

МАСТЕР И ОБРАЗЕЦ

Ромклайская модель, вторая половина XII—начало XIII века:

Доктор искусствоведения **Т. А. ИЗМАЙЛОВА** (Ленинград)

В нашем очерке мы ставим себе задачу проследить на материале миниатюрной киликийской живописи XII века роль образца в творчестве мастеров этой школы, те изменения, которые привносит в него их личность и те социальные условия, в которых протекала их деятельность. Такой анализ позволяет при сличении миниатюр киликийских рукописей отметить привнесение в них других моделей и воздействие самих мастеров на основные прототипы.

XII столетие было для Киликии временем расцвета в области миниатюры. К началу этого периода относятся наши сведения о наличии скриптория в Ромкле. До нас дошло лишь незначительное количество иллюстрированных кодексов того времени, что не позволяет строго поэтапно проследить дальнейшее формирование образца, представленного в наиболее ранней, исполненной в Ромкле в 1166 г. рукописи М. 7347¹.

Книга Л. Азаряна² является до сих пор единственной, столь полно посвященной избранной нами теме. Однако, принятая в ней классификация школ встречает, с наших позиций, некоторые возражения. Так, Л. Азарян самым ранним киликийским скрипторием считает Дразарк, где была исполнена рукопись 1113 г. (М. 6763). Написанная на территории Киликии, она не представляет еще киликийскую школу. То же можно сказать и об Евангелии М. 7737, родственном неправильно датированному 1113 годом Тюбингенскому Евангелию, которое следует отнести ко второй половине XII в.³ Предшествующие этапы формирования миниатюр самой ранней Ромклайской рукописи 1166 года мы стремились осветить в своей статье⁴, где приходим к заключению, что этот процесс происходил еще на Черной Горе, первоначальном местопребывании армянских католиков.

Иллюстрации этого Евангелия в вариантах послужили прототипами для ряда кодексов киликийской школы, хотя сами они, безусловно, не являлись первым опытом, но имели предшественников, в которых складывался распространенный и опробованный прототип, изменявшийся под кистью того или другого мастера.

Дефектная запись Евангелия М. 7347 содержит дату 1166 г., место исполнения—Ромкла, при католикосе Григорисе III (1113—1166). Имя мастера не указано. Заказчик—священник Аракел. Руко-

¹ Буквой М. мы обозначаем собрание рукописей Матенадарана им. Месропа Маштоца.

² Л. Ազարյան. Կիլիկիայի մանրանկարչությունը XII—XIII դդ. Երևան, 1964.

³ Этим двум рукописям мы посвятили отдельные статьи: «Армянское Евангелие 1113 года».—Восточное Средиземноморье и Кавказ IV—XVI вв., Л., 1988, с. 113—125; «Рукопись Матенадарана № 7737, ее дата и локализация» (в печати).

⁴ Т. Измайлова. Истоки армянской миниатюрной живописи Киликии XII в. Черная Гора.—Вестник Ереванского университета. Общественные науки. Ереван, 1988, с. 36—46.

пись украшена богато декорированными хоранами, заглавными листами, четырьмя «портретами» евангелистов и изображением восседающего Христа с донатором⁵. В декоре, по словам Л. Азаряна, уже сказываются элементы киликийской школы, в «портретах» же евангелистов, по нашему мнению, выражены особенности, сложившиеся в армянской миниатюре под воздействием греческих, сирийских, а также латинских образцов, чему способствовали тесные контакты между различными монастырями, находившимися на Черной Горе. Однако, при всем этом мастер сохраняет и собственную традицию. Она сказывается в стиле крупных, большеголовых фигур, восточном типе лиц с широко открытыми глазами, в линейной трактовке складок.

К 1173 г. относится не дошедшее до нас Евангелие, хранившееся в Тигранакерте (в церкви св. Карапета). Оно было написано в Скевре при католикосе Нерсесе Шнорали (1166—1173) по заказу священника Костандина. Католикос скончался еще до завершения этой работы, законченной при католикосе Григорисе IV Тга (Отроке, 1173—1193). В памятной записи упоминается художник Григор, который называет своих учителей—Вардана и Костандина. С именем художника Григора связаны и две другие рукописи—«Нарек» 1173 г. (М. 1568) и Евангелие 1174 г. хранившееся в Тохате (Евдокии), о которых речь пойдет ниже и которые дают представление о манере мастера Григора. Имя его названо в памятных записях обеих рукописей. Мы полагаем, что все три кодекса были украшены одним и тем же художником, который был, вероятно, и писцом.

Некоторое представление о декоре и стиле не дошедшей до нас рукописи 1174 г. дают сохранившиеся в черно-белом воспроизведении всего два ее фрагмента—заглавные листы к Евангелиям от Марка и от Луки⁶. В памятной записи, зафиксированной Г. Овсепяном, сказано, что Нерсес Шнорали дал написать эту рукопись «с хороших и избранных образцов святого престола (Ромклы.—Т. И.) и украсить разнообразными оттенками и цветами и святым золотом и достойными красками»⁷.

В иллюстрациях Евангелия 1174 г. сказывается утонченная манера исполнения орнаментальных композиций, изысканность и изящество, утрачивается монументальность трактовки первоначального прототипа. Художник Григор выступает здесь как зрелый мастер, представляющий сложившееся направление киликийской живописи.

То, что в Евангелии 1174 г. были приняты образцы Ромклайской рукописи 1166 г., убедительно подтверждает сравнение декора заглавных листов этих двух кодексов, при всем своеобразии их стиля, продиктованном нормами собственно киликийской школы⁸.

Особенно показательны в рукописи 1174 г. символы евангелистов. На заглавном листе к Евангелию от Марка—крылатый лев, к Евангелию от Луки—крылатый бык с человеческой головой, но с рожками. В верхней части инициала вписана тонко исполненная человеческая голова, тоже с рожками. В заставке титульного листа к Евангелию от Марка—в центре человеческая голова, выходящая из раститель-

⁵ Л. Ազարյան. Եզդ. աշխ., էջ 88—107.

⁶ Գ. Հովսեփյան. Հիշատակարանը ձեռագրաց Աթիլիան, 1951, § 209, էջ 453—459, ԿՊ. 26: Т. Измайлова. Мурганский образец в армянской миниатюрной живописи.—Труды Гос. Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. т. V, с. 96, 97, рис. 14.

⁷ Գ. Հովսեփյան. Եզդ. աշխ., § 209.

⁸ Т. Измайлова. Мурганский образец... рис. 13, 14.

ного букета, как из воротника. В таких мотивах, особенно в символах, сказывается, поистине, языческое восприятие образов, появляющихся в евангельском писании. Они свидетельствуют о глубоком изменении в психологии и художественном мышлении средневекового человека. Справа на заставке заглавного листа к Евангелию от Марка динамично и объемно трактован бегущий олень, слева—хищник, терзающий лошадь. На заставке заглавного листа к Евангелию от Луки, в изысканно плавных позах, изображены два павлина. Кресты на заставках напоминают декор «византинизирующих» армянских кодексов.

Общую эллинизованную тенденцию этого талантливого мастера завершают написанные по-гречески заглавия евангелий, тогда как армянские начертаны под ними. Растительный мир не подчинен полностью нормам византийского искусства—цветочно-лиственному орнаменту, столь типичному для него. Здесь господствуют элементы античной пальметки, имеющей тенденцию к вращению. Трактовка растительного орнамента и символов говорит не столько о прямой ориентации на Византию, сколько на антикизирующие пережитки родственного с нею наследия.

Ранней киликийской рукописью является и «Нарек», украшенный высокохудожественными иллюстрациями в 1173 г. Получателем рукописи был Нерсес Ламбронаци. Место создания не указано, но едва ли следует сомневаться, что это был Скеврский скрипторий, который возглавлял Нерсес Ламбронаци, сын Ошина II, верный вассал Византии, один из самых сильных князей Киликии, владелец неприступного замка Ламброн. Богато одаренный, пользовавшийся постоянным покровительством католикоса Нерсеса Шнорали (своего дяди), он был высоко образованным ученым и писателем, проявлял большой интерес к искусству, в том числе и к миниатюрной живописи.

«Нарек» 1173 года—это изысканное творение мастера Григора. Рукопись, маленькая по размерам (15,4×11,7), предназначена для личного пользования. Из памятных записей в ней сохранились только приписки, в которых упоминается «Нерсес, сын великомошного севаста (высокий титул, пожалованный Византией) Ошина», а также «грешный писец Григор, наряду с этим и Вардан—божий священник, который в доброй старости упокоился во Христе». Вардан наряду с Костантином, видимо, как учителя, фигурируют и в памятных записях Евангелий Тигранакерта и Тохата, из чего следует, что «Нарек» исполнен тем же художником Григором, что и эти рукописи.

Рукопись дефектна, из миниатюр сохранилось только два заглавных листа и исключительные по своему значению четыре портрета Григора Нарекаци (в образе писца, отшельника, бдительного стража и донатора, поклоняющегося Христу)⁹.

По словам С. Тер-Нерсисян, «Нарек» является одним из основных истоков стиля киликийских миниатюр, а именно армянских «византинизирующих» рукописей, таких как Карсское (1024—1064) и Трапезундское Евангелия, с чем мы полностью согласны. Упоминает она и Себастиийское Евангелие¹⁰, миниатюры которого мы относим к концу XII в.

Место написания «Нарека» до сих пор спорно. Г. Овсепян считал, что рукопись была исполнена в Ромкле¹¹. Ромклайское происхождение

⁹ Լ. Աղաբաշեան. Նշմ. աշխ., աղ. 14—16:

¹⁰ S. Der Nersessian. Manuscripts arméniennes illustrées. Paris, 1936, p. 34.

¹¹ Գ. Հովսեփյան. Նյութեր և ուսումնասիրություններ. Նյութեր, 1943, թիվ 8, էջ 16, 17:

ние приписывает «Нареку» и С. Тер-Нерсисян, полагая, что основным местом пребывания художника Григора была Ромкла, а Скевра—временным¹². Л. Азарян не считал для этого периода Ромклу самостоятельным центром, но полагал, что художники приглашались туда из Скевры, и поэтому также считал «Нарек» исполненным знаменитым художником Скевры—Григором¹³.

Так или иначе, при несомненных контактах скрипториев Ромклы и Скевры наиболее существенным является личность самого мастера, место, где он получил свою подготовку и те новые веяния, которые он отразил в художественном убранстве «Нарека». Не подсказывают ли его стилистические особенности, столь отличные от ромклайского кодекса 1166 года, что мастер Григор как художник сформировался в другом письменном центре, каким могла быть, скорее всего, Скевра.

Декор рукописи несколько измелен, «византийский» цветок здесь не господствует, преобладают комбинации из пальметок, приближающихся к антикизирующим мотивам, так же как и морда царственного льва в центре одной из заставок. Великолепно выполнен инициал Զ (з) на л. 8а в виде цапли, схватившей клювом рыбу. Нижний штрих буквы заканчивается рукой, которая держит крест¹⁴. Тип П-образных заставок и полочек хорошо известен как в «византизирующих» армянских, так и в византийских рукописях, влияние которых сказывается и в стиле. Это—тонкость рисунка, живость изображений, нежная гармония красок в сочетании с золотом. На заглавном листе 6а, в тимпане, в изысканной композиции помещена хищная птица, когтящая лебедя. Определенную близость с византийским искусством можно найти и в лицевых миниатюрах—«портретах» Григора Нарекаци. Ее видим и в известной правильности пропорций человеческой фигуры, некоторой объемности, моделировке человеческого лица, в самом его типе.

К этому течению мы относим также рукописи школы Ованнеса Сандухаванеци—Евангелия «Бегюнц» (М. 10099), 1053 г. (М. 3793) и «Могни» (М. 7736). Именно в первом из них, видимо, наиболее чисто сохранившем ранний образец¹⁵, не подвергшийся византийскому влиянию, мы находим определенное сходство с миниатюрами «Нарека». Для этого сравним, особенно, лик ученика Прохора с портретом Григора Нарекаци в образе писца¹⁶. Характерно для миниатюр этой группы армянских рукописей, в той же теме, появление на небесах трехчетвертной фигуры благословляющего Христа¹⁷. В более поздних византийских рукописях Христа символизирует лишь благословляющая рука. Смягченность образа Григора Нарекаци в портрете Григора Отшельника может указывать на большее воздействие Византии. С. Тер-Нерсисян допускает, что эта миниатюра могла быть

¹² S. Der Nersessian. *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*. Washington, 1963, p. 12.

¹³ Լ. Ազարյան. *Իշխ. աշխ., էջ 58*.

¹⁴ Л. Дурново. *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*. М., 1979, табл. 129.

¹⁵ Г. Овсепян считает возможным относить его к VI—VII вв. См.: Т. Измайлова. *Армянская миниатюра XI века*. М., 1979, табл. 79, 95.

¹⁶ S. Der Nersessian. *The Armenians*. Thames and Hudson, 1969, p. 66; Т. Измайлова. *Иованнес Сандухаванеци, альбом*. Ереван, 1986, табл. 5.

¹⁷ Լ. Ազարյան. *Իշխ. աշխ., աղ. 14*; Т. Измайлова. *Альбом*, табл. 5, 14.

¹⁸ «Հանդես», № 8

исполнена другим художником, хотя и современником основного мастера¹⁸.

Исключительное совершенство мастера Григора, в частности, в «Нареке», позволяет говорить о новом идейном содержании в киликийской миниатюре, о новых ее формах, сложившихся в последней четверти XII в. К памятникам этого периода относят обычно и иллюстрации Себастьянского Евангелия (М. 311). В соответствии с первоначальной памятной записью оно написано в 1066 г. в Себасти писцом Григором Акореци, пришедшим со своим отцом вместе с Арцрунидами из Васпуракана¹⁹.

Нам кажется, однако, что давно надо поставить вопрос о разновременности самой рукописи и ее миниатюр, стиль которых отвечает киликийской живописи XII в., скорее его конца. Не принятые в ней ромклайские образцы позволяют выделить еще одну самостоятельную линию киликийской миниатюры, выявить еще одного крупного неизвестного художника. Первым выразил сомнение в правильности датировки миниатюр Себастьянского Евангелия А. Кюртян. Он счел, что их, по-видимому, следует отнести к 1194 г.—времени возобновления рукописи, хотя и не привел дальнейшей мотивировки²⁰.

В Себастьянском Евангелии сохранились два богато украшенных заглавных листа перед Евангелиями от Марка и от Луки, а также один «портрет» евангелиста Марка²¹, не связанный с ромклайскими образцами. В поистине царственно украшенные, залитые золотом заглавные листы, с нанесенными по ним синими буквами начала евангельского текста, мастер включает богатую фигурную заставку—инициал-символ.

На заглавном листе к Евангелию от Марка инициал *U* (с) представлен в виде крылатого льва с кодексом в лапах, на его спине стоит Христос Эммануил, образ которого, по мнению Г. Овсепяна, исполнен по древней (античной) модели, происходящей из Малой Азии или Сирии. Тот же автор вспоминает при этом искусство катакомб и равенские мозаики²². Прямые, более ранние параллели такой трактовки инициала нам неизвестны. Инициал *P* (к) на заглавном листе к Евангелию от Луки слит с символом евангелиста—крылатым быком.

В миниатюрах этой рукописи сказывается утонченность и присущая школе, в целом, эллинизованная направленность, выраженная здесь еще сильнее, чем в других киликийских кодексах. Оригинальное по замыслу, великолепное по исполнению художественное оформление рукописи нельзя, тем не менее, рассматривать вне круга киликийской миниатюры, тем более относить к XI в., где мы не находим для него в декоре никаких аналогий. Рафинированные особенности этих иллюстраций могут найти родственные переключки только в киликийских рукописях XII в.

¹⁸ S. Der Nersessian. *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, p. 11.

¹⁹ S. Der Nersessian. *Manuscripts arméniennes illustrées*, p. 85, 86.

²⁰ Հ. Քյուրթյան. Անտիկ մե ճին հաշ մանրանկարչության պատմության վրա.— «Հանդես տմարյա», Վիեննա, 1965, էջ 229—254.

²¹ Հ. Աղաբաշյան. Պատմ. աշխ., հ. 8—10, 1. Dournovo. *Miniatures arméniennes*. Paris, 1961, pl. 65, 67.

²² Գ. Հովսեփյան. Նախնայ ճիշտականեր.— «Արարատ», էջմիածին, 1910, հունվ.—փետր., էջ 251.

Своеобразен в этом кодексе и единственный «портрет» евангелиста Марка²³, который нельзя вывести из ромклайских образцов с присущей им экспрессивностью, характерной и для их вариантов. Более «космополитичный», он приближается к типу широко распространенному в XII в. на территории Малой Азии, но при явном акценте на восточную эллинистическую традицию, особенно, в типе лица, спокойно уравновешенном и благородном характере всего образа. Композиционную схему портрета подчеркивает и велум на золотом фоне, хотя этот прием принят уже в «Нареке». Орнамент же в виде меандра в сочетании с растительными элементами указывает на истоки, к которым обращался художник²⁴.

Имя мастера, украсившего Себастийское Евангелие неизвестно. Внимательное изучение рукописи позволило нам согласиться с тем, что миниатюры не современны тексту. Начальные листы Евангелий изъяты и вместо них вставлены новые, иллюстрированные с инкорпорированными в них начальными словами Евангелий, не имеющими прямой связи с последующим основным текстом, исполненным на их обратной стороне.

Писец явно стремился приблизиться к первоначальному начертанию букв всей рукописи, но писал более темными чернилами, начиная абзацы с красного инициала, чего нет в остальном тексте. Различно и качество пергамена.

Из более поздних приписок известно, что эта рукопись в XII в. являлась собственностью Нерсеса Шнорали (1166—1173), который подарил ее своему племяннику Григорису Апирату (католикос, 1194—1202). Последний в 1194 г. дал возобновить и украсить «божественное Евангелие шелками и драгоценными камнями и украсить благородным многоцветным жемчугом руками вардапета Степаниоса, придворного дьякона, владыки моего»²⁵.

Таким образом, миниатюры этого Евангелия следовало бы рассматривать в разделе, посвященном периоду последующего расцвета киликийской миниатюры в 90-х годах XII в.

После высокого подъема, пережитого в 70-х годах, в иллюстрированных кодексах Киликии наступает перерыв до нового взлета в 90-х годах. Мы можем объяснить этот перерыв как утерей не дошедших до нас рукописей, так и внутренними причинами, связанными со смертью таких личностей, как католикос Григорис III и Нерсес Ламбронаци, проявлявших большой интерес к искусству вообще и к миниатюрной живописи в частности.

Самой скромной, хотя и высокохудожественной рукописью, известной нам для 90-х годов, является выявленная С. Тер-Нерсисян в Балтиморском собрании рукопись W.538²⁶. Мы привлекаем ее в силу близкой связи ее декора с ромклайскими прототипами при разнообразии других моделей и при наличии известной трансформации стиля. Изображения евангелистов отсутствуют. Хораны рукописи композиционно и по пропорциям близки к Ромклайскому Евангелию 1166 г. Капители, например, в виде парных птиц и масок львов, встречаются

23 Լ. Աղաթանգոսի. Գրք. Կ. 8.

24 Упрощенный вариант меандра встречаем и в рамках евангелистов Матфея и Луки рукописи Могни (см.: Т. Измайлова. Альбом, табл. 21. 23).

25 Գ. Հովհաննիսյան. Հրշիշի Գրք. Կ. 575, 576.

26 S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973, p. 6—9, pl. 24—27.

в обеих этих рукописях²⁷. Композиционное сходство видим и в оформлении верхней части одного из хоранов: растительная спиралевидная лоза, антикнижные мотивы, композиции узоров, отдельные детали декора.

Декор хоранов рукописи W-538 гораздо богаче. Привлекаются новые мотивы, в чем сказываются как особенности творческой манеры мастера, так и развития стиля школы, идущей к своему апогею. Изображения птиц, особенно характерные для киликийской миниатюры, представлены здесь еще более насыщенно, в различных позах, поворотах, движениях, в полете, что напоминает их трактовку в Карском Евангелии и в рукописи M-7659²⁸.

В творчестве мастера прослеживается и привнесение моделей, принятых в рукописях до формирования киликийской школы, теснее связанных с византийским декором. Мы имеем в виду различно орнаментированные розетки в украшении Харбердской рукописи 1160 г.²⁹ Они появляются и в верхней части некоторых хоранов Балтиморского Евангелия, на полочках же рудименты аканфовых листьев, известных в «византинизирующих» кодексах. И, наконец, рамка письма Евсевия к Карпиану оформлена в виде вытянутого по вертикали квадрифолия³⁰, типичного для византийских рукописей.

В заглавных листах рукописи W-538 чувствуются ромклайские прототипы, близкие Евангелию 1166 г. Так, схема заглавного листа Евангелия от Луки принята здесь для заглавного листа Евангелия от Матфея, тогда как заглавный лист Евангелия от Марка повторяет образец. Заглавные же листы к Евангелиям от Луки и от Иоанна приближаются к прототипу рукописи 1166 г. В Евангелии от Матфея есть изменения и в орнаменте. Главным отличием заглавных листов Балтиморской рукописи от ромклайского кодекса является отсутствие символов. И все же, армянский мастер не отказывается от них полностью, хотя и трактует чисто условно, в виде масок, появляющихся в инициалах. В символе к Евангелию от Матфея очень четко передана человеческая голова, которую охватывают открытые пасти вишапов, то же и в символе к Евангелию от Луки. На заглавном листе к Евангелию от Иоанна маленький деформированный летящий орел в дужке инициала выполнен очень четко.

Центральной вехой этого времени для киликийской миниатюры следует считать Венецианское Евангелие 1193 г. (№ 1635), исполненное в Скевре для Нерсеса Ламбронати художником Костандином. При всей творческой свободе, разнообразии мотивов и приемов, присущих мастеру Костандину, близость в композиционной схеме хоранов, в известной мере и заглавных листов, с Евангелием 1166 г., обнаруживается и здесь. Сходство распространяется порой и на декор. Так, в заглавном листе к Евангелию от Матфея рукописи Венеции—форма заставки, свисающая гроздь винограда и виноградные листья, в некоторой степени и тип маргинала, подтверждают общность мо-

²⁷ Ibid, pl. 29—32; *Հայկական ձեռագրերի մասին*, № 43.

²⁸ Т. Измайлова. Армянская «византинизирующая» рукопись (Евангелие Матенадарана № 7659).—Сообщения Гос. Эрмитажа. Л., 1982, с. 59, 60.

²⁹ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery pl. 25—28; Т. Измайлова. Заглавные листы Харбердской рукописи 1160 г. (М., 10360), рис. 1, 2.

³⁰ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery pl. 27, 28.

дели³¹. Сходно оформлен и заглавный лист к Евангелию от Иоанна, вплоть до типа орнамента в заполнении заставки, трактовки инициала и других деталей³².

Но, сохраняя традицию, Костандин является вместе с тем и новатором. В этом его произведении достигает апогея собственно киликийский стиль миниатюры, окончательно сложившийся в конце XII в., с привнесением новых форм и их нового решения. В заглавном листе к Евангелию от Луки мастер отбрасывает стойко державшуюся двойную П-образную заставку, приближая ее к типу характерному для Себастианского Евангелия³³. Это сказывается и в слиянии инициала с символом, теряющим здесь самостоятельное значение. Такой принцип получает дальнейшее развитие в киликийской живописи и в значительной мере определяет облик ее заглавных листов. При этом в большинстве случаев исчезает столь характерный для предшествующих рукописей монументальный инициал. Если же он иногда и появляется, то без символа.

«Портреты» евангелистов в Венецианской рукописи 1193 г. отсутствуют. Их заменяют лицевые миниатюры праздничного цикла, видимо, предшествовавшие первоначально каждому евангельскому тексту. Сохранились две из них—«Крещение» и «Рождество». С. Тер-Нерсисян, отмечая в творчестве мастера Костандина аристократическую элегантность, напоминающую византийские памятники XI в., подчеркивает в нем и реалистический акцент, а также более выраженный интерес к декоративности и армянский тип лиц³⁴.

В орнаментике этот художник, широко используя накопленный уже до него фонд, обогащает его новыми мотивами при отказе от некоторых принятых ранее. Количество разнообразных элементов значительно увеличивается, нередко они удваиваются, спирали получают добавочные обороты. Нарядное венчание хоранов, фланкирующие их с обеих сторон деревья, с сидящими на них птицами, приводит к большой пышности художественного образа.

Преемственность сказывается не только в параллелях с Ромклайской рукописью 1166 г., здесь можно заметить и прямую стилистическую связь с ранними работами художника Григора (кодексы 1173 и 1174 гг.), в которых еще сильнее сказывались нормы «византинизирующего» направления. Таким образом, мастер Костандин объединяет две линии—одну замирающую, но идущую от форм, сложившихся около престола католикоса, другую еще продолжавшую в стиле «византинизирующее» направление, при этом он достигает полного их слияния в едином художественном целом.

В детальном анализе декора Венецианской рукописи 1193 г., отчасти и «Львовского» Евангелия, С. Тер-Нерсисян отмечает обогащение в них старой традиции достижениями соседних народов. Это особенно сказалось в использовании кругов, заполненных плетениями. Но и в этом типе орнаментики, заимствованной из средневекового восточного искусства, тот же автор видит самостоятельную манеру

³¹ Հ. Աղաբաբյան. ԶԳ. աթ., ԶԳ. 44. S. Der Nersessian. Manuscrits arméniennes illustrés, p. 50—86, pl. XXIV.

³² Հ. Աղաբաբյան. ԶԳ. աթ., ԶԳ. 46. S. Der Nersessian. Manuscrits arméniennes illustrés, pl. XXIX.

³³ Հ. Աղաբաբյան. ԶԳ. աթ., ԶԳ. 10. S. Der Nersessian. Manuscrits arméniennes illustrés, p. 80—83.

³⁴ S. Der Nersessian. Manuscrits arméniennes illustrés, p. 80—83.

армянского мастера, характерную для его плетений округлость линий.

Все принятые элементы, гармонично и своеобразно сплавленные, определяют оригинальность киликийской миниатюры, позволяют постигнуть художественное кредо этой живописи.

В декоре мастер проявляет полную самостоятельность. Так, С. Тер-Нерсисян в одной из групп маргиналов отмечает увеличение специфических растительных мотивов, не имеющих ничего общего с «цветочно-лиственным» стилем греческих рукописей. В созданные художником новые композиции введены антиклизирующие мотивы, все большую роль начинают играть «рога изобилия» в сочетании с изогнутым листом аканфа. Иногда «рог изобилия» с брызжащим из него каскадом растительных элементов, заканчивает рейку инициала³⁵.

Излюбленным мотивом, изначально в более скромном варианте, известном уже в ромклайской рукописи 1166 г., становятся вазы, из которых поднимаются вверх сложные фантастические композиции. У Костандина они предстают в различных вариантах, не сходных, хотя и известных у мастеров Великой Армении³⁶. Также широко приняты мотивы «канделябров»³⁷. Вазы с изобильно вырывающимися из них растениями и многочисленными завитками, как считает С. Тер-Нерсисян, были восприняты христианским искусством из римских (мы бы сказали позднеантичных) памятников восточного Средиземноморья³⁸, также и «канделябры».

Достаточно окинуть взглядом маргиналы рукописи Венеции № 1635, особенно на ее заглавных листах, чтобы положение о самостоятельности творческого процесса армянского мастера стало совершенно ясно. Миниатюрная живопись Византии любого периода не дает к ним никаких более или менее близких аналогий. В связи с этим приведем высказывание С. Тер-Нерсисян, дающее нам основание для данных выводов: «В эпоху, когда мотивы, отмеченные печатью эллинизма, возрождаются под кистью киликийских миниатюристов, они не являлись больше частью декоративного репертуара других христианских художников или, по крайней мере, они ими употреблялись редко. *Армянские миниатюристы должны были почерпнуть свои модели из старинных памятников*»³⁹ (подчеркнуто нами.—Т. И.). Новые комбинации сочетаются со старыми и таким образом формируется крайне богатый репертуар, присущий только киликийским рукописям⁴⁰.

К тем же параллелям привело нас изучение хоранов Евангелия Могни второй половины XI в.⁴¹ И здесь мы имеем обращение к своему прошлому культурному наследию в аристократическом течении, хотя и другого времени. Обращение к ранним памятникам С. Тер-Нерсисян видит и в изображении впервые появляющихся в киликийских рукописях Евсевия и Карпиана в бюстах. Включенные в медальоны, они заставляют этого автора вспомнить миниатюры римского календаря 354 г.⁴²

³⁵ Ibid, pl. XXX (54).

³⁶ Ibid, pl. XXV (47), p. 63.

³⁷ Такую схему С. Тер-Нерсисян находит также в Так-и-Босгане, в мозаиках Дамаска.

³⁸ S. Der Nersessian. Manuscripts arméniennes illustrés, p. 63, 64.

³⁹ Ibid, p. 72, 79, 80.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ T. Izmailova. Les recines prebyzantines dans les miniatures arméniennes (Les Canons du Tetraévangile de Mougni). Armeniaca. Venis, 1969.

⁴² S. Der Nersessian. Manuscripts arméniennes illustrés, p. 67.

Аналогии, приведенные С. Тер-Нерсисян, скрупулезно исследовавшей Скевское Евангелие 1193 г., служат надежной опорой для обоснования нашей концепции, полностью совпадающей с мнением видного ученого. Киликийская живопись, прошедшая до полного своего расцвета сравнительно короткий путь, была на протяжении XII в. выражением идеологии феодальной верхушки, сложившейся в период подъема Киликийского царства, шедшего к апогею своего величия. Процесс этот, выражая стремление к объединению армянского государства, был в интересах всего народа. Этим и определялась порождавшая им народность культуры того времени, в частности киликийской миниатюрной живописи, хотя и выраженной представителями господствующего слоя. При всей условности художественного восприятия, ей не были чужды черты конкретности в передаче явлений окружающего мира, авторитарной формой которого стали памятники эллинистического искусства. Для ряда различных стран такие явления обычны в пору создания молодых феодальных образований. Проявляющиеся различно, они не лишены внутренней связи. Выразителем такой идеологии в Киликии была не только светская феодальная знать, но и родовитое духовенство. Велика была роль католиков в развивающейся вокруг их престола деятельности в области литературы и изобразительного искусства.

Следующее по времени киликийское иллюстрированное Евангелие, так называемое «Львовское», было написано в 1197—1198 гг. (начато в Мличе, закончено в Скевре). Получатель—священник Степанос, художник—Григор. Большинство исследователей связывали имя этого миниатюриста с упомянутыми более ранними кодексами (Евангелиями 1173 и 1174 гг.). Однако, С. Тер-Нерсисян высказала сомнение в том, что все эти манускрипты могли быть украшены одним и тем же мастером, скорее, мы здесь имеем дело с одноименным художником, стиль работы которого приближается к Евангелию Скевры 1193 г. (художник Костандин)⁴³. Наши сведения о художественном оформлении «Львовского» Евангелия крайне недостаточны. В настоящее время место нахождения рукописи неизвестно. Мы можем воспользоваться лишь черно-белыми воспроизведениями ее миниатюр, изданными не полностью⁴⁴.

«Львовское» Евангелие позволяет, в силу сходства оформления некоторых его хоранов с венецианской рукописью 1193 г., наметить точки соприкосновения с ромклайскими образцами. Из имеющихся в нашем распоряжении воспроизведений прямую параллель можно видеть, например, между хораном (канон 6, 7) ромклайской рукописи и хоранами Евангелия 1193 г. и «Львовского», конечно, с различными вариациями⁴⁵ (рис. 1).

⁴³ S. Der Nersessian. Un Évangile Cilicien du 13e siècle.—*Révue des Études arméniennes*, Nouvelle Serie, t. IV, Paris, 1967, p. 103. Самая поздняя не законченная Григором иллюстрированная рукопись относится к 1215 г. См.: S. Der Nersessian, A. Mechitarian. *Armenian Miniatures from Isfahan*, Brussels, 1986, p. 30, 33, fig. 7—9.

⁴⁴ Ы. Աղիւնյան. Յվանալի 1197 թ. Ավտարանը.— «Հանդես ամսորյա», Վրեննա, 1930, է. 210—236; Գ. Հովսեփյան. Հիշատակարանը ձեռագրաց, էջ 613, 614; F. Macler. Rapport sur une Mission scientifique en Galicie et en Bukovine.—*Révue des Études arméniennes*, t. VII, Paris, 1927, p. 95—107, fig. 1—4; G. Strzygowski. *Amida*, Heidelberg, 1910, S. 362, 369, Abb. 312, 320.

⁴⁵ Լ. Աղաբաջյան. Եզն. աշխ., նկ. 42; T. Izmailova. Les reines prebyzantines dans les miniatures arméniennes..., fig. 11; S. Der Nersessian. *Manuscripts arméniennes illustrées*, pl. XXI.

При некотором сходстве хоранов венецианской и львовской рукописей бросаются в глаза и различия. Во втором изменяются их пропорции, хораны становятся более приземистыми и монументальными. Композиционные схемы прямоугольной части нередко сохраняются, но элементы декора все больше осложняются, при этом в стиле появляется известная сухость.

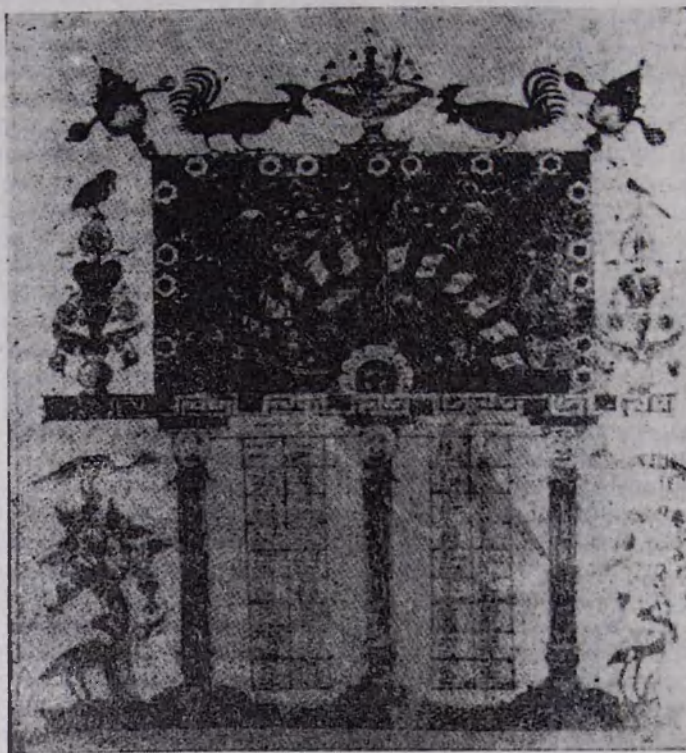


Рис. 1

В заглавном листе Евангелия от Марка Григор сливает символ с инициалом. О других заглавных листах рукописи мы знаем только по описанию. В Евангелии от Матфея ангел изображен с кодексом в руках. На заглавном листе к Евангелию от Луки крылатый бык слит с инициалом⁴⁶.

На контакты с Византией, может быть и на усиление ее влияния в скеврском скриптории, указывает написанное по-гречески заглавие Евангелия от Матфея⁴⁷. Такие надписи имеются и в рукописи Тохата 1174 г. В целом же, в декоре хоранов «Львовского» Евангелия мастер Григор, так же как и Костандин, не отказывается полностью от ромклайских образцов, все более обогащая их. Это указывает на то, что Григор порой подражал Костандину, достигшему в искусстве миниатюрной живописи высот, вызванных к жизни брожением творческих сил на прогрессивном этапе развития феодального общества Киликии.

⁴⁶ Ъ. Ъ 4 1 Ъ 1 ш Ъ. Ъ 2 4. ш 2 4., Ъ 2 210.

⁴⁷ Там же.

Во «Львовском» Евангелии это особенно ярко сказалось на сохранившихся в нем «портретах» евангелистов, образцом для которых, частично, послужила ромклайская рукопись 1166 г. Но мастер Григор творчески трансформировал оригинал, наполняя его новым содержанием.

В «портрете» евангелиста Матфея, наименее удачно решенного, мастер берет модель, навеянную, скорее всего, греческими провинциальными рукописями (рис. 2). Привлекая различные прототипы, он использует для евангелиста Марка, в известной мере, «портрет од-



Рис. 2

ноименного евангелиста Себастьянского кодекса (М. 311)⁴⁸. Художник значительно обогащает и антураж—это подставка в виде рыбы, выгнутая спинка кресла и, особенно, неоправданная архитектурная деталь, завершенная крупной пальметкой с наброшенным на нее вельюмом (рис. 3).

Еще больше динамики художник вносит в образ евангелиста Луки, в котором ромклайская модель сочетается с воздействием на нее греческих образцов (рис. 4). В качестве примера можно привести

⁴⁸ Л. М. Г. ш. 1 ш. 2 ш. 3 ш. 4 ш. 5 ш. 6 ш. 7 ш. 8 ш.

«портрет» евангелиста Луки греческого Евангелия⁴⁹. Но и здесь сравнения показывают насколько величественнее и значительнее становится весь образ евангелиста, подчеркнутый в одеждах глубокими контурами обильных складок. Осложняется архитектурный фон, к зданию добавлен купол. На подставку в виде рыбы накинута длинный свиток, динамично завернутый на концах. Поверху протянут велум, продетый через кольца.



Рис. 3

Евангелист Лука воспринимается не как писец, а как творец, вдохновленный божественным откровением. Напряженная страстность мысли подчеркнута трактовкой лица в акцентированном восточном типе: большие глаза, крупный нос, сдвинутые брови. Углубленный в себя взор, плотно сжатые губы говорят о внутренней сосредоточенности. Рука, держащая ручку, застыла в бездеятельности, что еще сильнее выдает в евангелисте не писца, а философа, обдумывающего свое писание.

Идея человека мудреца и творца особенно ярко выражена в

⁴⁹ N. Haich. Greek and Syriac miniatures in Jerusalem. Cambridge, 1931, pl. XLVII.

«портрете» евангелиста Иоанна, изображенного с учеником Прохором⁵⁰ (рис. 5).

Мастер Григор, принимая тот же иконографический вариант, поднимает его до высокого искусства. Вдохновляясь достижениями поздней античности в ее восточном аспекте, он, в соответствии с новыми идеологическими требованиями, превращает евангелиста Иоанна в пророка, вещающего божественные слова, рожденные его вдохновением. Вся сцена приобретает драматический характер. Акцент, сделанный на образе Иоанна, подчеркнут очень маленькой фигуркой.



Рис. 4

сидящего у его ног Прохора. Характерна деталь архитектурного фона — одиночная колонна⁵¹, на которую наброшен своеобразно трактованный велум.

Новому осмыслению содержания соответствует и новая форма. Пластически выразительная фигура евангелиста развернута в прост-

⁵⁰ Д. Цешинский. *Ист. шри.*, 54. 49.

⁵¹ Напоминает свободно стоящую колонну в миниатюре того же сюжета в каролингском кодексе Ленинградской публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, QI 26 (XI в., рукопись не издана).

манстве. Тяжелые складки гиматия свисают с плеча и поднятой руки. Сложная конфигурация их на груди и подоле придает образу еще большую патетичность. В достаточно трафаретном иконографическом типе он изменяет некоторые детали. Так, левая рука Иоанна, развернутая в ромклайской рукописи ладонью к зрителю, в архангелском жесте изумления или повиновения, поднята теперь к небесному сегменту, как у оратора. Благородство пластического образа сочетается с динамизмом, что сказалось и в сложных, необычных для византийского искусства каскадах складок.



Рис. 5

Со второй половины XII в. мастера киликийской живописи выступают как представители самостоятельной школы в общем русле передовой культуры своего времени. Глубоким внутренним содержанием наполнены «портреты» евангелистов «Львовского» Евангелия, в котором порой ощущается и философское светское начало.

К сожалению, колорит этих двух киликийских рукописей, исполненных в 90-х гг., нам неизвестен, мы знаем их миниатюры только по черно-белым воспроизведениям⁵².

⁵² Одна из страниц в цвете воспроизведена Г. Алишаном, см.: ? *Արևիկայի Սրբազան Գրքեր*, 1885, էջ 85.

Миниатюры ромклайского кодекса 1166 г., несомненно, не единственного, исполненного в скриптории около престола католикоса, стали образцом не только для мастерских самой Киликии, но также и для ряда довольно удаленных от них центров. Мы имеем в виду группу рукописей, исполненных в окружении Харберда.

Уже ранее, в своей работе «Мурганский образец», мы проводили сопоставление миниатюр Ромклайского Евангелия 1166 г. с иллюстрациями кодекса 1219 г. (М. 7734), исполненного в пустыне Барзанча близ Харберда художником Козмой. В своем труде М. Чанашян подтвердил нашу точку зрения и опубликовал еще один манускрипт, иллюстрированный Козмой в 1205 г. (Венеция, 938/88), также близ Харберда⁵³. Нет сомнения в том, что этот последний также был выполнен по ромклайскому образцу⁵⁴. В рукописи сохранилось 10 хоранов (в альбоме М. Чанашяна воспроизведен один), четыре евангелиста и четыре заглавных листа, иконографически близкие кодексу Ромклы 1166 г. Главное отличие последних—это отсутствие на них самостоятельных изображений символов, за исключением листа к Евангелию от Иоанна, где маленький орел помещен в сочетании с инициалом, так же как и в Балтиморском Евангелии.

В заставках же, при сохранении основного типа, видна лишь некоторая их перестановка. Декор упрощен, буквы текста орнаментированы и расцветены. Евангелисты иконографически очень сходны с миниатюрами ромклайского кодекса 1166 г., при всех изменениях в стиле. Пропорции фигур нарушены: они становятся еще более схематичными и условными. Черты лиц огрублены. Сказывается тенденция к упрощению образа, особенно, евангелиста Иоанна, представленного стоящим, но без ученика Прохора. В остальном же миниатюра очень близка к прототипу. Отсутствующая фигура Прохора заменена для равновесия большим свитком в левой руке Иоанна.

Четко подчеркнуты полосы фона: красная, первоначально позолоченная, синяя и зеленая—отдаленный отголосок расцветки стен в эллинистический период. Это может указывать, что мастер обращался и к другим моделям, сохранившим эту особенность. Такой архаический прием вряд ли следует отнести к личности самого мастера Козмы.

За счет нарушения пропорций изменены и «портреты» евангелистов Луки и Марка. Но около уха Луки сохраняется изображение птицы. Более всех близок к прототипу евангелист Матфей, фигура которого только несколько укрупнена.

Миниатюры ромклайской рукописи 1166 г., в качестве образца, в известной мере были приняты и для иллюстраций кодекса М. 7734-1219 г. В рукописи сохранились 10 хоранов, 3 заглавных листа (к Ев. от Матфея, от Марка и от Луки), 2 «портрета» евангелистов (Матфей и Лука). Для «портретов» евангелистов художник Козма использовал в качестве образца не только ромклайскую рукопись, но, в какой-то мере, и миниатюры «Львовского» Евангелия. Так, фигура Матфея Харбердского Евангелия близка образу Луки «Львовского» Евангелия, а для образа Луки художник использовал некоторые иконографические особенности евангелиста Марка.

Творчество мастера Козмы дает возможность проследить трансформацию моделей в провинциальных скрипториях, носивших, несом-

⁵³ *Մ. Ճանաչան. Հայկական մանրանկարչություն. Վենետիկ, 1966, էջ 43.*

⁵⁴ Там же, с. 41—46, табл. LIX—LXVII.

ненно, демократический характер, так как и заказчики и получатели были здесь монахи.

Вышеизложенное позволяет наметить две линии развития сходных образцов в киликийской живописи. Одна из них проявилась на высоком подъеме искусства в аристократических скрипториях с их обогащенным декором и стилистическим совершенством, другая—в провинциальных письменных центрах, тяготевших по стилю к центральной Армении, при четком иконографическом совпадении с первоначальными образцами рукописей ромклайского скриптория.

Подчеркнем особенности творческой манеры мастера Козмы в Евангелии 1219 г. Она отличается определенным монументализмом, что определялось не только большими размерами листа, но и отношением к художественному образу миниатюр, которые могли бы лечь в основу стеной живописи. Масштабность сочетается здесь с усилением декоративности при некоторой дробности в деталях, цвет становится резче и интенсивнее.

В обеих харбердских рукописях колорит, по сравнению с киликийскими памятниками, изменяется, усиливается декоративность, характерным является яркая контрастность красочного слоя, светотеневая моделировка отсутствует. В одеждах евангелистов преобладает светлая гамма красок—голубой хитон, розовый гиматий. В Евангелии 1205 г. у евангелистов Марка и Луки в окраске одежд преобладают сочетания темно-синего и голубого. Акцентирован красный цвет подшук, подножий и других деталей. Мебель—ярко оранжевая. Такое же соотношение красок, только более приглушенных, в хоранах и заглавных листах.

В венецианском собрании хранится еще одна маленькая, дефектная рукопись № 1568/79 1151 г., исполненная близ Цовка художником Ованнесом. В ней сохранился «портрет» евангелиста Марка и заглавные листы к его тексту и к тексту Евангелия от Матфея. Миниатюры этой рукописи не изданы. М. Чанашян находит в них некоторые аналогии с Ромклайским Евангелием 1166 г. В соответствии с указанием самого Козмы, Ованнес был его учителем, но так как он был уже стар, то работу над Евангелием 1205 г. под его руководством исполнил Козма⁵⁵.

Сказанное дает основание полагать, что группа харбердских рукописей имела связь со скрипторием Ромклы еще до того, как там было исполнено интересующее нас как модель Евангелие 1166 г. Оно, или подобные ему прототипы, стали известны в ареале Харберда, видимо, еще раньше, консервативные же скриптории сохраняли эти образцы без существенных изменений. Важно отметить, что Харберд был главным городом гавара Андзит (Армянская Месопотамия), где находились владения Пахлавуни и их родовой замок Цовк. Из этой феодальной ветви потомков Григора Магистроса вышел не только Григорис II, но и ряд последующих католикосов (Барсег I, Григорис III, Нерсес Шнорали, Григорис Тра).

В честь родового замка Григорис III назвал построенный им замок около Ромклы—Цовк, а храмам, возведенным вокруг него, дал те же названия, которые они носили вокруг Цовка, тем самым уподобив ему свою новую резиденцию. Все сказанное могло определить прямые связи харбердских письменных центров с ромклайским скрипторием, действовавшим у престола католикоса.

⁵⁵ В. Ճ ի Ն շ շ ի Ն. Նշմ. աշխ., էջ 43. Г. Овсепян связывает с именем Козмы еще одну рукопись Себастиа, см. его «Հիշատակարանը Հայոցրից», с. 653.

Возможно, что понятие «Мурганский образец» относилось к тексту, но несомненное совпадение некоторых миниатюр с Ромклайским Евангелием 1166 г. указывает на то, что образец этот существовал и для них, может быть, в качестве иллюстрированной рукописи.

Временный разрыв между этим кодексом и харбердским рукописями может объясниться тем, что часть их не дошла до нашего времени, как, вероятно, и те, которые были исполнены до 1166 г.

Жизнь ромклайских образцов на периферии (ареал Харберда) прослеживается на протяжении XII и начала XIII вв., но не дальше. Видимо, при всей демократичности среды, в которой исполнялись и украшались харбердские рукописи, в них были ощутимы еще отголоски той атмосферы, которая питала этот тип миниатюрной живописи. Характерно, что модели ее не проникли в Центральную Армению, которая приняла и долго, до XIV в. включительно, продолжала пользоваться образцами Дразарка.

ՎԱՐՊԵՏԸ ԵՎ ԿԱՂԱՊԱՐ-ՕՐԻՆԱԿԸ

Հռոմկլայի կաղապար, XII դարի երկրորդ կես-XIII դարի սկիզբ

Արվեստագիտության դպրոց [Տ. Ա. ԻԶՄԱՅԻՍՎԱՆ] (Լենինգրադ)

Ա մ փ ո փ ա լ մ

Սույն հոդվածի նպատակն է՝ ցույց տալ, թե ինչպիսի դեր էր խաղում մանրանկարչության մեջ կաղապար օրինակը, այսինքն այն նախօրինակ ձևագրերը, որի նկարազարդումները հիմք լին ծառայում հետագայի համար, և ինչպիսի գեր ունենալ այդ ասպարեզում վարպետ-մանրանկարչի ստեղծագործությունը։ Այդ խնդիրը լուսարանվում է կիլիկյան դպրոցի հուշարձանների օրինակի վրա, հատկապես նրա զարգացման վաղ շրջանի՝ XII դարի երկրորդ կեսի և XIII դարի սկզբի ժամանակահատվածում։ Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի հնագույն և նշանակալից նկարազարդ ձևագրերից է Հռոմկլայի 1166 թ. Ավետարանը (ՄՄ № 7347)։ Այն հանդիսացավ կարևորագույն մի հուշարձան, որը բազմիցս ընդօրինակվել և ստացել է լավագույն կաղապար-օրինակի նշանակությունը Հռոմկլայում և Սկևռայում ստեղծվող նկարազարդ ձևագրերի համար։ Ավելին. այդ նկարազարդումների արձագանքները զգացվում են նաև հետագայում և ոչ միայն Կիլիկիայում։ Հոդվածում մանրակրկիտ ուսումնասիրվում են XII դարի վերջի կիլիկյան երկու խումբ ձևագրեր, որոնց մանրանկարները թե՛ պատկերազարկան, թե՛ ոճական շատ գծերով կապվում են վերոհիշյալ Հռոմկլայի Ավետարանի նկարազարդումների հետ։ Այդ ձևագրերի առաջին խումբը ընդօրինակվել է XII դարի 70-ական թթ. և կապված է ներսևս կամրոնացու հովանավորած Սկևռայի գրչատան հետ։ Փոքր ընդհատումից հետո, ուսյն դարի 90-ական թթ. ստեղծվել են մի շարք շքեղ զարդարված ձևագրեր, որոնցից առավել նշանակալից են 1193 թ. Ավետարանը (Վենետիկ, № 1635) և Սկևռայի (կամ՝ Լվովի) 1197—1198 թթ. Ավետարանը (պահպանման այժմյան վայրը հայտնի չէ)։ Նրանց մանրանկարների հիմքում զգացվում է սույն Հռոմկլայի կաղապար-օրինակի մանրանկարչական հարգարանքի արձագանքը։ Մանրանկարչական այս ուղղությունը նկատվում է նաև XIII դարի սկզբում ստեղծագործող նկարիչ Կողմայի նկարազարդ ձևագրերում։ Ներկայացված ձևագրերի քննության ընթացքում առանձնակի նշանակություն է տրվում նկարիչ-վարպետների ստեղծագործական աշխատանքին, որի շնորհիվ երևան են եկել նշված մանրանկարչական ուղղության նոր տարրերակներ։

Гонимар покойного автора
перечисляется в фонд помощи пострадавшим
от землетрясения в Армении