

ՄԵԴԱ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ՄՄ

ԳԱՌՆԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

պարսկական գիր. թեկնածու, ՄՄ

Ս. ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ՕՁՆԵՅՈՒ ԿԵՐՊԱՐԸ ՅԱՅ ԶԵՈՎԱՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Սրբապատկերը՝ որպես արվեստի ինքնատիպ դրսեւորում, համակողմանի քննության կարիք ունի: Այսօր դեռեւս չկան ամբողջական աշխատություններ, որոնք կտան սրբապատկերի ստեղծման, տարածման եւ զարգացման հետ կապված բոլոր հարցերի պատասխանները: Վերջին շրջանում սրբապատկերի ուսումնասիրման հարցը գտնվում է ուսու եւ եվրոպացի գիտնականների ուշադրության կենտրոնում, ինչի արդյունքում գրվել են տարբեր աշխատանքներ, որոնք ընդգծում են սրբապատկերի դերն ու կարեւորությունը հոգեւոր արվեստում:

Սրբապատկերի քննությունը մեծ հետաքրքրություն է ձեռք բերել միջնադարյան արվեստով զբաղվողների շրջանում: Կարելի է նշել Ա. Լիդովի, Հ. Բելտինգի, Ռ. Կորմակի եւ այլոց աշխատությունները¹, որոնցում քննվում են սուրբ կերպարներին նվիրված պատմական վկայությունները, ծիսական պաշտամունքին, եկեղեցու հարդարման համակարգում դրանց զբաղեցրած տեղին եւ դերին վերաբերող հարցերը:

Հայ իրականության մեջ տերունական սրբապատկերների քննությանն է անդրադարձել արվեստաբան Հ. Հակոբյանը՝ բացահայտելով Հիսուս Քրիստոսի, Ս. Խաչի կամ Ս. Նշանի եւ Մարիամ Աստվածածնի կերպարների պաշտամունքն ու գաղափարական առանձնահատկությունները²: Հայ եկեղեցու կողմից սրբադասված առանձին սրբերի՝ Գրիգոր Լուսավորչի, Գրիգոր Նարեկացու կերպարների քննությանն արվեստում անդրադարձել են Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Ս. Մանուկյանը, Դ. Ղազարյանը³ եւ այլք:

¹ А. Лидов, Икона и иконическое в сакральном пространстве. В сборнике: Икона в русской словесности и культуре, Москва, 2012, с. 83-108. А. Лидов, Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре, Москва, "Феория", 2009. Х. Бельтинг, Образ и культ. История образа до эпохи искусства, Прогресс-Традиция, 2002. Р. Кормак, Иконы, издательство "Гранд", 2008.

² Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Հայոց տերունական սրբապատկերները, Երեւան, 2003:

³ Տե՛ս Ս. Տեր-Ներսեսյան, Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարները բյուզանդական արվեստում

Սրբապատկերը գեղանկարչության առանձին ստեղծագործությունն է, որը հանդես է եկել ոչ միայն փայտե տախտակների, կտորի եւ այլ նյութերի վրա, այլեւ որմնանկարներում եւ մանրանկարներում: Որպես նյութ սկզբնական շրջանում կիրառել են մոմաներկեր, ապա նաեւ՝ տեմպերա, յուղաներկ:

Սրբապատկերի ընդհանուր համակարգում եկեղեցին մշակել է որոշակի պատկերացում կերպարի եւ նմանության, արտաքին ձեւի եւ բովանդակության վերաբերյալ⁴:

Սրբերի պատկերների վաղ օրինակների հանդիպում ենք արդեն Դ.-Ե. դարերում, որոնք ներկայացնում են նաեւ եկեղեցու նշանավոր հայրերի, ճգնափորների պատկերներ՝ գուցե արված կենդանության օրոք: Սկզբնական պատկերատիպը ներկայացրել է միայն սրբին, իսկ ավելի ուշ դրանք հարստացվել են սրբի վարքից վերցված հետաքրքրական դրվագներով, որոնք դարձել են այս կամ այն սրբի պատկերման տարբերակիչ առանձնահատկությունը: Եվ բացի այդ, շատ կարեւոր է ընդգծել, որ սրբապատկերը մի տեսակ «միջնորդ» է դարձել աստվածության հետ հաղորդակցվելու համար:

Այս կամ այն սրբի ֆիզիկական հատկանիշների ճշգրիտ վերարտադրման խնդիրը տարբեր ընկալումներ է ունեցել. Եպիփան Կիպրացին, օրինակ, մերժում էր Քրիստոսի, մարգարեների, առաքյալների կերպարների պատմական ճշմարտացիության հավանականությունը՝ դրանք համարելով բացառապես նկարիչների երեւակայության արդյունք⁵:

Ժիլբեր Դագրոնն անդրադառնում է սուրբ կերպարներին եւ դրանց պորտրետային նմանության խնդրին՝ ավարտուն պատկեր համարելով այն նկարը, որը ներկայացնում է իրական կերպարի երեւակայական վերարտադրումը. «Քրիստոնեությունը դիմում է նեոպլատոնականների եւ պյութագորականների համար այդքան ընդունելի գաղափարին, որի համաձայն՝ ցանկացած ֆիզուրատիվ պատկեր ոչ ավելին է, քան կերպարի կերպարը: Սրբի «իրական կերպարի» փոխանցումը ոչ միայն ֆիզիկական գծերի փոխանցում է ենթադրում, այլեւ իր «հայտնության» արտացոլում⁶:

տում, Հայ արվեստը միջնադարում, Երեւան, 1975, էջ 64-70, նաեւ՝ Ս. Մանուկյան, Դ. Ղազարյան, Գրիգոր Նարեկացին հայ ձեռագրական արվեստում, Երեւան, 2016:

⁴ Տե՛ս Հ. Հակոբյան, նշվ. աշխ., էջ 17:

⁵ Տե՛ս Ժ. Դագրոն, Священные образы и проблема портретного сходства (перевод П. Е. Лукина), Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Редактор-составитель А. М. Лидов, «Мартис», Москва, 1996, с. 21:

⁶ Տե՛ս Ժ. Դագրոն, Священные образы и проблема портретного сходства, с. 34:

Ամփոփելով վերոնշյալը՝ կարող ենք ասել, որ կերպարը միշտ երեւակայական է եւ ըստ այդմ՝ կենդանի:

Քրիստոնեական սրբապատկերը լավագույնս ներկայացնում է Ներսես Լամբրոնացին իր Ատենաբանության մեջ. «...գործրինակ՝ թէ ախորժէ ոք գծագրութեամբ դեղուց պատկեր նկարագրել, զպէսպէս երանգս դեղոցն ի կիր ածէ եւ ջանա ուշիւ իմաստիցն զնա՝ ի տիպ եւ ի հասակ եւ ի ձեւ կենդանեաց յօրինակել, զի հաճելի եւ ցանկալի որպէս զկենդանի թուեսցի տեսողացն՝ անկենդանին»⁷:

Իսկ Մայր Մաշտոցի «Կանոն զնկարեալ եկեղեցի աւրհնել» կանոնում ասվում է. «Դու, Տէ՛ր, սրբեա եւ աւրհնեա զկերպագրութիւնս զայս՝ ի պատիւ եւ ի վայելչութիւն եկեղեցւոյ քո»⁸:

Այս հարցին անդրադառնում է նաեւ Հովհաննես Սարկավագն իր «Վասն պատկերաց» երկում. «մեք աչաց յայտնի կացուցանեմք՝ հաւատարմագունին զգայութեանց»⁹, ինչն արձագանքն է բյուզանդական գեղագիտության մեջ տարածում գտած այն տեսակետի, թե «աստվածային ճշմարտությունները տեսողական պատկերներով են»¹⁰ հանդես գալիս:

Հովհաննես Սարկավագը տարբեր սրբերի ընկալման կապակցությամբ նշում է, որ դրանք պետք է պատվելի լինեն, սակայն այդ պատկերը չպետք է աստվածացվի, ինչը կհանգեցնի կռապաշտության. «յորժամ զկենդանագրութիւն նոցա պատկերաց տեսանեմք յեկեղեցիս եւ ի վկայարանս, երկրպագելով Աստուծոյ զճգնութիւն նոցա միջնորդ եւ աւժանդակ մեզ առ նոյն ինքն մատչելոյ առնումք աղաչել նոքօք, որոց գծագրութիւնն եւ ոչ եթէ գունովք երանգոցն եւ կամ զինչ նիւթովք իցէ...»¹¹, ինչը փաստում է մեր՝ վերը նշված այն միտքը, որ սրբապատկերը միջնորդի է վերածվում Աստվածության եւ հավատացյալի միջեւ:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը, քննության ենթարկելով Վրթանես Քերթովի «Յաղագս պատկերամարտից» գործը, եւս մեկ անգամ փաստում է, որ Հայաստանում եկեղեցին պատկերների նկատմամբ երբեք բացասական վերաբերմունք չի ունեցել. «...տեսանեմք նկարեալս զսուրբ կոյսն Աստուածածին ի գիրկս իւր ունելով զՔրիստոս՝ իբրեւ յայնժամ զարարիչն

⁷ «Ատենաբանութիւն սրբոյն Ներսեսի Լամբրոնացւոյ», Վնենտիկ, 1812, էջ 140:

⁸ «Մայր Մաշտոց», աշխատ.՝ Գեորգ Տէր-Վարդանեանի, Ս. Էջմիածին, 2012, էջ 160:

⁹ Տէս Հ. Քյոսեյան, Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. Էջմիածին, 1995, էջ 147:

¹⁰ Տէս՝ В. Лазарев, История византийской живописи, т. I, Москва, 1947, с. 18:

¹¹ Հ. Քյոսեյան, նշվ. աշխ., էջ 150:

իւր եւ զորդի՝ եւ զստեղծիչն ամենայնի: Իսկ ի մեհեանս կռոցն Անահիտ եւ պղծութիւնք իւր եւ պատիրք. իսկ յեկեղեցիս քրիստոնէից, եւ յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զսուրբ Գրիգոր եւ աստուածահաճոյ չարչարանք իւր եւ սուրբ առաքինութիւնք, եւ զՍտեփանոս Նախավկայ ի մէջ քարկոծչացն, զերանելի եւ զփառաւոր կոյսն սուրբ զԳայիանէ եւ զՀռիփսիմէ հանդերձ ամենայն ընկերօքն եւ յաղթող նահատակօքն. նոյնպէս եւ զայլ առաքինիս եւ զպատուականս եւ զհրեշտակակրօնս՝ զորս ոչ բաւեմք ընդ համար անցուցանել»¹²:

Այս կապակցութեամբ համոզիչ են նաեւ Հովհաննես Մայրավանեցու (Մայրագոմեցու) եւ Հովհաննես Օձնեցու վկայութիւնները: Հովհաննես Օձնեցին նույնպէս կարեւորել է պատկերի դերը իր՝ «Ընդդէմ պաւղիկեանց» գործում. «Իսկ մեք զկենդանին եւ զկենդանացուցիչն Քրիստոս յամենայն նիւթս մարդակերպ նմանութեամբ նկարագրեմք»¹³.... Իսկ մեք զայն միայն յիւրաքանչիւրոցն բացորոշեալ պատուեմք՝ ի նիւթոց, յորոց վերայ զնմանութիւն պատկերին Քրիստոսի եւ խաչին իւրոյ ձեւացուցանիցեմք»¹⁴: Այս կապակցութեամբ Հ. Քյոսեյանը գրում է, որ նույնիսկ այս դեպքում պաշտովում է ոչ թե նյութը, որի վրա պատկերված է Աստվածութիւնը, այլ «Բանն Աստուած» կամ Խաչի նշանը¹⁵:

Բացի Քրիստոսի պատկերից՝ Ներսէս Շնորհալին խոսում է նաեւ սրբերի պատկերների նկատմամբ ունեցած հարգանքի մասին. «...ընդունիմք եւ երկրպագեմք պատկերի տնօրէնութեան Փրկչին մերոյ, այլեւ զամենայն սրբոց պատկերս՝ ըստ իւրաքանչիւր կարգի պատուեմք...»¹⁶:

Պատկերների պաշտամունքի արմատներն անմիջականորեն կապվում են Հռոմի կայսրերի պաշտամունքի հետ եւ ձեւավորվում են արդեն բյուզանդական ժողովրդական քրիստոնեութեան մեջ¹⁷:

Բացի այդ, կարեւոր է ընդգծել մի հանգամանք եւս. սրբերի պատկերների դեպքում մենք գործ ունենք իրական եւ կենդանի նախատիպի հետ, ինչն այդ դեպքում բացառում է նյութապաշտութիւնը, քանզի

¹² Ս. Տեր-Ներսէսյան, նշվ. աշխ., էջ 13-14:

¹³ «Նորին ընդդէմ Պաւղիկեանց», Մատենագիրք Հայոց, հտ. Է., Ը. դար (Յաւելուած), Անթիլիաս-Լիբանան, 2007, էջ 40 (այսուհետ՝ ՄՀ):

¹⁴ Անդ., էջ 42:

¹⁵ Տես Հ. Քյոսեյան, նշվ. աշխ., էջ 135:

¹⁶ Ներսէս Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Ս. Էջմիածին, 1865, էջ 31:

¹⁷ Տես Ա. Սահակյան, Միջնադարյան պատկերապաշտութեան հայկական տարբերակը, ՊԲՀ, 1987, թ. 2, էջ 151:

պատկերը կրում է նախատիպի բովանդակության կնիքը, գուցե ոչ միշտ արտաքին հատկանիշների ստույգությունը, սակայն միշտ արտահայտում է կերպարի բովանդակային առանձնահատկությունները: «Դեմքը զուրկ է իրականությունից եւ օբյեկտիվությունից, բայց սուբյեկտիվության եւ օբյեկտիվության սահմանը մեր գիտակցությանը հստակ տրված չէ, ինչի արդյունքում մենք վստահ ենք լինում մեր ընկալածի իրական լինելու մեջ, չգիտենք կամ գուցե հստակ չգիտենք, թե ինչն է մեր ընկալածի մեջ իրականը»¹⁸: Ստացվում է, որ իրական կերպարը բավական պայմանական է դառնում, քանզի այն իրական է այնքանով, որքանով դա թույլ է տալիս մեր գիտակցությունը. մենք ավելի շատ գործ ունենք գեղարվեստական կերպարի հետ:

Սրբանկարը կարող էր ստեղծվել աշխարհիկ մարդու կողմից՝ դուրս մնալով եկեղեցու խիստ հսկողությունից, սակայն սրբապատկերը առանձին քննության առարկա է մանրանկարչության մեջ, քանզի այս դեպքում ծաղկողների մեծ մասը եկեղեցու սպասավորներ են եղել: Սա թույլ է տալիս ասել, որ հատկապես մանրանկարչության մեջ սրբապատկերի ստեղծումը ենթարկվել է որոշակի կանոնի:

Հարց է առաջանում, թե ում է եկեղեցին ընդունում որպես սուրբ պատկերի հեղինակ: Այս հարցի պատասխանը տալիս է Պավել Ֆլորենսկին՝ նշելով, որ եկեղեցին սրբապատկերի հեղինակ ընդունել եւ ընդունում է սուրբ հայրերին, քանզի նրանք են, որ հայտնության միջոցով կարողանում են վերարտադրել սրբապատկերը¹⁹: Արդյունքում նկարիչները մեզ են փոխանցում պատկերներ, որոնք իրենց տեսիլքների արդյունքն են: Այդ կերպարները միս ու արյուն են դառնում, գիծ ու գույն ստանում:

Դատելով մեզ հասած նյութից՝ կարող ենք ենթադրել, որ մշակվել է սրբի պատկերի ստեղծման մի ամբողջական կանոնական համակարգ: Սրբապատկերի առանձնահատկություններից մեկը դրա՝ ճակատային պատկերումն է՝ դեմքով դեպի դիտողը: Այս եղանակով ընդգծվում է պատկերի խորքը, ներթափանցող հայացքը՝ լայն բացված, անթարթ աչքերի շնորհիվ: Ներքին ապրումների արտահայտումը դրսևորվում է սեղմված շրթունքների միջոցով: Որպես կանոն՝ սրբապատկերի խորքը ծանրաբեռնված չէ, ինչի նպատակը դիտողին կերպարի էության վրա կենտրոնացնելն է: Գլուխը՝ որպես հոգեւոր արտահայտչականության կենտրոն, իրեն է ենթարկում մարմնի մյուս մասերը:

¹⁸ П. Флоренский, Иконостас, Москва, 2003, с. 29-30.

¹⁹ Անդ, էջ 52:

Հետաքրքրական է մի հանգամանք եւս. բացառված չէ, որ նկարիչները սրբերին, գուցե նաեւ Քրիստոսին պատկերում էին իրենց պես՝ մարդուն բնորոշ առանձնահատկություններով²⁰: Անկախ նրանից, թե Քրիստոսի, Տիրամոր, առաքյալների եւ սրբերի պատկերներին ինչ ծագում է վերագրվում, նրանց պատկերման հիմքում ընկած է մարդկային կերպարը:

Այս հարցի կապակցությամբ հետաքրքրական է Պ. Ֆլորենսկու տեսակետը, որը սրբապատկերի ծագման աղբյուրները բաժանում է չորս մասի.

1. Աստվածաշնչյան, որը հիմնված է Աստծո խոսքով տրված իրականությունների վրա,

2. Դիմանկարային, որի հիմքում ընկած են նկարչի փորձն ու հիշողությունը, ով ժամանակին տեսել է պատկերվածին եւ ծանոթ է իրադարձություններին,

3. Գրավոր եւ բանավոր վկայությունների վրա հիմնված,

4. Սրբապատկերային, ինչի հիմքում նկարչի սեփական հոգեւոր փորձն է՝ պայմանավորված տեսիլքով կամ խորհրդավոր երազով²¹:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ սրբապատկերը հայտնություն է, նույնիսկ այն դեպքում, երբ խոսքը դրա դիմանկարային բնույթի մասին է, ինչը կարող է արտահայտվել լուսաստվերի եւ գունային մշակման միջոցով:

Հայ եկեղեցու «պատկերազրական կանոնում» Հիսուս Քրիստոսի, Տիրամոր, մարգարեների, առաքյալների պատկերներին զուգահեռ կենցաղավարել են նաեւ ազգային սրբերի, եկեղեցու հայրերի պատկերներ: Սակայն ոչ բոլորի պատկերներն են մեծ տարածում ունեցել կամ գունեւ հասել մինչեւ մեր օրերը: Գ. Վեբերը եկեղեցիներում պատկերների թվի եւ դրանց հարգանքի աստիճանի տարբերությունները բացատրում է քրիստոնյաների տեղական սովորույթներով եւ ազդեցիկ իշխանավորների նախասիրություններով²²:

Դիմելով Երեւանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (այսուհետ՝ ՄՄ) ձեռագրական հավաքածուին՝ փորձել ենք ընդհանրական պատկեր ստեղծել Հայ եկեղեցու՝ մեծ համարում ունեցող հայրերի, կաթողիկոսների եւ սրբերի վերաբերյալ: Ուսումնասիրությունը արդյունքում հստակ է դառնում, որ մեծ պատկերախումբ են կազմում Գրիգոր Լուսա-

²⁰ Այս հարցին բավական հանգամանալից անդրադառնում է Զ. Հերրինը (տե՛ս **Дж. Херрин**, Женщина и иконопочитание в ранней церкви, Восточнохристианский храм: литургия и искусство, Санкт-Петербург, 1994, с. 81-107):

²¹ Տե՛ս **П. Флоренский**, նշվ. աշխ., էջ 59:

²² Տե՛ս **Г. Вебер**, Всеобщая история, т. 5, Москва, 1987, с. 221:

վորչի եւ Գրիգոր Նարեկացու պատկերները: Մատենադարանում պահվող ձեռագրերի շարքում Գրիգոր Լուսավորչի եւ Գրիգոր Նարեկացու պատկերների թիվն անցնում է վաթսուներից: Նրանց պատկերները մեծաքանակ են նաեւ հայերեն հմայիլներում: Քառասունից ավելի պատկերներով այս շարքին միանում է Հակոբ Մծբնեցին: Շատ ավելի փոքրաթիվ են Ներսես Մեծի (քսանից ավելի պատկեր), Գրիգոր Տաթևացու, Հովհան Որոտնեցու եւ Հովհաննես Իմաստասեր Օձնեցու պատկերները: Սրբերի, կաթողիկոսների այս պատկերների մեծ մասը հանդես են գալիս լուսանցային մանրանկարների տեսքով:

Հովհաննես Օձնեցուն՝ որպես պատկերասեր եւ պատկերաբան, անդրադարձել է Վ. Ղազարյանը²³: Օձնեցին մեծապես նպաստել է նաեւ խաչքարային մշակույթի ձեւավորմանը. Հ. Պետրոսյանը Հովհաննես Օձնեցու դերակատարումը խաչքարային մշակույթի ձեւավորման գործում բաժանում է երկու հիմնական ուղղությունների. դավանաբանական եւ ծիսաիրավական²⁴:

Հովհաննես Օձնեցու կերպարը շատ հետաքրքիր դրսևորումներ է ստացել հայ արվեստում, մասնավորապես՝ հայկական մանրանկարչություն մեջ: Նրա պատկերները մեծաքանակ չեն, բայց դրանցից յուրաքանչյուրն առանձնահատուկ է իր տեսակի մեջ: Մատենադարանում պահվող ձեռագրերի շարքում Օձնեցու՝ պատկերներ պարունակող ձեռագրերի թիվն անցնում է տասից²⁵: Այս շարքին միանում է նաեւ մեկ պատկեր Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունում պահվող Հ^{մբ} 1036 ձեռագրից²⁶: Այստեղ Հովհաննես Օձնեցին ներկայացված է սրբի տեսքով. նրա պատկերն այստեղ աչքի է ընկնում պարզ մշակմամբ²⁷:

²³ Տե՛ս Վ. Ղազարյան, Հովհաննես Օձնեցին որպես պատկերասեր եւ պատկերաբան, Սուրբ Հովհաննես Օձնեցի հայրապետը եւ իր ժամանակը (գիտաժողովի նյութեր), Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 107-111:

²⁴ Տե՛ս Հ. Պետրոսյան, Հովհաննես Օձնեցին եւ խաչքարային մշակույթի ձեւավորումը, Սուրբ Հովհաննես Օձնեցի հայրապետը եւ իր ժամանակը (գիտաժողովի նյութեր), Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 121:

²⁵ Շնորհակալություն ենք հայտնում Մատենադարանի գլխավոր ավանդապահ Գ. Տեր-Վարդանյանին ձեռագրերը տրամադրելու, իսկ Հրայր Բազե Խաչերյանին՝ լուսանկարների համար:

²⁶ Բացի Մատենադարանի հավաքածուից, ձեռագրացուցակների օգնությամբ փնտրել ենք նաեւ Վենետիկի, Երուսաղեմի եւ Վիեննայի համեմատաբար մեծաքանակ հավաքածուներում: Սակայն, ցավոք, սրբերի պատկերները հիմնականում լուսանցային մանրանկարների տեսքով են եւ հաճախ արտահայտված չեն ձեռագրերի նկարագրությունների մեջ: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը՝ կարող ենք ասել, որ Օձնեցու պատկերների թիվը պայմանական է եւ ժամանակի ընթացքում կարող է լրացվել:

²⁷ Այս պատկերի լուսանկարը ստանալու համար շնորհակալություն ենք հայտնում Երու-

Նրա պատկերներին ստեղծման դեպքում գործ ունենք զբաղվող եւ բանավոր վկայությունների հետ, սակայն չենք կարող բացառել նաեւ նկարչի սեփական փորձը՝ հիմնված հայտնություն, ինչու է, նաեւ երեւակայություն վրա:

Հովհաննես Օձնեցու կերպարին եւ արտաքին տեսքին անդրադարձել են տարբեր պատմագիրներ, սակայն նրան ժամանակակից պատմիչների վկայություններ չկան. առաջինը նրա մասին խոսում է Ղեւոնդը (Ը. դարի երկրորդ կես):

Կիրակոս Գանձակեցին Օձնեցուն ներկայացնում է որպես «...վայելուչ հասակաւ մարմնով, եւ հոգևով եւս առավել գեղեցիկ»²⁸: Հովհաննես Դրասխանակերտցին, դարձյալ հիմնվելով իր ժամանակներում ձեւավորված ավանդազրույցների վրա, մանրամասն ներկայացնում է Օձնեցուն արտաքին տեսքը. «...իսկ զարտաքոյսն ի պատուական երանգէ նիւթից զգեստաւորեալ պճնազարդէր: Եւ ոսկի մանր խարտիւ աղացեալ եւ իւղովք անուշիւք յայն ընդխառնեալ, փչէր ընդ ծաղիկեալ ալեօք մորուսն, որ իջանէր մինչեւ ցգրապանս զգեստու նորա»²⁹:

Միքայել Ասորին եւս նշում է Օձնեցու գեղեցիկ արտաքին ունենալու հանգամանքը³⁰:

Ստեփանոս Ասողիկը եւս Օձնեցուն բնորոշում է որպես «...յոյժ գեղեցիկ տեսեամբ, լի ամենայն առաքինութեամբ...»³¹, հաղորդելով նաեւ վերոնշյալ տեղեկությունները, որոնք հանդիպեցինք Դրասխանակերտցու մոտ:

Արդյունքում Օձնեցուն հիշատակած բոլոր պատմիչները խոսում են նրա գեղեցիկ արտաքինի, ճոխ հանդերձների մասին, որն իր ամբողջական արտահայտությունը չի գտել մեզ հասած օրինակներում: Դրանցում Օձնեցու կերպարը հիմնականում ներկայանում է լուսանցային մանրանկարների տեսքով, երբեմն շատ պարզունակ մշակմամբ:

սաղեմի Հայոց պատրիարքարանի դիվանապետ Հայր Կորյուն վրդ. Բաղդասարյանին և հայագետ Ժասմին Դում-Թրագուտին:

²⁸ «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոյ», Թիֆլիս, 1909, էջ 63:

²⁹ «Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտեցոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912, էջ 101:

³⁰ Տես «Ժամանակագրութիւն Տեառն Միխայելի Ասորոց պատրիարքի հանեալ ի հնագոյն գրչագրէ», Երուսաղէմ, 1871, էջ 339:

³¹ «Ստեփանոսի Տարօնեցոյ Ասողկան Պատմութիւն տիեզերական», Սանկտ Պետերբուրգ, 1885, էջ 103:

1730 թ. հրատարակված Հայսմավուրքում Օձնեցին հիշատակվում է «Որպես թէ ոչ տեսեալ ակն մարդոյ այնքան գեղեցիկ որդի Աղամայ», սակայն արտաքին հատկանիշներին մանրամասն անդրադարձ չկա: ՄՄ Հ³² 4505 ձեռագրում, որտեղ պահպանվել է Օձնեցու վարքի առավել ամբողջական օրինակը³², նրա կերպարի մասին ավելի շատ տեղեկություններ են հայտնվում, այդ թվում՝ արտաքին հատկանիշների. «...զարդարելով զհասակն գեղեցկադիտակ հայրապետական զգեստօքն եւ զծաւի մորուսն սպիտակախառնեալ ոսկէ փոնջ կազմեալ յորինէր յնտիր ոսկոյ խարտեալ եւ խառնեալ ընդ վարդի ջուր եւ նովաւ թրմեալ պաճուճէր զհամանման երանգս գունոց»³³: Մոտավորապես նման տվյալներ է հայտնում մեզ նաեւ Հովաննես Դրասխանակերտցին: Պատմիչների եւ Օձնեցու վարքի տվյալները իր կերպարի, արտաքին հատկանիշների հարցում բովանդակային առանձնապես մեծ տարբերություններ չեն պարունակում:

Օձնեցու վեհ եւ իմաստասեր կերպարի մասին հիշատակությունները բազմաթիվ են, առավել տպավորիչ է այս մեկը. «...հիանային եղեալ ձեռս ի ծնօտի երանի տալով ազգին, որ այսպիսի առաջնորդ ունիցի»³⁴: Վարդան Արեւելցին բարձր է գնահատում Օձնեցուն իբրեւ իմաստուն եւ ստեղծագործող այր, նրան կոչում է «երկրորդ Ոսկեբերան»³⁵: Թեեւ Օձնեցու՝ մեզ հասած պատկերներն ամբողջությամբ չեն արտահայտում նրա ողջ վեհությունն ու իմաստասիրությունը, բավական են պատկերացում կազմելու եկեղեցական այս նշանավոր գործչի կերպարի մասին:

Հետաքրքրական է նաեւ այն, որ բացի Հայսմավուրքից, Օձնեցին հիշատակվում է նաեւ Մաշտոցում³⁶. «Աշակերտիս սրբոյն Յովհաննու Օձնեցւոյն, Յովհաննու Որոտնեցւոյն եւ աշակերտի նորին Գրիգորի Տաթեւացւոյն»³⁷:

Օձնեցու՝ մեզանում ամենահայտնի պատկերը պատկանում է Հովնաթան Հովնաթանյանի վրձինին. այստեղ նա ներկայացված է կաթողիկոս-սրբի տեսքով՝ վեղարով եւ լուսապսակով: Ծոխ զարդարված շուրջառը, եմփորոնն ու կոնքեռն ընդգծում են Օձնեցու կերպարի վեհությունը: Դեմքին մեծ արտահայտչականություն են հաղորդում գլխի դիրքը,

³² Տե՛ս ՄՄ Հմր 4505 ձեռագիր, էջ 70բ-74բ:

³³ Անդ, էջ 70բ:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 70բ:

³⁵ Տե՛ս Մ. Պապյան, Հովհաննես Իմաստասեր Օձնեցի, Երեւան, 1998, էջ 13:

³⁶ Տե՛ս անդ, էջ 51:

³⁷ Մաշտոց, Կ. Պոլիս, 1807, էջ 260:

խիստ հայացքը եւ արեհեր մորուսը: Աջով օրհնում է, իսկ ձախ ձեռքին գավազան է, որն առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Գավազանի վերջավորությունը նիզակ է հիշեցնում, ինչը ստորեւ կտեսնենք Օձնեցուն ներկայացնող մանրանկարներում: Այդ նիզակով Օձնեցին հարվածում է ոտքերի տակ գալարվող գույգ վիշապներին, ինչն իր անձի հետ կապվող ավանդազրույցներից մեկի վերարտադրումն է. «Եւ եղեւ օր մի՝ զի յաղոթս էր սուրբն, երկու վիշապք ահագինք յարձակեցան ի տեղին, ուր կայանքն առաքինւոյն, եւ տեսեալ պաշտօնէին նորա՝ զարհուրեցաւ, աղաղակեաց առ սուրբն օգնել: Եւ սուրբն կնքեաց ընդդէմ նոցա, եւ առժամայն քարացան, եւ են մինչեւ ցայսօր. եւ ջուր բղխեաց ի պորտոյ վիշապին եւ բժշկութիւն է ամենայն օձահարի, որք հաւատով ապաւինին յաղօթս սրբոյն: Եւ կալեալ զհայրապետութիւնն ամս մետասան, հանգեաւ ի Քրիստոս պարկեշտ վարուք»³⁸:

Հարց է առաջանում, թե ինչ նախատիպից է օգտվել Հովնաթանյանը: Այս հարցի պատասխանը կարող են տալ ստորեւ ներկայացվող մանրանկարները, որոնց քննությունը թույլ է տալիս չբացառել, որ այս նկարի համար նախատիպ է հանդիսացել մանրանկարը, այն էլ ոչ թե մեկը, այլ մի ամբողջ խումբ, որից Հովնաթանյանը վերցրել է տարբեր դրվագներ՝ գումարելով իր անհատական փորձն ու երեւակայությունը: Հետաքրքրական է, որ Հայ Եկեղեցու այլ սրբերի պատկերների դեպքում էլ այդ երեւույթը բացառված չէ. «Մեսրոպ Մաշտոցի, Դավիթ Անհաղթի, Ներսես Շնորհալու, Սահակ Պարթևի, Գրիգոր Տաթևացու եւ շատ ուրիշների դիմանկարների համար սկզբնօրինակ կարող էին հանդիսանալ զանազան ձեռագրերում պահպանված դիմանկար-մանրանկարները»³⁹:

Մ. Ղազարյանը նշում է, որ թեեւ Հովնաթանյանի մոտ դեմքերի մշակումը պայմանական է, բայց ընդհանուր կերպարն ունի անհատական բնութագրումներ, ծավալային արտահայտիչ ձևեր⁴⁰: Ասվածի լավագույն դրսևորումներից մեկը Հովհաննես Օձնեցու կերպարն է, որը ներկայացնում է ոչ միայն կաթողիկոս-սրբին, այլև նրա անձի հետ կապվող առանձնահատուկությունները, այս դեպքում՝ ավանդազրույցի տեսքով: Հետաքրքրական է նաեւ այն, որ Օձնեցու պատկերի վերնամասում՝ երկու կողմերից, գրված է Օձնեցու անունը, ինչը փաստում է նկարչի՝ ժամանակի եվրոպական արվեստին քաջատեղյակ լինելու հանգամանքը:

³⁸ «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոյց», էջ 66:

³⁹ Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երեւան, 1974, էջ 187:

⁴⁰ Տե՛ս անդ, էջ 187:

Մատենադարանի Հ^{մբ} 1502 ձեռագիրը ներկայացնում է Օձնեցու՝ մեզ հասած լավագույն կերպարներից մեկը (414ա): Ձեռագիրը Հայսմավուրք է, գրվել է 1651 թ. Կ. Պոլսում, գրիչ, ստացող՝ Խաչատուր, Հովհաննես, Մարտիրոս երիցունք: Օձնեցին ներկայացված է սրբի տեսքով, ամբողջ հասակով մեկ: Կաթողիկոսական ճոխ հանդերձները նրա կերպարին վեհաշուք տեսք են հաղորդում: Ծաղկողն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել դեմքի մշակմանը: Նա ներկայացված է միջին տարիքի տղամարդու տեսքով, չափանկագույն աչքերով, մազերով եւ բեղ-մորուսով:

Այս պատկերում հատկապես հետաքրքրություն է ներկայացնում Օձնեցու հագուստի գունային մշակումը. կապույտ շապիկ, վարդաշագանակագույն մշակմամբ փորուրար եւ կոնքեռ, ինչպես նաեւ առանձնահատուկ ընդգծված ծիրանագույն շուրջառ:

Հատկանշական է այն, որ միջնադարում ցանկացած մշակութային երեւույթ, այդ թվում՝ գունային ընտրությունն ու լուծումները պետք է հիմնավորվեին աստվածաբանությամբ՝ ենթարկվելով որոշակի համակարգման:

Այս կապակցությամբ Ա. քհն. Վարդազարյանը նշում է, որ «սրբանկարներում գույնի հետ կապված յուրաքանչյուր տարր (սկսած դեմքից եւ վերջացրած զգեստով) իր ուրույն տեղն ու նշանակությունն ունի: Միջնադարում գույնը սերտորեն կապված էր խորհրդանիշի եւ կանոնի հետ: Տարիների ընթացքում, սակայն, աղավաղումներից զերծ չմնաց նաեւ գույնի խորհուրդը. հատկապես՝ կրկնօրինակումների պատճառով: Բնօրինակից հեռանալով՝ տվյալ գույնը փոխեց նաեւ իր իմաստը»⁴¹:

Սրբապատկերում առաջնային նշանակություն ունի նաեւ լույսը, որն արտահայտվում է գույների խաղի միջոցով: «Սրբապատկերում հագուստը, առարկան, դեմքը, ծամը իրենց գույներով են բնութագրված: Դեմքը նկարելու ժամանակ սկզբում օգտագործվում է սանկիրը (մուգ ձիթապտղի գույն), ապա՝ օխրան. դա արվում է աստիճանական պայծառացման միջոցով: Նույն մոտեցումով պատկերվում են ձեռքերը: Հագուստի գույնը շատ դեպքերում կանխորոշված էր կանոնով կամ ավանդույթով»⁴²:

⁴¹ Ա. քհն. Վարդազարյան, Գույներն աստվածաբանության մեջ, «Էջմիածին», 2009, Զ., էջ 20: Հեղինակը մանրամասն անդրադառնում է տարբեր գույների խորհրդաբանությանը՝ նշելով, որ կանոնական մաս կազմող գունային դասավորությունը երբեմն խախտվել է (գուցե նկարչի չիմացության պատճառով): Պահպանվել է միայն ավանդական կարմիր ու կապույտի համադրությունը՝ իբրեւ Աստվածածնին եւ Քրիստոսին բնորոշող գույներ:

⁴² Ա. Պետրոսյան, Սրբապատկեր. գույները միջնադարյան հայ պատկերագրության մեջ, ԼՀԳ, 2016, թ. 1, էջ 336:

Նույն մոտեցումը կա նաեւ խորանների մեկնությունների դեպքում. գրեթե բոլոր մեկնություններում խորաններն օժտված են չորս գույներով՝ կարմիր, կանաչ, սև եւ կապույտ: Գույների այդ ընտրությունը գալիս է Աստվածաշնչի Ելից գրքում Մովսեսի՝ խորանին տրված գույներից եւ նյութերից, որոնք Փրկոն եբրայեցին (Ալեքսանդրացին) մեկնում է՝ ըստ անտիկ փիլիսոփայության չորս տարրերի⁴³:

Ղ. Ալիշանը Վեսենիկի Մխիթարյան միաբանությունում պահվող Պատկերասրահի ձեռագրի մասին նշում է, որ «կարճ գրուածներն՝ բուն գրոց նիւթին եւ նպատակին վերաբերին, թէ եւ շատ քիչ տողք են, այլ գուշակել տան՝ թէ առաջ կամ ետեւ՝ երկարօրէն գրուած եւ վարդապետութիւն կար՝ նկարչութեան արուեստին, թէ տառից եւ զարդուց պատկերաց ձեւերու նկատմամբ, եւ թէ նկարուց գոյներու բաղադրութեանց»⁴⁴: Այս ձեռագրի սրբի մի պատկերի պատմուճանի փեշերի վրա գրված է «ԼԶ», ինչը նշանակում է, որ այդ հատվածը պետք է բաց կապույտ (լազուարտ) գույնով ներկել, Թեոդոսի զգեստի վրա «ԿԶ»՝ կանաչ, Ս. Ստեփանոսի զգեստին «ՃՆ» (ճնարակ), իսկ պատմուճանի վրա՝ «ԼԶ»:

Գույների խորհրդաբանությունն, այնուամենայնիվ, բազմիմաստ է՝ չնայած վստահ ենք, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանում դրանց ընտրությունն ու կիրառությունն ունեն որոշակի կանոնակարգված շրջանակներ՝ համահունչ եկեղեցու ավանդույթներին:

Այս պատկերում գունային հետաքրքիր լուծումը հասկանալու համար դիմելու ենք հենց Օձնեցու՝ գունային խորհրդանշանի վերլուծությանը: Այսպիսով, ըստ Օձնեցու, կապույտը խորհրդանշում է երկնավոր առաքինությունը, ծիրանագույնը՝ անմեկնելի տնօրինության վերբանական խորհուրդը⁴⁵: Նա վերլուծության է ենթարկում նաեւ կարմիրը եւ ճերմակը: Կարմիրը խորհրդանշում է Փրկչի արյունը, ճերմակը՝ աստվածային մարմնացումն ու խառնումը մարդկային բնությանը: Սա թույլ է տալիս ասել, որ միջնադարյան գունային լուծումները, գեղագիտական օրինաչափություններն ու առանձնահատկությունները հիմնված են աստվածաբանական մեկնությունների վրա եւ պատահական ընտրության արդյունք չեն: Չնայած այս հանգամանքին՝ վստահ ենք, որ սրբապատկերի ստեղծման համար նկարիչը եւս անհատական մոտեցում է ցուցաբերել՝ ինչ-որ տեղ առաջնորդվելով նաեւ երեւակայության ընձեռած հնարավորություններով:

⁴³ Տե՛ս Վ. Ղազարյան, Մեկնությունք խորանաց, Երեւան, 1995, էջ 14:

⁴⁴ «Պատկերասրահ գիրք», «Բազմավեպ», 1896, թ. 7, էջ 290:

⁴⁵ Տե՛ս Հ. Բյուսեյան, նշվ. աշխ., էջ 144:



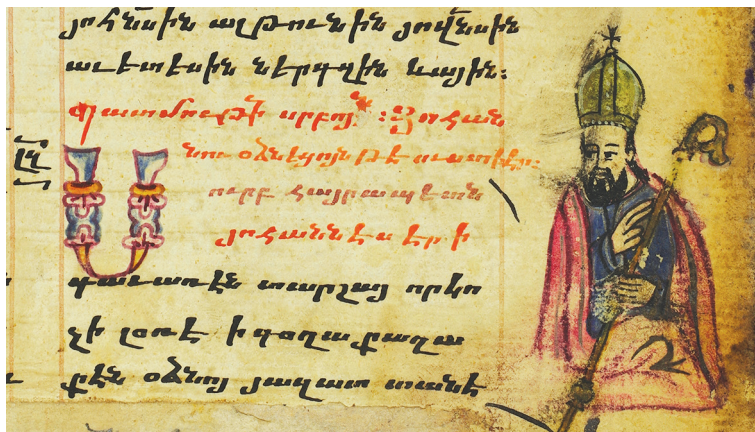
Նկ. 1 ՄՄ 1502,
Հայսմավուրք, 1651 թ.,
Կ. Պոլիս, Ս. Հովհաննես
Օձնեցի, 414ա



Նկ. 2 ՄՄ 1533,
Հայսմավուրք, 1725-
1730 թթ., Էջմիածին, Ս.
Հովհաննես Օձնեցի, 379ա



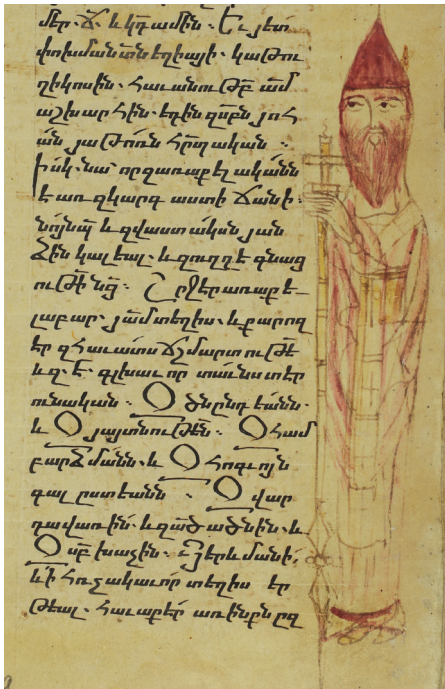
Նկ. 3 ՄՄ 1533, Հայսմավուրք,
1725-1730 թթ., Էջմիածին, Ս.
Հովհաննես Օձնեցի, 380ա



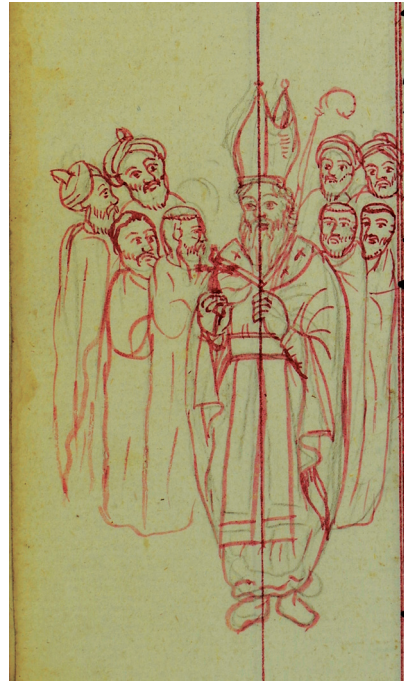
Նկ. 4 ՄՄ 4505, Ճաղընտիր, ԺԵ. դ., Հովհաննես կաթողիկոս Օձնեցի,
70ա



Նկ. 5 ՄՄ 6246, Սիմեոն Բզնունի, Գիրք Ծաղկանոց Բուրաստան,
1832-1836 թթ., Հովհաննես կաթողիկոս Օձնեցին եկեղեցու
հայրերի շարքում, 66բ



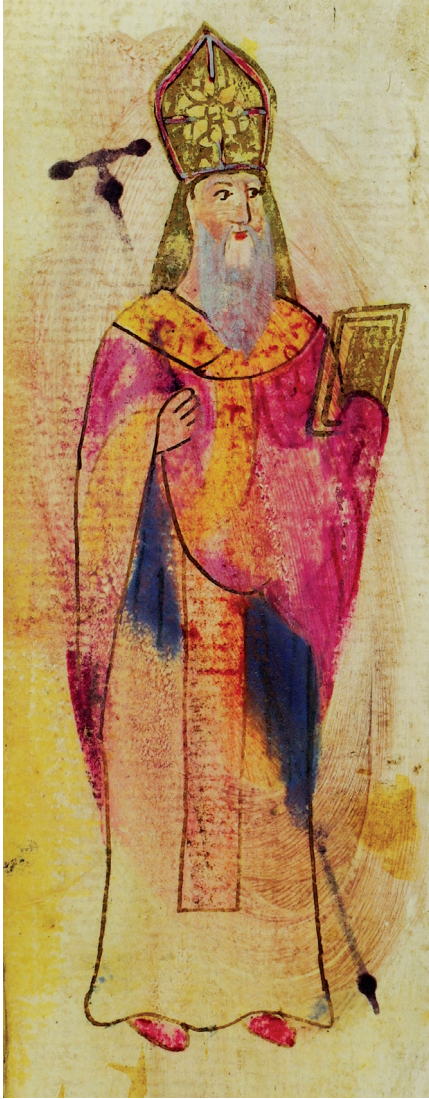
Նկ. 6 ՄՄ 3763, Հայսմավուրք, ԺԵ. դ.,
Հովհաննես կաթողիկոս Օձնեցի, 499ա



Նկ. 8 ՄՄ 7359, Հայսմավուրք,
1719 թ. Սպահան, Հովհաննես
կաթողիկոս Օձնեցին արաբ
ամիրապետի մոտ, 374բ



Նկ. 7 ՄՄ 3810, Հայսմավուրք, ԺԶ. դ., Գոշ, Ս. Հովհաննես
Օձնեցի, 394բ



Նկ. 9 ՄՄ 7354, Հայսմավուրք, 1704 թ., Հովհաննես կաթողիկոս Օձնեցի (աջից),
Հակոբ Մծբնեցի (ձախից)



Նկ. 10 ՄՄ 4907, Հայսմավուրք, 1459 թ., Էջմիածին, Ս. Հովհաննես Օծնեցի (աջից),
Եպիփան Կիարացի (ձախից)



Նկ. 11 ՄՄ 4547, Հայսմավորք,
1709թ., Գերմանիկ (Մարաշ),
Ս. Հովհաննես կաթողիկոս
Օձնեցի, 403ա



Նկ. 12 ՄՄ 6229,
Հայսմավորք, ԺԷ. դ.,
Հովհաննես Օձնեցի,
396բ



Նկ. 13 Վիեննայի Մխի-
թարյան միաբանություն,
1036, Ս. Հովհաննես
Օձնեցի, 485ա

Սրբապատկերում գուլյների կիրառման հարցում աչքի է ընկնում մի հանգամանք եւս. գուլյներն անխառն են՝ բաց կամ մուգ, սակայն՝ միշտ լուկալ: Սրբապատկերի ստեղծման կանոնական հարցերից շեղման կապակցությամբ նշվում է, որ «շեղումը կարող է հոգեւոր ապրումները փոխակերպել հոգեկան, զգացական, էսթետիկական ապրումների, կամ կարող է սրբապատկերը պարզապես վերածել տեղեկատվության աղբյուրի»⁴⁶:

Օձնեցուն ներկայացնող հաջորդ պատկերները ՄՄ Հ^մ 1533 ձեռագրում են (379ա, 380ա), որը Հակոբ եւ Հարություն Հովնաթանյան եղբայրների ծաղկած Հայսմավուրքն է՝ գրված 1725-1730 թթ. էջմիածնում: Այստեղ Օձնեցին ներկայացված է երկու պատկերներով, որոնցից մեկն ընդհանրություններ ունի վերոնշյալ օրինակի հետ. դարձյալ սրբի տեսքով է ներկայացված: Դեմքին կենդանություն է հաղորդում այտերի կարմրավուն սնգուրը: Մյուսում ներկայացված է իր անվան հետ կապվող ավանդազրույցներից մեկի դրվագում, երբ խաչակնքելով քարացնում է զույգ վիշապներին, որոնք այստեղ շատ պատկերավոր են ներկայացված և ավելի շատ հրեշներ են հիշեցնում (նկ. 3): Այս դեպքում մեծ է ծաղկողների երևակայության դերը: Հետաքրքրական է նաև, որ այս ձեռագրի երկու պատկերներում Օձնեցին տարբեր կերպ է ներկայացված. հատկապես ընդգծված է տարիքային տարբերությամբ:

Այս ձեռագրում Օձնեցու պատկերներից բացի ներկայացված են նաև այլ սրբեր: Հակոբ Մծբնեցին, Հովհաննես Ոսկեբերանը ներկայացված են իրենց վարքերի հետ կապվող դրվագներով: Այստեղ պատկերներից յուրաքանչյուրն աչքի է ընկնում անհատական մշակմամբ՝ ընդհուպ մինչեւ առանձին մանրամասները: Անսովոր է հագուստի մշակումը, հատկապես եմփոորոնը, որի ճկված եզրով Օձնեցին բռնել է գիրքը՝ մինչդեռ չապիկի ներքեւի հատվածում եւս եմփոորոն հիշեցնող մանրամասն է՝ այլ նկարագարումամբ, ինչը, վստահաբար, ծաղկողի երևակայության արդյունքն է: ՄՄ Հ^մ 1502 ձեռագրում եւս նմանատիպ մոտեցում է: Սովորաբար սուրբը կամ հոգեւորականը ձեռագիրը պահում են առանձին կտորով կամ հագուստի հատվածով՝ ձեռքերով սրբությունը չհավելու նպատակով:

Օձնեցուն ներկայացնող հաջորդ օրինակը ՄՄ Հ^մ 4505 (70ա) ձեռագիրն է, որը ԺԵ. դարում գրված Ճառնտիր է: Հայտնի է միայն ստացողի անունը՝ Հակոբ: Այս ձեռագրում Օձնեցին միջին տարիքի տղամարդու տեսքով է, սեւահեր, մորուսով, կապույտ չապիկով եւ վարդա-

⁴⁶ Архимандрит Рафаил (Карелин), О языке Православной иконы, Санкт Петербург, 1903, с. 30.

գույն շուրջառով: Ներկայացված է օրհնող ժեստով եւ գավազանով, որը ոճավորված ծաղկանախշ է հիշեցնում, իսկ ներքեւի հատվածում նիզակի տեսքով է: Պատկերված է մինչեւ գոտկատեղը: Ներկայացված է խաչով պսակված խուլրով, ինչը շատ հետաքրքրական է, քանզի խուլրի կիրառությունը Հայ Եկեղեցում տարածում է գտնել 1184 թ. սկսած, երբ Հռոմի պապը հայրապետական զգեստներ է ուղարկել հայոց կաթողիկոսին, այդ թվում՝ լատին եպիսկոպոսական խուլրը⁴⁷, որը հետագայում տարածում է գտնում հայ հոգեւորականների շրջանում: Այս՝ առաջին հայացքից փոքրիկ թվացող մանրամասն թույլ է տալիս մեզ ասել, որ ցանկացած պատկերի, այդ թվում՝ սրբի, եկեղեցական գործչի պատկերի ստեղծման համար հաշվի էին առնվում նաեւ տվյալ ժամանակաշրջանի բարքերն ու եկեղեցական առանձնահատկությունները:

Բացի լուսանցային մանրանկարներից, մեզ հայտնի է նաեւ մեկ օրինակ՝ ՄՄ Հ^ժ 6246 (66թ) ձեռագրում, որը կարող ենք ասել, որ պատկերուսույց է ծառայել ծաղկողների համար⁴⁸:

Այստեղ Հովհաննես Օձնեցին պատկերված է Եկեղեցու հայրերի շարքում: Նրանց միջեւ եկեղեցու մեծադիր պատկերն է՝ իր հորիվածքով էջմիածնի Մայր տաճարը հիշեցնող, որի գմբեթի մոտ՝ ձախ կողմում պատկերված են Հովհաննես Օձնեցին եւ Հովհաննես պատմիչ Բյուրակնեցին (Դրասխանակերտցի). նրանք երկուսն էլ պատկերված են գրեթե նույնակերպ կաթողիկոսական հագուստներով՝ եկեղեցու հիմքից դուրս եկող ծառի ճյուղերի վրա: Գմբեթի մյուս կողմում՝ նրանց դիմաց պատկերված են Հովհաննես Որոտնեցին եւ Գրիգոր Տաթևացին՝ վեղարներով: Ներքեւում՝ աջից Սիմեոն (Երեւանցի) կաթողիկոսն ու Պետրոս եպիսկոպոսն (Պետրոս Խանձքեցի, կաթողիկոս Գանձասարի (1653-1675)) են՝ համապատասխան հագուստներով, իսկ ձախից՝ Պոլսո պատրիարք Հակոբ Աստվածաբանն ու Երուսաղեմի Հայոց պատրիարք Գրիգոր Շղթայակիրը:

Պատկերները միայն սեւ ուրվագծմամբ են, դեմքերը՝ միակերպ՝ առանց անհատականացման փորձի: Օձնեցու այս պատկերն, այնուամենայնիվ, առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանզի պատկերում է նրան եկեղեցու նշանավոր հայրերի շարքում, ինչը վկայում է Հայոց Եկեղեցում նրա ունեցած բարձր պատվի մասին: Այստեղ եկեղեցու պատկերի խորհրդաբանությունը հասկանալու համար դարձյալ պետք է

⁴⁷ Այս մասին ավելի մանրամասն տես Մ. Օրմանեան, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս-Լիբանան, 1979, էջ 137:

⁴⁸ Նմանատիպ Պատկերուսույց ձեռագրի մասին խոսել ենք նաեւ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության հավաքածուի մեկ օրինակով:

դիմենք Օձնեցու՝ եկեղեցու հիմնարկեքին նվիրված ճառին, որտեղ անդրադառնում է նաեւ ճարտարապետական խորհրդանշանի հարցերին. «Օծանի նմանապէս եւ տաճարն, որ եմք մեք լեալք եւ անուանեալք, վասն զի յորժամ եղեւ ընդ մեզ էմմանուէլ եւ հաւասարեաց արեան եւ մարմնոյ եւ օծ Ինքեամբ ...»⁴⁹:

Այս կապակցութեամբ Հ. Քյոսեյանը նշում է, որ խորհրդանշանի առաջին մակարդակը եկեղեցի-մարդ զուգահեռն է⁵⁰, ինչն արտահայտված է նաեւ այս մանրանկարում՝ նույնացնելով եկեղեցուն եւ եկեղեցու սպասավորին:

Հետաքրքրական է նաեւ այն, որ Օձնեցու՝ այստեղ ներկայացված պատկերաձևի ուրիշ օրինակներ մեզ հայտնի չեն:

ՄՄ Հ^{մբ} 3763 (499ա) Հայսմավուրքը եւս ժԵ. դարի է, գրիչը Վրթանեսն է, ստացողը՝ Գրիգոր արեղան: Այստեղ ներկայացված է Օձնեցու շատ հետաքրքրական եւ միեւնույն ժամանակ շատ պարզ մի պատկեր՝ վեղարով: Հագուստը շագանակագույն եւ դեղին անփույթ գունավորմամբ է: Այստեղ եւս ձեռքի խաչը շատ հետաքրքիր ոճավորմամբ է, ինչը նաեւ Հովնաթան Հովնաթանյանի՝ Օձնեցուն ներկայացնող պատկերում է:

ՄՄ Հ^{մբ} 3810 (394բ) Հայսմավուրքի (ԺԶ. դ.) պատկերը Օձնեցուն դարձյալ ներկայացնում է սրբի տեսքով՝ լուսապսակով: Հագին ունի ծիրանագույն ուրվագծմամբ դեղին թիկնոց: Դիմագծերը պարզ են՝ առանց անհատականացման փորձի: Դարձյալ պատկերված է օրհնող կամ տյառնագրող ժեստով:

ՄՄ Հ^{մբ} 7359 (374բ) Հայսմավուրքը գրվել է 1719 թ. Սպահանում: Օձնեցուն պատկերող այս տեսարանն առանձնահատուկ է մեզ հայտնի օրինակների մեջ: Այստեղ ներկայացված է Օձնեցու անվան հետ կապվող ավանդազրույցը, որը հայտնում են տարբեր պատմիչներ: Կիրակոս Գանձակեցին գրում է. «Զսա կոչեաց Հէմշ ի դուռն իւր, եւ վասն վայելչութեան երեսաց նորա մեծապէս պատուեաց զնա. քանզի խարտեալ ոսկի, եւ արկեալ զմորուօք իւրովք եմուտ առ նա: Եւ տեսեալ Հէշմայ զարմացաւ ընդ գեղեցկութիւնն, եւ ասէ ցնա հեզութեամբ. վասն Քրիստոսին ձերոյ ասեն, եթէ կարի յոյժ հեզ էր եւ խոնարհ, եւ զաղքատութիւնն առաւել սիրէր. զայս յայտ առնեն եւ կարգք քրիստոնէից, զի որ նոցա առաջնորդքն են՝ զաղքատութիւն եւ զգոծութիւն առաւել մեծարեն քան

⁴⁹ «Հատուածք բանից Յովհաննու Իմաստասիրի ի հաւաքմանց յաղագս կարգաց եկեղեցոյ եւ յիշատակարան», ՄՀ, էջ 94:

⁵⁰ Տե՛ս Հ. Քյոսեյան, նշվ. աշխ., էջ 141:

զփարթամութիւն եւ զճոխութիւն. Իսկ դու ընդէ՞ր այդպէս զարդարեալ ես: Ասէ ցնա սուրբն. դու քան զծառայն քո առաւել ինչ ոչ ունիս, բայց միայն զթագդ եւ զհանդերձդ թագաւորական, եւ վասն այդորիկ երկնչին ի քէն պատուեն զքեզ: Առաջին հարքն մեր նշանագործք էին եւ սքանչելի վարուք. վասն այնորիկ երկնչէն՝ ի նոցանէ ընդ ձեռամբ անկեալքն, եւ կատարէին զհրամանս նոցա դողութեամբ: Իսկ մեք այնպիսիք ոչ եմք, վասն այնորիկ զարդարիմք մեք ի հանդերձս եւ ի ձեւ, զի մի արհամարհեսցի հրամանք մեր. եւ մերկացուցեալ ցկուրծս իւր՝ եցոյց նմա զմագեղէնն, զոր զգեցեալ էր ի ներքոյ հանդերձին երեւելոյ, եւ ասէ. այս է իմ հանդերձ. եւ զարմացաւ արքայ, եւ գովեաց զհաւատս քրիստոնէից...»⁵¹, մինչդեռ ձեռագրի բնագրում հիշատակվում է միայն ամիրապետ ձեւով:

Ամիրապետին այցի մասին խոսում են նաեւ Հովհաննես Դրասխանակերտցին եւ Մխիթար Անեցին: Կիրակոս Գանձակեցին ամիրապետի անունը նշում է «Հէմշ», բայց նա ամիրապետ է դարձել ավելի ուշ՝ 724 թ., մյուս պատմագիրները նշում են Օմար ամիրապետի անունը (717-720 թթ.), ինչն ավելի հավանական է, քանզի Մ. Օրմանյանը համարում է, որ Օձնեցին ամիրապետին այցելել է 720 թ. առաջ⁵²: Օձնեցին ներկայացված է կենտրոնում, նրա երկու կողմերում չորսական այլազգիներ են, ինչի մասին վկայում է նրանց գլխարկների պատկերատիպը: Ամիրապետը պատկերված է: Չնայած պատկերները միայն վարդաշագանակագույն ուրվագծմամբ են, առանց գունավորման, բայց դեմքերը շատ արտահայտիչ են՝ զարմանք արտահայտող:

ՄՄ ՀՊ՝ 7354 ձեռագրում Օձնեցին ողջ հասակով մեկ կանգնած ալեհեր ծերունու տեսքով է: Երկար սպիտակ մորուսը, ընդգծված շրթունքները, դեպի հեռուն նայող հայացքը նրա պատկերն ավելի տպավորիչ են դարձնում: Ցավոք, գույները վնասված են: Այստեղ Օձնեցու պատկերը հոգեւորականի հավաքական կերպար է ներկայացնում, քանզի նույն պատկերը մի քանի անգամ կրկնվում է ձեռագրի տարբեր էջերում: Հավանաբար այստեղ ներկայացված է որպես եպիսկոպոս, քանզի եպիսկոպոսների հիշատակին նվիրված հատվածում եւս նույն պատկերը կրկնվում է՝ ներկայացնելով եպիսկոպոսի հավաքական կերպար: Այս ձեռագրում ընդհանրապես մեկ սրբի նմանատիպ պատկերը մի քանի անգամ կրկնվում է, ինչը թույլ է տալիս չբացառել, որ, ամենայն հավանականությամբ, ծաղկողը կաղապարներ է օգտագործել:

⁵¹ «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոց», էջ 63:

⁵² Տե՛ս Մ. Օրմանեան, Ազգապատում, հտ. Ա., Ս. Էջմիածին, 2001, էջ 956:

ՄՄ Հ⁴ 4907 (431բ, նկ. 10) ձեռագրում Օձնեցին ներկայացված է չափանակագույն ուրվագծմամբ հագուստով, աչքի են ընկնում նաեւ եմփփորոնի վերնամասի ոճավորված խաչերը: Նա լուսապսակով սրբի տեսքով է՝ գիրքը ձեռքին: Նույն ձեռագրում գրեթե նույն պատկերատիպով է նաեւ Եպիփան Կիպրացին. դիմագծերի մշակման հարցում ծաղկողն անհատականացման չի ձգտել:

ՄՄ Հ⁴ 4547 ձեռագրում Օձնեցին ներկայացված է դարձյալ լուսանցային մանրանկարում՝ որպես ալեհեր ծերունի, ողջ հասակով մեկ (նկ. 11): Կաթողիկոսական ճոխ հագուստը՝ մշակված վարդագույն, կապույտ, կարմիր, կանաչ գույներով, լրացնում է ոսկով լցված խույրը՝ պատված խաչի մանր պատկերներով, ինչը դարձյալ ժամանակի բարձրի ազդեցության հետեւանք է: Աջը օրհնող ժեստով է, ձախ ձեռքում գիրքն է: Այս նույն ձեռագրում Գրիգոր Լուսավորիչը եւ Հովհաննես Ոսկեբերանը ներկայացված են մինչեւ գոտկատեղը՝ հագուստի եւ առանձին մանրամասների մշակման ընդհանրություններով:

ՄՄ Հ⁴ 6229 (396բ, նկ. 12) ձեռագրում եւս Հովհաննես Օձնեցու պատկերը ներկայացված է լուսանցային մանրանկարի տեսքով, չնայած դրան՝ դիմագծերն արտահայտիչ են, ներկայացված է բեղ-մորուսով, հագուստը չափանակագույն ուրվագծմամբ է, գլխին սեւով լցված վեղար է, ձախով բռնել է գավազանը, աջն օրհնող ժեստով է:

Մեր աշխատանքի համար սկզբունքային է նաեւ Հովհաննես Օձնեցու եւ տարբեր սրբերի պատկերների համեմատական վերլուծությունը, ինչը թույլ կտա որոշակի պատկերացում կազմել սրբերի պատկերագրության, դրանց առանձնահատկությունների եւ ոճական զարգացումների մասին:

Ինչպես արդեն նշեցինք, հայկական ձեռագրական օրինակներում մեծաքանակ են Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները: Նրա պատկերատիպը բացի հայկականից, նաեւ բյուզանդական եւ ռուսական արվեստում է, որտեղ նա ներկայանում է հիմնականում ծերունու տեսքով, երկար մորուսով, ձեռքին՝ գիրք կամ գալարակ: Նրա վաղ կերպարներից մեկը ներկայացված է Կոստանդնուպոլսի Ս. Սոփիայի տաճարում՝ շուրջ 878 թ.: Ռուսական արվեստում նրան դարձյալ տեսնում ենք որմնանկարներում, ինչպես առանձին, այնպես էլ սրբերի շարքում⁵³:

Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը բյուզանդական արվեստում արդեն

⁵³ Sfin A . Каковкин, Образ Григория Армянского в некоторых памятниках древнерусского искусства // ИФЖ., 1967, № 2, с. 167-168, նաեւ՝ Об изображении Григория Просветителя на реликварии 1293 г. // ВОН, 1971, № 11, с. 84-88:

Ս. Սոֆիայի գմբեթի ներքեւի մասի հարդարանքում է, ապա նաեւ ԺԱ. դարի մի շարք եկեղեցիների որմնանկարներում, իսկ ԺԴ. դարում՝ արդեն բալկանյան եկեղեցիների հարդարանքում: Բոլոր այս պատկերներում Գրիգոր Լուսավորիչը հիմնականում ներկայացված է գիրքը ձեռքին՝ օրհնելիս: Լուսավորիչը երբեմն պատկերվել է Ս. Հռիփսիմեի եւ Ս. Գայանեի միջեւ, քանի որ նրանց նահատակության մասին պատմվում է Լուսավորչի վարքում, նաեւ Տրդատ Թագավորի հետ, որը հաճախ խոզազուլի է ներկայացվել՝ արդեն է. դարի պատկերաքանդակներում:

Գրիգոր Նարեկացին եւս իր հաստատուն տեղն է զբաղեցնում համաքրիստոնեական սրբերի շարքում՝ հանդես գալով սրբի, հոգեւորականի, փիլիսոփայի եւ հրաշագործի կերպարներով⁵⁴: Նրա շքեղ եւ հանդիսավոր, բայց հաճախ նաեւ՝ պարզ եւ գեղեցիկ պատկերները հանդիպում ենք տարբեր բովանդակություն ունեցող ձեռագրերում եւ հմայիլներում:

ՄՄ Հ^մ 1578 Շարակնոցում (ԺԴ. դար) Գրիգոր Լուսավորիչի պատկերը ներկայացված է լուսանցային մանրանկարի տեսքով: Ոսկեզօծ լուսապսակով է, հագուստի պարզ մշակմամբ եւ սրբերին բնորոշ հայտնի պատկերատիպով՝ մի ձեռքին գիրքը, մյուս ձեռքով՝ օրհնելիս: Նույն ձեռագրում նման պատկերատիպով է ներկայացված նաեւ Ներսես Շնորհալի հայրապետը՝ մանր, կլորավուն աչքերով եւ խիստ հայացքով: Նրանցից գրեթե ոչնչով չի տարբերվում Հակոբ Մծբնեցու պատկերը, որի կերպարում եւս անհատականացման ձգտում չկա:

Այս պատկերների կողքին կան շատ ավելի պարզունակ մշակմամբ մանրանկարներ, որոնք զուգահեռվում են Օձնեցու՝ այդ տեսակ պատկերների հետ: ՄՄ Հ^մ 474 Գանձարանում (1474 թ.) լուսանցային մանրանկարի տեսքով ներկայացված է Հակոբ Մծբնեցու պատկերը, որը պամանական մշակման է ենթարկված, ինչն անմիջական զուգահեռներ ունի Օձնեցու որոշ նմանատիպ պատկերների հետ: ՄՄ Հ^մ 1509 ձեռագրում սրբերը դարձյալ նման պատկերատիպով են՝ ներկայացված լուսանցային մանրանկարներով: Այս ձեռագրում ներկայացված Գրիգոր Լուսավորչի, Ներսես Մեծի, Հակոբ Մծբնեցու պատկերները միօրինակ են, դեմքերն անհատականացված չեն, հագուստների մշակումն առանձնապես տարբերություններ չի դրսեւորում: Ներսես Մեծի պատկերը մյուսներից առանձնանում է տարիքային տարբերությամբ: Այս պատկերատիպի հետ անմիջապես զուգահեռվում են Օձնեցու պատկերները ՄՄ Հ^մ 1502, 1533, 4547 ձեռագրերում: Չնայած աղբյուրներին՝ Օձնեցու այս պատկեր-

⁵⁴ Տե՛ս Ս. Մանուկյան, Դ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 5:

ներում անհատականացման ձգտում կա: Այս խմբին միանում են նաեւ ՄՄ Հ^մ 2659 ձեռագրում ներկայացված Ներսես Մեծի, Հովհաննես Ոսկեբերանի, Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները, որոնց հագուստներն աչքի են ընկնում շատ ավելի պարզ մշակմամբ, իսկ անհատականացման ձգտումը դարձյալ արտահայտված է տարիքային տարբերությունների ընդգծմամբ:

Հասակով մեկ արված պատկերների կողքին սրբերը հաճախ ներկայացվել են մինչեւ գոտկատեղը: Նման պատկերատիպի հանդիպում ենք նաեւ Հովհաննես Օձնեցու դեպքում ՄՄ Հ^մ 4505 ձեռագրում: Նրանց կողքին Հակոբ Մծբնեցին ներկայացված է առավել տարածված պատկերատիպով՝ ամբողջ հասակով մեկ:

Բնականաբար, սրբերի լուսանցային պատկերների կողքին կան նաեւ ամբողջ էջով արված մանրանկարներ, որոնք կարող են սրբին ներկայացնել իրենց ուսուցչի կամ աշակերտների շրջապատում, ինչպես նաեւ իրենց վարքի հետ կապված տարբեր դրվագների ներկայացմամբ: ՄՄ Հ^մ 2074 ձեռագրում, օրինակ, Գրիգոր Տաթեւացին ներկայացված է ձեռագիրը ստանալիս: Ձեռագրի գրիչ եւ ստացող Գրիգոր պետը ծնկի է իջել Տաթեւացու առջեւ եւ նրան է մատուցում ձեռագիրը: Ցավոք, Օձնեցու դեպքում նման օրինակներ մեզ հայտնի չեն:

Հայ Եկեղեցին Հովհաննես Օձնեցու, Հովհան Որոտնեցու եւ Գրիգոր Տաթեւացու հիշատակության օրը նշում է Մեծ Պահքի երրորդ շաբաթ օրը: Սակայն նրանց պատկերադրությունը երեքով մեզ հայտնի օրինակներում արտահայտված չէ:

Նրանց պատկերները եւս հայկական ձեռագրերում մեծաքանակ չեն: Ի տարբերություն վերոնշյալ հոգեւոր-եկեղեցական գործիչների՝ Տաթեւացին նաեւ հայտնի է որպես մանրանկարիչ եւ երաժիշտ: Նրա՝ մեզ հայտնի պատկերներից մեկը (ՄՄ Հ^մ 1203) Տաթեւացուն ներկայացնում է աշակերտների միջեւ՝ ոճական եւ պատկերադրական հնարքներով ընդգծելով նրա դերն ու հեղինակությունը: Նման չքեղ մանրանկարի կողքին կան նաեւ ավելի պարզ օրինակներ: ՄՄ Հ^մ 1345 Ժողովածուում (1697 թ.) Գրիգոր Տաթեւացին ներկայացված է հայրապետական հանդերձներով, որոնց հարթապատկերային մշակումը դեկորատիվություն է հաղորդում ամբողջ կերպարին:

Բազմաթիվ հիշատակարաններ են պահպանվել, որոնք փաստում են, որ Գրիգոր Տաթեւացին հանդես է եկել որպես գրիչ, սակայն նրա ծագ-

կած ձեռագրերից մեզ է հասել միայն ՄՄ Հ^մ 7482 ձեռագիրը, որը նկարագրադրել է 1378 թ.:

Ինչպես արդեն նշել ենք, հայկական ձեռագրական օրինակներում միշտ չէ, որ կարեւորվում է սրբի պատկերի խորքի մշակումը. երբեմն այն կարող է ընդհանրապես բացակայել, երբեմն լցված լինել ոսկով: Բյուզանդական սրբապատկերներն ու խճանկարները հիմնականում ունեն ոսկե խորք, որը լցնում է եռաչափ տարածությունը, նպաստում կերպարի՝ իրականությունից կտրվելուն⁵⁵: Այդ աշխարհում առարկաները զրկված են ծանրությունից, իսկ պատկերները՝ ծավալից: Գերակշռողը աբստրակտ գծերն են, իսկ պատկերի մշակման հարցում ասկետիկ սկիզբն առկա է ինչպես մարմնի, հագուստի ծալքերի, այնպես էլ խորքի մշակման հարցում, ինչը շատ զարմանալի է, քանզի բյուզանդական արվեստում կենտրոնական տեղը հատկացվում էր մարդու մարմնի մշակմանը:

Կարեւոր է նշել մի հանգամանք եւս. չնայած սրբերի պատկերների ընդհանրություններին՝ պայմանավորված կանոնական առանձնահատկություններով, դրանք ունեն նաեւ բազմաթիվ տարբերություններ. օրինակ նախահայրերը՝ որպես մարդկության առաջին արդարներ, պատկերվում էին գալարափաթեթներով՝ Սուրբ Գրքից վերցված հատվածներ պարունակող: Նախահայր Նոյը երբեմն պատկերվում էր նաեւ տապանի մոտ կամ տապանը ձեռքին: Մարգարեները գրեթե միշտ լուսասպակով են՝ ի նշան սրբության: Կարող են պատկերվել նաեւ մարգարեական գլխարկներով, թագերով եւ իրենց մարգարեության հատվածներ պարունակող գալարափաթեթներով: Առաքյալները եւս լուսասպակով են, գալարափաթեթներով կամ ձեռագրերով, մարգարեների նմանությամբ, նրանց հագուստը եւս հիմնականում բաղկացած է երկար, մինչեւ ոտքերը հասնող շապիկից եւ թիկնոցից: Բացի այս տարածված պատկերատիպից, որոշ առաքյալներ հատկապես ունեն իրենց բնորոշ պատկերազրական առանձնահատկությունները: Մարտիրոսների, նահատակների՝ առաքյալների ծառայության շարունակողների պատկերներում միշտ առկա է խաչը եւ կարմիր գույնը՝ ի նշան հավատի համար թափված արյան:

Եկեղեցու հայրերը, որոնք իրենց հովվական ծառայությամբ իրականացնում են Աստծո խոսքը, կարող են կրել նաեւ խույր՝ զարդարված խաչերով, թանկարժեք քարերով, երբեմն նաեւ փոքրիկ սրբապատկերներով: Հագուստը հիմնականում բաղկացած է շապիկից, որը սկզբնա-

⁵⁵ См В. Лазарев, История византийской живописи, Москва, "Искусство", 1986, с. 18:

կան շրջանում կարվում էր սպիտակ բեհեզից⁵⁶, սակայն հետզհետե կիրառություն են գտնում նաեւ մետաքսից, թավիչից պատրաստվածները՝ տարբեր գույներով ասեղնագործված, ինչը արտահայտված է նաեւ պատկերազրույթյամբ: Կերպարին առանձնահատուկ վեհություն է հաղորդում եմփորոնը, որը եպիսկոպոսական հանդերձի անբաժանելի մասն է: Այս ուսանոցը դրվում է խաչաձև՝ ի նշան խաչի եւ հաճախ նաեւ զարդարվում է խաչերով: Հունական ոմոփորոնը եւ լատինական պալիումը եւս եմփորոններ են, բայց հայկականն ավելի մեծ ու շքեղ է⁵⁷:

Հաբրոնացին, օրինակ, դասակարգելով եմփորոնը, նշել է, որ հայրապետների կամ պատրիարքների եմփորոնները հինգ խաչով են զարդարված⁵⁸, ինչն արտահայտված է նաեւ պատկերազրույթյամբ: Սովորաբար ձախ ձեռքում գիրքն է պատկերվում, իսկ աջը՝ օրհնող է: Պատկերվում են ամբողջ հասակով կամ մինչեւ գոտկատեղը, միայն գլխի պատկերատիպը շատ հազվադեպ է:

Վենետիկի Պատկերուսույց ձեռագրում հանդիպում ենք եկեղեցու հայրերի, սրբերի պատկերների, որոնց պատկերատիպերը անմիջապես աղերսվում են մեզ հայտնի օրինակների հետ: Պատկերուսույց ձեռագրի 13դ էջում պատկերված են հինգ սրբեր. «երկուքն մեծկակ եւ կանգուն կեցած, յունաձև քահանայական զգեստուք. Մին յանուանէ նշանակուած Ոսկիբերան Յոհան, աջովն օրհնելով, ի ձախում գիրք. միւսն Սուրբ Բարսեղ, նոյնպէս աջով օրհնելով եւ ի ձախում հասարակ սրածայր գաւազան կամ ցուպ: Նոյն կանգուն դիրքով, բայց աւելի փոքր՝ ուրիշ հայրապետ մի թուի. անոր քով կիսանձն առաքեալ կամ մարգարէ մի, աջը վերուցած, ի ձախումն երկայն գալարեալ պրակ: Ասոնց ներքեւ նոյնպիսի անձ մի ծնրադիր, փոքրիկ գալարուն պրակ մի ի ձախում, աջը պարզած. դէպ ի ասոր գլուխն՝ օրհնող ձեռք մի կայ եռանկիւնի ձեւէ կամ թեզանէ դուրս ելած»⁵⁹: Այս ձեռագրում Ս. Ներսեսը ներկայացված է բազմախաչ նափորտով, գիրքը ձեռքին, իսկ գլխավերելում՝ անունը ներկայացնող գրություն:

Հստակ է, որ այս պատկերները ԺԳ.-ԺԵ. դարերի Հայսմավուրքներից, Ճաշոցներից ու Շարակնոցներից են ընդօրինակված: Այս ամենը վկայում է այն մասին, որ հոգեւորականների, եկեղեցու հայրերի եւ սրբերի

⁵⁶ Տե՛ս Մ. Օրմանեան, նշվ. աշխ., էջ 167:

⁵⁷ Անդ, էջ 115:

⁵⁸ Անդ, էջ 116:

⁵⁹ «Պատկերուսոյց գիրք», էջ 350:

պատկերները ձեռագրերում ենթարկվում էին կանոնի, ինչպես պատկերատիպի, այնպես էլ դրա մանրամասների առումով: Սակայն առանձին օրինակներ թույլ են տալիս պնդել, որ կանոնին զուգահեռ նկարիչը եւս երբեմն դիմում էր երեւակայությանը՝ պատկերագրական տարբեր հնարքներով առանձնահատուկ դարձնելով պատկերը:

Գալով սրբերի պատկերների նմանություն հարցին՝ կարող ենք ասել, որ այդ նմանությունը մի տեսակ օրինաչափ է, քանզի սուրբ պատկերը բոլորի կողմից ընկալելի լինելու խնդիր ուներ, ինչպես տարբեր լեզուներով ասված նույն խոսքը: Այս հարցի կապակցությամբ առավել հետաքրքրական է այն, որ հայկական միջավայրում գերիշխողը խաչի պաշտամունքն էր, չնայած սրբապատկերների առկայությանը՝ դրանք, կարելի է ասել, խորը հասարակական գործառույթ չունեին: Հովհաննես Օձնեցին եւս անդրադառնում է խաչի պաշտամունքին՝ դրա կողքին նշելով միայն Քրիստոսի պատկերը: Դրանով հանդերձ, ինչպես ճիշտ նկատում է Ա. Սահակյանը, հայկական սրբապատկերները ստանում են մի առանձնահատկություն. այն է՝ թեմատիկ եւ ժանրային բազմազանություն՝ ընդհանրությունները, ինչը շատ արտահայտիչ է հատկապես Հայսմափուրքներում:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Եկեղեցու հայրերի հագուստի մանրամասների եւ գավազանների պատկերագրությունը: Ընդհանրապես, գավազանը հոգեւոր աստիճանի արտահայտում է: Հայ Եկեղեցու գավազանները լինում են վարդապետական եւ եպիսկոպոսական կամ հովվական՝ տարբերությունը գլխազարդի մեջ է⁶¹: Հովվականը կրում են կաթողիկոսները, պատրիարքները եւ թեմական առաջնորդները:

Գավազանների՝ օձի գլխով զարդարվելը պատահական չէր. այն աղերսներ ուներ Մովսեսի բուժիչ պղնձե օձի եւ Ահարոնի ծաղկած գավազանի հետ: ԺԲ. դարում եւ ավելի վաղ վարդապետներն ու եպիսկոպոսները հիմնականում կրել են վարդապետական երկգլխանի կամ քառագլուխ օձակերպ գավազաններ, իսկ Կ. Պոլսի առաջնորդները երբեմն նաեւ չորսից ավելի օձերի գլուխներով գավազաններ են կրել: Կորագլուխ գավազանների կիրառությունը տարածում է գտել Գրիգոր Դ. Տղա կաթողի-

⁶⁰ Տես Ա. Սահակյան, նշվ. աշխ., էջ 154:

⁶¹ Տես Մ. Օրմանեան, նշվ. աշխ., էջ 97:

կոսի ժամանակաշրջանից, երբ 1184 թ. այն նվեր է ստացել Լուկիոս Գ. Լուկացի պապից⁶²: Այս տեսակի գավազանի վերնամասը տերեւազարդ կամ ծաղկազարդ ուստ է հիշեցնում: Վերոնշյալ երկու տեսակի միա-ձուլումը տեսնում ենք Հովնաթան Հովնաթանյանի՝ Օձնեցուն ներկայացնող պատկերում:

Օձնեցին գավազանով է ներկայացված Հ^Մ 3763 ձեռագրում, որտեղ աչքի է ընկնում գավազանի՝ ոճավորված նիզակի տեսք ունեցող եզրը, ինչը գավազանի վերջավորությունը բնորոշ մանրամասն է, սակայն միշտ չէ, որ ընդգծված նիզակի տեսք է ունենում: Վերնամասը պսակված է խաչով: ՄՄ Հ^Մ 4505 ձեռագրում Օձնեցու գավազանի վերնամասը ոճավորված բուսական նախ է հիշեցնում, որը, ինչպես արդեն նշեցինք, լատին ազդեցություն հետեւանք է: Ներքեւի հատվածում՝ սրածայր նիզակ է: ՄՄ Հ^Մ 6229 ձեռագրում Օձնեցու ձեռքին պարզ ցուպ է, գուցե՝ ասա: Նմանատիպ պարզ ցուպով է ներկայացված նաեւ ՄՄ Հ^Մ 7354 ձեռագրում: Գավազանների նմանատիպ պատկերների հանդիպում ենք Եկեղեցու հայրերի տարբեր պատկերներում, սակայն դրանք առանձին քննության առարկա են:

Կատարման վարպետությունը աչքի են ընկնում նաեւ եմփոթրոններն ու շուրջառները: Հանդերձանքի առանձին մանրամասներից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաեւ կոնքեռը, որը կախվում է հայրապետի գոտուց: Այն քառակուսի կտորից է՝ ասեղնագործ եւ հաճախ նաեւ ծոպավոր: Կոնքեռը գավազանի հետ միասին խորհրդանշում է նվիրապետի եկեղեցական հովվությունը: Հիմնականում կոնքեռի վրա պատկերվում է խաչը, երբեմն նաեւ՝ «գառն Աստծո»:

Օձնեցուն ներկայացնող լուսանցային մանրանկարներից միայն երկուսում ենք հանդիպում կոնքեռի պատկերի. մեկն ամբողջությամբ ոսկով է պատված, իսկ մյուսն աչքի է ընկնում եզրերում նուրբ ասեղնագործմամբ եւ ամբողջ դաշտով արված խաչով:

Ամփոփելով ներկայացված օրինակների վերլուծությունը՝ կարող ենք ասել, որ չնայած Հովհաննես Օձնեցու պատկերների սակավությունը՝ դրանք բազմաբովանդակ են: Մեզ հասած ամենավաղ օրինակները թվագրվում են ԺԵ. դարով: Այս պատկերները հիմնականում լուսանցային մանրանկարների տեսքով են, հաճախ պարզունակ, ոճական եւ պատկերազարդական զարգացումներից զուրկ, սակայն, միեւնոյն ժամանակ, արտահայտիչ եւ բովանդակալից: Սրանցում Օձնեցին, բացի հո-

⁶² Տես անդ, էջ 98:

գեւոր առաջնորդի կերպարից, հանդես է գալիս որպես սուրբ, ներկայացվում է իր անվան հետ կապվող ավանդազրույցների դրվագներում, ինչը դառնում է իր պատկերազրական տարբերակիչը: Բացի վերոնշյալ օրինակներից, Օձնեցին պատկերվում է նաեւ Եկեղեցու նշանավոր հայրերի շարքում, ինչը եւս մեկ անգամ ընդգծում է նրա տեղն ու դերը Հայ Եկեղեցում:

Ստորեւ ներկայացնում ենք Հովհաննես Օձնեցու՝ մեզ հայտնի պատկերները եւ դրանք պարունակող ձեռագրերի տվյալներն՝ աղյուսակով.

	Ձեռագիր	Տեսակ	Թիվ	Տեղ	Գրիչ	Ծաղկող	Ստացող
1. Է	ՄՄ Հ ^մ 1502	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	1651 թ.	Կ. Պօլիս	Խաչատուր, Յովանէս եւ Մարտիրոս Երիցունք		Խաչատուր, Յովանէս եւ Մարտիրոս Երիցունք
	ՄՄ Հ ^մ 1533	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	1725-1730 թթ.	Էջմիածին		Յակոբ եւ Յարութիւն Յովնաթանեան եղբայրք	Աստուածատուր կթղ.
	ՄՄ Հ ^մ 3763	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	ԺԵ. դ.		Վրթանէս		Գիրգոր արղյ
	ՄՄ Հ ^մ 3810	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	ԺԶ. դ.	Գօշ	Միքայէլ, Դափթ	Յովհաննէս	Թանկրիդուլ
	ՄՄ Հ ^մ 4505	Ճառընտիր	ԺԵ. դ.				Յակոբ
	ՄՄ Հ ^մ 4547	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	1709 թ.	Գերմանիկ (Մարաշ)			Ղարտաշ, Արուսեան, Աւետիք, Պաղտասար, Ոհան (եղբայրներ)
	ՄՄ Հ ^մ 4907	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	1459 թ.	Էջմիածին	Յովանէս		Խոջայ Ասլան
	ՄՄ Հ ^մ 6229	Յայսմաւորք (խմբ. Ծերենց)	ԺԷ. դ.				Մարգար
	ՄՄ Հ ^մ 6246	Սիմէոն Բզնունի, Գիրք ծաղկանոց Բուրաստան	1832-1836 թթ.	Սաղիանի Ս. Ստեփանոս վանք	Սիմէոն Բզնունի	Սիմէոն Բզնունի	

	ՄՄ Հ ^մ 7354	Յայսմաուրք (խմբ. Ծերենց)	1704 թ.		Սարգիս երեց		Պրն Մինաս, Վարդան
	ՄՄ Հ ^մ 7359	Յայսմաուրք (խմբ. Ծերենց)	1719 թ.	Իսպահան	Աւետիս քիյ	Աւետիս քիյ	Յովսէփ քիյ
	Հ ^մ 1036, Վիեննա, Մխիթարյան միաբանութե- լուն	Յայսմաուրք	1678 թ.	Կ. Պոլիս	Խաչատուր երեց եւ Սարգիս		Խաչատուր երեց եւ Սարգիս

SUMMARY

The image of Hovhannes *Odznetsi* had many interesting manifestations in the Armenian art, particularly in the Armenian miniature. His portraits are not numerous, but each one is unique in its kind. The earliest examples that have reached us date back to the 15th century. These portraits are mainly depicted in the form of marginal miniatures, often simple, lacking in stylistic and iconographic elaborations, but at the same time quite expressive. In these miniatures, Hovhannes *Odznetsi*, besides having an image of a spiritual leader, is presented as a saint. He is also portrayed according to the episodes of the legends associated with his name, which has become one of the pictorial peculiarities of *Odznetsi* iconography.

РЕЗЮМЕ

Образ Ованеса Одзнеци очень интересно изображался в армянском искусстве, в частности в миниатюре. Его портреты немногочисленны, но каждый из них – особенный. Самые ранние образцы, дошедшие до наших времен, датируются XV веком. Эти портреты, в основном, являются маргинальными миниатюрами, часто простые, лишенные стилистического и иконографического развития, но в тоже время выразительные. В этих миниатюрах Одзнеци не только в образе духовного лидера, но и святого. Он также представлен в разделах легенд, связанных с его именем, что становится одним из особенностей его иконографии.

