

ԼԻԴԱ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ԵՊՀ

ՇԵՐՈՒՆ ԾԱՂԿՈՂԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԱՆԵՐԸ ՄԱՇՏՈՅԻ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ 8772 ՁԵՌԱԳՐՈՒՄ

Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի կարկառուն ներկայացուցիչներից է Շերուն Ծաղկողը, որ ստեղծագործել է ԺԴ.-ԺԵ. դարերում: Նրա արվեստը, Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի ընդհանուր գեղարվեստական սկզբունքներին հարազատ մնալով հանդերձ, միաժամանակ հեղինակային ձեռագրով տարբերվում է այս դպրոցի նախորդ եւ հետագա շրջանների մանրանկարիչների գործերից: Ասվածի վկայություններից է մեր ուսումնասիրության նյութը հանդիսացող ՄԱՄ 8772 Ավետարանը: Այս հոյակապ ձեռագրին դեռեւս ոչ մի համակողմանի անդրադարձ չի եղել, թեեւ այն իսկապես իրենից մեծ արժեք է ներկայացնում եւ արժանի է առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրության: Ներկա հոգվածում կփորձենք ընդհանուր գծերով, սակայն հնարավորինս ամբողջական պատկերացում տալ այս գրչագիր մատյանի մասին՝ միաժամանակ նաեւ ներկայացնելով, առանձնացնելով Շերունի ոճը, բացահայտելով նրա վարպետությունն ու գեղագիտական ճաշակը:

Այսպիսով, 8772 Ավետարանը Շերուն Ծաղկողը նկարագարել է 1391 թվականին՝ Ավետարանի երկրորդ ստացող Սիմեոն քահանայի պատվերով¹: Ձեռագրում պահպանվել են Շերունի ինքնանկարը (թերթ 15բ), եւ պատվիրատու Սիմեոն քահանայի ու նրա որդու՝ Աստվածատուրի դիմանկարը (թերթ 17ա)², չորս ավետարանիչների դիմանկարները (Մարկոս՝ 16բ, Մատթեոս՝ 22բ, Ղուկաս 101բ, Հովհանես՝ 153բ), եւ 10 խորանները (17բ-22ա): Ձեռագիրն ունի 24 սրբապատկեր, որոնք

¹ Տէս Լ. ԽԱՋԻԿՅԱՆ, ԺԴ դ. Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1950, էջ 595:

² Տէս Հ. ՀԱՎՈՐՅԱՆ, Ծաղկող Շերուն քահանա, «Էջմիածին», Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի տպարան, 1974, հտ. 2, էջ 32:

գետեղված են ձեռագրի սկզբում՝ «Դժոխքի ավերումը» (2բ), «Աստվածամոր ննջումը» (3ա), «Աբրահամի զոհաբերությունը» (3բ), «Ավետում» (4ա), «Մոգերի երկրպագությունը» (4բ), «Ծնունդ» (5ա), «Ընծայումն տաճարին» (5բ), «Մկրտություն» (6ա), «Պայծառակերպություն» (6բ), «Հարսանիք Կանայում» (7ա), «Պետրոսի ուրացումը» (7բ), «Անդամալուծի բժշկումը» (8ա), «Դիվահարի բժշկումը» (8բ), «Նկանակի բաշխումը» (9ա), «Ղազարոսի հարությունը» (9բ), «Մուտք Երուսաղեմ» (10ա), «Թացեալ պատառ» (10բ), «Ունելվա» (11ա), «Մատնություն» (11բ), «Պիղատոսը լվանում է ձեռքերը» (12ա), «Խաչելություն» (12բ), «Հարություն» (13ա), «Համբարձում» (13բ), «Մարիամը եւ առաքյալները» (14ա), «Չորեքկերպյան աթոռ» (14բ), «Հոգեգալուստ» (15ա): Ծերունի օրինակով կարող ենք համոզվել, որ Վասպուրականի մանրանկարիչները վերադարձել են Ավետարանների պատկերազարդման նախակիրիկյան համակարգին՝ նվիրելով պատկերներին առաջին տետրը: Ծերունի գործերում, ինչպես եւ Վասպուրականի շատ այլ մանրանկարիչների, բացակայում են բնագրին՝ շարադրանքի հետ համադրված մանրանկարները:

Ամենայն հավանականությամբ, հետագա նորոգումների պատճառով Ավետարանում մանրանկարների դասավորությունը խախտվել է՝ «Աբրահամի զոհաբերությունը» տեսարանի փոխարեն, պատկերների շարքն սկսվում է «Դժոխքի ավերումը» եւ «Աստվածամոր նինջը» տեսարաններով, որոնք սովորաբար պատկերաշարի վերջում են ներկայացվում³: Ավետարանում պահպանվել են նաեւ անվանաթերթ-կիսախորանները՝ 23ա, 102ա, 154ա եւ լուսանցազարդերը: Վերջիններս, սակայն, չեն պատկանում Ծերունի վրձնին⁴: Հետեւաբար մենք չենք անդրադառնա դրանց քննությանը:

Ինչպես նշվեց, Ավետարանական հաջորդական նկարաշարից զատ մեր ձեռագրում հատուկ տեղ են գրավում Ծերունի ինքնանկարը (նկ. 1) եւ պատվիրատու Սիմեոն քահանայի ու նրա որդու՝ Աստվածատուրի դիմանկարը (նկ. 2): Ծերունն այստեղ իրեն ներկայացրել է ավետարանչի պատկերազրույթամբ: Առհասարակ, Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցում առանձին էջով իրենց ավետարանիչների տեսքով են

³ Տե՛ս Հ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հ. Բ, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1982, էջ 55

⁴ Հնարավոր է արվել են մինչեւ Ծերունի պատկերազարդումը, գրչի հետ աշխատող անհայտ նկարչի ձեռքով: Տե՛ս Ա. Գէորգեան, Հայ մանրանկարիչներ, Մատենագիտություն. IX-XIX դդ., Գահիրէ, 1998, էջ 274

նկարել մանրանկարիչներ Մերունը եւ Աստվածատուրը: Մեր ձեռագրում Մերունի ինքնանկարն արված է ոչ միայն ծաղկողին ավետարանչի նմանողությամբ, այլեւ ավելի առաջ է դրված, քան ստացողի եւ նրա որդու նկարը: Մանրանկարչին եւ ավետարանչին զատող միակ հատկանիշը նկարչի գլխանոցն է: Մնացածը երկրորդական տարբերություններ են: Այստեղ, ինչպես նկատել են նաեւ ուսումնասիրողները, հետաքրքիր է կամարամահիկից կախված տախտակը, որի վրա նկարում է նկարիչը, գրում՝ ավետարանիչը⁵:

Անդրադառնալով ավետարանիչների դիմանկարներին, նշենք, որ Քառավետարաններում դրանք հանդես են գալիս իբրեւ հեղինակների նկարներ, որոնք պատկերված են աշխատանքի պահին՝ ներշնչված, գրելիս, խորհելիս, թելադրելիս: Սովորաբար նրանք շրջապատված են գրչին անհրաժեշտ պիտույքներով եւ համապատասխան ճարտարապետությամբ կամ բնապատկերով⁶: Ա. Մ. Ֆրենդը միջնադարյան ավետարանիչների դիմանկարները բաժանում է երկու հիմնական խմբի՝ կանգնած եւ նստած⁷:

Մեր ձեռագրի պարագային նստած են պատկերված Մատթեոսը, Մարկոսը (նկ. 3) եւ Ղուկասը, իսկ Հովհաննեսը հոտնկայա թելադրում իր աշակերտին՝ Պրոքորոսին (նկ. 4): Կարելի է եզրակացնել նաեւ, որ Մարկոս ավետարանչի դիմանկարի էջը եւս տեղաշարժված է: Ինչպես ցույց է տալիս նկարների հաջորդականությունը, այն ներկայացված է Մատթեոսի պատկերից առաջ:

Կամարածեւ մշակված շրջանակների մեջ ներառված ավետարանիչների պատկերները ներկայացված են նստած դիրքով: Նրանք արտաքինապես հանգիստ են: Կերպարներում կա որոշ խոհականություն, որ գալիս է հին շրջանի փիլիսոփաների կերպարներից, որ ավետարանիչների պատկերագրության նախագաղափարներից են: Մերունի պատկերած ավետարանիչների դիմանկարներում հետեւողականորեն պահպանվում են Վասպուրականում ընդունված պատկերատիպերը⁸:

⁵ Տե՛ս Վ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ, Ինքնանկարը հայ մանրանկարչության մեջ, «Գիտություն եւ տեխնիկա», Երեւան, 1981, 9, էջ 32-33:

⁶ Տե՛ս A. M. JR. FRIEND, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, Art Studies Medieval, Renaissance and Modern, Cambridge, 1927, Վ. Ղազարյան, Ավետարանիչների պատկերագրությունը 14-րդ դարի Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, Զեկուցումների ժողովածու, 4, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային 2-րդ սիմպոզիում, Երեւան, 1978:

⁷ Տե՛ս A. M. JR. FRIEND, նշվ. աշխ., էջ 123-124 :

⁸ Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հտ. Ա, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, նկ. 11, 13, 64, 67:

Ինչ վերաբերվում է խորաններին, ապա ձեւավորման ընդհանուր սկզբունքների առկայությունը հանդերձ, մանրանկարչական տարբեր դպրոցներում եւ տարբեր ժամանակներում փոփոխվել է նրանց կառուցվածքը, համամասները, զարդապատումը: Անդրադառնալով Վասպուրականի ձեռագրերի խորաններին՝ նշենք, որ այստեղ դրանք հաջորդում են բովանդակային նկարաշարին եւ կազմում առանձին պրակ: Նրանք աչքի են ընկնում կառուցվածքային խիստ պարզությամբ եւ նախազարդերի ոչ մեծ քանակությամբ⁹:

Վասպուրականի ծաղկողներն, ըստ երեւոյթին, ամբողջ խորանը կամ, ավելի ճիշտ նրա վերին մասը (կամարները պատկերազարդ երեսներում), ընկալել են որպես սեղան: Իսկապես սեղանը կամ քառանկյունի է պատկերվել կամ բոլորաձեւ, ինչը ցույց են տալիս նաեւ խորանների գլխազարդերը՝ կամարաձեւ (մեկ կամարով կամ կամարների շարքով) կամ ուղղանկյուն: Ասվածն են ապացուցում նաեւ գլխազարդերի ներսում առկա մի քանի մակագրությունները¹⁰, որոնք տեսնում ենք նաեւ Մ. 8772 Ավետարանի որոշ խորաններում (օրինակ՝ «ՍԵՂԱՆ ՔՈՍԷՐ»՝ 18բ, նկ. 5): Փաստորեն էջերի վերնամասերը ներկայացված են խորանի բուն իմաստով՝ որպես եկեղեցու Սբ. Սեղան:

Ձեռագրի խորաններն իրենց ընդհանուր բնույթով նորոյթ չեն Վասպուրականի դպրոցի համար. երեք սյուների վրա հենված կամարներն իրենց հերթին ներառված են քառանկյուն շրջագծերի մեջ, սակայն զարդանախշերում կան նորովի մեկնաբանված ձեւեր ու մանրամասներ, որոնք պայծառ գույների զուգորդությամբ թարմ տպավորություն են հաղորդում: Սյուների խոյակներն ունեն ռճավորված բուսազարդերի տեսք: Աչքի են ընկնում նաեւ խորանների հարեւանությամբ պատկերված բույսերը¹¹:

Ձեռագրում առաջին երկու էջն զբաղեցնող Եւսեբիոսի թղթի եւ կանոնների խորանների հանդիպակաց էջերն ունեն կառուցվածքային ընդհանրություններ: Յուրաքանչյուր զույգ խորանները կրկնվում են գրեթե հայելային արտացոլմամբ:

Խորանների հորինվածքային համեմատաբար ավելի պարզ կառուցվածքի հետ մեկտեղ, այստեղ, այնուամենայնիվ, դրսևորվել է Մերունի,

⁹ Տես Վ. ՂԱԶԱՐԵԱՆ, Մեկնությունը խորանաց. Հետազոտություն եւ բնագրեր, էջմիածին, Մայր Աթոռ Ս. էջմիածնի տպարան, 2004, էջ 66-67:

¹⁰ Տես ն. տ., էջ 41, 67:

¹¹ Տես Հ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հտ. Բ, էջ 56:

որպես մանրանկարիչ-ծաղկողի երեւակայութիւնը: Հատկապես աչքի են ընկնում այս խորանների ճարտարապետական կառուցվածքն ու գույները: Դեղնավուն մակերեսի վրա այդ վառ երանգներն ստեղծում են այնպիսի հնչեղութիւն, որ ներդաշնակ է խորանների հակիրճ ու զուսպ ձեւերին:

Ձեռագրի ավետարանական պատկերաշարը, Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի ավանդույթների համաձայն, բավականին ընդարձակ է եւ, ինչպես նշեցինք, ներկայացված է ձեռագրի սկզբում: Առանց յուրաքանչյուր մանրանկարին առանձին-առանձին անդրադառնալու, խոսենք դրանց պատկերագրական եւ ոճական առանձնահատկութիւնների մասին:

Ձեռագրի բոլոր մանրանկարներում հեռանկարն ու խորքը բացակայում են, ընդգծված է հարթապատկերայնութիւնը: Դեղին ուղղանկյուն շրջանակի մէջ ներառված այս տեսարանները բավականին պարզ կառուցվածք ունեն, որտեղ որպես արտահայտման հիմնական միջոց գերիշխում են գիծն ու գույնը: Դրանք փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց եւ պայմանավորվում մեկը մյուսով: Տեսարանների հորինվածքները հիմնականում երկու մասի են բաժանվում՝ երբեմն կերպարների դասավորութեան, երբեմն՝ մանրանկարի շրջանակի շնորհիվ: Նկարիչը հնարավորինս կրճատում եւ նվազագույնի է հասցնում ներկայացվող կերպարների թիվը՝ ձգտելով հորինվածքի հավասարակշռութեան եւ ընդհանուր ավարտունութեան: Այն դեպքերում, երբ կերպարների կրճատումը հնարավոր չէ, ինչպես օրինակ, տասներկու առաքյալներին ընդգրկող տեսարաններում, Մերունն առաջին շարքի կերպարներին է ամբողջական պատկերում, իսկ մյուսների ներկայութիւնը հուշում է լուսապսակների կորերի կամ միայն գլուխների պատկերմամբ: Նա երբեմն տեսարանները ոչ թե կրճատում, այլ ընդարձակում է՝ տեղավորելով դրանք երկու հանդիպակաց էջերի վրա: Այդպիսով կիսում է տեսարանը եւ ուղղահայաց, եւ հորիզոնական առանցքներով:

Այստեղ մարդկանց դեմքերն անհատականացված չեն: Սակայն, այդուհանդերձ, իրենց մէջ կրում են տվյալ գործող անձի իրավիճակին համապատասխան արտահայտութիւն: Այդ առումով բնորոշ է «Աբրահամի զոհաբերութեան» պատկերը (նկ. 6), ուր համոզիչ կերպով արտահայտված են երկու կերպարների՝ Աստծու կամքին հնազանդ լինելը: Ձեռագրում պատկերված դեմքերը մեծ մասամբ լայն ու

ձվածիր են՝ տրված պարզ գծանկարով: Նրանց նշաձեւ աչքերն ունեն լայն բացվածք: Բիբերը սեւեռուն կերպով ուղղված են խոսակցի կամ կատարվող իրադարձության կողմը: Ի դեպ, միանման այդ դիմագծերը եւս մարդկանց խմբերով պատկերելու ժամանակ շարժուն տպավորություն են ստեղծում: Ներկայացված բոլոր անձանց այտերը պատկերված են կարմիրով:

Ծերունի կերպարներն առավել գրավիչ են իրենց մաքուր, պարզ, գուցե նաեւ՝ միամիտ դիմագծով, ինչը հիմնականում ստեղծված է դեմքերի հենց այսպիսի կառուցման եղանակով եւ պատկերների արտահայտիչ ուրվագծումով, որին կանգնողական մի փոքր ուշ:

Մարդկանց մագերը երկու ձեւով են պատկերվում՝ մի դեպքում դրանք տրվում են ներկի հավասար շերտով, մյուս դեպքում՝ «գծային» սանրվածքով: Իջնելով ցած՝ ուսերի մոտ դրանք վերածվում են կլոր խոպոպիկի: Սա եւս Վասպուրականի նկարիչների ընդունած պատկերման ձեւ է, որի առաջին օրինակները տեսնում ենք Սիմեոն Արճիշեցու արվեստում¹²:

Մանրանկարներում գործող անձանց հագուստները հիմնականում երկու տիպի են՝ առաքյալները, աշակերտները եւ աստվածաշնչյան մյուս կարեւոր կերպարները ներկայացված են մինչեւ ոտնաթաթերը հասնող երկար հանդերձներով եւ թիկնոցով: Նրանք կրում են կարմիր ոտնամաններ: Ի դեպ, գործող անձանց ոտքերը միշտ նույն գծի վրա են պատկերվում, եւ նրանց սրածայր ոտնամանների հաջորդական շարքը շարժման յուրօրինակ պարբերականություն է հաղորդում նկարին: Մյուս կերպարները, օրինակ՝ ժողովրդի ներկայացուցիչները, զինվորները եւ այլն, ավելի կարճ զգեստներով ու երկարաճիտ կոշիկներով են պատկերվում:

Քրիստոսն ու Տիրամայրը, ինչպես ընդունված էր, բոլոր մանրանկարներում ավելի մեծ են պատկերվում, քան մնացածները: Բոլոր պատկերներում Քրիստոս ներկայացվում է դեմքի հանգիստ արտահայտությամբ: Նա կարմրահեր է, «գծային» սանրվածքով եւ երկծայր մորուսով¹³: Զեռագրի բոլոր մանրանկարներում Քրիստոս երկար կապույտ զգեստով՝ քիտոնով է եւ վարդագույն բծերով հարստացված

¹² Տէս Հ. ՀԱՎՈՐՅԱՆ, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հտ. Ա, էջ 61, նկ. 1-12

¹³ Տէս Ю. БОВРОВ, Основы иконографии древнерусской живописи, «Малая история культуры», СПб, 1995, И. Припачкин, Иконография Господа Иисуса Христа, Москва, Паломник, 2001:

սպիտակ թիկնոցով՝ գիմատիոնով: Հետաքրքիր են Նրա լուսապսակի վրա խաչ պատկերող մանրագծերը, որոնք հարստացված են վերելում ու ներքելում, աչ ու ձախ կողմերում զույգ գծիկներով (նկ. 7):

Ձեռագրի մանրանկարներում Տիրամայրն իր ավանդական հագուստով է՝ երկար զգեստով՝ տունիկայով եւ ծածկոցով՝ մաֆորիոնով, որոնց գույները նույնն են, ինչ Քրիստոսի հանդերձներին:

Պատկերները ձեւավորվել են մի ընդհանուր եզրագծով, որի մեջ մանրանկարիչը, փորձելով արտահայտել մարմնի տարբեր մասերը, մի քանի միագույն բծերով արված նոր ուրվագծեր է ստեղծում՝ մեկնաբանելով դրանք որպես հագուստի տարբեր ձևեր: Ինչպես Աստվածածնի, այնպես եւ նստած ներկայացված մյուս բոլոր կերպարների ոտքերի մոտ հավաքված հագուստն ասես հովհարածեւ բացվելով իջնում է ցած: Գեղեցիկ կորերով տրված հագուստի ծալքերի հետ միավորվելով՝ սա բավականին հետաքրքիր շարժում է հաղորդում տեսարաններին: Ընդհանրապես հագուստների մեկնաբանումն այստեղ գծազարդային է, որը նպաստում է ձևերի ընդգծմանը եւ կերպարներին շարժում հաղորդելուն: Հագուստների ծալքերի մշակման ժամանակ Մերունը եւս Սիմեոն Արճիշեցու եւ Զաքարիայի նման որոշ դեպքերում մաքուր գունահատվածների վրա հիմնական գծերը ներառում է գունաբծերի մեջ՝ գծերը կատարելով նույն գույնի ավելի մուգ երանգներով:

Մերունը հիմնականում օգտագործում է չորս կամ հինգ գույն՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին եւ շագանակագույն, որոնք միասնորեն կապվում են պարզ գծանկարի եւ հասարակ ձևերի հետ: Գույների դասավորության մեջ եւս զգացվում է նկարաչարի փոխադարձ պայմանավորվածության եւ հաջորդականության սկզբունքը: Նշենք, որ մաքուր գույների գործածության հետ մեկտեղ Մերունը չի խուսափում նաեւ բաղադրություններից՝ մասնավորապես սպիտակին խառնելով վարդագույն, որը ստեղծում է հանգիստ ու նուրբ երանգներ, թեեւ նվազում է հակադրությունների ուժը:

Վասպուրականի ընդհանուր գեղարվեստական ավանդույթների համաձայն, այս նկարներում առկա է նաեւ խոսքի կիրառումը՝ որպես տեսարանների գաղափարական բովանդակությունը մեկնաբանող կարեւոր մանրամասն:

Ինչպես կարող ենք համոզվել, Մերունն այն եզակի վարպետներից է, որ նվազագույն միջոցներով կարողացել է հասնել մեծ

արտահայտչականության: Թղթի մաքուր խորքին ուղղահայաց եւ հորիզոնական համաչափ դասավորված եւ նվազագույնի հասցված կերպարների ուրվագծերը, ինչպես նաեւ ամուր գծանկարն ու գուներանգի մաքրությունը, հստակ արտահայտված հարթապատկերայնությունը տեսարանին հաղորդում են ընդգծված պայմանականություն եւ խորհրդանշական մեկնաբանություն: Այս երկերն իրենց պարզությամբ մոտ ու հարազատ են դիտողին: Հենց այստեղ է Ծերունի ստեղծագործության գլխավոր արժանիքը:

ՄԱՄ 8772 ձեռագրի մանրանկարների հորինվածքները շատ պարզ կառուցվածք ունեն, դրանք հագեցած չեն բազմաթիվ խորհրդանշաններով ու գործող անձանցով: Կիրառված չեն բարդ գեղարվեստական հնարքներ: Այս ամենի հետ մեկտեղ նկարազարդումներում առկա են համաչափությունների խախտումներ, հատկապես մերկ մարմինների պատկերման, կերպարների դիմահայաց ներկայացման ժամանակ: Այդուհանդերձ, ամբողջության մեջ, այս ամենը չի խոչընդոտում պատկերի ընդհանուր գեղարվեստական ընկալմանը:

Ինչպես վերը նշվեց, այս պատկերներն առանձնանում են հատկապես պայծառ, անխառն գույներով, դրանց ներդաշնակությամբ: Ծերունի՝ գույնի օգտագործման վարպետությունն իր գագաթնակետին է հասել այս մատյանի խորանների պատկերներում՝ վերածվելով գեղեցիկ զարդանախշի: Ամեն գույնը ներկայացնելով երեք զարդանախշային ձևերով՝ գունային շարժման որոշակի պարբերականություն է ստեղծում պատկերների մեջ: Օրինակ՝ 19-րդ խորանում (նկ. 8) կարմիրը ներկայացված է երեք անգամ՝ մեկ կարմիր զարդանախշ սյունով եւ երկու կարմիր զարդանախշ խոյակներով: Կապույտը ներկայացված է երկու կապույտ զարդանախշ սյուներով եւ երկու կապույտ զարդանախշ խոյակների հիմքով, դեղինը՝ երկու խոյակի զարդանախշ հիմքով եւ մեկ զարդանախշ խոյակով: Նույն սկզբունքը նկատելի է բոլոր խորանների սյունաշարքերում: Դրա շնորհիվ խորաններն իրենց մեջ մեծ ներդաշնակություն են կրում:

Այսպիսով, ՄԱՄ 8772 ձեռագիրը Ծերուն Ծաղկողի գեղարվեստական ժառանգության (9 ձեռագիր, 1 պատառիկ) փայլուն նմուշներից է եւ աչքի է ընկնում իր ձևերի զարդանախշային բնույթով, դրանց դեպի վեր ուղղվածությամբ, սպիտակի գերիշխանությամբ, պատկերների ներքին լուսավորությամբ ու տաք գույների մեկնաբանությամբ:



Նկ. 1 Մերոն Մաղկոյի ինքնանկարը, 15 ր բերք



Նկ. 2. Մ. 8772 ձեռագրի պատվիրատու Սինեոն Բահանայի ու նրա որդու՝ Աստվածատուրի դիմանկարներ՝ 17 ա բերք



Նկ. 3 Մարկոս ավետարանիչ, 16բ բերք



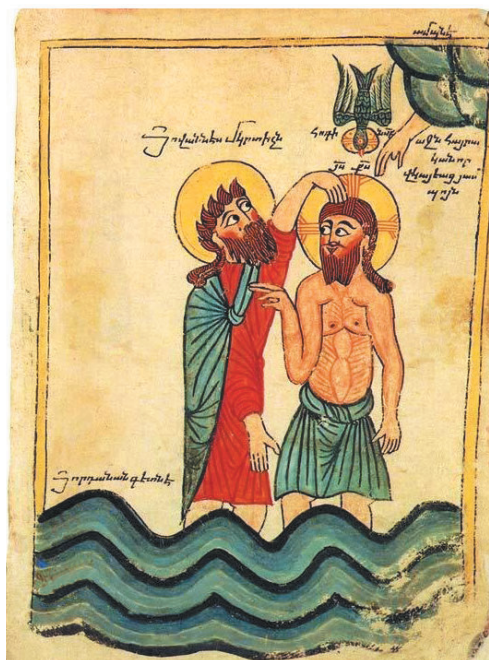
Նկ. 4 Հովհաննես ավետարանիչ և Պրոֆորոն, 153բ բերք



Նկ. 5. հորան, 18բ քերթ



Նկ. 6 «Աբրահամի զոհաբերությունը», 3բ քերթ



Նկ. 7 «Մկրտություն» 6ա քերթ



Նկ. 8. հորան, 19բ քերթ

РЕЗЮМЕ

Церун — один из уникальных мастеров, которому удалось добиться большого выражения с минимальными средствами. Четкое очертание и чистота цвета, четко выраженная плоскостность передают его миниатюрам подчеркнутую обусловленность и символическую интерпретацию. Миниатюры рукописи №8772 имеют очень простую структуру, они не наполнены многочисленными символами и действующими лицами, но благодаря этому они гораздо ближе к зрителю. Здесь лица людей не персонализированы. Тем не менее, они несут выражение, соответствующее положению данного персонажа: например, в сцене «Жертвоприношения Авраама». Эти миниатюры особенно отличаются яркими и чистыми цветами, контурным моделированием рисунков, их гармонией, раскрывая эстетический вкус Церуна.

SUMMARY

Tserun is one of the unique masters capable to achieve great expressiveness by minimal means. The firm outlines and purity of the color, clearly expressed flatness present his miniatures in a highlighted conditionality and symbolic interpretation. The miniatures of Gospel N 8772 have a very simple structure: they are not equipped with many symbols, but they are very close and familiar to viewers. Here the faces of people are not personalized. Moreover, they bear the expression corresponding to the situation of the acting person, such as in the “Abraham’s Sacrifice” scene. These miniatures are especially notable for their bright, pure colors, for the outline modeling of drawings, and for their harmony that reveals Tserun’s aesthetic taste.