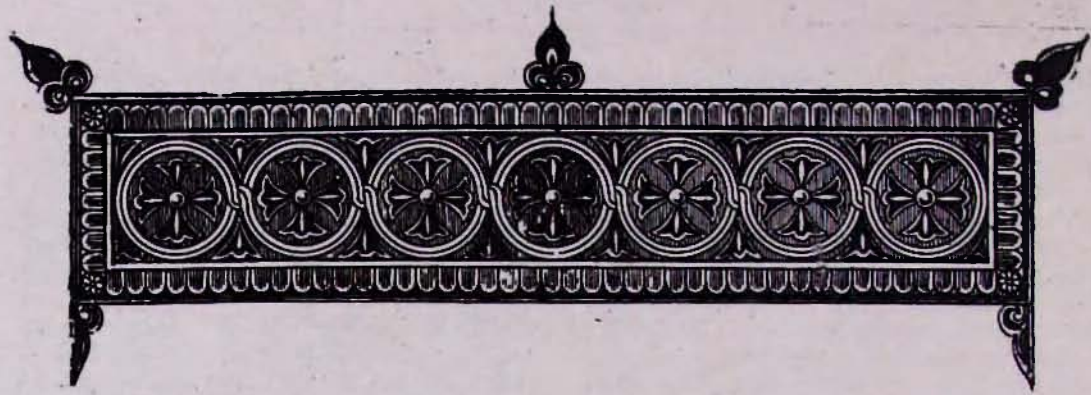




ՍԻՐԱՐՓԻ ՏԵՐ-ՆԵՐՍԵՍՅԱՆ

(Արվեստագիտության դոկտոր)

ԵՐԶՆԿԱՅԻ 1269 ԹՎԻ ԱՍՏՎԱԾԱՇՈՒՆՉԸ ԵՐՈՒՍԱՂԵՄ ԹԻՎ 1925

Միջնադարյան հայ մանրանկարիչները շատ ավելի հաճախ Ավետարանը պատկերազարդած են, քան թե Աստվածաշունչը, թեև Զ դարեն սկսյալ և թերևս ալ ավելի կանուխ, որմանանկարիչներ և քանդակագործներ Հին Կտակարանի տեսարաններ ներկայացուցած էին եկեղեցիներուն մեջ և խաչքարերու վրա: Ժ և ԺԱ դարերու Ավետարաններու ոմանց մեջ Աբրահամի զոհաբերությունը ձեռագրին սկիզբը զետեղված է իր խորհրդանշական իմաստին բերմամբ, բայց միայն ԺԳ դարեն սկսյալ նկարազարդյալ Աստվածաշունչեր ծանոթ են: Ասոնցմե դուրս երեք կարգն ձեռագիրներուն մեջ Հին Կտակարանի նկարներ կգտնվին՝ Սաղմոսարանները, որոնք Հին Կտակարանի օրհնությունները կպարունակեն մեն մի Գուրդայե վերջ. մաշտոցները, ուր երբեմն այս օրհնություններն ոմանք արտագրված են ինչպես Երուսաղեմի թիվ 2027-ը. ծաղկված Թորոս Ռոսլինի կողմանե. և վերջապես ճաշոցները, որոնց ամենաշքեղ օրինակն է Հեթում Բ-ի ճաշոցը (Մատենադարան թ. 979): ԺԳ դարու Աստվածաշունչներուն մեջ ծաղկողները ընդհանրապես միայն տարբեր դիրքերու հեղինակները ներկայացուցած էին: Այս կարգին են Մատենադարանի թ. 345 և 4243 ձեռագիրները, գրված Հովհաննես արքեպիսկոպոսի համար, թիվ 180-ը գրված Հեթում Բ-ի համար, և Նոր Զուղայի թիվ 34-ը: Վենետիկի թիվ 376 մատյանը, որը միայն գիրք Սողոմոնի և Հորա կպարու-

նակե, ունի երկու տեսարաններ՝ Սողոմոն գահուն վրա բազմած և դիմացը մարգարե մը կանգնած և Երգ երգողի փեսայն և հարսը: Փեսան և հարսը նկարված են նաև Մատենադարանի թիվ 4243 ձեռագրին մեջ, լուսանցքի վրա:

Երուսաղեմի թիվ 1925 Աստվածաշունչը 1269 թվին Երզնկա գրված Սարգիս արքեպիսկոպոսի և իր որդիույն Հովհաննես իշխանին համար, կտարբերի այս օրինակներն իր պատկերագրության՝ եղանակով և մանավանդ իր բարձր արվեստով և հայ մանրանկարչության գլուխգործոցներին մին կրնա նկատվիլ: Ձեռագիրը մանրամասնորեն նկարագրված է Ֆրեդերիկ Մուրադի «Հայտնություն Հովհաննես» գրքին մեջ (Երուսաղեմ, 1905—1911) և մանրանկարներին վեցը արտատապված, բայց մինչև ցարդ պատկերագրությունը չէ ուսումնասիրված: Հոգվածս չերկարելու համար նկատի պիտի առնեմ մասնավորաբար հին կտակարանի տեսարաններ ներկայացնող պատկերները:

ԺԳ դարուն Երզնկա մոնղոլական տիրապետության տակ էր և շնորհիվ իր աշխարհագրական դիրքին հարուստ առևտրական կեդրոն մըն էր, մասնակցելով առանձին վաճառականության և արտադրելով իր ապրանքները, որոնցմե մետաքսեղեն և ուրիշ հյուսածո շինվածքներ մեծապես գնահատված էին: Նույն շրջանին և ԺԴ դարու սկիզբը Երզնկա նաև մտավորական կեդրոն մըն էր,

1 ուսան. Ժ. տեղի. Բ. Համանային.
3 ուսան. Համան. Մ. արտ. Ժ. տեղի.
Մ. արտ. Ժ. տեղի. Մ. արտ.
1 ուսան. Ժ. տեղի. Մ. արտ. 3 ուսան.
29 տեղի. Մ. արտ.

Returne of the shipwrecke to the King by the way



Մատթեոս ավետարանիչ, Հակոբ Բ. կաթողիկոս, ծաղկող-գրիչ Սարգիս Պիծակ
(Մատենադարանի ձեռ. հ. 2827, Աստվածաշունչ, XVI դ. Կիլիկիա, ստացող Հակոբ կաթողիկոս)

ուր փայլեցան կարգ մը հեղինակներ, ինչպես Հովհաննես Երզնկացի Պուլզ, Կիրակոս, Մովսես և Մխիթար Երզնկացիք: Երուսաղեմի մատյանը կապացուցանե, որ մանրանկարչության արվեստն ալ շատ զարգացած էր, դժբախտաբար քիչ թվով ծաղկյալ օրինակներ մեզ հասած են: Ասոնցմէ ամենահինն է Նյու-Յորքի Գեղարվեստի հավաքածոյի թիվ 6 Ավետարանը, գրված 1200 թվին, ընտիր ձեռագիր մը, որուն նուրբ զարդերը կիլիկյան արվեստի հետ որոշ կապեր ունեն: Փարիզի նախապես էսմերյան հավաքածոյի թիվ 1 Ավետարանը գրված է հետևյալ տարին, բայց բոլորովին տարբեր ոճով նկարված, ասոր զարդերը կնամանկին Հայաստանի մեջ գրված ձեռագիրներու զարդերուն: Այս երկու Ավետարանները շատ լավ կպատկերացնեն Երզնկայի քաղաքական և մշակութային կացությունը, իր վանքերու և վանականներու փոխադարձ հարաբերությունները Հայաստանի և Կիլիկիոյ կեդրոններուն հետ:

Երուսաղեմի ձեռագրի պատվիրատուները (Սարգիս արքեպիսկոպոս և Հովհաննես իշխան) շատ ծանոթ անձնավորություններ են և կարևոր դեր մը խաղացած են Երզնկայի կրոնական և քաղաքական կյանքին մեջ¹: Աստվածաշունչի ընդօրինակությունը հանձնած են երեք գրիչներու՝ Մխիթար, Հակովբոս և Մովսես, բայց հայտնի չէ, թե որոնք են ծաղկողները: Հավանաբար Մխիթարը ասոնցմէ մին էր, որովհետեւ Աստվածաշունչի կենդանագիրներուն ոճը շատ կնամանի Դավիթ Անհաղթի պատկերին նկարված Մատենադարանի թ. 1746 ժողովածուին սկիզբը, ձեռագիր մը, որ Մխիթար դպրի կողմանե գրված է նույն Հովհաննես իշխանի համար:

Աստվածաշունչի նկարներն միայն առաջինը (պատ. 2) ոսկի հատակի վրա է, բայց ոսկին առատորեն գործածված է խորաններուն, կիսախորաններուն և լուսանցազարդերուն համար: Մուկ գույները, ուր կարմիրը և կապույտը կտրիպան, կտարբերին կիլիկյան ձեռագիրներու ավելի մեղմ երանգներն և կնամանին Հայաստանի մանրանկարիչներուն գործածած գույներուն: Ընդհակառակը, նկարչության ոճը կհիշեցնե կիլիկյան կարգ մը ձեռագիրներու արվեստը, օրինակի համար Մատենադարանի թիվ 7700 ձեռագրի կամ Հովհաննես արքեպիսկոպոսի նկարները Freer gallery of art. № 5611 № 56, 11): Սակայն Աստվածաշունչի պատկերները ավելի ուժեղ ոճ մը ունին, մարմին-

ները ավելի խոշոր են, զգեստները՝ ավելի լայն, և զգեստներու ծալքերուն մեջ գծային ոճավորումը ավելի շեշտված է: Նկարչին զգացումներ արտահայտելու կարողությունը ցայտուն կերպով հանդես կուգա մանավանդ ամբողջ էջը գրավող պատկերներու մեջ: Խորաններու և կիսախորաններու ճոխ զարդերուն բուսական մոտիվները ճարտարորեն բաղադրված են: Զուտ երկրաչափական մոտիվներ գրեթե չկան և թռչուններ կամ ուրիշ անասուններ ալ սովորական են քիչ գործածված են խորաններուն վրա կամ մեջը: Երբեմն սակայն սյուներուն խարսխներուն սեղր նկարված են, և անգամ մըն ալ հրեշտակներու կիսանդրիները խոյակները կկադմեն ինչպես Կիլիկյան ձեռագիրներին ոմանց մեջ:

Աստվածաշունչին մեջ կան ընդամենը 38 նկարներ և մեծամասնությունը կկայանա Հին Կտակարանի դիրքերու հեղինակներուն, ավետարանիչներուն և Պողոս առաքյալի կենդանագիրներին: Գրեթե միշտ ներկայացված են նստած, ձախ ձեռքին մեկնի կամ գույնի ամանը, և դեպի առաջ ծոված իրենց դիրքին առաջի տառը կգրեն: Հայտնություններ գրեթե սկիզբը Հովհաննես ոտքի վրա ձեռքերը կերկարե դեպի Քրիստոս, որմէ լուսավոր ճառագայթներ կիջնան իր վրա, իսկ Պրոխորոս նստած է գրելու դիրքի մեջ (պատկ. 1):

Ձեռագրի առաջին մանրանկարը կներկայացնե Մովսեսը՝ ցած լեռնաշղթայի մը գագաթին կանգնած, որ վերարկուով ծածկված ձեռքերը կերկարե Աստվածային աչքն ստանալու համար վկայության տախտակը (պատկ. 2): Սինա լեռան այս տեսարանը ավելի համար պիտի ըլլար իբր Ելից գրեթե սկզբնապատկեր, քան թե Մենդոց գրեթե, որուն համար ստեղծագործության արարքները կրնային ներկայացվիլ: Այսպիսի տեսարաններ անծանոթ չէին հայ արվեստագետներուն և արդեն իսկ Ժ-րդ դարուն նկարված էին Աղթամարի եկեղեցու զմբեթին թմբուկին շուրջը: Աստվածաշունչի ծաղկողը տարբեր մտքի մը հետևած է: Ըստ ավանդության Մովսես հնգամատյանի հեղինակն էր, և այս նկարով ծաղկողը ուզած է մատնանիշ ընել, որ Մովսես Աստուծոմէ ստացած է ոչ միայն տասնաբանյա պատվիրանները, այլև հնգամատյանը շարադրելու ներշնչումը: Իբր հեղինակ Մովսես կրկին անգամ կտեսնվի Մենդոց գրեթե սկիզբը և ուր, ինչպես մյուս հեղինակները, առաջին տառը կգրե (պատկ. 3): Կիսախորանին մեջ Ամենակալը շրջապատված է երկու սերովբեների և երկու հրեշտակների, և այսպիսով աստվածա-

¹ Մաղաքիա արքեպ. Օրմանյան, Ազգապառամ, հատ. ք., էջ 1662, 1796-98: Հ. Քյուրտյան, Երեզա և Եկեղյաց գավառ (Վնիստիկ, Ս. Ղազար, 1953) էջ 127-137:



Նկար 1, Հովհաննես Ավետարանիչը անոթերը երկարած դեպի Հիսուս, Գերքևում՝ Պրոխորով
 մատան, գրելու դիրքի մեջ:



Նկար 2. Մովսիս մարգարին ստանում է «Տասնաբանեայ» տախտակը



Նկար 3, Մոմենս մարգարեն գրում է Ծանոց գրքի առաջին էջը

յին ներշնչման զաղափարը նորեն կարտահայտվի:

Աստվածաշունչի սկիզբը Մովսեսի կենդանագիրը ներկայացնելը հայ մանրանկարչության հատուկ է: Հովհաննես արքանդոր մեկ ձեռագիրն մեջ (Մատենադարան, թ. 345, էջ 6ա) Մովսես կանգնած է կիսախորանին տակ: Մատենադարանի թիվ 353 ձեռագրին մեջ, Մովսեսի կենդանագիրը բոլոր էջը կզրավե՝ մագաղաթի թերթ մը բռնած մարգարեն գլուխը կդարձնե դեպի երկինքն իջնող ճառագայթները և տերունական ներշնչման զաղափարը այստեղ ավելի հստակ կերպով արտահայտված է: Թորոս Տարոնեցին այս ձեռագիրը 1317-ին ծաղկած է, բայց Մովսեսի պատկերը իր վրձինն չէ: Թորոս ինքը Մենդոց գրքի սկզբնաթերթը նկարած է և ստեղծագործության արարքները ներկայացուցած «ի» տառին վրա: Նույն տեսարանները Թորոս հետևյալ տարին կրկնած է Մատենադարանի թիվ 206 Աստվածաշունչին մեջ, իսկ իբր ճակտապատկեր նկարած է Ադամ և Եվա Գիտության ծառին քովը, և ավելի վար: Մովսես և Ահարոն՝ մին վկայության տախտակը բռնած, մյուսը ծաղկյալ գավազանը և շուրջներին իսրայելի ժողովուրդը: ԺԴ գարու ուրիշ ծաղկողներ ալ Մովսեսի հետ միասին Մենդոց գրքի վերաբերող տեսարաններ ընտրած են: Օրինակի համար Ավագը, ինչպես Թորոս Տարոնեցին, կպատկերացնե Ադամ և Եվան իմաստության ծառին մոտ, իսկ ավելի վար՝ Մովսեսը, մորմենիին առջև կանգնած, կոչիկը կհանե (Վենետիկ, թ. 935): Սարգիս Պիծակ նույն էջին վրա նկարած է նախ Ս. Երրորդությունը, հետո Ադամ և Եվա, և ամենն վարը՝ Մովսես և Ահարոն (Մատենադարան, թ. 2627):

Ինչպես այս քանի մը օրինակներեն կտեսնվի, պատկերագրության ձևերը կտարբերին, բայց Մովսես միշտ ներկա է: Այս սովորությունը անծանոթ է բյուզանդական արվեստին, միայն ասորերեն երկու ձեռագիրներու մեջ նման պատկերներ կգտնվին, միույն մեջ Մովսես կանգնած է, իսկ մյուսին՝ իբր հեղինակ նստած կգրե՝

Հնգամատյանի մյուս գրքերը որևէ նկար չունին, հաջորդը Հեսվա գրքի սկիզբը կգտնվի (պատկ. 4): Բյուզանդական արվեստի մեջ Հեսուն գրեթե միշտ կերկրպագե հրեշտակին, իսկ հայ մանրանկարիչը իր ուշադրությունը կհղումացուցած է հանդիման առաջին վայրկյանին վրա և իրենց փոխանակած խոսքերը գրած երկուքին քով՝ «մեք ես թէ ի թշնամեաց մերոց...»:

² Jules Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures (Փարիզ, 1964), տախտ. 40. 1 և 61. 3.



Նկար 4, Հեսուն և իրեշտակը

«ես զօրավար ևմ զօրու Տեսուն և այժմ եկի» (ե. 13—14): Հեսուն զրահին վրայն հագած է կարմիր վերարկու մը. աջ ձեռքով սուրին վրա կկռթնի, թայց արագ շարժումով մը կդառնա դեպի հրեշտակը, որ նույնպես սուր մը բռնած է: Հեսուն էջի վարի մասին նկարելով և հրեշտակը կիսախորանեն վեր նկարիչը զարմանքի և շփոթման զգացումները շատ լավ արտահայտած է:

Դատավորաց գրքի առաջին էջը նույն ձևով հորինված է (պատկ. 5), վերին՝ Գողգոթի և Գեդեոն, դեմ դիմաց նստած, վարը՝ Սամսուն՝ ոտքի վրա: Ծաղկողը այս երեք դատավորները ընտրած է, որովհետև երեքն ալ իսրայելի փրկիչներն են: Երբ «աղաղակեցին որդիքն իսրայելի առ Տէր... յարոյց Տէր փրկիչ իսրայելի և ետ նոցա զԳողգոթի...: Մատենաց Տէր ի ձեռս նորա զՔուսարսաթեմ, արքայ Ասորոց... և զագարեաց երկիրն ամս քառասուն (Գ. 9—11): Հետո, երբ «աղքատացաւ իսրայել յոյժ երեսաց Մադիամու և աղաղակեցին որդիքն իսրայելի առ Տէր», «հրեշտակն Տեսուն երեւեցաւ Գեդեոնի» և ըսավ. «Երթ զօրութեամբդ քով այդուիկ, և փրկեսցես զիսրայելի ի ձեռաց Մագիամու» (Ջ 6—14): Նույնպես Տեր խոստացավ, որ Սամսուն պիտի սկսի «փրկել զիսրայելի ի ձեռաց փղշտացոցն» (ԺԳ 5): Սամսունի:



Նկար 5, Գողոմիս, Գեղիոն և Սամսոն

իշու ծնոտով փշտացի մը սպանելը քանդակված է Աղթամարի եկեղեցիի հյուսիսային ճակատին վրա, բայց ձեռագրին մեջ միայն ակնարկություն մը կա այդ կոտորածին՝ Սամփսոն ուսին կոթնցուցած է ողնահարին կպած իշու ծնոտը:

Հորի գրքի սկզբնականը էջին վերի մասը կգրավե (պատկ. 6): Հորի նիհար, կիսամերկ մարմնույն վրա բորոտության վերքերու հետքերը կտեսնվին, և տխուր արտահայտությամբ կխոսի իր երեք բարեկամներուն հետ որոնք «եկին առ նա միաբան, մխիթարել և սփոփել զնա» (Բ. 11), իսկ իր կինը մտախոհ, ձեռքը դրած ծնոտին, ձախ կողմը նստած է ջատ բնական դիրքի մը մեջ: Ինչպես որ սովորությունն էր մոգերուն համար, այստեղ ալ արքաներն մին ծերունի մըն է, մյուսը՝ սև մորուսով, երրորդը՝ անմորուս երիտասարդ մը: Ծղիփաղ հագած է երկնագույն պարեգոտ և մուր կարմիր վերարկու. Բաղդադ բռնավոր Սավրեցվոց, ունի դեղին պարեգոտ և մանիջակագույն վերարկու. Սովփար, արքա Մինեցվոց, հագած է մուր կանաչ պարեգոտ և կարմիր վերարկու: Այս նկարը, ուր ամեն մեկուն հոգեկան վիճակը այնքան ճիշտ կերպով կարտահայտվի, ամենահաջողներն մին է:

Նույն բարձր արվեստով նկարված է Դավթի կենդանագիրը, Սաղմոսարանին սկիզբը (պատկ. 7). Դավթ թագավոր, ոսկի երիզներով զարդարված կապույտ պարեգոտ մը և կարմիր վերարկու մը հագած, նստած է պարզ գահի մը վրա, աչ ոտքը ծալած: Լարային եռանկյուն գործիքը, որի հենակը նստարանին կոթնցուցած է, Սաղմոսարանի մեկ ձևն է: Դավթի դեմքը տխուր, բայց ներշնչված արտահայտությամբ, մեծ խնամքով նկարված է:

Դանիել Մարգարեի գրքին համար կարելի էր ներկայացնել իր տեսիլքը, կամ նաբուգոդոնոսորի երազը, կամ երեք մանկունքի հնոցի՝ տեսարան մը, որ վաղ դարերն ի վեր ծանոթ էր հայ արվեստագետներուն, սակայն ծաղկողը ընտրած է Շուշանի և երկու ծերերու պատմությունը, այսինքն ԺԳ գլուխը, որ եբրայականին մեջ կը պակասի և ոմանց կողմանն իբր անլանոն նկատված է (պատկ. 8-րդ): Դանիել՝ դատավոր, պալատին առջև բազկաթոռի մը վրա նստած է՝ ձախ ոտքը ծալած: Շուշանը ղրպարտող երկու ծերերը գաղտագողի քայլերով իրեն կը մոտենան, իսկ Շուշան տխուր, գլուխը կոր, ավելի վար՝ գետնի վրա նստած է: Նստվածքը շատ կնմա-



Նկար 8, Հորը և իր բարեկամները



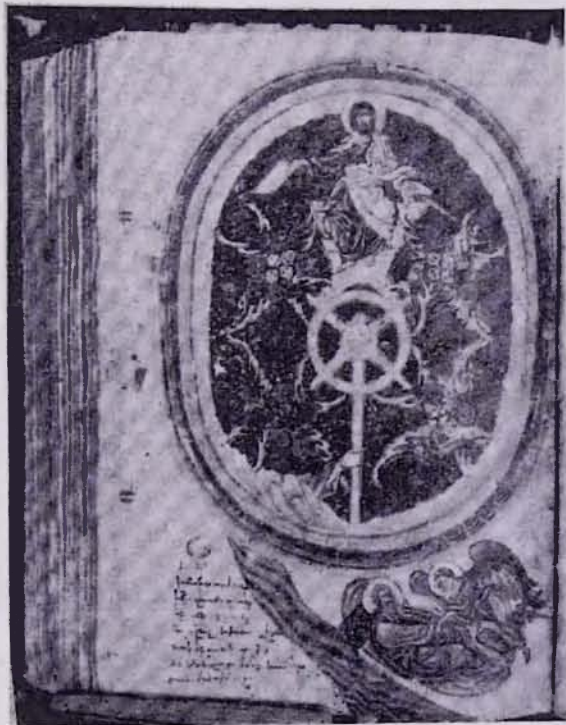
Նկար 7, Սաղմոսերգու Դավիթը

նի Հորի կնոջ դիրքին, բայց նկարին ոճը ավելի թույլ է, և նվաղ ճարտար ծաղկողի մը գործը: Նույն ծաղկողին պետք է վերադրել նաև Դատավորաց դրքի պատկերը, ուր երկու դատավորներուն նկարներուն ոճը կնմանի երկու ծերերուն ոճին:

Դանիելի դատաստանը և Շուշանի պատմությունը հաճախ ներկայացված է քրիստոնեական առաջին դարերում, կատակոմեններուն մեջ, սարկոֆագներուն վրա, ինչպես նաև Հռոմի Սանտա-Կոստանցա դամբարանին մեջ, բայց միջին դարերու պատկանող շատ քիչ օրինակներ կան: Աստվածաշուշի մեկնողները այս պատմության խորհրդանշական իմաստ մը տված էին, և այդ պատճառով Շուշանը դրեթե միշտ ներկայացված է իբր պատկառելի կին մը՝ ոտքի վրա կանգնած: Հայ մանրանկարիչը բուն պատմությունը ուղած է ներկայացնել կամ, ավելի ճիշտը, մեկ նկարի մը մեջ ամփոփել ընտրելով այն վայրկյանը, երբ Շուշանի անմեղդությանը կծանուցվի:

Աստվածաշնչի վերջին նկարը՝ Եղեկիելի տեսիլքը, բոլոր էջ մը կգրավեն, (պատկ. 9): Պետք է նախ հիշել տեսիլքին գլխավոր հատվածները, որպեսզի ավելի լավ տեսնվի, թե հանճարեղ նկարիչը ինչպես զայն մեկնաբանած է: «Եւ տեսի, և ահա հողմ վերացեալ

դար ի հիւսիսոյ, ա՛յլ մեծ ի կողման նորա՝ և հուր փայլատակէր ի նմանէ, և լոյս ջուրջ զնովաւ...: Եւ ի մէջ նորա կերպարանք շորից կենդանեաց. և շորք դէմք միոյ և շորք թևք միոյ միոյ ի նոցանէ...: Եւ կերպարանք երեսաց նոցա՝ կերպարանք մարդոյ և կերպարանք առիւծու յաջմէ շորեցունց, և կերպարանք եզին և կերպարանք արծուոյ ի ձախմէ շորեցունց...: Եւ տեսանէի և ահաւսիկ անիւ մի յերկրի դհետ գազանացն շորեցունց... որպէս թէ շրջիցի անիւ ի մէջ անուոյ... լի էին աշօք թիկունք նոցա...: Եւ ի գնալ գազանացն՝ գնային և անիւքն ընդ նոսաւ: Եւ ի վերայ քան զհաստատութիւնն, որ ի վերայ գլխոց նոցա, իբրև զտեսիլ ական շափիղայ, նմանութիւն աթոռոյ ի վերայ նորա, և ի վերայ աթոռոյն նմանութիւն կերպարանաց մարդոյ... իբրև տեսիլ աղեղանդ, որ ձգի յամպս յաւուրս անձրևաց, և այսպէս ահագին տեսիլ լուսոյ՝ շուրջ զնովաւ: Այս տեսիլ նմանութիւն փառացն Տեառն իբրև տեսի՝ անկայ ի վերայ երեսաց իմոց և լուայ բարբառ, որ խոսէր ընդ իս...: Տեսի և ահա ձեռն ձգեալ առ իս, և ի նմա մատեան մի գրոյ, և պարզեաց զնա առաջի իմ... և ասէ ցիս, որդի մարդոյ, զոր ինչ գտանի ի դմա՝ կեր, կեր մանր զմատեանդ զայդ» (զլուխ Ա—Գ):



Նկար 9, Եղեկիելի տեսիլքը



Նկար 8, Դանիել, Շուշան և երկու զրպարտիչ ծերերը



Նկար 10, Մոփոնիա մարտիրոս

Այս ահալոր տեսիլը պատկերացնելու համար, ծաղկողը ստեղծած է յուրատիպ հորինված մը (պատ. 9)։ Ձվաձև, մութ-կապույտ շրջանակը կնեկայացնեն երկինքը և բաց-կապույտ, կարմիր, կանաչ և բաց-մանիշակագույն երիզները կհիշեցնեն ծիածանը։ Ամպերեն դուրս ելող ձեռք մը բռնած է խոշոր անիվ մը, ասոր մեջ կա ավելի փոքր անիվ մը, և երկուքին վրա ալ մութ-կապույտ կետերը աչքերն են, որոնցմով լի էին խոշոր անիվին վրա կա աթոռ մը, ուր Ամենակալը բազմած է, ձեռքին մազաղաթի թերթ մը։ Փոքր անիվեն կմեկնին շորս շառավիղներ՝ վեցթեկյան սերովքներով, ցցնելու համար, որ «ի գնալ գազանացն, գնային և անիւք ընդ նոսա»։ Բայց այս «գազաններ» չեն նմանիր տեսիլքի նկարագրության։ Նախ, որ շորսի տեղ վեց թև ունին, հետո յուրաքանչյուրի շորս դեմքերը նույնն են, փոխանակ տարբեր ըլլալու։ Վեցթեկյան կենդանիք, լի աշոբ, հիշված են Հովհաննու Հայտնության մեջ. սակայն անոնց յուրաքանչյուրը մեկ դեմք ունի՝ «էր կենդանին առաջին նման առիւծու և երկրորդ կենդանին՝ նման զուարակի, և երրորդ կենդանին ունէր երեսս մարդոյ, և չորրորդ

կենդանին նման արծուոյ թռուցելոյ» (դ. 7—8)։ Ուրեմն այս երկու տեսիլքներուն խառնուրդն է, որ կգտնենք այս նկարին մեջ։ Ծաղկողը չէ հետևած նաև բնագրին, երբ Ծղեկիելը կնեկայացնեն Քոփար գետի ափին, անկողնի մը մեջը պառկած, և որը մատյանը կստանա հրեշտակն մը փոխանակ ձեռքեն, որ ձգյալ էր առ ինքը։ Այստեղ ծաղկողը հետևած է Ավետարաններու նկարներուն, ուր հրեշտակ մը Հովսեփի կհրամայէ Եգիպտոս փախչիլ կամ երբ հետո հրաման կուտա Իսրայել վերադառնալ։

Բնագիրեն այս փոքր շեղումները շատ նշանակալից չեն, կարևորն այն է, որ մանրանկարիչը ստեղծած է տպավորիչ պատկեր մը, որուն նմանը չկա միջնադարյան արվեստի մեջ։ Է գարու Լմբատի որմնանկարը ավելի պարզ է։ Ամենակալը նստած է խոշոր լուսապսակի մը մեջ, մեն մի կողմը կան նաև երկու փոքր անիվներ իրար մեջ, հետո շորեթեկյան մը՝ շորս տարբեր գույներով, և ավելի հեռուն՝ վեցթեկյան մը։ Այս վերջինը Եսայիի տեսիլքեն ներշնչված է (Ձ. Գ.)։ Հետագա գուրերուն մանրանկարիչները չեն հետևած ոչ այս տիպարին և ոչ ալ Ծղեկյանի



Նկար 12, «Գառն զեցեալ» և երկու Բրեշտակները

վետարանին մեջ Սոփոնիոսը բռնած է մագաղաթ մը «Մերձեցաւ ար Տեառն» բառերով Walters art gallery-ի թիվ 538 Ավետարանին մեջ, Զաքարիայի ձեռքի մագաղաթին վրա գրված է «Ուրախ լիւր յոյժ դուստր»։ Այս մարգարեութիւնը Հիսուսի Երուսաղեմի մուտքին հետ կապ ունի, ուստի նույն ձեռագրին մեջ, երբ Ռոսլինը այս տեսարանը ներկայացուցած է, նկարած է նաև Զաքարիայն, ձեռքին մագաղաթ մը այդ նույն բառերով։

Հայտնութեան գրքի մեջ կա ուրվագծված լուսանցանկար մը (պատ. 12), որ կվերաբերի հետևյալ նախադասութիւններուն, «Եւ տեսի ի մէջ աթոռոյն և ի մէջ շորից կենդանեացն, և ի մէջ երիցանցն Գառն կայր զենեալ, որ ունէր եւթն եղջերս և աչս նւթն... և եկն ընկալաւ (զգիրն) յաջոյ ձեռանէ նորա, որ նստէր ի վերայ աթոռոյն»։ (Ե. 6—7)։ Ժէ դարու ձեռագիրներուն մեջ, որոնց պատկերագրութիւնը արևմտյան տիպարներեն ներշնչված է, այս հատվածի նկարը բառացի

կերպով կհետևի Հայտնութեան գրքի նկարագրութեան՝ Գառը հինավուրցի ձեռքեն մատան մը կստանա։ Երգնկացի ծաղկողը իր ուշադրութիւնը կենտրոնացնելով «Գառն կայր զենեալ» բառերուն վրա, անոնց խորհրդանշական իմաստը ուզած է շեշտել։ Գառը, որ յոթը եղջուրներ ունի, իբր զոհ նստած է սեղանին վրա, և քովը կանգնած են երկու հրեշտակներ։ Սեղանին խաչաձև արևը խաչելութեան ականարկութիւն մըն է, և այս սեղանը պատարագի խորանն է, ուրեմն Քրիստոսի գոհաբերութեան նշանակը։

Թերեւս բոլոր այն նկարները, որոնք խոր նշանակութիւն մը ունին, թելադրված էին պատվիրատու Սաբգիս արքեպիսկոպոսի կողմանէ, որ հմուտ եկեղեցական մըն էր, բայց ճարտար նկարիչները գիտցան ինքնատիպ ձևեր ստեղծել։ Իրենց ծաղկած Աստվածաշունչը հայ արվեստի և հայ մտքի կոթողներեն մին է և իր պատկերագրութեամբ բացառիկ օրինակ մը, որուն չհետևեցան հետագա դարերու գրիչները։

