

ՍԱԹԵՆԻԿ ՉՈՒԳԱՍԶՅԱՆ

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Կիլիկյան հայկական թագավորության ԺԳ. դարի մանրանկարչությունը հայ գրքարվեստի առավել փառավոր բաժինն է: Թորոս Ռոսլինի՝ հայ մանրանկարչության մեջ բերած գեղարվեստական երևույթները իրենց հետագա զարգացումն են ստացել նրա աշակերտների կամ հաջորդների ստեղծագործական ժառանգության մեջ: Մեզ են հասել Ռոսլինի՝ անձանոթ գործընկերների կամ աշակերտների հետ ծաղկած մի շարք շքեղ մատյաններ՝ ստեղծված կիլիկյան թագավորական միջավայրում և բարձրաստիճան ազնվականության հովանավորությամբ: Գեղարվեստական ժառանգության այդ ողջ բազմազանությունը վկայում է Կիլիկիայի ազնվականության ընտիր ճաշակը և հոգեւոր զարգացման բարձր աստիճանը, ինչպես նաև մանրանկարիչների մասնագիտական օժտվածությունն ու հմտությունը: Գեղանկարչական այս յուրահատուկ խճանկարի մեջ մի եզակի գոհար է Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանը:

Այս ձեռագիրը ծաղկվել է Թորոս Ռոսլինի հետնորդների համատեղ ջանքերով: Այն բաղկացած է Եսեբիոսի Թղթի երկու խորաններից, համաբարբառը պարունակող տասը խորաններից, չորս ավետարանիչների դիմանկարներից, համապատասխան տիտղոսաթերթերից, ինչպես նաև տերունական թեմաներով կատարված վեց մանրանկարներից: Ձեռագրի նկարազարդումներին բնորոշ է հորինվածքի բարդ և նրբագեղ կառուցվածքը: Ավետարանի խորանները դիտողի դեմ հառնելով, միանգամից հասկացնել են տալիս, որ դրանք արտակարգ ընտիր զարդանկարիչ վարպետի գործեր են: Խորաններից յուրաքանչյուրը կարծես ոսկերչական փայլուն մի աշխատանք է¹: Դրանց հարդարանքում նկատվում է առանձին մանրամասների խիստ բժախնդիր, ոսկերչական մշակվածություն, իսկ զարդային հյուսվածքի մեջ ակնհայտ է երևակայության ապշեցուցիչ խաղերի դրսևորումը: Խորանների սյուների խոյակներում ու հիմքերում հայտնվում են մարգարեներ, սրբեր, ինչպես նաև Աստվածամայրը՝ «Օրանտի» կերպարով: Խորանների ճակատազարդերում արտակարգ հմտությամբ ներկայացված է կենդանական և մարդկային գլուխների նուրբ զուգակցումը ոլորուն ցողունների հետ, որը վերածվում է ամբողջական ծաղկաձև զարդանախշի: Անվանաթերթերի յուսանցքներում հայտնվում են այնպիսի թեմաների պատկերազարդումներ, ինչպիսիք են ԺԳ. դարում Բյուզանդիայի և Արևմուտ-

1 Sh' u B. Казарян, С. Манукян, Матенадаран, Армянская рукописная книга VI- XIV веков, т. 1, Москва, 1991, էջ 146:

քի արվեստում լայն տարածում ստացած՝ Հեսեի ծառը և Հակոբի սանդուղքը: Արևելաքրիստոնեական արվեստում քիչ պատկերված, բացառիկ երևույթ է Ղուկաս ավետարանչին՝ իր դիմաց կանգնած Թեոփիլիոսի հետ ցուցադրող պատկերը: Խիստ նրբագեղ են ավետարանիչների դիմանկարներում նրանց թիկունքում վեր խոյացող մանրակրկիտ մշակված ճարտարապետական շինությունները:

Մատյանի մանրանկարները, ըստ նրանց շրջանակների, կարելի է պայմականորեն երկու խմբի բաժանել: Առաջին խմբի նկարազարդումները («Ավետումը», «Ղազարոսի հարությունը») (նկ. 1, 2) ամփոփված են սպիտակ նախշերով ծածկված կապույտ շրջանակի մեջ, որը դրսի եզրային հատվածում ոճավորված է լուսանցքի վրա ծավալվող բուսական փշանման զարդերով, որոնք բացառիկ հմայք են հաղորդում մանրանկարներին: Այս երևույթը բոլորովին նոր գեղարվեստական առանձնահատկություն է կիլիկյան մանրանկարչության և Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների արվեստում: Լուսանցքի վրա ծավալվող բուսական փշանման զարդերով մանրանկարներ այդ տարածքում ապրած որևէ ժողովրդի գրքարվեստի օրինակներից հայտնի չեն: Այս շրջությունը շրջանակների ձևավորումների մեջ շատ համահունչ է պատկերների հագեցված գունաշարի ընդհանուր տրամադրությանն ու բազմամարդ լարված հորինվածքի բնույթին, հատկապես «Ղազարոսի հարության» տեսարանում²: Իսկ երկրորդ խմբի մանրանկարների շրջանակները բաղկացած են պարզ բազմագույն երկրաչափական նախշերից: Նման ձևավորումներ ունեն սույն մատյանի մնացած բոլոր տերունական շարքի նկարազարդումները, ինչպես նաև ավետարանիչների դիմանկարները:

Ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքի հմայքը մեծ չափով պայմանավորված է հատկապես տերունական նկարներով: Դրանցից մանավանդ «Ավետումը» իր անհուն քնարականությամբ, ասես միանգամից, գերում է դիտողին: Այն հայ գրքարվեստի և կարելի է ասել միջազգային ճանաչում գտած օրինակներից է, քանի որ զարդարում է «Հայ մանրանկարչություն» ալբոմի շապիկը, որը Մատենադարանի ձեռագրերի նկարազարդումներին նվիրված հատորների շարքի մեջ առաջինն էր ու երկու անգամ հրատարակության արժանացավ՝ 1967 և 1969 թվականներին:

Այս նկարազարդումը հայ մանրանկարչության եզակի գլուխգործոցներից է: Մարիամի՝ Տիրոջ կամքին հնազանդ կերպարը, աչքի է ընկնում իր կանացի խոնարհությամբ լեցուն ազնվական նկարագրով, ինչպես նաև նուրբ, գրեթե քանդակային մշակմամբ: Տվյալ տեսարանում շատ հետաքրքիր է կարմիր գույնի տեղաբաշխումը, որը կարծես թելադրված է թաքուն երկրաչափության սկզբունքով և հայտնվում է պատկերի որոշակի հատվածներում: «Տեսառնընդառաջի» մեջ մանուկ Քրիստոս իր դիրքով միացնող օղակ է երկու խմբերի միջև: «Ուտնավա» պատկերում վարպետորեն են արտացոլված առաքյալների զարմացած և անհանգստացած դեմքերի հայացքները: Անավարտ թվացող «Հոգեգալստյան» մեջ կիսաօվալաձև տեղավորված

2 Sh' u T. Вельманс, Маньеризм и стилистические новшества в Киликийской миниатюре в конце XIII века. II Международный Симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, т. 4-7:

առաքյալների վերելում բացակայում են այլ, բազմաթիվ այլ նույնանուն երկերից ծանոթ լույսի շողերը, որոնք իջնում են առաքյալներից յուրանքացյուրի վրա, ինչպես նաև չկան տեսարանի ստորին հատվածում մարդկության տասներկու ազգությունները խորհրդանշող կերպարները:

Ավետարանի առավել ջրնաղ եւ բազմամարդ, մանրամասներով հագեցած պատկերն է վերը նշված «Ղազարոսի հարությունը»: Այստեղ կերպարների տեղաբաշխումը, նրանց անհատականացված դեմքերի հաղորդումը, ինչպես նաև ստեղծագործության զանազան մասերում վառ գույների գուգորդումը ստեղծում են լարված դրամատիկ մթնոլորտ, ինչը համահունչ է հրաշագործության նշանակալից պահին:

ձեռագրի մանրանկարների շարքում իր բացառիկ պատկերագրությամբ առանձնանում է «Դժոխքի ավերման» տեսարանը (նկ. 3):

Այս թեման ձեռավորելիս միջնադարի նկարիչները առաջնորդվում էին Նիկողեմոսի պարականոն ավետարանի³, Մադոնսագրքի, Պետրոս առաքյալի ուղերձի, Եպիփան Կիպրացու, Եսեբիոս Ալեքսանդրացու եւ այլոց երկերի տված տեղեկություններով⁴: Դժոխքի ավերման տեսարանի հիմնական գաղափարը հետևյալն է՝ Քրիստոս, իջնելով դժոխք, ոչնչացնում է սատանայի ազդեցությունը եւ ազատում է Հին Կտակարանի արդար հոգիներին: Վերջիններիս թվում են Ադամն ու Եւան⁵, Աբրահամը, Իսահակը, Հակոբը, Մովսեսը, Դավիթը, Սողոմոնը եւ երբեմն էլ այն ավագը, ում Քրիստոս խոստացել էր, որ երկնքում կհայտնվի:

Թեմայի պատկերագրությունը ժամանակի ընթացքում փոփոխությունների է ենթարկվել, բայց հիմնական հորինվածքը նույնն է մնացել⁶:

Բյուզանդական արվեստում այս տեսարանը պատկերող առաջին օրինակները թվագրվում են Ը. դարով՝ Հռոմի Սանտա Մարիա Անտիկվա եկեղեցու որմնանկարներում⁷, իսկ հայկական արվեստում «Դժոխքի ավերման»՝ մեզ հասած հնագույն ստեղծագործություններից են Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու Ժ. դարի որմնանկարը⁸, 1041 թ.⁹, 1045 թ., 1057 թ.¹⁰ ձեռագրերի նկարագրողումները¹¹: Մանրանկարի ծաղկողը քրիստոնեական արվեստում հանդիպող էչքը դժոխքի պատկերագրական օրինակներից զանազանվող յուրօրինակ երկ է ստեղծել՝ Ադամին իր հետնորդների հետ տեղադրելով մանրանկարի ձախ կողմում՝ քարանձավի ներսում, իսկ Քրիստոսին՝ հանդիպակաց կողմում: Փաստորեն, նա մանրանկարը բաժանել է երկու մասի:

3 Sli'u L. Ross, *Medieval Art: A tropical dictionary*, Greenwood press, London, 1996, էջ 10-11:

4 Sli'u L. Չուգասյան, Գրիգոր Մաղկոյ, Երևան, 1986, էջ 10-11. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, Москва, 2001, էջ 482-519:

5 Sli'u A. D. Kartsonis, *Anastasis, The making of the image*, Princeton, New Jersey, 1986, էջ 209-214:

6 Sli'u H. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, էջ 482-519:

7 Sli'u A. D. Kartsonis, fig.14a, 14b:

8 Sli'u S. Der Nersessian, *Aghtamar Church of the Holy Cross*, Cambridge, Massachusetts, 1965, էջ 40, fig. 61, 67:

9 Sli'u T. Измайлова, *Армянская миниатюра XI века*, Москва, 1979, էջ 36:

10 Sli'u աղղ, էջ 83:

11 Sli'u L. Չուգասյան, նշվ. աշխ., էջ 72:



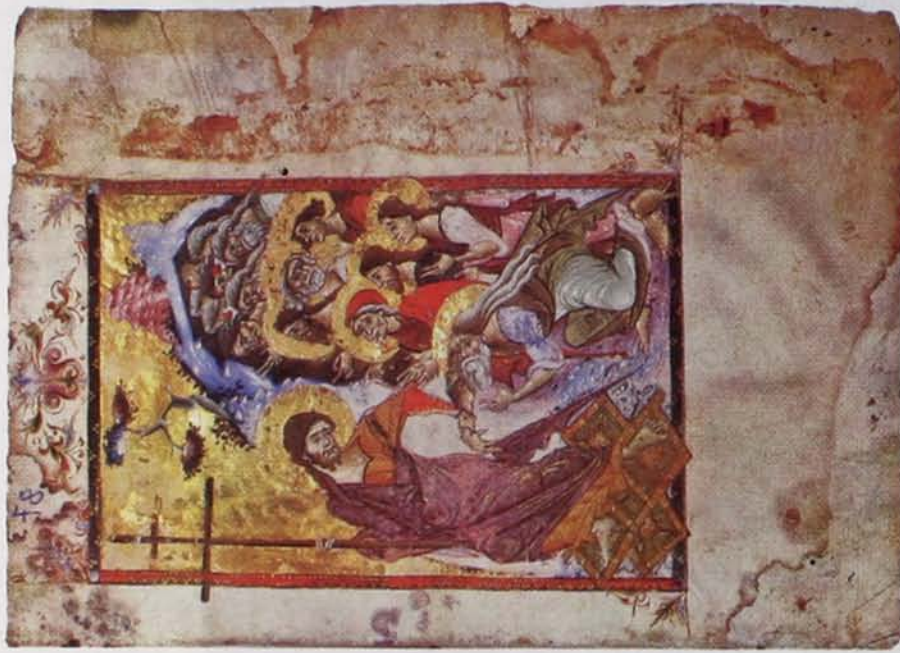
Նկ. 1, «Ավետում», Մատենադարան,
թիվ 9422 Ավետարան



Նկ. 2, «Ղազարոսի հարությունը», Մատենադարան,
թիվ 9422 Ավետարան



Նկ. 3, «Էջբրդ դժոխք», Մատենադարան,
թիվ 9422 Ավետարան



Նկ. 4, «Էջբրդ դժոխք», 1289թ. Ավետարան

Այդպիսով, այս ստեղծագործությունը միանգամից տարբերվում է եւ հայկական, եւ բյուզանդական համանուն պատկերներից¹², որոնք սովորաբար Փրկչին ցուցադրում են կենտրոնում, իսկ արդարների, համապատասխանաբար, տեղաբաշխում են նրա երկու կողմերում: Հարկ է նշել, որ այս մանրանկարում գրեթե նույնությամբ հանդես է գալիս կիլիկյան մեկ այլ անանուն մանրանկարչի ծաղկած 1289 թ. Ավետարանի (Մատենադարան, թիվ 197) «Դժոխքի ավերման» հորինվածքը (նկ. 4): Ավելի ուշ, արդեն Վերածննդի արվեստում՝ 1308-1311 թթ. Դուչոյի գլուխգործոցի՝ Մաեստայի (Սինեա, Պինակոտեկա)¹³ համանուն տեսարանում (նկ. 5) հանդիպում ենք գործող անձանց նմանատիպ դասավորության: Այդտեղ նույնպես նկարիչը կենտրոնացրել է արդարների խումբը պատկերի աջ կողմում՝ քարանձավում, իսկ Փրկչը ցուցադրված է ձախից՝ դեպի աջ քայլելիս: Թիվ 9422 Ավետարանի «Էջըր դժոխք» մանրանկարի յուրօրինակությունը մեծ չափով պայմանավորված է նաեւ Քրիստոսին պատկերելու ձևով: Վերջինս հիշեցնում է մոտավորապես 1230 թ. ստեղծված անգլիական Սադմոսագրքի (Քեմբրիջ, Երրորդության քոլեջ, թիվ 11.4)¹⁴ եւ Պաղուայում (Իտալիա) պահվող ԺԳ. դարի ֆրանսիական Սադմոսագրքի (Biblioteca del Seminario, թիվ 353) համանուն մանրանկարները¹⁵: Կիլիկյան, անգլիական եւ ֆրանսիական համեմատվող գործերում նույն է նաեւ Քրիստոսի ոտքերի դիրքը: Երեք դեպքում էլ արդարները հավաքված են մանրանկարի մի կողմում եւ ոչ թե տեղադրված սիմետրիկ կերպով՝ Քրիստոսի երկու կողմում: Այս երեւույթը դիտվում է նաեւ Ֆրանսիայում Մանսի տաճարի ԺԲ. դարի նույնանուն ապակե նկարում (վիտրաժ)¹⁶: Հիշյալ ընդհանրությունները հավանաբար պետք է բացատրել տարբեր ժողովուրդների վարպետների ձեռքի տակ եղած նույն կամ նման նախօրինակների գործածմամբ:

Թիվ 9422 Ավետարանի խնդրո առարկա մանրանկարում (նկ. 3) Քրիստոս կանգնած է՝ ջախջախված խաչի տեսքով իրար վրա դրված, սեւ գույնով առանձնացված դժոխքի կոտրված դռների վրա: Հին Կտակարանում, դասական, արեւմտաեւրոպական, ինչպես նաեւ արեւելյան մուսուլմանական երկրների գրականության մեջ դժոխքն ընկալվում է իբրեւ տուն, բնակավայր, որն ունի դռներ, դարպասներ, նաեւ դռնապաններ¹⁷: Ժ.-ԺԱ. դդ. բյուզանդական պատկերագրության մեջ դժոխքը անդունդ հիշեցնող գրաֆիկական անհավասար բազմանկյան տեսքով էր պատկերվում:

Թիվ 9422 Ավետարանի մանրանկարում Քրիստոսի կերպարն ակնհայտորեն ավելի մեծ է ցուցադրվածների մարմինների չափերից: Նա ներկայացված է աչից՝

12 Sh' u **S. Der Nersessian**, *Miniature Painting in the Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, v. I, Washington, D. C., 1993, էջ 101:

13 <http://www.ducciodibuoninsegna.org/>.

14 Sh' u "Age of Chivalry, Art in Plantagenet England 1200-1400", ed. by J. Alexander & P. Binski, London, 1987, էջ 305-306:

15 Sh' u "Mostra storica nazionale della miniatura", Palazzo di Venezia-Roma, Catalogo redatto dal Prof. G. Muzzioli, Firenze, 1954, tav. XCIVb (Cat. No. 440):

16 Sh' u E. Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France, Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1969, էջ 105:

17 Sh' u **Н. Покровский**, *Евангелие в памятниках иконографии*, էջ 482-519:

կարմիր եւ կապույտ պարեգոտով եւ ոսկեգործությամբ (խրիստոգրաֆիա) հաղորդված շագանակագույն թիկնոցով: Հիսուսը ձախ ձեռքով կտրուկ դեպի իրեն է քաշում ալեհեր ծերունու տեսքով Ադամին, իսկ աջում բռնել է երկար վեցաթեւ խաչափայտը, որը խորհրդանշում է դժոխքի եւ մահվան դեմ տիրած հաղթանակը: Քրիստոս պատկերված է շողշողուն լուսապսակով, որը փառքի, լույսի խորհրդանիշն է, եւ Փրկիչն իջնելով մթության, խավարի աշխարհ՝ իր հետ լույս է տանում: Այսինքն՝ Հիսուս դժոխք է իջնում իբրեւ Հաղթող եւ Փառքի Տիրակալ: Այս ձեռով հայ մանրանկարիչը ներկայացնում է լույսի եւ խավարի, բարու եւ չարի մշտական հակամարտությունը, պայքարը:

Խնդրո առարկա տեսարանում արդարների խումբը բազմամարդ է: Ցուցադրված են Ադամն ու Եւան բազմության առաջին շարքում, ապա երկու երիտասարդներ, որոնցից մեկը, անշուշտ, Աբելն է¹⁸, իսկ մյուսը՝ Սեթը¹⁹: Հովհաննես Մկրտիչը, Դավիթը եւ Սողոմոնը կանգնած են հաջորդ շարքում, իսկ վերնամասում պատկերված են ծերունիների գլուխներ (երեք շարք), որոնք հավանաբար այլ մարգարեներն են:

Ծիրանագույն եւ կապույտ հանդերձանքով Ադամը, ինչպես նշեցինք, պատկերված է նկարագրողման առաջնամասում՝ ալեհեր, երկարածամ, ծերունու տեսքով: Մյուս արդարների համեմատ նա ավելի մարմնեղ է ներկայացված: Բյուզանդական արվեստի նույնանուն նմուշներում Ադամը սովորաբար ցուցադրվում է Հիսուսի առջեւ ծնկի իջած, մինչդեռ մեր ուսումնասիրության առարկա մանրանկարում նրա ծունկը կարծես օդի մեջ մնացած լինի: Նույն տարօրինակ դիրքով է նա ցուցադրվում վերոհիշյալ 1289 թ. Ավետարանի (Մատենադարանի թիվ 197) համանուն նկարագրողման (նկ. 4) մեջ: Այդպիսի անկայուն դիրքը հիշեցնում է Սինայի անապատի Ս. Կատարինե վանքում պահվող խաչակիրների արվեստանոցում ստեղծված սրբապատկերներից «ժաչելությունը» եւ «Հարությունը» («Էջըր դժոխք») ներկայացնող դիպտիխի²⁰ համանուն տեսարանում (նկ. 6) Ադամի ոտքերի տեղադրությունը: Խոսնելով այս վանքի սրբապատկերի «Էջըր դժոխք» տեսարանի, թիվ 9422 Ավետարանի, նաեւ Կեթան թագուհու 1272 թ. Ավետարանի (Երուսաղեմ, Ս. Հակոբյանց վանք, թիվ 2563) պատկերների ընդհանրությունների մասին, իտալացի գիտնական Վ. Պաչեն չի բացառում, որ կիլիկյան նախօրինակները եղել են Ս. Կատարինե վանքի սրբապատկերների հեղինակների արվեստանոցում²¹:

Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի՝ խնդրո առարկա տեսարանի վերնամասում պատկերված մարգարեների գլուխների թերված դիրքով ասես հատուկ կեր-

18 Sh' u **Д. Холл**, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1999, էջ 528:

19 Sh' u **S. Der Nersessian**, Miniature Painting in the Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century, v. I, էջ 101:

20 Այս սրբապատկերը է. Վլաջմանը թվագրել է ԺԳ. դարի երրորդ քառորդով, Վ. Պաչեն գտնում է, որ այն ստեղծվել է մինչև 1291 թ. տևի՝ **K. Weitzmann**, Icon painting in the Crusader Kingdom, Dumbarton Oaks Papers, 20 (1966), էջ 49-83 (64-69). **V. Pace**, Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai icons: Problems of Models, In: Medieval Armenian Culture, edited by Thomas J. Samuelian and Michael E. Stone, Chico, California, 1984, էջ 291-306, fig. 1:

21 Sh' u **V. Pace**, Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai icons: Problems of Models, In: Medieval Armenian Culture, edited by Thomas J. Samuelian and Michael E. Stone, էջ 291-292, 296:

պով շեշտվում է քարանձավի մուտքի կոր բացվածքը: Ըստ Տ. Կույումջյանի՝ բլրի գագաթն իր ներկայացման ձևով որոշ չափով հիշեցնում է մոտ 1000 թ. ստեղծված դարի բյուզանդական հայտնի ձեռագրի՝ Բարսեղ Բ. կայսեր Հայսմավուրքի պատկերներում (նկ. 7) հայտնվող բլուրները²²: Ուսումնասիրելով Ժ. դ. վերջի - ԺԱ. դ. առաջին կեսի բյուզանդական մանրանկարները՝ ակնհայտ են խնդրո առարկա նկարազարդման եւ այդ արվեստի նմուշներում պատկերված լեռների բլուրեղատիպ ու ոճավորված ձևերի ընդհանրությունները: Թիվ 9422 Ավետարանի «Էջրը դժոխք» տեսարանում յուրօրինակ ոճավորված ժայռի կատարին ճկված ծառ է պատկերված: Զարմանալի է, բայց ակնհայտ, որ կիլիկյան եւ բյուզանդական համեմատվող երկու մանրանկարներում նույն ձևով նկարված բույսերով ծածկված ժայռն իր ճկված ծառով հիշեցնում է չինական մետաքսի վրա ստեղծված պատկերներում առկա բնանկարը²³: Ըստ Տ. Կույումջյանի՝ կիլիկյան պալատական խմբի ձեռագրերի մանրանկարներում հայտնվող բլուրների սրածայր, ատամնավոր ոճավորված գագաթները, թեքված ծառերը ի հայտ են եկել չինական արվեստի ազդեցությամբ²⁴: Ակնհայտ են ընդհանրությունները չինական մետաքսի վրա արած բլուրների, ժայռերի բուսականության եւ պալատական դպրոցի ձեռագրերի նկարազարդումներում բնանկարի պատկերման միջեւ²⁵: Այդ ընդհանրությունները վերաբերում են մասնավորապես փնջաձեւ բուսականության եւ ատամնավոր բլուրների պատկերմանը: Մանրանկարի գունային հմայքը մեծ չափով

22 Shi'u D. Kouymjian, Chinese elements in Armenian miniature painting in the Mongol period, *Armenian Studies/Études arméniennes: In Memoriam Haïg Berberian*, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, 1986, էջ 415-468. http://commons.wikimedia.org/wiki/Menologion_of_Basil_II.

23 Այստեղ անհրաժեշտ է հիշել Տ. Կույումջյանի նկատառումն ևրբհայ-չինական արվեստների կապի մասին, մասնավոր կիլիկյան մանրանկարչության գոհարներից հետո Բ. 1286 թ. Հաշոգի (Մատենադարան, թիվ 979) եւ 1289 թ. վրոնիշյայ Ավետարանի նկարազարդումներում տեղ գտած չինական տարրերի՝ վիշապների, փայտիկների, թռչունների վերաբերյալ: Մասնավորապես, 1289 թ. Ավետարանի՝ Հովհաննես արքայազնի նկարչության ձեռնարկվելու տևաբանում վերջինիս վիշապի պատկերում հազուսուր, ըստ Տ. Կույումջյանի, ընծա է եղել Հովհաննեսին մոնղոլական արքունիքից վերադարձած իր նորքից՝ Սմբատ Գունդատարից: Հայ-մոնղոլական դաշինքի շնորհիվ տարատեսակ ապրանքներ էին ներթափանցում կիլիկյա մոնղոլական կայսրության, նաև Չինաստանի տարածքից: Մոնղոլների՝ Պարսկաստանը գրավելուց հետո հուլաղու խանն իր նոր մայրաքաղաքն էր դարձրել Թավրիզը, եւ վերջինս Այսսին կապող Մետաքսի ճանապարհով հայկական թագավորություն էին հասնում զանազան ապրանքներ, այդ թվում նաև մետաքս եւ ոսկյա իրեր: Այդ առնչությունների հայտնվելը մեծ չափով պայմանավորված է նաև առևտրական հարաբերություններով: Կիլիկիայի ծովափնյա քաղաքներ Լոռիկոսը եւ Այսսը արևմուտքը արևելքին կապող կարևոր առևտրական կենտրոններ էին եւ հնարավորություն էին տալիս առևտրական, մշակութային լայն հարաբերությունների մեջ մտնել ինչպես Արևելքի, այնպես եւ Արևմուտքի խոշոր պետությունների հետ. տե՛ս Ա. Գ. Գալստյան, Հայ-մոնղոլական առաջին բանակցությունները, ՊԲՀ, 1964, թ. 1, էջ 91-106. I. M. Franck and D. Brownstone, *The Silk Road: A History*, Oxford, England, 1986, էջ 28-29. Կ. Օստեն-Տրոյ, Կիլիկյան առևտուրը XII-XIV դարերում, ՊԲՀ, 1997, թ. 2, էջ 207-208. D. Kouymjian, Chinese elements in Armenian miniature painting in the Mongol period, *Armenian Studies/Études arméniennes: In Memoriam Haïg Berberian*, էջ 415-468. D. Kouymjian, Chinese Dragons and Phoenixes among the Armenians, in *Caucasus during the Mongol Period - Der Kaukasus in der Mongolenzeit*, Hrsg. J. Tubach, S. G. Vashalomidze, M. Zimmer, Wiesbaden, 2012, էջ 107-127:

24 Shi'u D. Kouymjian, Chinese elements in Armenian miniature painting in the Mongol period, էջ 460-466:

25 Shi'u S. Little, Travelers among valleys and peaks. A reconsideration of Chin landscape painting, *Artibus Asiae*, v. XLI, Zurich, 1979, fig. 2, 11, 14:

պայմանավորված է նաև բլրի երանգավորմամբ, այն հաղորդված է իրար հաջորդող վարդագույնի, բաց կանաչի, կապույտի եւ մանուշակագույնի համադրությամբ:

Տվյալ տեսարանը պատկերվող երկերում Քրիստոս սովորաբար ցուցադրվում է մեջքը կռացրած, ասես դեպի Ադամն ու Եւան քայլելիս կամ Ադամին քաշելիս՝ առանց նրա կողմը շրջվելու եւ նայելու²⁶: Երբ այլ նույնանուն ստեղծագործություններում Քրիստոս, Ադամին նայելով, քաշում է նրան իր հետեւից, անգամ այդ դեպքում նրա մարմինը դեպի հետ թեքված, ճկված չէ²⁷, ինչպես կիլիկյան խնդրո առարկա պատկերում: Վերջինիս մեջ Քրիստոսի ողջ մարմինը, անգամ վիզն ու գլուխը կարծես հետ մղված լինեն եւ միեւնույն ժամանակ դեպի ձախ թեքված: Այս դիրքը պայմանավորված է նաև Կիլիկյան մանրանկարչության այդ շրջանին բնորոշ ոճով՝ Տ-աձև ճկված ֆիգուրներ, բարդ, երբեմն անբնական դիրքեր, որոնք շարժում էին հաղորդում հորինվածքին: Խնդրո առարկա մանրանկարում Քրիստոս ցուցադրված է դեպի աջ քայլելիս՝ ի տարբերություն տվյալ տեսարանը ներկայացնող բազմաթիվ օրինակների, ուր Փրկիչը պատկերվում է դեպի Ադամը գնալիս: Այստեղ Քրիստոս իր հետեւից է քաշում Ադամին: Այս հանգամանքը հիշեցնում է այլ երկեր, որովհետև նախահորը հակառակ ուղղությամբ է քայլում Հիսուս Կապադովիայի ԺԲ. դարի Կարաբաս կամ Մութ կոչվող եկեղեցու (Karabas, Dark church) որմնանկարում²⁸ (նկ. 8), ինչպես նաև Կիպրոսի ԺԲ. դ. Տու Արակա (Արակոսի Ս. Աստվածամայր) եկեղեցու որմնանկարում²⁹ (նկ. 9): Կիլիկյան մանրանկարի այս յուրահատուկ պատկերագրությունը կամրջում է այն նաև ԺԳ. դարի ֆրանսիական Սաղմոսագրքի (Պաղոու, Biblioteca del Seminario, MS. 353) համանուն տեսարանին³⁰: Այդուհանդերձ, այս երկուսի միջև կան եւ հորինվածքային տարբերություններ: Ֆրանսիական օրինակում արդարները պատկերված են մանրանկարի աջ կողմում՝ դժոխքը խորհրդանշող շինության դիմաց, իսկ Քրիստոս համապատասխանաբար ձախ հատվածում է ցուցադրված՝ տապալված սատանայի վրա կանգնած:

Թիվ 9422 ձեռագրի «Էջքը դժոխք» մանրանկարում ցուցադրված կերպարներին հիմնականում բնորոշ են նույն տիպի դիմագծեր՝ նեղ ճակատ, փոքր, դեպի վեր ձգված, կարճ, կճատ քիթ, ընդգծված այտուկներ եւ փոքրիկ շեշտված կզակ: Ադամը եւ վերելում հայտնվող մարգարեները, ներկայացված են ալեհեր, երկարածամ ծերունիների տեսքով: Ծաղկողը կարողացել է յուրաքանչյուր կերպարը մատուցել յուրովի՝ ցուցադրելով վերջինիս զգացմունքները՝ զարմանք, մտահոգություն, հիացմունք: Մարդկանց ապրումները շեշտելուն նպաստում են նաև նրանց՝ դեպի

26 Տի'ու **M. Salmi**, *L'Enluminure italienne*, Milano, 1956, pl. II. **E. Bertaux**, *L'Art dans l'Italie meridionale, Iconographie comparee des rouleaux de l'Exultet, Tableaux synoptiques*, Paris, 1904, tableau VI:

27 Տի'ու **E. Carli**, *Pittura Medievale* Pisana, Milano, 1958, tav. 6:

28 Տի'ու **Turgay Tuna**, Bulent Demirdurak, Cappadocia, Istanbul, 2010, էջ 117: <http://www.goreme.com/goreme-open-air-museum.php>.

29 Տի'ու **A. Stylianou, J. A. Stylianou**, *The painted churches of Cyprus, Treasures of Byzantine art*, second edition, Nicosia, Cyprus, 1997, էջ 157-186:

30 Տի'ու "Mostra storica nazionale della miniatura", Palazzo di Venezia- Roma, Catalogo redatto dal Prof. G. Muzzioli, Firenze, 1954, էջ 278, tav. XCIV b:



Նկ. 5, «Էջբը դժոխք»,
1308-1311թթ. Դուչոյի Մանստա
(Սիննա, Պինակոտեկա)



Նկ. 6, Ս. Կատարինե վանքի ,
«Խաչելությունն» և «Հարությունը»
(«Էջբը դժոխք») ներկայացնող դիպտիխ



Նկ. 7, «Ծնունդ», Բարսեղ Բ. կալսեր Հայսմավորք



Նկ. 8, «Էջբը դժոխք» որմնանկարը Կապադոկիայի XII դարի Կարաբաս կամ Մուք կոչվող եկեղեցում (Karabas, Dark church)



Նկ. 9, «Էջբը դժոխք» որմնանկարը Կիպրոսի XII դ. Տու Արակա (Արակոսի Մուրբ Աստվածամայր) եկեղեցում



Նկ. 10, «Ծննդյան» տեսարան, Վասակ իշխանի Ավետարանի (Երուսաղեմ Ս. Հակոբյանց վանքի հավաքածու, թիվ 2568)

Քրիստոս ուղղված երկար ու բարակ, լայն բացված մատներով ձեռքերի անհամբեր աղաչական, անհանգիստ շարժումները: Այդ անձանց կերպարանքների ոճական կատարման մասին ամբողջական տպավորություն կազմելու տեսակետից հիշարժան են նաև նրանց ռոնաթաթերի մատները՝ երկար եւ բարակ:

Սույն մանրանկարի ուսումնասիրությունն ամբողջական չի լինի, եթե անտեսվեն Մատենադարանի վերը նշված թիվ 197 եւ թիվ 9422 ձեռագրերի «Դժոխքի ավերման» նկարազարդումների հորինվածքների բացառիկ ընդհանրությունները³¹: Համեմատվող երկերում նկատվում է բաղադրիչ մասերի կուռ համադրություն: Այդ պատկերների հորինվածքի տարբեր հատվածներն ու մանրամասները միմյանց հետ կապված են գծանկարի թաքուն երկրաչափականության օրենքներով: Կասկածից վեր է, որ այս երկերում մեծ նշանակություն է տրված Քրիստոսի մարմնի ճկվածությանը, որն ասես շարունակվում է քարանձավի բացվածքի աղեղնաձեւ, կոր եզրագծով: Փրկչի եւ Ադամի կերպարանքները սերտ համադաշնության մեջ են, որովհետեւ նախահոր մարմնի առանցքը նույն, բայց ընդհատվող գծով շարունակվում է մինչեւ Քրիստոսի ուսը: Վերջինի ձեռքի մեծ խաչն իր ուղղահայաց եւ հորիզոնական մասերով շեշտակի հակադրություն է ստեղծում վերոհիշյալ աղեղնաձեւ, կոր առանցքների հետ:

Քրիստոսի մարմնի ճկվածությամբ եւ նրա կողմից Ադամի ձեռքի ամուր ու շեշտված սեղմումով որոշակի ուժ եւ լարվածություն է ներմուծվում նկարի մեջ, նաեւ ստեղծվում յուրօրինակ պաթետիկ հնչեղություն: Իր ճկվածությամբ հանդերձ, Քրիստոսի մարմնի հիմնական առանցքը ուղղահայաց է եւ զուգահեռ լինելով խաչին՝ արձագանքում է վերջինիս: Այդ ուղղահայաց ռիթմը կրկնվում է Եւայի եւ նրան հետեւող Դավիթ ու Սողոմոն թագավորների եւ մյուս կերպարների մարմինների դիրքերով: Վերջիններիս բոլորովին հակադիր են ներկայացված արքաների վերելում ցուցադրված նախահայրերը: Գլուխները հակառակ Քրիստոսի ուղղությամբ եւ ձգվելով դեպի նա՝ նրանք ասես արձագանքում են քարանձավի կոր բացվածքին եւ շարունակում Քրիստոսի ճկված դիրքը՝ մոտենալով նրան:

Ներքին պաթոսի ուժգնության ավելացմանն են նպաստում թագավորների, մարգարեների, Եւայի անհամբեր աղաչական, անհանգիստ մատները, լայն բացված ձեռքերի շարժումները: Կիլիկյան մանրանկարի հորինվածքին ներքին, լրացուցիչ շարժում հաղորդող կարեւոր նշանակություն ունի Քրիստոսի ձախ ձեռքի կտրուկ շարժումն ու կոր դիրքը:

Թիվ 9422 եւ 197 ավետարանների մանրանկարների մեջ Ադամի ակտիվ եւ որոշ չափով անկայուն դիրքը, երկար հերարձակ թափվող մազերը, պարեգոտի եւ թիկնոցի կարծես «եռացող» ծալքերը ավելի են ուժեղացնում հորինվածքի ներքին լարվածությունը: Այս ամենը վկայում են հիշյալ մանրանկարների հեղինակների կամ հեղինակի մասնագիտական, մանավանդ գծանկարչական փայլուն պատրաստվածության մասին: Այսպիսով համեմատվող երկու հայկական ձեռագրերի մանրանկարները գրեթե

31 Shi'u S. *Der Nersessian*, Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century, v. II, Washington, D. C., 1993, fig. 385:

նույնն են ե՛ւ հորինվածքով, ե՛ւ կերպարների տեղադրությամբ: Այդ առանձնահատկություններին կարելի է ավելացնել նաև Քրիստոսի դեմքի մանրամասների նմանությունը, օրինակ՝ երկու մասի բաժանված «երկճյուղ» ձևով ավարտվող մորուքն³² ու առհասարակ ողջ կերպարանքի յուրահատուկ, բարդ դիրքի ցուցադրությունը, անգամ վերջինիս ներքևում թափվող ծալքերով ավարտվող հագուստի կատարումը: Այս երկու ստեղծագործությունները համեմատելիս ակնհայտ է դառնում, որ դրանք առանձնահատուկ նմանություններ ունենալու հետ մեկտեղ, տարբերվում են միմյանցից որոշ նկատելի մանրամասներով, այն է՝ հիմնականում դեմքերի ներկայացմամբ, ծառի տերևների եւ դժոխքի կոտրված դռների պատկերմամբ, ինչպես նաև գունալին լուծումով:

Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի մանրանկարի քննությունը վեր է հանում այլ հետաքրքիր փաստեր եւս. այսպես օրինակ՝ Եւայի կողքին պատկերված սեւահեր տղամարդիկ կիսադեմով են ցուցադրված, եւ թե՛ այդ հանգամանքը, թե՛ նրանց քթերի ու մանավանդ նկարագարդման ձախ անկյունում պատկերված՝ նկարի շրջանակին հավոդ տղամարդու առաջ ցցված կզակը անմիջապես հիշեցնում են կիլիկյան հայ գրքավեստի գլուխգործոցներից մեկի՝ Վասակ իշխանի Ավետարանի (Երուսաղեմ Ս. Հակոբյանց վանքի հավաքածու, թիվ 2568) «Մենդյան» տեսարանում³³ (նկ. 10) նույնպես կիսադեմով ներկայացված հովիվների դեմքերի կատարումը: Համեմատվող մանրանկարների հիշյալ կերպարանքները, անտարակույս, ստեղծված են նույն մանրանկարչի ձեռքով: Այս իսկ առանձնահատկություններից ելնելով՝ հարկ է եզրակացնել, որ, անկասկած, վերջինիս ստեղծածն են նաև թիվ 9422 Ավետարանի մանրանկարում Սողոմոն արքայի կողքին գտնվող Դավիթ մարգարեի եւ առանց թագի ցուցադրված ալեհեր ծերունու կիսադեմով նկարված դեմքերը: Կարծես անձանոթ մանրանկարիչը մեծ դժվարությամբ է կարողանում նկարել քթերը: Չի բացառվում, որ նա այքի առաջ է ունեցել եւ պատկերել կճատ քթով ու շեշտված առաջ ցցված կզակով ինչ-որ մի բնորդի: Մարդաբանական տիպերի ընդհանրության մասին խոսելիս հարկ է ուշադրություն դարձնել նաև Սողոմոն արքայի կերպարին այս երեք՝ Մատենադարանի թիվ 9422, 197 ավետարանների պատկերներում եւ Սինայի Ս. Կատարինե վանքի նույնանուն սրբապատկերում: Տեղին է հիշել, որ Սինայի Ս. Կատարինե վանքի համանուն սրբապատկերում³⁴ Սողոմոն արքայի դիմագծերը, ըստ Վ. Պաչեի՝ «հեռու չեն Կեռան թագուհու ընտանիքի (անդամների դեմքերի - Ս. Զ.) տիպերից»³⁵:

32 Երկճյուղ ձևով ավարտվող մորուքը կնկնում է անձնապատկերի պատկերում հայտնվող Փրկչի պատկերը:

33 Տի՛ւ **S. Der Nersessian**, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, v. II, fig. 380:

34 Տի՛ւ **Ольга Попова**, *Византийские иконы VI-XV веков // История иконописи. Истоки, традиции, современность, VI-XX века*, Москва, 2002, էջ 75:

35 Իտալացի գիտնականը նկատի ունի Կեռան թագուհու 1272 թ. Ավետարանի մանրանկարներից մեկում Լևոն Բ. թագավորի ընտանիքի անդամների դեմքերը. տե՛ս **V. Pace**, *Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai icons*, էջ 291-292. **V. Pace**, *Fra la maniera greca e la lingua franca, Su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura Umbro-Toscana, La miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta, Il Classicismo, Medioevo Rinascimento Barocco, Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna, 1986, էջ 78-79:

Վերադառնալով Ադամի, Եւայի կերպարների տիպերին թիվ 9422 եւ 197 ձեռագրերի մանրանկարներում՝ պետք է նշել, որ դրանք նույնպես շատ հարազատ են Սինայի սրբապատկերի դեմքերին: Ոճական կատարման տեսանկյունից հետաքրքրական է մեկ այլ մանրամասն եւս. հայկական երկու ձեռագրերի մանրանկարներում ոտքերի նույն հաստիկ թաթերն ենք տեսնում՝ մի կողմից Սինայի սրբապատկերի Քրիստոսի եւ Ադամի, մյուս կողմից՝ հայկական երկու պատկերների Ադամի կերպարանքում: Այս է ծակում վերջինիս փարթամ մորուքի եւ ուսերին փռված մագերի նմանությունը համեմատվող երեք ստեղծագործություններում:

Այսպիսով, թիվ 9422 եւ 197 ավետարանների պատկերների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս վստահորեն նշել, որ դրանք ստեղծել են եթե ոչ միեւնույն վարպետները, ապա նույն գրչատանը աշխատող ծաղկողները: Ողջ նկարագարողումը ոսկե խորքի վրա է, ուր նույն վարդագույնի, նարնջագույնի, մոխրագույնի համադրությունը կապույտի տարբեր երանգների հետ՝ յուրօրինակ կախարդիչ գունաշխարհ է ստեղծում:

Ավարտելով խնդրո առարկա ստեղծագործության քննությունը՝ հարկ է մեկ անգամ եւս անդրադառնալ այն տարբերություններին, որոնք գոյություն ունեն կիլիկյան երկու համեմատվող մանրանկարների միջև: Օրինակ՝ նկատելի է, որ թիվ 9422 ձեռագրի մանրանկարի շրջանակի վերելում բուսական զարդ չկա, մինչդեռ թիվ 197 մատյանի պատկերի շրջանակի վերնամասում ոճավորված բուսական նախշ է նկարված: Վերջինս հայտնվում է չորս կողմից եզերվում է ձեռագրի «Ավետման», «Ղազարոսի հարության» տեսարանները, ինչպես նաեւ թիվ 197 Ավետարանի ավետարանիչների դիմանկարները: Թիվ 197 մատյանի «Մկրտության», «Մուտքը Երուսաղեմ» նկարագարողումները³⁶ չորս կողմից եզերված չեն բուսական զարդով եւ միայն վերելի հատվածում են հանդիպում: Պալատական խմբի ձեռագրերից նմանատիպ, չորս կողմից բուսական նախշով եզերված շրջանակներում են ամփոփված նաեւ 1286 թ. Հեթում Բ. արքայի Ճաշոցի «Տեսառնդառաջ», «Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանները³⁷, ուր բույսերի մեջ հայտնվում են նաեւ սրբերի փոքրիկ գլուխներ:

Այդ կարգի բուսական շրջանակները կիլիկյան մանրանկարչության նախորդ փուլերին բնորոշ չեն եւ հատկապես այս շրջանում վերջիններիս ի հայտ գալը, ըստ Տ. Կույունջյանի, կապված է չինական արվեստի, մասնավորապես ԺԳ. դարի չինական խեցեղենի հետ, որտեղ հայտնվում են նմանօրինակ ջրային բույսեր³⁸: Ավելի ուշ նմանօրինակ շրջանակներ են հանդիպում գոթական արվեստում, մասնավորապես ֆրանսիացի մանրանկարիչ Ժան Պյուսելլի 1323-1326 թթ. ծաղկած Բելվիլլի Բրե-

36 Տի'ու Տ. *Der Nersessian*, Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century, v. II, fig. 364, 395:

37 Տի'ու անդ., fig. 361, 394:

38 Տի'ու Դ. *Kouymjian*, Chinese elements in Armenian miniature painting in the Mongol period, *Armenian Studies/Études arméniennes: In Memoriam Haïg Berbérien*, էջ 462:

իարիումի³⁹ մանրանկարներում⁴⁰ (The Belleville Breviary, Փարիզի Ազգ. գրադ. MS lat. 10484, 2 vol.)⁴¹ :

Ավարտելով թիվ 9422 Ավետարանի «Էջբը դժոխք» պատկերի քննությունը, կարելի է եզրակացնել, որ այստեղ կիլիկյան անանուն մանրանկարիչը յուրօրինակ ձևով համատեղել է քրիստոնեական, մանավանդ բյուզանդական արվեստի ավանդույթները հեռավոր արեւելյան արվեստից ստացած ներշնչումների եւ իր անձնական համարձակ ու նրբաճաշակ նորամուծությունների հետ եւ, որպես արդյունք, ստեղծել եզակի ու հրաշալի մի երկ: Թե՛ այս եւ թե՛ Մատենադարանի թիվ 197 Ավետարանի «Էջբը դժոխք» ներկայացնող ձեւավորումները կարելուք երեւույթ են ոչ միայն հայ, այլեւ ողջ քրիստոնեական արվեստի պատմության մեջ, քանի որ իրենց ինքնատիպ բնույթով առանձնանում են այդ թեման ցուցադրող ստեղծագործությունների բազմության մեջ եւ այդպիսով լրացնում ու հարստացնում խնդրո առարկա տեսարանի պատկերագրության մասին եղած պատկերացումները:

39 Ամենօրյա աղոթքների գիրք հոգևորականների համար:

40 <http://artpaintingartist.com/belleville-breviary-december-by-jean-pucelle/>.

41 http://dbpedia.org/page/Belleville_Breviary.