

ԷՄՄԱ ԿՈՐԵՄԱԶՅԱՆ

Արվեստագիտության դոկտոր

ՄՇՈ ՃԱՌԸՆՏԻՐԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ

Մշո ժառանգությունը, կամ Տոնականը, պատկանում է ձեռագրական արվեստի եզակի հուշարձանների թվին: Հսկայական չափերի այդ մատյանը (70,5 x 55,5 սմ) հայկական ամենամեծ ձեռագիրն է: Նրա ստեղծման վայրն ու ժամանակը (1202 թ., Երզնկայի Ավագ վանք) ճշտված են Ա. Մաթևոսյանի կողմից¹: Այս մատյանը եզակի է թե՛ իր չափերով ու պարունակած նյութերի հարստությամբ², թե՛ գեղագրությամբ ու յուրօրինակ զարդանկարչության գեղեցկությամբ, թե՛ իր պատմությամբ, համահունչ իր ստեղծած ժողովրդի ճակատագրին³:

Սույն հոդվածը նվիրված է Մշո ժառանգության նկարագրողումներին: Ձեռագիրն ունի չորս Տերունական մանրանկարներ և հարուստ հարդարանք՝ գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, զարդատառեր, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են⁴: Սակայն Մշո հսկայի նկարագրողումների մեծ մասը մնացել է չհրապարակված: Մի հոդվածում, անշուշտ, ան-

¹ Մաթևոսյան Ա., Երբ և որտեղ է գրվել Մշո Տոնական-ժառանգությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», մո.9, Երևան, 1969, էջ 137-163: Ձեռագրի հիշատակարանն առաջին անգամ հրատարակել է Գարեգին Կյոթ. Հովսեփյանը՝ «Երևանյան ձեռագրաց», հ. 1, Ամբիփիս, 1951, էջ 699-726: Տե՛ս նաև. «Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Ա. Մաթևոսյան, Երևան, 1984, էջ 27-33, 42-48:

² Ձեռագրի մեջ տեղ են գտել տարբեր տիպի բնագրեր՝ մերրոդյաններ, ճառեր, եկեղեցական թղթեր, կարևոր պատմական երկերի տեքստեր, որոնց մի մասը պահպանվել է միայն այս ձեռագրում: Արտակարգ արժեքավոր են Սեբեոսի երկի հնագույն հատվածները, Աբրահամ Եփեսոսի՝ Աստվածամորը նվիրված մերրոդյանը, Սահակ Գ Կաթողիկոսի ժառը և այլն (տես Ա. Մաթևոսյան, Երբ և որտեղ է գրվել Մշո Տոնական-ժառանգությունը):

³ Մշո ժառանգության պատմությունը քաջ հայտնի է: Այն գրվել է 1200-1202 թթ. ընթացքում, Բաբերդի ռայիս (կառավարիչ) Աստվածատուրի պատվերով, հմուտ գեղագրող Վարդան Կարնեցու ձեռքով: Ձեռագրի գրությունը մոր էր ավարտվել, երբ սկսվեց Սևաստիայի տիրակալ, տաճիկ Ռուկմ-է-Դինի արշավանքը. ավերվեց Բաբերդ քաղաքը, պարոն Աստվածատուրը սպանվեց, իսկ ժառանգությունը ընկավ մի տաճիկ դատավորի ձեռքը: Մշո Առաքելոց վանքի միաբաններն էին հանգանակություն հավաքել, փրկել ձեռագիրը գերությունից և տեղափոխել Մուշ քաղաքի Առաքելոց վանք, ուր այն մնացել էր երկար տարիներ, ստանալով իր անվանումը՝ Մշո ժառանգություն: Երկրորդ անգամ ձեռագիրը փրկվեց Մեծ եղեռնի օրերին՝ 1915 թ.: Մինչ այդ, ավելի դյուրին օգտագործելու նպատակով, ձեռագիրը բաժանվել էր երկու մասի: Մի մասը գտնվել է Թիֆլիս էր թերվել ռուսական բանակի մի սպայի ձեռքով, իսկ երկրորդը փրկեցին երկու հայ գաղթական կամայք, որոնք մեծ դժվարությամբ հասցրին մատյանը Ս. Էշմիածին: Այժմ Մշո հսկան հանգրվանում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում՝ կրելով 7729 համարը:

⁴ Л. Дурново, Древнеармянская миниатюра, Ереван, 1952, того же автора: Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, того же автора: Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, того же автора: Орнаменты армянских рукописей, Ереван, 1978. S. Der Nersessian, Manuscripts armenian illustres des 12-e, 13-e et 14-e siecles, Paris, 1936. S. Der Nersessian, L'Art Armenien, Paris, 1977. Armenian Miniatures of the 13th and 14th centuries, by E. Korxmajian, I. Drampian, G. Hakopian, Leningrad, 1984.

հնարին է ներկայացնել ձեռագրի ամբողջ մանրամասնական գյուղը, դա ապագայի գործ է: Առայժմ անդրադառնանք միայն այդ գյուղի ընդհանուր ներկայացմանն ու գնահատմանը:

Ծաղընտրի նկարագրողմանը մասնակցել են, ըստ երևույթին, երկու նկարիչներ, որոնցից մեկի անունը հայտնի է՝ Ստեփաննոս: Նրա վրձնին են պատկանում Տերունական նկարները, տիտղոսաթերթը և մի շարք լուսանցագրեր: Ձեռագրի Տերունական նկարները ներկայացնում են պատկերագրական այնպիսի տարբերակներ, որոնք կապված են վաղ քրիստոնեական արվեստի ավանդույթների հետ և որոնց ձևավորման ակունքների թվում էր նաև հայկական միջնադարյան արվեստը:

Ձեռագրի միայն երկու մանրամասներն են, որ զբաղեցնում են առանձին, ամբողջական էջեր (թթ. 1բ, 2ա): 1բ թերթի մանրամասն թաժանված է երեք մասի, ընդ որում թերթի ձախ կողմը պատռված է: Վերևի պահպանված մասում, ձախից, որը համապատասխանում է էջի կենտրոնին, պատկերված է երկնային գահին բազմած Քրիստոսը՝ մեկ ձեռքում նա պահել է բացված գիրքը, ուր կարդացվում է՝ «Ես եմ լոյս աշխարհի» (Հովհ. Ը 12), մյուսով օրհնում է մեկին, այս հատվածից պահպանվել է Ամենակալին գիրք մատուցողի ձեռքի մի մասը:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը ենթադրում էր, որ այստեղ պատկերված է եղել Ավետման տեսարանը: Սակայն գրքով ձեռքի առկայությունը բացառում է այդ⁵: Հավանաբար, այստեղ ներկայացված է եղել ձեռագրի պատվիրատուն՝ Աստվածատուրը, որի մասին տեղեկություններ են պահպանվել ձեռագրի հիշատակագրություններում. «Ջստացող սուրբ կտակիս զպատուական պատրոնն զԱստուածատուր և զբարի ծնալսն նորա յիշեցէք ի Քրիստոս Յիսուս, ամէն: Եւ գծագիրս Վարդան և զծնալսն իմ, և Աստուած զձեզ յիշեցէ, ամէն»⁶:

Քրիստոսից աջ, երիզված հասարակ շրջանակով, ներկայացված է «Մկրտության» տեսարանը: Հորինվածքի առանձին մանրամասներ խոսում են այն մասին, որ այստեղ կիրառված է հնագույն ավանդույթների հետ կապված մի տարբերակ: Այսպես, Հովհաննեսի հագին ոչ թե քուրձն է, որն ավելի էր ընդունված, այլ ներքնագգեստ (խիտոն) և վերնագգեստ (հիմատիոս), ինչը բնորոշ էր ավելի վաղ ժամանակաշրջանի հուշարձաններին: Հազվադեպ է նաև խորքում պատկերված շենքը, որը մատնանշում է նույնպես վաղ շրջանի տարբերակի օգտագործման մասին՝ արտացոլելով տվյալ թեմայի նկարագրությունն ըստ Հովհաննու Ավետարանի. «Այս պատահեց Բեթսաբրիայում, Հորդանանի մյուս կողմում, ուր և Հովհաննեսն էր և մկրտում էր» (Հովհ. Ա 28): Խորքում պատկերված շենքը մատնանշում է Բեթսաբրիա քաղաքը: Սույն տեսարանի մեծ տարբերակը հանդիպում է վաղ քրիստոնեական մի շարք հուշարձաններում (օրինակ, 6-րդ դ. Մաքսիմիանոսի հայտնի փղոսկրյա գահի բարձրաքանդակներում)⁷:

Մշո Տոնականի նկարագրվող մանրամասնարում մկրտվող Քրիստոսի ոտքերի տակ պատկերված է տապալված վիշապը, մի համաժամանք, որի մասին արդեն խոսվել է տար-

⁵ S. Der Nersessian, *L'Art Armenien*, p. 211.

⁶ ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 28:

⁷ G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, London, v. 1, 1971, pl. 361.

քեր ուսումնասիրություններում⁸։ Նման տարբերակը ձևավորվել էր եկեղեցական օրհներգության ազդեցությամբ։ Այսպես, Օարակնոցում, Աստվածաբանությանը մվիրված 8-րդ կանոնում, ասված է. «Ըզգզվիս վիշապին Փրկիչն ջախջախեաց ի Յորդանան, ի գետն և ի ճքեան իշխանութեամբ զամենեսեան ապրեցոյց»։

Այս կանոնի հիմքում ՀԳ սաղմոսի 14-րդ տան խոսքերն են. «Դու հաստատեցեր զօրութեամբ քով զծով, դու խորտակեցեր զգլուխ վիշապաց ի վերայ ջուրց։ Դու փշրեցեր զգլուխ վիշապին, և ետուր զնա կերակուր զօրացն հնդկաց»։ Սակայն մեծ պատկերի ի հայտ գալը մշակած տեսարանում կապված է նաև պարականոն գրականության մի դրվագի հետ, համաձայն որի վիշապը հանդես է գալիս ոչ միայն որպես առաջին մարդկանց գայթակղիչ, այլև որպես մեծ սատանա, որը երկրորդ անգամ է նրանց խաբում, երբ Ադամն ու Եվան գիշերով վտարվում են դրախտից։ Այդ ժամանակ սատանան կրկին երևում է նրանց՝ ասելով, որ ընդմիջտ կմնան խավարի մեջ, եթե չխոստանան ծառայել իրեն⁹։

Այդ տարբերակն առավել հայտնի է հայկական պարականոն գրականությունից, և երևի դա է պատճառը, որ հատկապես հայկական արվեստում «Մկրտության» տեսարանում, սովորաբար, առկա է տապալված վիշապի պատկերը։ Միմյուրեք քրիստոնյա մյուս ժողովուրդների արվեստում տվյալ տեսարանում Հորդանան գետում պատկերվում է ավելի հաճախ կամ խաչը պատվանդանի վրա (ի մշակ քրիստոնեության հաստատման), կամ տարբեր անձնավորումներ, կապված հին հավատալիքների հետ (Հորդանան գետի մեջ պատկերվում են երբեմն մեկ կամ երկու կերպարներ՝ գետի մարմնավորումը, կամ ջրի և երկրի աստվածություններ, երբեմն նրանք մեկնաբանվում են իբրև մահվան ու մեղքի խորհրդանիշներ և այլն)¹⁰։

Նկարագրվող էջի ներքևի մասում ներկայացված է Ծմնդյան տեսարանը։ Աստվածամայրը և մանուկը գտնվում են քարայրում՝ շրջապատված հրեշտակներով և հովիվներով։ Լողացման տեսարանից պահպանվել են միայն մանուկ Հիսուսի գլուխը և սպասավորող կնոջ պատկերի մի մասը։ Հորինվածքի ձախ կողմում (որը չի պահպանվել) հավանաբար պատկերված են եղել Հովսեփը և մոզերը, որոնցից միայն մեկի գլխի թագն է երևում։

Այստեղ ևս տեսնում ենք տվյալ թեմայի հնագույն տարբերակներից մեկը՝ «Ծմնդյան» տեսարանում նստած Աստվածամոր կեցվածքը կապված է նրա անցավագին ծննդաբերության խորհրդի հետ։ Տվյալ պատկերագրական տարբերակի հնագույն օրինակները հանդիպում են դեռևս 4-5-րդ դդ. դամբարանների քանդակագործերում, ինչպես և ավելի ուշ՝ 9-11-րդ դդ. բյուզանդական և Կապադովկյան արվեստում։ Հայկական մանրանկարչության մեջ մեծ պատկերագրական օրինակներն ի հայտ են գալիս, հիմնականում, 11-րդ դարի մատյաններում, ինչպես օրինակ՝ Մելիտենայի 1057 թ. Ավետարանում։ Ծմնդյան տեսարանի այդպիսի հորինվածքը երբեմն հանդիպում է և ավելի ուշ, 12-13-րդ

⁸ О. Подобедова, К вопросу об источниках иконографии средневековой книжной иллюстрации, "Второй международный симпозиум по армянскому искусству", сборник докладов, Ереван, 1981, кн. 1, с. 73-85. Հ. Քյոսեյան, Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. Էջմիածին, 1995, էջ 21։

⁹ Թանգարան հին և նոր դարերից, Ա. Անկյան գիրք Հին Կտակարանաց, Վենետիկ, 1896, էջ 312։

¹⁰ Գ. Շիլլեր, մշվ. աշխ., էջ 137։ Հ. Քյոսեյան, մշվ. աշխ., էջ 21-22։

դր. հուշարձաններում, ինչպես հայկական, այնպես էլ ասորական մանրանկարներում ու վրացական որմնանկարներում (օրինակ՝ Տիմոտեսուբանիի 1205-1215 թթ. եկեղեցում)¹¹:

Մշո Ճառընտիրի չորրորդ Տերունական ցուցման 325-րդ թերթում և զբաղեց-

նում էջի միայն 1/3 մասը (մկ. 1): Այստեղ պատկերված է «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ»: Հորինվածքը բավական լակոնիկ է. Քրիստոսին հետևում են միայն երկու աշակերտներ: Նրանց դիմավորում են երկու տղամարդ (ծերունի և միջափասակ), մի կին, որը մարմնավորում է «դուստր Սիովմի» կերպարը¹², և չորս երիտասարդներ, որոնցից երկուսը եկողների առջև, գետնի վրա, փռում են իրենց հագուստները, իսկ մնացած երկուսը ծառից



Նկար 1

ճյուղերն են պոկում: Այստեղ հետաքրքիր է Երուսաղեմ քաղաքի պարիսպների ձևն ու նրանց կենտրոնում երևացող մի բուրյալ (ոտտոնդա)՝ դա քաղաքի պատկերման հնագույն ձևերից է, որը շատ ընդունված էր վաղ քրիստոնեական արվեստի գործերում¹³:

Մշո Ճառընտիրի Տերունական ցուցման առանձնահատկությունն է մեծապատիվ պատկերման հարթակի վրա, ինչը շատ բնորոշ է միջնադարյան արվեստին առհասարակ, և քաղաքի ցայտուն դրսևորվել է արևելա-քրիստոնեական ու հատկապես հայկական հուշարձաններում: Ծաղկող Ստեփանոսի հորինվածքների կանոնիկ կառուցվածքը, ինչպես նաև բարդ ճարտարապետական շինությունների ճիշտ վերարտադրությունը վկայում են լավ մախօրինակի օգտագործման մասին: Պետք է նշել նաև, որ ցուցման կերպարներն առանձնահատկություն են արտահայտչականությամբ: Հատկապես հաջողված է «Ծննդյան» տեսարանում Աստվածամոր պատկերը՝ խոշոր, գեղեցիկ և տխուր աչքերով:

Սույն ձեռագրի մանրանկարների ոճական առանձնահատկությունների մասին խոսելիս պետք է տարբերել Տերունական ցուցման և օրամեմուտի հարդարանքի կատարման եղանակները: Այստեղ կարելի է նկատել մի հետաքրքիր երևույթ, որը շատ բնորոշ է մի շարք հայկական ցուցման ձեռագրերին՝ մարդկային կերպարները, երբեմն և ճարտարապետական կառույցները պատկերվում են կարծես մի փոքր կաշկանդված գծագրությամբ, սակայն ինչ վերաբերում է զարդանկարներին, նրանք կատարված են ավելի մեծ վարպետությամբ: Անգամ բավական բարդ օրամեմուտի ձևերի կառուցվածքը առանձ-

¹¹ Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980, с. 55. Т. Измайлова, укр. соч., там же.

¹² Հովհաննու Ավետարանում ասված է. «Մի երկնյի, դուստր Սիովմի, ահապահի թագաւոր քո գալ գետեալ ի վերայ յաւանակի իշոյ» (Յովհ. ԺԲ 15):

¹³ K. Weitzmann, Late Antique and early Christian Book illumination, London, 1977, pl. 24.

յացնելու միտումը, որպես հավերժ ու անփոփոխ իրադարձություններ: Դրանցով պայմանավորված են մաս լուսաստվերային մշակման փոխարեն ճակատային և սիմետրիկ հորինվածքների հաստատումը, որոնք մնում են ընդունված կանոնների շրջանակներում»¹⁵:

Հնագույն պատկերացումների, աշխարհընկալման արգասիք լինելով հանդերձ, զարդարվեստը հանդիսանում է մաս մարդու ստեղծագործական աշխատանքի այն բնագավառը, որտեղ մարմնավորվել են տվյալ ժողովրդի գեղագիտական ճաշակն ու հասկացությունները, որոնք թույլ են տալիս տարբերել ոչ միայն առանձին ժողովուրդների ստեղծագործությունները, այլև առանձնացնել ու բնութագրել գեղարվեստական դպրոցները, ճշտել գործերի ստեղծման վայրն ու ժամանակը:

Մշո ժառանգության օրնամենտալ հարդարանքը շատ բնորոշ է Բարձր Հայքի 12-13-րդ դդ. ձեռագրերին: Նրանցում գերիշխող զարդերի թվին պատկանում են սրածայր տերևիկների, արմավենիկների, գալարազարդերի բազմաթիվ տարբերակներ, որոնց ավելի պարզագույն տեսակները հայտնի են Մերձավոր Արևելքում հնագույն ժամանակներից: Հայկական հուշարձաններում, թե՛ մանրանկարներում, թե՛ բարձրաքանդակներում, դրանք հաճախ ներկայանում են կենդանական աշխարհի, իրական կամ երևակայական կերպարների հետ միահյուսված: Մշո Տոնականի զարդաձևերին հատուկ են մաս ուրույն ոճական առանձնահատկություններ՝ գունային հագեցվածությունն ու տարբեր երանգների հակադրությունները:

Ձեռագրի նկարազարդումներն արվել են, ինչպես նշեցինք, երկու նկարիչների ձեռքով: Ստեփաննոսը, որի անունը կարդացվում է տիտղոսաթերթի վրա, բացի տերունական նկարներից (նրանց մասին արդեն խոսվել է), կատարել է մաս ձեռագրի դեկորատիվ հարդարանքի մի մասը: Նկարիչը օգտագործում է, հիմնականում, մուրբ հյուսվածքային զարդաձևերի բազում տարբերակները: Այդպիսի զարդերով հարդարել է մաս հսկայական տիտղոսաթերթը: Վերջինս իրենից ներկայացնում է խորամաստիպ մի հորինվածք, որը զարդարված է հիմնականում բուսական օրնամենտներով:

Գլխազարդի կենտրոնում պատկերված է մեծ վարդյակ, կողքերից կիսաշրջանակներով, որոնց մեջ տեղադրված են հերալդիկ կեցվածքներով երկուական կենդանակերպեր, մի կողմից առյուծներ, մյուս կողմից՝ սֆինքսներ: Գլխազարդը հենված է չորս սյուների վրա, ընդ որում սյուներից մեկը հանդիսանում է մեծ «Ի» տառի առանցքը: Աջ կողքից, էջի ամբողջ երկայնքով, նկարված է մեծ խաչը: Բարդ հյուսվածքներից և բուսական զարդերից են կազմված ձեռագրի մի շարք լուսանցազարդեր, որոնց կատարումը մույնպես պատկանում է Ստեփաննոսին:

Առավել մեծ խումբ են կազմում այն լուսանցազարդերը, որոնք կատարված են այլ ոճով, մի ուրիշ վարպետի ձեռքով, որն աշխատում է ավելի համարձակ, և որի ներկայանակն առանձնանում է վառ գույների հետաքրքիր համադրություններով. այսպես, մարմնազգույնները մա համադրում է մուգ դարչնագույն տոներով, բաց երկնագույնը՝ մուգ կապույտով: Նրա ֆանտաստիկ զարդաձևերը վերածվում են երբեմն երևակայական կենդանապատկերների, վիշապների, բացված երախներով, կարծես շարժվող ու ֆշշացող, եզրա-

¹⁵ Л. Лелеков, Искусство древней Руси в его связях с Востоком, в кн. "Древнерусское искусство", Москва, 1975, с. 56.

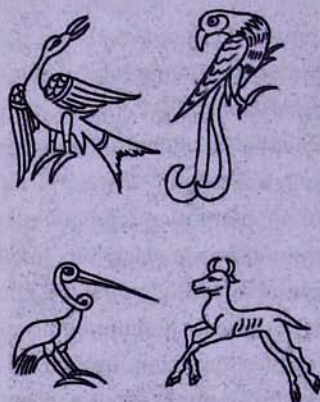
գծված սափում ու պլաստիկ գծերով: Երբեմն զարդերի մեջ միախառնվում են այլ կենդանի-
աներ, թռչուններ իրական կամ երևալական (մկ. 2, 3):



Նկար 2

վառ, գեղեցիկ պտուղներով: Հանդիպում են մառ բույ-
սեր՝ ներկայացված ամբողջությամբ, արմատներով
հանդերձ: Այդ հանգամանքը առիթ հանդիսացավ եմ-
թադրելու, որ ձեռագրի մախօրհմանկների շարքում եղել
են մառ մատյաններ դեղաբույսերի մասին: Նման կար-
ծիք է հայտնել Սիրարիի Տեր-Նեքսեյանը, որը մատ-
նանշել է, որ Մշո ժառանգորդի լուսանցազարդերի մա-
խատիպերը կապված էին մի որևէ բժշկարանի մկարա-
զարդումների հետ, որոնց հնագույն օրինակը հանդիսա-
նում է Դիոսկորիդեսի երկը¹⁶: Սակայն այդ ենթադրույ-
թյունը կարող է համապատասխանել Մշո ժառանգորդի
լուսանցազարդերից միայն մի քանիսին, քանի որ
մրանց մեծ մասը, ինչպես մշվեց, ոճավորված կամ ֆան-
տաստիկ մոտիվներով պատկերներ են, որոնց իմաստա-
յին բազմաբնույթ մշանակությանն արդեն անդրադարձել ենք:

Ֆանտաստիկ, երևակայական կենդանապատկերների առկայությունը հայկական ար-
վեստում կապված է ոչ միայն իրանական արվեստի հետ: Դա մի երևույթ էր, որը միջնա-
դարում բնորոշ էր տարբեր ժողովուրդների արվեստին¹⁷: Լինելով հնագույն հավատալիք-
ների վերապրուկներ, այդ պատկերները մշված ժամանակաշրջանում ընկալվում էին որ-
պես չար ուժերի խորհրդանիշներ:



Նկար 3

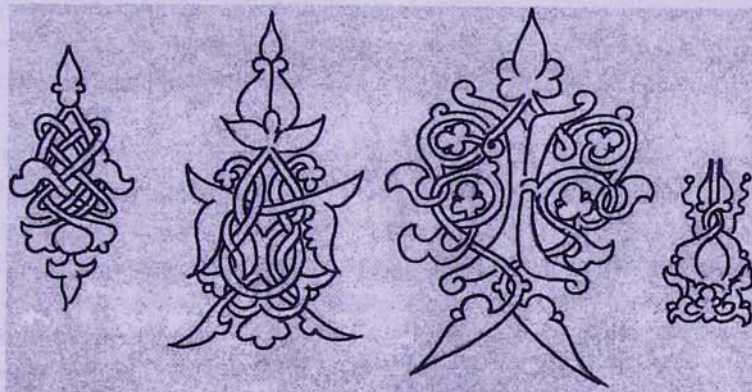
¹⁶ S. Der Nersessian, L'Art Armenien, p. 214.

¹⁷ Ա. Մանգակյան, Դիցաբանական եղջերուն միջնադարյան հայ արվեստում, «Բանբեր Մատենադա-
րանի», մո.12, Երևան, 1977, էջ 7-48:

Հետաքրքիր է, որ Ագաթանգեղոսը, մկարագրելով մեհյանների կործանումը Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ թագավորի կողմից, ամեն անգամ կրկնում է, որ այն տեղերից վտարում էին դևերին (սաստանաներին), որոնք վաղ ժամանակների քրիստոնյաների կողմից նույնացվում էին հեթանոսական կուղքերի, սուտ աստվածների հետ, վտարված և տապալված մոր հավատքի՝ քրիստոնեության կողմից:

Քրիստոնեական արվեստում մրանք վերափոխաստվորվում էին համաձայն մոր գաղափարախոսությանը: Այդ կապակցությամբ Աս. Մնացականյանը գրել է, որ համաձայն միջնադարյան մտածելակերպի, հեթանոսական ուժերը և գաղափարները կարելի էր համարել ոչ միայն պարտված, այլև մվաճված ու ծառայած քրիստոնեական գաղափարներին¹⁸: Այդ միտումն արտահայտվել էր հին մեկնաբանություններում, որոնք ուղղված էին՝ աղերսներ և շաղկապվածություններ գտնել Հին և Նոր Կտակարանների միջև, ու հնարավորություններ էին ընձեռում տեղական հին հավատալիքների ու պատկերացումների մոտ մեկնությունների համար:

Մշո Տոնականի լուսանցագրողները տեղադրված են, ինչպես ընդունված էր, տեքստերի գլուխների ու առանձին հատվածների սկզբներում, իսկ մեծ բաժինները օժտված են գլխագրողներով: Լուսանցագրողներում առավել հաճախ կրկնվում են օրմանեմտալ ձևեր՝ կազմված կիսաարմավենիկներից, արածայր տերևներից ու գալարաձև ճյուղերից, ներկայացված բազմապիսի տարբերակներով: Այդ գրողներից աստիճանաբար ձևավորվում է այն դասական լուսանցագրողի ձևը (կամ լուսանցային մշան), որը դառնում է հայկական մանրամկարչության համար բնորոշիչ տարրերից մեկը: Այդ լուսանցային մշանների հնագույն օրինակները հասել են մեզ Արևմտյան Հայաստանի հուշարձաններից և, մասնավորապես, Բարձր Հայքի ձեռագրատներում ստեղծված մատյաններից: Պահպանված մյուսը թույլ է տալիս բացահայտել այդ մշանների զարգացման ընդհանուր ընթացքը՝ ամենապարզ ձևերից դեպի աստիճանաբար բարդացվող տարբերակների (մկ. 4, 5):

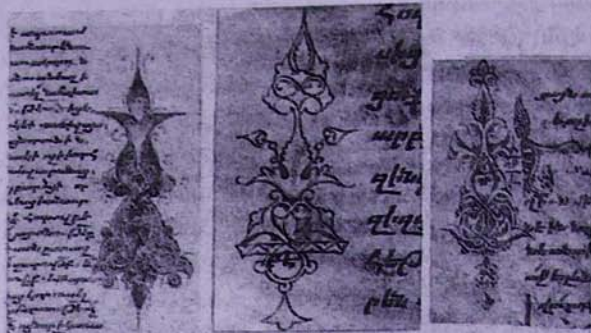


Նկար 4

¹⁸ Ա. Մնացականյան, Հայկական գրողարվեստ, Երևան, 1955: Նույնի. «Աղթամարի տաճարի քանդակագրողների վերծանության մոր փորձ» (Հանրապետական գիտական 5-րդ նստաշրջան, մվիրված հայ մշակույթի ու արվեստի խնդիրներին, զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1982, էջ 367):

Մշո Շառընտիրի արտակարգ մեծ չափերը պայմանավորեցին նրա հարդարանքի մո-

նումենտալ բնույթը: Սակայն, չնայած մեծացված չափերին, ձեռագրի դեկորատիվ հարդարանքը չի թողնում կոպտացված ու սխեմատիկ զարդերի տպավորություն: Կատարված պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով, նրանք առանձնանում են գծագրերի կատարելությամբ ու հստակությամբ, զարդերի տարբերակների բազմազանությամբ, ինչպես և գունային էֆեկտների հարստությամբ: Մատյանը գրվել է բարձրորակ մագաղաթի վրա, թանաքն ու ներկերը չեն գունաթափվել ու վնասվել ձեռագրի ստեղծման ժամանակից անցած ուղիղ ութ հարյուր տարիների ընթացքում:



Նկար 5

Օրմամենտալ հարդարանքի առանձնահատկություններով Մշո Տոմակյանի հետ համեմատվում են 13-րդ դ. մի շարք ձեռագրեր¹⁹, որոնք գրվել և նկարազարդվել են Երզնկայի Ավագ վանքում: Այդ ձեռագրերը, հիմնականում, մեծ չափերի մատյաններ են, գրված բարձրորակ մագաղաթի վրա, դասական գեղեցիկ երկաթագրով, հարդարված օրմամենտալ զարդերով, որոշ չափով համահունչում Մշո Շառընտիրի նկարազարդումներին: Համդիսանալով նույն գրչկենտրոնի արգասիք, նրանք վկայում են այստեղ ձևավորված և մեծ զարգացման հասած գեղագրական ու մանրանկարչական դպրոցի մասին, որի գլուխգործոցներից մեկը համդիսանում է Մշո Շառընտիրը²⁰:

¹⁹ Լոնդոնի Ազգային Գրադարանում պահվող 1200 թ. Ավետարան (նո. 13654), Վիեննայի Մխիթարյան Մատենադարանի 12-րդ դ. ձեռագրի պատուհիկներ (նո. 456) և 1222 թ. Ավետարանը (նո. 218), Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի 1201 թ. Ավետարանը (նո. 10359): Նշված առաջին ձեռագրի մանրանկարներն ուսումնասիրվել են Տ. Իզմայլովայի կողմից. տե՛ս Харбердский образец в заглавных листах рукописи Аваг ванка 1200 года, "Историко-филологический журнал", 1977, к. 3, с. 206-220. Վիեննայի ձեռագրերն ուսումնասիրվել են Հելմուտ և Հայդե Բուշխաուզենների կողմից. Heide und Helmut Buschhausen, Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitaristen-Congregation in Wien, Wien, 1976.

²⁰ Երզնկայի Ավագ վանքի ձեռագրական արվեստի մասին ծրագրել էր ուսումնասիրություն կատարել Գաբեգին Հովսեփյանը, ինչի մասին գրել էր իր հոդվածներից մեկում, տե՛ս նրա «Համառոտ զեկուցում հայ մանրանկարչության մոտիվում» մեր աշխատանքի մասին, «Ամի», նո. 12, Բեյրութ, 1948, էջ 618-625: