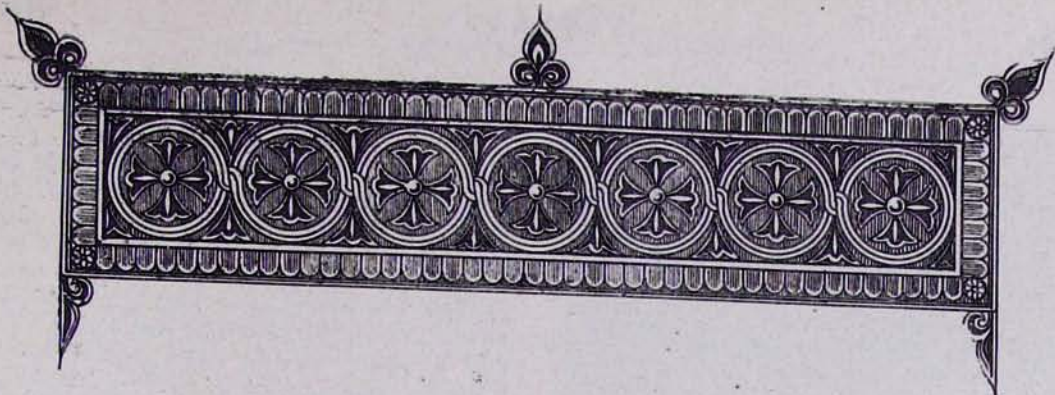




Ա. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԳԼԵԶՈՐԻ ԴԳՐՈՑԻ ՄԵԺ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉ ԹՈՐՈՍ ՏԱՐՈՆԱԳԻՆ*

Այժմ քննենք այն մի շարք մանրանկարները, որոնք պատմում են Հիսուս Քրիստոսի տնօրինությունների մասին:

«Ավետումն» (ճկար 13).— Այս փոքր մանրանկարի վրա Կույս Մարիամը տրված է նրուաղեմի Տաճարի առաջ կանգնած վիճակում: Նրա դեմքի արտահայտությունը՝ լայն բացված աչքերի հետ, ինչպես և աջ ձեռքի դրությունը՝ ափով ուղղված դեպի դիտողը, արտահայտում են զարմանք և համակերպում Գաբրիել հրեշտակի պատգամին, որը մոտեցել է նրան ձախ կողմից: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում տեղավորված է աղբյուր՝ առջևում մի մեծ սկահակ, որտեղ ջուր է լցվում, իսկ վերևում, աղբյուրի վրա, դրված է մի սափոր: Առաջին հայացքից քննվող մանրանկարը նման է թվում նկարիչ Մովսիկի 1302 թվականի Ավետարանի «Ավետման» տեսարանին: Սակայն ավելի ուշադիր զննման դեպքում, կոմպոզիցիաների ընդհանրության տակ բացահայտվում են նրանց տարբերությունները: Ջրի մոտ Կույսին օրհնող հրեշտակը՝ ի պատկերազրույթումից բացի, որը պահպանել էր նկարիչ Մովսիկը, քննվող մանրանկարի մեջ ենք տեսնում մի այլ պատկերազրույթուն՝ «Կույսի օրհնությունը հրեշտակի կողմից տաճար, այսինքն՝ Թորոս Տարոնացին տվել է երկու սխեմաների խաչաձևումը: Նման բարդ պատկերազրույթուններ Թորոսը պահպանել է իր այլ ձևագրերում:

* Շարունակված «էջմիածին» ամսագրի 1957 թվականի № է—Ը-ից և Թ-ից:

Եթե Մովսիկը պատկերել է աղբյուրը ջրի գնացած Մարիամին որպես նրուաղեմի Տաճարի Կույսի, ապա Թորոս Տարոնացին, հիմքում առնելով այդ կոմպոզիցիան, լրացրել է այն այլ տարրերով, որոնք վերաբերում են երկրորդ սխեմային: Այդ մասին վկայում է ինչպես Կույս Մարիամի հետևից երևացող փափուկ բարձրով օթոցը, այնպես և իլիկը, որ բռնել է նա ձախ ձեռքում: Վերը քննված մանրանկարը, չնայած իր փոքր չափերին (էջի 1/6 մասը), կառուցված է գույների հակադրությամբ (կապույտ, կաշնաչ, շուշանագույն, վառ-կարմիր) և նրանց բաց երանգների բծերի խաղերով ինչպես և ոսկով, և թողնում է հաճելի, նույնիսկ շատ հարուստ տպավորություն:

«Քրիստոսի Մեռնողը» (ճկար 14).— Եթե այս մանրանկարի կոմպոզիցիան համեմատենք 1307 թվականի «Ճապի Նշեցու Ավետարան»-ի²⁶ նույնանման մանրանկարի հետ, չնայած նրանց պատկերազրույթյան ընդհանրություններին²⁷, այստեղ ևս կարելի է նկատել մի շարք փոփոխություններ, որ նկարիչը ներմուծել է ավելի ուշ շրջանի աշխատանքում: Նրկու մանրանկարների մեջ էլ գոր-

²⁶ Տե՛ս Սիրարփի Տեր-Ներսիսյան, «Վենետիկի Սիրիթարյան հայրերի մատենադարանի ԺԲ, ԺԳ և ԺԴ դարերի նկարազարդ հայերեն ձեռագրերը» (այլում), Գարիգ, 1937, Pl. XLVI, 103:

²⁷ «Քրիստոսի Մեռնողը» և այլ մանրանկարների պատկերազրույթյան մասին հանգամանորեն տե՛ս Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանի հիշված աշխատության մեջ (ընագիր), Փարիզ, 1936 թ.:



Նկար 13

ծող անձերն են հովիվները, մոզերը, կա-
նայք, որոնք պատրաստվում են նորածին
Հիսուսին լողացնելու համար և այլն: Եթե
այստեղ հովիվները տրված են ձախից, մո-
զերը՝ աջից, իսկ Աստվածամայրը՝ մուրի
մեջ գրված Մանուկ Հիսուսի մոտ, խումբը
լրենց դիրքով՝ զեմքով դարձած են վերջին-
ներիս կողմը, ապա քննարկվող Աստվածա-
շնչի մանրանկարում տեսնում ենք հակառակ
պատկեր:

Եթե 1307 թվականի ձեռագրի մանրանկա-
րում մարդկային ֆիգուրաները երևում են
կուպիս, մեծ զուգներով, ապա քննվող ման-
րանկարում նրանք տրված են առանց աչք
ծակող աղավաղումների, իսկ նրանցից մի
քանիսը (Աստվածամայրը, Հովսեփը, եր-
րորդը՝ ամենափոքր տարիքով մոզը և այլն),
զրեթե անթերի են նկարի մեջ և բնական՝ ի-
սկանց դիրքով: Այդ դիտողությունը վերաբե-
րում է և 1323 թվականի Ավետարանի ման-
րանկարներին: Սակայն «Եսայի Նշեցու Ա-
վետարան»-ի մանրանկարը լուծված է գե-
ղանկարչական ոճով: Մանրանկարի գեղա-
նկարչությունը ուժեղանում է սրոշ զետա-
ներով, որոնք վերցված են իրական կյանքից,
չբացադատող իրականությունից (օրինակ՝
հեղձի ֆիգուրան, որը ուրախություն է ար-
տահայտում, և երկրպագելու եկած մոզերի
կրակոտ ձիերը):

«Բրիստոսի մկրտություն» (Նկար 15).—
Այս մանրանկարի կոմպոզիցիան փոքր ինչ
տարբերվում է «Եսայի Նշեցու Ավետարան»-ի

նույնանման մանրանկարից: Անձեռոց բըռ-
նած երկու հրեշտակ-վկաներին ավելացված
է երրորդը՝ վեր պարզած ձեռքերով (դա,
երևի, արված է մանրանկարի աջ մասի հա-
վասարակշռության համար՝ ձախի հետ, որ-
տեղ գրված է Հովհաննես Մկրտիչը): Վեր-
ջինս պատկերված է ոչ որպես ուժեղ աղա-
մարդ, միջին տարիքի, հրամայող ժեստով,
ինչպես նա նկարված է նախկին մանրա-
նկարում, այլ նա այստեղ հանդես է բեր-
ված որպես դառամյալ ծերունի: Հովհաննես
Մկրտիչը պատկերված է օրհնող ձեռքերով,
հյուժված և կորացած կերպարանքով, որը
մատնում է դողացող մարմնի տկարությու-
նը: Սրա հետ միասին նշենք, որ նկարիչը
«Եսայի Նշեցու Ավետարան»-ի մանրանկարի
վրա աշխատելիս չի պահպանել Ավետարա-
նի տեքստը. նա Հովհաննես Մկրտչին հագ-
ցրել է թիկնոց, մինչդեռ, 1318 թվականի
պատկերման մեջ, նա ձգտում էր տալ Հով-
հաննես Մկրտչին արդեն Ավետարանի նկա-
րադրության համաձայն. «...ունէր հանգերձ
ի ստեռ ուղտու»: Այստեղ հետաքրքրական
է նույնպես տապարի (սակրի) պատ-
կերումը՝ կախված Հովհաննես Մկրտչի ֆի-
գուրայի հետևի ծառից, որը հավանաբար
բիմբուրիկ նշանակություն ունի: Թորոս Տա-
րնոցին տապարի նկարով, հավանաբար,



Նկար 14

ցանկանում է ակնարկել այն մասին, որ Հերովդեսի ծննդյան տոնակատարության ժամանակ Հերովդիադայի աղջկա՝ Սալոմեի ցանկությամբ կգլխատեն Հովհաննես Մկրտչին (Մատթ., ԺԴ 6—11, Մարկ., 9 17):

«Քրիստոսի մկրտությունը» մանրանկարում համեմատաբար լավ են պատկերված Հորդանանի ալյաքանությունը, որտեղ ժայռերի տեղադրությունը ֆիգուրաներին հաղորդում է որոշ հեռանկարային մտապատրանք, պլանայնություն: Մանրանկաչի թորոս Տուրոնացին իր այս նկարով մոտենում է հելլենիստական բնույթի բյուզանդական տիպերին²⁸: Դրա համար էլ, ինչպես կարծում ենք, պատահական չէ, որ շրջանակի վերին հզրին «Մկրտություն Տն» հայկական տեքստի կողքին պահպանված է նաև նրա հունարեն թարգմանությունը:

«Ղազարոսի հարությունը» (նկար 16).— Այս մանրանկարի պատկերազրությունը, կապված հին-արևելյան, սիրիական սխեմայի հետ, ծագում է 2 դարում և զարգանում ԺԲ—ԺԳ դարերում: Հատկապես այն նմանվում է Ռոսանի ձեռագրին²⁹:



Նկար 15

²⁸ Տե՛ս Սիրարսիի Տեր-Ներսեսյանի հիշված աշխատությունը (բնագիր), էջ 124:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 125:



Նկար 16

Ղազարոսի գերեզմանին մոտեցող Քրիստոսի ֆիգուրան (գերեզմանի կապարիչը հանված է մեռնողի ծառաներից մեկի կողմից) հանդիսանում է մանրանկարի կիզակետը: Հիսուսին հետևում են աշակերտները՝ առաքյալները, նրանցից միայն մեկը՝ Հուդան, պատկերված պրոֆիլով, զննում է Քրիստոսի առջևից:

Կոմպոզիցիան կառուցված է շարժման հիման վրա, որտեղ ընդգծված է կուլմինացիոն կետը՝ Քրիստոսի ժամանումը: Քրիստոսի դեմքի արտահայտությունը՝ գլխի ոչ շատ խոնարհված դիրքը և բարձրացրած աջ ձեռքի՝ շարժումը օրհնող մատներով, կարծես թև խոսում են այն մասին, որ նա պատրաստվում է հրաշագործության՝ մեռյալին հարություն տալու: Դրա հետ միասին առաքյալների դեմքի վրա արտահայտված է կասկածանքի հետ նաև սպասում, իսկ Ղազարոսի հարազատների ու ծառայի դեմքերին՝ տառապանք ու տխրություն: Այդ վերջին զգացմունքը բացահայտորեն նրկում է Հիսուսի ետքերն ընկած Ղազարոսի երկու քույրերի դեմքերին: «Ծնայի Նեհու. Ավետարան»-ի «Ղազարոսի հարությունը» մանրանկարում շարժումը գրեթե բացակայում է. բոլոր ֆի-



Նկար 17

գուրաները անշարժ են, և նրանք կարծես թե երկայացված են քիչ թե շատ անորոշ ու անշափելի շրջապատում, առանց զգացնել տալու խորությունը:

Ինչպես բնավող, այնպես և ուրիշ մանրանկարներում ֆիգուրաները իրենց նկարներով անթերի չեն: Նկարչի մոտ քիչ չեն նույնիսկ կոպիտ աղավաղումները: Այսպես, օրինակ, Քրիստոսի աջ ձեռքը այնքան մեծ է, որ եթե բաց թողնի, անկասկած կհասնի ծնկների կեսից ներքև: Սակայն այդ անատոմիական մեծ անճշտությունը անմիջապես չէ, որ աչքի է ընկնում, այլ նկատելով այն՝ ենթադրում ես, թե կարող է պատահել, այնինչ նա փողնված է գիտակցաբար, ավելի ընդգծելու համար Քրիստոսի հրաշագործող ձեռքի շարժումը: Այս կարգի շեղումներ մենք նկատում ենք նաև Մովսիսի մոտ («Ուտնալվա»-ն):

Նկարչի յուրահատուկ գունաչին դամբալում համեմատաբար գերակշռող տեղ է հատկացված շագանակագույն գույնին: Հետաքրքրական է նշել, որ այդ մանրանկարում նկատվում է այն ունալիստական ժեսուր (որը կա և 1328 թվականի Ավետարանում), որը նշված է եղել Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կողմից «նույն նշանի Ավետարան»-ի «Նա-

զարոսի հարության» առթիվ³⁰: Հարազատները և ծառաների խումբը, որոնք ընդառաջ են գալիս Հիսուսին, ձեռքերը մոտեցրել են իրենց քթերին, որպեսզի պաշտպանվեն Նազարոսի նեխած դիակի հոտից: Այս առնչությամբ այդ մանրանկարները կապված են հին արևելյան մոնումենտալ հուշարձանների խմբին³¹:

«Ուտնալվա» (նկար 17).— Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի «Վենետիկի Մխիթարյան հայրերի մատենադարանի ԺԲ, ԺԳ և ԺԴ դարերի նկարազարդ հայերեն ձեռագրերը» աշխատության մեջ բերվում է պոռֆ. Միչեի կողմից «Ուտնալվա» մանրանկարի երեք տիպի նկարագրություն՝ հելլենիստական, կոպտական և բյուզանդական, որոնք հիմնված են զլխավորապես Քրիստոսի ձեռքի ժեստի առանձնահատկությունների վրա³²:

Մեր մանրանկարը ավելի շատ համապատասխանում է երկրորդ՝ արևելյան տիպին, որտեղ ուժեղ կերպով արտահայտված է ունալիստական դործունեությունը: Հիսուսն արդեն անցել է ուտնալվային, իսկ Պետրոսը դեռևս բողոքում է, թեև հաշտվել է իր վի-



Նկար 18

³⁰ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի հիշված աշխատությունը (ընագիր), էջ 125:

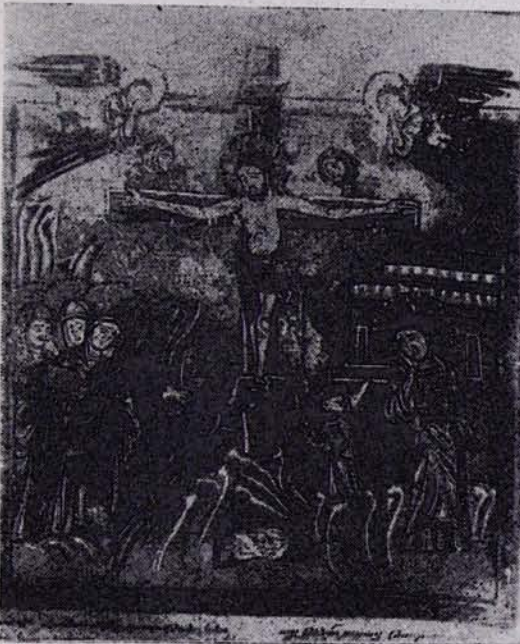
³¹ Նույն տեղում:

³² Նույն տեղում, էջ 126:

ճակի հետ. մյուս առաքյալները կանգնած են նրա հետևում, խորքում: Սակայն, այստեղ կա մի մանրամասնություն, որը բացակայում է կոպտականի մեջ: Մեր մանրանկարչի մոտ Քրիստոսը ձախ ձեռքով բռնել է Պետրոսի մի ոտքը, աջով սրբում է սրբիչով, որի մի ծայրը գցած է Քրիստոսի ուսին: Մանրանկարի մեջ համատեղված են երկու սխեմաներ՝ կոպտականն ու բյուզանդականը³³:

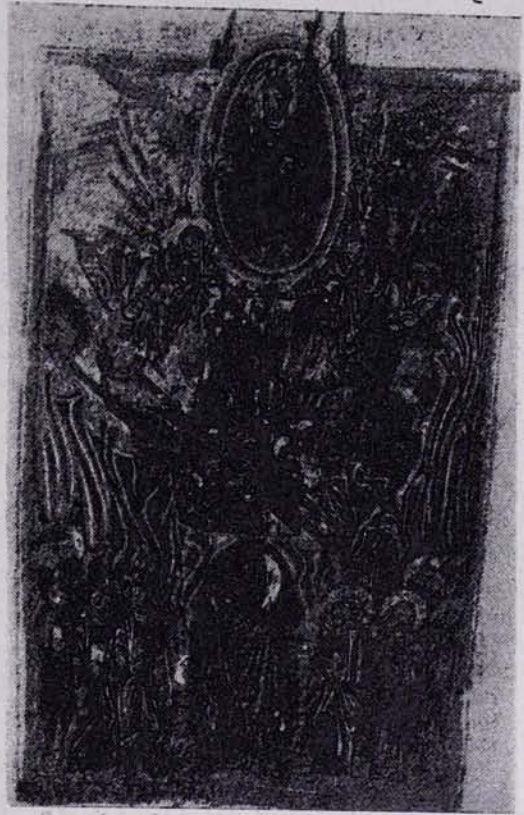
Այս մանրանկարում Քրիստոսը պատկերված է անմորուք (կամ թե հագնվել նշմարվող մազերով ծածկված դեմքով), այսինքն՝ տըրված է ալնպես, ինչպես մենք նրան տեսել ենք Հին Կտակարանի տեսարաններում, իսկ մնացած դեպքերում՝ նա մորուքով է: Մեր կարծիքով, Քրիստոսի երկակի կերպարը պատահական երևույթ չէ, այլ հին ավանդույթյուններին հետևելու և նկարչի կողմից տարբեր պատկերագրական սխեմաները օգտագործելու արդյունք:

Մանրանկարը կոմպոզիցիոն տեսակետից այնքան էլ հաջող չէ լուծված, բայց այն հետաքրքիր է ինքնատիպությամբ, նորամուծություններով. բացի հիմնական՝ ներքևի մասից, որտեղ ցուցադրված է ոտնալվայի



Նկար 19

³³ Այդ հին արևելյան պատկերագրության մեջ Հիսուսը միայն լվանում է Պետրոսի ոտքերը, չկալելով օրբիչին, որը կախված է նրա վրից, գոգնոցի ձևով: Բյուզանդականում Հիսուսն արդեն լվացել է Պետրոսի ոտքերը և սրբում է այն:



Նկար 20

դործողությունը, նկարչի կողմից տրված է նաև վերևի կեսը, որտեղ ճարտարապետական կառուցվածքները և ծառերը անդրադարձնում են արտաքին աշխարհը: Այդ պահը ուժեղացվում է առաջին հայացքից անշանթ վազող, բայց իրոք յուրահատուկ երևույթով՝ պատուհանով: Եվ մենք տեսնում ենք, ինչպես փակված աշխարհում, մի հանդարտ, հաճելի բնակարանին է նայում անցորդը, որի շնորհիվ մանրանկարի երկու կեսերը շեն կտրվում մեկը մյուսից, այլ կապված են իրար հետ: Այդտեղ, կարծում ենք, պետք է տեսնել նկարչի փորձը՝ գիտակցաբար վերակառուցելու մտավոր տարածականության տպավորությունները:

«Լեռչին ընթրիք» (նկար 18).— Այս փոքր մանրանկարի վրա (էջի 1/6 մասից փոքր), ձախակողմը պատկերված Քրիստոսը նստած է ձվաձև սեղանի առաջ, որի շուրջը տեղավորված են նրա աշակերտները: Տեսարանը պատկերում է այն պահը, երբ Հիսուս խոսում է Իրեն մատնելու մասին: Առաքյալների դեմքին կարելի է կարդալ դարմանք, կասկածանք, երկընտրանք: Ըստ

որում միայն Քրիստոսն է հանգստություն պահպանում, ի հակադրություն Իրեն մատուցող աշակերտի, որն ազատորեն ձգվում է դեպի սեղանի վրայի ուտելիքները: Հուդայի գեմբը, արված պրոֆիտով, նկարչի մտահոգմամբ, արտահայտում է շարագործության, հանցագործություն: Հիսուսի և Հուդայի կերպարների այդպիսի հակադիր գուգագրությունը հանդիսանում է այդ տեսարանի կոմպոզիցիայի հիմքը:

Մանրանկարի պատկերագրությունը բարդ է, այն կազմված է երկու սխեմաների՝ հինարևելյանի և բյուզանդականի խաչաձևման հիմքի վրա, ըստ որում հիմնականը հանդիսացել է երկրորդը: Ընդհանրապես այն հիշեցնում է ԺԱ—ԺԲ դարերի վաղ շրջանի աշխատանքները:

«Քրիստոսի խաչելությունը» (նկար 19).— Այս մանրանկարի պատկերագրությունը սիրիա-կապագովկիական է. Աստվածամայրը և նիդակակիր գինվորը տրված են մի կողմում, իսկ Հովհաննեսն ու սպունգ բռնած զինվորը՝ մյուս կողմում: Մեր ծաղկողի մոտ ավելացված են նաև յուզաբեր կանայք: Թորոս Տարոնացու հիշյալ մանրանկարի մեջ մտել է նաև գոթական սխեմայից մի մոտիվ: Նրա մեջ Քրիստոսը խաչված է մի գամով: Այդ մոտիվը հավանաբար գալիս էր ժամանակակից Կիրիկյան մանրանկարչությունից: Քրիստոսին մոտ մարդկանց ձևերի ձևերը, որոնք արտահայտում են տխրություն, վիշտ և այլն, համապատասխանում են կապագովկիական սխեմային: Ողբում են և հրեշտակները, որոնք, ինչպես և խաչի վերին մասը, դուրս են գալիս շրջանակից: Մանրանկարի սահմանների այդպիսի խախտում կա նաև մյուս մանրանկարներում («Ուտելիք», «Վերջին ընթրիքը», «Համբարձում» և այլն), ինչպես և ավեստարանիչների մի քանի նկարներում: Թորոս Տարոնացու աշխատանքներում այս երևույթը ավելի է զարգացել նրա աշակերտ Ավագի մոտ³⁴: Դրանով խախտվում է մանրանկարի սահմանափակությունն ու փակվածությունը, բրի հետևանքով մանրանկարն ստանում է որոշ տարածականություն: Մաղիողի կողմից ավելի լակոնիկ կերպով է պատկերված մեկ գամով «խաչելության» կոմպոզիցիան 1323 թվականի Ավետարանում (էջ 276ա), որտեղ խաչված Քրիստոսի կողքերից տրված են միայն Մարիամն ու Հովհաննեսը, հիշեցնելով վարպետ Մոմիկի նման մանրանկարը 1302 թվականի Մտեփանոս Օրբելյանի Ավե-

տարան»-ում: Նկարիչ Թորոսի այդ վաղ շրջանի մանրանկարում հատուկ ուշադրություն է դարձված Աստվածամոր ֆիզիոնոմիային, որի մեկնած ձևերը դեպի խաչված Ողբիկն ավելի ուժեղ է արտահայտում Մոր անհուն վիշտը:

Պետք է նկատել, որ «Քրիստոսի խաչելությունը», «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչում» չի տրված երուսաղեմյան պատի ֆոնի վրա, ժաղաքային պատի փոխարեն, մանրանկարի աջ մասում կա մի եկեղեցի՝ ներկայացված կողքից, որն իր ձևով հիշեցնում է հայկական տաճարային կառուցվածքները, իսկ ձախ մասում տրված է ժայռ: Մենք կարծում ենք, որ ճարտարապետական կառուցվածքը տրված է ոչ պատահական կերպով: Այդ բոլորը խոսում են նկարչի մտածվածության և վարպետության մասին, որը նույնիսկ հայտնի պատկերագրական սխեմաների օգտագործման դեպքում տալիս է մանրանկարի նոր և ստեղծագործական կոմպոզիցիոն լուծում:

«Տիրոջ համբարձումը» (նկար 20).— Այս մանրանկարում Քրիստոս տրված է մեծ լուսապսակի մեջ և տանող չորս հրեշտակներով, որոնցից վերևի երկուսը փողհարում են եղջերափողերով: Քրիստոսը համբարձվում է վեր, գեպի երկինքը, գեպի երկնային երուսաղեմ, նստած վիճակում, աջ ձեռքով օրհնում է, իսկ ձախով ծնկների վրա պահում է Աստվածաշունչը: Ներքևում, գետնի վրա, կանգնած է Աստվածամայրը, երկու կողմից շրջապատված առաքյալներով: Նրանք պատկերված են ոճավորված ժայռապատ սարի և ծառերի ֆոնի վրա: Բոլոր գեմբերի ուշադրությունն ուղղված է վեր, բացի Մարիամից, որը տրված է օրանտի (աղոթողի) դիրքով:

«Համբարձումը» մանրանկարը կոմպոզիցիոն տեսակետից հաջող է: Տեսարանի երկու մասերը (վերին և ներքին) դիտվում են ամբողջական. նրանք չեն կտրված մեկը մյուսից և այդ ոչ միայն նրանից է, որ երկինքը երկրի հարաբերությամբ տրված է սրպես «սեպ», այլ շնորհիվ ազատ թռչող հինգերորդ հրեշտակի, որն ուժեղացնում է մանրանկարի երկու մասերի կապը:

«Համբարձումը» մանրանկարի պատկերագրությունը բխում է հին արևելյան օրինակներից և բյուզանդական սխեմայից տարբերվում է գլխավորապես Աստվածամոր մոտ հրեշտակների բացակայությամբ և վերևում ներկայացված հրեշտակներով, որոնք փողհարում են եղջերափողերով, իսկ Հուդան, որպես մատնչի, հանված է առաքյալների խմբից:

(Շարունակելի)

³⁴ Տե՛ս 1329 թվականի Ավետարան, 1337 թվականի Ավետարան, 1314—1358 թվականների «Օշին արքայի Աստվածաշունչը»-ը (Հայկական ՍՍՌ Պետական մատենադարան, ձև. № N 7650, 212 և 6230):