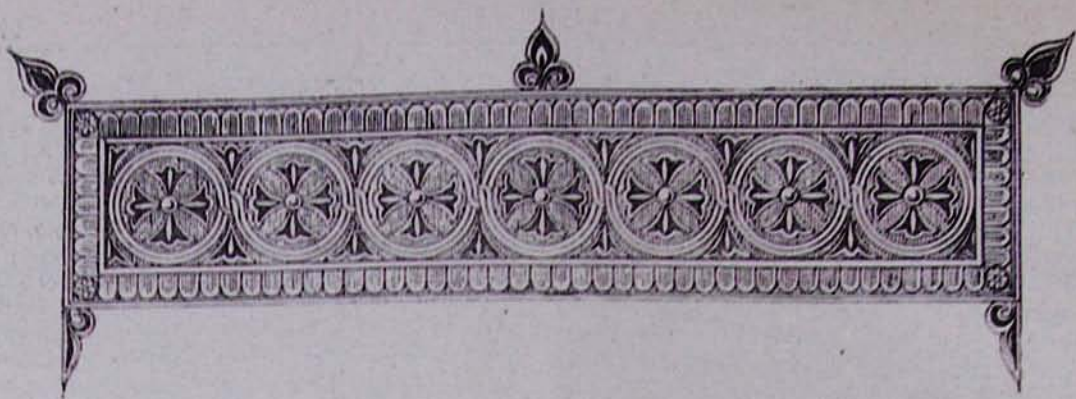




Ա. ԱՂԵՏԻՍՅԱՆ

ԳԼԵԶՈՐԻ ՄԵՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԳՊՐԱՑԻ ԼԻՄԵՆԳԻՐ ՎԱՐՊԵՏ ՄՈՄԻԿԸ



որն են հայկական մշակույթի ակունքները: Նրանք ծագում են վաղ անցյալից, մեր թվարկու-
թյունից առաջ գոյություն ու-
նեցած ժամանակաշրջանից: Իս-
կական զուլազործոցներ հանդիսացող ար-
վեստի շատ հուշարձաններ վկայում են հին
Հայաստանի զեղարվեստական բարձր մշա-
կույթի և հայ ժողովրդի ստեղծագործական
մեծ ձիրքերի մասին, ժողովուրդ, որն այդ
հուշարձաններն ստեղծելով համաշխարհա-
յին արվեստի պատմության մեջ փառահեղ
էջեր է գրել:

Հին Հայաստանի արվեստներից պահպան-
վել են մոնումենտալ ճարտարապետության
հրաշալի հուշարձաններ: Ճարտարապետա-
կան ձևերի արտակարգ հարստությունը բա-
ցահայտորեն վկայում է հայկական ճարտու-
րապետության բուռն ծաղկման մասին, որը
մշակել է իր ինքնատիպ և յուրօրինակ գե-
ղարվեստական ոճը:

Դեկորատիվ (գեղարդարական) արվեստից
նույնպես մնացել են բազմաթիվ հուշարձան-
ներ՝ փորագրություններ քարի և փայտի վրա,
որոնք աչքի են ընկնում բարձր զեղարվես-
տականությամբ և կատարման բացառիկ
ներբությամբ:

Ստեղծվել են կարևոր զեղարվեստական
արժեքներ և զեղանկարչական արվեստի
բնագավառում, որտեղ առաջնակարգ նշա-
նակություն է ձեռք բերել մանրանկարչու-

թյունը: Ճարտարապետության հետ միասին
մանրանկարչությունը դարձել է ստեղծագոր-
ծական աչքի բնագավառը, որտեղ հայ ժողո-
վուրդն իր ուժերը դրսևորել է առավել լիա-
կատարությամբ ու ամբողջականությամբ,
մշակութային ժառանգության ոչ մի բնա-
գավառ չի պահպանվել այնպիսի ճոխու-
թյամբ ու բազմազանությամբ, ինչպես հին
հայկական մանրանկարչությունը:

Իրչազրերի և մանրանկարչության արվես-
տը հանդիսանում է խնրություն ուսումնասի-
րության առարկա: Բայց միևնույն ժամանակ
մանրանկարչության ուսումնասիրությունը
կարևոր է միջնադարի հայկական գեղանկար-
չության մասին դատողությունների համար,
քանի որ գեղանկարչության այլ տեսակներ,
մասնավորապես զազդահային գեղանկարչու-
թյան, Հայաստանում չեն պահպանվել, իսկ
որմանկարչությունը հասել է մեղ համեմա-
տաբար սահմանափակ քանակությամբ:
Մանրանկարչությունն ու ձեռագրերի զար-
դարումը բավական նյութ են տալիս պատ-
մությունը, հնագիտությունը, ազգագրությա-
նը, լեզվաբանությունը և այլ բնագավառ-
ներին:

Մանրանկարչության ստեղծումը Հայաս-
տանում կապված է գլխավորապես գրչության
արվեստի զարգացման հետ: Ավելի քան
25.000 հայկական ձեռագրեր են պահպան-
վում աշխարհի տարբեր քաղաքներում: Ձե-
ռագրերի ամենամեծ հավաքածուն կենտրո-

նացված է նրանում: Դրանք հավաքված են Հայկական ՍՍԻՄ Միջնատրոնների Սովետին կից Պետական ձեռագրատանը (Մատենադարանում): Այնուամենայնիվ, հայկական մանրանկարչությունն ու ձեռագիր գրչության արվեստը դեռևս բավարար չեն ուսումնասիրված: Մանրանկարչական շատ դպրոցներ ինչպես և վրձինի շատ վարպետների ստեղծագործություններ դեռևս չեն արժանացել իրենց գիտական դաստիարակման: Մանրանկարչության ուսումնասիրողների և հետազոտողների կարևորագույն խնդիրն է հանդիսանում մանրանկարչական առանձին դպրոցների նշանակության պարզաբանումը և այդ դպրոցների առավել աչքի ընկնող ներկայացուցիչների ստեղծագործության բազմակողմանի ուսումնասիրությունը: Միայն այս ձևով հնարավոր է ստեղծել հայկական մանրանկարչության ամբողջական պատմությունը:

Ներկա հոդվածում լուսաբանվում է միջնադարյան Հայաստանի տաղանդավոր վարպետներից մեկի՝ Հանրահայտնի Գլաձորյան մանրանկարչական դպրոցի հիմնադիր նկարիչ Մոմիկի ստեղծագործությունը:



Մոմիկ վարդպետ¹ բազմակողմանի վարպետ է: Նա և՛ գրիչ է, և՛ նկարիչ, ինչպես և քանդակող, իսկ եթե հավատանք հին ավանդության, նա եղել է նաև ճարտարապետ²: Այս նկարչի նշանակությունն ու դերը ոչ միայն չի դաստիարակվում, այլև բոլորովին չի հետազոտվում հատուկ արվեստագիտական գրականության մեջ, թեև նրա անունը հիշվում է մի շարք աշխատությունների մեջ: Որպես քանդակագործական աշխատանքների և խաչքարերի հեղինակ, Վայոց Ձորի պատմական վիմագրական հուշարձանների կապակցությամբ Մոմիկը հիշատակվում է մի

շարք պատմիչների մոտ: Մոմիկը որպես մանրանկարիչ հիշատակվում է Գարեգին Հովսեփյանի մոտ, նրա «Գրչության արվեստը հին հայոց մեջ» աշխատության մեջ³: Նրա մասին հիշվում է նաև Գարեգին Լևոնյանի «Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը» աշխատության մեջ, որտեղ հեղինակը ցույց է տալիս, որ 13-րդ դարում Սյունիքում ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման ու նկարագրման գործում հանրահայտի փառք էր վաստակել նկարիչ և փորագրող Մոմիկը⁴: Մակայն պետք է նշել, որ այստեղ Գ. Լևոնյանը սխալվում է այս վարպետի գործունեության ժամանակաշրջանը սահմանափակելով միայն 13-րդ դարով, այն դեպքում, երբ նրա ստեղծագործությունն ընդգրկում է հաջորդ դարի ներքին տասնամյակները: Այդպիսի անճշտություն է թույլ տալիս և Կ. Բասմաջյանը, Մոմիկի գործունեությունը սահմանափակելով միայն 14-րդ դարի սկզբում⁵:

Նկարիչ Մոմիկի բազմակողմանի ստեղծագործությունը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն Գլաձորյան մանրանկարչության դպրոցի պատմության համար, այլ նաև Կիլիկյան Հայաստանի 13-րդ դարի վերջի և 14-րդ դարի սկզբի ձեռագրերի նկարագրման պատմության համար: Մոմիկը որպես նկարիչ յուրացրել է Կիլիկիայի վարպետների փորձը, և իր հերթին ինքն էլ նշանակալից ազդեցություն է թողել 14-րդ դարի Կիլիկյան արվեստի նոր ուղղության հետագա զարգացման վրա:

Նկարիչ Մոմիկի կենսագրությունը, ինչպես միջնադարյան հայկական արվեստի մի շարք վարպետների կյանքը, ցավոք սրտի, քիչ է հայտնի մեզ: Ո՛րտեղից է նա ծագում, որտե՞ր են եղել նրա ծնողները, ո՞րտեղ և ո՞ւմ մոտ է սովորել, այս հարցերին սկզբնաղբյուրները պատասխան չեն տալիս:

Առաջին անգամ Մոմիկի անունը հանդիպում ենք 1283—1284 թվականների մի ձեռագիր հավաքածուի մեջ, հիմնականում գրված Մատթեոս Կիլիկեցի գրչի ձեռքով Աղ-

1. Այդպես էր անվանվում նկարիչ Մոմիկը իր գործունեության վերջին շրջանում: «Վարդպետ» ծագում է «վարդապետ» բառից, որը 13—14-րդ դարերում նշանակում էր «վարդապետ» (Տե՛ս Կարո Ղաֆազարյան, «Ավանի երկնիզյան ծածկագիր արձանագրությունը», Երևան, 1954 թ., էջ 12):

2. Տե՛ս Հ. Մկրտչյան, «Նովելներ և ակնարկներ», Երևան, 1947 թ., էջ 81—84: Մ. Բարխուդարյանի հետազոտության համաձայն, «վարդպետ» նշանակում է «ճարտարապետ», որը հաստատում է Մոմիկի մասին գոյություն ունեցող ավանդության պատմական հիմքը տե՛ս Ս. Բարխուդարյան, «Средневековые армянские архитекторы и мастера по камню (автореферат диссертации)», Ереван, 1952, стр. 5—8):

3. Տե՛ս Գ. Ալիշան, «Միտական, տեղագրություն Սիւնեայ աշխարհի», Վենետիկ, 1893 թ., էջ 182, 195: Կ. Ղաֆազարյան, «Ավանի երկնիզյան ծածկագիր արձանագրությունը», էջ 11—12:

4. Գարեգին Հովսեփյան, «Գրչության արվեստը հին հայոց մեջ», մասն Գ.— «Քարտեզ հայ հնագրության» (Հայ գրի գյուտի 1500-ամյակի առթիվ), Վարդապետ, 1913 թ., էջ 41:

5. Գարեգին Լևոնյան, «Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը», Երևան, 1946 թ., էջ 34:

6. Տե՛ս Կ. Հ. Բասմաջյան, «Հայոց հին գեղարվեստի վարպետները», Փարիզ, 1926 թ., էջ 22:

սերք վանքում, աշխրհն Գլաձորում, ներսն Մշեցի վարդապետի պատվերով՝ Այդ ձեռագրում կան Մոմիկի ձեռքով նկարված խորաններ, որոնցից մեկի վրա (24-րդ էջում) կա հիշատակություն, գրված նկարչի սեփական ձեռքով՝ «ՉՄոմիկ նկարիչ խորանիս յիշեցէք աղաչեմ»:

1283 թվականին նկարիչ Մոմիկը կրկնկալում հայ թագուհի Կեռանի համար նկարագրել է մի ձեռագիր ավետարան:

Արդյոք Մոմիկը կրկնկեր է եղել, թե եկել է կրկնկան Հայաստան կատարելագործվելու, սեղանական գեղարվեստական դպրոցների և նրանց վարպետների արվեստին ծանոթանալու նպատակով— նյութերի ու տվյալների բացակայության պատճառով դժվար է որոշակի որևէ բան ասել: Բայց պարզ է մի բան, որ այս նկարիչը դուրս է եկել Գլաձորից⁶, իր հեղինակությունն ստացել է կրկնկալում, որտեղ կատարելով թագուհի Կեռանի պատվերները, լայն ճանաչում է ձեռք բերել: Հետագայում նկարիչ Մոմիկի ստեղծագործական գործունեությունն անցել է Վալոց Զորի սահմաններում, որտեղ նա երկար տարիներ աշխատել է Թանատ-Գլաձորում, Նորավանքում, Արվայում և այլ տեղերում և ստեղծել է մի շարք բարձրարվեստ գրչական և քանդակագործական հուշարձաններ, ինչպես նաև հրաշագեղ խաչքարեր:

Ձեռագիր և վիմագիր աղբյուրների վկայություն համաձայն նկարիչ Մոմիկի բեղմնավոր գործունեությունը տևել է զրեթե 40 տարի, սկսած 1283 թվականից մինչև 1321 թվականը: Անկասկած, այդ տարիների ընթացքում նա ստեղծել է մեծ թվով մանրանկարչական ու քանդակագործական աշխատանքներ, որոնց մի մասը ոչնչացել է ժամանակի ավերիչ ձեռքով, մի մասն էլ դեռևս անհայտ է: Մոմիկից մեզ հասել են բավականաչափ թվով ձեռագիր հուշարձաններ: Ստորև բերված չորս ձեռագրերից անվերապահորեն առաջին երեքը պատկանում են նրան, իսկ չորրորդը, ինչպես ենթադրում ենք, նույնպես պատկանում է Մոմիկին. այդ ձեռագրերն են.

7. Տե՛ս Լ. Լ. Տաշյան, «Ծուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա», Վիեննա, 1895 թ., էջ 1039:— Յավոք սրտի, հնարավոր չէ որևէ բան ասել նկարիչ Մոմիկի այդ աշխատանքի մասին, քանի որ այն պահվում է Վիեննայում, Մխիթարեանների մոտ:

8 Տե՛ս Կ. Կոստանյան, «Из истории древней армянской литературы XIII—XIV в в. отгиск из сборника, посвященного А. Н. Веселовскому», М. 1914 г., стр. 8.

1. Հավաքածո (1283—1284 թ. թ.)⁹.

2. Ավետարան, 1292 թ. (Մատենադարան, ձեռ. № 2848).

3. Աւետարան, 1283 թ. (Մատենադարան, ձեռ. № 6764):

4. Ավետարան, 1302 թ. (Մատենադարան, ձեռ. № 6792).

Նկարիչ Մոմիկի քանդակագործական աշխատանքներից որոշակի հաստատված են խաչքարը Նորավանքում (1308 թ.) և Հիսուս Մանկան հետ միասին Աստվածամոր պատկերի վերաբերողությունը Արիադյուղի եկեղեցու մուտքի վերևի քարի (տիմպանի) վրա (1321 թ.):

Վերը հիշված ձեռագրերից կանգ կառնենք 1302 թվականի ավետարանի վրա: Այդ ձեռագրի մեջ առավել ցայտուն կերպով են դրսևորված նկարչի ստեղծագործության առանձնահատկությունները և այդ ձեռագիրը հանդիսանում է ոչ միայն Մոմիկի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը, այլև ամբողջ Գլաձորյան մանրանկարչության դպրոցի:

1302 թվականի ավետարանը, կամ ինչպես ստաշարկում ենք այն անվանել «Ստեփանոս Օրբելյանի ավետարան»-ը, մինչև այժմ ոչ որի կողմից չի ուսումնասիրված: Հիշատակարանից պարզվում է, որ այն լրացվել է, ավելի ճիշտ վերականգնված է եղել 1406 թվականին ոմն Գրիգորի կողմից: Ձեռագրի մեծ մասը գրված է մագաղաթի վրա, լրացված մասը՝ բամբակի թղթի վրա: Հին, մագաղաթյա մասի գրիչը եղել է Հովհաննես Օրբելյանը՝ հետագայում Սյունիքի եպիսկոպոսը: Իսկ պատվիրատուն եղել է ամբողջ Սյունիքի արքեպիսկոպոս, հայտնի պատմաբան Ստեփանոս Օրբելյանը, որին էլ ձեռնված է եղել ձեռագիրը. այստեղից էլ մենք վերցրել ենք ավետարանի նոր անվանումը՝ «Ստեփանոս Օրբելյանի ավետարան»¹⁰:

Ավետարանի ծավալը մեծ չէ (8,7×12 սմ.), բաղկացած է 300 էջից: Նրկու տեքստերն էլ՝ և՛ մագաղաթի և՛ թղթի վրա, գրված են շատ փոքր ու գեղեցիկ բոլորգրով և, չնայած փոքր չափսին, երկու սյունակով:

Գրիգորի ձեռքով լրացված մասը չունի որևէ նկարազարդում և ի տարբերություն հիմնական մասի, ավետարանի տեքստի

9. Պահվում է Վիեննայում (տե՛ս Լ. Լ. Տաշյան, «Ծուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա», էջ 1039):

10. Ձեռագիրը պատվիրատուի կամ ստացողի անվամբ կոչվել հաստատված տրագիցիա է եղել հին Հայաստանի գրչության արվեստի պատմության մեջ:

սկզբնատողերի գլխագրերը գրված են կարմիր գույնով, իսկ մագաղաթի վրա գրված են սևիկով:

Հետագա աշխատանքի ներմուծումը արժանի բարձրաբանական վրա խաչված Քրիստոսի պատկերն է, կազմի հակառակ կողմը տրված է Տիրամայրը Մանկան հետ, երկու սրբերի մեջ առնված:

Նախքան նկարիչ Մովսիկի մանրանկարների բնութայնն անցնելը, անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այդ ձեռագրի մի ինքնատիպ կողմի վրա. ավետարանն սկսվում է ոչ թե առաջին ավետարանիչ Մատթեոսով, ինչպես ընդհանրապես ընդունված է, այլ ընդհակառակը, վերջին՝ Հովհաննես ավետարանիչով: Զեռագրի ուշագրի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս հաստատել, որ այդպիսի տեղադրությունը վերականգնողի կողմից է կատարված, քանի որ անմիջապես Հովհաննես ավետարանի վերջին տողերից հետո, հենց նույն էջում սկսվում է Մատթեոսի ավետարանը և շարունակվում է ընդունված կարգով: Նշանակում է այդ ձեռագիրը բոլոր կողմերով մի ինքնատիպ և հազվագյուտ երևույթ է ավետարանների պատմության պատմության մեջ¹¹:

«Ստեփանոս Օրբելյանի ավետարան»-ը պարունակում է 12 սյուժետային մանրանկար. մեկը Հովհաննես ավետարանի պատկերն է Պրոխորոսի և երկու առաքյալների հետ, Պետրոսի և Հակոբի պատկերը, երկու անվանաթերթ, ութը ուղղանկյուն գլխադարձ և մի շարք լուսանցադրեր, որոնց մեջ երբեմն պատահում են առանձին նկարներ, ինչպես օրինակ արմավենի, դանդաղատուն և այլն:

Այս ձեռագրի վրա նկարիչն աշխատել է, ինչպես ինքն է նշում հիշատակարանի 13-ր էջում, անբարենպաստ պայմաններում՝ «Աղաչեմ զհանդիպելովդ այսմ աստուածաբան տառիս յիշել զանիմաստ նկարողս Մովսիկ և սխալանացն անմեղադիր լինել, զի թէպէտ անհմուտ էի. այլ ժամանակս ձմեռն էր և տունս նսնմ, և Աստուած գլիշողսդ յիշելիս անբաւ ողորմութիւնն, և նմա փառք յաիտեանս, ամէն: Ի թվիս 20Ա»:

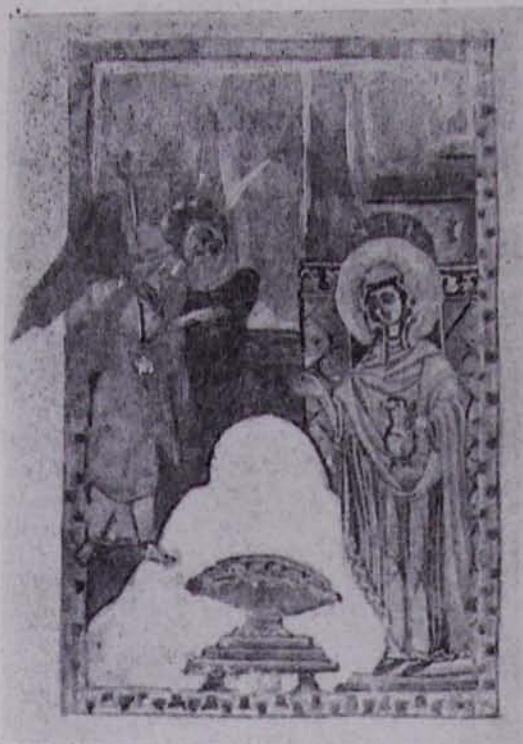
11. Այս հարցի հետազոտությունը առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում. այն լույս կսփռի ձեռագրի զազափարական մեկնաբանության հարցի վրա: Ներկա հոդվածի բնույթն ու ծավալը հնարավորություն չեն ընձեռում հանգամանորեն կանգ առնել այս հետաքրքրական հարցի պարզաբանման վրա: Այստեղ միայն մենք ցանկանում ենք հետազոտողների ուշադրությունը հրավիրել ձեռագրի այդ կողմի վրա:

Մովսիկը ձեռագրի մեջ գրել է ավետարանական այսպես կոչված գլխավոր տոները՝ «Ավետումն», «Քրիստոսի Ծնունդը», «Տյունընդառաջ», «Քրիստոսի Մկրտությունը», «Այսկերպությունը», «Մուտք երուսաղեմ», «Ուտարվա», «Նաշելությունը», «Ողբ», «Քրիստոսի Հարությունն ու Հայտնությունը», «Համարձումը» և «Հոգեգալուստը»: Բոլոր այս ավետարանական շարքի միջով կարմիր թելի նման անցնում է միասնական մոտիվով միացած ընդհանուր գաղափար: Որոշ տեղերում, թվում է, թե բացակայում է սերտ կապը այդ շարքի առանձին օղակների միջև: Այսպես, օրինակ, նկարիչը չի տվել «Խորհրդավոր գիշերը», «Հուզյի համարյուր», որոնք կարող են ընդգծել Ուտարվայի և Նաշելության պատկերների միջև եղած կապը: Կարծում ենք, որ այդ տեսարանները Մովսիկը բաց է թողել կանխամտածված կերպով. նրա համար, որպեսզի «սուրբ» համարված 12 թվանշանից դուրս չգա: Այդ ավելի ակնհայտ է նրանով, որ բացթողնված հետություն մոտիվ կարող է լրացվել նախորդի կողմից, քանի որ Ուտարվայի և Նաշելության միջև պահպանված է մի շղթա՝ նրանք զուգահեռ են կազմում և ունեն մի քանի տեղերում շփման կետեր. առաջին դեպքում Քրիստոսն իր վրա է վերցնում աշակերտների մեղքերը, երկրորդ դեպքում՝ նա խաչված է մարդկային մեղքերի համար: Ուրեմն, կարելի է ասել, որ նկարիչ Մովսիկի մոտ շարքի ամեն մի հաջորդող օղակը բխում է նախորդից: Այստեղից էլ հասկանալի է դառնում դեպքերի հաջորդական պատկերումը (նրանց ներքին օրինաչափությունների դրսևորմամբ), որով և վերջին հաշվով հետին շարքն են մտնել: Վարդերն ու դեկորատիվ նկարները: Ըստ որում, վերջինս էլ բացատրվում է նույնպես ձեռագրի չափերով¹²:

Այս շարքից քննության առնենք առավել բնորոշ և հետաքրքիր լուծված մանրանկարները, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտացոլված են Գլաձորյան մանրանկարչության դպրոցի առանձին հատկություններն ու նվաճումները:

«Ավետումն» (էջ 1բ, տե՛ս նկ. 1): Մանրանկարը պատկերում է Հերևտակի ավետումը Կուչյանի ջրի մոտ՝ տեսարանը, որտեղ Մարիամը ներկայացված է յուրօրինակ կամարաձև, զարգարված ճարտարապետական մի կոթողի առաջ կանգնած. ձախ ձեռքում նա պահում է մի գավաթ, իսկ աջ ձեռքը զարմացած մեկնել է դեպի մոտեցող Գարրիել հիշ-

12. Նկարիչ Մովսիկի այլ ձեռագրերը համեմատաբար հարուստ են զարգային և այլ-գեղարդողուններով:



Նկար 1.— Ավետումն

տակը: Առաջին պլանի վրա, կենտրոնում ոճավորված ժայռի առաջ կանգնած է մի մեծ սկահակ, որտեղ երկու աղբյուրից, որոնք շատ նման են կանացի ստիճանների (համաձայն նկարի թափված կարմիր շերտի տակից երևացող պահպանված ուրվագծերի), թափվում է ջուրը: Կարելի է ենթադրել, որ նկարիչը խորհրդանշանական կերպով ներկայացրել է կյանքի աղբյուրը: Նվիրող, ժայռը, որից բխում է ջուրը, ավանդաբար անվանվել է «Քրիստոսի կենսատու ժայռ»¹³:

Այդ մանրանկարի պատկերապատկերներն իր սխեմայով ծագում է այսպես կոչված «Հակոբի սկզբնաավետարան»-ից¹⁴, որի համաձայն Ավետումն աղբյուրի մոտ տեղի է ունեցել Մարիամի Երուսաղեմի տաճարում եղած ժամանակ: Հնարավոր է, որ Մոմիկը ծանոթ է եղել այդ վերսիան պահպանող վարպետների դործերին: Դրա համար էլ Մոմիկի մանրանկարի մեջ Մարիամից այն կողմ երևում է «Երուսաղեմի տաճարը», և նա, որպես այնտեղի «Թագավորական աղբյուր»-ներից մեկը

եկել է աղբյուրը ջրի Մարիամը վեհապանծ ու զուսպ է, թեև պիտի փոքր ինչ հակվածությունը և աչքերի նայվածքը հրեշտակին արտահայտում ան թեթև հուզմունք և զարմանք երկնային առաքյալի անսովոր ավետման առթիվ:

Դեմքերի ու կերպարների արտահայտության մեջ նկարիչը ձգտել է գրոշմել արևելյան լուսավորության դժերը: Մարիամը ներկայացված է երիտասարդ հայուհու կերպարանքով, նա ունի մեծ-մեծ աչքեր, թուխ դեմքի վրա բավականին լիքը ալյուրը կարմրավուն են, բնագծված են բարակ, նուրբ քիթը և փոքրիկ բերանը: Նա ներկայացված է երիտասարդ աղջկա տեսքով, շնայած ունի ամուսնացած կնոջ զգեստավորում՝ ծածկված է բոլոր մեջ, կամ մաֆորի և թևավոր զգեստով: Երևում է, որ մաֆորին բարակ դործվածքից է, մամր շերտերով ծածկելով մարմնի ամբողջ վերին մասը՝ կուրծքն ու թևերը: Նրա ծայրերը զգված են ուսերից ու թևերից և կախված են ցած: Ընկնող կտորի մոտիվը արտահայտված է ակնհայտորեն շոշափելի կերպով: Հատկապես բնորոշ է մաֆորիի նեղ եզրազարդի զիջապակերպ ձևերի կրկնությունը, կամ այսպես կոչված «ծիծեռնակի պոչերը» մարմնի երկու կողմից կախ ընկած նրա ծայրերին: Ռիթմի բնույթը և նյութականությունը տրված են հաղուստի դժային ծայրերով: Ընդհանուր առմամբ, Մարիամը, շնայած որ իրենից ներկայացնում է մի հասարակ կնոջ կերպար, ինչպես այդ նկատվում է 4—5-րդ դարերի հին արևելյան (կոպտական, սիրիական) սրբապատկերներում և վիմանկարներում, համաձայնությունների խստությունը, դժային ռիթմով մոտ է կանգնած կլասիկ բյուզանդական արվեստին:

Մարիամի վրայի մաֆորին կատարված է շուշանագույն երանգով, իսկ ներքնազգեստը՝ երկնագույն: Հրեշտակի զգեստը տրված է կինարաուխ գույնով: Հետաքրքրական է նշել, որ Մարիամի կոշիկների գույնը, որը ուրիշ նկարիչների մոտ սովորաբար վառ ծիրանագույն է, այստեղ մուգ-կապույտ է, գրեթե սև:

«Քրիստոսի Մեղունդը» (էջ 2-ա, տե՛ս նկ. 2): Չհետևելով ընդունված ավանդության, որին հետևել են շատ-շատ նկարիչներ, Մոմիկը այդ տեսարանում տալիս է բոլորովին նոր հորինվածքի սխեմա¹⁵: Ավանդության համաձայն Տիրամայրը զրգել է հորինվածքի

¹³ Տե՛ս Н. Т. Кондаков, «Иконография боготерия», СПб, 1914 г., Т. I, стр. 132

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 246:

¹⁵ Կամ կարող է պատահել, որ այդ հորինվածքի նախատիպը, ինչպես և մի քանի այլ տեսարաններում, գալիս է վաղ անցյալից, հին արևելյան ավանդություններից: Մեզ անձամբ նման սխեմա հայտնի չէ:

կենտրոնական մասում: Նրան սովորաբար ներկայացրել են Նորածնի մոտ պառկած: Երբեմն տրված է եղել և տաշտակ, որը պատրաստում են կանայք Նորածնին լողացնելու համար և մի շարք այլ մանրամասնություններ (հրեշտակներ, մոգեր, հովիվներ), իսկ Հովսեփին ներկայացնում էին, սովորության համաձայն, ննջելիս և ընդհանրապես առանձին, ներքևի անկյուններից մի տեղ, կամ թե Տիրամոր ոտքերի տակ: Նկարիչ Մոմիկը նոր հորինվածք է տալիս: Մենդյան տեսարանը, որ տրված է այսպես կոչված Վիֆլեմյան ժայռ-քարայրի ֆոնի վրա, ինքնատիպ է: Մենդկան Մարիամի կերպարը (նա այստեղ չի ննջում, գեմքին դրոշմված է մտահոգությունը և համակ տխրությունը) տեղավորված է հորինվածքի բուն կենտրոնում, քարե օրորոցի մեջ՝ ուղիղ պառկած Նորածնի վրա: Տեսարանի անկյունագծի հատումը ցույց է տալիս, որ նկարիչը գիտակցորեն Աստվածամորը թողել է նրա սահմաններից դուրս, որպեսզի ավելի շատ ընդգծի Հովսեփի դերը



Սխեմա 1.— «Քրիստոսի Մեռնդը»
մանրանկարի կոմպոզիցիան



Նկար 2.— Քրիստոսի Մեռնդը

(սխեմա 1): Այսպիսի հորինվածքը ոչ միայն չի փոխում մարդը տպավորությունը, այլև բոլորովին նոր բացատրություն է տալիս էպիգոգի բովանդակությանը:

Ինչո՞ւ վաղատեսիլ, որ նկարիչ Մոմիկի մոտ Հովսեփը այդպես ընդգծված է և հատուկ առանձնացված է մանրանկարի մյուս կերպարների ու առարկաների մեջ: Թվում է, թե Մոմիկն էլ պետք է նկարի «հերոս» դարձնել պատմության գլխավոր գործող գեմքին՝ ծննդկան Տիրամորը կամ թե Նորածին Հիսուսին, և ոչ թե Հովսեփին: Կարծում ենք, որ այդ առանց նպատակի չի արված նկարչի կողմից: Հավանական է, այդ աշխատանքը կատարելիս նկարիչը նկատի է ունեցել հրեաների խոսքերը Հովհաննու ավետարանից՝ «Հիսուսը չէ՝ արդյոք սա, Հովսեփի որդին, որի հորն ու մորը մենք գիտենք» (զլ. 2, 42. ընդգծումը մերն է — Ա. Ա.): Մոմիկը Հովսեփի կերպարն առանձնացնելով, ցանկացել է բացահայտորեն ակնարկել այն, որի մասին ավելի զգուշավոր կերպով ակնարկում է Գլաժորյան դպրոցի մի ուրիշ նշանավոր ներկայացուցիչ՝ Թորոս Տարոնացի¹⁶ նկարիչը, որ Նորածին Հիսուսը ունեցել է իր ծնող-

16. Տե՛ս «Հին հայկական մանրանկարչություն» ալբոմը, Երևան, 1952 թ.:



Նկար 3.— Տյառներնդառաջ

ները, և դրանով ավելի ընդգծելով, որ նա ոչ միայն մորից է՝ Մարիամից, այլև հորից՝ Հովսեփից։ Կարելի է մտածել, որ նկարիչը ցանկացել է որոշակի ունակ բացատրություն և ինքնություն մեկնություն տալ ավետարանական նկարագրության, պատմության։

Այս մանրանկարի գունավոր ելևէջը (երկնագույն, մանիշակագույն, կանաչ և դարչնագույն) արտահայտված է պայծառ երանդներով, օգտագործված է նաև ոսկի։ Պետք է ընդգծել, որ պայծառ գույների ներկայակցությունը ընդհանրապես հատուկ է նկարիչ Մոմիկին։ Մոմիկին օգտագործել է նաև բելիլա, որի օգնությամբ նա ընդգծել է ծալքերը կերպարների վրա և արտահայտել դարձրել դարձկարները։

Մոմիկը շատ լավ էր տիրապետում վրձինին։ Նրա վարպետությունը հատկապես արտահայտվում էր կերպարանքների ծավալի և նյութի ֆակտուրայի փոխանցման մեջ։ Մոֆորիի ծալքերը Մարիամի վրա նա կատարել է այնպիսի վարպետությամբ, որ զգացվում է նկարի ճշտությունը ֆիզիկայի մարդակազմական կառուցվածքի տեսակետից. նրանք

ընտանիք են և ոչ թե սեռավորված, խնչպես որիշ այլ մանրանկարիչների մոտ, որոնք հասցրելով էին օրնամենույնի դարգի։ Այդ տեսարանը խոսում է վարպետի մեծ ինքնատիպության մասին, որը կարծրեն չէր հասնում ավանդական սովորություն, այլ բնորոշվում էր այլ նոր, ինքնուրույն մեկնություն էր տալիս ինչպես այդ, նույնպես և այլ սյուժեներին։

«Տյառներնդառաջ» (ԼՂ 3բ, Նկար 3)։ Թեև այդ տեսարանը կապված է Ավետարանի հետ, բայց նկարիչ Մոմիկը այն ինքնուրույն վերամշակության է ենթարկել։ Հիշյալ տեսարանը լուծված է հակիրճ, այնտեղ արբված են միայն զլխավոր դեմքերը՝ Միմենը, մանուկ Հիսուսը և Նրա ծնողները։ Մյուս դեմքերը, այդ թվում և Աննա մարգարեն, «որ ոչ մեկնիս ի հաճարէն» (Ավետարան բառ Ղուկասու, Բ 37), Մոմիկի մոտ բացակայում է։

Ղուկասի ավետարանը, որտեղ միայն նկարագրվում է այս տեսարանը, պատմում է, «և իբրև ածին ծնողքն զմանուկն Յիսուս՝ առնել նոցա ըստ սովորութեան օրենաց ի վերայ նորա» (Ղուկաս, Բ 27. Ընդգծումը մերն է— Ա. Ա.)։ Նկարիչը որոշ չափով շեղվում է ավետարանի բովանդակությունից։ Նկարչի կողմից ներկայացված է ոչ թե ծիսակատարության բուն արարողությունը,



Սխեմա 2.— «Տյառներնդառաջ» մանրանկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնը և կենտրոնական ուղղանկյունը

այլ կարծես թե պատկերացված է շարականի հետևյալ տողը՝ «խալտայր ալեօքն ծերունին աստուածորդովն ի գիրկս իւր»¹⁷։ Եվ իրոք Սիմեոնը՝ «արդար և երկիւղած», բերելով զույգ ձեռքերով Մանկան, դուրս է գալիս շեմք, իրեն սպասող ծնողների՝ Մարիամի և Հովսեփի առաջ։ Տաճարի լայն աստիճանի վրա կանգնած Մարիամը խոնարհվելով Սիմեոնի առաջ, շտապում է մաքրի տակ ծածկված մեկնված ձեռքերով ընդունել իր Մանկանը, Սիմեոնի փոքր ինչ մեծ գլխի թև-բությունը և մարմնի կեցվածքը թևին հուզմունք է արտահայտում, նույնիսկ որոշ երկյուղ Մանկան կյանքի նկատմամբ։ Մանկան դեմքի արտահայտության վրա դրոշմված է անկեղծությունը, հավատարմությունը։ Մարիամը ներկայացված է մեղմ և նուրբ շարժումներով։ Համեմատաբար անհաջող է Հովսեփի կերպարանքը, որը բերում է զույգ աղավիններ։ Այդ բոլորը պատկերված է Տաճարի ֆոնի վրա, որի մի մասը՝ երկու գմբեթներով ընկնում է շատ խորը, հետին շարքը՝ շնորհիվ խիստ առաջ ընկած մոնումենտալ ճակատային մասի։ Վերջինս բաղկացած է երկու կլոր մարմարե սյուներից և կամարից, որոնք ձևավորում են Տաճարի մուտքը։ Մուտքի հետ քաշված վարագույրը, մութ ֆոնի շնորհիվ ընդգծված Տաճարի խորությունը ու ժեղացնում են տարածականության տպավորությունը և շնորհիվ այդ բոլորի զգացվում է Տաճարի շեմքին հայտնված ալեքո ծերունու կերպարանքի շարժումը։

Նկարիչը հրաշալի լուծել է նկարի դադաթնակետը՝ Մանկան հանձնումը Մորը, տեսողական կենտրոնն էլ հանդիսանում է Մանուկ Հիսուսը (տես սխեմա 2)։

«Քրիստոսի մկրտությունը» (էջ 4ա) մանրանկարի պատկերազրույթները որոշակիորեն եղնում է ասորական օրինակից, որտեղ Ս. Հոգին աղավնու կերպարանքով իջնում է Փրկչի գլխին երկնային ջրերում¹⁸։

Այս տեսարանի հորինվածքը նույն հիմքերի վրա է կառուցված, ինչ որ վերը քննված մանրանկարներում («Ավետումն» և «Քրիստոսի Մեռումը»)։ Եթե այդ տեսարանները հատենք անկյունագծերով, պարզ կերևա, որ նրանք բաղկացած են 4 մասերից։ Մակայն շնայած այսպիսի բաժանումներին, այդ մասերից ամեն մեկը չի դիտվում անջատաբար, այլ



Սխեմա 3.— «Քրիստոսի մկրտությունը մանրանկարի կառուցման, կոմպոզիցիոն կենտրոնի և կենտրոնական ուղղաձիգի սխեման

հավասարակշռելով մեկը մյուսին սերտորեն կապվում են իրար հետ։ Այդ շորս մասերը միացնող հանգույցը հանդիսանում է իրողության կիզակետը։ «Մկրտության» մեջ այդ կիզակետը հենց մկրտության արարողությունն է, այսինքն՝ Հովհաննես Մկրտչի օրհնող ձեռքը և Քրիստոսի գլուխը (տես սխեմա 3), «Ավետումն» մեջ՝ հրեշտակից Մարիամին անցնող անտեսանելի ավետման լույսը, իսկ «Մեռումի» մեջ՝ Հովսեփի կերպարանքը։

Հորինվածքային միասնությունից բացի, հիշյալ մանրանկարներում ցույց է տրված, միևնույն առարկաների ուրվագծերի կրկնությունը (Հորդանան գետի ջրերը, աղբյուրը և քարայրը), վարպետի գեղարվեստական ինքնուրույն մաներան, որն արտահայտվում է հենց նկարչության բուն ոճի մեջ։ Նրա գեղանկարչության պատճենավորումը, որը շատ բանով հիշեցնում է որմանկարչությունը, մարդկային կերպարանքներին տալիս է ծավալուն բնույթ և ընկալվում է նյութականապես։ Հարկավոր է ընդգծել, որ Մոմիկի այսպես կոչված որմանկարչական մանրանկարներում երևում է ձևի և ծավալի դրսևորման ձգտում։

(Ծառունակիի)

17. «Եսրական հոգեոր երգոց Սուրբ և Ուղղափառ եկեղեցւոյ Զայաստանայց», Ս. Էջմիածին, 1861 թ., էջ 68։

18. S. A. Н. П. Кондаков, «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине», СПб, 1904 г., стр. 40.