

ՎԻԼՀԵԼՍ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

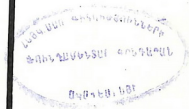
ՄԱՐԳԱՐԵ



ՎԻՃԵԼՄ
ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՄԱՐԹ

A $\frac{I}{19101}$



ԳՄԴ 85.143(22)1

Մ 350ժ

Գրախոս՝ արվեստաբանության թեկնածու Վ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Մաթեվոսյան, Վ. Հ.

Մ 350ժ Մարգարե.— Եր.: Անահիտ, 1990,—120 էջ, 22 թ. նկ.:

Գրքույկում քննվում է միջնադարի հայկական մշակույթի հետաքրքիր երևույթներից մեկը՝ մանրանկարիչ Մարգարեի ստեղծագործությունը:

Կարող է հետաքրքրել ինչպես մասնագետներին, այնպես էլ միջնադարյան հայ արվեստով հետաքրքրվող ընթերցողների շրջաններին:

ISBN 5-550-00342-2

Մ 4903000000(11)
710(01)90 — 152-89

ԳՄԴ 85.143(22)1

© «Անահիտ» հրատարակչություն, 1990

ՆԱԽԱԲԱՆ

Մարգարե նկարչի կենսագրությունը մեզ հայտնի չէ: Հավաստի գիտենք միայն, որ նա 1211 թվականին ձևավորել է «Հաղբատի» կամ «Գետաշենի» կոչված նշանավոր ավետարանը՝ «ազգաւ եւ տոհմիւ» Անիի քաղաքացի, Հաղբատի կրթարանում դաստիարակված ոմն Սահակի պատվերով: Ի լրումն՝ մի քանի այլ տվյալներ, որոնք վարպետի կյանքին ու գործունեությանը կամ նրանից մեզ հասած այդ միակ ձեռագրի պատկերազարդմանն ուղղակիորեն չեն վերաբերում, և ուրիշ ոչինչ: Եթե, օրինակ, այդ տվյալները ճշգրիտ հաղորդում են, որ մատյանը գրվել է Հաղբատում (այստեղից էլ՝ դրա «Հաղբատի ավետարան» անվանումը), կազմվել Հռոմոսի վանքում և այլն, ապա որոշակի չեն նշում, գոնե, ձեռագրի նկարազարդման ստույգ վայրը: Ուսումնասիրողներից ոմանք ենթադրում են, թե այն պատկերազարդվել է Անիում (Հռոմոսում), ոմանք էլ՝ Հաղբատում:

«Հաղբատի ավետարանը» XII — XIII դդ. կենտրոնական Հայաստանում պատկերազարդված և մեզ հասած հազվագյուտ ձեռագրերից է: Խնչպես միջնադարի հայկական մատյաններից շատերը, այն ունեցել է իր՝ ճիշտ է ոչ մեծ, ողի-

սականը: Մինչ 1920 թվականը ձեռագրի վերջին հանգրվանը եղել է Արցախ գավառի Գետաշեն գյուղը (ինչն էլ հիմք է դարձել դրա «Գետաշենի ավետարան» երկրորդ անվանման համար), որտեղից այն, իբրև արվեստի արժեքավոր հուշարձան, բերել և էջմիածնի մատենադարանին է հանձնել բազմահմուտ հայագետ Գարեգին Հովսեփյանը: Այժմ «Հաղբատի ավետարանը» պահվում է Երևանի Մատենադարանում, 6288 համարի տակ¹:

Ձեռագրի պատկերազարդումը բաղկացած է խորաններից, չորս ավետարանիչների «դիմանկարներից», գլխաթերթերից, երկու թեմատիկ-կոմպոզիցիոն պատկերից («Մուտք Երուսաղեմ», «Ընծայաբերություն»), լուսանցազարդերից ու գլխատառերից:

Դա է բոլորը:

Սակայն, անկախ ավանդաբար գոյություն ունեցող և սերնդե-սերունդ փոխանցվող սյուժետային կոմպոզիցիաների բավական մեծ պատկերազրական (իկոնոգրաֆիա, ikono-graphie) ցիկլի խիստ պակասից, առկա վիճակով էլ ձևավորումը նկարչորեն հագեցած, գեղարվեստորեն տպավորիչ մրթնոլորտ է ստեղծում ձեռագրում:

Եվ, այնուամենայնիվ, հարց կարող է առաջանալ՝ ինչո՞վ բացատրել, որ «Հաղբատի ավետարանը» վաղուց ի վեր արժանացել է միջնադարագետ արվեստաբանների, ինչպես և առհասարակ միջնադարյան հայ մշակույթով հետաքրքրվող

¹ Ձեռագրի մագաղաթը հաստ է, հորթի կաշվից: Էջի մակերեսը 30×22 սմ է: Գիրը բոլորաձև է, միջին երկաթագիր, երկայուն: Գրիչը Յակովբն է, սրբագրիչը՝ Մխիթար Քոլբայրեցին: Մատյանում ոսկի սակավ է օգտագործված: Կազմել է վարպետ Աբրահամը՝ «իրամանալ հաւր Մխիթարայ»:

լայն շրջանների շատ ավելի ակտիվ ուշադրությանը, քան բուն նկարչական որակով իրեն համարժեք (երբեմն էլ ավելի արժեքավոր) բազմաթիվ այլ ձեռագրեր: Ի՞նչն է պատճառը, որ չկա Մատենադարանին, միջնադարի հայկական կերպարվեստին ու մասնավորապես մանրանկարչությանը նվիրված որևէ ընդհանուր ուսումնասիրություն, գիտահանրամատչելի ակնարկ կամ ալբոմ, որում առանձնակի աչքի ընկնող տեղերից մեկը գրաված չլինի այդ մատյանի պատկերազարդումը²:

Հարցի պատասխանը պիտի փնտրել, գերազանցապես, նկարազարդման թեմատիկ-առարկայական, էթիկական ու գաղափարահոգեբանական բովանդակության շերտերում, որովհետև հենց դրանցով է, որ այն անմիջապես աչքի զարնում, նկարչորեն համարժեք պատկերազարդումների միջավայրում առանձնանում և արտակարգ հետաքրքրություն է առաջ բերում իր հանդեպ: Դրանք են, հիմնականում, որ թույլ են տալիս համարձակորեն ասել, թե «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը կոնկրետ իր ժամանակի, ինչպես և ողջ միջնադարի հայկական (ու ոչ միայն հայկական, այլև քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդների ստեղծած) մշակույթի ամենաաշխատիկ, ամենաքաղաքային և ամենա«ռեալիստական» գործերից է, — հանգամանք, որը, ինքնին

² «Հաղբատի ավետարանի» նկարչական ձևավորմանը վերաբերող բոլոր կարգի նյութերն էլ անհրաժեշտ և ինչ-որ տեսակետից հետաքրքիր են: Իսկ դրանց մեջ առավել արժեքավորները Գարեգին Հովսեփյանի և Լիդիա Դուռնովոյի գրվածքներն են, որոնցում, գլխավորապես պատմաբանասիրական-պատկերազարկական արվեստագիտության մեթոդով, նկարազորված ու վերլուծված են ձեռագրի հիշատակարանները և նկարազարդումը:

հասկանալի է, եական դեր է կատարել այն բանում, որ հուշարձանն այդքան լայն ճանաչման է արժանացել:

Իհարկե, նկարվածքի նույնիսկ լավ մակարդակ ունենալու պարագայում նշված հատկանիշները բավարար չէին լինի ձեռագրի նշանակությունն այդպես մեծացնելու համար: Բայց իրողությունն էլ հենց այն է, որ «Հաղբատի ավետարանի» ձևավորման պատկերագրական նյութը և էմոցիոնալ, գաղափարահոգեբանական բովանդակությունը կերպավորված է լավից ավելի բարձր նկարչական որակով, գծի, գույնի, ձևի փոխհարաբերման և ոճի դրսևորման ինքնատիպությամբ՝ ինչը, բնական է, իր հերթին արտակարգ գրավչություն է տալիս ձեռագրին և հետաքրքրություն առաջացնում Մարգարե վարպետի անձի ու գործի նկատմամբ:

Ափսոս, որ մեր ձեռքի տակ եղած տվյալները թույլ չեն տալիս գոնե մասնակիորեն խոսել Մարգարեի կենսագրության վերաբերյալ: Բայց պիտի ասել, որ դրանք կարևոր այլ խնդիրների պարզաբանման հարցում օգնության հասնում են հետազոտողին:

Այդ տվյալները մեր հայացքն ուղղում են դեպի հայ ժողովրդի պատմության այն ժամանակաշրջանը և մշակութային կյանքի այն մթնոլորտը, որոնք կազմավորել-դիմորոշել են Մարգարեի աշխարհայացքն ու էսթետիկական ըմբռնումները: Եվ, ըստ այդմ էլ, լայն պարագծի մեջ ավելի պարզ բացահայտվում-պատճառաբանվում են «Հաղբատի ավետարանում» նկարչի դրսևորած հոգեբանությունն ու պատկերավոր մտածողության բնույթը՝ ինչը, իր հերթին, դյուրացնում է նրա մարդկային կերպարի ընկալումը:

Ձեռագրի հիշատակարանները մեզ հուշում են, որ Մարգարեն ապրել ու ստեղծագործել է XII դարի վերջերին

և XIII-ի սկզբներին, եղել է կորովի ամիրսպասալար Զաբարեի ժամանակակիցը, սելջուկյան զավթիչների դեմ նրա ղեկավարած հայ-վրացական միացյալ ազատագրական պայքարի և հաղթանակների ականատեսը: Չմոռանանք նաև, որ, նույն այդ ժամանակաշրջանում, Կիլիկիայի Լևոն Բ թագավորը գնալով ուժեղացնում էր իր տերությունը և ամեն կերպ ձգտում կապերն ամրապնդել կենտրոնական Հայաստանի հետ: Ու թվում էր, թե ազգային ուժերի գումարումն ուր որ է պիտի իրականություն դառնա:

Իհարկե, այդ ամենը չէր կարող չոգևորել ընդհանրապես հայ մտավորականությանը, ինչպես և Մարգարեին: Անկասկած, պիտի ուրախանար արվեստագետը՝ տեսնելով, որ իր ժողովրդի զավակները երկրի սահմաններից դուրս են վնդում սելջուկներին և ազատագրված գավառներում, շենքերում ու քաղաքներում վերահաստատում հայրենի կարգն ու խաղաղ աշխատանքը: Իսկ այստեղից էլ՝ ավելի ևս հասկանալի է դառնում, որ պատահական կամ սոսկ հեղինակի մարդկային խառնվածքի արտահայտությունը չէ այն, որ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերներում ցուցցող տրամադրությունը բարձր, դրանց հարուցած զգացումները և ապրումները լավատեսական են: Անտարակույս, հարազատ ժողովրդի ազգային-քաղաքական հաջողություններն էին մեծապես, որ հուսադրում էին Մարգարեին, որպեսզի նա թեթև սրտով ու անհոգությամբ մագաղաթին հանձնի խաղաղ ու բարեկեցիկ կյանքի, խնջույքի, հյուրընկալության և երգ-երաժշտության հանդեպ ունեցած իր սերն ու դրանցում գեղեցիկը որոնելու արվեստագետի իր միտումը:

Այդ հիմունքով, ահա, առավել պարզ է դառնում, թե ինչու հոգու արտակարգ հանգստությամբ և աշխարհի նկատմամբ

խոր հավատով են տոգորված Մարգարե վարպետի նկարները:

Այնուհետև:

Բյուզանդիայի նվաճողական քաղաքականությունը և սելջուկյան ավերածությունները կասեցրին Հայաստանի նյութական և մշակութային կյանքի բուռն վերելքը, բայց չկարողացան դադարեցնել նրա ընթացքը: Համենայնդեպս, օրինաչափ փոփոխության և զարգացման պրոցես էին ապրում երկրի արդյունագործությունը, արհեստներն ու առևտուրը, գիտությունն ու լուսավորությունը, արվեստներն ու գրականությունը: Եվ այս բոլոր ասպարեզներում էլ հանդես էին գալիս հայրենասեր, ուժեղ ու տոկոսն այրեր, վառ անհատականություններ:

Մարգարեն, ինչպես կողմնակիորեն հուշում են, դարձյալ, իր պատկերազարդած ձեռագրի հիշատակարանային-մատենագիտական նույն տվյալները, տնտեսական-ֆինանսական ու մշակութային խոշոր գործիչ Տիգրան Հոնենցի, գիտության ու գրականության մեծ ներկայացուցիչներ և հասարակական-գաղափարական կյանքի հմուտ կազմակերպիչներ Մխիթար Գոշի, Վանական վարդապետի, Վարդան Այգեկցու և այլոց ժամանակակիցն էր: Նա սերնդակից էր հիրավի փայլուն այն արվեստագետներին, որոնք նոր գործերով հարստացնում էին Հաղբատի, Կեչառիսի, Սանահինի, Նոր Գետիկի, Հաղարծինի և այլ ճարտարապետական կառույցները, Անին և մյուս քաղաքները, նոր ձեռագրերով համալրում էին երկրի խոշոր մատենադարանները և առանձին անհատների գրադարանները: Ըստ որում չմոռանանք, որ այդ բոլոր մտավորականներն էլ շարունակում էին Բագրատունյաց շրջանի մշակութային ավանդները՝ ձգտելով պահպանել ձեռք բերած մա-

կարդակը: Եվ դրա հետ մեկտեղ, ելնելով ժամանակի պահանջներից, նրանք զարգացնում էին գրական-գեղարվեստական հին ժանրերը, ստեղծում նորերը, մարմնավորում նոր թեմաներ ու մոտիվներ, առաջադրում ոճական ու կառուցողական նոր խնդիրներ:

Մյուս կողմից:

X դարի կեսերից³ ի վեր, Հայաստանի հասարակական կյանքում տնտեսապես ու գաղափարապես ավելի բարձրանում ու զնալով ամուր դիրքեր էր գրավում քաղաքի բնակչությունը՝ հետզհետե ազդելով երկրի ողջ հոգևոր կյանքի վրա, առաջ բերելով մշակույթի քաղաքայնացման և աշխարհականացման ուժեղ հոսանք, իր հերթին դրդելով, որ արվեստագետները ավելի մեծ ուշադրություն դարձնեն առօրյա երևույթների, մարդու երկրային զգացումների և մտորումների, հոգսերի ու իդեալների վրա:

«Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումն այդ մթնոլորտի և հոգևոր տեղաշարժերի բնորոշ արտահայտություններից է թե՛ ընդգրկած մի շարք մոտիվներով ու գաղափարներով, թե՛ ճաշակով:

Իր այս երկով Մարգարեն հանդես է գալիս որպես կենցաղագիր՝ ցուցաբերելով կյանքի առտնին երևույթներն ընկալելու բացառիկ դիտողականություն: Ենթադրվում է, որ նա ապրել ու ստեղծագործել է «տիեզերական» Անիում³: Շատ հավանական է: Անկախ այն բանից, փաստացի իրողություն է եղել դա թե ոչ՝ «Հաղբատի ավետարանը» հիմնովին քա-

³ Сбн, опрѣсл, Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 30:

ղաքային կուլտուրայի արտահայտությունն է: Ոչ միայն ձեռագրի նկարների կենցաղային դրվագներն են վկայում այդ, այլև դրանց նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած վերաբերմունքը: Իսկ թե երկրի քաղաքներից կոնկրետ որ մեկում և որքան ժամանակ է բնակվել արվեստագետը՝ տվյալ դեպքում եական չէ: Դրանք բազմաթիվ էին և բոլորն էլ այս կամ այն կերպ անդրադարձնում էին անիական (մայրաքաղաքի) կենսաձևը: Եթե անգամ իրավացի է մեծավաստակ Գարեգին Հովսեփյանը գտնելով, որ նա եղել է Հաղբատի ուխտի միաբաններից և դիտարկվող գործը ստեղծել է այնտեղ⁴, դարձյալ ըստ էության ոչինչ չի փոխվում:

Արվեստագետի իր վարքագծով Մարգարեն քաղաքացի է:

Նա երևակել է զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի տընտեսապես հարուստ, կուլտուր-պատմական աշխույժ կյանքով ու համապատասխան ազատ բարբերով ապրող հայկական քաղաքի տիպական որոշ գծեր: «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը, ինչպես նկատում է հենց ինքը՝ Գարեգին Հովսեփյանը, «յուր մի քանի անհատական, կենցաղական մանրանկարներով, ժամանակակից Անիի քաղաքացու, հոգևորականի, բարձր ու ստորին խավերի երկու սեռի ներկայացուցիչների տարազներով, հայ արվեստի և մշակույթի պատմության համար թանկագին արժեք է բերում»⁵:

⁴ Տես Գարեգին Յովսեփեանց, Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի եւ մշակոյթի պատմութեան, պրակ Ա, Երուսաղեմ, 1935, էջ 62 — 63:

⁵ Գարեգին Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ (պատմա-հնագիտական ուսումնասիրություն), մասն առաջին, Վաղարշապատ, 1928, էջ 26:

Ու պետք է նշել, որ իբրև այդպիսին՝ Մարգարեի երկն ունի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմա-ազգագրական նշանակություն:

Եվ բացի այդ:

Միջնադարի քրիստոնեական ընդհանուր աշխարհայացքի մասշտաբներում՝ Մարգարեն խղճի սուբյեկտիվ ազատությունը հաստատող է իբրև բարոյական ճշմարտություն: Վաղուց է նկատված ու պատճառաբանված, որ, զուտ ոգեղեն էությամբ հանդերձ, քրիստոնեական աստվածը հանդես է գալիս, նաև, որպես աշխարհիկ կյանքին շաղախված իրական մարդ-անձնավորություն⁶: Մարգարեն, ահա, շեշտում է դա և այդ կողմնորոշմամբ էլ բացահայտում-վերաներկայացնում է կանոնացված պատկերագրական սխեմաները՝ վերջիններս շնչավորելով իր իսկ ապրած ռեալ միջավայրի կենսականությամբ: Նա, իհարկե, չի բացասում արարչի և արարչագործության գաղափարը: Հազիվ թե արվեստագետի համար կասկածելի լիներ, որ «ինքն է (արարիչ — Վ. Մ.) պատճառ ամենայնի, որ ի լինելն և ի գոյանալ եկին ի չգոյէ և ի գոյէ. որպես երկինք վերինք և որ ինչ յերկինս, և երկինք երեւելիք որ ի ջուրց, և երկիր, և ամենայն ի նմանէ և ի նմա. յորմէ ամենայն, և ինքն ոչ յումեքէ»⁷: Եվ, անտարակույս, վաղեմի սովորությունն հետևելու տուրք չէ միայն, որ ձեռագրի հիշատակարանում վարպետը խնդրում է. «Տէր աստուած, ողորմեա Մարգարէին՝ գրչի և նկարչի»: Բայց նույնքան էլ ակնհայտ

⁶ Տե՛ս, օրինակ, **Гегель**, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 179, т. XI, М.-Л., 1935, стр. 81 — 82, և այլուր:

⁷ **Եզնըկայ** վարդապետի Կողբացիոյ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիզ, 1914, էջ 6:

է, որ անտեսելով եկեղեցու խրատը՝ Մարգարեն լիապես տրվում է իր շուրջը ծավալվող կյանքին և տարվում «աստծո արարած» աշխարհի առօրյա երևույթներով:

Նրա համար երկրային իրականությունը սիրելի, իմանալի, գեղեցիկ ու վստահություն ներշնչող լինելություն է:

Ակներև է նաև հետևյալը:

«Հաղբատի ավետարանի» նկարագարումը, չնայած որ աննպաստ պայմանների հետևանքով ենթարկվել է պլաստիկական ու գունագրական զգալի խաթարումների, որոշակի պատկերացում է տալիս հեղինակի աշխարհայացքի և հոգեբանության դրսևորման տեսողական համակարգի, նրա մտքերի և հույզերի կերպավորման հնարքների վերաբերյալ: Այն ակներևաբար ցուցաբերում է իր ոճաձևաբանական սկզբունքների պատմական ակունքները:

Մարգարեն շարունակել է VII — XII դարերի հայկական նկարչության մոնումենտալ «արխաիկ» ոճի ավանդները՝ նկարադաշտի ընդհանուր կազմակերպման և առանձին ձևերի տարածական փոխհարաբերման պարզությունը, գծերի ու գույների սինթետիկ ըմբռնումը: Արվեստագետը խուսափել է բարդ-ժանյակային զարդանախշումից: Ընտրել է դյուրընթեռնելի երկրաչափական ու բուսական նախշամոտիվներ՝ ձգտելով առավելագույն ներդաշնակություն և ստատիկ հավասարակշռություն ստեղծել դրանց հյուսվածքի ու պատկերվող առարկաների միջև:

Ընդհանրապես՝ առանց որոշակի ավանդների յուրացման, արվեստի նոր երկեր չեն ստեղծվում: Այս օրինաչափությունը առավել ակնհայտ դրսևորվել է միջնադարում, քանի որ պատկերազարդ ձեռագրերը, «արտանկարվում» էին իրարից՝ որպես կանոն մոդելներ դառնալով մեկը մյուսի համար:

Խոսքը վերաբերի անցյալին թե այսօրվան՝ փոխանցվող նկարչական ավանդները, ինքնին վերցրած, լոկ աբստրակցիաներ են, այն էլ, Հեգելի լեզվով ասած՝ «մեռյալ աբստրակցիաներ», որոնք մնում են հենց այդպիսին, եթե հերթական յուրացման-կիրառման պրոցեսում ինչպես հարկն է չեն անհատականացվում: Իսկ եթե դրանք յուրացնողի կողմից ներդաշնակորեն միաձուլվում են մի նոր երկի մեջ և միաձուլման այդ ընթացքում էլ նորովի անհատականացվում, ապա իրենց նոր կոնտեքստում ստանում են նոր նշանակություն, ձեռք բերում անկրկնելի արտահայտչականություն: Ու երբ ասում ենք, թե Մարգարե վարպետը շարունակել է հայկական նկարչության մոնումենտալ «արխաիկ» ոճի ավանդները, նկատի ենք առնում, որ նա այդ ոճի սկզբունքները, որոնք ինքնին վերցրած աբստրակցիաներ են, յուրացրել է ստեղծագործաբար, անհատականացրել, զարգացրել, կոնկրետ գեղարվեստական արժեք է տվել դրանց և ստեղծել բոլորովին նոր՝ անկրկնելի-Մարգարեական իր աշխարհը:

Ընդհանուր շտրիխներով՝ խնդիրների ուրվագծված շրջանակն է, ահա, որ ընդգրկում է ընթերցողին ներկայացվող սույն գրքույկը, — խնդիրներ, որոնք օբյեկտիվորեն առաջ են քաշում հետազոտության կուլտուր-պատմական, պատմագեղագիտական, պատմա-ոճական որոշակի պլաններ, իսկ սրանք, իրենց հերթին, կոնկրետ արահետներ են բացում Մարգարե վարպետի աշխարհայացքի և ստեղծագործական մեթոդի հարցերին մոտենալու համար:

Հարկ է նշել, որ նման պրոբլեմներ շոշափելիս առաջնային նշանակություն է ստանում պատկերի բուն նկարչական (գունապլաստիկական-ձևաբանական) կողմերի քննությունը:

Նկատի առնելով այդ՝ հեղինակը միաժամանակ ըստ հնարավորին աշխատել է, որ դրանց վերաբերող հասկացությունները (ասենք՝ լուսաստվեր, տոն, ծավալ, ձև, տարածություն, լոկալ կամ դեկորատիվ գույն, նյութականություն և այլն, և այլն) ընթերցողն ըմբռնի ոչ թե իրեն ավելի հասկանալի նոր ժամանակների, այլ հենց միջնադարի՝ կերպարվեստին բնորոշ տեսողական մտածողության կողմնորոշումով ու բովանդակությամբ: Գաղտնիք չէ, որ թե մեզանում, թե դրսում միջնադարյան նկարչության գունապլաստիկական-ձևաբանական շերտերի և բաղադրիչների տեսական հետազոտման ու գիտական որոշադրման փորձեր արվում են վերջին տարիներս միայն, այն էլ նյութի ընդգրկման ոչ լրիվ տարողությամբ և ոչ բոլոր տեսանկյուններից: Համենայն դեպս այն, ինչ այդ ուղղությամբ արվել է Հենրիխ Վյուֆլինի և Նրա հետևորդների կողմից նոր ժամանակների նկարչության կապակցությամբ՝ չեք գտնի միջնադարի որմնանկարչության կամ մանրանկարչության վերաբերյալ: Այդ պատճառով էլ միջնադարյան կերպարվեստին նվիրված պատմաբանասիրական, պատմա-գեղարվեստական և պատմա-գեղագիտական բնույթի գրքերն ու հոդվածները, որպես կանոն, նշված շերտերի և բաղադրիչների մասին շատ քիչ ինֆորմացիա են տալիս ընթերցողին: Ուստի լրիվ հույս ունենալ, թե, օրինակ, միջնադարյան որևէ նկարի առնչությամբ սովորականի պես օգտագործված լուսաստվեր հասկացությունը արվեստասեր ընթերցողը դյուրությամբ կըմբռնի բուն միջնադարյան առումով՝ գոնե այսօր հնարավոր չէ: Հետևաբար, — ինչպիսի շարադրանք էլ որ նկատի ունենանք (պատմա-բանասիրական-պատկերագրական թե պատմա-գեղարվեստական, գիտա-մասսայական թե խիստ մասնագիտական), —

նման հասկացություններ օգտագործելիս անհրաժեշտ է ըստ կարելվոյն տեսական, վերլուծական-բացատրական ինչ-որ կտրվածքով ու հակումով դիտարկել դրանք, որպիսի մի փորձ, ահա, կատարվել է սույն տեքստում:

Բայց հարցը ուրիշ կարևոր կողմ էլ ունի:

Մենագրություն-դիմանկար միջնադարի առանձին արվեստագետի մասին, — պիտի խոստովանել, որ այնքան էլ բնորոշ ու հաճախ հանդիպող ժանր չէ մեր (և ոչ միայն մեր) արվեստաբանության մեջ: Հատուկենտ ու պատահական օրինակներ ունենք: Բայց կարելի է ասել, որ այդ ուղղությամբ նույնպես փոքրիշատե հաստատուն քայլեր արվում են վերջին ժամանակներս միայն: Փաստն այն է, որ միջնադարագիտության մեջ այսօր էլ ըստ ամենայնի գերիշխում են շարադրանքի վաղուց կրկնվող ձևերը, — մանրանկարչության շուրջ հազար տարվա ողջ ծավալը կամ երկարատև ժամանակաշրջաններ, այսպես կոչված դպրոցներ, ձեռագիր հուշարձանների խոշոր հավաքածուներ ընդգրկող պատմա-բանասիրական, ավելի սակավ՝ պատմա-գեղարվեստական մեթոդով գրված աշխատություններ, ընդհանուր ալբոմ-ուսումնասիրություններ, մեծ ու փոքր ակնարկներ:

Նյութի ընդգրկման ու շարադրման այդ մոտեցումը մի տեսակ հոգեբանորեն էլ սովորական է դարձել: Բայց դա, իր անուրանալի դրական հատկանիշների հետ միասին, ունի նաև բացասական կողմեր:

Յուրաքանչյուր հայ մարդ անպայման գիտե, որ, օրինակ, Գեղարդում կա ժայռափոր հիանալի տաճար՝ Այրիվանքը: Իսկ այն, որ դրա հեղինակը Գալձագն է՝ շատ քչերը գիտեն: Այս փայլուն ճարտարապետի անունը գրքերի և ալբոմների մեծ մասում կամ բոլորովին չկա, կամ էլ նշված է իմիջիայլոց,

շեշտված չէ: (Չնայած անվան ինքնին շեշտումն էլ բավարար չէր լինի): Հետևաբար զարմանալի չէ, որ հուշարձանը ժողովրդի մեջ տարածվել ու նրա մտքում ամրակայվել է իբրև Գեղարդավանք, Գեղարդի եկեղեցի, Այրիվանք՝ առանց Գալ-ձագի:

Այդպես էլ միջնադարյան հայ արվեստի գրեթե բոլոր հուշարձանները, եթե նույնիսկ նրանց հեղինակների անունները հասել են մեզ, երբեմն կենսագրական ինչ-որ տվյալներով հանդերձ: Եվ այդ բոլորի հետ միասին խնդրո առարկա հուշարձանը՝ «Հաղբատի ավետարանը»:

Սակայն խոսքն այստեղ մեր մեծ նախնիների անվան (ասել է թե՛ անձի, հիշատակի) նկատմամբ մեր ունեցած վերաբերմունքի բարոյական կողմին չի վերաբերում միայն:

Արվեստի երկի՝ որպես բազմաշերտ, բազմաբարդ ու գաղտնիքներով լի ամբողջության մեջ ստեղծագործողի արտիստական անհատականության ունեցած առաջնային ֆունկցիայի գիտա-փիլիսոփայական սկզբունքը⁸ թույլ է տա-

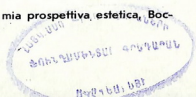
⁸ Թերևս ավելորդ չէ նշել, որ դա գեղագիտական մտքի երկարատև պատմության կարևորագույն նվաճումներից է, — մի սկզբունք, որի առաջադրման ու մշակման գործում մեծ դեր է կատարել, հատկապես, 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի գեղագետների խոալական դպրոցը: Այն եզակի խորաթափանցությամբ վերաքննել ու վերջնականապես ձևակերպել է Լիոնելլո Վենտուրին: Ստեղծագործողի անհատականության և արվեստի երկի արտիստական արժեքի հիմունքային նշանակության խնդիրը նա արծարծել է իր գրեթե բոլոր գրքերում ու հոդվածներում, բայց դրան հատկապես ու բազմակողմանիորեն անդրադարձել է իր գլխավոր աշխատություններից երեքում — Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, New-York, 1936; Lionello Venturi, *Painting and painters, How to look at a picture from Giotto to Chagall*, New-York—London, 1946;

A-7
19101

լիս ասելու, որ «արվեստի պատմություն՝ առանց անհատների» մոտեցումն իր բոլոր առումներով (լինի պատկերագրական թե ոճական, գաղափարահոգեբանական թե գեղագիտական միևնույն է) անհրաժեշտ, բայց բավարար չէ միջնադարյան (ընդհանրապես որևէ ժամանակաշրջանի) նկարչության այնքան փառահեղ հուշարձանների բուն (յուրաքանչյուր առանձին դեպքում անկրկնելի) գեղարվեստական արժեքը բացահայտելու, նրանց բացարձակ ու հարաբերական կողմերի կոնկրետ (ամեն մի գործում յուրատիպ) փոխառնչությունը և նման այլ կապակցությունները վերլուծելու-պարզաբանելու համար: Ստեղծագործողի անհատականությամբ լիցքավորվում և եզակիորեն դրսևորվում, զարգանում ու ժամանակից դուրս հավերժական էսթետիկական ազդեցության արժեք են ստանում արվեստի երկը կազմող անխտիր բոլոր բաղադրիչները: Իզուր չէ, որ մեր հանճարեղ վարպետը՝ Մարտիրոս Սարյանը, նշում է. «Վերջին հաշվով, յուրաքանչյուր դարաշրջանի արվեստի մակարդակը չափվում է մեծ անհատների ստեղծագործության արժեքով: Մեծ անհատներն են, որ նշանաբանում են ինչպես իրենց ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մտածողության բնույթն ու որակը, այնպես էլ զարգացման հեռանկարներ են բացում հաջորդ սերունդների համար: Պատահական չէ, որ ասում ենք «Ռեմբրանդտի դարաշրջան», «Շեքսպիրի դարաշրջան» և այլն: Դա այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև արվեստի ամեն մի երկի արժեքավորման չափանիշը ստեղծագործողի անհատականությունն է: Նրանով բնորոշվում է ամեն ինչ՝ սյու-

Lionello Venturi, Saggi di critica, La mia prospettiva estetica, Bocca, Roma, 1956:

2. 4. Մաթեմոսյան — Մարգարե



ծեն, թեման, ժանրը, բովանդակությունը, գույնը, գիծը, ծավալը, լուսաստվերը...»⁹:

Ակնհայտ է, որ դա բազմաթիվ էջեր ու մանրակրկիտ բացատրություն-պատճառաբանումներ պահանջող խնդիր է: Բայց ասվածից էլ հետևում է, որ քանի դեռ առանձին-առանձին չեն ուսումնասիրվել միջնադարյան հայ արվեստի գոնե մեծ ներկայացուցիչները՝ նրանց արտիստական անկրկնելի անհատականությունը բացահայտելու հատուկ մտադրությամբ, — ըստ ամենայնի չի բացահայտվի, նաև, այդ արվեստի ամբողջության պատմական ընթացքի կենդանի շնչառությունը, ժամանակակից դիտողին չի հաղորդվի դրա տարբեր փուլերի, գլխավոր ուղղությունների գեղարվեստական կենսունակության թրթիռն ու ջերմությունը, դրա տարերքի արտաքին ու ներքին ծալքերում ապրող մարդկային հոգու շարժումը: Ասվածից երևում է նույնպես, որ միջնադարի մատենական արվեստի բուն նկարչական (գունապլաստիկական-ձևաբանական) սկզբունքները քննելիս, տրվյալ էպոխայի ամբողջությունը նկատի առնելով հանդերձ, անհրաժեշտ է ուսումնասիրել նույն այդ սկզբունքների անհատական-անկրկնելի դրսևորումը, այսինքն՝ կոնկրետ ստեղծագործողների կողմից դրանց եզակի անձնականացում-մարմնավորումը ևս: Այլապես, միջնադարյան արվեստը գրլխավորապես կմնա հենց միջնադարյան անցյալի հեռվում, ինչպես հարկն է չի բացահայտվի դրա արդիական նշանակությունը, չի զգացվի դրա էսթետիկական ազդեցության հավիտենական գորությունն ու հմայքը:

⁹ Մ. Սարյան, Արվեստի մասին, կազմեցին՝ Վ. Հ. Մաթեվոսյան, Յու. Գ. Խաչատրյան, Երևան, 1986, էջ 63:

Թվում է, թե ստեղծագործողի անհատականության հարցն արծարծելու ամենահարմար ժանրը առանձին արվեստագետների նվիրված անվանական մենագրություն-գիմանկարն է: Իհարկե, միայն դրանով խնդիրը չի լուծվում: Եվ մինչ այսօր հրատարակված անվանական մեծ թե փոքր հատուկենտ տեքստերից ոչ բոլորն են, որ հավուր պատշաճի բավարար կառող են համարվել, որովհետև դրանցում բացակայում է տվյալ արվեստագետի հենց արտիստական անհատականությունը որոնելու գեղագիտական նախամտածված, հատուկ նպատակը: Բայց ինչ էլ որ լինի, անվանական մենագրություն-գիմանկար կոչվածը, ինքնին, թերևս ենթագիտակցության ճանապարհով ուսումնասիրողին «ստիպում» է թեկուզ տարերայնորեն շոշափել տվյալ նկարչի, ճարտարապետի կամ քանդակագործի անհատականության հետ կապված ինչ-ինչ հարցեր: Իսկ դա սկզբի համար քիչ չէ, երբ խոսքը վերաբերում է միջնադարյան արվեստագետին:

Ընթերցողին ներկայացվող սույն տեքստը շարադրվել է, ահա, «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման մեջ ընդգրկված թեմատիկ-առարկայական ու սյուժետային նյութի, արծարծված գաղափարախոսական, բարոյահոգեբանական, էսթետիկական ըմբռնումների և կիրառված գծերի, ձևվերի, գույների աշխարհում ամփոփված Մարգարե նկարչի արտիստական անհատականությունը գտնելու-լուսաբանելու միտումով: Եվ հեղինակը գոհ կլինի, եթե գոնե մասնակիորեն հաջողվել է անել այդ:

Հ ե դ ի ն ա կ

ՄԱՐԳԱՐԵԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Դժվար չէ նկատել, որ «Հաղբատի ավետարանը» նկարելիս Մարգարեն հենվել է ոչ միայն մատենական-կանոնական արվեստի օրինակների և օրենքների, այլև իր սովորական մարդկային կենսափորձի վրա: Նրա պատկերներում տեսնում ենք տիպաժներ, առարկաներ ու երևույթներ, որոնք առօրյա կյանքից և աշխարհիկ հայեցողության տեսակետից են վերցված:

Բայց դա չի նշանակում, թե վարպետը խույս է տվել միջնադարյան նկարչության էսթետիկական ընդհանուր հիմունքներից և խիստ պայմանական ոճի նորմերից:

Որքան էլ շատ կողմերով ռեալ կյանքի հետ կապված ու կենսական Մարգարեի նկարները բնույթով մտապատկերային են: Ոճաձևաբանական տեսակետով՝ նրանք հեռու են իրականության նմանակված վերարտադրումից ու ներկայացնում են օբյեկտների տեսողական սիմվոլները: Եվ վերջիններիս միջոցով է, որ հեղինակը մարմնավորել է կրոնական խստակեցությունից ազատ, խորապես երկրային իր հույզերն ու մտքերը, ապրումներն ու իդեալները:

Մարգարեի կիրառած գծի, գույնի, ձևի, տարածության

փոխհարաբերման համակարգը և ստեղծագործական մեթոդը ստուգապես միջնադարյան են: Եվ այդ մեթոդով ու կերպավորման եղանակով է, որ նա արտացոլել է իր ժամանակաշրջանի բաղաբային կենցաղի, տիպաժի ու տարազի բնորոշ կողմերից մի քանիսը, իր արտիստական անհատականությունը:

1

Մի որոշակի առումով՝ «Հաղբատի ավետարանում» գիծն է, որ կազմակերպում է պատկերի ընդհանուր սխեման, ֆոնից զատում է առանձին գունամակերես-ձևերը, տարբերանշում սրանց բաղադրամասերը և իրականացնում վերջիններիս կառուցվածքային ներքին կապը: Գծագրումով է տըրված, նախ և առաջ, մարդկանց մարմնի համաչափություններն ու նրանց տարազների, միջավայրի առարկաների ու զարդանախշերի կազմությունը:

Այդ ամենն իր հերթին:

Ներկա դեպքում գծի ֆունկցիան մեծ է այնքան, որ մտովի դրանից վերանալիս զգալիորեն նվազում է ձևերի ու գունակորդների ցայտուն ակներևությունը և արտահայտչական էներգիան: Եթե փորձենք ձեռագրում նկարված մարդկային ֆիգուրները, թռչունները, ծառերը, շինությունները և նախշամոտիվները պատկերացնել առանց հստակ շրջագծումների, ներգծումների և շտրիխների՝ մնացորդում կունենանք բազմաթիվ անորոշ գունաքսվածքներ: Իսկ այդ նշանակում է, որ բավական կաղճատովի տվյալ նկարադաշտի կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային ամբողջությունը:

Ուրեմն՝ «Հաղբատի ավետարանում» գիծը կարևոր դեր է կատարում:

Սակայն դրանից չի հետևում, թե այս ձեռագրի պատկերները գունավորված գծանկարներ կամ, առավել ևս, բնույթով գրաֆիկական են¹⁰, որպիսիք, ի դեպ, բազմաթիվ են միջնադարի հայ կերպարվեստի երկարատև պատմության մեջ և որոնցում հանդիպում են արվեստի իսկական գլուխգործոցներ:

«Հաղբատի ավետարանում» գույնը, իր հերթին, նպաստում է ձևերի հենց գծագրական բացահայտմանն ու տարբերակմանը: Մատյանում պատկերների կոմպոզիցիաները հավաք ու ցայտուն են նաև այն պատճառով, որ դրանցում գույն-տարածամասերից շատերը, իրարից ու ֆոնից հստակորեն զանազանվելով (ասենք՝ կանաչը նարնջագույնի՞ց, կարմիրը կապույտից և այլն), ինքնըստինքյան շեշտում են իրենց եզրագծերը: Բնական է, որ եթե տվյալ առարկա՝ ձևի առանձին մասերը և ֆոնի հետ իր ունեցած հարաբերությունը նույն, դժվար տարբերակելի կամ խիստ մոտ երանգներով է տրված, ապա նրա պարագիծն ու ներքին շտրիխները ավելի պարզորոշ են քաշված: Բայց, իրենց ընթացքին, վերջիններս հաճախ աղոտանում ու թաքնվում են որևէ գուներանգի տակ՝ վերերևալով ձևի գոյացման այլ մի հատվածում: Իսկ այն գունամասերը, որոնք ֆոնի նկատմամբ ուժգին հակադրության մեջ են իբրև տոնային ներամփոփ միավորներ՝ ուղղակիորեն տեսանելի շրջագծեր չունեն: Որ-

¹⁰ Բոլորովին անհիմն է Ա. Սվիրինի այն կարծիքը (հայտարարությունը), թե «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը կարելի է համարել «գրաֆիկական ոճի» ստեղծագործություն (տես **А. Сви́рин, Миниатюра древней Армении, М.-Л., 1939, стр. 90):**

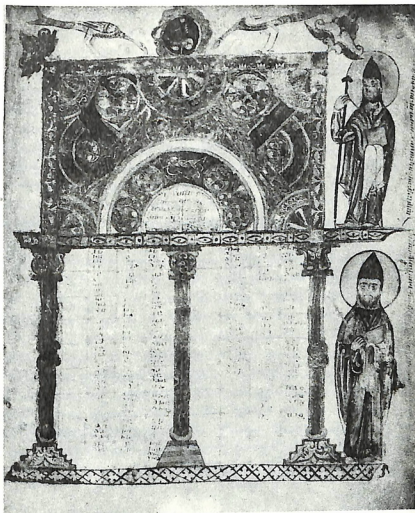


պես ձևաստեղծման միջոց՝ գույնն այս պարագայում հանդես է գալիս առավել ակտիվությամբ:

Այդ ամենը չնկատել կամ անտեսել՝ թվում է անհնարին: Ու բավական է այս անգամ էլ փորձել մտովի վերանալ գույնից, որպեսզի պատկերում զգալիորեն խախտվի գծանկարի կառուցողական-ձևակազմիչ ճկունությունը և բացահայտորեն խամրի դրա արտահայտչական ուժը:

Ուրեմն՝ «Հաղթատի ավետարանում» գույնը նույնքան կարևոր դեր է կատարում, որքան գիծը:

Եվ այդպես, Մարգարեն ձգտել է գծային ու գունային հնարքների տեխնիկական կիրառման հավասարակշիռ համարժեքության՝ ընդհանուր առմամբ ցուցաբերելով կատարման մեծ հմտություն: Ցավոք, համարժեքության այդ միտումը պատկերազարդման որոշ բաղադրամասերում տեղ-տեղ հանդես է գալիս որպես կոմպրոմիս: Այդ պատճառով էլ, ինչ-որ նկարներում տարբեր դրվագների միջև երբեմն նկատվում է աններդաշնակ մի տարակերպություն: Ակնհայտորեն, այդ կետերում նկարիչը գծի և գույնի օրգանական սինթեզի չի հասել: Չեմ ասում, թե գծային ու գունային թերիներով պատկերները բոլորովին զուրկ են տեխնիկական կատարման ու ոճաձևաբանական (առավել ևս պատկերագրական-հոգեբանական) գրավիչ կողմերից: Բայց և ակներև է, որ դրանցում տեղ-տեղ ֆիգուրներն ունեն գծայնորեն չափից ավելի շեշտված և այս շեշտվածության մեջփոքր-ինչ չոր նկարվածք ու գունային փափկության պակաս, իսկ տեղ-տեղ էլ՝ գունավորումով չափից ավելի շեշտված և այս շեշտվածության մեջ փոքր-ինչ հեղհեղուկ կոլորիտ ու գծագրական հստակության պակաս, — հանգամանք, որը չէր կարող այս կամ այն չափով չխախտել դրանց ոճական միասնությունը: Բա-



րեբախտաբար, այդ թերիները իրոք ոչ մեծ կետեր են միայն մատյանի նկարչական ձևավորման շատ տպավորիչ ամբողջության միջավայրում: Իսկ ինչ վերաբերում է նկարագարող այն էջերին, որոնք լիովին ազատ են նման կետերից (օրինակ՝ ներդիրներ I, II կամ նկ. 7), ապա պիտի ասել, որ դրանք գծի և գույնի սինթեզի, ոճի միասնության սքանչելի նմուշներ են, բոլորովին առանց խաթարումների և ներդաշնակորեն արտահայտում են ավետարանական նյութն ըստ իր աշխարհայացքի ու նախասիրության ընթերցելով վերարտադրելու Մարգարե վարպետի միտումը:

Ինչևէ, ձեռագրի բոլոր պատկերների նկարվածքում Մարգարեն առաջնորդվել է գծային ու գունային հնարքների տեխնիկական կիրառման համարժեքությամբ:

Համեմատենք, այժմ, երկու պատկեր՝ Մարգարե վարպետի նախորդներից մեզ հասած նշանավոր «1038 թ. ավետարանից» և «Հաղբատի ավետարանից», — թեկուզ «Հրեշտակի հայտնությունը յուզաբեր կանանց» և «Մուտք երուսաղեմ» սյուժետային նկարները (նկ. 19 և ներդիր II):

Առաջին հայացքից իսկ նկատելի է, որ երկուսն էլ յուրովի պատկանում են «արխաիկ» մոնումենտալ ոճական ուղղությանը: Բայց նույնքան էլ թռուցիկ դիտումից աչքի է զարնում, որ դրանք կոնկրետ տեսողական միտումով ու մտածելակերպով տարբեր են, — առաջինում կողմնորոշիչը գծային-գրաֆիկականն է, երկրորդում՝ գունային-գեղանկարչականը¹¹: Համապատասխանաբար, մեկում գույնն է դրսե-

¹¹ Անհրաժեշտ եմ համարում նշել, որ տարիներ առաջ հրապարակած իմ «Նկարիչ Մարգարեի արվեստը» հոդվածում (տես «Պատմա-բանասիրա-

վորված օժանդակող-ուղեկցող ֆունկցիայով, մյուսում՝ գիծը:

Առաջինում կերպավորման արդյունքը միագույն ու գրեթե միապաղաղ հաստությամբ քաշված ընդհանուր պարագծմամբ ու փոքր ներգծումներով կազմակերպված փակ ձևն է: Այստեղ, գերակշռող դեպքերում իրենց չեզոքներին մոտեցող, հանգած երանգներով ու համասեռ քսվածքներով գունամակերեսները հանդես են գալիս որպես գծի էլաստիկությունը, դեկորատիվ որոշակիությունը և առարկա-սիլուետներն ավելի ցայտուն դարձնող միջոց, — էլ չասած, որ ֆիգուրների՝ հոգեբանորեն գլխավոր բաղադրամասերը (դեմքը և այլն) նկարված են միմիայն գծով:

Երկրորդում կերպավորման արդյունքը մերթ թունդ ու թանձր, մերթ թափանցիկ ու թեթև, մերթ մաքուր երանգներով, մերթ կիսատոներով վերցված գույների և լուսաստվերների փոխներթափանցված ելևէջներով օժտված գրեթե բաց ձևն է: Այս դեպքում, արդեն, մուգուբացի երանգային տատանումներ ունեցող երկարաձիգ գծերն ու կարճ գունաբիծ-շտրիխները, ինչպես և առարկաների սիլուետները, երևան են բերված իբրև գույների հակադրությունների և համադրությունների, ուժգին բախումների և մեղմ անցումների փոխհարաբերության ներքին շարժմանը նպաստող ակտիվ միջոցներ:

Դա իր հերթին:

Եթե «Հրեշտակի հայտնությունը յուզաբեր կանանց» պատկերում պարզից էլ պարզ երևում է, որ հեղինակը նախ

կան հանդես, 1972, №1), ոչ այնքան հստակ և ճշմարիտ բնութագրումներով են արծարծված «Հաղթատի ավետարանում» կիրառված տեխնիկական-ոճաձևաբանական հնարներին վերաբերող որոշ խնդիրներ:

գծագրել-ավարտել է իր կոմպոզիցիան, հետո միայն ձևամա-
կերեսները լցրել («ներկել») համապատասխան երանգների
միատոն-միասեռ քսվածքով (բնորոշ գծային-պլաստիկական
մտածողության դրսևորում), ապա նույնքան էլ ակնհայտ
է, որ նախնական ուրվանկարումից հետո վարպետ Մարգա-
րեն, ինչպես կասեր Մարտիրոս Սարյանը, գծանկարել-գու-
նանկարել և միաժամանակ՝ փոխադարձաբար գծից ու
շտրիխ-բծերից անցնելով գուներանգներին և հակառակը (տի-
պիկ գեղանկարչական, կոլորիստական մտածողության ար-
տահայտություն): Եվ լծորդման հենց այդ միաժամանակյա
պրոցեսում էլ բացահայտել է գույնի թե՛ տեխնիկական,
թե՛ գունագրական-պլաստիկական, թե՛ էմոցիոնալ-հոգեբանա-
կան ֆունկցիան:

Եվ՝ դրա հետ միասին:

Մարգարեն ձգտել է ամենուր կոլորիտային մթնոլորտում
պահել գիծը, ավելին՝ գիծը, շտրիխն ու բիծը դարձնել
այդ մթնոլորտը ստեղծող գործոն այնպես, ինչպես իրենք՝
գունային զոնաները (սա չափազանց կարևոր է և ընդհան-
րապես գեղանկարչական մտածողության ամենահատկա-
նշական սկզբունքներից մեկը)^{1 2}: «Մուտք երուսաղեմում»
ամենայն հստակությամբ երևում է, որ թե՛ հակադրման, թե՛ հա-
մադրման առումներով նկարիչը անընդհատ ելևէջող հաստու-
թյամբ գծերի ու բծերի երանգը համաձայնեցրել է կից
գունամակերեսի կամ հնչեղության, կամ լուսեղության, կամ

^{1 2} Դա միջնադարյան կերպարվեստի ձևաբանական-գունապլաստիկական
այն սակավաթիվ կարևոր սկզբունքներից մեկն էր, որը ժառանգվեց ու
յուրովի զարգացվեց հետագայում՝ վերածնության դարաշրջանի արվես-
տում, հատկապես վենետիկյան դպրոցի նկարիչների կողմից:

հագեցածության աստիճանին, բացումուզի նուրբ վայրիվերումներով երբեմն տոնափոխել այն կամ գտել գունաորակի համապատասխանության ուրիշ կողմեր, — ջանալով հասնել դրանց օրգանական միասնության այն դեպքում, երբ «Հրեշտակի հայտնությունը յուզաբեր կանանց» պատկերում գիծն «անտարբեր» է իր ճանապարհին հանդիպող կից գունամակերեսներում կատարվող փոփոխությունների նկատմամբ, քաշված է միապաղաղ սեղմումով և մշտապես մնում է իր ավտոնոմ գծային-գրաֆիկական միանշանակ բնույթի մեջ:

Դրանք են, ահա, գույնի դրսևորման այն հատկանիշները, որոնք «Մուտք երուսաղեմ» կոմպոզիցիայում (այլև «Հաղբատի ավետարանի» ամբողջ պատկերազարդման մեջ) ուղղություն տվող միտումը, սյուժետային նյութի կերպավորման մեթոդը դարձնում են գունանկարչականը: Այդ հատկանիշների շնորհիվ է, որ պատկերը՝ տեխնիկական համարժեքությամբ կիրառված գծերի, շտրիխների, բծերի և գունատոների իր ունեցած ողջ քանակությամբ ու որակական բնույթով, ընկալվում է որպես գունատեսողական շարժուն միջավայր, թողնում է հենց խրոմատիկական ընդհանուր մթնոլորտի թրթռուն տպավորություն:

Այնուհետև:

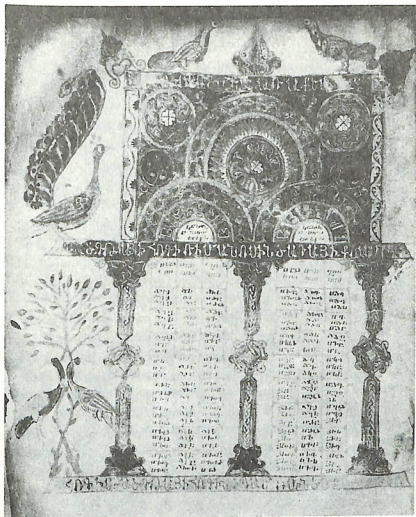
Միջնադարի հայկական մանրանկարչության գանձարանում քիչ չեն այն գործերը, որոնցում հեղինակների գունամտածողության գեղանկարչական բնույթը դրսևորված է գույն-միավորների սուղ քանակության օգտագործմամբ, երբեմն համարյա այսպես կոչված մոնոխրոմ պատկերներում: Իսկ «Հաղբատի ավետարանում» օգտագործված գունաշարը, — չնայած որ այն արտակարգ գունաշատ-գունագեղ հու-

շարձանների թվին չի պատկանում, — ընդհանուր առմամբ քանակապես փոքր չէ: Մանավանդ եթե նկատի ենք առնում նաև նույն գունաորակի փոփոխականների հանդեպ Մարգարեի ունեցած սերը՝ ստանում ենք բավական երկար գունաժապավեն, այն դեպքում, երբ նույն «1038 թ. ավետարանում», ասենք, գունային ամբողջ համակարգը կազմված է երկուերեք գունատոներից: Գույնի տեսությամբ չզինված աչքն իսկ կարող է «Հաղբատի ավետարանից» մտովի հավաքել ու ըստ կարգի շարադասել, օրինակ, կարմիրը, որը հանդիպում է վարդագույն, քրքմի, ծիրանի տարբերակներով (նույնը՝ ձեռագրի մյուս հիմնական գույները զննելիս):

Բացի այդ:

Արվեստագետը կիրառել է այլազան չեզոքներ ու խառնուրդներ (դեղնականաչ, մոխրակապույտ, կապտականաչ, մոխրակարմիր, դեղնակարմիր, շագանակագույններ) և սևին տվող երանգներ (թուխ, թխակապույտ, թխամանուշակագույն, թխաշագանակագույն): Ու նայած տեղին, դրանք գործածել է, նաև, ձևերի պարագծերն ու ներքին շտրիխները տալու, գունային տարբեր մակերեսների փոխհարաբերություններն ընդմիջելու, հակադրությունները սրելու կամ մեղմելու համար:

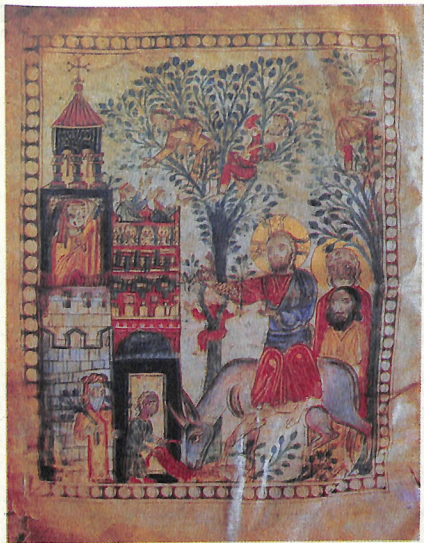
«Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը կատարված է, իհարկե, մանրանկարչական արվեստում դարերով մշակված որոշակի ավանդների յուրացման հիման վրա: Բայց ձեռագրի այդ բազմագունությունը և գունագրման եղանակը խոսում են Մարգարեին հոգեհարազատ կենսական միջավայրի թողած ուժեղ ազդեցության մասին նույնպես: Իսկ այդ միջավայրը խոշոր ու վաճառաշահ քաղաքն էր՝ աշխույժ ու գունագեղ մի հրապարակ: Եվ նրա պատկերազարդման կոլո-



րիտը մի զգալի առումով գունային սույն մթնոլորտի տևական ու կենդանի հայեցողությունից է գալիս: Նկարչին կարծես չի էլ հետաքրքրել (կամ քիչ է հետաքրքրել) ընդհանրապես մանրանկարչական արվեստում առկա կրոնապատկերագրական սիմվոլիկան և նա, թվում է, ամբողջովին մտահոգված է եղել տալ ծանոթ իրականության գունաշխարհի ասոցիացիան կամ հիշեցումը: Ինչպես խորաններում, այնպես էլ «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերում արտացոլվել է նույնիսկ այն, որ ձեռագրի ստեղծման ժամանակաշրջանի հայոց մայրաքաղաք Անիում և մյուս քաղաքներում կողք-կողքի (հաճախ էլ միահյուսված) գոյություն ունեին Արևելքի և Արևմուտքի, քրիստոնյա և մուսուլման ժողովուրդների ճաշակներին հատուկ գուներանգներ ու գունակորոշներ, որոնք մուտք էին գործում և կյանքի առօրյա տեսարաններին որոշակի գունային կերպարանք տալիս առևտրի ապրանքների (կտորեղեն, հագուստեղեն, հենց պատկերազարդ մատյաններ, գորգեր, զարդեր, տարաբնույթ խեցեղեն և այլ բազմաթիվ կիրառական ու դեկորատիվ իրեր) ակտիվ և չդադարող շրջանառության միջոցով: Եվ դա, իր հերթին, կենսականություն է հաղորդել առանց այն էլ սյուժետային նյութի իր մեկնաբանումով, ներկայացվող գործողությունների, պերսոնաժների տիպատարազների, վարքագծի և շարժուձևի իր կերպավորմամբ դեպի իրականը հակված նկարչի գործերին:

Ակնհայտ է, որ Մարգարեն թե՛ մատենական նկարչության «բնօրինակ» նմուշները, թե՛ իրականությունը դիտել և արտացոլել է գունագրական որոշակի հայեցողությամբ:

Գլխավոր ուղղվածությամբ՝ «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերը գունագրված է, օրինակ, լրացուցիչների գուգորդման



Մուտք Երուսաղեմ

եղանակով¹³: Նկարից ստացվող գունային տպավորության հիմքում ընկած է կարմիր-կանաչ, դեղին-մանուշակագույն, կապույտ-նարնջի զույգերի հակադրում-համադրումը՝ հագեցածության ու լուսեղության ոչ միակերպ աստիճանավորմամբ, նկարադաշտի տարբեր մասերում քանակական տարբեր փոխհարաբերմամբ, օժանդակ երանգների տարբեր փընջերի հետ, տեղադրման տարբեր հեռավորություններում: Այս պարագայում, բնականաբար, կոմպոզիցիայի ամեն մի առանձին հատվածում զգալի է մեկ կամ մյուս զույգի գերակշռությունը: Բայց բոլոր դեպքերում էլ դրանցով է պայմանավորված պատկերի կոլորիտը: Դրանք են, որ ի մի են բերում առկա երանգների ողջ կազմը և գունային զվարթ ու լավատեսական ընդհանուր մթնոլորտ ստեղծում նկարում:

¹³ Մարգարեն տվյալ դեպքում կիրառում է միջնադարյան նկարչությանը բնորոշ գունագրական երեք սկզբունքներից հենց այն (*Der Komplementar-Kontrast*), որը սերտորեն առնչվում է նաև ժողովրդական ստեղծագործությանը: Հիշենք, թե որքան հաճախ են կրկնվում լրացուցիչների զուգորդումները գյուղական-գեղջկական և քաղաքային-արհեստավորական միջավայրերում ստեղծված ժողովրդական տաղերում ու խաղիկներում, հեքիաթներում ու գրույցներում, կիրառական-կենցաղային այլևայլ առարկաներում՝ կարպետներում, գորգերում, հագուստներում, զարդեղենում, ջնարակված խեցեղենում: Նկարիչը մտածված ձևով է ընտրել հենց ժողովրդական ճաշակի համար հատկանշական գունակերպավորման այդ սկզբունքը՝ թե ոչ՝ կարևոր չէ: Էականն այն է, որ դրանով նույնպես նա դրսևորել է իր գեղարվեստական ճաշակի ի բնուստ ժողովրդային-աշխարհիկ հակումը:

«Հաղթատի ավետարանը» վկայում է, որ Մարգարեի կերպավորած առարկա-ձևերը կյանքի հետ հեղինակի ունեցած շփումների արդյունք են նույնքան, որքան ծաղկազարդ մատյանների հիման վրա կատարած աշխատանքի: Պատկերագրական-կանոնական ավանդույթները վարպետը վերանայել ու սրբագրել է ըստ իր շրջապատի իրականության: Եվ նրա նկարներում մի որոշակի իմաստով կյանքից են սերված մարդ թե կենդանի, բույս թե թռչուն, կենցաղային իր թե ճարտարապետական կառույց:

Մարդու շարժումների մեխանիկայի (քայլվածք, ժեստեր, դիմախաղ), նրա հագուստների ծալքերի և այլնի օրնամենտացման սկզբունքը, որն այնպես սիրով կիրառում էին միջնադարյան հայ թե օտար մանրանկարիչներից, որմանակարիչներից, քանդակագործներից շատ-շատերը, բնորոշ է Մարգարեի արվեստին: «Մուտք Երուսաղեմ» կոմպոզիցիան, ինչպես և ձևավորման մյուս բաղադրամասերը դիտելիս անմիջապես աչքի է զարնում, որ նկարիչը մարդու արտաքին-ֆիզիկական դրսևորման նախշազարդումային ոճավորման այդ սովորույթին մեծ նշանակություն չտալով, ձգտում է նրա մարմնի համաչափությունների, դիրքերի, պահվածքների, առհասարակ նրա կերպարանքի արտացոլման սովորականության: Իսկ սա մարդ-առարկայի շարժումների վերարտադրման բնականության ակներև միտումի յուրովի արտահայտություն է, որն ինքնին ենթադրում է նրա կատարած կոնկրետ գործողության, նրա մասնակցությամբ ծավալվող տեսանելի թե երևակայվող իրադրությունների նույնանման հավաստի առօրեականություն: Իսկապես, «Մուտք Երուսա-

ղեմ» պատկերի գործող անձինք որքան սովորական ու բնական են իրենց շարժումների մեխանիկայով, ժեստերով ու դիմախաղով, որպես հյուր եկող ու հյուրընկալող մարդկանց վիճակն արտահայտող իրենց պահվածքով ու վարքագծով՝ համեմատած միջնադարի բազմաթիվ հանրածանոթ հուշարձաններում (մանրանկար, քանդակ, որմնանկար) պատկերված այն պերսոնաժների հետ, որոնք իրենց վարքագիծը դրսևորում են կարծես աֆեկտի մեջ, ինքնամոռաց էքստազի արտաքին դրսևորմանը համապատասխանող ընդգծված-ցուցադրական, ծիսային շարժուձևով, «թատերական» ժեստերով ու դիմախաղով: Եվ անհրաժեշտ է նշել, որ զգալիորեն դրանով է պայմանավորված դիտվող պատկերի (ընդհանրապես «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման)՝ բնույթով կենցաղային-կենցաղագրական հավաստիությունը:

Պետք է ասել, որ միջնադարում, սպիրիտուալիզմի գերիշխանության այդ ժամանակներում, իրականի արժեքավորման և բնականության ձգտման նշված հնարավորությունն ուներ իր օբյեկտիվ-ձանաչողական հիմքը:

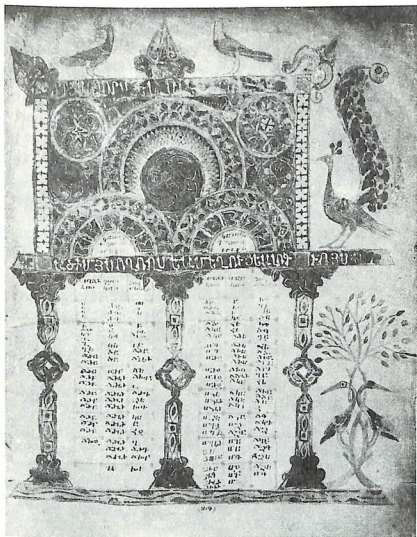
Ըստ քրիստոնեական ուսմունքի, անցողիկ ու սահմանավոր այս աշխարհը անքննելի բացարձակ գոյի ամենազոր կամքի առարկայական-ընկալելի դրսևորում է: Միջնադարի յուրաքանչյուր նկարչի համար անմիջականորեն տրվող ռեալության սահմանավորության գաղափարը կապված էր տեսանելի օբյեկտների առկայության հետ: Ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել: Եվ նա իր տեսողական ինֆորմացիան ստանում էր կոնկրետ հայեցվող այս իրականությունից: Ուստի միանգամայն հասկանալի է, որ նա անցողիկ ու սահմանավոր առարկաների և երևույթների պատկերումով էլ ցանկանում էր հավատ ներշնչել բացարձակ կամքի, արարչագործության,

հոգու առաջնության և քրիստոնեական կրոնի մյուս գաղափարների հանդեպ:

Այդ պարագայում, միջնադարյան արվեստագետները որոշակիորեն հնարավորություն ունեին (մնալով նույն միջնադարյան համաքրիստոնեական ընդհանուր աշխարհայացքի սահմաններում) հայեցվող իրականության հանդեպ վերաբերմունք ցուցաբերել իրենց ներքին, սուբյեկտիվ հակումներին համեմատ,—վերաբերմունք, որը բնորոշվում էր իրարից տարբեր, երբեմն հակադիր դիրքորոշումներով՝ ռեալ աշխարհի ասկետական արժեզրկումից սկսած մինչ պանթեիզմ (քրիստոնեական):

Մարգարեն, ահա, — չժխտելով արարչի և արարչագործության հավատամքը, բայց հակառակ քարոզվող ասկետիզմի, — իր ստեղծագործությամբ արժեքավորում էր կենդանի իրականությունը, առօրյա կյանքը: Դեռևս իր տեղում առիթ կլինի առանձնակի խոսելու այն մասին, որ նկարիչը ոչ միայն սուրբ գրքի ձևավորման ոլորտ է բերել եկեղեցու հայրերի կողմից հաստատված պատկերագրությամբ չնախատեսված, ակնհայտորեն իր շրջապատի ռեալ կյանքից ու կենցաղից վերցված առարկաներ ու մոտիվներ, այլև նույն ավանդական թեմատիկան և առարկայական տարրերը մեկնաբանել է աշխարհիկ հայեցողությամբ:

Սակայն դա չի նշանակում, թե նրա մտքով անցնում էր կամ կարող էր առարկաների կերպարանքը վերարտադրել այնպես, ինչպես դրանք տրվում են առօրյա էմպիրիկ փորձի, առողջ բանականության սահմաններում՝ իբրև պոզիտիվ ճշմարտություն: Բնավ չի նշանակում: Այդպիսի խնդիր ու ցանկություն պիտի առաջանար «Հաղբատի ավետարանի» ստեղծումից շուրջ երկու դար հետո՝ Իտալիայում:



Ըստ միջնադարյան սովորույթի, Մարգարեն ելնում էր կենդանի հայեցողության փորձից հայտնի առարկայի ընդհանուր-տիպային որոշ հատկանիշներից, երևակայությամբ փոխում-վերիմաստավորում էր դրանք՝ մագաղաթի վրա տալով նրա մտապատկերացում-բնութագիրը, սիմվոլը:

Այստեղ՝ անհրաժեշտ մի ճշտում:

Կարելի է ասել, որ միջնադարյան արվեստում սիմվոլը երկակի բնույթ ունի: Պատմականորեն ավելի ճշգրիտ՝ երկմիասնական, որովհետև խոսքը ոչ թե զույգ հատկանիշների պարզ գումարի, այլ դիալեկտիկորեն փոխալայմանավորված բարդ ու հետաքրքիր երևույթի մասին է: Ինչևէ, սա առանձին հանգամանալից հետազոտում-պատճառաբանում է պահանջում, իսկ հիմա կբավարարվենք սիմվոլի դրսևորման երկու կողմերի համառոտակի ուրվագծմամբ:

Միջնադարյան արվեստը խորհրդանշական է իր թեմատիկ, սյուժետային, գաղափարական նյութով և բովանդակությամբ, որը փաստորեն ամփոփվում է իկոնոգրաֆիա ասվածի սահմաններում: Այս շրջառմամբ, օրինակ, առյուծը՝ Մարկոս ավետարանիչի, սիրամարգը՝ անմահության, խաչը՝ քրիստոնեական ընդհանուր հավատքի սիմվոլն է: Ուրեմն բնությունից վերցված ճանաչելի առարկաները (տվյալ դեպքում կոնկրետ կենդանին ու թռչունը) և մարդու հորինած երկրաչափական ինքնաբավ ձևը (խաչը) փոխաբերաբար արտահայտում են իրենցից դուրս և իրենց վերագրված կայուն նշանակություններ: Եվ այս տեսակետից սիմվոլիկ են միջնադարյան կերպարվեստում հայտնի գրեթե բոլոր առարկաները: Նույնիսկ պատկերագրականորեն սիմվոլիկ է մանրանկարներում օգտագործված գույների մեծ մասը (ծիրանին՝ երկնային թագավորության, կանաչը՝ երիտասարդու-

թյան, սպիտակը՝ անարատության և այլն)¹⁴: Ու պիտի նշել, որ այլաբանական-պատկերագրական առումի այս սիմվոլիկան միանգամայն համապատասխանում է միջնադարյան արվեստի իլյուստրատիվ-ուսուցողական բնույթին, ինչը նրա կանոնականության հիմնական կռվաններից մեկն է: Ավելորդ է ասել, որ կանոնականությունը իր հերթին հուժկու զենք է հանդիսացել նոր (քրիստոնեական) կրոնի սկզբունքները մշակելու, տարածելու-պրոպագանդելու, արմատավորելու և զարգացնելու ճանապարհին՝ զուգահեռաբար արվեստի պատմությունը հարստացնելով ինքնուրույն և ինքնատիպ էջերով: Հարկ չկա նաև նշելու, որ պատմական հանգամանքների անխուսափելի բերումով նույն այդ կանոնականությունը ժամանակին դարձել է հետադիմական թե՛ աշխարհայացքային-կրոնական, թե՛ գեղարվեստական-գեղագիտական տեսակետներից:

Բայց միջնադարյան արվեստը խորհրդանշական է, նաև, մարդու էմպիրիկ փորձից հայտնի առարկա-ձևերը հենց որպես այդպիսիք վերցնելու և վերացականորեն կերպավորելու ստեղծագործական մեթոդի դրսևորում, որպես գունապլաս-

¹⁴ Դա այնքան մեծ կարևորություն ուներ միջնադարում, որ այդ մասին ուղեցույց տրակտատներ էին գրվում, այն էլ՝ պետական-եկեղեցական, գաղափարական ու մշակութային առավել ազդեցիկ ու բանիմաց գործիչների կողմից (տես, օրինակ, Վ. Ղազարյանի «Կերպարվեստն ըստ Ներսես Շնորհալու» հոդվածը (ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտություններ», 1972, №1): Իհարկե ժամանակի ընթացքում երբեմն փոխվել կամ անտեսվել, մոռացվել են պատկերվող առարկաների և կիրառվող գույների պատկերագրական սիմվոլիկ իմաստները (որոնք, ի դեպ, մեծ մասամբ միանշանակ չէին անկախ փոփոխումից ու մոռացումից էլ), բայց խոսքն այստեղ գաղափարախոսական ընդհանուր դրվածքին է վերաբերում:

տիկական ընդհանրացման եղանակ: Այս առումով, արդեն, պատկերված տվյալ առարկան սիմվոլիկ է առանց որևէ փոխաբերական ու ալեգորիկ կոնկրետ (իկոնոգրաֆիկ) իմաստի և ընկալվում է որպես դիտվող ինքնարժեք օբյեկտի նշան: Ասել է թե՛ նկարված առյուծը կամ սիրամարզը նկատի են առնվում հենց որպես առյուծի և սիրամարզի ձևանիշ-սիմվոլներ, — ընդհանրացված նշանային կերպարներ, որոնք ներկայացնում են նրանց մտապատկերային-իդեալական բնութագրերը: (Այդպես էլ՝ մանրանկարներում տեղ գտած մյուս բոլոր անշունչ ու շնչավոր, բնական ու արհեստական առարկաները): Պետք է ասել, որ եթե առաջին՝ այլաբանական-պատկերագրական ասպեկտը սիմվոլի պատմականորեն հնացող կողմն է (մանրանկարչության մեջ պատկերված առարկաները, որպես այդպիսի սիմվոլներ, դեպքերի գերակշիռ մեծամասնությամբ այսօրվա դիտողին հայտնի չեն ու նրան ոչինչ չեն ասում), ապա սիմվոլի երկրորդ՝ այսինքն առարկայի ընդհանուր-տիպային այս կամ այն հատկանիշն ընդհանրացնող նշանաբանության կողմը, նրա էմոցիոնալ-հոգեբանական և էթիկական-էսթետիկական ազդեցության մշտակայուն ու չհնացող կողմն է:

Այս գրքում, ահա, նկատի է առնվում սիմվոլի երկրորդ կողմը, մանավանդ որ առաջին կողմին Մարգարեն առանձնակի նշանակություն չի տվել, և «Հաղբատի ավետարանում» պատկերված առարկաներն ընկալվում են ոչ թե մշակված իկոնոգրաֆիկ կոնկրետ սիմվոլի նշանակությամբ, այլ աշխարհիկ տեսակետից: Եվ երբ ասում ենք, թե ըստ միջնադարյան սովորույթի Մարգարեն ելնում էր կենդանի հայեցողության փորձից հայտնի առարկայի որոշ ընդհանուր հատկանիշներից, երևակայությամբ փոխում-վերիմաստավո-



րում դրանք և մագաղաթի վրա տալիս նրա մտապատկերացում-բնութագիրը, ապա նկատի ենք ունենում սիմվոլացման՝ որպես իկոնոգրաֆիկ փոխաբերական իմաստով չմիջնորդավորված ձևանիշներ ստեղծելու մեթոդի գործադրման արդյունքը:

Իհարկե, գեղարվեստական կերպավորման նույն այդ մեթոդով առաջնորդվում էին միջնադարյան բոլոր արվեստագետները: Բայց հարցն այն է, որ պատկերվող օբյեկտի մտապատկերացում-սիմվոլը նրանք ստեղծել են տարբեր ճանապարհներով՝ հանգելով տարբեր արդյունքների: Ամեն դեպքում էլ ելնելով իրենց ստեղծագործական մտածողությանը գոհացում տալու ներքին թելադրանքից, նկարվող միևնույն առարկայում արվեստագետներից ոմանք տեսողաբար շեշտել են, հատկապես, կայուն անշարժության, ուրիշները՝ դյուրաթեք ճկունության, ոմանք տարբերակված նյութականության, ուրիշները՝ չեզոք անկշռայնության, ոմանք ծավալային ռելիեֆության, ուրիշները՝ միասեռ հարթայնության, ոմանք վառվռուն գունեղության, ուրիշները՝ հանգած երանգների զուսպ տոնայնության, և նման այլ հատկանիշներ: Ըստ այդմ էլ նրանք նախընտրել ու որոշակի նպատակով գործադրել են արտահայտչական այս կամ այն հնարքները^{1 5}:

^{1 5} Դա հայկական արվեստի բազմազանությունը պայմանավորող հիմնական գործոններից է եղել դարերի ընթացքում: Թեմաների և սյուժեների պատկերագրական նույնության, մեկը մյուսից ընդօրինակելու փաստերը նկարիչներին չեն խանգարել երևակել ու ընդգծել պատկերվող առարկայի ուզած հատկանիշը կամ ժառանգված արտահայտչամիջոցներն օգտագործել յուրովի: Դրա վկայությունը մեծ քանակությունն է նրանցից մեզ հասած պատկերազարդ այն ձեռագրերի, որոնք, ընդհանուր առմամբ մնալով նույն քրիստո-

Իսկ ինչ ճանապարհով է ընթացել և ինչ արդյունքի է հասել Մարգարեն:

Ակնհայտորեն, «Հաղբատի ավետարանի» հեղինակը պատկերվող առարկաներում հատկապես փնտրել ու դրանց միջոցով կազմակարպել է պարզ, ընդհանրացված ու սինթետիկ գոյատիպեր, — սինթետիկ թե՛ գծի, թե՛ գույնի տեսակետից:

Բայց, եթե նորից դիմենք նրա նախորդներին կտեսնենք, որ պարզ, այս կամ այն առումով սինթետիկ գոյատիպեր ստեղծելու ձգտումը խորթ չի եղել, օրինակ, արդեն հիշատակված Մաշտոցյան Մատենադարանի «1038 թ. ավետարանի» և Վենետիկի Մխիթարյան Մատենադարանում պահվող, այսպես կոչված «Տրապիզոնի ավետարանի» (X դար) անհպտ հեղինակներին: Առաջինում՝ ընդհանրացված սիլուետը միանգամայն հարթ-երկտարածական չեզոք ֆոնին զուգահեռ վերցված նույնպիսի հարթ-երկտարածական մակերես է, — գրաֆիկորեն շեշտված եզրագծում ներփակված և գունատոնային համասեռ քսվածքով մի կտրվածք, որը դրսևորում է բացահայտորեն ծավալագուրկ և անկշռային ձևը (նկ. 19): Երկրորդում՝ ոչ պակաս հստակ սիլուետային էֆեկտն արտահայտում է ֆոնին գրեթե եռտարածական ըմբռնումով դրոշմված կշռային ծավալաձևը, — պլաստիկական ռեկիեֆություն, որին նկարիչը հասել է, առավելապես, խստապարզ գծագրության սահմաններում կարգավորված

Նեական աշխարհայացքի սահմաններում, աչքի են զարնում գեղարվեստական անկրկնելի ինքնատիպությամբ թե՛ գաղափարահոգեբանական, թե՛ գեղարվեստական-ոճաձևաբանական տեսակետներից:

գույները լուսաստվերային աստիճանական փոխանցումներում և տոնային ելևէջներում պահելու ճանապարհով (նկ. 20):

Իսկ ահա «Հաղթատի ավետարանում» ձևը ոչ առաջինի պես հիմնովին երկտարածական-հարթային է, ոչ էլ երկրորդի նման եռտարածական-ծավալային: Երկուսի համեմատությամբ՝ այնտեղ ընտրված է ձևաստեղծման միջին եղանակ, — ըստ այսմ և այս չափով էլ երկտարածական-եռտարածական, հարթային-ծավալային, անկշիռ-կշռային է, ճիշտ է՝ զույգերի առաջին մասերի մի փոքր ավելի գերակշռությամբ:

Ուշադրության առնենք, թեկուզ, Մարգարեի նկարած մարդկանց ֆիգուրները (տես, օրինակ, ներդիր I, II):

Ճիշտ է ոչ այնպես խիստ սահմանազատող-անջատող եզրագծով ներառված ու փակ, ինչպես «Տրապիզոնի ավետարանում» և «1038 թ. ավետարանում», բայց բաց ձևին ձգտող այդ ֆիգուրները նույնպես հիմքում սիլուետային են՝ մարդու կերպարանքի խտացված-ընդհանրացված արտահայտությունը կրող ու չափազանց տպավորիչ: Բայց նրանք հարթային չեն այնքան, որքան «1038 թ. ավետարանում», որովհետև նրանց մարմնաձևերը Մարգարեն կերպավորել է (ըստ հարկի տատանվող) բացումուգի թեթև տոնափոխումներով և լուսաստվերումներով, որոնք ստեղծում են ծավալայնության ոչ ուժգին, բայց մի որոշակի էֆեկտ, որը լիապես բացակայում է անանուն այս հեղինակի գործում: Արվեստագետը լուսաստվերներն ու գունային տոնափոխությունները գործածել է համենայն դեպս այնպես, որ դա, լծորդվելով գծի հետ, ձևի մակերևույթը ակներևաբար պոկում-բարձրացնում է ֆոն-մակերեսից, որ տիպաժների դեմքի, ձեռքերի, հագուստի ծալքերի վրայի մուգուբացը տալիս



է ձևի ուռուցիկության մի տպավորություն, ինչը բոլորովին չեք գտնի «1038 թ. ավետարանի» պատկերազարդման մեջ: Բայց ուռուցիկության այդ չափը չի տալիս մարդ-ֆիգուրի «քանդակային կլորության» էֆեկտը նաև, այսինքն թվացումը, թե նա իրականում մեկից ավելի դիտակետեր պահանջող ծավալաձև է, — մի բան, որը երևում է «Տրապիզոնի ավետարանի» նկարներում:

Այդպիսին են, ահա, կարևորներից մի քանիսն այն հատկանիշներից, որոնք համեմատության մեջ բացահայտում, իրարից տարբերում-բնութագծում են հայկական միջնադարի պատմա-մշակութային նույն շրջափուլում ստեղծված, նույն ընդհանուր ուղղությանը («արխաիկ» մոնումենտալ) պատկանող երեք հուշարձաններում («1038 թ. ավետարան», «Տրապիզոնի ավետարան», «Հաղբատի ավետարան») առկա ձևում սինթետիկ-սիլուետային ընդհանրացման նույն միտումը՝ պարզ դարձնելով դրանցից յուրաքանչյուրի յուրօրինակությունը:

Իսկ որ որևէ ստեղծագործության մեջ ձևի կոնկրետ բնույթը հասկանալուց հետո փոխադարձաբար մի փոքր ավելի դյուրին է դառնում նաև դրանում կիրառված լույսի կամ գույնի բնույթի ընկալումն ու բացահայտումը՝ ինքնին հասկանալի է:

Եվ խնդիրն ըստ այդմ դիտարկելով տեսնում ենք հետևյալը:

«Հաղբատի ավետարանում» պատկերված առարկաները չեն խախտում մատյանի տվյալ էջի մակերեսի՝ որպես հարթության գաղափարը և կազմում են դրա հատվածները ոչ միայն ձևի հավաքական կտրվածքով, այլև համապատասխան ընդհանրացված գույնով: Ե՛վ ամբողջապես, և՛ իր ներ-

քին բաժանումներում՝ այդ կտրվածքը զերծ է մասերի մանրակրկիտ մշակումից թե՛ ձևի, թե՛ գույնի առումով: (Ավելին, եթե առարկայի ձևը իրականի նկատմամբ պատկերում սինթետիկորեն վերացարկված է, ապա առավել ևս վերացարկված է նրա գույնը): Եթե նկատում ենք, որ, օրինակ, Մարգարեն մարդու հագուստի վրա բնականում եղած բազում ծալքեր անտեսել ու պայմանականորեն նկարել է մի քանիսը միայն և, սակայն, այդ մի քանիսը բոլորի «ցրված» տեսողական ազդեցության ուժը գումարում (սինթեզում) և միանգամից ուղղում են ընկալողին, ապա այստեղ նույնքան՝ (եթե ոչ ավելի) կարևոր դեր է կատարում այն, որ նույն այդ հագուստի գույնի բազմաթիվ ելևէջներ վարպետն անտեսել և ստեղծել է դեկորատիվ-հավաքական միասնական մի տոն՝ ֆիգուր-ֆոն փոխհարաբերության մեջ մնալով ձևի ռելիեֆացման ու լուսաստվերման «միջին չափերում»:

Ընդհանուր առմամբ, մարդու օպտիկական փորձի տվյալով, արևը շրջապատի առարկաների վրա ստեղծում է գունալուսային-լուսաստվերային անհամար էֆեկտներ: Բայց, օրինաչափորեն, այդ տվյալի նկատմամբ քաղաքակրթության էվոլյուցիայի տարբեր ժամանակաշրջաններում նույն մարդը ցուցաբերել է տարբեր գունատեսողական վերաբերմունք, որովհետև, պատմականորեն պայմանավորված պատճառով, տարբեր է եղել այդ փորձի ու տվյալի գիտակցման և իր կողմից դրան տված նշանակության ծավալն ու էսթետիկական կողմնորոշումն իսկ: Ըստ այդմ էլ՝ տարբեր է այդ ժամանակաշրջաններում նրա ստեղծած արվեստի գունագրության բնույթը: Ինչևէ, սա պատմատեսական չափազանց նուրբ, բարդ և առանձին հանգամանալից հետազոտու-

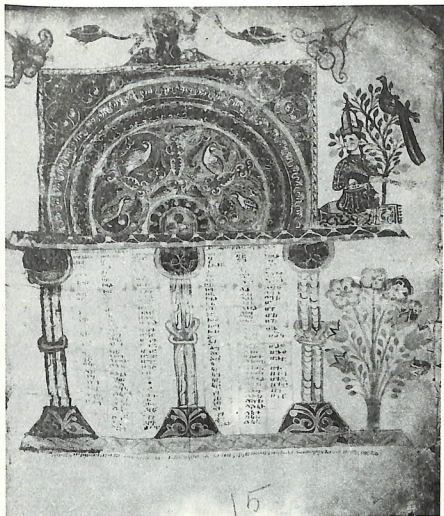
թյուն-շարադրանք պահանջող հարց է: Ուստի պիտի այստեղ բավարարվել համառոտակի նշելով, որ, իբրև կուլտուր-պատմական ընդհանուր միտում, միջնադարի հայկական (և ոչ միայն) կերպարվեստում գույնը հակաիմիտատիվ-վերացական է: Բայց այդ ընդհանուր միտումը, նույնպես օրինաչափորեն, դրսևորվել է բազմաթիվ տեսակետներից, որով էլ բացատրվում է ոչ միայն գունատեսողական տարբեր ուղղությունների, այլև անհատականացումների գոյությունը:

Քանի որ միջնադարյան արվեստագետը բնականից և որ գլխավորն է՝ բնականի էմպիրիկ-զգայական թվացում հարուցելու սկզբունքով չէր նկարում, ուստի իրականում ընկալվող գունալուսային-լուսաստվերային էֆեկտների նմանողական, պոզիտիվ պատրանքային վերարտադրության մասին խոսք լինել չէր կարող: Բայց նա, ցանկության դեպքում և ըստ իր ոճաձևաբանական նախասիրության, երևակայաբար ու մոտվի ինչ-որ չափով վերաներկայացնում էր այդ էֆեկտները՝ թեկուզ և միշտ դեկորատիվ ոճավորման (և ոչ թե նմանողական) այս կամ այն կողմնորոշումով: Ու դժվար չէ հասկանալ, որ այս պրոցեսում առաջնակարգ նշանակություն է ստանում այն, թե լույսի, գույնի լոկալ նյութականության զգայության նկատմամբ ինչպիսի վերաբերմունք է ցուցաբերել տվյալ արվեստագետը:

Մի անգամ ևս դիտենք ու համեմատենք «1038 թ. ավետարանի», «Տրապիզոնի ավետարանի» և «Հաղբատի ավետարանի» պատկերները:

Առաջինում, ի տարբերություն հայ մանրանկարչական հուշարձաններից շատերի, բոլորովին բացակայում է ներկայացված ձևերի շոշափելի գոյության թվացումը ցուցաբերող զգայելի-առարկայական կողմը: Այդ ձևերից և ոչ





Խորան

մեկը դիտողի մեջ չի առաջացնում այն կոնկրետ գրգիռ-զգացումը, թե, օրինակ, պատկերված մարդկանց հագուստները կտորեղեն է: Նկարազարդման մեջ բացարձակապես անտեսված են գույնի բնական լույսության երևույթն ու գաղափարը, տվյալ գունամակերեսի տոնային վերիվայրումների կամ հագեցածության աստիճանների փոփոխությունները, լուսաստվերի իրական գոյության հեռու-հեռավոր թվացումը, — էլ ինչ ծավալայնության կամ նյութականության մասին կարող է խոսք լինել:

Նկարներում տեղադրված գունաձև-մակերևույթները շեշտված եզրագծով ներփակված դեկորատիվ-երկտարածական հարթություններ են, որոնք, վերը նշված պարագաներում, չէին կարող կրել և չեն էլ կրում ձևի առարկայական տարբերակված հատկանիշների փոքրիշատե զգայելի արտացոլման որևէ հետք:

Դրան հակառակ՝ «Տրապիզոնի ավետարանի» պատկերազարդումը մարմնավորում է լուսաստվերի երևույթն ու էմպիրիկ գաղափարը, — ինչը գալիս է առօրյա փորձից հայտնի և ճշմարիտ իմացություն համարվող այն իրողությունից, որ շրջապատի առարկաների նկատմամբ դրսից եկող արևի շողերի տակ նույն այդ առարկաների վրա ծնունդ են առնում լուսավոր և ստվերոտ մասեր, որոնք էլ հենց դիտողի հայացքի առաջ բացահայտում են դրանց ծավալայնությունը, փոփոխում դրանց գունատոնը: Ճիշտ է, «Տրապիզոնի ավետարանում» նկարված պատկերներից որևէ մեկում դրսեկ լույսի միասնական աղբյուրի դրսևորում գոյություն չունի (ասենք՝ աջից կամ ձախից, վերից կամ վարից, ինչպես սովորաբար իրականում լինում է): Արվեստի պատմությանը փոքրիշատե ծանոթ ընթերցողը գիտե, որ դա, առաջին



Մուք երևալեն

անգամ և իբրև գիտակցականորեն (գիտականորեն) ճանաչված ֆիզիկական-օպտիկական էֆեկտ, երևան է եկել դարձյալ Վերածնության դարաշրջանի վարպետների գործերում: Բայց, թեկուզ և երևույթը իրականի հետ հավաստի նմանողությամբ չարտացոլելու ձևով, պատկերազարդումն ունի լույսի և ստվերի յուրովի-երևակայական կանոնավորված փոխհարաբերություն, որն էլ հենց իր աստիճանական անցումների շնորհիվ ստեղծել է ռելիեֆության շեշտված տպավորություն, իր հերթին հիմք է հանդիսացել եռաչափության գաղափարի տեսողական ինտուիտիվ ակներևացման համար:

Այդ ամենն էլ հանդիսացել է այն միջոցը, որով անանուն նկարիչը հայեցաբար կերպավորել է մարդկային նույն փորձով և առողջ բանականությամբ պատճառաբանված նյութականության հասկացողությունը, որը, ինչպես նշվեց, բոլորովին բացակայում է «1038 թ. ավետարանի» պատկերներում:

Բայց արի ու տես, որ, — չնայած լուսաստվերի, ռելիեֆության, գույնի տոնափոխության առկայությանը, — «Տրապիզոնի ավետարանում» նույնպես բացակայում է ձևի՝ զգայելի-առարկայական տարբերակված նյութականության թվացումը: Այլ կերպ ասած՝ այստեղ ևս ոչինչ դիտողի մեջ չի առաջացնում շոշափելիքը տեսողաբար գրգռող կոնկրետ ֆակտուրայի տպավորություն: Այստեղ, ճիշտ է, թե մարդու մարմնի՝ միջնադարյան արվեստի համար բնականին շատ մոտ համաչափություններն են պահպանված, թե շարժունակ անկաշկանդ մեխանիկան, թե նրա զգեստների ծալքերի ռելիեֆ նմանությունը: Բայց դժվար չէ նկատել, որ այդ ամենը հաղորդված է ոչ թե բնականից հայեցված էմպիրիկ տվյալների համեմատ, այլ, ասես, ուշ հելլենիստական շրջանի

հունա-հռոմեական (բյուզանդականացված) քանդակը նկար-
չորեն ոճավորելու ճանապարհով դրանցում միայն քանդա-
կային նյութականություն ներդնելու նպատակով: Այդ նշանա-
կում է, որ ծավալաձևն այստեղ նույնպես իրականի առօրյա
փորձի պրոցեսում ստացված զգայությունների համեմատու-
թյամբ ոչնյութական-վերացական է, մոտ չէ բնականին
այնպես, ինչպես երկտարածական ծավալազուրկ ձևը՝ «1038
թ. ավետարանում»:

Իսկ «Հաղբատի ավետարանում»:

Ակնհայտ է, որ Մարգարեն ևս հատուկ չի մտածել պատ-
կերվող օբյեկտների շոշափելի-զգայական կոնկրետ հատկա-
նիշները մարմնավորելու մասին: Բայց չի կարելի ասել,
որ նա մինչև վերջ մնացել է ներկայացված առարկաների
հենց ձևային-ոչնյութեղեն չեզոքության սահմաններում: Եվ
թե կարողանանք «մոռանալ» 16 — 19-րդ դարերի եվրո-
պական նկարչության մեջ օբյեկտների նյութական հատկա-
նիշները խաբկանքի հասնող ճշգրտությամբ հաղորդելու ցըն-
ցող հաջողությունները և «Հաղբատի ավետարանի» պատկեր-
ները դիտենք «1038 թ. ավետարանի» ու «Տրապիզոնի
ավետարանի» պատկերներին համեմատելով, ապա կտես-
նենք, որ Մարգարեի գործերը՝ ճիշտ է միջնադարի տեսա-
կետից էլ ոչ այնքան ուժգին, բայց ակներևաբար հարու-
ցում են կոնկրետ նյութականության որոշ զգայություն: Հա-
մեմատության մեջ հենց ձկնային է թվում ձեռագրի խո-
րաններից մեկում (ներդիր I) պատկերված Շերանիկ անու-
նով անձնավորության բռնած ձուկը, հենց կտորեղեն են թվում
նրա զգեստները, կամ թե՛ նյութականորեն տարբերակված
տպավորություն են ստեղծում «Մուտք երուսաղեմ» սյուժե-
տային կոմպոզիցիայում (ներդիր II) ծառը, ճարտարապետա-

կան շինությունը, պերսոնաժներն իրենց հագուստ-կապուստով, ավանակը և այլն՝ տեսարանի ողջ միջավայրն օժտելով զգայելի, բայց ոչ ծանր նյութականությամբ:

Այն, որ «Հաղբատի ավետարանում» պատկերված առարկա-ձևերն օժտված են նյութականության տպավորություն ստեղծելու նշված հնարավորությամբ՝ ներկա դեպքում, ինչպես երևի արդեն կռահել է ընթերցողը, մեծապես պայմանավորված է նրանց համաչափությունների, շարժումների, ժեստերի, էմոցիոնալ-հոգեբանական բնութագծումների և տիպականացման՝ իրականի հետ ունեցած մոտիկությամբ (բավական նմանությամբ ու առօրեականությամբ): Բայց դա, ինչ պակաս չափով պայմանավորված է նաև այն բանով, որ, — ճիշտ է «Տրապիզոնի ավետարանում» առկա շեշտվածությունը և, հետևաբար, ռելիեֆության նույնպիսի զանգվածային դրսևորումը չունենալով, — նրանց սիլուետներում երևում է լուսաստվերի տեսանելի փոխհարաբերություն, որը որոշ ուռուցիկություն է հաղորդում ձևերին, վերջիններիս մակերեսների լոկալ գույներում կատարում տոնափոխություններ՝ դրանով իսկ յուրովի կենդանի հավաստիություն տալիս պատկերին:

Եվ այդպես, որքան էլ գույնի, գծի, ձևի բնութով և դրանց փոխհարաբերությամբ սինթետիկ ու երևակայական, դեկորատիվ ու վերացական՝ «Հաղբատի ավետարանում» առարկաների սիլուետային կերպավորումները, ընդհանրացված-նշանային լինելով հանդերձ, առաջացնում են նաև տարբերակված նյութականության չափավոր մի թվացում, — իր հերթին դրսևորելով հանդեպ բնականն ու իրականն ունեցած Մարգարե վարպետի հակումը:



Ընծայաբերություն

Զուտ ողջախոհությամբ դատող մահկանացուի համար տարածությունը՝ իբրև մետաֆիզիկական կատեգորիա, իհարկե արժեզուրկ է: Սակայն երկրի մակերևույթի, շրջապատի մարմինների, երկնքի ու հորիզոնի փոխհարաբերության ինտուիտիվ յուրացման փորձով որոշակի գաղափար է չազմում նրա տեսանելի-զգայական բովանդակության՝ որպես միջավայր-տարածության մասին: Գիտե նաև, որ ծանոթ առարկաներն աստիճանաբար «փոքրանում» կամ «մեծանում» են այդ միջավայրում՝ ըստ դիտակետի փոփոխության: Իրականության յուրացման այս պրոցեսում էլ նրա ներաշխարհում ինքնաբերաբար ձևավորվում է «եռաչափության» մի ենթագիտակցական պատկերացում: Եվ անկախ այն բանից, այս պատկերացումը նրա մտքում վերաճում է ռացիոնալ (օպտիկական, երկրաչափական-գծագրական) ըմբռնման թե ոչ՝ շրջապատի առարկայական աշխարհը դրանից դուրս չի երևակայում:

Ավելորդ է մանրամասն խոսել այն մասին, որ միջնադարյան նկարիչները, ինչպես և Մարգարեն, ունեցել են էմպիրիկ այդ փորձն ու իմացությունը: Բայց ահա՝ իրենց գործերում նրանք տարբեր կերպ են վերաբերվել առողջ բանականության տեսակետից ճշմարիտ համարվող տարածության՝ որպես եռաչափ միջավայրի իրենց իսկ պատկերացմանը: Եվ, իբրև ընդհանուր հատկանիշ՝ այդ վերաբերմունքի բոլոր դրսևորումներում էլ մարդու առօրյա փորձի հաղորդած խորքային տարածության պոզիտիվ նմանակում չեն տվել: Թեև այսօր էլ կան մարդիկ (նույնիսկ արվեստաբաններ), որոնք միամտաբար կարծում են, թե դա միջ-

նադարյան նկարիչների անկարողության արտահայտություն է, բայց վերջիններս, — ինչպես այլ հարցերի կապակցությամբ, — այդպիսի տարածություն կազմակերպելու խնդիր չունեին: Եվ երբ հասարակական ճաշակի կուլտուր-պատմական էվոլյուցիայի օբյեկտիվ-օրինաչափական թելադրանքով առաջացավ նման խնդիր՝ Վերածնության դարաշրջանի Խոալիայում նրանց հետնորդները ստեղծեցին հանրահայտ «հեռանկարչությունը» (perspective):

Եռաչափ տարածության օպտիկական փորձի հեռանկարչական վերարտադրման խնդիր, բնականաբար, չուներ նաև Մարգարեն:

Միջնադարյան նկարչությունը սերտորեն կապված էր ճարտարապետությանն ու ձեռագիր մատյաններին՝ ձևավորող-հարդարող, ինչ-որ իմաստով «կախյալ» ֆունկցիայով: Այն չափի խախտեր պատ և էջ կոչվածների երկտարածական հարթ մակերեսը, — իսկ մարդու տեսողական ամենօրյա փորձի տվյալին բավական համապատասխանող պերսպեկտիվայի կանոններով կառուցված եռաչափ տարածությունն անպայման կաներ այդ (օրինակներ, հենց նույն Վերածնության դարաշրջանի արվեստագետների ստեղծած որմնանկարներում որքան ուզեք): Գրքարվեստի խնդիրների շուրջ խորհրդածելիս Մարտիրոս Սարյանն ասում է. «Այնպես, ինչպես միջնադարի ճարտարապետության մեջ որմնանկարը պահպանում է պատի հարթ բնույթը, որպեսզի «չփլվի» այն և մնա ճարտարապետության գլխավոր տարրերից մեկի նրա էսթետիկական ֆունկցիան, այդպես էլ գրքարվեստում անպայման պետք է պահպանվի էջ հասկացողության ֆունկցիան, «չփլվի» գրքարվեստային կոնստրուկցիան (այսինքն այն, ինչ անում էին միջնադարի մանրանկարիչներից շատե-

րը՝ երևի առանց այդ մասին մտածելու): Չէ որ գիրքը բաղկացած է այդպիսի ինքնուրույն հարթ մակերեսների գումարից ու կապից, — կապ, որը բոլորովին չի բացասում, ընդհակառակը, ընդգծում է այդ ինքնուրույնությունը (այլապես գիրք չի կարող մտածվել տարածաժամանակային իր բնույթի մեջ)¹⁶:

Այս թեզին կարող է իլլուստրացիա ծառայել «Հաղբատի ավետարանի» նկարազարդումը:

Իհարկե, միջնադարում ստեղծվում էին պատկերային արվեստի գործեր, որոնք, ճարտարապետական կառույցի կամ գրքի նկատմամբ ունեցած իրենց ֆունկցիայից անկախ և հաճախ էլ դրան հակառակ, — ակնհայտորեն ունեն ծավալատարածական շեշտված միտում: Դրանք պատկանում են այն գործերի թվին, որոնք տարբեր տեսակետներից ինքնուրույն արվեստի ձգտում և այսպես կոչված «հաստոցային» նկարչության որոշակի հատկանիշներ ունեն, չնայած որ կյանքի են կոչվել ձևավորելու-հարդարելու «օժանդակ» նպատակով: Այդ՝ շատ դեպքերում սքանչելի «ավտոնոմ» նկարների հեղինակները կիրառում էին խորքի զգացում առաջացնելու մի շարք ճկուն միջոցներ: Վերջիններս, բնականաբար, հեռու են պերսպեկտիվայի կանոններից, առօրյա օպտիկական փորձի հաղորդած տվյալի նմանակում չեն տալիս¹⁷: Բայց դրանք ստեղծում են տարբեր դիտանկյունների

¹⁶ Մարտիրոս Սարյան, Արվեստի մասին, կազմեցին՝ Վ. Հ. Մաթևոսյան, Յու. Գ. Խաչատրյան, Երևան, 1986, էջ 92 — 93:

¹⁷ Խորքի նմանակման համար սկզբունքային անհրաժեշտ պայման է մեկ (կամ մեկից ավելի, բայց երկրաչափորեն ներհյուսած-գումարած) ու միասնական դիտակետի և մոտիկից-հեռուն, մեծից-փոքրը տանող պլաննե-

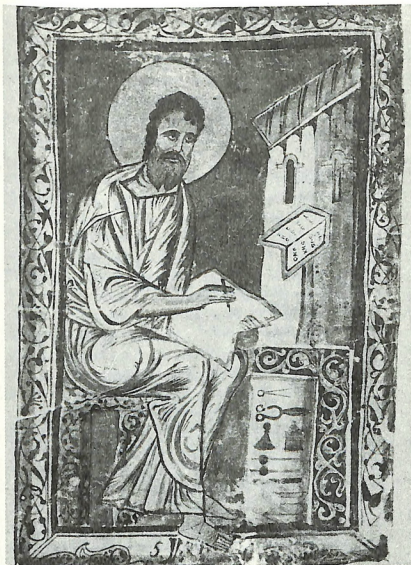
և հարթությունների՝ մեծ մասամբ կամայական (ազատ) փոխ-
հարաբերությամբ կազմակերպված տարածական միջավայր,
որը յուրովի մարմնավորում է տեսանելի աշխարհի եռա-
չափության գաղափարը, — թեկուզ և ըստ առողջ բանակա-
նության ընկալման սահմանների ու սահմանման ճշմարիտ
համարվող տեսողական սենսուալիզմից հեռու և, ըստ որում
էլ, խստիվ երևակայական ու վերացական: (Տարածության
նմանատիպ կազմակերպման բնորոշ նմուշներ կարելի է
գտնել, օրինակ, միջնադարի հայկական արվեստի հանձա-
րեղ ներկայացուցիչներից մեկի՝ գեղանկարիչ Գրիգորի 1232
թ. ձևավորած «Թարգմանչաց ավետարանի» պատկերներում):

Հարկ է ասել, որ սույն (ծավալատարածական) ուղղու-
թյանը պատկանող ղչ բոլոր նկարազարդումներն ու պատկեր-
ներն են, որ դուրս են գալիս իրենց ձևավորող ֆունկցիայից,
խախտում ճարտարապետական կառույցի պատի կամ ձեռա-
գիր մատյանի էջի հարթ բնույթը և դառնում «ավտոնոմ-
հաստոցային»: Շատերում հեղինակները գտել են շեշտված
խորքայինը երկտարածականի հետ հավասարակշռելու, որևէ

րի գոնե մոտավորապես կանոնավոր հաջորդականության պահպանում:
Այդ պատճառով էլ ըստ ամենայնի ճիշտ նմանեցման հասնել հնարավոր
դարձավ այսպես կոչված գծային, ապա նաև օղային հեռանկարչության
կանոնների ամբողջության՝ որպես պատկերման լիովին գիտակցված ու
գիտական եղանակի ասպարեզ գալուց հետո միայն: Բայց առօրյա տեսո-
ղական փորձի պրոցեսում դիտելի պլանների հաջորդականության ու դրա
սահմաններում ձևերի երևան բերած չափահարաբերության վերարտա-
դրման նախնական, մասնակի և տարերային փորձեր տեսնում ենք դրանից
առաջ, ըստ որում՝ ոչ միայն Վաղ վերածնության ժամանակաշրջանում,
այլև հենց միջնադարում, — մի բան, որը նկատվում է ինչպես կենտրո-
նական Հայաստանի, այնպես էլ կիլիկյան մանրանկարներում:

առումով երկտարածականին ենթարկելու և դրանով իսկ նկարվածքը գրքային ու ճարտարապետական բնույթի սահմաններում պահելու հնարքներ: Բայց հայոց (և ոչ միայն հայոց) մանրանկարչական ու որմնանկարչական հուշարձանների մեզ հասած ամբողջ քանակության մեջ գերակշռում է Մարտիրոս Սարյանի պատճառաբանած երկտարածական-հարթապատկերային ուղղությունը, որին էլ հենց հարում է «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը:

Պետք է ասել, որ այնպես, ինչպես Մարգարեի գործում ձևը ոչ շեշտված ծավալային է, ոչ էլ հիմնովին հարթային, ոչ արտակարգ գունագեղ է, ոչ էլ որոշակիորեն մոնոխրոմ, այլ մոտավորապես միջին դիրք է գրավում այդ զուգորդությունների արանքում, այդպես էլ տարածության կազմակերպումը դրանում ոչ ուժգնորեն եռչափական-խորքային է, ոչ էլ հիմնիվեր երկչափական-մակերևութային: Ճիշտ է, Մարգարեի կոմպոզիցիայում, բոլոր դեպքերում, կողմնորոշիչն ու գերակշռողը երկտարածականն է, բայց չի կարելի ասել, թե այն պատկանում է հարթապատկերային ուղղության «բացարձակ» երկչափականների թվին: Վերջիններիս հեղինակներն իրենց պատկերներում բոլորովին հարթ ձևերը դասավորում — տեղադրում էին տարածականորեն լրիվ չեզոք կամ փաստորեն բացակայող ֆոնին՝ ստեղծելով երկու չափումների դեկորատիվ սահմաններում փռված արաբեսկ, խորության հեռու-հեռավոր չնչին թվացումով (բնորոշ են, օրինակ, նույն «1038 թ. ավետարանի» պատկերները): Իսկ Մարգարեն կիրառում է չափահարաբերության այնպիսի հնարքներ ու երկտարածական և եռտարածական տարրերի այնպիսի համակերպություն, որոնց շնորհիվ սկզբունքորեն հարթային պատկերն առաջացնում է խորքային



միջավայրի որոշ տպավորություն: «Հաղթատի ավետարանի» նույնիսկ խորանները, որոնք տարածական սխեմայի իկոնոգրաֆիկ ողջ հիմքով ենթադրում են երկչափային-դեկորատիվ կառուցվածք, ասես ազատ շարժվելու հնարավորություն տվող աշխույժ միջավայր լինեն նկարված ֆիգուրների և նրանց գործողությունների համար՝ դրանով իսկ ավելի շեշտելով պատկերների ակնհայտ կենցաղագրական ուղղվածությունը:

Դիտարկենք, նորից, բազմաֆիգուր «Մուտք Երուսաղեմը»՝ այս անգամ էլ դրա բաղադրիչների կոմպոզիցիոն փոխհարաբերության բնույթը պարզաբանելու տեսանկյունից:

Ուղղահայացով փոքր-ինչ ձգված նկարադաշտի մակերեսին ($30 \times 22,5$), կողք-կողքի, տեղադրված են անշարժ առարկաները՝ երկու ծառ ու մի շինություն (նկ. 15): Սրանք միասնաբար սկիզբ են առնում հենց շրջանակի հիմքից ու բարձրանում վեր՝ ընդհուպ մոտենալով վերին սահմանագծին: Խորության պատրանք չեն առաջացնում: Զուգահեռ են ֆոնի հարթ մակերևույթին, հաստատում են այն և բաժանում երեք մասի՝ ստեղծելով կայուն հավասարակշռություն: Պատկերի կոմպոզիցիայի տարածական այդ հենքը, ինքնին վերցրած և գլխավորապես, ընթերցվում է իբրև բարձրության ու լայնության երկու չափումներում կազմակերպված դեկորատիվ պատկեր:

Այդ հենքի վրա և դրա հետ ունեցած կառուցվածքային կապի մեջ՝ շարժական առարկաների տարածական փոխհարաբերությունը երկակի ֆունկցիա է կատարում (նկ. 16): Նրանց չափերի տարբերություններն առաջ են բերում խորության որոշակի թվացում՝ միաժամանակ բացասելով այն: Նկարը դիտելիս այդ երկակիությունը բնավ չի խաթարու

պատկերի ընկալումը, հանդես է գալիս իբրև երկմիասնակա-
նություն, որովհետև դրսևորվում է որպես միմյանցով փոխ-
պայմանավորված երկու կողմերի միահյուսված, արխիտեկ-
տոնիկ ներդաշնակություն այնպես, ինչպես երկտարածականի
ու եռտարածականի կազմած պլաստիկական միջինի ներ-
դաշնակությունը նկարչի ստեղծած սիլուետային-սինթետիկ
ձևում:

Ուշադրություն դարձրեք:

Ավանակին նստած Քրիստոսի և իր աշակերտ-ուղեկիցնե-
րի նկատմամբ, հիերարխիկ մտածողության սովորույթով,
մյուս բոլոր ֆիգուրների չափահարաբերումը տարբեր պլան-
ներ է ակնարկում: Նույնը նկատելի է փրկչին դիմավորող
տանտիրոջ, լուսամուտից նայող տիկնոջ և շապիկ փռող,
ծառերին բարձրացած պատանիների ու պատշգամբ ելած
աղջիկների համեմատական դիտարկումից: Եվ դա էլ, — գու-
մարվելով պերսոնաժների մարմնական համաչափություննե-
րի, շարժուձևի և ընդհանուր կերպարանքի արդեն նշված
բնականությանն ու սովորականությանը, — բավարար է եղել,
որպեսզի պատկերի կոմպոզիցիայում ստեղծվի մոտ-հեռու
դինամիկայի որոշ հատկանիշներով օժտված խորքային մի-
ջավայր, որում, թվում է, նույնիսկ հիշյալ առարկաներն
են շեղվում իրենց երկտարածական բնույթից և դառնում
Նույն այդ խորքային միջավայրը կազմակերպող ու դրանով
իսկ գործողության ընթացքի տարածական ծավալմանը նը-
պաստող միավորներ: Այդ միջավայրում պերսոնաժների դիր-
քը, շարժումները, միմյանց հետ ունեցած կապն ու փոխ-
պայմանավորվածությունը պատկերում առաջ են բերում հո-
գեբանական ազատ շնչառությամբ ապրող կենսական ու հա-
մոզիչ մի մթնոլորտ:

Այդուհանդերձ, հայեցվող տեսարանը չի տալիս էմպիրիկ փորձի նմանակված վերարտադրությունը, որովհետև նշված չափահարաբերությունը չի համընկնում իրականում գոյություն ունեցող համանման պատկերի միասնական ընկալման գծային-օպտիկական տվյալներին (նկ. 17):

Օրինակ՝ շենքի վերին հարկի լուսամուտում տեղադրված տիկնոջ միայն կիսանդրին, ծառերին ելած պատանիների և մուտքի մոտ սպասող պարոնի ֆիգուրները չափերով գրեթե հավասար են իրար: Հավասար են, նաև, շապիկ փռող և ծառի բնին փաթաթված տղաների ֆիգուրները: Կամ՝ Քրիստոսը և նրանից չափազանց փոքր նույն պարոնն ու շապիկը փռող տղան կանգնած են մի գծի վրա, որը ծառերի ու շինության ելման հիմքն է նույնպես: Այստեղ նրանք երեքն էլ ուղղակի հավում-միասնանում են էջի անշարժ առարկաների կազմած երկտարածական ֆոնին՝ ցրվում է (ինչպես բոլորովին տարբեր կետերում գտնվող ֆիգուրների նշված հակա-եռաչափական հավասարության դեպքում) խորքային թվացումը, — այն թվացումը, որը քիչ առաջ երևաց ֆիգուրների համեմատության մի այլ շղթայում: Ու եթե ուզենանք նրանց միջոցով գտնել պատկերում չնշված հորիզոնը՝ ուղիղների հատման կետը դուրս կգա նկարի մակերեսից և թրպես երկրի ու երկնքի բաժանման սահման ցույց կտա, դարձյալ, շրջանակի հիմնագիծը¹⁸:

¹⁸ Ընդհանուր առմամբ, պատկերը հորիզոնի որևէ, թեկուզ մոտավոր, միասնական տեսանկյուն չունի: Տարբեր ֆիգուրների լծորդումներով նման տեսանկյուն որոնելիս ստանում ենք հորիզոնի տարբեր, իրարից հեռու շատ գծեր: Սա իր հերթին հատկանշում է նկարի՝ հիմունքային միտումով դեպի երկտարածականը հակված դեկորատիվ — հարթապատկերային բնույթը:

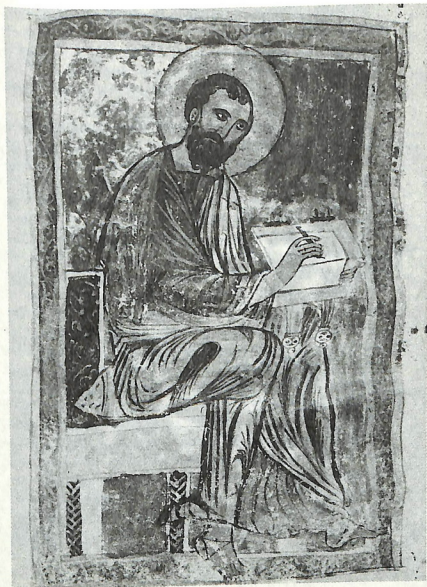


Մարկոս

Բայց այստեղ, սխեմայից կտրվելով և նորից պատկերը դիտելով (նկ. 8, ներդիր II) տեսնում ենք, որ իրականի հարուցած մոտ-հեռու զգացողությանն անհարիր չափերի ու դիրքերի փոխհարաբերության այդ առումները, — վերը նշված անշարժ առարկաների (շենք, ծառեր) նման, — ավելի ևս շեշտելով հանդերձ նկարի դեկորատիվ — հարթապատկերային գլխավոր միտումը, միաժամանակ, կոմպոզիցիոն բաղադրիչների ամբողջության հետ ունեցած կապի մեջ (և դրա շնորհիվ), չեն վերացնում տեսարանից ստացվող միջավայրային տպավորությունը, որն էլ հենց, մեծապես, դիտողի երևակայության աշխարհում առաջացնում է ներկայացվող սյուժետային պատումի՝ որպես տարածության մեջ ազատորեն ընթացող գործողության թվացում: Չեն վերացնում նաև հետևյալ պատճառով:

Փորձնական հոգեբանությունն ու գեղագիտությունը արձանագրել են, որ տվյալ նկարային մակերեսի ներքևի մասում եղած ամեն ինչ դիտողին ավելի մոտ թվալու միտում ունի այնպես, ինչպես որ ավելի ծանր է թվում, քան վերին մասում եղածը¹⁹: Իսկ սա, իր հերթին, ի ցույց դրված պատկերի ընկալումը տարածական տեսակետից մի ինչ-որ, թեկուզ շատ չնչին չափով, մոտեցնում է իրականին՝ անկախ այն բանից, որ կոմպոզիցիայի վերևի և ներքևի մասերում տեղադրված մարդկային ֆիգուրները կարող են պայմանականորեն (տեսողական առօրյա փորձին հակառակ) հավասար չափսերով նկարված լինել, որպիսիք տեսնում ենք «Մուտք երուսաղեմում»:

¹⁹ Стів, опісля, Р. Арнхейм, Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, стр. 223:



Ուրեմն, «Մուտք երուսաղեմ» կոմպոզիցիայում տարածական միջավայրի չափահարաբերական կազմակերպումն իրոք երկակի-երկմիասնական է՝ գլխավոր միտում ունենալով, իհարկե, դեկորատիվ — հարթապատկերայինը (նկ. 18), — սկզբունք, որի դրսևորմանն ակտիվորեն նպաստում է նաև պատկերի գունային լուծումը:

Կասկած չկա՝ Մարգարեն գիտեր, որ իրականում ամենուր գոյություն ունի մշուշապատ հեռվի, ավելի հստակ միջին հեռավորության և առավելագույնս պարզ երևացող մոտ տարածության հաջորդականություն: Նա, իհարկե, գիտեր նաև, որ դիտվող գույների մեջ կատարվող փոփոխությունը (աստիճանական աղոտացում կամ պայծառացում) մեծապես պայմանավորված է դրանով և իր հերթին բացահայտում է այն: Բայց նա, միջնադարի բոլոր նկարիչների նման, չի հետևել իր էմպիրիկ իմացությանը ու, ելնելով բնույթով վերացական արվեստ հորինելու և պատկերի դեկորատիվ — հարթապատկերային ամբողջականությունը պահելու ավանդական «ծրագրից», ստեղծել միապաղաղ լուսեղություն նկարադաշտի բոլոր հատվածներում: Մեծ թե փոքր, վերը թե վարը տեղադրված՝ առարկա-ձևերը գունային առումով օժտված են համահավասար ակներևությամբ, այսինքն՝ հանդես են բերված առանց տարածական տարբերակման: Այսպես, — Քրիստոսի, իր ուղեկցի, ծառի վրայի երկու պատանիների հագուստների, փռված շապիկի և շենքի առանձին մասերի կարմիրներն ունեն համարյա նույնաստիճան լուսային հագեցածություն. ակնհայտությամբ գրեթե հավասարազոր են տանտիրոջ, տանտիկնոջ, ծառ բարձրացած պատանու և Հիսուսի երկրորդ ուղեկցի զգեստների դեղնավունը. մյուս կողմից՝ նույնքան համահնչուն ու տեսանելի են, ասենք,

Քրիստոսի թիկնոցի կապույտն ու ծառի կանաչը և այլն: Գունագրման այս եղանակն ակտիվորեն շեշտում է նկարի դեկորատիվ-հարթապատկերային բնույթը՝ նրա գծագրական ու սիլուետային պայմանականության հետ կազմելով տարածական մի անբակտելի միասնություն:

Եվ այդպես՝ Մարգարեն, ըստ՝ իր ժամանակի սովորության ու յուրովի, խախտում է առարկա-հորիզոն-երկինք փոխհարաբերության առօրյա-տեսողական ընկալման կարգը, ստեղծում է մտահայեցողական տրանսցենդենտալ տարածություն, որը միաժամանակ և՛ արտացոլում, և՛ բացասում է իրականը:

Ընդհանրացված գիծը, ձևը, գույնը լծորդող այդ տարածությունը, վերջնականապես, ամփոփում — հիմնավորում է Մարգարեի պատկերազարդման «սինթետիզմը», որը, իր հերթին, նրա ոճի մոնումենտալության թե՛ հողը, թե՛ արդյունքն է հանդիսանում: Պատահական չէ, որ ավետարանի ծաղկված էջերը ուսումնասիրողի վրա թողնում են «փոքրացված որմնակարների տպավորություն»²⁰, աղերսվելով, իսկապես, վաղ քրիստոնեական շրջանի հայկական կոթող-պատկերաբանդակներին (IV — VI դդ.), Լմբատի որմնակարին (VII դ.), Աղթամարի տաճարի պատկերաբանդակներին (X դ.), «Էջմիածնի ավետարանի» (X դ.), գեղանկարիչ Գրիգորի «Թարգմանչաց ավետարանի» (XIII դ.), Գրիգոր Տաթևացու մանրանկարներին (XIV դ.) և նման այլ գործերի:

²⁰ Сѣв, Р. **Дрампап**, Армянская миниатюра и книжное искусство (в кн. «Очерки по истории искусства Армении», М. — Л., 1939, стр. 16).

Ուսումնասիրողները միահամուռ արձանագրում են «Հաղ-բատի ավետարանի» պատկերազարդման բովանդակության առօրյա-կենցաղային ու երկրային բնույթը: Նրանցից ոմանք գտնում են, թե «այն իր վրա կրում է քաղաքային միջավայրում ձևավորված աշխարհիկ արվեստի ուժեղ դրոշմը»²¹: Իսկ Լիդիա Դուռնովոն ձեռագրին տալիս է ուղղակի «քաղաքային» բնորոշումը²²:

Դա միանգամայն ակնհայտ ու ճշմարիտ է:

Կրոնական խստակեցության քարոզ կամ ճգնավորական հոգեբանություն չկա նրա պատկերներում: Եվ ոչ էլ՝ միստիկա:

Այստեղ չպետք է մոռանալ, որ աշխարհիկ կյանքն ըստ ամենայնի գնահատելու ձգտումը միջնադարյան Հայաստանում ուներ պատմամշակութային զարգացած ավանդներ: Հիշենք, թեկուզ, Մարգարեի մոտիկ նախորդներից մեկին՝ Լաստիվերտցուն (XI դար): «Եթե միստիկ ճգնավորի համար աշխարհի վրա մտածելն անգամ մեղք էր, — գրում է Մանուկ Աբեղյանը, — Լաստիվերտցին չի մերժում աշխարհը և նույնիսկ հարստությունը հարկավոր է համարում»²³: Նա խորին զգացումով «սիրում է իր հայրենիքի անդաստանները, մշակած դաշտերը, շինանիստ ավաններն իրենց բարձրաձեղուն

²¹ Տե՛ս Թ. Իзмайлова, М. Айвазян, Искусство Армении, М., 1962, стр. 97 — 98:

²² Տե՛ս «Հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ, ներածական հոդվածը և նկարների բացատրությունները՝ Լ. Ա. Դուռնովոյի, Երևան, 1967, էջ 294:

²³ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատոր Դ, Երևան, 1970, էջ 56:

ու մեծամեծ ցանկալի տներով, ժողովրդի բարեւից կյանքը, ուրախ-զվարթ աշխատանքը, կատարած ուրախությունները, երգերն ու պարերը...»²⁴: Նա աշխարհը անդրադարձրել է ոչ թե կրոնա-կանոնական այլաբանության, այլ դրա հենց աշխարհիկ կերպավորման տեսակետից²⁵:

Այդ տեսակետն է, ահա, որ և թեմատիկայի, և բովանդակության առումով յուրովի դրսևորել է Մարգարեն:

Բայց դա Լաստիվերտցու և իր սերնդի բերած նորությունը չէր: Դա հեթանոս աշխարհայացքից եկած ու վաղ-քրիստոնեական ժամանակներում իր նոր դրսևորումը գտած այն միտումն էր, որ, քերթողահայր Խորենացու օրերին ուժեղ լիցք ստանալով, այնուհետև հստակորեն արտահայտվեց X դարում՝ Մանվել ճարտարապետի կերտած Աղթամարի սբ. Խաչ եկեղեցու քանդակներում ու որմնանկարներում²⁶: Այստեղ, արդեն, պատկերավոր մտածողությամբ երկրային կյանքը հաստատելու միտումը մարմնավորվեց անսքող կերպով և փոխանցվեց Լաստիվերտցու ժամանակներին: Ապա, Անիի մշակութային համանման ավանդների հետ միասին, հասավ Մարգարեի սերնդին ու նորովի արտացոլվեց XII — XIII դարերի գրականության մեջ, արվեստի տարբեր ճյուղերում, բացահայտվեց նոր ուժով, ստացավ նոր

²⁴ Նույն տեղում, էջ 57:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 59: Տես, նաև, **Н. Марр**, **Ани**, **Л.** — **М.**, 1934, стр. 22 — 23:

²⁶ Մանրամասն տես **И. Орбели**, **Избранные труды**, т. I, **М.**, 1968, стр. 81 — 197, **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, **Հայ արվեստը միջնադարում**, Երևան, 1975, էջ 70 — 119, **Ս. Մնացականյան**, **Աղթամար**, Երևան, 1983:

արժեք: Իսկ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը դրա առավել ցայտուն արտահայտություններից էր:

Այդ ամենը, սակայն, Մարգարեի աշխարհիկ հայեցողության ավանդական-մշակութային հիմքն էր միայն:

Ըստ ամենայնի որոշիչ էր նրան շրջապատող կենդանի իրականության և ժողովրդական ստեղծագործության ազդեցությունը: Գիտենք, որ XIII դարի սկզբի («Հաղբատի ավետարանի» ստեղծման ժամանակաշրջանի) Հայաստանը վաղուց ի վեր թևակոխել էր զարգացած ֆեոդալիզմի փուլը: Ժողովրդի մշակութային կյանքի մակարդակը մեծապես պայմանավորում էր խոշոր ու վաճառաշահ քաղաքը: Իսկ դա Արևելքը և Արևմուտքը միացնող խաչմերուկ էր՝ ճարտարապետական գեղազարդ կառույցներով ու մենատներով, լեփլեցուն իր փողոցներով ու քարվանսարաններով, արհեստանոցներով, խանութներով ու տաղավարներով, իր խայտաբղետ շուկայի օրավուր չդադարող եռուզեռով, հեռու և մոտիկ աշխարհներից բերվող ապրանքների անվերջ ելումուտով, իր խնջույքներով ու գուսաններով, ժողովրդական տոնախմբություններով ու հրապարակային խաղերով, տիպաժտարագի ու խեցեգործական իրերի անսպառ հարստությամբ, աշխատանքի ու զբաղմունքի բազմաշերտ տրոհումով:

Եվ Մարգարեի պատկերազարդումն այդ կյանքի արդյունքը և դրա հատկանշական որոշ գծերի գեղարվեստական արտացոլումն է, որ էսթետիկականի հետ միասին ունի նաև ազգագրական անգնահատելի արժեք:

Իհարկե, «Հաղբատի ավետարանի» խորանները հիմքում ունեն ավանդական-տիպային կազմություն: Սակայն դրանք, փաստորեն, միայն արտաքին իկոնոգրաֆիկ կապ ունեն մատյանի կրոնական բովանդակության հետ: Դրանց, ըստ էու-



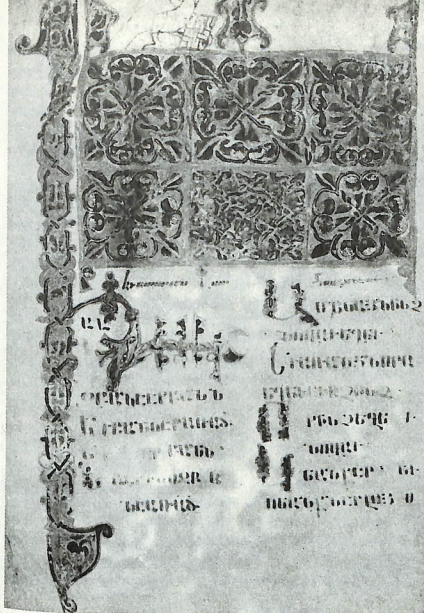
թան, տրված է աշխարհիկ-կենցաղագրական մեկնաբանություն: Եվ այս պարագայում խորանի հյուսվածքը միջնորդաբար դառնում է, կարծես, առօրյա կյանքի միջավայր՝ մարդկանց ու գործողությունների համար:

Դիտենք, ապա, դրանցից մի երկուսը:

Ձեռագրի 8բ էջի խորանը պարզ, եռասյուն կառուցվածք է (ներդիր I): Զարդանախշի ընդհանուր սխեման իրացված է փակ շրջանագծերի, աղեղների, կիսաշրջանների և ուղիղների սիմետրիկ ու կանոնավոր համադրումով: Համեմատաբար խոշոր մոտիվների այս ցանցը ներքուստ համալրված է փոքր նախշատարրերով: Նախշաձևերը գերազանցապես երկրաչափական են: Չնչին տեղ է գրավում բուսականը՝ ընդամենը մի քանի արմավենիկներ ու նշատերևներ: Ամբողջը տրված է գծագունային հստակությամբ և ստեղծում է դյուրընթեռնելի մի պատկեր: Խորանի գունագրությանը աշխուժություն է հաղորդում տարբեր հնչեղության կապույտների, կանաչների, սրանց սպիտակին տվող փոփոխականների և օխրանների, բաց կարմիրների ու մուգ մանուշակագույնների փոխհարաբերությունը:

Ֆունկցիոնալ-կանոնական նշանակության հետ միասին, այդ ամենի գումարը տալիս է հայկական գորգի ասոցիացիա՝ իր դեկորատիվ ամբողջականության մեջ շատ գեղեցիկ:

Բայց նկարչի հղացումը դրանով չի սահմանափակվել: Ավելին՝ դա եղել է, կարծես, նրա ստեղծագործական հղացման «երկրորդական» կողմը: Մարգարեն խորանը դիտել է որպես միջավայր՝ էջի արտաքին լուսանցքում պատկերված երկու մարդկային ֆիգուրների համար, — ֆիգուրներ, որոնք «պատահաբար» են հայտնվել այստեղ: Խոշոր չափսերով, տաք երանգներով ու հստակ սիլուետներով՝ նրանք անմի-



ջապես գրավում են դիտողին և դառնում ուշադրության կենտրոն: Ակնհայտորեն, այստեղ ավանդական-կտակարանային ինչ-որ մոդելների կերպավորման նկատառում չկա: Երկուսն էլ կյանքից վերցված տիպեր են, նկարչին ժամանակակից իրական մարդիկ՝ հագուստ-կապուստով, դիրք ու տիպաժով քաղաքացի: Կոմպոզիցիայի վերին մասում պատկերվածը պարզորոշ մաթուվակ է, ձեռքին գինու սափորն ու սրբիչը, զուգված-զարդարված, ձիգ ու հավաք, իր ծառայության կարևորությունը գիտակցող մարդու լրջությունը դեմքին և շարժումներում: Վարինը նույնպես աշխարհական մարդ է: Գլխարկը, սանրվածքը, շքեղորեն զարդանախշված պարեգոտն ու երկարաճիտ կոշիկները առանձին փայլ ու գեղեցկություն են հաղորդում նրան: Ձախ ձեռքում դարձյալ թաշկինակ է, աջով բռնել է կեռիկով ձեռնափայտ, որի ծայրին կախված է մի հսկայական ձուկ: Երևի սա նույնպես հարուստ մի տան սպասավոր-ծառայող է կամ, գուցե, բարձրաստիճան անձնավորություն, որ ազատ ժամերին սիրում է ձուկ որսալ: Նկարիչն այս ֆիգուրը համալրել է «Շերանիկ, քանի գաս՝ ձուկն բեր» մականգրությամբ:

Այստեղ, իհարկե, կարելի է երկար-բարակ դատողություններ անել այդ երկու ֆիգուրների պատկերագրական պատկանելության հարցի շուրջ, փորձել կապեր գտնել դրանց և գինու, ձկան միջև, որոնց քրիստոնեական նշանակությունը գալիս է դեռևս նոր հավատի ձևավորման վաղ շրջանում կառուցված կատակոմբների պատկերազարդումից, կամ որոնել, թե աստվածաշնչական որ պերսոնաժների հետ կարող են առնչություն ունենալ այդ մարդիկ և այլն: Բայց դա բռնաձիգ ու կեղծ կլիներ, գլխավորը՝ անիմաստ: Երևում է, որ նրանք, իսկապես, իրականությունից



Մուշ Երուսաղեմ (տաթանական գծագիր)

գիտակցաբար վերցված անձինք են, ըստ որում դասային-հոգեբանական կոնկրետացման ակներև ձգտումով:

Նույնը պիտի ասել մյուս խորաններում պատկերված ֆիգուրների վերաբերյալ:

Դիտարկվածին կից 9ա խորանում (նկ. 2) նույնպես գրավիչ ու հետաքրքրական են լուսանցքում ներկայացված մարդիկ, այս անգամ կրոնավորներ: Վերևի վեղարավորը հագել է կապույտ կապա, վրան ձգել փիլոնը: Աջով բռնել է հովվական գավազանը, ձախ ձեռքով ավետարանը: Նրա պատկերը համալրված է «Հայր եղբայրիկ առաջնորդ...» մակագրությամբ (դարձյալ իրական կոնկրետ անձնավորություն): Կոմպոզիցիայի ներքևի մասի կրոնավորը հագած է կինեմոնագույն կապա, կապույտ փիլոն: Մի ձեռքով բռնել է խաչը, մյուսով ավետարանը: Իրենց հասարակական դիրքին ու դերին համեմատ՝ երկուսն էլ լուրջ են ու զուսպ, հակառակ նախորդ խորանում պատկերված մարդկանց, որոնք շարժունակ աշխույժ են ու գործարար տպավորություն են թողնում:

Մի այլ խորան (նկ. 7): Այստեղ ևս զարդանախշի հյուսվածքը գորգի ասոցիացիա է տալիս: Վերստին կոմպոզիցիոն ընդհանուր սխեման ու առանձին ձևերը հստակ են, դյուրընթեռնելի և կրում են ժողովրդական խստապարզ ճաշակի ազդեցությունը: Լուսանցքում, թռչունով ծառաթփի տակ, ծոպավոր գորգին, նստած է գուսանական տարազով մի երիտասարդ ու նվագում-երգում է: Ծառաթփի վրա սիրամարգ է, որն ըստ կանոնական հնամենի պատկերացման խորհրդանշում է անմահությունը: Գուսանի կերպարում կարելի է ենթադրաբար տեսնել, ասենք, Դավիթ Մարգարեին: Բայց, միևնույն է, նա ընթերցվում է որպես նկարչին ժա-

մանակակից Շերանիկի և մյուսների նման մեկը, դիտողի երևակայության մեջ անմիջապես կապվում է նրանց խնջույքի և ուրախության կենցաղային մի մթնոլորտում (գինի, ձուկ, նվագածու...): Մի այլ ասոցիացիա, — գուսանի, ծառի և թռչունի եռմիասնությամբ Մարգարեն, ասես, մտածված հղացումով նկարչորեն մարմնավորել է «վարդի և բլբուլի» մոտիվը, որն այնքան տարածված էր միջնադարյան պոեզիայում.

*Ականջ դրէք բանիս, որ պատուական է,
Հոգոյ և մարմնոյ ուրախութիւն է,
Գովեմք զգոյն վարդին, որ աննման է,
Բլբուլն զհետ նորա, որ քաղցրաձայն է:*

*Բլբուլն ի վարդ ասաց, ի սէր քո եկի,
Զի սէր քեզ անտեմ սիրոյն դու տեղի.
Եւ սերըն սրբութեան ի քեզ իջանի,
Սիրով քո զարդարին ծաղկունքն ի յերկրի:*

*Վարդն բլբուլին ասաց, թռչուն գովելի,
Որպէս սիրտ իմ բանից քոց հավանի.
Դու ես բարձրագնայ ու ես բոյս յերկրի.
Զիմրդ իմ սէրս և քոյդ միաբանեսցի:
 և այլն...*

(Առաքել Բաղիշեցի):

Իսկապէս, Մարգարեն կարծես նկատի է ունեցել այսպիսի մի տաղ:

«Ընծայաբերություն» պատկերը ևս կենցաղագրական բնույթ ունի (նկ. 9): Կոմպոզիցիայի կենտրոնում, ամբողջ հասակով, ներկայացված է Հիսուսը: Նրա «խաղաղ աչքերը ուղղված են դիտողին: Դեմքի տպավորությունը կենդանի

է, բայց հանդարտ»²⁷: Հիսուսի մի կողմում կանգնած է ձեռագրի պատվիրատու Սահակը՝ փրկչին մատուցվելիք ոսկեզօծ ավետարանը ձեռքին: Մյուս կողմում պատկերված է նրա եղբայր Առաքելը՝ աղաչավորի դիրքով, ձեռքերը վեր պարզած: Դիմանկարման այս միտումով ևս Մարգարեն արձագանքում է Հայաստանում շատ վաղուց տարածված կոտորակա՝ քանդակներին, մանրանկարիչների ինքնադիմանկարներին ու պատվիրատուների դիմանկարներին:

Աշխարհականացման այդ տեսակետից, ինչպես խորաններին, այնպես էլ «Ընծայաբերությանը» համանման են դիտարկվող ձեռագրի՝ ավետարանիչներին ներկայացնող էջերը (նկ. 10, 11, 12, 13): Սրանցում էլ պատկերագրական վաղեմի սկզբունքը վերանայված-վերակերպավորված է ըստ իրականության: «Ավետարանիչների հագուստը, — նշում է Գրեգին Հովսեփյանը, — գրելու եղանակը, գրակալն ու սեղանը հետևություն են ընդհանրացած ավանդության, բայց աթոռի, սեղանի, գործիքների ու անոթների, ճարտարապետական և շրջանակների գրաֆիկ զարդարանքների մեջ արտացոլվում է տեղական բնույթն ու արվեստը: Տեսեք, որչափ գեղեցկություն և շնորհալիություն կա ավետարանիչների հագուստի ու սրանց ծալվածքների մեջ, դեմքի արևելյան արտահայտության, մազերի անփուլթ թափթղվածության մեջ. Հովհաննու մանրանկարը Պրոխորոնի հետ ամենից ավելի է կրում ավանդության ազդեցությունը, բայց այստեղ էլ ճարտարապետական շենքը զուտ հայկական է»²⁸: Ու հեռու չենք լինի ճշմարտությունից ավե-

²⁷ Գ. Յովսեփեան, Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի եւ մշակոյթի պատմութեան, պրակ Ա, Երուսաղէմ, 1935, էջ 59:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 72:

լացնելով, որ ինչպես Հովհաննի, այնպես էլ մյուս ավետարանիչների կերպարներում Մարգարեն ցանկացել է դրոշմել բազմիցս տեսած, գուցե մոտիկից ծանոթ ու բարեկամ, հայ վարդապետ ու աշխարհական մտավորականների բնութագծերը: Բնութագծերն այն մարդկանց, որոնք մշակում էին հայրենի գիտությունն ու արվեստը և որոնցից մեկն էլ ինքն էր:

Մարգարեի կերպավորած «Մուտք երուսաղեմը» «ամենկին չի նմանում ավանդական պատկերումներին, — գրում է Գարեգին Հովսեփյանը, — այլ ամբողջապես նկարչի մի նոր հղացումն է՝ անկախ ձևակերպությամբ: Այս մանրանկարը մեզ համար արժեք ունի այլևայլ կողմերով՝ ժողովրդական կենցաղի, տարազի և ճարտարապետության. Հիսուսի ընդունելության՝ նկարիչը տվել է տեղական-կենցաղային բնույթ, նմանեցնելով մի բարձրաստիճան անձի կամ թագավորի ընդունելության, ժողովրդի այլևայլ դասերի և սեռերի ներկայացուցիչները հանելով պատշգամբներն ու կտուրները, ծառերի վրա»։ Նա մարդկանց «զգեստավորել է համապատասխան իրական կյանքին՝ առատ նյութ տալով հայ ժամանակակից տարազի պատմության» — և երուսաղեմը խորհրդանշող շենքը փոխարինել է երկհարկ առանձնատուն-եկեղեցի ինքնատիպ կառուցվածքով²⁹:

Նշելու արժանի է, որ Մարգարեի ստեղծագործությունը կենցաղագրման շեշտված միտումով օրգանապես կապվում է նաև ժողովրդական գրույցների, ավանդությունների, ինչպես և միջնադարյան հուշագրությունների, ժամանա-

²⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 72 — 73:

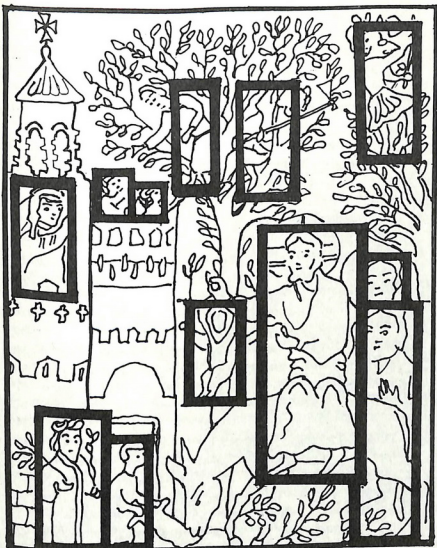
կագրությունների ու պարականոն գրականության նմուշների հետ:

Զխոսենք «Մուտք Նրուսաղեմի» մյուս պերսոնաժների մասին, որոնք աներկբայորեն կյանքից են վերցված: Դռնանք Հիսուսին, որովհետև նրա մուտքի շուրջն է ծավալվում պատկերի սյուժեն ու հերոսներից յուրաքանչյուրի վարքագիծը: Եվ հյուրընկալության փաստի հոգեբանական մարմնավորումը, ավետարանական թեմայի գաղափարական մեկնությունը նույնպես ներհյուսված է Մարգարեի կերպավորած Քրիստոսին:

Ըստ եկեղեցու, անհատը երջանկության կարող է հաղորդվել աստծուն աղոթելու և նրան երկրպագելու միջոցով՝ վերջնականապես բարիք գտնելով միայն իր ֆիզիկական վախճանով, դրախտում: Ու որքանով ասկետ է տվյալ մահկանացուն այս աշխարհում, այնքան էլ նրա համար հնարավոր է դառնում հետմահու երջանկության իրականացումը: Այսպիսով բացասվում-դատապարտվում է երկրային կյանքի վայելքը՝ հանուն զուտ հոգևոր-կրոնական ապրումի մաքրության: Դժոխք է սպասում այն մարդուն, որն աշխարհիկ մեղսագործությամբ դժոխք է եկեղեցու պատվիրանները: Սրանով էլ արարչի ու Քրիստոսի հանդեպ ներշնչվում է կույր պաշտամունքի, ինչպես նաև վախի զգացողություն: Այստեղից՝ անհատը դրականապես գնահատվում է այն չափով, որչափով նա տրվում է այդ ներշնչանքին:

Մարգարեն, սակայն, Հիսուսի նկատմամբ այլ վերաբերմունք է սերմանում և երջանկության ու մարդու գնահատման այլ չափանիշ է ընտրում:

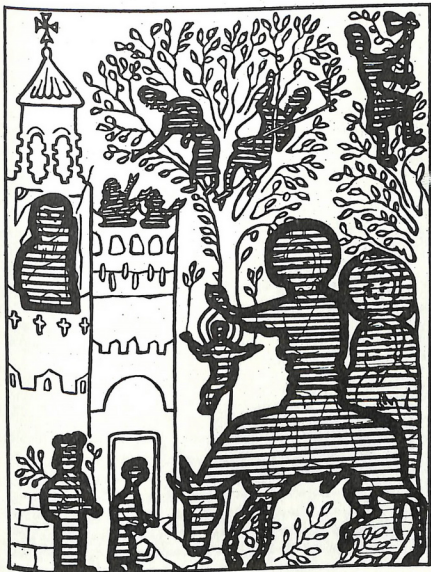
Նկարիչը կյանքը արժեքավորում է ամբողջովին՝ իր առօրյա եռուզեռով, նյութական ու հոգևոր բարիքներով,



Մուտք երուսաղեմ (տարածական գծագիր)

ինչպես և Քրիստոսին տաժած սիրով: Ըստ էության, սուրբ գրքում Հիսուսի մեջ ներդաշնակվում են վերերկրային բացարձակ ոգին ու մարդ-գոյը: Եվ նկարիչը փորձում է մարդկայնացնել աստծուն: Ոչ մի գերմարդկային-վերերկրային բնութագիծ չունի Մարգարեի Քրիստոսը՝ չնայած պատկերագրական սխեմայով ներկայացնում է ավանդական Հիսուսը: Նա մարդ է՝ իր նմանների միջավայրում: Վախ կամ միստիկական երկրպագության ներշնչող արտահայտություն չկա դեմքին, հայացքում: Քաղաքացի է, ասես, որ գալիս է քաղաքի իր բարեկամին տեսության և արժանանում սրտաբաց ընդունելության:

Ինչպես տեսնում ենք, Մարգարեի ընդգրկած նյութն ընդհանրապես դուրս չէ իրականի սահմաններից: «Հաղթատի ավետարանի» նկարազարդման մեջ չեք գտնի սուրբ տեքստի հրաշապատումը, զարմանալին ու խորհրդավորը: Ծաղկողն ընդգծել է երկրայինը, ամենօրյա-հնարավորը և սիրով «պատմել» դրանց մասին: Պատմել է թե՛ «Մուտք երուսաղեմ», «Ընծայաբերություն» սյուժետային պատկերներով, թե՛ ավետարանիչների «դիմանկարներով» թե՛ խորանների լուսանցքներում տեղադրած ֆիգուրներով: Իրականությունից Մարգարեի վերցրած ու կերպավորած տիպաժները հիշեցնում են Աղթամարի սբ. Խաչ եկեղեցու պատկերաքանդակները: Ինչպես իր նախորդները (Մանվելն ու արվեստակիցները), վարպետը արտակարգ սուր դիտողականությամբ ընկալել ու շեշտել է կենցաղային միջավայրի, պերսոնաժների հագուստի, կեցվածքի, շարժման, ժեստի, դիմախաղի բնորոշ կողմերը: Եվ նրանց նման էլ, այդ ամենում Մարգարեն ներդրել է «գրական» նկարագրական տարրը, դրանց միջոցով ստեղծել տարողունակ վի-



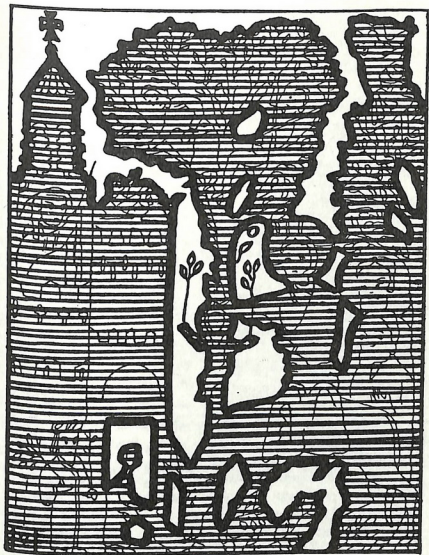
Մուտք Երուսաղեմ (տաբաժնական գծագիր)

ճակներ, որոնք ակտիվացնում են դիտողի երևակայությունը, հուշում ներկայացված իրադրություններից դուրս հնարավոր գործողությունների տարբեր պահեր, ենթատեքստային-սյուժետային պատումներ:

Բոլոր կերպարներում, ակնհայտ, թե ենթատեքստային բոլոր իրադրություններում էլ նկարիչը հայեցակետ է ունեցել քաղաքային աշխարհիկ կյանքի ընթացիկ պրոզան: Եվ այս պրոզայի մեջ նա տեսել ու վերարտացուել է մարդկային անանց ջերմություն: Իր հերոսների առտնին գործողությունների և զբաղմունքի, նրանց սովորական թե հանդիսավոր փոխհարաբերությունների մեջ դրել է սեր ու վստահություն: Մի առանձին հոգածությամբ՝ նկարիչը ներքին պոետիկ կապ է ստեղծել մարդկանց ու շրջապատի միջև: Տարազի ու կենցաղային իրերի ուտիլիտար նշանակության, բուսական ու երկրաչափական նախշաձևերի բազմիցս կրկնված, «մաշված ու պասսիվացած» մոտիվների տակ որոնել է կյանքի տրոփյունն ու ներդաշնակությունը: Եվ այս ամենը կենսական աշխույժ մթնոլորտ է ստեղծել Մարգարեի պատկերներում:

5

Հայկական բանահյուսության, գրավոր գրականության, երաժշտության և արվեստի մյուս ճյուղերի նման՝ մատենական նկարչությունը, բնականաբար, արտացույց է ժողովրդի ճակատագրի վայրիվերումները: Որքան էլ ենթակա համաքրիստոնեական պատկերագրական կանոններին՝ տարբեր ժամանակներում և տարբեր միջավայրերում ստեղծված ձեռագրերի նկարներում որոշակիորեն ցուանում են



Մուտք Երուսաղեմ (տարածական գծագիր)

ազգային-քաղաքացիական պատմության ուժեղ ազդեցության հոգեբանական արձագանքները: Թեկուզ և միջնորդաբար, այդ պատկերներն արտահայտում են հայրենի երկրի վերելքն ու վայրէջքը, ծաղկումն ու անկումը: Էպիկականի թե լիրիկականի, դրամատիկականի թե այլ մի տեսակետից, խորին տրտմությամբ թե հրճվանքով, ցասումով թե հոգու խաղաղությամբ՝ մանրանկարիչները մեզ հաղորդում են իրենց ժամանակաշրջանի պատմական իրադրության էմոցիոնալ-հոգեբանական ապրումներն ու մտորումները: (Միջնադարյան արվեստի բովանդակության աշխարհիկ գիծը փաստարկելու համար հաճախ ավելի զորեղ երևույթ կարող է լինել սա, քան պատկերագրական կանոնից դուրս երկրային մոտիվների ու առարկաների գոյությունը):

Հիշենք, ապա, Գրիգոր վարպետի՝ «Թարգմանչաց ավետարանի» նկարազարդումը (1232 թ., Մատենադարան, № 2743): Պատկերագրական կանոնիկ սխեմաներով կազմակերպված սյուժետային կոմպոզիցիաներում հեղինակը, ամենայն ակնհայտությամբ, արտացոլում է մոնղոլական ավերման ու դժնդակ ժամանակաշրջանի Հայաստանում իշխող հոգեբանական ծանր վիճակը: Մի կողմից՝ անսահման ցավ, տառապանք ու մտահոգություն կա նրա երկում: Իսկ մյուս կողմից՝ վիթխարի ընդվզում: «Թարգմանչաց ավետարանի» գեղանկարչությունը, — խորաթափանցորեն նկատել է Լ. Դուռնովոն, — հնչում է որպես բողոք, որպես պայքարի կոչ: Նրա մեջ չկա ոչ հուսալքության դառնություն, ոչ բռնադատված ժողովրդի խուճապ: Ընդհակառակը, նրա մեջ զգացվում է ժողովրդի ուժն ու համոզմունքը, կյանքի ձգտումը, ներքին ու արտաքին թշնամիների դեմ պայքարելու հաստատականությունը»³⁰:

Եվ, ահա, ողբերգականի և հերոսականի այս համաձուլմամբ՝ մեծ արվեստագետը հասնում է պատմա-քաղաքական իրադրության համաժողովրդական-համապարփակ ապրումի անհատական վերարտահայտության:

«Հաղբատի ավետարանը» նույնպես երևակում է իր ժամանակի Հայաստանի ազգային-հասարակական կյանքի հոգեբանական կացության որոշ կողմեր: Մարգարեի գործը, ի տարբերություն Գրիգորի ստեղծագործությանը բնորոշ հոգեբանական լարվածության ու պաթետիկ դինամիզմի, հարուցում է անխռով, զվարթ ու անհոգ զգացումներ: Լինելով գրեթե նույն սերնդի արվեստագետներ, նրանք իրենց նկարներում ցուցաբերում են ոճաձևաբանական ինչ-ինչ ընդհանրություններ (մոնումենտալ-որմնանկարային հակում և այլն): Բայց «Հաղբատի ավետարանի» (1211 թ.) և «Թարգմանչաց ավետարանի» (1232 թ.) պատկերազարդումները իրարից խստագույնս տարբեր են հոգեբանական առումով, ինչը պայմանավորված է դրանց կատարման միջև ընկած 21 տարվա տարբերությամբ: Զուտ սուբյեկտիվ գործոնը նկատի ունենալով հանդերձ, չենք կարող շրջանցել և այն, որ այստեղ բախտորոշ դեր են կատարել ազգային-պատմական հանգամանքները:

Մի անգամ ևս դիտենք «Հաղբատի ավետարանի» պատկերների շարքը:

Հետաքրքիր է, որ այս մատյանի նկարազարդման մեջ չենք գտնում Քրիստոսի կենսագրության տազնապալից ու

³⁰ «Հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ, ներածական հոդվածը և նկարների բացատրությունները՝ Լ. Ա. Դուռնովոյի, Երևան, 1967, էջ 205:

ողբերգական դրվագներից ոչ մեկը («Խորհրդավոր ընթրիքը», «Խաչելությունը», «Թաղումը» և այլն): Թերևս այդ սյուժեները Մարգարեն չի նկարել միտումով: Դժվար է ասել: Բայց որ ողբերգականն անհարիր էր նրա խառնվածքին ու ստեղծագործական «ծրագրին»՝ ապացուցում են «Հաղթատի ավետարանի» բոլոր պատկերները: Եվ մի բան էլ փաստ է: «Մուտք երուսաղեմ» սյուժեն նա մեկնաբանել է այնպես, որ դիտողը չմտահոգվի, թե երբևէ հետագայում պիտի սկսվեն Հիսուսի տառապանքները: Մտահոգության կամ չարաղետ սպասումի ո՛չ մի ակնարկ: Արվեստագետն ընկալողին ներշնչում է, որ զվարթ ու հանդիսավոր «Մուտքին» հետևելու և հարատևելու են սերը, բարիքն ու խաղաղությունը:

Մատենական արվեստում քիչ չեն «Մուտք երուսաղեմի» այն պատկերումները, որոնք ունեն տագնապալից որոշ գծեր և հոգեբանորեն նախանշում են, կարծես, ապագա դեպքերի դրամատիկական ընթացքը: Դրանք հարուցում են անորոշ վտանգի մի նախազգացում թե՛ պերսոնաժների մարմինների և դեմքերի արտահայտությամբ, թե՛ նրանց կոմպոզիցիոն խմբավորումներով, թե՛ նկարի գունագրական լուծմամբ: Այդ դեպքում, Քրիստոսի ընդունելության պատկերը, որքան էլ արտաքուստ տոնական, հոգեբանորեն թողնում է մի տեսակ չարագուշակ, խորհրդավոր, միստիկական պահի տպավորություն:

Այլ է, իսկապես, նույն այդ սյուժեի մարմնավորումը «Հաղթատի ավետարանում»:

Մի քանի տիպական գծերի շեշտումով, Մարգարեն ստեղծել է առհասարակ եռուն կյանքով ապրող քաղաքային ունեվոր ընտանիքի այգեպատ առանձնատան պատրանք: Բակում տեսնում ենք անհոգ, հյուրընկալող ու բարեկեցիկ



տանտերերի: Անկախ այն բանից, թե ըստ պատկերագրական նյութի ովքեր են նրանք՝ Մարգարեի գործում ստացել են իրեն ժամանակակից քաղաքացիներին բնորոշ հատկանիշներ: Քրիստոսի մուտքի հետ՝ բակը ավելի աշխույժ է դարձել: Նախօրոք իմանալով նրա գալստյան մասին, տանտերերը կարծես ներսում ինչ-որ պետք է արել և ապա՝ ամբողջ ընտանիքով զուգվել ու դուրս են եկել դիմավորելու: Ընտանիքի հայրը՝ պատկառելի մի անձնավորություն, պատշաճ սպասումով կանգնել է առանձնատան շեմին: Գանգրահեր մի տղա հյուրի ոտքերի տակ փութով շապիկ է փռում, որը ավելի շուտ տալիս է աշխարհիկ կյանքի նման պարագաներում գործածվող գորգի ասոցիացիան: Տանտիրուհին՝ խանում-խաթուն մի հայուհի, հյուրերին ուղեկցում է սիրալիր հայացքով, առանձնատան երկրորդ հարկի լուսամուտից: Դեռատի աղջիկները դուրս են եկել պատշգամբ և շտապեցնում են ծառից ճյուղեր կտրող երիտասարդներին:

Պատվարժան հյուր ընդունելու պահը այստեղ հանդիսավոր ու հուզումնալից է: Հանդիսավորությունը տոնական է, հուզումը թե՛ ներքուստ, թե՛ արտաքուստ զվարթ:

Ընդհանուր հոգեբանական առումով, Մարգարեն շարունակում է «Մուտք երուսաղեմ» սյուժեի գեղարվեստական կերպարվորման՝ դեռևս Սահակ Պարթևի քերթվածներում սկզբնավորված պայծառ ու լավատեսական գիծը:

Յորժամ եկն Յիսուս
Երուսաղեմ ի քաղաքն,
Ընդ առաջ ելին ծերքն՝
Ոստովք ձիթենեօք
Եւ զասոււածորդին փառաւորէին:

Ի լեռնէ Ձիթենեաց՝
Տարածանէին մանկունքն զհանդերձս իւրեանց.
Եւ ոստս ի ծառոց
Բերեալ մատուցանէին
Աստուածորդոյն՝ սուրբ թագաւորին:

Ոստովք և տերևեալ ձիթենեօք
Երրայեցոց մանկունքն օրհնէին՝
Ուրմիս լեր, Երուսաղէմ քաղաք,
Եւ ցնծա, Սիօվն,
Մայր եկեղեցի:
և այլն:

Եվ հյուրընկալութեան այդ բարձր տրամադրութիւնը նկարում առաւել ջերմ ու հրճվալից է դառնում շնորհիվ պատկերի՝ ճիշտ է ոչ այնքան վառ, սակայն ծիծաղկուն կանաչների ու կարմիրների, կապույտների ու նարնջագույնների, մանուշակավունների ու դեղինների փոխհարաբերումը: Այստեղ գույները թեթև ու աշխույժ փոխանցումներով բերկրալից միջավայր են ստեղծում՝ նպաստելով տոնական գործողութեան համոզիչ կերպավորմանը, ավելի անմիջական ու դյուրահաղորդ դարձնելով սյուժետային իրադրութեան զվարթ մթնոլորտը:

Բայց դա բոլորը չէ:

Քրիստոնեական «Մուտք Երուսաղեմը» կրում է զարնան ու զարթոնքի հեթանոսական խնդումնալից տոնի ծիսական հետքերը: Եվ Մարգարեն շեշտել է այդ³¹, իր պատ-

³¹ Սա առաջինը նկատել և նյութի համոզիչ վերլուծությամբ ցույց է տվել Տ. Իզմայլովան: Սակայն, չգիտես ինչու, ճիգով ցանկացել է դա բխեցնել «հեղինակմից», մի տեսակետ, որը քննադատութեան ամեննին



Պատկեր Ճրագիզոնի ակետարանից»

կերում համապատասխան տրամադրություն ստեղծելու և ժողովրդական կենցաղի վաղեմի ավանդությունը պահպանելու նպատակով:

Նույն հոգեբանական անխռով ու պայծառ հատկանիշներն ունեն նաև «Հաղբատի ավետարանի» մյուս պատկերները: Շատ ձեռագրերում մտահոգ, հաճախ տրտմալից ու մռայլ ավետարանիչների փոխարեն՝ այստեղ տեսնում ենք խաղաղ ու անվրդով, իրենց սովորական մտավոր աշխատանքով կլանված այրեր: Գունագեղ ու դեկորատիվ խորանները՝ առօրյա կենցաղի իրենց դրվագներով, դարձյալ հարուցում են զվարթ տրամադրություն: Եվ «Հաղբատի ավետարանի» բոլոր պատկերներն էլ աներկբայորեն համոզում են, որ եթե Մարգարեն այս ձեռագրում նկարեր, անգամ, «խաչելությունը»՝ միևնույն է կտար սյուժեի լավատեսական կերպավորումը:

Անշուշտ, «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման լավատեսությունը և ուրախ տրամադրությունը Մարգարե վարպետի սուբյեկտիվ խառնվածքի արտահայտությունն են: Ինչպես երևում է՝ ի բնուստ նա եղել է կենսասեր ու պայծառատես:

Այդուամենայնիվ, չափազանց դժվար է ասել, թե 1211 թվականից 15 — 20 տարի առաջ (սելջուկյան տիրապետության մռայլ ժամանակներում) կամ «Թարգմանչաց ավետարանի» պատկերազարդման օրերին (մոնղոլական ավերածությունների դժոխսյին պայմաններում) նկարազարդվելու պարագայում հոգեբանական ինչպիսի բնութագիր

կունենային «Հաղբատի ավետարանի» նկարները: Ամեն դեպքում, ստեղծագործող անհատի բնավորության կոնկրետ դրսևորումը մեծապես պայմանավորվում է հայրենիքի ճակատագրով: Իսկ տվյալ դեպքում Հայոց աշխարհի վիճակը շատ հուսատու էր: 1203 — 1210 թվականներին հայ ժողովուրդը թոթափում էր սելջուկյան լուծը: Մարգարեն էլ երջանիկ ականատես էր: «Հաղբատի ավետարանը» նա պատկերազարդում էր 1211-ին, այսինքն, ինչպես հպարտությամբ նշում է ձեռագրի պատվիրատու Սահակը՝ «Ի թագաւորութեանն Հայոց արեւմտայինն կողման Լեւոնի քրիստոսասէր թագաւորի և ի սպարեպետութեան Զաքարիայ Շահնշահի, յորոց յաւուրս ժամանակաց յլլովս կատարեաց Աստուած յաղթութիւն ի թագում տեղիս»:

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Մարգարեն այն խոշոր անհատականություններից էր, որի արվեստը քննելիս առաջ են գալիս, նաև, ինչ-որ կողմերով ընդհանուր-հայագիտական հետաքրքրություն ներկայացնող պատմա-գեղարվեստական հարցեր: Դրանք բավական բարդ հարցեր են, որ առնչվում են մեր մշակույթի անցած էվոլյուցիայի, այսօրվա և նույնիսկ ապագայի կարեվոր խնդիրների, ուստի պահանջում են հանգամանալից վերլուծական արծարծում, մի հատուկ մեծ աշխատության ծավալ: Բայց, թեկուզ և շատ կարճառոտ ու սխեմատիկ, այստեղ անհրաժեշտ է առանձին անդրադառնալ դրանցից մի երկուսին:

ա. Մեր դարի սկզբներին, ֆրանսիական միջնադարագետ արվեստաբան Լ. Բրեյեն բյուզանդական արվեստն արհեստականորեն բաժանում է երկու ուղղության՝ արիստոկրատական և դեմոկրատական³²: 1950-ական թվականնե-

³² Տե՛ս «История европейского искусствознания», кн. первая, М., 1969, էջ 111:

րին և հետո, առանց այդ մասին հիշատակելու, նույնն անում է Լ. Դուռնովոն՝ այս դեպքում՝ հայկական մանրանկարչության վերաբերյալ, — մի բան, որն այս կամ այն կերպ և այս կամ այն չափով շեշտված է վաստակաշատ հայագետի գրեթե բոլոր աշխատություններում:

Պատահական զուգահեռություն է, թե ոչ՝ այստեղ կարևոր չէ: Խնդիրն այն է, որ դա, ընդհանրապես, հիմնիվեր սխալ (եթե չասենք՝ արատավոր) տեսակետ է:

Որևէ, տվյալ դեպքում շուրջ հազար տարվա ճանապարհ անցած հայկական մանրանկարչական արվեստին վերագրել, ինչպես անում է Դուռնովոն, արհեստկրատական ու դեմոկրատական երկու գծեր (ըստ որում՝ չափանիշներ ունենալով, հիմնականում, ձեռագրերի պատվիրատուների դասային ծագումն ու հասարակական դիրքը, դրանց ստեղծման համար կատարված նյութական ծախսերը, օգտագործված մագաղաթի կամ ներկերի գների տարբերությունները, ոսկու կիրառման քանակությունը, մատյանների արտաքին ու ներքին շքեղությունը կամ համեստությունը, պատկերների նուրբ կամ հասարակ ոճը, ինչպես նաև պատկերագրողների պրոֆեսիոնալ պատրաստվածության մակարդակը, նկարներում առկա թեմատիկ-առարկայական ինչ-որ մոտիվներ ու նման այլ մոմենտներ) և համարել, թե դրանցով բնորոշվում են այդ արվեստում գոյություն ունեցող գեղարվեստական գլխավոր ուղղությունները և ճաշակի հատկանշական միտումները՝ նշանակում է, իրոք, ծուռ հայելու մեջ դիտել հետազոտվող առարկան:

Ինչևէ, արվեստի պատմամշակութային որևէ ավանդույթի գեղարվեստականությունը որոշելու, դրանում գոյություն ունեցող ուղղությունները բացահայտելու-բնութագրելու ընդ-

հանուր-էսթետիկական չափանիշներին փոքր-ինչ ծանոթ ընթերցողն անշուշտ արդեն մտածեց այդ միամիտ տեսակետը հերքելու մեկից ավելի փաստարկներ:

Բայց տեսնենք, թե պատմա-տեսական այդ սխեմայում արվեստաբանն ինչ տեղ է հատկացնում «Հաղբատի ավետարանին»:

«Մարգարե ծաղկողի ձեռագիրը, — գրում է Դուռնովոն, — բավական որոշակի արտացոլում է XIII դարի հայկական քաղաքի կյանքը և նրա բնակչի՝ մի շատ գործարար վաճառականի, ճաշակը, վաճառական, որ հավանաբար եղել է տարբեր երկրներում և շատ բան է տեսել: Այս պատվիրատուին չի հրապուրում ազնվականական շքեղ ձեռագրերի նուրբ ոճը: Բայց միևնույն ժամանակ նրան չի գոհացնում այսպես կոչված «դեմոկրատական» ուղղության ավելի հասարակ ոճը: Եվ ահա երևան է գալիս այնպիսի մի ձեռագիր, ինչպիսին «Հաղբատի ավետարանն» է, որ իրենից ներկայացնում է այդ երկու ուղղությունների համադրումը, մի բնորոշ «քաղաքային», վաճառականական ձեռագիր, որ արտացոլում է նոր հասարակության կենցաղն ու գաղափարախոսությունը»³³:

Պարզապես տարօրինակ է (եթե չասենք արտառոց), որ նման հարցերում շատ զգուշ, նրբամիտ և «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման մասին էլ այնքան ճշգրիտ ու հետաքրքիր դիտարկումներ ունենալով հանդերձ՝ Դուռնովոն կարող էր համարել այն... վաճառականական: Մի կողմ թողնենք, որ այս ձեռագրի պատվիրատուն ոչ թե

³³ «Հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ, առաջաբանը և նկարների բացատրությունները՝ Լ. Ա. Դուռնովոյի, Երևան, 1967, էջ 204:

վաճառական էր, այլ Սահակ անունով կրոնավոր (կարող էր վաճառական լինել՝ խնդիրն այդ չէ) և մատյանն էլ պատրաստել էր տվել Արջու Առիճի եկեղեցու միաբանությանը նվիրաբերելու համար: Բայց որ բարդ, կուլտուր-պատմական բազմաշերտ միջնորդավորումներով պայմանավորված պատվիրատու-արվեստագետ փոխհարաբերության ըմբռնումն այստեղ չափազանց պրիմիտիվ ու հակագիտական է՝ միանգամայն ակնհայտ է և, կարծում եմ, կոմենտարների կարիք չի զգում:

Շեշտեմ, ուրեմն, հետևյալը:

Մարգարեի ապրած ժամանակաշրջանի Հայաստանում գնալով ավելի մեծ հասարակական կշիռ էր ստանում և ազդեցության ավելի լայն ոլորտ էր ձեռք բերում մտավորականի քաղաքային տիպը, որը գաղափարաբանական ու գեղագիտական որոշ խնդիրների նոր դրվածք ու նոր լուծում էր հետապնդում: Կամա թե ակամա՝ նա իր հոգևոր միտումներով սերում էր, մեծապես, քաղաքային բնակչության լայն զանգվածների աշխարհայացքում կատարվող խմորումներից: Եվ նրա մեջ նորանոր ու ավելի ուժեղ կասկածներ էին առաջանում եկեղեցու կանոններով սրբագործված կրոնաբարոյական նորմերի հանդեպ: Տարերայնորեն, թե հոժարությամբ՝ նա յուրացնում էր աստված-եկեղեցի-մարդ, ճշմարտություն-հավատ-երջանկություն հարցերի՝ եկեղեցական դոգմաներից բավական ազատ ժողովրդական պատկերացումները:

Մարգարեն, ահա, այդ տիպի մտավորականներից էր և «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման բնույթը՝ իր ստեղծագործական մտածողության ու մարդկային խառնվածքի, առաջին հերթին ու հիմնականում իր և իրեն համախոհ

մտավորականության և ոչ թե ինչ-որ առևտրականի կամ վաճառականության ճաշակի արգասիքը:

բ. Խոսել, առավել ևս փորձել բացահայտել Մարգարեի աշխարհայացքի և ստեղծագործական մեթոդի հատկանշական կողմերն ու չանդրադառնալ «Հայկական ռենեսանսի» տեսությանը՝ ամենևին չի կարելի: Կարծես թե Մարգարեի գործը դրա կապակցությամբ դեռևս չի հիշատակվել: Բայց միջնադարի հայկական պատկերազարդ ձեռագրերի մեզ հասած ողջ քանակության մեջ ծայրահեղորեն քիչ են այնպիսի հուշարձանները, որոնք, եթե հարցերի մասին դատենք այդ տեսության դիրքերից, այնքան հարմար լինեին «Հայկական ռենեսանսի» կողմնակիցների կարծիքներն ապացուցելու համար, որքան «Հաղբատի ավետարանն» է: Ավելին, Հայաստանում Վերածնության գոյությունը մատնանշելու նպատակով միջնադարյան հայ գրականության կամ ճարտարապետության ասպարեզներից մեջտեղ բերված գործերի շարքում նույնպես չկա գեթ մեկը, որը, դարձյալ ելնելով նրանց դիրքերից, ավելի համապատասխանի այդ դերին, քան Մարգարեինն է: Ուստի մտածել, թե որպես «Հայկական ռենեսանսի» դրսևորման ցայտուն օրինակ այդպես էլ չի նշվելու «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը և գուցե, իբրև ի հաստատումն դրա, նաև սույն աշխատությունը՝ հնարավոր չէ:

Տեսանք, որ Մարգարեն որդեգրել ու զարգացրել է միջնադարյան հայ արվեստում վաղուց ի վեր սկիզբ առած այն միտումը, որի ստեղծողները, ի սկզբանե սնունդ առնելով հեթանոս ու հակաասկետական տարրերով ներծծված ժողովրդական կենդանի մտածողությունից ու հոգեբանությունից, հանդես էին գալիս երկրային կյանքի արժեզրկման

դեմ: Չբացասելով արարչի և արարչագործության գաղափարը, Մարգարեն միաժամանակ դիտողի հայացքն ուղղեց դեպի այսկողմնայինը՝ արևի տակ ապրվող առօրյա իրականությունը դիտելով որպես երջանկության հավաստի պայման, որպես մարդ էակի մարմնական ու հոգևոր դժբախտության սնուցիչ միջավայր: Ժխտելով ասկետական խստակեցությունը, Մարգարեն աստծո գործը համարեց իմաստալից այնքանով, որքանով այն յուրացվում է մարդկայնորեն՝ կյանքից ստացած բավականությունը հաստատելով իբրև օրինական բարոյական նորմա: Նա տեսլական մոտիվներ հորինելու վառ երևակայություն չունեւ: Ի տարբերություն հայ մանրանկարիչներից շատերի՝ անսովորն ու ֆանտաստիկականը մոտ չէին նրա ստեղծագործական անհատականությանը: Սակայն օժտված էր արտակարգ սուր դիտողականությամբ: Եվ հենց այս ունակությունն էլ պետք էր, որպեսզի դյուրությամբ կարողանար իրագործել կյանքի առօրյա ընթացքն ու եթիկական իր իդեալը կերպավորելու, իր գեղագիտությունը մարմնավորելու ձգտումը: Նա շրջապատի երևույթներին, մարդկանց ու իրենց միջավայրի առարկաներին մոտենում էր անսեթևեթ ուղղամտությամբ և տեսածն ու զգացածը հաղորդում էր անհավակնոտ ու առինքնող պարզությամբ: Անհոգ ու խաղաղ կյանքի նրա իդեալն այնքան մարդկային էր և այնպիսի մի ջերմությամբ է արտացոլված իր պատկերներում, կենցաղագրի նրա բնութագրումներն այնքան դիպուկ ու հետաքրքրական են, որ անմիջապես գրավում են դիտողին:

Աշխարհիկություն և մարդասիրություն, — Մարգարեի գործում դժվար չէ նկատել, որ կյանքի կենդանի զգացո-

ղությամբ շնչավորված այս երկու հատկանիշներն են, որոնցով տոգորված է այդ ամենը: Իսկ դրանք հենց այն հատկանիշներն են, որոնք կիրառվում են գեղարվեստական այս կամ այն հուշարձանն իբրև «Հայկական վերածննդի» գործ համարելու չափանիշներ:

Իհարկե, առանց մարդասիրության և աշխարհիկության Վերածնունդ պատկերացնել հնարավոր չէ: Բայց, որքան էլ կարևոր, այդ գծերով (կամ գլխավորապես դրանցով) միայն՝ նույնպես հնարավոր չէ: Համենայն դեպս, Renaissance կոչված գեղարվեստական այն շարժումը, որը տեսնում ենք XV — XVII դարերի Իտալիայում, Իսպանիայում, Հոլանդիայում և Արևմտյան Եվրոպայի մի երկու այլ երկրներում՝ հայ իրականության մեջ չենք կարող գտնել, — չենք կարող գտնել, նույնիսկ, Զոտտոյի ու Դանտեի (XIV դար) ստեղծագործության մեջ կատարվող պրոտոռենեսանսյան (Վաղ վերածնունդ) երևույթը:

Բանն այն է, որ թե՛ հումանիզմը, թե՛ աշխարհիկությունը, թե՛ դրանց համապատասխան մյուս կազմիչները (բնականություն և այլն) Ռենեսանսի դարաշրջանի Եվրոպական արվեստում դրսևորվում են մի ընդհանուր իմացաբանական կողմնորոշմամբ, որում հիմունքային դերը կատարում է աշխարհի ճանաչողության և արտացոլման մեթոդի (առանց չափերտների՝ ռեալիստական) ելակետում գործող «օբյեկտիվ» փորձարարական սկզբունքը, արվեստը որպես իրականությունը, կյանքը, մարդու ֆիզիկական ու հոգեկան հատկանիշները կոնկրետ («պոզիտիվ») ուսումնասիրելու միջոց դիտելու հոգեբանությունն ու հայեցողությունը: Պատահական չէ, որ մի շարք, ըստ որում խիստ կարևոր գիտական ուղղությունների սկզբնավորման ու մշակման գործում

մեծ ներդրում ունեցան արվեստագետներն ու արվեստը: Գծագրական երկրաչափություն, օպտիկա, պլաստիկ անատոմիա (ոսկրակազմություն, մկանսկազմություն), պերսպեկտիվա, համամասնությունների տեսություն, — ահա ոչ լրիվ թվարկումն այն բնագավառների, որոնք արդյունք են, նաև, Վերածննդի նկարիչների, քանդակագործների ու ճարտարապետների մտավոր-փորձարարական ակտիվ գործունեության: (Ինքնին հասկանալի է, որ, այդ պարագայում, Վերածնության դարաշրջանի հումանիզմն ու մարդասիրությունն էլ շատ կողմերով տարբերվում են այն հումանիզմից ու մարդասիրությունից, որոնք գոյություն ունեն միջնադարյան, տվյալ դեպքում հայկական արվեստում):

Ճիշտ է, XI — XIV դարերի հայ գրականության, կերպարվեստի և ճարտարապետության մեջ տեսանելի են դեռևս սաղմնային վիճակում գտնվող իմացաբանական-գեղագիտական որոշ տարրեր, որպիսիք, ասենք նույն Իտալիայում, զարգացման որոշակի ճանապարհ անցնելով իրենց հերթին նպաստավոր հող ստեղծեցին Վաղ վերածննդի առաջացման համար: Սակայն ինչո՞ւ նման տարրերի առկայությանը Վերածնունդ որակումը տալ և հորինել «Հայկական Վերածնունդ» հասկացողությունը:

Բայց այստեղ մի պահ անտեսենք այդ ու փորձենք միջնադարի հայկական մշակույթի անցած ամբողջ ուղին առնել «Հայկական Վերածննդի» տեսաբանների հայացքի տակ: Այս դեպքում անպայման օրինական հարց կառաջանա՞ ինչո՞ւ «Հայկական վերածննդի» պատմությունը, փոխանակ X—XI-ից սկսելուց, չսկսել V—VI դարերից, — ինչ է, օրինակ, Երերույքի տաճարում (VI դար), Զվարթնոցում (VII դար), Սահակի քերթվածքներում (V դար), Հռիփսի-

մեի տաճարում ու Լմբատի եկեղեցում (VII դար) կամ Խորենացու պատմության (V դար) մեջ դրսևորված աշխարհիկությունն ու մարդասիրությունը շատ են պակաս, դիցուք, Աղթամարի տաճարում (X դար), Նարեկացու Մատյանում ու տաղերում (X դար), Խժկոնքի համալիրում (X—XIII դար), Ռոսլինի և Երզնկացու ստեղծագործություններում, Գանձակեցու պատմության (XIII դար) մեջ առկա հումանիզմից և աշխարհիկությունից կամ, գուցե, այդ առումով սկզբունքային շատ տարբերություն կա դրանց միջև (ասենք այնքան, որ արմատական որակափոխության մասին խոսք բացելու հարկ լինի): Դե ինչ, գուցե իսկապես «հայկական ռենեսանսի» պատմությունը սկսենք... V—VI դարերից:

Իսկ եթե «Հայկական վերածննդի» (կամ, ասենք, այսպես կոչված «Վրացական վերածննդի») տեսաբաններին ու նրանց հարողներին թվում է, թե X—XI և հետագա (նախառենեսանսյան) դարերի Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան մշակույթում չկան հումանիզմի և աշխարհիկության տեսակետներից հայկականներին համապատասխան ու համարժեք հուշարձաններ և թե, իբր, հենց այդ պատճառով էլ Եվրոպացիք (իտալացիներ, իսպանացիներ և այլն) իրենց նույն ժամանակաշրջանների մշակույթը ռենեսանսյան չեն համարում՝ իզուր է թվում: Չթվարկենք այդպիսի՝ դրանք կան և քաջ հայտնի են Եվրոպական գրականության ու արվեստների պատմությանը փոքրիշատե ծանոթ մարդկանց:

Ուրեմն, բոլոր տեսակետներից վերցրած, միայն (կամ գլխավորապես) մարդասիրության ու աշխարհիկության առկայությունը Վաղ վերածննդի կամ Վերածննդի գոյություն չի նշանակում: Բանն այն է, որ թե հումանիզմը, թե աշխարհիկությունը (համապատասխանաբար՝ բնականության ու

նյութականության ձգտումը և այլն) Վերածննդի էպոխայի եվրոպական արվեստում, միջնադարականի համեմատությամբ, էականորեն (հիմունքային առումով) փոխեցին իրենց բնույթը: Փոխեցին, քանի որ, ինչպես քիչ առաջ նշեցի, դրսևորվեցին պոզիտիվ-գիտական իմացության ճանապարհով օբյեկտիվ ճեալությունը յուրացնելու (ընկալելու, ըմբռնելու-պատկերացնելու) աշխարհայացքային ընդհանուր կողմնորոշումով, շրջապատի առարկաները, մարդուն և նրա արարքները, զգացմունքները, գաղափարները նմանողական-ճեալիստական մեթոդով կերպավորելու հետևողական, սկզբունքային նպատակամղումով:

Եվ այդպես՝ ի տարբերություն միջնադարի, Վերածննդյան էպոխայում արվեստը դիտվում էր որպես իրականությունը հետազոտելու, աշխարհը փորձարարականորեն ճանաչելու-արտացոլելու միջոց, — սա պիտի ընդհանրապես և անպայման ի մտի ունենալ Ռենեսանսի մասին որևէ խոսք բացելիս, մշակութային այս կամ այն երևույթի մեջ Ռենեսանս փնտրելիս:

Իսկ Հայաստանում (ինչպես և Ռենեսանսի հայրենիք Իտալիայում և Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում), Վաղ միջնադարից սկսած մինչև ուշ միջնադար, հումանիզմն ու աշխարհիկությունը (դարերի ընթացքում իհարկե փոփոխվելով ու նոր երանգներ ստանալով հանդերձ) էականորեն չէին փոխում իրենց միջնադարյան բնույթը, որովհետև իրենց դրսևորման հիմքում չունեին նշված աշխարհայացքային կողմնորոշումն ու մեթոդը³⁴: Եթե կարելի է

³⁴ Որոշակիորեն, մարդու երկրային փորձի՝ իբրև աշխարհի իմացության հավաստի աղբյուրի ճանաչման մտահայեցողական դիրքորոշում ունե

ասել՝ գիտականացված հումանիզմ և գիտականացված աշխարհիկությունն V—XIV դարերի հայ (և ոչ միայն հայ) արվեստում հնարավոր չէ գտնել: Մնալով ռեալության տրանսցենդենտման ընդհանուր հայեցողության մեթոդով առարկաներն ու երևույթները կերպավորելու դիրքերում, — ինչպես սույն աշխատության էջերում տեսանք միջնադարյան հայ արվեստի ամենաաշխարհիկ և ամենամարդասիրական հուշարձաններից մեկի՝ «Հաղթատի ավետարանի» նկարազարդման քննությամբ, — միջնադարյան արվեստագետը, ըստ դարաշրջանի էսթետիկական «ծրագրի», ստեղծում էր երկեր, որոնք էությամբ խորհրդանշական-մտապատկերային են, որոնք ոճաձևաբանական տեսակետով հեռու են բնականի օբյեկտիվ, նմանակված վերարտադրումից և սկզբունքորեն ներկայացնում են իրականից ծանոթ ձևերի գաղափարագրային մեկնաբանությունը՝ a priori, վերացական բնույթ տալով դրանց: Իսկ այդ մեկնաբանությամբ կերպափոխված գեղարվեստական աշխարհը, որքան էլ ռեալ գծերով օժտված՝ ռենեսանսյան-ռեալիստական լինել չի կարող:

Այլ կերպ ասած՝ «Հաղթատի ավետարանում», և միջնադարյան արվեստում առհասարակ, ռեալիստականը ռեալիզմ համարել չի կարելի: Իսկ եթե այդպես է՝ Ռենեսանսի մասին խոսք լինել չի կարող:

մեզանում նաև Գրիգոր Տաթևացին: Բայց որ այդ կողմնորոշումն ըստ բնույթի և ըստ ծավալի չդրսևորվեց որպես գեղարվեստական արտացոլման ռենեսանսյան (թեկուզ պրոտոռենեսանսյան) մեթոդի ու կերպավորման սկզբունքի հիմք նույնիսկ 14-րդ դարում՝ իրենց հերթին ցույց են տալիս փիլիսոփայի կատարած մանրանկարները, որոնք նշված տեսակետից քննելիս մնում են միջնադարյան մշակույթի սահմաններում:

Սակայն դա հարցի մի կողմն է:

«Հայկական վերածննդի» կողմնակիցների տպագիր և այլ ուղիներով (հեռուստացույց, ռադիո) ունեցած ելույթներին, ինչպես նաև բանավոր խոսակցություններին մի փոքր ուշադիր հետևելիս դժվար չէ նկատել, որ Վերածնունդ ասվածը նրանց կողմից կիրառվում է իբրև արժեքի (որակի) չափանիշ՝ այս կամ այն արվեստագետին, այս կամ այն գործը գնահատելու (բարձրացնելու) համար: Եթե, ասենք, Նարեկացուն կամ Ռոսլինին Վերածննդի հետ կապենք՝ նրանց նշանակությունն ավելի կմեծացնենք, քան եթե թողնենք միջնադարյան սահմաններում, — այսպես երբեք չի հայտարարվում, բայց բոլոր դեպքերում և ըստ էության այսպիսին է, մոտավորապես, այդ ելույթներից ստացած տպավորության ներքին պաթոսը:

Դա, իմիջիայլոց, շատ համահնչուն է մեզանում դեռևս գոյություն ունեցող մի այլ թյուրիմացության: Եթե նախաքրիստոնեական կամ վաղ միջնադարի պատմական ժամանակաշրջաններին պատկանող հայկական որևէ քանդակում, օրինակ, նկատվում է անտիկ հունական քանդակագործության ազդեցությունը՝ որոշ հայագետների կողմից բարձր կարգի արվեստի գործ է համարվում, իսկ երբ չի նկատվում՝ որպես կանոն համարվում է ո՛չ այնքան մեծարժեք (երբեմն էլ՝ նսեմացման իմաստով պրիմիտիվ կամ ուղղակի ցածրորակ): Եվ հաճախ ստացվում է այնպես, որ Հայաստանում ստեղծված և հելլենականության կնիք ունեցող որևէ շատ թույլ քանդակ կամ քանդակի բեկոր որակապես ավելի բարձր է դասվում, քան տեղական հնավանդ սովորությունների հիման վրա նույն. ժամանակներում կերտված «բարբարոս» ու «էքսպրեսիոնիստական» սքանչելի ինչ-որ գործ:

Այս, մեղմ ասած, կարճամտության արմատը գալիս է XVIII դարի գերմանական հայտնի կլասիցիստ-արվեստաբան Վինկելմանի այն թյուր կարծիքից, թե իբր դասական շրջանի հունական արվեստը բոլոր ժամանակներում ու բոլոր ժողովուրդների ստեղծած համընդհանուր արվեստի պատմության բարձրագույն դրսևորումն է, թե այն որակի բացարձակ չափանիշ է որևէ տեղի, էպոխայի գեղարվեստական որևէ երկ գնահատելու համար և թե, առհասարակ, հելլենական ժամանակներից հետո համաշխարհային արվեստի էվոլյուցիան դանդաղորեն դեպի ցած է ընթանում:

Սակայն, եթե ինչ-որ կերպ կարելի է բացատրել, որ Վինկելմանի այդ տեսակետը պատմամշակութային հանգամանքների բերումով կարող էր բավական երկար ժամանակամիջոց գերիշխող լինել, հետևորդ ունենալով նույնիսկ Հեգելի պես մի մտածողի, ապա բոլորովին անհասկանալի է, որ այսօր արվեստի որևէ գործ կարելի է գնահատել նման թյուրիմացության տեսակետից: Հիրավի, արվեստի առաջադեմ տեսաբաններն ու գեղագետներն էլի քանի՜երրորդ անգամ պիտի գիտականորեն քննեն հարցը և ինչպես Վենտուրին ցույց տան, որ Վինկելմանի տեսակետն իր ստեղծման օրերում արդեն հնացած էր, որ բոլոր ժամանակներում և ամենուր, կարճ թե տևական միջոցում, տարբեր ուղղություններից ու մեթոդներից անկախ, ստեղծվել ու ստեղծվում են արվեստի և իսկական, և թույլ գործեր, որ չի կարելի, օրինակ, հունական կամ Վերածննդի արվեստը գերադասել Վեյ դինաստիայի չինական արվեստից կամ ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմից³⁵: Թվում է այլևս հարկ չկա նո-

³⁵ Տե՛ս L. Venturi, *Saggi di critica*, Roma, 1956, p. 17:

րից ու նորից վերապացուցել այս ճշմարտությունը. «Արվեստի զարգացումը ոչ թե ուղղագիծ է դեպի վեր, այլ զիգզագաձև՝ հորիզոնականով: Եվ այստեղ, արդեն, գագաթներն անհավասար են, անկանոն դասավորությամբ՝ կարող է անցյալի գագաթը ավելի բարձր լինել, քան դրա նկատմամբ ապագայինը կամ հակառակը»³⁶:

Ուրեմն, խոշոր արվեստագետը խոշոր է, փոքրը փոքր՝ անկախ այն բանից Վերածնության էպոխայի նկարիչ է նա, թե միջնադարյան, ինչպես վարպետ Մարգարեն:

Գ. Իբրև հարևան ժողովուրդների սերտ շփումների բնական արտահայտություն՝ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման մեջ երևում են պատմա-ազգագրական տարբեր միջավայրերում ստեղծված մշակութային տարրեր:

Պարսկական տարազի, արդուզարդի, խեցեղենի ու բազմաթիվ այլ ապրանքների նմուշներ լայն տարածում ունեին Հայաստանում, առանձնապես՝ վաճառաշահ մեծ քաղաքներում: Եվ միանգամայն հասկանալի է, որ կենցաղագիր Մարգարեն պիտի արտացոլեր իր ժողովրդի առօրյայում գործածվող իրերն ու առարկաները՝ տեղական, թե օտարամուտ: Բացի այդ: Հայերն անծանոթ չէին պարսկական նկարչությանն ու զարդանախշման արվեստին: Եվ դարձյալ հասկանալի ու բնական է, որ պարսկական (այլև՝ ընդհանուր.— արևելյան) օրնամենտի բազմաթիվ մոտիվներ տեղ են գտել «Հաղբատի ավետարանում»:

Դա առաջին հայացքից աչքի է զարնում, որը և հատկապես նշում է Ա. Սվիրինը: Նշում է իրավացիորեն: Բայց,

³⁶ Մ. Սարյան, Արվեստի մասին, կազմեցին Վ. Հ. Մաթևոսյան, Յու. Գ. Խաչատրյան, Երևան, 1986, էջ 41:

դրա հետ միասին, այն, որ արվեստաբանը առանց ապացուցելու հայտարարում է, թե Մարգարեն պատկերի հարթապատկերային լուծման տեսակետից հետևել է պարսիկ նկարիչներին և աշխատելիս «ելել է իրանական մանրանկարչության կառուցման սկզբունքից»՝ բոլորովին հեռու է ճշմարտությունից³⁷։ Նախ, իր տեղում տեսանք, թե Մարգարեի նկարները հարթապատկերային են որքանով։ Ապա, եթե համարենք էլ լրիվ այդպիսին՝ միևնույն է Սվիրինի կարծիքը ոչնչով չի հաստատվում։ Չէ որ նկարի հարթապատկերային լուծումը հատուկ էր ոչ միայն պարսկական, այլև ուրիշ ժողովուրդների, այդ թվում և հայկական կերպարվեստի շատ ու շատ հուշարձանների՝ սկսած Ուրարտուից։ Դա մի ամբողջ (ըստ որում՝ կարևոր) գիծ է հայ մատենական արվեստում, որը դրսևորվել է նաև «Հաղթատի ավետարանից» առաջ և իր ծննդյան օրերին, գուցե հենց նույն մանրանկարչական օջախում ստեղծվող հուշարձաններում։ Էլ հարթապատկերային նկարման եղանակ դրսևում որոնելու քննչ հարկ ուներ Մարգարեն։ Ինչ վերաբերում է պարսկական իրերի, տարազի և օրնամենտի նմուշների առկայությանը ձեռագրում, ապա պարզ տեսանելի է, որ այդ ամենը Մարգարեն դիտել է որպես արտացոլման օբյեկտ, իբրև վերակերպավորման նյութ (և ոչ թե նկարման ոճաձևաբանական սկզբունքների աղբյուր) ճիշտ այնպես, ինչպես պատկերվող մյուս առարկաները։ Բայց այստեղ չափազանց կարևոր է մի այլ հանգամանք, — արտացոլվող ամեն ինչ (այդ թվում և պարսկական մշակույթի տարրերը)

³⁷ См. А. Смирин, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, стр. 84 — 90:

Մարգարեն մեկնաբանել է X—XII դարերի հայկական մանրանկարչության «արխաիկ» մոնումենտալ խստապարզ ոճի սկզբունքներով դաստիարակված «սինթետիստ» արվեստագետի մտածողությամբ: Սվիրինը չի նկատել այդ: Նա չի տեսել աչք ծակող այն իրողությունը, որ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերներին բացարձակապես խորթ են պարսկական արվեստի՝ ամեն ինչ տենդենցիոզ կերպով սիրունացնող արաբեսկային նկարելաեղանակը, գեղապաճույճ ձևը, իսկ հոգեբանական առումով՝ յուրահատուկ արևելյան էսթետիզմն ու արիստոկրատական քաղցր սենտիմենտալիզմը:

Մի փոքր ավելի կոնկրետ է «Հաղբատի ավետարանի» աղերսը սիրիա-արաբական միջավայրից մեզ հասած, 1220թ. (այսինքն՝ Մարգարեի գործից 9 տարի հետո ստեղծված) մի ձեռագրի (Վատիկանի գրադարան) հետ³⁶: Հայ վարպետից մյուսի կրած անմիջական ու ոչ անմիջական ազդեցության մասին թերևս հնարավոր չէ խոսել: Հավանական է, որ երկուսն էլ օգտվել են մի երրորդ, ավելի վաղ ինչ-որ հուշարձանից (կամ համանման ավանդներ ունեցող հուշարձաններից): Բայց երկու միջավայրերից (հայկական, թե սիրիական) որո՞ւմ է ստեղծվել մեզ անհայտ այդ երրորդը՝ նույնպես հնարավոր չէ ասել:

Այն, որ մեզ հասած ձեռագրերի միջև որոշ պատկերագրական-առարկայական տարրերի ու տիպաժ-տարազի առու-

³⁶ Խնդրո առարկա աղերսի վրա առաջինը տողերիս հեղինակի ուշադրությունը հրավիրել է արվեստաբան Լիլիթ Զաքարյանը բանավոր ձևով, ապա՝ արվեստաբան Տատյանա Իզմայլովան, իր «Армянская миниатюра живописи XII—XIII вв.» աշխատության ձեռագրով, որի համար խորին շնորհակալություն եմ հայտնում նրանց:

մով նմանություն կա՝ դարձյալ բացատրվում է հարևան երկրների վաղուց ի վեր ունեցած առևտրական կապերով ու մշակութային սերտ շփումներով: Կարելի է բազմաթիվ ու բազմազան օրինակներ բերել ցույց տալու համար, թե այդպիսի կապերի ու շփումների հետևանքով միջնադարում որքան նմանություններ էին առաջացել հայերի և Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների (երկու դեպքում էլ՝ հատկապես քաղաքային բնակչության) նիստուկացում, հագուստ-կապուստում, սանրվածքներում և ճաշակի, կենցաղային սովորությունների այլևայլ դրսևորումներում: Ու միանգամայն բնական է, որ այդ ամենը պիտի իր արտացոլումը գտներ այդ ժողովուրդների արվեստում, այս դեպքում՝ մատենական նկարչության մեջ: Ուստի, փոխհարաբերությունների տվյալ պարագայում զարմանալի չէր լինի, նաև, եթե Մարգարեն իր «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերի որոշ տիպաժներ վերցնել ենթադրենք սիրիական ինչ-որ ձեռագրից, որից տարիներ հետո օգտվել 1220 թ. ձեռագրի ձևավորման հեղինակը նույնպես:

Ինչևէ, այստեղ բուն նկարչական առումով ազդեցության կամ փոխազդեցության մասին խոսել հնարավոր չէ, որովհետև առկա երկու՝ Մատենադարանի և Վատիկանի գրադարանի ձեռագրերի պատկերները, ընդգրկված նյութով նման կետեր ունենալով հանդերձ, գեղարվեստական ընդհանուր մտածողությամբ ու ոճաձևաբանական հատկանիշներով պատկանում են երկու՝ սկզբունքորեն տարբեր աշխարհների և խիստ ինքնատիպ են ազգային (էլ չեմ ասում հեղինակային անհատականության) տեսակետից:

Բայց եթե, տվյալ դեպքում և առհասարակ, նկարների փոխառությունների և առարկայական նյութի փոխառությունների

հանգամանքը միայն թույլ չի տալիս զուտ արվեստային մերձություն կամ փոխազդեցություն տեսնել հուշարձանների միջև, ապա կա մի իրողություն, որը շատ կարևոր է այդ տեսակետից:

«Հաղթատի ավետարանի» պատկերազարդման տեսողական-ձևաբանական սկզբունքների համակարգում նկատելի է մի նուրբ գիծ, որը տանում է դեպի մուսուլմանական (բուն պարսկա-արաբական) արևելքի արվեստին բնորոշ տեսողական-ձևաբանական ավանդների աշխարհը: Ուղղակի փոխառության աղբյուր (անվանական ինչ-որ կոնկրետ հուշարձան) որոնելն անիմաստ է: Այդպիսին գոյություն չունի: Բայց արևելյանի տպավորությունը կա Մարգարեի գործում: Եվ այդ տպավորության հիմքում այն է, որ նա, հայ նկարչին հատուկ տեսողունակությամբ, յուրացրել և իր պատկերազարդման բոլոր բաղադրամասերում (թե՛ խորաններում, թե՛ սյուժետային ու դիմանկարային կոմպոզիցիաներում) ճաշակի աննման տակտով կիրառել է մուսուլմանական ճարտարապետության արտաքին ու ներքին դեկորատիվ հարդարանքում, մատենական նկարչության, ջնարակված գունավոր խեցեղենի, գորգերի, կտորեղենի գունային լուծումներում այնքան կարևոր դեր ունեցող սառը սաթե-դեղին, բաց փիրուզյա-կապտականաչ, թափանցիկ երկնագույն, հանգած օխրա-կարմրաշեկ երանգամոտիվներ: Այս ամենը ներհյուսելով հայկական գունամտածողությամբ համակարգված սինթետիկ, հիմունքային գունակորդների կազմիչներին ու զուգորդելով նույն մուսուլմանական արվեստից փոխառած նախշազարդային ձևերի հետ՝ Մարգարեն ստացել է նոր, միասնական հնչեղություն ու մթնոլորտ, որում իրենց օժանդակ դերը կատարում են, իհարկե, նաև տիպաժ-տա-

րագի և կենցաղային առարկաների արևելյան տարրերը, որոնք կան «Հաղբատի ավետարանի» պատկերներում:

Այստեղ, արդեն, ի հայտ է գալիս «Հաղբատի ավետարանի» հատկանիշներից մեկը, որն առնչվում է Արևելքի և Արևմուտքի քաղաքակրթությունների լծորդման՝ միջազգային նշանակություն ունեցող մեծ ու երկարատև շարժմանը, որում, երկրի պատմա-աշխարհագրական դիրքի բերումով, վիթխարի փորձ են կուտակել հայ արվեստագետները՝ քաղաքակրթության ամենավաղ ժամանակաշրջաններից սկսած մինչ Սարտիրոս Սարյան, Եղիշե Չարենց, Արամ Խաչատրյան: Այդ փորձը, որի միջնադարյան ինքնատիպ դրսևորումներից մեկն էլ հենց Մարգարեի ստեղծագործությունն է, դեռևս սպասում է իր հետազոտմանը, — մի բան, որն ունի և կունենա ոչ միայն ազգային-պատմաճանաչողական, այլև խիստ արդիական-գեղարվեստական պրակտիկ նշանակություն, ըստ որում՝ ոչ միայն հայկական, այլև համաշխարհային արվեստի հետագա զարգացման համար: Իզուր չէ, որ Սարյանը շեշտում է. «Մենք ապրում ենք Արևելքի և Արևմուտքի, Եվրոպայի և Ասիայի քաղաքակրթությունների մերձեցման ու սինթեզի հետաքրքիր դարաշրջանում: Ամեն կերպ պետք է նպաստել այդ պրոցեսի ընդլայնմանն ու արագ զարգացմանը, որովհետև, իմ խորին համոզմամբ, դրանով է պայմանավորված ինչպես մեր ժամանակի, այնպես էլ ապագայի համաշխարհային արվեստի առաջընթացը»³⁹:

³⁹ Մարտիրոս Սարյան, Արվեստի մասին, կազմեցին Վ. Հ. Մաթևոսյան, Յու. Գ. Խաչատրյան, Երևան, 1986, էջ 43: Կարծում եմ ընթերցողը ճիշտ կհասկանա Սարյանի միտքը: Բայց, համենայն դեպս, հնարավոր թյուրմեմբռնումից խուսափելու համար նշեմ, որ Վարպետը գեղարվեստի արե-

Մենք՝ հայերս, իրոք, խոշոր դեր կարող ենք կատարել այդ շարժման մեջ:

դ. «Հաղթատի ավետարանի» պատկերազարդումն այսօր ունի ոչ միայն պատմա-գեղարվեստական ու պատմա-ազգագրական նշանակություն և արժեքավոր է ոչ միայն հոգեկան բավականություն պատճառելու տեսակետից: Գիտենք, որ գեղարվեստի մեծ դարաշրջաններն ու շարժումները և խոշոր ստեղծագործողներն ու բարձր կարգի երկերը նշանակալից են ոչ միայն իբրև հայեցման ու հիացման, ապրումի և իմացության օբյեկտներ ընդհանրապես, այլև քաղաքակրթության պատմական էվոլյուցիայի գալիք (անգամ շատ հեռավոր) այս կամ այն կոնկրետ դարաշրջանի (դարաշրջանների) ստեղծագործական փորձի կենդանի պրոցեսում որպես անմիջական մասնակից դրսևորվելու պոտենցիալ էներգիայով:

Ինչ վերաբերում է միջնադարյան արվեստին հենց այդ տեսակետից՝ կարելի է նշել հետևյալը:

XIX դարի վերջերից սկսած, համաշխարհային արվեստի առաջադիմական-նորարարական թևը անտեսեց . Ռենեսանս-

վելյան ու եվրոպական ավանդները միահյուսելու խնդիր առաջադրելով չի ցանկանում, որ այդ ավանդների կողքին ստեղծվի երրորդ կոսմոպոլիտ ավանդ, չի ուզում վերացնել ազգային արվեստները: Ընդհակառակը, նա ցանկանում է, որ այդ ճանապարհով հարստանա գոյություն ունեցող թե՛ արևելյան, թե՛ եվրոպական՝ ազգային յուրաքանչյուր արվեստ և ուզում է այդ միջոցով ավելի հասկանալի ու հոգեհարազատ դառնան իրար գեղարվեստական երկու մեծ ավանդների կրողներն էլ: Այս միտքն արտահայտող բազմաթիվ ասույթներ ու խորհրդածություններ ընթերցողը կարող է գտնել նույն աղբյուրում:

սի ավանդներով առաջնորդվող նկարչության (ներառյալ իմպրեսիոնիզմը) գեղագիտական-ոճաձևաբանական հիմունքներից այնպիսիք, որոնք կապված են իրականի պոզիտիվ ճանաչողության և բնականի նմանակված վերարտադրության խնդրի հետ: Եվ, ընդհակառակը, հատուկ մի եռանդով ուշադրությունը բևեռեց «պրիմիտիվ» ժողովուրդների, Հին Արևելքի, ու հատկապես միջնադարյան մշակույթների վրա՝ առանձնապես նկատի ունենալով պլաստիկական-գունագրական այն հնարքները, որոնք առնչվում են ռեալության վերացարկված, սիմվոլիկ-մտապատկերային կերպավորման սկզբունքներին: Ու XX դարում ծառացած պրոբլեմների հայեցակետից յուրացնելով-վերիմաստավորելով դրանց մի շարք կողմերը՝ նոր արդյունքների հասավ ու նոր հորիզոններ բացեց արվեստի զարգացման համար: Ժամանակակից մեծ նկարիչներից ոչ ոք հեռու չմնաց անցյալի վրա հենված նորարարական այդ շարժումից, որն սկսել էին Վան Գոգը, Գոգենը, Սեզանը և նրանց համախոհները: Սարյանը, Պիկասոն, Մատիսը, Շագալը, Բրակը և ուրիշներ՝ իրենց ստեղծագործական կյանքի վաղ շրջանից իսկ, և ամեն մեկը յուրովի, կողմնորոշվեցին հենց այդ ուղղությամբ:

Մի ինչ-որ իմաստով, և հասկանալի վերապահումներով հանդերձ, կարելի է ասել, ուրեմն, որ միջնադարի վարպետները, սրանց թվում և Մարգարեն, նախանշեցին հարյուրամյակներ հետո ստեղծվելիք արվեստի բնութագրական որոշ կողմեր:

Եվ իսկապես:

Այն, որ Մարգարեն կազմակերպել է հայեցվող աշխարհի իմիտացիային անհամատեղելի ընդհանուր-կերպարային 117

գոյանիշեր՝ համահնչուն է էմպիրիկ ակներևությունից ան-
նախադեպ չափերով ու ակտիվությամբ խզվելու միտումով
առաջնորդվող արդի բազմաթիվ նկարիչների մտածողու-
թյանը: Եվ այժմյան մեր այն երիտասարդ (ու ոչ միայն
երիտասարդ) գեղանկարիչները, ովքեր ցանկանում են
առարկա-ձևերի կերպավորման մեջ վեր բարձրանալ իրա-
կանի հայեցողական վերարտադրումից՝ կարող են միջնա-
դարի հայ (և ինչու միայն հայ) արվեստի մյուս մեծերի
հետ միասին ինչ-որ տեսակետից ուսուցիչ ընտրել նաև
Մարգարե վարպետին և ստեղծագործաբար յուրացնել ու
զարգացնել «Հաղբատի ավետարանում» նրա կիրառած ար-
տահայտչամիջոցները:

1. **Յովսէփեան Գ.**, Յիշատակարանք ձեռագրաց, հատոր 1, Անթիլիաս, 1951:
2. **Յովսէփեան Գ.**, Հաղբատի դպրոցի մի գլուխգործոց (Գետաշէնի անտարանը), Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի եւ մշակոյթի պատմութեան, պրակ Ա, Երուսաղէմ, 1935:
3. **Հովսէփյան Գ.**, Խաղբակյանք կամ Պոռշյանք հայոց պատմության մեջ (պատմա-ինագիտական ուսումնասիրություն), մասն առաջին, Վաղարշապատ, 1928:
4. «Հին հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ (հայերեն, ռուսերեն), առաջաբանը և նկարների բացատրությունները Լ. Դուռնովոյի, Երևան, 1952:
5. «Հայկական մանրանկարչություն», ալբոմ (հայերեն, ռուսերեն, ֆրանսերեն), ներածական հոդվածը և նկարների բացատրությունները Լ. Դուռնովոյի, Երևան, 1967:
6. **Дурново Л.**, Краткая история древнеармянской миниатюры, Ереван, 1957.
7. **Драмбян Р.**, Армянская миниатюра и книжное искусство (в кн. «Очерки по истории искусства Армении», М.—Л., 1939).
8. **Свирин А.**, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939.
9. **Измайлова Т.**, Образ богини в армянских миниатюрах («Византийский временник», т. XXVII, М., 1967).

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան	3
Մարգարեի արվեստը	20
Վերջաբանի փոխաբան	97
Մատենագիտություն	119

Научно-популярное издание

ВИЛЬГЕЛЬМ АРУТЮНОВИЧ МАТЕВОСЯН

Маргаре

Ереван, издательство «Анаит»

На армянском языке

Գիտա-մասնայական հրատարակություն

ՎԻԼՇԵԼՄ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Մարգարե

Խմբ. վարիչ՝ Ս. Ա. Խաչատրյան

Խմբագիր՝ Օ. Ա. Մարկոսյան

Նկարիչ՝ Ջ. Ե. Գասպարյան

Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Մ. Կարապետյան

Տեխ. խմբագիր՝ Ա. Հ. Սևոյան

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Ս. Աբրահամյան

ИБ № 6523

Հանձնված է շարվածքի 26.04.89 թ.: Ստորագրված է տպագրության
18.09.89 թ.: ՎՖ 00721: Չափսը՝ 70×108¹/₃₂: Թուղթ՝ օֆսեթ: Տառա-
տեսակ՝ «Արարատ»: Տպագրություն՝ օֆսեթ: 5,25 պայմ. տպ. մամ., 4,4
հրատ. մամ. + 2 ներդիր: Տպաքանակ՝ 5000: Պատվեր՝ 429: Գինը՝ 90 կոպ.:

«Անահիտ» հրատարակչություն, Երևան-9, Զրաշատ-1

Издательство «Анаит», Ереван-9, ул. Джрашат-1

ՀԽՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի
պետական կոմիտեի ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆ, Երևան — 82,
Ծովակալ Խաչկովի պող. 48:

ТИПОГРАФИЯ ЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ Госкомитета по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван—82,
пр. Адмирала Исакова, 48.

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0063411

A ^T
19101