

ՔՆԱՐԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Արվեստաբան

ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ԹՈՐՈՍ ՏԱՐՈՆԱՑՈՒ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ

Հայկական մանրանկարչության մեջ Աստվածամոր պատկերագրության ուսումնասիրության առումով կարևորվում են հատկապես 14-րդ դարի առաջին կեսի Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցի նշանավոր վարպետ Թորոս Տարոնացու գործերը: Իր ժամանակակիցների բնորոշումով՝ «Լցեալ ամենայն իմաստությամբ ևս առաւել գրականութեամբ և ծաղկողութեամբ» մանրանկարչի գործունեությունը արժանացել է բազմակողմանի ուսումնասիրության. հեղինակավոր գիտնականների թվում են Գ. Հովսեփյանը, Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Լ. Դուրմուշը, Ա. Ավետիսյանը, Թ. Մեթյուսը և ուրիշներ¹:

1307-1346 թվականների ընթացքում Տարոնացու ընդօրինակած և նկարագրող ձեռագրերից հայտնի են քսանչորսը, որոնք այսօր պահպանվում են աշխարհի տարբեր հավաքածուներում՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում, Հարդֆորդի հոգևոր սեմինարիայի գրադարանում, Կալիֆոռնիայի համալսարանում, Բրիտանական թանգարանում, Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքում, Թավրիզում²: Նրա ձեռագրերում տեղ են գտել Հին ու Նոր Կտակարանների տեսարանները ներկայացնող ուշագրավ մանրանկարներ, որոնք կրում են նկարչի ինքնատիպ ոճի, կատարողական վարպետության, նուրբ ճաշակի կնիքը: Թեմատիկ տեսարանների ընտրության մեջ Տարոնացին նախապատվությունը տալիս է Մանուկ Հիսուսը գրկին Աստվածամոր պատկերներին, և ինչպես գրում է Ա. Ավետիսյանը, «Նրա գրեթե բոլոր աշխատանքներում կարելի է տեսնել տիրամոր և մանկան պատկերներ»³:

Թորոս Տարոնացու նկարագրող ձեռագրերում հանդիպում ենք ինչպես մեկ ամբողջական էջ զբաղեցնող, այնպես էլ անվանաթերթի և խորանի նկարագրող ման մեջ ներառված Աստվածամոր պատկերներ, որոնք աչքի են ընկնում կերպարի մեկնաբանման և պատկերագրական հորինվածքների բազմազանությամբ: 1307 թվականի Ավետարանի (Վենետիկ, Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. N 1917) և 1317 թվականի «Թուղթք Ներսեսի Շնորհալույ» տերունական պատ-

¹ Պ. Ծափեօսյան, Է. Ծափեօսյան, Ի. Ծափեօսյան, Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցի նշանավոր վարպետ Թորոս Տարոնացու գործերը, Երևան, 1942, շ. 227-245: ² Ս. Դյուրմուշ, Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում, Հարդֆորդի հոգևոր սեմինարիայի գրադարանում, Կալիֆոռնիայի համալսարանում, Բրիտանական թանգարանում, Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքում, Թավրիզում, 1971, թ. 86-134: Մ. Ա. Դյուրմուշ, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, стр. 265, 270. S. DERNERSESSIAN, Manuscrits arméniens illustrés des XII-XIII et XIV-e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitharistes de Venise, Album, Paris, 1936-37, p. 110-136: ill. 92. T. F. MATHEWS, and A. K. Sanjian, Armenian Gospel iconography. The Tradition of the Glajor Gonsel Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, 1991, p. 65, 88-89. J.-M. THIERRY, P. DONABEDIAN, Les arts Arméniens, Paris, 1987, p. 210-211.

² Ա. Գեղուկյան, Հայ մանրանկարչներ. Մատենագիտություն 9-19-րդ դդ., Գահիրե, 1998, էջ 229-233:

³ Ա. Ավետիսյան, նշվ. աշխ., 1971, էջ 12:

կերաշարի մեջ ընդգրկված է ամբողջական էջով Աստվածամոր պատկերը⁴: 1307 թվականի ձեռագրում գահակալ Աստվածամոր մանրանկարը տերունական պատկերաշարի տասնութ տեսարաններից մեկն է և տեղավորված է գահակալ, օրենք տվող Քրիստոսի պատկերի դիմացի էջին (**նկ. 1**): Այսինքն, այստեղ նույնպես բովանդակությամբ իրար լրացնող նկարները դասավորված են ավանդական ձևով, ինչպես վաղ շրջանի ձեռագրերում են: Պարզ եզրագոտու մեջ վերցված մագաղաթի միագույն խորքի վրա պատկերված է Աստվածամայրը՝ դիմահայաց, գահին բազմած և Մանուկ Հիսուսը՝ ձախ ծնկին՝ ավանդական պատկերագրությամբ՝ Աջը օրհնելու դիրքով բարձրացված, ձախ ձեռքին՝ գալար: Նրանց կողքին՝ դեպի կենտրոն շրջված դիրքով, կանգնած հրեշտակապետերի ֆիգուրները տրված են փոքր չափերով, և նման հորինվածքներից տարբերվում են նրանով, որ տեղավորված են գահի ետևում և երկու ձեռքերով գահի թիկնակը բռնած: Դրանից բացի նկարադաշտից դուրս՝ աջ կողմի լուսանցքի ներքևում, տեղավորված է ավելի փոքր չափերով, ծնկաչոք, ձեռքերը դեպի Աստվածամայրը մեկնած ֆիգուր՝ «անարժան Թորոս» մականությունով: Մա Տարոնացու առաջին ինքնանկարն է: Իսկ ավելի հաջողված մի ինքնանկար էլ տեղ է գտել 1318 թվականի Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի (Երևան, Մատենադարան, ձեռ. N 206, էջ 440 Ա) խորանի նկարազարդման մեջ: Գահակալ Աստվածամայրը ներկայացված է ավանդական Օդիգիտրիայի պատկերագրությամբ, որի հորինվածքային կառուցվածքը և ոճական առանձնահատկությունները, ինչպես ժամանակին նկատել է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, նմանություն ունի 1007 թվականի Ադրիանուպոլսի Ավետարանի մանրանկարի հետ⁵:

Գահակալ Աստվածամոր պատկերագրական այս տարբերակը որոշ փոփոխություններով տեղ է գտել 1317 թվականի ձեռագրում: Այստեղ նույնպես նկարը մեկ ամբողջական էջ է զբաղեցնում: Համեմատելով նախորդի հետ՝ տեսնում ենք, որ նման են Մանկան դիրքն ու շարժումները, իսկ Աստվածամայրը թեքված է դեպի պատվիրատուները: Նկարիչն օգտագործում է 13-14-րդ դարերի մանրանկարչության մեջ տարածում գտած բարեխոսության գաղափարն արտահայտող հորինվածքային այն տարբերակը, ուր գահակալ, Մանուկ Հիսուսը գրկին Աստվածամոր դիմաց պատկերվում են աղոթողի դիրքով ծնկաչոք պատվիրատուները կամ ստացողները՝ համապատասխան բացատրագրերով:

Տարոնացու արվեստի առանձնահատկություններն առավել ամբողջական են դրսևորվում անվանաթերթերի և խորանների նկարազարդումներում, որոնք, ինչպես գրում է արվեստաբան Է. Զաքարյանը, «Մեծ Հայքի և Կիլիկիայի զարդարվեստի յուրահատուկ սինթեզ է»⁶: Նկարիչը մեծ վարպետությամբ անվանաթերթի զարդանկարի հորինվածք է ներմուծում քրիստոնեական արվեստի պատկերագրության մեջ խորհրդանշական բովանդակություն ունեցող, իրական և առասպելական բազմապիսի կենդանիներ և թռչուններ (սիրամարգ, աքաղաղ, արծիվ, եղնիկ, առյուծ, հուշկապարիկ և այլն), ինչպես նաև իր նախասիրած Աստվածամոր պատկերները: Տարոնացին Աստվածամոր կերպարին է դիմում՝ նկատի ունենալով այն, որ Մա-

⁴ S. DER-NERSESSIAN, Manuscripts... Paris 1937, p.7, il. IV. **Ղ. Ալիշան**, Միսական, Վենետիկ, 1893, էջ 133, 136:

⁵ S. DER-NERSESSIAN, Manuscripts...Paris, 1936, p. 133.

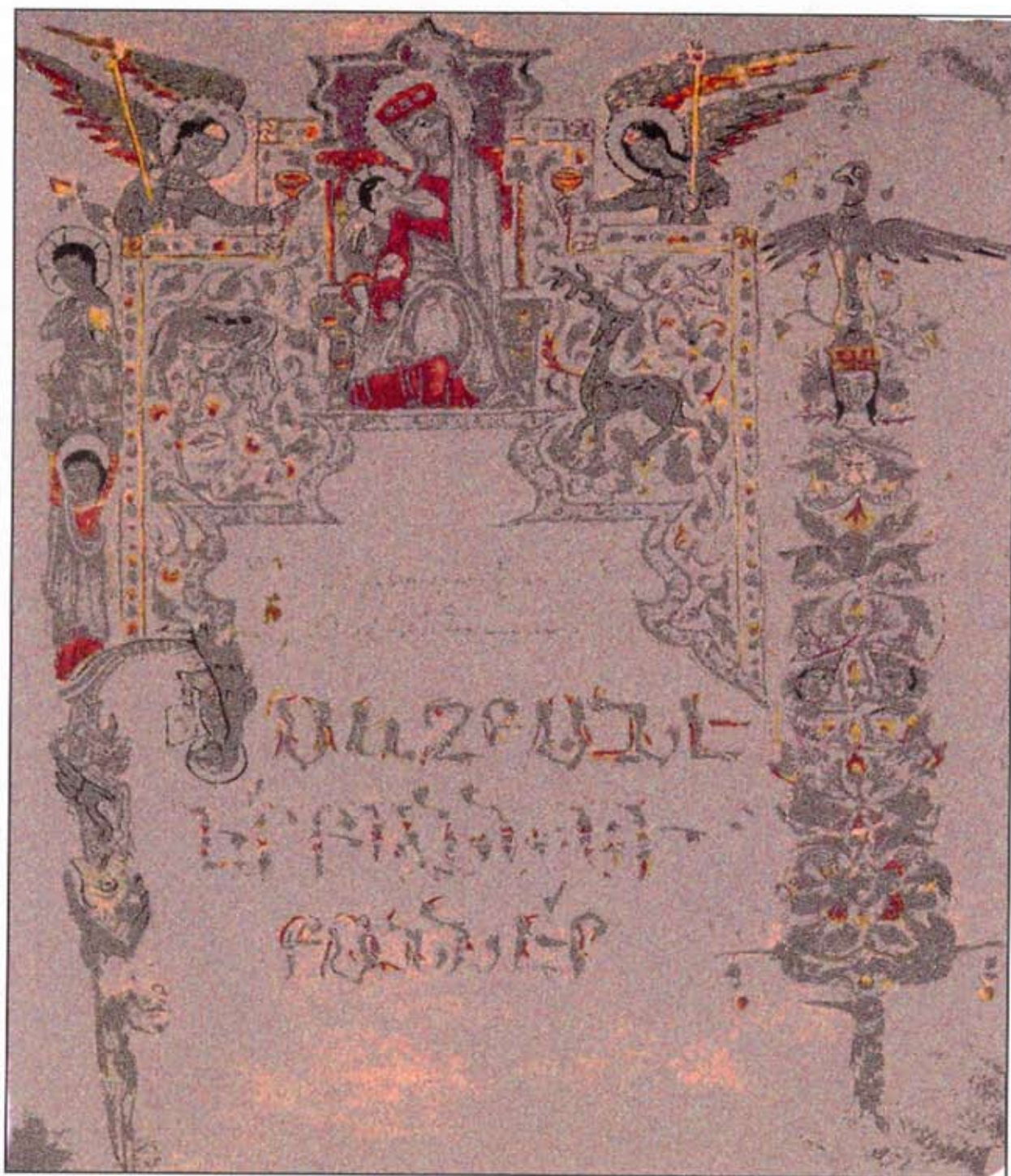
⁶ Լ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ, Թորոս Տարոնացի, ՀՄՀ, հ. 4, Երևան, 1978, էջ 210:



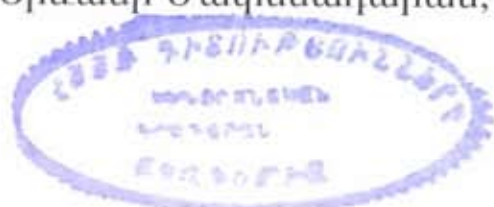
ՆԿ. 1 ԱՍՏՎԱԾԱՄԱՅԻՐԸ ՄԱՆԿԱՆ ՆԵՏ

Ավետարան, 1307 թ., Գլաձոր

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Մապենադարան, ձեռգ. հմր. 1917



ՆԿ. 2 ՆՈՎԱՆՆՈՒ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ԱՆՎԱՆԱԹԵՐԹԸ
 Ավետարան, 1323 թ.
 Երևանի Մապենադարան, ձեռգ. հմր. 6289



նույն Հիսուսը գրկին Աստվածամոր պատկերը քրիստոնեական հավատքի ու ուսմունքի գաղափարական, խորհրդանշական բովանդակության մարմնավորումն է:

Նախ նշենք, որ Տարոնացին հետևում է մանրանկարչության մեջ ընդունված այն մոտեցմանը, ըստ որի՝ զարդանկարում վերոհիշյալ պատկերները «մտնում են որպես ոչ հիմնական սխեմայի բաղկացուցիչ մաս, այլ ավելի շուտ, որպես մի բան, որը պահվում է զարդանկարի մեջ, և որի համար զարդանկարը ֆոն է», - ինչպես գրում է Լ. Դուռնովոն⁷: Նշված առանձնահատկությունները լավագույն դրսևորում են գտել 1323 թվականի Ավետարանի (Երևան, Մատենադարան, ձեռ. N 6289), 1331 թվականի Ճառնատիրի (Երուսաղեմ, Սրբոց Հակոբյանց Մատենադարան, ձեռ. N 95) և 1307-31 թվականների Ավետարանների (Հարդֆորդի հոգևոր սեմինարիայի գրադարան, ձեռ. MS-3) մի շարք անվանաթերթերի նկարազարդման մեջ⁸:

Ինչպես ամբողջական էջ զբաղեցնող մանրանկարներում, այնպես էլ անվանաթերթի և լուսանցազարդի նկարազարդման մեջ վերցված Աստվածամոր պատկերների հորինվածքները նման կառուցվածք ունեն: Նկարիչն ունի գահակալ Աստվածամոր կերպավորման իր նախասիրած ձևը, Թ. Մեթյուսի բնորոշմամբ՝ Մայր և Մանուկ «արևելյան տիպին բնորոշ խոշոր, գեղեցիկ աչքերով են»⁹: Մարիամի՝ ազգային տիպական դիմագծերով, ոգեղեն և ներշնչված կերպարն ամբողջացնում են մարգարտազարդ հանդերձանքի ու թագի, ակնակուռ գահի մշակման տեղական ձևերը: Նրանք երեք քառորդով շրջված են իրար կողմ, մայրը ձախ ձեռքով գրկել է Հիսուսի ուսը: Մանկան մարմնի դիրքն ու շարժումները նույնպես կրկնվում են տարբեր օրինակներում: Նա մշտապես պատկերվում է մոր ձախ ծնկին նստած, աջը օրհնության նշանով բարձրացված, ձախ ձեռքին՝ Սուրբ Գիրք կամ գալարաթերթ, մերկ ոտնաթաթերը իրարից հեռու դրված, խաչազարդ լուսապսակով: Եվ բոլոր մանրանկարների վրա բարձր թիկնակով, ակնեղենով զարդարված գահի երկու կողմերում պատկերված են հրեշտակներ: Աստծո հովանավորությունը հրեշտակներից բացի մարմնավորվում է նաև աղավնակերպ Սուրբ Հոգու պատկերմամբ, ինչպիսին տեսնում ենք 1323 թվականի Ավետարանի լուսանցքի նկարում¹⁰: Աստվածամոր մարգարտազարդ լուսապսակի վրա բազմած է նույնպիսի լուսապսակով թևատարած աղավնի, որին ներկայացնելու այս յուրօրինակ ձևը եզակի լինելով Աստվածամոր պատկերագրության մեջ՝ հիշեցնում է Նորավանքի գավթի (վերականգնվել է 1321 թ. երկրաշարժից հետո) մուտքի բարավորին Մոմիկի կերտած պատկերաքանդակը: Եվ դժվար է ասել, թե նույն ժամանակաշրջանում Վայոց ձորի դպրոցում ստեղծագործող վարպետներից որի գործն է մյուսի համար նախօրինակ հանդիսացել:

Ուշագրավ է նաև այն, որ Տարոնացին հավատարիմ մնալով հնամենի ավանդներին՝ Մանկանը պատկերում է մերկ ոտքերով: Դրա առաջին օրինակները պահպանվել են վաղմիջնադարյան պատկերաքանդակների վրա: Հիսուսի մերկ ոտքերը, ինչպես գրում է Հ. Հակոբյանը, «ընկալվում են որպես խոնարհության և հնա-

⁷ ՀԱՅԿԱԿԱՆ մանրանկարչություն, Ալբոմ, Երևան, 1967, էջ 12:

⁸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ մանրանկարչություն, Ալբոմ, Երևան, 1952, նկ. 45, 1967, էջ 209, նկ. 60: Armenian art Treasures of Jerusalem, Edited by Bezolel Narkiss, Massado Press Ltd, 1979, p. 77-78, ill. 93.

⁹ T. F. MATHEWS, նշվ. աշխ., էջ 89:

¹⁰ Գ. ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ, Խաղբակյանք... Մաս Բ., էջ 216, նկ.:

զանդության արտահայտություն, ապագա փրկչական ինքնագոհաբերման խորհրդանիշ»¹¹:

Հայ միջնադարյան արվեստում լայն տարածում գտած գահակալ Օդիգիտրայի պատկերագրական տիպի վերոհիշյալ հորինվածքային կառույցը, որոշ փոփոխությունների ենթարկելով, նկարիչն ստեղծել է Խանդավառանքի և Ստնտու Աստվածամոր պատկերագրության հետաքրքիր օրինակներ: Նկատենք, որ պատկերագրական այդ տիպերը նորություն են ոչ միայն մանրանկարչության մեջ, այլ նաև հայ միջնադարյան արվեստում, որին նկարիչը ծանոթացել է Կիլիկիայում եղած ժամանակ հունական և լատինական ձեռագրերից: Լ. Դուռնովոն վերլուծելով նկարչի նշանակալից ձեռագրերից մեկը՝ 1318 թվականի Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի (Երևան, Մատենադարան, ձեռ. N 206) նկարագարումը, գրում է. «զգացվում է լատինական կամ արևմտավրոպական ձեռագրերի ազդեցությունը»¹²:

11-12-րդ դարերի քրիստոնեական արվեստում ձևավորված պատկերագրական այս տիպերը Տարոնացու կողմից ենթարկվում են զանազան խմբագրումների: Ի տարբերություն բյուզանդական և արևմտավրոպական օրինակների, Տարոնացու նկարներում Մոր պարանոցը գրկած և Նրան փարվող Մանկան նկատմամբ գործվագույթ (Խանդավառանքի պատկերագր.) և Մանկանը կրծքով կերակրող (Ստնտու) Աստվածամայրը պատկերվում է ականակուռ գահին հանդիսավոր բազմած, թագակիր, մարգարտագարդ հանդերձանքով, ձեռքերի խորհրդանշական շարժումներով ու դեմքի ոգեշնչված արտահայտությամբ: Մարիամը ազատ մնացած ձեռքով կա՛մ ցույց է տալիս գոգին նստած Փրկիչ Որդուն (Օդիգիտրիա Աստվածամոր պատկերագրության մանրամասն), կա՛մ էլ քնքշանքով հավում է Նրա կզակին: Այդ շարժումը նոր երանգ հաղորդելով կանոնիկ պատկերագրությանը՝ միաժամանակ արտացոլում է ազգային հոգեկերտվածքի բնորոշ կողմերը:

Նկարչի արվեստի յուրահատկություններին ծանոթանալու նպատակով դիտարկենք 1323 թվականի Ավետարանի՝ Հովհաննեսի անվանաթերթի նկարագարումը, որն իր հորինվածքային կառուցվածքով, ծաղկանկարի ճոխությամբ ու գեղեցկությամբ, խորհրդանշական պատկերների բազմազանությամբ առանձնանում է ոչ միայն Տարոնացու գործերում, այլև հայկական մանրանկարչության մեջ (նկ 2): Էջի կեսից ավելին զբաղեցնող գլխազարդի ոճավորված կիսախորանը, վերևի ուղղանկյան աստիճանաձև կտրվածքը, նուրբ ու գունագեղ ծաղկանկարը մեզ ծանոթ են նկարչի մյուս ձեռագրերից: Ուշագրավ ձևավորում ունի նաև լուսանցազարդը, որը կազմված է բարդ տերևազարդի պտույտի մեջ առնված չորս ավետարանիչների խորհրդանշական պատկերներից: Վերևում ավանդական հորինվածքի խաչին փոխարինում է Հովհաննեսին խորհրդանշող, այստեղ թևատարած արծիվը: Չախ եզրից գլխազարդի շարունակությունն է կազմում կենդանագիր «Ի» սկզբնատառը՝ ձևավորված Սուրբ Գիրք բռնած արծվի պատկերով, որի վրա բարձրանում է մի ինքնատիպ հորինվածքով պատկեր: Հասակով մեկ կանգնած սուրբը երկու ձեռքով գլխավերևում պահում է պատվանդան, որի վրա դրված գահաթոռին նստած է պատանու տեսքով և օրհնություն տվող Քրիստոսը: Բարդ հորինվածքով նման գլխա-

¹¹ Հ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ, Հայոց տերունական սրբապատկերները, Երևան, 2003, էջ 63-64, ծանոթ. 223:

¹² Л. А. ДУРНОВО, и др. а. 270:

տառը այսպիսի ձևավորման եզակի օրինակներից մեկն է հայկական մանրանկարչության մեջ: Գլխագարդի ակնահյուս զարդագոտին, հստակորեն բաժանելով ֆիգուրատիվ պատկերներով գլխատառի հատվածը, ավելի է ընդգծում տեսարանի բովանդակությունը: Անվանաթերթի կենտրոնական մասում գտնվում է գահին բազմած և Մանկանը կրծքով կերակրող Աստվածամոր պատկերը, որի երկու կողքերին սկիհ և խաչ բռնած մեկական հրեշտակ է: Ուշագրավ են նաև ծաղկանկարի խորքի վրա ձազին կերակրող եղնիկի և եղջերուի պատկերները: Եվ որքան էլ կենդանիների ռեալիստական ձևերով պատկերումը իրական կյանքի տպավորություն է թողնում, այն իր ներքին բովանդակությամբ կապվում է Սուրբ Գրքի հետ՝ խորհրդանշելով հավատացյալի կերպար: Հիշենք, որ եղնիկի նմանատիպ պատկերներ ունենք վաղ շրջանի պատկերաքանդակներում: Շքեղ ծաղկանկարի վրա ոսկու և մաքուր գույների (կարմիր, կապույտ, կանաչ) նուրբ համադրումների և խորհրդանշական կիրառության միջոցով (օրինակ՝ կապույտ է Աստվածամոր և սրբի թիկնոցը, Քրիստոսի շապիկը) ներկայացվում է վերերկրային այն ոլորտը, ուր բարեխոս Աստվածամայրը Իր ստինքը տալով Մանկանը՝ բարեգթություն ու ներում է հայցում մարդկության մեղքերի համար, և այդ տեսարանը հսկում են կարմիր մոմերով և սկիհներով (մեղքի ու քավության նշան) հրեշտակները: Մյուս կողմից՝ փրկության գաղափարն արտահայտվում է սրբի՝ որպես կատարյալ քրիստոնյայի, օրհնություն տվող Քրիստոսի, հավատքի ճանապարհը խորհրդանշող եղնիկի, եղջերուի և չորս ավետարանիչների պատկերներով:

Առանձին հատվածներն իրենց դասավորությամբ և ներքին բովանդակությամբ խիստ տրամաբանական, կուռ կառուցվածք ունեն, որի առանցքն է մուգ կապույտով եկեղեցու խորանում պատկերված Աստվածամայրը՝ ներկայացված որպես Մայր Հիսուս Աստծո, Տիրուհի և հավատքի տուն՝ եկեղեցի: Նկարիչը մեծ վարպետությամբ համատեղելով պատկերագրական տարբեր տիպերի խորհրդանշական մանրամասները՝ Մարիամի կերպարում մարմնավորել է գործվանքի ու բարեխոսության, աստվածային սիրտ ու նվիրումի զգացումները: Այդ տրամադրության արտահայտմանը նպաստում է մաքուր ու հնչեղ գույների ներդաշնակ համադրումը՝ ապահովելով նկարչի արվեստի չխամրող հմայքը: