումը գրվում է «ռ»-ով,
մինչդեռ Խաղտիքի Լորին՝ «ր»-ով: Վարդան գրչի
մականունը՝ Լորեցի է (ոչ Լոռեցի): Քանի որ
Վարդանը Ավետարանը գրել է Խաղտիքի Լորի ա-
վանում, ուստի զարմանալի է, որ Վահանաշեն
տեղափոխված Վարդանը իրեն կոչել է Լորեցի,
այսինքն՝ ծագումով Լորիցի:

Փրկչի երկրային կյանքի հիմնական իրադարձությունները: Այսպես՝ Հովհաննես Մկրտչի գլխատման շարադրանքի կողքին պատկերված է նրա հատված գլուխը՝ սկուտեղի վրա: Ավետարանական տոների շարքից ներկայացված են՝ «Տեառնընդառաջ», «Մուտք Երուսաղեմ», «Ղազարոսի հարությունը», «Հաղորդություն», «Ոտնվա», «Պայծառակերպություն», «Խաչելություն», «Յուզաբեր կանայք», «Համբարձում», «Հոգեգալուստ», «Աստվածամոր ննջումը»: Համեմատաբար քիչ են Հին Կտակարանին վերաբերող թեմաները, որոնց շարքում աչքի է ընկնում «Դանիել մարգարեի տեսիլքի» հորինվածքը: Վերջինս պատկերված է իր «մահճին» նստած, վերևում պատկերված է գահը, որին բազմած է Ծերունին՝ Քրիստոսի կերպարանքով, իսկ ավելի ցած՝ չորս գազանները, որոնք պատկերված են այնպես, ինչպես նկարագրված են մարգարեության մեջ:

Այստեղ հարկ է ուշադրություն դարձնել մի հետաքրքիր հանգամանքի վրա. ի տարբերություն մարդկային ֆիգուրների՝ կենդանիների ու տարբեր հրեշների պատկերները բոլոր երեք ձառոցներում աչքի են ընկնում գծանկարի այնպիսի հստակությամբ, պատկերագրության այնպիսի կայունությամբ, որը հնարավորություն է տալիս ենթադրելու նրանց՝ ավելի վաղ ժամանակաշրջանում ձևավորված նախատիպերի գոյության մասին: Սրա մեջ դժվար է համոզվել, եթե ուշադիր զննենք բազմաթիվ իրական և մտացածին կենդանիների ու թռչունների պատկերները, որոնք գետեղված են նշված ձեռագրի լուսանկարներում (նկ. 54, 55): Այդ պատկերները որոշակի կապ ունեն նման էակների հետ, որոնք պահպանվել են Աղթամարի տաճարի պատերին, ինչպես նաև սասանյան արվեստի հուշարձաններում: Ի դեպ՝ Աղթամարի տաճարի բարձրաքանդակներում առկա կենդանակերպ մոտիվների սասանյան արվեստի հետ կապի մասին իրենց աշխատություններում խոսել են Հ. Օրբելին (181, նկ. 17, 18, 26 և այլն) և Ս. Տեր-Ներսեսյանը (235, նկ. 28, 29, 32, 36): Նման կենդանակերպ մոտիվները, որոնք կապված են Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների հին առասպելական պատկերացումների հետ, մեծ տարածում են ստացել հիմնականում կիրառական արվեստի բազմաթիվ առարկաների

մեջ, որոնց առևտուրը մեծ ծավալների էր հասնում: Մերձավոր Արևելքի բազմաթիվ ժողովուրդների մշակույթներում սասանյան արվեստից ստացած մեծ արձագանքը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ այդ արվեստն ինքնին ձևավորվել էր այդ մշակույթների սինթեզի հիման վրա: Այդ կապակցությամբ Հ. Օրբելին գրում է. «Բազմաթիվ երևույթներ, որոնք հեշտությամբ կարող են ընկալվել որպես սասանյան արվեստի ազդեցություն այլ երկրների ու այլ արվեստների վրա, իրականում հանդիսանում են այդ ժողովուրդների ավանդը իրական արվեստի գանձարանին» (181, XXI): Սասանյան արվեստը սնող աղբյուրներից մեկը հին Հայաստանի արվեստն էր: Հին ուրարտացիների ու ասորեստանցիների արվեստից սկիզբ առնող հայկական արվեստը երկար ժամանակ պահպանում էր հնուց եկած առասպելական պատկերացումների արձագանքը ու պանթեիզմի և տոտեմիզմի հետ կապված գաղափարները:

Քննվող ձառոցների լուսանկարներում կենդանակերպ պատկերներից բացի կան նաև թե՛ ընդհանուր, համաքրիստոնեական (մարգարեներ, առաքյալներ, հրեշտակներ), թե՛ ազգային (Գրիգոր Լուսավորիչ, Տրդատ արքա, Հռիփսիմե, Գայանե սուրբ կույսեր և այլք) զանազան սրբեր: Ի տարբերություն բուսական նախշերի և կենդանիների ու թռչունների պատկերների՝ մարդկանց կերպարների վերարտադրություններն աչքի չեն ընկնում ձևերի և նրանց մշակման կատարելությամբ: Սա վկայում է այն մասին, որ զարդանախշերը և նրանց ուղեկցող կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչների պատկերները, որոնք քրիստոնեական արվեստին էին փոխանցվել հեթանոսականից, նկարվում էին վաղուց ձևավորված կանոններով: Եվ չնայած՝ նրանց իմաստային ընկալումն արմատապես փոխվել էր, պատկերագրությունը համեմատաբար աննշան փոփոխություններ էր կրել: Հայկական ձեռագրերի զարդանախշային հարդարանքի պլաստիկական ավարտունությունն ու կատարելությունը կարելի է բացատրել հենց այդ պատկերների վաղուց ձևավորված և հաստատուն բնույթ ստացած պատկերագրությամբ:

Բարձր Հայքի գրչատներում աշխատող մանրանկարիչների արվեստն ուսումնասիրելու ոչ պակաս հարուստ նյութ է ընձեռում մի այլ ձեռագիր՝ Մատենադարանի Հ^մ 7645 Ավետարանը⁵⁸: Հ^մ 7630 Ավետարանի նման սա ևս ունի գծանկարային, զարդային հարդարանք և հետագայում ավելացված գեղանկարչական ոճով արված թեմատիկ մանրանկարներ:

Ձեռագրի զարդանախշերը նկարված են մեծ վարպետութայամբ, իսկ նախշերի տեսակները բազմազան են՝ զուլավոր և ծիածանաձև նախշեր, արմավիկներով պարույրներ, ծաղկային զարդանախշի բազում տարբերակներ, բարդ հյուսված նախշեր: Խորանների վերին և կողմնային լուսանցքներում կենդանիների ու թռչունների բազմություն, որոնք երբեմն թառած են ծառերին, երբեմն էլ ճախրում են նրանցից վեր (նկ. 56-57): Հ^մ 7645 Ավետարանի զարդանախշերն աչքի են ընկնում կառուցման ավելի զարգացած և ավարտուն համակարգով, նախշերի առավել բարդությունով, որը թույլ է տալիս ենթադրել, թե այն ավելի ուշ շրջանի գործ է: Զարդանախշային համակարգը վերաբերում է ԺԳ-ԺԴ. դդ. սահմանագծին, իսկ թեմատիկ մանրանկարները՝ ԺԴ. դ. կեսերից ոչ ավելի ուշ, քանի որ այդ դարի վերջին խորանների նկարազարդման ոչ միայն ոճը, այլև նրանց կառուցման սխեման, զարդանախշերի կազմն ու ընտրությունը որոշակի փոփոխություններ են կրում. ոճն ակնառու կերպով կոպտանում է, զարդանախշերն ավելի խոշոր ու պարզունակ են դառնում: Տեղի է ունենում Բարձր Հայքի գրչական արվեստի հարաճուն անկում: Այդ ընթացքն արդեն նկատելի է վերը հիշատակած 1361 թ. Երզնկայում ընդօրինակված Ճաչոցում: Մորգանի

գրադարանի 1334 թ. ձեռագրի ընդօրինակությունը հանդիսանալով՝ 1361 թ. Ճաչոցը նրա ավելի կոպիտ և սխեմատիկ կրկնությունն է: Սա վերաբերում է ինչպես բնագրի գրությունը, այնպես էլ նկարազարդումներին, որոնք, ըստ ամենայնի, արել են գրիչները:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն ունեն 1380 թ. Խաղտիքի Խաղ մենաստանում գրված Ավետարանի (Մատ. ձեռ. Հ^մ 7862) գծանկարային պատկերները: Ձեռագիրը սկսվում է տասնչորս խորաններով, որոնք եկեղեցական կանոնական արվեստի մեջ ժողովրդական ստեղծագործության տարրերի ներթափանցման վառ օրինակ են: Սա արտահայտված է զարդանախշերի զարմանալի առատություն ու բազմազանություն և հենց նրանց բնույթի մեջ (նկ. 58-61): Խորաններում նախազարդ են ոչ միայն գլխազարդերը, այլև սյուներն ու նրանց հիմքերը: Խորանների ճարտարակերտության հետք իսկ չի մնացել, ամեն ինչ ենթարկվում է ինքնատիպ, գուտ ժողովրդական զարդանախշմանը: Այս էջերը հիշեցնում են գորգեր կամ ասեղնագործ սիւնոցներ ու վարագույրներ: Խորանների բացառիկ մեծ քանակը (14) պայմանավորված է նրանով, որ համաբարբառներից բացի նրանց մեջ տեղադրված են ոչ միայն Եվսեբիոսի նամակը Կարպիանոսին, այլև Ստեփանոս Սյունեցու Խորանների մեկնության բնագիրը (4 էջ):

ԺԴ. դ. վերջին շատ ձեռագրեր զարդարվում են գեղանկարչական ոճով արված զարդանախշերով (նույնպես և թեմատիկ նկարները): Այդ ժամանակաշրջանում նկատվող գրչության արվեստի համեմատական հետընթացը արտացոլվում է կատարողական վարպետության աստիճանական անկման, նախշերի տեսակների ավելի սահմանափակ ընտրության մեջ. սրանք դառնում են ավելի սխեմատիկ և միապաղաղ: Կյանքի փոփոխված պայմանները, ազատության և անկախության հարաճուն կորուստը հանգեցնում են քաղաքական և սոցիալական ճգնաժամի և, բնականաբար, տեղական հայկական բնակչության մշակութային գործունեության կրճատման:

⁵⁸ Ձեռագրի գլխավոր հիշատակարանը չի պահպանվել: ԺԹ. դ. Ավետարանը գտնվում էր Ղրիմում, և որոշ անուղղակի տվյալներ այն կապում են Ղրիմի հայկական գաղթածների հետ (33, 145): Սակայն ձեռագրի ամբողջ գեղարվեստական ձևավորումն այնքան է կապված Բարձր Հայքի մանրանկարչության ավանդույթների հետ, որ այստեղ կարելի է երկու ենթադրություններ անել. ա) ձեռագրի ընդօրինակվել է նշված նահանգի գավառներից մեկում, հետո՝ տարվել Ղրիմ, բ) Ղրիմում աշխատել են Բարձր Հայքից եկած վարպետներ:

**Բ. ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ,
ՈՐՈՆՔ ԱՐՏԱՑՈՒԼ ԵՆ ՊԱԼԵՈԼՈԳՅԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ
ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ**

Հայկական մանրանկարչության մեջ պալեոլոգյան վերածննդի ավանդույթների արտացոլման հարցը քննելիս մինչ այժմ վկայակոչում էին ԺԴ. դ. առաջին կեսին Ղրիմի հայկական գաղթօջախում ստեղծված գեթ երկու հայկական ձեռագիր՝ 1332 թ. Սուրխաթի (այժմ՝ Ստարի Կրիմ) Ավետարանը՝ Մատ. ձեռ. Հ⁵⁹ 7664⁵⁹ և նրան նման մի այլ Ավետարան՝ Վիեննայի ձեռագրատան հավաքածուի Հ⁵⁹ 242, որի տեղորոշումն ու թվագրումը ճշտվել են առաջինի հետ համեմատության հիման վրա (228): Սրանց պետք է ավելացնել գրչության արվեստի ևս մի քանի հուշարձան, որոնք նույնպես կապվում են պալեոլոգյան արվեստի հետ: Այդ ձեռագրերը ստեղծվել են Բարձր Հայքի գրչատներում, որոնց գծանկարային հարդարանքի մասին արդեն խոսել ենք նախորդ գլխում (Մատենադարանի ձեռ. Հ⁵⁹ 7630, 7599, 7645, 4080, 4059 և այլն): Ի տարբերություն խորանների և տիտղոսաթերթերի՝ այդ ձեռագրերի ավետարանիչների դիմանկարները և թեմատիկ մանրանկարները արված են բազմագույն, գեղանկարչական ոճով, ընդ որում՝ որոշ ձեռագրերում այդ մանրանկարները գրչության ժամանակի չեն, հետագայում են ավելացվել: Եթե Ղրիմի վերը հիշատակված երկու Ավետարանները արտացոլում են պալեոլոգյան ոճն իր «մաքուր» տեսքով, քանի որ դրանցից մեկն ընդօրինակվել է անմիջականորեն հունական գաղափարից, իսկ երկրորդի նկարազարդմանը, ըստ Հ. Բուշահուզենի ուսումնասիրության (144), մասնակցել են հույն վարպետներ, ապա Բարձր Հայքի ձեռագրերը բնորոշվում են գեղարվեստական տարբեր ոճերի և ուղղությունների յուրօրինակ համադրությամբ: Նրանց մեջ

բնականոն ձևով միաձուլված են տեղական արվեստի ավանդույթները և այն ամենը, ինչ ընդունվել էր կլիլիկյան և պալեոլոգյան գեղանկարչությունից: Օգտվելով տարբեր գաղափարներից, ծանոթանալով իրենց ժամանակակից գեղանկարչության տարբեր հուշարձանների՝ այդ տարածաշրջանի նկարիչները տեսածը համապատասխանեցնում էին իրենց միջավայրի և ժամանակի գեղագիտական պահանջմունքներին: Փաստորեն, գործ ունենք հայկական մանրանկարչության մեջ մինչ այժմ չուսումնասիրված գեղարվեստական ուղղության հետ, որի ամենավաղ արտահայտություններին հանդիպում ենք Բարձր Հայքի հուշարձաններում: Հենց այդ նահանգի գրչատներում են ստեղծվել մի շարք հետաքրքիր ձեռագրեր, որոնց նկարազարդումների մեջ արտահայտվել են մանրանկարչական տարբեր դպրոցների գեղարվեստական ավանդույթները: Ընդունելով մի կողմից՝ պալեոլոգյան արվեստի լուսաստվերային նուրբ մոդելավորումն ու թեթև գեղանկարչությունը, նրան հատուկ ձևերի ծավալային լուծման ձգտումով, իսկ մյուս կողմից էլ՝ կլիլիկյան վարպետների արվեստին հատուկ ճոխ գարդային ձևավորման ինքնատիպությունն ու անհատականացված կերպարներ ներկայացնելու ունակությունը՝ նրանք, այդուհանդերձ, պահպանել են նաև տեղական ավանդույթների առանձնահատկությունները, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել պատկերավոր անհատների տիպաժներում, նրանց ֆիգուրների խոշոր չափերի, սրանց կեցվածքի հանդիսավորության, որոշ կոթողայնության, տեղական պատկերազրույթյան նորմերին հարազատ մնալու մեջ: Այդ խմբի ձեռագրերն առանձնանում են նաև կոլորիտի առանձնահատկություններով. որոշ չափով մեղմացված գույների դամաշում գերակշռում են մուգ կապույտ և մուգ կարմիր երանգները: Մի շարք ձեռագրերի մանրանկարներում կարելի է նկատել, թե ինչ հմտությամբ է նկարիչը նրբերանգներն օգտագործել մարմնի բաց մասերը (դեմքերը, ձեռքերը, նաև՝ «Մկրտություն» և «Խաչելություն» տեսարաններում

⁵⁹ Պալեոլոգյան վերածննդի հուշարձանների հետ 1332 թ. Ավետարանի մանրանկարների կապն առաջինը մատնանշել է Ա. Սվիրինը (197). այս տեսակետը պաշտպանել են Ս. Տեր-Ներսեսյանը (243), Վ. Լազարևը (149) և Լ. Դուրնովան (121): Այս հեղինակները հրատարակել են այդ ձեռագրի առանձին մանրանկարներ (տե՛ս նրանց նշված աշխատությունները, նաև՝ մեր «Ղրիմի հայկական մանրանկարչությունը» գիրքը (143):

Քրիստոսի մերկ մարմինը) պատկերելիս: Ինքնատիպ է մեկնաբանված գործող անձանց հանդերձանքը՝ խոշոր, ազատ թափվող ծալքերով, ինչը մեզ ծանոթ է այդ նահանգի ավելի վաղ շրջանի մանրանկարչական հուշարձաններից: Հայկական մանրանկարչությունից այդ նոր ուղղությունը առավել վառ նմուշների շարքում են վերը նշված ձեռագրի թեմատիկ մանրանկարները, ընդ որում՝ սրանց մի մասում այդ մանրանկարներն ավելացվել են ձեռագրի ընդօրինակությունից քիչ անց: Այսպես՝ 1332 թ. գրված Հ⁵⁶ 7630 Ավետարանին երեք տարի անց ավելացվել են ավետարանիչների դիմանկարները, իսկ Կարպիանոսին ուղղված Եվսեբիոսի նամակը պարունակող առաջին երկու խորանների գլխազարդերում տեղադրվել են վերջիններիս դիմանկարները մեղալիոնների մեջ (նկ. 62ա, 62բ): Այդ դիմանկարները նկարված են գլխազարդերի վրա և խախտում են նրանց նախշերը: Մեղալիոնները բավական մեծ են և դուրս են գալիս գլխազարդի շրջանակներից: Եվսեբիոսի և Կարպիանոսի դիմանկարները շատ արտահայտիչ են, իսկ դեմքերը՝ գեղեցիկ: Նրանք պատկերված են նուրբ գունային երանգավորման սկզբունքի կիրառմամբ, իսկ ցուլքերի և ստվերումների հմուտ իրագործումը ծավալայնության պատրանք է ստեղծում: Ավետարանիչները պատկերված են բարդ ճարտարապետական կառույցների հենքի վրա: Այսպես՝ Մատթեոսի ետևում վեր են խոյանում եկեղեցական երկու շինություններ՝ բավական բնական պատկերված քարե որմածքով (նկ. 63): Չախ կողմի շինությունը լուսամուտը ճաղապատ է, և սա մանրանկարին տալիս է որոշակի կենցաղային երանգ: Շինությունների տանիքների միջև ձգված է ավանդական վելումը: Չնայած թե՛ ավետարանիչներին և թե՛ նրանց շրջապատող աշխարհն ավելի բնական պատկերելու մանրանկարչի ձգտմանը, այդուհանդերձ, նա կրկին շատ մեծ տեղ է տվել զարդանախշերին: Այն բնականոն կերպով ներգծվում է ճարտարապետական ձևերի որոշ մանրամասների մեջ և ամբողջովին ծածկում է ավետարանչի բազկաթոռի թիկնակը: Մանրանկարի գեղարվեստական հարդարման մեջ հատուկ ուշադրություն է դարձված ավետարանչի հանդերձանքի ծալազարդարանքներին: Նկարիչը մեծ սիրով է պատկերել նրա հագուստի լայն և ազատ

թափվող ծալքերը՝ օգտագործելով մի գույնի տարբեր երանգները: Խոշոր ծալքերի բարդ հեղեղով հարաշարժություն պատկերելու հակումը, ինչպես տեսանք, բնորոշ է նաև ավելի վաղ հուշարձաններին: Սակայն Ժ. Դ., երբ ստեղծվել են քննվող մանրանկարները, ոչ միայն ծալազարդարանքների մեկնաբանությունը, այլև արտահայտչական ամբողջ ոճը այլ երանգ են ստացել: Պալեոլոգյան գեղանկարչության ազդեցությունների ներքո նկատելի է դառնում նոր գեղարվեստական ձևերի որոնումը: Նման երևույթները հատկանշական էին այդ դարաշրջանի քրիստոնեական աշխարհի շատ շրջանների գեղանկարչությանը: Ժ. Դ. ուսուսական գեղանկարչության մեջ նման ընթացքների մասին Օ. Պոպովան գրում է. «Այդ դարաշրջանի գեղանկարչության մեջ հանդերձանքների ծալազարդարանքների բարդացված պատկերումը նմանվում է հորինվածքներում ծավալայնության որոնմանը» (191, 92): Նման միտումներ նկատվում են նաև այդ ժամանակաշրջանի հայկական մանրանկարչության մեջ, հատկապես՝ Արևմտյան Հայաստանի նահանգներում: Փոփոխվում են նաև մանրանկարների ետին պլանում պատկերվող ճարտարապետական շինությունները, որոնց ձևը, համամասնությունները ավելի ու ավելի են մերձենում իրական եկեղեցական շինությունների ձևերին և համամասնություններին: Որոշ չափով անսովոր է Մատթեոս ավետարանչի կեցվածքը. նրա մարմնի վերին մասն ու գլուխը պատկերված են երեք քառորդ դարձվածքով, մինչդեռ ստորին մասը՝ առջևից: Դա վկայում է մարդկային մարմինը ներկայացնելու նոր ձևերի որոնման, այն շարժման մեջ պատկերելու ձգտման մասին, որ նույնպես պալեոլոգյան արվեստի ազդեցության հետևանք է: Վերջինիս ազդեցությունը զգացվում է նաև լուսավորումներում (գունաստվերային մշակման մեթոդով, որի մասին վերը խոսել ենք): Սրա շնորհիվ այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ ձևերը լուսաստվերային մշակման են ենթարկվել: Դրա հետ միասին, հատկապես ետին պլանի առանձին մանրամասներ շարունակում էին պատկերվել պայմանական հարթանկարային ոճով: Այստեղ տեսնում ենք երկու տարբեր՝ հարթանկարային և ծավալային, պայմանական ու իրական հնարքների ինքնատիպ կիրառում,

որը պերճախոս կերպով վկայում է գեղանկարչուցանության նոր եղանակների կողքին հարատևող հին ավանդույթների կենսունակութան մասին:

Նման, սակայն ավելի դինամիկ կեցվածքով է պատկերված Մարկոս ավետարանիչը (նկ. 64): Այստեղ ևս տեսնում ենք բարդ ճարտարապետական հենք, միայն այն տարբերությամբ, որ աջ կողմում եկեղեցու փոխարեն թեթև ոտտոնդա է պատկերված: Մարկոսը նստած է մտքերի մեջ խորասուզված և պատրաստվում է սրել ձեռքի գրչածայրը, իսկ մյուս ձեռքը պարզել է դեպի սեղանին դրված դանակը: Այս մանրանկարն աչքի է ընկնում ինչպես գծանկարի, այնպես էլ գունային հակադրությամբ: Ղուկաս ավետարանիչն պատկերող մանրանկարը վատ է պահպանվել, ներկը տեղ-տեղ թափվել է, սակայն, չնայած դրան՝ աչքի է զարնում մանրանկարչի վարպետությունը, որն ազատորեն կիրառում է տոնային երանգավորման եղանակը (նկ. 65):

Ձեռագիրը վնասված է: Էջերի ստորին և կողմնային լուսանցքներին խոնավություն հետքեր կան: Հիշատակարանում Գրիգորիս քահանան հայտնում է դրա պատճառը. «Թվին ՌՃԱ. (1652) մեծ անձրեւ ելաւ ի մայիսին ԻԴ. (24). ի տաճարն Ս. Յովհաննիսին այս սուրբ Աւետարանս ի կաթիլքին ի տակն մնաց, ամէն ի շրջայպատ ջուր էր անցել: Ետու ես՝ մեղաւոր եւ հողոյ հաւասար Գրիգոր էրէցս... պէտ արաք, այսչափ լէքէս մնաց ի լուսանցքն՝ վասն իմ ծովացեալ մեղացն, եղբա՛րք...» (44ա, 478. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7630, 322բ):

Շատ ուշագրավ են մի այլ ձեռագրի՝ Կարնո ավետարանի (Մատ. ձեռ. Հ^մ 7599) ավետարանիչների դինամիկարները: Այս ձեռագրի գծանկարային զարդանախշերի մասին մենք արդեն խոսել ենք: Ձեռագրին ավելի ուշ հավելված ավետարանիչների դինամիկարները նկարել է վառ անհատականություն ունեցող մի տաղանդավոր նկարիչ: Այստեղ ևս ավետարանիչները պատկերված են բարդ ճարտարապետական հենքի վրա: Ծաղկողն աշխատել է դրանք նմանացնել իրական շինությունների: Այսպես՝ Մարկոս ավետարանիչի դինամիկարի (նկ. 66) ետին պլանում պատկերված շինությունները

մեկը հիշեցնում է հայկական ճարտարապետության գլուխգործոց Զվարթնոցը, իսկ երկրորդը վերարտադրում է բարձր զանգակատնով հայկական եկեղեցիների ավելի տարածված տիպը (նկ. 67): Մարկոսի դինամիկարն արված է մեծ վարպետությամբ. նա պատկերված է դիմահայաց, միայն գլուխն է թեթևակի դեպի ձախ թեքել, նրա գեղեցիկ դեմքը երիզված է գանգուր մագերով, մարմինը համաչափ է, համամասնությունները՝ ճշգրիտ: Աչքի է զարնում բարդ, դինամիկ և նուրբ պատկերված ծալազարդարանքներով հանդերձանքը: Ղուկասը պատկերված է երեք քառորդ դարձվածքով. նրա աջ կողմում եկեղեցի է՝ բարձր թմբուկի վրա հանգչող գմբեթով, իսկ ձախ կողմում՝ երկհարկ աշխարհիկ շինություն նմանակում (նկ. 68):

Ամենահաջողվածը Հովհաննես ավետարանիչի դինամիկարն է: Պրոխորոսի պատկերը չկա (սա պայմանավորված է ավելի ուշ շրջանի ավանդությամբ): Ձախ կողմում՝ երկնքի հատվածում, Աստուծու աջի փոխարեն պատկերված է նրա պատվիրակի՝ Իջնող հրեշտակի կիսամարմինը (նկ. 69): Հովհաննեսը պատկերված է ոչ թե Պատմոս կղզում, այլ եկեղեցական շինությունների հենքի վրա: Աչքի են ընկնում ավետարանիչի գեղեցիկ, նրբագեղ դեմքը, նուրբ նկարված ձեռքերը, հանդերձանքի փափուկ ծալքերը: Հովհաննես ավետարանիչի դինամիկարի պատկերագրությունը նմանվող օրինակներ կարելի է տեսնել կիլիկյան մի շարք ձեռագրերում, որոնցից մեկը կարող էր գաղափար ծառայած լիներ մեր վարպետի համար (օրինակ՝ Սմբատ Սպարապետի Ավետարանը, Հովհաննես արքեպիսկոպոս ԺԳ. դարի Հ^մ 345 Աստվածաշունչը և այլն):

Հաջորդ ձեռագիրը, որի նկարագրողությունները պատկանում են հուշարձանների այս խմբին, Մատենադարանի Հ^մ 7645 Ավետարանն է: Այս ձեռագրում տեսնում ենք գծանկարային ոճով արված հարդարանքի և գեղանկարչական ոճով թեմատիկ մանրանկարների համադրություն, այն տարբերությամբ, որ վերջիններս հետագա հավելում չեն, այլ ձեռագրի գրչություն ժամանակա-

կից են⁶⁰: Զեռագիրը, ամենայն հավանականությամբ, նկարագարող էլ են չորս մանրանկարիչ: Նրանցից մեկը, անկասկած, գրիչն է, որը արել է նաև ձեռագրի գծանկարային ողջ հարդարանքը: Ինչ վերաբերում է թեմատիկ մանրանկարներին և ավետարանիչների դիմանկարներին, ապա նրանց մեջ զգացվում է երեք մանրանկարչի ձեռք. երկուսի անունը հայտնի է՝ Առաքել և Հովհաննես և պահպանվել է Մատթեոս ավետարանչի նկարի (նկ. 70) ստորին լուսանցքի հիշատակագրություն մեջ. «Յիշեցէ՛ք ի Տէր զպատուելի քահանայն զՄաթէոս, որ ըղձայփափաք սիրով և ետ ծաղկել զՍուրբ Աւետարանս ի վայելումն անձին իւրոյ և յիշատակ ծնաւդաց իւրոց, զոր Տէր Աստուած վայելեալ տացէ և նմա բազում ժամանակս. ամէն: Եւ զիս՝ զԱռաքել և զՅովաննէս ծաղկաւղ[ք]ս՝ [զանպիտանս] եւ զմեղապարտս աղաչեմ յիշել ի Տէր»: Այստեղ Հովհաննեսի անունը ջնջած է, սակայն ընթերցվում է, իսկ «ծաղկողքս» բառում ջնջված է «ք»-ն: Քանի որ այս հիշատակագրություն մեջ Հովհաննեսի անունը ջնջված է, ապա կարելի է ենթադրել, որ դրա հեղինակն Առաքելն է: Այդ մանրանկարչին պատկանում են երեք մանրանկար ևս. Մարկոս և Ղուկաս ավետարանիչների դիմանկարները, ինչպես նաև «Զաքարիայի ավետման» տեսարանը (նկ. 71, 72): Այս չորս մանրանկարներն արված են մեծ վարպետություն և, ըստ ամենայնի, Առաքելն այն արվեստանոցի գլխավոր նկարիչն էր, ուր ստեղծվում էր այս Ավետարանը: Առանձին-առանձին ուսումնասիրենք յուրաքանչյուր մանրանկարը:

Մատթեոս ավետարանիչը պատկերված է նախորդ ձեռագրերից մեզ ծանոթ կեցվածքով՝ նրա մարմնի վերևի մասը թեթևակի աջ է դարձած, իսկ ոտքերը պատկերված են առջևից: Ավետարանչի դեմքը գեղեցիկ է. նրա խոշոր, արտահայտիչ աչքերն ընդգծում են թավ կամարածև հոնքերը, քիթը

ուղիղ է, բարակ, նրբորեն նկարված մազերը եզրապատում են նրա լայն, լուսավոր ճակատը: Մանրանկարի գեղարվեստական կերտվածքի մեջ մեծ դեր ունեն ավետարանչի հանդերձանքի ծալագարդերը: Նրա մարմինը պարուրող խոշոր, ծանր ծալքերը ընդգծում են այն: Նկարիչն ակնհայտ հաճույքով է պատկերել հեղեղի պես թափվող այդ ծալքերը՝ հմտորեն զուգորդելով մի գույնի տարբեր երանգները: Լուսավորումների, ցուլքերի և նրանց հակադրվող ստվերավորումների շնորհիվ ավետարանչի մարմինը կարծես քանդակված լինի: Նրա թիկունքում բարդ ճարտարապետական շինություններ են. ճախից պատկերված է լավ երևացող քարե որմածքով շենք, իսկ աջից՝ բարձր ռոտոնդա, որի հիմքը պատված է զարդանախշերով: Զգտելով վերարտադրել շինությունների ծավալը, նկարիչը, լուսավորման տեխնիկայից բացի, կիրառել է հետաքրքիր մի հնարք. ետին պլանում սյուների վրա հանգչող ռոտոնդան պատված է միագույն կետերով, որոնք սկզբում բաց են (համարյա սպիտակ), իսկ հետո, աստիճանաբար մգանալով, դառնում են գրեթե սև: Այսպիսով, նկարիչը ձևերի ծավալային լուծման պատրանք է ստեղծում. ռոտոնդայի գմբեթը կլոր է թվում, կարծես մի կողմից լուսավորված լինի, իսկ այդ հնարքի ավելի ինտենսիվ կիրառումը սյուների պատկերման ժամանակ որոշակի շինարարական նյութի՝ մարմարի, ֆակտուրայի պատրանք է ստեղծում (նկ. 70): Միաժամանակ, հենքի մանրամասները՝ ավետարանչի թիկունքի պատը, գրասեղանի ստորին մասը, որոնք զարդանախշերի են վերածվում, նկարված են պայմանական, հարթանկարային ոճով: Տարբեր գեղանկարչական հնարքների համադրությունն այդ ժամանակաշրջանի առանձնահատկություններից է:

Նկարչի վարպետությունն առավել վառ է արտահայտվել Մարկոս ավետարանչի հանդերձանքի բարդ ծալքերի պատկերման մեջ: Այդ ծալքերն, արտասովոր կերպով ուրվելով, նրբորեն պարուրում են նրա մարմինը, և միայն ծայրն է ազատորեն իջնում ուսն ի վար: Պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել երկար, ճկուն մատներով

⁶⁰ Զեռագիրը թերի է. Հովհաննեսի ավետարանի բնագրի կեսը չկա, պարզել ենք, որ կորած բնագրի զգալի մասը և նրան վերաբերող մանրանկարներն առկա են որպես առանձին պատուհիկ (Մատ., ձեռ. Հ^մ 9202):

դաստակներին, որոնցով նա կարծես թերթում է տետրը, ուր պատրաստվում է գրանցել իր գիրքը (նկ. 71):

Առաքելի ամենահաջողված մանրանկարը «Զաքարիայի ավետումն» է: Ներկերը տեղ-տեղ թափվել են, սակայն նկարի առանձին հատվածներ, մասնավորապես՝ դեմքը և նուրբ գծագրված դաստակները, լավ են պահպանվել: Զաքարիան, ձեռքը մորուքին տարած, ապշահար և զարմացած նայում է երկնային պատվիրակի հայտնությունը (նկ. 72): Այստեղ ևս տեսնում ենք Առաքելին բնորոշ գեղեցիկ դեմքեր, թավ հոնքերի կամարներով ընդգծված խոշոր աչքեր: Սովերումների և լուսավորումների միջոցով նկարիչը ծավալային լուծման տպավորություն է ստեղծել:

Քննվող Ավետարանի մանրանկարների մեծ մասը պատկանում է երկրորդ նկարիչ Հովհաննեսի վրձինն (ուժ անունն էր ջնջված Մատթեոսի մանրանկարի հիշատակագրության մեջ): Մատթեոսի ավետարանի շարադրանքի մեջ պահպանվել են նրա չորս մանրանկարները՝ «Մկրտություն», «Խորհրդավոր ընթրիք», «Աղոթք Գեթսեմանիում», «Դժոխքի ավերումը». Մարկոսի ավետարանում՝ «Պայծառակերպություն», «Մուտք Երուսաղեմ». Ղուկասի ավետարանում՝ «Ծնունդ», «Մուտք Երուսաղեմ» (նկ. 73-76): Այս նկարչի վրձինն է պատկանում նաև Հովհաննես ավետարանչի դիմանկարը. ընդհանուր առմամբ ինը նկար:

Չնայած որ Հովհաննեսի մանրանկարները վարպետության առումով գիշում են Առաքելի նկարներին, սակայն աչքի են ընկնում պատկերված կերպարների ինքնատիպությունը: Նրանց գեղեցիկ, սակայն փոքրինչ անսովոր դեմքերն աչքի են ընկնում զարմանալի քնարականությամբ: Աչքերի վրա մի քիչ բարձր տեղադրված հոնքերը նրանց տխուր անընկալություն են հաղորդում: Դիմագծերը, դաստակները, ոտքերի թաթերը եզրապատված են պլաստիկ, կարմրին տվող մուգ գծերով:

Տեսարանների մեծ մասը ներկայացված է դասական, կանոնիկ տարբերակներով, սակայն աչքի են ընկնում նկարման ինքնատիպ ոճով, որն առանձնանում է իր նրբա-

գեղությունը: Այդ նրբագեղությունը նկատվում է ոչ միայն դեմքերի գծագրության մեջ, այլև կահավորանքի, ծալազարդարանքների, ճարտարապետական հենքի մանրամասներում:

Այս ձեռագրում, ուր ոսկի չի օգտագործվել, ավետարանիչների ու առաքյալների լուսապսակները տարբեր գույների են՝ դեղին, կարմիր, կանաչ: Լուսապսակների նման գունավորումը բնորոշ է ԺԳ-ԺԴ. դդ. քրիստոնեական բազմաթիվ հուշարձանների: Այդ ոճը փոխ են առել նաև Բարձր Հայքի և հայկական գաղթօջախների մանրանկարիչները: Այն բնորոշ է նաև մի շարք վրացական հուշարձանների:

«Պայծառակերպություն» ու «Մուտք Երուսաղեմը» Հովհաննեսի ամենահաջողված մանրանկարներն են: Գործող անձանց վերը նշված քնարական երանգ ունեցող ինքնատիպ կերպարներն այստեղ վարպետը պատկերել է բացառիկ արտահայտչականությամբ: «Պայծառակերպության» տեսարանում (նկ. 75) առանձնահատուկ տպավորություն է գործում Հիսուսի կերպարը՝ իր ոգեշունչ, մեծ և գեղեցիկ աչքերի արտահայտությամբ: Նա պատկերված է վառ փառապսակով, և նրա կերպարն ավելի խոշոր է, քան հորինվածքի մնացած գործող անձանց ֆիգուրները: Սա միջնադարում շատ տարածված հնարք էր. այս եղանակով ընդգծվում էին իմաստային առումով կարևոր կերպարները: «Մուտք Երուսաղեմ» հորինվածքում Քրիստոսին հետևում են երեք առաքյալ, որոնք պատկերված են որպես տարբեր տարիք ունեցող մարդիկ՝ պատանի, հասուն մարդ և ծերունի (նկ. 76): Ծառերից ճյուղեր հատող և իրենց հագուստը գետնին փռող դեռահասները, ինչպես նաև զառամյալ ծերունին (Քրիստոսին դիմավորող Երուսաղեմի բնակիչի կերպարը) լրացնում են տարիքային կարգերը: Նկարիչը մանրակրկիտ կերպով պատկերում է գործող անձանց՝ նուրբ, պլաստիկ ձևով գծագրելով նրանց դեմքերը, ձեռքերը, հագուստների ծալքերը:

Այս ձեռագրի մնացած թեմատիկ մանրանկարները պատկանում են մեկ այլ ման-

րանկարչի վրձինն, որի անունն անհայտ է մնացել (հնարավոր է, որ այն նշված էր չպահպանված հիշատակարանում): Վարպետության առումով նա զիջում է Առաքելին ու Հովհաննեսին: Հնարավոր է, որ նա նրանց աշակերտն էր: Այստեղ նա հեղինակել է երկու մանրանկար՝ «Համբարձում» և «Ոտնվա»: Մեր հայտնաբերած՝ այս ձեռագրին պատկանող Հովհաննեսի ավետարանի պատառիկում պահպանվել են անանուն մանրանկարչի ևս երեք մանրանկար՝ «Խաչելություն», «Թովմասի անհավատությունը» (նկ. 77) և «Հոգեգալուստ»: Այս նկարչի աշխատանքը զգալի կերպով տարբերվում է Առաքելի ու Հովհաննեսի աշխատանքներից: Եթե վերջիններիս ստեղծագործություններում նշանակալի դեր ունի ուրվագիծը, ապա անանունի մոտ մենք տեսնում ենք նկարման ավելի գեղանկարչական եղանակ: Նրբերանգների միջոցով մի գույնից մյուսին մեղմ անցումները լուսաստվերային մոդելավորման հնարքով ծավալային մեկնաբանություն պատրանք են ստեղծում: Մանրանկարների ետին պլանը նա պատում է կապույտ գույնով: Տարբերվում են նաև շրջանակները, որոնցով անանունը եզերում է իր մանրանկարները: Սրանք պարզ, առանց զարդանախշերի կարմիր շերտեր են: Անանուն նկարչի մանրանկարներն աչքի են ընկնում իրենց պատկերազարդությամբ: Այսպես՝ «Ոտնվան» ներկայացված է երկհարկ հորինվածքով, որի վերին մասում՝ հովանու տակ, պատկերված են իրենց ոտնամանները հանող առաքյալները, իսկ ներքևում՝ աշակերտների ոտքերը լվացող Քրիստոսը: Արտառոց է «Հոգեգալստի» հորինվածքը: Թերթը երկու կամարով բաժանված է երեք կիսագնդերի. ներքևում, ուր սովորաբար պատկերվում են ժողովուրդը կամ արքա-տիեզերքը, ամբողջ տարածությունը պարզապես ներկված է բաց կապույտով, միջին մասում ներկայացված են առաքյալները, իսկ վերինում՝ «Նախապատրաստված գահը»: Չնայած նկարչի ոճի որոշակի մեղմությունն ու գեղանկարչականությունը, ծավալայնությունը տպավորություն ստեղծելու ունակությունը՝ միշտ

չէ, որ նրան հաջողվում է հորինվածքի մեջ ճիշտ տեղադրել ֆիգուրներն ու մանրամասները: Այսպես՝ «Խաչելության» մեջ շարդարացված շատ տեղ է հատկացված խաչի վերին մասին, որի երկու կողմում պատկերված են Արևի և Լուսնի մարմնավորումները, մինչ հորինվածքի ստորին մասը ծանրաբեռնված է ֆիգուրներով. խաչված Քրիստոսի աջ կողմում պատկերված են Մարիամն ու Հովհաննեսը, իսկ ձախում՝ Փրկչի կողք խոցող Ստեպատոնն է: Նույնքան անհամամասն է բաժանված «Հոգեգալուստի» հորինվածքը: Միայն «Համբարձումն» է համապատասխանում դասական պատկերազրահան ուրվագծին:

Քննվող մանրանկարներին հարում են Հ^ն 4080 Ավետարանի մանրանկարները: Զեռագիրը գրվել է 1291 թ., հավանաբար Կիլիկիայում, քանի որ հիշատակարանում նշվում է կիլիկյան ձանձու ամրոցը, ուր կատարվել է ձեռագրի գծանկարային հարդարանքը: Հավանաբար Ժ. Դ. սկզբին ձեռագիրը հայտնվել է Խաղտիքում, ուր և նորոգվել է: Խորանների մեջ գրվել են համաբարբառները և ավելացվել են թերթեր՝ թեմատիկ մանրանկարներով և ավետարանիչների «դիմանկարներով»: Մանրանկարները վնասվել են ոչ միայն ժամանակից, այլև թղթի ու ներկերի վատորակությունից, և այդ պատճառով հնարավոր է սրանք լուսանկարել: Սակայն ձեռագրի անմիջական քննությունը հնարավոր է նկատել նկարչի աշխատանքի ոճը: Նա աշխատում է նուրբ, գեղանկարչական ոճով՝ կիրառելով տոնային երանգավորման հնարքները: Ներկերի թափված տեղերում նախնական գծանկարը բացվել է, և տեսանելի է, որ այն շատ հստակ է և արվել է լավ նկարչի ձեռքով: Ավետարանիչների դիմանկարներում կրկնվում են այն տիպերը, որ մեզ ծանոթ են վերը քննված Հ^ն 7599, 7630 և 7645 ձեռագրերից: Այստեղ տեսնում ենք ավետարանների հեղինակների խոշոր կերպարները, որոնք պատկերված են նույնքան բարդ ճարտարապետական շինությունների հենքի վրա: Այս ձեռագրի ավետարանական շարքի տեսարանների մեջ կիրառված պատկերազրահան տարբերակները բնորոշ են տվյալ դպրոցին: «Մնունդը» ներկայացված է ընդլայնված խմբագ-

րությամբ՝ մոգերի և հովիվների երկրպագությամբ, «Տեառնընդառաջը»՝ դասական, կանոնիկ տարբերակով, իսկ «Ննջումը» գրեթե լիովին կրկնում է «Թարգմանչաց» Ավետարանի» այդ տեսարանի հայտնի տարբերակը՝ Մաղքոսի ձեռքերը հատող հրեշտակի կերպարով⁶¹:

Բողոքեյան գրադարանում կա 1335 թ. Եկեղյաց գավառում Ներսես վանականի կողմից գրված մի Ավետարան (Arm. Հ^ս 4, 229, 4-5): Ձեռագրի զարդանախշային ամբողջ հարդարանքն արված է միագույն, գծանկարի ոճով, իսկ ավետարանիչների դիմանկարները՝ բազմագույն գեղանկարչական եղանակով: Ավետարանիչների «դիմանկարները» նկարել է բարձրակարգ մի վարպետ հունական լավ գաղափարից (մանրանկարներն ունեն ավետարանիչների անունները՝ հայերենով և հունարենով): Մատթեոսը, Մարկոսն ու Ղուկասը պատկերված են նստած դիրքով, երեք քառորդ դարձվածքով, մեզ արդեն ծանոթ բարդ ճարտարապետական շինությունների հենքի վրա: Մովորական դարձած գուռային գամմային մանրանկարիչն ավելացրել է սևին տվող մուգ կապույտը, որ նա օգտագործել է միայն ավետարանիչների հանդերձանքի համար: Հանդերձի մանր, բարդ և մանրակրկիտ կերպով դժգոհված ծալքերը թեթևակի անհանգիստ ուրիշ են հաղորդել մանրանկարին: Պետք է նաև նշել, որ գործող անձանց ոտքերի և ձեռքերի պատկերման մեջ առկա է նուրբ պլաստիկա, նրբագեղություն (գծանկարի վարպետության գլխավոր չափանիշներից մեկը): Ավետարանիչների դեմքերը բավականաչափ տարբեր են միմյանցից և այնքան են անհատականացված, որ թվում է, թե սրանք իրական կյանքում գոյություն ունեցած մարդկանց պատկերներ են:

Կարող էր արդյո՞ք Ներսես գրիչը, որը գրել է Ավետարանի բնագիրը, լինել նաև մանրանկարների հեղինակը: Այս հարցին դժվար է պատասխանել, առավել ևս, որ մենք ձեռագիրն անմիջականորեն ուսումնասիրելու հնարավորություն չունենք:

Նշված առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշ են Բարձր Հայքում նկարազարդված մի շարք ձեռագրերի, այն է՝ գոր-

ծող անձանց խոշոր չափերով ներկայացնելը, կեցվածքի հանդիսավորությունը, բարդ ծալագարդարանքներով հանդերձանքը, լուսաստվերի միջոցով ծավալային լուծման պատրանք ստեղծելու ունակությունը, երբեմն գործող անձանց զգացմունքային վիճակի արտահայտումը, մարդկային մարմնի ճիշտ պատկերումը, ետին պլանը բարդ ճարտարապետական շինություններով հագեցնելու հակումը հնարավորություն են տալիս որոշակի հավանականություններ մի շարք անստորագիր պատկերազարդ ձեռագրեր կամ էլ առանձին մանրանկարներ համարել Բարձր Հայքում ստեղծված: Այսպես՝ թղթի վրա գրված և գլաձորյան հայտնի մանրանկարիչ Թորոս Տարոնացու նկարազարդած Մատ. Հ^ս 353 Աստվածաշնչին հավելված է մագաղաթե նկարազարդ մի թերթ, որի վրա պատկերված է Մովսես մարգարեն (նկ. 78): Այդ թերթը որևէ կապ չունի Տարոնացու ստեղծագործության հետ: Ոճական առումով այն հարում է Ժ. Բարձր Հայքի մանրանկարչությունը, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ մոտ է Հ^ս 7645 Ավետարանի մանրանկարիչներից մեկի՝ Առաքելի ստեղծագործությանը: Մովսեսին ներկայացնող մանրանկարում հատուկ ուշադրություն է դարձված նրա հանդերձի ծալքերի պատկերմանը: Սրանք ընդգծված են ուրվագծով: Երբ համեմատում ենք Մովսեսի կերպարը Առաքելի նկարած Մատթեոսի «դիմանկարի» հետ, այդ կերպարների ակնհայտ նմանությունն աչքի է զարնում: Երկու դեպքում էլ տեսնում ենք նույն խիստ արտահայտություն ունեցող դեմքը, փոս ընկած մուգ աչքերը, որոնք ընդգծված են թավ, սև հոնքերի կամարներով: Նմանություն կա նաև օգտագործված ներկերի գամմայի և նույնիսկ մանրանկարները շրջանակող պարզ զարդանախշերի միջև:

Ինչպե՞ս է Մովսես մարգարեին պատկերող մանրանկարն ընկել Ժ. Բ. սկզբին Գլաձորում ընդօրինակված ձեռագրի մեջ: Հավանաբար, այդ մանրանկարը Գլաձոր է բերվել որպես ընծա այդտեղ կատարելագործվելու եկող բազմաթիվ հոգևորականներից մեկի կողմից: Բացառված չէ, որ մանրանկարը կարող էր Գլաձոր բերած լինել անձամբ Թորոս Տարոնացին, որը դարասկզբին այցելել էր Երզնկա (250, 86): Կասկածից վեր է մի բան՝ այս մանրանկարը

⁶¹ Բնագրում կա անճշտություն (տե՛ս Յովհ., ԺԸ. 10-11 - Ս. Վ.):

պատրաստվել է Բարձր Հայքի գրչատներից մեկում:

Ձևավորման բնույթով, ոճով և մանրանկարների նկարման ձևով մեր խնդրո առարկա նահանգում ստեղծված հուշարձանների շարքին կարելի է դասել նաև Մատենադարանի Հ^մ 4059 Ավետարանը: Նրա գլխավոր հիշատակարանից պահպանվել է միայն պատուհիկ, որից հետևում է, որ այն 1321 թ. ընդօրինակել է Կարապետ գրիչը, կա նաև կազմողի անունը՝ Հովհաննես: Այս ձեռագրի նկարազարդման համակարգի և մանրանկարների նմանությունը ԺԳ-ԺԴ. դդ. սահմանագծին Երզնկայի, Բաբերդի, Կարինի գրչատներում ստեղծված մանրանկարչական մի շարք հուշարձանների նկարազարդումների հետ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ այս Ավետարանը նկարազարդվել է հիշատակված քաղաքների գրչատներից մեկում կամ էլ, որ այն ծաղկած մանրանկարիչը ծագումով այս գավառներից էր:

Այս ձեռագրում տեսնում ենք մեզ արդեն ծանոթ զարդանախշերի ձևավորման գծանկարային ոճը, որը զուգակցվում է գեղանկարչական ոճով արված ավետարանիչների «գիմանկարների» հետ: Ավետարանների հեղինակների կոթողային կերպարները պատկերված են մուգ կապույտ հենքի վրա, ուր հստակորեն կարելի է ընթերցել երկաթագրով գրված նրանց անունները: Ծարտարապետական կուլիսներն այստեղ նվազագույնի են հասցված, մինչդեռ ավետարանիչների երկաթագրով գրված անուններն զբաղեցնում են ետին պլանի ամբողջ դաշտը: Ավետարանիչների կեցվածքի հանդիսավորությունը, ինչպես կերպարների, այնպես էլ հանդերձի ծալազարդարանքների վերացականությունը նրանց վայելչատեսություն և կոթողայնություն են հաղորդում (նկ. 79-82):

ԺԴ. դ. երրորդ քառորդում Նատեր գրիչն⁶² Ալնոց վանքում գրել է բավական մեծադիր մի ձեռագիր (48,5×32,5 սմ չափսի

⁶² Հայտնի Նատեր գրիչը ծագումով Կարնո գավառի Կան գյուղից էր, ԺԴ. դ. քառասնական թվականներին ընտանիքով գաղթել է Ղրիմ, ուր Սուրխաթ քաղաքի Սուրբ Խաչ վանքում շարունակում էր ձեռագրեր ընդօրինակել: Քսան տարի անց նա իր որդիներից մեկի հետ վերադարձել է հայրենիք, ուր բնակություն է հաստատել Խաղտիք գավառում և շարունակել ձեռագրեր ընդօրինակել:

501 թերթ), որը պարունակում է Սարգիս Շնորհալու Կաթողիկյա թղթերի մեկնությունը՝ Մատ. ձեռ. Հ^մ 1529: Ձեռագիրը նկարազարդել է մանրանկարիչ Առաքելը, որի անունն առկա է մանրանկարների հիշատակագրություններում: Այսպես՝ 5ա էջում պատկերված են օրհնող Քրիստոսը, ում առջև կանգնած է Հակոբ առաքյալը, իսկ ներքևում պատկերված են երեք պատվիրատու⁶³: էջի ստորին ձախ անկյունում կարելի է կարդալ հիշատակարանի մի պատուհիկ, ուր խնդրում են հիշել Առաքել ծաղկողին. «//[ա]ղաչեմ յիշել անմոռաց ի մեղսաքաւիչ [յաղաւթս ձեր] //գԱռաքել ծաղկաւղս»: Այդ մանրանկարը շատ վատ է պահպանվել: Շատ ավելի լավ է պահպանվել Հովհաննես առաքյալի Ա. թղթի մեկնությունից շարք հարգարված տիտղոսաթերթը, որի գլխազարդն ունի հինգ խոշոր մեղալիոն: Կենտրոնականում Քրիստոս-էմանուէլի դիմանկարն է՝ փառքի պսակով, որ բռնել են հրեշտակները: Կողմնային մեղալիոններում գետեղված են իրական (առյուծներ) և մտացածին (սֆինքսներ) կենդանիների հերալդիկ պատկերներ, որոնց շրջանակներում կարելի է կարդալ նկարչի անունը. «Սուրբ տեսանաւղք գԱռաքել ծաղկուս աղաչեմ յիշել ի Տէր եւ աշխատողք ի սմա յիշեջէք յաղաւթս» (364ա): Մեղալիոնի մեջ պատկերված Քրիստոսի, հրեշտակների և լուսանցազարդի վերևը՝ Հովհաննես առաքյալի դեմքերը վատ չեն պահպանվել և հնարավորություն են տալիս կարծիք կազմել մանրանկարչի վարպետությունից մասին: Նա հստակորեն օգտագործել է գեղանկարչական եղանակը և կարողացել է ճիշտ կառուցել մարդկային մարմինը: Բոլոր այս առանձնահատկությունները բնորոշ են այդ ժամանակաշրջանի Բարձր Հայքի մանրանկարչությունը:

ԺԴ. դ. վերջին և հատկապես ԺԵ. դ. սկզբին Բարձր Հայքի մանրանկարչությունից արվեստում նկատվում են որոշակի փոփոխություններ: Սկսվում է աստիճանական և կտրուկ անկում ոչ միայն արվեստի, այլև նահանգի ընդհանուր մշակութային զարգացման ասպարեզում, որը կապված էր նա-

⁶³ Այն, որ պատվիրատուն մի հոգի չէ, իմանում ենք 424ա էջից. «Յիշեցէք ի Տէր... գմիեղեն եղբայրութիւնն... Անլոց վանից, որք եռափափազ սիրով ետուն գրել գլուսաւոր վարդապետութիւնս. առաջի Աստուծոյ յիշեցէք զիս՝ գնուսստ գրիչս»:

հանգի քաղաքական և սոցիալ-տնտեսական իրավիճակի վատթարացման հետ: Այդ ժամանակաշրջանից մեզ հասած փոքրածիվ պատկերագարդ ձեռագրերից միայն առանձին օրինակներ են, որ գեղարվեստական արժեք ունեն: Դրանց շարքին է պատկանում հիշատակված՝ 1361 թ. Ճաշոցը, որի գծանկարային պատկերներն ավելի հին ձեռագրերից արված պատճեններ են և գեղարվեստական արժանիքներով զգալիորեն գիջում են ԺԴ. դ. սկզբի գործերին:

* * *

Այս ուսումնասիրության մեջ քննված են ԺԱ-ԺԴ. դդ. Բարձր Հայքում ստեղծված և գեղարվեստական հարդարանքի առումով ամենաարժեքավոր ձեռագրերը, որոնցից շատերը մանրանկարչության արվեստի իսկական գլուխգործոցներ են և պերճախոս ձևով վկայում են այդ ժամանակաշրջանում նահանգի մշակութային կյանքի վերելքի մասին: Գրչության արվեստի և մանրանկարչության բուռն ծաղկումն այս շրջանում անքակտելիորեն կապված է Գլաձորի համալսարանի հետ սերտ համագործակցություն ծավալած Երզնկայի բարձրագույն հոգևոր դպրոցի հետ: Հայտնի է, որ Երզնկայի հոգևոր դպրոցը գլխավորող որոշ գործիչներ կրթություն էին ստացել Գլաձորի համալսարանում: Նրանց թվում էր Կիրակոս Երզնկացին (ԺԳ. դ.), որը համալսարանն ավարտելուց հետո պետք է փոխարիներ նրա ուսուցչապետին, սակայն գերադասեց վերադառնալ հայրենիք և գլխավորել Երզնկայի դպրոցը (101, 50): Նրա զարմիկ Հովհաննես Երզնկացին (Պուղ) նույնպես կրթություն էր ստացել Գլաձորում, իսկ Երզնկա վերադառնալով՝ վարդապետի կոչում էր ստացել և ակտիվ մանկավարժական, գիտական և հոգևոր գործունեություն էր ծավալել: Մեզ արդեն ծանոթ գրիչ և մանրանկարիչ Մխիթար Երզնկացին ձեռագրեր էր ընդօրինակում ինչպես Երզնկայում, այնպես էլ Գլաձորում (26, 104): Նշանակալի էին նաև Երզնկացի գործիչների կապերը կիլիկյան գրչության կենտրոնների հետ: Այսպես՝ հայտնի է, որ արդեն հիշատակված Հովհաննես Երզնկացին իր մի շարք բարոյախրատական և փիլիսոփայական ճառերն ու քարոզները գրել է Կիլիկիայում, ուր վանական դպրոցներում դա-

սախոսություններ է կարդացել (16, 25): Այս փաստերը պերճախոս կերպով վկայում են այն գործուն և աշխույժ կապերի մասին, որոնք գոյություն են ունեցել միջնադարյան Հայաստանի գրչության արվեստի այնպիսի խոշոր կենտրոնների միջև, ինչպիսիք էին՝ Երզնկայի, Գլաձորի և Կիլիկիայի բարձրագույն դպրոցներն ու համալսարանները: Մի կենտրոնից մյուսն էին տեղափոխվում նաև ձեռագրեր: Երզնկայի, Կարինի և Բաբերդի գրադարաններում կային ոչ միայն նշված դպրոցների, այլև բյուզանդական գրչության արվեստի նմուշներ, և սա բավական կարևոր դեր է խաղացել գրքի ձևավորման տեղական արվեստի զարգացման մեջ:

Այդպիսի զարգացած, բարձր մասնագիտական մակարդակ ունեցող արվեստը, անկասկած, համապատասխանում էր այն հասարակության բարձր պահանջմունքներին, որին այն սպասարկում էր: Այդ ժամանակաշրջանի գեղագիտական հայացքների, արվեստի հանդեպ վերաբերմունքի, նրա նշանակության գիտակցման մասին պատկերացում են տալիս այդ շրջանի աչքի ընկնող գործիչների աշխատություններում պահպանված առանձին մտքեր: Նրանց մեջ, իհարկե, գերակայում էր քրիստոնեական գաղափարախոսության հիմնարար այն միտքը, որ միայն գերագույն ճշմարտության ճանաչումն է ճանապարհ բացում դեպի երկնային գեղեցկության ընկալումը: Այդ առումով միջնադարյան հայտնի գիտնական, խոշոր հասարակական և եկեղեցական գործիչ Հովհաննես Երզնկացին գրել է. «Աստուծո պատվիրանները և բնության օրենքները հասու և հասկանալի են դառնում մարդկանց համար առարկայական, գեղարվեստական կերպարների օգնությամբ» (200, 352): Այդ միտքը նորություն չէր. դեռևս Կեղծ Դիոնիսիոս Արիսպագացին գրել է. «Մեր միտքը կարող է բարձրանալ մինչև երկնային նվիրապետության անէական ընդօրինակում և հայեցում միայն իրեն հատուկ նյութական ուղղորդության միջոցով, համարելով, որ տեսանելի գեղեցկությունը անտեսանելի գեղեցկության արտացոլումն է» (206, 118): Հույն հեղինակների հայերեն թարգմանված աշխատությունները, ուր նրանք անդրադառնում էին աստվածաբանության, փիլիսոփայության և նրանց աղերսվող գեղագիտական տարբեր

հարցերի, ուսումնասիրվում էին հայ գիտնականների կողմից, որոնք դրանց սեփական մեկնաբանություններն էին տալիս: Դեռևս Դավիթ Անհաղթը արվեստը համարում էր իմացություն միջոցներից մեկը (93, 37): Այդ մտքի ավելի ծավալուն տարբերակը գտնում ենք Հովհաննես Երզնկացու մոտ, որը տալիս է արվեստի սահմանումը. «Իսկ ինչ է իրենից ներկայացնում արվեստը, եթե ոչ ամենի կատարումը իր ժամանակին և պատշաճ ձևով, մարգարեական իմաստություններ և գիտակցմամբ» (200, 351): Այլապես, Երզնկացին արվեստից պահանջում է համապատասխանել տվյալ միջավայրի, տվյալ ժամանակի պահանջներին, ինչը նաև նշանակում է աջակցել ազգային արվեստի հիմունքների պահպանմանը: Սա լուրջ խնդիր էր, որը մեծ նշանակություն ուներ մահմեդական շրջապատի առկայության պայմաններում:

Այդ ժամանակաշրջանում մարդուն բնական ձևով պատկերելու հետաքրքրությունն արտահայտվել էր աշխարհիկ և հոգևոր իշխանության գործիչների դիմանկարների մեջ: Հովհաննես Երզնկացին շատ հետաքրքիր բնորոշում է տալիս այդ դիմանկարներին. «եթե ինչ-որ մեկը հղացել է նկարչական ներկերով և բազմաթիվ երանգներով պատկերել ողջ և գեղեցիկ բանական մարդու իրական պատկերը... ապա նա այդ բանն անում է... փարատելու համար բնածին թախիծն իր հոգու, որը լի է սիրով իրեն շրջապատող էակների նկատմամբ» (200, 355): Այստեղ շատ արդիական են հնչում խոսքերը հոգու մասին, որ լի է սիրով: Շրջապա-

տող աշխարհի նկատմամբ արթնացող այս հետաքրքրությունը, մարդու ընկալումը որպես արարչության պսակ, որպես կատարյալ Աստծո նմանություն՝ նոր միտումներ էին արվեստի մեջ, և Լ. Դուռնովոյի խոսքերով ասելով՝ վկայում էին «եվրոպական Վերածննդի նկատմամբ» որոշակի «ուշադրության մասին» (123, 244):

Այս ամենը վկայում է Բարձր Հայքի հոգևոր կյանքի բարձր մակարդակի մասին. այստեղ երկար ժամանակ ծաղկում էին մշակույթն ու արվեստները: Չնայած որ մեզ է հասել այդ նահանգում ստեղծված մանրանկարչական հուշարձանների անշան մասը, սակայն նրանց մեջ գտնվող մանրանկարչական իսկական գլուխգործոցները վկայում են ԺԳ-ԺԴ. դդ. այդ շրջանի գրչության կենտրոնների ապրած վերելքի մասին: Ծաղկում էին ապրում նաև ճարտարապետությունը, բարձրաքանդակի արվեստը, որմնանկարչությունը և կիրառական արվեստի տարբեր ճյուղերը, որոնց մասին տեղեկանում ենք գրավոր աղբյուրներում պահպանված հաղորդումների շնորհիվ: Այդ նահանգի տարածքը, որ հետագայում մտել է նոր ձևավորված թուրքական պետության կազմի մեջ, գրկվել է ինչպես բնիկ հայկական բնակչության, այնպես էլ նրա ստեղծած նյութական արժեքներից: Այսօր ճարտարապետական հուշարձանների ավերակները, ինչպես նաև գրչության արվեստի մեզ հասած հուշարձաններն այդ նահանգում հայկական մշակույթի երբեմնի բուռն ծաղկման թանկարժեք վկայություններն են:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ՆԿԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. ԺԱ. դ., Երզնկա. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՎԲ} 2877:

Գրիչ՝ Գրիգոր, Հետագայ՝ 1183 թ. ստացողներ՝ Գոհար և Խոսրովիդուխտ բարեպաշտ տիկնայք, նաև Սուքիաս և Մարգար կրօնաւորներ, որոնք ձեռագիրը գնել են և նուիրել Երզնկայի Ս. Աստուածածնի եկեղեցուն, նորոգող՝ Վարդաւան: Մագաղաթ, 219 թերթ, 32,5×26: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. խորան՝ 5բ-16ա, Աւետում՝ 17բ, չորս աւետարանիչներ՝ 18ա, Ծնունդ՝ 19բ:

Գլխաւոր հիշատակարանը չի պահպանվել, 75բ էջի լուսանցքում պատկերուած խաչի կողքին պահպանվել է գրչի մակագրութիւն. «Սուրբ Խաչ, յորժամ ծագիս յարեւելից, լուսաւորեա՛ գ Գրիգորի հոգին գրագրին, ամէն»: 217բ էջում կա ձեռագրի 1183 թ. նորոգման հիշատակարան. «եղբարքս այս կրանաւորեալ... Մարգարէս եւ Սուքիաս, միաշունչ եւ միախորհուրդ քննեալ ի բովս աստուածային եւ գտեալ եւ յստակ եւ առանց խառնուածոյ յամենայն չարեաց, սակաւիկ ինչս կալեալ եւ զկարիս ամենայն ի բաց եղեալ, եւ այնու գնեալ զԱւետարանս զայս՝ զբարբարոս աստուածային սքանչելեաց, յաղագս աւկտակարութեան հոգւոյ և մարմնոյ, եւ Աստուածածնին, զոր եւ |218ա| անուն տեղոյն էրեզ անուանի: Արդ, կանայք ե[ր]կուք բարե[պ]աշտք եւ սրբասնեալք, որոց անուանք նոցա կոչին Գոհարս եւ Խոսրովիդուխտ, սոքա բարի խորհուրդ յանձն առեալ վասն հոգւոյ աւգտի եւ անուն յաւիտենական արարեալ, վասն յիշատակի իւրեանց եւ ծնողաց իւրեանց եւ ազգականաց իւրեանց գնեցին զԱւետարանս զայս Գոհարս եւ Խոսրովիդուխտն՝ տուեալ զբազումս զգինս կանայք այս, եւ զսակաւըն՝ Մարգարէն եւ Սուքիասն, եւ ետուն յանուն Աստուածածնի[ն] առաջի բազում [վկ]այից... Արդ, նորոգեցաւ Աւետարանս այս ի թուականութեանն Հայոց ՈԼԲ. (1183), յամս աստուածապատիւ տեառն Գրիգորի Հայոց վերայդիտողի, եւ

յանիշխանութեան ազգի մերոյ, յորում տիրեալ [է]ին տաճիկք ի վե[րայ բազում] եւ համատ[արած ի ծ]ագաց մինչ[եւ ի] ծագս երկրի, առեալ զամրոցանիս Հայ[ոց] աշխարհաց եւ գտեարսն նոցա մերկացուցանէին ի քրիստոսակ[ան] հաւատոցն, կամ սրախոխողս առնէին... Արդ, յաւուրք յայս չարութեան ոչ մոռացան զչահ հոգւոյ կանայքս այս՝ Խոսրովիդուխտ եւ Գոհարն, եւ Սուքիաս երէց վանաց սուրբ եւ ընտիր կրանաւոր, այլ արարին զԱւետարանս զայս յիշատակ իւրեանց եւ ծնաւդաց իւրեանց, եւ ազգականաց իւրեանց, ի վայելումն Աստուածածնին, եւ ոչ ոք կալցի ձեռն դորա, միայն Սուքիասն: Տէր Յիսուս Քրիստոս, ի քո յահաւոր գալստեանդ ողորմեա՛ Գոհ[ա]րին եւ Գրիգորի՝ առն իւրում, եւ Խոսրովիդուխտոյ, եւ իւրոցն ամենայնի, եւ Սուքիախսն եւ նորա ննջեցեալոցն, եւ ինձ՝ նորոգաւդի գրոցս, եւ իմոցն... Յիսո՛ւս, լույս փառաց, ողորմեա՛ Վարդաւսանա, զի գործ մի բարի գործեաց յիս. ամէն»: Պահպանվել է ձեռագրի նոր կազմը պատրաստողներին՝ Վահանի և Բահրի հիշատակագրութիւնը:

Գրականութիւն՝ 49, 493. 58ա, 239-40. 121, 26. 123, 206. 132, 97. 245, 69, 73. 84, Ա.:

2. 1089 թ., Կարին, Խաչկա վանք. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՎԲ} 6264:

Գրիչ՝ Հայրապետ քահանա: Մագաղաթ, 287 թերթ, 29×24: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. խորաններ՝ 1բ-9ա, անվանաթերթեր՝ 10ա, 88ա, 138ա, 222ա:

Յիշ-ի հատուած՝ 286բ. «Բայց արդ, գրեցաւ Աւետարանս այս ի թուականիս ՇԼԸ. (1089), ի Կարին գաւառի, ի վանս Խաչկայ, ընդ հովանեաւ Սուրբ Յարութեանս եւ առ ոտս աստուածընկալ Սուրբ Նշանին Դաւթայ, յառաջնորդութեանն տէր Ստեփանոսի՝ հեզի եւ խոնարհի, զոր հատուցէ նմա Քրիստոս, եւ ի տէր Աստուածատրի, եւ ի հայրապետութեանն տէր Գրի-

գործի հայոց կաթողիկոսի, ի բռնակալութեանս տաճկաց Մահմատ անուն կոչեցելոյ, ձեռամբ Հայրապետի՝ մեղապարտ եւ անարժան կրաւնաւորի... եւ զՆերսես [գ]րիչ վարդապետ իմ... եւ զԱբրահամ կազմող սորա... եւ զանարժան կրաւնաւորի զՀայրապետի աշխատաւորի...»:

Գրականութիւն՝ 49, 489. 58ա, 237-8. 84, Բ. 132, 95-99:

3. 1200 թ., Աւագ վանք (Երզնկայի մոտ). Աւետարան, Բրիտանական գրադարանի ձեռ. Հ^մ 13654:

Գրիչ՝ Վարդան երեց, ստացողներ՝ Սարգիս եպիսկոպոս և իր եղբայր Ամբակում: Մագաղաթ (կրկնագիր), 384 թերթ, 37,5×29: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Թուղթ Եւսեբի առ Կարախանոս՝ 1բ-2ա, խորաններ՝ 3բ-6ա, անվանաթերթեր՝ 8ա, 117ա, 182ա, 294ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 381ա. «Արդ, յանգելեալ կատարեցաւ սուրբ Աւետարանս ձեռամբ Վարդանա յետնեալ և անպիտան կրաւնաւորի, հրամանաւ և ծախիւք նախասացեալ վերադիտող նահանգիս Տէր Սարգսի և եղբաւր Ամբակումա, ի գաւառիս, որ կոչի Դարանաղեաց և ի լեռինս Սեպուհ, յորում կայ հանգստարան Սուրբ Լուսաւորչին՝ առընթեր գոլով վկայուհւոյ բնակութեան և շիրմի, որ կոչի Մանէ այրք... ի մենաստանին, որ կոչի Աւագ վանք, առ դրան Սրբոյ Աստուածածնիս և Սուրբ Կարապետին և Սուրբ Առաքելոցս... յամի Ռերորդի յիսներորդի, միով թվով պակաս (649+551=1200)

կատարեցաւ գծագրութիւն...»:

Գրականութիւն՝ 49, 637-648 (646). 80, 25-36. 127, 77-97, 261, [20, 21, 46]:

4. 1201 թ., Աւագ վանք. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 10359:

Գրիչ՝ Ստեփանոս, ծաղկողներ՝ Հովհաննես (1201 թ.), Ընձեր Նաղաշ (1250.), ստացողներ՝ Ստեփանոս (1201 թ.), Ահարոն քհյ (1250 թ.): Մագաղաթ, 310 թերթ, 30,5×21: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. խաչ՝ 4ա, խորան-

ներ՝ 5բ-10ա. Ե. և Զ. խորանների ետևի կողմում (թերթեր 8ա-9բ) - չորս աւետարանիչների պատկերներ (աւելացուած են 1250 թ.), անվանաթերթեր՝ 11ա, 91բ, 145բ, 238ա:

Յիշ-ի հատուած՝ 305բ. «Ի վեցհարիւրերորդի յիսներորդի թուաբերութեանս Հայոց նոր տումարիս (1201), ի գաւառիս Դարանաղեաց, առ ստորոտով լերինս Սեպուհի, ի հրեշտակակրաւն անապատիս կոչեցելոյ Աւագ վանք, յորս բնակեն արք ամենայրարիք, ճգնասէրք եւ անուանիք, ի հովանեաւ նախագահ եւ մեծափառ Սրբոյ Աստուածածնի եւ Կարապետի, եւ Սրբոյ Առաքելոյ, յառաջնորդութեան սրբասնեալ եւ մաքրափայլ երկուց հարազատից՝ տեառն Սարգսի եւ Ամբակումա, զորս Տէր Յիսուս պահեսցէ արտաքոյ ամենայն փորձութեանց. ամէն... |307բ| եւ գրեցաւ ձեռամբ Ստեփանոսի մեղապարտ եւ փցուն գրչի յ[ը]նտիր եւ ի ստոյգ աւրինակէ՝ ամենայն արհեստիւք լի եւ պատարուն, որ էր Կոզմաի հոետորի... |308բ| (1250 թ.) «Արդ, կազմեցաւ սուրբ Աւետարանս հրամանաւ ստացողի սորա Ահարոնի սուրբ եւ պատուական քահանաի, ի յիշատակ իւր եւ ծնողաց իւրոց եւ գաւակաց... եւ զիս՝ մեղապարտս զՅովանէս եւ զԾնողսն մեր յաղալթս յիշեսլիք, որ կազմեցի զսուրբ Աւետարանս ի թուականիս հայոց ՈՂԹ. (1250)»:

Գրականութիւն՝ 57, 12-3, 256. 84, Բ., 56, 137-163. 144, 78. 251, 9, pl. 3,4:

5. 1200-1202 թթ., Աւագ վանք. Մշոյ ձառնատիր, Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729:

Գրիչ՝ Վարդան Կարնեցի, ծաղկողներ՝ Ստեփանոս և Անանուն, պատվիրատու ստացող՝ պարոն Աստուածատուր Բաբերդացի: Մագաղաթ, 609 թերթ (17 թերթ այժմ Մխիթարյան միաբանութեան Վենետիկի, 1 թ.՝ Վիեննայի մատենադարաններում են), 70,5×55: Կազմը չի պահպանուել:

Մանրանկարչութիւն. Քրիստոսը գահի վրայ, Մկրտութիւն, Ծնունդ՝ 1բ, Մուտք Երուսաղեմ՝ 325բ, անուանաթերթ՝ 2ա: Գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 602ա. «Արդ, զկառուցէ բանս, թե զի՞արդ եւ ո՞ւստի զայս

աստուածային գանձս ստացաւ այր մի պատու[աւ]որ՝ ռայիս Բայբերդոյ, անուն յորջորջի Աստուածատուր, յոյժ աղքատասէր, մանաւանդ թէ եւ աստուածասէր, որ եւ սա իսկ ցանկացող եղեալ այսմ սուրբ մատենիս եւ պատուական մարգարտիս, ապա այնուհետեւ շողկապեցաւ ի սէր այսմ սուրբ բուրաստանիս, եւ ապա հոգ տանելով, թե ով արդի՞ւք կարող իցէ հասուցանել զիս ի փափագ բաղձանացս... Եւ ապա խնդիր արարեալ յոգնախմաստ գրչի եւ գտեալ քահա[նա]յ մի ի գաւառէն Կարնայ, որումն Վարդան կոչեցեալ, հմուտ եւ |602բ| վարժ ամենայն արհեստի գրչութեան, եւ նա յանձին կալեալ եւ աւգնականութեամբն Աստուծոյ սկիզբն արարեալ եւ ապա զկնի երից ամաց եհաս յաւարտ բանիս:

Եւ ի կատարման գրոցս՝ սուլտանն Սեւաստիոյ ժողով արարեալ անհուն բազմութեամբ՝ նմանեալ անբարշտին Յուլիանեայ, փքացեալ լեռնացեալ եհաս ի Թէոդուպաղիս, եւ անդին կամէցեալ անցանել յաշխարհս Հայոց եւ Վրաց: Եւ ամենեկին մոռացաւ զԱստուած... կամէր յաւարի առնուլ զաշխարհս ամենայն:

Իսկ աւգնականութեամբն Աստուծոյ եկին հասին զաւրքն Վրաց եւ մեծն Զաքարիէ, հանդերձ ի վանեի հարազատաւն իւր եւ այլ աստուածասէր իշխանաւք եւ նախարարաւք եւ յոգնախումբ խառնիճաղանջ բազմութեամբ հասին ի վերայ անաւրէն զաւրացն Տաճկաց եւ յանխնա կոտորեցին զնոսս, զոմանս ձերբակալ արարին, եւ ոմանք ի փախուստ դարձան...

Եւ յայսմ ամի ի սաղբելոյ չարին ըմբռնեցաւ այրս Աստուածատուր ի ձեռն ամիրային իւրոյ Ալադին կոչեցեալ: Որ եւ ի ձեռն այնմ գազանի Աստուածատուրն այն ընկալաւ զվախճան, եւ յափշտակեցին զստացուածս նորա, եւ ոչ մնաց եւ ոչ մի ինչ, բայց այս գիրքս: Ապա դատաւոր քաղաքին ձեռն յառաջ տարեալ զիւր պատճառանաւք բանս ի վերայ եղեալ, թէ հինգ հարիւր պաւտատ մնաց ինձ առ Աստուածատուրն: Եւ իբրեւ այս այսպէս եղեւ, ապա այնուհետեւ չու արարեալ դատաւորն, եկն բնակեցաւ ի հռչակաւոր քաղաքն Խլաթ, եւ Բ. ամ

կայր ի պահեստի, եւ ոչ ոք գիտաց, եւ ապա կամեցաւ վաճառել, եւ ոչ ոք կարէր գամագիտ լինել, զի բազմագին կամէր վաճառել:

Ապա հարազատ եղբարք անձինք Գ. քահանայք գեղջն Դանջան կոչեցեալ, որ է առ դուրս քաղաքին, եւ անուանք նոցա միումն Ստեփանոս, իսկ միւսոյն Վարդապետ եւ երրորդին Յովաննէս, որ եւ նոքա ազդ արարին մեզ, զի էին միաբանք Սուրբ Առաքելոցս, նամակ արձակելով, թէ. Գանձ պատուական կայ ի քաղաքիս: Եւ մեր լուեալ զայս՝ եռափափագ սիրով շողկապեցաք ի սէր սմին: Ապա հոգելից եպիսկոպոսապետս մեր՝ տէր Եսայի, զմովսիսականն ստացեալ սէր, ելեալ Դ. քահանայիւք՝ փոյթ ընդ փոյթ գնաց ի Խլաթ՝ յաղագս խնդրոյս այսորիկ, եւ ոչ կարաց հասնել ի փափ[ագ] բաղձանացն, քանզի ժամանակն ձմեռային [էր]: Եւ այլ եւս սպաս[աւ]որք սուրբ ուխտին, որ կոչի Արծկէոյ վանք, եւ նոքա եւս քան զեւս բորբոքեցան ի սէր սուրբ կտակիս: Իսկ Բոծորն այն... իբրեւ ետես զՋերմեռանդ սէր մեր, եւս առաւել զարծկէցի սուրբ քահանայիցն, ապա զգինն եւս առաւել աճեցոյց... յայնժամ սուրբ եպիսկոպոս մեր թոյլ տուեալ վայր մի եւ եկն ի վանքս, ապա նոյնպէս եւ արծկեցի քահանայքն դարձեալ գնացին եւ մի ամ այլ մնաց գիրքս առ Բոծորն այն... Սակայն թէպէտ եւ սէր սմին ստիպէր զմեզ, բայց գնոյն անկարող էաք...»:

Ձեռագիր գերութիւնից փրկագնելուն մասնակցեցին բազում մարդիկ, ամէն մեկը տուեց ըստ իր կարողութեան: Բոծորը հինգ հազար դրամ էր պահանջում, բայց հոգեւորականները կարողացան գնել չորս հազարով:

Գրականութիւն՝ 49, 699-726. 84, Բ., 57 27-32, 42-48. 56, 137-162, 121, 29, 240, 208-220, 251, 9, pl. 2.

6. 1223 թ., Բաբերդ. Ճառոց, Մխիթարեան Վիեննայի մատ. ձեռ. Հ^մ 5:

Գրիչ Յովհաննէս Բաբերդացի, ծաղկող Մկրտիչ եպիսկոպոս: Թուղթ, 431 թերթ, 36,5×25: Կազմը կորած է: Մանրանկարչութիւն. անուանաթեր-

Թեր՝ 6ա, 136ա, 232ա, 334ա, աւետարանիչներ՝ 93բ, Յարուսթիւն՝ 135բ, Մոգերի երկրպագութիւն՝ 231բ, Զաքարիա կաթողիկոսի դիմապատկերը՝ 334բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 75բ. «...Յիշեա՛ եւ զիս՝ զողորմելիս, / զՅովանէս Բաբերդացիս», ծաղկողի՝ 134բ. «Նուաստ եւ ներգեւեալ ոգի Մկրտիչ եպիսկոպոս եւ սպասաւոր բանի գրեցի, ով որ գլխատակարանն ջնջէ՛ Աստուած զինքն ջնջէ ի դպրութենէն կենաց. ամէն»:

Գրականութիւն՝ 82, 20-21. 57, 137-138:

7. 1227 թ., Աւագ վանք. Ճառընտիր, Մատ. ձեռ. Հ^մ 3779:

Գրիչներ՝ Կարապետ, Ղազար, Աստուածատուր, ծաղկող՝ Սոսթենէս, ստացող՝ Տուրք: Թուղթ, 545 թերթ, 46,5×32: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի: **Մանրանկարչութիւն.** անվանաթերթեր, գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 545բ. «Արդ, ի թուականութեանս Հայոց ՈՂԶ. (1227), ես նուաստ ծերս եւ անպիտան ծառայս Աստուծոյ Տուրք անուն կոչեցեալ... ցանկացող եղէ վարուց և պատմութեանց սրբոց հարցն և հայրապետացն և ճգնագգեաց մարտիւրոսացն, և վկայիցն Քրիստոսի... ի յիշատակ բազմամեղ անձին իմոյ, և ծնաւդաց և եղբարց իմոց ի Քրիստոս ննջեցելոցն: Իսկ այսմ բարի առաջարկութեանս եղե[ւ] մեզ թելադիր և առիթ և յորդորիչ սուրբ և պատուական հարքս և առաջնորդք սուրբ ուխտիս Աւագ վանիցս՝ Ստեփանոս, Պետրոս [և Յո]հան, որ է ի լերին Սուրբ Լուսաւորչիս մերոց, ի գաւառիս Դարանաղեաց գերադրական սուրբ մենաստանս, զարդարեալ գեղեցկաչէն սրբարանաւք և սպասիւք պատուականաւք...»: 429բ. «Տէ՛ր Աստուած, ողորմեա՛... գրչի անպիտանի Կարապետին և Ղազարու վարդապետին, և եղբաւր իւրոյ Աստուածատրին՝ սպասաւորաց Սուրբ Լուսաւորչին անապատին, որք զգիրքս աւարտեցին...»: 117ա. «ԶՍոսթանես, որ զգիրքս ծաղկազարդեաց և զամուսին նորա... [յիշեցէ՛ք]»:

Գրականութիւն՝ 49, I, 57, 149-154, 84, Ա.:

8. 1227 թ., Աւագ վանք. Ճառընտիր, Մատ. ձեռ. Հ^մ 6196:

Գրիչներ՝ Կարապետ, Յովհաննէս, Ներսէս, ստացող՝ Վարդան: Թուղթ, 612 թերթ, 50×33: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթեր, գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 46ա. «Քրիստո՛ս Աստուած... ողորմեա՛ Վարդան վարդապետին, որ յառաջարկու եղեւ ձեռնամուխ լինել ի գիր գրոցս...», 404ա. յիշեցէ՛ք «և հայր Կարապետին՝ սուրբ և ընտրեալ եւ պատուեալ կրանաւորին եւ հմուտ և յառաջադէմ յարհեստ գրչութեան...», 227բ. «Տէ՛ր Աստուած... ողորմեա՛ Յովաննէս քահանային և Ներսէս գրչիս», 387բ. «...և Ներսեսի սուտանուն գրչի և ծնողաց. ամէն»: Հիշատակվում են և այլ անձինք, որոնք մասնակցել են գրքի ստեղծման աշխատանքներին, ինչպէս քահանա Ատոմը, որը կոկեց թուղթը և որին օգնում էին Աստուածատուր, Փիլիպոս և Թիմոտ պատանիները»:

Գրականութիւն՝ 49, 853, 57, 146-9, 84, Բ.:

9. 1230-1232 թթ., Կարին. Աւետարան, Մխիթարեան Վենետիկի մատ. ձեռ. Հ^մ 325/129:

Գրիչ, ծաղկող՝ նկարիչ՝ Գրիգոր, որդի Խաչատուրի: Մագաղաթ, 396 թերթ, 36×27: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթեր՝ 1ա, 185ա, սկզբնատառեր, լուսանցազարդեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 390բ. «...ի վաղուց ժամու ցանկացեալ էի այսմ անգիւտ մարգարտիս և ամենալաւ աւերինակիս, որ կոչի Գրիգորի Մուրղանեցոյ, ճարտարագիծ գրչի և անյաղթ գիտնականի: Եւ ըստ յաջուելոյն Աստուծոյ՝ եղեւ ըստ կամաց իմոց: Եւ ես ըստ կարի իմում՝ բազում աշխատութեամբ գծագրեցի իմով ձեռամբ և ծաղկազարդեալ յաւերինեցի ոսկով պատուականաւ, հրով փորձեալ և զտեալ, և երփն երփն երանգաւք և պայծառ դեղովք դրոշմեալ, ներգործեցի ի սմա ազգի ազգի քանդակս խորանաձեւս և երկնամանացս և այլ մանրամասն ինչ ծաղկաւք՝ ըստ տուեցելոյ ինձ ի շնորհաց Հոգւոյն Սրբոյ»:

Գրականութիւն՝ 49, 864-868, 57, 163-5. 60, 567-574, 55, I, 57-62, 57, 163, 31, 70-72, 127, 76-97, 58, 102-114:

10. 1232 թ., գրչուժյան տեղն անհայտ. Թարգմանչաց Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^Գ 2743: Բնագիրը գրուել և խորանները նկարուել են, հաւանաբար, Կարինի շրջակայքում, թեմատիկ նկարները և աւետարանիչների դիմապատկերները՝ Արցախում:

Գրիչ՝ Տիրացու, ծաղկող՝ Գրիգոր, ստացող՝ Յովհաննէս: Մագաղաթ, 374 թերթ, 30×23: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչուժիւն. Թուղթ Եւսեբիոս՝ 1բ-2բ, խորաններ՝ 3բ-10ա, աւետարանիչներ՝ 11բ, 295բ, անուանաթերթեր՝ 12ա, 115ա, 185ա, 296ա: Թեմատիկ նկարներ՝ Քրիստոսի ծնունդը՝ 15ա, Մկրտուժիւն՝ 20ա, Իւղաբեր կանայք՝ 114ա, Խորհրդաւոր ընթրիք՝ 170ա, Դժոխքի աւերումը՝ 184ա, Աւետում՝ 188բ, Ննջումն Աստուածամոր՝ 294ա: Լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր: Ձեռագրի թեմատիկ նկարները արուել են 1312 թուին, հաւանաբար Արցախում (Խաչենում): Լուսանցքներում աւելի ուշ աւելացուած են մանրանկարներ:

Գլխաւոր հիշատակարանը չի պահպանվել, կան փոքր հիշատակագրուժիւններ, 10ա. «ի թւիս ՈՁԱ. (1232) ծաղկագարդեցաւ սուրբ Աւետարանս բարեխաւս առ Քրիստոս Յիսուս...», 115ա. «Տէ՛ր Աստուած, ողորմեա՛ Գրիգորի ծաղկողի. ամէն, ամէն»:

Գրականութիւն՝ 45, 97, 57, 180-1, 58, 179, 347-356, 121, 32, 22, 167-170, 68, 102-114, 84, Ա.:

11. 1266 թ., Երզնկա. Գրիգորի Աստուածաբանի Առ նաւարկութիւնն ճառք, Մատ. ձեռ. Հ^Գ 823:

Գրիչ՝ Յովաննէս: Թուղթ, 290 թերթ, 16,8×12: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչուժիւն. գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր, սպանուած Յովաննէս վարդապետի պատկերը՝ թերթ 171բ:

Յիշ-ի հատուած՝ 172ա. «...գրեցաւ ձեռամբ իմով, նուաստ և անարժան... Յովանիսի... ի քաղաքիս, որ կոչ[ի]... Եզնկայ, ընդ հովանեաւ Սուրբ Փրկչիս, ի թուականութեանս Հայոց է՛ծ. ու ի ժե. (1266) ի հայրապետութեանն տեառն Կոստանդեայ, եւ յարհիպիսկոպոսութեանն տեառն Սարգըսի Մարհասիայի մեծի, եւ ի քրիստոսապսակ իշխանին մերոյ պարոն Յոհանիսի... Արդ, աղաչեմ... յիշել զհոգևոր հայրն իմ՝ զուսու/172ա/ցիչն և վարդապետն զտեր Յո-

վաննէս... որ սպանեալ եղև յանաւրինաց սրով զինեալ, ո՛հ դառն տրտմութեան և անմխիթար ոգոյ... այլ աղաչեմ զքեզ, հայր, անմեղադիր լինել քեզ՝ ինձ, եթէ սխալանք ինչ կայ ի դմայ... զի դեռ առաջին գիրն այս է...»:

Գրականութիւն՝ 57, 339-40, 84, Ա.:

12. 1269-1270 թթ., Երզնկա. Աստուածաշունչ, Երուսաղէմի Հայոց պատրիարքութեան մատ. ձեռ. Հ^Գ 1925.

Գրիչներ և ծաղկողներ՝ Մխիթար, Յակոբ, Մովսէս: Ստացողներ՝ տէր Սարգիս և պարոն Յովաննէս: Թուղթ, 603 թերթ, 36×26: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչուժիւն. անուանաթերթեր՝ 9ա, 277ա, 300ա, 332ա, 335ա, 346ա, 352ա, 355ա, 358ա, 377ա, 381ա, 404ա, 470ա, 486ա, 496ա, 513ա, 526ա, 541ա, 547ա, 575բ, խորաններ՝ 459բ-469ա, Աւետարանիչներ՝ 470բ, 486բ, 496բ, 513բ, առաքեալներ՝ 265բ, 277բ, 300բ, 332բ, Մարգարէներ՝ 335ա, 337ա, 339ա, 341ա, 341ա, 342ա, 343ա, 344ա, 346ա, 349ա, 351ա, 381ա: Թեմատիկ նկարներ՝ Մովսէս մարգարէն պատուիրանաց տախտակներ ստանալիս՝ 8ա, Մովսէս մարգարէն գրում է գրքի առաջին տառը՝ 9ա, Քրիստոսը շրջապատուած քերովբէներով և հրեշտակներով՝ 8բ, Յեսու Նաւեայ՝ 106ա, Գողոնիէլ, Գեղէոն, Սամսոն՝ 119ա, Սամուէլ՝ 193ա, Յոբը և նրան տեսութեան եկած կինն ու ընկերները՝ 241ա, Շուշանը և ծերերը՝ 404ա, Եզեկիէլի տեսիլը՝ 414բ, Պողոս առաքեալ՝ 541բ, Ղուկաս աւետարանիչ՝ 575բ: Ձեռագրի լուսանցքներում բացի զարդերից, կան նաև թեմատիկ նկարներ և մարգարէների ու առաքեալների պատկերներ:

Յիշ-ների հատուածներ՝ 290ա.

«Արդ, գրեցաւ պրակս աստուածային սուրբ մարգարէին Եսայիա հրամանաւ եւ արդեամբք տեառն Սարգսի սրբասէր եւ արհիական եպիսկոպոսի եւ նորին հարազատ որդւոյ՝ աստուածասէր եւ քրիստոսապահ իշխանին պարոն Յոհաննէսի ի վարժումն անձին իւրոյ եւ ի պէտս սրբոյ եկեղեցւոյ, եւ ի խրատ աստուածատուր եւ դեռաբոյս զաւակաց իւրոց՝ Ներսէսի եւ Գրիգորէսի», 307բ. «անցո՛ւ ամենակեցոյց փրկիչ, ի Մխիթարայ եղկելի գծուէ սորա...», 426ա. «զՅակովբոս գծաւղ սորին՝ զսուտանուն կրաւնաւոր, և զհոգեւոր եղբայրն իմ զՄխիթար՝

սրբասէր կրաւնաւոր, աղաչեմ յիշել ի Տէր...», 405բ. «... այլ եւ զանպիտան գրիչս զՄովսէս գրողս եւ զծնողսն իմ աղաչեմ յիշել ի Տէր...», 581ա. «Յիշեսջիք եւ զՄխիթրուկ դպիրն, որ զթուղթս կոկեաց բազում աշխատութեամբ եւ յօժարութեամբ սրտիւ»:

Գրականութիւն՝ 57, 374-7. 61, VIII, 401-416, 77, IV, 11-12, 28-39, 66, 260, 66, pl.84-86:

13. 1280 թ., Երզնկա. Սահմանք իմաստասիրութեան Դաւթի Անյաղթի, Մատ. ձեռ. Հ^{մբ} 1746:

Գրիչ՝ Մխիթար, ստացող՝ պարոն Յովաննես: Թուղթ, 277 թերթ, 18,7×13: Կազմ՝ կաշեպատ տախտակ, դրոշմագարդ:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթ Դաւթի Անյաղթ փիլիսոփայի պատկերով՝ 2ա: Անուանաթերթեր, լուսանցագարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 117ա. «...զՄխիթար դպիր սուտանուն գրիչ, ի սուրբ աղաւթս յիշեա՛ ի Քրիստոս աղաչեմ...», 196ա. «Ո՛վ, աստուածասէր իշխան, պարոն Յովհաննէս, անմեղադիր լեր սղալանացս, զի օրինակն սխալ էր եւ ես՝ տխմար»:

Գրականութիւն՝ 57, 909-910, 84, Ա.:

14. 1287 թ., Երզնկա՝ Ս. Աստուածածնի վանք. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մբ} 5247:

Գրիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Մխիթար քահանայ: Թուղթ, 244 թերթ, 16×11: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի, արծաթէ քանդակազարդ կրկնակազմով: Առաջին փեղկին պատկերուած է Քրիստոսի խաչելութիւնը, երկրորդին՝ Աստուածամօր պատկերը:

Մանրանկարչութիւն. գլխազարդեր, լուսանցագարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 243ա. «Արդ, երեսս անկեալ աղաչեմ... յիշման արժանի՛ արարէք զստացողս զՄխիթար քահանա... |343բ| Այլև մի ոք իշխեսցէ հանել զսայ ի սուրբ մենաստանէն եւ ի սուրբ Տիրուհոյն... |244ա| գրեցաւ ի թվին 212. (1287)»:

Գրականութիւն՝ 57, 602-3, 84, Բ.:

15. 1291 թ., Բարձր Հայք (Կարիճ). Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մբ} 4080: Զեռագրի ստեղծման վայրը յայտնի չէ, սակայն ելնելով մանրանկարների ոճից՝ կարելի է ենթադրել, որ այն պատրաստուել է Կարիճի գրչատներից մէկում:

Գրիչներ՝ Յովհաննէս, Դանիէլ: Թուղթ, 270 թերթ, 23×16: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. խորաններ՝ 1բ-7ա, աւետարանիչներ՝ 8բ, 83բ, 131բ, 210բ, անուանաթերթեր՝ 9ա, 84ա, 132ա, 211ա: Թեմատիկ նկարներ՝ Քրիստոսի ծնունդը՝ 7բ, Տեառնընդառաջ՝ 8ա, Ննջումն Աստուածամօր՝ 83ա, լուսանցագարդեր սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 269ա. «Այլ եւ յաղաքս թշուառացուցիչ եւ վասն դառնութեան ժամանակիս, զոր ածին չարիքն մեր յաճախեալ ի վերա մեր, քանզի սակաւ քան զչափ մեղացն մերոց... |269բ| զոր ինչ կրեցաք յազգէն նետողաց, զորոց զանուանսն կոչէ... տաթարն... ասի... և զոր ինչ գործեցին ապականութիւն երկրի եւ տապալուամն քաղաքաց եւ դղեկաց, եւ աւէր եկեղեցաց, եւ մահ ազգի ազգի, եւ գերութիւն: Եւ ո՞ կարեսցէ զբովանդակն ընդ գրով արկանել, սակայն եւ զյոյովս տեսաք աչաւք մերովք... |270բ| Արդ, ես Յովաննէս այսպիսի դառն աւուրց ծնունդ եւ վշտաբեր ժամանակի, ի 210. (1291) թուականութեանս Հայոց [գրեցի զԱւետարանս]...»:

Գրականութիւն՝ 57, 665-6. 84, Ա.:

16. 1292 թ., Երզնկա՝ Անի (Կամախ). Մեկնութիւն Ղուկասու Աւետարանին, Մատ. ձեռ. Հ^{մբ} 1342:

Գրիչ՝ Ահարոն-Գրիգոր վարդապետ: Թուղթ, 258 թերթ, 24,5×16: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Ղուկաս աւետարանիչ՝ 1բ, անուանաթերթ՝ 2ա, լուսանցագարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 259բ. «...սկիզբն եղև գրոցս այս այսմիկ ի յեկեղե[ա]ց գաւառն և ի Դարանաղե[ա]ց լեռն, ի յերկնահանգոյն անապատն, որ յանուն սուրբ Լուսաւորչին Սուրբ Գրիգոր կոչի, որ է տեղի ճգնութեան աղոթից և փառաբանութիւն և հրեշտակակրան վարուց նոր[ա] յերկար ժամանակս, այլ և հանգիստ նորին և սուրբ մարմնոյն գերեզման, և բժշկական նշխարաց նորա տեղին անդր է: Եւ այլ գրեցաւ ի մայրաքաղաքն Եզնկա, բայց ի կատարումն ոչ էլ, զի այլազգիք մահմետականք ասպատակեցին ի գաւառն... և բազում քրիստոնէտայս՝ եկեղեցականս և աշխարհականս նահատակեցին... Եւ որպէս յոյովք ցրուեցան ի քաղաքացեացն ընդ ամենայն կողմանք,

նոյնպէս եւ մեք մագապուրծ եղե[ա]լ բազում տարապանաւք... եւ դիմե[ա]լ յարեւելից կողմն, եւ խնամք ողորմութեանն Աստուծոյ առաջնորդե[ա]լ Հասոյց զմեզ յԱնիքաղաքս, և աստ եղև կատարումն գրոցս շնորհաւք եւ աւգնականութեամբն Աստուծոյ, ի թուականիս Հայոց ՉԽԱ. (1292)... ձեռամբ մեղապարտ և անարժան վարդապետի Ահարոնի, մականունն Գրիգոր կոչեցե[ա]լ...»:

Գրականութիւն՝ 57, 672, 84, Ա.:

17. ԺԳ. դ., Վարդեհան գիւղ Բաբերդի մոտ, Խաղտեաց գաւառ. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 10283:

Գրիչ և ծաղկող՝ Յովհան, ստացող՝ Մարուգէ վանական: Թուղթ, 228 թերթ, 19,5×14: Կազմը պատած է թաւշե գործուածքով և ունի արծաթե կրկնակազմ, առաջին փեղկի վրա՝ Քրիստոսի խաչելութիւնը, երկրորդին՝ Հարութիւն: **Մանրանկարչութիւն.** Խորաններ՝ 1բ-10ա, անվանաթերթեր՝ 12ա, 71ա, 109ա, 173ա, աւետարանիչներ՝ 11բ, 70բ, 108բ, 172բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 224ա. «...աւարտեցաւ գիրս ի Խախտեաց գաւառի, ի գիւղս, որ կոչի Վարդեհան, ի ստոյգ և յընտիր օրինակէ, որ կոչի Մուրղանեցի, որ առեալ էր ի գանձատանէն Հայոց թագաւորաց»:

Գրականութիւն՝ 57, 672, 84, Բ., 127, 76-97:

18. 1300 թ., Կարին. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 2817:

Գրիչ՝ Ստեփանոս: Թուղթ, 202 թերթ, 22,5×15: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Խորաններ՝ 1ա-1բ, անուանաթերթեր՝ 2ա, 71ա, 147ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 200ա. «Արդ, գրեցաւ Գանձարանս այս... ի թուականիս Հայոց ՉԽԹ. (1300), |200բ| ի քաղաքիս Կա[ր]-նոյ, որ կոչի Թեոդապաւլիս, ընդ հովանեաւ Սրբոյն [Ս]արգ[սի], Սրբոյն Սահա[կայ] և Սուրբ Աստուածածնիս, ի թագաւորութեան արեւելեան աթոռոյն Խազան խանին, բա[րե]պաշտ և խնամարկու ազգիս քրիստոնէից... [գրեցաւ] ի հայրապետութեան տեառն Գր[իգ]որիսի և ի թագ[աւ]որութեան Հայոց

Հեթ[մ]ոյ, [գի] վասն բազում բա[րու]թեան Միայնակեց անուանեն, որոյ Տէր Աստուած շնորհեսցէ զնոսայ... ընդ երկայն աւուրս... և մերոյ սրբասնեալ տէր Բարսղի: |201ա| Գրեցաւ տառս աստուածապատում եղեմաբու[խ ք]առա[վ]տակ հոսմամ[բ]... ձեռամբ Ստեփանոսի յոյժ [մե]ղուցեալ և անարհեստ գծողի... ի նեղ ժամանակի, զի սաստկացաւ հարկապահանջութիւն ի վերա երկրիս, և եղև սովս սաստիկ...»:

Գրականութիւն՝ 57, 861, 84, Ա.:

19. 1308 թ., Թեոդոսիուպոլիս (Կարին). Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 7649:

Գրիչ՝ Վարդ երէց, ստացող՝ Թանգազիգ: Թուղթ, 313 թերթ, 22,8×15,5: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի, կոստղապատ:

Մանրանկարչութիւն. Խորաններ՝ 1ա-5բ, անվանաթերթեր՝ 7ա, 94ա, 152ա, 244ա, աւետարանիչներ, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր՝ 6բ, 93բ, 151բ, 243բ:

Յիշ-ի հատուած՝ 242ա. «Կատարեցաւ սուրբ Աւետարանս ձեռամբ մեղուցեալ և խմար գրչի Վարդ երիցո, ի թուաբերութիւն Հայոց ի ՉԾԷ. (1308), ի մայրաքաղաքիս Թէոդոյպաւլիս, ընդ հովանեաւ սուրբ Աստուածածնիս: Արդ, աղաչեմ զամենեսեան, որք կարդայք, յիշեցէ՛ք ի Քրիստոս զմեղաւք լցեալս, զի և Քրիստոս ձեզ ողորմեսցի, որ է աւրհնեալ յաւիտեանս. ամեն»:

Գրականութիւն՝ 26, 57, 84, Բ.:

20. 1310 թ., Բաբերդ. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 280:

Գրիչ՝ տեր Աւագ, ստացողներ՝ Աւագ պարոն և Յուսիկ: Թուղթ, 264 թերթ, 23,7×18,5: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Խորաններ՝ 1ա-9ա, անվանաթերթեր՝ 12ա, 89ա, 138ա, 220ա, աւետարանիչներ՝ 11բ, 88բ, 137բ, 219բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 263ա. «...Արդ, ես՝ նուաստս և անարժանս ի քահանայս և տիմարս ի յարհեստ գրչական [Աւագ], աւգնականութեանը կամեցող բարերարին Աստուծոյ... եւ իմոյ ձեռամբ գրեցի սուրբ Աւետարանս... [264ա] գրեցաւ... ի ՉԾԹ. (1310) թուականութեանս հայկազնեա տո-

մարիս... [264բ] ի դղեակս, որ կոչի Բաբերդ, ընդ հովանեալ Սուրբ Յոհնա և Սուրբ Սիրոնի աստուածաբնակ տաճարաց... Յիշեսջիք զարժանաւորս ամենայն բարեաց՝ զխոհեմ և զհանճարեղ, զչնորհազարդ եպիսկոպոսն մեր՝ զտէր Սահակ... զի շնորհեաց մեզ աւրինակ ընտիր: Յիշեսջիք և զսրբասէր քահանայ Սամուէլն և զաւակն իւր, որ ետ կրկին այլ աւրինակ, որ ստոյգեցաք, և զԿարապետ քահանայն, որ միւս աւրինակ այլ շնորհեաց, որ կոչի Մուրղանցի, քանզի յերկուց և յերկից վկայից հաստատի ամենայն բան (Յովհ. Ը, 17): Զի յորժամ յաւարտումն հասաւ, եղաք զերիս ընտիր և անուանի աւետարանքս և ստոյգեցաք, որ մին շառաւեղաւք էին գրած, և մի՛ հայիք ի յախմարութիւն իմ և զանարհեստ զիրս, զի բազում աշխատանս կրեցի, մինչ ի ձեռն բերի զաւրինակերս և ստոյգեցի, որոց՝ շնորհուաց աւրինակացն, շնորհեսցէ Քրիստոս Աստուած զիւր արքայութեանն աստ և ի հանդերձեալն. ամէն»:

Գրականութիւն՝ 26, 71-2. 84, Ա.:

21. 1310 թ., Երզնկա. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՊԲ} 5556:

Գրիչ՝ Կարապետ, ստացող՝ Պօղոս: Թուղթ, 284 թերթ, 23×15: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Խորաններ՝ 1ա-9ա, անուանաթերթեր՝ 12ա, 89ա, 138ա, 220ա, աւետարանիչներ՝ 11բ, 88բ, 137բ, 219բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 281ա. «Արդ, ի թուրքերութեան հայկազեան տուժարիս... ԶԾԹ. (1310) կատարեցաւ, ի թիւ յունվարի ամսոյն, ի յաւրն որ է Ը., ի հայրապետութեան տեառն Կոստանդնայ և ի թագաւորութեան Աւշնի, ի մայրաքաղաքս յԵզնկաս, առ աթոռակալութիւնս տեառն Սարգսիս, ընդ հովանեալ սուրբ Կաթողիկէիս՝ աստուածաբնակ սուրբ տաճարիս, ձեռամբ իմոյ՝ մեղուցեալ և անարժան քահանայիս Կարապետիս, յետնեալ անիմաստ և փցուն դժագրիս...»:

Գրականութիւն՝ 26, 73. 84, Բ.:

22. 1310 թ., Թեոդոսիոպոլիս. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՊԲ} 3985:

Գրիչ՝ Սերոբէ, ստացող՝ Աւգեր: Թուղթ, 294 թերթ, 20,5×16: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթեր՝ 1ա, 82ա, 138ա, 228ա, աւետարանիչներ՝ (Մատթեոսի պատկերը կորսուած է), 81բ, 137բ, 227բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 290բ. «...Գրեցաւ սուրբ և աստուածային տառը բարձրաբան սուրբ աւետարանչացն ձեռամբ անարժան և յետնորդ քահանայի, որ Սերոբէ անուն կոչի: Արդ, աղաչեմ զգասս լուսերամից յիշման արժանի առնել զմեզ և զբազմաշխատ ծնողսն մեր՝ զՊետրոս քահանայ, և զբարեպաշտութեամբ լցեալ մայրն իմ, և զհամաւրէն մերձակայիս մեր... Գրեցաւ սայ ի հոչակաւոր աւրինակէ, թվ. ԶԾԹ. (1310) ի քաղաքիս Թեոդոսյապոլիս, ի դրան Սուրբ Կարապետիս և Սուրբ [Սարգիս] Զաւրավարիս»:

Գրականութիւն՝ 26, 73. 84, Ա.:

23. 1321 թ., Բարձր Հայք. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՊԲ} 4059:

Գրիչ՝ Կարապետ, կազմող՝ Յովաննէս: Թուղթ, 324 թերթ, 24×16: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմագարդ կաշի: **Մանրանկարչութիւն.** Խորանները ձեռագրի հետագա նորոգման ժամանակ սխալ են տեղադրվել և այժմ 1բ էջի վրա Զ. կանոնն է, 2ա՝ կանոն Է-Ը., 3բ-4ա՝ Թուղթ Եւսեբիոսի առ Կարպիանոս, 5բ՝ կանոն Գ., 6ա՝ կանոն Դ-Ե., 7բ-8ա՝ կանոն Ժ., 9բ՝ կանոն Ա., 10ա՝ կանոն Բ.: Աւետարանիչներ՝ 12բ, 101բ, 159բ, 253բ, անուանաթերթեր՝ 13ա, 102ա, 160ա, 254ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատուեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 373բ. «...Եւ արդ, գրեցաւ սուրբ Աւետարանս ի թվականութեան ազինս Հայկայ ԶՀ. (1321 թ.), ձեռամբ անիմաստ անձին և եղկելի հոգւոյ Կարապետի՝ խոտան և վատթար գրչի, ի ստոյգ և ընտիր աւրի[նակէ]///», 322բ. «Զհողացեալս մեղաւք զՅովաննէս սուտանուն սարկաւազ, որ կազմեցի զսուրբ Աւետարանս, աղաչեմ յիշել...»:

Գրականութիւն՝ 26, 172. 84, Ա.:

24. 1332 թ., Խաղտեաց ձոր, Լորի. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{ՊԲ} 7630:

Գրիչներ՝ Վարդան և իր որդի Մելքիսեդեկ, ստացողներ՝ Ազատ և իր կին Չուղար: Թուղթ, 323 թերթ, 25,2×18: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Թուղթ Եւսերեա-
յի՝ 7բ-8ա, Խորաններ 9բ-17ա, աւետա-
րանիչներ՝ 19բ, 108բ, 162բ, 253բ,
անուանաթերթեր՝ 20ա, 109ա, 163ա,
254ա, լուսանցազարդեր, սկզբնա-
տառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 319բ. «...Այսմ աս-
տուածազարդ բուրաստանի... [319բ] յա-
ւարտումն ժամի, յանբարի ամանակի և
յանլոյս վայրի, որ յամենայն կողմանց նեղ
և դառն է ժամանակս, նա ևս առաւել տոհ-
մի քրիստովն[է]ից, որ բնաջինջ եղև աւանս
մեր... յորում և աստուածազարդ տուժարս
կատարեցաւ փանաքի և ախմար գրչու-
թեամբ, ձեռամբ երկուց ապիկարաց՝ Վար-
դանայ և Մելքիսեղեկի, ի ձորս Խաղտեաց,
ի բանակետոյս Լորի, ընդ հովանեաւ սրբոց
տաճարացս Աստուածածնի, Սուրբ Սիովնի
և համայն սրբոցն, որ աստ հաւաքեալ կան:
Յամի աբեթական տովմարի... Հնգեատասն
[յ]որելինի եւ եթնեակ քառեկի եւ եզակի
եռեկի [=29Ա.՝ 1332]»:

Գրականութիւն՝ 26, 249. 84, Բ.:

25. 1334 թ., Խաղտեաց գաւառ, Վահանաչեն
գիւղ. Ճաշոց, Մորգանի թանգարան
(Նիւ Եորք) ձեռ. Arm. N 803:

Գրիչներ՝ Վարդան Լորեցի և իր որդի-
ներ Մելիքսեթ և Էլիմելեք, չորրորդ
գրիչ՝ Նատեր, ստացող՝ Շնոֆոր:
Թուղթ, 477 թերթ, 32,5×23,5: Կազմ՝
տախտակէ միջուկով գրոշմագարդ կա-
շի, մետաղէ խաչերով:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթեր-
թեր՝ 1ա, 170ա, 242ա: Թեմատիկ ման-
րանկարներ՝ Դանիէլի տեսիլը՝ 102բ,
Ղազարոսի յարութիւնը՝ 107բ, Մուտք
Երուսաղէմ՝ 109բ-110ա, Նոյեան տապան՝
119բ, Աբրահամի գոհաբերութիւնը՝
130ա, Ոստիլոյ՝ 135ա, Խաչելութիւն՝
163ա, Քնած գինուորները Փրկչի գե-
րեզմանի մօտ՝ 166բ, Դժոխքի աւերումը՝
186ա, Պայծառակերպութիւն՝ 315բ, Աս-
տուածամոր ննջումն՝ 352բ: Լուսանցք-
ներում կան մարգարէների, առաք-
յալների և տարբեր սրբերի պատկեր-
ներ, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 475ա-7ա «Արդ,
յանգելումն ժամանակիս, որ աւարտեցաւ
աստուածատուփ տուժարս ի մեծ թվոյ կե-
նարարին ի ՌԳՃԼԶ. (1336) և մերոյ աբե-
թական համարոյ 22Գ. (1334), ի մեհեկի
ԻԳ., ի յուլիս ժէ., ի թամուզի ութն, ի 2որս
Խաղտեաց, ի մեծաշուք աւանն Վահանաչէն,
ընդ հովանեաւ Սուրբ տաճարացն Տիրա-
մաւր Կուսի... և Սուրբ Լուսաւորչացն և

սուրբ տաճարացն, ձեռամբ փցուն եւ ա-
նարհեստ գրչի Վարդանայ Լորեցոյ, զոր
որդուովք յանձն առաք, եւ ոչ ժամանեցաք ի
զրաւ սորա խնդութեամբ, զի բարչ պատա-
նեակն իմ Ելիմէլէք վաղ ուրեմն ժամանեաց
առ արարիչն իւր, եւ մեզ սուգ ու թախիծ
յուրով թուեալ... յիշեսջիք ի մաքրափայլ յա-
ղաւթս ձեր [զստացող] զպարոն Շնոֆոր
համեստ ամուսնաւ Տաւնիայի...», 169ա.
[յիշեսջիք]... գնուաստ գրիչս գնատեր...»:

**Գրականութիւն՝ 237, I, 653, II, pl. 411-417,
267, 610-626:**

26. 1335 թ., Կարին. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ
7599:

Գրիչ՝ Խաղաղութիւն, ստացող՝ պարոն
Սարգիս: Թուղթ, 285 թերթ, 24×16:
Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմա-
զարդ կաշի, թաւապատ:

Մանրանկարչութիւն. աւետարանիչներ՝
1բ, 81բ, 131բ, 217բ, անուանաթերթեր՝
2ա, 82ա, 132ա, 218ա, լուսանցազար-
դեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 81ա. «...[յիշես-
ջիք] անարժան և ամենայն մեղօք լցեալ
ծառայիս Խաղաղութիւն իրիցուս և իմ
ծնողացն և ամենայն արեան մերձաւորացն
մերոյ... Յիշատակ է սուրբ Աւետարանս...
պարոն Սարգսին և իւր կենակցին՝ Սեթի
խաթ[ուն]ին... որ եղաք մեր կամաւ ի Յա-
րութիւն եկեղեցին... յիշատակ մեզ և մեր
ծնողացն...», 281ա. «Գրեցաւ ի նեղ և դառն
ժամանակիս, ի զանութիւնն ա[յ]լազգեաց
Բուսախտին, ի հայրապետութիւնն մեր տէր
Յակոբայ, և ի հայոց թագաւորութիւնն Լե-
ւոնայ, ի թվ. 22Գ. (1335)... Գրեցաւ ի Կար-
նոյ քաղաք, ըն[դ] հովանեաւ Սուրբ Ստե-
փանոսի Նախավկայիս, աղաչեմ սղալանաց
կամ պակասութեան մի՛ մեղազրէք, ի դառ-
նութեան ժամանակիս և ի նեղութենէս, ի
սրտիս տրտմութենէս այս չափս գրեցաւ,
մէկ բերանով Հայր մեր յերկինս ասացէ՛ք և
հառաչմամբ սրտիւ թողութիւն խնդրեցէ՛ք
ի Քրիստոսէ, և Աստուած մեր յիշուացտ
ողորմեսցի. ամէն»:

Գրականութիւն՝ 26, 270. 84, Բ.:

27. 1335 թ., Եկեղեաց գաւառ, Ս. Կիրակոսի
վանք. Աւետարան, Բողլէյեան գրադարան,
Arm. d. 4:

Գրիչ՝ Ներսէս աբեղայ, ստացող՝ Մե-
լիքազ: Թուղթ, 334 թերթ, 9,5×6,5:
Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրոշմա-
զարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Թուղթ Եւսե-

բիոսի առ Կարպիանոս և խորաններ՝ 4բ-16ա, աւետարանիչներ՝ 18բ, 105բ, 164բ, 257բ, անուանաթերթեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր՝ 19ա, 106ա, 165ա, 258ա:

Յիշ-ի հատուած՝ 328ա. «Արդ, ես՝ նուաաստ յամենայնի Մելիքշահ, որ ի գեղջէ Թիլուխարձէն... գրեալ տվի զսուրբ Աւետարանս զայս ողորմութեամբն Աստուծոյ յիմ հալալ արդեանց, յիշատակ ինձ եւ զաւակի իմոյ Ստեփանոս քահանայի... Արդ, գրեցաւ սա ի թուաբերութեանս Հայոց 227. (1335), ձեռամբ սուտանուն արեղայի Ներսէսի, ի թագաւորութեանս Հայոց Լեոնայ, որդւոյ Աւշնի, ի հայրապետութիւն տեառն Յակովբայ, ի դառն եւ յամբարի ժամանակս, ի գաւառս Եկեղեաց, առ ստորոտով լերինն Բլթնոյ, ի վանքս Սրբոյն Կիրակոսի և Սուրբ Նշանիս...»:

Գրականութիւն՝ 26, 276. 229, 4-5:

28. 1338 թ., Զլիմոն (ձլիմոն) գիւղ (Երզնկայի մօտ). Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 7643:

Գրիչ և ծաղկող՝ Հովհաննես սարկաւազ, ստացողներ՝ կույս Մարխատուն և ժամկոչ Երթիկ: Թուղթ, 318 թերթ, 23×14,8: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի, արծաթե կրկնակազմով, բարձրաքանդակ ոսկեզօծ պատկերներով: Առաջին փեղկին՝ Խաչելութիւն, երկրորդին՝ երկու խաչ:

Մանրանկարչութիւն. աւետարանիչներ՝ 2բ, 90բ, 149բ, 244բ, անուանաթերթեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր՝ 3ա, 91ա, 150ա, 245ա:

Յիշ-ի հատուած՝ 313ա. «... ի շրջագայութեան ժամանակաց յամի եւթնհարիւրերորդ[դ]ի 2է. Հայոց թուականի (1338), ի թագաւորութեանն Հայոց Լեոնի որդւոյ Աւշնի, և ի հայրապետութեան տեառն Յակովբայ, և ի յեպիսկոպոսութեան մերոյ տէր Սարգսի, գրեցաւ Դ. գլուխ Աւետարանս այս՝ Մատթէոս, Մարկոս, Ղուկաս և Յոհաննէս... |313բ| Արդ, որք ընթեռնուք զսա՝ յիշեսջիք զստացաւղքս սորա զՀերթիկ ժամկոչն եւ զծանաւղսն իւր՝ զհայրն իւր՝ զՎահրամ, եւ զմայրն իւր՝ զՇուշան տիկին, եւ զՄարխաթուն հաւատաւորն, եւ զծնաւղսն իւր՝ զհայրն իւր՝ զՄուրվալ, եւ զմայր իւր՝ Սովհար... ընդ նմին և յիշեսջիք և զիս՝ զբազմամեղ գրողս զՅովաննէս,

և զծնա[լ]ղսն իմ՝ զհայրն իմ՝ զՄարտիրոսն հիւսն, և զմայրն իմ՝ զՄեծտիկին... Արդ, գրեցաւ սա ի յեկեղեց գաւառս, ի յեգկայս, և վասն դառնութեան ժամանակիս ի հինգ տեղիս փոխեցեալ եղաք ի գրել: Ո՛վ եղբարք, խո[չոր]ութեան գրոցս և սխալանաց մի՛ մեղադրէք, զի ի դառն և ի նեղ ժամանակի գրեցաւ: Զի յայսմ ամի, որ Տամուրտաշ յայտնեցաւ, և եկն ի վերայ աստուածապահ քաղաքիս Եզնկայիս և ժողովեց զամենայն շուրջակայիցս զքուրթ և զթաթար, և պաշարեաց զքաղաքս: Եւ նստաւ ի վերա սորա ամիսս Դ. և ի դառն նեղութիւն հասոյց, բայց քաղաքին ոչինչ կարաց վնասել, զի [Աստուծոյ զաւ]րութիւնն պահէր զն[ա], ապա գերկի[րն] խիստ... ի սուր ս[ուսերի] մաշեց, և զոմանց զինչս և զստացուածս յափշտակեց, և ոմանք փախեան՝ և ի ձիւն և ի սառն մեռան, զի ձմերային էր ժամանակն: Զի որ ի տան բնակէր՝ ի ձեռս նոցա մատնէր, և որ փախէր՝ ի ցրտոյ տոչորէր. և ի յետին շունչն հասաւ երկիրս այս: Եւ իմ լսէի և տեսանէի զայս և ի բազում տրտմութենէն ոչ կարէի գրել զգիրս... |314բ| եղև աւարտումն սորա ի ձլիմոնիս, ընդ հովանեաւ Սուրբ Աստուածածնիս, և Սուրբ Գէորգեա զաւրավարին, և սուրբ Կաթողիկէիս և այլ սրբոցս...», 2բ. «Ձնկարաւղ պատկերիս, զՅովաննէս անվամ[բ] եպիսկոպոս և ոչ գործաւք, յիշեսջիք ի Քրիստոս»:

Գրականութիւն՝ 26, 304-5. 84, Բ.:

29. 1339 թ., Կան գիւղ (Կարինի մօտ). Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^{մր} 7837:

Գրիչ՝ Նատեր, ծաղկող՝ Առաքել: Թուղթ, 282 թերթ, 22×15: Կազմ՝ կաշի, կարմիր թաւշով պատած կաշի, միջուկը տախտակ, մետաղէ զարդաքանդակներով (ոսկեզօծ արծաթ):

Մանրանկարչութիւն. Թուղթ Եւսեբիոսի առ Կապիրանոս՝ 1բ-2ա, խորաններ՝ 5բ-6ա, աւետարանիչներ՝ 7բ, 82բ, 133բ, 217բ, անուանաթերթեր՝ 8ա, 83ա, 134ա, 218ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 280բ. «...Զի յայսմ աւուր, որում գրեցաւ |281ա| աստուածաբան Աւետարանս, էր թվական Հայկազանց տումարի 22Ը. (1339)... և էր յոյժ նեղ և նուրբ ժամանակ ի վերայ քրիստոնէից, և այն՝ վասն մեղաց ամենայն մարմնոյ, զի

վասն խստութեան ժողովրդեան թագաւորէ այր կեղծաւոր: Եւ լաւ էր, եթէ մի այր էր թագաւոր և կեղտ, այլ ամենայն իշխան և ապարասն, զոր ընդ գրով ոչ մարթասցի բաւանդակել: Արդ, յայսմ ամի զբաւ եղև ի մով ձեռամբ՝ նուաստ և յետին և անարհեստ գրչի նատեր մեղապարտի, կամաւ հեղահոգի հոգևոր եղբաւր մերոյ և յաւէտ սիրելոյ՝ Առաքեալ շնորհազարդ նկարչի, որք գիպիք այսմ աստուածահոտ վտակացս... յիշեցէ՛ք զգրչիս և զնկարչիս... Աւետարանս խիստ հաստատ է, ապա օրինակն ի Սրսցուն է»:

Գրականութիւն՝ 26, 320. 84, Բ.:

30. 1339 թ., Վահանաշէն գիւղ. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 7511:

Գրիչ և ստացող՝ Առաքել Բաբերդացի: Թուղթ, 151 թերթ, 29×21,2: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրողմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 38բ. «...Շնորհիւն Աստուծոյ սկսայ և ողորմութեամբ Քրիստոսի և կարողութեամբ Սուրբ Հոգոյն կատարեցի զՈհան գլուխ աւետարանս և զԳործք առաքելոցն, որ կոչի յինունք, ԶԶԸ. (1339) ի թվակ[ան]ութիւնն Հայոց, գրչաւ և աշխատութեամբ նուաստ և անարժան քահանայի Առաքելի Բաբերդացոյ, ի գեղ Վահանշինոյ», 150բ. «Աստուած ողորմի ստացողի սորա Առաքելի մեղապարտ քահանայի»:

Գրականութիւն՝ 26, 322. 84, Բ.:

31. 1341 թ., Կան և Վարդաշէն գիւղեր. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 2653:

Մի մասը գրուել է Կարինի մերձակա Կան գիւղում՝ ԺԳ. դ., 1341-ին աւարտել են Տայքի Վարդաշէն գիւղում:

Առաջին գրիչ՝ Ստեփաննոս: Թուղթ, 229 թերթ, 26,5×19սմ: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրողմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն.

անուանաթերթեր՝ 1ա, 65ա, 109ա, 177ա, աւետարանիչներ՝ 64բ, 108բ, 176բ, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 226ա. «...Այլ և Բ. գլուխն առաջինք յառաջ գրեալ էր ումեմն Ստեփաննոս իրիցու, որ էր ի Կանու քաղաքէ, և ոչ էր ժամանել ի կատարումն սորա, ի

ձեռն հասարակադիր հայրենական հնչմանն հողմոյն մահու, և փոխեալ էր յաստեացս առ Քրիստոս, և զկնի ամաց իբրև, թոռն նորա Գէորք սարկաւագ ետ զսա աւարտել մերոյ նուաստութեանս, և մեք կարողութեամբն Աստուծոյ յանգ հասուցաք: Եւ էաք եկք յանառիկ դղեկէն Բաբերդոյ գաւառէն, բնակեալ ի գեղն, որ կոչի Կան, սկսաք |226բ| անդ ի գրել մասն ինչ: Եւ եղև փախուստ ամենայն գաւառին, նա ևս քաղաքին միահամուռ՝ քրիստոնէից և իսմայելացոց և ամենայն բնակչացն ի ձեռաց Բ. իշխանաց, որոց ոչ է պարտ գրել զանունն նոցա: ... Արդ, յիշեցէ՛ք ի Տէր... առաջին գրողին՝ Ստեփաննոս քահանային, որ իւրով ձեռամբն գրեալ էր և ոսկով զարդարեալ... այլ յիշեցէ՛ք ի Տէր և զԳէորդ սարկաւագ, որ է ժառանգ նորա, որդի որդւոյ նորա, որ նորոգել ետ...»:

Գրականութիւն՝ 26, 327. 84, Ա.:

32. 1361 թ., Խաղտեաց գաւառ. Ճաշոց, Մատ. ձեռ. Հ^մ 4519:

Գրիչ՝ Սարգիս: Թուղթ, 429 թերթ, 35×24: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով գրողմագարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. անուանաթերթեր՝ 1ա, 283ա, թեմատիկ մանրանկարներ՝ Մուտք Երուսաղեմ՝ 25ա, Դանիելի տեսիլը՝ 67բ, Աբրահամի զոհաբերութիւնը՝ 19ա, Ոտնլվա՝ 124ա, Խաչելութիւն՝ 133բ, Ղազարոսի յարութիւնը՝ 216բ, Պայծառակերպութիւն՝ 255ա, Ննջումն Աստուածամոր՝ 311բ, Տիրոջ գերեզմանի մոտ քնած զինվորները՝ 339ա: Մարգարեների, առաքյալների և սրբերի բազմաթիվ պատկերներ լուսանցքներում, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 99բ. «...յամի աւարտման սուրբ մատենիս ի յութ հարիւր և ի Ժ. (1361)... յիշեսցիք... |100ա| ի մաքրափայր եւ ի հոգեկեցոյց յաղաւթս զյառաջասացեալ կրանաւորն զՂազար և ծնաւդս նորա... որ բարեմտութեամբ կամաւ աւգնական եղեն ի նիւթ և ի ծաղք աստուածային գանձուցս... և զվերջինս ի քահանայս և փցունս ի գրիչս... զթարմատարս զՍարգիս, որդովքս՝ Մեյքիսեղեկիւ և Յակոբաւ...»:

Գրականութիւն՝ 26, 453-4. 84, Ա.:

33. 1363 թ., Երզնկա, Ս. Յակոբ վանք. Ժողովածու, Մատ. ձեռ. Հ^մ 5364:

Գրիչ՝ Ստեփանոս: Ստացողներ՝ Խաչատուր և Աստուածատուր սարկաւագ: Թուղթ, 430 թերթ, 24×17սմ: Կազմ՝ նախազարդերով ասեղնագործած մետաքս:

Մանրանկարչուծիւն. Գրիգոր Նարեկացու դիմանկարը՝ 91ա, անուանաթերթեր՝ 90բ, 147բ, 217ա, 359ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 428ա. «...յայսմ թվին ՊԺԲ. (1363) եղև կատարումն ի քաղաք Եզնկա, ձեռօք սուտանաւն երեցու Ստեփանոսի, ընդ հովանեաւ տաճարի սրբոյ Յակովբա...»:

Գրականութիւն՝ 26. 84, Բ.:

34. 1365 թ., Խաղտեաց գաւառ, Անլոց (Ալնոց) վանք. Սարգսի Ենորհալոյ Մեկնութիւն Կաթողիկեայ թղթոց, Մատ. ձեռ. Հ^մ 1529:

Գրիչ՝ Նատեր, ծաղկող՝ Առաքել, ստացող՝ միաբանք: Թուղթ, 501 թերթ, 48,5×32,5: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի, դռնակով:

Մանրանկարչուծիւն. անվանաթերթեր, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 424ա. «...Յիշեցէ՛ք ի Տէր, ո՛վ սուրբ և սիրելիք Աստուծոյ... գհեզահոգի կրանաւորք, սպասաւորքն, հանդերձ զբնակիչ սուրբ ուխտին Անլոց վանից, որք եռափափագ սիրով ետուն զբել զլուսաւոր վարդապետութիւնս: Ընդ նոսին և զեղկելիս յիշեցէ՛ք զժրողս [Նատեր]...»:

Գրականութիւն՝ 26, 466. 84, Ա.:

35. 1365 թ., Բաբերդ. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 235:

Գրիչ՝ Դաւիթ երէց: Թուղթ, 261 թերթ, 12,5×8: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի, ակնակուռ արծաթէ խաչով:

Մանրանկարչուծիւն. անուանաթերթեր, լուսանցազարդեր սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 256ա. «...Արդ, ես՝ Դաւիթ երէց, որ անուամբ կոչիմ քահանայ և գործովք ոչ, որ զբեցի զսուրբ Աւետարանս ընդ հովանեաւ Սուրբ Առաքելոցն... ի յանառիկ ամրոցիս դղեկապատ քաղաքիս Բաբերթ կոչեցեալ, ի հայրապետութեան

տէր Մեսրովբայ և ի եպիսկոպոսութեան տէր Գրիգորի... յիշեսջիք... և զԵղիսաբեթ հաւատվորն, որ զթանաքն կու եփէր... Ընդ նմին յիշեցէ՛ք և զԽոցադեղ ոսկերիչն, որ աւզնական եղև սմայ ոսկոյն, յաղագս պայծառութեան սորա...»:

Գրականութիւն՝ 26, 470. 84, Ա.:

36. 1366 թ., Աւագ վանք. Գրիգորի Նարեկացու Մատեան Ողբերգութեան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 2088:

Գրիչ և ստացող՝ Ստեփաննոս Տիւրիկեցի: Թուղթ, 299 թերթ, 19×13,5: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչուծիւն. Գրիգոր Նարեկացի՝ 6բ, անուանաթերթ՝ 7ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 240ա. «...ՊԺԵ. (1366) թուաբերութեան հայկազեան տուճարիս աւարտեցաւ Աստուածախաւս մատեանս... Արդ, ես եղկելի... Ստեփաննոս Տիւրիկեցի սուտանուն կրանաւոր... սկսա և շնորհիւ նորին աւարտեցի ի վայելողն անձին իմոյ և հարազատ եղբաւր իմոյ Ներսէսի... Յիշեսջիք և զՆորոգէս կուսակրան քահանայ, որ զաւրինակն շնորհ[ե]աց... Գրեցաւ սա ի սուրբ և ի հռչակաւոր անպատիս, որ կոչի Աւագ վանք, ընդ հովան[ե]աւ Սուրբ Աստուածածնին, և ի կենսակիր Սուրբ Նշանացս, և Սրբոց Առաքելոցն, և Սրբոյն Ստեփաննոսի, և Կարապետին Յովհաննու և այլ սրբոց նշխարացս, որ աստ կան, և է առաջնորդ սուրբ ուխտիս հայր Կիւրակոսն»:

Գրականութիւն՝ 26, 475. 84, Ա.:

37. 1372 թ., Դարանաղի գաւառ, Աւագ վանք. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 6364:

Գրիչ և ստացող՝ Ստեփանոս (Տիւրիկեցի): Թուղթ, 334 թերթ, 26×17: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի: Մանրանկարչուծիւն. Թուղթ Եւսեբիոսի առ Կարպիանոս՝ 2բ-3ա, 4բ-11ա, աւետարանիչներ՝ 103բ, 161բ, 255բ, անուանաթերթեր՝ 14ա, 104ա, 162ա, 256ա, լուսանցազարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 330ա. «Արդ, ես՝ նուաստ հոգս Ստեփաննոս... շնորհիւն Աս-

տուժոյ և ողորմութեամբ նորին գրեցի ըզսուրբ և զկենսունակ Աւետարանս ի յիշատակ մեր և նախնեաց... և ծնաւդաց... մերոց: Գրեցաւ սա ի թուականութեանս Հայոց ՊԻԱ. (1372), ի Դարանեղեաց գաւառիս Կամխայ, հանդէպ սրբոյ գերեզմանի Լուսաւորչին մերոյ սրբոյն Գրիգորի, ի սուրբ և գերահռչակ անապատիս, որ կոչի Աւագ, ընդ հովանեաւ Սրբոց Առաքելոցս... |330բ| Յիշեսջիք զճգնազ[գ]եաց, զառաքինասէր Հայր Կիւրակոս՝ զառաջնորդ սուրբ ուխտիս...»:

Գրականութիւն՝ 26, 505. 84, Բ.:

38. 1374 թ., Դարանաղի գաւառ. Աւետարան, Էջմիածնի Վեհարանի գրադարանի ձեռ. Հ^մ 96:

Գրիչ՝ Գրիգորիս, ստացող՝ Խուլիաշահ իշխան, ծաղկող՝ Խաչատուր Կեսարացի: Մագաղաթ, 331 թերթ, 13,2×9,5: Ոսկե կրկնակազմ՝ առաջին փեղկին դրուագուած է Խաչելութեան տեսարանը, երկրորդ փեղկին կամարների տակ պատկերուած են Յովհան Որոտնեցին և Գրիգոր Տաթևացին:

Մանրանկարչութիւն. Խորաններ 5բ-16ա, աւետարանիչներ՝ 19բ, 106բ, 164բ, 164բ, 254բ, անուանաթերթեր՝ 20ա, 107ա, 165ա, 255ա: Տերունական մանրանկարներ. Փախուստ Եգիպտոսից՝ 24ա, Պայծառակերպութիւն՝ 65ա, Մուտք Երուսաղէմ՝ 75բ, Յիսուսի աղօթքը Գեթսեմանի պարտէզում՝ 94բ, Իւղաբեր կանայք՝ 102բ, Յիսուսի յայտնուելը կանանց՝ 133բ, Յիսուսի ձերբակալութիւնը՝ 153բ, Խաչելութիւն՝ 197բ, Խորհրդաւոր ընթրիք՝ 241ա, Համբարձում՝ 252բ, Ղազարոսի յարութիւնը՝ 292ա, Ոտնլուայ՝ 293ա, Խաչի կրումը՝ 316ա, Խաչելութիւն՝ 316բ, Թովմասի անհաւատութիւնը՝ 322ա, Յիսուսն ու Պետրոսը՝ 329ա, Յովհան Որոտնեցու և Գրիգոր Տաթևացու պատկերները՝ 329ա:

Յիշ.՝ 329ա.

«Ի թիւ Հայոց հարիւր ութից,
Եւ երկտասանց սկըսեալ երից,
Յանկացայ այսմ տառից,
Աստուագարդ սուրբ մատենիս...
Վարդապետիս Յոհանէս աշխարհաւ Միսակէից
Գաւառաւ Որոտնէից,
Զմագաղաթ ձեռամբ իմո բագկից,
Շինեցի նիւթ պիտոյից:

Ի սմա գրեցաւ յայս բնաւից,
Ձեռամբ անբիծ բաղձօք բանից,
Ձեռնասընունդ որդի բանից,
Գրիգորիոս հասեալ ի գահ պէտէից:
Զրաւ գրչութեանս ի գաւառիս Դարանաղից:
Ի լեառն Սեպուհ, ուր դամբարան
Լուսաւորչին հայոց ցեղից:
Այլ աւրհնութեամբ անգրաւ բանից,
Յիշեցէ՛ք զիշխանն գլուխ բարեպաշտից,
Զհայկազնի զարմ մեծից,
Ըզխութլուշահ ծնունդ հրաշից:
Որ ետ պատել զԱւետարանս հալալ յընչից,
Ի յիշատակ իւր և ծնողաց, այլ և զարմից:
Նաև մեր ծնողացն յիշատակ ի սմա բանից:
Աղաչեմ զհանդիպողսդ այսմ աստուածաբուխ
տառիս,
Զվերոյ գրեալսդ յաղաւթս յիշեցէ՛ք,
Եւ Աստուած զձեզ յիշէ»:

Գրականութիւն՝ 85, 52-54, 164, 324-330:

39. 1380 թ., Խաղտեաց գաւառ, Խախճ մենաստան. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^մ 7862:

Գրիչ՝ Յովհաննէս: Թուղթ, 344 թերթ, 20,5×14,6: Կազմ՝ արծաթ, քանդակագարդ: Առաջին փեղկին՝ կենտրոնում Յիսուսի յարութիւնը, անկիւններում՝ աւետարանիչներ: Երկրորդ փեղկի կենտրոնում՝ Գողգոթայի խաչը, անկիւններում՝ նախազարդեր:

Մանրանկարչութիւն. Թուղթ Եւսեբիոսի՝ 1բ-2ա, Ստեփանոս Սիւնեցու Խորանների մեկնութիւնը՝ 2բ-3ա, Խորաններ՝ 3բ-10ա, աւետարանիչներ՝ 12բ, 108բ, 172բ, 278բ, անուանաթերթեր՝ 13ա, 109ա, 173ա, 279ա, լուսանցագարդեր, սկզբնատառեր:

Յիշ-ի հատուած՝ 336բ. «...Գրեցաւ սուրբ Աւետարանս թվ. ՊԻԹ. (1380), ձեռամբ մեղսամակարթ և փծուն գրչի՝ Յովաննես ուսումնականի, ի Խախտեաց գաւառի, ի սուրբ մենաստանս, որ կոչի Խախճ, ընդ հովանեաւ Սուրբ Աստուածածնի և Թէոդորոսի և այլ բագում սրբոց, որ աստ կան: Արդ, աղաչեմ /// զի խոշորութեան և սղալանաց /// չլինել մեղադիր, զի այս էր կար մեր»:

Գրականութիւն՝ 26, 535. 84, Բ.:

40. ԺԴ. դ., Բարձր Հայք (Պ), Ղըրմ. Աւետարան, Մատ. ձեռ. Հ^թ 7645 և 9202:

Գրիչ՝ Առաքել: Ծաղկողներ՝ Առաքել, Յովհաննէս, Անանուն: Ստացող՝ Մատթէոս քահանայ: Թուղթ, 396 թերթ, 22,8×15,8: Կազմ՝ տախտակէ միջուկով դրոշմազարդ կաշի:

Մանրանկարչութիւն. Եւսեբիոսի թուղթը՝ 1բ-2բ, Ստեփանոս Սիւնեցու խորանների մեկնութիւնը՝ 3բ-4ա, 5բ-6ա, խորաններ՝ 3բ-4ա, 7բ-8ա, 9բ-10ա, աւետարանիչներ՝ 11բ, 98բ, 151բ, 248բ, անուանաթերթեր՝ 12ա, 99ա, 152ա, 249ա: Տերունական մանրանկարներ. Մկրտութիւն՝ 17բ, Խորհրդաւոր ընթրիք՝ 84բ, Յիսուսը աշակերտների հետ՝ 86բ, Դժոխքի աւերումը՝ 95ա, Պայծառակերպութիւն՝ 122ա, Մուտք Երուսաղէմ՝ 130ա, Զաքարիայի աւետումը՝ 154ա, Ծնունդ՝ 159բ, Տեառնընդառաջ՝ 161ա, Համբարձում՝ 246ա, Ոտնլուայ՝ 393բ: Յովհաննու աւետարանի զգալի

մասը, որը ժամանակին անջատուել է ձեռագրից, այժմ պահուում է Մատենադարանում՝ 9202 համարի տակ. այս առանձնացուած մասում պահպանուել են հետեւեալ մանրանկարները. Հոգեգալուստ՝ 3բ, Խաչելութիւն՝ 19ա, Թովմայի անհաւատութիւնը՝ 23ա:

Յիշի հատուած՝ 11բ. «...Յիշեցէ՛ք ի Տէր զպատուելի քահանայն զՄատթէոս, որ ըղձայփափաք սիրով ետ ծաղկել զՍուրբ Աւետարանս ի վայելումն անձին իւրոյ և յիշատակ ծնաւդաց իւրոց, զոր Տէր Աստուած վայելեալ տացէ և նմա բազում ժամանակս. ամէն: Եւ զիս՝ զԱռաքէլ և զՅովաննէս ծաղկաւղս՝ [զանպիտանս] եւ զմեղապարտս աղաչեմ յիշել ի Տէր...»: Այս յիշատակարանում երկրորդ ծաղկող Յովհաննէսի անունը ջնջելու անհաջող փորձ է արուել:

Գրականութիւն՝ 84, Բ.:

**ԲԱՐՁՐ ՀԱՅՔՈՒՄ ԳՐՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ
ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՑԱՆԿ
ԺԱ.-ԺԴ. դդ.**

Ցանկիս մեջ ընդգրկված են Բարձր Հայքի բոլոր այն ձեռագրերը, որոնք պահվում են թէ՛ Մաշտոցյան Մատենադարանում, և թէ՛ հայերեն ձեռագրերի այլ հավաքածուներում. վերջիններիս վերաբերող տեղեկությունները քաղել ենք տարբեր ձեռագրացուցակներից և հրապարակումներից: Այստեղ կիրառել ենք հետևյալ համառոտումները.

Երոսաղեմ - Երոսաղեմի Հայոց պատրիարքության մատենադարան,

Մատ. - Մ. Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, **Սեբաստիա** - տե՛ս 79ա (այս հավաքածուի ձեռագրերի մեծ մասը Թուրքիայում բարբարոսաբար ոչնչացվել է Հայոց Մեծ եղեռնի օրերին),

Վենետիկ - Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի մատենադարան,

Վիեննա - Մխիթարյան միաբանության Վիեննայի մատենադարան:

1. 1048 թ. Ավետարան. Կարնո գավառ. Գտնվելու վայրը հայտնի չէ (ձեռագիրը նկարագրված է «Հանդես ամսօրեայ»-ում, 1973, էջ 178):
2. 1089 թ. Ավետարան. Կարին. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264:
3. ԺԱ. դ. Ավետարան. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877:
4. 1151 թ. Ավետարան. Երզնկա. Վենետիկ, ձեռ. Հ^մ 888/159:
5. 1188 թ. Ավետարան. Կարին. Ս. Պետրբուրգ. Արևելագիտության ինստիտուտի գրադարանի ձեռ. Հ^մ 65:
6. 1200 թ. Ավետարան. Ավագ վանք. Բրիտանական գրադարանի ձեռ. Հ^մ 13654:
7. 1201 թ. Ավետարան. Ավագ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10359:
8. 1201 թ. Ավետարան. Ավագ վանք. Երոսաղեմի ձեռ. Հ^մ 3274:
9. 1201 թ. Ավետարան. Դարանաղի գավառ. Սուրբ Գրիգորի մենաստան. Երոսաղեմի ձեռ. Հ^մ 3349:

10. 1201 թ. Ավետարան. Բարձր Հայք. Գտնվելու վայրը հայտնի չէ. Սեբաստիայի ձեռագիր Հ^մ 12 (79ա):
11. 1201 թ. Ավետարան. Բարձր Հայք. Գտնվելու վայրը հայտնի չէ. Սեբաստիա Հ^մ 13 (79ա):
12. 1200-1202 թթ. Մշո ձառնտիր. Ավագ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729:
13. 1202 թ. ձառնտիր. Եկեղյաց գավառ. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1614/229:
14. 1203 թ. ձառնտիր. Անլոց (Ալնոց) վանք. Երոսաղեմի ձեռ. Հ^մ 3273:
15. 1203 թ. Ավետարան. Ավագ վանք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1345/93:
16. 1214 թ. Մաշտոց. Ս. Գրիգոր Լուսավորչի մենաստան. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 8139:
17. 1223 թ. ձառնոց. Բաբերդ. Վիեննայի ձեռ. Հ^մ 5:
18. 1223 թ. Ավետարան. Մնճրոյ գաւառ, Առոյծ Մարգ գյուղ. Դեպոզիտի հանրային գրադարանի Arm Ms. Uncat. 1955 (267, p. 387-91):
19. 1224 թ. ձառնտիր. Բարձր Հայք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 17/200:
20. 1227 թ. ձառնտիր. Ավագ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 3779:
21. 1227 թ. ձառնտիր. Ավագ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6196:
22. 1230 թ. ձառնոց. Բարձր Հայք. Հոռմի Հայոց Լևոնյան վարժարանի գրադարանի ձեռ. Հ^մ 694:
23. 1230-1232 թթ. Ավետարան. Կարին, Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 325/129:
24. 1232 թ. Թարգմանչաց Ավետարան. Կարին, Արցախ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2743:
25. 1251-1288 թթ. ձառնտիր. Բարձր Հայք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1002/207:
26. 1255 թ. ձառնտիր. Բարձր Հայք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 425/221:
27. ԺԲ-ԺԳ. դդ. Մաշտոց. Բարձր Հայք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 82/359:

28. 1266 թթ. Գրիգոր Աստվածաբան. Մեկնություն. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 823:
29. 1269-1270 թթ. Աստվածաշունչ. Երզնկա. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 1925:
30. 1272 թ. Ավետարան. Երզնկա. Սեբաստիայի ձեռ, Հ^մ 16 (79ա):
31. 1278 թ. Մանրուսմունք. Բաբերդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 751:
32. 1280 թ. Ավետարան. Երզնկա. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 3392:
33. 1280 թ. Դավիթ Անհաղթ. Սահմանք իմաստասիրութեան Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1746:
34. 1280 թ. Արհեստավորների «Եղբարց միաբանութեան» կազմակերպության կանոնադրությունը. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2329:
35. 1283 թ. Ավետարան. Գյուղ Կան, Կարինի մոտ. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1313/150:
36. 1287 թ. Ավետարան. Երզնկա. Ս. Աստվածածնի վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 5247:
37. 1289 թ. Սարգիս Շնորհալի. Թուղթք. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1530:
38. 1291 թ. Ավետարան. Բարձր Հայք, (Կարին (°)). Մատ. ձեռ. Հ^մ 4080:
39. 1292 թ. Ղուկասի Ավետարանի Մեկնություն. Երզնկա, Անի (Կամախ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1342:
40. 1291 թ. Ժողովածու. Հովհաննես Երզնկացի. Մեկնություն քերականի. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2329:
41. 1295 թ. Մանրուսմունք. Երեզ մենաստան. Բողղեյան գրադարան (229):
42. 1296 թ. Աստվածաշունչ. Բարձր Հայք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 177:
43. 1296 թ. Ժողովածու. Բարձր Հայք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 4834:
44. ԺԳ. դ. Ավետարան. Վարդեհան գյուղ Բաբերդի մոտ. Խախտյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10283:
45. 1300 թ. Մանրուսմունք. Բարձր Հայք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 4320:
46. 1300 թ. Ավետարան. Կարին. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2817:
47. 1302 թ. Ավետարան. Եկեղյաց գավառ. Սեբաստիա, ձեռ. Հ^մ 18 (79ա):
48. 1303 թ. Կանոնագիրք. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2593:
49. 1304 թ. Ավետարան. Երզնկա (74, Բ, 421):
50. 1304 թ. Գրիգոր Աստվածաբան. Մեկնություն. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 4149:
51. 1305 թ. Եսայի մարգարեություն. Խախտյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 5609:
52. 1306 թ. Ավետարան. Բերդակ գյուղ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 4806:
53. 1306 թ. Ավետարան. Կարին. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2588:
54. 1308 թ. Ավետարան. Թեոդոսիոպոլիս. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7649:
55. 1310 թ. Ավետարան. Բաբերդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 280:
56. 1310 թ. Ավետարան. Թեոդոսիոպոլիս. Մատ. ձեռ. Հ^մ 3985:
57. 1310 թ. Ավետարան. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 5556:
58. 1310 թ. Ավետարան. Դարանաղի գավառ (74, Բ., 445):
59. 1312 թ. Ավետարան. Եկեղյաց գավառ. Վրաստանի ձեռագրերի ինստիտուտի ձեռ. Հ^մ Arm 40:
60. 1314 թ. Շարահնոց. Երզնկա, Հալեպի Ս. Քառասուն մանկունք եկեղեցի (74ա, 146):
61. 1317 թ. Ավետարան. Դարանաղի գավառ. (74, Բ. 218):
62. 1321 թ. Ավետարան. Դարանաղի գավառ. Բարձր Հայք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 4059:
63. 1321 թ. Սաղմոսարան. Բարձր Հայք. Ակն. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10118:
64. 1323 թ. Դավիթ Անհաղթ. Սահմանք իմաստասիրության. Երզնկա. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 318:
65. 1326 թ. Ժողովածու. Կարին. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 1698:
66. 1327 թ. Աստվածաշունչ. Բարձր Հայք. Երկայնի վանք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 212/19:
67. 1332 թ. Ավետարան. Խախտյաց գավառ. Լորի. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7630:
68. 1332 թ. Ավետարան. Ս. Կիրակոսի վանք, Եկեղյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6403:
69. 1334 թ. Ճաշոց. Խախտյաց գավառ. գյուղ Վահանչեն. Մորգանի թանգարան (Նյու Յորք). ձեռ. Հ^մ Arm. 803 (267, 610-25):

70. 1334 թ. Մեկնություն. Երզնկա, Մատ ձեռ. Հ^մ 1379:
71. 1335 թ. Ավետարան. Կարին. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7599:
72. 1335 թ. Ավետարան. Եկեղյաց գավառ. Ս. Կիրակոսի վանք. Բողլեյան գրադարան. ձեռ. Հ^մ Arm d4 (229):
73. 1336 թ. Շարակնոց. Ավագ վանք. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1622:
74. 1337 թ. Մանրուսմունք. Բարձր Հայք, Ս. Կիրակոսի անապատ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 767:
75. 1338 թ. Ավետարան. գյուղ Ջլիմոն (ձլիմոն). Երզնկայի մոտ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7643:
76. 1339 թ. Ավետարան. գյուղ Կան, Կարինի մոտ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7837:
77. 1339 թ. Մանրուսմունք. Բարձր Հայք. Սուրբ Կիրակոսի անապատ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 764:
78. 1339 թ. Ավետարան Բարձր Հայք, գյուղ Վահանաչեն. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7511:
79. 1341 թ. Ավետարան. Կան գյուղ Կարինի մոտ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2653:
80. 1342 թ. Ժողովածու. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1973:
81. 1361 թ. Ճաշոց. Խախտյաց գավառ (°). Մատ. ձեռ. Հ^մ 4519:
82. 1363 թ. Ժողովածու. Երզնկա. Սուրբ Հակոբ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 5364:
83. 1365 թ. Սարգիս Շնորհալի. Մեկնություն Կաթողիկյաց թղթոց. Խախտյաց գավառ. Ալնոց վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1529:
84. 1365 թ. Ավետարան. Բաբերդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 235:
85. 1366 թ. Գրիգոր Նարեկացու Մատյան ողբերգության. Ավագ վանք. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2088:
86. 1366 թ. Ժողովածու. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7853:
87. 1370 թ. Ավետարան. Թլակ ավան. Եկեղյաց գավառ. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1708/187:
88. 1371 թ. Աստվածաշունչ. Ավագ անապատ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 62:
89. 1372 թ. Ավետարան. Ավագ վանք. Դարանաղյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6364:
90. 1372 թ. Ավետարան. Ավագ անապատ. Դարանաղյաց գավառ. Սեբաստիա, ձեռ. Հ^մ 64 (79ա):
91. 1374 թ. Ավետարան. Երզնկա. Էջմիածին, Վեհարանի գրադարանի ձեռ. Հ^մ 96:
92. 1380 թ. Ավետարան. Խախտյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7862:
93. 1381 թ. Ժողովածու. Գրիգոր Լուսավորչի գերեզման, Ավագ անապատ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 8295:
94. 1386 թ. Ժողովածու. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 557:
95. 1386 թ. Մաշտոց. Բաբերդ. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 487/333:
96. 1387 թ. Ճաշոց. Երզնկա. Սեբաստիայի ձեռ. Հ^մ 75 (79ա):
97. 1389 թ. Ժողովածու. Կապոսի վանք. Եկեղյաց գավառ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 3487:
98. 1391 թ. Ժողովածու. Երզնկա. Մատ. ձեռ. Հ^մ 1980:
99. 1393 թ. Մանրուսմունք. Բաբերդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 765:
100. 1397 թ. Ավետարան. Երզնկա. Սեբաստիայի ձեռ. Հ^մ 65 (79ա):
101. Ժ. Դ. Դ. Ժողովածու. Երզնկա(°). Մատ. ձեռ. Հ^մ 57:
102. Ժ. Դ. Դ. Սաղմոսարան. Երզնկա(°). Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 18/50:
103. Ժ. Դ. Դ. Ժողովածու. Երզնկա(°). Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 986/257:
104. Ժ. Դ. Դ. Ժողովածու. Բարձր Հայք. Վենետիկի ձեռ. Հ^մ 1304/274:
105. Ժ. Դ. Դ. Տօնապատճառ. Երզնկա. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 413:
106. Ժ. Դ. Դ. Յաղագս երկնային քահանայապետութեան. Երզնկա. Երուսաղեմի ձեռ. Հ^մ 342:
107. Ժ. Դ. Դ. Ավետարան. Բարձր Հայք (°), Ղրիմ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7645, 9202:

**МИНИАТЮРА
ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ (БАРДЗР ХАЙКА)
XI – XIV вв.**

ПАМЯТИ ЭММЫ КОРХМАЗЯН

Доктор искусствоведения Эмма Мушеговна Корхмазян (по материнской линии – из рода Ерзнкян), одна из плеяды замечательных ученых, создавших в 1959 году под руководством академика Левона Степановича Хачикяна в Ереване Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца Матенадаран.

Ее жизнь, как у всех тружеников науки, была небогата внешними яркими событиями, но насыщена глубоким внутренним содержанием.

Э. Корхмазян родилась в 1930 году в Москве в интеллигентной армянской семье. Отец погиб в начале Великой Отечественной войны, в 1941 году Э. Корхмазян вместе с матерью была эвакуирована в Ереван.

Успешно закончила здесь среднюю школу им. А. С. Пушкина, а в 1954 г. отделение графики Ереванского Художественно-театрального института.

Все свои силы, творческий потенциал и энергию она отдала делу изучения одной из важнейших областей духовной культуры армянского народа – средневековой миниатюры, по материалам рукописных собраний Матенадарана имени Маштоца, а также конгрегации Мхитаристов Венеции и Вены, монастыря Святого Иакова в Иерусалиме и прочих армянских собраний во всем мире. Она является автором ряда ценных трудов – монографий, статей и альбомов на армянском, русском, увидевших свет также на французском, английском и немецком языках (некоторые были созданы в соавторстве с другими учеными), посвященных книжной живописи армянской колонии Крыма, Высокой Армении и других средневековых культурных центров. Она была первооткрывателем этих средневековых школ и исследователем их вклада в развитие армянской миниатюры. Такие труды, как “Армянская миниатюра Крыма” (Ереван, 1978), “Крымская армянская миниатюра” (Симферополь, 2008), “Художественные сокровища Матенадарана” (Ереван, 1977), “Монастырь Сурб Хач, как центр армянской культуры в Крыму” (Ереван, 2008) и многие другие открыли новую страницу в истории средневекового армянского искусства. Результаты этих исследований нашли отражение в докладах, прочитанных ею на международных симпозиумах и конгрессах в Ереване, Тбилиси, Москве, Санкт-Петербурге, Милане и Вене.

Направив все силы на изучение армянских памятников Крыма Эмма Корхмазян много раз побывала в Старом Крыму и Феодосии в том числе и с археологической экспедицией АН Республики Армения во главе с Фриной Бабаян. Когда летом 2008 года в Крыму торжественно, на правительственном уровне отмечалось 650-летие восстановления монастыря Сурб Хач, исследования Эммы Корхмазян были высоко оценены армянской общиной и удостоены премии. Последние годы жизни она без усталости трудилась над книгой, посвященной миниатюре Высокой Армении.

Этим однако, не ограничивался круг творческих интересов и занятий Эммы Корхмазян. Сразу по окончании института она приняла активное участие в работе группы специалистов, возглавляемой Лидией Александровной Дурново, по реставрации стенной живописи кафедрального Эчмиадзинского собора, а также восстановлению и копированию фресок Татева, Лмбатаванка, Аруча, Ахталы и других армянских церквей, многие из которых теперь утрачены. Кроме того по поручению Святейшего Католикоса всех армян Вазгена Первого Эмма Корхмазян долгие годы работала над созданием армянских икон

на основе миниатюр Тороса Рослина, Саргиса Пицака и других мастеров книжной живописи, которые теперь украшают наши храмы в Армении и диаспоре.

Вклад Эммы Корхмазян в развитие армянской культуры был высоко оценен армянской общественностью и учеными-арменоведами за рубежом. Ее имя вписано в Золотую книгу истории средневековой армянской миниатюры рядом с именами – Сирарпи Тер-Нерсисян, Лидии Александровны Дурново и Татьяны Алексеевны Измайловой. Эта скромная женщина, никогда не стремившаяся к почестям, поддерживала тесные научные контакты и сотрудничала со многими известными учеными. Анатолий Леопольдович Якобсон и Татьяна Алексеевна Измайлова в Эрмитаже, аббаты Венской Конгрегации Мхитаристов Григорис Манян и Погос Годжанян, немецкие ученые Хайде и Хельмут Бушхаузены, профессор Санкт-Петербургского университета Людмила Киселева, профессор Таврического университета Олег Габриелян и многие другие были ее близкими друзьями.

Э. Корхмазян на протяжении лет преподавала в Художественно-театральном институте, став незаменимым наставником многих теперь уже состоявшихся, преданных своему делу специалистов.

Работа над изданием исследования “Миниатюра Высокой Армении”, велась несколько лет. Оно было дополнено рядом предоставленных коллегами из-за рубежа материалов.

Для публикации в настоящем издании мы получили фотокопии необходимых миниатюр Ерзынкайской библии – рук. N 1925 библиотеки Св. Иакова в Иерусалиме, за что выражаем нашу признательность Армянскому Иерусалимскому Патриарху – высокопочтимому архиепископу Тер-Торгому Манукяну и иеромонаху Шнорку Палояну. Мы получили также фотокопии ряда миниатюр Каринского евангелия – рук. N 325 библиотеки Мхитаристов в Венеции, за что благодарим аббата Конгрегации архимандрита Егию Килагпяна и фотографа Грайра Базе-Хачеряна. Благодарим сотрудницу Матенадарана, художницу Лилит Амирджаниян, которая помогла идентифицировать иллюстрации к монографии. Выражаем признательность Самвелу Карапетяну, любезно предоставившему для публикации фотографии знаменитого армянского монастыря Аваг ванк в Ерзнке.

Стелла Варданян

ПРЕДИСЛОВИЕ

Высокая Армения* — одна из провинций исторической Армении, занимавшая северо-западную ее часть. В нее входили девять областей: Даранали, Екелеац, Спер, Алив, Мананали, Дерджан, Шахагом, Мындзур, Карин¹. Последняя область, с одноименным главным городом, дала позднее название и всей провинции, именовавшейся также Карно ашхар (Каринский край, ныне Эрзерумский вилайет в Турции).

В армянском географическом труде VII века, “Ашхарацуйце” (“Указателе мира”), дается следующее объяснение наименованию провинции: “... как показывает само название “Высокая Армения”, местность эта расположена намного выше не только остальных областей Армении, но и всего (окружающего — Э. К.) мира, поэтому страну эту и назвали вершиной мира” (21, 106)².

Расположенная на высокой возвышенности, пересекаемой целой грядой горных хребтов, местность эта является крупным водоразделом, откуда берут начало многие реки — Евфрат, несущий свои воды к Персидскому заливу, Ерасх (Аракс), впадающий в Каспийское море, Гайл (Ликос), Чорох (Акамсис, Вох), текущие к Черному морю и другие (40, 44).

Земля здесь отличалась богатой растительностью, обилием сельскохозяйственных культур, возделывать которые научились здесь с незапамятных времен³. Тут

водилось много дичи, разнообразен был животный мир, недра богаты полезными ископаемыми, а на поверхность выходили целебные минеральные воды⁴. Издавна города Высокой Армении находились на перекрестке важных транзитных путей, что весьма способствовало развитию ремесел, торговли, культуры и искусства. В древнейшие времена здесь находились центры поклонения местным языческим божествам, в честь которых воздвигались храмы, устанавливались статуи богов. За отсутствием сохранившегося материала, сейчас трудно говорить о том, какой вид имели идолы, устанавливавшиеся в капищах языческой Армении. До нас дошли лишь немногочисленные остатки древних изваяний, мозаик, предметов прикладного искусства. Раскопки ведутся сейчас, в основном, на территории Республики Армения (17, 18, 44, 62, 100, 163, 195, 201, 217), тогда как значительная часть исторической Армении, куда входила и территория одной из ее бывших провинций, Высокая Армения, недоступна для армянских, археологов. поэтому большое значение имеют работы французского ученого Мишеля Тьерри, исследовавшего ряд архитектурных памятников Западной Армении, в том числе и Высокой Армении (270, 271).

О древней культуре Армении, о языческих храмах на ее территории ценные

* В русскоязычной литературе встречается также вариант “Верхняя Армения” перевода армянского названия “Бардзр Хайк”.

¹ Сведения об этой провинции можно почерпнуть из целого ряда трудов (см. библиографию, №№ 6, 8, 14, 28, 40, 51, 67, 73, 75, 87, 88, 216).

² Темными цифрами обозначаются номера использованных трудов, представленных в библиографии, прямыми — номера страниц.

³ Территория этой провинции считалась одним из предполагаемых мест библейского рая. Отсюда берут начало реки, указанные в Библии: Хидекиль (Тигр), Евфрат, Фисон (Фасис) и Гихон

(Ерасх). Согласно сообщениям историков, природа этого края была намного богаче, чем теперь. На протяжении веков местность эта не раз опустошалась полчищами варварских племен, проникавших сюда из степей Средней Азии, немало разрушений имело место и по причине часто случавшихся на этой территории страшных землетрясений (40, 44).

⁴ Марко Поло свидетельствует о богатых запасах нефти близ города Ерзынка (165, 56, 90, 54). Клавихо, бывший в Ерзынка в XV в., говорит, что там много источников, а у Рамузио (XVI в.) имеются сведения о серебряных копях близ Баберда (там же, примечания 1 и 4).

сведения имеются в “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци. Так он сообщает о построении в Армавире капища, в котором были установлены статуи богов Солнца (армянский Тир) и Луны (Анаит), которая первоначально, как богиня-мать, сочетала в себе функции нескольких божеств: богини любви, плодородия, покровительницы садоводства и даже богини войны (62, 157, 65^ш, 135, 92; 173, 195, 217). Из божеств древней Армении Хоренаци упоминает также Арамазда (верховный бог, громовержец, равноценный греческому Зевсу), Астхик (богиня любви), Вахагна (драконоборец), Баршамина (владыка Неба) и др. В некоторых храмах ставились также статуи предков армянских царей. По этому поводу Н. Эмин замечает, что у армян, как у мидян и персов, царям приписывалось божественное происхождение и имелся обычай помещать их изображения в храмах, наравне с изображениями божеств (217, 233). К сожалению древние летописцы не дают описаний этих статуй. Известно лишь, что некоторые из них изготавливались из драгоценных камней и металлов. Так Хоренаци сообщает, что статуя Баршамина была сделана “из слоновой кости и хрусталя, оправленных серебром” (135, там же). Это, кстати, и послужило одной из причин того, что богатства капищ нередко грабились. А. Кюрдян, со ссылкой на Плиния, пишет, что одну из золотых статуй богини Анаит разбили воины Антония, разделившие между собою золото (88, 13).

Согласно данным “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци, в некоторых капищах, были помещены статуи греческих богов, привезенные армянским царем Арташесом I (II в. до н. э.) из завоеванных им областей Малой Азии, а также из Греции. Греческие статуи размещали по тем местным храмам, которые были возведены во имя соответствовавших им армянских бо-

жеств⁵. При Тигране Великом (I в. до н. э.) часть этих статуй была перенесена в города Ерез, Тил, Багайариндж и Аштишат. Храм в Ерезе, посвященный богине Анаит, стал процветать, получая богатые дары. Культ богини Анаит приобрел в древней Армении большое распространение, а область Екелеац, где находились главные капища этой богини, именовалась в те времена Анахтакан⁶.

⁵ “Так например, — пишет Н. Эмин, — Олимпийского Дия они поставили в анийском (Ани-Камахе) храме, посвященном Арамазду, отцу богов; Афину — в Тиле, селении округа Екелеац, провинции Высокая Армения, где был храм богини Нанэ; Артемиду — в Еризе, деревне того же округа, той же провинции, где находился храм богини Анаит” (217, 38). Греки, видимо, очень ревниво относились к “попавшим в плен” статуям своих богов. В этом отношении весьма показательна легенда о дочери царя Агамемнона, Ифигении, которая вместе со своим братом Орестом бежала за реку Евфрат, в страну Екилисену (так называли греки область Екелеац), где находился храм богини Анаит, в котором была установлена статуя Артемиды. Эту статую они похитили и увезли обратно в Грецию (192, 85).

⁶ По сообщениям историков, близ храма в Ерезе, посвященного богине Анаит, разводили быков и самых лучших из них приносили в жертву богине. Быки эти были неприкосновенны (23, 79). Заслуживает внимания тот факт, что еще в глубокой древности бык являлся одним из объектов поклонения для народов, обитавших в Малой Азии (указания на обычай поклонения “золотому тельцу” имеются и в Библии). На территории Высокой Армении было обнаружено немало кубков, нижние части которых представляют собой бычью голову. Были найдены и целые литые фигурки и полуфигурки быков (99, илл. L-IX, LX). Распространение на этой территории поклонения быку, тельцу отразилось и в ряде географических названий. Так, в Высокой Армении одно село называлось Езн (вол). Некоторые армянские историки называют Армянский Тавр — Цул (бык). Так же именуется одна из его вершин (62, 102). Кстати, слово “тавр” по-гречески также означает “бык”. Выходцы из Малой Азии, обосновавшиеся в Крыму и продолжавшие поклоняться тем же идолам, дали название полуострову — Таврика или Таврида. Ас. Мнацаканян, обращаясь к вопросу о поклонении быку, приводит многочисленные факты, иллюстрирующие имевшее место распространение этого культа в некоторых древних обрядах, народных песнях и даже в народном эпосе “Давид Сасунский” (64, 534-537). Интересно, что некоторые исследователи само название города Ерзынка связывают с фактом распространения на данной территории в древности поклонения быку — *Էրզնկ Կայք* — езын кайк (место, стойбище быков) (23, 79).

Большой интерес представляют обнаруженные в Коммагене остатки колоссальных древних идолов и царей. Г. Саркисян полагает, что подобные изваяния должны были быть и в Армении, отделенной от Коммагены лишь рекою Евфрат и отсутствие которых автор объясняет плохо проводимой на территории исторической Армении археологической работы (195, 34, 202, 112-113).

Появление в Армении статуй греческих богов не могло не оставить определенного воздействия на развитие местной культуры. Б. Аракелян отмечает, что влияние греческой культуры, способствовало развитию эллинистического направления в искусстве Армении (99, 36). Иное мнение высказывал Л. Азарян. Незначительное количество найденных на территории Армении остатков эллинистического искусства вызвало у него сомнения в его значимости в культуре страны. Более того, автор, исходя из характера дошедших до нас остатков древних культовых изваяний, приходит к выводу, что по своей сути они выполнены на основе совершенно иных эстетических принципов, иного мировосприятия и редкие находки на территории Армении обломков скульптур, выполненных в стиле античного эллинистического искусства (голова богини Анаит, торс женского божества и незначительные остатки древних предметов прикладного искусства), являются остатками тех изваяний, которые привозились в Армению в качестве трофеев из Греции или западных районов Малой Азии, находившихся в сфере влияния греческой культуры (5, 13-31).

Сегодня можно составить лишь приблизительное представление о характере древних языческих храмов. В “Истории Армении” Агатангелоса (V в.) образно повествуется о том какие сокровища были в древних храмах, подвергавшихся уничтожению в период утверждения христианства: “... они (царь Трдат III и Григор Лусаворич – Э. К.) уничтожили отлитых, вы-

сеченных, изваянных, вытесанных, беспомощных, ненужных, вредных, бессловесных обольстителей, неразумно изготовленных потерявшими рассудок людьми” (92, 231). Слова эти красноречиво говорят о наличии в древней Армении многочисленных подобных памятников, выполнявшихся в разной технике и из различных материалов – из дерева, камня, бронзы, меди, серебра, золота, мрамора, слоновой кости⁷.

При установлении христианства, на местах разрушавшихся языческих капищ первоначально устанавливались кресты, затем здесь же строились церкви, чаще из камней бывшего здесь древнего языческого сооружения. Так, в городе Ерезе, на месте храма богини Анаит была построена церковь Богородицы⁸.

С принятием христианства (301 г.) города Высокой Армении становятся центрами новой религии. Согласно свидетельству историков, область Екелеац явилась колыбелью христианства в Армении (88, 51). К концу IV в. Григорием Просветителем здесь были основаны церкви во имя апостола Фаддея⁹ и Иоанна Крести-

⁷ К. Тревер приводит отрывок из диалогов Лукиана, в котором рассказывается, что когда Зевс приказал Гермесу разместить богов по их богатству, а не по знатности происхождения, то оказалось, что на первые места могли рассчитывать только “варварские боги”, сделанные из золота, тогда как эллинистические боги из мрамора, бронзы, слоновой кости и дерева – попадали в задние ряды. Гермес возмутился: “Вот это Бендида и Атгис, и рядом с ними Митра и Мэн, сделанные целиком из золота, они тяжелы и действительно представляют ценность (204, 92).

⁸ К. Мелик-Пашаян усматривает прямую связь между культом богини Анаит и христианской Богородицы: “Праздники, посвященные Анаит, продолжали справляться вокруг церквей, посвященных Богородице, в те же дни, но уже под именем Богородицы. Все это говорит о том, что Богоматерь является преемницей Анаит и пережитки культа последней следует искать в культе Богоматери” (62, 160). По традиции, вокруг церкви Богородицы в городе Ерзынка бродили быки, как и в старину, когда на месте церкви стоял храм, посвященный богине Анаит.

⁹ Апостол Фаддей, вместе с апостолом Варфоломеем, был одним из первых проповедников христианства в Армении. Согласно преданию, оба они принадлежали к числу учеников Христа. Поэтому армянская церковь именуется апостольской. Официальное признание христианства

теля¹⁰. Недалеко от города Ерзынка, в селении Тордан, был основан в это же время монастырь, где была устроена усыпальница Трдата III и его потомков. Туда же были перенесены и останки Григория Просветителя (88, 46).

Новая эра в истории культуры Армении открывается с начала V в., когда Месропом Маштоцем был создан армянский алфавит (405 г.) и заложены основы национальной письменности¹¹. В числе учеников и сподвижников Месропа были и выходцы из Высокой Армении. Так, Корюн (ученик и биограф Месропа Маштоца), пишет, что Маштоц, будучи в Самосате, “приступил к переводам вместе с двумя мужами, учениками своими, из коих одного звали Йованном, который был из области Екелик, а второго - Овсепом из Пахнатуна” (147, 93). А в 16-ой главе того же труда упоминается другой сподвижник Месропа Маштоца – епископ Гинт из Дерджана (147, 103). В связи с этим, А. Кюртян замечает, что Йованн из области Екелик (Екелисеци), изучивший также искусство каллиграфии, может считаться первым писцом, родом из Высокой Армении (88, 64)¹². При основывавшихся здесь школах действовали скрипто-

в Армении имело место в начале IV в. при Григории Просветителе (Лусавориче) и царе Трдате III.

¹⁰ По преданию Григорий Просветитель привез из Кесарии мощи Иоанна Предтечи.

¹¹ Письменность в Армении существовала, по всей вероятности, и до месроповских письмен. По сообщению Корюна, Месроп Маштоц первоначально пытался использовать более древние письмены, так называемые Данииловы, с помощью которых он в течение двух лет обучал юношей в открытых им церковных школах. Однако вскоре стало ясно, что эти письмены недостаточны, чтобы выразить все звуковое многообразие армянского языка, почему и появилась необходимость создания нового алфавита, что было осуществлено Месропом Маштоцем (147, 138). В трудах ряда авторов (217, 204-230, 184, 221, 173, 250, прим. 476), делаются различные предположения по поводу письменности, которой пользовались в языческой Армении “узкие круги жречества”.

¹² Упоминание об учениках Месропа Маштоца имеется и в “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци: Месроп “взявшись за переводы, обдуманно начал с притч (Соломона – Э. К.) ... вместе со своими учениками Йовханом из Екелеаца и Йовсепом из Пахина” (173, 193).

рии. Однако от этого раннего периода до нас не дошло ни одной целой рукописи¹³.

Подъему духовной культуры в стране не сопутствовали успехи в политической жизни. Еще в конце IV в. агрессивные устремления могущественных соседей Армении – Византии и Ирана, привели к ее разделу (387 г.). В это время почти все области Высокой Армении отошли к Византии. Н. Адонц на основе исследования источников заключает: “... Присоединенные к империи области бывшей Великой Армении, Сатрапии и Внутренняя Армения (в последнюю входили и области Высокой Армении – Э. К.) носили характер свободных владений, внешне сцепленных с империей, но во внутренней жизни и устройстве вполне самостоятельных” (94, 104). Политическим центром так называемой Ромейской Армении (т.е. находившейся под протекторатом Византии) – стал город Карин, игравший роль важного пограничного опорного пункта. В 421 году, при византийском императоре Феодосии, город обстраивается, возводятся новые крепостные стены и он получает новое название – Феодосиополь (79, 63-69).

В VII-VIII вв. Армения оказывается завоеванной арабами. В упорной и длительной борьбе в IX в. страна сбрасывает арабское иго и в X - начале XI вв. переживает большой расцвет экономической и культурной жизни. В международной торговле города Высокой Армении играли немаловажную роль. В частности, большое значение приобрел торговый путь из Арчеша, через Маназкерт, Хнус и Ерзынка в Сивас (162, 237). Оживляется строительная деятельность – реставрируются и возводятся как гражданские, так и культовые сооружения, большого развития достигают и центры духовной культуры – церковные школы и университеты, активизируется и деятельность скрипториев. От этого периода дошли до нас отдельные

¹³ Отдельные фрагменты древних рукописей (VI-VIII вв.) сохранились, в основном, в виде защитных листов, трудно поддающихся датировке и локализации.

образцы памятников письма и книжной живописи, часть которых связана своим происхождением с центрами письменной культуры Высокой Армении, о которых речь пойдет впереди.

С 20-х годов XI в. положение Армении вновь ухудшилось. Византийская экспансия с запада и нашествия сельджуков с востока резко изменили политическую карту страны – армянские царства и княжества пали одно за другим. Образовавшаяся сельджукская империя очень скоро, однако, распалась на отдельные княжества – эмирства. Такие эмирства были основаны и в городах Высокой Армении – Ерзынка и Карине.

С XIII века начались нашествия татаро-монголов. Первое их появление в ряде мест было воспринято не так трагично по той причине, что не успевшие принять ислам татары вступили в борьбу с сельджукскими эмирами, жестокими угнетателями армянского народа. Киракос Гандзакеци, историк XIII в., пишет по этому поводу следующее: “И распространилась о них ложная молва, будто они маги и христиане по вере, будто творят чудеса и пришли отомстить мусульманам за притеснения христиан; говорили, будто у них церковь походная и крест чудотворный... и эта ложная молва заполонила страну. Поэтому население страны не стало укрепляться...” (140, 138)¹⁴. Однако, разорения и грабежи, сопровождавшие нашествия монголов, очень скоро развеяли иллюзии.

Стремление монголов создать на завоеванных территориях мощное централизо-

ванное государство требовало укрепления экономики страны, что невозможно было осуществить без привлечения местных сил (104, 127-142, 163, 202-221). В этой связи А. Манандян пишет: “Сохранив в Армении ее феодальный строй и предоставив феодалам часть их прежних прав и владений, монголы использовали этот строй как готовый аппарат местного управления, а также военные силы феодальной Армении в дальнейших своих завоевательных походах против сельджуков Малой Азии, Багдадского халифата, Сирийско-египетского государства мамелюков и золотоордынских ханов” (162, 268).

Население оказывало упорное сопротивление новым захватчикам, однако силы были неравные. Двухвековое сельджукское иго вконец ослабило страну и потому борьба жителей против несметных монгольских полчищ была обречена на поражение. Вардан, армянский историк XIII в., в своей “Истории Армении” пишет, что жители города Ерзынка “были беспощадно истреблены, потому что оказали сопротивление, и много областей были разрушены, в которых жил многострадальный наш народ”¹⁵.

В различных армянских письменных источниках дается различная оценка монголам, что в каждом конкретном случае зависит от степени жестокости, или же напротив, от терпимости к местному населению того или иного монгольского правителя (104, 146).

Завоеванные территории монголы разделили на обширные наместничества, в одно из которых входили Армения, Грузия, Арран, Ширван и Атрпатакан. Это наместничество, в свою очередь, делилось на пять вилайетов, причем Армения оказалась разделенной: Грузия и часть Арме-

¹⁴ Молва эта распространялась довольно упорно. Интересна в этом отношении догадка, высказанная Л. Хачикяном по поводу одной миниатюры известного киликийского художника Тороса Рослина. В одном из иллюстрированных им Евангелий (Библиотека армянского Патриаршества в Иерусалиме, рук. № 251, 146), в сцене “Поклонение волхвов”, наряду с волхвами, представлены еще три фигуры, лица которых отличаются своим цветом – они темно-розового оттенка. Как поясняет надпись на миниатюре, это татаро-монголы. Именно восприятием монголов в качестве избавителей от сельджуков и объясняет Л. Хачикян появление подобного изображения (29, 127, см. также, 117, 112-113).

¹⁵ Говоря о горестной судьбе армян, историк Вардан, как и многие средневековые авторы, видел в этом исполнение какого-то злого рока и придавал фатальное значение буквенному обозначению года, когда был разрушен город Ерзынка: “Численные буквы этого года (692-ՈՂԲ) означают плач). И действительно, в эти дни совершились деяния, достойные слез и плача...” (136, 8).

нии (Айрат, Сюник, Арцах, Гугарк, Карс) — составляли один вилайет, именованный Гюрджистаном. Южные и западные районы Армении составили другой вилайет, названный “Великой Арменией”, куда входили и территории провинции Высокой Армении.

Несмотря на частую смену властителей и вхождение в состав различных административных объединений, территория Высокой Армении еще долгое время (вплоть до XVII в.) продолжала оставаться заселенной преимущественно армянами. Расположенные здесь центры духовной культуры, тесно связанные с исконными местными традициями, вопреки, а вернее благодаря постоянно существовавшей опасности физического истребления, являлись оплотами сохранения национальных культурных ценностей. И хотя в письменных источниках термин “Бардзр Хайк” (Высокая Армения) встречается довольно редко, мы сохранили старое название этого региона, продолжавшего жить своими обычаями и традициями, что ярко проявилось в создававшемся здесь искусстве, в частности в книжной живописи.

В условиях, когда коренная Армения была лишена централизованной государственной власти, особое значение приобретает церковь, ставшая на протяжении многих столетий средоточием национального единения. Она фактически выполняла роль не только духовной, но и светской власти.

Монголы проводили довольно коварную политику постепенного ослабления местных феодальных родов и полного захвата их владений. Понимая грозящую им опасность, многие представители армянских княжеских семей скрывались в это время под монашеской рясою, что помогало им сохранить хотя бы часть своих прежних владений — они передавали их церквям, которые пользовались определенными привилегиями и тем самым меньше подвергались ограблениям (104, 146, 26, 9-15).

Полученные церковью привилегии носили, однако, довольно непостоянный ха-

рактер. Представителям местной армянской знати и духовенства приходилось каждый раз вновь и вновь, при помощи дорогих подношений и сложных дипломатических переговоров, заново испрашивать права на пользование собственными землями, на неприкосновенность церкви и освобождение ее от налогов¹⁶... Некоторые армянские деятели тех времен отваживались иногда заступаться и за народ. Так, по сообщению историка Вардана, жена хана Хулагу, которая была христианкой, после смерти своего мужа обратилась к армянским священникам (в их числе был и сам историк) с вопросом — следует ли служить обедню по усопшему. Священники ответили так, как того требовали интересы армянского народа: “Мы сказали, — пишет Вардан, — что не следует служить обедню, лучше приказать раздать милостыню и облегчить тяжесть налогов” (136, 24).

Несколько либеральная на первых порах политика монголов по отношению к церкви способствовала тому, что в ряде мест это вызвало определенное оживление внутренней жизни монастырей, становившихся более чем когда-либо средоточием национальной культуры. Что касается очагов письменности Высокой Армении, то их активизация в XIII-XIV вв. тесно связана также с тем обстоятельством, что области этой провинции получили в то время относительное самоуправление — непосредственными правителями

¹⁶ В этой связи интересен рассказ Степаноса Орбеляна, который в своей “Истории” повествует, что когда сюникский царек Давид бежал из плена (он был полонен монгольским правителем Бачу-Нуином), по дороге он встретил вассала князя Смбата Орбеляна, Тангрегула, которому передал драгоценный камень “чудно сиявший... красного цвета, от которого струились лучи, словно от огня, им можно было ночью осветить дом, как светильником”. Давид попросил передать камень князю Смбату, добавив при этом, что камень этот “стоит целого царства”. Получив драгоценный камень, Смбат не осмелился оставить его у себя, подумав: “он может послужить мне гибелью”. Князь дарит драгоценность великому монгольскому хану, чтобы снискать его покровительство. Получив такой дар, Мангу хан возвращает Смбату все его владения” (136, 38-39).

некоторых из них, вплоть до XV века, были местные князья. Так было, в частности, в области Екелеац со столицей Ерзынка. В этой связи Э. Багдасарян пишет: “Доскональное и всестороннее изучение фактов приводит нас к убеждению, что восстановление армянского княжества в Ерзынка было преимущественно, результатом армяно-монгольского военно-политического союза и доказательством признания монголами военной силы армян”. (14, 44). На протяжении почти двух столетий с конца XIII в. вплоть до середины XV в. здесь сохранялась относительно мирная обстановка, способствовавшая созидательной жизни, развитию культуры и искусства. В это время вновь оживились торговые связи между различными странами Запада и Востока, в которых города Высокой Армении играли немаловажную роль. Флорентинец Балдуччи Пеголотти (начало XV в.), описывая торговый путь, идущий из Айаса через Армению в Тебриз, указывает, что путь этот проходил через города Сивас – Ерзынка – Эрзерум. Через эти же города шел и другой караванный путь – в Трапезунд (162, 237). Здесь уместно привести известные строки из описания путешествия Марко Поло: “Великая Армения – страна большая; начинается она у города Арзинга (Ерзынка), где выделяется лучший в свете бокаран (шерстяная ткань). Есть тут также отличные бани и самые лучшие источники. Живут там армяне и подвластны они татарам. Много там городов и городищ. Самый отменный город Арзинга. Там живет архиепископ. Есть еще город Арзирон (Эрзерум) и Арзис (Арчеш)” (165, 27-28).

По свидетельству арабского путешественника XIV в. Ибн-Батуты, в городе Ерзынка производились прекрасные ткани, а из местной меди изготавливали чаши и канделябры особой формы, имелись там также “превосходно устроенные базары” (162, 305).

М. Абемян приводит в своем труде выдержку из “Дневника путешествия ко дво-

ру Тимура Рюи Гонзалеса де Клавихо (начало XV в): “Города Ерзынка, Сурмалу (Сурмари), Игдыр и Хой были в то время важными политическими и торговыми центрами... Город Ерзынка построили армяне. И в садах города, и во многих местах, можно увидеть вырезанный на камнях знак креста... (т.е. хачкары – Э. К.). Город очень многолюден и там можно увидеть очень красивые улицы и площади. Здесь живут многие должностные лица, большая часть которых – богатые люди, и есть очень богатые купцы” (90, 514).

Несмотря на беспокойное время продолжалось развитие крупных торговых городов. В. Бартольд отмечал, что караванная торговля между Передней Азией и Китаем получила в XIII веке такое развитие, “какого она не имела ни раньше, ни после; этими караванными путями воспользовались и европейцы, начиная с венецианских купцов Поло” (107, 84). Естественно, что при этом в общественной жизни того времени значительную роль начинают играть представители среднего сословия – торговцы, ремесленники. Они объединялись в особые союзы, так называемые “амкарства”, которые охватывали людей общих занятий, общего социально-экономического положения. Исследования показали, что объединения ремесленников существовали в Армении еще IX-X вв. (44, 564-565).

Известно, что в городах Армении имелись улицы Кузнецов, Сапожников, Ткачей и т. д. Амкарства имели свои уставы. Л. Хачикяном был исследован устав молодежной организации, существовавшей в городе Ерзынка, которая во многом напоминала союзы ремесленников (27, 73-84; 28, 365-377). Эта организация, тесно связанная с церковью, объединяла людей общих занятий и носила название “Братство”¹⁷. При некоторых отличиях от ам-

¹⁷ Подобные братства (объединения городских ремесленников) – существовали и в европейских городах того времени. Они преследовали религиозные и благотворительные цели, являясь организациями взаимопомощи. Несколько ближе по

карств, братства во многом с ними схожи. Поэтому, на основе сохранившегося устава ерзынкайского братства, можно составить приблизительное представление о правилах и уставах амкарств — союзов ремесленников. На основании исследования письменных источников, Л. Хачикян заметил, что эти молодежные организации (братства) имели в условиях Армении XIII-XIV вв. некоторые особенности, связанные с необходимостью защищать не только свои интересы, но часто интересы и безопасность родного города, особенно в периоды нашествий или осады со стороны иноземных захватчиков. Поэтому братства эти “играли одновременно важную роль в качестве вооруженной силы” (27, 80). В выработанных канонах таких братств значительное место уделено вопросам взаимопомощи между представителями братств различных городов, что имело чрезвычайно важное значение в условиях потерявшей государственность Армении.

Специалистами отмечено и такое следствие развития городов, как определенное обмирщение мировоззрения данной эпохи. Наряду с церковной литературой и поэзией, большого развития достигает и светская, отражавшая отдельные стороны окружающей действительности. Интересно также, что поэзия того времени становится достоянием более широкого круга читателей, в числе которых были даже ремесленники. Л. Хачикян приводит ряд образцов светской поэзии, создававшейся по заказу членов братств. В числе авторов таких произведений были нередко и прославленные средневековые армянские поэты, выходцы из районов Высокой Армении — Йованнес (XIII в.) и Костандин (XIV в.) — оба имевшие прозвище Ерзынкаци¹⁸. Изучение образцов миниа-

турной живописи этой провинции позволяет проследить черты обмирщения и в области искусства, о чем речь будет впереди.

Все вышеизложенное свидетельствует о многогранной, полной противоречий и изменчивости жизни этого края. Лишь за стенами монастырей жизнь протекала более спокойно, где, говоря словами поэта:

В уединеньи темных келий, в глухих стенах монастырей,

Историки, от скорби сгорбясь, перед лампадою своей,

Без сна, ночами, запивая заплесневелый хлеб водой,

Записывали ход событий на свиток желтый и сухой (134, 512).

В этих же кельях трудились и мастера книжной живописи, создававшие шедевры этого вида искусства, которые и теперь поражают мастерством исполнения, богатством и разнообразием декоративного оформления, оригинальностью творческих решений композиций, совершенством технических приемов, а в ряде случаев и прекрасной сохранностью красочного слоя, что говорит о высоком техническом уровне их приготовления.

Хотя история этого края не способствовала сохранению создававшихся здесь памятников армянского искусства, однако и то немногое, что сохранилось, свидетельствует о высоком его развитии в XI-XIV вв.

своему духу к армянским были украинские и белорусские братства XV в. Это были национально-религиозные общественные организации, создававшиеся с целью борьбы против национального угнетения (см. БЭС, т. 4, с. 8).

¹⁸ Говоря о поэзии Йованнеса и Костандина Ерзынкаци, Валерий Брюсов пишет: “В стихах

Иоанна Ерзынкайского и Фрика армянская лирика освобождается от уз церковности и библейских образов. Оставалось сделать один шаг, чтобы перейти к чисто субъективной лирике. Этот шаг и делает младший современник Иоанна и Фрика — Костандин Еразынкайский, который заговорил не только на языке жизни (современном поэту разговорном языке), но и о самой жизни, ближе и интимнее, нежели Фрик...” (109, 54).

А. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ОЧЕРК

Насколько была сложна и насыщена событиями история Высокой Армении, настолько же многогранно, сложно и неоднородно было создававшееся здесь искусство, судить о котором мы можем, в основном, на примере образцов книжной живописи. К сожалению, нам недоступны дошедшие до нас редкие памятники архитектуры и монументального гражданского искусства этой провинции. Отдельные сведения о них сохранились в письменных источниках — памятных записях рукописей, а также в произведениях как средневековых, так и ряда авторов нового времени, совершавших путешествия в эти края. Особый интерес представляет книга Акопа Карнеци, написанная в первой половине XVII века (39). В ней содержатся ценные сведения по географии и экономике края, рассказывается о населении и его занятиях, при этом автор с горечью повествует о бедственном положении армянского народа, изнывавшего от жестокого турецкого ига — значительная часть урожая изымалась в виде налогов, что приводило к обнищанию трудового народа. Имеются также данные о церквях и монастырях, причем относительно некоторых из них приводятся связанные с ними предания. Акоп Карнеци восторженно говорит о красоте и крепости зданий, о многочисленных церквях, “увенчанных куполами и прекрасных для обозрения”, многие из которых обращались в мечети (часто к ним пристраивали минареты). Однако описаний памятников в подобных трудах, конечно, не бывает.

В труде Гарегина Срвандзтяна, посетившего районы Западной Армении в 60-70 гг. XIX в., описывается еще более тяжелое положение армянского народа. К

этому времени уже значительная часть армянских земель находилась в руках турок и продолжалась практика обращения церквей в мечети (74).

Более обстоятельные сведения об армянских церквях Высокой Армении содержатся в трудах армянских деятелей конца XIX - начала XX вв. Важнейшим из них является труд А. Воскяна — “Монастыри Высокой Армении” (67). Автор насчитал в интересующей нас провинции свыше 100 церквей и монастырей. В некоторых случаях автор дает их краткие характеристики, указывая иногда на наличие в них рельефных или фресковых оформлений, приводит также данные о хранившихся в них драгоценной утвари и рукописях. Так, относительно монастыря Аваг ванк, одного из крупнейших центров духовной культуры провинции, А. Воскян пишет: “Храм этот величествен и прекрасен, он украшен дивными картинами, посвященными национальным святым. Украшены даже северная и южная стены храма¹⁹. Эта обитель не имеет себе равных среди других монастырей области Екеleaц” (67, 4). Описывая церковь Григория Просветителя (Лусаворича), находившуюся на склоне горы Сепух, А. Воскян отмечает наличие на ее внутренних стенах росписей с циклом изображений страстей Просветителя (там же, с. 33). Находящийся на расстоянии четырехчасового пути от города Ерзынка монастырь св. Николая был богато украшен рельефами и фресками (там же, с. 98). Монастырь Тирашен, построенный в XIII веке в честь “обретения мощей Нерсеса Великого”²⁰, также был украшен фресками, имел деревянную

¹⁹ Обычно чаще украшали лишь восточную абсиду и западную стену церквей.

²⁰ Нерсес Великий — армянский католикос IV в. (329-373 гг.), выдающийся церковный и общественный деятель.

резную дверь с рельефными изображениями на библейские темы (там же, 105-106). Как свидетельствует А. Воскян, в прекрасной сохранности дошел до нас монастырь Эошка, богато украшенный рельефами как снаружи, так и изнутри, а также фресками (там же). Однако по описаниям А. Воскяна невозможно понять - какой древности сохранившиеся на стенах церкви фрески, имеются ли позднейшие записи поверх первоначальных, не всегда указаны сюжеты изображений, не говоря уже о характеристике их художественных достоинств. Из-за частых в этих краях землетрясений большинство церквей и монастырей Высокой Армении несут на себе следы позднейших реконструкций.

Некоторые армянские архитектурные памятники Высокой Армении исследованы М. Тьерри, который опубликовал несколько статей в журнале "Revue des Études Arméniennes" (270; 271). Большинство этих памятников находятся в полуразрушенном состоянии. В статьях помещены их фотографии, обмеры, планировки строений, описание сохранившихся рельефных украшений и росписей (отметим с благодарностью, что г. Тьерри подарил нам два слайда с росписей церкви селения Тил).

Фрагментарно и плохо сохранившиеся фрески не могут дать более или менее ясного представления о процветавшем здесь некогда искусстве монументальной живописи. Однако дошедшие до нас рукописи, вышедшие из скрипториев Высокой Армении, свидетельствуют о развитии здесь изобразительного искусства.

Дошедшие до нас манускрипты этого региона содержат труды различного содержания: книги Священного писания, теологические и философские трактаты, медицинские, астрологические труды, исторические летописи и пр. Все они красноречиво свидетельствуют о высоком уровне наук, а богато украшавшиеся миниатюрами книги Священного писания дают представление об искусстве местных мастеров письма и книжной живописи.

В этом районе исторической Армении было создано немало подлинных шедевров книжной миниатюры, значительная часть которых относится к XI-XIII вв. — это два замечательных Евангелия конца XI в., (М. №№ 2877 и 6264), знаменитый Мушский Чарынтыр (Гомилиарий), написанный в 1200-1202 гг. и являющаяся самой большой армянской рукописью (70 «55,5 см) не менее знаменитая Ерзынкайская Библия 1269 года, хранящаяся ныне в Иерусалиме (№ 1925), рукописи Карина (Эрзерума) XII-XIII вв., представляющие прекрасные образцы книжного оформления, и, наконец, группа рукописей конца XIII-XIV вв., отразившая зародившийся в западных районах Армении новый художественный стиль, сформировавшийся на основе местных традиций и впитавший некоторые особенности киликийской и палеологовской живописи. Все это красноречиво свидетельствует о высоком уровне культуры и искусства, процветавших в городах Высокой Армении.

Миниатюрной живописью этого региона намеревался заняться выдающийся исследователь средневековой армянской культуры Гарегин Овсепян. В одной из своих статей ученый изложил краткую программу начатого им труда. В ней перечислены известные автору рукописи, вышедшие из скрипториев Ерзынка, а также имена писателей, поэтов и некоторых мастеров письма и книжной живописи, деятельность которых была связана со скрипториями области Екелеац (48, 618-625).

Некоторые выдающиеся памятники книжной живописи интересующей нас провинции, хранящиеся в Матенадаране, впервые были опубликованы Л. Дурново (121, 206-213, илл. 121-123).

Две рукописи Высокой Армении стали предметом научных изысканий Сирарпи Тер-Нерсесян — Ерзынкайская Библия 1269 года (77, 28-39) и Лекционарий 1334 года, переписанный и иллюстрированный в селении Ваганашен области Хахтик. В

последней работе автор отмечает, что если рукописи Киликии и Сюника (добавим – и Васпуракана) уже хорошо известны и не раз публиковались, то по сравнению с ними мало что известно о деятельности мастеров письма и книжной живописи западных провинций Великой Армении (237, 653). А в своем труде “L’Art Arménien” С. Тер-Нерсисян вкратце характеризует ряд известных ей рукописей, связанных своим происхождением со скрипториями интересующего нас региона (240, 212-214).

Изучением ранних иллюстрированных рукописей этой провинции занималась Т. Измайлова, опубликовавшая ряд статей, в которых особое внимание уделено вопросам иконографии (127, 76-97; 128, 159-168; 129, 154-168; 130, 206-220; 133, 95; 247, 149).

В альбоме “Армянская миниатюра”, изданном М. Чанашяном, опубликованы иллюстрированные рукописи собрания Библиотеки конгрегации мхитаристов Венеции, среди которых имеются памятники XII-XIII вв., созданные в Высокой Армении: дано их описание и представлены удачные цветные воспроизведения миниатюр (55).

Общее количество дошедших до нас рукописей этого региона, которые нам были доступны – свыше ста. В настоящей работе дается краткое описание сорока рукописей, иллюстрированных в Высокой Армении на протяжении XI-XIV вв., художественное убранство которых представляет наибольший интерес. Приводится

также список всех известных нам рукописей этого региона указанного периода). Несомненно, что создано их было неизмеримо больше. Некогда одна из исконных провинций исторической Армении, она в дальнейшем неоднократно подвергалась нашествиям и опустошениям. Страдала она также и от частых в этих краях землетрясений. С течением времени здесь сократилась численность армянского населения. Неудивительно, что от созданных армянами в этом регионе культурных ценностей до нас дошла лишь их незначительная часть. Следует учесть также, что помимо разрушительных сил времени, армянские памятники этого края расположены на территориях, вошедших в состав турецких владений и подвергались нередко преднамеренному уничтожению. Что касается памятников письменности и книжной миниатюры, то сохранились, в основном, те образцы, которые оказались вывезенными в свое время армянами в другие районы, казавшиеся более спокойными, а иногда и в другие страны, где основывались армянские колонии. Значительная часть рукописей Высокой Армении была вывезена в Крым. Попавшие затем в Новый Нахичеван (ныне один из районов города Ростова-на-Дону), они были перевезены в Ереван и хранятся ныне в Матенадаране им. Маштоца. На основе обобщения уже имевшихся публикаций и привлечения всего доступного нам и не публиковавшегося до сих пор материала представляется еще одна школа миниатюры средневековой Армении.

Б. МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ XI-XII ВВ.

Ознакомление с миниатюрами рукописей, вышедших из скрипториев Высокой Армении показывает, что они часто довольно различны по своим художественным принципам, эстетическим нормам, манере исполнения и стилю. Это не удивительно, если учесть обширные связи центров этой провинции с различными районами коренной и киликийской Арме-

нии. Нестабильная политическая обстановка, вызванная нашествиями иноземных захватчиков, послужила причиной частых переселений армян из областей восточной и центральной Армении в ее западные районы, а также за пределы страны. Начиная с XI века стали появляться в Высокой Армении переселенцы из Ани, городов Тарона, Васпуракана и

других областей. Это несомненно способствовало проникновению сюда традиций иных художественных школ средневековой Армении. Однако исконные местные традиции, унаследованные от древнего искусства, восходящего к седой старине, были сильны и прослеживаются по целому ряду признаков. Чтобы уяснить особенности этих традиций, необходимо обратиться к наиболее ранним памятникам книжной живописи данного края.

Самые ранние дошедшие до нас иллюстрированные рукописи Высокой Армении, относятся к концу XI в. В фондах Матенадарана им. Маштоца таких рукописей две – Евангелия № 2877 и № 6264. Их хораны (таблицы канонов согласия), а во второй рукописи и титульные листы богато украшены орнаментами. Первая из указанных рукописей имеет и сюжетные миниатюры. Эта рукопись (№ 2877) уже привлекала внимание специалистов. Текст ее Гарегин Овсепян датирует X-XI вв. (49, 493). Иллюстрации – 8 хоранов и 3 сюжетные миниатюры Л. Дурново относит к рубежу XI-XII вв. (121, 26). Т. Измайлова полагает, что миниатюры были добавлены к рукописи в конце XII в. (132, 97).

Согласно сохранившейся памятной записи, интересующее нас Евангелие в 1183 году было выкуплено за большую сумму благочестивыми женами Гоар и Хосровидухт, а также священниками Сукиасом и Маргарэ, добавивших со своей стороны “небольшую часть суммы”, необходимой для выкупа, после чего рукопись была передана в дар церкви Богородицы города Ерез (Ерзынка). Сообщается также, что священник Сукиас дал рукопись обновить, и следы этого обновления ясно видны: к рукописи были добавлены страницы с утерянным к тому времени Посланием Евсевия Карпиану и первый канон таблиц согласия, который написан на оборотной стороне второго канона. Различно и их оформление: в отличие от роскошно орнаментированных остальных хоранов добавленные страницы окаймлены лишь уз-

кой красной полосой, текст же на них написан теми же чернилами, что и памятная запись 1183 года, причем на второй странице Послания имеется приписка упомянутого священника Сукиаса, давшего обновить рукопись, а также имя писца Вардосана, который восполнил недостающие части текста. Следовательно, орнаментированные хораны и сюжетные миниатюры были выполнены одновременно с текстом задолго до 1183 года.

В связи с уточнением датировки указанного Евангелия важно определить датировку второго, упомянутого выше Евангелия – № 6264, написанного в Хачкаванке, близ города Карин. Орнаментальные украшения этих двух рукописей стилистически близки, что позволяет считать их выполненными приблизительно в одно и то же время. В памятной записи рукописи № 6264 армянскими буквами-цифрами указан год, когда она была написана. Буквы эти однако наполовину стерлись. Полностью стерлась буква-цифра третьего разряда, соответствующая сотне. Г. Овсепян, разглядев лишь букву-цифру второго разряда «Լ» (= 30) и, предположив, что первая стертая буква-цифра третьего разряда могла быть «Ո» (= 600), предложил считать временем создания рукописи 630 г. армянского летосчисления, что соответствует 1181 году (49, 489). Однако, в памятной записи данной рукописи упоминаются католикос Григор и тиран тачик Махмад. Известно, что во времена патриаршества католикоса Григора Вкаясера (1065-1105 гг.), в провинции Высокая Армения хозяйничал Махмуд (Махмад) I Насир ад-Дин (к власти пришел в 1090 г., но набеги совершал задолго до этого). Исходя из вышеизложенного, конец XI в. представляется наиболее вероятным временем создания Евангелия № 6264. Тогда первая стертая буква-цифра, по-видимому, была «Ե» (= 500). Нам удалось различить третью букву-цифру (первого разряда) - «Ը» (= 8). В результате годом создания рукописи можно считать 538 г. ар-

мянского летосчисления, что соответствует 1089 году. Обе рукописи (№ 2877 и № 6264), как мы уже отметили, характером своего художественного оформления выявляют несомненное сходство и могут рассматриваться как памятники созданные в одно и то же время, к тому же в пределах одной провинции — первая из них, вероятно, в районе города Ерзынка, где она была приобретена “благодетельными женами Гоар и Хосровидухт”, а вторая — согласно памятной записи, близ Карина.

В Евангелии № 2877 сохранились три сюжетные миниатюры — изображения четырех евангелистов и сцены “Благовещения” и “Рождества”. Евангелисты представлены согласно раннехристианской иконографии — все четверо на одном листе, стоящие в ряд (илл. 1). Т. Измайлова, датирующая рукопись XII веком, замечает, что представление всех четырех евангелистов стоящими анфас на одном листе — черта архаическая (247, 97). Однако, поскольку данное Евангелие выполнено, как мы уже уточнили, в конце XI в., то иконография их представления вполне соответствует принятым в то время нормам. Многочисленные аналогичные изображения четырех евангелистов, представившихся в начале рукописей стоящими анфас имеют массу аналогий в целом ряде армянских иллюстрированных Евангелий XI века, опубликованных в альбомах и трудах Л. Дурново, С. Тер-Нерсисян, Г. Акопяна, Т. Измайловой, что лишний раз подтверждает принадлежность исследуемой рукописи и ее иллюстраций к XI в.

В “Благовещении” крупные фигуры Богоматери и архангела Гавриила изображены без архитектурных кулис — фон по горизонтали разделен на две половины: верхняя, символизируя небесную твердь, покрыта темно-синим, а нижняя — густым зеленым цветом (поземь). На этом фоне величественно вырисовываются крупные фигуры девы Марии и архангела Гавриила. Особенно впечатлителен образ Богоматери с ярко выраженным восточ-

ным типом лица, со слегка удлинённым носом с горбинкой, с широким румянцем во всю щеку — прекрасный тип крестьянской девушки (илл. 2). Манера трактовки образов, как и деление фона на два цветовых пояса, находят аналогии в росписях каппадокийских церквей. Так например образ Марии из нашей рукописи сходен с изображением Богородицы в росписи X в. церкви Гаранлек килисе, (илл. 3. 246, табл. 106).

“Рождество” изображено согласно уже сложившейся иконографии, где поза Богоматери представляет один из ранних вариантов — она лежит на боку, подперев щеку правой рукой. Над пещерой, на фоне схематично представленных гор, складки которых читаются как орнаментальные украшения, изображены два благовествующих ангела и пастух со стадом. Ниже — сцена купания; сбоку, справа — фигура Иосифа (илл. 3). Иконографически сходную композицию находим опять-таки в каппадокийских памятниках (246, табл. 106). При определенных иконографических параллелях с каппадокийским искусством, миниатюры рассматриваемого Евангелия стилистически во многом отличны — они исполнены с присущим армянским памятникам данной эпохи своеобразием трактовки образов, выявляющих национальный тип лиц. Отличается и колорит Евангелия — он намного красочнее и насыщеннее.

На связь некоторых памятников армянской миниатюры с фресками пещерных храмов Каппадокии указывала и Ж. Лафонтен-Дозонь, высказавшая предположение об участии в создании последних армянских художников (152, 78-93).

В художественном оформлении обеих рукописей особое место уделено орнаменту, украшающему хораны, титульные листы и маргиналы. Следует заметить, что уже в самых ранних, сохранившихся до наших дней, рукописных Евангелиях имеются хораны — художественно оформленные таблицы канонов согласия. В древнейших рукописях более подчеркнута

архитектоничность их построения — арка, одна или сдвоенная, опирающаяся на колонны, с капителями и базами, между которыми написаны сами таблицы²¹. Слово “хоран”, которым в армянской литературе обозначается эта композиция, как нельзя полно объясняет ее структуру — арочное строение на колоннах, алтарь, храм, шатер (скиния). По этому поводу Ас. Мнацаканян писал, что понятие это связано со скинией, которую должен был соорудить Моисей (Ис. 26), с чем автор сопоставляет и хораны: “Хораны являются воспроизведениями в миниатюрной живописи храмовых строений”, а истоки этих изображений “следует искать прежде всего в произведении начертавшего и разработавшего хораны прославленного церковного деятеля, Евсевия Кесарийского”. Как известно, в истории армянской книжности древнейшие толкования хоранов принадлежат перу известного церковного деятеля VIII века Степаноса Сюнеци (53). С. Тер-Нерсисян считает, что они, по всей вероятности, служили образцом для последующих составителей Толкований (234, 16)²². П. Антабян, в статье, посвященной толкованиям хоранов, приводит данные одной армянской рукописи, текст которой озаглавлен: “Об указателях хоранов Евангелия, которые составил Евсей по просьбе епископа Карпианоса и о том, почему были установлены 10 канонов” (10, 84-86).

Исследованию хоранов, а также сохранившимся в армянской средневековой литературе “Толкованиям хоранов” посвящены труды С. Тер-Нерсисян (232) и В. Казаряна (138, 132-134), который охарак-

теризовал их как оригинальные творения армянских средневековых деятелей. Автором были выявлены и исследованы 13 текстов “Толкований хоранов”, относящихся к различным эпохам — от VIII по XVII вв. Освещены различные аспекты этих текстов — эстетики, теории цвета, символики орнаментальных и архитектурных мотивов.

При наличии чисто местных интерпретаций все они опираются в своей основе на общехристианскую традицию. Каждый, более поздний вариант Толкований определенно отличается от предыдущего, поскольку с каждой эпохой увеличиваются и усложняются украшающие хораны орнаменты, количество и разработанность растительных и звериных мотивов, которым даются необходимые разъяснения расширяется аспект их символического значения. Это вполне закономерно, ибо с поступательным развитием искусства расширялся и усложнялся репертуар изобразительных средств, и старые Толкования не могли уже дать исчерпывающего ответа на все те новшества, которые вносили новые времена с их новыми более сложными представлениями и особенностями эстетических воззрений. Именно этим эволюционным процессом и можно объяснить необходимость появления с каждой новой эпохой новых текстов Толкований²³.

Разъяснения, даваемые в Толкованиях многообразным мотивам узоров, украшающих хораны, составленных из элементов реальных и фантастических обра-

²¹ “Архетипы этого изображения, — пишет Р. Амириханян, — создавались в палестинских скрипториях IV в. под патронажем епископа Кесарии Евсевия Памфила, синоптическим изобретением которого явилась, как известно, знаменитая система Соглашения четырех Евангелий”, (97, 175).

²² С. Тер-Нерсисян замечает, что текст Толкования Степаноса Сюнеци, в отличие от позднейших текстов, имеет меньше семантических толкований и не дает основного значения для каждой таблицы. Более подробно и обстоятельно рассматривает она Толкование хоранов, составленное в XII в. Нерсесом Шнорали, в котором дается определение символики многим элементам украшений (232, 59-60).

²³ Именно появлением новых, более многообразных и сложных композиций декоративного украшения рукописей была вызвана потребность их новых разъяснений. Исследуя вопросы иконных изображений, Ханс Бельтинг отметил, что “теологи в вопросах иконопочитания могли создавать теорию только на базе уже существующей практики.” (108, 13). Точно также, новые толкования хоранов вызывались появлением новых, усложненных элементов орнаментальных украшений, с каждой эпохой обогащавшихся новыми вариантами и интерпретациями узоров. С. Тер-Нерсисян замечает по этому поводу: “Уже существовавший декор мог породить эти комментарии, которые в дальнейшем вдохновляли художников, создававших новые композиции” (233, 57).

зов флоры и фауны, равно применимы ко всему декоративному убору рукописей. В XI-XII вв., уже окончательно формируются основные компоненты художественного украшения рукописных книг (и не только Евангелий) – титульные листы, заставки, маргиналы. Здесь уместно привести объяснения к некоторым изображениям, согласно исследованиям С. Тер-Нерсисян и В. Казаряна. Так птицы у источника символизируют евангелистов, утоляющих духовную жажду у источника св. Духа (иногда – всех, кто приобщаясь к истинной вере, утолял свою духовную жажду). Павлины с перевитыми шеями – единство Ветхого и Нового Заветов. О гранатовых деревьях сказано, что сладость их плодов спрятана под кожурой, как и мудрость пророков замаскирована притчами. О пальме – что ветви ее стремятся ввысь, ибо их значение разъясняется словами Давида: “Истина возникает из земли и приникнет с небес” (Пс. 84, 12). Пеликан, являясь птицей-рыболовом, символизировал апостолов – ловцов человеческих душ. В то же время, с образом этой птицы связано поверье, что она кормит птенцов своею плотью, жертвуя ради них жизнью. Поэтому образ пеликана символизировал также Христа, принесшего себя в жертву ради спасения рода человеческого. Петухи по сторонам креста олицетворяли Воскресение, даруемое человечеству с помощью силы святого креста. Петухи символизировали также предвестников дня, ассоциируясь с пророками – предвестниками и предсказателями будущего. В то же время петух – символ отречения Петра, виноград – символ Христа, ибо в Евангелии от Иоанна сказано: “Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой-Виноградарь” (Ин. 15, 1) и пр.

Если основной компонент изобразительных мотивов имел обобщающий характер, то их исполнение отличалось большим разнообразием, что диктовалось особенностями художественного мышления и эстетическими представлениями,

характерными для каждого центра письменной культуры, уровнем художественного мышления и, наконец, определялось творческими возможностями каждого конкретного мастера-исполнителя.

В ранних рукописях образы животных и виды растений отличаются определенной естественностью и типы их легко различимы. Так, в рассмотренных рукописях XI в. довольно реально трактованы птицы – петухи, утки, куропатки, фазаны. Так же реально изображены растения – узнаются инжир, вьюнки, гранатовые, грушевые деревья с плодами и др. (илл. 4-9).

Постепенно в более поздних памятниках средневекового искусства использованные в украшениях образы реальной природы начинают приобретать формы условного, стилизованного орнамента.

Переход в орнаментике от форм реального мира к стилизации – закономерный процесс в искусстве, связанный со стремлением к обобщенной характеристике при передаче предметов или образов, что приводило к подчеркиванию наиболее типичных, наиболее выразительных аспектов изображаемого. “Превращение предмета в символ, в иероглифический знак вызвано требованием отобразить не ту его внешнюю оболочку, какую искусно изображали античные мастера, а сущность, доступную лишь духовному оку” (153, 56).

Особое место в ранних Евангелиях уделяется изображению крупного креста на постаменте, украшенного орнаментом, занимающим иногда целую страницу в начале рукописи. Подобный крест (илл. 11) изображен на титульном листе Евангелия от Луки (рук. 1089 г. Мат. № 6264).

Появление крупных крестов, помещавшихся на выходных страницах, известны также в ранних сирийских (VIII-IX вв. см. 255), а также в более поздних грузинских рукописях (X-XI вв., см. 193, 214, 215). Однако в средневековой Армении почитание креста приобрело особое значение. Изображения крестов как в живописи, так и в каменной резьбе, отразили и дру-

гое явление, характерное для армянской действительности — своеобразный культ креста, что проявилось в культуре хачкаров²⁴.

Большое внимание уделялось оформлению титульного листа. В ранних рукописях его компоненты отмечены заметной укрупненностью форм. Так инициал занимает в них добрую четверть страницы. Он уравнивается не менее крупным маргинальным украшением и буквами лапидарного характера первых строк текста, как, например, в описанной выше рукописи № 6264 (илл. 11, 12). Все это способствует определенной монументальности стиля. Вообще большинство дошедших до нас ранних рукописей этого региона отличается укрупненностью размеров, что предопределило и укрупненность их декора. В орнаментальных узорах преобладают растительные мотивы, составленные из остроконечных серповидных листьев и спиралей с пальметками. Характерные и для памятников декоративного скульптурного рельефа той эпохи, они украшали также и произведения прикладного искусства. Этот тип орнамента привлек внимание А. Якобсона, который заметил, что “в XII-XIII вв. такого рода орнаментика на Ближнем Востоке становится очень популярной, особенно в архитектурной декорировке Армении. Именно под резцом армянских мастеров этот растительный мотив получил блестящее развитие, в чем убеждают многочисленные памятники XII-XIII вв.” (221, 242).

Прототипы этих узоров в менее стилизованном виде встречаются на многих памятниках восточной части Малой Азии, в том числе и на территории Высокой Армении, относящихся еще к языческому периоду. Так на некоторых металлических сосудах и кубках, датируемых VI-V вв. до

н. э., найденных в окрестностях Ерзынка, имеются украшения в виде листьев и веток, напоминающих своими формами орнаментику ранних иллюстрированных рукописей этого региона (100, табл. I, III, 132, илл. 138).

Большая часть орнаментальных узоров унаследована от более ранней, языческой культуры. “Факты показывают, — писал Ас. Мнацаканян, — что основные мотивы орнаментики родились в недрах первобытного общества, имея в своей основе своеобразное, преимущественно наивно-материалистическое познание и восприятие важнейших природных, а также общественных сил и явлений. Эти мотивы имели определенный смысл и лишь позднее трансформировались, потеряли прежнее значение, видоизменились... При этом, в различные эпохи они по-разному воспринимались и использовались” (64, 603).

Эпоха христианства явилась временем переосмысления всей древней культуры, что коснулось различных ее областей, в том числе и искусства, которое должно было соответствовать новой идеологии, новым, устанавливавшимся церковью канонам, которые “строго регламентировали содержание и форму изображений” (206, 55). При всем желании все подчинять строгим канонам, искусство нового времени не могло не базироваться на культурных достижениях прошлого. “Переход от одной эпохи к другой — процесс, длящийся веками, когда новые культурные ценности и новые социально-экономические отношения формировались и вызревали постепенно, внутри старого порядка” (91, 11). Что касается искусства, то здесь наиболее наглядные примеры можно привести из области орнаментики. Как для украшения церквей пользовались приемами декорировки, выработанными на протяжении веков и ставшими традиционными, так и в миниатюрной живописи продолжали жить образы древнего искусства, воспринимавшиеся теперь в их новом осмыслении и, соответственно, видоизменившиеся.

²⁴ Проблема армянских хачкаров затронута во многих трудах, посвященных армянской средневековой архитектуре, имеются и отдельные исследования, к числу которых принадлежат труды, Л. Азаряна (3), А. Якобсона (221), А. Саакяна (194), Г. Петросяна (69) и др.

Весьма интересны факты заимствования отдельных образцов древнего искусства. Как известно, многие христианские культовые сооружения воздвигались на местах древних капищ, причем нередко части старых построек использовались и принаравливались для новых. В этом отношении любопытна догадка Ас. Мнацаканяна о происхождении скульптурных протомов животных, сохранившихся на стенах ахтамарского храма. Выполненные в технике высокого рельефа, они стилистически резко отличаются от остальных, плоскостно выполненных рельефов храма. Отличаются они и своей несравненно худшей сохранностью. Ас. Мнацаканян видит в этих скульптурных протомах фрагменты декорировки древнего языческого храма, использованные при построении христианской церкви (172). Факт использования камней древнего храма при постройке церкви на острове Ахтамар засвидетельствован также историком X в. Товмой Арцруни (25).

В установлении новой культуры Востоку принадлежала весьма важная роль: “В областях, расположенных между Тигром и Евфратом и за Тигром, сталкиваются самые различные художественные течения, в немалой степени способствовавшие преобразованию позднего эллинизма в новый стиль, определивший собою характер всего средневекового искусства”, — пишет В. Лазарев. (149, I, 39). Провинция Высокая

Армения где берут начало реки Евфат, Аракс, Чорох и др., была одним из центров, сыгравших немаловажную роль в формировании и развитии этого искусства.

Восстановить раннее средневековое искусство интересующего нас региона частично помогают дошедшие до нас иллюминированные рукописи, в декоре которых сохранились элементы древних мотивов, связанных с пережитками языческих представлений.

В христианскую эпоху на основе древних воззрений развилась целая система их нового символического восприятия. С помощью декоративных символических знаков выражались сложные идеи познания мира, что особенно характерно для культуры древнего Востока. В них отразились также отголоски древних мифологических и тотемических представлений, запечатлевшихся в образах, проникших в арсенал средневекового искусства. Образы древних тотемических представлений, олицетворения сил природы, использовались теперь в их новом осмыслении, в их символической связи с идеями нового вероучения. Этим стремлением к символическому толкованию понятий, явлений, а также самого евангельского текста и было продиктовано использование богатых традиций древней языческой культуры, персмаатриваемых и приспособляемых к новой идеологии.

МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ НАЧАЛА XIII в.

Рукописи Высокой Армении, созданные в начале XIII столетия, связаны в основном со скрипториями областей Даранали и Екелеац, крупнейший духовный центр которых находился при монастыре Аваг ванк, который именовался также обителью Григория Просветителя. Согласно преданию монастырь был основан в 35 г. апостолом Фаддеем, а в IV в. некоторые его строения были восстановлены Григорием Просветителем. Монастырь этот находился у подножия горы Сепух, в области Даранали, почти на границе с областью Екелеац, недалеко от города Ерзынка. Расположенный на стыке двух областей в разных источниках он связывался то с одной из них, то с другой (кстати, четкой границы между этими областями и не было). Здесь уже в XII в. был центр епископской епархии и, соответственно, центр духовной и письменной культуры (48, 618-625). В комплексе монастыря имелись четыре церкви: во имя Богородицы, Иоанна Крестителя, апостола Фаддея и Стефана Первомученика. Сведения об этих церквях сохранились в памятных записях рукописей. Действовавшая при монастыре школа высшего типа приравнивалась по своему значению к Гладзорскому университету. Аваг ванк подвергался сильным разрушениям и ныне стоит в развалинах (см. рис. I-VIII).

Центры духовной культуры существовали и в других монастырских комплексах

провинции, связанных с крупными городами, предводители и зажиточные горожане которых выступали часто в роли покровителей, меценатов, на средства которых строились церкви, монастыри, основывались школы, скриптории. Такие центры имелись в Карине, Баберде, Ерзынка, Тордане, Тиле и других городах. Наиболее активными были центры письменности города Ерзынка. “Город Ерзынка, — писал М. Потурян, — который был окружен монастырями, в XIII-XIV вв. снискал большую славу, представляя собой один из центров научной мысли Армении. Он находился как бы в соперничестве с Киликией, являвшейся очагом ученого монашества” (70, 19). Указанную эпоху А. Кюрдян называет золотым веком в развитии культуры не только города Ерзынка, но и всей области Екелеац (88, 151). Из скрипториев областей Екелеац и Даранали вышла большая часть дошедших до нас рукописей Высокой Армении. Здесь был создан целый ряд подлинных шедевров искусства письма и книжной живописи, среди которых особое место занимает знаменитый Мушский Гомилиарий или Торжественник (Чарынтыр, Тонакан), являющийся памятником, имеющим важное и в некотором смысле определяющее значение в истории армянского книжного искусства.

А. МУШСКИЙ ГОМИЛИАРИЙ И ПРИМЫКАЮЩИЕ К НЕМУ РУКОПИСИ

Мушский Гомилиарий получил свое название по месту его долгого хранения в монастыре Аракелоц (Апостолов) близ города Муш (юго-восточная Армения). Колоссальных размеров фолиант (70,5×55. 5 см) является самой большой армянской

рукописью. Мушский Гомилиарий интересен не только своими размерами, но также богатством содержащегося материала²⁵, красотой каллиграфического письма,

²⁵ В рукописи записаны панегирики, речи, проповеди, послания, отрывки текстов историче-

своеобразием художественного оформления (о чем речь пойдет далее), а также своей историей, которая во многом созвучна истории армянского народа. Как и население покоренных завоевателями городов и сел Армении, рукопись попадала в плен, скиталась на чужбине, пока не была чудесным образом спасена (49, 699-726; 56, 137-163; 34, 66-74).

Гомилиарий был заказан в конце XII в. правителем города Баберда, пароном Аствацатуром. Для создания исключительно большой по объему книги были подготовлены соответствующих размеров пергаменные листы, для каждого из которых использована кожа целого теленка²⁶. Текст рукописи писался в течение двух лет “умелым и сведущим в искусстве письма” писцом-каллиграфом Варданом Карнеци. В 1202 году рукопись была в основном завершена — не была дописана лишь памятная запись. В это время началось нашествие на Армению иконийского султана Рукн-эд-Дина, разорившего город Баберд. Владелец рукописи Аствацатур был убит, имущество его разграблено, а заказанная им рукопись оказалась в руках у турецкого судьи. Последний перевез ее в Хлат и заявил о своем намерении продать рукопись. Монахи из города Муша организовали сбор пожертвований для выкупа рукописи. В течение целого года ходили они по селам и собирали средства для ее выкупа (в памятной записи указаны имена многочисленных лиц, принявших участие в выкупе рукописи). За 4000 серебряных

ского содержания. Особую ценность представляют некоторые тексты, сохранившиеся лишь в данной рукописи: древнейшие фрагменты произведений историка Себеоса (VII в.), панегирик Абраама Эфесского на Благовещение Богоматери, речь католикаса Саака III, речь спарапета Вардана Мамиконяна, сказанная перед воинами, накануне Аварайрского сражения и др.

²⁶ На сегодня в рукописи насчитывается 609 листов. 17 ее листов находятся в библиотеке мхитаристов в Венеции, один — в библиотеке мхитаристов в Вене. Два листа этой рукописи в 1958 году были приобретены Российской государственной библиотекой (бывшая библиотека им. Ленина) и в 1979 г. переданы Матенадарану.

монет (очень большая по тем временам сумма) фолиант был выкуплен и помещен в хранилище мушского монастыря Араке-лоц. Здесь в 1205 году рукопись была переплетена и снабжена памятной записью, в которой изложена приведенная выше история. Однако и дальнейшая судьба рукописи была не менее драматична. В 1915 году во время геноцида армян в Османской Турции, рукопись, разделенная на две части²⁷, была спасена: одну ее половину спасли беженки-армянки, с большими трудностями донесшие ее в Ечмиадзин, вторая же половина была найдена офицером русской армии, Николаем де-Роберти. Последний перевез рукопись в Тифлис и подарил музею армянского благотворительного общества, став его почетным членом²⁸. В дальнейшем обе половины рукописи были переданы эчмиадзинскому хранилищу. Ныне они находятся в Матенадаране им. Маштоца под номерами 7729a и 7729б.

Мушский Гомилиарий мы представим лишь с точки зрения оценки его художественного оформления. Рукопись украшена четырьмя сюжетными миниатюрами, а также многочисленными заставками, маргиналами и инициалами. Отдельные их образцы уже публиковались в альбомах, посвященных армянской миниатюре (122, илл. 13; 124, илл. 29-32; 251, илл. 1-2; 240, илл. 163).

Над украшением этого фолианта работали, по всей вероятности, два художника: первый — автор сюжетных миниатюр и некоторой части орнаментальных украшений, в том числе и титульного листа, однако большая часть декоративного оформления рукописи стилистически явно отличается и выполнена несомненно другим художником.

²⁷ Для облегчения пользования рукописью, монахи мушского монастыря разделили ее на две части и каждую в отдельности переплели (56, 139).

²⁸ Названный офицер находился в составе комиссии по охране памятников Российской АН, которая в 1916 г. посетила пострадавшие от погромов территории Западной Армении (56, 162).

Рассмотрим первоначально миниатюры, выполненные автором сюжетных иллюстраций рукописи, которому принадлежит также и оформление титульного листа. На последнем сохранилась приписка, в которой упоминаются заказчик рукописи Аствацатур и художник Степанос.

Рукопись открывается миниатюрой, содержащей три композиции (илл. 13). В верхней части страницы представлен Христос с заказчиком и Крещение, внизу — Рождество и Поклонение волхвов. Лист, на котором исполнены эти три сцены, поврежден — верхний левый его край оторван. Христос представлен восседающим на троне небесном. В одной руке он держит раскрытую книгу, на страницах которой читаются слова: «*Ես եմ լոյս աշխարհի*» (Я свет миру) (Ин. 8, 12). Другую руку он благословляет. Слева от Христа была предстоящая фигура, от которой сохранилась лишь кисть руки, протягивающая книгу — вероятно, здесь был представлен заказчик рукописи — Аствацатур²⁹. Справа от Христа, отделенная от него рамкой, изображена сцена Крещения. Некоторые детали этой композиции, как, например, одеяние Иоанна Крестителя, представленного не во власянице, а в гиматии и хитоне, а также изображенное за его спиной здание — говорят об использовании художником одного из редких ранних вариантов этой сцены. Композиция сформирована на основании текста Евангелия от Иоанна (Ин. 1, 28): “Это происходило в Вифаваре при Иордане, где крестил Иоанн”. Изображенное на фоне миниатюры здание является намеком на город Вифавар. Сходная редакция этой сцены встречается в раннехристианских памятниках, например в рельефе VI в. на знаменитом троне Максимиана (266, илл. 361). В рассматриваемой миниатюре под

²⁹ С. Тер-Нерсесян полагает, что слева от Христа могла быть расположена сцена Благовещения. Однако ясно видимая рука, протягивающая книгу, скорее свидетельствует, что там был изображен заказчик рукописи, парон Аствацатур, держащий в руке заказанную им книгу (240, 211).

ногами Христа изображен поверженный змей-дракон (вишап), что с XIII в. становится характерным для иконографии сцены Крещения в армянском искусстве. Образ поверженного змея — дракона в Крещении появился здесь под воздействием гимнографической литературы (186, 73-85; 132). В Шаракноце (Сборнике богослужебных песнопений), в каноне на восьмой день Богоявления говорится: “В реке Иордане Спаситель сокрушил голову змия и своею властью избавил всех” (218, 30). Как показал Н. Эмин, в основе этого канона лежит следующий текст из Псалтыря: “Ты расторг силою Твоею море, Ты сокрушил головы змиев в воде” (Пс. 73, 13-14). На основе этих текстов в армянской миниатюре появилась новая редакция сцены Крещения, в которой присутствует змей-вишап, а иногда несколько змеев³⁰. В византийском искусстве преобладает иная редакция этой сцены — в воде изображается обычно или крест на постаменте, как символ утверждения христианства, или древние олицетворения Иордана в виде водного божества, символов загробного мира и пр. (262, 137; 86, 21-22; 34, 68).

В нижней части страницы представлена сцена Рождества Христа с Поклонением волхвов. Здесь также видим довольно ранний вариант этой темы. Богородица изображена сидящей рядом с яслями, нежно протянувшей руки к спеленутому младенцу, как бы обнимая его. Ее крупная фигура занимает центральное место в композиции. Над пещерой, в которой помещены Богородица с младенцем, возвышаются симметрично расположенные блоки скал, контуры которых закручиваются, образуя причудливые формы, напоминающие орнаментальные обрамления. От сце-

³⁰ Появление змея-вишапа в Крещении связано также с апокрифом, согласно которому змей выступает не только в роли соблазнителя Адама и Евы, но и коварного демона, вынудившего их дать обещание быть послушными его воле. Власть змея-вишапа (демона, сатаны) кончается с приходом Спасителя (24, кн. 1, 312; 146).

ны купания сохранилась лишь часть фигуры прислуживающей женщины и голова младенца Христа. Левая часть композиции не сохранилась — там были фигуры Иосифа и поклоняющихся волхвов (голова одного из них в короне сохранилась).

В данной композиции наиболее характерной является поза сидящей в сцене “Рождества” Богоматери — вариант, связанный с идеей о ее безболезненных родах (188, 73; 187, 171). Наиболее ранние образцы такой иконографии известны с IV-V вв. в рельефах саркофагов, например, на саркофаге в Мантуе (142, 28, илл. 8). Немало примеров дают и памятники более поздние, IX-XI вв.: на окладе слоновой кости IX в. из Кенсингтонского музея (там же, с. 226, илл. 147), в мозаиках Хозиас Лукас и Палатинской капеллы в Палермо (266, илл. 157, 159; 268, илл. 79, 80; 230, илл. 130), а также в росписях Каппадокии, в частности, в пещерных храмах Карабах килисе и Каранлек килисе (оба памятника относятся к XI веку, см. 246, альбом III, илл. 198a)³¹. В армянской миниатюре наиболее ранние образцы подобной иконографии встречаются в основном в памятниках XI в., например, в Евангелии из Мелитены 1057 года (Мат. 3784, 152, 85). В начале XIII в. данная схема Рождества вновь всплывает не только в Армении, мы встречаем ее и в грузинских памятниках, например, в росписях храма Тимотесубани 1205-1215 гг. (193, 55), а также в сирийских рукописях XII-XIII вв. (255, 115).

На листе 325 б представлена миниатюра Вход Христа в Иерусалим (илл. 14), занимающая лишь часть страницы. Иконография этой сцены отличается лаконизмом — за Христом следуют лишь двое учеников, а группа встречающих состоит из трех человек: представлены старец, средо-

век с пальмовыми ветвями в руках, и женская фигура, олицетворяющая так называемую “дщерь Сиона” или “дщерь Иерусалима”³². Изображены также четверо юношей — двое расстилают одежды перед въезжающим в Иерусалим Христом, а остальные обрывают ветви с дерева. Интересно представлен Иерусалим — типичный средневековый город, окруженный каменными стенами с башнями, в центре которых возвышается ротонда на колоннах, символизирующая храм. Подобное изображение города становится каноничным и встречается в искусстве, начиная с VI в., например, в иллюстрациях к венскому Генезису (273, табл. 21).

Стиль сюжетных миниатюр Мушского Гомилиария отличается определенной условностью в трактовке форм — черта, вообще характерная для средневекового искусства, которая наиболее ярко проявилась в памятниках восточно-христианского мира. В миниатюрах Мушского Гомилиария эта тенденция сказалась в подчеркнутой плоскостности изображений, в манере все подчинять декоративному ритму. Здания, детали пейзажа, да и сами фигуры выписаны преимущественно контурными линиями, рисунок которых воспринимается местами в качестве орнаментальных узоров. При всем этом лица персонажей не лишены выразительности. Особенно запоминается образ Богоматери в сцене “Рождества” — лик ее красив, а большие печальные глаза придают ее образу одухотворенность. Хотя рисунок мастера несколько скован, однако чувствуется, что он пользовался хорошим образцом. Об этом говорят четкость пост-

³¹ Сопоставление с памятниками Каппадокии тем более правомочно, что, как уже было отмечено специалистами, в Каппадокии издавна существовали армянские поселения и ряд пещерных храмов строились и украшались с участием армянских мастеров (152, 89).

³² В Евангелии от Иоанна сказано: “Иисус же, найдя молодого осла, сел на него, как написано: “Не бойся, дщерь Сионова! Се Царь твой грядет, сидя на молодом осле” (Ин. 12, 15). Здесь содержится намек на пророчество Захарии, в котором имеются следующие строки: “Ликуй от радости, дщерь Сиона, торжествуй дщерь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и молодом осле...” (Зах. 2, 10). Дщерь Иерусалима изображается иногда с ребенком на руках.

роения композиций и сохранение в ряде случаев традиционных форм сложных архитектурных кулис.

Большое впечатление производит пышное оформление титульного листа, в котором тексту отведено незначительное место (илл. 15). Мы видим здесь фактически хоран на колоннах с большой заставкой, украшенной тонким плетеным орнаментом. Центр заставки занимает крупная розетка с полурозетками по сторонам, в которые помещены изображения геральдических животных (с одной стороны реальных — львы, а с другой — фантастических — сфинксы). Заставка опирается на высокие, стройные колонны, также покрытые плетеным орнаментом. Одна из колонн составляет стержень инициала «I» (И), а на месте бокового маргинального украшения изображен большой крест на длинном древке, увенчанный другим, более маленьким, равноконечным крестом.

Узоры титульного листа выполнены в тонкой графической манере, их сложные плетения, как и в памятниках камнерезного искусства, отличаются четкостью построений. По краям титульного листа, по вертикали, сверху вниз изящной вязью сделана запись, в которой упоминаются заказчик рукописи Аствацатур и художник Степанос. Ряд маргинальных украшений Гомилиария выполнен в сходной графической манере — в них также преобладают сложные плетения, прорисованные тонкими, пластичными линиями. Как и титульный лист, так и стилистически близкие к нему по исполнению маргиналы расцвечены более нежными, прозрачными красками (илл. 16, 17).

Однако большая часть орнаментальных украшений рукописи выполнена совершенно в ином стиле. Их анонимный автор мастер более яркий и темпераментный. Он смело разбрасывает по полям рукописи многообразные по формам, ярко расцвеченные растительные узоры, вплетая в них изображения птиц и животных, как реальных, так и фантастических. Цве-

товые сочетания строятся у него по принципу подчеркивания контрастности тонов. Так, оранжевые тона сочетаются с темнокоричневыми, иногда почти черными, отчего оранжевый цвет вспыхивает жарким пламенем; голубые тона художник оттеняет темносиним бархатом ультрамарина. Фантастические узоры обретают под кистью мастера иногда формы драконов, извивающихся и шипящих, иногда же это образы удивительных сказочных птиц. Пластика их движений подчеркивается линиями контуров. Имя этого мастера осталось неизвестным. Выполненные им орнаментальные узоры в заставках, маргиналах и инициалах как своими формами, так и красочностью колорита производят большое впечатление и придают особую нарядность всему облику рукописи (илл. 18, 19, 20). Яркие и многокрасочные, они настолько привлекали к себе внимание тех, кто их видел, что многие маргинальные украшения оказались вырезанными “поклонниками” искусства.

Среди узоров, украшающих страницы Мушского Гомилиария, помимо стилизованных растений, встречаются изображения довольно реально трактованных различных цветов, кустов и деревьев. Так в одном случае мы видим гранатовое дерево с сочными, яркими плодами, узнаются инжир, виноград, гвоздика и пр. В некоторых случаях дается полное изображение растения иногда вместе с корневищем (илл. 21). Это дало повод предположить, что в числе образцов рукописи могли быть и травники. С. Тер-Нерсесян по этому поводу писала: “Маргинальные украшения Мушского Гомилиария происходят, без сомнения, от одного медицинского сборника, самым древним примером которого является рукопись, содержащая труд Диоскорида...” (240, 214) Однако далеко не все маргиналы Гомилиария можно связать с рисунками таких сборников. Большая часть растительных мотивов относится к числу фантастических или же настолько стилизованных, что их реаль-

ные прототипы угадать невозможно. То же самое можно сказать и об образах животного мира. Здесь также встречаются как образы реальных, так и фантастических зверей и птиц. К первым относятся часто повторяющиеся фигуры львов, змей, данных иногда в геральдических позах. Узнаются и некоторые птицы — павлины, петухи, попугаи, аисты, куропатки, утки, пеликаны и пр. Гораздо больше стилизованных до неузнаваемости, а то и просто фантастических представителей фауны. Весь этот животный мир существует не изолированно. Вплетаясь в сложные растительные завитки и плетения, образы эти имели, несомненно, символическое значение, не всегда поддающееся расшифровке.

В связи с таким разнообразием форм растительного и животного мира, которое встречается в армянских иллюстрированных рукописях, С. Тер-Нерсисян писала: “Исконные корни армянского декоративного искусства уходят в далекое прошлое. Это Иран, который дал Армении фантастических животных и некоторые растительные формы, это старое месопотамское искусство, в котором Армения нашла большинство геометрических мотивов и которые посредством армян проникли в Малую Азию и Сирию. Позднее армяне, часто посещавшие Византию, сыграли важную роль в появлении там восточных влияний, которые во времена иконоборчества сильно изменили характер византийского искусства”. (232, 49).

Образы фантастических животных, в большом количестве встречающиеся в армянских рукописях, связаны не только с иранским искусством. Появление всевозможных чудищ становится явлением характерным для средневекового искусства многих народов мира. Пристрастие к подобным изображениям, появившееся как в романском, так и русском искусстве XII-XIII вв., Л. Лелеков связывает с ближневосточными и месопотамскими традициями (153, 57). Будучи отголосками

древних верований, образы эти в средние века воспринимались чаще как символы злого начала. Интересно, что Агатангелос, описывая разрушение Григорием Просветителем древних капищ, каждый раз добавляет, что из них изгоняли дэвов (бесов, чертей). (92, 105, 230-231, 237; 135, 140). Последние отождествлялись ранними христианами с древними языческими идолами, лжебогами, изгнанными и побежденными новым вероучением. Вошедшие в арсенал христианского искусства, эти образы древних духов и богов мыслились или как символы темных сил, или же переосмысливались в соответствии с новой идеологией³³. Этому способствовал своеобразный способ мышления, позволявший считать языческие силы и идеи не только побежденными, но и рассматривать их в качестве завоеванных и служащих христианским идеям (64, 65, 7-48, 172; 367)³⁴. Эта тенденция находится в прямой связи с толкованиями книг Священного писания, усматривавших родство и взаимосвязь между Ветхим и Новым Заветами, что открывало путь к новым истолкованиям древних местных верований и представлений.

Маргинальные рисунки Мушского Гомилиария расположены, как обычно, у начала глав или отдельных отрывков текста. Начала же больших разделов или книг выделены заставками и крупными инициалами. В маргиналах наиболее часто повторяются узоры, состоящие из уже

³³ В данном аспекте весьма показательны тексты физиологов и бестиариев, получивших широкое распространение в средневековой литературе. Отдельные варианты физиологов сохранились и в армянской литературе (166, 167). В них дается описание различных животных и птиц (не только реальных), а также сообщаются некоторые особенности их символического восприятия, согласно воззрениям той эпохи.

³⁴ Восприятие образов древних культов в качестве побежденных со стороны нового учения получило своеобразное отражение в искусстве романского Запада. В XII-XIII вв. на стенах романских храмов, а также в рукописях появляются многочисленные изображения всевозможных чудищ — отголосков древних верований и тотемических представлений (178; 154, 53).

знакомых нам полупальметок, остроко-
нечных серповидных листьев, завитков
стеблей, закручивающихся иногда наподо-
бие спиралей. Представленные в многооб-
разных вариантах, элементы этой орна-
ментики формируют постепенно тот клас-
сический образ маргинального знака, ко-
торый становится характернейшим ком-
понентом декоративного убранства ар-
мянской средневековой рукописи. Наибо-
лее ранние образцы этих маргиналов
встречаются в памятниках Западной Ар-
мении, в частности в рукописях, вышед-
ших из скрипториев Высокой Армении.
Дошедший до нас материал позволяет
проследить за отдельными этапами эво-
люции основного типа маргинальных зна-
ков (илл. 22, 23).

Необычайно крупные размеры Муш-
ского Гомилярия предопределили мону-
ментальный характер его декоративного
убора. При этом мы видим здесь не
просто увеличенные формы орнамента —
если бы дело было лишь в этом, то перед
нами предстали бы лишь упрощенные и
более грубые формы знакомых узоров.
Однако орнаментика Мушского Гомиля-
рия отличается определенными новшест-
вами как в выборе декора, так и его трак-
товки. Исполнившие их художники твор-
чески подошли к решению поставленной
перед ними задачи — осуществить достой-
ное оформление рукописного гиганта. В
нем все — и качество пергамента, чернил и
красок, и красота каллиграфического
письма, и богатство форм орнаменталь-
ных украшений — все представляет собой
продукт мастерства высокого класса. В
орнаментации рукописи встречаются узо-
ры, которые лишь своим общим характе-
ром связаны с традиционными формами
и мотивами декорирования, тогда как по-
существу являются оригинальными образ-
цами искусства книжного оформления³⁵.

³⁵ К сожалению, памятники миниатюры, при всех
преимуществах современной техники их вос-
произведения во многом теряют при их публи-
кации или фотографировании: многие нюансы
книжного искусства остаются доступными лишь

Характером орнаментального убранства
к Мушскому Гомилярию примыкает ряд
кодексов начала XIII в., большинство ко-
торых выполнено в скриптории того же
монастыря — Аваг ванк. Все эти рукописи
являются Евангелиями: одно из них, 1200
года, хранится в Британской нац. Библ.
(№ 13654), другое написано в 1201 году
(Мат. № 10359), интересен фрагмент
Евангелия XII — начала XIII в. (Библ.
арм. конгрегации мхитаристов в Вене, №
456), Себастьянское Евангелие 1222 года
(там же, № 218) и др. Из перечисленных
рукописей наибольший интерес представ-
ляют первые две. Вышедшие из скрипто-
рия монастыря Аваг ванк почти в то же
время, что и Мушский Гомилярий, они
выявляют с последним немало сходства.
А. Матевосян высказал предположение,
что все три рукописи (т.е. Гомилярий и
Евангелия 1200 и 1201 гг.) — переписаны
рукою одного и того же писца, Вардана
Карнеци, и иллюстрированы одним и тем
же миниатюристом — Степаносом (57).
Однако характер письма указанных ко-
дексов совпадает лишь местами, что мож-
но объяснить следующим образом: Вардан
Карнеци и Степанос работали совместно
над текстом Мушского Гомилярия, текст
Евангелия 1200 года, согласно памятной
записи, переписан Варданом, а Евангелия
1201 года — Степаносом. Что касается ху-
дожественного оформления всех трех ру-
кописей, то совпадений здесь еще мень-
ше: определенные точки соприкосновения
выявляют орнаментальные украшения
лишь двух из них — Мушского Гомиля-
рия и Евангелия 1201 года. Мы уже
знаем, что Степанос был не только пис-
цом, но и миниатюристом, исполнившим

небольшому числу специалистов, которым доз-
волено перелистывать средневековые рукописи. А
что касается Мушского Гомилярия, то никакая
печать не в состоянии воспроизвести полностью
его страницы размером в 70,5 × 55,5 см. Можно
любоваться лишь отдельными деталями, что не-
сомненно мешает целостности восприятия памят-
ника. Однако и такая возможность позволяет хо-
тя бы отчасти оценить высокое профессиональ-
ное мастерство и хорошее знание всех тонкостей
искусства книжного оформления, которыми
владели художники, украсившие эту рукопись.

ряд орнаментальных украшений Гомилиария. Его же имя указано и в памятной записи Евангелия 1201 года. Вардан Карнеци значится в памятных записях лишь в качестве писца. Он переписал текст Евангелия 1200 года, декор которого отличается совершенно иным стилем — более изящным и утонченным, приближающимся по типу к образцам киликийской миниатюры, на что указывала и Т. Измайлова (130, 208).

Являясь продуктом деятельности одного скриптория, следуя одним и тем же традициям, указанные памятники отразили их не адекватно. Это особенно хорошо видно по системе оформления заглавных листов, различных во всех трех рукописях. Так единственный титульный лист Мушского Гомилиария, как мы уже видели, представляет собой тип хорана, украшенного тонким плетеным орнаментом, где текст помещен между колоннами. Тот же плетёный орнамент украшает и крупный инициал, стержень которого сливается с колонной. В Евангелии 1201 года заставки заглавных листов (как и заставки хоранов) не всегда ограничены рамкой и украшены крупными полупальметками и растительными завитками. А в Евангелии 1200 года заставки заглавных листов заполнены тонким цветочным орнаментом. Его инициалы приближаются по типу к тем вариантам, которые, начиная с XII в., получили большое распространение в скрипториях центральной и западной Армении: они составлены из широких, богато орнаментированных полос при обильном применении позолоты.

Рассмотрим первоначально Евангелие 1200 года. Эта рукопись долгие годы хранилась в армянской библиотеке города Галата близ Константинополя. Затем она стала собственностью А. Геворкяна и некоторое время находилась в Нью-Йорке, где ее увидел и описал Г. Овсепян³⁶. В 1975 году рукопись оказалась на аукционе

в Лондоне и была приобретена Британской Национальной Библиотекой, где и хранится ныне под № 13654 (261, 20, 21, 46). В рукописи сохранились хораны и титульные листы. В последних рядом с крупными, орнаментированными инициалами представлены символы евангелистов в их так называемой “земной” серии, т.е. без нимба, крыльев и кодексов. Т. Измайлова рассматривает это Евангелие в качестве памятника, отразившего промежуточный этап в истории изображения символов евангелистов (130, 208). Если первоначально они изображались в виде простых земных животных, то в дальнейшем стали приобретать атрибуты святости — нимбы и крылья, а символ Матфея — человек преобразуется в ангела. Т. Измайлова обратила внимание еще на один весьма интересный момент — в Евангелии 1200 года символ евангелиста Матфея представлен в “смешанном” образе ангела и бородатого человека (т.е. бородатый человек с крыльями)³⁷. Символы евангелистов в данной рукописи исполнены рукою менее искусного художника и, несомненно, позднее, что было отмечено еще Б. Кюлесеряном, осуществившим первое описание рукописи (80, 28). Основное первоначальное оформление Евангелия, выполненное одновременно с текстом, отличается высоким мастерством исполнения, утонченностью художественного вкуса, а типы орнаментальных украшений свидетельствуют о знакомстве миниатюриста с византийскими образцами. И если замечается некоторое сходство декора Евангелия с киликийским искусством, то сходство это связано далеко не с воздействием последнего. Здесь происходило скорее обратное явление — мы имеем тут дело с искусством, имевшим в Высокой Армении глубокие корни и сыгравшим важную роль в становлении самой киликийской книжной живописи. Именно

³⁶ В книге Г. Овсепяна (49, 637-648) по ошибке даны воспроизведения другой рукописи, хранящейся ныне во Фрирской галерее искусств под № 50. 3.

³⁷ Земная серия евангелистов восходит к ранним традициям. К. Норденфальк связывает их с Диатессароном (опыт объединения всех четырех Евангелий, см. 262, 119-140; 80, 28). Появление крылатых символов относится к XIII в.

центрам письменности Западной Армении, в частности Высокой Армении, суждено было сыграть значительную роль в формировании киликийской миниатюры. Когда в Киликии в XII в. еще только основывались монастырские школы и скриптории, очаги духовной культуры Западной Армении уже прошли солидный путь развития.

Аналогии с оформлением титульных листов Евангелия 1200 года находим в ряде недатированных рукописей рубежа XII-XIII вв., как, например, в Евангелии № 1796 собрания армянских рукописей Иерусалима (61, 146-150). С. Тер-Нерсисян считает последнее работой киликийского мастера конца XII в. (241, 129). Подобный тип оформления титульного листа можно видеть также в рукописи Фрирской галереи искусств № 50. 3, датируемой XII в. (234, илл. 18, 20, 22, 23), в Евангелии из Харберда XII в. (129, 165) и др. Все указанные рукописи свидетельствуют о широком распространении данного типа оформления титульных листов, причем большинство подобных кодексов вышло из скрипториев Западной Армении. Этот тип связан с так называемым “Мурганским образцом”, о чем речь будет впереди.

С орнаментальным убранством Мушского Гомилиария гораздо больше точек соприкосновения выявляет другое, уже упоминавшееся Евангелие, написанное в 1201 году (Мат. № 10359). Рукопись эта поступила в Матенадаран сравнительно недавно — в 1968 году по завещанию Рафаэла Маркосяна. Из ее украшений сохранились один лист Послания Евсевия Карпиану, шесть хоранов, портреты четырех евангелистов, титульные листы и большой, красочно выполненный крест на постаменте, занимающий целую страницу, которым открывается Евангелие (илл. 10).

В декорировке Евангелия № 10359 преобладают элементы уже знакомого нам орнамента из остроконечных серповидных листьев и спиралевидных завитков. Эта орнаментика предстает здесь в ее нес-

колько упрощенном варианте. Оригинально решены инициалы титульных листов. Так, начальный инициал «Ϟ» (Γ) Евангелия от Матфея завершается довольно реально трактованной человеческой головой (символ евангелиста Матфея), а поперечная линия буквы представлена в виде кисти руки с указующим перстом (илл. 24). В инициале «U» (C), в начале Евангелия от Марка, помещено олицетворение солнца, изображенного в виде такой же реально трактованной человеческой головы, с расходящимися от нее огненными лучами (илл. 25). Изображение здесь олицетворения солнца несколько необычно, оно связано с начальными словами этого Евангелия, где сказано: “начало Евангелия Иисуса Христа, сына Божия...” Но согласно Откровению Иоанна, лик Христа и лик Бога-отца тождественны и подобны солнцу: “... и лицо Его, как Солнце, сияющее в силе своей” (Апокал. 1, 16). Вероятно, именно такое восприятие лика Божия и лежит в основе изображения олицетворения солнца в начальном инициале Евангелия от Марка.

Имеющиеся в рукописи изображения евангелистов добавлены позднее, а именно в 1250 году, когда Евангелие обновлялось. Однако их исполнение относится уже к следующей эпохе в истории развития миниатюрной живописи Высокой Армении, искусство которой рассматривается ниже.

В памятной записи рассматриваемой рукописи сказано, что она написана “с верного и избранного образца” ритора Козмы. Известный мастер письма и книжной живописи Козма работал в основном в Харберде. С именем его связано создание ряда Евангелий конца XII — начала XIII вв., написанных с использованием уже упоминавшегося Мурганского образца. В Матенадаране хранятся еще два Гомилиария, созданные оба в 1227 году (Мат. №№ 3779 и 6196) и с небольшим количеством маргинальных украшений, не представляющих большой художественной ценности.

Несколько рукописей, созданных в скрипториях Высокой Армении в начале XIII в., хранятся в других собраниях: в библиотеке армянского Патриархата в Иерусалиме имеются два Евангелия, написанные в Аваг ванке (оба в 1201 году), которые, согласно описанию, украшены лишь орнаментированными титульными листами, хоранами, маргиналами и инициалами (Иерусалим, №№ 3274 и 3349). К сожалению, отсутствие их воспроизведений не дает возможности сказать что-либо о характере художественного оформления этих рукописей. А. Кюрдян, упоминает еще несколько рукописей, созданных в начале XIII в. в скрипториях города Ерзынка и в его окрестностях — это Евангелие 1207 года, Маштоц (Требник) 1214 года, Гандзаран (дословно Сокровищница — Сборник духовных песнопений) 1220 года и Толкование на Евангелие от Луки 1223 года (88, 88-91). В библиотеке мхитаристов, в Венеции хранится Гомилярый 1224 года, о художественном оформлении которого мы также не имеем представления (№ 200/17).

Все рассмотренные нами рукописи Высокой Армении начала XIII в. имеют некоторые общие черты: в подавляющем большинстве это крупные фолианты, написанные классическим еркатагиром (кру-

пным уставным письмом), украшенные преимущественно растительным орнаментом, в который часто вплетаются зооморфные мотивы. Характер художественного оформления рукописей этого времени отмечен чертами монументализма и торжественности, что сказалось как в укрупненности форм узоров, обобщенной манере их трактовки, так и в своеобразии их стилистического решения. Преобладают контрастные сочетания чистых и мягких красок. Сюжетные миниатюры хотя и редки, однако их подбор и особенности иконографии свидетельствуют о наличии уже устоявшейся местной традиции фигурных изображений, базирующейся на образцах раннехристианского искусства и сохранивших в ряде случаев элементы древних вариантов евангельских сцен.

Отдельную группу составляют памятники типа Евангелия 1200 года, отразившие то направление в армянской миниатюре конца XII — начала XIII в., которое сыграло важную роль в формировании киликийской школы книжной живописи. Подобные памятники явились основой для развития нового стиля, впитавшего в себя как исконные местные традиции, так и определенные влияния византийского искусства.

Б. РУКОПИСИ КАРИНА (ФЕОДОСИОПОЛЯ) НАЧАЛА XIII в.

В начале XIII в., наряду с центрами письменности областей Даранали и Екелеац, большую активность развивают также скриптории Карина (Феодосиополя). Формировавшееся здесь искусство, не выпадая из общего русла развития, несколько больше находилось в данный период в сфере византийского влияния. Это было обусловлено тем обстоятельством, что город Карин, входивший временами в состав империи, играл важную роль в качестве форпоста ее восточных границ. Здесь находились как военные подразделения византийской армии, так и определенное

число греческих колонистов, имевших в городе свои кварталы и свои церкви.

Еще в V в. при императоре Феодосии вокруг Карина были построены новые крепостные стены, а сам город получил новое название — Феодосиополь, под которым он нередко фигурирует в памятных записях армянских рукописей вплоть до XIV в.

Империя, придававшая важное стратегическое значение Карину, была заинтересована в вовлечении местного населения в сферу своего влияния. На средства империи здесь не только постоянно ук-

реплялись и восстанавливались крепостные стены, но также возводились церкви и монастыри, “призванные стать оплотом халкидонского вероисповедания”, иными словами единоверными с православной греческой церковью³⁸. Как известно, армяне, признавшие постановления Халкидонского вселенского собора, стали называться халкидонитами. Поскольку армянская официальная церковь не признала постановления Халкидонского собора, то армяне-халкидониты подались на запад: они составляли значительный процент армянского населения в тех районах Армении, которые находились временами в сфере византийского влияния. Определенная часть армянского населения Высокой Армении, в частности, Каринской области, примыкала к халкидонитству. Это отразилось и в оформлении некоторых создававшихся здесь памятниках книжной миниатюры. Воздействие византийского искусства проявилось в ином подходе к изображению фигур представляемых персонажей, выписанных с применением сложной, многослойной техники, особенно при обработке лиц и драпировок, а в орнаментальных узорах временами появляются характерные для византийских рукописей цветочные узоры из трилистников.

Среди рукописей Карина выделяется Евангелие, написанное в 1230-32 гг. и хранящееся ныне в Библиотеке конгрегации мхитаристов в Венеции (рук. 325/129). Рукопись иллюстрирована роскошно оформленными титульными листами, имеет орнаментированные маргинальные украшения и инициалы. Хотя лице-

³⁸ Постановления первых трех Вселенских соборов были приняты армянской церковью. Но начиная с Халкидонского собора (451 г.), где в очередной раз утверждались догматы христианского вероучения, произошел раскол. В основе разногласий между византийской и восточными церквями, в том числе и армянской, помимо догматических споров о природе Христа и символе веры были и проблемы политического характера, отчего эти споры приобретали оттенок “национального сопротивления византийскому церковному и политическому владычеству в Египте, Сирии и Армении”, (168, 223-236; 152, 87, 103, с. 51-75, 175, 94, 364).

вые миниатюры рукописи не сохранились, однако изображенный на титульном листе Евангелия от Матфея его символ — ангел, дает определенное представление об умении художника новыми средствами выписывать лица и драпировки одеяния, со стремлением достичь их объемной трактовки.

В памятной записи указано имя писца, который был, по всей вероятности, и миниатюристом — Григор, сын Хачатура. В пространной памятной записи помимо общих данных имеются ценные сведения о работе мастера: “... с давних пор возникло во мне желание (приобрести) это редкое сокровище³⁹ и наилучший образец, который называется (именем) Григора Мурганеци — искусного писца и непобедимого ученого. И свершилось по милости Бога и по моему желанию. И я, как сумел, с великим старанием, начертал моей рукою и украсил его красками, благородным золотом, испытанным и очищенным огнем. Разноцветными оттенками и яркими красками сделал в ней (т.е. в рукописи) разнообразные чеканные украшения, с помощью милости, дарованной мне Святым Духом”⁴⁰ (60, 1, 572).

Из приведенного отрывка памятной записи можно почерпнуть несколько весьма интересных сведений: 1) об образце, которым пользовался мастер Григор, 2) о качестве, применяемых им красок и золота, 3) об оценке художником собственной работы. Рассмотрим эти сведения по очереди.

1) Образцом для Евангелия послужил знаменитый, так называемый “Мурганский образец”, т.е. образец, выполненный Григором Мурганеци — “искусным писцом и непобедимым ученым”.

Упоминание о Мурганском образце встречается в целом ряде рукописей, некоторые из которых уже привлекли к себе внимание специалистов. Так, Н. Погарян

³⁹ В тексте “*անդրևո մարգարիտ*” — дословно “редкий жемчуг”.

⁴⁰ Мы использовали перевод этой памятной записи, сделанный Н. Каргановым, внеся в него некоторые уточнения.

насчитал шесть рукописей, написанных с Мурганского образца или с его копий (31, 70-72). Т. Измайлова приводит данные о семи рукописях, связанных своим происхождением с этим прославленным образцом (127, 76-97), а А. Матевосян, не задаваясь целью перечислить все рукописи, написанные с Мурганского образца, приводит данные о десяти Евангелиях (57, №№ 1, 2, 3, 105-118). Проблемы, связанной с Мурганским образцом, коснулась в своем труде также И. Дрампян, считающая, как и Т. Измайлова, что образец Григора Мурганеци, по всей вероятности, был не только шедевром письменного искусства, но также и книжного оформления, а слава этого мастера “пережила его самого, а затем – и его рукописи” (116).

Нам удалось насчитать двадцать пять рукописей, написанных или непосредственно с Мурганского образца, или с его воспроизведений, которые в свою очередь приобрели значение “превосходных, прославленных” образцов. Ниже приводим уточненный и дополненный нами список рукописей, написанных с Мурганского образца или с его копий.

1. X-XI вв., Евангелие, написанное Григором Мурганеци, которое хранилось в сокровищнице царя Гагика. Ныне утрачено.
2. XII в., одна из первых копий Евангелия Григора Мурганеци. Рукопись написана во времена правления католика Григориса III, тогда же перевезена в Ромклу. Рукопись не сохранилась.
3. 1147 г., фрагмент Евангелия, Урха (Эдесса). (Вена, Библиотека мхитаристов, № 659). Писец Карапет Урхаеци.
4. 1151 г., копия с образца Григора Мурганеци, (Венеция, Библиотека мхитаристов, № 159). Писец Карапет Урхаеци.
5. 1157 г., копия с образца Григора Мурганеци. Выполнена в Ромкле, писец Костандин Урхаеци. Рукопись не сохранилась.
6. 1161 г., копия с рукописи, выполненной Костандином Урхаеци, писец – Васил Урхаеци (Библиотека Мичиганского университета, Арм., № 141).
7. 1166 г., рукопись написана в Ромкле с образца Григора Мурганеци, писец Козма (Матенадаран, № 7747).
8. 1174 г., рукопись написана в Ромкле с образца Григора Урхаеци, писец Григор. Рукопись не сохранилась
9. XII-XIII вв., рукопись написана в Урхе (Венеция, № 141/102).
10. XII-XIII вв., рукопись написана в Карине (Венеция, № 888/159).
11. XII-XIII вв., рукопись выполнена Козмой в Харберде, ныне утрачена.
12. 1201 г., рукопись скопирована с образца, выполненного Козмой (Матенадаран, № 10359).
13. 1205 г., рукопись выполнена Козмой, Харберд (Венеция, № 938/88).
14. 1219 г., рукопись выполнена Козмой, Харберд (Матенадаран, № 7734).
15. 1219 г., рукопись выполнена Козмой (Собрание А. Кюртяна, № 20).
16. 1230 г., Каринское Евангелие, писец Григор (Венеция, № 325/129).
17. 1232 г., Евангелие Таргманчац, писец Григор (Матенадаран, № 2743).
18. 1238 г., рукопись скопирована с образца Костандина Урхаеци, обитель Андул (Киликия), Ныне утрачена.
19. 1259 г., рукопись скопирована с образца Костандина Урхаеци, писец Вардан Урхаеци, Ромкла. Ныне утрачена.
20. XIII в., рукопись исполнена в Баберде, писец Йован (Матенадаран, № 10283).
21. 1271 г., рукопись исполнена в Нор-Гетике (Матенадаран, № 2814).
22. 1308 г., рукопись исполнена в Карине (Иерусалим, Библиотека арм. Патриархата, № 2588).
23. 1310 г., рукопись исполнена в (Матенадаран, № 280).
24. 1310 г., рукопись исполнена в Феодосиополе (Карине), (Матенадаран, № 3985).
25. 1342 г., рукопись исполнена в Баберде (Матенадаран, № 7642).

Дополненный нами список рукописей, связанных с Мурганским образцом, позволяет, с одной стороны расширить рамки сравнений, а с другой — использовать новые данные, касающиеся этого знаменитого образца.

Во-первых, об этих данных. В числе рукописей, написанных с Мурганского образца, имеется уже упоминавшееся Евангелие 1259 года, ныне утраченное, но в свое время описанное, в памятной записи которого сохранились интересные сведения об этом образце⁴¹. Из этой записи узнаем, что “избранный и прекрасный образец”, известный под именем Григора Мурганеци — “искусного писца”, “непобедимого ученого”, хранился в сокровищнице царя Гагика, откуда был взят католикосом Григорисом⁴². Последний перевез рукопись в Ромклу, где она хранилась долгие годы и многократно копировалась. Одним из мастеров письма и книжной живописи, скопировавшим Мурганский образец, был Костандин Урхаеци, который, посетив католикосат в Ромкле, скопировал образец и перевез копию в Урху (Эдессу), где эта копия неоднократно воспроизводилась. Одно из воспроизведений Мурганского образца попало в Харберд, где также неоднократно копировалось известным каллиграфом Козмой (конец XII начало XIII в.). Дальнейшие

воспроизведения Мурганского образца, помимо Киликии и Эдессы, выполнялись в скрипториях Высокой Армении (в Карине, Баберде) вплоть до XIV в. В конце XIII в. и в Восточной Армении появляются рукописи, написанные с Мурганского образца. Таково Евангелие 1271 года из Нор Гетика, в памятной записи которого писец Мкртич сообщает, что переписал книгу “... с прославленного образца, истинного, исполненного с искусством..., который именуется (образцом) Григора Мурганеци” (57, 399). Вряд ли к этому времени Мурганский образец мог находиться в Нор Гетике, вероятнее всего там имелась его копия.

Н. Погарян (Цовакан) считал, что образцом, известным под названием “Мурганеци”, могло быть знаменитое Трапезундское Евангелие XI в. (Венеция, № 1400/108) (31, 70-73). По мнению М. Чанашяна им могло быть Евангелие, написанное до 1064 г. для царя Гагика Карсского (Иерусалим, Библиотека арм. Патриархата, № 2556) (55, 58). Однако, все эти догадки являются лишь предположениями.

Как показало исследование Т. Измайловой, рукописи, исполненные с Мурганского образца, имеют определенную общность в своем художественном убранстве, что касается прежде всего особенностей композиционного построения титульных листов, в которых присутствуют отдельно изображенные символы евангелистов. Другой особенностью рукописей, связанных с Мурганским образцом или его репликами, является наличие в их титульных листах крупного, богато ornamentированного инициала, занимающего почти четверть страницы. Декоративное оформление этих рукописей отмечено укрупненностью форм узоров, что придает определенный монументализм всей композиции. Надо заметить, что следование утвердившейся системе оформления титульных листов со временем не всегда сохраняется — появляются и определенные отклонения. Значительная часть

⁴¹ При переписывании рукописей, нередко, вместе с текстом, переписывали и памятную запись образца. Иногда новое воспроизведение рукописи, вместе со старыми и новыми колофонами в свою очередь становилось образцом, позднейшие копии которого содержали часто воспроизведения разновременных памятных записей различных оригиналов, лежавших в основе данного манускрипта. Таким и было не дошедшее до нас Евангелие 1259 года, сохранившее сведения и о самом Мурганском образце, и о его воспроизведениях XI в., 1157 и 1259 гг. (57, 296).

⁴² Принимая во внимание, что образец Григора Мурганеци использовался первоначально в западных районах Армении и в Киликии, можно предполагать, что из трех царственных правителей с этим именем следует понимать, по всей вероятности, Гагика Карсского (1024-1064 гг.), из сокровищницы которого и был взят образец Григора Мурганеци. Такое же предположение высказала и И. Дрампян (116).

Евангелий, написанных с Мурганского образца, первоначально не имела сюжетных миниатюр и портретов евангелистов, добавлявшихся нередко позднее (чаще в XIV в.), текст их на протяжении с XI по XIII вв. писался крупным уставным письмом.

Подобная композиция заглавных листов интересующих нас рукописей встречается также в памятниках Западной Армении, в том числе и в рукописях интересующей нас провинции на рубеже XII-XIII вв. Характер их оформления настолько типичен, что позволяет в ряде случаев локализовать и датировать некоторые из них. Такую же композицию видим и в сохранившихся двух титульных листах Каринского Евангелия. Что касается стиля рукописей, написанных с Мурганского образца, то он довольно различен. Использование образцов в средневековье не предполагало создание копии — образец служил чаще ориентиром. Воспроизводя последний, художник использовал в основном общую систему его художественного оформления, что же касается стиля исполнения, то он отражал как традиции скриптория, в котором работал тот или иной художник, так и его творческие возможности и способности.

2. Второе сведение, имеющееся в приведенной выше памятной записи, касается качества использованных мастером Григором красок и золота. О красках он говорит так: “украсил (книгу) ... разноцветными оттенками и яркими красками...”, а о золоте: “украсил превосходным, благородным золотом, испытанным и очищенным огнем”. Для использования в живописи золота его плавляли, о чем говорят слова “испытанное и очищенное огнем”. Таким образом получали тончайшие пластины (типа сусального золота), которые приклеивали к пергаменту при помощи смолы абрикосового дерева или чесночного сока. Часто под золото подкладывали специальную пасту или слой пастозной охристой краски. Таким образом получали рельеф нужного рисунка. Поверх наложенного на такую подкладку

золота, с помощью нажима (специальными тонкими палочками), на нем делались узоры и таким образом получались “разнообразные чеканные украшения”. Подобная работа по своей технике и конечному эффекту приближалась к работе ювелиров.

3. Третье сведение, извлекаемое из памятной записи мастера Григора, касается оценки им собственной работы. Без ложной скромности он пишет, что снабдил рукопись украшениями, “подобными хоранам и небесному своду”, которые он выполнил благодаря своему таланту — “милости, дарованной Святым Духом”.

Прекрасное воспроизведение миниатюр Каринского Евангелия в альбоме, изданном в Венеции, дает довольно ясное представление о мастерстве каллиграфа и миниатюриста Григора, о его умении с помощью в общем не очень богатой палитры создавать произведения яркие и многокрасочные. В распоряжении художника были лишь основные четыре цвета — синий, зеленый, красный и желтый, которые он с помощью белил разлагал на составные тона — от темных до светлых. В гамме его красок преобладают синие цвета, которые очень эффектны в сочетании с золотом. Часто используемый художником радужный орнамент производит впечатление выполненного в технике перегородчатой эмали. Тонкий вкус, чувство меры и большое профессиональное мастерство отличают творчество художника Григора, сына Хачатура. На сегодня в рукописи сохранились лишь два титульных листа и многочисленные маргинальные украшения (илл. 26, 27, 28, 29). Прямоугольной формы заставки заполнены изящными узорами, в которых преобладают растительные мотивы с элементами как традиционного местного, так и византийского орнамента — характерные цветы в кругах, украшающие также ряд так называемых “византизирующих” рукописей — Трапезундское Евангелие (Венеция, 1400/108), Евангелие 1069 года (Матенадаран, 10434) и др.

Сохранившиеся титульные листы снабжены символами евангелистов. Символ

Матфея представлен в виде поясной полуфигуры ангела, с нимбом, державой и скипетром в руках (признаки власти, с которыми было принято изображать ангелов в византийском искусстве, на связь с последним говорит и одеяние ангела). Символ евангелиста Луки (телец) представлен без нимба, что сближает его с образами “земной” серии символов евангелистов. Оба титульных листа отличаются исключительной красотой исполнения. Крупные размеры всех компонентов их художественного убранства сообщают им некоторую монументальность, которая своеобразно сочетается с изящной, детальной прорисовкой форм узоров. Большой интерес представляют многочисленные маргинальные украшения рукописи, многообразные по рисунку и композиции. М. Чанашян насчитал их около двухсот. Значительную их часть представляют процветшие круги, квадрифолии и различные варианты растительных узоров, некоторые из которых приближаются по типу к орнаментации Мушского Гомилярия. Внутри большинства из них помещены буквы в их цифровом значении, обозначающие номер соответствующей главы или стиха текста. В некоторых из них записаны целые фразы: «*ողորմեա ինձ Յիսուս Քրիստոս*» (помилуй меня Иисус Христос), «*մեծ է Տէր*» (Велик Господь), «*Տէր, ողորմի Գրիգորի*» (Господи, помилуй Григора) и пр. Интересно, что в ряде случаев, записи сделаны на греческом и арабском языках — яркое свидетельство периодического политического преобладания греческих или арабских правителей в городе. Надписи на разных языках фигурируют и на многих сохранившихся армянских архитектурных сооружениях Карина (в основном светского назначения).

С Каринским Евангелием связывается еще один шедевр армянской миниатюрной живописи — Евангелие Таргманчац (Мат. рук. № 2743), написанное 1232 г. и названное так по месту своего долгого хранения в Гандзакском монастыре Тарг-

манчац (св. Переводчиков). Первым, кто обратил внимание на определенную связь в системе оформления и иконографии миниатюр этих двух рукописей, была С. Тер-Нерсесян (240, 41-42). Миниатюры этой рукописи издавались неоднократно — они публиковались почти во всех обзорных работах и альбомах, посвященных армянской миниатюре. Гарегин Овсепян, в изданной им в 1911 году статье, дал общее описание памятника и кратко охарактеризовал его художественное убранство: “Евангелие Таргманчац, писал он, своей иконографией и маргинальными украшениями дает неограниченный материал для изучения восточных мотивов” (45, 103). В 1929 г. вышла статья искусствоведа Е. Никольской, высоко оценившей художественное убранство рукописи и усмотревшей в ней наличие работ двух мастеров, один из которых исполнил ее декоративное оформление, а другой — сюжетные миниатюры (179, 347-356).

А. Свирин, Л. Дурново и С. Тер-Нерсесян (197; 121, 249-251; 240, 216) также высоко оценивали художественное оформление рукописи, однако они не отделяли сюжетные миниатюры от декора Евангелия и не высказывали сомнения по поводу принадлежности их исполнения одному мастеру. Все эти исследователи уделяли внимание, в основном, лишь сюжетным миниатюрам, отмечая глубокую индивидуальность художника и связывая происхождение рукописи с Арцахом, где она долгие годы являлась собственностью княжеского рода Допянов.

Евангелию Таргманчац посвятила свою статью Л. Закарян (22, 167-170). Обратив внимание на относящуюся ко времени написания текста приписку к рукописи, в которой упомянут “почтенный священник и знатный господин Йованнес”, автор статьи пытается выяснить личность этого “знатного господина” Йованнеса и высказывает предположение о принадлежности его к известному в Карине роду Умекянов, некоторые представители которого во время монгольского нашествия переб-

рались в Восточную Армению. Исходя из этого, Л. Закарян заключает, что священник Йованнес вполне мог привезти с собой заказанную им рукопись.

Евангелие Таргманчац могло попасть в Восточную Армению и иным путем. Во время владычества в Армении монголов последние принуждали армянских князей принимать участие со своими войсками в их походах. Армянские князья, служившие в монгольском войске, выкупали при случае церковную утварь, рукописи, а иногда и попавших в плен своих соотечественников. На этот факт обратил внимание и Л. Чугасзян (68, 16).

Внимательное ознакомление с миниатюрами Евангелия Таргманчац позволяет заметить, что все листы с хоранами и лицевыми миниатюрами выполнены на отдельных листах, подклеенных в соответствующих местах текста. Различается и качество пергамена подклеенных листов, что было замечено и А. Матевосяном. В рукописи сохранилась более поздняя памятная запись арцахского князя Григора Допяна, который передал ее в монастырь Хадариванк в 1312 году в память о своей умершей жене Аспе. А. Матевосян полагает, что портреты евангелистов и сюжетные миниатюры именно тогда и были вставлены в Евангелие. В своей памятной записи князь Допян сообщает, что он "...пышно украсил святое Евангелие переплетом с золотыми украшениями" (58). Правда, в приведенном отрывке нет прямого указания на украшение рукописи миниатюрами, однако можно думать, что именно тогда они и были добавлены, поскольку стилем своего исполнения они больше вписываются в искусство начала XIV в.

Явная близость системы декоративного украшения Евангелия Таргманчац с Каринским Евангелием (оба созданы приблизительно в одно время – первое в 1232, второе – в 1230 году), а также использования одного и того же образца позволило предположить, что первое, вероятно, также происходит из Карина. Такого мнения придерживаются Л. Закарян и Л. Чугасзян. Однако приписывать исполнение миниатюр Евангелия Таргманчац тому же

мастеру Григору (как предположили Т. Измайлова и Л. Закарян) нет оснований. При всем следовании одному и тому же образцу, стиль исполнения миниатюр весьма различен, о чем писала С. Тер-Нерсисян (240). Исходя из вышеизложенного, маловероятным является предположение А. Матевосяна об анийском происхождении Евангелия Таргманчац. Что касается его сюжетных миниатюр, они выполнены мастером ярким, вероятнее всего в Арцахе, исследование искусства которого не входит в нашу задачу.

В обеих рукописях видим сходное декоративное оформление и сходную систему построения титульных листов, с характерным для памятников Высокой Армении укрупненностью компонентов композиции, что придает им определенный монументализм (илл. 30, 31). Большое место уделено в них инициалу, занимающему почти четверть страницы. Рядом с инициалом – также крупный символ евангелиста, что характерно для иллюстрированных рукописей Высокой Армении XII-начала XIII вв.

Подытоживая обзор миниатюрной живописи Высокой Армении начала XIII в. отметим, что в памятниках этого времени превалирующее значение играла орнамента. Используя традиции древнего искусства, обогащая их новыми формами и новым содержанием, местные мастера заложили базу для развития основных типов декоративного оформления рукописей. На рубеже XII-XIII вв. окончательно складываются основные компоненты орнаментального украшения Евангелий, а также других книг христианской литературы. Наиболее ранние образцы этого искусства находим в памятниках именно Высокой Армении, которые явились основой для его развития как в коренной, так и в Киликийской Армении. Наиболее яркие примеры этого искусства дают такие рукописи, как Мушский Гомилиарий 1200-1202 гг. и примыкающие к нему образцы книжного искусства, а также рукописи Карина и Баберда начала XIII в.

МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII в.

Начиная с 40-х гг. XIII в., в связи с нашествиями монголов положение Армении резко ухудшилось. В 1243 г. был захвачен и разорен город Ерзынка. После покорения города, его главой стал монгольский правитель, так называемый “шахна” (надзиратель). Пять лет спустя город оказался под властью иконийского султана. В 1256 г. монголы вновь захватили Ерзынка, однако на этот раз, он не был разграблен. Даже более, в целях поднятия экономики вконец разоренного после стольких разбоев города, да и всей области Екелеац, местному населению были предоставлены некоторые льготы, а город Ерзынка получил право на самоуправление. Власть была передана местным армянским князьям, на которых возлагалась обязанность взимания налогов и поставления воинского пополнения для монгольской армии. Первыми армянскими правителями Ерзынка, да и всей области Екелеац, стали архиепископ Саргис и его сын, князь Йованнес. В этой связи Э. Багдасрян пишет: “... начиная с середины XIII в. и до начала XV в., т.е. до завоевания Ерзынка османами, город и области Екелеац и Даранали с некоторыми перерывами, управлялись армянскими князьями. Это обстоятельство во многом способствовало здесь политическому, экономическому и культурному подъему” (14, 44). Архиепископ Саргис осуществлял не только духовное, но и светское управление областью. Он принимал также участие в сложных дипломатических взаимоотношениях между новыми монгольскими властителями Армении и византийским двором. Известно, что архиепископ Саргис возглавил делегацию, отправившуюся для важных переговоров в

Константинополь, скрепить которые должно было бракосочетание монгольского хана с дочерью Михаила Палеолога⁴³ (88, 128).

Крупный общественный и церковный деятель, архиепископ Саргис, был также большим покровителем искусства. В 1269 г. его стараниями и при активном участии его сына, парона (господина) Йованнеса, также известного общественного деятеля, книголюба и мецената, была построена в городе Ерзынка церковь во имя Спасителя (88, 118). Оба они выступают также в качестве заказчиков знаменитой ерзынкайской Библии, завершенной в том же 1269 г. (ныне хранится в библиотеке арм. Патриархата в Иерусалиме, № 1925). Их имена, как заказчиков, фигурируют и в надписи на реликварии, изготовленном для мощей Нерсеса Великого⁴⁴. С именами этих деятелей связывается создание и других предметов церковной утвари. Указанный реликварий хранился в церкви св. Саргиса, близ города Ерзынка, и в конце XIX в. он еще существовал (когда его увидел и описал Г. Срвандзтян).

В 1276 г. (дата уточнена А. Кюрдяном), архиепископ Саргис, его сын, князь Йованнес, с тридцатью восьмью армянскими феодалами, были убиты турками в городе Ерзынка (88, 133-134). Однако власть армянских правителей здесь на этом не была прервана. Исследования А. Кюрдяна

⁴³ Делегация во главе с архиепископом Саргисом, выполнив свою миссию, возвратилась обратно с деспиной Марией, однако, поскольку к этому времени хан Хулагу умер, то она досталась в жены его сыну хану Абага (88, 128).

⁴⁴ На мощехранительнице сохранилась следующая надпись: “Украшена чудодейственная мощехранительница десницы святого Нерсеса по приказанию архиепископа Саргиса и господина Йованнеса. Да пребудет она вечно в православном храме божьем во имя Спасителя, в память о сыновьях его Нерсесе и Григорисе. Выполнена (мощехранительница) в год 722 (=1273)” (74, 293).

показали, что в 1276 году имел место не захват турками города, а вражеское нападение, после которого убийцы скрылись. Сын князя Йованнеса и внук Саргиса — Нерсес, получает вскоре сан архиепископа и берет в свои руки не только правление епархией, но и всей областью Екелеац. Нерсес продолжает и строительную деятельность своих предшественников, а для церквей заказывает драгоценную утварь. На одном из заказанных им реликвариев сохранилась надпись, в которой упоминается имя мастера Хосрова. (74, 294; 88, 146-147).

Следующим духовным правителем провинции явился представитель того же княжеского рода по имени Саргис — сын архиепископа Нерсеса. Таким образом мы имеем здесь дело с целой династией духовных правителей, власть которых, согласно исследованию Э. Багдасаряна, длилась до начала XV в. (16, 36-44). Это не могло не сыграть положительной роли в деле культурного развития области, где и при монголах продолжали действовать очаги письма и книжной живописи.

До конца XIII в. преобладающее значение в развитии письменной культуры Высокой Армении оставалось за центрами областей Екелеац и Даранали, особенно их административного центра — города Ерзынка. Отсюда вышла целая плеяда

видных ученых, писателей, поэтов, многие из которых известны под прозвищем Ерзынкаци: Йованнес (Плуз) Ерзынкаци, Йованнес Цорцореци-Ерзынкаци, Костандин, Киракос, Мовсес, Мхитар, Григорис и др. (все они также именовались Ерзынкаци). Некоторые из них, для совершенствования своих знаний, отправлялись в Киликию, а также в Гладзор, где находились тогда важнейшие центры ученого монашества. Вокруг Ерзынка также имелись крупные монастыри, где действовали высшие школы, куда также съезжались деятели науки и искусства. Связь между этими тремя духовными центрами была в то время весьма оживленной, что отразилось и на развитии книжной живописи. Однако, если в начальный период (в XI-XII вв.) центры письменности Высокой Армении оказывали заметное влияние на другие очаги книжного искусства, то начиная с конца XII — начала XIII в. картина меняется. К этому времени киликийская школа, достигнув высокого расцвета, стала играть роль того центра, на который ориентировались почти повсюду. Киликийские образцы книжного оформления стали приобретать славу наилучших и неудивительно что на миниатюрную живопись Высокой Армении, начиная с середины XIII в. сильное воздействие начинает оказывать киликийское искусство.

ЕРЗЫНКАЙСКАЯ БИБЛИЯ 1269 г.

Среди немногочисленных дошедших до нас иллюстрированных рукописей второй половины XIII в., связанных своим происхождением со скрипториями Высокой Армении, особое место занимает Библия 1269 г., созданная в Ерзынка⁴⁵. Богато украшенная высокохудожественными миниатюрами, написанная мелким изящным болоргиром, Библия эта представляет собой уникальный памятник армянской

средневековой письменности и книжной миниатюры. Благодаря сохранившимся памятным записям известны имена лиц, принявших участие в ее создании. На листе 580a читаем: “Итак, написана сия божественная книга... по приказанию и на средства Саргиса, святолюбивого архиепископа и его родного сына, боголюбивого христианина, князя, господина Йованнеса... для нужд святой церкви и для наставления данных ему Богом сыновей, юных Нерсеса и Григориса...” (61, 412). Рукопись написана тремя писцами —

⁴⁵ Большинство миниатюр рукописи изданы, в основном в черно-белом воспроизведении (66, 77, 260).

священниками - Мхитаром, Йакобосом и Мовсесом. Переплетчиком был Аракел, лоцильщиком пергамена — Мхитрук. Г. Овсепян считал всех трех переписчиков текста также и миниатюристами: "... все трое были значительными мастерами. Однако Йакобос был сравнительно менее искусным мастером в письме и живописи, чем Мхитар, а Мовсес превзошел их двоих — он был главным писцом и художником" (48, 619-625). С. Тер-Нерсисян также полагает, что над иллюстрированием текста работал не один мастер, однако, поскольку в памятных записях все трое именуют себя писцами, она выражается более осторожно: "Неизвестно, кто были художники. Вероятно один из них был Мхитар, так как стиль изображений в Библии очень сходен со стилем изображения Давида Анахта, нарисованного в начале Сборника Матенадарана №1746, рукописи, написанной рукою того же писца Мхитара дпира для того же князя Йованнеса"(77, 29).

Ерзынкайская Библия принадлежит к числу наиболее ранних иллюстрированных армянских Библий. Древнейшие сохранившиеся рукописные Библии относятся к XII в., однако они лишены иллюстраций. С XIII в. в Киликии появляются первые иллюстрированные Библии, в которых изображались лишь авторы книг Священного писания, каждый в начале своего текста, а также элементы декоративного украшения (заставки, маргиналы, инициалы). Отдельные ветхозаветные темы стали появляться первоначально в Евангелиях, причем в них помещались в основном такие сюжеты, которые содержали в себе намек на искупительную жертву Христа — "Жертвоприношение Авраама", "Грехопадение", или связаны с его явлением — "Гостеприимство под дубом мамврийским" (32, 247-253). В этом аспекте Ерзынкайская Библия является первым известным нам памятником армянской миниатюры, в котором видим целый ряд ветхозаветных иллюстраций. Имеются в ней и изображения авторов книг Священного писания. Большинство

их представлено пишущими первую букву текста. Эта, несколько необычная для армянской миниатюры манера изображения авторов, широко известна в латинских рукописях XII в. (248, pl. . 20, 23, 24). Однако, если можно найти иконографические прототипы для авторских "портретов" Ерзынкайской Библии, то этого нельзя сказать о манере их художественного воплощения. Крупные, хорошо прорисованные фигуры пророков и апостолов отличаются почти античными, классическими пропорциями. Они часто занимают треть, а то и добрую половину страницы титульного листа, помещаясь непосредственно под заставкой (илл. 32, 33, 34, 35). Позы их торжественны, чаще всего они представлены анфас, реже в три четверти поворота. Крупные, сложного рисунка, легко спадающие складки их одеяний подчеркнуты четкими, пластичными контурами, а цветовые контрасты затененных и высветленных плоскостей придают изображениям некоторую скульптурность. Чувствуется явное увлечение художника драпировками, придающими изображениям определенный декоративный эффект. Иногда эти складки кажутся нарочито нагроможденными, но их контуры при всей условности наполнены более реальным восприятием форм, что становится характерным для искусства Западной и Киликийской Армении к концу XIII в. Торжественный, возвышенный стиль, отличающий миниатюры Библии 1269 года, созвучен с византийскими памятниками XII-XIII вв., а также с более поздними славянскими их репликами (149, илл. 300, 346, 350, 368, 405, 409, 415). При всем этом манера работы армянских миниатюристов, украсивших интересующую нас Библию, отличается большой самобытностью, что особенно сказывается в цветовом решении миниатюр, а также в значительном месте, отводимом орнаментальному декору (черта характерная для армянской миниатюры вообще).

Оригинальными являются в ряде случаев выбор тем и манера их художественного воплощения. С. Тер-Нерсисян отмечает, что большинство миниатюр этой ру-

кописи “являются оригинальными творениями, а выбор сюжетов показывает независимость художника от образцов”(илл. 36-40; 77, 39).

Орнаментальный узор рукописи отмечен многообразием вариантов узоров, в которых, как уже говорилось, преобладают растительные мотивы из остроколючных листьев и завитков. С. Тер-Нерсисян усматривает здесь связь с мусульманским орнаментом. Однако, поскольку последний формировался на основе более древних культур покоренных народов, в числе которых были и армяне, то применительно к данному региону правильнее будет видеть связь с более древним местным искусством, уходящим своими корнями в сиро-месопотамскую культуру. А. Якобсон, рассматривая произведения русского декоративного искусства XV-XVI вв., особое внимание уделил подобной орнаментике, которую также связывает с древними ближневосточными традициями (220, 242).

Данная орнаментика становится для Армении очень популярной. Мы видим ее и в миниатюрной живописи, и в рельефах на стенах церквей, на хачкарах, на предметах прикладного искусства, причем образцы этой орнаментики встречаются в памятниках различных регионов страны, однако наиболее ранние примеры подобных узоров встречаются в искусстве Высокой Армении.

Ерзынкайская Библия открывается миниатюрой, на которой изображен пророк Моисей, стоящий на горе Синай и получающий скрижали (илл. 32). Моисей стоит внутри роскошно оформленного хорана, заставка которого украшена описанным выше растительным орнаментом. Его крупная фигура занимает почти все внутреннее пространство хорана. Пророк представлен протягивающим вверх покровенные гиматием руки, бережно принимающим скрижали от выступающей из сегмента неба десницы Божьей⁴⁶. На следую-

щем листе рукописи имеется повторное изображение Моисея, на этот раз в качестве автора Пятикнижия (илл. 33). Представление Моисея в виде автора — является традиционным для Армении и редко встречается в византийских памятниках. На нашей миниатюре, являющейся титульным листом, Моисей изображен пишущим первую букву текста (в левой руке он держит чернильницу). Заставку титульного листа заполняют пять больших медальонов: в центральном представлен Христос в типе Пантократора, а в боковых — шестикрылые серафимы и парящие ангелы. Пространство между медальонами заполнено растительным орнаментом.

Некоторые авторы книг Священного писания, например пророки Осия, Софония и др., изображены сидящими фронтально с длинными свитками в руках, на которых написаны отрывки из их пророчеств (илл. 34, 35). Представление пророков со свитками, заполненными текстами, встречается и в византийских памятниках, но особенное распространение подобная иконография получает в латинских рукописях (174). Однако в последних эти миниатюры имеют совершенно иной облик — это крохотные изображения, помещавшиеся в инициалах или же на полях рукописных книг.

Отдельные книги Ветхого Завета предваряются иллюстрациями к тексту. Так, в начале книги Иисуса Навина представлено явление ему ангела. Рядом с фигурами Иисуса Навина и ангела написаны слова из 5-ой главы книги Навина (ст. 13-14), в которых засвидетельствована священная миссия, возложенная на предводителя израильского народа (илл. 36).

Начало книги Судий сопровождается изображениями Гофониила и Гедеона, восседающих на престолах, а также Самсона с ослиной челюстью, которой он убил тысячу филистимлян (все трое почитались как избавители Израиля, илл. 37).

ках одежды перед священными особами. Обычай этот известен был еще во времена Древнего Рима. Особое значение преобрел он в культовом искусстве.

⁴⁶ Изображение персонажей с покровенными руками идет от древнего обычая прятать руки в склад-

Наиболее удачными являются иллюстрации к книгам Иова и Даниила. В начале первой из них представлен Иов “на гноище”. Рядом с ним – жена и трое друзей, пришедшие его навестить (илл. 38). Художнику удалось представить все персонажи этой сцены в различных психологических состояниях – страдающий, но непоколебимый в своих убеждениях Иов, сочувствующие ему друзья, опечаленная жена. В начале книги пророка Даниила представлена Сусанна, образ которой напоминает жену Иова – та же поза сидящей в печальном раздумьи молодой женщины, представленной в сходном одеянии. Выразительны фигуры старцев, подходящих крадущимися шагами к сидящему на судейском престоле Даниилу – они как бы заискивают перед пронизательным пророком (илл. 39).

Самой впечатляющей миниатюрой Библии является иллюстрация к видению Иезекииля, занимающая целую страницу (илл. 40). С. Тер-Нерсесян особо выделяет эту сцену, считая ее совершенно новой интерпретацией данного сюжета: “Грандиозная композиция видения Иезекииля в корне отличается от редких примеров этой сцены в византийских рукописях и ее изображений в каппадокийских церквах. Некоторыми деталями она отличается даже от библейского текста. Чтобы создать целостную композицию, рука, выходящая из ореола, держит древко, на котором держится круг”. (240, 218). Далее автор поясняет: “колесо с древком и рука сделаны намеренно, чтобы акцентировать вертикальную ось композиции, увенчанной фигурой Всевышнего”. (240, там же). Однако, надо заметить, что никаких отклонений от библейского текста здесь нет. Художник следует непосредственно тексту армянского перевода Библии, соответствующего Септуагинте: «Ընդ որ կողմ դիմէր ամպն եւ հողմն, երթային գաղանքն եւ անիւքն ընդ նստին վերանային, զի ոգի կենդանի գոյր յանիւսն» (Иез. 1, 21). В переводе на русский язык, этот отрывок текста, согласно

армянскому переводу, звучал бы так: “куда обращались облако и ветер, туда шли и животные, вместе с ними поднимались и колеса, ибо *дух живой был в колесах*”. Желая показать, каким образом колеса сами поднимались, художник изобразил таинственную руку, поддерживающую древко, на котором они держались, символизируя тем самым “дух живой”. С. Тер-Нерсесян пользовалась, несомненно, латинским переводом Библии, в котором, как и в русском, соответствующий отрывок звучит иначе: “... и колеса поднимались наравне с ними (животными – Э. К.), ибо *дух животных был в колесах*”. Армянский перевод, как указывается в константинопольском издании, восходит к греческому тексту (11, 844, пр. 2).

Хотя в интересующей нас миниатюре и нет отступлений от библейского текста, это однако не исключает факта оригинальности и самобытности работы мастера. Будучи, несомненно, знаком со схожими композициями (правда на другую тему – “Явление Христа во славе”), художник творчески подошел к решению поставленной перед ним задачи – используя имеющуюся традицию, он дал свою интерпретацию сюжета, исходя из особенностей армянского перевода. Здесь следует особо подчеркнуть умение мастера не просто пользоваться готовыми образцами, недостатка в которых не было, но важно отметить его желание исходить также из прочтения текста, осмысливая его и внося свои коррективы в канонизированную композицию.

Большинство миниатюр Библии представляют собой довольно оригинальные композиции, свидетельствующие о вдумчивом отношении художников к иллюстрируемому тексту и об определенном творческом подходе при исполнении миниатюр. Конечно, отдавая дань времени, они не могли не пользоваться образцами, однако последние служили, им, в основном лишь ориентирами, ибо близких аналогий к миниатюрам Ерзынкайской Биб-

лии не удалось найти даже такому крупному знатоку средневекового искусства, каким была С. Тер-Нерсесян, отметившая “независимость художников от образцов”, а композицию с изображением видения Иезекииля как “не имеющую аналогий в средневековом искусстве” (240, 218).

Иллюстрации к Новому Завету немногочисленны: богато декорированные десять хоранов, изображения евангелистов, титульные листы, инициалы и маргинальные украшения. Евангелисты помещены на титульных листах, непосредственно под заставкой, в тех же позах, что и пророки — пишущими первую букву своего текста (илл. 41, 42). Деяния апостолов предваряет изображение апостола Павла, представленного наподобие евангелистов — держащим чернильницу в левой руке и пишущим первую букву текста.

Художественное убранство хоранов представляется несколько необычным. При роскошной декорировке, использовании богатой палитры красок, золота, они отличаются в то же время торжественной строгостью. Это создается в основном благодаря четкости общего рисунка, в котором все подчинено строгой симметрии. На верхних и боковых полях хоранов отсутствуют традиционные изображения птиц, животных, деревьев и кустов с цветами, что так характерно для армянской миниатюры уже на самом раннем этапе ее развития. Здесь же видим определенную сдержанность в выборе украшений (илл. 43, 44). Лишь в двух случаях появляются над заставками изображения павлинов (над заставкой хорана с изображением Моисея и над заставкой титульного листа Евангелия от Матфея). Заставки хоранов и титульных листов имеют прямоугольную форму, которая в титульных листах нарушается трехлопастными вырезами. Каждая пара хоранов имеет сходное, но не совпадающее полностью декоративное оформление. Многообразием отличаются капители колонн — их украшают геральдические львы или атланты, но чаще —

орнаментальные узоры, данные в строгой симметрии. В заставках первой пары хоранов большое место занимают медальоны с погрудными изображениями Евсевия и Карпиана. Подобные изображения являются отличительной особенностью армянской миниатюры начиная с XIII в. (234, 20).

Среди “авторских портретов” наиболее удачным является изображение Иоанна Богослова в начале книги “Откровение Иоанна” (илл. 45). На фоне причудливо нагроможденных блоков скал представлен апостол Иоанн, обращенный к Христу, образ которого помещен в медальоне заставки титульного листа. У ног Иоанна изображен его ученик Прохор, записывающий “слово Божие”. В этой миниатюре замечательно сочетаются все элементы книжного оформления — сюжетная миниатюра, орнаментированная заставка, изящно выполненный инициал и маргинальное украшение. Общее впечатление роскошно оформленного титульного листа дополняет прекрасное каллиграфическое письмо текста. Напряженность позы Иоанна, его взволнованность, как бы подчеркиваются беспокойным ритмом контрастно решенных и в рисунке, и в цвете скал, тогда как образ Христа отличается спокойствием и величием, чему соответствует фон, на котором он изображен — круглый медальон, обрамленный орнаментальными узорами, подчиненными ритму строгой симметрии.

Ерзынкайская Библия писалась в течение двух лет (1269-1270 гг.). Помимо данных о месте и времени написания рукописи, о заказчиках и лицах, принявших участие в ее создании, в приписках писцов находим сведения и иного порядка. Так, в одной из приписок, читаем, что князь Йованнес (один из заказчиков Библии), имел сыновей, Нерсеса и Григориса, первый из которых стал впоследствии архиепископом и духовным предводителем ерзынкайской, епископской епархии.

И совсем неожиданно, наряду с необходимыми сведениями и обращениями к потомкам с просьбой вспоминать в своих молитвах заказчиков рукописи и всех потрудившихся над ее созданием, один из писцов, Мхитар, неоднократно сетует на чисто бытовые неудобства, мешавшие ему работать – на надоедливых мух и блох, а также на невыносимую жару: “Да будут прокляты Богом мухи, а с ними и блохи, которые сильно кусают меня, а также эти душные дни, мучающие меня” (57, 377).

В рукописи сохранились и более поздние памятные записи, из которых выясняется, что в начале XVII в. она находилась в городе Карине и принадлежала турецкому паше по имени Абага, у которого Библия была выкуплена на средства армянского купца Зирака. Памятная запись написана епископом Давидом, прибывшим в Эрзерум (Карин) из Иерусалима в качестве церковного посланника, который уговорил купца Зирака дать необходимую для выкупа книги сумму. В памятной записи епископа Давида читаем: “Увидел я эту Библию плененною в руках паши Абага: да благословит Бог купца Зирака..., который уплатив 1000 гурушей (серебряных монет)⁴⁷ и купив сию книгу, отдал ее церкви св. Иакова (армянская церковь в Иерусалиме – Э. К.) в память о себе и родителях своих...” Эта памятная запись приписана к рукописи в 1626 г. С этого времени и поныне рукопись хранится в библиотеке армянского Патриархата в Иерусалиме под № 1925⁴⁸.

Писцом Мхитаром, участвовавшим в создании Ерзынкайской Библии, был написан и иллюстрирован также Сборник 1280 года, (Mat., № 1746) содержащий

философский труд Давида Анахта (Непобедимого) – “Определения философии”. На первой ее странице (илл. 46) изображен автор сочинения – “трижды непобедимый ученый” армянский философ V в. Давид, представленный в типе писца, пишущего первую букву своего труда (наподобие пророков и апостолов Ерзынкайской Библии). Крупная фигура Давида облачена в широкое, спадающее свободными складками одеяние, придающее “портрету” торжественность и парадность. С помощью полутонов мягко выписано сосредоточенное лицо философа. Как и в Ерзынкайской Библии, “портрет” вписан в титульный лист, в заставке которого, на фоне знакомого уже нам растительного орнамента, представлены изящно выписанные, симметрично расположенные два сирина. Над заставкой – две птицы у источника (символизирующие души верующих, утоляющих свою жажду познаний приобщением к истинной вере).

Манера изображать персонажи в укрупненных размерах, становится характерной особенностью миниатюрной живописи Высокой Армении второй половины XIII – начала XIV вв. В качестве примера можно привести уже представленное нами Евангелие 1201 г. (Mat. 10359), к которому в 1250 году, во время реставрации рукописи, были добавлены изображения евангелистов, исполненных в характерной для данного времени манере – укрупненные фигуры персонажей, живописная манера их трактовки, использование полутонов, четкость правильного, пластичного рисунка. В памятной записи рукописи сохранились сведения о ее реставрации и указано имя художника, исполнившего портреты евангелистов: “Итак, умоляю всех, кто прочтет, воспользуется или скопирует и удостоится через (св. Евангелие) божественного озарения – помяните во Христе получателя сей (книги), священника Аарона..., а также художника Нагаша Эндзера и отца его Гайлера, который потрудился и украсил... святое Еванге-

⁴⁷ В XVII в., когда писалась данная памятная запись, один гуруш содержал 0,27 г серебра.

⁴⁸ На многих страницах рукописи, а также под миниатюрами, сохранились подписи купца Зирака, почти идентичные по содержанию: “Я, сын Искандара из Вана, купец Зирак, купил св. Библию за 1000 гурушей и отдал ее (церкви) святого Иакова в Иерусалиме на память о себе и моих родителях, и всех кровных родных и близких”.

лие...” (57, 256). Изображения евангелистов нарисованные Эндзером на оборотных сторонах хоранов, занимают две страницы (на каждой по два евангелиста). Трое из них представлены торсами спереди, тогда как лики их даны в трехчетвертном повороте. Лука же полностью изображен в трехчетвертном повороте (илл. 47a, 47b). Каждый евангелист вписан в рамку с арочным завершением. Крупные фигуры евангелистов, их широкие, просторные одеяния, спадающие свободными складками, придают фигурам некоторый монументализм. Художник умело пользуется приемом тональной нюансировки, с помощью которой создается впечатление объемного решения форм. Стилистически эти миниатюры сближаются с миниатюрами Ерзынкайской Библии. И еще одна черта сближает миниатюры этих двух рукописей — стремление к психологической трактовке персонажей. Так, Матфей в Евангелии (рук. № 10359) представлен в образе философа, Марк — задумчиво макает перо в чернильницу, держа в левой покровенной руке книгу, Лука — сосредоточенно обдумывает то, что записывает в книгу. Хуже всех сохранился Иоанн. Лик его полностью стерся и кто-то позднее, неумело дорисовал черты его лица. Трактовка образов евангелистов, их художественное исполнение свидетельствуют о творческом подходе мастера, сумевшего канонизированным ликам апостолов сообщить собственную интерпретацию, свое понимание образа и его эстетического воплощения. Лики евангелистов индивидуализированы настолько, что кажутся портретами живых, реальных людей. Большое впечатление производят их крупные, глубоко посаженные красивые глаза. Торжественные позы, правильные пропорции тел, приближающиеся к классическим, вызывают в памяти произведения позднеантичного или раннехристианского искусства. Эти черты, приобретая в дальнейшем некоторую схематичность, становятся в ряде

случаев определяющими для целого ряда рукописей Высокой Армении в вопросе их локализации.

С миниатюрами рассмотренных выше рукописей (Ерзынкайской Библии и Евангелия № 10359) связываются иллюстрации Евангелия № 2653 Матенадарана. Оно было начато в городе Кан близ Карина писцом и художником Степаносом, который скончался, не завершив работу над рукописью. Закончить ее довелось писцу Натеру, переселившемуся вскоре в Крым, куда он взял с собой Евангелие. Первый писец, Степанос, переписал текст двух первых Евангелий — от Матфея и Марка, о чем повествуется в памятной записи Натера: “Итак, написаны были первые две книги ранее, неким иереем Степаносом, который был родом из города Кан, но не смог завершить сию рукопись по причине... все сметающей смерти, и оставил он сей мир и преставился ко Христу... И вот внук его, дьякон Георг, дал завершить сию (рукопись) моему ничтожеству, и мы, с помощью Господа, довели дело до завершения” (26, 327). О том, что Степанос был не только переписчиком Евангелия, но и его иллюстратором, узнаем из той же памятной записи: “... кто повстречает сие, исполненное света божественное писание, помяните в Господе первого писца, священника Степаноса, который своею рукою написал и золотом украсил (рукопись)... помяните также дьякона Георга, наследника его, сына его сына, который дал обновить рукопись и способствовал тому, чтобы довести ее до завершения...” (26, там же). Натер закончил работу над рукописью в 1341 г., следовательно Степанос, бывший дедом заказчика Георга, жил, видимо, в середине XIII в. Об этом свидетельствует и стиль миниатюр, выполненных Степаносом, характерный для памятников книжной живописи Западной Армении указанного времени. Декоративное убранство титульных листов первых двух Евангелий напоминает орнаментику Ерзынкайской

Библии, но в несколько более сдержанных, сокращенных вариантах, что продиктовано более малыми размерами Евангелия. Что касается образов евангелистов, то по своему стилю и мастерству исполнения они сопоставимы с образами пророков и апостолов Ерзынкайской Библии. Образы евангелистов отмечены утонченностью и изяществом исполнения. Это касается также и декоративного украшения Евангелия. Художник работает в мягкой живописной манере, широко пользуясь полутонами, сообщая фигурам объемность. Лучшей сохранностью отличается изображение евангелиста Марка. Он представлен сидящим перед столом и оттачивающим ножом кончик пера (илл. 48). Утонченное, красивое его лицо моделировано с применением приема детальной нюансировки. Оно обрамлено темной, короткой бородкой. Складки одеяния евангелиста легко облегают его фигуру — контуры почти не чувствуются, формы плавно переходят одна в другую. Затенения и высветления почти имитируют свето-теневую моделировку. Рисунок отличается грамотностью и дышит почти античной гармонией форм. Эти особенности стиля идут от определенного знакомства с византийскими образцами, в которых античные традиции вновь всплывают во второй половине XIII в., став характерной чертой искусства эпохи Палеологов. Несмотря на плохую сохранность миниатюры, те ее фрагменты, где красочный слой не нарушен, отличаются удивительной свежестью пастельных тонов, при богатстве их градаций.

Тип евангелиста, сидящего за столом и оттачивающего ножом кончик пера, встречается в греческих (263, 405-407), а также в некоторых киликийских иллюстрированных рукописях того же времени (например, в Евангелии Смбата Гундестаблия, Мат. № 7644, в Евангелии из музея Топкапи, 234, илл. 327), причем так изображались то Матфей, то Марк, то Лука.

К концу XIII в. относится еще одна рукопись, созданная в Высокой Армении. Это Толкование на Евангелие от Луки (Мат. рук. № 1342). Работа над этой рукописью была начата в области Даранали, в обители св. Григория Просветителя, а завершена в городе Ани писцом Аароном по прозвищу Григор. О причинах, побудивших Аарона-Григора пуститься в столь долгий путь с незаконченной рукописью, повествуется в ее памятной записи: “Итак, писалась сия (книга) в столице Езынка, однако не была завершена, ибо напали иноплеменники-мусульмане на область... и многих христиан, как церковнослужителей, так и мирян, погубили, предав беспощадно мечу, а других полонили. И такой страх и ужас объял население города, что многие горожане рассеялись в разные стороны. Так и мы, вырвавшись оттуда с великими трудностями... достигли восточной стороны и с божьим благословением достигли города Ани, и здесь было завершено писание (рукописи)... в год армянского летосчисления 741 (=1292 г.)...” (57, 672-673) Далее писец Аарон сетует на то, что по причине вынужденного переселения и скитания из одного места в другое, ему было крайне трудно работать над рукописью, к тому же он не мог найти ни хорошей бумаги и чернил, ни хорошего образца⁴⁹. Приведенная здесь памятная запись, интересна сообщаемыми в ней сведениями, однако написана она Аароном, лишь дописавшим недостающий текст рукописи, в котором не сообщаются имена основного переписчика текста и художника-иллюстратора рукописи.

В рукописи, помимо орнаментального украшения, сохранилась одна лицевая миниатюра с изображением евангелиста Лу-

⁴⁹ Рукопись, действительно, написана на бумаге очень плохого качества, что касается чернил и красок: чернила выцвели и текст читается с трудом, также и краски — местами осыпались.

ки, за которым виднеется женская фигура. Сохранность миниатюры очень плохая, и представленные на ней персонажи просматриваются с трудом, поэтому сделать фотосъемку не представляется возможным. На голове женской фигуры, стоящей за евангелистом — нимб. Она символизирует Премудрость Божью — Софью, образ которой нередко сопровождал изображения евангелистов. Особенно часто встречается подобная иконография в греческих памятниках того же времени.

Изображения евангелистов с персонажификациями Премудрости имеют древнее происхождение. Аллегорические образы Великодушия, Премудрости, Музы и пр. нередко сопровождали образы авторов текстов, а иногда и заказчиков рукописей. В период расцвета палеологовского ренессанса, с его обращением к античности, вновь возрождается и эта древняя традиция. Именно в это время в византийском искусстве широкое распространение получают изображения евангелистов с персонажификацией Премудрости (**149**, илл. 35, 36, 101, 102; **273**, илл. 15, 33; **110**, 28-29; **114**, 204-205; **198**, 180-203).

Насколько возможно рассмотрим интересующую нас миниатюру, она выполнена с умением пользоваться приемами тональной нюансировки и детальной проработки форм. Правильное построение фигур,

их крупные размеры, увлечение драпировкой при изображении одеяний персонажей — все это уже знакомые нам черты, характерные для миниатюрной живописи Высокой Армении второй половины XIII в., а к началу XIV в. на эту основу начинает наслаиваться воздействие палеологовской живописи. В результате в армянской миниатюре появляется новое стилистическое направление, сочетающее в себе как лучшие традиции национального искусства периода его расцвета (XIII в.), так и определенное воздействие византийского палеологовского искусства. Зародившись в скрипториях Высокой Армении, оно оказало затем определенное влияние и на другие школы армянской миниатюры, в частности на крымскую школу. Памятники книжной живописи Высокой Армении конца XIII-XIV вв. открывают таким образом новую страницу в истории армянской средневековой живописи, что свидетельствует об интенсивности развития культурной жизни того времени, о поисках в изобразительном искусстве новых путей воплощения старых, но еще не утративших своего первенствующего значения идей средневековья. Исследованию этого нового направления и посвящена следующая глава настоящей работы.

МИНИАТЮРА ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ КОНЦА XIII И XIV вв.

Одно время считалось, что после XIII в., времени наивысшего расцвета армянской средневековой миниатюры, начался постепенный упадок этого искусства, вызванный резким ухудшением политических и социальных условий в стране. Однако, как показали исследования последних десятилетий, в отдельных районах Армении, процесс спада культурной деятельности начался несколько позже. Более того, в ряде районов, наблюдается новый, хотя и кратковременный, подъем в различных областях культуры и искусства. Наряду с продолжавшимся развитием киликийской культуры, на конец XIII и первую половину XIV в., падает период расцвета деятельности Гладзорского университета; во второй половине этого столетия активизируется деятельность Татевского и Мецопского университетов; бурный расцвет переживают в это время скриптории Васпуракана, Арцаха, Нахичевана, Сюника, а также центры письменности армянских колоний. Что же касается Высокой Армении, то о политических событиях, способствовавших расцвету в этот период его духовной культуры, мы уже говорили. Следовательно неудивительно, что и здесь мы наблюдаем в конце XIII-XIV вв. расцвет культуры и искусства. В это время достраиваются и реконструируются многие архитектурные памятники провинции, а очаги письма и книжной живописи переживают период нового подъема.

В связи с изменившейся обстановкой, когда вся полнота власти оказалась в руках городских правителей, меценатами и заказчиками рукописных книг и произведений искусства становятся купцы, среднее и высшее духовенство, зажиточные крестьяне. Искусство все более начинает отражать запросы и вкусы средней прослойки населения. Значительную роль на-

чинает играть в это время народное творчество. Все это определенным образом сказывается и на развитии книжной живописи. В иллюстрациях к рукописям появляется тенденция к увеличению затрагиваемых тем, к обогащению их новыми деталями. Неудивительно, что в этот период в армянском искусстве большой отклик находит палеологовская живопись с ее свободой в выборе средств выражения и в более расширенном цикле нарративной тематики. Немаловажное значение приобретают и традиции киликийской книжной живописи. Все это способствовало появлению нового направления в армянской миниатюре, которое ранее всего стало формироваться в очагах письменности Западной Армении, но наиболее яркое проявление получило в памятниках, связанных своим происхождением со скрипториями Высокой Армении. Наиболее характерными чертами этого направления являются — тенденции к усилению живописности, стремление к передаче объема форм с помощью эффектов цветотеневой их обработки⁵⁰, умение более правильно строить человеческие фигуры, представляя их часто в непринужденных и динамичных позах.

Наряду с развитием живописного стиля, здесь появляется группа памятников, оформление которых выполнено в графическом стиле. Это касается не только их орнаментального убора, но также и сю-

⁵⁰ В отличие от светотеневой моделировки, в эпоху зрелого средневековья появился своеобразный прием подчеркивания затененных частей лиц, при котором тени делались условным тоном — зеленоватым или охристым. Таким путем достигалась иллюзия объемной трактовки форм, при которой не было единого источника света и не было понятия перспективного построения композиции. При моделировке предметов обстановки и драпировок не всегда последовательно, применялись и полутона.

жетных иллюстраций. В числе самых ранних сохранившихся иллюстрированных рукописей имеются образцы, выполненные с помощью ограниченного количества красок (что иногда диктовалось их элементарным отсутствием). Работая в основном контурными линиями, художники лишь слегка подцветывали рисунки легкими акварельными тонами. Однако со временем появляется своеобразный графический стиль иллюстрирования рукописей, в которых все декоративное убранство (хораны, титульные листы, маргинальные рисунки) выполнялось одним основным цветом — различными оттенками красноватого (вишневого) тона, более разбавленные оттенки которого использовались для подцветки, иногда менее интенсивной (той же красной или голубоватой). Эти рисунки выполнялись армянской красной, так называемой кармир вордан, изготовлявшейся из червеца кошенили. Постепенно были выработаны довольно устойчивые орнаментальные формы, с помощью которых украшали все компоненты декоративного оформления рукописей. Несмотря на многообразие различных школ армянской миниатюрной живописи, основные мотивы этих украшений повторяются в различных вариантах и уже не только в графическом, но и в живописном стиле. Эта особенность декоративного оформления рукописей позволяла почти безошибочно локализовать и датировать неподписные рукописи.

Среди рукописей Высокой Армении встречаются образцы, в которых своеобразно сочетаются два приема — живописный и графический. В таких рукописях орнаментальные украшения выполнены в графической технике, а изображения в

лицевых миниатюрах — в полихромной, живописной манере. Подобное сочетание двух разных методов в одном памятнике имеет интересное происхождение. В некоторые рукописи Высокой Армении конца XIII — начала XIV вв., украшенные лишь графически исполненными хоранами, титульными листами, маргиналами и инициалами, позднее были добавлены листы с лицевыми миниатюрами, выполненными в живописном стиле. Используя в дальнейшем в качестве образцов для создания новых рукописей, подобные памятники книжной живописи диктовали появление иллюстрирования нового типа: исходя из образца, последующие мастера воспроизводили в точности все его художественное убранство — орнаментальное украшение выполнялось графически, а лицевые миниатюры в многоцветной, живописной манере. Так родилась новая традиция, которая стала характерной и для творчества армянских миниатюристов Крыма, куда попал целый ряд рукописей, вывезенных переселенцами из городов Высокой Армении.

Памятники книжной живописи этой провинции конца XIII в. и на протяжении всего XIV в., как и в предыдущую эпоху, выделяются высоким профессиональным уровнем исполнения, при дальнейшем развитии стиля в соответствии с эстетическими нормами нового времени. Заметим, что если большинство ранних иллюстрированных рукописей интересующего нас региона более или менее известны по отдельным публикациям, то значительная часть памятников, относящихся к указанному периоду, вводится в научный оборот впервые.

А. ИСКУССТВО ГРАФИЧЕСКОГО РИСУНКА В ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ РУКОПИСЯХ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ КОНЦА XIII — XIV ВВ.

Украшение рукописей графическими рисунками встречается в армянской ми-

ниатюре уже в X-XI вв. Вполне возможно, что подобный вид иллюстрирования су-

ществовал и в более раннюю эпоху, от которой мало что сохранилось. К числу дошедших до нас наиболее ранних рукописей, украшенных миниатюрами, выполненными в графическом стиле, принадлежат так называемое Евангелие Католикоса Вазгена I, датируемое X-XI вв. (Мат. № 10780)⁵¹, Цугрутское Евангелие 974 года (хранится в селении Цугрут, в Грузии), Евангелие 1038 г. (Мат. № 6201) и др. Однако графические рисунки этих ранних памятников довольно просты по исполнению, хотя не лишены непосредственности и большой выразительности — черты, свойственные искусству, тесно связанному своими корнями с народным творчеством. Миниатюры этих рукописей представляют большой интерес также и своей иконографией. В них сохранились образцы ранних редакций христологического цикла, являющие в ряде случаев весьма своеобразные варианты композиций⁵². Позднее на этой основе, в крупных центрах письменности, формируется искусство более рафинированное, отвечающее эстетическим запросам высших слоев населения. Постепенно выкристаллизовываются основные принципы декоративного оформления рукописей. Если хораны (таблицы канонов согласия), а частично и титульные листы по общей схеме построения следуют традициям раннехристианского искусства, то маргинальные украшения и инициалы армянских рукописей не имеют аналогов в искусстве книжного оформления других народов. Их общие формы, основные элементы украшений, места расположения в тексте (в началах главных чтений), сформировавшиеся уже в IX-X вв., постепенно приобретают устойчивый характер и силу канона. При многообра-

зии варьирования деталей орнамента, преобладает принцип их симметричного построения. Излюбленными элементами этой орнаментики остаются те же пальметки, трилистники, спирали, плетения, серпообразные остrokонечные листья, о которых мы уже говорили. К XIII в. они приобретают более отработанные формы и своеобразную стилизацию, что так характерно для армянского средневекового изобразительного искусства. Выполнялись они как в виде монохромных рисунков, так и в живописной манере. Однако первый вариант (монохромных рисунков) был наиболее предпочтительным, особенно в скрипториях Высокой Армении. Искусству выполнения этих рисунков особо обучали в средневековых школах. Имелись даже специальные книги прорисей, в которых были образцы наиболее распространенных видов орнаментов, применявшихся для заставок, маргиналов и инициалов⁵³.

Красотой орнаментального декора выделяется Евангелие № 7599, написанное, по всей вероятности, в середине XIII в. На его полях, помимо маргинальных украшений, встречаются и фигурные изображения, иллюстрирующие отдельные эпизоды евангельских событий. Они выполнены с большим мастерством, а своим стилем и изяществом рисунка связываются с традициями киликийского искусства. На листе 1126 (илл. 49а) изображен юноша, поднимающийся на дерево (пальму) с секирой в руке, собирающийся срезать ветви (иллюстрация к сцене “Вход в Иерусалим”). На листе 1096 представлен Христос, благословляющий юношу (илл. 49б). Рисунки на полях выполнены заме-

⁵¹ Евангелие было приобретено католикосом всех армян Вазгеном I, и в 1972 году передано Институту древних рукописей — Матенадарану.

⁵² Так в Евангелии 1038 г., в миниатюре, изображающей Преображение, видим редкий вариант композиции: Моисей представлен закутанным в саван, как полагалось хоронить умерших, тогда как Илия изображен одетым в хитон и тунику, поскольку вознесся на небо при жизни.

⁵³ Сохранилась рукопись XV в., содержащая “Паткерусуйц” — книгу прорисей, руководство для художников рукописей-иллюстраторов. В ней имеются рисунки и отдельных персонажей книг Священного писания, и фрагментов композиций, и образцы орнаментов, применявшихся для заставок, маргиналов и инициалов. Таких книг прорисей было, видимо, немало, однако сохранилась лишь одна из них (7, 289-293, 348-352, 446-450; 238, fig. 418-443).

чательным художником, хорошо владеющим мастерством графического рисунка. Лаконичными, пластичными линиями он обрисовывает и лики персонажей, и их одеяния, и детали обстановки (в первой иллюстрации — это прекрасного рисунка пальма). Рукопись позднее, в 1335 году была обновлена — текст был откорректирован, заново написаны утраченные к тому времени страницы, а также добавлены титульные листы и изображения евангелистов. Сохранилась памятная запись писца, обновившего рукопись, который пишет так, что создается впечатление, что вся рукопись написана его рукою. В данном случае имеет место нередкое в средневековье приравнивание реставрации к созданию памятника, что имело место и в строительном деле: “Слава Богу и Пресвятой Троице... которые дали силу моей немощной душе, недостойному писцу Хагагютюну⁵⁴ ... из числа церковных прислужников, немощными пальцами моей руки написать сей четвероглав... Написано в тяжелое и горькое время владычества иноверного хана Бусаида, в патриаршество владыки Акопа и в царствование армянского царя Левона⁵⁵, в год 784 (= 1335)... Написана сия (книга) в городе Карине, под покровительством церкви св. Стефана Первомученика...” (26, 270).

Добавленные в 1335 г. титульные листы также отличаются высоким качеством исполнения. Они являют собой яркий при-

мер окончательно сформировавшейся системы художественного оформления, которая, сложившись на рубеже XIII-XIV вв., приобрела в дальнейшем довольно устойчивый характер и получила широкое распространение. С поправками на стилистические различия эта система оформления заглавных листов, как и маргинальных украшений, становится характерной почти для всех школ армянской письменности.

Наиболее удачно выполнен титульный лист Евангелия от Матфея (илл. 50): заставка состоит из элементов уже знакомого нам орнамента в несколько усложненном варианте. Под ее многолопастным вырезом обращает на себя внимание роскошный узор типа отдельного маргинального украшения. Заглавная буква «Գ» (“Г”) (начальная буква первых строк Евангелия от Матфея: «Գիրք ծննդեան Յի Կր...» — “Книга рождения Иисуса Христа”) составлена из фигуры ангела с книгой. Ставшее традиционным представление инициалов титульных листов Евангелий в виде символов евангелистов отдельными художниками воплощалось по-разному. В данном случае, фигура ангела, изображенная в трехчетвертном повороте, выполнена в легкой, свободной манере. Миловидное юное его лицо обрамлено волнистыми волосами, одежда, вся в мелких складках, слегка обрисовывает его стройную, изящную фигуру. Пластичными линиями, в такой же мягкой манере, выполнены и элементы орнамента. Изяществом отличаются фигурки птиц, представленные над заставкой, а на титульном листе Евангелия от Луки, они венчают крупный инициал на правом поле страницы (илл. 50a). При таком мастерстве рисунка диссонансом воспринимается, вписанный не совсем аккуратно, текст начала Евангелия от Матфея — по всей вероятности, первоначальный текст или стерся или имел ошибки. В заставку Евангелия от Марка вписаны мастерски прорисованные фигуры симметрично расположенных львов

⁵⁴ Хагагютюн (*Խաղաղուցյուն*) — означает мир. Это редко встречающееся имя Г. Ачарян упоминает в двух случаях, (9, II, с. 455), замечая, что имя это — перевод с греческого — Сукиас. В Армении оно употреблялось и в греческой форме, чаще в ее западных районах. Имя Хагагютюн в нашей рукописи приобретает особое значение, если учесть, что она была написана в Карине, который в 1247 году почти полностью был разрушен монголами, после чего город вновь стал возрождаться. Рожденному в восстановленном городе сыну, родители дали имя, означающее Мир, дабы последний был прочным на этой земле.

⁵⁵ Царь Киликийской Армении Левон V (1310-1342). В большинстве памятных записей армянских рукописей XIII-XIV вв. упоминаются имена правителей, а часто и католиков Киликийской Армении — единственного в то время армянского царства.

(символ евангелиста Марка), а из тех же более схематично прорисованных животных, составлен инициал «U» (“С”) («Սկիզբն աւետարանի Յի Քրիստ» — “Начало Евангелия Иисуса Христа”). Украшенные графическими орнаментами страницы этой рукописи, пластичностью рисунка и мастерством исполнения, мало уступают современным им киликийским образцам, что свидетельствует о высоком развитии этого искусства в скрипториях Высокой Армении.

Следующая рукопись, имеющая графически исполненный орнаментальный убор — это Евангелие 1332 года (Мат. № 7630), написанное в селении Лори области Хахтеац⁵⁶. Текст рукописи переписан двумя писцами — Варданом и его сыном Мелкиседеком. В памятной записи Вардан повествует о тяжелом политическом и социальном положении областей Высокой Армении: “Завершено писание (книги) в недоброе время..., когда... усилились гнет и страдания, особенно для всех христиан, и был разорен наш край...” (26, 249). О событиях, имевших место в городах и селениях этой провинции, узнаем также из памятной записи другой рукописи, написанной известным в свое время писцом Натером, который по причине начавшихся смут, был вынужден эмигрировать со своей семьей в Крым: “И было всеобщее бегство из всей области, а также из города (Карина — Э. К.), как христиан, так и мусульман, от рук двух князей, имена которых недостойны упоминания” (26, там же; 143, 8). Князья эти принадлежали, по видимому, к числу тех многочисленных завоевателей, которые в те смутные времена, попеременно сменяя друг друга, нередко вступали в кровопролитные междоусобные войны, все тяготы которых, как обычно, ложились на плечи местного мирного населения.

⁵⁶ Часть области Хахтеац (Хактик, Хахтеац Дзор) в первой половине XIV в. входила в состав области Спер, а ее северо-восточная часть — в состав Тайка (последний с IX в. принадлежал Грузинскому царству).

Интересующее нас Евангелие украшено миниатюрами, часть которых, а именно его орнаментальное оформление (хораны, титульные листы, маргиналы, инициалы) — современны тексту. Рукопись имеет пятнадцать хоранов (два содержат Послание Евсевия Карпиану, следующие три — Толкование на украшения хоранов⁵⁷, остальные — с таблицами канонов согласия). Парные хораны на разворотах имеют традиционно сходный тип украшений, однако не совпадающий, в отдельных деталях. Заставки как хоранов, так и титульных листов, заполнены вариациями растительного орнамента, в который введены изображения как реальных, так и фантастических животных и птиц, о некоторых аспектах их символического значения мы уже говорили. Так над заставками, представлены парные фигурки различных пернатых, расположенных либо по сторонам креста, либо пьющих из источника. При определенной стилизации изображений, виды их почти всегда узнаются. Так на листе 10 а (илл. 51), наверху заставки видим двух петухов по сторонам креста. Сбоку хорана, в верхней части маргинала, представлены куропатки, символизировавшие апостолов. Своеобразна здесь фигурка цапли с резко вытянутой вниз шеей. Цапля, как и пеликан, являясь птицей-рыболовом, символизировала апостолов — ловцов человеческих душ. Над заставкой другого хорана, на листе 7 б, изображены источник и павлины, утоляющие жажду (о символике этих изображений см. настоящую работу, гл. I, раздел Б).

Хораны рассматриваемого Евангелия являются собой уже развитый тип оформления таблиц канонов согласия. Они отличаются классическими пропорциями (заставка составляет 1/3 часть высоты са-

⁵⁷ В ряде рукописей Высокой Армении (в Ерзынкайской Библии, в описываемом Евангелии и Евангелии № 7862 и др.) текст Толкования написан одновременно с текстом самой рукописи — в хоранах. В большинстве же случаев текст Толкований писался чаще позднее, на оборотных сторонах листов с хоранами.

мого хорана), наличествуют все основные компоненты: изображения птиц у источника или по сторонам креста над заставкой, а с внешних сторон хоранов — дерева или кусты с сидящими на них различными представителями фауны, выбор видов которых также подчинен канонам символики, отражающей как символику древних сказаний (дерево жизни), так и Священного писания. Богатым выбором орнаментальных узоров, обилием и разнообразием зооморфных образов, законченностью и четкостью уверенного пластичного рисунка, высоким мастерством исполнения они сопоставимы с первоклассными киликийскими памятниками.

Большое сходство с графическими украшениями Евангелия № 7630 выявляют рисунки Лекционария 1334 г., хранящегося в библиотеке Моргана в Нью-Йорке (Arm. № 803). Миниатюры этой рукописи исследованы и частично опубликованы С. Тер-Нерсесян (234, 16), что позволяет сопоставить их с иллюстрациями указанного Евангелия. В обоих рукописях видим сходные формы орнаментальных узоров, ту же манеру прорисовки птиц с характерно трактованными деталями оперения. Повторяются фигурки птиц с причудливо изогнутыми шеями и удлинненным клювом (цапли, аисты), отдельные узоры орнамента, техника прорисовки деталей. Последняя к этому времени становится характерной: рядом с основным контуром дается легкое притенение, выполненное тем же цветом, что и контур, только менее густой краской. Сходны в обеих рукописях и типажи персонажей. Не имея возможности непосредственно сравнить указанные рукописи, мы не можем сказать имеем ли мы дело в обоих случаях с одним и тем же мастером, или же с работами художников одной мастерской. Как и Евангелие, Лекционарий был написан в Хахтской области (Евангелие в селении Лори этой области, а Лекционарий — в селении Вааншен). Из памятной записи Лекционария узнаем, что текст его был

переписан теми же писцами, что и текст Евангелия — Варданом и его сыном Мелкиседеком. В создании Лекционария, написанного два года спустя после Евангелия, Вардану помогал его второй сын — Элимелек. Указано также имя художника — Мкртич⁵⁸.

Оформление Лекционария является собой образец, примеры которого известны еще по двум рукописям. Более ранний из них, выполненный в Гладзоре в 1331 г., был иллюстрирован известным миниатюристом — Торосом Таронаци (хранится в библиотеке арм. Патриархата в Иерусалиме, рук. № 95, 60, 289-301). Две последующие реплики подобного иллюстрирования Лекционария вышли из скрипториев Высокой Армении — уже упомянутой Лекционарий 1334 года, хранящийся в библиотеке Моргана в Нью-Йорке, и рукопись Матенадарана № 4519, написанная в Ерзынка в 1361 году писцом Саргисом (илл. 52-55).

Во всех трех рукописях в точности повторяется система оформления — графические иллюстрации расположены рядом с соответствующими отрывками текста, при этом полностью совпадают как выбор сюжетов, так и их иконография. Нам не известны более ранние примеры подобного иллюстрирования Лекционариев, а для мастеров Высокой Армении исходным образцом послужила, видимо, рукопись, украшенная Торосом Таронаци (о тесных контактах, которые имелись между скрипториями Гладзора и Высокой Армении, мы уже говорили).

⁵⁸ В памятной записи Лекционария писец Вардан именуется Лореци. Исходя из этого сообщения, С. Тер-Нерсесян заключает, что Вардан со своими сыновьями переселился в Высокую Армению из северо-восточной части Великой Армении, где также имелось селение Лори (238, 654). Однако написание названий этих двух селений различно: Лори, находящееся в северо-восточной части Армении, пишется через твердую букву “P” — *Լորի*, тогда как Хахтское Лори — через мягкое “P” — *Լորի*. Прозвище Вардана Лореци написано через мягкое “P” — *Լորիցի*. Зная, что Евангелие было переписано Варданом в селении Лори Хахтской области, неудивительно, что переехавший в Вааншен Вардан стал именоваться Лореци — т. е. выходец из Лори.

Соответственно с текстами евангельских чтений, во всех указанных рукописях представлены основные события земной жизни Спасителя. Так, рядом с текстом, повествующим об усекновении главы Иоанна Крестителя, изображена его отрубленная голова на блюде. Из евангельских праздников представлены сцены – “Сретение”, “Вход в Иерусалим”, “Воскрешение Лазаря”, “Евхаристия”, “Омовение ног”, “Преображение”, “Распятие”, “Жены-мироносицы”, “Вознесение”, “Сшествие св. Духа”, “Успение Богородицы”. Сравнительно меньше ветхозаветных тем, среди которых выделяется композиция “Видение пророка Даниила”. Последний представлен сидящим “на ложе своем”. Наверху престол, на котором восседает Ветхий днями в образе Христа, а ниже – четыре зверя, представленные в соответствии с их описаниями в пророчестве. Здесь обращает на себя внимание одно интересное обстоятельство: в отличие от человеческих фигур, изображения животных и различных чудищ во всех трех Лекционариях, отмечены такой четкостью уверенного рисунка, такой устойчивостью иконографии, что это дает основание думать о существовании давно сформировавшихся более древних их прототипов. В этом нетрудно убедиться, если внимательно рассмотреть многочисленные фигурки реальных и фантастических зверей и птиц, разбросанных по полям указанных рукописей (илл. 54, 55). Эти изображения выявляют определенную связь с теми образами подобных существ, которые сохранились на стенах ахтамарского храма, а также на памятниках сасанидского искусства. Кстати, на связь зооморфных мотивов в рельефах ахтамарского храма с памятниками сасанидского искусства указывали в своих работах И. Орбели (181, илл. 17, 18, 26 и др.) и С. Тер-Нерсеян (235, илл. 28, 29, 32, 36). Подобные зооморфные мотивы, связанные с древними мифологическими представлениями народов Передней Азии, получили

большое распространение в основном благодаря многочисленным изделиям прикладного искусства, торговля которыми имела довольно широкий размах. Большой резонанс, который сасанидское искусство получило в культуре многих народов Ближнего Востока, был обусловлен тем обстоятельством, что само это искусство формировалось на основе синтеза этих культур. По этому поводу И. Орбели писал: “Многое из того, что легко может быть воспринято как результат влияния сасанидского искусства на искусство других стран и народов, в действительности является вкладом этих народностей в сокровищницу иранского искусства” (181, XXI). Одним из источников, питавших сасанидское искусство, была культура древней Армении. Уходящая своими корнями в культуру древних урартов и ассирийцев, она долгое время хранила отголоски образов мифологических представлений седой старины, воззрений, связанных с тотемизмом и пантеизмом.

Помимо зооморфных изображений, на полях рассматриваемых Лекционариев представлены также различные святые, как общехристианские (пророки, апостолы, ангелы), так и национальные (Григорий Просветитель, царь Трдат, святые девы Рипсиме, Гаяне и др.). В отличие от изображений растительного орнамента, животных и птиц, человеческие фигуры не отличаются законченностью форм и их обработки. Это говорит о том, что орнаментальные формы и сопровождающие их образы животного мира, воспринятые из языческой культуры, выполнялись согласно давно устоявшимся канонам. И хотя в корне изменилось их смысловое восприятие, иконография этих изображений претерпела сравнительно незначительные изменения. Именно давно сформированной и устоявшейся иконографией этих образов, их канонической отшлифованностью и можно объяснить совершенство и пластическую завершенность орнаментальных украшений армянских рукописей.

Не менее богатый материал для изучения орнаментального искусства мастеров, работавших в скрипториях Высокой Армении дает другая рукопись — Евангелие Матенадарана № 7645⁵⁹. Как и Евангелие № 7630, оно представлено графическими декоративными украшениями и позднее добавленными сюжетными миниатюрами, выполненными в живописном стиле.

Орнаментальные украшения рукописи прорисованы с большим мастерством, формы узоров рассматриваемой рукописи очень разнообразны: ленточный и радужный орнаменты, спирали с пальметками, многочисленные вариации цветочного орнамента, сложные плетения. На верхних и боковых полях хоранов — обилие животных и птиц, иногда сидящих на деревьях, иногда порхающих над ними (илл. 56, 57). Орнамента Евангелия № 7645 отличается более развитой и законченной системой построения, большей усложненностью узоров, что позволяет считать ее по времени более поздней: орнаментальный убор относится, вероятно, к рубежу XIII-XIV вв., а сюжетные миниатюры — к середине XIV в., но не позже, ибо к концу этого столетия не только стиль, но и схема построения хоранов, состав и выбор орнаментальных украшений претерпевают определенные изменения — стиль заметно грубеет, узоры орнамента становятся крупнее и значительно упрощаются. Происходит постепенный спад в развитии искусства книжной живописи Высокой Армении. Процесс этот заметен уже в декоре упоминавшегося выше Лекционария 1361 года, исполненного в Ерзынка. Являясь довольно близким воспроизведением рассмотренной выше рукописи 1334 года Библиотеки Моргана, Лекционарий 1361

года представляет собой ее более грубое и схематичное повторение. Это касается как почерка текста, так и иллюстраций, выполненных, по всей вероятности, писцами.

Особый интерес представляют графические рисунки Евангелия 1380 года (Мат. рук. № 7862), написанного в обители Хах области Хахтик. Рукопись открывается четырнадцатью хоранами, являющимися собой яркий пример проникновения в церковное, каноничное искусство элементов народного творчества. Это сказалось в удивительном обилии и разнообразии узоров орнамента, в самом их характере (илл. 58-61). В хоранах узорами покрыты не только заставки, но также колонны и нижние полосы-балки, на которые они опираются. От архитектурности композиций хоранов не осталось и следа, все подчинено своеобразному, чисто народному узорочью. Страницы эти вызывают в памяти ковры или расшитые вышивкой скатерти, занавеси. Исключительно большое количество хоранов (14), обусловлено тем, что помимо таблиц канонов согласия, в хораны помещены не только текст Послания Евсевия Карпиану, но также текст Толкования на украшения хоранов, составленный Степаносом Сюнеци, помещенный на четырех страницах.

К концу XIV в. все большее количество рукописей украшается орнаментальными узорами, выполнявшимися в живописном стиле (как и лицевые миниатюры). Характерный для этого времени определенный спад в искусстве книжной живописи сказывается в постепенном снижении мастерства исполнения, в более ограниченном выборе форм узоров — они становятся схематичнее и однообразнее. Изменившиеся условия жизни, постепенная утрата остатков свободы и независимости приводят к политическому и социальному кризису и, естественно, к сокращению культурной деятельности местного армянского населения.

⁵⁹ В рукописи не сохранилась главная памятная запись. В XVIII в. Евангелие находилось в Крыму и некоторые косвенные данные связывают его с армянской колонией Крыма (33, 145). Однако все художественное оформление рукописи настолько связано с традициями книжной живописи Высокой Армении, что здесь возможны два предположения: или рукопись выполнена в одном из скрипториев указанной провинции, а затем перевезена в Крым, или же в Крыму работали мастера, переселившиеся туда из Высокой Армении.

Б. ПАМЯТНИКИ КНИЖНОЙ ЖИВОПИСИ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ, ОТРАЗИВШИЕ ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА ПАЛЕОЛОГОВСКОГО РЕНЕССАНСА

В связи с проблемой отражения в армянской миниатюре традиций искусства палеологовского ренессанса до сих пор привлекались лишь две армянские рукописи первой половины XIV в., созданные в армянской колонии Крыма – Евангелие 1332 года из Сурхата (ныне город Старый Крым, Мат. № 7664)⁶⁰ и идентичное ему другое Евангелие из венского собрания армянских рукописей (№ 242), локализация и датировка которого уточнены на основании его сравнения с первым (228). К ним следует добавить еще несколько памятников книжной живописи, которые также связываются с палеологовским искусством. Это рукописи, вышедшие из скрипториев Высокой Армении, о графических украшениях которых мы уже говорили в предыдущем разделе (рук. Матенадарана № 7630, 7599, 7645, 4080, 4059 и др.). В отличие от хоранов и титульных листов, изображения евангелистов и сюжетные миниатюры этих рукописей, выполнены в многоцветной, живописной манере, причем в ряде рукописей эти миниатюры добавлены к тексту позднее. Если упомянутые выше два Евангелия из Крыма отразили палеологовский стиль в его сравнительно “чистом” виде, поскольку одно из них написано непосредственно с греческого образца (144), а в украшении второго, как показали исследования Г. Бушхаузена, принимали участие греческие мастера, то указанные рукописи Высокой Армении характеризуются своеобразным сочетанием различных художественных

стилей и направлений. В них нашло место органическое соединение всего того, чем были богаты традиции местного искусства и что было воспринято от киликийской и палеологовской живописи. Используя разные образцы, знакомясь с различными памятниками современной им живописи, художники данного региона приравнивали виденное к эстетическим запросам своей среды, своего времени. Фактически мы имеем здесь дело с новым и неизученным до сих пор художественным направлением в армянской миниатюрной живописи, которое ранее всего проявилось в памятниках Высокой Армении. Именно из скрипториев этой провинции вышел целый ряд интересных рукописей, в иллюстрациях которых отразились художественные традиции различных школ книжной живописи. Восприняв с одной стороны мягкость цветотеневой моделировки и легкую живописность палеологовского искусства, с его стремлением к объемному решению форм, а с другой – черты искусства киликийских мастеров, с характерным для них своеобразием богатого декоративного оформления и умением представлять индивидуализированные образы лиц, они сохранили в то же время и особенности местных традиций. Это сказалось в типажах изображаемых персонажей, в укрупненности их фигур, в торжественности репрезентативных поз и в некотором монументализме, в приверженности к устоявшимся местным нормам иконографии. Миниатюры этой группы рукописей отличаются и особенностями колорита. В несколько приглушенной гамме красок преобладают темно-синие и малиновые тона. В миниатюрах ряда рукописей наблюдается умелое использование полутонов, применяемых большей частью при моделировке открытых частей

⁶⁰ На связь миниатюр Евангелия 1332 года с памятниками палеологовского ренессанса впервые указал А. Свиринов (197). Мысль эта была поддержана С. Тер-Нерсесян (243), В. Лазаревым (149) и Л. Дурново (121). Указанными авторами были опубликованы отдельные миниатюры этой рукописи (см. указанные труды названных авторов, а также нашу работу “Армянская миниатюра Крыма” (143).

тела (лиц, рук, ног, а также при изображении обнаженного тела Христа в сценах “Крещения” и “Распятия”). Своеобразно трактованы одеяния персонажей с крупными, свободно спадающими складками, что знакомо нам уже по памятникам книжной живописи этой провинции более ранней эпохи. К числу наиболее ярких образцов этого нового направления в миниатюрной живописи Армении принадлежат лицевые иллюстрации уже указанных выше рукописей, причем в некоторых из них миниатюры эти добавлялись несколько позже написания рукописей. Так, к Евангелию № 7630, написанного в 1332 г., спустя три года, были добавлены изображения евангелистов, а в заставки двух первых хоранов, содержащих Послание Евсевия Карпиану, врисованы изображения последних, заключенные в медальоны (илл. 62а, 62б). Они нарисованы поверх орнаментального заполнения заставок, нарушая рисунок узоров. Медальоны по размеру довольно велики и немного выступают за пределы заставок. Образы Евсевия и Карпиана отличаются живостью, лики их красивы, моделированы с применением тонкой цветовой нюансировки, а умелое наложение бликов и притенений создают впечатление их объемного решения. Евангелисты изображены на фоне сложных архитектурных сооружений. Так, за Матфеем высятся два церковных здания с довольно реально трактованной каменной кладкой (илл. 63). Окно левого здания прикрыто решеткой, что вносит определенный бытовой оттенок. Между крышами зданий перекинут традиционный велум. Наряду со стремлением к более реалистической трактовке как образов евангелистов, так и обстановки, по-прежнему значительное место отведено орнаменту. Последний естественно вписывается в некоторые детали архитектурных форм и полностью покрывает спинку кресла, на котором сидит евангелист. В художественном облике миниатюры наибольший акцент придается драпи-

ровке одеяния евангелиста. С большой любовью выписывает художник широкие, легко спадающие складки гиматия, пользуясь тонами одного цвета различной интенсивности. Подобное увлечение динамизмом сложных каскадов крупных складок было присуще, как мы уже видели, и более ранним памятникам. Однако применительно к началу XIV в., когда были созданы рассматриваемые миниатюры, не только трактовка складок драпировок, но вообще вся изобразительная манера, приобретают иной оттенок. Под определенным воздействием палеологовской живописи заметны поиски новых художественных форм. Сходные явления были характерны для изобразительного искусства многих регионов христианского мира этой эпохи. О. Попова относительно сходных процессов в русской живописи XIV в. пишет: “Усложнение драпировок одежд в живописи этой эпохи сходно с поисками пространственности в композициях” (191, 92). Подобные тенденции прослеживаются и в армянской миниатюре того же времени, особенно в западных районах исторической Армении. Меняются и изображения архитектурных строений на фоне миниатюр, своими формами, пропорциями они все более приближаются к реальным церковным постройкам. Несколько необычна поза евангелиста Матфея. Верхняя часть его фигуры, голова и торс, изображены в трехчетвертном повороте, тогда как ноги — спереди. Это говорит о поисках новых аспектов изображения человеческой фигуры со стремлением представить ее в движении, что также навеяно памятниками палеологовского искусства. Воздействие последнего сказалось и в характере высветлений (методом цветотеневой обработки, о котором мы говорили выше), с помощью чего достигалась иллюзия светотеневой обработки форм. Наряду с этим, отдельные детали, особенно орнаментальные украшения фона, исполнялись в условной плоскостной манере. Здесь видим своеобразное сочета-

ние двух различных приемов — плоскостности и объемности, условности и реальности, что является красноречивым свидетельством устойчивости древних традиций, которые продолжали сосуществовать наряду с обращением к новым методам изобразительного искусства.

В сходной, но еще более динамичной позе, изображен евангелист Марк (илл. 64) Здесь видим такой же сложный архитектурный фон с той лишь разницей, что справа вместо церкви, представлена легкая ротонда. Марк сидит в раздумьи, собираясь заточить перо, которое держит в одной руке, другой же тянется к лежащему на столе ножу. Данная миниатюра отличается большей контрастностью как рисунка, так и цвета. Миниатюра с изображением евангелиста Луки сохранилась очень плохо, краски местами осыпались, однако это не мешает увидеть мастерство художника, свободно пользующегося сложной техникой тональной нюансировки (илл. 65).

Рукопись несет на себе следы повреждений от сырости — по нижним и боковым полям видны подтеки. О причине этого повреждения сообщается в приписке к рукописи, сделанной иереем Григорисом: “В год 1101 (= 1652), 4-го мая был сильный дождь и протекала [крыша] в храме святого Йованнеса, и это святое Евангелие осталось под каплями дождя...” (Мат. 7630, л. 322б). Далее иерей Григорис горько кается и обвиняет себя в том, что не сразу заметил случившееся.

Большой интерес представляют изображения евангелистов другой рукописи — Евангелия из Карина (Мат. № 7599), о графическом орнаментальном уборе которого мы уже говорили. Образы евангелистов, добавленные к рукописи позднее, выполнены ярким, талантливым мастером. И здесь евангелисты изображены на фоне сложных архитектурных сооружений, отмеченных тем же стремлением передать реально существующие здания.

Так, одно из них (илл. 66) напоминает шедевр армянского средневекового зодчества — храм Звартноц, а второе воспроизводит форму более распространенного типа церкви с высокой звонницей (илл. 67). Фигура евангелиста Марка написана с большим мастерством. Он представлен анфас, лишь голова его слегка повернута влево. Красивый лик его обрамляют мелко вьющиеся волосы. Пропорции тела отличаются правильностью построения, соразмерностью форм. Здесь также велико значение драпировки со сложными, динамичными, крупными, мягко трактованными складками. Лука представлен в трехчетвертном повороте. Справа от него — здание церкви с куполом на высоком барабане, а слева — подобие двухэтажного светского сооружения (илл. 68).

Наиболее удачным является изображение евангелиста Иоанна. Прохор отсутствует (что связано с более древней традицией). Слева, из сегмента неба, вместо десницы Бога, видна полуфигура его посланца — нисходящего ангела (илл. 69). Иоанн представлен не на острове Патмосе, а на фоне церковных сооружений. Обращают на себя внимание красивый, утонченный лик евангелиста, изящно выписанные кисти рук, мягко трактованные складки одеяния. Иконографически наиболее близкие аналогии подобного изображения евангелиста Иоанна находим в ряде киликийских рукописей, одна из которых могла послужить образцом для нашего мастера (например Евангелие Смбата Гундстабля, Библия XIII в., № 345 и др.).

Следующая рукопись, иллюстрации которой принадлежат к данной группе памятников — это Евангелие Матенадарана № 7645. И в этой рукописи видим сочетание графического орнаментального декора с живописно исполненными лицевыми миниатюрами, с той разницей, что последние не являются позднейшими добавлениями, но современны самой рукописи.

си⁶¹. В иллюстрировании рукописи принимали участие, по всей вероятности, четыре художника. Одним из них был, несомненно, каллиграф, исполнивший также все графическое оформление рукописи. Что же касается сюжетных миниатюр и изображений евангелистов, то в их исполнении прослеживается работа трех мастеров. Имена двух из них известны — Аракел и Йованнес, о чем узнаем из подписи под миниатюрой с изображением евангелиста Матфея (илл. 70): “Помяните в Господе благочестивого священника Матеоса, который пожелал и с любовью дал украсить сие святое Евангелие на благоденствие себе и в память о родителях своих, да воздаст им Господь Бог на многие лета, аминь. А также Аракела и Йованнеса художников... умоляю помянуть в Господе”. В этой приписке зачеркнуто имя Йованнеса, однако не настолько, чтобы его невозможно было бы прочесть, а в слове «*δωηληνηρι*» (художников) зачеркнута буква «*ρ*», указывающая на множественное число, т.е. чтобы читать не “художников”, а “художника”. Поскольку в подписи под миниатюрой зачеркнуто имя Йованнеса, можно предполагать, что данная миниатюра выполнена Аракелом. Рукою этого же художника выполнены еще три миниатюры — изображения евангелистов Марка и Луки, а также сцена “Благовестие Захарии” (илл. 71, 72). Эти миниатюры выполнены с наибольшим мастерством и, по всей вероятности, Аракел был главным художником мастерской, где создавалось данное Евангелие. Рассмотрим по отдельности каждую миниатюру.

Евангелист Матфей представлен в знакомом нам по предыдущим рукописям сложном повороте — торс его слегка по-

вернут вправо, тогда как ноги изображены спереди. Образ евангелиста прекрасен — его большие, выразительные глаза оттеняются густыми дугами бровей, нос прямой, тонкий, мягко прорисованные пряди волос обрамляют высокий, светлый лоб. Весьма активную роль в художественном облике миниатюры играет драпировка одеяния евангелиста. Крупные, тяжелые складки, облегающие его фигуру, подчеркивают формы тела. Художник умело использует сочетания различных оттенков одного цвета. С помощью высветлений, бликов и контрастирующих с ними притенений фигура евангелиста кажется вылепленной. За его спиной — сложные архитектурные сооружения: слева здание с хорошо переданной каменной кладкой, а справа — высокая ротонда, основание которой украшено орнаментом. При стремлении передать их объем, помимо использования техники высветлений, художник применяет еще один интересный прием: изображенная на фоне ротонда, опирающаяся на массивные колонны, покрыта точками одного цвета — от светлых (почти белых), с постепенным потемнением, до почти черных. Таким способом достигается иллюзия объемного решения форм — купол ротонды кажется округлым, освещенным с одной стороны, а более интенсивное использование этого приема при изображении колонн, создает впечатление фактуры определенного строительного материала — мрамора (илл. 70). В то же время отдельные детали фона — стена за спиной евангелиста, нижняя часть письменного стола, превращенные в орнаментальные узоры, выполнены в условном, плоскостном стиле — сочетание разных изобразительных приемов являлось характерной особенностью памятников этого периода.

Мастерство художника еще более ярко проявилось в трактовке сложных складок одеяния евангелиста Марка: причудливо закручиваясь, они мягко обрисовывают его фигуру и лишь перекинутый через плечо конец гиматия свободно спадает со спины. Следует особо отметить рисунок красивых рук с длинными, гибкими паль-

⁶¹ Рукопись ущербна: в ней недостает больше половины текста Евангелия от Иоанна. Значительная часть утраченного текста, вместе с относящимися к нему миниатюрами, были обнаружены нами в фондах Матенадарана, где эта часть рукописи хранится в виде отдельного фрагментарного манускрипта под № 9202.

цами, как бы перебирающими страницы тетради, в которую евангелист готовится вписать текст своего повествования (илл. 71).

Наиболее удавшейся работой художника Аракела является миниатюра с изображением “Благовестия Захарии”. Красочный слой здесь местами осыпался, но хорошо сохранились отдельные фрагменты миниатюры, в частности лица и тонкого рисунка кисти рук. Захария характерным движением пальцев перебирает пряди волос бороды, как бы в некотором замешательстве и изумлении взирая на явление небесного посланника (илл. 72). Здесь видим те же, характерные для Аракела образы персонажей с красивыми, крупными глазами, подчеркнутыми дугами бровей. С помощью глубоких теней и высветлений художник достигает впечатления объемного решения форм.

Наибольшее количество миниатюр в рассматриваемом Евангелии выполнено рукою второго художника — Йованнеса (именно его имя было слегка зачеркнуто в подписи под миниатюрой с изображением евангелиста Матфея). В тексте Евангелия от Матфея помещены четыре его миниатюры — “Крещение”, “Тайная вечеря”, “Молитва в Гефсиманском лесу”, “Сшествие в ад”, в Евангелии от Марка — “Преображение” (илл. 73-76), “Вход в Иерусалим”; в Евангелии от Луки — “Рождество”, “Вход в Иерусалим”. Этому же художнику принадлежит изображение евангелиста Иоанна. Всего девять миниатюр.

Миниатюры Йованнеса хотя и несколько уступают по мастерству работам Аракела, однако выделяются оригинальностью представленных образов. Красивые, несколько необычного характера их лица отличаются удивительной лиричностью. Чуть приподнятые брови сообщают им какую-то печальную мечтательность. Черты лиц, руки, ноги — прорисованы пластичными, красноватыми, темными контурами.

Большинство сцен, представленных в классических, канонизированных вариан-

тах, отличается однако своеобразным стилем исполнения, отмеченным изяществом, что сказалось не только в манере прорисовки лиц, но также обстановки, драпировок, деталей архитектурных кулис.

Нимбы евангелистов и апостолов в этой рукописи, в которой не использовано золото, окрашены в разные цвета — желтый, красный, зеленый. Подобная раскраска нимбов характерна для многих христианских памятников XIII-XIV вв. Эту манеру восприняли и художники Высокой Армении, и миниатюристы армянских колоний, характерна она и для ряда памятников средневековой Грузии (193).

“Преображение” и “Вход в Иерусалим” принадлежат к числу наиболее удавшихся работ Йованнеса. Отмеченный выше своеобразный типаж персонажей, с налетом глубокой лиричности, доведен здесь мастером до исключительной по силе своего художественного воздействия выразительности. В “Преображении” (илл. 75) особое впечатление производит образ Христа — одухотворенный, с ясным, задумчивым взглядом больших, красивых глаз. Он представлен в красочной мандорле и несколько велик по размерам по сравнению с другими персонажами композиции. Это — известная для средневековья манера выделять наиболее важные в смысловом значении фигуры. Во “Входе Христа в Иерусалим” за Христом следуют три апостола, представленные в разных возрастных категориях — юноша, средовек и старец (илл. 76). Отроки, срезающие с дерева ветви и расстилающие на земле свои одежды, а также глубокий старец (образ жителя Иерусалима, встречающего Христа) дополняют возрастные категории. Художник тщательно выписывает фигуры своих персонажей, мягкими, пластичными контурами тонко обрисовывая их лица, руки, складки одеяний.

Следующие сюжетные миниатюры этой рукописи принадлежат руке уже другого художника, имя которого осталось нам неизвестным (возможно оно было указано

в несохранившейся памятной записи). Он несколько уступает в мастерстве Аракелу и Йованнесу, возможно, он был в мастерской на положении ученика. В данной рукописи ему принадлежат две миниатюры — “Вознесение” и “Омовение ног”. В обнаруженном нами фрагменте текста Евангелия от Иоанна, принадлежавшего этой рукописи, имеются еще три миниатюры анонимного художника — “Распятие”, “Неверие Фомы”(илл. 77) и “Сошествие св. Духа”. Работы этого художника заметно отличаются от миниатюр Аракела и Йованнеса. Если в произведениях последних значительную роль играет контурная линия, то у анонима видим более живописную технику исполнения. Мягкие переходы от одного цвета к другому при помощи полутонов, создают впечатление объемной трактовки форм средствами цветотеневой моделировки. Фоны миниатюр он покрывает сплошным синим цветом. Отличаются и рамки, которыми аноним окружает свои миниатюры, это простые, неорнаментированные полосы темнокрасного цвета. Миниатюры анонимного художника выделяются и своей иконографией. Так “Омовение ног” представлено в двухъярусной композиции, где в верхней части, под киворием, представлены апостолы, снимающие сандали, а внизу — главное действие — Христос, моющий ноги апостолам. Необычно решена композиция “Сошествие св. Духа” — двумя арками она разделена на три полусферы: внизу, где обычно изображаются народы или царь-космос, все пространство просто закрашено светло-синим цветом; в средней части представлены апостолы, а в верхней части — “Престол уготованный”. При определенной мягкости и живописности стиля, при умении достигать впечатления объема художнику не всегда удается компоновка фигур и деталей в композициях. Так в “Распятии” неоправдано большое место отведено верхней части креста, с фланкирующими его олицетворениями Солнца и Луны,

тогда как нижняя часть композиции загромождена фигурами: справа от распятого Христа изображены Мария и Иоанн, а слева — Степатон, пронзающий ребро Спасителя. Также несоразмерно разделена на части миниатюра “Сошествие св. Духа”. Лишь “Вознесение” — в классической иконографической схеме.

К рассмотренным рукописям примыкают миниатюры Евангелия № 4080. Рукопись была создана в 1291 году, по всей вероятности в Киликии, ибо в памятной записи упоминается киликийская крепость Чанчу, где было выполнено ее графическое украшение. Видимо уже в самом начале XIV в. рукопись попала в Хахтскую область, где она была обновлена: в хораны были вписаны таблицы канонов согласия и добавлены листы с сюжетными миниатюрами и “портретами” евангелистов. Миниатюры очень пострадали не только от времени, но и от плохого качества бумаги и красок, поэтому сделать с них фотографии не удалось. Однако, при непосредственном знакомстве с рукописью, удается рассмотреть манеру работы художника. Он пишет в мягкой живописной манере, пользуясь средствами тональной нюансировки. Обнажившийся местами, в результате осыпания красок, предварительный рисунок отличается четкостью, исполнен твердой, уверенной рукой хорошего рисовальщика. Евангелисты повторяют типы, уже известные нам по рассмотренным выше рукописям № 7599, 7630 и 7645. Здесь видим такие же крупные фигуры авторов евангельских текстов, представленных на фоне таких же сложных архитектурных сооружений. Типичны для данной школы и принятые в этой рукописи иконографические варианты сцен евангельского цикла: “Рождество” представлено в расширенной редакции с поклонением волхвов и пастухов; “Сретение” изображено в классическом, канонизированном вариан-

те, а “Успение” почти полностью повторяет вариант этой сцены, известный по Евангелию “Таргманчац” (с образом ангела, отрубавшего руки Малху)⁶².

В Бодлеанской библиотеке хранится Евангелие, написанное в 1335 году в провинции Екелеац монахом Нерсесом (Arm. № 4, 229, 4-5). Все орнаментальное украшение рукописи, как было характерно для памятников Высокой Армении этого времени, выполнено в монохромной, графической манере, а изображения евангелистов – в многоцветной, живописной технике. “Портреты” евангелистов выписаны мастером высокого класса с хорошего греческого образца (на миниатюрах имеются надписи имен евангелистов на армянском и греческом языках). Матфей, Марк и Лука представлены сидящими в трехчетвертном повороте на фоне уже знакомых нам сложных архитектурных строений. В привычную цветовую гамму красок художник включает отдающий чернотой темносиний цвет, которым покрыты лишь одеяния евангелистов. Тщательно прорисованные, мелкие, сложного рисунка складки одеяний вносят несколько беспокойный ритм. Следует отметить также мягкую пластику форм и изящество, с которым прорисованы ступни ног и кисти рук (один из важных показателей мастерства рисунка). Лица евангелистов довольно различны по типажам и индивидуализированы настолько, что кажутся портретами конкретных, живых людей.

Мог ли писец Нерсес, переписавший текст Евангелия, быть также автором миниатюр? На этот вопрос ответить трудно, тем более, что рукопись недоступна нам для исследования.

Отмеченные особенности, присущие ряду иллюстрированных рукописей Высокой Армении, а именно: представление персонажей в укрупненных размерах, в торжественных позах, облаченных в одеяния с четко прорисованными сложными

складками; умение достигать впечатления объемного решения форм с помощью эффектов цветотени; индивидуализация лиц с отображением в ряде случаев их эмоционального состояния; правильное построение человеческих фигур; манера заполнять фон сложными архитектурными сооружениями – все эти характерные особенности позволяют, с долей вероятности, локализовать Высокой Арменией миниатюры ряда неподписанных иллюстрированных рукописей или же отдельных миниатюр. Так, в Библии № 353, написанной на бумаге и иллюстрированной известным гладзорским миниатюристом Торосом Таронаци, имеется подшитый пергаменный лист с миниатюрой, на которой изображен пророк Моисей (илл. 78). Эта миниатюра к творчеству названного художника никакого отношения не имеет. Стилистически она примыкает к памятникам книжной живописи Высокой Армении XIV в., а конкретнее, близка работам миниатюриста Аракела, одного из иллюстраторов Евангелия № 7645. В миниатюре с изображением Моисея особое внимание уделено энергично трактованным складкам его одеяния, подчеркнутых резкими контурами. При сравнении изображения Моисея с “портретом” евангелиста Матфея, работы художника Аракела обращает на себя внимание и сходство образов этих персонажей. В обоих случаях видим то же суровое лицо с глубокими темными глазами, подчеркнутыми толстыми дугами черных бровей. Сходство замечается и в гамме использованных красок, и даже в обрамлении миниатюр рамками с несложным орнаментальным узором.

Каким образом миниатюра с изображением пророка Моисея попала в рукопись, созданную в Гладзоре в начале XIV в. ? Вероятно эта миниатюра была привезена в Гладзор в качестве дара одним из тех многочисленных священнослужителей, которые прибывали в знаменитый Гладзорский университет совершенствоваться в своих знаниях. Не исключено, что миниатюра могла быть привезена в Гладзор самим Торосом Таронаци, который в начале

⁶² В тексте допущена неточность (см. Ин. 18, 10-11. – С. В.).

этого столетия находился в Ерзынка. (250, 86) Несомненно одно — указанная миниатюра была выполнена в одном из скрипториев Высокой Армении.

К числу рукописей, которые по характеру своего оформления, стилю и манере исполнения миниатюр можно отнести к памятникам интересующей нас провинции, принадлежит также Евангелие Матенадарана № 4059. От главной памятной записи его сохранился лишь небольшой фрагмент, из которого следует, что рукопись была написана в 1321 году рукою писца Карапета. Сохранилось и имя переплетчика — Йованнес. Явное сходство системы художественного оформления и стиля миниатюр этой рукописи с иллюстрациями целого ряда памятников книжной живописи, вышедших из скрипториев Ерзынка, Баберда, Карина на рубеже XIII-XIV вв., позволяет предположить, что данное Евангелие было иллюстрировано либо в одном из скрипториев указанных городов, либо украсивший его художник был выходцем из этих краев.

В этой рукописи видим уже знакомую нам манеру графического исполнения всего декоративного оформления в сочетании с живописно исполненными “портретами” евангелистов. Монументальные фигуры авторов евангельских текстов изображены на темно-синем фоне, на котором четко значатся их имена, написанные крупным, лапидарным еркатагиром. Архитектурные кулисы доведены здесь до минимума, тогда как надписи имен евангелистов заполняют собою почти все поле фона. Репрезентативность поз евангелистов, обобщенность трактовки как фигур, так и драпировок одеяний, придают их изображениям торжественность и монументальность (илл. 79-82).

К третьей четверти XIV в. относится рукопись, содержащая Толкования на патриаршие послания (Мат., № 1529). Это — довольно объемистый фолиант (48,5×32,5 см), переписанный писцом Натером в монастыре Анлоц⁶³. Рукопись была иллю-

стрирована миниатюристом Аракелом, имя которого упоминается в надписях на миниатюрах. Так, на листе 5a, изображены благословляющий Христос, перед которым стоит апостол Иаков, а внизу — три фигуры ктиторов⁶⁴. В нижнем левом углу страницы читается обрывок надписи, с просьбой помянуть художника Аракела. Эта миниатюра сохранилась очень плохо. Значительно лучше сохранность роскошно оформленного титульного листа к тексту Первого послания апостола Иоанна. Заставка его украшена пятью крупными медальонами. В центральном — представлена полуфигура Христа-Эммануила в мандорле, поддерживаемой ангелами. По сторонам — медальоны с геральдическими изображениями реальных (львы) и фантастических (сфинксы) животных, в обрамлениях которых читается имя художника: “святые пророки, художника Аракела умоляю помянуть и всех, потрудившихся над сей книгой помяните в молитвах ваших”. Образ Христа в медальоне, лица ангелов и апостола Иоанна, представленного в верхней части маргинального украшения, сохранились неплохо и позволяют составить представление о мастерстве миниатюриста. Он умело пользуется живописной техникой и выявляет знание правильного построения человеческого тела — черты, характерные для книжной живописи Высокой Армении данного времени.

К концу XIV, особенно к началу XV вв., в искусстве миниатюрной живописи Высокой Армении намечаются определенные изменения. Идет постепенный и неуклонный спад не только в искусстве, но и в общем культурном развитии края, что бы-

при армянском монастыре Сурб Хач продолжал свою деятельность по переписыванию текстов древних рукописей. Спустя 20 лет, с одним из своих сыновей, он вновь возвращается на родину, где поселяется в области Хахтик и продолжает переписывать рукописи. Данная рукопись украшена Аракелом, мастером из монастыря Анлоц Хахтской области.

⁶⁴ О том, что заказчик был не один, узнаем из памятной записи на л. 424 а: “... о, святые и возлюбленные Богом... помяните в Господе благочестивых священников и служителей святой обители Анлоц, которые пожелали и с любовью дали написать сие святое Учение, помяните и меня, ничтожного писца, [Натера]... ”.

⁶³ Известный писец Натер, выходец из селения Кан области Карин, в 40-х гг. XIV в. эмигрировал вместе с семьей в Крым, где в городе Сурхате,

ло связано с усугубившейся общей политической и социально-экономической обстановкой в регионе. Из немногочисленных, дошедших до нас иллюстрированных рукописей этого времени сохранились лишь отдельные экземпляры, представляющие определенную художественную ценность. К их числу относится, упоминавшийся выше Лекционарий 1361 г., графические рисунки которого представляют собой копии с иллюстраций более ранних рукописей и по своим художественным достоинствам значительно уступают образцам начала XIV в.

* * *

В данной работе рассмотрены наиболее ценные с точки зрения художественного оформления рукописи Высокой Армении XI-XIV вв., многие из которых являются подлинными шедеврами искусства книжного оформления, красноречиво свидетельствующими о значительном подъеме культурной жизни этого края в указанное время. Бурный расцвет здесь искусства письма и миниатюры неразрывно связан с деятельностью в Ерзынка высшей духовной школы, имевшей тесные контакты со знаменитым Гладзорским университетом. Известно, что некоторые деятели, возглавлявшие ерзынкайскую духовную школу, получили свое образование в Гладзоре. В их числе был Киракос Ерзынкаци (XIII в.), который после окончания университета, должен был стать преемником ректора последнего, однако предпочел вернуться на родину и возглавить школу в Ерзынка (101, 50). Его племянник, Йованнес Ерзынкаци (Плуз), также обучался в Гладзоре, а вернувшись в Ерзынка, получает степень вардапета и развивает здесь активную преподавательскую, научную и церковную деятельность. Знакомый уже нам каллиграф и миниатюрист Мхитар Ерзынкаци занимался копированием рукописей как в Ерзынка, так и в Гладзоре (26, 104). Значительны были связи ерзынкайских деятелей и с киликийскими цент-

рами письменности. Так известно, что упоминавшийся уже Йованнес Ерзынкаци ряд своих этико-поучительных и философских речей и проповедей написал в Киликии, где при монастырских школах читал лекции (16, 25). Эти факты красноречиво свидетельствуют об активных и оживленных связях, имевших место между такими крупными очагами письменной культуры средневековой Армении, какими были ерзынкайская, гладзорская и киликийская высшие школы или университеты. Из одного центра в другой перевозились и рукописи. В книгохранилищах Ерзынка, Карина и Баберда бытовали образцы не только указанных школ, но также византийской письменной культуры, что сыграло немаловажную роль в развитии местного искусства книжного оформления.

Подобное развитое, высокопрофессиональное искусство несомненно соответствовало высоким эстетическим запросам того общества, которое оно обслуживало. Некоторое представление об эстетических взглядах того времени, об отношении к искусству, об осмыслении его значимости дают отдельные высказывания, сохранившиеся в трудах выдающихся деятелей того времени. Конечно, преобладала известная для христианской идеологии мысль, согласно которой лишь познание высшей истины открывает путь к восприятию божественной красоты. В этой связи, известный средневековый ученый, крупный общественный и церковный деятель, выходец из города Ерзынка, Йованнес Ерзынкаци, писал: “Заповеди Божии и законы природы становятся людям доступными и понятными с помощью предметных, художественных образов” (200, 352). Мысль эта не нова. Еще Псевдо-Дионисий Ареопагит писал: “Уму нашему невозможно подняться к невещественному подражанию и созерцанию небесных иерархий иначе, как посредством свойственного ему вещественного руководства, полагая видимые красоты отображениями невидимой красоты...” (206, 118). Переводившиеся на армянский язык труды гре-

ческих авторов, в которых затрагивались различные вопросы теологии, философии и связанной с ними эстетики, изучались армянскими учеными и снабжались ими собственными комментариями, толкованиями. Еще Давид Анахт, предъявлял к искусству требование, как к одному из средств познания (93, 37). Мысль эту, в еще более развитом варианте, находим у того же Йованнеса Ерзынкаци, который дает определение искусству: “И что такое искусство, как не свершение всего в свое время и подобающим образом, с пророческой мудростью и осознанностью”(200, 351). Иными словами, Ерзынкаци предъявляет к искусству требование соответствовать запросам своей среды, своего времени, что означает также способствовать сохранению основ национального искусства – проблема, имевшая важное значение в условиях мусульманского окружения.

Появившийся в это время интерес к более реальному изображению человека проявился и в практике представлять портреты деятелей светской и духовной власти. Йованнес дает интересную характеристику таких портретов; “... если кто-либо задумал изобразить рисовальными красками и во множестве оттенков реальное подобие разумного человека, живого и прекрасного..., то делает это... для удовлетворения той врожденной тоски своей души, которая проникнута любовью к живому...” (200, 355). Здесь удивительно современно звучат слова о душе, которая проникнута любовью к живому. Этот пробуждающийся интерес к окружающему

миру, восприятие человека как венца мироздания, как подобие совершенного Бога явились новыми тенденциями в искусстве, которые, говоря словами Л. Дурново свидетельствовали об определенном “внимании к европейскому Возрождению” (123, 244).

Все сказанное красноречиво свидетельствует о высоком уровне духовной жизни в Высокой Армении, где в течение длительного времени процветали культура и искусство. Хотя до нас дошла сравнительно небольшая часть созданных здесь образцов книжной живописи, однако наличие среди них подлинных шедевров искусства иллюминирования рукописных книг говорит о том, что очаги письменности этого края переживали в XIII-XIV вв. пору большого подъема. Процветали здесь также архитектура, скульптурный рельеф, настенная живопись и различные виды прикладного искусства, о которых мы знаем, в основном, благодаря сведениям, сохранившимся в письменных источниках. Территория этой провинции, вошедшая затем в состав образовавшегося здесь турецкого государства, постепенно лишалась как коренного армянского населения, так и созданных им здесь материальных ценностей. Развалины архитектурных сооружений, а также дошедшие до нас образцы письменной культуры – являются на сегодня единственными свидетелями былого расцвета здесь армянской культуры.

КАТАЛОГ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ

1. XI в. Евангелие. Мат. Рук. 2877. Ерзынка.

Писец — Григор. Вторые получатели (1183 г.) — благочестивые госпожи Гоар и Хосровидухт, а также монахи Сукиас и Маргар, которые купили рукопись и подарили ее церкви св. Богородицы Ерзынка. Писец, работавший над реставрацией рукописи в 1183 г. — Вардосан. Пергамен. 32,5×26 см, л. 219, Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: хораны — 5б-16а, Благовещение — 17б, четыре евангелиста — 18а, Рождество — 19а.

Главная памятная запись не сохранилась. На л. 75б, рядом с изображением креста, имеется приписка писца: “св. Крест, когда воссияешь с востока, освети душу писца Григора, аминь”. В рукописи сохранилась также более поздняя памятная запись о реставрации рукописи в 1183 год на л. 217б: “... священники, братья Маргарэ и Сукиас... купили сие Евангелие... для блага души своей... в местности, называемой Эрез. А также две благочестивые, возвращенные в святости жены, имена которых Гоар и Хосровидухт, ... исполнившись доброй воли, во имя пользы духовной... в память о себе и родителях своих, купили сие Евангелие, за которое жены эти, Гоар и Хосровидухт, дали значительную сумму, а немного дали Маргарэ и Сукиас, и отдали [рукопись в дар церкви] во имя святой Богородицы... Итак было обновлено сие Евангелие в году армянского [летосчисления] 632 [=1183], во дни богочестивого тер Григора, духовного предводителя армянского, во время бесправия нации нашей, ибо во множестве и повсюду, от края и до края, властвовали тогда тачики, захватив армянские крепости, а их властителей либо принуждали отречься от христианской веры, либо предавали мечу... Так в эти исполненные злом дни жены эти, Хосровидухт и Гоар, а также избранный священник, иерей Сукиас, не предали забвению веру святую, но приобрели сие Евангелие в память о себе и родителях своих, и своих сородичах, [передали в дар церкви] святой Богородицы, и никто не вправе взять [книгу], но лишь Сукиас [служитель церкви]. Господи Иисус Христос, во дни твоего грозного Пришествия благослови Гоар и супруга ее Григора, и Хосровидухт с ее ближними, и Сукиаса, а также его усопших близких, и меня, обновителя Писания, и моих ближних...” В памятной записи упоминаются имена обновителя

рукописи — Вардосана, а также изготовителей нового переплета — Ваана и Бахра.

Литература: 49, I, 493; 121, 26; 123, 206; 132, 97; 245, 69, 73; 84, I, 58а:

2. 1089 г. Евангелие. Мат. Рук. 6264. Карин. Монастырь — Хачка ванк.

Писец — священник Айрапет. Пергамен. 29×24 см, л. 287. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: хораны — 1б-9а, титульные листы — 10а, 88а, 138а, 222а.

Памятная запись, 257а: “... итак, написана [книга] в год 538 (1089) в области Карин, в монастыре Хачка, под сенью церкви св. Воскресения и церкви богоприимного св. Знамения... под предводительством тер Степаноса... и в патриаршество армянского католикоса владыки Григора, во время турецкого деспота по имени Махмад, рукою грешного и недостойного священника Айрапета...”

Литература: 49, 489; 84, II; 58а; 132, 95-99.

3. 1200 г. Евангелие. Брит. Библиотека. Рук. 13654. Монастырь Аваг ванк близ Ерзынка.

Писец — инок Вардан, получатели — епископ Саргис и его брат Амбакум. Пергамен. Палимпсест. 37,5×29 см, 384 л. . Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану — 1б-2а, хораны — 3б-6а, титульные листы — 8а, 117а, 182а, 294а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 380а: “Итак... завершено писание святого Евангелия рукою последнего и негодного монаха Вардана по повелению и на средства предстоятеля нашей провинции тер Саргиса и брата [его] Амбакума в области, именуемой Дараналеац, у горы Сепух, где находится место упокоения святого Просветителя... в обители, называемой Аваг ванк, под сенью церковей во имя святой Богородицы и святого Иоанна Предтечи и святых апостолов... в год армянского летосчисления 649 [= 1200]...”

Литература: 49, 637-648; 80, 25-36; 127, 77-97; 261, [20, 21, 46]

4. 1201 г. Евангелие. Мат. Рук. 10359. Монастырь Аваг ванк.

Писец — Степанос, художники Йованнес (1201г.), Эндзер Нагаш (1250г.), получатели — Степанос (1201г.), Агарон (1250г.). Пергамен. 30,5×21 см, 310 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: крест — 4а, хораны — 5б-10а. На оборотных сторонах хоранов V и VI (лл. 8б-9а) — изображения четырех евангелистов (добавлены в 1250 г.), титульные листы — 11а, 91б, 145б, 238а.

Фрагменты памятной записи, л. 305б:

“В год 650 (=1201) армянского летосчисления было завершено [писание книги] в области Даранали, у подножия горы Сепух, в охраняемой ангелами святой обители, именуемой Аваг ванк, где обитают мужи достойные и благочестивые, любящие отшельническую жизнь. Было написано [сие Евангелие] под сенью первопрестольного и прославленного [храма] св. Апостолов, в предводительство двух воспитанных в святости, светлейших мужей — тер Саргиса и тер Амбакума... написано [Евангелие] рукою грешного и последнего писца Степаноса с избранного и верного образца, исполненного с великим искусством ритором Козмой... Переплетено святое Евангелие по повелению получателя, святого и почтенного священника Агарона, в год армянского летосчисления 699 [=1250]”. Упоминается и некий Степанос, сделавший шелковую тесьму для переплета.

Литература: 84, II; 56, 137-163; 57, 12-14; 144, 78; 251, 9, pl. 3, 4.

5. 1200-1202 гг. Мушский Гомилярий. Мат. Рук. 7729. Монастырь Аваг ванк.

Писец — Вардан Карнеци, Художники — Степанос и Аноним. Заказчик и получатель — господин Аствацатур Бабердаци.

Пергамен. 70,5×55 см, 609 л. (17 листов рукописи хранятся ныне в библиотеке Мхитаристов в Венеции, один — в Вене). Переплет утерян.

Иллюстрации: Христос на престоле, Крещение, Рождество — л. 1б, Вход в Иерусалим — 325б, титульный лист — 2а. Заставки, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 602а:

“Ныне речь пойдет о том, как и откуда это божественное сокровище получил некий почтенный муж, раис (глава) города Баберда, именем Аствацатур, пекущийся о бедных и боголюбивый,

который сам возжелал занять эту священную книгу и редкую жемчужину. Имея любовь к этому святому вертограду и взяв на себя заботы о том, кто же сможет исполнить его желание... задался целью найти наилучшего писца... и нашел одного священника из области Карин, по имени Вардан, сведущего и умелого в искусстве письма, который взялся и с помощью Господа начал и по окончании двух лет завершил книгу. А по окончании писания, себастьикийский султан собрал несметное множество [людей], и, наподобие нечестивого Юлиана, надменно вошел в Феодосиополь, а оттуда хотел он войти в страны армян и грузин. И совершенно забыв Господа... вознамерился подвергнуть разорению весь мир. Но с помощью Господа Бога подоспели войска грузин и великого Захарэ, вместе с Иванэ... и другие боголюбивые князья и нахарары, и собралось их великое множество, и напали они на нечестивое войско тачиков и беспощадно истребили их, некоторых полонили, а некоторые обратились в бегство...

А в этом году, по злему року, попал муж Аствацатур в руки эмира по имени Аладин. И от руки этого зверя погиб Аствацатур и было похищено все его имущество, кроме этой книги. Но судья города, утверждая, что Аствацатур оставался ему должен 500 пататов (патат — кипа товаров), взял эту книгу себе... После этого судья этот переселился в прославленный город Хлат, и два года рукопись была у него и никто не знал. И вот захотел он продать книгу, но никто не мог приобрести, так как очень дорого он хотел продать.

И вот, трое родных братьев-священников из селения, называемого Данджан, которое было недалеко от города, и были имена их: одного — Степанос, второго — Вардан и третьего — Йованнес, и они уведомили нас, братьев обители святых Апостолов, написав письмо, что редкое сокровище находится в городе. И мы, узнав об этом, объединились единым желанием. И вот, исполненный св. Духом, архиепископ наш, тер Есайя ... с четырьмя священниками поспешили в Хлат... но не смогли исполнить желание свое, так как была зима. Тем же желанием и любовью к святому Завету, преисполнились и служители святого монастыря Арцке. А Боцор (судья), увидев наше страстное желание... еще больше поднял цену... и тогда наш епископ вернулся в монастырь, а также священники монастыря Арцке тоже возвратились. И еще один год оставалась книга у того Боцора. На следующий год стало известно, что книга находится в монастыре св. Лазаря и что покупатель ее — епископ. Но вышеупомянутые братья из Дан-

джана вновь письмом сообщили нам об этом. И хотя любовь к книге побуждала нас купить ее, но цена была очень высока. И вот, некий священник по имени Йованнес из Миджнахтюра, из числа братии монастыря святых Апостолов... предложил свою помощь... Тогда вардапет Саргис с пятью мудрыми мужами, имена которых достойны славы, обратились к почтенному купцу, который знал редкую жемчужину. И мы выкупили ее с братией монастыря св. Лазаря и отдали в дар церкви св. Апостолов. И никто не имеет права больше купить, ибо 5000 драм просил Боцор, но мы с трудом собрали 4000... ", л. 496б: В памятной записи указаны имена всех, кто принял участие в выкупе рукописи.

Литература: 49, 699-726; 84, II; 57, 27-32, 42-48; 56, 137-162; 121, 29; 240, 208-220; 251, 9, pl. 2.

6. 1223 г. Лекционарий. Библиотека Мхитаристов в Вене. Рук. № 5. Баберд.

Писец — Йованнес Бабердаци, художник — епископ Мкртчич. Бумага. 36,5×25 см, 431 л. Переплет утерян.

Иллюстрации: титульные листы — ба, 136а, 232а, 334а, евангелисты — 93б, Воскресение — 135б, Поклонение волхвов — 231б, изображение католикоса Захарии — 334б. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятных записей, л.

134б: "... Итак, получил сию [книгу] священник Мкртчич на свои праведные средства, на добрую память о себе и родителях своих..." На той же странице, рядом с маргинальным украшением, теми же красными чернилами, которыми сделаны контуры маргинального рисунка, имеется приписка художника: "... сочтите достойным упоминания и меня, погрязшего в грехах, недостойного писца, иерея Йованнеса и родителей моих..." л. 75б "Помяните и меня, несчастного Йованнеса Бабердаци".

Литература: 82, 20-21; 57, 137-138.

7. 1227 г. Гомилиарий. Мат. Рук. 3779. Аваг ванк.

Писцы: Карпет, Лазар, Аствацатур. Художник — Состенес. Получатель — Турк. Бумага. 46,5×32 см, 545 л. Переплет кожаный с тиснением.

Иллюстрации: титульные листы, заставки, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 545б:

"Итак, в год армянского летосчисления 676 [=1227], я, именем Турк, ничтожный негодный слуга Господа Бога... возжелал заказать святую книгу житий и историй святых отцов и пат-

риархов, и отшельников, и мучеников за Христа... в память о моей многогрешной душе и о родителях моих и братьях, почивших во Христе. А причиной и побудителями, способствовавшими этому благовому желанию, явились святые и почтенные предводители святой обители Аваг ванк — Степанос, Петрос и Иован... Сия святая обитель, которая у горы святого Просветителя нашего, в провинции Дараналеац, украшена прекрасно построенными храмами с редкой и драгоценной утварью... Господи Боже, помяни негодного писца Карпета, а также вардапета Лазаря, и брата его Аствацатура, служителей обители св. Просветителя, которые завершили рукопись... [помяните также] Состанеса, который эту книгу украсил, и супругу его".

Литература: 49, I; 57, 149-154; 84, I.

8. 1227 г. Гомилиарий. Мат. Рук. 6196. Монастырь Аваг ванк.

Писцы — Карпет, Йованнес, Нерсес. Получатель — Вардан. Бумага. 50×33 см, 612 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: титульные листы, заставки, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятных записей, л. 46а:

"Господи, Иисус Христос... смилуйся над вардапетом Варданом, который предложил и способствовал написанию этой книги... ", л. 404а: "... помяните и отца Карпета, святого и избранного священника, умелого в искусстве каллиграфии... ", на л. 227б: "Господи... благослови писца священника Ованнеса... и писца Нерсеса". Упоминаются и другие лица, помогавшие в работе над рукописью: священник Атом, "который с великим старанием и трудом вылощил бумагу... и помогавшие ему Аствацатур, Филипп и Тимот, которые помогали лощить бумагу... "

Литература: 49, 853; 57, 146-149; 84, II.

9. 1230-1232 гг. Евангелие. Библиотека Мхитаристов в Венеции. Рук. 325/129. Карин.

Писец и художник — Григор сын Хачатура. Пергамен. 36×27 см, 396 л. Переплет кожаный.

Иллюстрации: титульные листы — 1а, 185а, маргинальные, украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 390б:

"... с давних пор имел я желание [приобрести] это редкое сокровище и наилучший образец, который называется [образцом] Григора Мурганеци — искусного писца и непобедимого ученого. И свершилось по милости Бога и по моему желанию. И я, как сумел, с великим старанием начертал моей рукою и украсил красками, и пре-

восходным [благородным] золотом, испытанным и очищенным огнем, и цветами различных оттенков и яркими красками сделал в ней (рукописи) разнообразные чеканные украшения, с помощью милости, дарованной мне святым Духом”.

Литература: 49, 864-868; 60, I, 567-574; 55, I, 57-62; 57, 163; 31, 70-72; 127, 76-97; 58, 102-114.

10. 1232 г. Евангелие Таргманчац. Мат. Рук. 2743. Место создания неизвестно. Предположительно текст и хораны исполнены в Каринской области, сюжетные миниатюры и изображения евангелистов – в Арцахе.

Писец – Тирацу. Художник – Григор. Получатель – Йованнес. Пергамен. 30×23 см, 374 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Послание Евсевия – 16-2а, хораны – 36-10а, евангелисты – 11б, 295б, титульные листы – 12а, 115а, 185а, 296а. Сюжетные миниатюры: “Рождество” – 15а, “Крещение” – 20а, “Жены-мироносицы” – 114а, “Тайная вечеря” – 170а, “Сошествие в ад” – 184а, “Благовещение” – 188б, “Успение Богородицы” – 294а. Маргинальные украшения, инициалы. На полях имеются добавленные позднее миниатюры.

Главная памятная запись не сохранилась, имеются приписки - на листе 76: “Господи Боже, благослови почтенного священника и славного владыку Йованнеса, аминь”. На лл. 96-10а: “В год 681 [= 1232] было украшено святое Евангелие – ходатай [за нас] пред Иисусом Христом”. На листе 115а: “Господи, благослови Григора художника, аминь, аминь”.

Литература: 45, 97; 57, 180-1; 179, 347-356; 121, 32; 22, 167-170; 68; 58; 102-114; 84, I.

11. 1266 г. Речи Григория Богослова. Мат. Рук. 823. Ерзынка.

Писец – дьякон Йованнес.

Бумага. 16,8 « 12 см, 290 л. Переплет – кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: заставки, маргинальные украшения, инициалы. На листе 171б – изображение убитого вардапета Йованнеса.

Памятная запись, л. 172 а: “... Написано сие моей рукою – [рукою] нижайшего и недостойного Йованнеса... в городе, именуемом Езынка, под сенью церкви святого Спасителя, в год армянского летосчисления 715 [=1266] в патриаршество владыки Костандина, в архиепископство великого Саргиса..., в правление христоролюбивого князя нашего, господина Йован-

неса... помяните духовного отца моего, учителя и вардапета тер Йованнеса, который был убит неверными, поражен мечем, о горе, горе! ... умоляю ... будьте снисходительны и не вините за ошибки или грубость письма..., ибо это первое мое писание...”

Литература: 84, I; 57, 340.

12. 1269-1270 гг. Библия. Иерусалим, Библиотека армянского Патриархата. Рук. 1925. Ерзынка.

Писцы (вероятно и художники) – Мхитар, Иакоб, Мовсес Получатели – тер Саргис и господин Йованнес. Бумага. 36 « 26 см, 603 л. Переплет кожаный с тиснением.

Иллюстрации: титульные листы и заставки – 9а, 277а, 300а, 332а, 335а, 346а, 352а, 355а, 358а, 377а, 381а, 404а, 470а, 486а, 496а, 513а, 526а, 541а, 547а, 575б, хораны – 459б-469а, евангелисты – 470б, 486б, 496б, 513б, святые, апостолы, пророки – 265а, 277а, 300а, 332а, 335а, 337а, 339а, 341а, 341б, 342а, 343а, 344а, 346а, 349а, 351а, 381а. Сюжетные миниатюры: Моисей, получающий скрижали – 8б, Христос в окружении серафимов и ангелов – 9а, Моисей, пишущий первую букву текста – 9б, Иисус Навин – 106а, Годонил, Гедеон и Самсон – 119а, Самуил – 193а, Иов на гноище – 241а, Даниил, Суанна и старцы – 404а, видение Иезекииля – 414б, апостол Павел – 541а, св. Лука – 575б. На полях, помимо маргинальных украшений, имеются также сюжетные миниатюры, инициалы.

Фрагменты памятных записей, 290а:

“Итак, написана сия божественная книга... по повелению и на средства непорочного архиепископа владыки Саргиса и его родного брата, боголюбивого и хранимого Христом князя, господинна Йованнеса, на пользование ему и для нужд святой церкви, а также для наставления в вере его сыновей Нерсеса и Григориса”. На разных страницах рукописи упоминаются писцы Иакоб, Мхитар и Мовсес, которые, несомненно, принимали участие и в украшении ее миниатюрами: “помяните Мхитара, начертавшего сие...” (с. 307б). “Иакоба начертавшего сие... и духовного брата моего Мхитара... умоляю помяните...” (426а), “помяните и Мовсеса писца” (580а). Упоминается также писарь Мхитрук, который ложил бумагу (162б).

Литература: 57, 374-7; 61, VIII, 401-416; 77, № 11-12, 28-39; 66; 260, 66, pl. 84-86.

13. 1280 г. Определения философии Давида Анахта. Мат. Рук. 1746. Город Ерзынка.

Писец — Мхитар. Получатель — господин Йованнес. Бумага. 18,7×13 см, 277 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Титульный лист с изображением философа Давида Анахта [Непобедимого], заставки, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 117а:

“... Мхитара дпиралжесписца помяните в своих молитвах к Христу...”, л. 196а: “О, боголюбивый князь, господин Йованнес, будь снисходителен к ошибкам, ибо образец был несовершенен, а я невежествен...”

Литература: 84, I; 57, 909.

14. 1287г. Евангелие. Мат. Рук. 5247. Город Ерзынка. Монастырь св. Богородицы.

Писец — Закария, получатель — священник Мхитар. Бумага. 16×11 см, 244 л. Переплет кожаный с накладным серебряным окладом. На первой створке — рельефное изображение Распятия, на второй — Богородица.

Иллюстрации: заставки, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 243б:

“... умоляю... сочтите достойным упоминания получателя святого Евангелия, священника Мхитара... пусть никто не вознамерится завладеть сей [книгой] и изъять ее из святой обители церкви св. Богородицы... написано в год 736 [=1287]”.

Литература: 84, II; 57, 602.

15. 1291 г. Евангелие. Мат. Рук. 4080. Место создания рукописи неизвестно, по стилю миниатюр, предположительно, в одном из скрипториев Каринской области.

Писцы — Йованнес, Даниэл. Бумага. 23×16 см, 270 л. . Переплет кожаный.

Иллюстрации: хораны — 1б-7а, евангелисты — 8б, 83б, 131б, 210б, титульные листы — 9а, 84а, 132а, 211а. Сюжетные миниатюры: Рождество — 7б, Сретение — 8а, Успение — 83а. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 269а:

“... по причине горестных и горьких времен, когда возросло зло и излилось на нас, погрязших в грехах... и пришлось нам испытать великие потери от народа лучников, которых называют татарами... заполнили они нашу страну, разрушили города и села, разорили церкви и посеяли

смерть и пленения. И кто может описать все, однако мы все это видели своими глазами... Итак, я, Йованнес, родившийся в эти горькие времена [написал] сию книгу в год армянского летосчисления 740 [=1291]”.

Литература: 84, I; 57, 666.

16. 1292 г. Толкование на Евангелие от Луки. Мат. Рук. 1342. Ерзынка — Ани (Камах).

Писец — вардапет Аарон-Григор. Бумага. 24,5×16 см, 258 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: евангелист Лука — 1б, титульный лист — 2а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи: 259б:

“... было начало сего писания в ... небоподобном ските во имя святого Григория Просветителя — в месте, где долгие годы, в отшельничестве и молитвах, протекала жизнь прославленного и ангелоподобного святого, здесь он почил и телесная могила его с чудодейственными мощами (находится) в этом месте... И начато писание (книги) в столице Ерзынка, однако не было доведено до завершения, ибо чужеродные мусульмане захватили область... и множество христиан, как церковнослужителей, так и мирян были замучены... и многие горожане рассеялись во все стороны, и мы также, чудом избежав беды, с великими страданиями отправились в сторону восточную и милостью Бога достигли города Ани. И здесь было завершение книги... в год армянского летосчисления, 741 [=1292], рукою грешного и недостойного вардапета Аарона, по прозвищу Григор...”

Литература: 84, I; 57, 672.

17. XIII в. Евангелие. Мат. Рук. 10283. Селение Варзехан близ Баберда.

Писец и художник — Йован. Получатель — Маруге. Бумага. 19,5×4 см, 228 л. Переплет обит бархатом, сверху серебряный оклад с рельефными изображениями: на первой створке — Распятие, на второй — Воскресение.

Иллюстрации: хораны — 1б-10а, титульные листы — 12а, 71а, 109а, 173а, евангелисты — 11б, 70б, 108б, 172б, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 224а:

“... завершено писание сей книги в области Хахтик, в селении, что зовется Варзехан, с прославленного и избранного образа, именуемого Мурганеци, который находился в сокровищнице армянских царей”.

Литература: 57, 672; 84, II; 127, 76-97.

18. 1300 г. Евангелие. Мат. Рук. 2817. Карин.

Писец — Степанос. Бумага. 22,5×15 см, 202 л. Переплет кожаный с тиснениями

Иллюстрации: хораны — 1а-1б, титульные листы — 2а, 71а, 147а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи: 200б:

“Итак, написано сие сокровище в год армянского летосчисления 749 [=1300] в городе Карине, называемом Феодосиополь, под сенью церковей св. Саргиса, св. Саака и св. Богородицы, в царствование восточного владыки, хана Газана, добродетельного, пекущегося также о христианах... Написана сия священная книга в патриаршество владыки Григориса, и в царствование армянского (царя) Гетума, которого за многие благодеяния именуют Отшельником, да благословит его Господь... и долгие лета ему и нашему наставнику тер Барсегу... (написана книга)... рукою Степаноса, грешного и неискусного писца... в трудное время, ибо увеличались налогообложения в нашей стране и начался голод...”

Литература: 84, I; 57, 861.

19. 1308 г. Евангелие. Мат. Рук. 7649. Феодосиополь (Карин).

Писец — иерей Вард. Получатель — Тангазиз. Бумага. 22,8×15,5 см, 313 л. Переплет кожаный с тиснениями и с накладными металлическими шариками

Иллюстрации: хораны — 1а-5б, титульные листы — 7а, 94а, 152а, 244а, евангелисты — 6б, 93б, 151б, 243б, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 242а:

“Завершено святое Евангелие рукою грешного и невежественного писца, иерея Варда, в год армянского летосчисления 757 [=1308], в столице Феодосиополь, под сенью церкви святой Богородицы. Итак, умоляю всех, кто прочтет [сию книгу], помяните в Господе [меня/, отягощенно-го грехами, и Господь вас благословит, аминь”.

Литература: 84, II; 26, 57.

20. 1310 г. Евангелие. Мат. Рук. 280. Баберд.

Писец — тер Аваг. Получатели — парон Аваг и Усик. Бумага. 23,7×18,5 см, 264 л. Переплет кожаный с тиснениями

Иллюстрации: хораны — 1а-9а, титульные листы — 12а, 89а, 138а, 220а, евангелисты — 11б, 88б, 137б, 219б, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 263а:

“... Итак, я, Аваг, низкий и недостойный среди священников, и неумелый в искусстве письма, с помощью благого Господа... с великим старанием, моею рукою написал сие святое Еванге-

лие... в год армянского летосчисления 759 (=1310), в крепости, что зовется Баберд, под покровительством церковей св. Овнана и св. Сиона... Помяните достойного всяческих благ и украшенного милостями нашего епископа тер Саака..., который предоставил нам избранный образец... Помяните и священника Самуэла и сына его, которые дали нам второй образец, и священника Карапета, давшего еще один образец, называемый Мурганеци, “ибо устами двух или трех свидетелей подтверждается всякое слово” (Ин. 8, 17). А когда было завершено [писание] мы разложили три избранных и знаменитых Евангелия и проверили — это были ветви единого древа. Не смотрите на несовершенство моего писания, но я много труда приложил для того, чтобы приобрести эти образцы и сверить их. Всех, кто предоставил мне образцы, Господь Христос да помилует...”

Литература: 84, I; 26, 71.

21. 1310 г. Евангелие. Мат. Рук. 5556. Ерзынка.

Писец Карапет. Получатель — Погос. Бумага. 23×15 см, 284 л. Переплет кожаный с тиснениями

Иллюстрации: хораны — 1а-9а, титульные листы — 12а, 89а, 138а, 220а, евангелисты — 11б, 88б, 137б, 219б, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 281а:

“Итак, в год армянского летосчисления 759 (=1310) завершена [сия книга] в январе месяце, восьмого дня, в патриаршество владыки Костандина, в царствование царя Ошина, в столице Ерзынка, в настоятельство нашего владыки Саргиса, под сенью святой престольной церкви, место обитания Господа Бога, рукою моею, грешного и недостойного священника Карапета”.

Литература: 84, II; 26, 73.

22. 1310 г. Евангелие. Мат. Рук. 3985. Феодосиополь.

Писец — Серобэ. Получатель — Авгер. Бумага. 20,5×16 см, 294 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: титульные листы — 1а, 82а, 138а, 228а, евангелисты — 81б, 137б, 227б (изображение евангелиста Матфея не сохранилось), маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 290б:

“... Написано святое и божественное писание... рукою недостойного и ничтожного священника, именем Серобэ. Итак, умоляю светозарных служителей [церкви] удостоить поминания меня и трудолюбивого родителя моего, священника Петроса, а также исполненную благочестия

мою мать... Написано сие с прославленного образца в год 759 [= 1310] в городе Феодосииополе, у врат церквей св. Предтечи и св. воина [Саргиса].

Литература: 84, I; 26, 73.

23. 1321 г. Евангелие. Мат. Рук. 4059. Высокая Армения.

Писец – Карпет. Переплетчик – Йованнес. Бумага. 24×16 см, 324 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: хораны (при повторном переплетении рукописи они оказались не на своих местах) – канон VI на л. 1б, каноны VII-VIII – на л. 2а, Послание Евсевия на л. 3б-4а, канон III – на л. 5б, каноны IV-V – на л. 6а, канон X на л. 7б-8а, канон I – на л. 9б, канон II – на л. 10а. Изображения евангелистов – 12б, 101б, 159б, 253б, титульные листы – 13а, 102а, 160а, 254а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 303б:

“... Итак, написано святое Евангелие в год армянского летосчисления 770 [= 1321] рукою неразумного и нищего духом Карпета, неумелого писца, с проверенного и избранного образца...”; л. 322б “... погрязшего в грехах и нищего духом Йованнеса, который переплел святое Евангелие, умоляю помянуть ...”

Литература: 84, I; 26, 172.

24. 1332 г. Евангелие. Мат. Рук. 7630. Ущелье Хахтеац, пустынь Лори.

Писцы – Вардан и его сын Мелкиседек. Получатели – Азат и его супруга Чугар. Бумага. 25,2×18 см, 323 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану – л. 7б-8а, хораны – 9б-17а, евангелисты – 19б, 108б, 162б, 253б, титульные листы – 20а, 109а, 163а, 254а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 319б:

“... завершено было сие богоукрашенное, светозарное... писание в недоброе и мрачное время, когда со всех сторон усилились притеснения... особенно по отношению к христианам, когда уничтожено было наше поселение... тогда и было завершено писание светозарного Евангелия руками немощных и негодных писцов – Вардана и Мелкиседека в ущелье Хахтеац, в ските Лори, под сенью храмов во имя святой Богородицы и святого Сиона и во имя других святых... в год 781 [=1332], в сентябре месяце, числа 23-го...”

Литература: 84, II; 26, 249.

25. 1334 г. Лекционарий. Музей Моргана (Нью-Йорк), Агт. Рук. № 803. Область Хахтеац, селение Ваганшен.

Писцы – Вардан Лореци и его сыновья Мелкиседек и Элимелек. Четвертым писцом, дописавшим последние тетради рукописи, был Натер. Получатель – Шнофор. Бумага. 32,5×23,5 см, 477 л. Переплет – кожаный с тиснениями, украшен металлическими крестами.

Иллюстрации: титульные листы – 1а, 170а, 242а, сюжетные маргинальные миниатюры: “Видение Даниила” – 102б, “Воскрешение Лазаря” – 107б, “Вход в Иерусалим” – 109б-110а, “Ноев ковчег” – 119б, “Жертвоприношение Авраама” – 130а, “Омовение ног” – 135а, “Распятие” – 163а, “Спящие солдаты у могилы Спасителя” – 166б, “Сошествие в ад” – 186а, “Преображение” – 315б, – “Успение Богоматери” – 352б. На полях рукописи имеются многочисленные изображения пророков, апостолов и различных святых. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 475а-

477а: “... в год армянского календаря 783 (1334)... написана [книга] в ущелье Хахтеац, в большом и прекрасном селении Ваганшен, под покровительством церквей св. Богородицы и св. Лусаворича (Просветителя)... рукою негодного и неискusstного писца Вардана Лореци вместе с сыновьями. Но завершили [работу] не в радости, ибо отрок, сын мой Элимелек преждевременно преставился ко Христу, оставив нас в скорби и печали... помяните в своих пречистых молитвах получателя господина Шнофора и скромную супругу его Тониа (169а)... и также помяните меня – ничтожного писца Натера, который написал три тетради...”

Литература: 237, I; 653, II; pl. 411-417; 267, 610-626.

26. 1335 г. Евангелие. Мат. Рук. 7599. Карин.

Писец – Хагагютюн, получатель – господин Саргис. Бумага. 24×16 см, 285 л. Переплет кожаный, обит бархатом.

Иллюстрации: евангелисты – 1б, 81б, 131б, 217б, титульные листы – 2а, 82а, 132а, 218а, маргинальные рисунки и украшения.

Фрагменты памятной записи: л. 81а:

“... Помяните недостойного и исполненного грехов раба [Божия] Хагагютюна и моих родителей и всех наших ближних... святое Евангелие [написано] в память господина Саргиса и его супруги Сети хатун... которое мы передали в дар по нашему желанию в церковь Воскресения... на помин нас и наших родителей... ; л. 281а: “Написано в трудное и горькое время, во влады-

чество иноверного Бусаида, в патриаршество владыки Йакоба, и в царствование армянского царя Левона, в год 784 [=1335]... Написана [книга] в городе Карине, под сенью [церкви] святого Стефана-Первомученика. Умоляю, за ошибки и пропуски не вините, ибо по причине горького и скорбного времени сердце мое было полно печали и потому написал как мог. Возгласите единодушно "Отче наш" и испросите у Христа отпущения [грехов] и Господь помилует, аминь".

Литература: 84, II; 26, 270.

27. 1335 г. Евангелие. Бодлеанская библиотека. Arm. d. 4. Область Екелеац, монастырь св. Киракоса.

Писец — дьякон Нерсес, получатель — Меликшах. Бумага. 9,5×6,5 см, 334 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану и хораны — 46-16а, евангелисты — 18б, 105б, 164б, 257б, титульные листы — 19а, 106а, 165а, 258а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 328а:

"... Итак, я, нижайший среди всех, Меликшах из деревни Тилухардс... дал написать сие святое Евангелие на мои праведные средства, в память о себе и сыне моем, священнике Степаносе... Итак, написано сие в год армянского летосчисления 784 [1335], рукою дьякона Нерсеса, в царствование армянского царя Левона, сына Ошина, в патриаршество владыки Йакоба, в горькое и недоброе время, в области Екелеац, у подножия горы Бытно, под сенью монастырей св. Киракоса и св. Знамения..."

Литература: 26, 276; 229, 4-5.

28. 1338 г. Евангелие. Мат. Рук. 7643. Члимон, селение близ Ерзынка.

Писец и художник — дьякон Йованнес, получатели — монахиня Мархатун и звонарь Ертик. Бумага. 23×14,8 см, 318 л. Переплет кожаный с накладным серебряным с позолотой окладом. На первой створке — рельефное Распятие, на второй — два металлических креста.

Иллюстрации: евангелисты — 2б, 90б, 149б, 244б, титульные листы — 3а, 91а, 150а, 245а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятных записей, лл.

313а-314б: "... в год армянского [летосчисления] 787 [=1338], в царствование армянского царя Левона, сына Ошина... в патриаршество владыки Йакоба, в епископство нашего тер Саргиса, написано Четвероевангелие от Матфея, Марка, Луки, Иоанна... кто прочтет сию [книгу], по-

мяните получателя — звонаря Эртика и родителей его — отца его Ваграма и мать его госпожу Шушан, и благочестивую госпожу Мархатун... после чего помяните и меня, многогрешного писца Йованнеса, и родителей моих, отца моего плотника Мартироса и мать мою Мецтикин... Итак, написана сия [книга] в области Екелеац, в [городе] Ерзынка, и я по причине горестного времени пять мест переменял, пока писал [рукопись]. О, братья, не вините меня за грубость письма и за ошибки, ибо в горькое и тяжелое время писал. Ибо в этом году объявился Тамурташ и напал на богохранимый город Ерзынка, и собрал он со всей округи турок и татар и осадил город, и оставался там четыре месяца и много бед причинил, но не смог захватить город — его охраняла сила Господня, но по всей стране царили произвол, убийства и грабежи. Те кто бежал, погибли от снега и холода, так как была зима, а кто остался дома — оказался в руках насильников... Обо всем этом я не только слышал, но и видел, и от великой скорби не мог писать книгу..., завершение которой было в [селении] Члимон, под сенью [церкви] св. Богородицы и других церквей... Нарисовавшего картины Йованнеса, лишь именем епископа, помяните во Христе".

Литература: 84, II; 26, 305.

29. 1339 г. Евангелие. Мат. Рук. 7837. Селение Кан близ Карина.

Писец — Натер, художник — Аракел. Бумага. 22×15 см, 282 л. Переплет кожаный, обит красным плюшем с тиснениями, украшен накладными, рельефными орнаментами (позолоченное серебро).

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану — 1б-2а, хораны — 5б-6а. евангелисты — 7б, 82б, 133б, 217б, титульные листы — 8а, 83а, 134а, 218а. Маргинальные украшения, инициалы.

Памятная запись, л. 281а: "... Итак, в этом году, когда было написано сие священное Евангелие, в год армянского календаря 788 [=1339] ... было очень тяжелое и сложное время для христиан, и все это по причине грехов наших телесных, и потому царствовал над всеми муж лживый. И было бы не так ужасно, если бы был лишь один неправедный и лживый властитель, но каждый князь был необузданным и наглым, о чем трудно повествовать... Итак, в этом году было завершение [сей книги] рукою ничтожного и неискusstного писца, грешного Натера по желанию кроткого духовного брата нашего Аракела, искусного художника... Евангелие истинно верное, ибо образец его [привезен] из Сиса".

Литература: 84, II; 26, 320.

30. 1339 г. Евангелие от Иоанна и Деяния апостолов. Мат. Рук. 7511. Селение Ваганашен.

Писец — Аракел Бабердаци, он же получатель рукописи. Бумага. 29×21,2 см, 151 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: титульные листы, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 38б:

“... Милостью Господа начал, благословением Иисуса Христа и силою Святого Духа завершил Евангелие от Иоанна и Деяния апостолов... в год 788 [=1339] армянского летосчисления, написано трудом низкого и недостойного священника Аракела Бабердаци в селении Ваганашен”. Л. 150б “Господи помилуй получателя рукописи, грешного священника Аракела”.

Литература: 84, II; 26, 322.

31. 1341 г. Евангелие. Мат. Рук. 2653. Часть рукописи написана в селении Кан, близ города Карина в XIII в. (рукопись закончена в области Тайк, в селении Вардашен).

Первый писец — Степанос. Бумага. 26,5×19 см, 229 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Фрагмент памятной записи, л. 226а:

“... две первые главы были написаны неким иереем Степаносом, который был из города Кан, но не успел он ее довести до завершения из-за разразившегося смертельного ужаса, и представился он [Степанос] ко Христу, и по прошествии нескольких лет внук его, дьякон Геворк, дал [рукопись] мне, ничтожному, для завершения, и мы с помощью Божьей завершили [книгу]. И придя из неприступней крепости области Баберд, мы поселились в селении Кан и написали там какую-то часть... Но случилось бегство [жителей] со всей области, а также из города, поголовно всех — и христиан и исмаильтян, и всего населения от рук двух князей, имена которых не достойны упоминания... Итак, помяните в Господе... первого писца, священника Степаноса, который своими руками написал и золотом украсил [книгу]... Помяните и тер Геворка дьякона, наследника его, сына сына его, который дал восполнить сию [книгу]...”

Литература: 84, I; 26, 327.

32. 1361 г. Лекционарий. Мат. Рук. 4519. Область Хактеац (?).

Писец — Саргис. Бумага. 35×24 см, 429 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: титульные листы — 1а, 283а. Сюжетные миниатюры на полях: Вход в Иерусалим — 25а, Видение Даниила — 67б, Жертвоприношение Авраама — 19а,

Омовение ног — 124а, Распятие — 133б, Воскрешение Лазаря — 216б, Преображение — 255а, Успение Богородицы — 311б, спящие воины у гроба Господня — 339а. Многочисленные изображения пророков, апостолов и святых на полях, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 99б:

“... было завершение святой книги в год 810 [=1361]... помяните в ваших пречистых молитвах священника Лазаря и его родителей... которые добровольно помогли и материалом и расходами для завершения этого сокровища... и помяните последнего среди священников Саргиса с сыновьями — неискусными Мелкиседеком и Иакобом...”

Литература: 84, I; 26, 454.

33. 1363 г. Сборник. Мат. Рук. 5364. Ерзынка, монастырь св. Иакова.

Писец — Степанос, получатели — Хачатур и дьякон Аствацатур. Бумага. 24×17 см, 430 л. Переплет обит шелком с вышитыми на нем орнаментальными узорами.

Иллюстрации: изображение Григора Нарекаци — 91а, титульные листы — 90б, 147б, 217а, 359а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагмент памятной записи, л. 428а:

“... в год 832 [=1383] было завершение [сей книги] в городе Ерзынка, рукою недостойного иерея Степаноса, под сенью храма св. Иакова...”

Литература: 84, II, 26.

34. 1365 г. Саргис Шнорали. Толкование на патриаршие Послания. Мат. Рук. 1529. Область Хактеац, монастырь Алноц (Алноц).

Писец — Натер, художник — Аракел, получатели — братья обители Алноц. Бумага. 48,5×32,5 см, 489 л. Переплет кожаный с тиснением.

Иллюстрации: Христос, апостол Иаков и фигуры трех ктиторов — 5б, титульные листы — 6а, 364а. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 424а:

“... помяните в Господе священников и служителей святой обители монастыря Алноц, которые с великим желанием и любовью дали написать это светозарное писание... помяните меня, несчастного писца [имя Натера читается в акростихе, являющемся продолжением памятной записи]”.

Литература: 84, I; 26, 466.

35. 1365 г. Евангелие. Мат. Рук. 235. Баберд.

Писец — иерей Давид. Бумага. 12,5×8 см, 261 л. Переплет кожаный с тиснениями и накладным серебряным крестом.

Иллюстрации: титульные листы, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 256а:

“... Итак, помяните меня, иерея Давида, что лишь именем зовется священником, но не делаем, который написал сие святое Евангелие под сенью [церкви] св. Апостолов... в неприступной крепости... города, именуемого Баберд, в патриаршество владыки Месропа и в епископство владыки Григора... после чего помяните также и благочестивую Елизавет, которая сварила чернила... и золотильщика Хоцадега, который был помощником и [украсил] золотом для придания [книге] великолепия...”

Литература: 84, I; 26, 470.

36. 1366г. Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци. Мат. Рук. 2088. Монастырь — Аваг ванк.

Писец и получатель — Степанос Тюрিকেци. Бумага. 19×13,5 см, 299 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: изображение Григора Нарекаци — 6б, титульный лист — 7а, маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, 240а:

“... в 815 [=1366] год по армянскому календарю было завершено сие божественное писание... Итак, я, ничтожный Степанос Тюрিকেци, лишь именем священник... начал и милостью Бога завершил [сию книгу] на пользование себе и родному брату моему Нерсесу... Помяните и священника Норогеса, который дал образец... Написана [книга] в святой и прославленной обители, называемой Аваг ванк, под сенью церковью святой Богородицы и животворного святого Знамени, и святых Апостолов, и святого Стефана, и святого Иоанна Предтечи, и во имя других святых, в настоятельство предстоятеля святой обители отца Киракоса”.

Литература: 84, I; 26, 475.

37. 1372 г. Евангелие. Мат. Рук. 6364. Область Даранали, обитель Аваг ванк.

Писец и получатель — Степанос [Тюрিকেци]. Бумага. 26×17 см, 334 л. Переплет кожаный с тиснениями.

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану — 2б-3а, хораны — 4б-11а, евангелисты — 103б, 161б, 255б, титульные листы — 14а, 104а, 162а, 256а. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 330а:

“Итак я, ничтожный прах Степанос... милостью Господа и с Его благословения написал святое и живительное Евангелие в память о нас, наших предках и родителях. Написана сия [книга] в год армянского летосчисления 821 [=1372], в области Дараналеац... в прославленной обители, именуемой Аваг, под покровительством церкви во имя святых Апостолов...”

Литература: 84, II; 26, 505.

38. 1374 г. Евангелие. Эчмиадзин, патриаршая библиотека. Рук. 96. Область Даранали.

Писец — Григорис. Заказчик — князь Хутлушах, художник — Хачатур Кесарацци. Пергамен. 13,2×9,5 см, 331 л. Поверх деревянного, обитого кожей переплета — золотой оклад. На первой створке выгравирована сцена “Распятие”, на второй створке — изображения Иованнеса Воротнеци и Григора Татеваци, представленные под арками.

Иллюстрации: хораны — 5б-16а, евангелисты — 19б, 106б, 164б, 254б, титульные листы — 20а, 107а, 165а, 255а. Тематические миниатюры: Бегство в Египет — 24а, Преображение — 65а, Вход в Иерусалим — 75б, Молитва Христа в Гефсиманском саду — 94б, Жены-мироносицы — 102б, Явление Христа женам — 133б, Взятие под стражу — 153б, Рапятие — 157а, Благовестие Захарии — 166а, Благовещение — 167б, Сретение — 172б, Чудесное насыщение народа — 197б, Тайная вечеря — 241а, Вознесение — 252б, Воскрешение Лазаря — 292а, Омовение ног — 293а, Несение креста — 316а, Распятие — 316б, Неверие Фомы — 322а, Христос и Петр — 325а, изображения Иованнеса Воротнеци и Григора Татеваци — 329а.

Памятная запись — л. 329а:

В год армянской восемьсот
И двадцать третий [=1374],
Пожелал я [написать] эту
Богоукрашенную святую книгу...
Для вардапета Иованеса из страны
Сисакан, области Воротан.
Пергамен моими руками
Сделал из нужного материала.
На нем написано это писание...
Григориосом, достигшим высот искусства.
Завершено писание в области Даранали
На горе Сепух, где [находится] гробница

Просветителя армянского племени...
Помяните князя благочестивого
Из знатного рода Хайказян,
Славного имени Хутлушах,
Который приобрел это Евангелие
На праведные свои средства
В память своих родителей
И близких родственников,
Да будет это Евангелие
Также в память о моих родителей...
Умоляю, кто повстречает это
Божественное Евангелие
Пусть помянет вышеназванных в своих
Молитвах, и Господь вас помянет.

Литература: 85, 52-54; 164, 324-330.

39. 1380 г., Евангелие. Мат. Рук. 7862. Область Хахтеац, обитель Хахч.

Писец — Иованнес. Бумага. 20,5×14,5 см, 344 л. Переплет кожаный с накладными металлическими рельефными украшениями: на первой створке — в центре Воскресение, по углам евангелисты; на второй створке — в центре крест Голгофы, по углам — орнаменты.

Иллюстрации: Послание Евсевия Карпиану — 16-2а, Толкование хоранов Степаноса Сюнеци — 26-3а, хораны — 36-10а, изображения евангелистов — 126, 1086, 1726, 2786, титульные листы — 13а, 109а, 173а, 279а. Маргинальные украшения, инициалы.

Фрагменты памятной записи, л. 336б:

“... Написано святое Евангелие в год 829 [=1380] рукою исполненного грехов презренного писца Иованнеса... в области Хахтеац, в святой обители, именуемой Хахч, под сенью церковей св. Богородицы и св. Теодороса...”

Литература: 84, II; 26, 535.

40. XIV в. Евангелие. Мат. Рук. 7645, 9202. Высокая Армения, Крым(?).

Писец — Аракел, художники — Аракел, Иованнес, Аноним. Получатель-сященник Матевос. Бумага. 22,8×15,8 см, 396 л. Переплет кожаный с тиснением. На первой стороне серебряный крест с распятием.

Иллюстрации: Послание Евсевия — 16-26, Толкования хоранов Степаноса Сюнеци — 36-4а, 56-6а, хораны — 36-4а, 76-8а, 96-10а, евангелисты — 116, 986, 1516, 2486, титульные листы — 12а, 99а, 152а, 249а.

Сюжетные миниатюры: Крещение — 176, Тайная вечеря — 846, Христос с учениками

— 866, Сошествие в ад — 95а, Преображение — 122а, Вход в Иерусалим — 130а, Благовестие Захарии — 154а, Рождество — 1596, Сретение — 161а, Вознесение — 246а, Омовение ног — 3936.

Значительная часть Евангелия от Иоанна, некогда отделенная от рукописи, хранится в Матенадаране под № 9202, в ней сохранились следующие миниатюры: Сошествие св. Духа — 36, Распятие — 19а, Неверие Фомы — 23а.

Фрагменты памятной записи, л. 116 (под миниатюрой): “... помяните в Господе почтенного священника Матевоса, который, движимый заветной любовью и желанием, дал украсить святое Евангелие в пользование себе и в память о родителях своих, которых да помилует Господь на многие времена, аминь... и художников — меня, грешного Аракела и Иованнеса ... умоляю помяните в Господе...”. В этой записи сделана неудачная попытка стереть имя второго художника — Иованнеса.

Литература: 84, II.

СПИСОК РУКОПИСЕЙ ВЫСОКОЙ АРМЕНИИ XI-XIV вв.

В список включены все рукописи Высокой Армении, как хранящиеся в Матенадаране им. Маштоца, так и в других собраниях, сведения о которых автору удалось собрать из различных каталогов и публикаций.

1. 1048 г., Евангелие. Каринская область. Местонахождение неизвестно, рукопись описана в журнале «Հանդես ամսօրհայ», 1973, с. 178.
2. 1089 г., Евангелие. Карин. Мат.¹ Рук. № 6264.
3. XI в., Евангелие. Ерзынка. Мат. Рук. № 2877.
4. 1151 г., Евангелие. Ерзынка. Венеция² Рук. № 888/159.
5. 1188 г., Евангелие. Карин. С. Петербург. Библиотека института востоковедения. Рук. № 65.
6. 1200 г., Евангелие. Монастырь Аваг ванк. Британский библиотека. Рук. № 13654.
7. 1201 г., Евангелие. Монастырь Аваг ванк. Мат. Рук. № 10359.
8. 1201 г., Евангелие. Монастырь Аваг ванк. Иерусалим³. Рук. № 3274.
9. 1201 г., Евангелие. Область Даранали. обитель св. Григория. Иерусалим. Рук. № 3349.
10. 1201 г., Евангелие. Местонахождение неизвестно. Высокая Армения. Себастья⁴. Рук. № 12 (79а).
11. 1201 г., Евангелие. Местонахождение неизвестно. Высокая Армения. Себастья. Рук. № 13 (79а).
12. 1200-1202 гг., Мушский Гомилиарий. Монастырь Аваг ванк. Мат. Рук. № 7729.
13. 1202 г., Гомилиарий. Область Екелеац. Венеция. Рук. № 614/229.
14. 1203 г., Гомилиарий. Монастырь Алноц (Анлоц). Иерусалим. Рук. № 3273.
15. 1203 г., Евангелие. Монастырь Аваг ванк. Венеция. Рук. № 1345/93.
16. 1214 г., Маштоц (Требник). Обитель св. Григория Просветителя. Ерзынка. Мат. Рук. № 8139.
17. 1223 г., Лекционарий. Баберд. Вена⁵. Рук. № 5.
18. 1223 г., Евангелие. Область Аруц, селение Марг. Публичная библиотека г. Детройт (США). Arm. Ms. Uncat. 1955 (267, 387-9).
19. 1224 г., Гомилиарий. Высокая Армения, Венеция. Рук. № 17/200.
20. 1227 г., Гомилиарий. Монастырь Аваг ванк. Мат. Рук. № 3779.
21. 1227 г., Гомилиарий. Монастырь. Аваг ванк. Мат. Рук. № 6196.
22. 1230 г., Лекционарий. Высокая Армения. Библиотека армянского училища Левонян в Риме. Рук. № 694.
23. 1230-1232 гг., Евангелие. Карин. Венеция. Рук. № 325/129.
24. 1232 г., Евангелие Таргманчац, Карин, Арцах. Мат. Рук. № 2743.
25. 1251-1288 гг., Гомилиарий. Высокая Армения, Венеция. Рук. № 1002/207.
26. 1255 г., Гомилиарий. Высокая Армения, Венеция. Рук. № 425/221.
27. XII-XIII вв., Маштоц (Требник). Высокая Армения, Венеция. Рук. № 82/359.
28. 1266 г., Григорий Богослов. Толкование. Ерзынка. Мат. Рук. № 823.
29. 1269-1270 гг., Библия. Ерзынка. Иерусалим. Рук. № 1925.
30. 1272 г., Евангелие. Ерзынка. Себастья. Рук. № 16. (79а)
31. 1278 г., Манрусмунк. Баберд. Мат. Рук. № 751.
32. 1280 г., Евангелие. Ерзынка. Иерусалим. Рук. № 3392.

¹ Мат. — Матенадаран им. Маштоца

² Венеция — библиотека Армянской конгрегации Мхитаристов Венеции.

³ Иерусалим — библиотека Армянского патриархата в Иерусалиме

⁴ Себастья — рукописи, находившиеся в церкви св. Знамения в городе Себастии. В годы геноцида армянского народа в Турции большинство рукописей этого собрания было варварски уничтожено (79а).

⁵ Вена — библиотека Армянской конгрегации Мхитаристов Вены

33. 1280 г., Давид Анахт, Определения философии. Ерзынка, Мат. Рук. № 1746.
34. 1280 г., Устав и каноны “Братства” ремесленников. Ерзынка. Мат. Рук. № 2329.
35. 1283 г., Евангелие. Селение Кан близ Карина. Венеция. Рук. № 1313/150.
36. 1287 г., Евангелие. Ерзынка. Монастырь Св. Богородицы, Мат. Рук. № 5247.
37. 1289 г., Саргис Шнорали. Послания. Ерзынка. Мат. Рук. № 1530.
38. 1291 г., Евангелие. Высокая Армения. Область Екелеац. Карин(?) Мат. Рук. № 4080.
39. 1292 г., Толкование на Евангелие от Луки. Ерзынка, Ани (Камах). Мат. Рук. № 1342.
40. 1291 г., Сборник. Иованнес Ерзынкаци. Толкование грамматики. Ерзынка. Мат. Рук. № 2329.
41. 1295 г., Манрусмунк. Обитель Ерез. Бодлеанская библиотека (229).
42. 1296 г., Библия, Высокая Армения, Мат. Рук. № 177.
43. 1296 г., Сборник, Высокая Армения Ерзынка, Мат. Рук. № 4834.
44. 1300 г., Манрусмунк, Высокая Армения, Мат. Рук. № 4320.
45. XIII в. Евангелие. Селение Варзенха близ Баберда. Область Хахтеац. Мат. Рук. № 10283.
46. 1300 г., Евангелие, Карин, Мат. Рук. № 2817.
47. 1302 г., Евангелие. Область Екелеац. Себастья. Рук. № 18. (79а)
48. 1303 г., Судебник. Ерзынка. Мат. Рук. № 2593.
49. 1304 г., Евангелие. Ерзынка. (74, II, 421).
50. 1304 г., Григорий Богослов, Толкование. Ерзынка. Мат. Рук. № 4149.
51. 1305 г., Пророчество Есайи. Область Хахтеац. Мат. Рук. № 5609.
52. 1306 г., Евангелие. Селение Бердак. Мат. Рук. № 4806.
53. 1306 г., Евангелие, Карин, Мат. Рук. № 2588.
54. 1308 г., Евангелие. Феодосиополь. Мат. Рук. № 7649.
55. 1310 г., Евангелие. Баберд. Мат. Рук. № 280.
56. 1310 г., Евангелие. Феодосиополь. Мат. Рук. № 3985.
57. 1310 г. Евангелие. Ерзынка. Мат. Рук. № 5556.
58. 1310 г., Евангелие. Область Даранали. (74, II, 445).
59. 1312 г., Евангелие. Область Екелеац. Институт рукописей Грузии. Арм. Рук. № 40.
60. 1314 г., Шаракноц. Ерзынка. (74а, 146).
61. 1317 г., Евангелие. Область Даранали. (74, II, 218).
62. 1321 г., Евангелие. Область Даранали. Мат. Рук. № 4059.
63. 1321 г., Псалтырь. Высокая Армения. Акн. Мат. Рук. № 10118.
64. 1323 г., Давид Анахт. Определение философии. Ерзынка. Иерусалим. Рук. № 318.
65. 1326 г., Сборник. Карин. Иерусалим. Рук. № 1698.
66. 1327 г., Библия, Высокая Армения. Венеция. Рук. № 212/19.
67. 1332 г., Евангелие. Хахтик, пустынь Лори. Мат. Рук. № 7630.
68. 1332 г., Евангелие, Область Екелеац. Монастырь св. Киракоса. Мат. Рук. № 6403.
69. 1334 г., Лекционарий. Область Хахтеац, селение Вааншен. Музей Моргана (Нью-Йорк), Рук. № 803 (267, 610-25).
70. 1334 г., Толкование. Ерзынка. Мат. Рук. № 1379.
71. 1335 г., Евангелие. Карин, Мат. Рук. № 7599.
72. 1335 г., Евангелие. Область Екелеац. Монастырь св. Киракоса Бодлеанская библи., Арм. d 4 (229).
73. 1336 г., Шаракноц. Ерзынка. Аваг ванк. Мат. Рук. № 1622.
74. 1337 г., Манрусмунк, Высокая Армения, обитель св. Киракоса. Мат. Рук. № 767.
75. 1338 г., Евангелие, селение Члимох близ города Ерзынка, Мат. Рук. № 7643.
76. 1339 г., Евангелие, селение Кан близ Карина, Мат. Рук. № 7837.
77. 1339 г., Евангелие, селение Ваанашен, Мат. Рук. № 7511.
78. 1339 г., Манрусмунк. Высокая Армения, пустынь св. Киракоса. Мат. Рук. № 764.
79. 1341 г., Евангелие. Селение Кан близ Карина. Мат. Рук. № 2653.
80. 1342 г., Сборник. Ерзынка. Мат. Рук. № 1973.
81. 1361 г., Лекционарий. Область Хахтеац(?) Мат. Рук. № 4519.

82. 1365 г., Саргис Шнорали. Толкование на патриаршие Послания. Область Хактеац, монастырь Алноц, Мат. Рук. № 1529.
83. 1363 г., Сборник, Ерзынка. Монастырь св. Акоба. Мат. Рук. № 5364.
84. 1365 г., Евангелие, Баберд, Мат. Рук. № 235.
85. 1366 г., Книга скорбных песнопений Григора Нарекаци, Аваг ванк, Мат. Рук. № 2088.
86. 1366 г., Сборник. Ерзынка. Мат. Рук. № 7853.
87. 1370 г. Евангелие. Область Екелеац, селение Тлак. Венеция. Рук. № 1708/187.
88. 1371 г. Библия. Пустынь Аваг. Мат. Рук. № 62.
89. 1372 г. Евангелие. Область Даранали, пустынь Аваг. Мат. Рук. № 6364.
90. 1372 г., Евангелие. Область Даранали, пустынь Аваг. Себастья. Рук. № 64 (79а).
91. 1374 г., Евангелие. Ерзынка. Патриаршая библиотека (Эчмиадзин). Рук. № 96.
92. 1380 г., Евангелие. Область Хактеац, обитель Хакч. Мат. Рук. № 7862.
93. 1381 г., Сборник. Пустынь Аваг, могила св. Григория. Мат. Рук. № 8295
94. 1386 г., Маштоц (Требник). Баберд, Венеция. Рук. № 487/333.
95. 1386 г., Сборник. Ерзынка. Мат. Рук. № 557.
96. 1387 г., Лекционарий. Ерзынка Себастья. Рук. № 75 (79а).
97. 1389 г., Сборник. Область Екелеац, монастырь Капос. Мат. Рук. № 3487.
98. 1391 г., Сборник. Ерзынка Мат. Рук. № 1980.
99. 1393 г., Манрусмунк. Баберд. Мат. Рук. № 765.
100. 1397 г., Евангелие. Ерзынка. Себастья. Рук. № 65 (79а).
101. XIV в., Сборник. Ерзынка(?) Мат. Рук. № 57.
102. XIV в., Псалтырь, Высокая Армения, Ерзынка(?). Венеция. Рук. № 18/50.
103. XIV в., Сборник. Высокая Армения. Ерзынка(?). Венеция. Рук. № 986/257.
104. XIV в., Сборник. Высокая Армения. Венеция. Рук. № 1304/274.
105. XIV в., О небесной иерархии. Ерзынка. Иерусалим. Рук. № 342.
106. XIV в., Толкование праздников. Ерзынка. Иерусалим. Рук. Рук. № 413.
107. XIV в. Евангелие. Высокая Армения(?). Крым. Мат. Рук. № 7645, 9202.

SUMMARY

The monograph of Emma Korkhmazian is a research dedicated to the manuscripts of High (Upper) Armenia, one of the provinces of historical Western Armenia. The most ancient available illuminated manuscripts of this region date back to the 11th -12th centuries. But much more manuscripts come down from the following period, i. e. the 13th -14th centuries, when the scriptoria of High Armenia developed and flourished. Numerous real masterpieces of Armenian book illumination were created in this period. Among those one can cite The Homilies of Mush, written in 1200-1202, the Gospels of 1200 and 1201, the Karin Gospel of 1230-1232, the famous Bible of Yerzynka of 1269-70 and many other manuscripts. Some of these codices have been studied by well known armenologists and historians of Armenian medieval art, as Garegin Hovsepian, Sirarpie Der Nersessian, Tatiana Izmailova, Lydia Durnovo, but Emma Korkhmazian was the first scholar who systematically studied works by miniature painters of this region, one of the most interesting schools of medieval Armenian book illumination, which was active for more than three centuries.

Basing herself on the analysis of these manuscripts artistic decor, she identified the main groups of manuscripts according to their chronological order, which gave her the opportunity of tracing back to the sources, the ways of development and evolution of this school, its connections with other centers of Armenian calligraphy and miniature, such as Universities of Gladzor and Tathev, Cilician and Crimean schools of Armenia book illumination. She succeeded to show that fidelity to ancient local traditions of decorative arts, the sources of which go back to the pagan times, was characteristic for the early period of this school.

Studying unique manuscripts of the early 13th century Emma Korkhmazian managed to establish the formation process of the medieval manuscript book main components: title pages, headpieces, marginal ornaments and initial letters. Researches done on the miniatures of the second half of the 13th and especially the 14th century of High Armenia allowed her to reveal in them the influence of the Cilician Armenian School of miniature and that of the palaeologan renaissance, the powerful wave of which touched the art of many nations connected with the Byzantine world.

However, researches by Emma Korkhmazian testify that alongside with diverse influences, manuscripts of this region continued to preserve their originality and remain faithful to local traditions, which is to be seen in the colorful and saturated chromatic range, large personages, originally linear stylized drapery of their clothes and peculiarities of ornament, in which vegetal motives are abundant.

It should be mentioned that several illuminated manuscripts, localized in this region, as well as some non-signed manuscripts, the creation of which is connected with scriptoria of Upper Armenian by many criteria, are represented and investigated for the first time in this monograph.

Analyzing the art of miniature painters who worked in these scriptoria and studying their colophons, the author succeeded in identifying masters whose names are presented to specialists for the first time.

One cannot help noticing the scrupulous work done by the author in the sphere of manuscripts dating, which, alongside with all the abovementioned, allows to consider this monograph as a valuable contribution to the study of Armenian book illumination.

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒԹՅՈՒՆ БИБЛИОГРАФИЯ

Ցանկում կիրառված հապավումներ

Список сокращений

- ԼՀԳ - Լրաբեր հասարակական գիտությունների
ՊԲՀ - Պատմա-բանասիրական հանդես
ВВ - Византийский временник
ВМСАИ - Второй международный симпозиум по армянскому искусству
ВОН - Вестник общественных наук
ИФЖ - Историко-филологический журнал
ЧМСАИ - Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству
КЭС - Кавказский этнографический сборник

1. Աբեղյան Մ. Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Բ., Երևան, 1946:
2. Աբրահամյան Վ. Արհեստները և համբարական կազմակերպությունները Հայաստանում IX-X դդ. Երևան, 1946:
- 2ա. Ազաթանգեղայ Պատմություն Հայոց, աշխատասիրութեամբ Գ. Տէր-Մկրտչեանի և Ստ. Կանայեանցի: Էջմիածին-Տփղիս, 1909:
3. Ազարյան Լ. Սիմվոլիկան հայկական արվեստում. ԼՀԳ. Երևան, 1970, չ^մ 7. էջ 41-49:
4. Ազարյան Լ. Հայկական խաչքարեր, Էջմիածին, 1973:
5. Ազարյան Լ. Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975:
6. Ալիշան Ղ. Տեղագիր Հայոց Մեծաց, Վենետիկ, 1855
7. Ալիշան Ղ. Պատկերասրահ գիրք, «Բազմավէպ», 1896, հ. ԺԴ. էջ 239, 289-293, 348-352, 385-397, 446-450:
8. Ալիշան Ղ. Հայապատում, Վենետիկ, 1901:
9. Աճառյան Հ. Հայոց անձնանունների բառարան 5 հատորով, հ. Բ. Երևան, 1944:
10. Անթաբյան Փ. Ժ խորանաց երկու մեկնությունների շուրջ, «Էջմիածին», 1987, չ^մ Բ-Գ, էջ 84-89:
11. Աստուածաշունչ, Մատեան Հին և Նոր Կտակարանաց, Կոստանդնուպոլիս, 1895:
12. Ավետիսյան Ա. Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը. Երևան, 1971:
13. Առաքելյան Բ. Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության. Երևան, 1976:
14. Բաղդասարյան Է. Երզնկայի հայկական իշխանությունը XIII-XV դարերում. ԼՀԳ, Երևան, 1970. էջ 36-44:
15. Բաղդասարյան Է. Հովհաննես Երզնկացին արվեստի ու ազգագրության մասին, ԼՀԳ. Երևան, 1974:
16. Բաղդասարյան Է. Հովհաննես (Պլուզ) Երզնկացի և նրա Խրատների պատմական նշանակությունը. Երևան, 1977:
17. Բարխուդարյան Ս. Խորհրդային Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները. Երևան, 1937:
18. Բարսեղյան Լ. Նոր նյութեր Հայաստանի հնագույն շրջանի արվեստի պատմության վերաբերյալ. ՊԲՀ. 1966, չ^մ 3:
19. Գևորգյան Ա. Հայկական մանրանկարչություն: Դիմանկար: Երևան, 1982:
20. Դրամբյան Ի. Հեթում Բ. արքայի շառնը. Երևան, 2004:
21. Երեմյան Ս. Հայաստանը ըստ «Աշխարհացույցի». Երևան, 1963:
22. Զաքարյան Լ. «Թարգմանչաց» ավետարանի մասին. ՊԲՀ. Երևան, 1969. չ^մ 2. էջ 167-170:

23. Էփրեկյան Հ. Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան. Հ. Ա. Վենետիկ, 1902:
24. Թանգարան Հայկական հին և նոր դարձվածքային, Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանի, մասն Բ. Վենետիկ, 1898:
25. Թովմա Արծրունի, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց. Թիֆլիս, 1917:
26. Խաչիկյան Լ. ԺԴ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ. Երևան, 1950:
27. Խաչիկյան Լ. 1280 թվականին Երզնկայում կազմակերպված եղբայրութիւնը, «Տեղեկագիր ՀՍՍՌ ԳԱ». Երևան, 1951. Հ^տ 12. էջ 73-84:
28. Խաչիկյան Լ. Երզնկա քաղաքի «Եղբայր միաբանութեան» կազմակերպութիւնը (1280 թ.). «Բանբեր Մատենադարանի». Հ^տ 6. Երևան, 1962. էջ 365-377:
29. Խաչիկյան Լ. Արտագի Հայկական իշխանութիւնը և Ծործորի դպրոցը, «Բանբեր Մատենադարանի». Հ^տ 11. Երևան, 1979. էջ 127:
30. Խաչիկյան Լ. Հայ արվեստի պատմութիւն կարևոր սկզբնաղբյուրները, Աշխատութիւններ, Հ. Գ, Երևան, 2008, էջ 577-589:
31. Ծովական (Ն. Պողարյան). Գրիգոր Մուրղանցի. «Սիրոն». Վենետիկ, 1968. Հ^տ 1-2. էջ 70-73:
32. Կորխմազյան Է. Հայկական մանրանկարչութիւն մեջ Աստուածաշնչի նկարազարդման հարցեր. (ԺԳ-ԺԴ. դդ.). «Հասկ» Հայագիտական տարեգիրք, Անթիլիաս, 2001. էջ 247-253:
33. Կորխմազյան Է. Մատենադարանի Հ^տ 7645 ձեռագրի մանրանկարների հեղինակները: ՊԲՀ, Երևան, 1972. N 2. էջ 145-150:
34. Կորխմազյան Է. Մշո Ճառընտիրի նկարազարդումները, «Էջմիածին», մաս Բ. 2003. էջ 66-74:
35. Կորխմազյան Է. Բարձր Հայքի XIII դարի վերջի և XIV դարի մանրանկարչութիւն առանձնահատկութիւնները. «Էջմիածին», 2003, Հ^տ Ը., էջ 90-95:
36. Կորխմազյան Է. Հայկական մանրանկարչութիւն մեջ չուսումնասիրված զեղարվեստական մի ուղղութիւն մասին. «Հայագիտութիւն արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները». 2004. էջ 464:
37. Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմութիւն Հայոց: Աշխատասիրութիւնամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961:
38. Կորյուն. Վարք Մաշտոցի. Երևան, 2005:
39. Հակոբ Կարնեցի. Տեղագիր Վերին Հայոց. Վաղարշապատ, 1903:
40. Հակոբյան Թ. Հայաստանի պատմական աշխարհագրութիւնը. Երևան, 1964
41. Հակոբյան Հ. Գրիգոր Տաթևացիի արվեստի մասին, ՊԲՀ, Հ^տ 4. Երևան, 1973. էջ 105:
42. Հակոբյան Հ. Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչութիւնը XIII-XIV դդ. Երևան, 1989:
43. Հակոբյան Հ. Վասպուրականի մանրանկարչութիւնը, Երևան, 1978:
44. Հայ ժողովրդի պատմութիւն, Հ. IV. Երևան, 1972:
- 44ա. Հայերէն ձեռագրերի ԺԷ. դարի յիշատակարաններ (1641-1660 թթ.), Հ. Գ., Կազմեց Վազգէն Յակոբեան, Երևան, 1984:
45. Հովսեփյան Գ. Համառոտ տեղեկութիւններ Էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մասին, «Անահիտ», 1911, Հ^տ 5-6, էջ 97-115:
46. Հովսեփյան Գ. Խաղբակեանք կամ Պոռչեանք Հայոց պատմութեան մեջ. Վաղարշապատ, 1928:
47. Հովսեփյան Գ. Տարսայիճ Օրբելյանի եւ Մինա Խաթունի սերունդը. Անթիլիաս, 1947:
48. Հովսեփյան Գ. Համառոտ զեկուցում Հայ մանրանկարչութեան նուիրված մեր աշխատանքի մասին, «Անի», Հ^տ 12. Բեյրութ, 1948. էջ 618-625:
49. Հովսեփյան Գ. Յիշատակարանք ձեռագրաց. Հ. Ա. . Անթիլիաս, 1951:

50. Հովսեփյան Գ. Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ Հայ արուեստի պատմութեան, Հ. Ա, Երևան, 1983:
51. Հյուբշման Հ. Հին Հայոց տեղւոյ անունները. Վիեննա, 1907:
52. Ղազարյան Վ. Կերպարվեստը ըստ Ներսես Շնորհալու. ԼՀԳ. Հ^մ 1. Երևան, 1972. էջ 68-75:
53. Ղազարյան Վ. Խորանների մեկնութիւններ. Երևան, 1995:
54. Ղազարյան Վ. Սարգիս Պիծակ. Երևան, 1980:
55. Ճանաչյան Մ. Հայկական մանրանկարչութիւն. Հ. 1. Վենետիկ, 1966:
56. Մաթևոսյան Ա. Ե՞րբ և որտե՞ղ է գրվել Մշո Տոնական-Ճառընտիրը. «Բանբեր Մատենադարանի», Հ^մ 9. Երևան, 1969. էջ 137-163:
57. Մաթևոսյան Ա. Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ (ԺԳ. դ.). Երևան, 1984:
58. Մաթևոսյան Ա. Թարգմանչած Ավետարանը. «Էջմիածին». 1992. Հ^մ Ժ-ԺԱ. էջ 102-114. 1993. Հ^մ Ա-Բ-Գ. էջ 105 -118:
- 58ա. Մաթևոսյան Ա., Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ե-ԺԲ. դդ., Երևան, 1988:
59. Մանանդյան Հ. Նյութեր հին Հայաստանի տնտեսական կյանքի պատմութեան. Երևան, 1927:
60. Մայր ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ. ՀՀ. Ա-Բ, Կազմեց Բ. Վ. Սարգսյան. Վենետիկ, 1914, 1924:
61. Մայր ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց. Հ. Զ., Կազմեց Ն. Պողարյան, Երուսաղէմ, 1972:
62. Մելիք-Փաշայան Կ. Անասիտ ղիցուհու պաշտամունքը. Երևան, 1963:
63. Մելիք-Օհանջանյան Կ. Միթրա-Միհր «Սասնա ծռերի» մեջ. «Գրական-բանասիրական հետազոտութիւններ». գիրք Ա. Երևան, 1946. էջ 269-283:
64. Մնացականյան Աս. Հայկական զարդարվեստ. Երևան, 1955:
65. Մնացականյան Աս. Դիցաբանական եղջերուն միջնադարյան Հայ արվեստում. «Բանբեր Մատենադարանի». Հ^մ 12. Երևան, 1977:
- 65ա. Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց: Թարգմանութիւնը, ներածութիւնը և ծանոթագրութիւնները Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 293:
66. Մուրատ Ֆ. Հովհաննու Հայտնութիւնը. Երուսաղէմ, 1905:
67. Ոսկյան Հ. Բարձր Հայքի վանքերը. Վիեննա, 1951:
68. Զուգասոյան Լ. Գրիգոր Ծաղկող. Երևան, 1986:
69. Պետրոսյան Հ. Խաչքարերի ծագումը, գործառույթը, իմաստաբանութիւնը: Դիսերտացիայի սեղմագիր. Երևան, 2004.
70. Պոտուրյան Մ. Կոստանդին Երզնկացի եւ իր քերտուածները. Վենետիկ, 1905:
71. Սարգսյան Գ. Հելլենիստական դարաշրջանի Հայաստանը և Մովսես Խորենացին. Երևան, 1966:
72. Ստեփանոս Օրբելյան. Սյունիքի պատմութիւն: Թարգմանութիւնը, ներածութիւնը և ծանոթագրութիւնները Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1986:
73. Սրապյան Ա. Հովհաննես Երզնկացի. Երևան, 1958:
74. Սրվանձտյան Գ. Թորոս Աղբար. Կոստանդնուպոլիս. Հ. Ա. 1879. Հ. Բ. 1884:
- 74ա. Սուրմեյան Ա., Ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց Հալեպի Ս. Քառասուն մանկունք եկեղեցւոյ և մասնաւորաց, Երուսաղէմ, 1935:
75. Սուրմեյան Գ. Երզնկա. Գահիրե, 1947:
- 75ա. Վարդանյան Ս. Եւսեբեայ Կեսարացւոյ Թուղթ առ Կարպիանոս, «Հանդես ամսօրեայ», Հ^մ 1-12, Վիեննա, 1997, էջ 41-51:
76. Տեր-Մովսիսյան Մ. Գազիկ Թազաւորի Աւետարանը. «Արարատ», 1910:

77. **Տեր-Ներսեսյան Ս.** Երզնկայի 1269 թվի Աստուածաշունչը. Երուսաղեմ թիվ 1925, «Էջմիածին»։ ԺԱ.-ԺԲ. Երևան, 1971, էջ 28-39:
78. **Տեր-Ներսեսյան Ս.** Հայ արվեստը միջնադարում. Երևան, 1975:
79. **Տեր-Ղևոնդյան Ա.** Կարին-Թեոդոպոլիս ավանդույթի և պատմության մեջ. ԼՀԳ, Երևան, 1971. էջ 63-69:
- 79ա. Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Սուրբ Նշանի վանուց ի Սեբաստիա, Կազմեց Թորգոմ արքեպ. Գուշակեան, Վիեննա, Մխիթարեան տպարան 1961:
80. Ցուցակ ձեռագրաց Ղալաթիոյ ազգային մատենադարանի հայոց. Կազմեց Բ. Կյուլեսերյան. Անթիլիաս, 1961:
81. Ցուցակ ձեռագրաց Մշո սուրբ Առաքելոց-Թարգմանչաց վանքի և շրջակայից: Կազմեցին Ս. Մուրադյան, Ն. Մարտիրոսյան. Երուսաղեմ, 1967:
82. Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, Հ. Ա.: Կազմեց Հ. Տաշյան. Վիեննա, 1895:
83. Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Ջամառի վանքի Մատենադարանի, Հ. Բ.: Կազմեցին Ն. Ակինյան, Հ. Ոսկյան. Վիեննա, 1971:
84. Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի: Կազմեցին Օ. Եզանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթարյան. ՀՀ. Ա.-Բ. Երևան, 1965, 1970:
85. Ցուցակ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի նոր ստացված ձեռագրերի. «Էջմիածին», 1982. Հ^տ 2, էջ 52-54:
86. **Քյոսեյան Հ.** Դրվագներ հայ միջնադարյան աստուածաբանության. Էջմիածին, 1995:
87. **Քոսյան Հ.** Բարձր Հայք. Վիեննա, Հ. Ա., 1925. Հ. Բ. 1926:
88. **Քյուրաթյան Հ.** Երզնկա և Եկեղեցաց գաւառ. Վենետիկ, 1953:
89. **Օրմանյան Մ.** Հայոց եկեղեցին և իր պատմութիւնը. Կոստանդնուպոլիս. 1912:
90. **Абегян М.** История древнеармянской литературы. Ереван, 1975.
91. **Аверинцев С.** Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977.
92. **Агатангелос.** История Армении. Перевод, вступительная статья и комментарии К. С. Тер-Давтян и С. С. Аревшатыана. Ереван, 2004.
93. **Адамян А.** Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955.
94. **Адонц Н.** Армения в эпоху Юстиниана. СПб., 1908.
95. **Алибегашвили Г.** Византия, христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении. ВМСАИ. Т. 4. Ереван, 1981. С. 151-159.
96. **Амирбекян Р.** К вопросу о некоторых зооморфных символах в искусстве Востока. ИФЖ. Ереван, 1989. N 1. С. 65-78.
97. **Амирханян Р.** Происхождение и символика декоративного мотива хоранов. ИФЖ. № 1. Ереван, 2004. С. 175-195.
98. Апокрифические сказания о жизни Иисуса Христа. “Памятники древней христианской письменности”. Москва. 1860.
99. **Аракелян Б.** Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1976.
100. **Аракелян Б.** О некоторых результатах археологического изучения древнего Армавира. ИФЖ. № 4. Ереван, 1969.
101. **Аревшатыан С. Матевосян А.** Гладзорский университет – центр просвещения средневековой Армении. Ереван, 1984.
102. **Арутюнова-Фиданян В.** К вопросу об армянах-халкидонитах. ВОН. N 3. Ереван, 1971. С. 87.
103. **Арутюнова-Фиданян В.** Армяне-халкидониты на восточных границах Византийской империи (XI в.). Ереван, 1980.
104. **Бабаян Л.** Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII-XIVвв. Москва, 1969.

105. Балабаев Н. Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи. “XVIII Международный конгресс византинистов”. Резюме сообщений. Т. 1. Москва, 1991.
106. Банк А. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки в трех томах. Москва, 1977.
107. Бартольд В. Культура мусульманства. Петроград, 1918.
108. Бельтинг Х. Образ и культ. Москва, 2002.
109. Брюсов В. Поэзия Армении. Москва, 1916.
110. Бурин В. Сликарь Радослав и фреске Каленића. “Зограф”. № 2. Белград, 1967.
111. Бычков В. Феномен искусства в византийской культуре. Резюме докладов. XVIII Международный конгресс византинистов. Т. 1. Москва. 1991.
112. Вздорнов Г. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточно христианского искусства в новгородской живописи XI-XII вв. “Древнерусское искусство”. Москва. 1968.
113. Вздорнов Г. Из истории искусства русской рукописной книги XIV в. “Древне-Русское искусство. Рукописная книга”. Москва. 1972.
114. Данилова И. От средних веков до Возрождения. Москва. 1975.
115. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. Москва. 1934.
116. Дрампян И. Художественные основы книжной живописи Киликийской Армении. “Советское искусствознание”. № 22. Москва. 1987.
117. Дрампян И. Торос Рослин. Ереван. 2000.
118. Дрампян И. Корхмазян Э. Художественные сокровища Матенадарана. Москва. 1976.
119. Дрампян Р. Армянская миниатюра и книжное искусство. “Очерки по истории искусства Армении”. М. - Л. 1939.
120. Дрампян Р. Из истории армянской миниатюры XIII-XIV вв. “Известия АН Арм ССР”. N 5. Ереван. 1948.
121. Дурново Л. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван. 1957.
122. Дурново Л. Древнеармянская миниатюра. Альбом. Ереван, 1952.
123. Дурново Л. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. Москва. 1979.
124. Дурново Л. Саргсян М. Орнаменты армянских рукописей. Ереван. 1978
125. Еремян С. Присоединение северо-западных областей Армении к Византии в XI в. ВОН. Ереван. 1971. N 3. С. 6-17.
126. Есаян С. Скульптура древней Армении. Ереван. 1980.
127. Измайлова Т. Мурганский образец в армянской миниатюрной живописи. “Труды Государственного Эрмитажа”. Ленинград. 1961. С. 76-97.
128. Измайлова Т. Каринская рукопись 1186 года. ИФЖ. Ереван. 1974. № 1. С. 159-168.
129. Измайлова Т. Заглавные листы Харбердской рукописи 1160 г. ИФЖ. Ереван. 1977. № 4. С. 154-168.
130. Измайлова Т. Харбердский образец в заглавных листах рукописи Аваг ванка 1200 года. ИФЖ. Ереван, 1977. N 3. С. 206-220.
131. Измайлова Т. Армянская миниатюра XI в. Москва, 1979.
132. Измайлова Т. Армянская миниатюра XII века. ВМСАИ. Сборник докладов. Ереван, 1981. С. 95-99.
133. Измайлова Т. Мастер и образец, ромклайская модель, вторая половина XII – начало

- XIII в. ИФЖ. Ереван, 1989. С. 188.
134. **Исаакян А.** Наши историки и наши гусаны. Перевод М. Зенкевича. “Анталогия армянской поэзии”. 1940. Москва,
135. История Армении Моисея Хоренского. Перевод и комментарии Н. Эмина, Москва, 1896.
136. История монголов по армянским источникам. Перевод и пояснения **К. Патканова**. СПб. 1873.
137. **Каждан А.** Армяне в составе господствующего класса Византийской империи в XI- XII вв. Ереван, 1975.
138. **Казарян В.** Содержание средневековых текстов “Толкований хоранов”. ЧМСАИ. Тезисы докладов. Ереван, 1985. С. 132-134.
139. **Каковкин А.** Серебряный оклад 1255 года Евангелия 1249 года. “Вестник Матенадарана”. № 9. Ереван, 1969.
140. **Киракос Гандзакечи.** История Армении. Перевод с армянского, предисловие и комментарий. Л. Ханларян. Москва, 1976.
141. **Кирпичников А.** Этюды по иконографии рождества Христова. СПб. 1894.
142. **Кондаков Х.** Иконография Богоматери. Т. 1. СПб. 1914.
143. **Корхмазян Э.** Армянская миниатюра Крыма. Ереван, 1978.
144. **Корхмазян Э.** Рукописи иллюстрированные в скрипториях Ерзынка в XIII-XIV вв. “Армянское искусство”. Т. II. Ереван, 1984.
145. **Корхмазян Э.** К вопросу об отражении традиций палеологовской живописи в армянской миниатюре начала XIVв. “XVIII Международный конгресс византистов”. Т. 1. Москва, 1991.
146. **Корхмазян Э.** Одно из новых приобретений Матенадарана - рукопись конца XVI в., иллюстрированная Аракемом Геламеци. “Памятники культуры. Новые открытия”. Москва, 1983.
147. **Корюн.** Житие Маштоца. Перевод Ш. Смбатьяна и К. Мелик-Огаджаняна. Ереван, 1962.
148. **Котанджян Н.** Особенности пространственной структуры в армянской живописи VII-XIV вв. ВМСАИ. Т. IV. Ереван, 1981.
149. **Лазарев В.** История византийской живописи. Москва, 1947.
150. **Лазарев В.** Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. Москва, 1970.
151. **Лазарев В.** Византийская живопись. Москва, 1971.
152. **Лафонтен-Дозон Ж.** Росписи церкви, называемой Чемлекчи килисе и проблема присутствия армян в Каппадокии. “Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа”. Сборник статей. Москва, 1973. С. 78-93.
153. **Лелеков Л.** Искусство древней Руси в его связях с Востоком. “Древнерусское искусство”. Москва, 1975.
154. **Лелеков Л.** Искусство древней Руси и Восток. Москва, 1978.
155. **Лидов А.** Византийские иконы Синая. Москва, 1999.
156. **Лихачев Д.** Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1979.
157. **Лихачева В.** Иконографический канон и стиль палеологовской живописи. Автореферат канд. диссертации. Ленинград, 1965.
158. **Лихачева В.** Искусство книги. Константинополь XI в. Москва, 1976.
159. **Лихачева В.** Византийская миниатюра. Москва, 1977.
160. **Лихачева В.** Искусство Византии IV-XV вв. Ленинград, 1980.

161. **Майе Жан-Пьер.** Павлин и кубок в орнаментике древнеармянских рукописей. ЧМСАИ. Тезисы докладов. Ереван, 1985. С. 190.
162. **Манандян А.** О торговле и городах Армении. Ереван, 1930.
163. **Манандян А.** Развитие международной торговли в монгольскую эпоху и участие в ней народов армянского нагорья. "Труды". Ереван, 1985. С. 202-222.
164. **Манукян С.** Евангелие N 96 Григора Татеваци из Эчмиадзинского собрания. "Армения и христианский Восток". Ереван. 2000. С. 324-330.
165. **Марко Поло.** Путешествие. Перевод И. Минаева. Москва, 1959.
166. **Марр Н.** Аркауи - монгольское название христиан в связи с вопросом об армянах-халкидонитах. "Кавказский культурный мир и Армения". Ереван. 1995. С. 210.
167. **Марр Н.** Физиолог. Армяно-грузинский извод. Сб. "Тексты и изыскания по армяно-грузинской филологии". СПб. 1984.
168. Матенадаран. Том 1. Армянская рукописная книга VI-XIV вв. Составители В. Казарян. С. Манукян. Москва, 1991.
169. **Мачавариани Е.** Система декоративного убранства грузинских четвероглавов XI-XIV вв. Автореферат диссертации. Тбилиси, 1987.
170. **Мачавариани Е.** Художественная интерпретация креста на выходных листах средневековых грузинских и армянских рукописей. ЧМСАИ. Ереван, 1985.
171. **Мейендорф И.** Халкидониты и монофизиты после Халкидона. "Вестник русского и Западноевропейского патриаршего экзархата". N 52. Париж. 1985.
172. **Мнацаканян Ас.** Новый опыт толкования настенных рельефов Ахтамарского храма. "Пятая республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении". Тезисы докладов. Ереван, 1985.
173. **Мовсес Хоренаци,** История Армении, Перевод с древнеармянского, введение и примечания Гагика Саркисяна. Ереван, 1990.
174. **Мокрецова И., Романова Е.** Французская книжная миниатюра XIII в. . Москва, 1983.
175. **Мурадян П.** Культурная деятельность армян-халкидонитов в XI-XIII вв. ВМСАИ. Сборник докладов. Кн. 3. С. 325. Ереван, 1978.
176. **Мурадян П.** Идея конфессиональной толерантности и межнационального согласия в армянской книжности. Ереван, 1977.
177. **Муратова К.** Мастера французской готики XII-XIII вв. Москва, 1988.
178. **Нессельштраус Ц.** Искусство Западной Европы в средние века. М. -Л. 1964.
179. **Никольская Е.** До вівчення вірменського мініатюрного малярства в рукопис и N 2743 Ечмиадзінської бібліотеки. "Східній світ". 1929. N 1-2.
180. **Одабашян А.** Народные верования армян (по материалам рукописных памятников XV- XIX вв.). КЭС. N 6. Москва, 1976.
181. **Орбели И., Тревер К.** Сасанидский металл. М. -Л. 1935.
182. **Орбели И.** Избранные труды. Ереван, 1963.
183. **Понайотова Д.** Болгарская монументальная живопись XIV в. София, 1966.
184. **Патканов К.** Исследование о составе армянского языка. СПб. 1864.
185. Повествование вардапета Аристакееса Ластивертци. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и комментарий **К. Юзбашяна.** Москва, 1968.
186. **Подобедова О.** К вопросу об источниках иконографии средневековой книжной ил-

- люстрации. ВМСАИ. Сборник докладов. Ереван, 1981. Кн. 1. С. 73-85.
187. **Покровский Н.** Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб. 1892.
188. **Покровский Н.** Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб. 1900.
189. **Попов Г.** Три памятника южнославянской живописи XIV в. и их русские копии середины XVI в. "Византия, южные славяне и древняя Русь. Западная Европа". Москва, 1975.
190. **Попова О.** Новгородская миниатюра XIV века и ее связь с палеологовским искусством. "Древнерусское искусство". Москва. 1972.
191. **Попова О.** Византийские и древнерусские миниатюры. Москва, 2003.
192. **Прокопий Кесарийский.** История войн римлян с персами, вандалами и готами. Перевод с греческого Спиридона Дестуниса. СПб. 1862.
193. **Привалова Е.** Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980.
194. **Саакян А.** Культово-мемориальные памятники в системе средневековой народной культуры. Автореферат диссертации. Ереван, 1986.
195. **Саркисян Г.** Армения эллинистического периода и Мовсес Хоренаци. Ереван, 1966.
196. **Света Я.** После Марко Поло. Москва, 1968.
197. **Свирин А.** Миниатюра древней Армении. М. -Л., 1939.
198. **Смирнова Э.** Миниатюры двух новгородских рукописей. "Древнерусское искусство". Москва, 1983. С. 180-203.
199. **Соколова Т.** Орнамент - почерк эпохи. Ленинград, 1972.
200. **Срапян А.** Литературные взгляды Ованнеса Ерзынкаци. "Армянская и русская средневековые литературы". Ереван, 1986.
201. **Тирацян Г.** Страна Коммагена и Армения. "Известия АН Арм. ССР". № 3. С. 69-74. Ереван, 1956.
202. **Тирацян Г.** Культура древней Армении. Ереван, 1988.
203. **Тер-Мовсисян М.** История перевода Библии на армянский язык. СПб. 1902.
204. **Тревер К.** Очерки по истории культуры древней Армении. М. -Л. 1953.
205. **Уваров А.** Христианская символика. Москва, 1908.
206. **Угринович.** Искусство и религия. Москва, 1983.
207. **Фрайберг Л.** Античное литературное наследие в византийскую эпоху. "Античность и Византия". Москва, 1975. С. 54-58.
208. **Хачатрян Ж.** Художественные изделия из серебра эллинистического времени. ВМСАИ. Сборник докладов. Кн. 1. Ереван, 1981. С. 235-243.
209. **Чичинадзе И.** Палеологовское искусство и грузинская живопись (конец XIII - первая половина XIV вв.). "Византинovedческие этюды". Тбилиси, 1991.
210. **Чичинадзе И.** О некоторых особенностях грузинской миниатюрной живописи конца XIII в. ЧМСАИ. Ереван, 1985.
211. **Чугасзян Л.** Творчество армянского художника XIII в. Григора Цахкоха, Автореферат диссертации. Тбилиси, 1982.
212. **Шагинян А.** Армянские хачкары. Автореферат диссертации. Ереван, 1970.
213. **Шлюмберже Д.** Эллинизированный Восток. Москва, 1985.
214. **Шмерлинг Р.** Образцы декоративного убранства грузинских рукописей IX, X, XI вв. Тбилиси, 1940.

215. **Шмерлинг Р.** Художественное оформление грузинской рукописной книги IX- XI столетий. Тбилиси, 1979.
216. **Штреккер В.** Очерки Высокой Армении. Тифлис, 1837.
217. **Эмин Н.** Исследования по армянской мифологии, археологии, истории и истории литературы. Москва, 1896.
218. **Эмин Н.** Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви. Перевод. Москва, 1914.
219. **Юзбашян К.** Некоторые проблемы изучения армяно-византийских отношений. ВОН. N 3. Ереван, 1971.
220. **Якобсон А.** Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком. "Древности Московского Кремля". Москва, 1975.
221. **Якобсон А.** Армянские хачкары. Ереван, 1986.
222. **Alpatov M.** Byzantine Illuminated Manuscript of the Paleologue Epoch "Art Bulletin", 12. Moscow. 1930.
223. **Boeckler A.** Deutsche Buchmalerei der vorgotische Zeit. Berlin, 1959.
224. **Branner R.** Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. London, 1977.
225. **Buchthal H.** Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
226. **Buchthal H.** Illuminations from an Early Paleologian Scriptorium. "Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik". Bd. 21, 1972.
227. **Buschhausen Heide und Helmut.** Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien. Wien, 1976.
228. **Buschhausen H.** Beziehungen der Armenischen zur Palaologischen Buchmalerei im 14. Jahrhundert. The Second International Symposium on Armenian Art. Yerevan, 1978.
229. **Baronian S. and Conybeare F.** Catalogue of the Armenian Manuscripts in the Bodlean Library. Oxford, 1918.
230. **Grabar A.** La Penture Byzantine. Geneve, 1953.
231. **Grabar A.** Christian Iconography. New Jersey, 1968.
232. **Der Nersessian S.** Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Paris, 1936.
233. **Der Nersessian S.** The Chester Beatty Library. Dublin, 1958, Vol. 1-2.
234. **Der Nersessian S.** Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.
235. **Der Nersessian S.** Aghtamar Church of Holy Cross. Cambridge, 1965.
236. **Der Nersessian S.** Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Washington, 1973.
237. **Der Nersessian S.** An Armenian Lectionary of the Fourteenth Century. "Études byzantines et arméniennes". T. 1, Louvain, 1973. P. 653.
238. **Der Nersessian S.** Le carnet de mode les d'un miniaturiste arménien. "Armeniaca", Venice, 1969.
239. **Der Nersessian S.** La Bible d'Erzka de L'an 1269, Jérusalem no. 1925, "Études byzantines et arméniennes". T. 1. Louvain, 1973, p. 603.
240. **Der Nersessian S.** L'Art Arménien. Paris, 1977.
241. **Der Nersessian S.** Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts. "Études byzantines et arméniennes". T. 1. Louvain, 1973. P. 611.
242. **Der Nersessian S.** Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century. Washington, 1993.
243. **Der Nersessian S.** Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, 1945, p. 110-136.
244. **Der Nersessian S.** L'Évangile du roi Gagik de Kars. Jérusalem No 2556. REA. NS. T XVIII, Paris, 1984. PP. 85-107.

245. **Durnovo L.** Armenian Miniature. Preface by **S. Der Nersessian**. Paris, 1961.
246. **Jerphanion G.** Une nouvelle province de l'Art byzantine les églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1925-1942.
247. **Izmailova T.** L'Iconography du Maténadaran N 2877, "Revue des Études Arméniennes" NS. Paris, 1964, T. 1. P. 149.
248. **Ker N.** Medieval Scribes and Libraries. London, 1978.
249. **Kevorkian H.** Catalogue of Important Oriental Manuscripts and Miniatures the Property of Fund-Sotheby and Co., London, 1975.
250. **Korchmasian E.** Toros Taronaci - ein armenischer Buchmaler des 14 Jahrhunderts und seine Französischen Vorbilde, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte". Band XLII. Wien-Köln, 1989.
251. **Korchmasian E.,
Drampian I.,
Hakobian H.** Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries. Leningrad, 1984. P. 9.
252. **Kouymjian D.** The Classical Tradition in Armenian Art. "Revue". NS. T. 15, Paris, 1981.
253. **Kurz O.** Three Armenian Miniatures in the Fitzwilliam Museum. Cambridge, 1964.
254. **Lafontaine-Dosogne J.** Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien. Chent, 1979.
255. **Leroy J.** Les Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964.
256. **Macler F.** Documents d'art arménien. Paris, 1924.
257. **Macler F.** Miniatures arméniennes. Vies du Christ. Peintures ornementales. Paris, 1913.
258. **Matthew Th.,
Sanjian A.** Armenian Gospel Iconography. Washington, 1991.
259. **Millet G.** Recherches sur L'Iconography aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles. Paris, 1916.
260. **Narkise B., M. Stone,
A. Sanjian, A. Peli.** Armenian Art Treasures of Jerusalem. Jerusalem, 1976.
261. **Nersessian V.** Armenian Illuminated Gospel-Books. The British Library. London, 1987. Introduction. PP. [20, 21, 46]
262. **Nordenfalk C.** Die spätantiken Kanontafeln. Göteborg, 1938.
263. **Pelekanidis S. Christou
P. Tsioumis, Kadas S.** The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts. Vol. 1, 2. Athens, 1974-1975.
264. **Popova O.** Les miniatures russes du XIe au XVe siècle. Leningrad, 1975.
265. **Richardson H.** Die Kunst in Irland im VIII Jahrhundert. Salzburg, 1985.
266. **Schiller G.** Ikonography of Christian Art. Vol. 1-2. London, 1971-1972.
267. **Sanjian A.** A Catalogue of Armenian Medieval Manuscripts in the United States. Los-Angeles-London. 1976.
268. **Talbot Rice.** Art of the Byzantine Era. London, 1963.
269. **Talbot Rice.** The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art. London, 1965.
270. **Thierry J. M.** Le Mont Sepuh. Étude archéologique. "Revue". NS. Paris, 1988-1989. T. XXI, P. 385-484, Pl. XIX-XXII, Fgs. 2, 4-8, 13, 14-16, 22, 23.
271. **Thierry J. M.** Les Églises arméniennes à double abside. "Revue". P. 515-549, Pl. LXXI, Fgs. 4, 4a, Pl. LXXXI. Fig. 13. NS. Paris, 1984.
272. **Weitzmann K.** Die armenische Buchmalerei des 10 und 11 Jahrhunderts. Bamberg, 1933.
273. **Weitzmann K.** Late Antique and Early Christian Book Illumination. London, 1977.

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Аграф — фигурная застежка или пряжка

Аканф — лиственный орнамент, воспроизводящий форму растения аканф.

Ампула — сосуд с узким горлышком для хранения еля и святой воды.

Аналой — высокая подставка для книг в храме, на которую во время богослужения ставили книгу или крест.

Апокрифы — досл. тайные (греч.), запрещенные тексты. Так назывались непризнанные церковью христианские сочинения, а также те, которые не были включены в библейский канон.

Ассист — в изобразительном христианском искусстве — лучи или линии, выполненные золотом или белилами и символизирующие небесное сияние.

Гиматий — верхняя одежда, широкий плащ. В такой плащ облачены многие персонажи библейских и евангельских сказаний.

Грифон, гриф — фантастическое животное с львиным телом, головой и крыльями орла.

Деисус (греч. Моление) — в христианской иконографии композиции с изображением Христа посередине и обращенных к нему Богоматери и Иоанна Крестителя по сторонам.

Держава — сфера с крестом — символ власти.

Десница — правая рука, десница Божья.

Диптих — двустворчатый складень с образами святых.

Епитрахиль — часть облачения священника — спускающаяся спереди донизу, украшенная вышивкой полоса ткани, надеваемая во время богослужения.

Извод — в средневековой иконографии одна из редакций установленного канона.

Иконография — строго установленная система изображения какого-либо персонажа или сюжетных сцен.

Инициал — начальная буква текста, выполнявшаяся в более крупном размере и часто украшавшаяся орнаментом, иногда и сюжетными миниатютами.

Кадило — подвесной богослужебный сосуд для воскурений.

Каноны Евсевия — сводные таблицы параллельных текстов в четырех Евангелиях, составленные Евсевием Кесарийским (IV в.).

Карнация — выполненные золотыми тонкими линиями складки или узоры на одежде персонажей в миниатюре.

Квадрифолий — в орнаменте крест, вписанный в квадрат.

Киворий — балдахин над престолом христианского храма.

Клав — нашивное украшение туники в виде полосы.

Ковчег — вместилище для хранения реликвий.

Ктитор (греч. основатель, создатель) — попецитель, заказчик, получатель (рукописи, хачкара, храма).

Лабарум — знамя с изображением креста.

Мандорла — в христианском искусстве сияние в форме овала, в котором изображали Христа или Богоматерь.

Маргинал — орнамент на полях рукописи.

Мафорий — длинное женское покрывало на голову, спускавшееся и на верхнюю часть туловища.

Милоть — овчина, овечья шкура, в которой обычно изображался Иоанн Креститель.

Млекопитательница — тип Богоматери, кормящей грудью младенца Христа.

Нимб — сияние вокруг головы святого, изображавшееся в виде золотого или цветного диска.

Одигитрия (греч. Путеводительница) — тип Богоматери, изображавшейся с благоствующим младенцем Христом, сидящим на ее левой руке.

Оранта (греч. Молящая) — тип Богоматери, представленной в молитвенной позе, с воздетыми вверх руками.

Омофор (греч. наплечник) — часть облачения священника.

Пробела — высветление отдельных частей изображения с помощью белил.

Просфора — круглый хлебец с оттиснутым сверху изображением креста, употреблялся во время совершения Евхаристии.

Протома — передняя или верхняя часть туловища.

Реликварий — вместилище для хранения реликвий.

Рипида — круг на длинном шесте с изображением серафима, который держали диаконы во время богослужения.

Санкирь — темный, зеленовато-коричневый тон, которым первоначально покрывали лица или открытые части тела перед окончательной моделировкой другими красками.

Сенмурв — фантастическое животное, собака-птица.

Сирин — фантастическое животное, человек-птица, наподобие древнегреческих сирен.

Тетраморф — четырехголовый серафим (голова-человека, льва, быка и орла) — один из символов христианства: согласно видению Иезекииля, Бог является вторично, восседая на престоле, поддерживаемом тетраморфами.

Тонзура — обритая макушка головы у католических священников.

Туника — длинная рубашка без рукавов.

Убрус — плат, плащаница, на которой, по преданию, отпечатались лик Христа.

Умиление — тип Богоматери, изображавшейся ласкающей младенца Христа.

Хитон — нижняя одежда, длинная рубаха.

Хоран — помещение со сводчатым, арочным перекрытием. Этим же термином принято обозначать художественное оформление таблиц канонов согласия (канонов Евсевия), украшавшихся заставкой с вписанной аркой, опирающейся на колонны.

Хоругвь — знамя, большое полотнище на длинном древке, на котором с обеих сторон изображались христианские святые. Хоругвь носили во время крестных ходов.

Эсхатология — религиозное учение о конце света, о конечной судьбе человечества, о загробной жизни.

Этимасия — пустой трон или трон уготованный, престол, увенчанный крестом с лежащей на нем книгой, символизирует второе пришествие Христа.

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Նկ. 1. Չորս Ավետարանիչներ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 18ա, Ավետարան. Երզնկա (°), ԺԱ. դ.:
- Նկ. 2. Ավետում. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 17բ, Ավետարան. Երզնկա, ԺԱ. դ.:
- Նկ. 3. Ծնունդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 19բ, Ավետարան. Երզնկա, ԺԱ. դ.:
- Նկ. 4. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 12ա, Ավետարան. Երզնկա, ԺԱ. դ.:
- Նկ. 5. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 14ա, Ավետարան. Երզնկա, ԺԱ. դ.:
- Նկ. 6. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2877, 16ա, Ավետարան. Երզնկա, ԺԱ. դ.:
- Նկ. 7. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264, 2ա, Ավետարան. Կարին, 1089 թ.:
- Նկ. 8. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264, 4ա, Ավետարան. Կարին, 1089 թ.:
- Նկ. 9. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264, 6ա, Ավետարան. Կարին, 1089 թ.:
- Նկ. 10. Խաչ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10359, 4բ, Ավետարան. Ավագ վանք, 1201 թ.:
- Նկ. 11. Ղուկասի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264, 138ա, Ավետարան. Կարին, 1089 թ.:
- Նկ. 12. Հովհաննեսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 6264, 222ա, Ավետարան. Կարին, 1089 թ.:
- Նկ. 13. Քրիստոսը գահին. Մկրտություն. Ծնունդ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, 1բ, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 14. Մուտք Երուսաղեմ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, 325բ, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 15. Անվանաթերթ. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, 2ա, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 16. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 17. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 18. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 19. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 20. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 21. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 22. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7729, Մշո ձառընտիր. Ավագ վանք, 1200-1202 թթ.:
- Նկ. 23. Լուսանցազարդեր. Մատ. ձեռ. Հ^մ 7630, 168բ, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 24. Մատթեոսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10359, 11ա, Ավետարան. Ավագ վանք, 1201 թ.:
- Նկ. 25. Մարկոսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 10359, 91բ, Ավետարան. Ավագ վանք, 1201 թ.:
- Նկ. 26. Մատթեոսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մխիթարյան Վենետիկի մատենադարան. ձեռ. Հ^մ 325/129, Ավետարան. Կարին, 1230-1232 թթ.:
- Նկ. 27. Ղուկասի Ավետարանի անվանաթերթը. Մխիթարյան Վենետիկի մատենադարան, ձեռ. Հ^մ 325/129, Ավետարան. Կարին, 1230-1232 թթ.:
- Նկ. 28. Լուսանցազարդեր. Մխիթարյան Վենետիկի մատենադարան. ձեռ. Հ^մ 325/129, Ավետարան. Կարին, 1230-1232 թթ.:
- Նկ. 29. Լուսանցազարդեր. Մխիթարյան Վենետիկի մատենադարան. ձեռ. Հ^մ 325/129, Ավետարան. Կարին, 1230-1232 թթ.:
- Նկ. 30. Մատթեոսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2743, 12ա, Թարգմանչաց Ավետարան. 1232 թ.:
- Նկ. 31. Ղուկասի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. Հ^մ 2743. 185ա, Թարգմանչաց Ավետարան. 1232 թ.:
- Նկ. 32. Մովսես Մարգարե, Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքություն մատենադարան. ձեռ. Հ^մ 1925, 8բ, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:

- Նկ. 33. Անվանաթերթ Մովսեսի պատկերով, Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 9ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 34. Ովսէ Մարգարե. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 332ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 35. Սոփոնիա Մարգարե. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան, ձեռ. չի 1925, 344ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 36. Հեսու Նավէ. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան, ձեռ. չի 1925, 106ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 37. Գողոնիել, Գեղեոն և Սամսոն. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 119ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 38. Հոբ. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 241ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 39. Շուշանը և ծերերը. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան, ձեռ. չի 1925, 404ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 40. Եգեկիելի Տեսիլքը. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան, ձեռ. չի 1925, 414բ, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.,
- Նկ. 41. Մատթեոս Ավետարանիչ. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 470ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 42. Հովհաննես Աստվածաբան. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 513ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 43. Եվսեբիոսի թուղթը Կարպիանոսին. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 459բ, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 44. Խորան. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 462բ, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 45. Հովհաննեսի Հայտնությունը. Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքութեան մատենադարան. ձեռ. չի 1925, 526ա, Երզնկայի Աստվածաշունչ. 1269-1270 թթ.:
- Նկ. 46. Դավիթ Անհաղթ. Մատ. ձեռ. չի 1746, 2ա, Սահմանք իմաստասիրութեան. Երզնկա, 1280 թ.:
- Նկ. 47ա Մատթեոս և Մարկոս Ավետարանիչներ. Մատ. ձեռ. չի 10359, 8բ, Ավետարան. Ավագ վանք, 1201 թ.:
- Նկ. 47բ Ղուկաս և Հովհաննես Ավետարանիչներ. Մատ. ձեռ. չի 10359, 9ա, Ավետարան. Ավագ վանք, 1201 թ.:
- Նկ. 48. Մարկոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. չի 2653, 64բ, Ավետարան. գյուղ Կան՝ Կարինի մոտ, 1341 թ.:
- Նկ. 49ա Լուսանցազարդ. Մատ. ձեռ. չի 7599, 102բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 49բ Լուսանցազարդ. Մատ. ձեռ. չի 7599, 112բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 50. Մատթեոսի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. չի 7599, 2ա, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 50ա Ղուկասի Ավետարանի անվանաթերթը. Մատ. ձեռ. չի 7599, 132ա, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 51. Լուսանցապատկեր. Մատ. ձեռ. չի 7630, 10ա, Ավետարան. Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 52ա Հովհաննես Մկրտչի գլուխը. Մատ. ձեռ. չի 4519, 147բ, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 52բ Դանիելի տեսիլքը. Մատ. ձեռ. չի 4519, 67դ., Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 53ա Պայծառակերպություն. Մատ. ձեռ. չի 4519. 225ա, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 53բ Ոտնլվա. Մատ. ձեռ. չի 4519, 124ա, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 54. Լուսանցապատկերներ. Մատ. ձեռ. չի 4519, 83բ, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 54ա Լուսանցապատկերներ. Մատ. ձեռ. չի 4519, 242աբ, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 55. Լուսանցապատկերներ. Մատ. ձեռ. չի 4519, 264բ, Ճաշոց. Խախտյաց գավառ, 1361 թ.:
- Նկ. 56. Խորան. Մատ. ձեռ. չի 7645, 3բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 57. Խորան. Մատ. ձեռ. չի 7645, 5բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:

- Նկ. 58. Եվսեբիոսի թղթի առաջին թերթը. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7862, 1բ, Ավետարան. Խախտյաց գավառ, 1380 թ.:
- Նկ. 59. Խորանների Մեկնություն առաջին թերթը. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7862, 2բ, Ավետարան. Խախտյաց գավառ, 1380 թ.:
- Նկ. 60. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7862, 5բ, Ավետարան. Խախտյաց գավառ, 1380 թ.:
- Նկ. 61. Խորան. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7862, 7բ, Ավետարան. Խախտյաց գավառ, 1380 թ.:
- Նկ. 62ա Եվսեբիոսի թուղթը Կարպիանոսին. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7630, 7բ, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 62բ Եվսեբիոսի թուղթը Կարպիանոսին. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7630, 8ա, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 63. Մատթեոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7630, 19բ, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 64. Մարկոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7630, 108բ, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 65. Ղուկաս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7630, 162բ, Ավետարան. Լորի՝ Խախտյաց ձոր, 1332 թ.:
- Նկ. 66. Մարկոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7599, 81բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 67. Մատթեոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7599, 1բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 68. Ղուկաս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7599, 131բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 69. Հովհաննես Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7599, 217բ, Ավետարան. Կարին, 1335 թ.:
- Նկ. 70. Մատթեոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 11բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 71. Մարկոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 98բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 72. Զաքարիայի Ավետումբը. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 154ա, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 73. Մկրտություն. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 17բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 74. Ծնունդ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 159բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 75. Պայծառակերպություն. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 122ա, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 76. Մուտք Երուսաղեմ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645, 130ա, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 77. Թովմասի անհավատությունը. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 7645 (9202), 23ա, Ավետարան. Բարձր Հայք, ԺԴ. դ.:
- Նկ. 78. Մովսես Մարգարե. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 353. 7բ. Աստվածաշունչ. Գլաձոր (?), 1317 թ.:
- Նկ. 79. Մատթեոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 4059, 12բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, 1321 թ.:
- Նկ. 80. Մարկոս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 4059, 101բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, 1321 թ.:
- Նկ. 81. Ղուկաս Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 4059, 159բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, 1321 թ.:
- Նկ. 82. Հովհաննես Ավետարանիչ. Մատ. ձեռ. Հ^ժ 4059, 253բ, Ավետարան. Բարձր Հայք, 1321 թ.:

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Илл. 1. Четыре Евангелиста. Мат. Рук. № 2877. Л. 18а. Евангелие. Ерзынка, XI в.
- Илл. 2. Благовещение. Мат. Рук. № 2877. Л. 17б. Евангелие. Ерзынка (?), XI в.
- Илл. 3. Рождество. Мат. Рук. № 2877. Л. 19б. Евангелие. Ерзынка (?), XI в.
- Илл. 4. Хоран. Мат. Рук. № 2877. Л. 12а. Евангелие. Ерзынка (?), XI в.
- Илл. 5. Хоран. Мат. Рук. № 2877. Л. 14а. Евангелие. Ерзынка (?), XI в.
- Илл. 6. Хоран. Мат. Рук. № 2877. Л. 16а. Евангелие. Ерзынка (?), XI в.
- Илл. 7. Хоран. Мат. Рук. № 6264. Л. 2а. Евангелие. Карин, 1089 г.
- Илл. 8. Хоран. Мат. Рук. № 6264. Л. 4а. Евангелие. Карин, 1089 г.
- Илл. 9. Хоран. Мат. Рук. № 6264. Л. 6а. Евангелие. Карин, 1089 г.
- Илл. 10. Крест. Мат. Рук. № 10359. Л. 4б. Евангелие. Аваг ванк, 1201 г.
- Илл. 11. Титульный лист Евангелия от Луки. Мат. Рук. № 6264. Л. 138а. Евангелие. Карин, 1089 г.
- Илл. 12. Титульный лист Евангелия от Иоанна. Мат. Рук. № 6264. Л. 222а. Евангелие. Карин, 1089 г.
- Илл. 13. Христос на троне, Крещение. Рождество. Мат. Рук. № 7729. Л. 1б. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 14. Вход в Иерусалим. Мат. Рук. № 7729. Л. 325б. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 15. Титульный лист. Мат. Рук. № 7729. Л. 2а. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 16. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 17. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 18. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 19. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 20. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 21. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 22. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7729. Мушский Гомилиарий (Чарнтир). Аваг ванк, 1200-1202 гг.
- Илл. 23. Маргинальные украшения. Мат. Рук. № 7630. Л. 168б. Евангелие, Ушелье Хахтаец, Лори 1332 г.
- Илл. 24. Титульный лист Евангелия от Матфея. Мат. Рук. № 10359. Л. 11а. Евангелие Аваг ванк, 1201 г.
- Илл. 25. Титульный лист Евангелия от Марка. Мат. Рук. № 10359. Л. 91б. Евангелие Аваг ванк., 1201 г.
- Илл. 26. Титульный лист Евангелия от Матфея. Библиотека Мхитаристов Венеции. Рук. № 325/129. Евангелие. Карин, 1230-1232 гг.
- Илл. 27. Титульный лист Евангелия от Луки. Библиотека Мхитаристов Венеции. Рук. № 325/129. Евангелие. Карин, 1230-1232 гг.
- Илл. 28. Маргинальные украшения. Библиотека Мхитаристов Венеции. Рук. № 325/129. Евангелие. Карин, 1230-1232 гг.
- Илл. 29. Маргинальные украшения. Библиотека Мхитаристов Венеции. Рук. № 325/129. Евангелие. Карин, 1230-1232 гг.
- Илл. 30. Титульный лист Евангелия от Матфея. Мат. Рук. № 2743. Л. 12а. Евангелие Таргманчац, 1232 г.
- Илл. 31. Титульный лист Евангелия от Луки. Мат. Рук. № 2743. Л. 185а. Евангелие Таргманчац, 1232 г.
- Илл. 32. Пророк Моисей. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 8б. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270г.
- Илл. 33. Титульный лист с изображением Моисея, Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 9а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270г.
- Илл. 34. Пророк Осия. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 332а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 35. Пророк Софония, Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 344а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.

- Илл. 36. Иисус Навин, Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 106а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 37. Гофониил, Геден, Самсон. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 119а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 38. Иов на гноище. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 241а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 39. Сусанна и старцы. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 404а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 40. Видение Иезекиила. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 414б. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 41. Евангелист Матфей. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 470а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 42. Иоанн Богослов. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 513а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 43. Послание Евсевия Карпиану. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 459б. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 44. Хоран. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Мат. Рук. № 1925. л. 462б. Ерзынкайская Библия, Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 45. Откровение Иоанна. Библиотека армянского патриархата в Иерусалиме. Рук. № 1925. Л. 526а. Ерзынкайская Библия. Ерзынка, 1269-1270 г.
- Илл. 46. Давид Анахт. Мат. Рук. № 1746. Л. 2а. Определения философии. Давида Анахта. Ерзынка, 1280 г.
- Илл. 47а. Евангелисты Матфей и Марк. Мат. Рук. № 10359. Л. 8б. Евангелие. Аваг ванк, 1201 г.
- Илл. 47б. Евангелисты Лука и Иоанн. Мат. Рук. № 10359. Л. 9а. Евангелие. Аваг ванк, 1201 г.
- Илл. 48. Евангелист Марк. Мат. Рук. № 2653. Л. 64б. Евангелие. селение Кан близ Карина, 1341 г.
- Илл. 49а. Маргинальное изображение. Мат. Рук. № 7599. Л. 112б. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 49б. Маргинальное изображение. Мат. Рук. № 7599. Л. 109б. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 50. Титульный лист Евангелия от Матфея. Мат. Рук. № 7599. Л. 2а. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 50а. Титульный лист Евангелия от Луки. Мат. Рук. № 7599. Л. 132а. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 51. Маргинальное изображение. Мат. Рук. № 7630. Л. 10а. Евангелие. ущелье Хахтеац, 1332 г.
- Илл. 52а. Голова Иоанна Крестителя. Мат. Рук. № 4519. Л. 147д. Лекционарий, область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 52б. Видение Даниила. Мат. Рук. № 4519. Л. 67б. Лекционарий. область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 53а. Преображение. Мат. Рук. № 4519. Л. 225а. Лекционарий. область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 53б. Омовение ног. Мат. Рук. № 4519. Л. 124а. Лекционарий. область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 54. Маргинал. Мат. Рук. № 4519. Л. 83б. Лекционарий область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 54а. Маргинал. Мат. Рук. № 4519. Л. 242а-б. Лекционарий область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 55. Маргинал. Мат. Рук. № 4519. Л. 264б. Лекционарий область Хахтеац 1361 г.
- Илл. 56. Хоран. Мат. Рук. № 7645. Л. 3б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 57. Хоран. Мат. Рук. № 7645. Л. 5б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 58. Первый лист Послания Евсевия. Мат. Рук. № 7862. Л. 1б. Евангелие. Область Хахтеац, 1380 г.
- Илл. 59. Первый лист Толкования на хораны. Мат. Рук. № 7862. Л. 2б. Евангелие. Область Хахтеац, 1380 г.
- Илл. 60. Хоран. Мат. Рук. № 7862. Л. 5б, Евангелие. Область Хахтеац, 1380 г.
- Илл. 61. Хоран. Мат. Рук. № 7862. Л. 7б, Евангелие. Область Хахтеац, 1380 г.
- Илл. 62а. Послание Евсевия. Мат. Рук. № 7630. Л. 7б. Евангелие. Ущелье Хахтеац, Лори, 1332 г.
- Илл. 62б. Послание Евсевия. Мат. Рук. № 7630. Л. 8а. Евангелие. Ущелье Хахтеац, Лори, 1332 г.
- Илл. 63. Евангелист Матфей. Мат. Рук. № 7630. Л. 19б. Евангелие. Ущелье Хахтеац, Лори, 1332 г.

- Илл. 64. Евангелист Марк. Мат. Рук. № 7630. Л. 108б. Евангелие. Ущелье Хахтеац, Лори, 1332 г.
- Илл. 65. Евангелист Лука. Мат. Рук. № 7630. Л. 162б. Евангелие. Ущелье Хахтеац, Лори, 1332 г.
- Илл. 66. Евангелист Марк. Мат. Рук. № 7599. Л. 81б. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 67. Евангелист Матфей. Мат. Рук. № 7599. Л. 16. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 68. Евангелист Лука. Мат. Рук. № 7599. Л. 131б. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 69. Евангелист Иоанн. Мат. Рук. № 7599. Л. 217б. Евангелие. Карин, 1335 г.
- Илл. 70. Евангелист Матфей. Мат. Рук. № 7645. Л. 11б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 71. Евангелист Марк. Мат. Рук. № 7645. Л. 98б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 72. Благовестие Захарии. Мат. Рук. № 7645. Л. 154а. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 73. Крещение. Мат. Рук. № 7645. Л. 17б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 74. Рождество. Мат. Рук. № 7645. Л. 159б. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 75. Преображение. Мат. Рук. № 7645. Л. 122а. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 76. Вход в Иерусалим. Мат. Рук. № 7645. Л. 130а. Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 77. Неверие Фомы. Мат. Рук. № 7645 (9202). Л. 23а, Евангелие. Высокая Армения, XIV в.
- Илл. 78. Пророк Моисей. Мат. Рук. № 353. Л. 7б. Библия. Гладзор (?), 1317 г.
- Илл. 79. Евангелист Матфей. Мат. Рук. № 4059. Л. 12б, Евангелие. Высокая Армения, 1321 г.
- Илл. 80. Евангелист Марк. Мат. Рук. № 4059. Л. 101б. Евангелие. Высокая Армения, 1321 г.
- Илл. 81. Евангелист Лука. Мат. Рук. № 4059. Л. 159б. Евангелие. Высокая Армения, 1321 г.
- Илл. 82. Евангелист Иоанн. Мат. Рук. № 4059. Л. 253б. Евангелие. Высокая Армения, 1321 г.