

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ ԵՐԱԺԻՇՏԸ ԵՎ ՆԿԱԳԱՐԱՆԸ ՆԱԶԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

ՆԱԳԵՆԻ ՂԱՐԻԲՅԱՆ

արվեստի պատմության դոկտոր
Մատենադարան - Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի
գիտահետազոտական ինստիտուտ,
Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա,
Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան

ԱՆԻ ԵՆՈՐՅԱՆ

Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա

Հոգևոր-ծիսական և աշխարհիկ-ժողովրդական երաժշտությունը թերևս ոչ նյութական մշակույթի ամենաբարձր ձեռքբերումն է հայոց բազմադարյան քաղաքակրթության մեջ: Մեղեդին՝ երգարվեստի վարպետների և տարբեր նվագարանների պատկերներով, շատ վաղուց է ներկայացվել հայ արվեստի տարակերպ էջերին. այն հասնում է մինչև ժայռապատկերների սրբազան պարերը, բրոնզեդարյան շրջանից հայտնաբերված սրինգն ու մանրաքանդակ սրնգահարը, ապա՝ ուրարտական ռիտոնների և գոտիների վրա դրվագված երաժիշտների շարքերը՝ նվա-

գարանների ուշագրավ բազմազանությամբ, ինչպես նաև հելլենիստական Դվինից գտնված փորագրապատկերներում հանդիպող հրաշալի երկփող ֆլեյտաները և այլն¹:

Երաժիշտներ և նվագարաններ պատկերող ամենամեծ հավաքածուն մեզ է հասել հայ միջնադարյան մշակույթից, հատկապես՝ հազարամյա պատմություն ունեցող մանրանկարչությունից: Սկսած XIII-XIV դարերից, երբ պատկերա-

1. Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասարայան Մ., Ղազարյան Վ., 2009, էջ 17-46; Առաքելյան Բ., 1963, էջ 285-298; Тагмизян Н., 1977, Seidl Ա., 2009, pp. 607-617.

գրական սրբազան կանոնը նվազ խստությամբ էր պահպանվում, և մատյաններն ավելի ազատ և բազմազան դրվագներով էին նկարագարվում, աստվածաշնչյան տեսարաններ են մուտք գործում կենցաղային ամենատարբեր մանրամասներ, այդ թվում՝ երաժիշտների ու նվագարանների, խնջույքների ու թատերական խաղերի պատկերներ: Իսկ XVII-XVIII դարերում արդեն աշխարհիկ թեմաներն են մեծ տարածում գտնում հայ արվեստում և, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ, որ զարգանում էր հատկապես հայ գրչության վերջին հանգրվաններում՝ Ղրիմի, Նոր Զուղայի, Կոստանդնուպոլսի գաղթօջախներում: Այստեղ ստեղծված նկարազարդ ձեռագրերը պարզորոշ արտացոլում են այդ ժամանակվա հայ համայնքներում տիրող մշակութային կոսմոպոլիտիզմն ու գեղարվեստական ավանդույթի էկլեկտիկ բնույթը՝ տեղական ու արևելյան հենքին արևմտյան նոր արվեստի սկզբունքների միահյուսման միտումով: Մշակութային և կենցաղային այս փոխակերպումներին համընթաց նկատվում է նաև, թե պատկերներում ինչպես են փոփոխության ենթարկվել մեզ հետաքրքրող երաժշտական դրվագները և նվագարանները:

Նայ ձեռագրական հարուստ գանձարանում միջնադարյան գիտության ու մշակույթի գրեթե բոլոր բնագավառների հետ կարելի է գտնել նաև երաժշտարվեստին վերաբերող բազմազան նյութեր: Բացի խազագրված ծիսական հարյուրավոր ձեռագրերից ու աշխարհիկ երգեր ամփոփող

տաղարաններից՝ երաժշտության մասին արժեքավոր տվյալներ են պարունակում պատմական աղբյուրները, քերականական, փիլիսոփայական և այլ բովանդակության մեկնությունները, խառնաբնույթ ժողովածուները և նկարազարդված գրչագրերը: Նատկապես Նշանակալի են երաժշտության դասավանդման մասին տեղեկություններ պարունակող տրակտատների եզակի նմուշները: Ամենահինը մեզ է հասել XIII դարից², բայց դրանց ընդհանուր աղբյուրը, ենթադրաբար, VII դարի գիտնական Անանիա Շիրակացու *Քննիկոնն* է³: Այդ տեքստերը ցույց են տալիս, որ միջնադարում երաժշտությունը, ինչպես և մարդը, երկբնույթ ընկալում ուներ՝ հոգևոր և մարմնավոր: Ըստ այդմ՝ այն բաժանվում էր սրբազանի (*աստուածային*) և պրոֆանի (*մարդկային*). առաջինն արտահայտվում էր մաքուր իմացականության արդյունք համարվող մարդկային ձայնով, այսինքն եկեղեցական երգեցողությամբ, իսկ երկրորդը՝ նյութական միջոցներով՝ գործիքներով, որ նվագում էին խնջույքների և զանազան աշխարհիկ տոնակատարությունների ժամանակ⁴: Ավելին, այդ աղբյուրները փորձում

2. Ամենահին տեքստը Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի «*Հաաքումն մեկնութեան քերականի*» (1293 թ.) երկում է, որի նախօրինակ աղբյուրից են սերում նաև երկու այլ տեքստեր՝ Յակոբ Դրիմեցու «*Մեկնութիւն տումարի*» և XVII դարում Լվովյան համայնքում շրջանառվող՝ Quadrivium-ի վերաբերյալ անանուն «*Հաաքումն*» երկերը, տես. Mahé J.-P., 1996.

3. Mahé J.-P., 1996.

4. Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, «*Հաաքումն*», տես Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, 1983, էջ 131:

են նաև խորհրդաբանական մեկնություն տալ նվագարաններին՝ համեմատելով բնության չորս հիմնական տարրերի, մարդու մարմնի բաղադրիչների և մարդկային չորս խառնվածքների հետ: Այստեղից էլ բխեցնում են երաժշտության մեկ այլ՝ բժշկական գործառույթը. այն նվագում ու երգում էին հիվանդների համար. «*զի օգտակար է ի պետս բժշկութեան, որպէս ըմպելիք դեղոց ընդ ճաշակելիսն, եւ սա՝ ընդ լսելիսն*»⁵: Ըստ հին իմաստունների՝ նվագարանները հոգուն ուրախություն են պատճառում, իսկ հոգին, ուրախության հույզը ստանալով, իր հերթին ներգործում է մարմնի վրա և «տրամադրեալ փոխէ զնա յիւրմէ բնութենէն (...) Եւ որ ստուգութեամբ հմուտն է արուեստիս, կարողանա երգելովն դիւրութիւն առնել հիւանդին»⁶: Ավելին, ըստ այս մեկնությունների՝ երաժշտությունը նաև «*հոգեկան ցաւոց*» համար է օգտակար, քանի որ հոգին անմարմին լինելով՝ լսում է իր «*ազգակից*» անմարմին բնույթ ունեցող ձայնին և «*փոխէ զտրտմականն*», այսինքն՝ մարդուն բուժում է ընկճախտից: Ինչպես կարող ենք եզրակացնել XVII դարի մի Սաղմոսարանի մանրանկարից, առավել հաճախ հիվանդների համար հավանաբար երգվել են սաղմոսները (տե՛ս նկ. 2.30, ձախ էջը):

Նվագարանների և դրանց գործածության մասին հետաքրքիր տեղեկություններ են պահպանվել Առաքել Սյունեցու «Աստուածն ամենի» երկում

(XV դ.)⁷, որտեղ հեղինակն առաջարկում է հարկանային, փողային ու լարային նվագարանների մի ուրույն դասակարգում, ինչպես նաև Հակոբ Ղրիմեցու նկարագրություններում⁸ (1416), որոնք տարբերակում են «սանդիր» (սանթուր), «ղանոն» (քանոն) և «արղանոն» (օրգանոն, երգեհոն) կոչվող բազմալար նվագարանների բարձրարվեստ կատարման հմտությունները:

Նմանապես, հայ պատմիչների երկերում հանդիպում են ոչ միայն հոգևոր-ծիսական երգեցողության, ազնվական խնջույքներին պարող վարձակների կամ ժողովրդական տոնախմբություններին հնչող երաժշտության ու վիպական, դյուցազնական շարքեր կատարող երգասաց-գուսանների մասին հիշատակություններ, այլև նվագակցող երաժիշտների ու նրանց նվագարանների վերաբերյալ հազվագյուտ նշումներ⁹:

Այս բոլոր գրավոր տեղեկությունների լրացման ու ճշգրտման համար անգնահատելի աղբյուր են բազմաթիվ նկարագարող ձեռագրերում պահպանված կենդանագիր պատկերները, որոնք ամփոփում են հայ միջնադարյան երաժշտական կյանքի տարբեր կողմերը ցուցանող մանրամասներ. նվագողներ, երգասացներ, տոնախմբության տեսարաններ, լարային, փողային և հարվածային բազմազան գործիքներ, թատե-

5. Նույն տեղում:

6. Նույն տեղում, էջ 134: Տե՛ս նաև Mahé J.-P., 1996 և Թահմիզյան Ն., 1983:

7. Տպագրված՝ Մադրաս, 1797, էջ 615, տե՛ս Թահմիզեան Ն., 1991, էջ 194:

8. Մեկնութիւն տումարի, տե՛ս Էյնաթյան Զ., 1987:

9. Թահմիզյան Ն., 1970:

րական ֆիզուրներ, մինչև անգամ՝ նվագարանը ձեռքին երաժշտի կերպարով գլխատառեր:

Մանրանկարներում տեղ գտած նվագարանների շարքում կարելի է ճանաչել ու դասակարգել հարվածայիններից՝ միակողմանի ու երկկողմանի մեծ ու փոքր թմբուկները, դափը, դիոլը և ծնծղաները, փողայիններից՝ հովվական սրինգը, շվին, կոնաձև փողը և սրափողը (զուռնա), պարկապզուկը և եղեգնյա հսկա ավագափողը, պղնձյա կարճ փողը, գալարափողն ու երկար շեփորը, լարայիններից՝ սազը, թառը, քնարը, տավիղը, ջնարը, փանդիռը և բազմալար այլ նվագարաններ, որոնց ավելի ուշ շրջանում ավելանում են աղեղնայինները ևս՝ քամանին ու քամանչան¹⁰: Նվագարանները հիմնականում պատկերված են երաժիշտների հետ միասին: Կան ինչպես անհատ երաժիշտների, այնպես էլ երաժշտախմբերի նկարներ:

X-XIII դդ. Բագրատունյաց, Վասպուրականի, ապա՝ Կիլիկիայի թագավորությունների հաջորդական հիմնադրման, տնտեսության ու քաղաքային կյանքի ծաղկման և կենցաղի ու բարքերի աշխարհիկացման միտումների ընդհանուր համատեքստում մեծ զարգացում է ապրում հայոց երաժշտական մշակույթը: Այս առումով անփոխարինելի դեր են կատարել հայկական բարգավաճ, խոշոր քաղաքները՝ Դվինը, Անին, Կարսը, Կարինը, Երզնկան, Արճեշը, Մանազկերտը, Խլա-

թը, Սիսը, Տարսունը, Ադանան, Այասը¹¹: Այստեղ քաղաքային միջավայրում, կրոնագաղափարական մթնոլորտի մեղմացման, կենցաղի բարելավման ու ճաշակի նրբացման արդյունքում, հասարակական կյանքում շեշտակիորեն բարձրանում են դպրության, գեղեցիկ արվեստների և երաժշտության կշիռն ու նշանակությունը: Ավելին, հիշյալ քաղաքներում բնակչության տարբեր խավերի՝ արհեստավորության, մանր ու խոշոր առևտրականների, պաշտոնյաների, վաշխառու-դրամատերերի և մեծատոմսների դասերի ձևավորումն ու նրանց ինքնագիտակցության կազմավորումն ամուր հիմքեր են ստեղծում հայոց մշակույթին քաղաքային կյանքի հետ կապված նոր պահանջներ թելադրելու, նոր պատվերներ առաջարկելու համար: Այս փոփոխությունները մեծապես խթանում են ոչ միայն մասնագիտացված, եկեղեցական ծիսական երգարվեստի, այլև առհասարակ ժողովրդական և գուսանական աշխարհիկ երգ-երաժշտության բոլոր ճյուղերի զարգացմանը:

Քաղաքային կյանքի շունչն ու բնակչության գեղագիտական նկրտումները լավագույնս են արտահայտված նշանավոր «Հաղպատի Ավետարանում» (ՄՄ 6283, 1211 թ.), որ նկարագարովել է Անիում: Ձեռագրի ծաղկողը՝ Մարգարեն, ոչ միայն ավետարանական տեսարաններում, այլ նաև խորաններում պատկերել է իրական մարդկանց դիմանկարներ՝ ժամանակի հագուկապով

10. Գևորգյան Ա., 1962:

11. Der Nersessian S., 1969, pp. 54-71.

և կենցաղային մանրամասներով¹²: Այստեղ «ձուկ բերող Շերանիկի» և «գինի բերող մատռվակի» հետ հայտնվում է նաև երաժշտի կերպարը՝ քառալար սազը ձեռքին (էջ 15ա): Վերջինս լարային գործիքի՝ մեզ հայտնի ամենավաղ պատկերումն է հայ մանրանկարներում (Նկ. 2.1): Երաժիշտը նստած է յոթ կարմիր պտուղներով նռնենու տակ, որի ճյուղերից մեկին թառել է մի սև թռչուն: Նա երեք քառորդով թեքել է գլուխը և կարծես նայում է խորանագարդերի մեջ պատկերված չորս կաքավներին, որոնք, ըստ խորանների մեկնության, ներկայացվում են *«իբրև խորհուրդ պոռնիկ և օտարազգի կանանց»*¹³:

Թեև Մարգարեի ծաղկած այս յուրահատուկ կերպարներն իրենց ատրիբուտներով շատ աշխարհիկ են և հիշեցնում են խնջույքի մասնակիցների կամ գարնան ու սիրո գովասանքին նվիրված միջնադարյան պոեզիայի էջեր¹⁴, այդուհանդերձ, դրանք հավանաբար երկիմաստ բնույթ են կրում և ենթարկվում են խորանների ընդհանուր խորհրդաբանությանը¹⁵: Հնարավոր է նաև, որ այստեղ և հետագա այսպիսի դեպքերում այդ

խորհուրդը կապված լինի երաժշտության բժըշկող, չարախափան պահպանիչ (*պպոթրոպայիկ*) հատկությունների հետ:

Կյանքն ու կենցաղն արտահայտող ամենատարբեր դրվագների մանրանկարները մեծ մասամբ հանդիպում են ձեռագրերի լուսանցքներում և անվանաթերթերում: Այդպես է, օրինակ, Հեթում Բ-ի Ճաշոցի (ՄՄ 979, 1286թ.) 15ա էջին պարող Մարիամ մարգարեուհու կերպարը՝ դափը ձեռքին (Նկ. 2.2), որը երաժշտական գործիքով կնոջ պատկերման մեզ հայտնի առաջին օրինակն է: Նմանատիպ մեկ այլ պատկեր կա 1462 թ. «Յայսմաուրք»-ում (ՄՄ 4883, էջ 140ա), որտեղ դափ-ծնծղա նվագող գուսանը սուրբ Պորփյուրոսն է, ինչպես տեղեկանում ենք հանդիպակաց տեքստից¹⁶ (Նկ. 2.3): Չնայած պատկերի ձեռքին հստակորեն դափ է երևում, տեքստում նշվում է, թե նա կիթառ, իմա՝ փանդիոն էր նվագում. *«խաղայր ի մէջ քաղաքին կեթառով որ է փանդըռամբ»*¹⁷: Ըստ երևույթին, ծաղկողը կամ չի ճանաչել այդ գործիքը, կամ ձեռքի տակ ունեցել է դափ զարկող ֆիգուրի նախօրինակ: Հետաքրքրական է XV դ. մի Աստվածաշնչի էջատակին ծվարած երա-

12. Մաթևոսյան Կ., 2012, էջ 18-22: «Հաղբատի Ավետարանում» հանդիպող իրական մարդկանց պատկերները նորություն են հայ արվեստում: Այս առումով ամենաուշագրավ օրինակը «Մուտք Երուսաղեմ» տերունական մանրանկարն է, որտեղ ամենայն հավանականությամբ պատկերվել են Ավետարանի պատվիրատու Սահակի ընտանիքի անդամները՝ որպես Քրիստոսին հյուրընկալողներ:

13. Ղազարյան Վ., 1995, էջ 27:

14. Մնացականյան Ա., 1955, էջ 455:

15. Խորանների խորհրդաբանության մասին տե՛ս Ղազարյան Վ., 1995; Garibian N., 2001; Амйрханян Р., 2004.

16. «Վկայաբանութիւն սրբոյն Պորփիրոսի գուսանին. սուրբն Պորփիրոսն էր յազգէն ասիանո ծընեալ և սնեալ յԵփեսոս քաղաքի, և էր ճարտար գուսան ի դիական թափերս հեթանոսաց խաղացողս...»:

17. «Նվագում էր քաղաքի մէջ կիթառով, այսինքն՝ փանդիոով»: Ըստ Հայկազեան բառարանի՝ «կեթառը» կամ «կիթառը» միջնադարյան հայերենում համապատասխանում է քնարին, ինչպես և «փանդիոը», որ բացի այդ նաև երգեհոնի իմաստն ունի: Որպես երկուսի ծագումնաբանական աղբյուր նշված է հունարեն *κίθαρα* (Cithara) բառը, տե՛ս ՆԲՀԼ, 1836, հատ. 1, էջ 1081 և հատ. 2, էջ 932:

ծիշտների մանրանկարը՝ համապատասխանաբար հարվածային և փողային նվագարաններով, որոնք տարբեր են երկու դեպքում (նկ. 2.4):

Ուշագրավ են երաժշտական բազմազան գործիքներ նվագող կին երաժիշտների պատկերները, որոնք սփռված են վերոնշյալ հեթումյան օրինակից մինչև ուշ միջնադարյան և նոր ժամանակների ձեռագրերում: Նրանց մեջ հատկապես հիշատակության արժանի են՝ Ավագի ծաղկած Ավետարանում (ՄՄ 212, 1337թ.) «Հարսանիք Կանայում» տեսարանում դափ ու սրինգ նվագող դուետը (էջ 246ա, նկ. 2.5) և XVII դ. մի ձեռագրում պատկերված պարկապզուկ նվագող կինը (ՄՄ 6670, 138ա): Հանդիպում են նաև *կաստանետ* կամ *զիլ* կոչվող չխկչխկան գործիքներ, որ գործածում էին պարուհիները՝ Արևելքից Արևմուտք, և որոնց առաջին օրինակը հայկական միջավայրում դարձյալ կիլիկյան դպրոցին է պատկանում: Այն գտնվում է 1320 թ. Ավետարանում (ՄՄ 7651, 43ա), Հերովդես թագավորի առջև պարող Սալոմեին պատկերող տեսարանում (նկ. 2.6): Այս թեմայով հաջորդ հիշարժան պատկերը Հակոբ Զուղայեցու նկարազարդած Ավետարանից է (ՄՄ 7639, 1610թ.¹⁸, էջ 26բ)¹⁸, ուր բավական իրատեսորեն են փոխանցված և՛ նվագարանը, և՛ պարուհու ձեռքերի դիրքը: Սակայն, ամենատարածվածները լարային նվագարաններ՝ սազ կամ թառ նվագող կանանց մանրանկարներն են, որոնք երբեմն առեղծվածային կերպով հեծ-

նած են տարբեր կենդանիների, ինչպես, օրինակ, 1461 թ. ընդօրինակված «Ռամգրքում» (ՄՄ 3884) ցլի համաստեղության կենդանակերպի նշանը, որ պատկերում է ցլի մեջքին նստած սազահար կնոջ (էջ 85ա, նկ. 2.7): Բավական հետաքրքրաշարժ է XVII դ. մի ձեռագրում (ՄՄ 9599, 113ա) լարային գործիք նվագող կին երաժշտի պատկերը՝ կողքին զետեղված մակագրությամբ. «*Կին մը, որ տարապուլուզ կու զարնէ*»: Դատելով նկարից (նկ. 2.8), ինչպես նաև պարսկերենից եկող «տարա-թառ» հավանական բառադարձությունից և «պլուզ, պուլուզ» բառի ստուգաբանությունից՝ կարելի է ենթադրել, որ խոսքը թառի փոքր տեսակի մասին է, որ հավանաբար կանայք էին նվագում:

Մեծ թիվ են կազմում աստվածաշնչյան սյուժեների մանրանկարները, որոնց կանոնական պատկերագրության մեջ այլևս օրինաչափություն է դառնում երաժիշտների կերպարների ներմուծումը: «Սողոմեի պարից» զատ՝ վերջիններս առավել հաճախ հանդիպում են «Ծնունդ», «Հարսանիք Կանայում», «Սաղմոսերգու Դավիթ թագավորը» և «Քրիստոսի Երկրորդ Գալուստը» տեսարաններում:

Ըստ դասական պատկերագրության՝ Տերունական շառքի «Սուրբ Ծննդյան» տեսարանը ներկայացվում է «Մոգերի երկրպագության» և «Հովիվների երկրպագության» հետ բաղադրյալ հորինվածքով: Գրեթե բոլոր հայ մանրանկարչական դպրոցներում հովիվները հաճախակի

18. Տեսարանի նկարագրությունը տես Драмлян И., 2009, с. 104.

են պատկերվում սրինգ կամ բլուլ նվագելիս¹⁹: Նրանք կարող են լինել մեկ (Նկ. 2.9, 2.10, 2.11), երկու՝ ալեհեր և երիտասարդ (Նկ. 2.12, 2.13), կամ երեք հոգի (Նկ. 2.14, 2.15): Անշուշտ, սրինգ նվագող հովվի կերպարն այս մանրանկարներում ընկալվում է որպես հայկական կենցաղի իրական արձագանքը, քանի որ Ավետարանում (Ղուկաս Բ, 8-14) չի նշվում, թե հովիվները որևէ երաժշտական գործիք էին նվագում: Հնուց մինչև մեր օրերը պահպանված ավանդույթով՝ սրնգով ու բլուլով կատարվող քնարական հարուստ մեղեդիներն ուղեկցել են ոչխարի հոտը, դրանց կախարդական մեղմ կամ աշխույժ հնչյուններով հովիվն իր շուրջն է հավաքել ցրիվ եղած անասուններին, ագդարարել տագնապ, ահազանգել գայլերի մոտալուտ հարձակումը և այլն: Ավետարանական համատեքստում և հատկապես Հիսուսի Ծննդյան տեսարանում բավականին հստակ է սրնգի մեղեդիով իր հոտը հավաքող հովվի այլաբանական կապը Աստծո խոսքով և Նոր Ուխտով իր եկեղեցին հավաքող Քրիստոսի հետ: Հաճախ այս մեկնաբանությամբ է, որ սրնգահար հովիվները ոչխարների հոտի հետ առանձին հորինվածքով տեղադրված են լինում ձեռագրերի լուսանցքներում, ծննդյան դրվագի նկարագրության կողքին (Նկ. 2.16, 2.17): Նշված մանրանկարներն արժեքավոր փաստա-

կան պատկերանյութ են ներկայացնում նաև հայ հովվական տարագի առումով, քանի որ բավականին մանրամասնորեն վերարտադրում են գլխարկների, կոշիկների, վերնահագուստի յուրահատուկ ձևերն ու կտորների բազմազանությունը:

Երաժշտի ու նվագարանի պատկերով աստվածաշնչյան հաջորդ սյուժետային մանրանկարը «Հարսանիքը Կանայում»-ն է (Հովհ. Բ, 11): Այս թեման հայ մանրանկարչության մեջ հայտնվում է հարաբերականորեն ավելի ուշ շրջանում և հատկապես մեծ տարածում է գտնում XIV-XV դդ. Վասպուրականի դպրոցում ընդունված Տերունական ընդարձակ պատկերաշարում²⁰: Ընդհանրապես, Վասպուրականի ավանդույթին բնորոշ է ժողովրդական, ավանդական մտածողության, կյանքի ու կենցաղի անմիջական տպավորությունների վերարտադրումը՝ սրբազան, կանոնիկ պատկերների մեջ, ինչպես նաև պարզ ու ինքնատիպ ձևերի միահյուսումը քրիստոնեական արվեստին հատուկ խորհրդանիշներին ու այլաբանություններին²¹: Վասպուրականի օրինակներում հարսանիքի սովորական, աշխարհիկ խնջույքին հրաշագործության արտառոց, վերերկրային դիպվածի ընդելուզումը հետաքրքիր կոմպոզիցիոն լուծում է ստացել. Քրիստոսն ու հրաշագործության մասնակիցները տեղակայված են պատկերի վերևում, իսկ հարսանքավորները՝ ներքևում: Սովորաբար այս հատվածում՝

19. Տեն Թահմիզեան Ն., 1991: Հարկ է նշել, որ մանրանկարներում պատկերված փողային նվագարանների ձայնանցքերի, ինչպես նաև լարային նվագարանների լարերի քանակը կարող է պայմանական լինել, քանի որ միջնադարում երբեմն դրանց տրվում էր խորհրդանշական բնույթ:

20. Տեն Հակոբյան Հ., 1978, էջ 12:

21. Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ., 2012, էջ 100:

փեսայի և հարսանքավորների հետ էր պատկերվում գուսանը՝ լարային նվագարանը ձեռքին (Նկ. 2.19, 2.20): Այս շարքից բացառիկ է գործիքի գրիֆի վրա տեղադրված ու ականջները հատհատ պատկերող մանրանկարը (Նկ. 2.18):

Սկսած XV դարից՝ հայկական Տերունական շարքում կանոնական է դառնում «Քրիստոսի Երկրորդ գալստյան» տեսարանը, որի պատկերագրությունը ևս բառացի վերարտադրում է ավետարանական և հայրաբանական տեքստերը: Արդ, բացի Մատթեոսի հայտնի պարբերությունից (ԺԶ, 27), որ ներկայացնում է «մարդու Որդու» փառավոր էջքը՝ հրեշտակներով շրջապատված, Երկրորդ գալստյան պատկերային ավանդության հիմքում մեծ դեր ունի 351 թ. երուսաղեմյան «Խաչի տեսիլքը» և այդ տեսիլքի նկարագրությունը՝ Կյուրեղ Երուսաղեմացու *Թղթում*²²: Ըստ այդմ՝ միջնադարյան ակնկալիքներում Գալստյան պահին «երկնքում կծագի փրկչական խաչը եւ կկանգնի Գողգոթայի վրա...»²³: Ահա այս ազդեցությամբ է, որ տեսարանի պատկերագրությունը ներկայացնում է զարդանախշ-ժապավեններով պարուրված Գողգոթայի խաչը, իսկ կենտրոնում, շրջանի մեջ՝ գահին բազմած Քրիստոսին, որի չորս կողմերում նրա Գալուստն են ազդարարում փողհար հրեշտակները: Վեր-

ջիններս աղերսվում են մարգարեների գրքերում և Հովհաննու Հայտնության մեջ կանխասած՝ Ահեղ դատաստանին ներկայանալու համար բոլոր մեռյալներին հարության կանչող հրեշտակների հետ: Այս փողհար հրեշտակների կերպարների շնորհիվ կարող ենք պատկերացում կազմել ուշ միջնադարում տարածված տարատեսակ մետաղական շեփորների, փողերի մասին (երկար՝ ներքևի մասում լայն բացվածքով, հավասարաչափ լայնացող, երբեմն էլ՝ միջնամասում գնդիկավոր, Նկ. 2.21, 2.22), որոնց կիրառումը բացատրում են գրավոր աղբյուրները. «Փողն այն է, բուկ կամ սուռնա լինի, որ ի բերդի վերայ կամ ի բարձր տեղայց վերայ փչեն, որ հավասար լսեն: Փող հնչեն, որ զորքն երկու կողմանքն յորդորի, ի պատրեազմն շարժին. դարձեալ փող է յորժամ հնչեն նա(յ) թե ի յուրախութան եւ խնդութան, եւ նայ ի սուգ եւ ի յարտասուս... որպէս գուսանացն ձայնքն: Եւ փող է դարձեալ որ ի տարեկան տանքն հնչեն, որ ժողովին եւ ի տաճարն զան եւ Աստուծոյ երախտեացն տօն եւ յիշատակ կատարեն: Եւ փող է ի գալստեան յորժամ հրեշտակապետ գոչէ, որ ամենայն մեռեալք... յառնեն»²⁴:

Ուշագրավ է, որ այս մեքենաման մեջ հիշվող Գաբրիել հրեշտակապետը հայ մանրանկարչության մեջ պատկերվում է նաև փողով, շեփորով կամ զալարափողով, ինչպես Ավետման և Ահեղ դատաստանի տեսարաններում (Նկ. 2.23, 2.24), այնպես էլ առանձին՝ որպես «Գ» սկզբնատառ

22. Այս մասին տե՛ս Garibian de Vartavan, 2009, pp. 155-175; Idem 2014 et 2016.

23. Գրիգոր Տաթևացի, *Քարոզ վասն խաչելութան*: «Քրիստոնյա Հայաստան», Մ.Ա.Ա. Էջմիածնի երկշաքաթաթերթ, Հունիս 30, 2011, <http://kh-tert.livejournal.com/48711.html>, 15.02.17

24. Մատենադարան, N 848, էջ 131 ա-բ, Թահմիզեան Ն., 1991, էջ 191:

(Նկ 2.25): Փողհար Գաբրիելի կերպարը ներշնչված է Ադամի գրքի պարականոն տեքստից²⁵, որտեղ հրեշտակապետը կանչում է բոլոր երկնաբնակներին՝ դրախտում Աստծո կողմից Ադամի դատին ներկա լինելու, և խորհրդաբանորեն կապված է Նոր Ադամի ծնունդով մարդկության փրկության գաղափարի ավետման հետ: Փողհարի կերպարը երբեմն հանդիպում է Հիսուսի մատնության տեսարանում (Նկ. 2.26), ինչպես նաև՝ Մովսեսի տապանակի տեղադրման արարողության՝ հազվագյուտ մի մանրանկարում (Նկ. 2.27):

Լարային նվագարանների պատկերման ամենալայն ընտրանին պահպանված է Սաղմոսարանում, որ ամենատարածված և սիրելի գրքերից էր միջին դարերում: Սաղմոսաց գրքի բանաստեղծական օրհնությունները հնում երգվել են քնարի կամ տավրի նվագակցությամբ, և Դավիթ մարգարեի կերպարը հայ մանրանկարներում իսկույն ճանաչելի է հենց լարային նվագարանի հետ միասին: Վերջինս պատկերագրորեն ներկայանում է Առաքել Սյունեցու և Հակոբ Ղրիմեցու մոտ նկարագրված տարբեր տիպերով (Նկ. 2.29, 2.30): Թերևս Դավիթ մարգարեի կերպարից ազդված են XVII դ. մի Աստվածաշնչում Հովհաննու Հայտնության տեսարանում Աստծուն փառաբանող մարգարեները՝ նկարված տավիղներով, որի պատկերագրությունն ակնհայտ արևմտյան ծագում ունի (Նկ. 2.31): Հատկանշական է, որ ուշ շրջանի հայ-

կական ձեռագրերում Դավիթ թագավորը հանդես է գալիս առավելապես սագատիպ նվագարանով (Նկ. 2.32-2.35): Մշակութային փոխառնչության տեսանկյունից հատկապես հետաքրքիր են պատկերագրական տարածված կանոնից շեղված նմուշները, որտեղ Դավիթը ներկայանում է կոթավոր քանոն կամ երգեհոն նվագելիս (Նկ. 2.28 և 2.36):

Ուշ միջնադարում երաժշտական գործիքների շարքին է դասվում նաև եկեղեցական ծիսակատարությունների ժամանակ օգտագործվող քռոցը (Նկ. 2.37), որի ամենասկզբնական գործառույթը տաճարի սրբազան տարածքից տարբեր միջատներին, այնուհետև՝ չար ոգիներին քշելն էր: Այն խորհրդանշում է սրբությունը պահպանող սերովբեներին, որոնց թների իմանալի շրջյունը կոչված են վերարտադրելու մետաղյա պատկերագրող շրջանակին ագուցված բոժոժները կամ զանգակները²⁶:

Երաժշտության հետ կապված տարրեր կարելի է գտնել հայ մատյանների տիտղոսաթերթերի զարդանախշ, թռչնազարդ կամ մարդակերպ սկզբնատառերում: Վերջինները գեղարվեստորեն և իմաստայնորեն հետաքրքիր հարաբերությունների մեջ են մտնում զլխազարդի ու տեքստի հետ, երբեմն հատկանշում են ընթերցվածի սկիզբը կամ պարզապես կերպավորում հեղինակին: Նվագարանների ուսումնասիրության տեսակետից հատկապես ուշագրավ են Մատթեոսի Ավետարանի տիտղոսաթերթերը, որտեղ առաջին նա-

25. Livre d'Adam, 2015, p. 11. Ադամի գիրքը միջնադարում թարգմանվել էր նաև հայերեն, տե՛ս Stone M., 1982.

26. Կնեազեան Զ., 2000:

խաղասության առաջին տողը՝ «Գիրք ծննդեան...» հաճախ ձևավորված է երաժշտական գործիքներ նվագող պարողների, թատերական կերպարների, դերասանների՝ միմուսների և կատակերգակների և, իհարկե, գուսանների պատկերներով (Նկ. 2.38, ա-ե): Երբեմն հանդիպում են նաև երկու երաժիշտներով կազմված կամ սազ նվագող Դավիթ մարգարեի կերպարանք ստացած «Ե» տառի պատկերներ, որով սկսվում է *Սաղմոսարանի* առաջին՝ «Երանեալ...» բառը (Նկ. 2.30, աջ էջին):

Հայ միջնադարյան գրքարվեստում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում աշխարհիկ բովանդակությամբ սակավաթիվ ձեռագրերը, որտեղ նկարիչները, այլևս կաշկանդված չլինելով սրբազան պատկերազրական կանոններով, համարձակորեն տեքստ էին ներմուծում առօրյա կյանքի տեսարաններ, կերպարներ, իրադարձություններ: Այդպիսի գրքերից են աստղաբանական, ախտաբանական, ժողովրդական սնահավատության հետ կապված ժողովածուները կամ տաղարանները, որոնցում առկա են նաև տարբեր երաժիշտների կերպարներ (Նկ. 2.39): Ավելի ուշ ժամանակի ձեռագրային օրինակներում կարելի է հանդիպել Վերանորոգության շրջանի (XVII-XVIII դդ.) նոր գեղագիտական միտումների արտահայտություններ, ինչպես, օրինակ, Նաղաշ Հովնաթանի Տաղարանի (1765 թ.) քամանչահար տաղերգուի պատկերն է (Նկ. 2.40):

Աշխարհիկ գրականության յուրահատուկ մի էջ է Կեղծ-Կալիսթենեսի «Պատմութիւն Աղեքսանդրի

Մակեդոնացոյ» հունարեն վեպի հայերեն թարգմանությունը, որից բազմաթիվ ձեռագիր օրինակներ են մեզ հասել՝ հարուստ նկարազարդումներով²⁷: Վերջինների շարքում եզակի նմուշ է Հակոբ Զուղայեցու և Զաքարիա Գնունեցու ծաղկած XVII դարի ձեռագիրը (ՄՄ 5472, 73բ, 123բ), որտեղ մարտի և խնջույքի տեսարաններում պատկերված են բազմապիսի գործիքներ նվագող երաժիշտներ՝ բացահայտելով երաժշտության մշտական առկայությունը այդ ժամանակի կյանքի ամենատարբեր իրադարձություններում: Ռազմական նվագարաններն են զինվորական, մետաղյա փողերը և միակողմանի ու երկկողմանի փայտիկներով հարվածվող թմբուկները, որոնց միացյալ խրոխտ հնչյունները կոչված էին բարձրացնելու մարտական ոգին (Նկ. 2.41, ա-դ): Բոլորովին այլ տրամադրություն են հաղորդում խնջույքի տեսարանները՝ արքայական միջավայրի ճոխ մանրամասներով: 123բ էջին տեսնում ենք Նույնիսկ երաժշտական քառյակ²⁸ կազմված քանոնահարից, տավղահարից, փողհարից ու քամանչահարից (Նկ. 2.42), և պատկերից մեղմիկ դիտողի ականջներն է ծորում արևելյան քաղցրալուր երաժշտությունը, որ երբևէ հնչել է հայկական ավանդական միջավայրերում, խրախճանքների ժամանակ:

27. Այս մասին տե՛ս Traina G., 2003; Kouymjian D., 2007; Vardanyan E., 2015.

28. Արևելյան երաժշտական քառյակները սկսում են պատկերվել XV դարից՝ նշանավորելով նոր զարգացումները երաժշտական աշխարհում: Դրանք կազմված էին հիմնականում փողային, լարային և հարվածային նվագարաններից (տե՛ս Նկ. 2.42):