

Р. Драммян

Изучение армянской средневековой живописи

(Ее история и современное состояние)

Около семидесяти лет прошло с того времени, как рука исследователя впервые коснулась армянских иллюстрированных рукописей — этого богатейшего художественного наследия нашего прошлого и основного вида армянской средневековой живописи. Однако, несмотря на столь значительный промежуток времени, в течение которого армянскими художественными рукописями занимались несколько поколений исследователей, мы до сих пор не имели такой истории армянской миниатюры, которая охватила бы весь многовековой путь развития ее, во всех своих проявлениях. Наши представления об армянских художественных рукописях и заключенных в них миниатюрах и орнаментике до сих пор еще лишены надлежащей полноты, невыясненным остается ряд важнейших вопросов этого искусства. Еще хуже обстоит с армянской средневековой стенописью, которая до самого последнего времени оставалась совершенно неизученной. Правда, стенопись в Армении не получила того развития, что миниатюра, но она все же представляет важнейшее значение в истории армянского искусства, хотя бы по одному тому, что памятники армянской стенописи, как выяснила теперь Л. А. Дурнова, являются древнейшими образцами армянской живописи, дошедшей до наших дней.

Отмечая такое неудовлетворительное состояние в деле изучения армянского средневекового искусства, мы отнюдь не собираемся винить в этом тех, кто занимался или занимается сейчас изучением этого искусства. Здесь надо учесть те затруднения, которые стояли, да и сейчас еще в известной мере имеются перед исследователями армянской средневековой живописи. Хотя армянские средневековые рукописи давно уже являются предметом собирательства, большое количество армянских художественных рукописей имелось в библиотеке Эчмиадзинского монастыря (ныне в Госуд. Матенадаране в Ереване), в библиотеках монастырей св. Якова в Иерусалиме, Венецианских и Венских мхитаристов, а также в ряде библиотек и музеев Западной Европы (Национальная библиотека в Париже, Британский Музей) и в других местах, все же до первой мировой войны еще далеко не все художественные рукописи, имеющие значение для армянского искусства, были сосредоточены в этих крупных собраниях и еще многие из них были разбросаны по разным глухим церквам и монастырям Турецкой Армении, а отчасти и в Закавказье. На-

сколько число таких рукописей было достаточно велико, можно судить хотя бы по изданному Е. Лалаяном каталогу Васпураканских рукописей, в котором имелось 448 одних евангелий с XI до XVIII в., причем почти все они имели украшения, а многие и миниатюры.¹ Сколько же было армянских рукописей в других районах Турецкой Армении? Положение существенно изменилось после первой мировой войны, когда с одной стороны погибло большое количество армянских рукописей, а с другой стороны, спасенные от гибели рукописи большей частью попали в некоторые из вышеупомянутых библиотек, а часть из них, как это стало известно из последних публикаций, переплыли через океан и оказались в американских музеях и частных собраниях.

Таким образом, в настоящее время с почти полной уверенностью можно считать, что все значительные в художественном отношении рукописи сконцентрированы теперь в крупных собраниях. Исследования же об армянских художественных рукописях, изданные за годы после мировой войны, ввели в научный оборот много новых рукописей, чем сильно двинули изучение армянской миниатюры.

Настоящая статья, посвященная вопросу изучения армянской средневековой живописи, ставит себе целью вкратце ознакомить с историей этого изучения, начиная с самых первых работ и кончая последними, и тем самым дать картину нашим сегодняшним представлениям об армянской средневековой живописи. Это представляется тем более необходимым, что вне весьма ограниченного круга людей, непосредственно занимающихся изучением армянской средневековой живописи, у нас царит поразительная неосведомленность, какой нет ни в одной области прошлого нашей культуры.

Честь первого исследователя армянских средневековых рукописей, подошедшего к ним как к произведениям искусства, принадлежит русскому ученому А. С. Уварову. В 1882 году, в „Трудах V Всероссийского археологического съезда“, в статье под заголовком „Эчмиадзинская библиотека“, Уваров дал описание 35 рукописей этого собрания. Работа эта, явившаяся результатом изучения ограниченного круга рукописей, притом только датированных, содержит, помимо научного описания последних, также некоторые выводы и сопоставления с византийскими рукописями. Большого, конечно, и нельзя было требовать при беглом изучении некоторого количества рукописей, к тому же случайных по подбору. В числе рассмотренных Уваровым рукописей было и приобретшее впоследствии всеобщую известность „Эчмиадзинское евангелие 989 года“. Уваров первый оценил эту одну из древнейших рукописей, дошедших до нас и имеющую важное значение для армянского искусства.² В стиле

¹ Յուզակ հայերեն ձեռագրաց Վասպուրականի կազմեց ե. Լալայան, 1915 թ. Երևան

² Журнал Министерства Народного Просвещения. 1886 г., июль.

миниатюр и орнаментальных мотивов „Эчмиадзинского евангелия“ Уваров увидел также воздействие византийского искусства.

Если не считать книжки Mourier „La bibliothèque d'Étchmiadzine et les manuscrits arméniens“, вышедшей в 1885 году, представляющей в сущности перевод на французский язык работы Уварова, то следующей по времени работой об армянских художественных рукописях является статья также русского исследователя, известного художественного критика В. В. Стасова — „Армянские рукописи и их орнаментация“. Работа Стасова является с одной стороны критикой книги Мурье, а кроме того, как свидетельствует подзаголовок ее, она рассматривает орнаментальные мотивы армянских рукописей, с которыми автор имел возможность ознакомиться по известному собранию армянских рукописей в монастыре св. Лазаря в Венеции. Стасов делает ряд верных замечаний о наличии восточных мотивов в армянской орнаментике. Здесь нелишне будет указать о помещении ряда армянских орнаментов в его Атласе „Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени“, изданном им в 1887 году.

К числу первых исследователей армянской миниатюры надо отнести также и проф. И. Стржиговского, известного больше своими трудами об искусстве христианских народов Переднего Востока и в частности об архитектуре Армении и ее воздействии на архитектуру средневековой Зап. Европы. Под общим заголовком „Das Etschmiadzin Evangeliar“ в „Byzantinische Denkmaler“ за 1891 год помещены две работы Стржиговского, из которых первая касается „Эчмиадзинского евангелия 989 года“, а вторая посвящена вопросу о времени возникновения в Армении миниатюрной живописи и киликийской школе армянской миниатюры в XII—XIII веках. Специальное исследование, посвященное „Эчмиадзинскому евангелию“, а в особенности выводы автора, получившие всеобщее признание, создали большую известность этой рукописи. Согласно Стржиговскому, начальные и концевые миниатюры „Эчмиадзинского евангелия“ не современны самой рукописи, относятся к VI веку и к тому же не армянские, а сирийские. Лишь примитивные миниатюры внутри текста рукописи, по мнению Стржиговского, принадлежат армянскому художнику и современны написанию текста. Во второй своей работе — „Die armenische Miniaturmalerei“ Стржиговский утверждает, что до X века в Армении не было своей национальной живописи и только с этого времени она здесь возникает. Лишь спустя сорок с лишним лет, после появления этих работ, Сирарпи Тер-Нерсисян и Вейцман, один независимо от другого, опровергли основные утверждения Стржиговского.¹ Из всех положений Стржиговского в настоящее время сохраняет

¹ Sirarpie Der-Nersessian. The date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin gospel. Chicago 1933 г. Weizmann Kurt. Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden XI Jahrhunderts. Bamberg, 1933.

свое значение лишь его атрибуция в части, касающейся концевых миниатюр Эчмиадзинского евангелия, которые не имеют никаких аналогий в армянской миниатюре, что же касается начальных миниатюр, то они благодаря исследованиям С. Тер-Нерсисян и К. Вейцмана вновь возвращены армянскому искусству, как памятники X в. Особенно убедительна в этом отношении аргументация Сирарпи Тер-Нерсисян, где она шаг за шагом разбивает все установки Стржиговского. Что же касается до миниатюр внутри текста Эчмиадзинского евангелия, то здесь ошибка Стржиговского заключалась в том, что последние оказались вовсе не современны рукописи, а исполнены позднее, как это правильно заметил еще Уваров, а доказательством такого утверждения может служить тот факт, что местами рисунки эти прикрывают текст, чего конечно не могло бы быть в случае одновременности исполнения с текстом рукописи. Наряду с этими ошибочными утверждениями, в этой работе Стржиговского имеются, конечно, и правильные наблюдения об армянской миниатюре, как, напр., его указание на некоторую зависимость киликийской школы XII века от Византии, о расцвете ее в следующие века, когда она приобретает вполне самостоятельное лицо.

Резюмируя итоги работ первых исследователей армянской миниатюры, мы можем констатировать, что в настоящее время они имеют преимущественно исторический интерес. Если сейчас они нас не могут удовлетворить, то это происходит прежде всего потому, что и Уварову, и Стасову, и Стржиговскому был известен весьма ограниченный круг рукописей, который не давал возможности для более цельных, углубленных построений, а часто приводил к серьезным ошибкам, как это имело место у Стржиговского. Любопытно то, что когда много лет спустя Стржиговскому стали известны миниатюры „Евангелия царицы Млке 902 г.“, он допустил возможность, что начальные миниатюры „Эчмиадзинского евангелия 989 г.“ были армянскими копиями X века с сирийского образца.¹ Можно полагать, что если бы Стржиговскому стало известно о наличии двух двойников Эчмиадзинского евангелия, к каковым надо отнести два фрагмента с канонов таблиц недошедшей до нас рукописи (Гос. Матезадаран) и, наконец, совсем недавно обнаруженного в Америке грузинского евангелия X века (Бертское евангелие), где каноны таблиц являются чрезвычайно близким повторением Эчмиадзинского евангелия, то весьма возможно, что он признал бы и оригинальность происхождения украшений и миниатюр Эчмиадзинского евангелия и отказался бы от своего утверждения о десятом веке, как начальной эре армянской живописи.

Этими работами трех крупных специалистов исчерпываются все наиболее значительные из исследований об армянской миниатюре, относящиеся к начальному периоду изучения ее, т. е. к 80-ым —

¹ Strzygowsky. Ein zweites Etschm adzin Evangeliar, Wien 1911

90-ым годам XIX столетия. Некоторые сведения о художниках-миниатюристах, а также воспроизведение нескольких миниатюр из рукописей, можно найти в известных трудах Алишана— „Сисуан“, „Ай-рарат“, „Сисакан“ и др. К сожалению, Алишан имеет мало похвальное обыкновение не сообщать источники своих сведений.

Следующие два первых десятилетия XX века не внесли существенных пополнений в историю изучения армянской миниатюры. Наиболее значительными работами здесь следует признать монографические исследования того же Стржиговского о двух весьма важных памятниках армянской миниатюры. Первое из них посвящено т. н. „Тюбингенскому евангелию 1113 года“, происходящему из монастыря Дразарка в Киликии.¹ Стржиговский оценил значительность этой рукописи, дающей нам представление об истоках киликийской школы армянской миниатюры.

Автор правильно отмечает, что в этой рукописи господствуют еще традиции монументального стиля, который перенесли с собой во вновь основанный Дразаркский монастырь монахи, переселившиеся из Великой Армении. В этой рукописи еще ничто не говорит о том подлинно миниатюрном утонченно изощренном стиле, который спустя полвека уже можно усмотреть в миниатюрах рукописей XIII века киликийской школы, вывезенных из монастырских скрипториумов Дразарка, Скевра, Акнера и особенно Ромкля.

В своем исследовании Стржиговский отметил некоторое сходство орнаментации заглавных букв с заглавными буквами византийских рукописей X века. Однако, углубляя свое исследование, Стржиговский отмечает сходство составных элементов армянских букв с иранскими мотивами. По его мнению следует сближать армянские буквы не с византийскими формами, а с восточными прототипами. Такая гипотеза основывалась на том предположении, что он рассматривал Тюбингенское евангелие как точную копию армянского евангелия 893 года, согласно имеющемуся ишатакарану. Позднее оказалось, что этот ишатакаран поддельный, а подлинный ишатакаран, оказавшийся у Хачика Дадьяна, ничего не говорит о каком-либо прототипе 893 года. Таким образом этот подложный ишатакаран ввел в заблуждение Стржиговского, и орнаментированные буквы евангелия 1113 года не воспроизводят образцов рукописи 893 г. Иначе и не могло быть, т. к. армянские украшенные буквы появляются лишь в XI веке. Что же касается иранских элементов в армянских буквах, то, как справедливо замечает Сирарпи Тер-Нерсесян, армянские миниатюристы использовали их не непосредственно из иранского источника, а через посредство византийских миниатюристов, у которых эти буквы были в ходу с IX века.²

¹ Strziguowsky. Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die miniaturen von Tübinger Evangelians. Түбинген. 1907.

² Sir. Der Nersessian. Manuscripts Armeniens illustres des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des pères Mékhitaristes de Venise. Paris, 1937.

Второе исследование Стржиговского посвящено рукописи, которую автор назвал „Второе Эчмиадзинское евангелие“¹ (№ 2555 из собрания монастыря св. Якова в Иерусалиме). Стржиговский относит ее к той же сирийской группе, что и Эчмиадзинское евангелие 989 года, но считает ее более поздней репликой IX—X веков. Сколько мы имели возможности судить об этой рукописи, ее связь с „Эчмиадзинским евангелием 989 года“ несколько внешняя, самый же стиль миниатюр, в особенности в трактовке фигур, позволяет видеть в ней один из древнейших прототипов Ванской школы рукописей XIV—XV в.

Из других работ рассматриваемого времени укажем на исследование Баумштарка „Армянские рукописи XVII—XVIII вв. в Иерусалиме“, где автор устанавливает в этих поздних рукописях отражение древних, восточносирийских традиций.²

Несколько работ об армянских художественных рукописях опубликовано Фр. Маклером, из них одна совместно с Сер. Абдулла.³

Работы Маклера в основном носят описательный характер, значение которых, к тому же, умаляется тем, что издаваемые рукописи подчас малохудожественны, относятся к поздним временам упадка армянского искусства. Повидимому Маклер больше руководился соображениями доступности издания той или иной рукописи, а не исходил из действительной необходимости их опубликования. В „Этюдах по армянской миниатюре“ Ф. Маклер и Абдулла дают список армянских художественных рукописей, расположенный в хронологическом порядке, составленный по ряду каталогов собраний армянских рукописей. К сожалению, отсутствуют указания на собрание, из которого происходит рукопись, не говоря уже об отсутствии других данных. Не будучи большим специалистом в области армянского искусства, Маклер все же принес некоторую пользу своими публикациями, среди которых на первом месте надо поставить фототипическое издание „Эчмиадзинского евангелия 989 года“, что облегчило последующим исследователям вновь вернуться к этому выдающемуся памятнику армянской живописи и восстановить права за армянским искусством на начальные миниатюры этой рукописи, отнятые у нее Стржиговским.⁴

С сожалением мы должны констатировать, что армянская миниатюра в дореволюционное время не имела своих армянских исследователей, за единственным исключением Гарегина Овсепяна, ныне Киликийского католикоса Гарегина I. Несколько поверхностных статей, напечатанных в различных армянских изданиях лицами специально не занимавшимися армянской миниатюрой, в счет не идут.

¹ Huschardzan. Bena, 1911 г.

² A. Baumstark. Eine gruppe illustrirter armenischer Evangelienbücher des XVII und XVIII Jahrhunderts in Jerusalem. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1911.

³ Abdullah, Ser Macier F. Etudes sur la miniature arménienne.

⁴ Macier Frederic. L'Evangile armenien. Edition phototypique du manuscrits no 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin. Paris. 1920.

Что же касается Гарегина Овсепяна, то в его лице мы имеем не только крупного специалиста по армянскому искусству, но и исследователя с очень широким кругом интересов, касающихся самых различных вопросов нашего культурного прошлого. Такая разносторонность позволяет Гарегину Овсепяну привлекать в работах исторического характера большое количество художественных памятников, как, например, в его капитальном труде «*Քաղաքային և գյուղական Հայոց պատմության մասին*» и, наоборот, в работах, посвященных искусству, давать массу исторических сведений. Подчас, сообщаемые им сведения о тех или иных лицах, в связи с какой либо рукописью, настолько обширны, что перегружают весьма сильно самую основную часть его работы. примером чего может служить его исследование «*Իգնատիոս Ժանրանկարիչ և Շոթրիկանց մանր*». Обращаясь к работам Гарегина Овсепяна, касающихся армянской миниатюры, отметим, что состоят они главным образом из небольших статей, посвященных тому или иному художнику или рукописи. Самый метод исследования памятника у Гар. Овсепяна имеет по преимуществу описательный характер, лишь иногда дополняемый аналогиями и сравнениями с другими памятниками. Кроме того его статьи снабжены большим количеством сведений, взятых из иштаткаранов и других источников и являются ценным материалом, тем более, что они исполнены с большой тщательностью и точностью. Они изданы автором сравнительно недавно, в трех выпусках.¹ Особенно значительный интерес из этих работ представляет его статья «*Կաստանդին Ա. Կաթողիկոս*», помещенная во втором из указанных сборников. Статья эта, посвященная киликийскому католику Константину, выдающемуся меценату, однако главным содержанием своим имеет деятельность замечательного киликийского художника второй половины XIII века, Тороса Рослина. Работа Гар. Овсепяна дает очень ценный материал для выяснения творчества этого во многом еще загадочного мастера. Весьма ценными являются и все другие статьи, помещенные в этих выпусках, как упомянутая выше статья о художнике Игнатиосе, а также статья о Геташенском (Ахпатском) евангелии 1211 г.² Гар. Овсепяну принадлежит честь не только первого исследователя этой рукописи, которая вошла уже в научный оборот, но он же извлек эту рукопись из Геташенского монастыря и присоединил ее к сокровищам Эчмиадзинской библиотеки. Наконец, нельзя не упомянуть того значительного участия Гар. Овсепяна в опубликовании большого количества миниатюр и украшений для французского издания антологии армянской средневековой поэзии («*Roseraie d'Arménie*»). Для этого издания Г. Овсепян не только предоставил снимки со своего богатейшего собрания фото с армянских миниатюр, но ему также принадлежат очень ценные к ним комментарии. Многие же снимки с очень важ-

¹ Իսթրիկի աբրիգ. Հոմսիական—Վ. Օ. Սեդև և Ե. Ս. Սեդևի համատեղ աշխատանքի և ժամկետի պատմության. Կրակ. Ա. Երևանում, 1933 թ. և Բ. Նյու-Իորկ, 1943 թ.

ных в художественном отношении рукописей этого трехтомного издания, вышедшего в 1919, 1924, 1929 г., до сих пор являются единственными их публикациями и несомненно имели большое значение для изучения армянской миниатюры.

В числе значительных исследований об армянской миниатюре, появившихся за последние 10—15 лет, надо отметить прежде всего работы Сирарпи Тер-Нерсисян. Ее исследование об „Эчмиадзинском евангелии 989 г.“ нами было упомянуто выше. Мы позволим здесь отметить основную аргументацию С. Тер-Нерсисян, приводимую ею в опровержение утверждений Стржиговского. Автор указывает на существенные отличия, которые имеются между Эчмиадзинским евангелием 989 г. и сирийским „Евангелием Рабулы 586 г.“, сопоставляемым Стржиговским в доказательство сирийского происхождения начальных миниатюр армянской рукописи. Различия имеются и в части орнаментации этих рукописей и в иконографии и в стиле миниатюр. В орнаментации Эчмиадзинское евангелие, расходясь с „Ев. Рабулы“ во многих моментах, обнаруживает сходство с армянскими рукописями IX—X веков, а также с византийскими этого же периода. Так особенно существенно указание Сирарпи Тер-Нерсисян на отличия в стиле миниатюр. В Эчмиадзинском евангелии фигуры абсолютно плоски, на формы человеческого тела нет и намека, драпирующие складки стилизованы и трактованы скорее как декоративный мотив. Закоченелые позы строго фронтальны, движения нет. Совсем иными представляются изображения в Евангелии Рабулы. В них нет статичности и строгой фронтальности фигур Эчмиадзинского евангелия. Имеются также фигуры, данные в три четверти. Убедителен также ее довод, подтверждаемый рядом примеров, что черты архаизма, имеющиеся в „Эчмиадз. евангелии“, не составляют исключения для армянских рукописей X в. и более позднего времени, а потому не могут служить аргументом*против датировки начальных миниатюр этой рукописи концом десятого века. В этой же своей работе об „Эчмиадзинском евангелии 989 г.“ Сирарпи Тер-Нерсисян оспаривает утверждение Стржиговского о том, что в X веке Армения не имела своих местных художников. В доказательство того, что таковые художники имелись в Армении значительно раньше, она приводит ряд литературных источников. Она доказывает подлинность оспариваемого Стржиговским послания Вртанеса Кертюга (видного церковного деятеля конца шестого—начала седьмого столетия), направленного против иконоборцев. Сирарпи Тер-Нерсисян приводит ряд исторических свидетельств, что отдельные выступления против иконопочитания имелись в Армении значительно ранее иконоборческого движения VIII—IX века, а потому нет основания считать это послание не принадлежащим Вртанесу Кертюгу, как это думает Стржиговский. Послание Вртанеса Кертюга имеет важное значение при решении вопроса о времени возникновения в Армении своей живописи, так как там имеется следующая фраза: „Для всякого

ясно, что вы говорите неправду, ибо до сего времени никто из армян не знал как делать картины и оне шли из (страны) греков...“ Если авторство Кертюга в отношении этого документа бесспорно, то мы можем считать, что до седьмого века в Армении не было своей живописи, и допустить возможность ее с этого времени.

Другой капитальной работой Сирарпи Тер-Нерсисян является ее исследование девяти рукописей (с XII—XIV в.) из собрания монастыря с. Лазаря в Венеции.¹ Такого обстоятельного и тщательного стилистического анализа армянские художественные рукописи до сих пор не удавалось. От пытливого взора автора не ускользает ни одна деталь. Сирарпи Тер-Нерсисян подвергает анализу как фигурные изображения, так и орнаментику, отдельно рассматривая в каждой рукописи животные, геометрические, растительные мотивы. Так, например, в Евангелии XII века (№ 196) мотив двух птиц, под арками канон, обращенных друг к другу фронтально, со сплетающимися шеями, или в другом случае пьющими воду из одной чаши, дает основание автору для экскурсов к древнейшим восточным прототипам, к приведению примеров аналогичных композиций в месопотамском искусстве и отсюда перенятым сасанидским искусством. Сирарпи Тер-Нерсисян приводит также из других более древних армянских рукописей схожие мотивы (Евангелие Млке), а также приводит аналогии в скульптурах Ахтамара. Автор отмечает не только использование армянскими миниатюристами мотивов перенятых с тканей, но указывает и на подражание самим тканям в миниатюрах. В связи с этим Сирарпи Тер-Нерсисян приводит свидетельства арабских и западно-европейских писателей (Ибн Халдун, Якут, Марко Поло), а также армянских писателей, для подтверждения большого развития в Армении коврового производства. Не ограничиваясь этим, Сирарпи Тер-Нерсисян ссылается на ряд армянских памятников, где на одеждах имеются ткани, использующие сасанидские мотивы (у Гагика на Ахтамарском рельефе), а также на миниатюру с изображением Гагика Карсского и его семьи в так называемом „Карсском евангелии“. Мы привели вкратце небольшой отрывок, показывающий всю тщательность исследования С. Тер-Нерсисян.

Этот же тщательный метод исследования положен в основу рассмотрения остальных рукописей. Мы не будем приводить всю аргументацию Сирарпи Тер-Нерсисян в отношении этих рукописей. Укажем лишь на некоторые выводы общего характера, к которым пришел автор в результате рассмотрения этих 9 рукописей.

В Великой Армении в XII и XIII веках центрами исполнения рукописей были монастыри в области Ани и некоторые крупные города, как, например, Карин. Иллюминация уже не имеет того монументального характера, который свойственен некоторым рукописям

¹ *Siraple Der Nersessian. Manuscripts Arméniens illustres des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise.*

X века. Влияние ткацких произведений, которое проявилось в эту эпоху, одержало верх. Изображения животных, отдаленный пережиток месопотамского искусства, имеют здесь жесткие формы, они деформировались в угоду геометрической схеме. Реальная для Армении флора исчезла и пальма заменяет собой разнообразие пород. Армянские художники XII и XIII в. еще не переняли растительную арабеску. Даже в линейном узоре они остаются верными древним приемам, в которых простые геометрические формы различно скомбинированные образуют законченные мотивы; их не привлекают геометрическая арабеска, сложные переплетения. В XIV веке центр перемещается на Восток и в новом Гладзорском монастыре развивается художественная школа, возглавляемая Торосом Таронским. Переживания древних элементов свидетельствуют о преемственности традиций, но внешние влияния более многочисленны. Украшение рукописей в общем беднее, искусство носит менее мощный характер. В Киликии, под влиянием князей и просвещенных епископов, мы видим блестящий расцвет искусства изящного и утонченного и очень богатого, в котором очень тесно перемешиваются византийские и восточные формы. Репертуар художников здесь обогатился привхождением мотивов, которые относятся к эллинистической традиции, цветочные мотивы разнообразнее, стилизация менее выражена, нежели в Великой Армении. К концу XIII века это аристократическое искусство уступает место, по мнению Сирарпи Тер-Нерсисян, искусству, имеющему более народный характер, которое своим полным расцветом в XIV веке обязано Саркису Питцаку. На этом, последнем этапе киликийского искусства автор с одной стороны видит возрождение национальных традиций, которые были перенесены в Киликию при самом возникновении Киликийского княжества, а затем исчезли, а с другой отмечает упадок искусства, оскудение. В другом месте этой же книги Сирарпи Тер-Нерсисян помещает строки, которые находятся в частичном противоречии с этим утверждением. Она считает, что Саркис Питцак—последний значительный художник, работавший в свободной Киликии, и что „большой период“ армянской миниатюры кончился вместе с Саркисом Питцаком. С этими утверждениями никак нельзя согласиться. Обильное применение золота в рукописях, украшенных С. Питцаком, их пышный, богатый вид решительным образом отвергают утверждение о народном характере искусства Питцака. Его искусство безусловно не имеет того изысканного и утонченного характера, которое показательно для предшествующих этапов киликийской миниатюры, особенно проявившихся в творчестве Тороса Рослина и его школы. Оно грубее и примитивнее, но эти качества у С. Питцака происходят вовсе не от его близости к народному искусству, а потому что это искусство уже явно упадочно. Правильно утверждение Сирарпи Тер-Нерсисян о том, что человеческая фигура хотя и занимает значительное место, особенно в Киликии, все же не является тем элементом,

который в первую очередь характеризует армянскую миниатюру. Здесь только Сирарпи Тер-Нерсисян должна была бы сделать оговорку в отношении Тороса Рослина и его школы, в искусстве которого человеческие изображения не уступают декоративно-орнаментальной стороне. Нельзя также не признать и другого утверждения Сирарпи Тер-Нерсисян о декоративном характере армянского искусства, что армяне в первую очередь декораторы, что именно узор придает их живописи особый отпечаток и этот красочный узор отличается гармонией и яркостью колорита, где богатая фантазия сочетается с совершенным исполнением. Наконец, автор касается и вопроса о влияниях в армянском искусстве. Отмечая наличие в армянском искусстве черт, схожих с одной стороны с иранским и мусульманским искусством, а с другой с эллинистическим и византийским, автор ставит вопрос о природе армянского искусства. Сирарпи Тер-Нерсисян приходит к выводу, что армянская живопись—искусство эклектичное. „Но не таков ли характер самого византийского искусства или, еще лучше, мусульманского?“—задает автор вопрос...

Думается, что считать армянскую средневековую живопись, точнее армянскую миниатюру искусством эклектичным, было бы неправильно. Как ни заметны в армянской миниатюре черты, привнесенные извне, но тот самый факт, что она смогла примирить в своем искусстве столь противоположные начала, вошедшие в нее как с Востока, так и с Запада, органически слить их в одно целое, то уже этим самым армянское искусство завоевало себе право на оригинальность. Наконец, разве это не чисто армянская черта—та неисчерпаемая изобретательность по части комбинирования тех или иных орнаментов и создания новых мотивов. Но в армянской миниатюре есть еще одна сторона, которая так же свидетельствует об оригинальности армянской живописи—это красочная сторона. Чистота и насыщенность цвета в армянских миниатюрах, умение в ярких контрастных сопоставлениях добиться гармонических сочетаний, обособляют армянскую миниатюру в явление далекое от эклектизма, как бы широко ни трактовалось понимание этого термина, и это дает ей право на национальное своеобразие. Это национальное своеобразие армянской миниатюры отнюдь не может быть умалено „воздействиями“, поскольку последние творчески перерабатываются.

Когда настоящая статья была почти окончена, мне стала известна последняя работа Сирарпи Тер-Нерсисян—„Армения и Византийская империя“.¹ Из пяти глав этой книги две первые состоят из исторического очерка Армении и ее церковного вероучения, а остальные посвящены архитектуре, скульптуре и живописи средневековой Армении. Это—первое исследование об армянском искусстве, охватывающее все виды искусства в одном труде. Но все же перед

¹ Sirarpie Der Nersessian. Armenia and the Byzantine Empire. A brief study of Armenian art and civilization. Harvard University press, 1945.

нами далеко не полная история армянского средневекового искусства. Если взять хотя бы одну главу ее, касающуюся живописи, фактически посвященную почти целиком армянской миниатюре, то она далеко не охватывает весь наиболее значительный материал, и ряд школ и направлений в армянской миниатюре вовсе отсутствуют, как, например, Ванская, Эрзерумская, Крымская, Ново-Джультинская школы. Да вряд ли автор ставил себе такую задачу, о чем свидетельствует самое заглавие книги. Но как бы то ни было, новая работа Сирарпи Тер-Нерсисян является очень ценным вкладом в небогатую литературу об армянском искусстве, и последняя глава этой книги, посвященная живописи, состоящая всего из 25 страниц, содержит весьма сжатый, но содержательный очерк о нескольких важнейших эпохах и направлениях в армянской миниатюре. Ряд положений автора уже знаком нам по его работе о рукописях XII—XIV веков в собрании Венецианских мхитаристов,¹ но встречаются и такие, которые ею не были ранее затронуты. Автор прежде всего останавливается на монументальной живописи. Эта часть главы, не будучи основана на рассмотрении самих памятников, ограничивается приведением исторических свидетельств в доказательство того, что в Армении с VII века была своя живопись. Некоторые из них были приведены автором в ее работе об „Эчмиадзинском евангелии“. Приводимый автором перечень сохранившихся остатков монументальной живописи в Армении далеко не полон. Отсутствуют такой значительный и по сохранности и по качеству живописи памятник, как Ахтала и ряд других—Киранц, Ахпат, Кобер. Обращаясь далее к миниатюре, которая составляет основную часть этой главы, Сирарпи Тер-Нерсисян останавливается на всех древнейших армянских рукописях с миниатюрами, дошедших до наших дней (IX—X столетий). Автор делит их на две группы, одну, которая была более связана с византийскими рукописями этого времени, сюда автор относит известное „Евангелие Млке 902 г.“ и „Эчмиадзинское евангелие 989 г.“— рукописи высокого художественного значения. Второе художественное течение, по мнению Сирарпи Тер-Нерсисян, частично связано с Сирией и частично с Персией. Более многочисленные рукописи этой группы, дошедшие до нас, уступают по качеству, однако слабость в рисунке восполняется здесь раскраской и орнаментальным эффектом. Эти последние рукописи отличаются еще большей стилизацией. К этой группе автор относит следующие рукописи—Евангелие 986 г. (Гос. Музей Изобр. Иск. № 81), Евангелие 1018 г. (Гос. Матенадаран № 993 4804), Евангелие 1038 г. (Гос. Матенадаран № 6201). К рукописям, исполненным под воздействием византийского искусства в XI веке, автором усматриваются Евангелие 1066 г., написанное в Себастии (Госматенадаран № 369/311), Евангелие царя Гагика

¹ Sirarpi Der Nersessian. *Manuscripts Arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèque des pères Mkhitaristes de Venise.*

Карсского (Иерус. № 2556) и Трапезундское евангелие (Венеция № 1400). Для выяснения степени воздействия византийского искусства на армянское в XI веке, имело бы весьма важное значение решение вопроса о датировке „Евангелия Гагика“—исполнено ли оно в годы царствования его, т. е. от 1029 по 1064 г. или позже, когда он жил в Цамандосе, после отказа от престола в пользу Византийского императора. В последнем случае сильное воздействие византийского искусства не удивительно, так же, как и в Евангелии 1066 г., написанном в Себастии. Другое дело, если это воздействие распространилось и на территорию самой Великой Армении.

Судя по имеющимся в „Евангелии Гагика“ портретам самого царя и его семьи, где Гагик имеет черную бороду, а дочь его Мириам изображена молодой девушкой, а также на основании роскошного характера рукописи, автор склоняется к предположению об исполнении рукописи в ранние годы Гагика, т. е. когда он царствовал в Карсе. Если такое предположение верно, то византийское художественное влияние было очень сильно в течение XI столетия в Армении.

Несмотря на сильное воздействие византийского искусства, автор все же усматривает армянские черты в самых сюжетных миниатюрах „Евангелия Гагика“, которые при сопоставлении с византийскими, отличаются от последних большей стилизацией. Армянский характер этой рукописи дает еще больше знать в орнаментике, в обилии декоративных украшений, состоящих из различных видов птиц, украшающих поля страниц возле инициалов. Восточные черты усматриваются в использовании излюбленных в сасанидском и мусульманском искусстве пальмет. Украшения маргинальных знаков напоминают восточный ковер с полосой, изображающей куфические надписи.

В оценке киликийской школы автор в основном повторяет то, что и в предыдущей своей работе, поэтому мы не будем приводить вновь ее положений об этой школе.

Внимание Сирарпи Тер-Нерсисян привлекает также группа рукописей XIII века, исполненных в Восточной Армении, где она отмечает после упадка, связанного с нашествием сельджуков, некоторое возрождение в XIII веке, наблюдаемое в таких монастырях, как Ахпат, Оромос. Влияние Византии, которое было так сильно в XI веке, теперь ослабло и миниатюристы вернулись к национальным традициям, которые продолжали существовать и во время византийского проникновения. Хотя основная схема канонов та же, что и в киликийских рукописях того времени, но декоративные мотивы различны, предпочтение дается большим медальонам, содержащим цветочные, а часто и геометрические узоры. Иногда эти медальоны покрывают целые прямоугольники и оставляют впечатление большого ковра. Автор отмечает появление бытовых мотивов, заимство-

ванных из жизни (напр. в одеждах и предметах, изображенных в Ахпатском евангелии 1211 г.).

Художественная активность в XIII веке не ограничивается гористыми районами Арарата. Она встречается и в Эрзеруме (Евангелие 1230 г.), Венеции (№ 325); в Эрзинджане несколько художников иллюстрировали библию в 1263 г. (Иерусалим № 1925). Связь с Киликией появляется в XIV в. Ее усматривает Сирарпи Тер-Нерсесян особенно в работах Тороса Таронского, работавшего в Гладзоре. Но это относится к орнаментации его рукописей, в то время как стиль фигур у Тороса Таронского имеет сходство с Игнатиосом, известным художником, работавшим в Оромосе. И в этой своей работе Сирарпи Тер-Нерсесян оставляет без рассмотрения такие значительные школы, как Ванская (XIV—XV), Эрзерумская (XVI в.), Крымская (XIV в.).

Общий же вывод об армянской миниатюре, как о явлении национальном, несколько иной, чем раньше. Отмечая, что армянская живопись больше чем другие ветви армянского искусства обязана Византии, что иконография сцен Ветхого и Нового заветов базируется на греческих и сирийских образцах, Сирарпи Тер-Нерсесян пишет: „армянские живописцы никогда не были рабскими подражателями, вдохновение они получали от византийских работ, но формы передавали и переделывали в зависимости от того, что подходило к армянскому темпераменту, более склонному к выявлению драматических чувств“. Связь с Востоком и в особенности с сасанидским искусством устанавливается в отношении украшений. В украшениях армянский гений находит свое лучшее выражение, обогащая орнамент новыми формами и новыми комбинациями. Армянское искусство имело влияние и на византийские орнаменты и всеобщее признание получило утверждение, что восточные элементы были введены в византийское искусство армянскими мастерами.

Весьма значительным этапом в истории изучения армянской миниатюры является книга А. Н. Свирина „Миниатюра древней Армении“. Поскольку книга Свирина более доступна советскому читателю, мы не будем так детально излагать ее содержание, как это нами сделано в отношении некоторых исследований на западно-европейских языках. Ограничимся лишь основными замечаниями. Это—первое исследование, рассматривающее армянскую миниатюру на всем протяжении ее многовекового существования. Уже одно это выделяет работу Свирина от всех остальных исследований по армянской миниатюре. Но и книга Свирина все же еще не история всей армянской миниатюры, поскольку материал для его исследования состоял только из одного, хотя и самого богатейшего в мире собрания рукописей, находящихся в Советской Армении.

Автором было просмотрено и изучено 160 рукописей, значительная часть которых легла в основу его исследования. Конечно,

¹ Издательство „Искусство“, Москва, 1989 г.

невозможно было сразу в одной работе исчерпать весь этот богатейший материал. С одной стороны остались из наших собраний вне рассмотрения ряд рукописей, заслуживающих внимания, а с другой стороны и в рукописях, явившихся предметом изучения, далеко не все было исчерпано. Но как бы то ни было, автором дана правильная классификация рукописей по школам и эпохам, нуждающаяся лишь в некоторых исправлениях и дополнениях. В основном дана верная характеристика и прослежен путь развития искусства армянской миниатюры, выявлено ее своеобразие и разнообразие. Умело подобран материал, подлежащий рассмотрению, каждая рукопись, включенная в книгу, является действительно нужной, составляя необходимое звено в общей цепи. Ряд рукописей введены Свириным впервые в научный оборот (Евангелие 986 года, Евангелие 1018 года, Евангелие 1038 года, Евангелие 1053 года, Мугнинское евангелие, Евангелие Смбата Гундстабля, рукописи Ванской школы, у Свирина именуемые Хизанской школой) и т. д.

Говоря о пробелах книги, укажем прежде всего на недостаточность в книге исторического фона. Более тесная связь с исторической средой способствовала бы большему пониманию характера развития той или иной школы, тех или иных воздействий, имеющих в их миниатюрах. Деление на школы хотя в основном правильно, но нуждается в некоторых поправках. Тороса Таронци надо рассматривать как представителя Гладзорской школы, последняя вовсе отсутствует в книге. Не представлена в книге Татевская школа, хотя рукописи, принадлежащие к этой школе, имеются. Некоторые рукописи недостаточно исследованы. Так, например, Евангелие 1320 года (№ 222, Музей Изобразительных Искусств), dokonченное Саркисом Питцаком, имеет миниатюры, исполненные еще семью художниками, а не одним, как это полагает Свириль.

Не отмечена в книге преемственность между художниками Ванской школы (у Свирина — Хизанской) и их предшественниками XI в. и ранее. Вообще эта сторона и в отношении других эпох и школ или недостаточно подчеркнута или вовсе не отмечена.

Но эти отдельные проблемы не могут, конечно, умалить важное значение книги Свирина, а ее появление в свое время нельзя было не рассматривать как целое событие в деле изучения армянской миниатюры.

Наш обзор основных исследований о древне-армянской живописи нельзя считать исчерпанным, если мы не отметим работ Л. А. Дурновой, ведущихся в течение последних лет и посвященных изучению средневековой живописи, как художественных рукописей, так и стенописи. К сожалению, наиболее капитальная работа Дурновой — «Древне-армянская миниатюра в собраниях Советской Армении» еще не завершена, а подготовленный к печати первый выпуск еще не издан.

Также в процессе работы находятся и другие работы ее, имею-

щие важнейшее значение для изучения армянской средневековой живописи — „Армянский орнамент“ и „Армянская фресковая живопись“. Но так как ряд результатов и выводов, к которым пришла Дурнова, уже сейчас вносят существенные изменения в имевшиеся до сих пор представления об армянской живописи, особенно начального периода, то мы позволим себе, с разрешения автора, коснуться этих неопубликованных еще результатов. Вопрос о времени возникновения в Армении живописи оставался до сих пор неразрешенным. Древнейшие дошедшие до нас образцы армянской живописи в рукописях датируются концом IX века, хотя были все основания полагать, что IX век не был начальным и за неимением данных не было возможности установить примерную дату возникновения живописи в Армении в веках — восьмом, седьмом, шестом или еще более раннее время. Несколько иное положение имелось в области монументальной живописи. Так, на стенах ряда церквей V—VII века сохранились остатки росписей (Аштарак-Циранавор, Текор, Мрен, Талин, Аруч, Кош), но ими никто из исследователей армянского искусства не занимался. И. Стржиговский в своем труде „Die Baukunst der Armenier und Europa“ лишь отмечает наличие этих фресок, не останавливаясь более детально на них, находясь во власти своего представления, что X век был начальным для армянской живописи, и полагая повидимому, что фрески эти более позднего времени. Сирарпи Тер-Нерсесян, как мы приводили уже выше, допускала возможность в Армении живописи в VII веке, на основании имеющихся литературных источников, но не имела возможности документировать это имеющимися образцами живописи. Л. А. Дурнова является первым исследователем, серьезно занявшимся изучением фресковой живописи. Уже в своем первом весьма кратком обзоре об армянской фресковой живописи, будучи еще незнакома со многими из этих памятников, Дурнова, по поводу вновь открытых остатков фресковой живописи на столбах церкви Погос-Петрос в Ереване считает их весьма древними, не давая конкретной датировки, сближает их орнаментику с Эчмиадзинским и Мугнинским евангелиями.¹ В докладе, прочитанном в Секторе Искусств Института Истории Армянской Академии в 1945 году, — о фресках монастыря в Ахтала, Дурнова помимо установления всей схемы росписи этого выдающегося как по сохранности, так и по художественной значительности памятника, дает также характеристику трех групп имеющихся здесь росписей, сближая по композиции, тональности и орнаменту фрески на южной и северной стенах с орнаментикой и миниатюрами Мугнинского евангелия, датируя две группы этой росписи второй половиной XI века, вопреки существующему мнению, что церковь относится к XIII веку, и относя третью группу на западной стене к XIII веку. Наконец, самым важным по результатам является да-

¹ Л. А. Дурнова, „Древние фрески в Армении“, статья в сборнике „Очерки по истории искусства Армении“, Изд. „Искусство“, 1939 г. Москва—Ленинград.

ваемая ею датировка фресок в Аруче и Талине, из которых первые она рассматривает как современные построению храма, т. е. относя их к середине VII века, а вторые не позднее X века. К этим выводам Дурнова пришла на основании стилистических данных, а также иконографии росписей и технических приемов (тонкие живописные грунты). Такие результаты, подкрепляемые литературными свидетельствами древних авторов, позволяют теперь с полной уверенностью отодвинуть на два с лишним века начало армянской живописи.

Весьма важное значение имеют также работы Дурновой в области изучения художественных рукописей. Подготавливаемое ею издание „Памятники армянской миниатюры“ имеет целью опубликование 125 лучших и наиболее интересных с художественно-исторической стороны рукописей из собраний Советской Армении, в котором должен быть дан анализ каждой рукописи в стилистическом, иконографическом и техническом отношении. Кроме монографического исследования каждой рукописи, входящей в это издание, последние разбиты ею на группы, объединенные признаками стилистической близости, временем и местонаписанием. Изданию предпосылается также общий очерк об армянской миниатюре. Сохраняя в основном деление на группы—школы, принятые еще Свириным, лишь уточняя их, Дурнова в то же время дает связную концепцию развития армянской миниатюры, прослеживая на всем протяжении существования последней два параллельных направления—народное (декоративно-графическое) и „академическое“ (живописное). Дурновой внесены некоторые уточнения и в наименования школ. Термин Хизанская школа заменен ею Ванской школой, как более правильно характеризующей эту группу рукописей, происходящих не только из Хизана, но из всего Ванского района. Как отдельную школу рассматривает она и группу рукописей из Эрзерумского района. Вопреки существующему мнению о падении искусства армянской миниатюры со второй половины XIV века, Дурнова считает, что в XIV—XVI веках в Ванской, Эрзерумской, Крымской школах создаются интересные и значительные в художественном отношении рукописи, а в отдельных случаях и в начале XVII века, как, напр., в творчестве такого своеобразного и выразительного мастера, как Акоп Джугаеци. Только со второй половины XVII века можно говорить об упадке армянской миниатюры и вообще армянской живописи. Недавно опубликованная в номере „Известий“ Академии Наук Армянской ССР небольшая статья Дурновой „Портретные изображения первого заглавного листа „Чашоц Гетума II 1288 г.“, в которой ей удалось открыть одну из многих загадок этой выдающейся рукописи. Дурнова отождествляет изображенных в планшете этого заглавного листа лиц—с Левоном III, Гетумом II (тогда еще наследником киликийского престола), а в остальных четырех лицах видит изображения придворных киликийского двора—венцевозлагателя, главного кравчего, спальничего и мажордома. Такая расшифровка представляется очень ценной,

увеличивая небогатую иконографию подлинно-исторических лиц и проливая свет на характер придворной жизни киликийского двора, подражавшего западно-европейским дворам.

Хотя армянский орнамент занимает такое значительное место в армянском искусстве, у нас до сих пор не было специальных изданий, посвященных ему. Подготавливаемая Дурновой работа об орнаменте в армянской живописи, которая должна будет показать многообразие и оригинальность армянской орнаментации, с выборками этих орнаментов из рукописей и церковных росписей, должна будет представлять также одну из важнейших работ по изучению армянского искусства.

Нельзя также не указать на ту работу, которая ведется Дурновой в Музее Изобразительных Искусств Армении как ею, так и под ее руководством в отношении копирования фресок и миниатюр из рукописей, благодаря чему создается возможность более широкого ознакомления и изучения памятников армянской живописи. Из других работ, подготовленных и ведущихся в настоящее время у нас, следует отметить «Библиографический словарь» по армянскому искусству, составленный Гар. Левоняном, в котором имеются две тысячи названий. Такой справочник должен явиться ценным пособием для изучения армянского искусства. В настоящее время Г. Левонян prepares учебник по истории армянского изобразительного искусства. Для полноты сведений отметим и работу автора этой статьи—«Евангелие восьми художников», являющуюся монографическим исследованием одной из выдающихся в художественном отношении рукописей и совершенно уникальной как по большому количеству сюжетных миниатюр и особенно участию стольких художников в украшении ее.

Заканчивая этот обзор истории изучения армянской средневековой живописи, мы можем резюмировать итоги этого изучения. В результате имеющихся исследований, особенно тех, которые исполнены за последние 10—15 лет, можно считать, что основные контуры и наиболее характерные черты армянской миниатюры в основном выявлены и недалеко то время, когда мы будем иметь достаточно полную и ясную картину развития армянской средневековой живописи на основании сохранившихся памятников ее.

Իրամբյան

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա Մ Փ Ո Փ Ո Ւ Մ

Քիչ է այն աշխատությունների թիվը, որոնք նվիրված են հայկական մանրանկարչությանը միջնադարյան Հայաստանի գեղանկարչության ամենահյուսիսային շրջանում, այս արվեստի առաջին ուսումնասիրողներն են

եղել ունի գիտնականներ՝ Ուվարովը և Ստասովը, պրոֆ. Ստրժիգովսկին,¹ Նրանց հետազոտությունները կատարվել են 19-րդ դ. 80—90-ական թվականներին։ Սակայն այս առաջին ուսումնասիրությունները զուրկ են լայն և ռազմակողմանի լուսաբանությունից, քանի որ նրանց հետազոտության ենթարկված ձեռագրերի քանակը սահմանափակ է եղել և նյութի ընտրությունը շատ դեպքերում պատահական։ Ահա թե ինչու այժմ, երբ գիտական շրջանառության մեջ են բոլոր, կամ համարյա թե բոլոր հայկական գեղարվեստական ձեռագրերը, այդ գիտնականների եզրակացությունները չեն կարող լրիվ համարվել և նույնիսկ առանձին դեպքերում սխալ են։ Այսպես, օրինակ՝ պրոֆ. Ստրժիգովսկին, 1989 թ. էջմիածնի ավետարանների վերաբերյալ աշխատության մեջ հերքում էր ավետարանի սկզբում գետեղված մանրանկարների հայկական ծագումը, համարելով դրանք սիրիական և վերագրելով 6-րդ դարին։ Սխալ է նույնպես պրոֆ. Ստրժիգովսկու այն դրույթը, որ Հայաստանում մինչև 10-րդ դ. չի եղել գեղանկարչություն։ Ստրժիգովսկու այդ կարծիքն ընդունված էր և միայն շատ տարիներ անց հերքվեց հայկական մանրանկարչության նոր հետազոտողների կողմից։

Վերջին 10—15 տարիներին զգալի կերպով առաջ է գնացել հայկական մանրանկարչության ուսումնասիրությունը։ Այստեղ պետք է մանրանշել Գարեգին Հովսեփյանի, այժմ Կիլիկիո Գարեգին I կաթողիկոսի աշխատությունները։ Նա ունի մի շարք՝ ծավալով փոքր, բայց բովանդակալից հոգվածներ։ Որոնց մեջ միշտ հրապարակում է նոր, մեզ համար մինչ այդ անհայտ, ձեռագրեր և տալիս է նրանց վերաբերյալ առատ տեղեկություններ։² Նույնը չի կարելի ասել Ֆր. Մակլերի մասին, որը հրապարակում է մի շարք միջակ կարգի ձեռագրեր, թեպետ և Մակլերին է պատկանում 1982-միածնի ավետարանի ֆակսիմիլի հրատարակության պատիվը։

Հայկական մանրանկարչության խոշորագույն հետազոտողն է հանդիսանում Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանը, որն ունի մի քանի շատ արժեքավոր հետազոտություններ հայկական մանրանկարչության մասին։

Ս. Տեր-Ներսիսյանը և Կուրտ Վայցմանը, մեկը մյուսից անկախ, հերքեցին Ստրժիգովսկու կարծիքը 1982-միածնի ավետարանի սկզբի մանրանկարների վերաբերյալ և վերադասեցին նրանց հայկական արվեստին։ Առանձնապես համոզեցուցիչ են Ա. Տեր-Ներսիսյանի փաստարկումները, որոնցով նա քայլ առ քայլ ի չիք է դարձնում Ստրժիգովսկու դրույթը։ Ս. Տեր-Ներսիսյանին է պատկանում նույնպես Վենետիկի ս. Ղազար վանքի գրադարանի 12—14-րդ դ. դ. 9 ձեռագրերի մանրակրկիտ զննական հետազոտությունը, բայց և այնպես չի կարելի համաձայնվել հեղինակի բոլոր եզրակացությունների հետ։ չափազանցված է Սարգիս Պիծակի նշանակությունը և սխալ է նրան պատկերացնել իբրեւ մի նկարչի, որի արվեստում իբր արտացոլվում է ժողովրդական գիծը։ Պիծակը Կիլիկյան դպրոցի պարզապես անկման շրջանի մի նկարիչ է։

¹ Уваров. „Эчмиадзинская библиотека“. Стасов. „Армянские рукописи и их орнаментация“. Strzygowski. Das Etschmiadzin Evangeliar.

² Գարեգին Հովսեփյան.—Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակութային պատմության. պրակ. Ա և պրակ Բ.

³ Siraple Der Nersessian. The date of the Initiale miniatures of the Etschmiadzin Gospel. K. Weitzman. Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden XI Jahrhunderts.

Ս. Տեր-Ներսիսյանի վերջին աշխատությունը՝ «Հայաստանը և բյուզանդական կուլտուրան», հրատարակված 1945 թ., հայկական արվեստի մի ամփոփ ակնարկ է, որի մի գլուխը նվիրված է հայկական գեղանկարչությանը¹ Այստեղ սեղմ ձևով տրված է հայկական մանրանկարչության շատ բովանդակալից մի ակնարկ, շեղինակը հետազոտում է մի շարք ձեռագրեր, որոնք մինչ այդ ուսումնասիրված չեն եղել, օրինակ՝ «Ղարսի» Գագիկի ավետարանը և Տրապիզոնի ավետարանը, Բայց և այնպես այդ աշխատությունը չի կարելի համարել վերջնական՝ մանրանկարչության պատմության վերաբերյալ, քանի որ այստեղ բացակայում են այնպիսի նշանավոր դրպրոցներ, ինչպիսիք էին Վանի, Հրզրումի, Ղրիմի դպրոցները, Ձի կարելի համաձայնվել նաև հեղինակի հայտնած մաքի հետ, իբր թե 14-րդ դ. կեսից սկսվում է հայկական մանրանկարչության անկումը:

Առաջին աշխատությունը, որը տալիս է հայկական մանրանկարչության զարգացման տեսությունը ըստ Սովետական Հայաստանի ձեռագրերի ժողովածուների՝ հանդիսանում է Ա. Սվիրինի գիրքը՝ «Հին Հայաստանի մանրանկարչությունը»² Այստեղ հեղինակը հիմնականում ճիշտ կլասիֆիկացիայի է ենթարկում ձեռագրերն ըստ ժամանակաշրջանների և ըստ դպրոցների, միայն մի քանի արվեստի տեսակետից նշանավոր ձեռագրեր քիչ ևն պարզաբանված, առանձին դեպքերում չի մատնանշված տարբեր ժամանակաշրջանների ձեռագրերի կապը իրար հետ և վոր գլխավորն է, պատմական փաստարկումը բավականաչափ չի արտահայտված:

Միջնադարյան Հայաստանի գեղանկարչության ուսումնասիրության ասպարիզում նշանակալից դեր է կատարել Լ. Դուռնովան, Ամենից առաջ հարկավոր է նշել նրա աշխատանքը հայկական որմնանկարչության (ֆրեսկո) ուսումնասիրության վերաբերյալ: Նրան հաջողվել է պարզաբանել, որ Առուճի (Թալիշ) որմնանկարները պատկանում են 7-րդ դ.: Նա նույնպես պարզել է Թալիշի որմնանկարների հնադույն ծագումը: Սրանով հիմնավորվում է մեզ հասած հնադույն հուշարձանների պատկանելությունը 7-րդ դ. և ոչ 10-րդ դ.: ինչպես կարծվում էր մինչև այժմ: Հայկական մանրանկարների ուսումնասիրության ասպարիզում Դուռնովան ձեռնարկել է պատրաստելու հրատարակման համար «Հայկական մանրանկարչության հուշարձանները Սովետական Հայաստանի ժողովածուներում» հետազոտությունը, որը կընդգրկի 125 լավագույն ձեռագրեր:

Վերջին տարիների աշխատությունները մեծ չափով առաջ են մղել հայկական մանրանկարչության ուսումնասիրությունը, բայց և այնպես մինչև հիմա մենք դեռ չունենք լրիվ և միանգամայն վերջնական հետազոտական աշխատանք:

¹ Sirapie Der Nersessian. Armenia and the Byzantine empire.

² А. Н. Свирин. Миниатюра древней Армении.