



ՀԱՅ ԶԵՐԱԳՐԱՅԻ
ՕՐՆԱԿՆԱԿՐՈՒՅՑԻ
ОРНАМЕНТЫ АРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ
ORNAMENTS OF ARMENIAN MANUSCRIPTS



75(47.925)

2-24

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԻ ԱՆՎԱՆ ՀԲՒ ԶԵՊԱԳՐԵՐԻ ԲՆԱՍՏԻՈՒՏ
ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԻ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՀ

●
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА
МАТЕНАДАРАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ

●
MARENADARAN MASHTOTS RESERCA INSTITUTE
OF OLD MANUSCRIPTS
STATE PICTURE GALLERY OF ARMENIA

«ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՒ» ՀՐԱՄԱԿՉՈՐԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1978
ИЗДАТЕЛЬСТВО „СОВЕТАКАН ГРОХ“
ЕРЕВАН 1978
PUBLISHING HOUSE „SOVETAKAN GROGH“
YEREVAN 1978

75(47.925)

3-24

ՀԱՅ ՉԵՍԱՐԱՑԻ ԶԱՐԴԱՐՈՒՅՆ
ОРНАМЕНТЫ АРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ
ORNAMENTS OF ARMENIAN MANUSCRIPTS

Կազմող՝ Լ. Ա. ԴՈՒՐՆՈՎԸ
Առաջարկը՝ Մ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ
Խմբագիր՝ Ա. Շ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

Составитель — Л. А. Дурново
Вступительная статья — М. С. Саргсяна
Редактор — А. Ш. Мнацаканян

Compiled by — L. A. Durnovo
Introduction by M. S. Sargsian
Editor — A. Sh. Mnatsakanian

75 Ap 1
Հ 24

< $\frac{80102 \ (415)}{705 \ (01) \ 78}$ 78 (S)

այ ձեռագրային զարդանկարչությունը երևան է եկել գրի ու գրականության ստեղծմանը կուգահեռ՝ աստիճանաբար ձևավորվելով անվանաթերթերի վրա, խորաններում, լուսանցքներում, տերունական և այլութեային մանրանկարների մանրամասներում, զարդաշրջանակների վրա և զարգանալով դարձել հայ զարդարվեստի ինքնատիպ բնագավառներից մեկը։ Հատուկ աշխատություն՝ նվիրված հայ ձեռագրերի զարդանկարչությանը, մինչև հիմա գոյություն չունի։ Սակայն հայ մանրանկարչության, զարդարվեստի և ձեռագրային մշակույթի վերաբերյալ անցյալում հրապարակված գրքերի, հոդվածների և ալբումների հեղինակները անդրադարձել են նաև զարդանկարչությանը, փորձելով մեկնարանեղ նրանց իմաստը և գնահատել արվեստը։ Այս առումով հայ զարդանկարչության նկատմամբ եղած հետաքրքրությունն ունի ավելի քան 100 տարվա պատմություն։ Դեռևս 1840—1850-ական թվականներին Մ. Բրոսեն հրատարակել է Եջմիածնի պատկերազարդ գլուխագրերի մի ցուցակ¹ և հետաքրքրություն շարժել հայկական ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման նըկատմամբ։ 1870—1880-ական թվականներին ձեռագրերի զարդարանքի մասին գրել են հնագետ Ա. Ս. Ովարով², Վ. Վ. Ստասովը³ և ուրիշներ։ Բարձր գնահատելով հայկական զարդարվեստի ինքնատիպությունը, Վ. Ստասովը իր «Սլավոնական և արևելյան զարդարվեստ» մեծածավալ ու շքեղ ալբումում կետեղել է հայ զարդանկար-

¹ Brosset M., Catalogue de la Bibliothèque d'Etchmiadzin, St. Pétersbourg, 1840. Խում հեղինակի — Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848, St. Pétersbourg, 1851.

² Սարօս Ա. Ը., Էջմիածնի բնական պատմություն, մաս 1. Տարբարական պատմություն, Տիֆլիս, 1879.

³ Стасов В. В., Армянские рукописи и их орнаментация, см. «Журнал Народное просвещение», 1885. Того же автора; «Славянский и Восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени», Атлас, СПб, 1887.

չության ավելի քան 100 նմուշ պարունակող 8 առանձին գունավոր տախտակ։ Դրանք Վենետիկի Մխիթարյանների գրադարանում, Փարիզի, Բեյրինի, Պետերբուրգի, Մոսկվայի թանգարաններում և առանձին անձանց հավաքածուներում պահպանված շուրջ 12 հայերեն պատկերազարդ ձեռագրերից առնված զարդանկարներ են։ Նա գրում է. «Ձեռագրերի գիշապարդերում և լուսանցքների զարդանկարներում հայ նկարիչները ինչպես ձերի, այնպես էլ գույների գծով հանդես են գալիս իբրև անսպաս երևակայությամբ, անսահման հնարավորությամբ և նուրբ ձաշակով օժտված ստեղծագործողներ»։ Հետագայում հայ և օտարազգի մի շարք արվեստաբաններ, այդ թվում Գ. Հովսեփյանը, Յ. Ստրժիգովսկին, Ֆ. Մակերը, Ա. Սվիրինը և ուրիշներ, անդրադարձել են հայկական ձեռագրերի ու ձարտարապետական հուշարձանների ձևավորման խնդիրներին, դրանց զարդարվեստը դիտելով որպես համաշխարհային զարդարվեստի ուշագրավ ձյուղերից մեկը։

Հայ զարդարվեստի հիմնական մոտիվների ծագման ու գաղափարական բովանդակության բացահայտման հարցերով կրաղվել է Ա. Մնացականյանը։ Հարուստ նյութի մանրապնին ուսումնամիտությամբ նա հաստատում է, որ հայ զարդանկարչության բոլոր հիմնական մոտիվների հիմքում ընկած են նյութական կոնկրետ սկզբնապատճառներ՝ բնության և հասարակական ուժերը։ Նրանք սկզբնապես ունեցել են կոնկրետ իմաստ և գործնական նշանակություն, սակայն ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար մշակվելով, հեռացել են իրենց նյութական հիմքից և նախնական տեսքից, ստեղծելով նոր ու բազմական զարդաձևեր⁴։

Հայ զարդանկարչության մեծաքանակ նմուշներ, մասնակի մեկնարանություններով, տեղ են գտել Լ. Ա. Դուռնովոյի «Հին հայկական նկարչության համառոտ պատ-

⁴ Մնացականյան Ա. Ը., Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955։ Նույնի համառոտագրությունը ուսւերեն (ավտորներատ)՝ «Արմենիական օրնական պատճեններ» պատճենավայրում, Երևան, 1963։

մություն» աշխատության մեջ⁵, նրա կազմած «Հին հայկական մանրանկարչություն» մեծածավալ ալբոմում⁶, նրա վերահրատարակություններում⁷, 1966 թ. Վենետիկում հրատարակված «Հայկական մանրանկարչություն» ալբոմի առաջաբանում⁸, Ս. Տեր-Ներսեսյանի աշխատություններում⁹, ինչպես նաև հայ մանրանկարչության տարբեր դպրոցներին վերաբերող առանձին աշխատությունների մեջ ու հոդվածներում¹⁰:

Ներկա ալբոմն առաջին փորձն է՝ առանձին հատորով ներկայացնելու հայ պարդանկարչության ընտիր նմուշները, քաղված Մաշտոցի անվան. Մատենադարանում պահպող միջնադարյան ձեռագրերից: Սույն աշխատանքը սկսվել է դեռևս 1946 թվականից: Այն ծրագրել, դեկավարել ու մի խումբ նկարիչ-մասնագետների ուժերով իրականացրել է հայ մանրանկարչության բնագավառի մեջ երախտավոր, արվեստի վաստակավոր գործիչ Լիոնա Ակեքանդրովինա Դուռնովոն (1885—1963): Սակայն սահմ խանգարեց, որպեսզի նույնի իր կազմած ալբոմը իրատարկեր ներածականով, լրացումներով ու ծանոթագրություններով:

Խմբագրական աշխատանքի ժամանակ պարզվեց, որ կազմողը ալբոմի համար նախատեսած է եղել 83 տախտակ, որոնցից 2-ը, սակայն, ցածրորակ ընդօրինակության պատճառով դուրս թողնվեցին ալբոմից: Միաժամանակ նպատակահարմար գտնվեց «Հայաստանի պետական պատկերասրահի» արխիվից ընտրել ևս 15 տախտակ, որոնք ժամանակին արտանկարվել են Լ. Ա. Դուռնովինից՝ դեկավարությամբ՝ նոյն պատճենահանող մասնագետների կողմից: Բացի դրանից, ալբոմը լրացվեց ևս 4 նոր տախտակներով (տախտ. 28, 45, 46, 51), որոնք կալմիկեցին ներկա իրատարակությունն իրականացնողների ընտրությամբ:

Այսպիսով, ալբոմն այժմ ունի 100 գունավոր տախտակ, որոնք պարունակում են ալիքի քան 2000 պարդանկար: Այդ տախտակներն ալբոմում դասավորված են համապատասխան ձեռագրերի ժամանակագրական հաջորդականությամբ:

Ներկայացվող նյութերը, անշուշտ, չեն սպասում հայ ժողովրդի տաղանդավոր զավակների կողմից դարերի ըն-

⁵ **Дурново Л. А.**, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

⁶ «Հին հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ, առաջաբանը (հայերեն, ռուսերեն)՝ **Լ. Ա. Դուռնովի**, Երևան, 1952:

⁷ «Miniatüre Arménienne», Texte et note de L. A. Dournovo, préface de S. Der-Nersessian, Paris, 1961. «Հայկական մանրանկարչություն» ալբոմ, առաջաբանը (հայերեն, ռուսերեն)՝ **Լ. Ա. Դուռնովի**, Երևան, 1967:

⁸ «Հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ, առաջաբանը՝ **Ա. Ճանաշանի**, Վենետիկ, 1966:

⁹ Ս. Տեր-Ներսեսյան, «Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975; S. Der Nersessian, „L'Art Arménien“, Paris, 1977.

¹⁰ **Լ. Ավարյան**, Կիֆլիկան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դարերում, Երևան, 1964 թ., **Ա. Ավետիսյան**, «Հայկական մանրանկարչության Գլածորի դպրոցը, Երևան, 1971; S. Բագմարյան, 1018 թվականի հայկական նկարագարդ քառավետարանը, տես՝ «Հայկական արվեստ» ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի խնախտութ, ժողովածու, հաս. 1, Երևան, 1974, էջ 74—81; **Հ. Հակոբյան**, Վասպորականի մանրանկարչությունը, գիրք Ա, Երևան, 1976; **Ի. Դրամյան**, **Է. Կօրհմազյան**, Խудожественные сокровища Матенадарана, Մ.. 1976:

թացքում ստեղծված ձեռագրային պարդարվեստի լավագույն նմուշները: Դրանք ներկայացնում են միայն առավել կարևոր, տիպական և հաճախ օգտագործվող ազգային կարդանակարների բնորոշ օրինակներ:

* * *

Ինչպես հայտնի է, հայկական պարդարվեստի հիմնական մոտիվների ծագումն ու ձևափորումը կապված են հեռավոր ժամանակների հետ: Այստեղ էլ իշխում են կենդանական, երկրաչափական, բուսական, ինչպես նաև օճանդակ մոտիվները (երկնային մարմիններ, ձարտարապետական կառույցներ և այլն), որոնք կապում են նաև մյուս ժողովությունների, հատկապես հին արևելյան ժողովությունների պարդարվեստային մշակույթի տարերքը: Քրիստոնեությունը, որը սկսվում պայքարում էր հեթանոսական ժամանակների ըմբոնումների և նրանց հետ առնչվող մշակութային ժառանգության դեմ, հետագայում աստիճանաբար, թե՛ ուրիշ երկրներում և թե՛ Հայաստանում, տեղի տվեց և սկսեց օգտվել նաև հին պարդարվեստից: Դրա շնորհիվ եկեղեցական կառույցները, սրբազն անորները, վարագույնները, հոգևորականների զգեստները, գավազանները և այլ առարկաներ, ինչպես նաև ձեռագրերը, հատկապես Ավետարանը, Աստվածաշունը, ձաշոցը, Մաշտոցը, ձառնոտիրը, Պատարագամատույցը սկսեցին զարդարվել հնագույն պարդաձերով և նրանց վերամշակված նորանոր տարատեսակներով:

Այստեղ մեծ դեր հատկացվեց գույներին, նրանց նրբերանգներին, իսկ աշխատանքն իրագործվեց գրչով և վրձնով, ուստի զարդաձերն առավել բազմազան ու գրավիչ տեսք ստացան՝ ձևավորելով հայկական պարդարվեստի մի նոր բնագավառ, որը և կոչում ենք ձեռագրային զարդանկարչություն:

Հայ զարդանկարչությունը, միջնադարյան արվեստի մյուս ձյուղերի նման ապրելով զարգացման տարբեր փուլեր, հանդես է եկեղեցական տարբեր դպրոցների ոճական առանձնահատկություններով:

Դժբախտաբար մեկ չեն հասել V—IX դարերի զարդանկարչական ստեղծագործությունները, իսկ պահպանված առանձին վկայությունները հիմք չեն տալիս ամբողջական գաղափար կազմելու այդ ժամանակաշրջանի զարդարվեստի մասին: Սակայն 10-րդ դարից պահպանված մանրանկարչության բարձր մակարդակը և գրավող աղբյուրներում եղած վկայությունները խոսում են այն մասին, որ նախորդ դարերում արդեն մշակվել էին հայ ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման ու նկարագրադիմումի ավանդակի ավանդությամբ:

Այս առումով հատկանշական են X դարի 3 ձեռագրերից քաղված շուրջ 80 զարդանկարները (տախտ. 1—6): Դրանք, պահպանելով զարդամոտիվների և հորինվածքի ընդհանրությունը Մերձավոր Արևելքի դեկորատիվ արվեստի հետ, միաժամանակ, աչքի են ընկնում իրենց ինքնատիպությամբ:

Այս ժամանակաշրջանում, արաբական բռնատիրության յօից հայ ժողովրդի ապատագրվելու և սեփական պետականությունը վերականգնելու շնորհիվ, երկրում նպաստավոր պայմաններ ստեղծվեցին մշակութային առաջըն-

թացի համար: Նոր պայմաններում ծնունդ առած գրչական հուշարձաններից բացառիկ գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում առանձնապես 989 թ. ձեռագիրը՝ Եջմանի Ավետարանը, իր պարդանկարներով (տախտ. 3—4), որոնք մինչև այսօր ել աչքի են ընկնում իրենց չխունացող գույների պայծառությամբ: Դրանք պատկերում են խորաններ՝ սյուներով, կամարներով, խոյակներով, խարիսխներով, ծառեր, ծաղիկներ, թռչուններ (աղավնի, սիրամարգ, կաքավ, լոր), մրգերով պամրյուղ, նոննուու ծյուղեր, վարագույր, բարձի երես և այլ մանրամասներ: Ուշագրավ են նաև տերունական մանրանկարների համար օգտագործված շրջանակների պարդաճաները: Այդ բոլորի մեջ տաղանդավոր հայ մանրանկարիչը վարպետորեն վերարտադրել է իրերի նմանությունը, նույնիսկ նրանց առարկայական հատկությունը. ինչպես օրինակ, մարմարյա սյուները, հոնխական խոյակները և մոնումենտալ շենքերի շքանութքերի կամարների նման եցված ծիածանային կամարը: Առանձնապես կենդանի ու համոզիչ են պատկերված թռչունները և բուսականությունը: Արվեստագետի վարպետությունը, նրա նուրբ ճաշակը դրսորվել է հատկապես երանգավորման մեջ: Հարուստ գունաշարը, լուսավոր և տաք գույների (ուժեղ կարմիր, դարչնագույնի, կանաչի և կապույտի) նրբեանգների համարդությունը՝ չափավոր կիրավոված ոսկեգույնի հետ ստեղծում են կենսուրախ տրամադրություն, և տերունական մանրանկարների հետ ամբողջ ձեռագրին տալիս են հանդիսավորություն, տոնական տեսք և շքեղություն: Գեղեցիկ և կենսարույր այդ ստեղծագործություններում նկարիչը հասել է գեղարվեստական խոր համոզականության:

X դարի վերջերին՝ Անիի Բագրատունյաց թագավորության շրջանում, ստեղծված այս բարձրարվեստ և մոնումենտալ պարդանկարները համահնչյուն են ժամանակի ծաղկող մշակույթին և Գրիգոր Նարեկացու պյուղայի ոգուն: Նրանք միաժամանակ վկայում են ավելի վաղ շրջանի պատկանող տեղական, ապահին, ինչպես նաև հելլենիստական ժամանակներից եկող ավանդների կենսականության մասին: Իրենց ինքնատիպությամբ և ապահին բնույթով 989 թ. պարդանկարները նշանակացից տեղ ունեն ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային արվեստի գանձարանում:

Ալբոմի մեջ լայնորեն ցուցադրվում են XI դարից պահպանված պարդանկարները (տախտ. 7—27): Այս շրջանի ապահին մշակույթի տարբեր օշախներում ստեղծված ձեռագրային պարդարվեստի մեջ, ինչպես և սյուժետային մանրանկարներում, որոշակիորեն դրսորվել են ձևավորման գրաֆիկական և գունանկարչական եղանակները: 1018, 1038 և 1057 թթ. ձեռագրերի պարդանկարների ներկագծերի որոշակի ընդգծումը, հարթապատկերայնությունը, ներկերի սահմանափակ կիրառումը, ձարտարապետական բնանկարի ու ոսկեգույնի բացակայությունը և ձևերի լայն ընդհանրացումները կապում են այս խմբի պարդարվեստի հիմնական հատկանիշը: 1018 թ. ձեռագրի նկարիչը լայն ընդհանրացումներով է պատկերել խաղողի և արմավենու տերևները, նշանակ վարդակները, իրար վրա դրված և ելքագծերը ընդգծված տարբեր գույնի սալիկներով կապման խարիսխները, իրաժարվելով նախորդ դարերում կիրառված ձարտարապե-

տական մանրամասների վերարտադրումից (տախտ. 11—12): Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում ու հենքի վրա սպիտակ, կանաչ, կարմիր և դեղին մաքուր գույներով նշված շղթայած բարդ հյուսվածքները: Զափազանց սեղմ ու գուսապ գծանկարը, որին ենթարկված են գույները, այս, ինչպես և 1038 և 1057 թթ. ձեռագրերում բովանդակությունը բացահայտելու դեր է կատարում: Մոնումենտալ ոճի այս պարդանկարներն ունեն ինքնատիպ կոլորիտ, որով ևս տարբերվում են մյուսներից:

XI դարի գունանկարչական վարդաճաների բնորոշ օրինակներից են № № 7736 («Մուղնու Ավետարան»), 2805, 7737 և 2877 ձեռագրերի պարդանկարները (տախտ. 11—26): № 7736 ձեռագրի մասին L. A. Դուռնովն գրել է. «Մուղնու Ավետարանի նկարչությունը, իր կերպավորմամբ, գունեղության ճոխությամբ ու հագեցվածությամբ, գեղարվեստական բարձր նվաճումների հուշարձան է»¹¹:

Խսկապես, այստեղ (տախտ. 18—21) մեծ նրբության է հասցված գծանկարը, պարդանկարչական մոտիվների մանրամասների մշակումը և գույների հագեցվածությունը: Խոչոր՝ ամբողջ էջը վրադեցնող, ծանրակշիռ, քառանկյունի խորանները, ինչպես նաև նորամուշ գիշակարդը, պարդագրերն իրենց բուսական, կենդանական և երկրաչափական բազմաթիվ մոտիվներով, ձեռագրին տախս են շքեղություն և գունագեղ տեսք: Թանձր ներկերով կերտված մոնումենտալ ոճի այդ ստեղծագործությունները մոտենում են որմաններչությանը: Օժտված դեկորատիվ-գեղարվեստական մեծ զգացումով, շնորհաշատ հայ նկարիչը ստեղծել է բազմօրինակ պարդաճաների կուտ կումպովիցիաներ և տեղադրել է դրանք առանձին էջերի վրա կամ լուսանցքներում այնպիսի հաշվենկատությամբ, որ բնավ չեն խախտում ամբողջ էջի ձևավորման հավասարակշռությունը:

Զարդարանքի հարստությամբ, ստեղծագործական մեծ երևակայությամբ, բովանդակալից պարդամոտիվների գունանկարչական հատակ լուծումներով և մոնումենտալությամբ կերտված Մուղնու Ավետարանի պարդանկարները յուրովի առնչում են Մլքե թագուհու 902 թ. և Եջմանի 989 թ. ձեռագրերի պարդարվեստի հետ:

XII—XIII դարերի բուն Հայաստանի և գաղթօջախների հայ պարդանկարչությունը ներկայացվում է № № 27—45-րդ տախտակներում: Դրանք պարունակում են տարբեր վայրերում ստեղծված ավելի քան 500 պարդանուշներ: Իրենց ինքնատիպությամբ և ոճական առանձնահատկություններով առանձնական են ընկնում նկարիչներ Ստեփանոսի (տախտ. 29—32), Կովմայի (տախտ. 33—35), 1224 թ. ձեռագրի անանուն նկարչի (տախտ. 36—37), Թորոսի (տախտ. 38), Խզնատիոսի (տախտ. 39—40), Գրիգորի (տախտ. 41—44) պարդանկարները: Հայկական ձեռագրային պարդանկարչությունը բարձր պարզացման է հասնում Կիլիկյան Հայաստանում՝ XII—XIII դարերում:

Անիի Բագրատունյաց թագավորության անկումից (1045) հետո, թուրք-սեղուկների, այնուհետև մոնղոլական արշավանքների ու նրանց երկարատև տիրապետության

¹¹ Дурново Л. А., Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957 г., стр. 23.

շրջանում, հայ ժողովրդի մի մեծ զանգված տեղափոխվում է Միջերկրական ծովի հյուսիս-արևելյան երկրամասը՝ Կիլիկիա, ուր մշտական բնակություն հաստատելով, ստեղծում է Կիլիկյան հայկական թագավորությունը, որը գոյատևում է շուրջ 200 տարի (1198—1375) :

Ընորիկվ տնտեսական-քաղաքական կյանքի նպաստավոր պայմանների, տարանցիկ առևտորի ու միջազգային լայն կապերի, այստեղ արագորեն բարգավաճում է հայ ազգային մշակույթը, մասնավորապես մանրանկարչությունը և նրա մեջ բացառիկ տեղ գրավող զարդարվեատը։ Կիլիկիայում ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման ու նկարագրդման գործն սկզբնական շրջանում կրում է բուն Հայաստանի որոշակի կնիքը։ 12-րդ դարի երկրորդ կեսից արդեն ձևավորվում են նոր պայմաններին ու ժողովրդի գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի ոճական առանձնահատկությունները։ Զեռագիր գրքերի չափերը փոքրանում են, դրա հետ մանրանում և ավելի նրբակերտ են դառնում զարդանկարներն ու նրանց մանրամասների մշակումը։ Բուն Հայաստանի զարդանկարչությանը բնորոշ մոնումենտալ ոճը կորցնում է իր նշանակությունը։ Այստեղ առաջնությունը է տրվում գրքի դեկորատիվ ձևավորմանը։ Կատարելագործվում է կիսախորանի, լուսանցավարդի, զարդագրերի և մյուս զարդաձևերի ներդաշնակությունը՝ անվանաթերթերի ձևավորման մեջ։ Եթե մինչև այդ բուն Հայաստանում զարդանկարները կիրառվում էին գիշավորապես սկզբնաշերի ձևավորման ժամանակ կամ տերունական մանրանկարների շրջանակներում, ապա այստեղ՝ Կիլիկիայում, առատորեն պատկերագրվում են նաև ձեռագրերի մյուս էջերը։ Գույները դառնում են ավելի լուսավոր, պայծառ և հնչեղ, լայնորեն կիրառվում է ոսկին։ Մանրանկարչության մեջ, ինչպես և զարդարվեստում ուժեղանում է իրական կանքի պատկերման ձգտումը։ Կրոնական-ավետարանական սյուժեները և խորհրդանշաններն սկսում են աշխարհիկ տեսք ստանալ։ Հարևան և հեռավոր երկրների մշակույթների հետ ունեցած ստեղծագործական լայն շփումների հետևանքով զարդարվեստի մեջ մուտք են գործում նաև նոր զարդաձևեր։

Զարդանկարչության այս նոր նշանները, որոնք երևան են գալիս 1173 թ. Նկարագրդված Գրիգոր Նարեկացու «Մատեան ողբերգութեան» երկում, ապա 1194, 1237 և 1249 թթ. ձեռագրերի ձևավորման մեջ, լիովին դրսերվում են նաև «ի լաւ և ընտիր օրինակէ» լինդորինակված 1251 թ. ձեռագրում (տախտ. 47)։ Նկարիչ Վարդանի ոսկերչի մանրակրկիտությամբ և ոսկու առաւ օգտագործումով նկարած հարթապատկերային խորաններում, թոշունների ֆիգուրների մանրամասների ճշգրիտ վերաբարդրման մեջ, բուսական մոտիվների կոմպոզիցիաների պարզության, նրանց ներդաշնակ դասավորության և նկարման կատարյալ տեխնիկայում արդեն արտահայտվում է զարդարվեստի նոր ոճը։

Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի բարձր տեխնիկան ու նրա հարուստ զարդարվեստն առավել ցայտուն արտահայտվել են XIII դարի կեսերին Սմբատ Սպարապետի պատվերով ստեղծված փոքրածավալ (23×15,5) ձեռագրի զարդանկարներում (տախտ. 48—50)։ Քառանկյունի, եռասյուն,, թեթև, ոսկեզօծ խորանները

որոնք նոր որակ են կազմում առաջնաթերթերի ձևավորման մեջ և զարդամոտիվների բազմազանությամբ (հավերժահարսեր, վայրի գազաններ, երևակայական էակներ, ձիեր և այլն), սյուների շուրջ համաշափ տեղայրված ծառերի ու թոշունների նկարները, ինչպես նաև զարդագրերը և շրջանակների զարդամոտիվները տարբերվում են նախորդ շրջանի զարդարվերից՝ երանգապնակի մեծ թարմությամբ և պայծառությամբ։

1260—70-ական թվականներին Կիլիկիայում հանդես են գալիս մի շարք նոր և մեծատաղանդ մանրանկարիչներ, որոնք հայկական ձեռագրային զարդարվեստը բարձրացնում են մի նոր, ավելի բարձր մակարդակի։

Այս շրջանի մեծագույն և լայնորեն ճանաչված արվեստագետը եղել է Թորոս Ռոսինը։ Նա ձևավորել ու նկարագրել է բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնցից, սակայն, մեկ հայտնի է 7-ը՝ ստեղծված 1256—1268 թվականներին։ Մաշտոցյան Մատենադարանն այդ հանձարեղ մանրանկարչից ունի երկու ձեռագիր, որոնցից մեկի՝ № 10675 ձեռագրի (1268 թ.)¹² զարդանկարների որոշ նմուշներ գետեղված են սույն ալբոնում (տախտ. 51)։ Դրանք բուսական, կենդանական, երկրաչափական մոտիվներից, մարդկային և երևակայական էակների ֆիգուրներից կազմված բարդ կոմպոզիցիաներ են, որոնք զարդարում են գիշավորապես խորաններն ու անվանաթերթերը։ Այստեղ Թորոս Ռոսինը հանդես է գալիս որպես կոմպոզիցիայի մեծ վարպետ։ Հմտորեն տեղադրելով մոտահացված զարդանախուզ, ներդաշնակ ու հալասարակշոված կազմակերպելով էջը, նկարիչը իր կուպովիցիաները հագեցրել է իրական կյանքի խոր զգացողությամբ։ Զարդանկարչության մեջ երևան եկած այդ երևույթը, ինքնին, ցուցանիշ է այն նոր գաղափարախոսության, որով համակված էր նյութապես և մտավոր զարգացում ապրող կիլիկյան ժողովուրդը՝ 13-րդ դարի երկրորդ կեսում։ Բուսական և կենդանական աշխարհի սուր դիտողականությամբ ընկալումը, մարդկային կերպարների իրական պատկերումը և նրանց հոգեկան ապրումների համովի վերարտադրումը՝ ուժեղ և հագեցված գունանկարչության հետ, զարդանկարներին տվել են աշխարհիկ ոգու այնպիսի արտահայտություն, որը համահուն էր միջնադարի կապանքներից ապատագրով առաջադիմ հասարակության պատկերացումներին և հոգևոր պահանջներին։

Թորոս Ռոսինից հետո՝ 1280—1290-ական թվականներից սկսած, երևան է գալիս ձեռագրեր ապատ և շրայլորեն զարդանկարելու հակում։ Մանրանկարչության մեջ նկատելի է դրամատիվը։ Կատարյալ պատություն տալով երևակայությանը, նկարիչները ստեղծում են բարդ, բազմապիսի կոմպոզիցիաներ, որոնք առատորեն տեղադրելով էջերի բաց տարածություններում և նույնիսկ բնագրի մեջ, երեւմն խախտում են ձևավորման հավասարակշունդը, նրա զսպվածությունը և ավելի ճոխացնում զարդարանքը։

Զարդանկարչության մեջ նկարվող այդ նոր հակումները որոշակի արտահայտություն են գտնում 1286 թ. «Ճաշոց»-ի մեջ։ Թագավոր Հեթումին նվիրաբերված այդ ձե-

¹² Զեռագիրը ստացել է Երևանակամբ Հայոց պատրիարքարանից և նվիրաբերել Մատենադարանին Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վագգեն Ա-ն 1975 թ.։

հագիրը աչքի է ընկնում զարդանկարների չափավանց մեծ առատութամբ: 400 էջից բաղկացած այս ձեռագրի յուրաքանչյուր թերթի վրա նկարված է 1—3, խև ամբողջ գրքում շուրջ 700 զարդանկար: Դրանք մեծ մասմբ բուսական և կենդանական զարդամուտիվներ են լուսանցապարդեր, զարդագիր գիշատառեր, բաժանազարդեր, խորհրդանշաններ՝ մարդկանց, կենդանիների և երևակայական էակների կերպարներով: Առանձնապես ուշագրավ են խորանները, բնագրերի մեջ գետեղված սյուժետային մանրանկարները և ավետարանիչների պատկերները: Այդ ամենը տեղադրված լինելով ձեռագրի տարբեր մասերում, զարդարել են համարյա բոլոր էջերը, ձեռագրին տալով արտակարգ շքեղություն: (տախտ. 54—60): Թոշունների, կենդանիների, երևակայական էակների ու մարդկանց ֆիգուրներն այստեղ պատկերված են չափավանց շարժուն, դրամատիկական և սուր արտահայտչականությամբ: Նկատվում է ծավալային և տարածական խնդիրների լուծման ձգտում: Զարդանկարների պայծառ ու հնչեղ գույները, որոնք փայլում են ուկու առատ գործածությամբ, այստեղ, ինչպես և նույն դարի № 9422 ձեռագրում (տախտ. 61—62) և Ալեքսեյ Հովհաննես Եպիսկոպոսի արտագրած 1287 թ. Ավետարանում, ամբողջ զարդարանքին տալիս են թերթություն և տոնական տեսք:

Դժբախտաբար օտարերկրյա զավթիչների ներխուժումը Կիլիկիա, և հայկական պետության անկումը 1375 թ. արգելակեցին ազգային գեղարվեստական մշակույթի հետագա բարձր զարգացումը հայրենի երկրի այդ մասում: Սակայն Կիլիկիան զարդանկարչության ավանդները անհետ չկորուն: Նրանք պահպանվեցին և իրենց արձագանքները գտան հետագա ժամանակների մանրանկարչության մեջ: Ներկա ալբոնը տալիս է մայր Հայաստանում և այլ երկրների մշակութային օջախներում այդ ավանդների կիրառման մի շարք օրինակներ: Այս առումով ուշագրավ են Գլածորի, Տաթևի, Ղրիմի և այլ վայրերի մանրանկարչական դպրոցների զարդանկարչության հարուստ նմուշները:

XIV դարի հայկական ձեռագրային զարդարվեստի մեծարժեք նմուշների ենք հանդիպում նշանավոր նկարչներ Մոմիկի, Թորոս Տարոնացու և Գրիգոր Տաթևացու ստեղծագործություններում: Անվանի մանրանկարիչ, քանդակագործ և ճարտարապետ Մոմիկի պատկերազարդ երեք ձեռագրերից մեկի (1292 թ., Նորավանք) զարդանկարները գրավում են դիտողի ուշադրությունը իրենց խոր քնարական և մոտերմիկ բնույթով: Դեռևս 1280-ական թվականների սկզբներին Կիլիկիայում հանդիս եկած և այստեղ ստեղծագործած արվեստագետը, վերադառնարով Սյունիք, իր հետ հայրենի երկրի է բերել Կիլիկիան զարդարվեստի դեկորատիվ ավանդները, որոնք այստեղ արտահայտվել են հատկապես գիշապարդերում, լուսանցապարդերում, գիշատառերում և մի քանի գույների (կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին և ոսկեգույն) մեջ համադրության մեջ: Նկարչի վաղ շրջանի այս զարդանկարներում (տախտ. 63—64) սրբին նկատվում են ոճական այն նախադրյալները, որոնք ավելի կատարյալ տեսքով են երևան գալիս 1302 թ. ձեռագրերի գեղարվեստական կերպարվորման մեջ:

Գլածորի մանրանկարչական դպրոցի ականավոր ներ-

կայացուցիչ Թորոս Տարոնացու 1323 թ. պատկերազարդած ձեռագիրը, ինչպես և նրա մյուս ձեռագրերը, ուշագրավ են ամենից առաջ զարդանկարների առատությամբ և ձոփությամբ (տախտ. 71—72): Այստեղ ևս, ինչպես և Մոմիկի ստեղծագործություններում, սկզբնաշշերի գիշատառերում օգտագործված են ավետարանիչներին խորհրդանշող կենդանիների պատկերներ, որը, անկանուն և կիլիկիան մանրանկարչության ավելցության հետևանք է: Հատկանշական են լուսանցքների զարդանկարները (ձուկ կու տփող թոշունը, ծաղկի ճյուղը կը լցուցահարող աքաղաղը, սիրենները, սրինգ փչող հովիվը, ծաղքը բարձրացած պատանին, աղոթող մարդը, վայրի կենդանիները) և կյանքից վերցրած այլ մոտիվները աշխալով ու գրավիչ են դարձնում ձեռագիրը: Այստեղ կարենոր են նաև ծիածանային կամարը և մանրանկարների բազմատեսակ շրջանակարգերը: Տաղանդավոր նկարիչը հորինել է նոր զարդաձևեր, միավորելով տարբեր մոտիվները: <Ենոաքքը թույլուն են շարժում բուսական զարդերի մեջ տեղադրված կենդանիները, մարդկային դիմապատկերներ և սյուժետային տեսարաններ ներկայացնող զարդերը:

Թորոս Տարոնացին հարստացրեց հայկական զարդանկարչությունը նոր և ինքնատիպ պատկերներով:

XIII—XIV դարերում Վանա ծովի շրջակայքի վանքերի ու Աղբամարի գրչատներում ստեղծվում են բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնց միանգամայն ինքնատիպ զարդարվեստի ավանդները, իրենց անտվոր կայունությամբ, պահպանվում են մինչև XVII—XVIII դարերը:

Վասպուրականի զարդանկարչությանը բնորոշ է դեկորատիվ-գրաֆիկական ոճը: Նա չունի այն փայլը, շքեղությունը և պայծառությունը, ինչ հատուկ է Կիլիկիան մանրանկարչությանը: Այս դպրոցի գեղարվեստական զարդարանքը չափավանց զուսպ է ու համեստ: Նրա արտահայտչական հիմնական միջոցները համեմատաբար սահմանափակ են: Այստեղ գծանկարն առաջնահերթ և որոշիչ նշանակություն է ստանում: Ներկը կիրառվում է ժամանակագործական և տեղադրվում է շրանկարչական եղանակով՝ թեթև, բարակ շերտով ու անխառն: Բացակայում է ոսկին: <Հիմնական նյութը թուղթն է, որի մաքուր, չներկված մակերեսը օգտագործվում է որպես հենք զարդանկարում կամ թեմատիկ պատկերի մեջ: Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի վարպետները կարողանում են գեղարվեստական սեղմ միջոցներով հասնել մեծ արտահայտչականությանը, պայմանական գծանկարին և ձևերի որոշ սինեմատիկ լուծմանը, նրանց ստեղծագործությունները կենսային են: Աշխարհիկ աշխարհալմբունումը տիրապետում է ինչպես սյուժետային մանրանկարների մեջ, նույնպես և զարդանկարներում: Վասպուրականի զարդանկարչության և ընդհանրապես այն դպրոցի մանրանկարչության համար հատկանշական է նաև որոշ պահպանողականությունը: Դա կապված է եղել, ամենից առաջ, տնտեսական-քաղաքական կյանքի այն առանձնահատուկ պայմանների հետ, որի մեջ ապրել է այդ շրջանի հայ բնակչությունը և՝ գլուխարվեստական ավանդների այն հարուստ ժառանգության, որը մշակվել էր տեղաբնակների կողմից հնագոյն ժամանակներում:

Վասպուրականի վարդանկարչական ոճը, որի արմատները ձգվում են մինչև 1038 թ. ձեռագիրը և ավելի հին դարերը, որոշակի դրսեւորվել է մանրանկարիչներ Սիմեոն Արքիշեցու, Կիրակոսի, Շերունի, անանուն նկարչի (ձեռ. № 9423), Զաքարիայի և Ռոտակեսի ստեղծագործություններում:

№ 9423 ձեռագրի (1332 թ.) վարդանկարները (տախտ. 76)՝ լուսանցավարդեր, գլխավարդի առանձին մասեր ու գիշատառեր, լուծված են գրաֆիկական եղանակով: Պարուրած կարդանախջը օգտագործվել է գլխավարդերում, իսկ կենդանիների ու թռչունների ֆիգուրներով ձևավորվել են գիշատառերը: Խնքնատիպ են Էջերի եզրամասերը ամբողջությամբ վրադեցնող լուսանցավարդերը, որոնք կազմվում են այստեղ հիմնական մոտիվ հանդիսացող արմավենու տերևներից, ինչպես նաև թռչունների, աքաղաղների, ձկների և երևակայական էակների ֆիգուրներից: Զաքանկարների եզրագծերի միջև եղած բաց տարածություններում մի քանի գույների գլխավորապես կարմրի, կապույտի, դեղինի թեթևակի քսվածքը՝ առանց երանգավորումն ավելի է ընդգծում ստեղծագործության հարթապատկերային բնույթը: Ամբողջապես հարթապատկերային են խորանները. նրանք պուրկ են ճարտարապետական-կառուցվածքային սկզբունքից: Սակայն այն, ինչն ավելի գրավիչ ու բովանդակայից է դարձնում այդ ձևավորումը, դա գեղարվեստական սեղմ միջոցներով իրական կանքի սուր զգացողության արտահայտությունն է վարդարվեստի մեջ: ..

Զաքարիա Աղթամարցու պատկերապարդած բազմաթիվ ձեռագրերից սույն ալբոնում ներկայացված են վարդանկարների նմուշներ միայն 1357 թ. ձեռագրից (№ 5332): Իր ժամանակին (14-րդ դ. Երկրորդ կես) լայն ճանաչում գտած արվեստագետը, որը վրադեցի է նաև երաժշտությամբ ու շինարարական գործունեությամբ, գրքի գեղարվեստական ձևավորման ասպարեզում հանդես է եկել համարձակ մոտակացումներով և մի քանի վարդաների նորամուծությամբ: Անվանաթերթում, օրինակ, Էջի մի մասում նա տեղադրել է ավետարանիչի պատկերը, միուսում վերևի ներքեւ, գլխավարդն ու լուսանցավարդը, գեղեցիկ ու ճաշակով ձևավորելով ամբողջ Էջը: Այստեղ մանրամասնորեն պատկերված գլխատառերը, աքաղաղը, սիրամարգը, բալմական թռչունները՝ ծառերի վրա, խոյակները, շրջանակապարերը, ոճավորված ծառերը, չորս կամ վեց տերևներով վարդակները և մյուս վարդերը, որոնցով ձևավորվել են 1357 թ. ձեռագրի 8 խորանները, նրանց հնավանդ ու պարզ կամարները, աչքի են ընկնում հստակությամբ, հարթապատկերային որոշակի գծային ոճով և հյութեղ ու հագեցված գույներով (տախտ. 81—82):

Գրիչ և նկարիչ Ռոտակեսի 1397 թ. վարդանկարչական ստեղծագործություններում (տախտ. 83—85), դեկորատիվ-գրաֆիկական ոճը հստակ արտահայտվում է գրտեղ: Զափականց արտահայտիչ շարժումը, որը հատուկ է նրա թեմատիկ մանրանկարներին, դրսեւորվել է նաև վարդանկարների մեջ: Նրա վարդանկարչական մոտիվները բալմական են: Ուշագրավ են հատկապես բաժանակարգ որոնք ներկայացնում են բուսական և կենդանական մոտիվների բարդ կոմպոզիցիաներ: Ռոտա-

կեսի վարդանկարների կոմպոզիցիաները բավական շարժուն են, ինքնատիպ են և կենսալից:

Ալբոնում գետեղված Վասպուրական աշխարհի մյուս վարդանկարները լրացնում և ամբողջական պատկերացում են տափս այդ դպրոցի վարդարվեստի ավանդների երկարատև գոյնության և առանձին հուշարձանների արվեստի մասին:

XV—XVI դարերում, երբ Հայաստանը կորցրել էր իր պետականությունը և գտնվում էր Թուրքիայի ու Իրանի բռնակալական իշխանության տակ, հայ ժողովրդի ստեղծագործական միտքը թեև կաշկանդվել էր, սակայն շարունակում էր կերտել նոր արժեքներ մշակույթի բնագավառում:

Այս շրջանում գրվում են քանակով բավական շատ ձեռագրեր, որոնց գեղարվեստական վարդարանքի հիմնական տարրերը, սակայն, կազմում են ոչ այնքան թեմատիկ մանրանկարները, որքան խորաններն ու բաժանագարդերը: Ստեղծված լիներով մեծ մասամբ Վասպուրականում (Ոստան, Նարեկավանք, Վան, Սրիու վանք և այլուր), նրանցից շատերը կրում են այդ շրջանում ավանդույթը դարձած գրաֆիկական ոճի կնիքը: Բնորոշ են, օրինակ, 91—94-րդ տախտակների վարդանկարները: Մեկ կամ մի քանի գույներով թեթևակի ներկված այդ վարդամոտիվները չափազանց պարզ են՝ իրենց կառուցվածքով, հստակ՝ անմիջական ընկալման առումով, միօրինակ՝ ոճով ու դեկորատիվ-գրաֆիկական բնույթով: Երեք ձեռագրերից պատճենահանված ավելի քան 400 վարդանկարչական նմուշները (տախտ. 93—100) տալիս են այս նոր շրջանի հայկական վարդարվեստի մասին որոշակի գաղափար:

Հատկանշական են ուշ միջնադարի և նոր ժամանակների շունչն արտահայտող, անցման շրջանի մեծագույն մանրանկարիչ Հակոբ Չուղայեցու (16—17-րդ դդ.) գունավարդ ստեղծագործությունները (տախտ. 93—96): Նրա կանքի սկզբնական շրջանն անցավ մայր հայենիքում, իսկ հաջորդ շրջանը՝ Պարսկաստանում: Նա մեկն էր բազմահազար այն հայերից, որոնք 1604 թվականին, Շահ Աբբասի կազմակերպած բանագաղթի ժամանակ, քշվեցին դեսպի Պարսկաստան և հաստատվեցին Նոր Չուղայում: Այստեղ էլ Հակոբ Չուղայեցին հավատարիմ մնաց իր արվեստին: 1610 թ. ձեռագրի նրա վարդանկարներն աչքի են ընկնում գույների մաքրությամբ, պայծառությամբ, հորինվածքների ինքնօրինակությամբ և նորություններով: Բուն հայենիքից ժառանգված բազմատեսակ վարդամոտիվների մեջ մուտք են գործում նոր՝ արևելյան (գլխավորապես իրանսկան), վարդանախշեր: Այդպիսիք են տեքստը եզրակացնող վարդագծերը, բուսական և թռչնային մոտիվների միահյուսման նոր լուծումները, երկրաչափական նորածն գլխավարդերը՝ նկարված չափի մեծ զգացումով: Այստեղ նկարիչն օտար ձևերն ընկալել է յուրովի՝ ծառայեցնելով ապգային վարդարվեստի պահանջներին:

Հակոբ Չուղայեցու վարդարվեստը հագեցված է չեր կենսասիրությամբ: Կարևոր դեր է կատարում գույնը, որով հեղինակը հասնում է ոչ միայն բովանդակության, այլև տրամադրության բացահայտմանը: Նրա բալմարթիվ ու բազմերանգ վարդագծերը, սյուժեային գունագետ մանրանկարների ու ավետարանիչների պատկերների

հետ, արտացոլում են բնության և կյանքի գեղեցկությունները: Այդ մասին է վկայում նաև ձեռագրի հիշատակարանը, որտեղ նկարիչն իր պատկերապարդած ձեռագիրը համարում է «Գարնանային դրախտի նման ծաղկափթիթ այգի» և «Վարդերով լեցուն պարտեզ»:

Հակոբ Չուղայեցին հարստացրեց հայկական ձեռագրային վարդարվեստը՝ արտահայտչական ինքնօրինակ միջոցներով, նոր վարդաձևերով, աշխարհիկ ըմբռումների պատկերավոր մտածողությամբ, գույների հնչեղությամբ ու կենսուրախ կոլորիտով:

Նոր Չուղայի դպրոցին են վերաբերվում նաև 1649 թ. Աստվածաշնչի նկարիչ Հերապետի վարդանկարները (տախտ. 99—100):

Ազգային վարդանկարչության ուշագրավ օրինակներ կան հայկական գաղթօջախների ձեռագրերում ևս: Կոստանդնուպոլսի, Լվովի, Կամենեց-Պոդոլսկի և այլ վայրերի գրչատներում ստեղծված ձեռագրային վարդանկարները աչքի են ընկնում բազմօրինակ հորինվածքներով ու անցյալի, հատկապես XIII—XIV դարերի, հայկական վարդանկարչական արվեստի ավանդների պահպանման ձեռքումով: Մի քանի վարդանկարներում և կատվում է նաև արևմտաեվրոպական փորագրության ավեցությունը:

Այսպիսով, ավելի քան հավար տարի շարունակ, հայ ժողովրդի տաղանդավոր վավակների կողմից ստեղծագործարար մշակված և կատարելագործված ձեռագրային վարդանկարչությունը մինչև այսօր պահպանել է իր հետաքրքրությունը և այժմ էլ ունի գեղագիտական մեծ հրապույր:

Ձեռագրային վարդանկարչությունը հայ ժողովրդի ստեղծագործական հանձարի վառ արտահայտություններից մեկն է: Այստեղ, ավելի քան մշակույթի որևէ այլ բնագավառում, հստակորեն, առատ և աչքառու են դրսեռքվել հայ ժողովրդի գեղարվեստական նույրը ճաշակը, ստեղծագործական մեծ երևակայությունը, մարդուն շրջապատող արտաքին աշխարհի գեղեցկության գեղագիտական ընկալման բարձր կարողությունը և սերը՝ գրքի նկատմամբ: Խորապես բովանդակալից, իրենց բնույթով մարդկային և գեղարվեստական կատարելության հասցված այդ մանր, փոքրածավալ վարդաձևերը բարձրացել են մեծ արվեստի մակարդակին:

Հայ ձեռագրային վարդանկարչությունը խոշոր տեղ է գրափում ոչ միայն ազգային գեղարվեստական մշակութի մեջ, այլև կարևոր ներդրում է համաշխարհային արվեստի գանձարանում:

O

риаментика армянских средневековых рукописей появилась параллельно с возникновением национального алфавита и письменности.

Формируясь постепенно на титульных листах рукописей, на полях страниц в хоранах, сюжетных миниатюрах и их обрамлениях, эти орнаменты стали одним из самобытных разделов армянского изобразительного искусства.

По сей день мы не имеем специального исследования, посвященного орнаментальному искусству армянских рукописей. Однако в отдельных книгах, статьях и альбомах по миниатюре и книжной живописи вообще, изданных в разное время, авторы в той или иной мере обращались к орнаментальному искусству, пытались истолковать смысл этих произведений и их художественное значение.

Научный интерес к армянскому рукописному орнаменту имеет более чем вековую историю. Еще в 1840—50 гг. М. Броссе опубликовал список иллюстрированных рукописей Эчмиадзина¹, вызвавший в то время большой интерес к художественному оформлению армянских рукописей. В 1870—80 гг. в декоративном убранстве рукописей писали археолог А. С. Уваров², искусствовед В. В. Стасов³ и др. Высоко оценивая самобытность армянского орнаментального искусства, В. В. Стасов в своем рос-

¹ Brosset M., Catalogue de la bibliothèque d'Etchmiadzin, St. Petersburg, 1840. Того же автора «Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848», st. Pétersburg, 1851.

² Уваров А. С., Эчмиадзинская библиотека, см. «Пятый археологический съезд в Тифлисе», М., 1879.

³ Стасов В. В., Армянские рукописи и их орнаментации, см. журнал «Народное просвещение», 1885. Того же автора; «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени», Атлас. СПб, 1887.

кошном альбоме «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» поместил 8 отдельных цветных таблиц, содержащих более 100 образцов армянских орнаментов. Они представляют орнаментику 12 иллюстрированных армянских рукописей, хранящихся в библиотеке венецианских мхитаристов, в хранилищах Парижа, Берлина, Петербурга, Москвы и в частных коллекциях. Он пишет: «В заставках, в заглавных буквах и в украшениях на полях рукописей армянские художники являются людьми, одаренными неиссякаемой фантазией, беспредельною изобретательностью и тонким вкусом как в формах, так и в красках».

В дальнейшем как армянские, так и зарубежные искусствоведы, в том числе Г. Овсепян, И. Стржиговский, Ф. Маклер, А. Свирин и др., обращались к вопросам художественного оформления рукописных и архитектурных памятников, рассматривая их орнаментику, как одну из ветвей всеобщего искусства.

Вопросами происхождения и раскрытия идейного содержания основных мотивов занимался А. Мнацаканян. На основании кропотливого изучения богатого материала он утверждает, что в основе большинства мотивов армянского орнамента лежали конкретные материальные первопричины—природные и социальные силы. Сначала они имели конкретный смысл и практическую значимость, но с течением времени в процессе постепенной переработки отошли от своей материальной основы—первоначального вида, становясь основой новых и разнообразных орнаментальных украшений⁴.

⁴ Мнацаканян А. Ш., «Армянское орнаментальное искусство», (автореферат), Тбилиси, 1963.

Многочисленные образцы армянской орнаментики с краткими толкованиями находим в книге Л. А. Дурново «Краткая история древнеармянской живописи»⁵, в составленном ею объемистом альбоме «Древнеармянская миниатюра»⁶ и в его переизданиях⁷, в предисловии альбома «Армянская миниатюра», изданном в Венеции в 1966 г.⁸, в трудах С. Тер-Нерсесяна⁹, а также в отдельных трудах и статьях, посвященных разным школам армянской миниатюры¹⁰.

Настоящий альбом—первая попытка представить отдельным томом избранные образцы орнаментов, скопированных из средневековых рукописей, хранящихся в Матенадаране. Работа эта была начата еще в 1946 г. Она была задумана и осуществлена под руководством искусствоведа, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР—Лидии Александровны Дурново (1885—1963). Однако смерть помешала издать альбом с предисловием, дополнениями и комментариями Дурново. Поэтому руководство Государственной картинной галереи Армении и Матенадарана решило совместно издать настоящий альбом.

В процессе подготовки к изданию из 83 первоначально составленных таблиц 2 были исключены из-за невысокого качества копирования. Одновременно нашли целесообразным выбрать и поместить в альбоме 15 таблиц из архивных фондов Гос. картинной галереи Армении, которые в свое время были скопированы художниками-специалистами под руководством Л. А. Дурново. Кроме того, он дополнен еще четырьмя новыми таблицами, (табл. 28, 45, 46, 51), составленными по выбору лиц, осуществляющих данное издание.

Таким образом, в альбоме помещено 100 цветных таблиц, содержащих более 2000 образцов, размещенных в хронологическом порядке.

Представляемым материалом, разумеется, не исчерпываются лучшие образцы орнаментального искусства, созданные на протяжении веков талантливыми сыновьями армянского народа. Они являются лишь наиболее важными, типичными и часто ис-

⁵ Дурново Л. А., Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.

⁶ «Древнеармянская миниатюра», альбом, предисловие Л. А. Дурново (на арм. и русск. яз.), Ереван, 1952.

⁷ „Miniature Arménienne“, Texte et note de L. A. Durnovo, préface de S. Der-Nersessian, Paris, 1961, «Армянская миниатюра», альбом, предисловие Л. А. Дурново, Ереван, 1967.

⁸ «Армянская миниатюра», альбом, предисловие О. С. Чашняна (на арм. яз.), Венеция, 1966.

⁹ Тер-Нерсесян С., Армянское искусство в средние века (на арм. яз.), Ереван, 1975.

¹⁰ Л. Азарян, Киликийская миниатюра XII—XIII вв., Ереван, 1964; А. Аветисян, Гладзорская школа армянской миниатюры, Ереван, 1975; Т. Измайлова, Армянское иллюстрированное четвероевангелие, 1018 г., см. сборник статей «Армянское искусство», изд. АН Арм. ССР, т. I, Ер., 1974, стр. 74—81; Г. Акопян, Миниатюра Васпуракана, кн. I, Ер., 1976; И. Дрампян, Э. Корхмазян, Художественные сокровища Матенадарана, М., 1976.

пользуемыми образцами национальных орнаментальных украшений.



Зарождение и формирование основных мотивов армянского орнаментального искусства своими корнями уходит в глубокую древность. В начальной стадии в нем преобладали геометрические, растительные, животные, а также другие мотивы (небесные тела, архитектурные строения и др.), столь характерные для орнаментальной культуры других народов, особенно для коренного населения Древнего Востока.

Христианство, которое сначала боролось против культурного наследия языческих времен, в дальнейшем постепенно, как в других странах, так и в Армении, отступило и обратилось к применению древних украшений. Благодаря этому культовые сооружения, священные сосуды, занавеси, одеяния священнослужителей, посохи и другие предметы, а также рукописи, в частности Евангелие, Библия, Служебник, Требник и др., начали украшаться старинными орнаментальными узорами и их переработанными новыми формами. Здесь значительную роль играли краски и их оттенки; работа выполнялась пером и кистью, поэтому эти украшения приобретали многообразный и привлекательный вид, формируя еще одну новую область армянского орнаментального искусства, которую мы называем рукописной орнаментикой.

Армянская рукописная орнаментика, как и другие отрасли средневекового искусства, проходя через этапы развития, использовала стилистические особенности различных школ.

К сожалению, орнаментальные произведения V—IX вв. не дошли до нас, а сохранившиеся отдельные образцы (табл. 1) не дают полного представления об искусстве оформления книг того времени. Однако высокий уровень сюжетных миниатюр и орнамента, дошедших до нас с X в., свидетельства письменных источников говорят о том, что в предшествующие века были разработаны определенные традиции художественного оформления и иллюстрирования армянских рукописей.

С этой точки зрения примечательны примерно 80 образцов, скопированных из трех рукописей X в. (табл. 2—6). При общности мотивов убранства и структуры с декоративным искусством Ближнего Востока они в то же время отличаются своей самобытностью.

Благодаря освобождению армянского народа из-под ига арабов и восстановлению собственной государственности, в стране создались благоприятные условия для развития национальной культуры армян. Из рукописных памятников, созданных в новых условиях, исключительную художественную ценность своим орнаментами представляет уни-

кальная рукопись 989 г. («Эчмиадзинское Евангелие»). Эти орнаменты и сегодня сохраняют яркость немеркнувших красок (табл. 4—5). На них изображены хораны с колоннами, арками, капителями и базами, деревья, корзины с фруктами, цветы, с гранатовыми ветками, птицы (голуби, павлины, перепелки, куропатки), занавеси, подушки, радужные арки и др. Привлекают внимание и узоры обрамления сюжетных миниатюр. В них талантливый армянский миниатюрист мастерски передает сходство и даже материальные свойства изображаемого—мраморных колонн, ионических капителей и радужных арок наподобие арок парадных входов монументальных зданий. Особенно жизненно и убедительно изображены птицы и растительность. Мастерство художника, его изящный вкус проявляется, в частности, в тональности. Богатая палитра красок, со-поставление оттенков светлых и теплых тонов (яркокрасного, коричневого, зеленого и синего) при весьма умеренном применении золота создают жизнерадостное настроение и вместе с другими миниатюрами евангелического цикла придают всей рукописи в целом торжественность, праздничность и пышность. Эти высокохудожественные и монументальные орнаменты, созданные в конце X в., в период царствования анийских Багратидов,озвучны расцвету культуры того времени, духу поэзии Григора Нарекаци. Они говорят также о живучести традиций, идущих с эллинистических времен. Свообразием и национальным характером орнаменты 989 г. занимают заметное место не только в армянской, но и во всеобщей сокровищнице искусств.

В альбоме широко представлены орнаменты XI в. (табл. 7—26). В рукописной орнаментике и в сюжетных миниатюрах этого периода, созданных в различных очагах национальной культуры, четко выделяются два стиля художественного оформления рукописей—графический и живописный.

К числу произведений графического стиля принадлежат орнаменты рукописей 1018, 1038 и 1057 гг. Подчеркнутость контурных линий, плоскостность, отсутствие архитектурного пейзажа и золота, широкая обобщенность форм, ограниченность применения красок и лаконизм являются основными особенностями орнаментики этой группы. Художник 1018 г. обобщенно изображал виноградные и пальмовые листья, миндалевидные пальметки, основания колонн, состоящие из поставленных друг на друга и окрашенных в различные цвета отдельных плит с подчеркнутыми контурами, отказываясь полностью от архитектурных подробностей, применяемых в прошлом (табл. 8—10). Особый интерес представляют также переплетенные цепочки, нарисованные несмешанными красками—белой, зеленой, красной и желтой—на черном фоне. Чрезвычайно сдержаненный и лаконичный рисунок, которому подчинены краски в этой, а также рукописях

1038 и 1057 гг., играет определяющую роль в раскрытии содержания. Эти орнаменты монументального стиля имеют своеобразный колорит, отличающий их от других.

Характерными образцами живописного стиля XI в. являются орнаменты рукописей №№ 7736, 2805, 7737 и 2877 (табл. 11—26). О рукописи № 7736 («Евангелие Мугни») Л. А. Дурново писала: «В смысле богатства орнамента, подбора контрастных, но мягких тонов в сочетании с золотом и серебром (теперь потемневшим), разнообразия дополнительных изображений в виде птиц, животных, растительности, их размещения живопись Евангелия Мугни является по изобразительной и красочной пышности и насыщенности памятником высокохудожественных достижений»¹¹.

Действительно, здесь (табл. 18—21) достигнута чрезвычайная тонкость рисунка, тщательная обработка деталей украшений и насыщенность красок. Крупные, занимающие всю страницу тяжеловатые прямоугольные хораны, а также нововведенные заставки насыщены растительными, животными и геометрическими мотивами, придающими всей рукописи пышность и красочность.

Изображенные густыми красками, эти произведения монументального стиля приближаются к фресковой живописи. Обладая большим художественно-декоративным даром, армянский мастер разместил свои компактные композиции, не нарушая равновесия убранства страницы. Богатством украшений, большой творческой фантазией, четким живописным решением мотивов отделки орнаментов «Евангелие Мугни» перекликаются с орнаментальной живописью рукописей царицы Млке 902 г. и Эчмиадзина 989 г.

Таблицы 27—45 представляют орнаменты коренной Армении и зарубежных очагов XII—XIII вв. В них отобраны более чем 500 образцов, созданных в разных местах. Своей оригинальностью и стилистическими особенностями особо выделяются орнаменты художников Степаноса (табл. 29—32), Козьмы (табл. 33—35), рукописи безымянного художника 1224 г. (табл. 36—37), Тороса (табл. 38), Игнатиоса (табл. 39—40), Григора (табл. 41—44). Армянская книжная орнаментика достигла своего высокого развития в XII—XIII вв. в Киликийской Армении.

После падения царства Багратидов (1045 г.), в период нашествий турок-сельджуков, а затем монгольских племен и во время их длительного господства в Армении значительная масса армян переселяется на северо-восточный берег Средиземного моря—в Киликию, образуя здесь новое, Килийское царство, просуществовавшее около 200 лет (1198—1375 гг.).

¹¹ Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957 г., стр. 23.

Создавшиеся здесь благоприятные условия экономической и политической жизни, развитая транзитная торговля и широкие международные связи способствовали процветанию армянской национальной культуры, в частности, миниатюры и занимающего в ней исключительное место книжного орнаментального искусства. В начальной стадии оно носило определенную печать книжного искусства коренной Армении. Со второй половины XII в. в соответствии с новыми жизненными условиями и художественными потребностями народа уже формируются стилистические особенности киликийской школы миниатюры. Размеры рукописных книг уменьшаются, вместе с этим более мелкими и утонченными становятся орнаменты и обработка их деталей. Теряет свое значение монументальный стиль, свойственный орнаментике коренной Армении, предпочтение отдается декоративному убранству рукописей. Совершенствуется гармония узоров в оформлении титульных листов. Если до этого в Армении орнаментика применялась главным образом в оформлении лицевых листов и обрамлениях сюжетных миниатюр, то здесь, в Киликии, обильно украшаются и другие страницы рукописей. Краски становятся более яркими, светлыми и звучными, широко применяется золото. В сюжетных миниатюрах, как и в орнаментике, усиливается стремление к отражению реальной жизни. Религиозные—евангельские—сюжеты и символика начинают приобретать светский вид. Благодаря творческому общению с культурой соседних и далеких стран, в орнаментальное искусство вносятся новые мотивы. Эти новые тенденции, которые стали заметны в иллюстрациях книги Григора Нарекаци «Книга скорбных песнопений» 1173 г., затем в украшениях рукописей 1194, 1237 и 1249 гг., полнее проявляются в скопированной (по свидетельству писца) «из хорошего и отборного образца» рукописи 1251 г. (табл. 4). В изображенных мастером Вартаном с ювелирной кропотливостью и обильным применением золота в декоративных хоранах, в точной передаче подробностей фигур птиц, четкой композиции растительных мотивов, их гармоничном размещении и в совершенной технике уже выражается новый стиль в орнаментальном искусстве. Высокая техника и богатство убранств килийской школы миниатюры наиболее ярко выражены в орнаментах маленькой рукописи ($23 \times 15,5$ см), исполненной по заказу Смбата Спарапета (табл. 48—50).

Четырехугольные, трехколонные, легкие, золоченные хораны, представляющие новое качество в оформлении лицевых страниц, отличаются от орнаментов предыдущего периода своими формами, разнообразием мотивов (русалки, дикие звери, фантастические существа, кони и др.), равномерностью размещения рисунков птиц и деревьев, а также

разукрашенностью заглавных букв и узорами обрамления.

В 1260—70 гг. в Киликии выступает ряд новых, высокоодаренных миниатюристов, поднявших армянское рукописное орнаментальное искусство на новый, более высокий уровень.

Знаменитым, широко признанным художником этого времени был Торос Рослин. Им было оформлено и иллюстрировано множество рукописей, из которых, однако, нам известны всего 7, созданные в 1256—1268 гг. В Матенадаране им. Маштоца хранятся 2 рукописи этого гениального миниатюриста. Образцы орнаментов одной из них—№ 10675 (1268 г.)¹² помещены в данном альбоме (табл. 51). Они образуют сложные композиции, составленные из растительных, животных, геометрических мотивов, человеческих и фантастических фигур, украшающие главным образом хораны и титульные листы. Здесь Торос Рослин выступает как большой мастер композиции. Умело размещая задуманный орнамент, гармонично и равномерно организуя страницы, художник насыщает свои композиции глубоким ощущением реальной жизни. Это явление, проявившееся в рукописной орнаментике,—следствие того нового мироощущения, которым был проникнут народ Киликии, переживающий материальный и духовный расцвет во второй половине XIII в.

После Тороса Рослина, начиная с 1280—1290 гг., замечается склонность к вольному и щедрому украшению рукописей. Наглядно проявляется драматизм. Давая полную свободу своей фантазии, миниатюристы помещают сложные и многообразные композиции чаще в текстах и свободных местах страниц, иногда нарушая равновесие,держанность и компактность оформления. Новое содержание придается растительным мотивам. В изображении человеческих фигур, фантастических существ и многочисленных чудовищ художники доходят до излишней роскоши.

Эти тенденции, наметившиеся в орнаментальном искусстве данного периода, четко отражены в оформлении рукописи «Чашоц» 1286 г. Выполненная по заказу царя Гетума, она бросается в глаза чрезмерным обилием украшений. На каждой из 400 страниц этой роскошной рукописи нарисовано от 1 до 3-х орнаментов, а во всей книге—их около 700. Это в подавляющем большинстве растительные и животные мотивы, маргинальные знаки, заглавные буквы, символы, изображающие людей, животных и фантастические существа. Особое внимание привлекают хораны, сюжетные миниатюры и образы евангелистов. Все это, помещенное в разных частях рукописи, украшает почти всю рукопись,

¹² Рукопись получена от Армянского патриарха Иерусалима и принесена в дар Матенадарану Католикосом всех армян Вазгеном I в 1975 г.

придавая ей чрезвычайную пышность (табл. 54—60). Фигуры птиц, животных, чудовищ и людей изображены драматично, динамично и глубоко выразительно. Заметно стремление к решению задач объемности и пространства. Светлые и звучные краски орнаментов, сверкающих от обилия золота, здесь, как и в рукописи № 9422 (табл. 61—62) и Евангелии 1287 г., переписанной в Акнере епископом Ованнесом, придают всему украшению ощущение легкости и праздничности.

К сожалению, вторжение чужеземных захватчиков в Киликию и падение армянской государственности в 1375 г. затормозили дальнейшее развитие национальной художественной культуры в этой части страны. Однако традиции киликийского орнаментального искусства не были утрачены. Они сохранились и нашли свои отголоски в орнаментике последующих времен. Настоящий альбом дает ряд образцов применения этих традиций в коренной Армении и в культурных очагах других стран. В этом отношении характерны богатые образцы орнаментов школ миниатюры Гладзора, Татева, Крыма и др.

Образцы высокохудожественной армянской рукописной орнаментики XIV в. встречаются в произведениях выдающихся художников этих школ: Момика, Тороса Таронаци и Григора Татеваци. Орнаменты одной из трех известных нам рукописей (1292 г. Нораванк. Сюник) привлекают внимание своей глубокой лиричностью и интимным характером. Художник, начавший свою деятельность еще в 1280 г. в Киликии, по возвращении в Сюник привез в родную страну декоративные традиции киликийского орнаментального искусства, которые проявились здесь главным образом в заставках, украшениях на полях и в утонченном сопоставлении нескольких красок (красной, синей, зелено-желтой) и золота. В этих ранних произведениях художника (табл. 63—64) уже заметны те стилистические предпосылки, которые в более совершенном виде проявились в художественном оформлении рукописей 1302 г.

Рукопись 1323 г., а также другие рукописи известного представителя гладзорской школы Тороса Таронаци прежде всего примечательны обилием и пышностью орнамента (табл. 71—72). Здесь, как и в произведениях Момика, в заглавных буквах лицевых листов применены образы животных, символизирующие евангелистов, что, несомненно, является следствием влияния киликийского искусства. Рисунки на полях (птица, глотающая рыбу, петух, клевущий веточку цветка, сирин, пастух, играющий на свирели, юноша, взобравшийся на дерево, молящийся человек, дикие звери) и взятые из жизни другие мотивы придают рукописи живость и привлекательность. Интересны также радужная арка и разнообразные узоры обрамления миниатюр. Талантливый художник сочинял новые формы укра-

шений, объединяя разные мотивы, и обогатил армянское книжное орнаментальное искусство новыми и оригинальными образами.

В XIII—XIV вв. в скрипториях района озера Van, в Васпуракане, создаются многочисленные рукописи. Чрезвычайно своеобразные традиции их орнаментального искусства сохранились с необычайной прочностью до XVII—XVIII вв.

Для васпураканской миниатюрной школы характерен декоративно-графический стиль. Она не обладает присущим киликийскому искусству блеском, яркостью и пышностью. Приемы художественного убранства этой школы чрезвычайно сдержаны и скромны. Относительно ограничены ее основные выразительные средства. Здесь определяющее значение придается рисунку. Краски применяются скрупулезно, без тональности и укладываются акварельным способом — тонким слоем и не смешанно. Полностью отсутствует золото. Основной материал — бумага, чистая, незакрашенная поверхность которой используется как фон в орнаменте и сюжетных миниатюрах. Мастера васпураканской школы миниатюры умели скрупулезными средствами достигнуть большой выразительности. Произведения их жизненны, несмотря на плоскостность орнаментов, условность рисунка и некоторую схематичность форм. Светское мироощущение преобладает как в сюжетных миниатюрах, так и в орнаментике. Орнаментальному искусству и вообще школе миниатюры Васпуракана свойственен также некоторый консерватизм. Это было связано прежде всего с теми особыми экономическими и политическими условиями жизни, в которых жил народ данного района, и богатым наследием художественных традиций, отработанных коренным населением с древнейших времен.

Стиль васпураканской орнаментики, корнями уходящий к рукописям 1038 г. и более древним временам, четко проявился в произведениях Симеона Арчишеци, Киракоса, Церуни, неизвестного художника (рукопись № 9423), Закария и Рстакеса.

Орнаменты рукописи № 9423 (1332 г.), которые представляют рисунки на полях, отдельные детали заставки и заглавные буквы решены графическим способом (табл. 76). Узоры применены в заставках, а заглавные буквы оформлены фигурами животных и птиц. Оригинальны украшения на полях, которые составлены из основных мотивов — пальмовых листов, фигур птиц, особенно петухов, рыб и фантастических существ. Легкий мазок нескольких красок, главным образом красной, синей, желтой, без тональности, еще более подчеркивает плоскостный характер орнаментов. Хораны совершенно плоскостны; они лишены принципов архитектурных строений.

Из многочисленных рукописей, украшенных Закарией Ахтамарци в альбоме представлены только

образцы орнаментов из рукописи 1357 г. (№ 5332). Снискавший в свое время (вторая половина XIV в.) широкое признание, художник, который занимался также музыкой и строительной деятельностью, в области художественного оформления книги выступил со смелыми замыслами и внедрением некоторых новых форм украшений. В одной части титульного листа он помещал образ евангелиста, другую—сверху донизу заполнял заставками и украшениями на полях, красиво и со вкусом оформляя всю страницу. Детально изображенные заглавные буквы, петух, павлин, различные птицы на деревьях, капители, деревья, четырех- и шестилистные розетки, которыми были украшены 8 хоранов 1357 г., их традиционные и простые арки бросаются в глаза четким плоскостным стилем, сочными насыщенными красками (табл. 83—85). Декоративно-графический стиль наглядно проявился в орнаментальных произведениях писца (калиграф) и художника Рстакеса, в рукописи 1397 г. Чрезвычайно выразительная динамика, характерная для его сюжетных миниатюр, обнаруживается и в орнаментике. Его орнаментальные мотивы очень разнообразны. Примечательны особенно его маргинальные знаки, представляющие сложные композиции с изображением животных и растений. Помещенные в альбоме другие образцы украшений Васпуракана пополняют наши представления о длительном существовании традиций орнаментики этой школы и об искусстве художественного оформления рукописей отдельных памятников.

В XV—XVI вв., когда Армения потеряла свою государственность и находилась под деспотическим владычеством Турции и Ирана, творческая мысль народа, хотя и несколько скованная, все же продолжала создавать новые ценности в области художественной культуры. В этот период создается сравнительно большое количество рукописных книг, основными элементами художественного оформления которых являются не столько сюжетные миниатюры, сколько хораны и маргинальные знаки. Созданные в большинстве своем в Васпуракане (Востан, Нарекаванк, Ван, Херу Банк и др.), многие из них носят печать декоративно-графического стиля, ставшего традиционным в этом районе. Характерны, например, орнаменты на таблицах 91—94. Слегка окрашенные одним-двумя красками, эти орнаменты чрезвычайно просты по своему построению, идентичны по стилю и декоративно-графическому оформлению.

Скопированные из 3 рукописей более чем 400 образцов орнамента (табл. 93—100) дают определенное представление об армянском орнаментальном искусстве XVII века. Особенно примечательны многокрасочные произведения знаменитого миниатюриста этого переходного периода—Акопа Джугаеци (конец XVI—начало XVII вв.), выражющие

дух позднего средневековья и начала новых времен. Начальный период его жизни прошел на родине, дальнейший—в Иране. И здесь художник остался верным своему искусству.

Орнаменты рукописи 1610 г. отличаются чистотой и яркостью красок, богатой палитрой, оригинальностью сложения. Наряду с национальными орнаментальными мотивами, в его творчество входят новые—восточные (главным образом, иранские) элементы. Ими являются обрамляющие текст контурные линии, новые решения в переплетении растительных и птичьих мотивов, новые геометрические заставки, нарисованные с большим чувством такта. Художник по-своему воспринял чужеродные формы, переработал их и поставил на службу требованиям национального орнаментального искусства. У Джугаеци орнаменты насыщены теплым жизнелюбием. Важную роль в них играет цвет, при помощи которого художник достигает не только раскрытия содержания изображаемого, но и выражения настроения. Его многочисленные красочные орнаменты, вместе с сюжетными миниатюрами и образами евангелистов, воспевают красоту жизни и природы, о чем свидетельствует также памятная запись Джугаеци, называющая иллюстрированную им рукопись то «пышно цветущим садом, похожим на весенний рай», то «цветником, полным роз».

Акоп Джугаеци обогатил армянское орнаментальное искусство своеобразными выразительными средствами, новыми узорами, образным мышлением светского восприятия окружающего мира, звучностью красок и радостным колоритом.

К этой ново-джугинской школе относятся орнаменты из Библии 1649 г. художника Герапета (табл. 99—100).

Образцы орнаментов имеются также и в рукописях из армянских колоний. Созданные в скрипториях Константинополя, Львова, Каменец-Подольска и др. местностей, эти рукописные орнаменты отличаются разнообразием и верностью национальным традициям орнаментального искусства прошлого, главным образом XIII—XIV вв. В некоторых из них заметно влияние мастеров западной гравюры. Рукописная орнаментика является одним из выражений художественного гения армянского народа. Здесь, более чем в другой области культуры, с наглядностью, четкостью и щедростью обнаруживается тонкий художественный вкус народа, его богатая творческая фантазия, эстетическое восприятие красоты окружающего мира и любовь к книге. Доведенные до художественного совершенства, эти некрупные, малоформатные произведения своим глубоким содержанием и общечеловеческой сущностью поднимаются до уровня большого искусства.

The ornamentation of Armenian manuscripts appeared at the same time as the Armenian script and its literature. Taking form gradually on the title-pages of manuscripts, in *khorans*,¹ in margins, in the details of dominical and plot-oriented miniatures and on surrounding areas, this ornamentation became one of the original places for the practice of Armenian fine art.

Until now there has not been a special study devoted to the ornamentation of Armenian manuscripts. Nevertheless, in the past the authors of books, articles, and albums bearing upon the miniature, fine art, and the cultural background of the manuscripts, have also examined ornaments and tried to interpret their meaning and evaluate their form of art. This awakened interest with regard to Armenian ornamentation has a history longer than 100 years. In the 1840s and 1850s M. Brosset published a catalogue of illustrated manuscripts belonging to Etchmiadzin and thus aroused interest with regard to the artistic form of Armenian manuscripts.² In the 1870s and 1880s the archaeologist

The English translation of this text was made from the Armenian by Claude Cox. The translator would like to thank Vahé Aftandilian for checking the translation and suggesting improvements at a number of points.

¹ The term *khoran* refers to the apse-shaped designs composed of columns and arches and used to frame synoptic lists which compare the content of the Gospels. These lists are called canon tables.—Tr.

² M. Brosset, Catalogue de la Bibliothèque d'Etchmiadzin (St. Petersburg, 1840); also Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, executé en 1847--1848 (St. Petersburg, 1851).

A. S. Uvarov,³ V. V. Stasov,⁴ and others wrote about the decorative ornamentation of manuscripts.

Giving high praise to the originality of Armenian fine art, V. Stasov, in his large and magnificent album, *Slavic and Oriental Ornamentation*, included more than 100 samples of Armenian ornaments on 8 separate colour plates. They present illuminations taken from some 12 manuscripts belonging to the Mechitarist library in Venice, to libraries in Paris, Berlin, St. Petersburg, Moscow, and to private collections. Stasov writes: «In the headpieces of manuscripts and the ornamentation of margins, in the drawing of the forms as well the colours, Armenian painters appear as creators gifted with infinite imagination, limitless inventiveness, and subtle taste».

Subsequently a number of Armenian and foreign specialists, including G. Hovsepian, J. Strzygowski, F. Macler and A. Svirin, turned to issues concerning the decoration of Armenian manuscripts and architectural monuments. They regarded this ornamentation as one of the remarkable branches of universal fine art.

A. Mnatsakanian has been concerned with the question of explaining the origin of the fundamental motifs and the conceptual content of Armenian ornamentation. On the basis of a detailed study of the rich materials available, he establishes that specific materialistic interests, natural and social influences, lie at the foundation of all the basic motifs of Armenian ornamentation. Initially they had precise meaning and

³ A. S. Uvarov, «The Library of Etchmiadzin,» *The Fifth Congress of Archeologists in Tiflis (Tiflis, 1879)* (in Russian).

⁴ V. V. Stasov, «Armenian Manuscripts and their Ornamentation,» *Journal narodnogo prosvetleniya* (1885); also *Slavic and Oriental Ornamentation in Manuscripts of Ancient and Recent Times* (atlas) (St. Petersburg, 1887) (in Russian).

practical significance but in the course of time, through gradual development, they departed from their materialistic foundations and initial configurations and created new and variegated ornamental forms.⁵

Numerous examples of Armenian ornamentation, together with partial interpretations, are to be found in L. A. Dournovo's *A Brief History of Old Armenian Painting*,⁶ in her large album *The Old Armenian Miniature*⁷ and its revised editions,⁸ in the introduction to the album entitled *The Armenian Miniature*,⁹ in the publications of S. Der-Nersessian,¹⁰ as well as in publications bearing specifically upon the different schools of Armenian miniature painting.¹¹

The present album is the first attempt to present in a separate edition the superb examples of Armenian ornamentation to be seen in manuscripts belonging to the Matenadaran. This same work has been under way since 1946. The intention to do this was brought to fruition through the efforts of a group of specialists in painting led by the Meritorious Art Worker and celebrated specialist in Armenian miniature painting, Lydia Alexandrovna Dournovo (1885–1963). But death prevented her from publishing that album with the introduction, supplements and notes.

During the process of editing it became clear that of Dournovo's projected 83 plates two would have to be omitted from the album due to their poor quality of reproduction. At the same time it was regarded as desirable to include another 15 plates from the archives of the Armenian State Art Gallery, of which copies had been made by painters under the direction of L. A. Dournovo. Besides these, the album has been filled out by the inclusion of an additional four plates (28, 45, 51) chosen by those who have brought this publication to completion. So it is that the album now has 100 colour plates comprising more than 2000 ornamentations. The plates are arranged chronologically according to the age of the manuscripts.

Of course, the materials presented here do not exhaust the best examples of manuscript ornamentation produced by the Armenian people's talented progeny in the course of the centuries. They only offer outstanding examples of the more important, typical, and frequently-used native ornamentations.

⁵ A. S. Mnatsakanian, *Armenian Decorative Art* (Yerevan, 1955) (in Armenian), also *Armenian Decorative Art* (synopsis of thesis) (Tbilisi, 1963) (in Russian).

⁶ (Yerevan, 1957) (in Russian).

⁷ Introduction in Armenian and Russian (Yerevan, 1952).

⁸ *Miniatures Arméniennes*, Texte et notes de L. A. Dournovo, préface de S. Der-Nersessian (Paris, 1961); *The Armenian Miniature*, album, introduction in Armenian, Russian and French by L. A. Dournovo (Yerevan, 1967).

⁹ Introduction by O. S. Tahanashian (Venice, 1966).

¹⁰ *Armenian Art in the Middle Ages* (Yerevan, 1975) (in Armenian).

¹¹ L. Azarian, *Cilician Miniature-Painting in the 12th and 13th Centuries* (Yerevan, 1964); A. Avetissian, *The Gladzor School of Armenian Miniature-Painting* (Yerevan, 1971); T. Ismailova, «An Armenian Illustrated Four Gospels from the Year 1018», *Armenian Art*, I (Yerevan: Academy of Sciences, 1974), 74–81; H. Hakobian, *The Vaspourakan Miniature*, book A (Yerevan, 1976) (in Armenian); I. Drampian, E. Korkhmazian, *Art Treasures in the Matenadaran* (Moscow, 1976) (in Russian).

* * *

As is known, the origin and form of the basic motifs of Armenian ornamentation are connected with remote times. Animal, floral, geometrical, and supporting motifs like the heavenly bodies and architectural structures are dominant here. Other peoples also formed these motifs, especially the ancestors of peoples of other Eastern cultures.

Christianity, which initially contended against pagan conceptions and against the cultural heritage connected with them, later gradually gave way both in Armenia and in other countries and began to use ancient ornamentations. Thanks to that, ecclesiastical buildings, sacred vessels, curtains, vestments, crosiers and other items began to be decorated with ancient ornamental designs and their adaptations; also manuscripts, especially the Gospels, the Bible, Mass, Ritual, Lectionary and Liturgy. Here a large role was assigned to the colours and their shades. The designs received a more varied and striking appearance because the work was performed with a pen and brush. So formed, there developed a new branch of Armenian ornamentation which we call «manuscript ornamentation.»

As with other branches of fine arts in the middle ages, Armenian ornamentation lived through different stages of development and thus appears with the stylistic idiosyncrasies of different schools of illumination painting. Unfortunately, no extensive works of ornamentation from the 5th to 9th centuries are extant; the individual samples that have been preserved do not provide a basis for formulating a general idea concerning decorative art in that period. But the high standard of extant 10th century illuminations and the testimony of extant written sources indicate that already in the early centuries there had developed precise traditions for the artistic design and ornamentation of Armenian manuscripts.

Seen in this light, especially significant are the some 80 examples from three 10th century manuscripts (plates 1–6). While they preserve the general ornamental motifs and configuration of other Near Eastern decorative fine art they have a noticeable individuality.

In this period, thanks to emancipation from Arab subjugation and the re-establishment of their own state, favourable conditions were created for Armenian cultural advancement. From among the manuscripts born in those new conditions we present first the Etchmiadzin Gospel of the year 989, a manuscript of exceptional artistic merit because of the ornaments which attract the eye even today on account of the brightness of their unfaded colours (plates 3, 4). They depict *khorans* with columns, bases and capitals, arches, trees, flowers, birds (doves, peacocks, partridge, quail), baskets of fruit, boughs of pomegranate, curtains, cushions and other details. The ornamental designs used for the framing of dominical miniatures are also fascinating. In all of that the talented Armenian painter has mas-

terfully reproduced the likeness of the objects, even giving them a realistic quality: for example, the marble columns, the Ionic capitals, and the rainbow-like arch which is similar to the vaults of the main entrances of monumental buildings. The painting of the birds and vegetation is particularly life-like and convincing. The skill of the artist and his fine sense of taste is displayed especially in the colouration. The rich range of colours and the synthesis of bright and warm shades (dark red, brown, green and blue), along with the restrained application of gold, create a cheerful mood and, with the dominical illuminations, they give to the entire manuscript solemnness, a festive appearance, and magnificence. In those beautiful and invigorated creations the painter has reached a deep level of artistic persuasiveness.

Produced at the end of the 10th century during the reign of the Bagratids of Ani, these superbly-crafted and monumental ornaments correspond to the flourishing culture of the time and to the spirit of Grigor Narekatsi's poetry. At the same time they bear witness to the vitality of local and national traditions of an earlier period as well as to those of Hellenistic times. Because of their originality and national character the ornaments of the manuscript of 989 occupy a significant place in the repository of not only Armenian but also universal fine arts.

Ornaments from the 11th century are amply represented in the album (plates 7—27). In the manuscript ornamentation as well as in the plot miniatures produced in different centres of national culture in this period, the graphic and decorative styles are clearly evident. The attention given to the outlines of the ornaments of manuscripts from 1018, 1038 and 1057, the flatness of the painting, the limited use of colours, the absence of gold and of architectural setting and the broad generality of forms lie at the basis of the individuality of this group of examples. The painter of the manuscript of 1018 has painted with broad generality the leaves of grapevines and date-trees, the almond-shaped leaves of roses which he has placed one on the other, and bases consisting of pieces of different colours and having stressed contours and, in so doing, has deviated from the reproduction of architectural details that was employed by painters in the preceding centuries (plates 11, 12). Of particular interest are the chain-shaped, intricate interweavings depicted in crisp colours: white, green, red and yellow upon a black background. The extremely compacted and restrained drawing, which the colours have been made to serve, fulfils a role of explaining the content of the manuscript. This is true also of the manuscripts of 1038 and 1057. The unique colouration of these monumentally-styled ornaments also differentiates them from the others.

The characteristic examples of 11th century style are the ornaments of MSS Nos. 7736 (the «Mughni Gospel»), 2805, 7737, and 2877 (plates 8, 11—26). Concerning № 7736 L. A. Dournovo has written that

«The illumination of the Mughni Gospel, because of its style of execution, opulence and presentation of the colouration, distinguishes itself as a memorial of high artistic achievements.»¹²

Indeed, in this manuscript (plates 18—21) the drawing, the treatment of the motifs' details, and the profusion of the colours have been effected with great delicacy. The large, heavily proportioned, rectangular *khorans* cover the entire page; these and the newly introduced type of decorations for the chapters with their various floral, animal, and geometrical motifs give to the manuscript magnificence and an elegant appearance. Such creations, monumental in style and executed with thick colours, are close to frescoes in appearance. Being the master of a fine feeling for artistic decoration the gifted Armenian painter has created delicate compositions of multifarious designs and placed them on separate pages or in margins with such calculation that the configurative balance of the whole page is not disturbed at all.

Because of their richness of ornamentation, heavy proportions, and the imaginativeness with which content-inspired decorations have been neatly blended, the Mughni Gospel's ornaments are in a special way connected with those of the Queen Mlike manuscript of 902 and those of the Etchmiadzin Gospel of 989.

Plates 27—45 present ornaments of the 12th—13th centuries from Armenia proper and diaspora colonies in foreign lands. They include more than 500 examples produced in various places. Because of their originality and stylistic distinctiveness, especially striking to the eye are the ornaments of the painters Stephanos (plates 29—32), Kozma (plates 33—35), the unknown painter of 1224 (plates 36, 37), Toros (plate 38), Ignatios (plates 39, 40), and Grigor (plates 41—44).

During the 12th and 13th centuries Armenian manuscript ornamentation attained a high level of development in Cilician Armenia.

After the fall of Ani's Bagratid kingdom (1045) and during the period of the Turk-Seljuk and, later, Mongolian invasions and their longlasting supremacy, a large mass of Armenians moved to the area north-east of the Mediterranean Sea, Cilicia. There, having established a permanent residence, the Armenian Cilician kingdom was formed; it lasted for some 200 years (1198—1375).

In Cilicia, thanks to the favourable conditions of economic and political life and to the movement of trade and extensive international connections, Armenian culture prospered. Miniature painting flourished especially and there ornamentation occupied an exceptional place.

Manuscript ornamentation and illumination in the early Cilician period bears the distinct mark of Arme-

¹² L. A. Dournovo, A Brief History of Old Armenian Painting, 23.

nía proper. Even so, already by the second half of the 12th century there were formed the stylistic traits of the Cilician school of miniature painting; these traits correspond to the new conditions and artistic tastes of the people.

The size of the manuscripts decreases and with it the ornamentations and the development of their details becomes smaller and more delicate. The characteristically massive style of the ornamentation done in Armenia proper loses its significance. Here priority is given to the book's decorative appearance. The harmonization of **half-khorans**, marginal decoration, ornamented letters and other forms of embellishment is perfected in the composition of titlepages. If previously in Armenia proper ornamentation was used mainly for decorating the front pages and the dominical miniatures now, in Cilicia, the other pages of the manuscripts are also copiously decorated with pictures. The colours become more radiant, bright, and pronounced. There is extensive use of gold. In the miniature art as well as the ornamentation the desire to picture life realistically grows strong. The religious and Evangelical thematic paintings and symbols begin to take on an appearance of everyday life. As a result of extensive contact with the cultures of other countries, both neighbouring and far, foreign influences also make their way into fine art forms.

These new influences which appear in the ornamentation of Grigor Narekatzi's **Book of Laments** (1173), then in the decoration of manuscripts of 1194, 1237, and 1249, are fully demonstrated also in the manuscript of 1251 which, the scribe says, was copied «from a good and choice exemplar» (plate 47). In Vartan's miniature painting one already sees the new style of ornamentation: in its **khorans** with their flat character and execution with lavish use of gold, in the precise reproduction of the details of birds and figures, in the simplicity of the composition of floral motifs, their harmonious arrangement, and in the perfected technique.

The Cilician school's high level of technique and its rich style of ornamentation are displayed more passionately in the mid-13th century paintings in a manuscript of diminutive size ($23 \times 15 \times 5$ cm) ordered by Smbat Sparapet (plates 48—50).

The rectangular, three-columned, golden, slight **khorans** which, because of the multifariousness of their motifs (nymphs, wild animals, imaginary beings, horses, etc.) display a new quality in the decoration of front pages; the pictures of trees and birds placed symmetrically around the plot miniatures; the ornamentation of letters and frames — these are differentiated from the ornamentations of the preceding period by their freshness and brightness of colouration.

In Cilicia, during the years 1260—1270, there appeared a number of new and very talented painters. They lifted the art of Armenian manuscript decoration to a new and higher level.

Toros Roslin became a significant and widely recognized artist in this period. He drew up the designs for and illuminated numerous manuscripts about which we have information concerning only seven: These were done between 1256 and 1268. The Matenadaran has two manuscripts of that ingenious illuminator; one is number 10675 (dated 1268)¹³ and some examples of its ornaments have been included in this album (plate 51). These illuminations feature complicated arrangements involving floral, animal, and geometrical motifs and figures of human and imaginary beings; they are used mainly to decorate **khorans** and titlepages. Here Toros Roslin appears as a great master of composition. By the wise positioning of well-conceived ornaments and by the harmonious and balanced organization of the pages the painter imparts to his work a strong feeling of real life. The appearance itself of this in the ornamentation points to that new mentality which affected the materialistic and intellectual development of people living in Cilicia during the second half of the 13th century. The sharply-detailed encapsulation of the floral and animal world, the realistic portrayal of human figures and the convincing reproduction of their spiritual feelings, carried out with strong and affected technique, gives to the ornaments such a this-worldly spirit of expression that it corresponds to advancing societal conceptions and spiritual demands that, at the time, were being freed from the bonds of the Middle Ages.

After Toros Roslin, beginning in the years 1280—1290, the manuscripts have a tendency toward free and lavish ornamentation. Restless activity and dramatism are noticeable in the miniature painting. Giving way completely to their imagination, painters create complicated, such diverse arrangements placed abundantly in free spaces and even in the text that the balance of design is sometimes spoiled along with its restraint and increased lavishness of decoration.

Those new tendencies in ornamentation are plainly evident in a manuscript of 1286, «Tchashots» (lectionary). That manuscript — donated to King Hetum — is striking to the eye because of its extreme abundance of decoration. There are one to three ornaments on each of the manuscript's 400 pages and some 700 in all. For the most part they are floral and animal motifs, marginal ornamentations, ornamented initial letters, text-dividers and symbols employing imaginary human and animal beings. Especially noticeable are the **khorans**, plot miniatures and portraits of the Evangelists located in the text. The placing of all those things at different locations in the manuscript has meant that almost every page is embellished and lends to the manuscript an exceptional splendour (plates 54—60).

¹³ Having belonged originally to the Armenian Patriarchate in Jerusalem, this manuscript was donated to the Matenadaran in 1975 on the advice of Vazguen I, Catholicos of All Armenians.

Here the figures of birds, animals, imaginary beings and people are depicted with an extremely flexible, dramatic, and sharp expressiveness. The attempt to solve the problems of size and dispersion is noticeable. The clear and pronounced colours of the ornaments, shining because of the abundant use of gold, give a mirth and festive appearance to all the decoration; this is true also of manuscript № 9422 (plates 61, 62), a Gospels manuscript copied in 1287 by Bishop Hovannes in Akner.

Unfortunately; the incursion of foreign invaders into Cilicia and the consequent downfall of the Armenian state in 1375 prevented national fine arts from attaining the next stage of development in that part of the native land. Nevertheless, the traditions of Cilician ornamentation were not lost without trace. They were kept and their echoes are found in the miniature painting of succeeding times. The present album offers a series of examples of the employment of those traditions in the motherland and in colonies of Armenian culture in other countries. Understood in this light, the numerous examples of ornaments from schools of painting at Gladzor, Tatev, Crimea, and other places are noteworthy.

In the works of the famous painters Momik, Toros Taronatsi, and Grigor Tatevatsi we have valuable examples of 14th century manuscript ornamentation. Because of their deeply moving and intimate character the miniatures of one of the three illuminated manuscripts of the significant painter, sculptor, and architect Momik grasp one's studied attention (1292, Noravank). In the 1280s we find Momik in Cilicia where he became an artist. Upon his return to Siunik he brought with him the decorative traditions of Cilician ornamentation and these are expressed especially in the ornamentation of headpieces, in the ornaments in the margins and initial letters, and in the soft synthesis of a few colours (red, blue, green, yellow and gold). In these ornaments of the painter's early period (plates 63, 64) the precedents are already in evidence of that style which has a more perfected appearance in the artistic form of the manuscript of 1302.

Toros Taronatsi was an outstanding illuminator of the Gladzor school of miniature painting. The manuscript of 1323 as well as his other works are notable first of all for the abundance and lavishness of their ornamentation (plates 71, 72). Here, as in the creations of Momik, the initial pages feature capitalizations employing pictures of animals to symbolize the Evangelists. This is undoubtedly a result of Cilician influence. Especially significant are the marginal ornamentations which feature motifs taken from real life (the bird swallowing a fish, the cock pecking at the branch of flower, the sirens, the shepherd playing a flute, the young man perched in the tree, the man praying, the wild animals). These make the manuscript attractive and animated. Important here also are the rainbow-like arch and the varied decorations of the round ornaments. The talented painter has put together new forms

of ornamentation by uniting different motifs. Points of interest are the animals placed in the versatile floral decorations and the ornamentations used to present human heads and plot scenes.

Toros Taronatsi enriched Armenian ornamentation by his new and distinctive portrayals.

During the 13th and 14th centuries numerous manuscripts were produced in the scriptoria of Aghtamar and the monasteries in the environs of Lake Van. Their co-existing, distinctive traditions of ornamentation, because of their unusual stability, were maintained until the 17th and 18th centuries.

The graphic decorative style is characteristic of Vaspourakan (i.e., the area around Lake Van — Tr.) ornamentation. It does not have the radiance, lavishness, and brightness which are the trademark of Cilician miniature painting. The decorative work of the school is extremely restrained and modest. Its basic means of expression are correspondingly limited. Here the drawing has primary and decisive significance. The paint is used sparingly, without shading, and the manner of watercolour application around the miniatures is with a light, fine layer and unmixed. There is an absence of gold. The basic material is the paper whose clean, unpainted surface is used as a background in decoration or thematic pictures. The masters of the Vaspourakan miniature school are able to produce great expressiveness using limited means. Leaving aside the matter of the lack of depth in the portrayals and the decidedly sketchy resolution of the illusory drawing and forms, these creations are full of vitality. A spirit of real life prevails in plot miniatures as well as other ornamentation.

A decided conservatism is also a trait of the Vaspourakan ornamentation and for this school in general. This was connected, first, with those special conditions of economic and political life in which the Armenian population of that region lived and, second, to the rich heritage of ornamental traditions which were cultivated in ancient times by people of those places.

The style of Vaspourakan ornamentation, which has roots extending back to the manuscript of 1038 and even earlier times, is distinctly expressed in the work of the painters Simeon Artchishetsi, Kirakos, Tserun, Zakaria, Rstakes, and an unknown painter (manuscript № 9423).

The ornaments of manuscript 9423 (dated 1332; plate 75), which offer marginals, parts of headpieces' and initial letters' decoration, are resolved with a graphic style. The spiral-shaped ornament is used in the head pieces; indeed, the initial letters are constructed from the figures of birds and animals. Original are the marginal ornaments which completely fill the edges of the pages; they are formed from the leaves of palms as a basic celebrative motif as well as from the figures of birds, cocks, fish, and imaginary beings. The application of a few untinted colours — especially red, blue and yellow — in open areas between marginal decora-

tions gives more stress to the work's flatness of character. The **khorans** lack any depth and do not possess the principles of architectural construction. But that which renders the style more attractive and intriguing is the fact that there is a sharp, sensitive expression of real life produced by modestly executed ornamentation.

From among the numerous manuscripts illuminated by Zakaria Aghtamartsi the album presents samples from only one manuscript, № 5332, dated 1357. This artist, who was widely recognized in his time (the second half of the 14th century), was also active in musical and building projects. He appeared in the area of book ornamentation with a venturesome mind and the innovation of a few designs. In titlepages, for example, he placed the picture of an Evangelist on one part of the page and on the rest, from top to bottom, headpiece and marginal ornaments, the whole page now being filled with beautiful and tasteful forms. In the eight **khorans** of the manuscript of 1357 the capital letters, cock, peacock, numerous kinds of birds on trees, capitals of columns, circumferential decorations, stylized trees, four- or six-leaved roses and other ornaments are pictured with great detail. The **khorans**, with their traditional and plain arches, are striking to the eye because of their clarity, flat and precise style, and pleasant, full colours (plates 81—82).

In the ornamentalistic creations of the scribe and painter Rstakes from 1397 the graphic decorative style is distinctly expressed (plates 83—85). The extremely expressive vitality which is a trait of his thematic miniatures is also revealed in his ornamentations. His motifs are multifarious. Particularly noteworthy are the decorative text-dividers which feature complex arrangements of floral and animal motifs. Rstakes' arrangements are quite dynamic, original, and full of life.

The album's other ornaments from the Vaspourakan region serve to complete the presentation given here of that school's long-lived decorative traditions and its primary characteristics (plates 86—90).

In the 15th and 16th centuries, when Armenia lost its independent status and was under despotic Turkish and Persian rule, the Armenian creative intellect, though constricted, nevertheless was continuing to produce new works of value in the field of culture.

In this period a comparatively large number of manuscripts was written. The basic elements of their artistic ornamentation, however, are comprised not so much of thematic illuminations as of **khorans** and decorative text-dividers. Since for the most part these manuscripts were produced in Vaspourakan (Vostan, Narekavank, Van, the Srhu monastery, etc.), most of them bear the mark of the graphic style which came to be traditional in that region. Characteristic, for example, are the ornaments of plates 91 and 92. Their decorative motifs, lightly painted in one or a few colours, are extremely simple in their construction, distinct style (uniform and grasped at a glance), and graphic

decorative character. The more than 400 examples taken from three manuscripts provide the means for forming a clear idea about Armenian decorative art in this new period (plates 93—100).

From the late Middle Ages and more recent times especially important are the decorative works of the creative, transitional painter Hakob Djughayetsi (16th—17th centuries; plates 93—96). The early part of his life was spent in Armenia but later he lived in Persia. He was one of those thousands of native Armenians who, in 1604, in a time of forced emigration arranged by Shah-Abbas, was deported to Persia and settled in New Julfa. Here too Hakob Djughayetsi remained loyal to his art. The ornamentations of his manuscript of 1610 are striking for their purity of colours and the clarity, originality, and innovativeness of their employment. Into variegated, decorative motifs inherited from Armenia new, eastern-style ornamentation is inserted (mainly Persian). The latter include embellishments framing the text, new arrangements of the interweaving of floral and bird motifs, and new, geometrically-designed headpieces, all painted with strong feeling. Here the painter adopts foreign forms and uniquely makes them serve his nation's artistic requirements.

The decorative work of Hakob Djughayetsi is saturated with warm vitality. The colouration fulfils an important role. By means of the colour the artist attains the expression not only of content but also of feeling. His numerous and variously coloured designs, with the colourful plot miniatures and pictures of the Evangelists, reflect the beauties of nature and of life. About that the colophon of the manuscript also testifies when the painter mentions his decorated manuscript: «a garden blossoming with flowers like a springtime paradise» and «a paradise filled with roses.»

Hakob Djughayetsi enriched Armenian decorative fine art by his uniquely expressive means of execution: by his new designs, his illustrated reflection upon the conceptions of the world around him, and by his resonant and vivacious colours.

The illuminations of a Bible of 1649 by the painter Herapet also concern the New Julfa school (plates 99—100).

Notable examples of Armenian ornamentation also exist in manuscripts of diaspora communities. The manuscript ornamentations created in scriptoria in Constantinople, Lvov, Kamenets-Podolsk, and other places, are striking because of their variegatedness and their apparent desire to preserve older traditions of Armenian illuminative decoration, especially traditions of the 13th and 14th centuries. In some ornaments one also notices the influence of western European etching.

So it is that the art of manuscript ornamentation, creatively cultivated and perfected over a continuous period of more than a thousand years by talented re-

representatives of the Armenian people, has maintained its interest and even now its great artistic charm.

Manuscript ornamentation is one of the burning expressions of the creative intelligence of the Armenian people. Here, more than in any other field of culture, are expressed abundantly and prominently, through attention to books, the keen artistic taste of the Armenian people, and the love of and the high potential for grasping artistically the beauty of that outside world

that surrounds man. In content profoundly rich by nature and brought to human and artistic perfection these small, diminutive artistic forms rise to a high level of art.

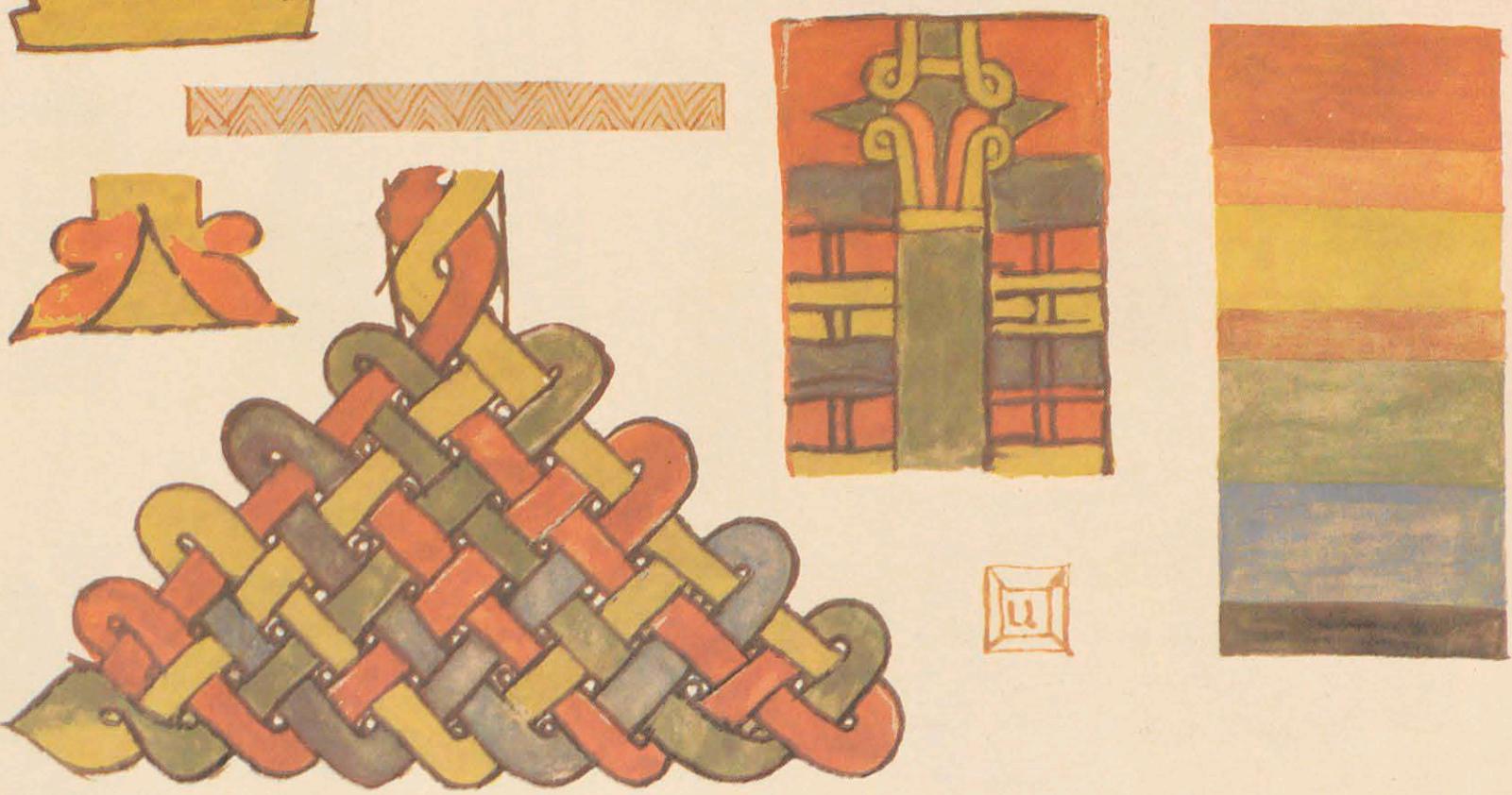
Armenian manuscript ornamentation not only occupies a large place in the nation's fine artistic culture but is also an important contribution in the treasury of international art.

ԶԱՐԴԱԿԱՐԵՐ
ОРНАМЕНТЫ
ORNAMENTS

1 986 թ., ԱՎԵՏԻՐՆԻ, ԱՍԱՅՅՈՎ ԵՂԻԱ, ԶԵԼ. № 7735

986 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ПОЛУЧАТЕЛЬ ЕГИА, РУКОПИСЬ № 7735

986. GOSPEL; RECIPIENT: EGHIA; MS № 7735



2 986 Թ.. ԱՆՁԱՐԻՆ, ԱՍԱՅՈՒ ԵԳԻԱ, ԶԵՂ. № 7735

986 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ПОЛУЧАТЕЛЬ ЕГИА, РУКОПИСЬ № 7735.

986. GOSPEL; RECIPIENT: EGHIA; MS № 7735.



3 989 Թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՆՈՐԱՎԱՆԿ (ՍՅՈՒՆԻՔ), ԳՐԻՉ՝ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ՍՏԵ-
ՓԱՆՈՍ ԱՏԵՓԱՆՈՍ ՔԱՂԱՆԱ, ԶԵՂ. № 2374 («ԷՇՄԻԱՑՅԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆ»)

989 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, НОРАВАНК (СЮНИК), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС,
ПОЛУЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК СТЕПАНОС, РУКОПИСЬ № 2374 («ЭЧ-
МИАДЗИНСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ»)

989, «THE ECHMIADZIN GOSPEL»; NORAVANK (SIUNIK); SCRIBE:
HOVHANNES; RECIPIENT: STEPHANOS THE PRIEST; MS № 2374.



4 989 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՆՈՐԱՎԱՆՔ (ՍՅՈՒՆԻՔ), ԳՐԻՉ՝ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԱՏԱ-
ՅՈՒՆ ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՔԱՂԱՐԱ, 260. № 2374 («ԷՇՄԻԱՑԻՐ ԱՎԵՏԱՐԱՆ»)

989 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, НОРАВАНК (СЮНИК), ҚАЛЛИГРАФ ОВАННЕС,
ПОЛУЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК СТЕПАНОС, РУКОПИСЬ № 2374 («ЭЧ-
МИАДЗИНСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ»).

989, «THE ECHMIADZIN GOSPEL»; NORAVANK (SIUNIK); SCRIBE:
HOVHANNES; RECIPIENT: STEPHANOS THE PRIEST; MS № 2374.



5 X դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԳՐԻ ԳՐԻԳՈՐ ԿՐՈՆԱՎՈՐ, ԿԱԶՄՈՂ ԳԵՎՈՐԳ ԿՐՈՆԱՎՈՐ, ԶԵՂՈՒԹ. № 5547

Х В., ЕВАНГЕЛИЕ, КАЛЛИГРАФ ГРИГОР КРОНАВОР (СВЯЩЕННИК), ПЕРЕПЛЕТЧИК ГЕОРГ КРОНАВОР, РУКОПИСЬ № 5547

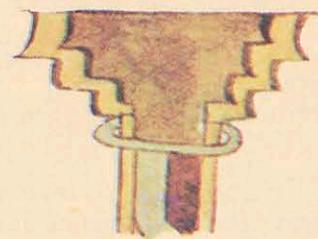
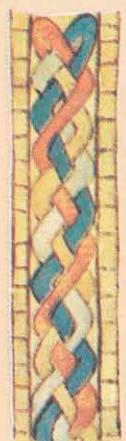
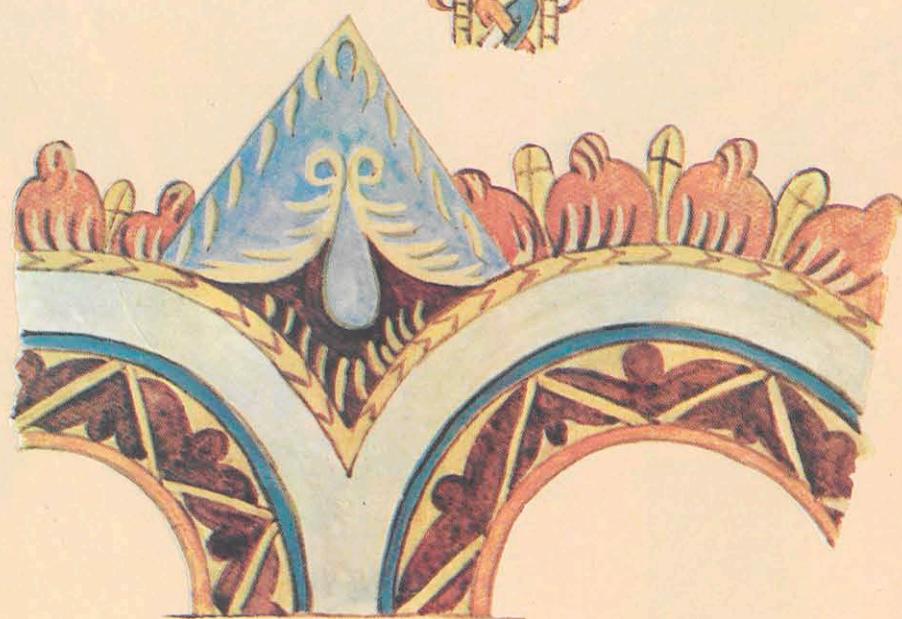
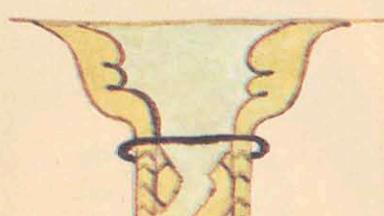
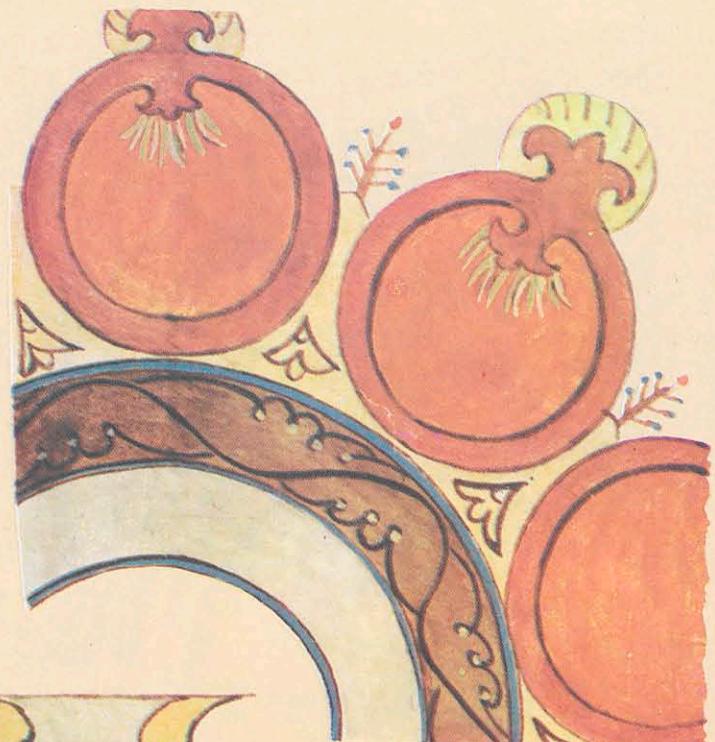
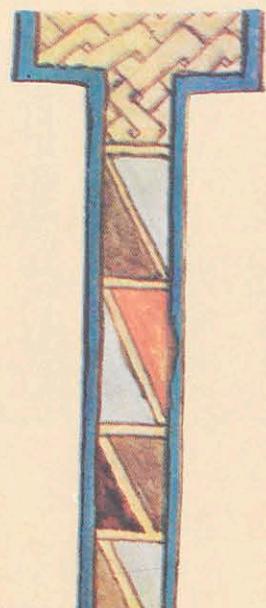
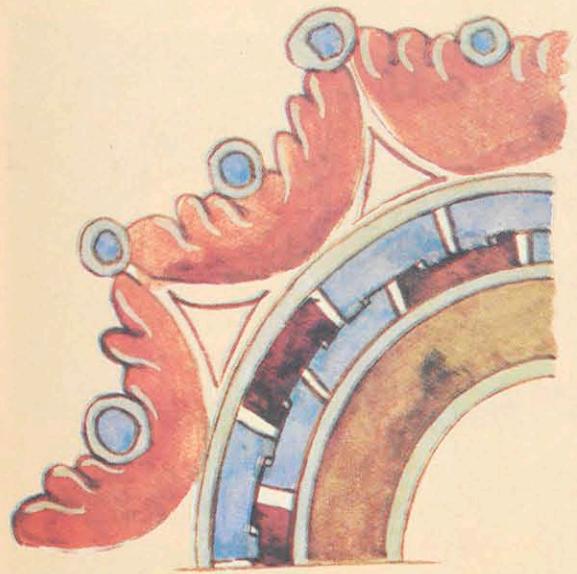
X TH CENTURY, GOSPEL; SCRIBE: GRIGOR KRONAVOR; RECIPIENT: GEVORG KRONAVOR; MS № 5547



6 X դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ (ՊԱՌՊԱՆԱԿ), ԶԵՂ. № 2818 (ԱՎԵՏԱՐԱՆ, XVI դ.)

Х В., ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАЩИТНЫЙ ЛИСТ), РУКОПИСЬ № 2818 (ЕВАН-
ГЕЛИЕ, XVI В.)

X TH CENTURY, GOSPEL (END-PAGES); MS № 2818 (GOSPEL, XVI TH
CENTURY)

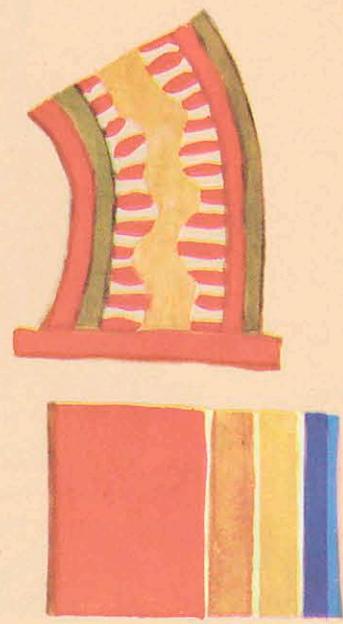


7 X—XI вв., а) ԱՎԵՏԱՐԱՆ (ՊԱՇՊԱՆԿ), ԶԵՂ. № 49 (ԴԻՈՆԻՍԻՈՆ ԱՐԻ-
ՊԱԳԱՅԻ, ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ, 1282 թ.), բ) ԱՎԵՏԱՐԱՆ (ՊԱՇՊԱՆԿ),
ԶԵՂ. № 9310 (ԱՎԵՏԱՐԱՆ, 1579 թ.)

Х—XI вв., а) ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАЩИТНЫЙ ЛИСТ), РУКОПИСЬ № 49
(«СОЧИНЕНИЯ» ДИОНИСИЯ АРИСПАГОСА, 1282 Г.).

б) ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАЩИТНЫЙ ЛИСТ), РУКОПИСЬ
№ 9310 (ЕВАНГЕЛИЕ 1579 Г.)

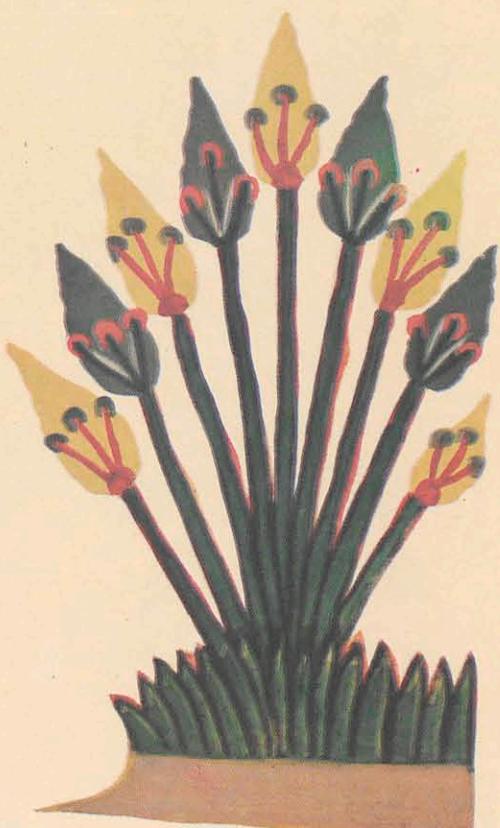
X—XI TH CENTURIES: A. GOSPEL (END-PAGES); MS № 49 («THE COM-
POSITIONS» OF DIONYSIOS ARISPAGOS, 1282); B. GOSPEL (END-
PAGES); MS № 9310 (GOSPEL, 1579)



8 X—XI ԱԴ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԳՐԻՉ, ԾԱՂԿՈՂ ԳՐԻԳՈՐ, ՍՏԱՑՈՂ ՍՈՒՔԻԱՌ,
ԶԵՂ. № 2877

Х—XI ВВ., ЕВАНГЕЛИЕ, КАЛЛИГРАФ И ХУДОЖНИК ГРИГОР?
ПОЛУЧАТЕЛЬ СУКИАС, РУКОПИСЬ № 2877

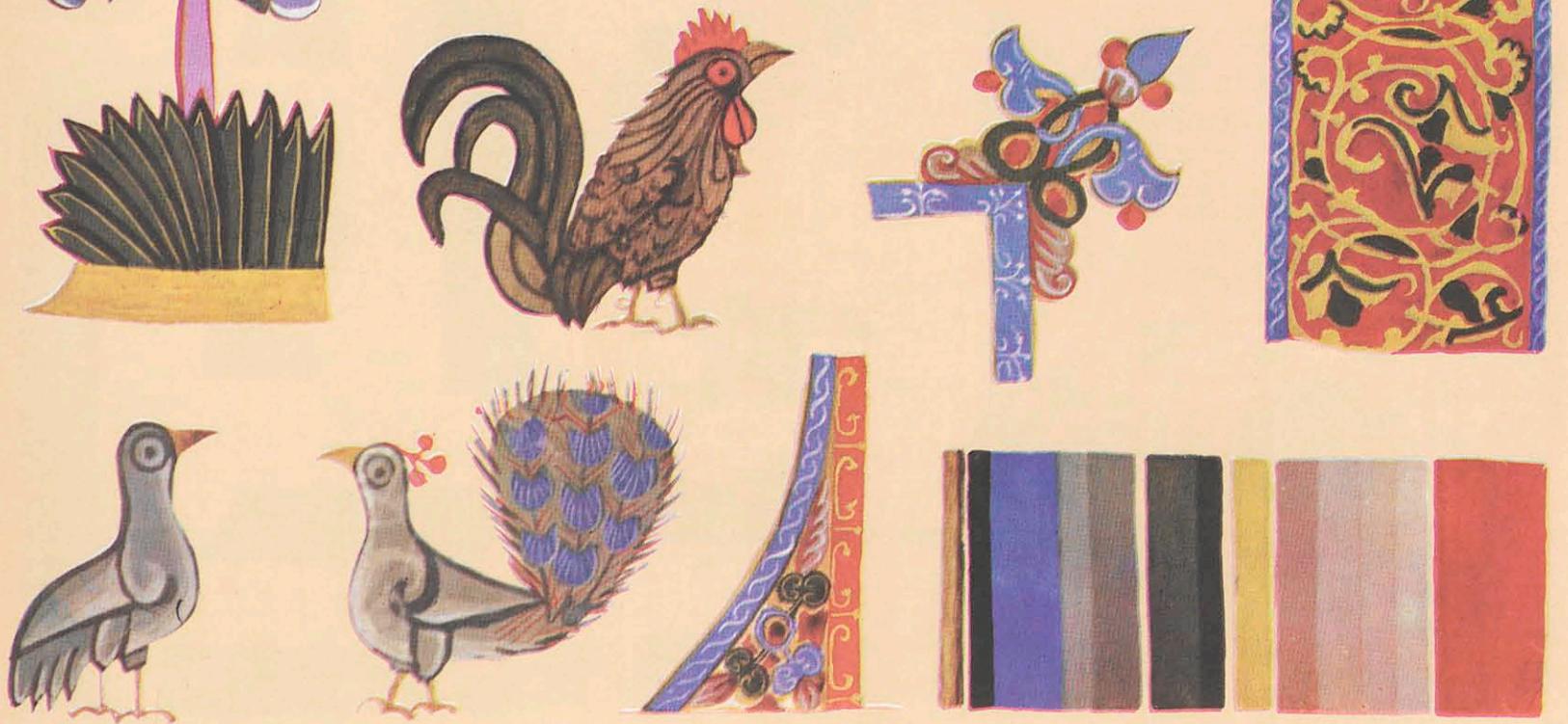
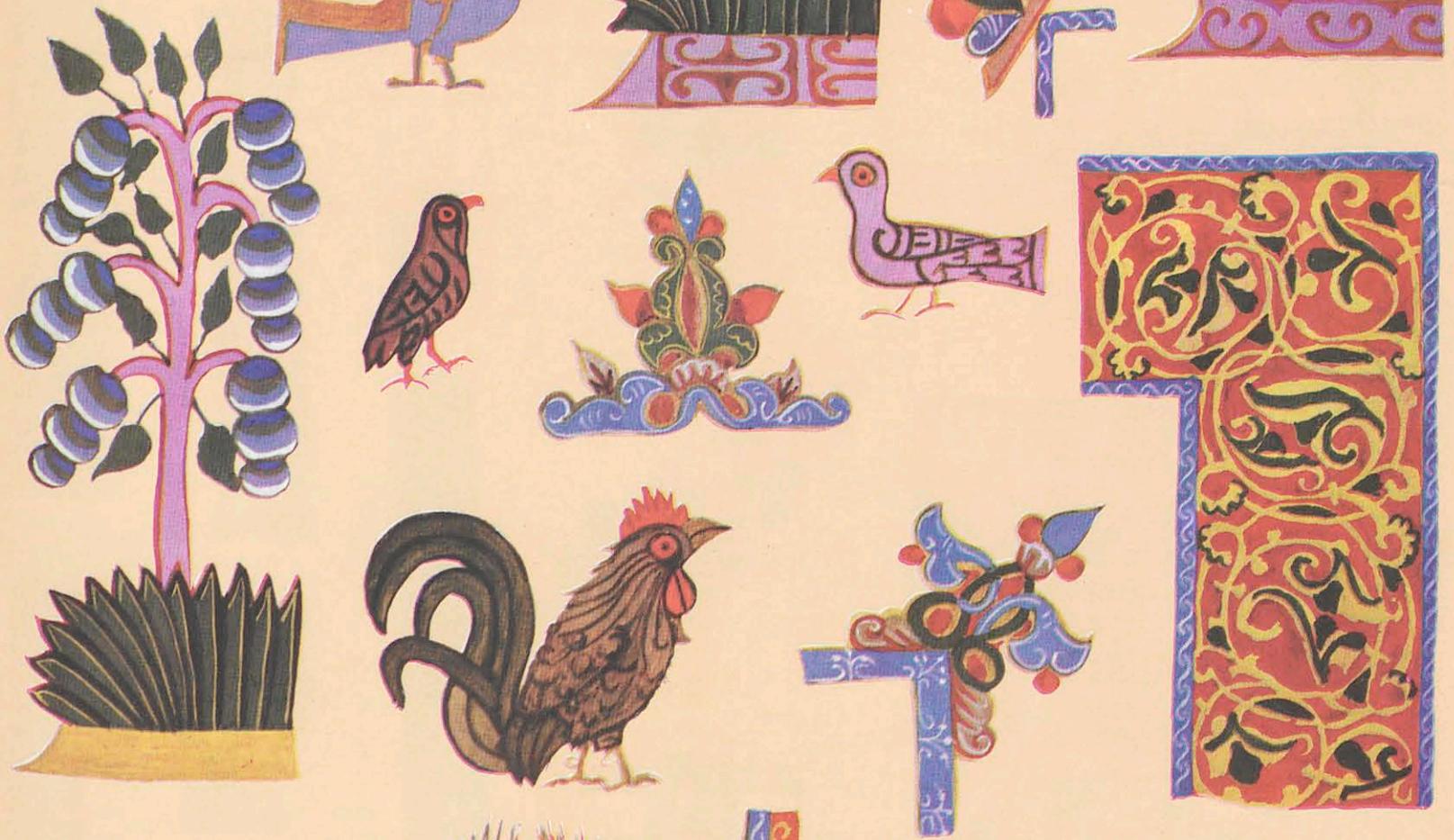
X—XITH CENTURY, GOSPEL; SCRIBE AND PAINTER: GRIGOR (?);
RECIPIENT: SUKIAS; MS № 2877



9 X—XI ՎՎ., ԱՎԵՏԱՄԻՒ, ԳՐԻԶ, ԾԱՂԿՈՂ ԳՐԻԳՈՐ, ԱՏԱՅԱՆ՝ ՍՈՒՔԻԱՍ,
ԶԵՂ. № 2877

X—XII CENTURY, GOSPEL; SCRIBE AND PAINTER: GRIGOR (?);
RECIPIENT: SUKIAS; MS № 2877

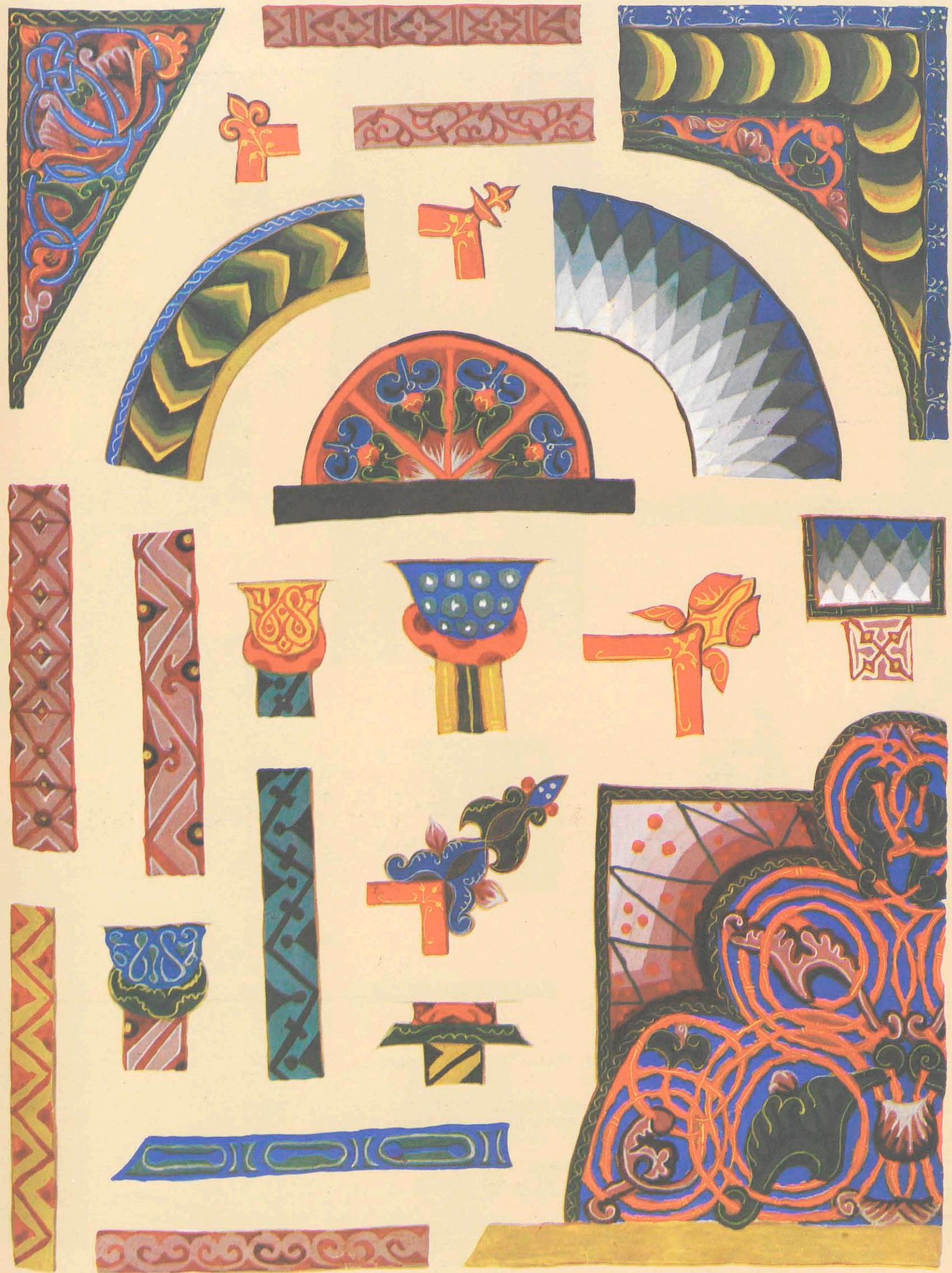
X—XII CENTURY, GOSPEL; SCRIBE AND PAINTER: GRIGOR (?);
RECIPIENT: SUKIAS; MS № 2877



10 X—XI ՀՀ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԳՐԻՉ, ԾԱՂԿՈՒՄ ԳՐԻԳՈՐ, ԱՏԱՅԱԴ ՍՈՒՔԻԱՆ,
ԶԵՂ. № 2877

Х—XI ВВ., ЕВАНГЕЛИЕ, КАЛЛИГРАФ И ХУДОЖНИК ГРИГОР;
ПОЛУЧАТЕЛЬ СУКИАС, РУКОПИСЬ № 2877

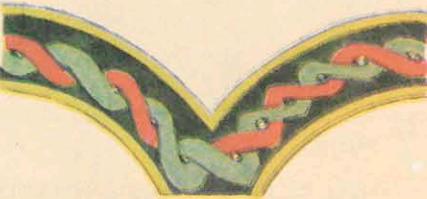
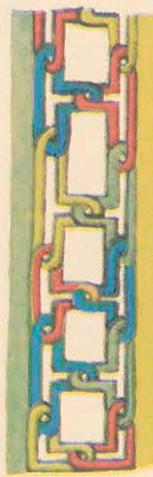
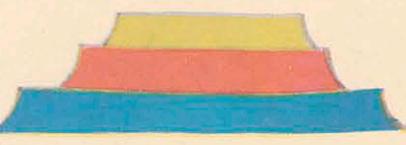
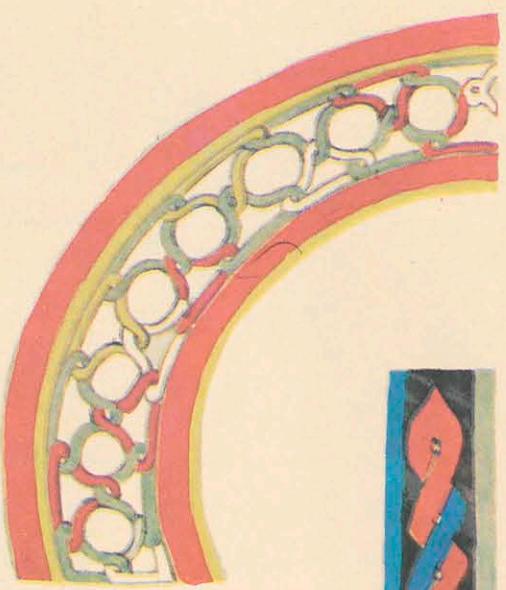
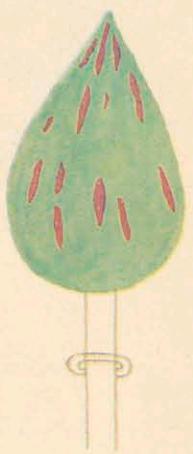
X—XITH CENTURY, GOSPEL; SCRIBE AND PAINTER: GRIGOR (?);
RECIPIENT: SUKIAS; MS № 2877



11 1018 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՏԱԼԱՇԻ ՎԱՆՔ (ԿՈՏ ԳԱՎԱՆ), ԳՐԻՉ՝ ՀՕՎՀԱՆՆԵՍ, ԱՄԱՅՈՆ ԾՈՎՈՒԿ ՏԻԿԻՆ, ԶԵԽ. № 4834

1018 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ТАЛАШ (ОБЛАСТЬ КХОТ), КАЛ-
ЛИГРАФ ОВАННЕС, ПОЛУЧАТЕЛЬ ГОСПОЖА ЦОВУК, РУКОПИСЬ
№ 4834

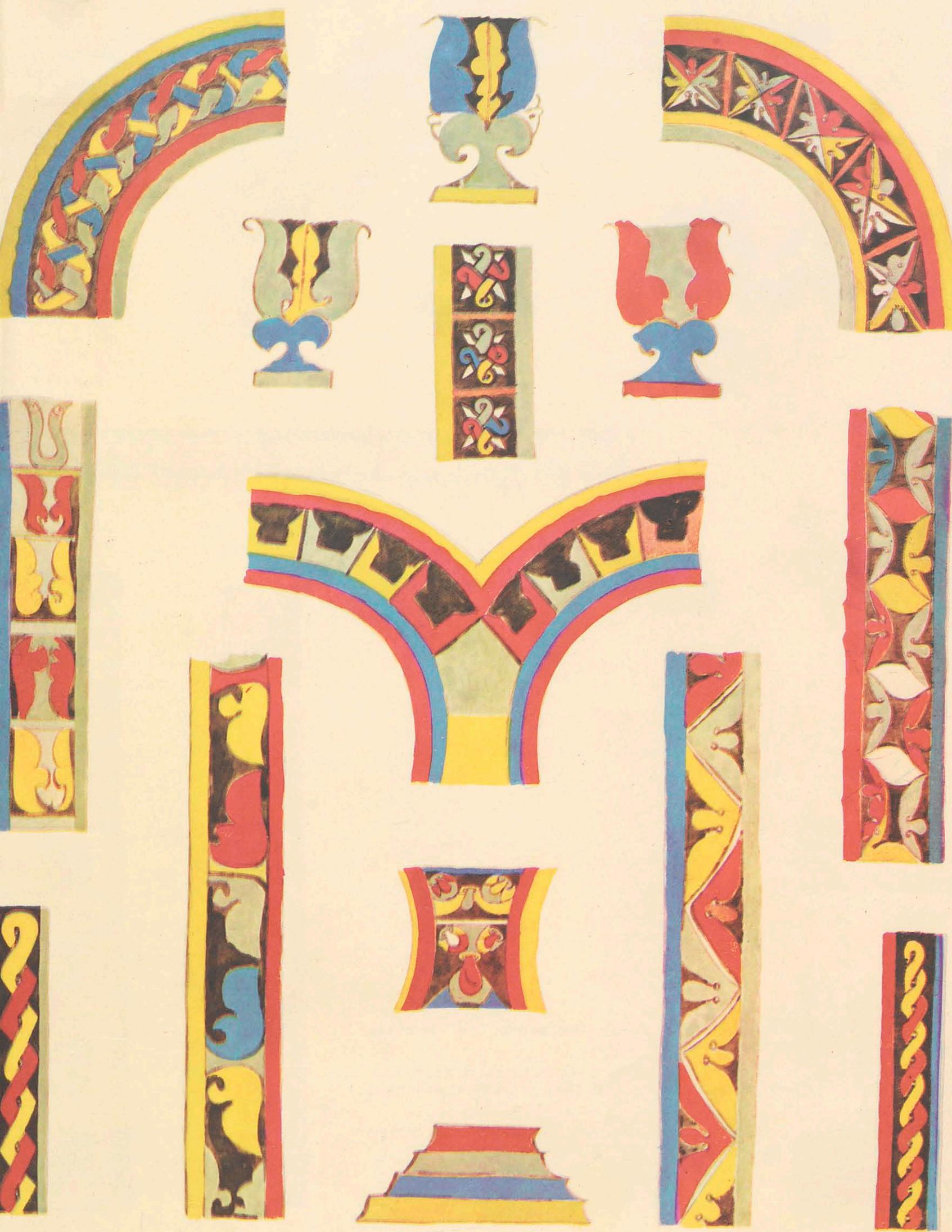
1018, GOSPEL; TALASH MONASTERY (KGHOT REGION); SCRIBE:
HOVHANNES; RECIPIENT: TSOVUK TIKIN; MS № 4834



12 1018 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՏԱԼԱՇԻ ՎԱՅՐ (ԿԴՈՏ ԳԱՎԱՆ), ԳՐԻՉ ՀՈՎՀԱՆՆԵԼԻ, ՍՏԱՑՈՆ՝ ԾՈՎՈՒԿ ՏԻԿԻՆ, ԶԵՂ. № 4834

1018 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ТАЛАШ (ОБЛАСТЬ КХОТ), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС, ПОЛУЧАТЕЛЬ ГОСПОЖА ЦОВУК, РУКОПИСЬ № 4834

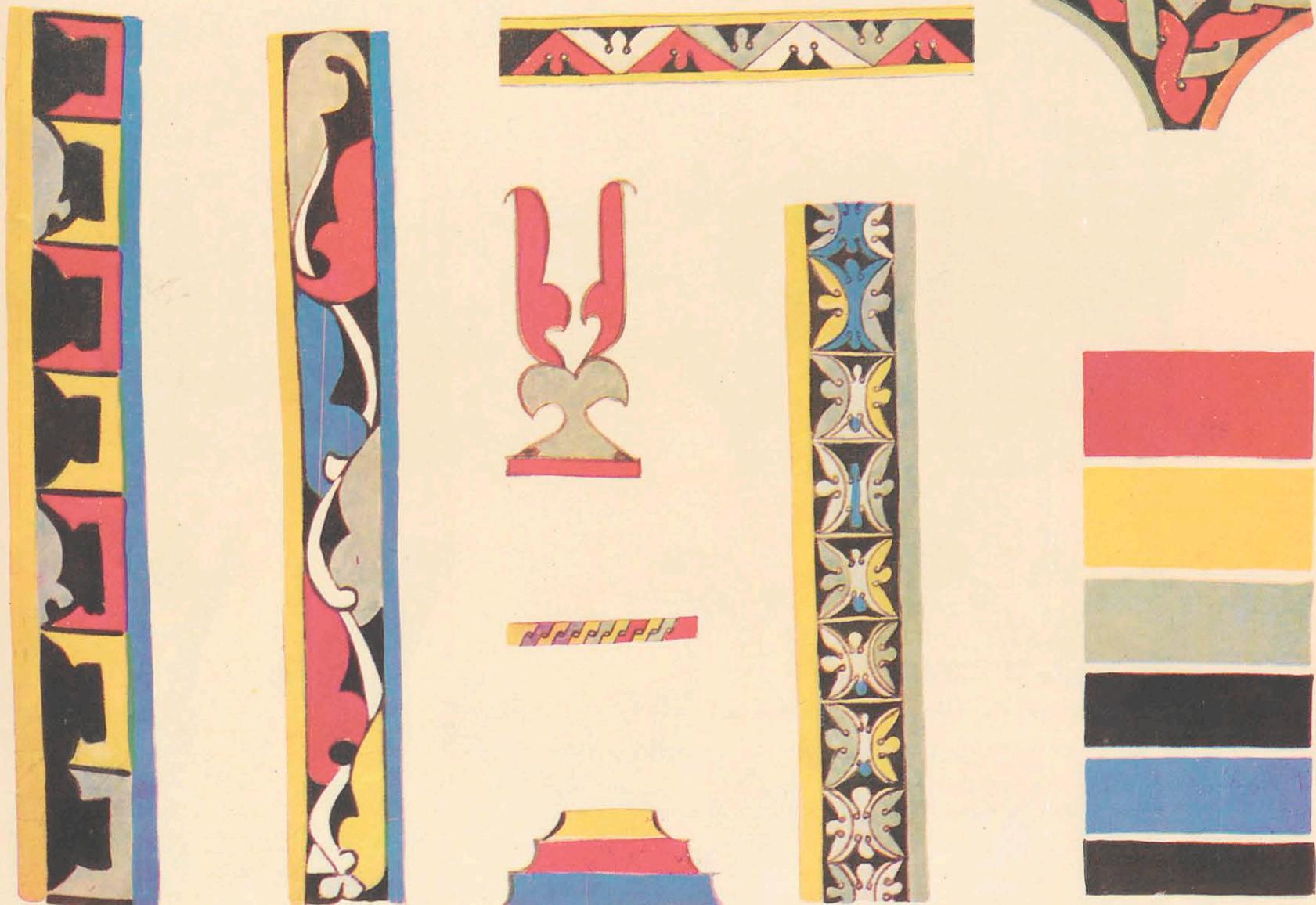
1018; GOSPEL; TALASH MONASTERY (KGHOT REGION); SCRIBE: HOVHANNES; RECIPIENT: TSOVUK TIKIN; MS № 4834



13 1018 թ., ԱՎԵՏԻՐԱՆ, ՏԱԼԱՇ ՎԱՆՔ (ԿՂՈՏ ԳԱՎԱՆ), ԳՐԻՉ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԱՄԱՅՈՆ ԾՈՎՈՒԿ ՏԻԿԻՆ, ԶԵՊ. № 4834

1018 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ТАЛАШ (ОБЛАСТЬ КХОТ), КАЛ-
ЛИГРАФ ОВАННЕС, ПОЛУЧАТЕЛЬ ГОСПОЖА ЦОВУК, РУКОПИСЬ
№ 4834

1018, GOSPEL; TALASH MONASTERY (KGHOT REGION); SCRIBE:
HOVHANNES; RECIPIENT: TSOVUK TIKIN; MS № 4834.



14 1038 Թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՏԱՐՈՆ, ԳՐԻՉ ԵՎԱՐԳԻՍ, ԶԵՂ. № 6201

1038 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ТАРОН, КАЛЛИГРАФ ЕВАРГИС, РУКОПИСЬ
№ 6201

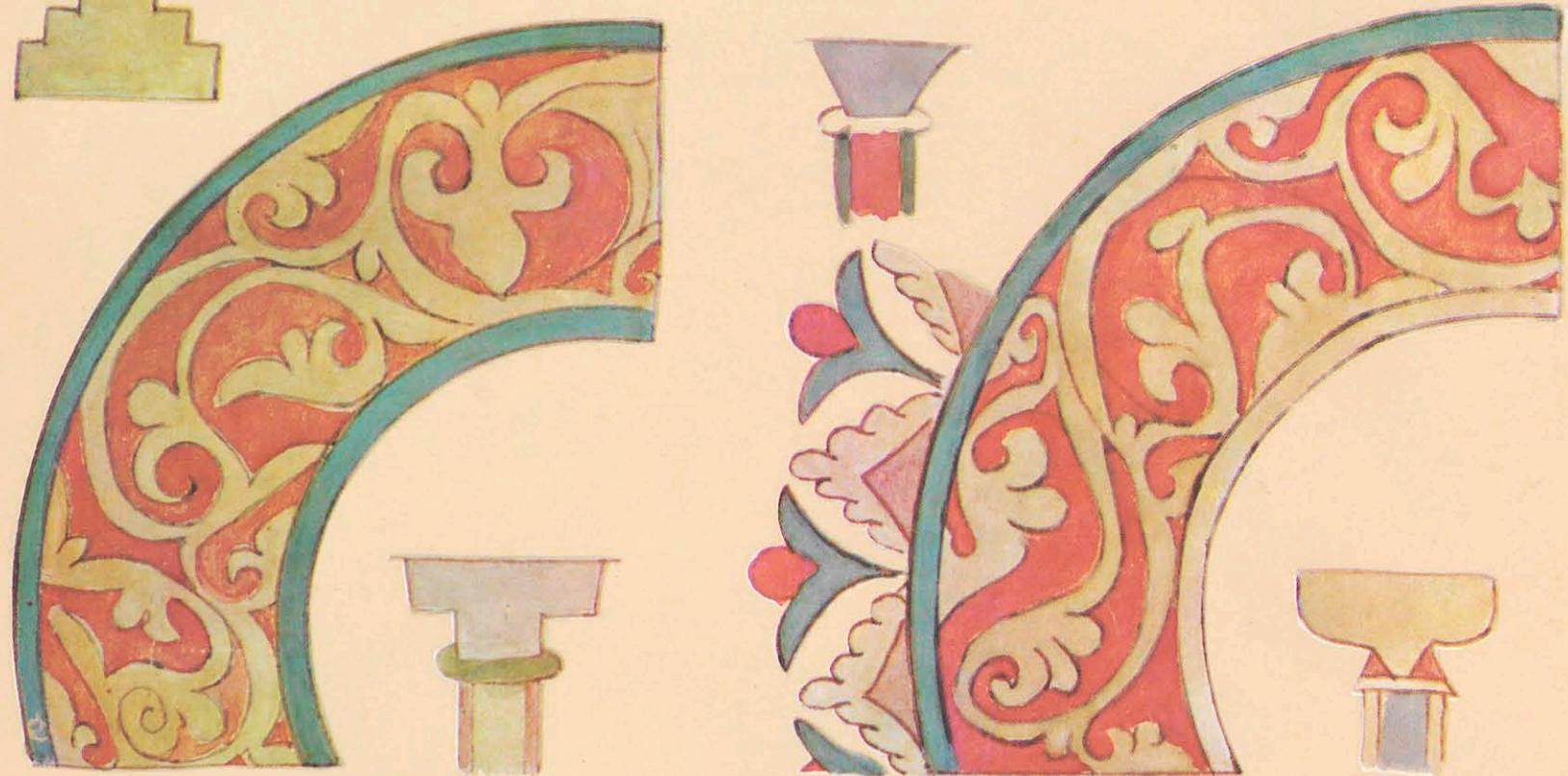
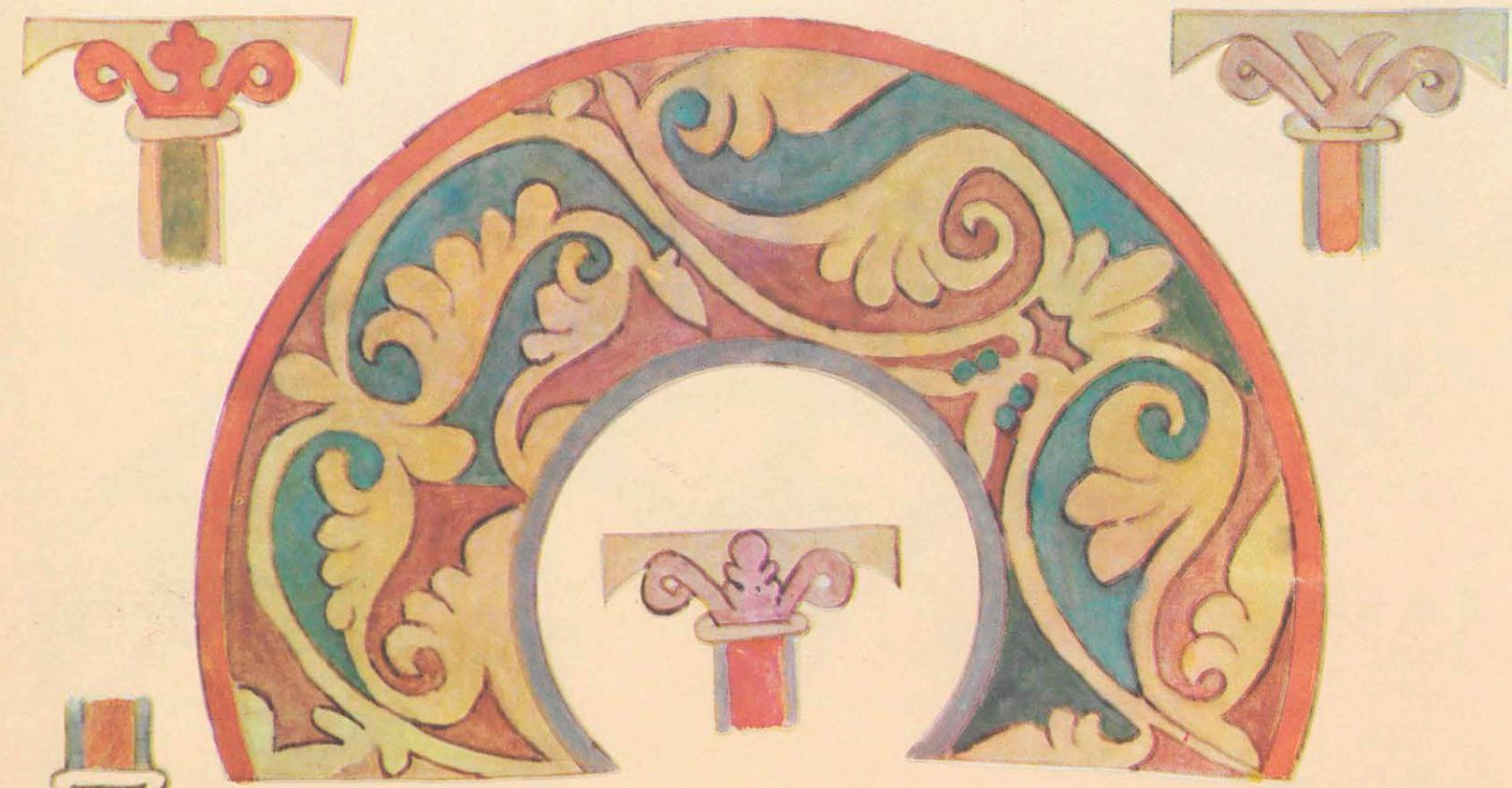
1038, GOSPEL; TARON; SCRIBE: EVARGIS; MS № 6201



15 1038 Թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՏԱՐՈՆ, ԳՐԻՉ ԵՎԱՐԳԻՍ, ԶԵՂ. № 6201

1038 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ТАРОН, КАЛЛИГРАФ ЕВАРГИС, РУКОПИСЬ
№ 6201

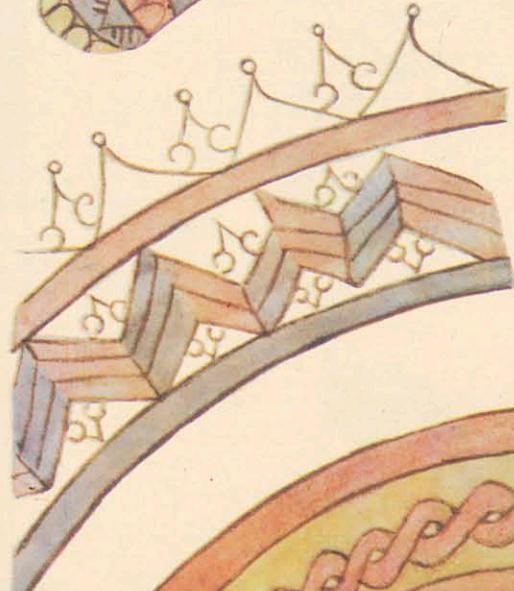
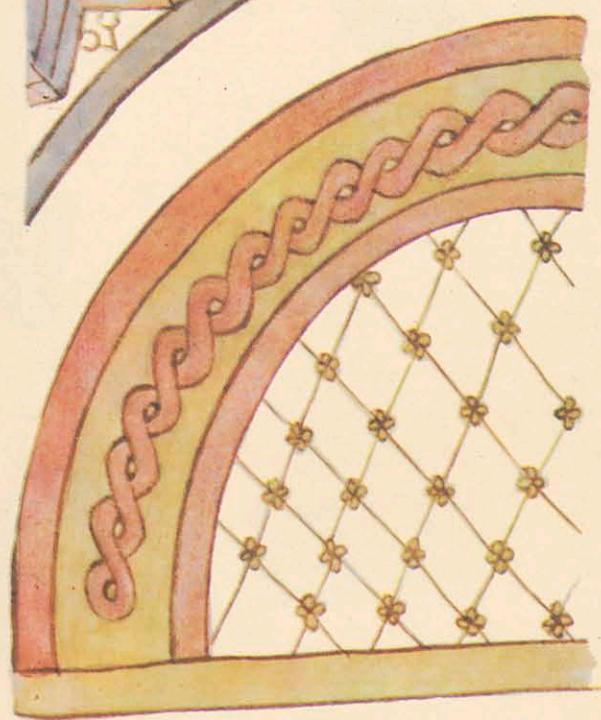
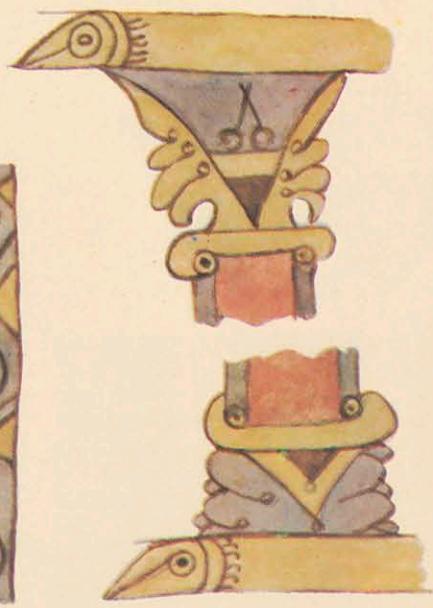
1038, GOSPEL; TARON; SCRIBE: EVARGIS; MS № 6201



16 1057 թ., ԱՇՏԱՐԱԿԻ, ՄԵԼԻՏԻՆԵ, ԳՐԻԶ ԹՈՎՄԱ ԵՐԵՅ, ԶԵՂ. № 3784

1057 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ГОРОД МЕЛИТИНЕ, КАЛЛИГРАФ ИЕРЕЙ
ТОВМА, РУКОПИСЬ № 3784

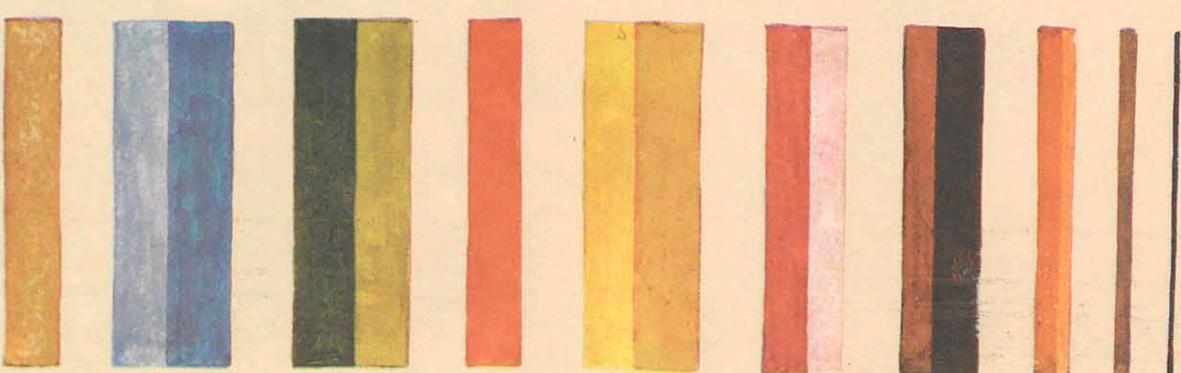
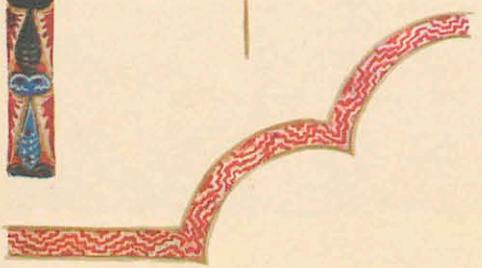
1057, GOSPEL; MELITINE; SCRIBE: TOVMA ERETS; MS № 3784



17 1066 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՍԵԲԱՏԻԱ, ԳՐԻ ԵՎ ԾԱՎԿՈՂ ԳՐԻԳՈՐ ԱԿՈՐԵՑԻ,
ՀԵ. № 311

1066 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, СЕБАСТИЯ, КАЛЛИГРАФ И ХУДОЖНИК ГРИГОР АКОРЕЦИ, РУКОПИСЬ № 311

1066, GOSPEL; SEBASTIA; SCRIBE AND PAINTER: GRIGOR AKORETSI;
MS № 311



18 XI դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ («ՄՈՒԻՆԻ»), ԳՐԻՉ՝ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԶԵՂ. № 7736

XI B., ЕВАНГЕЛИЕ («МУГНИ»), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС, РУКОПИСЬ
№ 7736

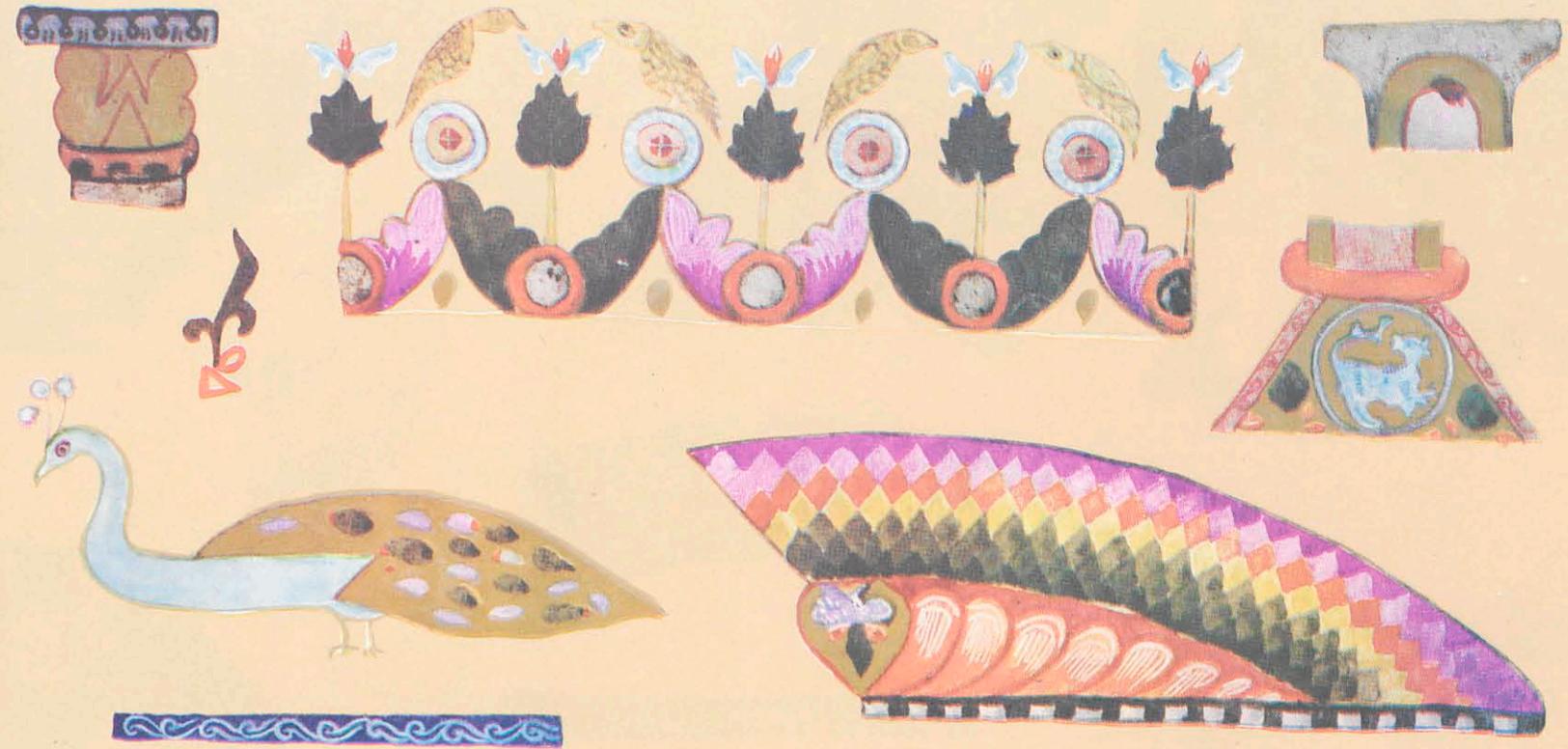
XI TH CENTURY, «THE MUGHNI GOSPEL»; SCRIBE: HOVHANNES;
MS № 7736



19 XI Գ. ԱՎԵՏԱՐԱՆ («ՄՈՒԳՆԻ»), ԳՐԻՉ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ, ԶԵՂ. № 7736

XI В. ЕВАНГЕЛИЕ («МУГНИ»), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС, РУКОПИСЬ
№ 7736

XI TH CENTURY, «THE MUGHNI GOSPEL»; SCRIBE: HOVHANNES;
MS № 7736



20 XI դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ («ՄՈՒԳՆԻ»), ԳՐԻՉ՝ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԶԵՂ. № 7736
XI B., ЕВАНГЕЛИЕ («МУГНИ»), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС, РУКОПИСЬ
№ 7736

XI TH CENTURY, «THE MUGHNI GOSPEL»; SCRIBE: HOVHANNES;
MS № 7736



21 XI դ., Ավետիք («ՄՈՒԴՆԻ»), ԳՐԻՉ՝ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ, ԶԵՂ. № 7736
XI В., ЕВАНГЕЛИЕ («МУДНИ»), КАЛЛИГРАФ ОВАННЕС, РУКОПИСЬ
№ 7736.

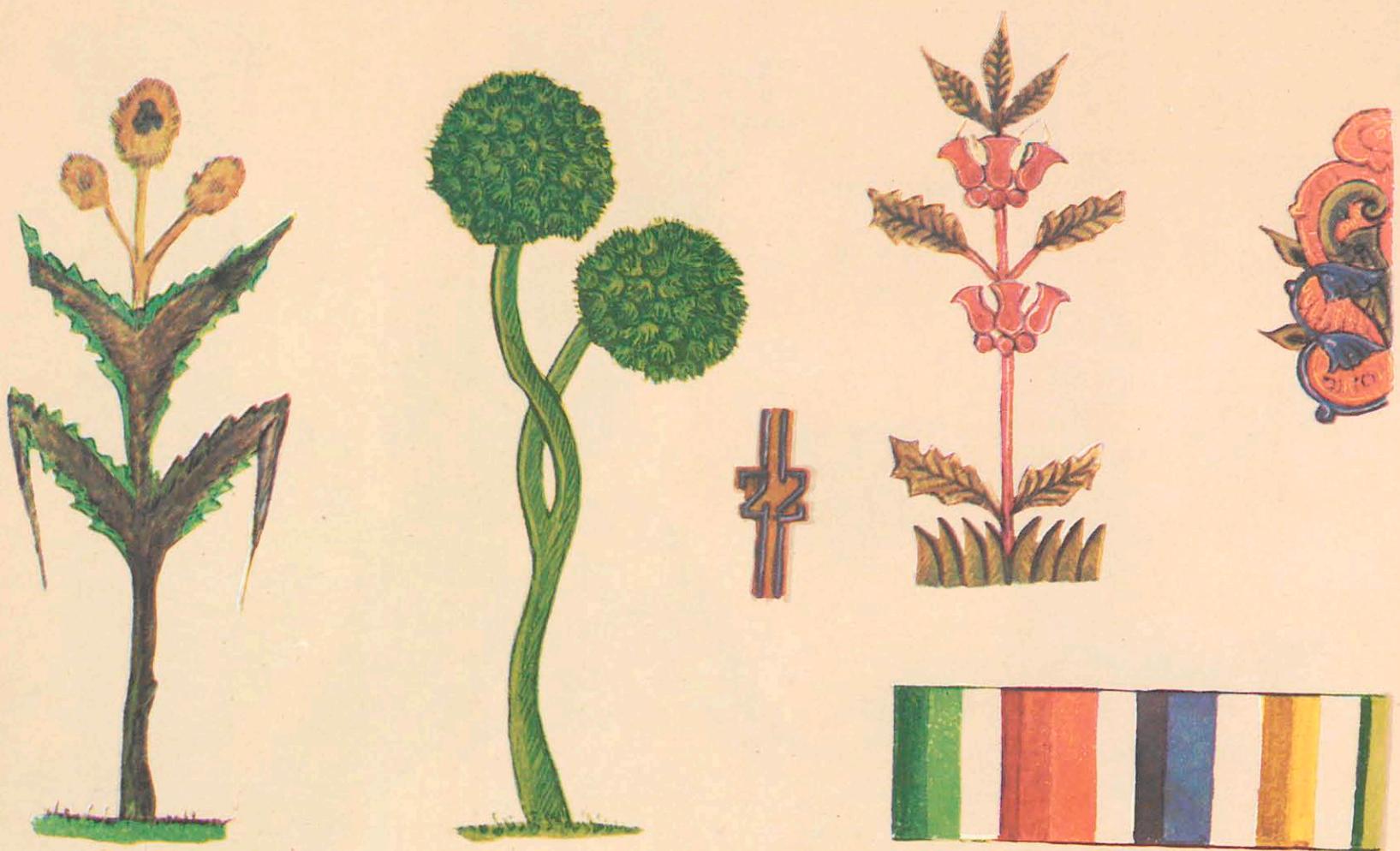
XI TH CENTURY, «THE MUGHNI GOSPEL»; SCRIBE: HOVHANNES;
MS № 7736.



22 XI դ., ավետարև (ՊԱՌՊԱՆԿ), ԶԵՂ. № 8205 (ԳՐ. ՏԱԹԵՎԱՑԻ, «ԳԻՐՔ
ՀԱՐՑԻՄԱՅԻՑ», 1637 թ.)

ХІ В., ЕВАНГЕЛИЕ (ЗАЩИТНЫЙ ЛИСТ), РУКОПИСЬ № 8205 («КНИ-
ГА ВОПРОШЕНИЙ» ГР. ТАТЕВАЦИ, 1637 Г.).

XI TH CENTURY, GOSPEL (END-PAGES); MS № 8205 (GR. TATEVATSI'S
«BOOK OF QUESTIONS,» 1637).



23 XI դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԶԵՂ. № 7737

XI վ., ЕВАНГЕЛИЕ, РУКОПИСЬ № 7737.

XITH CENTURY, GOSPEL; MS № 7737.



24 XI դ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԶԵՂ. № 7737

XI В., ЕВАНГЕЛИЕ, РУКОПИСЬ № 7737

XITH CENTURY, GOSPEL; MS № 7737



25 XI Ա., ԱՎԵՏԱՐԻՄ, ԶԵՂ. № 7737

XI В., ЕВАНГЕЛИЕ, РУКОПИСЬ № 7737

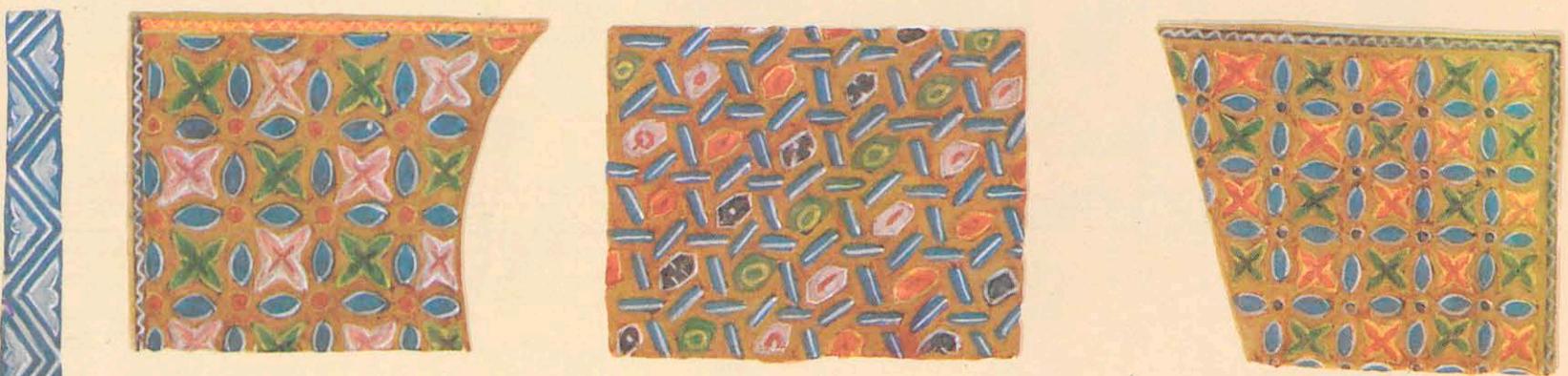
XITH CENTURY, GOSPEL; MS № 7737



26 XI դ., ԱՎԵՏԱՐԻՆ, ԶԵՂ. № 7737

XI В., ЕВАНГЕЛИЕ, РУКОПИСЬ № 7737

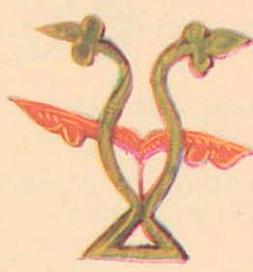
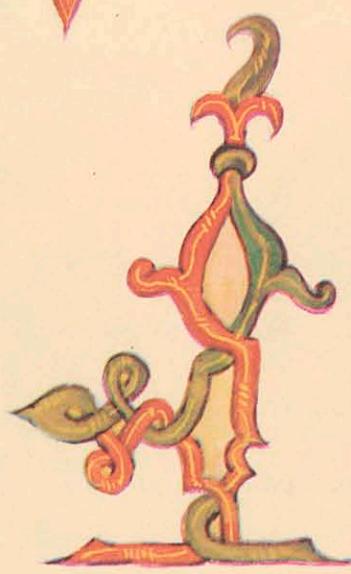
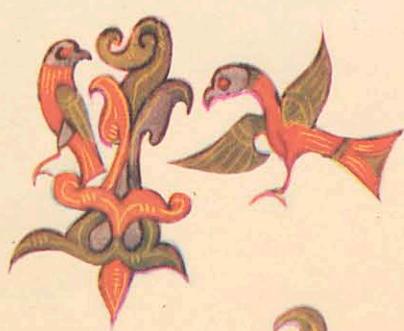
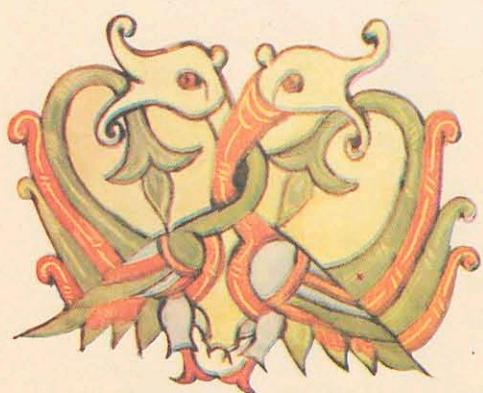
XITH CENTURY, GOSPEL; MS № 7737



27 XI в., АИСЕВ, № 985

XI в., ЧАШОЦ, РУКОПИСЬ № 985

XITH CENTURY, LECTIONARY MS № 985



28 XII Գ., ԱՎԵՏԻՐՆԻ, ՍՏԱՑՈՂԻ ՊԵՏՐՈՒ ԿՐՈՆԱՎՈՐ, ԿԱԶՄՈՂԻ ԽԱՉԱՏՈՒՐ
ԵՐԵՅ, ԶԵՂ. № 379

XII В., ЕВАНГЕЛИЕ, ПОЛУЧАТЕЛЬ ПЕТРОС КРОНАВОР, ПЕРЕ-
ПЛЕТЧИК ИЕРЕЙ ХАЧАТАУР, РУКОПИСЬ № 379

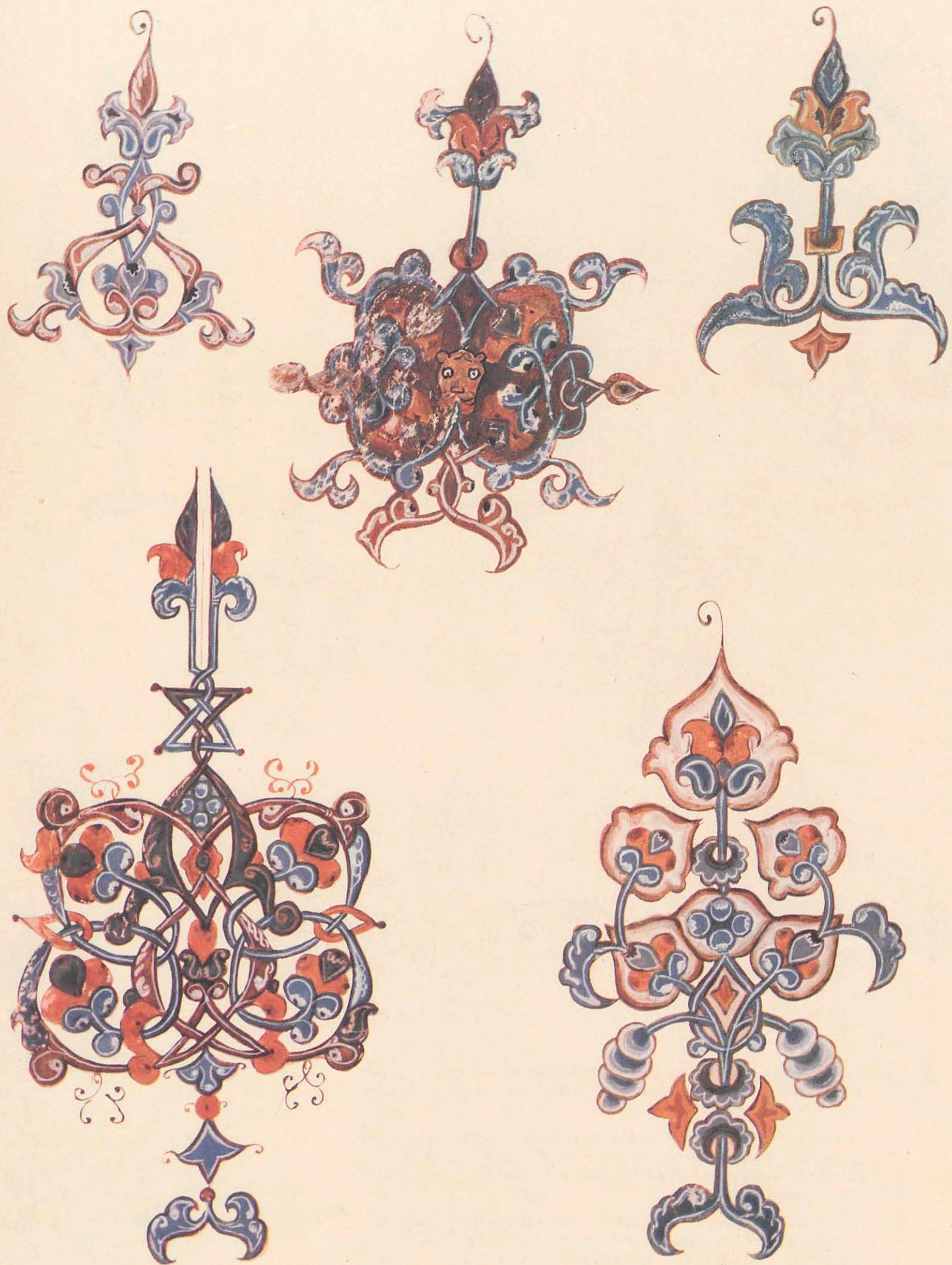
XII TH CENTURY, GOSPEL; RECIPIENT: PETROS KRONAVOR; BINDER:
KHACHATUR ERETS; MS № 379



29 1200—1202 ԹԹ., ՀԱՊԵՏԻՐ (ՄԸՆ), ԱՎԱԳ ՎԱՆՔ (ԵՐԶՆԿԱ), ԳՐԻՉ
ՎԱՐԴԱՆ ՔԱՐԵՎԻ, ԾԱՂԿՈՂ ՍՏԵՓԱՆՈՒ, ՍՏԱՅՈՂ ԱԽՏՎԱԾ-
ՍՈՒՐ ՐԱՅԻ ԲԱԲԵՐԴԱՅԻ, ՁԵՒ. № 7729

1200—1202 ГГ., ЧАРЫНТИР (ИЗ МУША), МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК
(ЕРЗНКА), КАЛЛИГРАФ СВЯЩЕННИК ВАРДАН КАРНЕЦИ, ХУ-
ДОЖНИК СТЕПАНОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ АСТВАЦАТУР РАИС БАБЕР-
ДАЦИ, РУКОПИСЬ № 7729

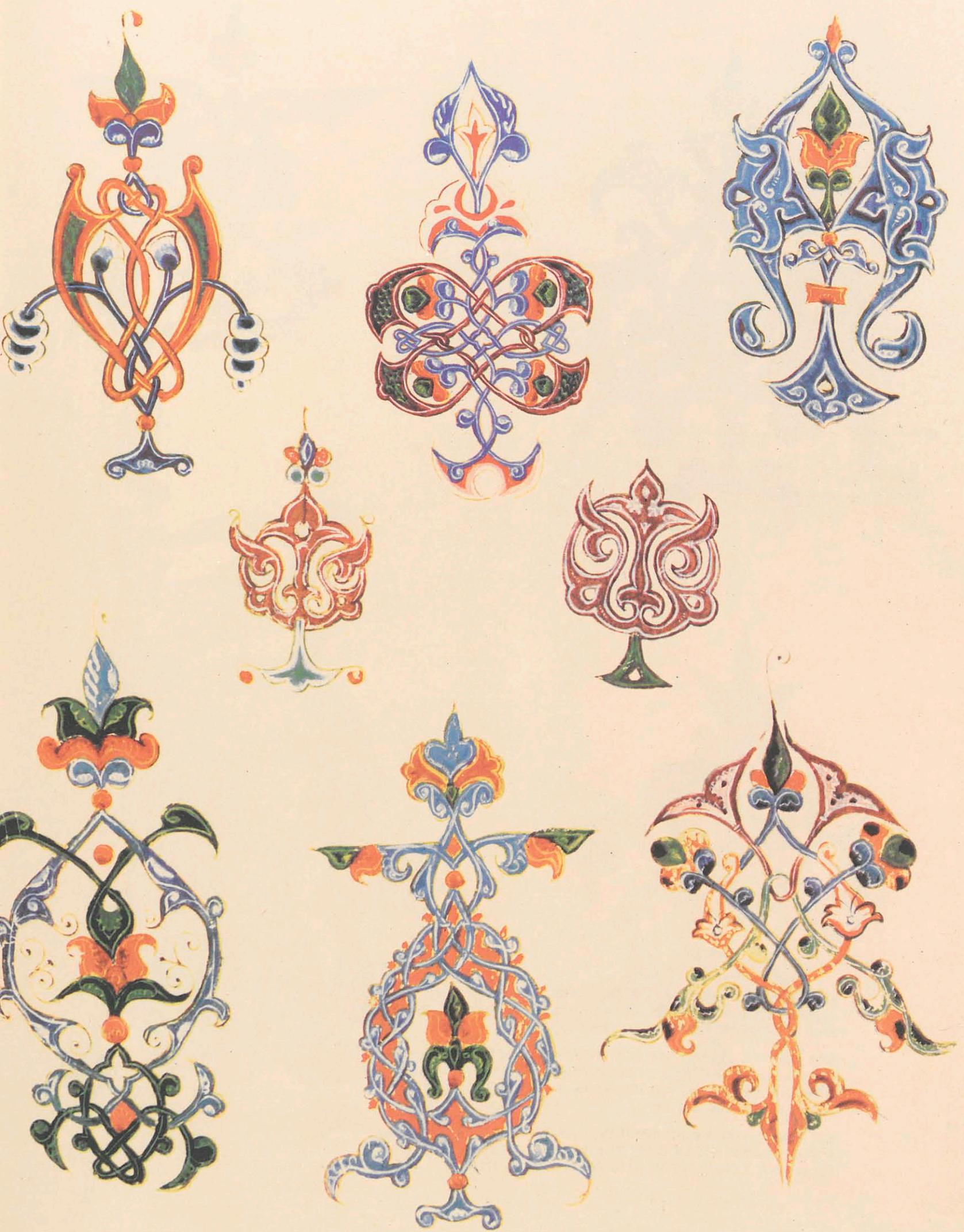
1200—1202, «THE MUSH HOMILY»; AVAG MONASTERY (ERZNKA);
SCRIBE: VARDAN KARNETSI THE PRIEST; PAINTER: STEPHANOS;
RECIPIENT: ASTVATSATUR BABERDATSI; MS № 7729



30 1200—1202 թթ., ԱՎԱՋԻՔԻ (ԱԾՈ), ԱՎԱՋ ՎԱՐԴԱՆ (ԵՐԶՆԿԱ), ԳՐԻՉ
ՎԱՐԴԱՆ ՔԱՐԵՅՅԻ ԿԱՐԵՅՅԻ, ԾԱՂԿՈՒ ՍՏԵՓԱՆՈՒ, ՍՏԱՑՈՒ ԱԽՎԱԾԱ-
ՏՈՒ ԲԱՅԻՆ ԲԱԲԵՐԴԱՅԻ, ԶԵՒ. № 7729

1200—1202 ГГ., ЧАРЫНТИР (ИЗ МУША), МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК
(ЕРЗНКА), КАЛЛИГРАФ СВЯЩЕННИК ВАРДАН КАРНЕЦИ, ХУ-
ДОЖНИК СТЕПАНОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ АСТВАЦАТАР РАИС БАБЕР-
ДАЦИ, РУКОПИСЬ № 7729

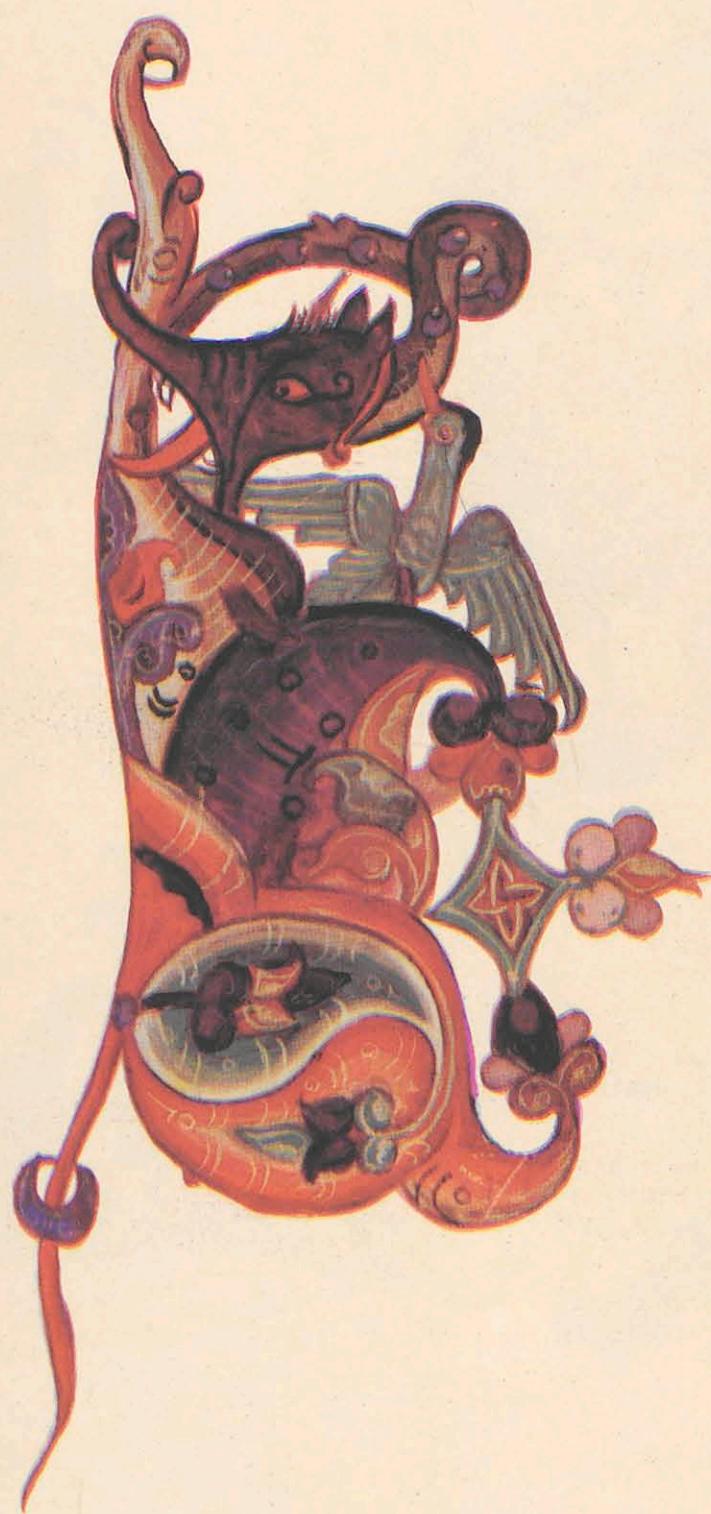
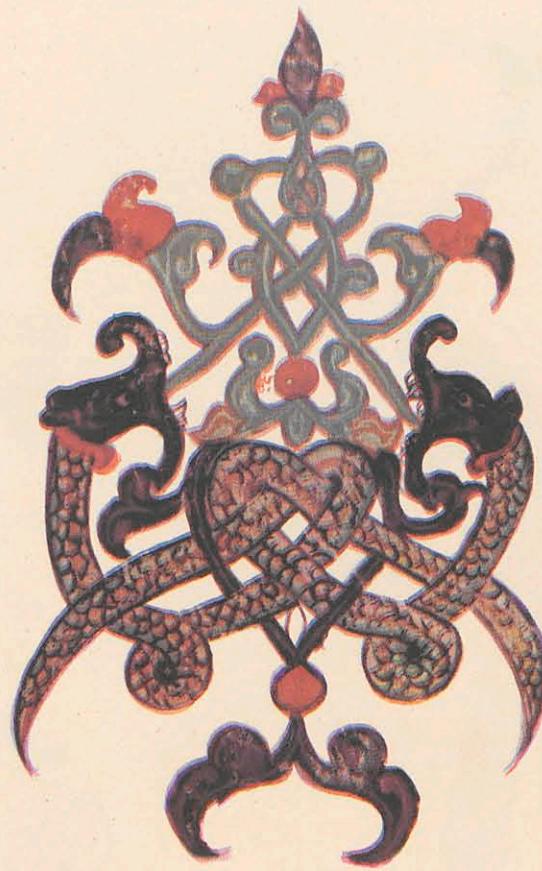
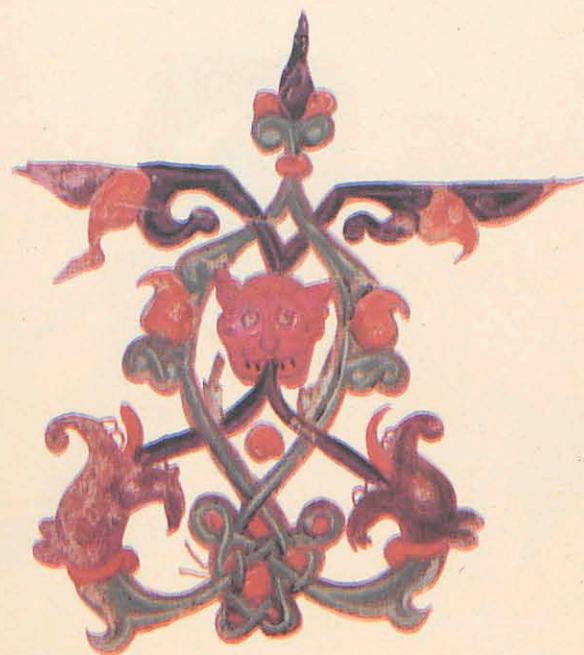
1200—1202, «THE MUSH HOMILY»; AVAG MONASTERY (ERZNKA);
SCRIBE: VARDAN KARNETSI THE PRIEST; PAINTER: STEPHANOS;
RECIPIENT: ASTVATSATUR BABERDATSI; MS № 7729



31 1200—1202 թթ., ձԱՌԵՆՏԻՐ (ԵՇՈ), ԱՎԱԳ ՎԻՆՔ (ԵՐԶՆԿԱ), ԳՐԻՉ
ՎԱՐԴԱՆ ՔԱՐԵՅՅԻ, ԾԱՂԿՈՂ ՍՏԵՓԱՆՈՍ, ՍԱՅՅՈՂ ԱԽՏՎԱԾՈՒ-
ՏՈՒՐ ԲԱՅԻ ԲԱԲԵՐԴԱՑԻ, ԶԵՂ. № 7729

1200—1202 ГГ., ЧАРЫНТИР (ИЗ МУША), МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК
(ЕРЗНКА), КАЛЛИГРАФ СВЯЩЕННИК ВАРДАН ҚАРНЕЦИ, ХУ-
ДОЖНИК СТЕПАНОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ АСТВАЦАТАР РАИС БАБЕР-
ДАЦИ, РУКОПИСЬ № 7729

1200—1202, «THE MUSH HOMILY»; AVAG MONASTERY (ERZNKA);
SCRIBE: VARDAN KARNETSI THE PRIEST; PAINTER: STEPHANOS;
RECIPIENT: ASTVATSATUR BABERDATSI; MS № 7729



32 1200—1202 թթ., ՃԱՊԵՏԻՐ (ՄՇ), ԱՎԱԳ ՎԱՆՔ (ԵՐԶՆԿ), ԳՐԻ²
ՎԱՐԴԱՆ ՔԱՅԱՆ ԿԱՐՆԵՑԻ, ԾԱՎՈՂ ՍՏԵՓԱՆՈՍ, ՍՏԱՑՈՂ ԱԽՎԱԾԱ-
ՏՈՒՐ ԲԱՅՐԴԱՑԻ, ԶԵՂ. № 7729

1200—1202 ГГ., ЧАРЫНТИР (ИЗ МУША), МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК
(ЕРЗНКА), КАЛЛИГРАФ СВЯЩЕННИК ВАРДАН КАРНЕЦИ, ХУ-
ДОЖНИК СТЕПАНОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ АСТВАЦАТУР РАИС БАБЕР-
ДАЦИ, РУКОПИСЬ № 7729

1200—1202, «THE MUSH HOMILY»; AVAG MONASTERY (ERZNKA);
SCRIBE: VARDAN KARNETSI THE PRIEST; PAINTER: STEPHANOS;
RECIPIENT: ASTVATSATUR BABERDATSI; MS № 7729



33 1219 Թ., ԱՎԵՏԻՐՆԻ, ԲԱՐՋԱՆԴԱ ՄԵԼՊԱՏ, ԳՐԻ ԵՎ ԾԱՂԿՈՒ ԿՈԶՄԱ,
ԶԵՂ. № 7734

1219 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ОБИТЕЛЬ БАРДЖАНЧА, КАЛЛИГРАФ И ХУ-
ДОЖНИК КОЗЬМА, РУКОПИСЬ № 7734

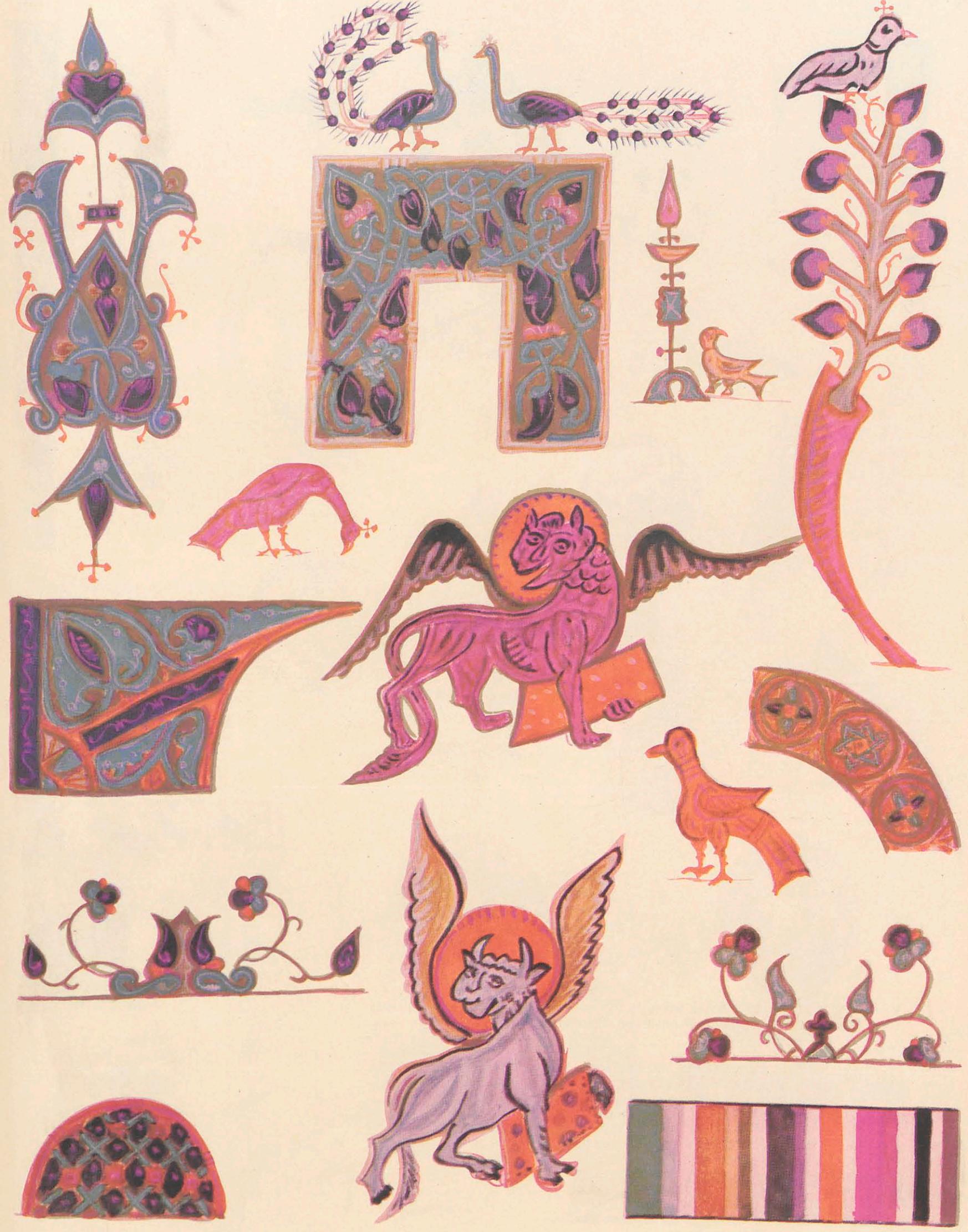
1219, GOSPEL; BARDJANTCHA CLOISTER; SCRIBE AND PAINTER:
KOZMA; MS № 7734



35 1219 թ., ԱՇՏՎԻՐԻ, ԲԱՐՋԱՆԻ ՄԱՊԱՏ, ԳՐԻ ԵՎ ԾԱՂԿՈՂ ԿՈԶՄԱ,
ՀԵՂ. № 7734

1219 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ОБИТЕЛЬ БАРДЖАНЧА, КАЛЛИГРАФ И ХУ-
ДОЖНИК КОЗЬМА, РУКОПИСЬ № 7734

1219, GOSPEL; BARDJANTCHA CLOISTER; SCRIBE AND PAINTER:
KOZMA; MS № 7734



36 1224 թ., Ավետիսուն, ԽՈՐԱՆԱՇԱՏ ՎԱՆԵ, ՍԱՄՎՈՂ ՎԱՐԵՐ (ԴԱՒՏԻ
ԶԱԶՈՒ ԽԱՊՐԱԿՅԱՑ ԻԾԽԱԲԻ), ԿԱԶՄՈՂ ԱԼԵՔՍԱՆՈՍ ԱԲԵՂԱ, ԶԵՂ.
№ 4823

1224 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ХОРНАШАТА, ПОЛУЧАТЕЛЬ
ВАНЕНИ (КНЯЖНА ХАХБАКЯНЦ ИЗ ДЖАДЖУРА), ПЕРЕПЛЕТ-
ЧИК МОНАХ АЛЕКСАНОС, РУКОПИСЬ № 4823

1224, GOSPEL; KHORANASHAT MONASTERY; RECIPIENT: VANENI
(THE DAUGHTER OF PRINCE DJADJUR KHAGHBAKIAN); BINDER:
ALEKSANOS ABEGHA; MS № 4823



37 1224 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԽՈՐԱՆԱՇԱՏԻ ՎԱՆՔ, ՍՏԱՑՈՂ ՎԱՐԵՄԻ (ԴՈՒՏՐ
ԶԱԶՈՒ ԽԱՂԲԱԿՅԱՅԻ ԻԾԻԱՄԻ), ԿԱԶՄՈՂ ԱԼԵՔՍԱՆՈՍ ԱԲԵՂԱ, ԶԵՂ.
№ 4823

1224 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ХОРНАШАТА, ПОЛУЧАТЕЛЬ
ВАНЕНИ (КНЯЖНА ХАХБАКЯНЦ ИЗ ДЖАДЖУРА), ПЕРЕПЛЕТ-
ЧИК МОНАХ АЛЕКСАНОС, РУКОПИСЬ № 4823

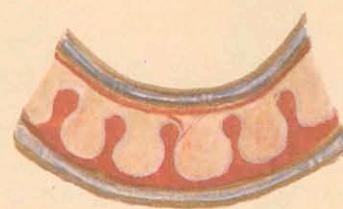
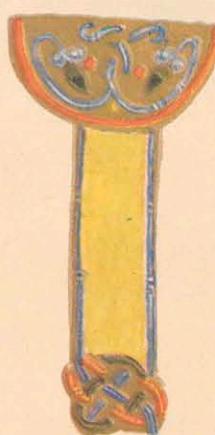
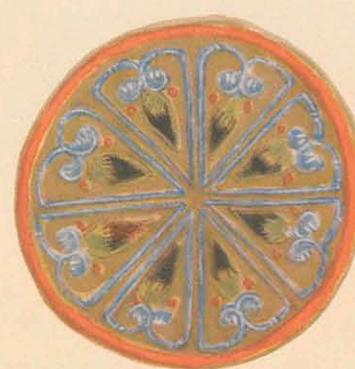
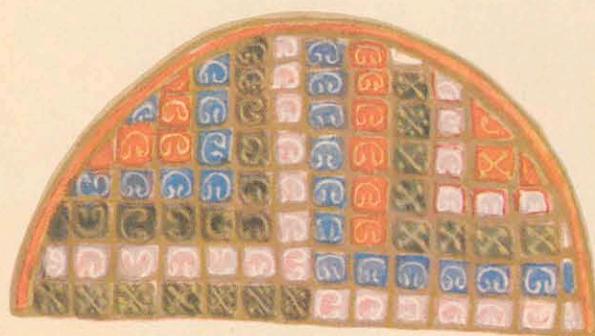
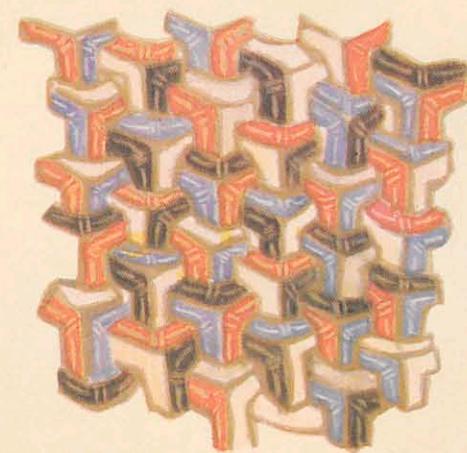
1224, GOSPEL; KHORANASHAT MONASTERY; RECIPIENT: VANENI
(THE DAUGHTER OF PRINCE DJADJUR KHAGHBAKIAN); BINDER:
ALEKSANOS ABEGHA; MS № 4823



38 XIII Գ. (1261-ի առաջ), ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԳՐԻԶ ԵՎ ԾԱՂԿՈՂ ԹՈՐՈՒ, ԱՍԱ-
ՑՈՂ ՎԱԼԻՏԱՆԻԿ, ՏՈՒՐԻ ԵՎ ԿՐԻՄ ԽՈՐԻՇԱՀ, ԶԵՂ. № 378

XIII В. (ДО 1261 Г.), ЕВАНГЕЛИЕ, КАЛЛИГРАФ И ХУДОЖНИК
ТОРОС, ПОЛУЧАТЕЛИ ВАХТАНГ, ТОНИК И СУПРУГА ПОСЛЕДНЕ-
ГО ХОРИШАХ, РУКОПИСЬ № 378

XIIIITH CENTURY (BEFORE 1261), GOSPEL; SCRIBE AND PAINTER:
TOROS; RECIPIENT: VAKHTANG, TONIK AND HIS WIFE KHORISHAH;
MS № 378



39 1232 Թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՀՈՇՈՄՈՒՄ ՎԱՆՔ (ՇԻՐԱԿ), ԳՐԻՉ ԵՎ ԾԱՂԿՈՂ
ԻԳՆԱՏԻՈՆ, ԱՏՎՅՈՎ ՊԱՐՈՒ ԽՎԱԼՈՒ, ԶԵՂ. № 1519

1232 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ОРОМОСА (ШИРАК), КАЛЛИ-
ГРАФ И ХУДОЖНИК ИГНАТИОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ ПАРОН ХАВРАС,
РУКОПИСЬ № 1519

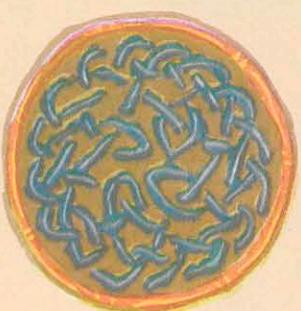
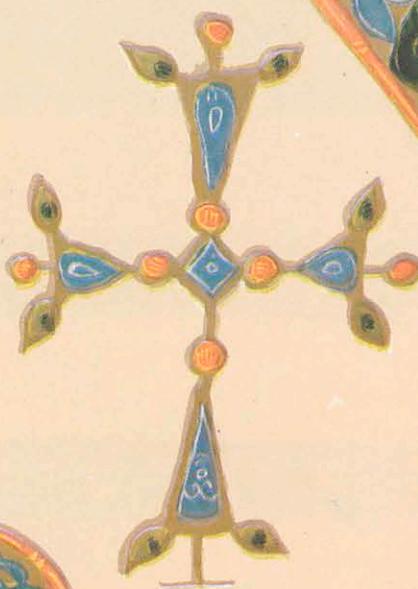
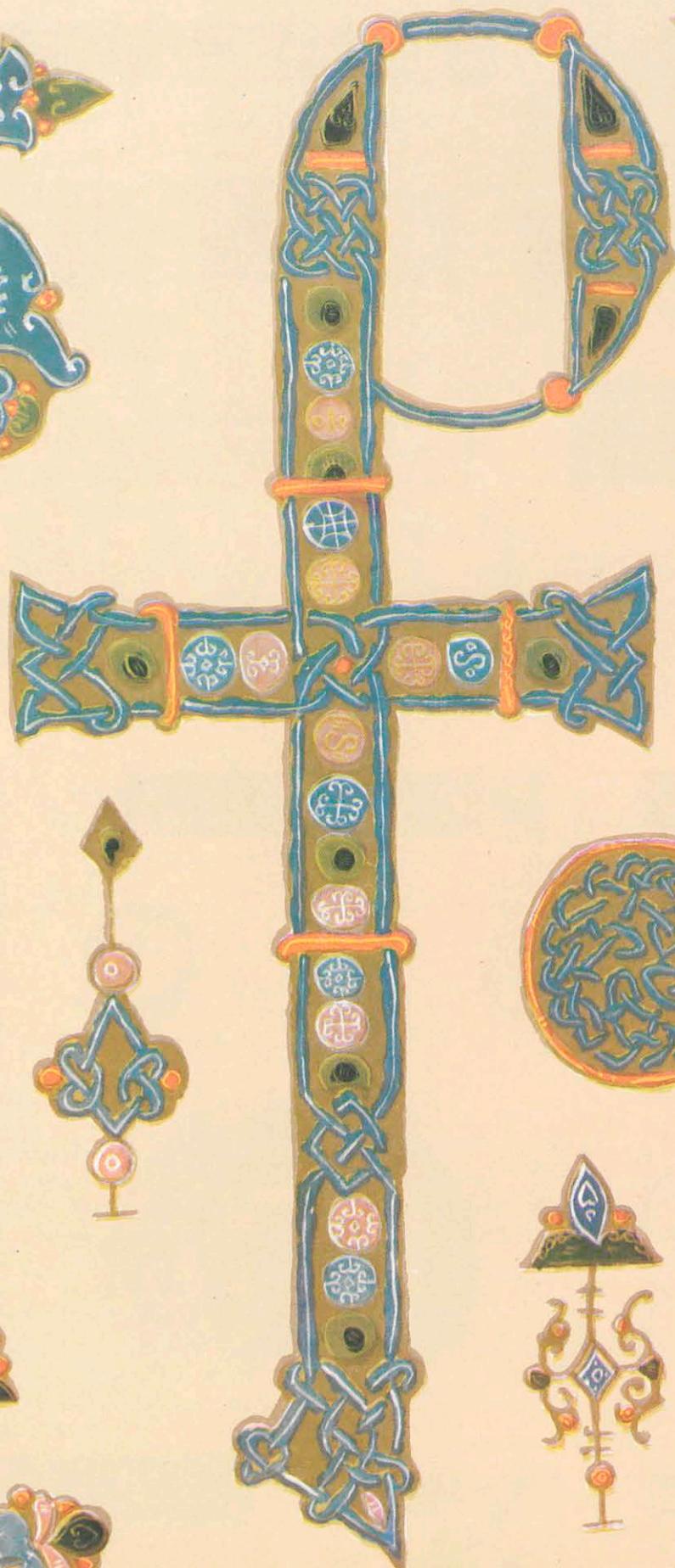
1232, GOSPEL; HOROMOS MONASTERY (SHIRAK); SCRIBE AND PAINTER:
IGNATIOS; RECIPIENT: BARON KHAVRAS; MS № 1519



40 1232 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ՀՈՇՈՅԱՍԻ ՎԱՆՔ (ԾԻՐԱԿ), ԳՐԻՉ ԵՎ ԾԱՂԿՈՂ՝
ԻԳՆԱՏԻՈՆ, ԱՏԱՅՈՂ ՊԱՐՈՆ ԽԱՎՐԱԾ, ԶԵՂ. № 1519

1232 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ ОРОМОСА (ШИРАК), КАЛЛИ-
ГРАФ И ХУДОЖНИК ИГНАТИОС, ПОЛУЧАТЕЛЬ ПАРОН ХАВРАС,
РУКОПИСЬ № 1519

1232, GOSPEL; HOROMOS MONASTERY (SHIRAK); SCRIBE AND PAINTER:
IGNATIOS; RECIPIENT: BARON KHAVRAS; MS № 1519



41 1232 թ., ԱՎԵՏԱՐԻՆ, ԾԱՂԱՐԴ՝ ԳՐԻԳՈՐ ՈՐԴԻ ԳԱՐՓԻՆ, ԱՄԱՅՈՒՇՈՎ-
ՀԱՆՆԵՍ ՔԱՀԱՆԱ, ԶԵՂ. № 2743

1232 Г. ЕВАНГЕЛИЕ, ХУДОЖНИК ГРИГОР, СЫН ГАРПИНА, ПОЛУ-
ЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК ОВАННЕС, РУКОПИСЬ № 2743

1232, GOSPEL; PAINTER: GRIGOR THE SON OF GARP; RECIPIENT: NOV-
HANNES THE PRIEST; MS № 2743



42 1232 Թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԾԱՂԿՈԴ՝ ԳՐԻԳՈՐ ՈՐԴԻ ԳԱՐՓԻՆ, ԱՄԱՅՈՒՆ ՀՈՎ-
ՀԱՆՆԵՍ ՔԱԿԱՆԱ, ԶԵՂ. № 2743

1232 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ХУДОЖНИК ГРИГОР, СЫН ГАРПИНА, ПОЛУ-
ЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК ОВАННЕС, РУКОПИСЬ № 2743

1232, GO SPEL; PAINTER: GRIGOR THE SON OF GARP; RECIPIENT: HOV-
HANNES THE PRIEST; MS № 2743



43 1232 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԾԱՂԿՈՂ ԳՐԻԳՈՐ ՈՐԴԻ ԳԱՐՓԻՆ, ՍՏԱՑՈՂ ՀՈՎ-
ՀԱՆՆԵՍ ՔԱՀԱՆԱ, ԶԵՂ. № 2743

1232 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ХУДОЖНИК ГРИГОР, СЫН ГАРПИНА, ПОЛУ-
ЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК ОВАННЕС, РУКОПИСЬ № 2743

1232, GOSPEL; PAINTER: GRIGOR THE SON OF GARP; RECIPIENT: HOV-
HANNES THE PRIEST; MS № 2743



44 1232 թ., ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԾԱՂԿՈՂ ԳՐԻԳՈՐ ՈՐԴԻ ԳԱՐՓԻՆ, ՍՏԱՑՈՂ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՔԱՀԱՆԱ, 260. № 2743

1232 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, ХУДОЖНИК ГРИГОР, СЫН ГАРПИНА, ПОЛУЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК ОВАННЕС, РУКОПИСЬ № 2743

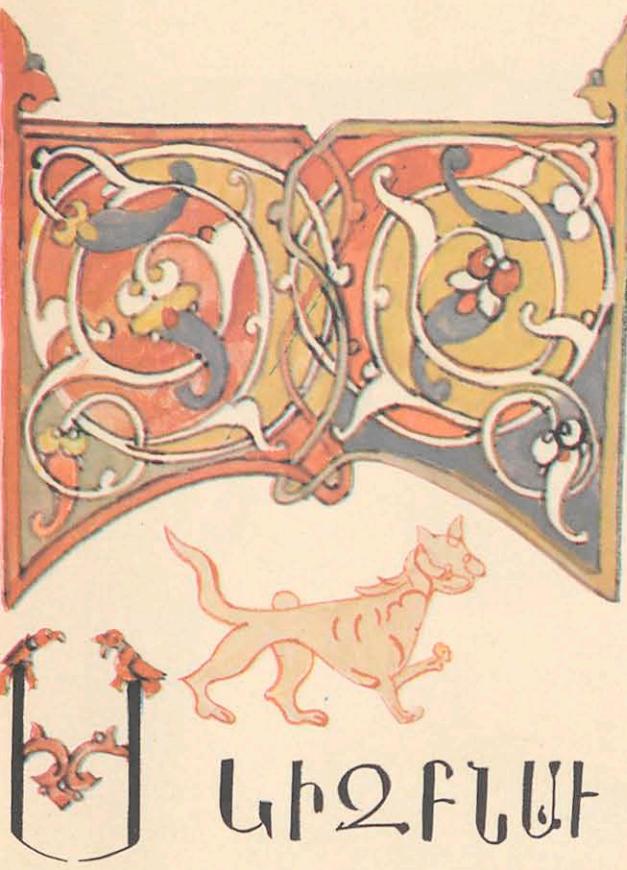
1232, GOSPEL; PAINTER: GRIGOR THE SON OF GARP; RECIPIENT: HOVHANNES THE PRIEST; MS № 2743



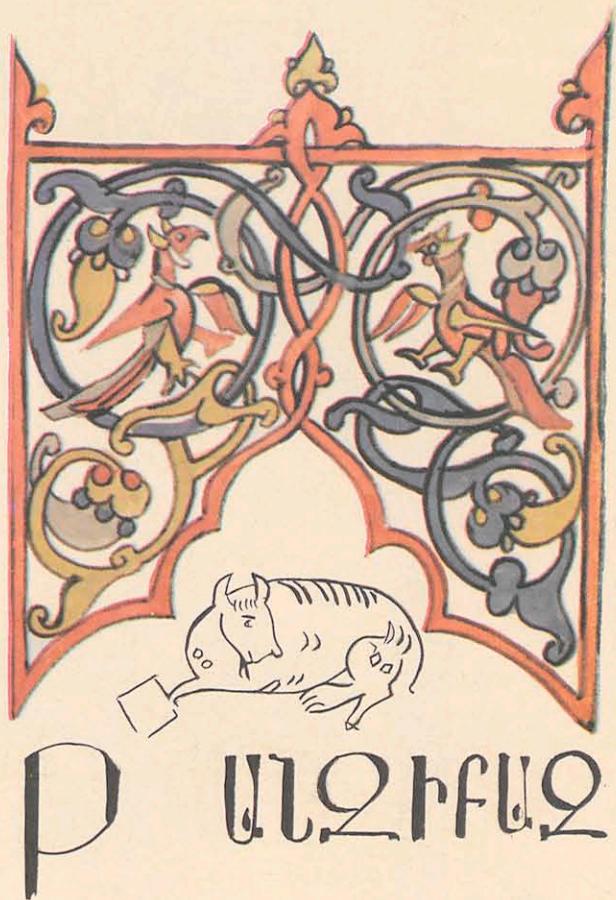
45 1250 Թ. ԾԱՂԿՈՎՆԵՐԻ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԵՐԵՅ ԵՎ ԸՆՁԵՐ ՆԱՂԱՇ, ԶԵԽ.
№ 10359 (ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԱՎԱԳ ՎԱՆՔ (ԵՐԶՆԿԱ), 1201 Թ.)

1250 թ., ХУДОЖНИКИ ИЕРЕЙ ОВАННЕС И ИНДЗЕР НАГАШ, РУ-
КОПИСЬ № 10359 (ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК (ЕРЗН-
КА), 1201 г.).

1250; PAINTERS: HOVHANNES ERETS AND INDZER NAGHASH; MS
№ 10359 (GOSPEL; AVAG MONASTERY (ERZNKA), 1201).



ԱԻՉԻՄ



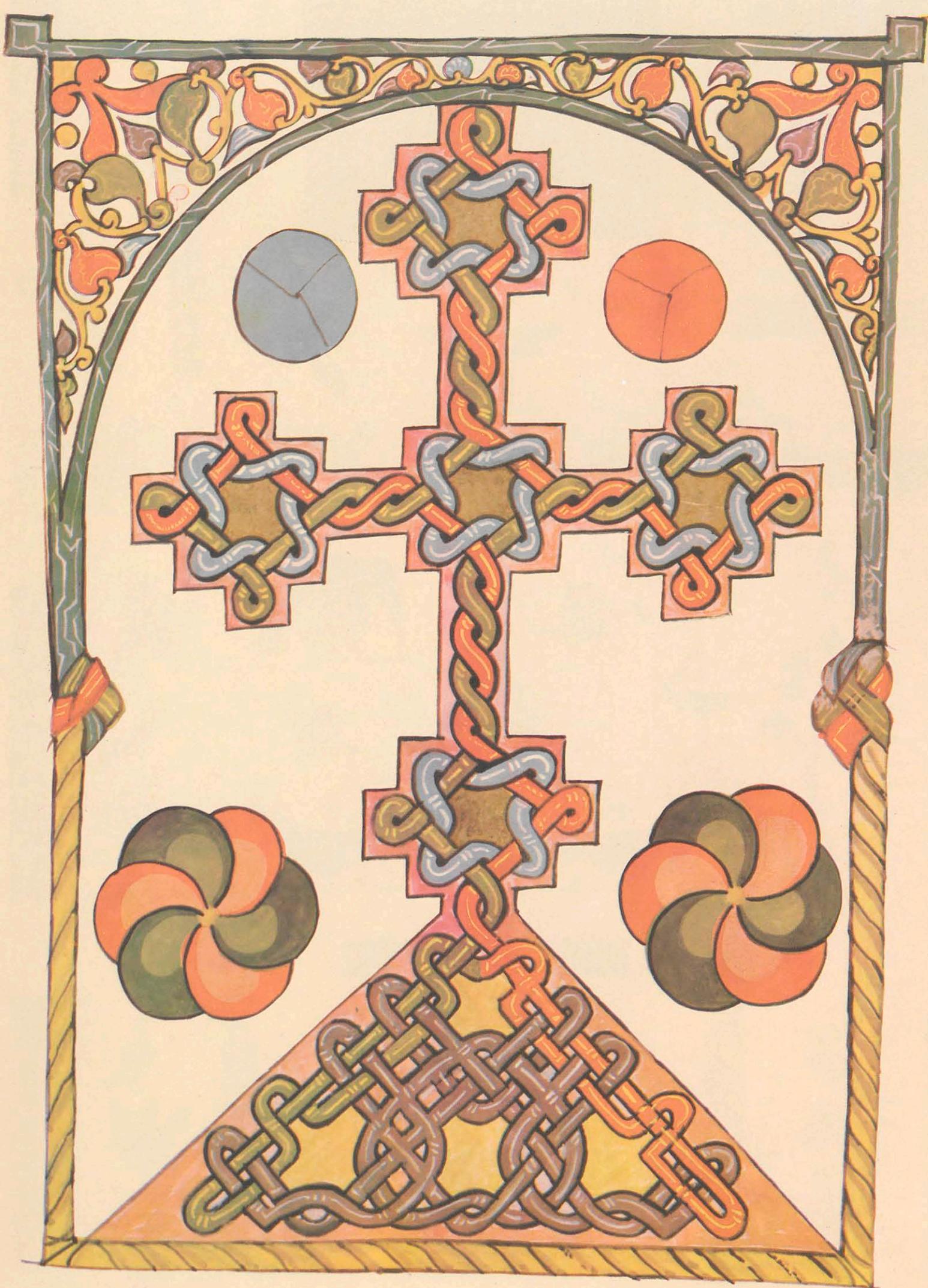
ԱԼՉԻՄ



46 1250 թ. ԾԱՂԿՈՂՆԵՐԻ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԵՐԵՅ ԵՎ ԸՆՉԵՐ. ԽԱՂԱԾ, ԶԵՂ. № 10359 (ԱՎԵՏԱՐԱՆ, ԱՎԱԳ ՎԱՆՔ (ԵՐԶՆԿԱ), 1201 թ.)

1250 Г., ХУДОЖНИКИ ИЕРЕЙ ОВАННЕС И ИНДЗЕР НАГАШ, РУКОПИСЬ № 10359 (ЕВАНГЕЛИЕ, МОНАСТЫРЬ АВАГ ВАНК (ЕРЗНКА, 1201 Г.).

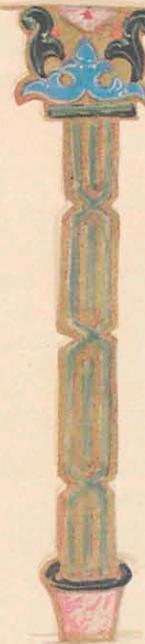
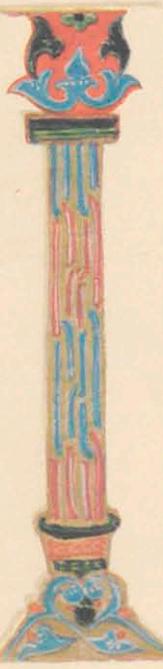
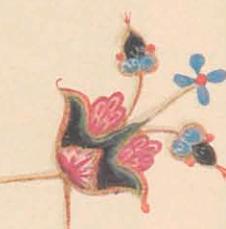
1250; PAINTERS: HOVHANNES ERETS AND INDZER NAGHASH; MS № 10359 (GOSPEL; AVAG MONASTERY (ERZNKA), 1201).



47 1251 թ., Արեւարև, Հոռոմիլ (Կիլիկի), Նկարչ՝ Վարդան, ԶԵՂ.
№ 3033

1251 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, РОМКЛА (КИЛИКИЯ), ХУДОЖНИК ВАРДАН,

1251, GOSPEL; HROMKLA (CILICIA); PAINTER: VARDAN; MS № 3033



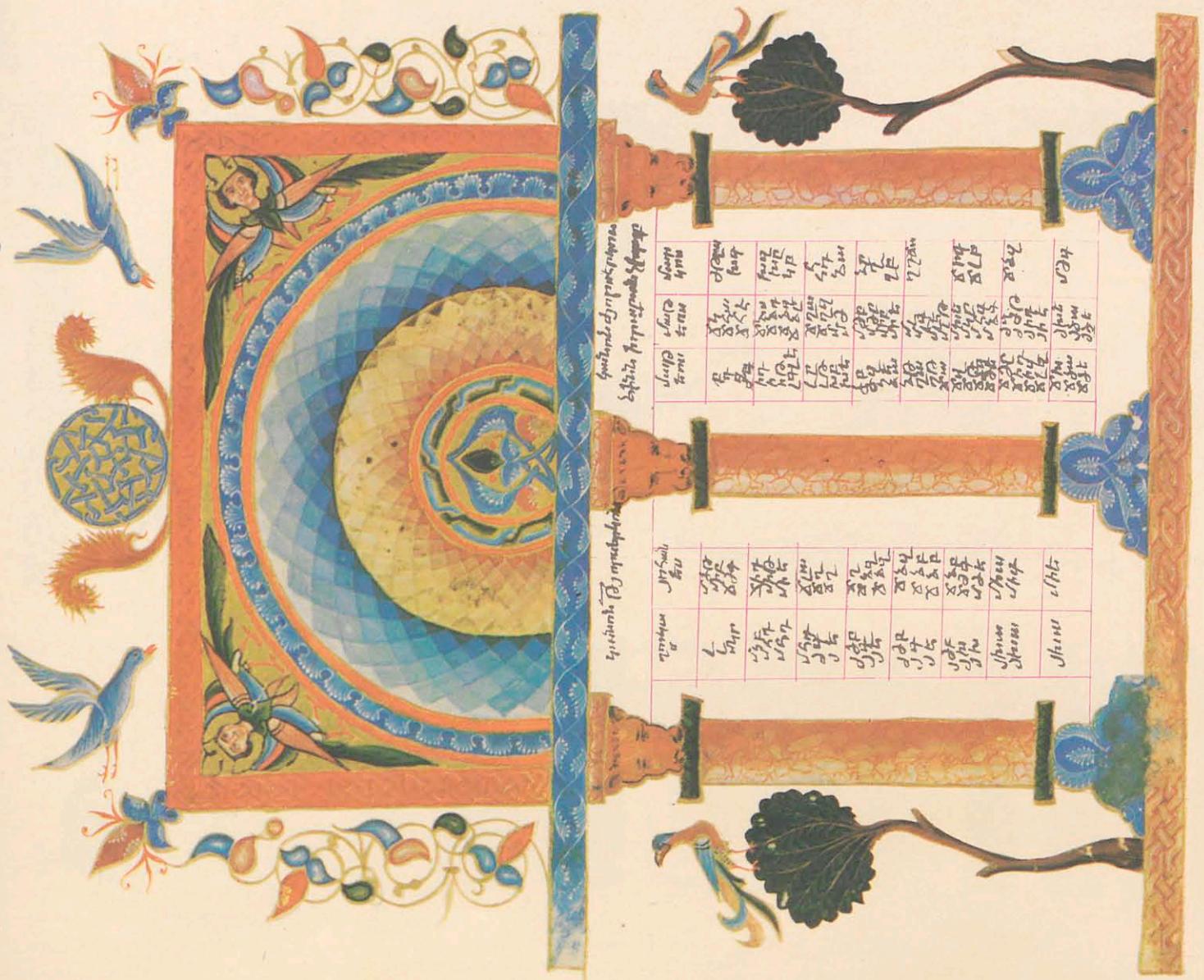
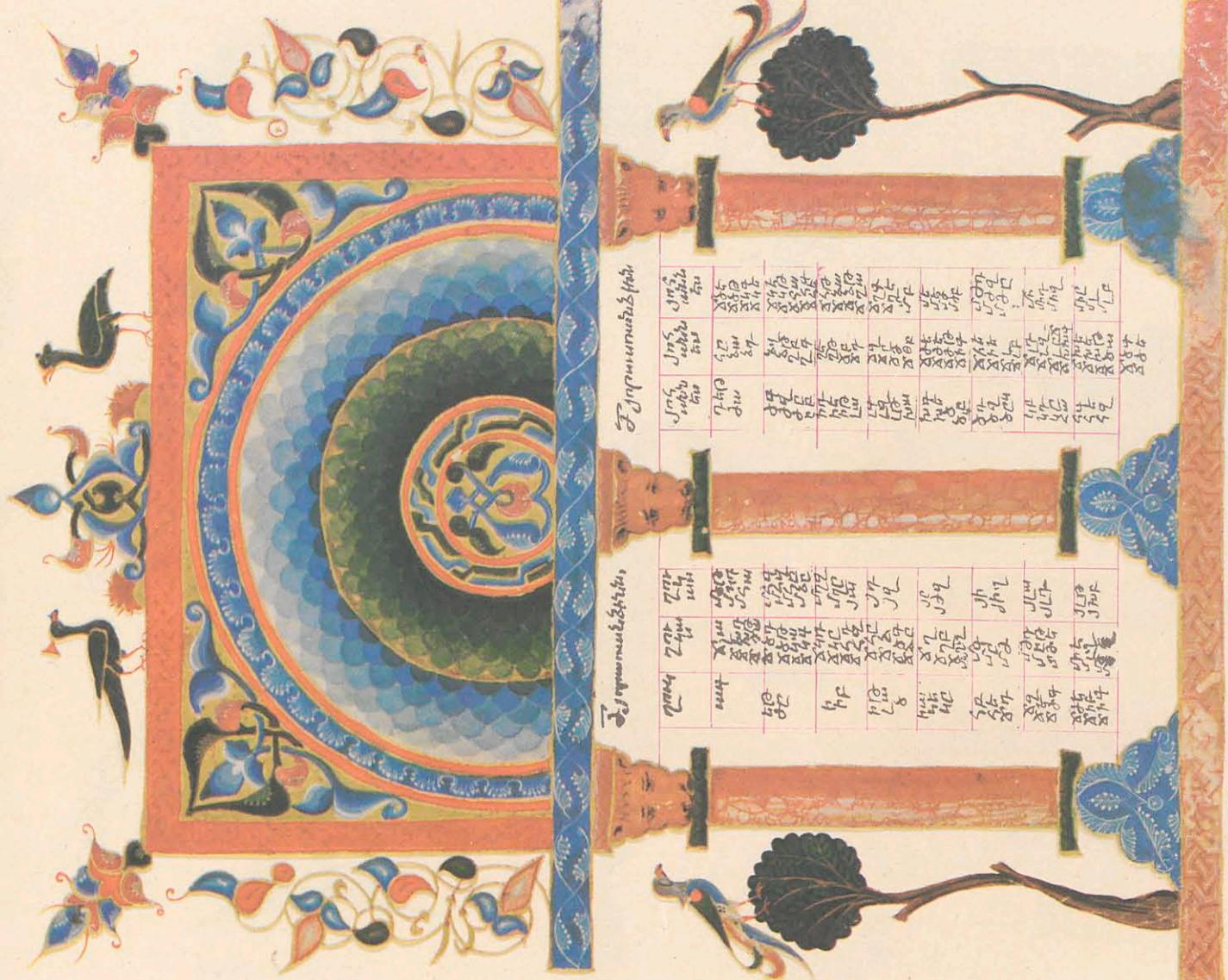
48 XIII դ., պետրոս, կուկոս, օսմանյան սրբած սպառավետ, ԶԵՂ. № 7644
XIII B., ЕВАНГЕЛИЕ, КИЛИКИЯ, ПОЛУЧАТЕЛЬ СМБАТ СПАРАПЕТ,
РУКОПИСЬ № 7644

XIII TH CENTURY, GOSPEL; CILICIA; RECIPIENT: SMBAT SPARAPET;
MS № 7644



49 XIII Գ., ԱՎԵՏԻՐԻՆ, ԿԻԼԻԿԻԱ, ՍԱՏԱՎՈՒ ՍՐԲԱՅ ՍՊԱՐԱՊԵՏ, ԶԵՂ. № 7644
XIII V., EVANGELIE, KILIKIA, ПОЛУЧАТЕЛЬ СМБАТ СПАРАПЕТ,
РУКОПИСЬ № 7644

XIII TH CENTURY, GOSPEL; CILICIA; RECIPIENT: SMBAT SPARAPET;
MS № 7644



50 XIII դ., Ավետիք, Կիլիկի, ՍԱՏԱՎԴ ՍՐԱՑ ՍՊԱՐԱՊԵՏ, ԶԵՂ. № 7644
XIII в., ЕВАНГЕЛИЕ. КИЛИКИЯ, ПОЛУЧАТЕЛЬ СМБАТ СПАРАПЕТ,
РУКОПИСЬ № 7644

XIII CENTURY, GOSPEL; CILICIA; RECIPIENT: SMBAT SPARAPET;
MS № 7644

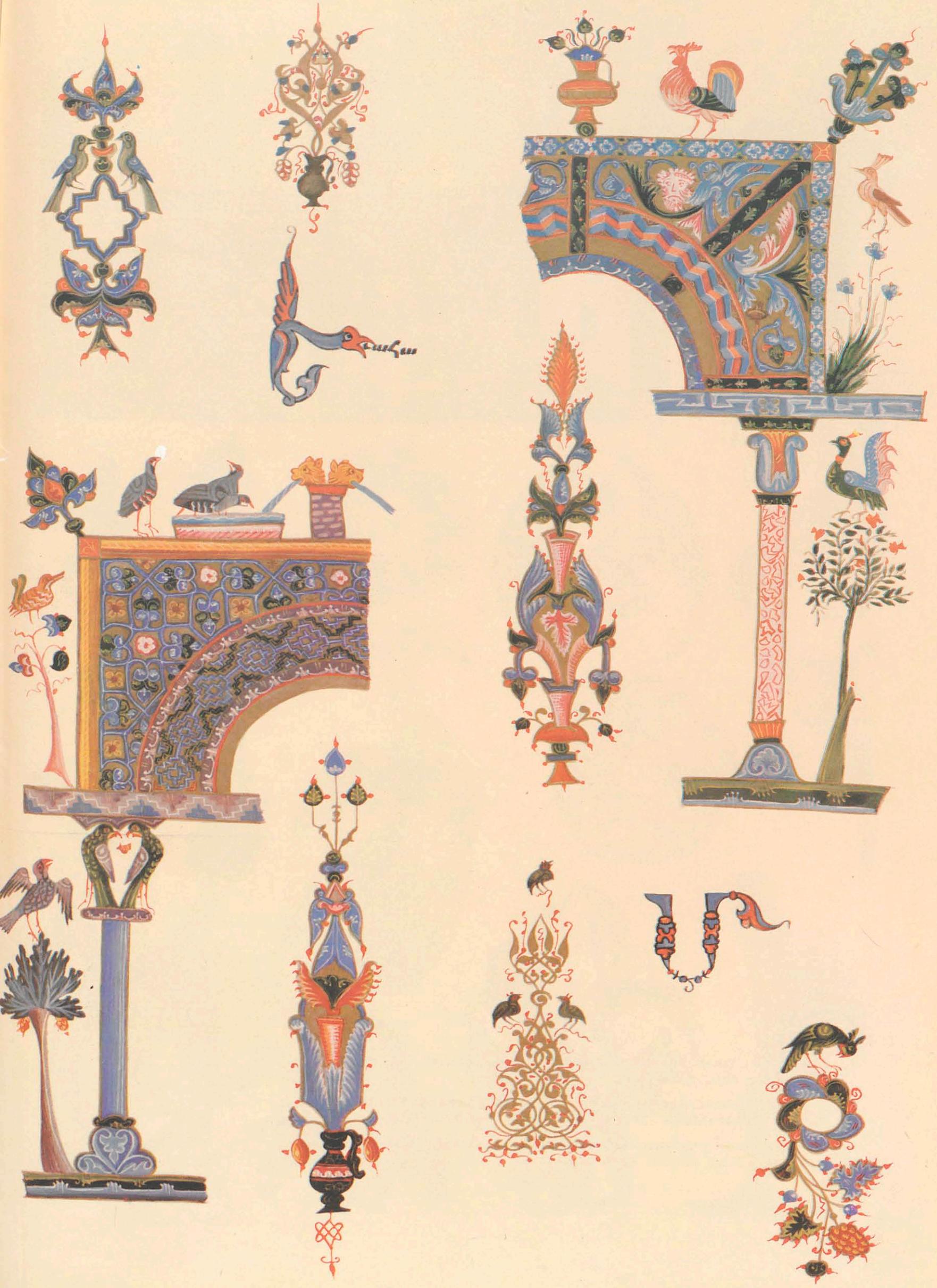


51 1268 թ., ԱՎԵՏԻՐԱՆ, ՀՐՈՄԿԼԱ (ԿԻԼԻԿԻԱ), ԾԱՎԿՈՂ ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆ,

ԶԵՂ. № 10675

1268 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, РОМКЛА (КИЛИКИЯ), ХУДОЖНИК ТОРОС
РОСЛИН, РУКОПИСЬ № 10675

1268, GOSPEL; HRÖMKLA (CILICIA); PAINTER: TOROS ROSLIN; MS
№ 10675



52 1269 Թ., ԱՎԵՏԻՐՆԻ, ԱՍՏԱՊԱՏ, ԿԱԶՄՈՂ ԳՐԻԳՈՐ ՔԱՀԱՆ, ԱՏԱՅՈՂ
ԱՆՎԵԼ ՔԱՀԱՆ, ԶԵՂ. № 382

1269 Г., ЕВАНГЕЛИЕ, АСТАПАТ, ПЕРЕПЛЕТЧИК СВЯЩЕННИК ГРИГОР,
ПОЛУЧАТЕЛЬ СВЯЩЕННИК АРАКЕЛ, РУКОПИСЬ № 382

1269, GOSPEL; ASTAPAT; BINDER: GRIGOR THE PRIEST; RECIPIENT:
ARAKEL THE PRIEST; MS № 382