

ՊԱՏՄԱԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ

ՍԻՐԱՆՈՒՇ ԲԵԳԼԱՐՅԱՆ
ՄՄ

ԺԵ. ԴԱՐՈՒՄ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԾ
ՄԱՆՈՒԵԼ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶԻ
ՄՄ Հ^մ 5784 ՁԵՌԱԳԻՐԸ

ՔԻՆ. ղարում Մանուել մանրանկարչի նկարազարդումներով հայտնի ամենաառաջին ձեռագիրը ՄՄ Հ^մ 5784 Ավետարանն է: Ուսումնասիրողները, որոնք անդրադարձել են այս ձեռագրին, հիմնականում ներկայացնում են վաղ շրջանին պատկանող մանրանկարները և միայն հպանցիկ անդրադառնում նույն ձեռագրում տեղ գտած ավելի ուշ շրջանի նկարազարդումներին: Ա. Գևորգյանն, ով միակն է, որ ուսումնասիրել է ուշ շրջանի այս նկարազարդումները, Մանուելին ներկայացնում է իբրև թիֆլիսյան դպրոցի ծաղկող՝ հիմք ընդունելով նկարների ստեղծման վայրը: Նա սահմանափակվում է մանրանկարների նկարագրությամբ և անտեսում այս դեպքում կարևորվող ռճական քննությունը: Ուստի այս ձեռագրի տերունական շարքի ուսումնասիրության համար առանցքային նպատակը եղել է նախ և առաջ որոշել նկարչի դպրոցը՝ հիմնվելով պատկերման ռճի և կիրառված պատկերագրության վրա, այնուհետև նշել այս նկարազարդման մեջ տեղ գտած պատկերագրական առանձնահատկությունները, որոնց առկայությունը ուղեցույց է եղել՝ նման պատկերագրական եղանակով իրագործված ձեռագրերը գտնելու և որպես մեկ մանրանկարչական դպրոցի աշխատանքներ ներկայացնելու համար:

Ալեքսեյ Սվիրինը հայկական մանրանկարչությանը նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ¹ առաջին անգամ անդրադառնում է սկզբնապես 1293 թ. Սկեռայում, այնուհետև 1444 թ. Թիֆլիսում նկարագարոված ՄՄ Հ^{մբ} 5784 ձեռագրին՝ այն ներկայացնելով ԺԲ.-ԺԴ. դդ. Կիլիկյան շրջանի գրքարվեստին նվիրված գլխում: Բավականին թոռոցիկ ներկայացնելով ձեռագիրը՝ նա նշում է, որ այնտեղ առկա են երեք նկարիչների ձեռքի աշխատանքներ՝ Մանուելինը, Հովհաննեսինը և Սիոն քահանայինը: Այնուհետև նա անդրադառնում է ձեռագրի խորաններին՝ չխոսելով ոչ ձեռագրում առկա ավետարանիչների պատկերների մասին, որոնցից երեքը Կիլիկյան շրջանի գործեր են, ոչ էլ տերունական պատկերաշարի մասին: Այստեղ Կիլիկյան շրջանում արված խորանների վարպետությանը Սվիրինը հակադրում է ուշ շրջանի պատկերման ոճը՝ այն բնութագրելով որպես չափազանց չոր և գրաֆիկական: Որպես Կիլիկյան շրջանում արված պատկերագրողում՝ նա հպանցիկ ներկայացնում է միայն ձեռագրում առկա խորանները, որից հետո խոսում է արդեն ԺԵ. դարում արված մեկ մանրանկարի մասին (էջ 112 թ), որը նա համարում է Մանուել ծաղկողի դիմանկարը²: Խոսքը վերաբերում է Մարկոս ավետարանիչի նկարի ներքևի ձախ հատվածում աղոթողի դիրքով ներկայացված պատկերին, որը Սվիրինը համարում է Մանուել ծաղկողի դիմանկարը՝ հավանաբար ենթադրելով, որ Մարկոս ավետարանիչի նկարը եւս պատկանում է Մանուելի վրձնին: Ըստ այս ենթադրության՝ ստացվում է, որ նկարիչն իր պատկերը տեղադրել է ստացողի պատկերի հետ ավետարանիչի պատկերի ստորին հատվածում, սակայն ձախ մասում պատկերված այս կերպարի կողքին գրված է ոչ թե Մանուել, այլ Վարդան քահանա: Սույն Ավետարանի ուշ շրջանի հիշատակարանում այս Վարդանի անունը նշվում է որպես «ձեռնասնունդ աշակերտ Վարդան քահանա»³, ով ըստ 1444 թ. հիշատակարանի՝ եղել է ձեռագրի ստացող Սարգսի աշակերտը: Սակայն սույն ձեռագրի Ղուկաս ավետարանիչի նկարի ստորին մասում կա մի մակագրություն,

¹ А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, Москва-Ленинград, 1939.

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 70, 72:

³ Ձեռագրի կազմողը և նորոգողը՝ Հովհաննեսը, հիշատակարանում գրում է. «... Զի յետ ստանալոյ բազում տառից և բազում արդեանց, զոր ունէր յեկեղեցի աստուծոյ՝ յաւել և զսա ի գանձս աստվածային, ի յիշատակ իւր և ծնողաց իւրոց՝ հաւր իւրոյ Սողոմոնի և մար իւրոյ Ոլոու-Խաթունի, և եղբար իւրոյ Ամիր-Ազըզի, և հարեղբար իւրոյ Դաւիթ արեղայի, և մարքունորոյոյ իւրոյ և ձեռնասնունդ աշակերտի Վարդան քահանայի, և ամենայն արեան մերձաւորաց իւրոց՝ կենդանեաց և ննջեցելոց... » (Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԵ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մասն առաջին (1405-1450 թթ.), Երևան, 1955, էջ 574):

ըստ որի՝ այս Վարդանը եւս ձեռագրի ստացող է⁴, հետեւաբար Մարկոս ավետարանիչի պատկերի ստորին մասում պատկերված են ձեռագրի երկու ստացողները՝ Սարգիսը, ով ըստ հիշատակարանի եղել է Թիֆլիսի Կաթողիկէ Ս. Աստվածածին եկեղեցու առաջնորդը, եւ Վարդանը, որն ըստ մակագրության՝ եղել է նրա մորաքրոջ որդին։ Ուստի սա ոչ մի դեպքում չի կարող լինել նկարիչ Մանուելի դիմանկարը, ավելին՝ այս ավետարանիչի պատկերը եւս պատկանում է մեկ ուրիշ նկարչի՝ ոմն Հովհաննեսի, ով ավետարանիչի նկարի ներքեւում թողել է մակագրություն։ «Զվերստին ստացող Սուրբ Աւետարանիս զՍարգիս կուսակրօն քահանայ յիշեցեք ի Քրիստոս։ Ընդ նմին եւ զիս զվերջացեալս ի բարեաց զՅոհաննես մեղապարտ եւ անարհեստ նկարող այսմ ավետարանիչի յիշեցեք ի մեղաց թողութիւն»։ Դատելով Մանուելի նկարագրողած մյուս Ավետարաններում առկա ավետարանիչների պատկերման ոճից՝ այս ավետարանիչի պատկերն իր ոճով էապես տարբերվում է Մանուելի պատկերած ավետարանիչներից⁵։

Ա. Սվիրինից հետո սույն ձեռագրի մասին հիշատակության հանդիպում ենք Լեւոն Ագարյանի՝ ԺԲ.-ԺԳ. դդ. Կիլիկյան մանրանկարչությանը նվիրված աշխատության՝ Սկեւոյի դպրոցը ներկայացնող ենթագլխում⁶։ Այստեղ հեղինակը ձեռագիրը ներկայացնում է որպէս ԺԳ. դարի Սկեւոյի դպրոցի ոճը բնութագրող հիմնական հուշարձան։ Ըստ Լ. Ագարյանի՝ ձեռագրի ուշ շրջանին պատկանող մանրանկարները, որոնցից նա նշում է միայն լուսանցքներում արված տերունական պատկերները եւ ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը, արված են Մանուելի, Հովհաննես քահանայի եւ Սիոն քահանայի ձեռքով, մինչդեռ մնացած երեք ավետարանիչների՝ Մատթեոս, Դուկաս, Հովհաննես, ինչպէս նաեւ անվանաթերթերի ու խորանների պատկերումը նա անհայտ պատճառներով վերագրում է ձեռագրի գրիչ Ստեփանոսին, այնինչ, ըստ հիշատակարանի, ավետարանիչներին պատկերել է Սիոն քահանան, ով ապրել է ԺԳ. դարում։ Լ. Ագարյանը, ինչպէս եւ Ա. Սվիրինը, չի անդրադարձել ձեռագրի սկզբում առկա տերունական շարքին։

Աստղիկ Գեորգյանը, ով նույնպէս ուսումնասիրել է այս ձեռագիրը, ի տարբերություն մյուս երկու հեղինակների, անդրադառնում է ոչ թե ձեռագ-

⁴ Մակագրության մեջ կարդում ենք. «Ստացող Սուրբ Աւետարանիս զտեր Սարգիս, գրված է 175 ք էջում, - եւ զմարտութիւն իւր զԴավթ խաթուն եւ զմարտքվեր որդին իւր զտեր Վարդան»։

⁵ Տե՛ս ՄՄ Հ^թ 6806 եւ 7986։

⁶ Լ. Ռ. Ագարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII-XIII դդ., Երեւան, 1962, էջ 75։

րի Կիլիկյան շրջանի առանձնահատկություններին, այլ ժԵ. դարի պատկերազարդմանը՝ ձեռագրի երեք մանրանկարիչներից առանձնացնելով Մանուելին, ով ձեռագրի սկզբում առկա տերունական պատկերաշարի, ինչպես նաև լուսանցքներում արված թեմատիկ պատկերների հեղինակն է⁷: Ա. Գեորգյանը սույն ձեռագրի՝ ժԵ. դ. պատկանող եւ հիմնականում Մանուելի նկարազարդած պատկերները ներկայացնում է որպես Թիֆլիսի հայկական մանրանկարչության դպրոցի աշխատանքներ: Որքան էլ Ա. Սվիրինի եւ Լ. Ազարյանի անմիջական ուսումնասիրություններից դուրս է եղել հետագայի այս հավելումների քննությունը, որոնց նրանք անդրադարձել են միայն Կիլիկյան ձեռագրում լինելու պատճառով, այնուամենայնիվ, ոչ Սվիրինը, ոչ էլ Լ. Ազարյանը դրանք որեւէ դպրոցին վերագրելու փորձ չեն արել: Խոսելով այս մանրանկարների մասին՝ Լ. Ազարյանը միայն նշում է, որ ոճային տեսանկյունից դրանք կապվում են Սարգիս Պիծակի ստեղծագործության հետ: Ակնատու է, որ Պիծակի նկարազարդումներին Մանուելը ծանոթ է եղել եւ իր գործերում նրանից փոխառել է որոշ մանրամասներ, կերպարների պատկերման ձեւեր:

Վիգեն Ղազարյանը մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակին նվիրված մենագրության մեջ առանձնացրել է Քրիստոսի պատկերման բնորոշ մանրամասներ, որոնց կրկնությունը տեսնում ենք մեր նկարչի՝ Քրիստոսի պատկերներում. դրանք են՝ Պիծակի մանրանկարներում կանոնավոր կերպով պատկերվող Քրիստոսի կարճ, երկձայր մորուքը, ճակատի մի փոքր մազափունջը, ինչպես նաև օրհնության ժեստերը, որոնք Պիծակի մոտ երկուսն են. մի դեպքում օրհնող ձեռքը պատկերվում է ափի հակառակ կողմից՝ բութը տեսանելի չէ, մատնեմատը ծավված է, մեկնված են ցուցամատը, միջամատը եւ ճկույթը, իսկ այն մյուս դեպքերում, երբ Քրիստոսի աջը պատկերվում է ափի կողմից՝ բութը, ճկույթը եւ մատնեմատը ծավված են, մեկնված են ցուցամատը եւ միջամատը: Մեր նկարչի մանրանկարներում եւս առկա են օրհնության ժեստի պատկերման այս երկու ձեւերը՝ մատների ճիշտ նույն դասավորությամբ⁸: Մանուելի կերպարները նույնպես հիշեցնում են Պիծակի կերպարներին՝ դեմքերի օվալը, հոնքերի, աչքերի, քթի պատկերումը, ինչպես նաև հրեշտակների երկնագույն թեփուկավոր թևազուլսները, լուսապսակը եզերող սպիտակ ուլունքաշարը, որոնց առկայությունը եւս մատնանշում է Պիծակի ազդեցությունը: Մանուելի աշխատանքներում Սարգիս Պիծակի հետ նկատելի են ինչպես դետալային,

⁷ А. Б. Геворкян, Армянские средневековые миниатюры из Тбилиси, КВ, N I, 1979, 155-166.

⁸ Վ. Հ. Ղազարյան, Սարգիս Պիծակ, Երևան, 1980, էջ 17-19:

այնպես էլ՝ կերպարային նմանություններ, սակայն առկա տարբերությունները ցույց են տալիս, որ նկարիչը, Պիծակից որոշ բաներ փոխառելով, այնուամենայնիվ, ունեցել է ընդօրինակման այլ աղբյուր եւս:

Այս ձեռագրին Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանն անդրադարձել է իր «Կիլիկյան հայկական թագավորության մանրանկարները» աշխատության «ԺԳ.-ԺԴ. դդ. մանրանկարչությունն ու Սարգիս Պիծակը» գլխում, որտեղ, հղելով Ա. Գետրգյանի հոդվածը՝ անհասկանալի պատճառներով հետագայում ավելացված բոլոր մանրանկարները վերագրում է գրիչ Հովհաննեսին, մինչդեռ Ա. Գետրգյանն իր սույն հոդվածն ամբողջովին նվիրել է Մանուել ծաղկողին, ում եւ համարում է տերունական շարքի ծաղկող⁹:

Սույն ձեռագիրն սկզբում կազմվել է Սկերայում 1293 թ.: Ձեռագրի գրիչն է Ստեփանոսը, իսկ նկարիչը՝ Սիոնը, ով ըստ հիշատակարանի՝ նկարել է միայն ավետարանիչների նկարները (իրականում կիլիկյան դպրոցի ոճով են արված միայն Մատթեոսի, Լուկասի եւ Հովհաննեսի պատկերները, եւ Սիոնին են պատկանում միայն այս երեք ավետարանիչների պատկերները, որի մասին հիշատակարանում նշված չէ) եւ գրել ցանկերը¹⁰:

Այս ձեռագիրը հետագայում՝ 1444 թ., նորոգվել եւ կազմվել է Թիֆլիսում Հովհաննեսի կողմից, ով գրել է նաեւ ձեռագրի 1444 թ. հիշատակարանը՝ Թիֆլիսի Կաթողիկե Ս. Աստվածածին եկեղեցու առաջնորդ Սարգսի պատվերով: Ձեռագրի ազատ թողնված էջերին պատկերվել է տերունական շարքը, լուսանցքներում եւս ավելացվել են Ավետարանից պատկերներ, որոնք պատկանում են ԺԵ. դ. ստեղծագործած Մանուելին, նրան են պատկանում նաեւ Հիսուսի նախահայրերի պատկերները: Մանուելի անունը ձեռագրի ուշ շրջանի հիշատակարանում նշված չէ, նրա անվանը մենք հանդիպում ենք Ծնունդի տեսարանը պատկերող էջի ազատ թողնված ստորին մասում, որտեղ նա իրեն պատկերել է ձեռագրի ստացողի հետ, ամենայն հավանականությամբ՝ Սարգսի, աղոթողի դիրքով, որտեղ նա թողել է մի մակագրություն. «Բ(ա)հ(անայ) Մանուել նկար(ո)ղ սուրբ տնարինականացս յիշեսցիք ի ս(ուր)բ յաղօթս ձեր»: Հավանաբար այս տեսարանի առկայությունն է դրդել Սվիրինին ենթադրելու, որ Մարկոս ավետարանիչի պատկերի ստորին մասում եւս ներկայացված են ձեռագրի նկարիչն ու ստացողը:

⁹ S. Der Nersessian, *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth century*, vol. I, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1993, p. 130.

¹⁰ «Զյւնդին գծող ցանկիցս եւ զնկարող սուրբ անտարանչացն զՍիոն նուստ քահանա, աղայեն յիշել ի սրբազան աղաթս ձեր ամենայն վայելոքդ դորա»: Տեն «ԺԳ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Ա. Ս. Մաթեոսյան, Երևան, 1984, էջ 726:

Ձեռագրի տերունական շարքն սկսվում է Ավետումով և ավարտվում Հոգեգալուստի տեսարանով: Ներկայացված են տերունական ինը պատկերներ, որոնք պատկերված են խորանների պատկերներով թերթերի հակառակ կողմի նախապես ազատ թողնված էջերին:

Տերունական շարք՝ Ավետում (2ա), Ծնունդ (2բ), Տյառնընդառաջ և Մկրտություն (3ա), Ղազարոսի հարություն և Այլակերպություն (4բ), Մուտքը Երուսաղեմ (5ա), Դժոխքի ավերում և Ոտնվա (6բ), Խաչելություն և Թաղում (7ա), Հարություն և Համբարձում (8բ), Սուրբ Հոգու գալուստ (9ա):

Տերունական շարքն սկսվում է *Ավետման* տեսարանով (նկ. 1): Նկարիչը տեսարանը ներկայացրել է կարմիր, անգարդ շրջանակի ներսում, որտեղ և պատկերել է իրադարձության հիմնական անձանց: Ձախ կողմում պատկերված է ավետաբեր հրեշտակը, որը մի ձեռքում բռնել է գավազանը, իսկ մյուսով օրհնում է Կույսին: Մարիամը պատկերված է նկարի աջ կողմում՝ նստած դիրքով, մանելու պահին: Մարիամի և Հրեշտակի վերելում պատկերված է աղավաղ տեսքով Սուրբ Հոգին, որը երկնքի կապույտ պատառիկից սուրում է դեպի Կույսը: Ողջ տեսարանի համար հիմնականում տարածք է հանդիսանում մագաղաթի անորոշ ֆոնը, բացառությամբ Տիրամոր կերպարի, որը ներկայացված է պայմանական ճարտարապետական շինության ներսում, և որը նրա համար ծառայում է և՛ որպես միջավայր, և՛ որպես իրադարձության վայրը հստակեցնող պատկեր: Ըստ ոչ կանոնական գրքի ավանդագրույցի՝ հրեշտակը Մարիամին երևում է նախ աղբյուրի մոտ, ապա՝ տանը, այն պահին, երբ Կույսը նստած մանում է տաճարի խորանի վարագույրի համար իրեն բաժին ընկած կարմիր թելը¹¹: Մեր մանրանկարում պատկերված է այն պահը, երբ Հրեշտակապետը, երկրորդ անգամ երևալով Մարիամին, հայտնում է ավետիսը:

Գաբրիել Միլլեն, անդրադառնալով Ավետման տեսարանի պատկերման հիմնական տիպերին, նշում է, որ նստած մանող Կույսը ներկայացնում է Պաղեստինյան ավանդագրույցը, իսկ ձեռքերը շարժող, կանգնած դիրքով Տիրամայրը՝ հելլենիստական և բյուզանդական: Նա ավետման տեսարանում Կույսի պատկերման երկու տիպ է առանձնացնում՝ մի դեպքում Կույսը նստած է պատկերվում՝ մանելիս կամ էլ գրքով, մյուս դեպքում՝ կանգնած աղբյուրի մոտ՝ մի ձեռքում գալար, ինչպես օրինակ, Սարգիս Պիժակի մանրանկարներում, կամ իլիկ: Գ. Միլլեն հանգամանորեն անդրադառնում է նաև պատկերման այս երկու տիպերում Մարիամի ձեռ-

¹¹ «Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութանց», հ. Բ., Վենետիկ, 1898, էջ 13-15:

քերի դիրքին¹²: Մեզ հետաքրքրող նստած Տիրամոր կերպարը հիմնականում ներկայացվում է կան մանելը դադարեցրած՝ ձեռքերը ծնկներին, կան մանելու պահին, կան էլ ուղղակի նստած՝ մի ձեռքը մերժման դիրքով վեր պահած: Մեր մանրանկարիչը մանող Տիրամոր մերժող ձեռքում՝ բուր մատի եւ ցուցամատի արանքում, տեղադրել է կարմիր կծիկը, ինչի արդյունքում Տիրամայրը միաժամանակ եւ՝ մանում է, եւ՝ մերժման ժեստ է անում: Պատկերման այս տիպը ներկայացված չի ոչ Գ. Միլլեի բազում օրինակներում եւ ոչ էլ մեր մանրանկարչին այդքան հարագատ Սարգիս Պիծակի նկարներում, ով հիմնականում նախապատվություն է տվել կանգնած Տիրամոր կերպարի պատկերմանը՝ աջ ձեռքը պատկերելով մերժման դիրքով, իսկ ձախ ձեռքում՝ գալար¹³: Ավետման տեսարանի նստած մանող Կույսի պատկերը բավականին շատ է հանդիպում Վասպուրականի դպրոցի մանրանկարիչների գործերում. որպես օրինակ կարող ենք նշել ԺԵ. դ. ստեղծագործած մանրանկարիչներ Թումայի 1414 թ. նկարագրողած ՄՄ Հ^մ 5523 եւ ԺԴ. դ. վերջին քառորդում ստեղծագործած Հովհաննես Խիզանցու 1402 թ. ՄՄ Հ^մ 5562 ձեռագրերը¹⁴: Վասպուրականի դպրոցի վերոնշյալ ձեռագրերում Կույսը ներկայացված է նստած, նրա մի ձեռքում պատկերված է իլիկը, մյուսում՝ երկնյուղ հարմարանք՝ հավանաբար իլիկի սանրը: Այս երկնյուղ հարմարանքը Վասպուրականի վարպետները տեղադրել են Կույսի վեր բարձրացրած ձախ ձեռքում, որի արդյունքում պատկերում տեսանելի է ձեռքի ափը, սակայն ի տարբերություն մեր մանրանկարչի՝ այս մանրանկարներում ձեռքն ուղղակի բռնել է իլիկի սանրը, ուստի այս պարագայում բռնող ձեռքը ոչ մի դեպքում չի կարող մերժում արտահայտել:

Ինչպես նշեցինք, Մարիամը ներկայացված է շինության ներսում, որը բաղկացած է ուղղանկյուն հիմնամասից, որտեղ պատկերված է նստած Կույսը, եւ եռանկյուն վերնամասից: Ընդհանուր տան այս պայմանական պատկերը թողնում է երկթեք տանիք ունեցող շինության տպավորություն: Տիրամայրը պատկերված է նստած եռոտնուկանման գահավորակին՝ ոտքերը հենած դարչնագույն բարձին:

¹² G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, deuxième édition, Paris, 1960, p. 67-85.

¹³ Վ. Հ. Ղազարյան, Սարգիս Պիծակ, Երևան, 1980, նկ. 20: Տես նաև S. Der-Nersessian, Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, 1937, Pl. LXXXIV:

¹⁴ Հ. Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Բ., Երևան, 1982, նկ. 25 եւ 39:



Նկ. 1. ՄՄ Հ^տ 5784, էջ 1ա



Նկ. 2. ՄՄ Հ^տ 5784, էջ 2ր



Նկ. 3, 4. ՄՄ Հ^տ 5784, էջ 4ր

Մանրանկարում գերակշռող գույներն են կարմիրը, երկնագույնն ու ոսկին: Ոսկով են արված Հրեշտակապետի և Տիրամոր լուսապսակները, ինչպես նաև՝ Տիրամոր համար ետնախորք ծառայող պայմանական տան պատկերի ուղղանկյուն մասը: Նկարիչը մանրանկարը հավասարակշռել է գունային լուծումներով. մանրանկարի ձախ կողմում պատկերված հրեշտակի երկնագույն քիտոնին և թևերի կորացող մասի երկնագույնին համապատասխանում է աջում Տիրամոր երկնագույն զգեստը, Տիրամոր ձախ ձեռքի կարմիր կծիկին և բարձին, որի վրա նա նստած է, համապատասխանում է հրեշտակի կարմիր պալիումը: Թե՛ հրեշտակապետը և թե՛ Տիրամայրը պատկերված են կարմիր գույպաներով, կարմիրով են ներկայացված վերելում Սուրբ Հոգին խորհրդանշող երկնագույն աղավնու կտուցն ու տոտիկները: Այս գունային պտույտն սկսվում է ձախից հրեշտակի երկնագույն պալիումով, բարձրանում դեպի վեր՝ երկնագույն մարմնով աղավնու պատկերը, և ավարտվում ներքելում՝ Տիրամոր զգեստի երկնագույնով: Տիրապետող այս գույների միապաղաղությունը կոտրում են պայմանական տան եռանկյունաձև տանիքի և Տիրամոր եռոտնուկատիպ գահավորակի դեղնականաչը, ինչպես նաև Տիրամոր գլուխն ու կրծքերը ծածկող մափորիոնի և ոտքերի տակի բարձի դարչնագույնը:

Ավետմանը հաջորդում է *Ծնունդի* տեսարանը (նկ. 2): Ներկայացված է եւ՝ հովիվների, եւ՝ մոզերի երկրպագությունը: Ողջ տեսարանն զբաղեցնում է էջի վերին մասը, որի ներքեւի մասում՝ շրջանակից դուրս, ինչպես նշեցինք, պատկերված են նկարիչն ու ձեռագրի պատվիրատուն՝ աղոթողի դիրքով: Տեսարանի առանցքն է Տիրամայրը՝ մեկնված մանուկ Հիսուսի խանձարուրի կողքին: Նրանց վերելում պատկերված է ութթեւանի աստղը: Տիրամորից դեպի ձախ պատկերված են երեք մոզերը, որոնց տարիքը տարբերակված է ըստ դեմքի մազածածկույթի՝ երիտասարդը պատկերված է անմորուս, միջին տարիք ունեցողը՝ սեւ մորուսով, իսկ տարեցը՝ սպիտակամորուս. երեքն էլ ներկայացված են թագերով, ընծաները ձեռքերում: Մեր մանրանկարում մոզերը պատկերված չեն ամբողջ հասակով, այլ՝ մինչեւ գոտկատեղը: Անմիջապես նրանց վերելում պատկերված է երկու հրեշտակ, որոնք ձեռքերը պարզել են դեպի Տիրամայրն ու Մանուկը: Տիրամայրը դիմահայաց է մոզերին, նրա ետելում՝ աջ կողմում, պատկերված են հովիվները, որոնք Մանուկի մանրանկարներում երկուսն են՝ մեկը ներկայացված է տարեց սպիտակամորուս, մյուսը՝ երիտասարդ անմորուս: Տարեց հովիվը ներկայացված է՝ ձեռքը պարզած դեպի հրեշտակը, որը պատկերված է նրանց վերելում և աջ ձեռքով օրհնում է հովիվ-

ներին: Հովսեփը պատկերի ներքեւի ձախ անկյունում է՝ նստած դիրքով՝ հայացքն ու աչ ձեռքն ուղղած դեպի Տիրամայրը: Մանրանկարում բացակայում է մանուկ Հիսուսին լողացնելու դրվագը: Պատկերում իրադարձության կենտրոնի՝ Տիրամոր ու Մանուկի շուրջ նկարիչը դրվագների տեսքով կցել է մոզերի եւ հովիվների երկրպագությունը, որոնց պատկերները միեւնոյն ժամանակ եւ՝ մաս են կազմում ընդհանուր իրադարձության, եւ՝ նրանից անջատվում են իրենց ետնախորքի գույնով: Գույնը Մանուկի մանրանկարներում հետաքրքիր մեկնաբանություն է ստանում. դա միաժամանակ թե՛ տարածք է եւ թե՛ գունային ֆոն. հովիվների երկրպագության դրվագի կանաչն ընկալվում է եւ՝ որպես ուղղակի գունային ետնախորք, որը կերպարներին զատում է ընդհանուրից, եւ՝ որպես իրադարձության վայր՝ բնություն: Այս պատկերները (մոզերի եւ հովիվների երկրպագությունը) ներկայացնող ետնախորք-միջավայրը հատում է ընդհանուր տեսարանի շրջանակն այնպես, որ տպավորություն է ստեղծվում, թե նկարիչը տեսարանը հավաքել է առանձին կտորներից, որոնք նույնիսկ ամբողջությամբ չեն տեղավորվում պատկերի ընդհանուր շրջանակի ներսում եւ տեղ-տեղ հատում են այն՝ ստեղծելով կոլաժի տպավորություն: Ընդհանուր տեսարանում գերակշռում է ոսկին, որի ներսում կապույտով զատված է իրադարձության առանցքը՝ Ծնունդը: Տիրամոր կերպարը, որը եւ հորինվածքի կենտրոնն է, եւ չափերով ամենամեծ պատկերը, ներկայացված է կարմիրի մեջ ընկողմանաձ, որն օվալաձեւ մանդորլայի նման ընդգրկում է նրա կերպարը:

Ծնունդի տեսարանին հաջորդող *Տյառնընդատաջն ու Մկրտությունը* ներկայացված են նույն էջի վրա: Վերելում Տյառնընդատաջն է, ներքելում՝ Մկրտությունը: Այս երկու տեսարանները եզերող շրջանակից դուրս կարդում ենք հետեւյալ մակագրությունը. «Ստացաւ ս(ուր)բ Աւետարանիս գտ(է)ր Ս(ար)գիս, եւ զամ(ենայն) արեան մերձաւորս իւրոյ յիշեսցիք ի ս(ուր)բ յաղաթս ձեր», որտեղ նշվում է Թիֆլիսի հոգեւոր առաջնորդ Սարգսի անունը, ում պատվերով 1444 թ. ձեռագիրը նորոգվել է: *Տյառնընդատաջը* ներկայացնող տեսարանի ձախ կողմում պատկերված են Հովսեփն ու Մարիամը, իսկ աջ մասում՝ Մանուկը գրկին Սիմեոն ծերունին եւ Աննա մարգարեուհին: Նրանց մեջտեղում պատկերված է Սուրբ Սեղանը՝ վրան գիրք: Հովսեփի եւ Մարիամի ձեռքերը մեկնված են դեպի Մանուկը, վերջինս աչ ձեռքով հպվում է Տիրամոր ձեռքին: Մարիամի պատկերում նկատելի է Պիծակի ազդեցությունը. փոխառնված է թե՛ Մարիամի

կեցվածքը եւ թե՛ ձեռքերի դիրքը¹⁵: Այս տեսարանում խախտված է տարածական ամբողջականությունը՝ Հովսեփի եւ Մարիամի կերպարները ներկայացված են ուղղանկյուն տարածքում՝ ոսկեգույն ֆոնին, նրանցից աջ Մանուկը գրկին Սիմեոն ծերունու եւ Աննա մարգարետու հետ պատկերները ներկայացված են մագաղաթի ֆոնին՝ կիրքորիում հիշեցնող ճարտարապետական շինության ներքո, որի հովանոցաձեւ ծածկը պատկերի աջ մասում խախտում է Մարիամի եւ Հովսեփի կերպարանքներն ընդգրկող ուղղանկյունն իր կամարով, բացի այդ, նկարի ձախ մասում կերպարները պատկերված են բավականին մեծ, քան աջ մասում: Արդյունքում մանրանկարի ձախ եւ աջ մասերն ընկալվում են իրարից անկախ եւ միմյանց հետ կապվում են միայն ձեռքերի շարժումով՝ Մարիամի եւ Հովսեփի ձեռքերը մեկնված են դեպի Մանուկը, իսկ նրանք՝ դեպի Տիրամայրը:

Տյառնընդառաջի պատկերից ներքեւ ներկայացված է *Մկրտության* տեսարանը: Հովհաննես Մկրտիչը պատկերի ձախ կողմում է՝ մի ձեռքը դրած Քրիստոսի գլխին, մյուսը՝ վեր պարզած: Հիսուս պատկերված է ջրի մեջ կանգնած, որը ներկայացված է հորիզոնական եւ ոչ զանգակաձեւ, ինչպես դա տեսնում ենք, օրինակ, Պիժակի նկարագարումներում, որտեղ գետի ջրերը ծածկում են Քրիստոսին մինչեւ ուսերը: Կերպավորված Հորդանանի պատկերը բացակայում է: Հիսուս պատկերված է դիմահայաց՝ աջ ձեռքով օրհնելիս: Քրիստոսից աջ պատկերված են երկու հրեշտակներ: Այս տեսարանում եւս օգտագործված է իրադարձության ներկայացման կոլաժային այն ձեւը, որը հատկապես արտահայտված էր Ծնունդի տեսարանում. գունային կտորը՝ որպես ժայռի պատկեր՝ Հովհաննեսի ետևում, բնությունն ներկայացնող կանաչը՝ հրեշտակների ետևում՝ կտրված եւ կցված մագաղաթի դատարկ ֆոնին: Այստեղ եւս Մանուկը օգտագործել է շրջանակի «անտեսման» իր հնարքը՝ աջ կողմում հրեշտակներին ընդգրկող կանաչ հատվածը մասամբ պատկերված է շրջանակի վրա, իսկ երկնագույն հատույթից (սեգմենտ) սուրացող Սուրբ Հոգու աղավաղակերպ պատկերը ներկայացված է Տյառնընդառաջի տեսարանի ներսում՝ ստորին մասում, որտեղից Սուրբ Հոգին խորհրդանշող աղավաղին, հատելով երկու տեսարանները միմյանցից առանձնացնող շրջանակը, սուրում է դեպի մկրտվող Քրիստոս:

Հաջորդ երկու տեսարաններն են՝ *Ղազարոսի հարությունը* եւ *Այլակերպությունը*, որոնք նկարիչը պատկերել է մեկ էջի վրա: Այստեղ խախտ-

¹⁵ Հմմտ. Սարգիս Պիժակի ՄՄ Հ^տ 5786 ձեռագրի էջ 16ա մանրանկարի հետ:

ված է ընդունված հերթականությունը՝ Ղազարոսի հարությունը պատկերված է Այլակերպությունից առաջ:

Ղազարոսի հարությունը տեսարանում (նկ. 3) նկարիչն, ըստ ընդունված պատկերագրության, ներկայացրել է Քրիստոսին իր աշակերտների հետ, որոնք այստեղ երկուսն են, Ղազարոսին՝ սպիտակ վարշամակով փաթաթված ուղղանկյունաձև դամբարանի ներսում, նրա կողքին՝ զարմացած ամբոխը՝ երեք հոգի, որոնցից մեկը ձեռքով փակել է քիթը, դամբարանաքարը բռնած անձը եւ Ղազարոսի երկու քույրերը՝ ծնկաչոք: Տեսարանի համար ետնախորք են ծառայում ոսկեգույնը, ժայռանման կարմիր եւ կանաչ գունային կտորները, որտեղ կարմիրը ֆոն է Քրիստոսի եւ աշակերտների կերպարների համար, իսկ կանաչը՝ Ղազարոսի եւ զարմացած ամբոխի համար:

Նույն էջին Ղազարոսի հարությանը հաջորդում է *Այլակերպության* տեսարանը (նկ. 4): Բավականին անփույթ եւ անտրամաբանական է իրար հաջորդող այս երկու տեսարանների տեղադրությունը: Այլակերպության վերին մասում պատկերված Ղազարոսի հարության տեսարանի դամբարանի դուռը պահող անձի ոտքերը դուրս են մնացել նկարի շրջանակից՝ հայտնվելով դատարկ տարածքում, որը պետք է ամբողջությամբ զբաղեցնեի Այլակերպության տեսարանը. վերջինս, սակայն, զբաղեցնում է ներքեւում թողնված թղթի ազատ հատվածի միայն մեկ երրորդը՝ աջ կողքում թողնելով չտրամաբանված մի դատարկ տարածք, որտեղ եւ հայտնվել են վերեւի տեսարանի կերպարի ոտքերը: Բացի այդ, անհասկանալի է նաեւ ականթագարդ երիզի հատվածը, որը նույնպես պատկերված է աջակողմյան ազատ թողնված մասում՝ չկապվելով ո՛չ Այլակերպության տեսարանը շրջագծող շրջանակին, ո՛չ էլ վերեւի տեսարանի՝ ոտքերը դուրս կախած կերպարին: Տեսարանում Հիսուս պատկերված է սպիտակամորուս Եղիայի եւ անմորուս Մովսեսի մեջտեղում, նրանք կանգնած են երեք թմբերի վրա: Նկարի ստորին մասում՝ թմբերի ներքեւի հատվածում, պատկերված են երեք առաքյալները՝ Պետրոսը՝ օրհնող ձեռքը պարզած դեպի Քրիստոս, Հովհաննեսը՝ կբած՝ այտը հենած աջ ձեռքին, Հակոբոսը՝ հայացքն ուղղած դեպի վեր, ձեռքերը կողք մեկնած: Մանրանկարում բոլոր կերպարները ներկայացված են լուսապսակով: Հիսուս առնված է աստվածային ինքնությունը խորհրդանշող երկնագույն մանդորլայի մեջ: Եղիայի երկու ձեռքերը մեկնված են դեպի Հիսուս, Մովսեսը մի ձեռքը պարզել է դեպի Քրիստոս, մյուսով գիրք է բռնել: Մանուկը այս տեսարա-

նում նախորդի նման որպես ֆոն օգտագործել է ոչ թե դատարկ մագաղաթը, այլ՝ ոսկին:

Մուտք Երուսաղեմ տեսարանը զբաղեցնում է ողջ էջը: Այստեղ եւս էջի ստորին մասում՝ մանրանկարի շրջանակից դուրս, կա 1444 թ. մակագրություն. «Զվերըստին ստացաւ ա(ուր)ր Ավետարանիս գտ(ե)ր Սարգիս եւ գիայր իւր Սողոմոն եւ գմայրն իւր Զուլու խաթուն եւ գեղբայրն իւր Ամիրագիզ եւ գիարեղբայրն իւր գտ(ե)ր Դավիթ եւ գիանիկն իւր զՍիթ խաթուն եւ գամ(ենայն) մերձաւորսն իւր յիշեսջիք ի ա(ուր)ր յաղաթս ձեր», որտեղ դարձյալ կարդում ենք ձեռագրի ուշ շրջանի պատվիրատուի՝ Սարգսի անունը, ինչպես նաեւ նրա հարազատների անունները: Մուտք Երուսաղեմ տեսարանը ներկայացված է ըստ ընդունված պատկերագրության, այսինքն՝ նկարի ձախ կողմում՝ ավանակի վրա, նստած Քրիստոս է աշակերտների հետ, երկու երեխաները, որոնք հագուստ են փոխում Քրիստոսի ոտքերի տակ, Հիսուսին տեսնելու համար ծաղր բարձրացած անձը, իսկ նկարի աջ կողմում Երուսաղեմի եւ նրա բնակիչների պատկերներն են: Տեսարանը շրջագծող շրջանակը վերելում անհավասարաչափ է. պատկերի ձախակողմյան մասը եզերող շրջանակը ընդհատվում է ավելի բարձր աջակողմյան կերպարները ներառող շրջանակով, իսկ վերջում եզրափակվում է Երուսաղեմ քաղաքը խորհրդանշող ճարտարապետական պատկերով, այսինքն՝ այս մասում շրջանակի գործառույթ կատարում է աշտարականման կառույցի ուղղահայացը: Խախտելով տեսարանի եւ շրջանակի սահմանը՝ Մանուելը տեսարանի մեջ է մտցրել վերելի մասում նկարի աջակողմյան հատվածը գատող շրջանակի մի թելը, որը, հայտնվելով նկարչատարածքում, կիսում է տեսարանը երկու մասի՝ ձախ մասում Քրիստոս է իր աշակերտների հետ, աջում՝ Երուսաղեմ քաղաքն իր բնակիչներով: Սակայն նկարչատարածքում հայտնված շրջանակի մասը չի կիսում ամբողջ տեսարանը վերից վար, այլ կարծես լինելով իրադարձության մասը՝ մնում է նկարի ձախ կողմում պատկերված լեռան ետևում: Այս տեսարանն, ի տարբերություն նախորդ բոլոր տեսարանների, կոմպոզիցիոն առումով բավականին հետաքրքիր է լուծված. այստեղ չկա չկազմակերպված տարածք, որն ունենք, օրինակ, Ավետման, Տյառնընդառաջի, Մկրտության տեսարաններում: Նախորդ տեսարանների համեմատությամբ նկարիչը բավականին բժախնդրորեն է մոտեցել այս տեսարանի պատկերմանը. եթե Ավետման տեսարանում նա ճարտարապետական կառույցի պատկերման մեջ սահմանափակվել էր ուղղանկյան վրա եռանկյուն պատկերելով, այստեղ նա բավականին մեծ տեղ է տրամադրել Երուսաղեմը

խորհրդանշող ճարտարապետական կառույցներին. տեսանելի է քաղաքի դարպասի ատամնավոր աշտարակի պատկերը, նկարի աջակողմյան մասը եզերող գմբեթակիր աշտարակը, իսկ նրանց կենտրոնում՝ Երուսաղեմի տաճարի պատկերը՝ կլոր գմբեթով, որի սրացող ծայրին նկարիչը կարմիր ժապավեն է պատկերել: Առհասարակ նկարիչն այս տեսարանում դետալների պատկերմանը մեծ տեղ է հատկացրել: Չկան այն ընհանրացումներն ու կրճատումները, որոնք առկա էին մյուս տեսարանների ներկայացման մեջ: Կոմպոզիցիոն առումով շրջանակի հետ աշխատելու հնարքներն այստեղ հաջողված են՝ պահպանված է տարածական ամբողջականությունը, ինչը չէր հաջողվել նախորդ տեսարանների պատկերման մեջ:

Մուտքը Երուսաղեմ պատկերին հաջորդող տեսարաններն են Դժոխքի ավերումն ու Ուտլվան: Այս երկու տեսարանները նկարիչը ներկայացրել է մեկ էջի վրա՝ Ուտլվային նախորդում է Դժոխքի ավերումը: Այս դեպքում եւս նկարիչը խախտել է իրադարձությունների հերթականությունը, ինչի արդյունքում Դժոխքի ավերումը հայտնվել է Խաչելությունից առաջ:

Մեկ էջի հարթությունը զբաղեցնող այս երկու տեսարանները ներկայացված են ուղղանկյուն շրջանակների մեջ՝ Դժոխքի ավերումը ներկայացնող տեսարանի փոքր ուղղանկյունը Ուտլվայի ավելի մեծ ուղղանկյուն շրջանակի վերելում:

Դժոխքի ավերումը տեսարանի առանցքը Քրիստոս է՝ խաչափայտը ձեռքին, ձախ ոտքը դրած պարտված Հաղեսի մեջքին, աջը՝ դժոխքի կոտրված դարպասի վրա: Նրանից ձախ պատկերված են Հովհաննես Մկրտիչը, Դավիթը և Սողոմոնը: Հովհաննես Մկրտիչը լուսապսակով է, իսկ Դավիթն ու Սողոմոնն, ըստ ընդունված կարգի, թագերով: Քրիստոսի կերպարի աջ կողմում Ադամի և Եվայի պատկերն է: Քրիստոս աջ ձեռքում բռնել է խաչափայտը, իսկ ձախով՝ Ադամի ձեռքը: Տեսարանում հանդերձյալ աշխարհում պատկերված կերպարները ներկայացված են մինչև կուրծքը, ամբողջ մարմնով են ներկայացված միայն Քրիստոս և հաղթված Հաղեսը: Տեսարանի համար օգտագործված է ոսկե ֆոնը: Նկարի ստորին մասում հանդերձյալ աշխարհը ներկայացված է սևակապույտով:

Ուտլվա նկարի ձախ կողմում պատկերված է Քրիստոս, աջ կողմում՝ աշակերտները: Քրիստոս կանգնած է բարձի վրա՝ ձեռքերում սրբիչ, որը ծածկում է նրա ավերքը: Նկարի ձախ մասում պատկերված աշակերտների խումբը սկսվում է Պետրոսի պատկերով, ավարտվում՝ Հովհաննեսով: Պետրոսը, որն առաջնորդում է առաքյալների խումբը, պատկերված է՝ աջ ձեռքը ճակատին, աջ ոտքը՝ Քրիստոսի ձեռքերում, իսկ ձախը՝ ջրով լցված

թափ մեջ: Աշակերտների խումբը ներկայացված է շարքերով՝ առաջին շարքում կերպարները պատկերված են ամբողջ մարմնով՝ նստած դիրքում, մյուսների կան միայն գլուխն է տեսանելի, կան պատկերված են մինչև կուրծքը: Առաջին շարքում հստակ զանազանելի են Պետրոս, Անդրեաս և Բարդուղիմեոս առաքյալները, որոնք սպիտակամորուս են, Անդրեասը, ըստ ընդունված կարգի, սպիտակ երկար մագերով է: Առաքյալների խումբը եզրափակող Հովհաննեսը, որն ըստ ընդունված պատկերագրության՝ անմորուս է, երևում է մինչև կուրծքը՝ երկրորդ պլանում՝ առաջին շարքում պատկերված առաքյալի ետևից: Հովհաննեսի ետևում տեսանելի է Հուդայի անմորուս կիսադեմը: Լուսապասկով է ներկայացված միայն Քրիստոս: Տեսարանի համար ետնախորք է ծառայում ոսկին: Նկարը կարդացվում է ձախից աջ: Նկարիչը այս տեսարանում եւս խուսափել է որևէ ճարտարապետական մոտիվի պատկերումից: Ընդհանուր տարածությունը ոսկին է, որը կերպարների համար ծառայում է որպես ֆոն և հիմք:

Այս երկու տեսարաններին հաջորդող պատկերները՝ Խաչելությունը և Թաղումը, եւս ներկայացված են մեկ էջի վրա: Նույն էջի աջ լուսանցքում թաղման տեսարանին զուգահեռ պատկերված է ձեռագրի ստացողը՝ Սարգիս քահանան՝ սեւ, սրածայր վեղարանման գլխանոցով, ծնկաչոք, հայացքն ու ձեռքերը ուղղած դեպի խաչված Քրիստոս: Նրա կերպարի կողքին կարդում ենք. «անընթռ. ստացող»:

Խաչելություն: Կենտրոնում ներկայացված է մահացած Քրիստոս (աչքերը փակ) խաչի վրա, որի խոցված աջ կողքից արյուն է ցայտում: Խաչից ձախ պատկերված է Մարիամը՝ գլխահակ, ձախ ձեռքը կրծքին դրած, աջը՝ պարզած դեպի Քրիստոս: Հովհաննեսը պատկերված է խաչի աջ կողմում՝ գլուխը աջ ափին հենած, իսկ խաչի վերելում՝ լուսինն ու արեւը: Խաչի հիմքում բացակայում է Ադամի գանգի պատկերը: Սա պատկերագրական այն արխայիկ ձևն է, որն, ըստ Գ. Միլլեի, Բյուզանդական պատկերագիրներն սկսեցին օգտագործել մոտավորապես ԺԱ. դարից՝ Մարիամը՝ ձախ ձեռքը կրծքին, աջը պարզած դեպի Քրիստոս, Հովհաննեսը, ինչպես մեր մանրանկարում է, այտը հենած աջ ափին, ձախ ձեռքն ազատ՝ առանց գրքի¹⁶: Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ Պիժակը, հրաժարվելով Կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ պատկերագրական ձևերից, որտեղ խաչի կողքին ներկայացվում էին հարյուրապետի և սուրբ կանանց պատկերները, հիմնականում նախապատվություն է տվել պատկերման այս արխայիկ

¹⁶ G. Millet, նշվ. աշխ., p. 404-405.

եղանակին: Մեր նկարչի համար, հավանաբար, օրինակ է ծառայել հենց Պիժակի նկարազարդումներից մեկը եւ ոչ ժ. դարի որեւէ ձեռագրի նկարազարդում, չնայած Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ մինչեւ ժԵ. –ժԶ. դդ. պատկերման այս պարզ ձեւը կիրառվում էր Հայաստանում¹⁷:

Դարչնագույն հորիզոնական երիզով այս տեսարանը անջատվում է հաջորդ՝ Թաղման տեսարանից:

Թաղման տեսարանում ներկայացված է մահացած Քրիստոս՝ կարմրավարդագույն պատանքի մեջ՝ պառկած դիրքում: Պատկերված չեն ողբացող կանայք, հրեշտակները, մահացած Հիսուսի մարմինը բռնած Հովհաննես Արիմաթացին եւ Նիկողեմոսը: Պատկած Քրիստոսի գլխավերելում գավազանով հրեշտակապետն է: Հրեշտակը պատկերված չէ ամբողջ հասակով, այլ մինչեւ գոտկատեղը: Քրիստոս պառկած է գերեզմանի վրա, որն ունի նրա կերպարը եզերող ուղղանկյուն շրջանակի ձեւ: Իրար հաջորդող այս երկու տեսարանների համար ֆոն է դատարկ մագաղաթը:

Համբարձում եւ *Հարություն* տեսարանները ներկայացված են մեկ էջում եւ դրա հարթությունը չեն կիսում նախորդ երկուական պատկերների նման. դրանք տեղադրված են իրար կողքի՝ ձախից աջ՝ Հարություն եւ Համբարձում: Այս պատկերներն զբաղեցնում են էջի ստորին հատվածը, մինչդեռ էջի վերին ձախ մասն ազատ է թողնված, իսկ աջ մասում պատկերված է Համբարձման տեսարանի մաս կազմող՝ գահին բազմած Քրիստոսի պատկերը: Մանուելը այստեղ եւս կիրառել է պատկերի շրջանակման ոչ համաչափ ձեւը՝ կողք կողքի տեղադրելով, վերելում խիստ սուր անկյուն կազմող Հարության տեսարանը շրջագծող ուղղանկյունը՝ Համբարձման՝ Փառաբանման տեսարանը ներփակող ուղղանկյան կողքին: Համբարձման պատկերի Փառաբանման տեսարանի շրջանակից դուրս կլոր մեղալիոնի մեջ ամփոփված է գահին բազմած հարություն առած Քրիստոսի պատկերը: Մեղալիոնը երկու կողքից բռնել են երկու հրեշտակներ: Առհասարակ, Համբարձման տեսարանը ներկայացնող մանրանկարներում գահին բազմած Քրիստոս ներկայացվում է մանդորլայի մեջ: Մեր մանրանկարում Քրիստոսի աստվածային լուսարձակումը կարմիրով է եզերված, ինչի շնորհիվ այն թողնում է մեղալիոնի տպավորություն, բացի այդ՝ այս պատկերը Աստվածամոր եւ առաքյալների համբարձումը փառաբանող տեսարանից դուրս է թողնված, ինչի արդյունքում ստացվել է երկու տեսարան՝ երկուսն էլ առնված առանձին շրջանակներում:

¹⁷ S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ., p. 157.



Նկ. 5, 6. ՄՄ Հ^ա 5331, էջ 1ր



Նկ. 7. ՄՄ Հ^տ 5331, էջ 3ա

Հարություն տեսարանում ներկայացված են ձախից երկու յուղաբեր կանայք՝ յուղի սրվակը նրանցից մեկի ձեռքին, աջում՝ հրեշտակը՝ Քրիստոսի թափուր գերեզմանի կողքին՝ գլորված գերեզմանաքարի վրա նստած: Տեսարանում բացակայում են քնած զինվորների պատկերները: Գերեզմանը ուղղանկյուն հիմքով եւ եռանկյունաձեւ տանիքով շինություն է, որի ներսում տեսանելի է Քրիստոսի կարմրավարդագույն պատանքը: Հրեշտակի հայացքը երեք քառորդով ուղղված է դեպի յուղաբեր կանայք: Նա աջ ձեռքով ցույց է տալիս թափուր գերեզմանը, ձախով բռնել է գավազանը: Կանանցից մեկը մի ձեռքում բռնել է յուղի սրվակը, մյուս ձեռքը հարց արտահայտող դիրքով պարզել է դեպի հրեշտակը:

Համբարձումը, ինչպես նշեցինք, ներկայացված է ոչ որպես մեկ պատկեր, այլ՝ երկու: Գահին բազմած Քրիստոս օրհնում է երկու ձեռքով: Այս պատկերը, խաղողի որթի զարդամուտիվով, կապվում է ուղղանկյուն շրջանակի մեջ առնված Փառաքանման տեսարանին, որտեղ պատկերված են Տիրամայրն օրանտի դիրքով, նրա ետեւից՝ աջ եւ ձախ կողմում, հրեշտակները՝ ձեռքերը վեր պահած: Առաքյալները երկու կողմից շրջապատել են Տիրամոր եւ հրեշտակների կենտրոնական այս խումբը: Առջեւի պլանում՝ հրեշտակների կողքին, ողջ հասակով պատկերված Պողոս, Պետրոս առաքյալները գրքերով են: Նկարի ձախ կողմում պատկերված Պողոս առաքյալը ձախ ձեռքով գիրքն է բռնել, իսկ աջով օրհնում է, աջ կողմում պատկերված Պետրոսը ձախ ձեռքում գիրքն է բռնել, իսկ աջ ձեռքը, որի ափն է տեսանելի, ուղղված է դեպի Տիրամայրը, մինչդեռ ձախ կողմում պատկերված Պողոսի աջ ձեռքի ափը, որով նա գիրքն է բռնել, ներկայացված է ամբողջությամբ թիկնոցով ծածկված: Մյուս առաքյալները, որոնց գլուխներն են տեսանելի, ձեռքերը պարզել են դեպի համբարձված Քրիստոս: Բոլոր առաքյալների հայացքներն ուղղված են դեպի վեր՝ Քրիստոսին, Տիրամոր հայացքն ուղղված է դիտողին, իսկ երկու հրեշտակներին՝ կողք: Այս եւ նախորդ տեսարանների համար ոսկին ծառայում է որպես ֆոն:

Տերունական շաբթը եզրափակում է *Հոգեգալուսի* տեսարանը: Էջի կենտրոնական մասն զբաղեցնող այս տեսարանն ընդգրկված է կամարաձեւ, ավելի ճիշտ՝ խորանաձեւ շրջանակի ներսում, որտեղ ներկայացված են տասներկու առաքյալները, կենտրոնում՝ ոճավորված կամարի ներսում, ազգերը խորհրդանշող երեք անձինք: Աղավնակերպ Սուրբ Հոգին վերեւից հատում է նկարի կամարաձեւ շրջանակը: Այստեղ եւս ֆոնը արված է ոսկով: Տեսարանի շրջանակից դուրս պատկերված է երկու մոմերով մի անձ, որի կողքին կարդում ենք «Սիմոն» մակագրությունը:

Տերունական շարքը բավականին էկլեկտիկ է: Ոճային եւ կառուցվածքային տեսանկյունից իրար հաջորդող տեսարանները չեն շարունակում մեկը մյուսին: Տերունական շարքի ոչ ամբողջական բնույթն առաջանում է նկարչի մոտեցումների բազմազանությունից. մի դեպքում նա, հետեւելով Պիժակին, դիմում է պարզ արխայիկ պատկերագրությանը (իր պատկերագրական տիպով արխայիկ է Խաչելության տեսարանը, որը Պիժակի մանրանկարներում հանդիպում ենք 1346 թ. Երուսաղեմի Հ^մ 1973 ձեռագրում¹⁸, եւ Մկրտության տեսարանը, որտեղ Քրիստոս պատակելված է ոչ թե երեք քառորդով, այլ դիմահայաց, իսկ կողքին՝ երկու հրեշտակ), մյուս դեպքում մանրանկարչության մեջ կիրառում է որմնանկարչությանը հատուկ պատկերների դասավորության կարգ. Համբարձման տեսարանի փառաբանման եւ համբարձված Քրիստոսի պատկերների առանձին մեկնաբանությունը հիշեցնում է եկեղեցու գմբեթի կենտրոնական մասում ներկայացվող համբարձված Քրիստոսի պատկերը: Մանուելի մանրանկարներում այս պատկերը գմբեթի նշանակություն է ստանում, Փառաբանման տեսարանը՝ գմբեթատակ տարածության, իսկ, օրինակ, Ոտնվայի տեսարանում նա օգտագործում է ոչ այնքան հաճախ կիրառվող պատկերագրական այն ձևը, որտեղ Քրիստոս պատկերվում է ոչ թե նստած կամ ծնկաչոք, այլ՝ կանգնած: Պատկերագրական այս ձևը հանդիպում ենք Ռոսլինի, ինչպես նաեւ ԺԳ. դ. Կիլիկիայում ստեղծագործած այլ նկարիչների¹⁹ մանրանկարներում²⁰, բայց ոչ Պիժակի, ում գործերում Քրիստոս պատկերվում է նստած աշակերտների երկու խմբերի միջև: Բացի այդ՝ մի դեպքում տեսարանին տրամադրվում է մի ամբողջական էջի մակերեսությամբ, մյուս դեպքում էջը բաժանվում է անհավասարաչափ մասերի՝ ներառելով մանր կերպարներով լցված տեսարաններ: Ակնհայտ է, որ էջի ազատ տարածքում կողմնորոշվելը նկարչի համար բավականին բարդ է եղել. շատ հաճախ նա, մեկ էջի վրա ներկայացնելով երկու կամ մեկ տեսարան, դրանք ներփակում է անհամաչափ շրջանակների մեջ՝ այսպիսով իր համար հեշտացնելով էջի մակերեսության վրա կողմնորոշվելու խնդիրը: Մի դեպքում տեսարանները կարծես տարածքի սղության պատճառով կրճատվում են կամ սեղմվում շրջանակի ներսում, մյուս դեպքում հակառակը՝ ավելանում է պարապ տարածք, որի առկայությունն անհասկանալի է: Իրականում չկա տարածքի սղության խնդիր: Նկարի-

¹⁸ S. Der-Nersessian, Miniature Painting..., նկ. 602:

¹⁹ Նույն տեղում, նկ. 389 եւ 390:

²⁰ Նույն տեղում, նկ. 224 եւ 388:

չը Ծնունդի տեսարանը (նկ. 2) սեղմում է էջի վերելի մասում եւ ստեղծում խիտ պատկերների մի միացություն, որի արդյունքում, կարծես, որոշ հատվածներ դուրս են մնում շրջանակից, կրճատվում են պատկերված անձինք (մոգերը ներկայացվում են ոչ ամբողջ հասակով), մինչդեռ էջի մյուս մասը մնում է չօգտագործված, իսկ Ավետման տեսարանին (նկ. 1) տրամադրված է մեկ ամբողջ էջի մակերես, որտեղ կերպարները գրեթե թողնված են դատարկության մեջ: Էջի մակերեսի ոչ ճիշտ օգտագործումը նկատելի է նաեւ մյուս տերունական պատկերների դեպքում: Մեկ էջի վրա ներկայացված Հարության եւ Համբարձման տեսարանները հենց էջի մակերեսին անհավասարակշռություն են ստեղծում. առանձին մեկնաբանություն ստացած՝ հարություն առած եւ գահին բազմած Քրիստոսի պատկերն ընկալվում է կտրված. որքան էլ այն զարդամոտիվի միջոցով կցված է Փառաքանման տեսարանին, այն ընկալվում է որպես առանձին, բայց ոչ լիարժեք կամ ավարտուն պատկեր, բացի այդ այն Հարության տեսարանի վերելում ազատ թողնված հատվածի հետ առաջացնում է աններդաշնակություն:

Մեկ ամբողջություն չեն կազմում նաեւ Տյառնընդառաջի ձախ եւ աջ մասերը, որտեղ թե՛ կերպարների չափերը եւ թե՛ ընտրված ետնախորքը այնքան չեն համապատասխանում միմյանց, որ նկարը կիսում են երկու մասի: Առհասարակ այս դիտոնանսը նկատելի է նաեւ ոսկեգույն ետնախորք եւ մագաղաթի ֆոնն ունեցող պատկերների միջեւ. մի դեպքում նկարիչը չափազանց պարզ, նույնիսկ պարզունակ եղանակով է աշխատել, մյուս դեպքում հակառակը՝ ավելի կոռու ու հասուն մեկնաբանություն է տվել տեսարանին: Օրինակ, եթե համեմատենք Թաղման տեսարանի պարզ կառուցվածքը Մուտքը Երուսաղեմ տեսարանի հետ, կնկատենք, որ առաջինում նկարիչը հնարավորինս պարզեցման է տարել տեսարանի պատկերումը՝ ներկայացնելով միայն պառկած Քրիստոսին, իսկ գլխավերելում ոչ ամբողջ հասակով հրեշտակին: Մուտքը Երուսաղեմ պատկերում հակառակն է՝ ողջ նկարչատարածքը կազմակերպված է, պատկերները կրճատված չեն, չկան ազատ կամ շատ խիտ լցված տարածքներ, նկարի ձախ եւ աջ մասերը հավասարակշռված են:

Մանուելի մանրանկարներում նվազագույնի է հասցված պատկերումը՝ կրճատված է համարյա այն ամենն, ինչը չունի ուղիղ առնչություն բուն սյուժեի հետ. գրեթե բացակայում է բնանկարը, որն այստեղ վերածվում է գունային հետքի. այսպես օրինակ՝ Մկրտության տեսարանի ժայռերն ունեն ոչ թե միջավայր ստեղծող գործառույթ, այլ վերածված են գունային ֆոնի, որոնք ծառայում են կերպարի արտահայտչականությանը, մինչդեռ

Ավետման տեսարանում հրեշտակի պատկերն ամբողջությամբ զուրկ է միջավայրից: Ս. Տեր-Ներսեսյանը բնանկարի կրճատում է նկատում Պիծակի աշխատանքներում, ով, սակայն, խուսափելով դատարկ տարածքից՝ հարթությունը լցնում էր զարդերով²¹: Ի տարբերություն Պիծակի՝ Մանուելն առհասարակ անտաքեր է զարդամոտիվների նկատմամբ՝ դրանք առկա են, բայց շատ չափավոր: Եթե Պիծակը, խուսափելով դատարկ տարածքից, հարթությունը լցնում էր զարդերով, իսկ հաճախ նույնիսկ պատկերված առարկաներն էին վերածվում զարդի²², Մանուելը զերծ է մնում տարածքը ծանրաբեռնելու այս հակումից: Արդյունքում նրա մանրանկարներում շատ հաճախ առաջանում է ազատ տարածք, որի առկայությունը երբեմն ստեղծում է դատարկության կամ անավարտության տպավորություն:

Մանուելի վրձնին են պատկանում Մատենադարանում պահվող եւս հինգ ձեռագրեր՝ ՄՄ Հ^մ 8875 (1447 թ.)²³, Հ^մ 6806 (1452 թ.), Հ^մ 6260 (1458 թ.), Հ^մ 7986 (1459 թ.), Հ^մ 7328 (ԺԶ. դ.)²⁴, որոնցից Հ^մ 6260 ձեռագիրը Ճաշոց է եւ ունի տերունական պատկերներ: Այս ձեռագրերից Թիֆլիսում են արված ՄՄ Հ^մ 5784, Հ^մ 8875 եւ Հ^մ 6806 Ավետարանները, Հ^մ 7986 ձեռագիրն արված է Կիկեթում (Վրաստան), իսկ Հ^մ 6260՝ Հաղպատում:

Ա. Գեորգյանը, խոսելով Մանուել մանրանկարչի մասին, իր հողվածում նրան ներկայացնում է որպես Թիֆլիսյան դպրոցի ծաղկող: Մինչդեռ ամենավաղ ձեռագրերը, որոնք նկարագարողվել են Թիֆլիսում, թվագրվում են ոչ վաղ, քան ԺԵ. դ.: Դրանք հիմնականում թվագրվում են ԺԷ. դ. եւ հասնում մինչեւ ԺԹ. դ.: Այս ձեռագրերից միայն մի քանիսն

²¹ S. Der-Nersessian, Manuscripts arméniens..., p. 162-163.

²² ՄՄ Հ^մ 5786 ձեռագրի Ավետման տեսարանում Պիծակը զարդի է վերածում ջրհորից բխող շատրվանը, իսկ Մարիամի ետեւում ներկայացված ճարտարապետական շինության պատկերը վերածում է զարդերով լցված ուղղանկյունների: Տե՛ս S. Der-Nersessian, Miniature Painting..., նկ. 596:

²³ Սույն ձեռագրի հիշատակարանում («ԺԵ. դարի հիշատակարաններ», Ա., էջ 606) նշված չէ նկարչի անունը: Մանրանկարները Մանուելի վրձնին վերագրելու համար հիմք են ծառայել դրանց պատկերման ոճը, ստեղծման վայրը՝ Թիֆլիս, թվականը՝ 1447, ձեռագրի գրչի անունը՝ Հովհաննես, ում անվանը հանդիպում ենք Մանուելի նկարագարողած 1452 թ. ՄՄ Հ^մ 6806 Ավետարանում, ինչպես նաեւ քննարկվող 1444 թ. ՄՄ Հ^մ 5784 ձեռագրում:

²⁴ Սույն Ավետարանը զուրկ է հիշատակարանից, չունի ո՛չ սկիզբ եւ ո՛չ էլ վերջ: Այն ընդգրկված է Թ.-ԺԷ. դդ. անանուն հայ մանրանկարիչների մատենագիտության՝ 2005 թ. լույս տեսած հատորում (Ա. Գեորգյան, Անանուն հայ մանրանկարիչներ. մատենագիտություն IX-XVII դդ., Գահիրե, 2005, էջ 253): Դատելով ձեռագրի մանրանկարների ոճից ու օգտագործված պատկերազարդությունից՝ Ա. Գեորգյանն այն վերագրել է Մանուելի վրձնին: Ձեռագրում առկա են տերունական երեք պատկերներ՝ Ծնունդ (143բ), Տյառնընդառաջ (144բ) եւ Հարություն (82բ):

են Ավետարան եւ պատկերների տեսակետից էլ հարուստ չեն. դրանցում հիմնականում առկա են լուսանցագարդեր, կիսախորաններ, իսկ երբեմն նաեւ՝ ավետարանիչների պատկերներ: Ա. Գեորգյանը, Մանուելին ներկայացնելով որպես թիֆլիսյան դպրոցի մանրանկարիչ, հիմք է ընդունում նրա պատկերագարդած ձեռագրերի ստեղծման վայրը, որոնցից ՄՄ Հ^մ 5784, Հ^մ 8875 եւ Հ^մ 6806 ձեռագրերն արված են Թիֆլիսում: Իրականում, Մանուելի ձեռագրերից բացի, չունենք որեւէ այլ ձեռագիր կամ ձեռագրերի մի խումբ, որոնց նկարագարդման ոճային ընդհանրությունը հիմք կծառայեր դրանք թիֆլիսյան հայկական դպրոց որակելու, բացի այդ՝ ԺԷ. դ. եւ ավելի ուշ շրջանի ձեռագրերի նկարագարդումները ոճային տեսանկյունից որեւէ առնչություն չունեն Մանուելի նկարագարդումների հետ: Հետեւաբար, միայն Մանուելի նկարագարդումները բավարար հիմք չեն թիֆլիսյան դպրոցի մասին խոսելու, իսկ նրան՝ այդ դպրոցի ներկայացուցիչ անվանելու համար: Իր հողվածում հեղինակն ինքն էլ նշում է, որ այն ձեռագրերը, որոնք թվագրվում են ԺԳ. եւ ԺԴ. դդ., այսինքն՝ մինչև Մանուելը, ունեն կիլիկյան ծագում եւ պարզապես պահվում են Թիֆլիսում, իսկ բուն Թիֆլիսում կազմված ձեռագրերը թվագրվում են ԺԷ. դ., սակայն դրանք էլ, ինչպես նշեցինք, պատկերագարդումներով հարուստ չեն եւ հնարավորություն չեն տալիս տեսնելու որեւէ որոշակի ոճի առկայություն:

Սրան հակառակ՝ Մանուել մանրանկարչի հետ ընդհանրություններ ունեն Վասպուրականում՝ Վանի շրջանում նկարագարդված երկու ձեռագիր, որոնցից մեկը ժամանակակից է Մանուելին, մյուսը, հստակ թվագրություն չունենալու պատճառով, մոտավորապես թվագրվում է ԺԵ. դարավերջ եւ ԺԶ. դարասկիզբ: Առաջինն Ավետարան է (ՄՄ Հ^մ 5331), մյուսը՝ մանրանկարիչների համար ուսուցողական նպատակով ստեղծված ձեռնարկ (Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարան Հ^մ 1434):

1458 թ. այս Ավետարանը գրվել է Կեցանա ձորում (գյուղ Արեւմտյան Հայաստանի Վանի նահանգում)՝ Սորավանքում (Սուրբ Աստվածածին): Ձեռագրի գրիչն է Հովհաննես քահանան, ծաղկողը՝ Ատոմը: Ձեռագիրը նկարագարդումներով բավական հարուստ է՝ ունի 10 տերունական եւ 4 ավետարանիչների պատկերներ, կիսախորաններ ու լուսանցագարդեր:

Ատոմի տերունական շարքն իրագործված է պատկերագրական նույն սխեմայով, ինչ Մանուելինը: Տերունական շարքն սկսվում է Ավետումով եւ ավարտվում Հոգեգալուստի տեսարանով: Ավետման տեսարանում (նկ. 5) օգտագործված է պատկերագրական այն համակարգը, որն ունենք Մանուելի մանրանկարներում: Նստած Կույսի կերպարը, որի աջ ձեռքը միա-

Ժամանակ եւ՝ մերժման ժեստ է անում, եւ՝ կծիկն է բռնել, նույնությամբ տեսնում ենք Ատոմի նկարագարողումներում: Առկա տարբերություններն էականորեն ոչինչ չեն փոխում: Ինչպես Մանուելը, Ատոմը նույնպես օգտագործել է երկու տեսարանները մեկ էջի վրա պատկերելու ձևը: Ատոմի Ավետման տեսարանը Ծնունդի հետ է կիսում էջը: Այս տեսարանն (նկ. 6) իրագործված է նույն եղանակով, միայն թե այստեղ Մարիամը դիմահայաց չէ մոգերին, Հովսեփը պատկերված է նկարի ձախ անկյունում, հովիվներից միայն մեկը կա, իսկ մոգերի կերպարները, ի տարբերություն Մանուելի, ներկայացված են ամբողջ հասակով: Այստեղ եւս արտահայտված է պատկերի կառուցման դրվագային մոտեցումը, սակայն մի տարբերությամբ՝ տեսարանի մասերը դուրս չեն գալիս նկարի շրջանակից: Ատոմը պահպանել է տերունական շարքի հերթականությունը՝ Այլակերպությունը պատկերված է Ղազարոսի հարությունից առաջ եւ ոչ հակառակը, ինչպես դա տեսնում ենք Մանուելի աշխատանքներում, Դժոխքի ավերումն Ատոմը ներկայացրել է *Հիսուսի երևումը սուրբ կանանց* տեսարանից հետո, այսինքն՝ Թաղումից եւ Համբարձումից հետո: Մանուելի մանրանկարում Ղազարոսի հարության եւ Այլակերպության տեսարանների էջի վրա ոչ ճիշտ տեղադրումն Ատոմի մանրագարողումներում լուծված է. նա մեկ ամբողջական էջի մակերեսը տրամադրել է Այլակերպության տեսարանին, որից հետո ներկայացրել է Ղազարոսի հարությունն ու Մուտքը Երուսաղեմ՝ մեկ էջի վրա: Ատոմը Ղազարոսի հարության տեսարանում (նկ. 7) կրճատել է գերեզմանի դուռը պահած անձի պատկերը, որի ոտքերը Մանուելի մանրանկարում դուրս էին մնացել նկարի շրջանակից եւ հայտնվել ներքեւի ազատ թողնված մասում: Համբարձման տեսարանն Ատոմի նկարագարողումներում հաջորդում է Դժոխքի ավերումը տեսարանին եւ ներկայացված է մեկ էջում՝ որպես մեկ պատկեր: Այստեղ Համբարձված Քրիստոս անջատված չէ Փառաբանման տեսարանից եւ ներկայացված է օվալաձև, այլ ոչ թե կլոր մանդորլայի ներսում:

Ատոմի մանրանկարներում եւս նկատելի է ճարտարապետական դետալների սղություն, բնապատկերի կրճատում, բացակայում է ոսկին, որի կիրառումը Մանուելի կողմից տեսնում ենք միայն ՄՄ Հ^մ 5784 ձեռագրում. նրա մյուս նկարագարողումներում ոսկին բացակայում է, եւ գունապնակն ավելի մոտ է Ատոմին՝ գույները հնչել չեն, ինչպես ՄՄ Հ^մ 784 ձեռագրում, այլ խամրած են, ակվարելային: Ի տարբերություն Մանուելի՝ Ատոմի կերպարներն ավելի խոշոր են, մարմնեղ, բացակայում է Պիծակի ազդեցությունը: Երկու նկարիչներին միմյանց մոտեցնում են օգտագործ-

ված պատկերագրական տիպը եւ կերպարների հարթապատկերային մեկնաբանությունը:

Ատոմ մանրանկարչի նկարագարողումներով հայտնի է եւս մեկ Ավետարան, որը պահվում է Չեսթեր Բիթիի հավաքածուում (The Chester Beatty Collection CBL564)²⁵: Այստեղ եւս առկա են տերունական հինգ պատկերներ՝ իրագործված նույն եղանակով, ինչ Մատենադարանում պահվող Հ^փ 5331 ձեռագրինը:

Մյուս ձեռագիրը, որը սերտ առնչություններ ունի Մանուելի՝ տերունական շարքի պատկերագրությանը, Մխիթարյանների մատենադարանում պահվող Հ^փ 1434 ձեռագիրն է: Սա հայ միջնադարյան մանրանկարչական արվեստի ուսուցողական մի ձեռնարկ է, որում նկարված են տարբեր ձեռագրերից վերցված ավետարանական եւ աստվածաշնչային տեսարանների պատկերման օրինակներ: Այս ձեռագրին առաջին անգամ անդրադարձել է Ղևոնդ Ալիշանը «Պատկերուսոյց գիրք» վերնագրով հոդվածում²⁶: Հիմք ընդունելով ձեռագրում առկա տեքստի վերջում եղած հիշատակությունը, որում խոսվում է ոմն Սիրունիի մասին, ով նահատակվել է 1511 թ. հունիսին, Ալիշանը մանրանկարիչների համար նախատեսված այս ձեռնարկը թվագրել է ԺԵ. դ. վերջ եւ ԺԶ. դ. սկիզբ: Նկարչական այս ձեռնարկի ընդհանուր եւ մանրակրկիտ նկարագրությանը կարելի է ծանոթանալ Ղ. Ալիշանի, Ս. Տեր-Ներսեսյանի²⁷, ինչպես նաեւ Ֆրեդերիկ Մակլերի աշխատություններում²⁸:

Ձեռքի տակ չունենալով Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարանի Հ^փ 1434 ձեռագիրը՝ կրավարարվենք Գանձասարի վերահրատարակած այս ձեռագրի տպագիր նյութով²⁹, որտեղ հավելված են պատկերներ, որոնք մինչ այդ չեն տպագրվել ո՛չ *Բազմավեսի* հատորներում, ո՛չ էլ Ս. Տեր-Ներսեսյանի հոդվածում, ուստի ձեռագրի մասին պատկերացում ենք կազմել՝ հիմնվելով նշված հոդվածների եւ դրանց ընձեռած իլյուստրատիվ նյութի վրա: Սույն ձեռագիրը բաղկացած է երկու տետրակից: Մեզ հետաքրքրում է առաջինի պարունակությունը, որտեղ ներկայացված տերունական պատկերները բավականին մեծ աղերսներ ունեն Մանուել-

²⁵ CBL հապավումը կարդա՛լ այսպես՝ Chester Beatty Library:

²⁶ Ղ. Ալիշան, «Պատկերուսոյց գիրք», «Բազմավես», թ. ԾԴ., 1896, էջ 289-293, 348-352, 385-397, 446-450 եւ նկ. 1-27:

²⁷ S. Der Nersessian, *Le carnet de modèles d'un miniaturiste Arménien, Études Byzantines et Armeniennes*, t. I, Louvain, 1973, p. 665-672.

²⁸ F. Macler, *Documents d'art arménien, De Arte Illustrandi, Collections diverses*, Paris, 1924, p. 25-35, figs. 9-21.

²⁹ «Գանձասար», թ. Գ., Երևան, 1993, էջ 329-352 եւ նկ. 17-23:

լի տերունական շարքի հետ: Եթե ընդունենք, որ սույն ձեռնարկն արված է ԺԵ. դարի վերջում եւ ԺԶ. դ. սկզբին, ինչպես այն թվագրել է Ալիշանը, ապա դրանք կարող են պատճենահանված լինել հենց Մանուելի ձեռագրից: Խոսելով այս ձեռնարկում տեղ գտած տերունական պատկերների մասին՝ Ս. Տեր-Ներսեսյանը դրանք համեմատում է Ատոմի նկարագրված CBL564 ձեռագրի մանրանկարների հետ: Եթե այս ձեռնարկում տեղ գտած պատկերները Ատոմի նկարագրողումների հետ ունեն ոճային եւ պատկերագրական ընդհանրություններ, ապա Մանուելի նկարագրողումների հետ պատկերաստույցի շարքն ունի պատճենահանության հասնող նմանություն: Տերունական շարքը նույն հերթականությունն ունի, ինչ Մանուելի մանրանկարներում: Հատկանշական է, որ Ղազարոսի հարությանը հաջորդող Այլակերպության տեսարանը ձեռնարկի հեղինակը պատկերել է շրջած՝ ոչ թե ուղղահայաց, այլ հորիզոնական, ինչի արդյունքում պատկերն ուղղահայաց է էջի երկարությանը եւ ոչ լայնությանը: Ս. Տեր-Ներսեսյանը պատկերի այս անսովոր տեղադրությունը կապում է հեղինակի անփութության հետ, ով, ուղղակի մոռանալով ընդունված հերթականությունը՝ այն պատկերել Ղազարոսի հարությունից առաջ, տեղադրել է հետո՝ ազատ մնացած մասում³⁰: Ինչպես նշեցինք, այս պատկերի անսովոր տեղադրությունն առկա է նաեւ Մանուելի մանրանկարներում, ով թեւեւ պատկերը ներկայացրել է ճիշտ ուղղվածությամբ, սակայն էջի մակերեսն այստեղ եւս անհասկանալի ձևով է օգտագործված: Այս երկու պատկերների համեմատությունը տպավորություն է ստեղծում, որ ձեռնարկի հեղինակը շրջել է պատկերը՝ խուսափելու համար այն ազատ տարածքից, որն առաջացել էր Մանուելի մանրանկարում, կամ ճիշտ հակառակը՝ Մանուելն է ձեռնարկի անփութ թեղադրությունը շրջել ճիշտ ուղղվածությամբ, որի արդյունքում էջի աջ մասում առաջացել է ազատ տարածք:

Մանուելի եւ այս երկու ձեռագրերի նկարագրողումների հետ պատկերագրական եւ ոճային ընդհանրություններ ունի ԺԶ. դարում Վանի տարածքում նկարագրված մի Շարակնոցի տերունական շարքի պատկերագրությունը³¹: Այստեղ եւս Ավետման տեսարանում ունենք նստած, միաժամանակ մանող եւ մերժման ժեստ անող Աստվածամոր կերպարը, Մկրտության տեսարանում ամբողջությամբ մերկ եւ դիմահայաց Քրիստոսի պատկերը, իսկ նրանից աջ՝ երկու հրեշտակ: Խաչելության տեսա-

³⁰ S. Der Nersessian, նշվ. աշխ., p. 670.

³¹ Հայդեւ Լեւոնուս Բուշաուզեւ, Նկարագրող հայկական ձեռագիրներ Մխիթարեան Միաբանութեան ի Վիեննա, Վիեննա, 1978, էջ 36, տախտակ՝ 56-59, նկ. 153, 154, 161 եւ 162:

րանում, ինչպես մեր ձեռագրում, ներկայացված են միայն Մարիամն ու Հովհաննեսը, ով ներկայացված է առանց գրքի՝ այտը հենած աջ ափին, խաչի վերելում՝ լուսինն ու արևը: Թաղման տեսարանն այստեղ ներկայացված է երկու տեղից հատվող խաչի ստորին մասում, որի երկու կողմում պատկերված են մոմեր, իսկ նկարի վերին անկյուններում ներկայացված են երկու հրեշտակներ: Այստեղ եւս Քրիստոսի մարմինն առնված է ուղղանկյան մեջ, որը երկու կողքերից բռնել են Հովհաննես Արիմաթացին եւ Նիկողեմոսը, որոնց հետևում պատկերված են երկու Մարիամները: Առհասարակ, ԺԵ.-ԺԷ. դդ. Վանի շրջանում նկարագրողված ձեռագրերում սովորաբար Խաչելության, Թաղման եւ Մկրտության տեսարանների պատկերագրությունը կրկնվում է. Խաչելության տեսարանում Հովհաննեսը հիմնականում պատկերվում է առանց գրքի՝ այտը հենած ափին, իսկ խաչի վերելում՝ արև եւ լուսին: Մկրտության տեսարանում Վանի շրջանի վարպետները նախընտրում են պատկերել Քրիստոսին ոչ թե երեք քառորդ դիրքով, այլ դիմահայաց, նրանից ձախ՝ երկու հրեշտակ, իսկ գետի ջուրը՝ ոչ թե կոնաձեւ, այլ՝ հորիզոնական, որը ծածկում է Քրիստոսի ոտքերը մինչեւ ձկները կամ միայն ոտնաթաթերը: Թաղման տեսարանում մահացած Քրիստոսի կերպարը Վանի դպրոցի մանրանկարիչները հիմնականում շրջագծում են ուղղանկյան մեջ: Թաղման տեսարանը գրեթե անփոփոխ է. այս դպրոցի ԺԵ.-ԺԷ. դդ. պատկերագրությանը հատուկ է տվյալ տեսարանը ներկայացնել երկու տեղից հատվող խաչափայտի ստորին մասում, որի երկու կողմում պատկերվում են մոմեր, իսկ Քրիստոսի մարմինը ներկայացվում է ուղղանկյան մեջ առնված: Մահացած Հիսուսի մարմինը բռնած Հովհաննես Արիմաթացու եւ Նիկողեմոսի ետևում երբեմն պատկերվում են երկու Մարիամները: Մանուելն այս տեսարանում կրճատել է թե՛ խաչափայտը եւ թե՛ Հիսուսի մարմինը բռնած անձանց պատկերները, սակայն այստեղ պահպանված է Քրիստոսի մարմինն ուղղանկյան մեջ ներկայացնելու պատկերագրական ձևը: Մանուելի պատկերած Թաղման տեսարանում խաչի կրճատումը հավանաբար պայմանավորված է նրանով, որ այն ներկայացված է Խաչելության տեսարանի հետ նույն էջին՝ ստորին մասում՝ Խաչելությունից հետո, հետևաբար երկրորդ անգամ խաչի պատկերումն այստեղ արդեն ավելորդ կլիներ:

Վրաստանում՝ մասնավորապես Թիֆլիսում, ստեղծագործած Մանուել ծաղկողի մանրանկարների հետ Վանի շրջանում ստեղծված մանրանկարների պատկերագրական եւ ոճային նմանությունները նրան կապում են Վան-Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի հետ: Պատ-

կերների պարզ հարթապատկերային մեկնաբանությունը, տեսարաններում ճարտարապետական մոտիվների բացակայությունը և առահասարակ միջավայրի անտեսումը գործող կերպարների առաջնայնության համեմատ հատուկ են քննարկված այս և ԺԵ.-ԺԷ. դդ. Վանի տարածքում նկարագարված ձեռագրերին: Մանուելը, ստեղծագործելով Թիֆլիսում, կիրառել է այն պատկերագրությունը, որը հատկապես օգտագործում էին Վանի շրջանում ստեղծագործող մանրանկարիչները, ուստի նա թե՛ ոճի և թե՛ իր կիրառած պատկերագրության տեսանկյունից պատկանում է Վասպուրականի դպրոցին:

РЕЗЮМЕ

В статье представлена первая иллюстрированная рукопись миниатюриста 15-го века Мануела. В ней дано описание миниатюр позднего периода, и по общей схеме определен их иконографический тип. Делается также сравнительный анализ миниатюр Мануела с сюжетными миниатюрами двух других рукописей. На основе общей иконографической схемы выявлена школа художника.

SUMMARY

The article represents the first illuminated manuscript of the miniaturist Manuel, the 15th century. It gives an account of the late period miniatures and the definition of their iconographic type by a general scheme. A comparative analysis of Manuel's illuminations with the narrative cycles of two other manuscripts is also presented. On the basis of the general iconographic scheme an attempt is made to reveal the illuminator's school.

