

160)), որը շատ ուշադրությամբ կարող է լինել գրչագրերն ընդուն ուսումնասիրողների և արխիվներում պահպանվող հազարավոր հայատառ գրչագրերն ընկալների վերականգնման ու հրատարակության համար:

Աշխատության համընթացում պրոֆ. Ելուցը գետնից է աշխատության բերլիոգրաֆիան (էջ 157—160), մի հատված Միմեն գրչի սրագրությունը՝ «Մուլթան Ծամանի արշավանքն ընդդեմ Ահալաբանդի վերնադրի տակ» (էջ 162—169) և Վենետիկի Միսիթարյանների «Կամենեցի տարեգրքը: պարունակող ձեռագրի նստիկի պատերազմի պատմության լեզբի լուսանկարները» (էջ 172—215):

Պրոֆ. Ելուցի տվյալ աշխատությունը գիտական մեծ արժեք ունի ինչպես պատմության, այնպես և լեզվագիտության համար: Հունգարիա-

յի գիտությունների տեղեկման շնորհակալ նախաձեռնություն է ցուցաբերել՝ հրատարակելով մեծարժեք այս աշխատությունը:

Վերջում, գրչագրերի ուսումնասիրության գործին նպաստելու ցանկությամբ, ավելորդ չենք համարում գրչագրագետների ուշադրությունը ներկայացնել այն փաստի վրա, որ Մաշտոցի անվան մատենադարանի № 2267 ձեռագիրը պարունակում է հայ-գրչագրերն բառարան, ինչպես և գրչագրական մի բնագիր՝ հայերեն թարգմանությամբ, որը, որքան մեղ հայտնի է, գրչագրական հնագույն բնագրերից է (ընդգործակցած է 1598 թ. Լուսիկ գրչի կողմից) և, կարծում ենք, ուշադրությամբ կարող է լինել հետազայում գրչագրերի ուսումնասիրության գործում:

Պրոֆ. Ա. ԱՐԲԱՆՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ, ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹԻՒՆ ՄԽԻՐԱՐԵԱՆ մատենադարան ձեռագրաց, Ա. Վենետիկ, 1966:

Հայ միջնադարյան հուշարձաններին, մասնավորապես հարտաբապետությանն ու մանրանկարչությանը նվիրված դրականության հրատարակումը այսօր ոչ միայն մեր, այլև ուրիշ շատ երկրներում մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել: Դրա վկայությունը Քնուինում ու Հարվարդում, Փարիզում ու Լոնդոնում, Մոսկվայում, Լեյնինգրադում, Հոռոմում և աշխարհի տարբեր քաղաքներում լույս տեսնող ալբոմներն են և անվանի գրտնականների ուսումնասիրությունները: Հիրավի, դեռ նոր էինք ծանոթացել Վենետիկից ստացված ալբոմին, երբ արագությամբ երևաց ու սպառվեց «Հայաստան» հրատարակչության լույս ընծայած «Հայկական մանրանկարչությունը»:

Ալբոմն ամփոփում է Վենետիկի մատենադարանի 13 ձեռագիր, բովանդակում 84 պատկերատախտակ՝ 121 նկարով: Ընդարձակ ներածությունը գրել է հայ մշակույթի վաստակաշատ գործիչ Հ. Մ. Ճանաչյանը: Ի մի բերելով տարիների իր հետազոտությունների ու պրպտումների արդյունքը, նա ալբոմի ընդարձակ ներածականում քննության առարկա է դարձրել ոչ միայն Վենետիկի հայկական ձեռագիր-հուշարձանները, այլև հայ մանրանկարչության պատմության ոչ գյուրին խնդիրը բնդհանուր առմամբ:

Հայ մանրանկարչության ծագումը նա իրավացիորեն կապում է դրերի գյուտի ու գրչության արվեստի դարդացման հետ (սՊագումն ու նկարագիրը հայկական մանրանկարչությանն):

Հիշտ է, հայ մանրանկարչության մեղ հայտնի հնագույն օրինակները IX—X դարերից այն կողմը չեն անցնում, սակայն արվեստի պատմության անխոչ հետազոտողների պրպտումների շնորհիվ ի հայտ են բերվում նորանոր հետաքրքրական փաստեր, որոնք հավաստում են հայկական մանրանկարչության գոյությունը նաև IX դարից առաջ ընդհուպ մինչև V—VI դարերը: Այս առումով եթե անտեսենք նույնիսկ «Էջմիածնի» ավետարանի վերջում փակցված VI—VII դարերին վերագրվող մանրանկարները (իսկ Մ. Ճանաչյանը, դժբախտաբար, անտեսում է դրանք), ապա մյուս կողմաները՝ V—VII դարերի որմնանկարչության մնացորդները Երերույքում, Թալիշում, Արուճում, Լմրատում, ինչպես նաև մատենադարան վկայությունները բավական ծանրակշիռ են և իրավունք են տալիս առնելու, որ Հայաստանում դեղանկարչությունը (նաև մանրանկարչությունը) լայն ճանաչում է ստացել այդ դարերում: Հատկապես հետաքրքրական են Վրթանես Քերթոզի «Յաղագս պատկերամարտաց» ճառի և Մովսես Կաղանկատվացու վկայության Մ. Ճանաչյանի տված յուրովի մեկնարանությունները: Դրանք, ըստ էության, որոշակի ներդրում պետք է համարել հայ դեղանկարչության պատմության ուսումնասիրման բնագավառում:

Հաջորդ բաժինը վերնագրված է «Ընդհանուր տեսություն հայկական մանրանկարչության զանազան կենտրոնների վրա», ինչպես պետք է են-



«Հայկական մանրանկարչութիւն» ալբոմի կազմը

խաղրել, խոսքն այստեղ առանձին, առավել նշանավոր ձեռագրերին ու կենտրոններին է վերաբերում: Ընդ որում, ձեռագիր-հուշարձաններու նախապես ներկայացվում են ըստ հաջորդական դարերի՝ Ժ, ԺԱ, ԺԲ..., ապա այդ բոլորը խմբավորվում է ընդհանուր ժամանակահատվածների մեջ՝ 1. Թ—ԺԱ դար, 2. ԺԲ—ԺԴ դար, 3. ԺԵ—ԺԹ դար:

«Տեղեկություն II. Ղազարի ձեռագրերի հավաքածուի վրա (հավաքումն ձեռագրերի)» բաժնում հեղինակը ծանոթություն է տալիս Վենետիկի մատենադարանի հավաքածուի, ինչպես

նաև այն երախտավորների մասին, որոնց հայրենանվեր ջանքերի շնորհիվ Մխիթար Աբբահոր հիմնադրած փոքրիկ գրադարանը վերածվեց մշակույթի ու գիտության խոշոր կենտրոնի: Երևելի մի ձեռագրատան, որի պահոցներում այսօր արդեն հաշվվում է շուրջ 4000 ձեռագրամատյան: Այդ մատյաններից յուրաքանչյուրն իր կյանքի պատմությունն ունի, իր ժողովրդի ճակատագրին նման դառն ու դաժան օրերի պատմությունը, որն անկարելի է կտրել, անջատել ձեռագրից: Մ. Ծանաշյանը այդ մասին է գրում, հատկապես թե երբ, ում միջոցով և ինչպես են

ձեռագրերը հասել Վենետիկ, Ընթերցողի համար հավանաբար հետաքրքիր է լինելու գիտենալ, թե օրինակ ինչպես «Մլբե թագուհու» հանրահայտ ավետարանը 1838 թ. Ախալցխայից դուրս է բերվել (Գրիգոր Նիսիսեյանցի միջոցով) և տարվել Վենետիկ. Ագրիանուպոլսի 1007 թ. ավետարանը ձեռք են բերել միայն 1883-ին: Միշտ արժեքավոր ձեռագրերի Վենետիկում հայտնվելը կապված է մեծ հայագետներ Չամչյանի ու Ալիշանի անունների հետ: Միաբանների ձեռագրատան նվիրատուներից են եղել Յաղուբ Արթին փաշան (Եգիպտոս) և ուրիշ այլ անձինք:

Ներածության երկրորդ մասը ամբողջովին վերաբերում է արժում է ընդգրկված ձեռագրերին՝ «Մլբե թագուհու», «Աղրիանուպոլսի», «Տրապիզոնի» և 10 ուրիշ: Հրատարակիչներն աշխատել են հնարավորին չափ համակողմանի քննությամբ (թե՛ բանասիրական և թե՛ արվեստագիտական առումով) ներկայացնել ձեռքի տակ եղած նյութը: Յուրաքանչյուր հարց այստեղ լուսաբանվում է առանձին՝ նկարագրություն ձեռագրի, պատմություն ձեռագրի, թվականի քննություն, մանրանկարների ուսումնասիրություն և այլն: Հայ մանրանկարչության առնչությամբ ձեռագրերի այդչափ մանրազնին ուսումնասիրություն (ներառյալ կանոնների տախտակների կազմությունն և նրանց բաղկացուցիչները) թերևս մեզ հայտնի չէ անցյալից:

Առանձնապես հետաքրքրական է «Մլբե թագուհու» ավետարանի կապակցությամբ ճանաչանի հայտնած կարծիքը: Հիշատակագրությունների և այլ փաստերի բազմակողմանի վերլուծության հիման վրա հ. Մ. Ճանաչյանը այն միտքն է առաջ քաշում, որ այդ ավետարանը ընդօրինակվել է ոչ թե 902 թ. ինչպես դա ընդունված է, այլ 862-ին (ն. Աղոնցը ևս ժամանակին այդպիսի կարծիք է հայտնել):

Ազգրունքային մոտեցում է ցուցաբերում Ճանաչյանը նաև հայ արվեստով զբաղվողներին աշխարհի հուզող ազդեցությունների ու աղբյուրների խնդրին: Հայ մանրանկարչությունը, թեև տարբեր ժամանակներում և տարբեր վայրերում ենթարկվել է որոշ փոփոխությունների, այնուհանդերձ միշտ պահպանել է իր ազգային բնույթը և ինքնատիպ դեմքը:

Այս հակիրճ տողերում, բնականաբար, չենք կարող մեկ առ մեկ թվարկել այն բոլոր հետաքրքրական խնդիրները, որոնք քննության նյութ են դարձել Ճանաչյանի աշխատասիրության մեջ: Հայ մանրանկարչության պատմության ընդհանուր հենքի վրա նման հարցերի համակողմանի լուսաբանումը, անշուշտ, նշանակալի կարևորություն է ներկայացնում: Սակայն առավել գնահատելի է և այն, որ արժում է հրատարակվում է շուրս լեզուներով (հայերեն, ֆրանսե-

րեն, անգլերեն և իտալերեն): Դա հիանալի մի նախաձեռնություն է (այսօր նաև անհրաժեշտություն) հայ բազմադարյան մանրանկարչության պատմությունը աշխարհի մյուս ժողովուրդներին ըստ ամենայնի և արժանավայել ներկայացնելու համար:

Ներածությանը հաջորդում են մանրանկարների գունատիպ պատկերատախտակները: 1-ից 11-ը «Մլբե թագուհու» ավետարանի մանրանկարների վերարտադրություններն են: Բազմիցս քննության նյութ դարձած այդ փառահեղ մանրանկարները (առաջին գունատիպ հրատարակությունը 1902 թ. է կատարվել) կրկին զմայլում են դիտողին իրենց խորանների գունագեղ կամարներով, նեղոսյան տեսարաններով, իրական ու երևակայական կենդանիների բազմազանությամբ ու ծաղկազարդերով: Իսկ «Համարձումը» և ավետարանիչների պատկերներն իրավամբ համարվում են հայ գեղանկարչության հնագույն նմուշներից, որոնց նշանակությունը հավասարապես մեծ է ողջ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի պատմության համար: Դրանք, նկատում է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, էջմիածնի Ավետարանի վերջում փակցված շուրս մանրանկարների, ինչպես նաև լմբատի ու Թալինի եկեղեցիների որմնանկարների հետ մեկ ամբողջություն են կազմում հայ գեղանկարչության վաղ շրջանում. իսկ «Մլբեի» մանրանկարիչը «հղոր և ավելի արտահայտիչ տաղանդ մերն է, որ կնախընտրե գույնի պերճությունը և կհետևի տպավորապաշտ արվեստին»:

Տրապիզոնի և Աղրիանուպոլսի ավետարանների մանրանկարները թեև չեն վրիպել ուսումնասիրողների աչքից (մանավանդ Ս. Տեր-Ներսեսյան, Բ. Վայցման), սակայն առաջին անգամն է, որ հայ արվեստի այդ գլուխ-գործոցները լրիվ վերարտադրվում են իրենց գույններով (տախտակ 12—41): Հայ Բագրատունիների ժամանակաշրջանի այդ գործերը պուգադիպում են և իրենց արժեքով հավասար են Բյուզանդական կայսրության վերելքի շրջանի գեղարվեստի ճառագայթումներին: Ինչ խոսք, այն պարագաներում, երբ հայկական իշխանական ու կրթական բարձր միջավայրը շփումների մեջ էր և շատ բան ընդօրինակում էր բյուզանդական արքունիքի էտիկետից (վարվելակարգ), արվեստը ևս անմասն չէր կարող լինել ազդեցություններից. և դա բնական է: Սակայն արվեստի այդ նույն գործերում, տվյալ դեպքում Տրապիզոնի և Աղրիանուպոլսի Ավետարանի մանրանկարներում, ակնառու է հայ վարպետների ճարտարությունն ու հնարամտությունը՝ պահպանելու բուն հայկական ազգային ավանդները: Այդ մանրանկարների գունավոր վերարտադրությունները և մասնավորապես թեմատիկ նկարաշարը՝ Տրա-



«Համբարձում» ավետարան Մլքե Թագուհու

պիղոնի Ավետարանում «Ավետում», «Ծնունդ», «Տաճարում», «Մկրտություն» և այլն, Ադրիանուպոլսի՝ «Աստվածամայրը մանկան հետ», մեկ անգամ ևս ցույց են տալիս (այժմ արդեն արվեստասեր լայն հասարակությանը), թե ինչպես հայ արվեստի միջոցով բյուզանդական արվեստն էին հորդում արևելյան բազմահարուստ մոտիվներ:

Հոռոմոսի 1181 թ. (տախտակ 56—58), յուրաքանչյուրում շորս նկար, Խարբերդի 1205 թ. (տախտակ 59—67) և Հավուց Թառի 1214 թ. (տախտակ 68—71) ավետարանների մանրանկարները գաղափար են տալիս սելջուկյան ծանր տիրապետությանը հաջորդած հայ արվեստի

ներ զարթոնքի մասին: Այդ մանրանկարների մի մասը շահեկան են հատկապես հին ձեռագրերի պատկերազարդման արվեստի ու ժողովրդական ավանդույթների հետ ունեցած կապի, ինչպես նաև հետագա՝ XIV—XV դդ. հայկական արվեստի հետ զրսևորվող աղբյուրների առումով: Բ դեպ, այսուհետև աղբյուրների և ընդհանրապես այս և մյուս ձեռագրերում նկատվող զանազան մերձիմաստ մոտիվների ուսումնասիրությունը ավելի արդյունավետ է լինելու շնորհիվ հրատարակված պատկերատախտակների:

Բեռդուպոլսի Ավետարանի տաղանդավոր մանրանկարչի աշխատանքներում (տախտակ

52—75) դրսևորված ենք տեսնում նրա հարուստ ու գունեղ երևակայությունը:

Կիլիկյան արվեստը ներկայացվում է Վենետիկի N° N° 141 (տախտակ 48—50, յուրաքանչյուրում 4-ական նկար) և 888 (տախտակ 51—55, ընդամենը 13 նկար) ավետարանների մանրանկարներով: Այս ձեռագրերում ի հայտ է գալիս մի նուրբ արվեստ՝ բալմերանգ գունաշարով, ճկուն, հպանցիկ գծախաղերով ու մշակված կերպարներով: Բացի այդ, հիշյալ ձեռագրերում մանրանկարները ներմուծվում են բնագրերի մեջ, որն արդեն մեզանում կիլիկյան սովորություն է համարվել: Այդ մանրանկարների ռեալան ու պատկերազրական առանձնահատկությունները XII դարից հետո հարազատ ու հատկապես էին դառնալու ողջ կիլիկյան մանրանկարչության համար: Իսկ կապույտ խորքի գործածությունը հայկական գեղանկարչության այն հնամենի սովորույթն էր, որի հարատևությունը XIII դարից էլ այն կողմը պետք է անցներ:

Ալբրամ ավարտվում է Մելիտենի շրջանի Զառնուկ մենաստանում 1248 թ. ընդօրինակված «Գիրք ձեռնագրութեանցի» մանրանկարներով (տախտակ 78—84): Սրանց մեջ դիտվում է կիլիկյան դարաշրջանի արվեստի շունչը, իսկ լուսանցազարդերի ու զարդագրերի նմուշները (տախտակ 84) իրենց գեղեցկությամբ ու ճաշակով լավագույններից կարող են համարվել:

Շեշտենք այն ուշագրավ փաստը, որ ալբրամում ներկայացվում են ընդգրկված ձեռագրերի քուրդ մանրանկարները լրիվ ու հաջորդական կարգով, գունատիպ և բնական մեծությամբ սակավ հանդիպող ու շատ կարևոր պարագա արվեստագիտական գրականության մեջ: «Դրբանք,—ինչպես գրում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը,—կարելություն կուտան նոր լույսի տակ նկատելու նույնիսկ զանոնք, որոնք նախապես ծանոթ էին, հնահատելու շրջությունն ու հարստությունը դույններու և դյուրագին ձևով զանազանելու ռեալան մասնահատկությունները»: Ըվ իրոք, արվեստագետ հետազոտողի համար մի անգահատելի միջոց է, երբ նրա տրամադրության տակ գրվում է որոշակի ձեռագրերի, այն էլ այդպիսի հոշակավոր, մանրանկարների արտատպությունը իրենց ամբողջությամբ, բնական մեծությամբ ու գույների հարազատությամբ: Իտական շրջանառության մեջ մտցվում են նաև մի շարք ուշագրավ ձեռագրեր (Վենետիկ, № № 1159/321, 141/102, 961/87 և այլն), որոնք մինչև այդ լայն ճանաչում չեն ստացել արվեստագիտական շրջաններում:

Ընթերցողը ուրախությամբ պետք է իմանա, որ վենետիկցիներին աշխատակցել են անվանի գիտնականներ (Ս. Տեր-Ներսեսյան, Ֆ. Ֆեյդի, Պ. Կրպանիս, Հ. Քյուրտյան, Ք. և Շ. Տետեյան-

ներ), որոնց գիտելիքներն ու հմտությունը, անշուշտ, մեծապես օգտակար են եղել գրքի նախապատրաստման գործում:

Քանի որ ծրագրված է աշխատանքի շարունակությունը՝ ալբրամի մյուս հատորների լույս աշխարհ հանելը, ուստի մեր խոսքի ավարտից առաջ կկամենայինք հայտնել մեր մի քանի զանկությունների ու տարակարծությունների մասին:

Ա. Հանրահայտ է, որ «էջմիածնի» փղոսկրյա ավետարանի վերջում կարված շորս մանրանկարները գիտնականների կողմից (Ս. Տեր-Ներսեսյան, Լ. Դուռնովո, Կ. Վայցման, Հ. Ստրիգովսկի) իրավացիորեն համարվել են VI—VII դարերի աշխատանք: Այդ հարցը այսօր արվեստի պատմության մեջ թե ժամանակի և թե ազգային պատկանելության առումով ստացել է հիմնավոր լուծում: Բնում է, որ անիմաստ է հիշյալ մանրանկարների կատարման ժամանակը ետ բերել մինչև X դարը և նույնիսկ ենթադրել դրանց հեղինակային պատկանելությունը (էջ 10): Հարկ կա արդյոք նոր վիճարանություն սկսել լուծված մի հարցի շուրջ, երբ դրա համար առաջ քաշած կոմանները հիմնավոր չեն:

Մտածելու տեղիք է տալիս նաև Ավետարանի բնագրերի մեջ հանդիպող մանրանկարները սկզբի թերթերը պատկերազարդած «արվեստագետի ձեռքի խաղեր» համարելու ենթադրությունը:

Բ. Վենետիկի N° N° 196/106, 141/102 և 881/189 ձեռագրերը XI դարի ընդօրինակություններ համարելու Մ. Ծանաշյանի փորձերը ևս անհամոզիչ են թվում: Այդ ձեռագրերի հիշատակարաններում ընդօրինակման ժամանակի մասին ստույգ որևէ թիվ չի պահպանվել: Ծանաշյանը հենվում է հիշատակարանական որոշ տվյալների վրա, որոնք, սակայն, մեր կարծիքով XI դարի օգտին չեն խոսում: Այսպես, օրինակ, № 196/106 ձեռագրի կապակցությամբ նա վկայաբերում է. 1) հիշատակարանում հանդիպող «յազգեն նիսողաց» բառերը, որոնց մոտ (նետողաց—Հ. Հ.) ձեռագիրը գերի է եղել (ըստ Մ. Ծանաշյանի «յազգեն նետողաց» իբրև թե առաջին անգամ հայկական բարձրավանդակում երևացել են XI դարի սկզբներին, այստեղից էլ՝ ձեռագրի կապը XI դարի հետ); 2) Ակնարկվում է գրչագրական աղբյուր Վենետիկի № 130 ձեռագրի հետ, որը համարվում է IX—X դդ. ընդօրինակություն: Իրանց կապակցությամբ պետք է ասել հետևյալը. հայ մատենագրության մեջ «ազգն նետողաց» մոնղոլներին են անվանել, որոնք միայն XIII դարում երևացին Հայաստանում (տե՛ս նաև Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 15, 26, 35, 43, 46 և այլն): Մինչդեռ XI դարում Հայկական բարձրավանդակում առաջին անգամ երևացածները

սելջուկներն էին, որոնց «ազգն նետողաց» շին անվանելու ինչ վերաբերում է Վենետիկի № 103 ձեռագրի հետ ունեցած զրազրական աղերսին, ապա այստեղ շմոռանանք անվանի ձեռագրագետ Գարեգին Հովսեփյանի հայտնած կարծիքը: Նա կասկածի տակ է վերցրել այդ ձեռագրի IX—X դդ. պատկանելությունը, գտնելով, որ Վենետիկի № 103 ձեռագրի ոճն ու լեզուն բոլորովին բնորոշ չեն X դարին (տե՛ս «Հիշատակարանք Ձեռագրաց», էջ 106): Ուրեմն, մնում է ավելի հավանական համարել Բ. Սարգիսյանի այն ենթադրությունը, որ Վենետիկի № 196/106 ձեռագիրը XII—XIII դարի ընդօրինակություն է:

№ 141/102 ձեռագրի կապակցությամբ, որպես XI դարի ընդօրինակություն, Ճանաչյանը շեշտում է այն նմանությունը, որ գոյություն ունի հիշյալ ձեռագրի և բյուզանդական XI դարի մանրանկարների միջև: Արդյոք սոսկ մանրանկարների արտաքին նմանությունը բավարար է ժամանակի հարցը որոշելու համար: Հիշենք, որ այդպիսի նմանություններ հանդիպում են նաև տարբեր ժամանակաշրջանների պատկանող ձեռագրերում:

Գ. Ցանկալի կլինեք, եթե ավրոմի հեղինակները, ինչպես պատմա-բանասիրական պրպտումների, այնպես էլ մանրանկարների կապակցությամբ և հղումներում ավելի լրիվ օգտագործեին առկա գրականությունը: Այսպես, օրինակ, անդրադառնալով Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործություններին՝ Ճանաչյանը նրա վրձնած ձեռագրերի ցանկում բաց է թողել «Ջեյթունի» հռչակավոր ավետարանը, որտեղ նույնիսկ նկարչի ստորագրությունը կա (տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Բ, Նյութ-Ցորք, 1934, էջ 26—27: Լ. Ռ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964, էջ 108): Այնուհետև նա Ռոսլինին է վերագրում «Օշինի» 1274 թ. (Նյութ-Ցորք, Մորդանի հավաքածու, թիվ 740) և Ֆրիի թիվ 32, 18 Ավետարանները: Մինչդեռ Լ. Ազարյանի գրքում Օշինի Ավետարանի մանրանկարները կապվում են նկարիչ Կոստանդինի անվան հետ (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 104), իսկ Ֆրիի ձեռագրի հարցը միանգամայն այլ կերպ է դրվում:

Իհարկե, գիտական այդպիսի հարցերում տարբեր կարծիքներ ու տեսակետներ լինում են և անխուսափելիորեն կարող են լինել: Դա առավել ևս հավանական է, երբ խոսքը Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործություններին է վերաբերում: Ռոսլինի ստորագրած և նրան վերագրվող ձե-

ռագրերը ցրված են աշխարհի տարբեր գրապահոցներում՝ կարոտ համակողմանի բաղդատությունների ու զանազան այլ ճշգրտումների: Բայց անկախ այդ բոլորից, որևէ նկարչի ստեղծագործությունների մասին խոսելիս լավ կլինեք (և դա անհրաժեշտության չափ ցանկալի է), որ թեկուզ խիստ համառոտ նշվեին այդ մասին եղած հիմնական տարակարծությունները և տարամետ ապացույցները, մի բան, որը ընթերցողին ղերծ կպահեր անորոշություններից և հնարավորություն կտար ամբողջական պատկերացում կազմելու հիշյալ հեղինակի կամ նյութի մասին:

Այնուհետև, կարծում ենք, պատշաճ կլինեք, եթե Ճանաչյանը բազմաթիվ անգամներ դիմելով հանգուցյալ Լ. Ա. Դուռնովոյի հրատարակած ավրոմին (Հայպետհրատ, Երևան, 1952) գեթ մեկ անգամ հիշատակեք այդ երախտաշատ կնոջ անունը, որն իր կյանքը ամբողջովին նվիրաբերեց հայ արվեստի ուսումնասիրման շնորհակալ գործին:

Դ. Գրականության մեջ մի ժամանակ այնպիսի կարծիք կար, թե XIV—XV դարերը հայ մանրանկարչության համար «անկումային» են եղել: Նույն բանը, ցավոք, տեղ է գտել նաև Վենետիկի ավրոմում, թեև «անկումային» կողքին ավելացված է «սփյուռքի շրջանը»: Ըստ որում այդ ժամանակաշրջանի բուն Հայաստանի ստեղծագործողների մասին միայն ի միջի այլոց է նշվում՝ «Հայաստանի և հունական բաժնի քաղաքներում մեջ ևս ապրող հայ արվեստագետները, թեև ցանցառ թվով, չեն դադարած արտագրել»: Բայց մի՞թե Ճանաչյանը նկատի չի ունենում հայ մանրանկարչության ամենամեծ ու բեղուն դպրոցներից մեկը՝ Վասպուրականը, որը հենց այդ դարերում է բուռն վերելք ապրել: Նույնը կարող ենք ասել նաև Տարոնի, Տաթևի և մի քանի ուրիշ խոշոր մանրանկարչական կենտրոնների մասին, որոնց գործունեությունը շարունակվել է ընդհուպ մինչև XVII դարը:

Ե. Փոքր ինչ խորթ է հնչում, երբ հայկական մանրանկարչության բնիկ նկարագիրը առավելապես զարգացրության մեջ են տեսնում (էջ 9). դա ևս հնացած տեսակետ է:

Մեր այս դիտողությունները ունեն զուտ մասնակի բնույթ: Վենետիկցիները մեծ գործ են կատարել՝ հրատարակելով բոլոր տեսակետներից մեծարժեք մի գործ:

Հ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ