

ԿԻԼԿՅԱՆ ՄԱՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆԸ

❧ XII ♦ XIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ ❧





Л.Р. АЗАРЯН

КИЛИКИЙСКАЯ
МИНИАТЮРА
XII-XIII в.в.



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

750.56(47.925)

Լ.Ռ. ԱՋԱՐՅԱՆ

ԿԻՆԻԿՅԱՆ
ՄԱՐԿԱԿԱՂՈՒԹՅՈՒՆԸ
XII-XIII դդ.

A 34804



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1964

Աշխատության մեջ քաջակալովում են կիլիկյան մանրակարգության
ակունքները, զարգացումը և ուղղությունը Առաջին անգամ փորձ է արվում
պարզելու, թե կիլիկյան ձևապահերը ո՞ր գործոցներին են պատկանելի: Տրվում
են առանձին մանրակարգիչների ստեղծագործության բնութագրերը: Հատուկ
զույգ է նվիրված միջնադարյան խոշորագույն մանրակարգիչ Քարոս Թա-
լինի ստեղծագործությանը:

Աշխատությունը նախատեսված է ինչպես մասնագետների, այնպես էլ
նախ միջնադարյան արվեստով և պատմությամբ ճանաչողների նամար:

Գունավոր նկարներ տպագրվել են Հայկական ՍՍԾ Միևի-
տընների Սովետի Մամուլի պետական կոմիտեի պոլիգրաֆարգյունա-
բերության գլխավոր վարչության առաջին տպարանում:



ՀԱՅԿԱՅԱՆ ԿՈՄԻՏԵ
ՄԱՄՈՒԼԻ ԿՈՄԻՏԵ

Հ Ե Ղ Ի Ն Ա Կ Ի Կ Ո Ղ Մ Ի Ց

Սկսած XII դարի առաջին քառորդից մինչև XIV դարի երկրորդ կեսը Կիլիկիայում ստեղծվեցին մանրանկարական արվեստի այնպիսի հուշարձաններ, որոնց սիստեմատիկ և մանրազնին թննությունը մեծապես կարող է նպաստել հայագիտության մի շարք հարցերի պարզարանմանը։ Քեև կիլիկյան մանրանկարչությունը մի ժողովածովալ նյութ է, բայց մինչև այժմ առանձին ուսումնասիրության առարկա չի հանդիսացել։ Այս շրջանի մասին խոսվել է հայկական մանրանկարչությանը նվիրված ընդհանուր բնույթի աշխատություններում կամ, լավագույն դեպքում, հրատարակվել են առանձին ձևագիր հուշարձաններ։ Բավական է նշել, որ Թորոս Ռոսլինի նման բացառիկ մի նկարչի ստեղծագործական ժառանգությունը սպասող կերպով ուսումնասիրված չէ։ Ավելին, նրան են վերագրվում մի շարք գործեր, որոնք, խնչպես ցույց ափեցին մեր պոպուլյարները կատարված են այլ, իրենց կարողություններով Թորոս Ռոսլինին չգիշող (երբեմն նույնիսկ գերազանցող) վարպետների ձեռքով։

Այնուհանդերձ Ի. Ստրժիգովսկու, Մակլերի, Գ. Հովսեփյանի, Ս. Տեր-Ներսիսյանի, Ա. Լ. Դուռնուոյի, Ն. Սվիրինի, Ռ. Դրամբյանի կատարած արվեստագիտական պոպուլյարները և հրատարակումները արժեքավոր ներդրում են հայ մշակույթի, մասնավորապես մանրանկարչության ուսումնասիրման բնագավառում։ Առանց այս հեղինակների կատարած աշխատանքի թերևս հնարավոր չլիներ նման, համեմատաբար ժափալուն հետազոտության փորձ անել։

Սույն աշխատության նպատակն է, հնարավորության սահմաններում տալ կիլիկյան մանրանկարչության ամբողջական և կապակցված պատմությունը, բացահայտել նրա ակունքները, որտեղ կիլիկյան առանձին գոյությունները, ցույց տալ վերջիններիս անզրկ կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ և, վերջապես, բնութագրել առանձին մանրանկարիչների ստեղծագործությունները։ Ինքնին հասկանալի է, որ գիրքը

համակնություն չունի սպառնալի լուծում տալու առաջ քաշված խնդիրներին։ Անշուշտ բազմաթիվ հարցեր իրենց լուծումը կստանան հետագա ավելի մանրամասն հետազոտությունների ընթացքում։

Ուսումնասիրության գլխավոր աղբյուրը հանդիսացել է Երևանի Մատենադարանի մեծագրերի հարուստ հավաքածուն։ Հրատարակված և այլ ելույթների (օրինակ՝ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվող՝ Գ. Հովսեփյանի հարուստ լուսանկարչական արխիվը) հիման վրա քննության են առնվել նաև արտասահմանում գտնվող հայկական մեծագրերը։

Հարկ ենք համարում խորին շնորհակալություն հայտնելու ՍՍՌՄ գիտությունների ակադեմիայի թղթակից անդամ Վ. Ն. Լազարևին, արվեստի վաստակավոր գործիչ Լ. Ա. Դուռնովոյին, արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Գ. Դրամբյանին, որոնք մեծ աջակցություն են ցույց տվել մեր աշխատանքների ընթացքում։ Մեր նրախոսիքն ենք հայտնում նաև Հարվարդի համալսարանի պրոֆ. որ. Ե. Տեր-Ներսիսյանին նրա կողմից արված գիտողությունների, մեզ տրամադրած որոշ լուսանկարների և Երևանի Մատենադարանին ուղարկած ժիկրոֆիլմերի համար, ինչպես և լուսանկարիչ Ա. Քաշարին, որը լուսանկարել է Մատենադարանի մեծագրերը։

Ն Ա Խ Ա Բ Ա Ն

Ահա՛ն *XI* դարից *Արշակունի* անունով առաջացավ և ամրապնդվեց *Կիլիկիան* հայկական պետությունը։ *Կիլիկիան* հայկական պետության կազմավորման գործում մեծ դեր խաղաց, մի կողմից *Բյուզանդական* կայսրության և Երկրի մի քաղաքականությունը, մյուս կողմից օտար զավթիկների արշավանքների հետևանքով բուն Հայաստանից զեպի արևմուտք կատարվող հայերի մասնաշաղկապի դադարը։

Օրոշագործելով *Բյուզանդիայի* և սելջուկների միջև անվերջ ընդհանրությունը, *Կիլիկիայի* հայ ֆեոդալները կարողացան աստիճանաբար միավորել ջրված ուղիների ուժերը և իրենց հայտարարել ինքնուրույն իշխանություններ։ Գրանցից, հետագայում, առավել ուժեղը հանդիսացան *Ռուրիկյան* իշխանները, որոնք, հենվելով լեռնային *Կիլիկիայի* հայ բնակչության վրա, *Բյուզանդիայի*, սելջուկների և խաչակիր ասպետների դեմ մղած համառ պայքարում, ոչ միայն մնացին անկախ, այլև զգալիորեն ամրապնդեցին իրենց քաղաքական դիրքերը։ *Կիլիկիան* իշխանների վարած արտաքին խելամիտ քաղաքականությունը հետագործություն առվեց *XI—XII* դարերի սահմանագծում ստեղծելու մի ինքնուրույն իշխանություն, որը հետագայում վերածվեց ուժեղ թագավորության։

Կիլիկիան իշխաններից միայն *Լամբրոնի տերերը՝ Օշինյաններն* էին, որ երկար ժամանակ անկախ էին *Ռուրիկյաններից* և, ի հակադրություն նրանց, հովանավորվում էին *Բյուզանդիայի* կողմից։ Այս երկու հակամարտ իշխանությունների մրցությունն ավարտվեց *Ռուրիկյանների* հաղթանակով և *Լևոն Բ-ն (1157—1219)* վերջնականապես իրեն ենթարկեց *Լամբրոնի իշխաններին*։

XII դարի վերջերին *Ռուրիկյան իշխանությունը* այնքան մեծ կշիռ էր ստացել, որ ազատ կարող էր ձգտել թագավորության։ 1198 թվականին սեպի ուժեղացավ *Լևոն Բ-ի* հանդիսավոր թագադրությունը։ Ժամանակակիցիցները *Լևոնի* թագադրությունը դիտում էին որպես համահայկական շրջադարձ, որպես հայկական անկախ պետականության վերածնունդ։ *Լևոն*

Բ.-ն և Նրա հաջորդները անվանվում էին ռթադաւոր հայոց¹։ Ժամանակակիցները Կիլիկիան բուն Հայաստանի անբաժանելի մասն էին համարում։ Այս հանգամանքը կարևոր նշանակություն ունի բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի միջև եղած կուլտուրական, հոգևոր կապերի բացահայտման, բնութագրման առումով։

XII դարի վերջին, Ներսիսի արտաքին քաղաքականության բնագավառում ձեռք բերած հաջողությունների, նրկրի առեւտրական վերելքի, քաղաքների, գյուղատնտեսության և արտաքին առևտրի զարգացման, Կիլիկյան հայկական պետությունը հասավ ծաղկման բարձր աստիճանի։ Այդ ժամանակաշրջանի Կիլիկիայում կազմակերպվում, ամրապնդվում են ֆեոդալական կարգեր²։ Լևոն Բ.-ից կախման մեջ եղած ռազմական հիերարխիայով։

Իր քաղաքականությամբ Լևոնը արտահայտում էր աշխարհիկ և հոգեվոր ֆեոդալների շահերը, նպաստում աշխարհիկ ու վանական հոգատիրության զարգացմանը՝ պայմաններ սահմանելով գյուղացիության շահագործմանն ու հարստահարմանը³։ Կիլիկյան քաղաքներից շատերը՝ Միսր, Այասը, Փարսը, Ադանան, Մամեստիան և այլն, խոշոր առևտրա-արդյունաբերական կենտրոններ էին՝ մի մասը առևտրական տարանցիկ ճանապարհների վրա, մյուս մասը որպես Միջերկրական ծովափի կարևոր նավահանգիստներ։ Այս հանգամանքը Կիլիկիային հնարավորություն էր տալիս առևտրական և կուլտուրական լայն հարաբերությունների մեջ մտնել ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի խոշոր պետությունների հետ։ Առևտրական կապեր էին հաստատված նաև Ռուսաստանի հետ։ XIII դարում հայերը խոշոր դեր էին կատարում Ղրիմի առևտրական կյանքում։ Նրանք Ղրիմի վրայով գնալի հյուսիս արաբականում էին իրենց սեփական արտադրանքը⁴։ Առանձնապես մեծ համբավ ունեին հայ ոսկերիչները, որոնց պատրաստած իրերը շատ բարձր էին գնահատվում։ Դրանք կիրառական արվեստի հռչակալ նմուշներ էին, օրինակ, XII դարի գավաթը (1928 թ. Վիդդորգ) և XII—XIII դարերի ճանապարհորդական ըմպանակը (Բերդյանակ)⁵։ Հյուսիսային երկրների հետ Կիլիկյան Հայաստանի ունեցած առևտրական կապերի մասին են վկայում նաև Գնեստրի-ախունքներում գտնված Կիլիկյան թագավորների դրամները⁶։

1 «Մեծրադայ Սպարապետի պատմություն», Մոսկվա, 1856, էջ 88—99։

2 Г. Г. Микеладзе, История Киликийского Армянского государства, Ереван, 1951, стр. 57.

3 Նույն տեղում, էջ 193—197։

4 Գավաթը և ըմպանակը այժմ գտնվում են Լենինգրադի էրմիտաժում, հրապարակել է Հ. Ա. Օրբելին 56-ս «Памятники эпохи Руставели», II, 1938, էջ 263—279։

5 Գ. Գ. Միքաելյան, եջ. աշխ., էջ 199։

Քաղաքական հզորացման հետ մեկտեղ, XIII դարում Կիլիկիայում ծաղկում է գյուղատնտեսությունը, դարգանում են քաղաքները, արհեստագործությունը և այլն: Քաղաքներում ուժեղանում են ապրանքադրամային հարաբերությունները, որոնք զգալի դեր կատարելով ֆեոդալական հասարակական կյանքում, XII—XIII դարերի աղքատների վկայությամբ, թափանցում են նաև գյուղ: Չնայած դրան, Կիլիկյան Հայաստանի տնտեսությունն հիմքը մնում են մանր կախյալ հողագործությունն ու արհեստագործությունը: Ինչպես քաղաքներում, այնպես էլ գյուղերում սրվում են դասակարգային հակասությունները: Ժողովուրդը շահագործվում էր նաև հոգևորականության կողմից:

Հետաքրքիր է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու «Թուղթ քեզանքականք», որտեղ նա պախարակում է հոգևորականներին այն բանի համար, որ նրանք յուրացնում են եկեղեցուն տրված նվիրատվությունները, որ հոգևորականներից շատերը առևարով են զբաղվում և հարստություն են կուտակում: Մի այլ ուղերձում Շնորհալին նկարագրում է ֆեոդալների կամայականությունները նորա գյուղացիների նկատմամբ:

Սոցիալական հակասությունների սրման հետևանքով, Կիլիկիայում, XIII դարի սկզբներին ուժեղանում են ղեզզուությունները նաև ֆեոդալական հասարակարգի դեմ: Ժողովրդական մասսաների ղեզզուությունները, նրանց պայքարը հարստաւարողների դեմ արտահայտվում էր նաև ազանդավորական շարժումների միջոցով, որոնք Կիլիկիա էին թափանցել հայերի՝ ղեկի Արևմտյան շրջանները դադմելու ժամանակներից: Կիլիկիայում տարածված այդ տրամադրությունները գաղափարապես կապված էին բուն Հայաստանում տարածված ազանդավորական շարժումների, մասնավորապես Թոհգրական շարժման հետ, որը սկզբնավորվել էր դեռ IX դարում: Ազանդավորները կասկածի տակ էին առնում աստծո արդարացատ լինելու գաղափարը, զոհիքի, դրախտի և ահեղ դատաստանի ուսյլ գոյությունը: Թոհգրակեցիները ժխտում էին նաև եկեղեցու ծիսակատարությունները, եկեղեցու «իվերուստ» հաստատված լինելը և այլն¹:

Այդ շարժումները միայն արտաքինապես էին հակոսեկեղեցական, ազանդավորական բնույթ կրում: Դա փաստաբան գյուղացիության և արհեստավորների պայքարն էր ուղղված ֆեոդալական հասարակարգի դեմ: Սակայն այդ ղեզզուությունները Կիլիկիայում չընդունեցին ապստամբությունների բնույթ:

1 Գ. Գ. Մ ի թ ա յ ե չ ա ն, Եջվ. աշխ., էջ 298:

2 «Թուղթ քեզանքական Ներսեսի Շնորհալու», էջ 160-ին, 1865:

3 Մ. Արևելյան, Հայ գրականության պատմություն, հատ. 2, էջ 10—14: Լ. Խաչիկյան, Ազանդավորական գաղափարները Հայաստանում XII—XIV դդ. Նրնան, 1947: Ե. Շնորհալի, Նամականի, Վենետիկ, 1828, էջ 26:

Անտ Բ-ից հետո, որի թագավորության ժամանակ վերջնականապես ամրապնդվում են Կիլիկիան հայկական պետության հիմքերը, զահ է բարեբանում Հեթում Ա-ն (1226—1270), որի զահակայության տարիներին են համընկնում մոնղոլական արշավանքները: Հեթումը ժամանակին զենառանց մոնղոլների ուժը և զիվանադիտական ճանապարհներով կարողացավ նրանց հետ խաղաղ համաձայնության գալ ու խուսափել մոնղոլական արշավանքների ավերիչ աղետից:

Այսպիսով, XII դարի վերջերից և ամբողջ XIII դարի ընթացքում Կիլիկիան Հայաստանում ստեղծվում է կենտրոնացված պետություն՝ միանգամայն հասունացած ֆեոդալական հասարակարգին բնորոշ հատկանիշներով ու հակասություններով:

Ավելի քան 200 տարվա ընթացքում Կիլիկիան Հայաստանում ստեղծվում են բարենպաստ պայմաններ կուլտուրայի զարգացման համար: Սխառմ, Դրազարկում, Հոռմկլայում, Սկեռայում, Ակներում, Գոներում և այլ վայրերում առաջ են գալիս կուլտուրայի նոր օջախեր: Մշակույթի այդ կենտրոններում լայն զործունեություն են ծավալում գիտնականներ, գրիչներ ու մանրանկարիչներ, որոնք նախակիլիկյան ազգային դարավոր սովորույթների հիման վրա ստեղծում են նոր գործեր:

Կիլիկիան հայկական պետությունը իր ազմիրնատրատիվ կառուցվածքով և աշխարհագրական դիրքով թեև անբաժանելի էր բուն Հայաստանից, այնուամենայնիվ նրանց հոգևոր և կուլտուրական կապերը երբեք չեն ընդհատվել և զարգացել են համընթաց: Հետաքրքիր է, որ իրենց գիտելիքները հարստացնելու նպատակով Հայաստանից Կիլիկիա էին գալիս հայ կուլտուրայի այնպիսի մշակներ, ինչպիսիք էին Մխիթար Գոշը, Ստեփանոս Նրբեյանը, Վարդան վարդապետը, Հովհաննես Նրբեկացին և ուրիշներ:

Այդ մերձեցմանը նպաստում էր նաև այն, որ հայկական եկեղեցին ուներ մեկ ընդհանուր կենտրոն և նեթարկիվում էր կաթողիկոսին, որի զահանիստը Կիլիկիան էր:

Կիլիկիայում զարգացող հայկական կուլտուրան չի կարելի գիտել բուն Հայաստանի կուլտուրայից անջատ: Բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի զործիշների սերտ հարաբերությունները չեն ընդհատվում IX—XIV դարերի ընթացքում: Հոգևոր այդ կապերը մեծ նշանակություն ունեցան Կիլիկիան Հայաստանի ամբողջ կուլտուրայի, ինչպես և մանրանկարչության ազգային գծերի պահպանման ու զարգացման համար:

Քննարկվող ժամանակաշրջանում, ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ Կիլիկիայում նկատում ենք հայ կուլտուրայի և արվեստի զարգացման համանման նախապայմաններ: Այդ միջոցին հալվողացական զորքերը Զաքարյանների գլխավորությամբ Հայաստանի հյուսիսային

շրջաններն ազատագրեցին սելուկներին: Քեն հետագայում, մոնղոլա-կան արշավանքների ժամանակ, Հայաստանը ընկավ նոր նվաճողների լծի տակ, սակայն դեռ XIII դարի սկզբներին այստեղ ուժեղանում են քրիստոնեական կարգերը, զարգանում են արհեստագործությունը, առևտու-րը, զարգանում են քաղաքները, վերականգնվում է կուլտուրայի զարգաց-ման ընթացքը և բուռն ծաղկում են ապրում արվեստները՝ հատկապես Հարստարապետությունը, որն պահպանված հուշարձանները (Հազարտ, Սանահին, Գեղարդ և այլն) վկայում են Հարստարապետության նոր վե-րելքի մասին:

Կիլիկիայի բանաստեղծների, գրիչ-մանրանկարիչների, գիտնական-ների ու պատմաբանների աշխատանքները իրենց հերթին մեծ ներդրում էին ողջ հայկական կուլտուրայի պատմության մեջ: Առակագիր Վարդան Ալկեկցին, բանաստեղծ Ներսես Շնորհալին, Ներսես Լամբրոնացին, պատ-մաբաններ Մամբրեոս Ուռուայեցին, Սմբատ սպարապետը, Հեթում պատ-միչը և, վերջապես, նշանավոր բժիշկ Միսիմար Հերացին և այլն հանդի-սանում էին ժամանակի բարձր կուլտուրայի տեղ մարդկանցից: Նրանք ոչ միայն ուսումնասիրում և բնագրից թարգմանում էին անտիկ ու վաղ միջնադարի գրողներին ու գիտնականներին, այլև իրենք էին գրում գի-տական աշխատություններ ու աստվածաբանական-փիլիսոփայական տրակտատներ:

Գիտությունը ու արվեստով զբաղվում էին բարձրաստիճան մարդիկ ու թագավորական բնառների անդամները: Նրանցից շատերը հովանա-վորում էին արվեստն ու գրականությունը, հավաքում էին հին ձեռագրեր և սենյին հարուստ գրադարաններ: Կիլիկիայում գրված և մեզ հասած ձեռագրերի մեծ քանակը վկայում է, թե որքան կարևոր նշանակություն էր արվում ձեռագրերի պատրաստմանն ու հավաքելուն: Այդ ձեռագրերի հիշատակարաններում հանդիպում են Ներսես Շնորհալու, Ներսես Լամ-բրոնացու, Հեթում թագավորի եղբայր Հովհաննես եպիսկոպոսի (որը լինե-լով հմուտ գրիչ անձամբ ձեռագրեր էր արտագրում և երբեմն նաև ծաղկա-գարգու էր), Լեոն Գ-ի, Նրա կնոջ՝ Թագուհի Կեռանի, Հեթում Բ-ի, կաթո-ղիկոս Կոստանդին Ա-ի, Սմբատ սպարապետի, Վասակ Ճանճո իշխանի և շատ արիշների անունները: Մեզ են հասել նաև գրանցից շատերի դժա-նակարները: Ուշագրավ է, որ գրչության արվեստը սեփականություն է դառ-նում նաև կանանց համար: «Մինչև կանայքն ևս գրելին և ընթերցելին» վկայում է ժամանակագիրն Կիլիկիոյ¹: Այիշանի վկայարբերած հատվա-ծում հիշատակվում է «...թէ Բարձրաբերդցի Կոստանդին քահանային գուտարն Զապել կոչեցեալն, սա պաշտէր զՄանրումունս և էր հմուտ ըն-

1 Չ. Ալիշան, Սխուան, էջ 520:

քերցողութեան և արուեստին զրույթեան... Ըստ այսմ որինակի ասեն, թէ
էր կոյս մի՞ի Տարսն, և անունն Ալիծ, որ և նա էր զրազիր լոյժ հմուտ-
զրեաց զայրուքենս, և ասաց թէ՛ ով որ որ ամա նմանեցնէ, նա է իմ տե-
սոյն արժանի...» և այլն:

Յավոր, քիչ բան է հայտնի Կիլիկյան հայկական ճարտարապետու-
թյան մասին: Սակայն մի շարք զրազոր վկայություններ¹⁾ բերում են այն
համոզման, որ Կիլիկյան իշխանները և թագավորները շինարարական
լայն աշխատանքներ են ծավալել ինչպես աշխարհիկ, ուղղամական (բեր-
դեր ու ամրոցներ), այնպես էլ պաշտամունքային շենքերի կառուցման
բնագումարում: Բավական է հիշատակել, որ Ալիշանը միայն Սիսում
վկարելով է զանազան ժամանակներում կառուցած մոտ տասնվեց եկե-
ղեցիները անուններ:

Կիլիկյան հայկական ճարտարապետության բնույթի մանրամասն
քննարկումը թողնելով մասնագետներին, հիմնվելով պատմիչների վկա-
յությունների վրա, կարող ենք ենթադրել, որ սկզբնական շրջանում օգ-
տագործվել են բյուզանդական կամ այլ շինություններ: Սակայն, հետա-
զայում, Կիլիկյան հայկական ճարտարապետությունը զարգանում է՝ ավելի
ինքնուրույն նախապարհով՝ հիմք ունենալով ազգային ճարտարապետա-
կան ձևերը:

Հայաստանում XII—XIII դարերի ընթացքում ստեղծված սոցիալ-
տնտեսական նախադրյալներով ևն պայմանավորվում հասարակության
մեջ տեղի ունեցած զաղափարական տեղաշարժերը: Այդ հատկապես ար-
տահայտվել է զեպի աշխարհիկ կյանքը, բնությունը ցուցաբերվող հե-
տաքրքրությամբ, եկեղեցական արագիցիոն զոգմաների նկատմամբ
ունեցած քննադատական վերաբերմունքով և այլն:

Այս բուրն արտացոլվեց զրականության և արվեստի մեջ: Առաջ
եկան զրական նոր ժանրեր, որոնք իրենց ունիոններով կապված են ժո-
ղովրդական ստեղծագործությանը: Հայն տարածում ստացան առակներն
ու առանները, որանզ արտացոլվեց ժողովրդական լայն խավերի զմոր-
հությունները տիրող կարգերի, ֆեոդալների ու կղերականության դեմ:
Այս ժանրի լավագույն ներկայացուցիչներն էին Մխիթար Գոշը և Վնր-
դան Ալզեկցին: Շահագործողների դեմ ուղղված սոցիալական բողոքը
լափորեն արտահայտվեց նաև այդ շրջանում մեծ ծավալում գտած բա-

¹⁾ «Մամուլի բանասի Անցույ հաւորոնքի զրոց պատմագրոց», Վաղարշա-
պատ, 1892, էջ 125: Մ = Սելուս Ուսուցիչի, Ժամանակագրութիւն, 1898, էջ
354: «Պատմութիւն Հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոյ», Քիֆիս,
1919, էջ 100—101, 145: «Մխիթարայ Ալիշանցոյ պատմութիւն Հայոց», Մոսկով,
1860, էջ 64: Մ. Գրմաշյան, Ազգագրատւմ, Պոլս, 1912: Բազմաթիվ տեղեկություն-
ներ է հաղորդում Ալիշանը, տե՛ս Միսուան, էջ 77, 97—107, 221—223, 538—539 և այլն:

նազոր պոնդիայում (տոպկեր)։ Այս շրջանի գրականության մեջ վառ արտացոլում են գտնում ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքները։ Սրանով էլ պետք է բացատրել պատմադրության զարգացումը և ներսևա Ենոբուլուս պատմա-հայրենասիրական հայտանի պոեմների հանդես գալը։ Ողբ եղևոսյ պատմական պոեմում հեղինակը, նկարագրելով եղևոսյի ողբերգական կործանումը խաչակիրների կողմից, անկասկած նկատի ունի Հայաստանի ու հայերի ժանր վիճակը օտարազգի նվաճողների լծի տակ¹։ Ենոբուլին օգտագործում է նաև ժողովրդական գրական բանաստեղծական ձևերը՝ ռեպրենենրա։

Հասարակական կյանքում տեղի ունեցող անդաշարժները անդրադառնում են նաև գրական լեզվի վրա, որը աստիճանաբար մոտենում է ժողովրդական լեզվին (միջին դարաբար)։

Աշխարհիկ մոտիվների առկայությունը հայկական արվեստում դիտելի են ամենավաղ շրջաններում։ Ճարտարապետության, քարի փորագրության հարուստ սրնամենաացիան հիմնականում կապված լինելով ժողովրդական ստեղծագործության հետ, անկասկած մեծ ազդեցություն է թողել հայկական մանրանկարչության վրա։ Այդ է վկայում զարդադասկերների աճն նմանությունը, որ տեսնում ենք խաչքարերի և ժաղկազարդված ձեռագրերի միջև։ Այդ տեսակետից հասկանալիս ուշագրավ են երկրաչափական դարդապատկերները, որոնք վարպետ քանդակագործի բրիլի ու մանրանկարչի վրձնի շնորհիվ վեր են ածվում ձեռագործ նուրբ հյուսվածքների։ Այս աննդնեցները դիտվում են նաև երաժշտության մեջ։ Սկզբնական երաժշտության հետ մեկտեղ, քաղաքի աշխարհիկ կյանքի զարգացման շնորհիվ, զարգանում է նաև աշխարհիկ երաժշտությունը, որն իր հերթին ազդում է եկեղեցական երաժշտության վրա։ Չարգանում են հոգևոր տաղերը, որտեղ վառ կերպով արտահայտվել է աշխարհիկ մոտիվների բախումը և նրանց գերակշռությունը եկեղեցականի նկատմամբ։ Հանդես են գալիս նոր տիպի տաղարձներ, որոնց մեջ հոգևոր երգերի հետ մեկտեղ ձայնագրվում են նաև աշխարհիկ երգեր։ Դա լուսավորյալ ապացույցն է ալն բանի, որ աշխարհիկ երաժշտությունը ամփոփում է համարձակ, քան անցյալում, սկսում է մուտք գործել վանքերի պարիսպներից ներս։ Բացի այդ, XIII դարի վերջին վերջնականա-

1 Ն ե բ ս ե Ն Ե ո բ Հ ա չ ի, Ողբ եղևոսյ, Տփլիս, 1829, Մ. Ա բ ե ղ յ ա ն, Հայ հին գրականության պատմություն, հատ. 2, էջ 105։

2 Տե՛ս Ռ. Աթալան, Հայկական խաչային եռագրությունը, Երևան, 1959։ X. C. Кушнарєв, Вопросы истории и Теории армянской монодийческой музыки, Л., 1958, Երկու հեղինակներն էլ մանրամասն վերլուծում են չափավոր իշնգիրը ոչ ձևային պատմական, այլև տեսական առումով։

պես մեազորում են գյուղական (մենք կասենք՝ ժողովրդական-աշխարհիկ) երաժշտության մենքն ու ժանրերը¹։ Փաստերը վկայում են, որ Կիլիկյան Հայաստանում երաժշտական կյանքը հետ չի մնացել ժամանակակիցությունների ընդհանուր մակարդակից¹։

Աշխարհիկ տրամադրությունները ներթափանցեցին նաև վանքերը։ Հենց այս հանգամանքն էլ մեռադրերի պատկերադարձման արվեստը դարձնում է հասարակական տարրեր խափերի տրամադրությունների ու նաչակի արտահայտություն։

Կիլիկյան հայկական մշակույթի, մասնավորապես մանրանկարչության ծաղկումը, մշակութային մյուս ճյուղերին համընթաց, անքակտելիորեն կապված էր Կիլիկյան հայկական պետության տնտեսական ու քաղաքական վերելքի հետ։ Կիլիկյան Հայաստանում հայկական կուլտուրան շարունակեց զարգանալ նոր պայմաններում։

Ժողովրդական մասսաների անխնա շահագործման և հաջող ուղղման արշավանքների հետևանքով, Կիլիկյան հայկական թագավորների և իշխանների ձեռքին կուտակվում են մեծ քանակությամբ նյութական բարիքներ, որոնք հնարավորություն էին տալիս նրանց ձոխ կյանք վարել, ընդօրինակել բյուզանդական պալատական կյանքը և խաչակիր ասպետների կենցաղավարությունը։ Իսկ հարստության մի մասը նրանք ներդնում էին արվեստի կոթողներ ստեղծելու համար։ Հողերը և աշխարհիկ բարձրադնականությունը պատվիրում էր շքեղ ծաղկադարձված մեռադրեր, որոնք մյուս թանկարժեք իրերի հետ մեկտեղ պահպանվում էին պալատում և շատ բարձր էին գնահատվում։

Ձեռագրերի հիմնական պատվիրատուները բարձր խափի ներկայացուցիչներն էին։ Այն հանգամանքը, որ հիշատակարանում առանձնապես շեշտվում է պատվիրատուի անունը և համեմատաբար սակավ է հիշատակվում հատկապես ծաղկող-մանրանկարիչը, ցույց է տալիս, որ մեռադրի ստեղծման գործում, ժամանակակիցների ըմբռնմամբ, շատ ավելի նշանակալից էր պատվիրատուն, քան նկարիչ-ստեղծագործողը, որը փաստորեն, մի հեթանոս անձնավորություն էր։ Հենց այստեղ էլ պետք է փնտրել այն սովորող նորագեղության և չափազանցված ձոխության ակունքները, որոնք զուգորդվելով երկրի տնտեսական, քաղաքական ու պետականության անկման որոշիչ նախադրյալներին, XIV դարի վերջին քառորդում անկման հասցրին Կիլիկյան մանրանկարչությունը։

¹ Մեթոմասն աե'ս Սխուան, էջ 313—321։

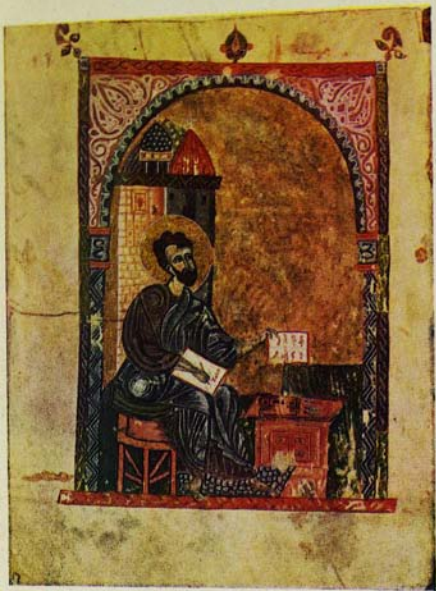
ԿԻՆԿՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Կիլիկիան մանրանկարչության ակունքները որոշելիս բնականաբար անհրաժեշտ է անդրադառնալ բնդհանրապես հայկական մանրանկարչության (ոչ միայն մանրանկարչության) մի շարք խնդիրների, որոնք մինչև հիմա վերջնական լուծում չեն գտել: Դա զգալիորեն բարդացնում է առաջադրված խնդրի լուծումը: Հարցն առանձնապես դժվարանում է, երբ ընդհուպ մոռանում ենք այլ ժողովուրդների արվեստներից հայ արվեստի կրած ազդեցությունը: Կիլիկիան հայկական պետության սահմաններում զարգացող կուլտուրան իր գոյության մոտ երեք դարի ընթացքում տերեղհատ թափվել է ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի կուլտուրաների հետ: Այս հանգամանքը չէր կարող իր հետքը չթողնել կիլիկիան մանրանկարչության վրա: Այդ պատճառով էլ, հարևան ժողովուրդների արվեստների, հատկապես բյուզանդական արվեստի ազդեցությամբ Կիլիկիայում ավելի ցայտուն է դրսևորվել, քան այլուր: Ըստ որում հայկական միջնադարյան մշակույթի պատմության ոչ մի խնդիր թերևս այնքան հաճախ չի շոշափվել, այնպես ուսումնասիրված չի եղել, ինչպես սաար ազդեցությունների հարցը մանրանկարչության մեջ: Բայց հենց այստեղ էլ ի հայտ է գալիս նախկինում որոշ ուսումնասիրողների (Ուլարով, Վերման, Գիլ, Սարժիզովսկի, Սվիրին և ուրիշներ) սխալը, որը բխում է քննարկվող աուարկայի նկատմամբ ցուցարերած ձևական մոտեցումից: Կամայականորեն շարժականացվել է այդ փոխառությունների դերը, որը և հանգեցրել է հայկական մանրանկարչության մասին եղած ոչ ճիշտ պատկերացման: Բանն այն է, որ հաճախ հայկական մանրանկարչությունը դիտվել է որպես բյուզանդականի կամ սիրիականի նույնազուրում և սովերի տակ են թողնվել այն գծերը, որոնք հայկական մանրանկարչությանը ապրիս են ինքնուրույն գեմբ: Այս իմաստով կիլիկիան մանրանկարչության առանձնահատկությունների լուսարանումը առանձին կարևորություն է ստանում, մանավանդ երբ նկատի ենք առնում

Կիրիկյան Հայաստանի և Բյուզանդիայի միջև եղած քաղաքական և կուլտուրական հարաբերությունները: Պետք է լուրջ ուշադրություն դարձնել այն հանգամանքի վրա, որ ամեն կարգի փոխառումները կամ ազդեցությունները, ինչ տիպի էլ որ նրանք լինեն, շեն կարող մերվել որևէ ժողովրդի արվեստի հետ, եթե վերջինիս մեջ չեն դառնում տեղական սովորությունների հաստատում, նպաստող հիմքեր: Այս առումով կիրիկյան մանրանկարչությունն ուներ ոչ միայն հաստատուն հիմքեր, այլև դարերի խորքից նկատ տեղական ինքնություն, որոշակի ակունքներ, որոնք ստեղծել էին բուն հայկական մանրանկարչական ոճը: Սրանով, իհարկե, չի կարելի բացատրել այն շոշափնի ազդեցությունը, որ ունեցել է հատկապես բյուզանդական արվեստը հայկականի վրա: Այդ ազդեցությունը, առաջին հերթին, արտահայտվում է պատկերազրույցի սխեմաների, բարձր տեխնիկայի և գեղարվեստական մի քանի ձևերի որոշ փոխառությունների մեջ: Սակայն, անհրաժեշտ է նկատի առնել նաև, որ կանոնական դրքերը (Աստվածաշունչ և այլն) պատկերազարդելու համար ժամանակի ընթացքում մշակվել են ինչպես թեմաների, այնպես էլ դրանց կոմպոզիցիոն կառուցվածքների որոշ սխեմաներ, որոնք (մասնակի բացառություններով) բնորոշ են դառնում քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդների համար: Աստվածաշնչից կամ ազետարանից վերցված թեմաներով մանրանկարները ենթարկվում են պատկերազրույցի համար ընդհանուր դարձած այդ սկզբունքներին: Բոլոր ժողովուրդների մոտ միջնադարյան կրոնական արվեստի նշանակալից սերտորեն կապված էր միջնադարյան կղերական աշխարհայեցողության հետ: Այդտեղից էլ այն ընդհանրությունը, որ դիտվում է տարբեր ժողովուրդների մանրանկարչության մեջ: Նկատի ունենալով այս հանգամանքը, անհրաժեշտ է վեր հանել այն յուրահատուկ գծերը, որոնք ավելա ժողովուրդը կամ մանրանկարիչը ներմուծում է արդեն նախօրոք մշակված այդ սխեմաների մեջ: Այս տեսանկյունից հաճախ մոտենալիս պարզ են դառնում հայկական մանրանկարչության, ավելա զեպքում կիրիկյան մանրանկարչության ազգային առանձնահատկությունները:

Այս խնդիրները առանձնապես բարդանում են կիրիկյան մանրանկարչության ոլորտում, քանի որ այնպես, ինչպես կիրիկիայում են խաչաձևվում և միահյուսվում ոճական տարրեր ուզդությունները, նույնը տեղի չի ունեցել բուն Հայաստանի մանրանկարչական որևէ այլ դպրոցում:

Հայտնի է, որ հայկական մանրանկարչությունը առավելապես կապված է եղել կանոնական գրականության հետ, քանի որ, ի տարբերություն մյուս երկրների, Հայաստանում աշխարհիկ բովանդակությամբ ձեռագրերը (պատմական ջրոնիկներ, զեղարվեստական գրականություն, գիտական բնույթի աշխատություններ և այլն) սովորաբար չէին պատ-



Պատ. 1: Ավետարան, XII դ. 1 կես: Մանկեղ, N 7737:



կերպարողում (եղանեքը վերաբերում են ավելի ուշ շրջանների): Չա-
յած դրան, աշխարհիկ մտախնայող բաժանման մեծ տեղ են զբաղում հայ-
կական մանրանկարչության մեջ: Այդ առավել նկատելի է XII—XIII
դարերում և կապված է աշխարհիկ կուլտուրայի զարգացման հետ:

Կիլիկյան Հայաստանում XII դարի երկրորդ կեսից սկսած ստեղծ-
վում են բարենպաստ պայմաններ, ինչպես երկրի տնտեսական-քաղաքա-
կան, այնպես էլ կուլտուրական վերելքի համար: Կենտրոնացված ֆեո-
դալական պետականություն, առևտրի, խոշոր հողատիրություն, քաղաք-
ների ու արհեստների զարգացման հետևանքով ստեղծված հասարակա-
կան-քաղաքական հարաբերությունները և քաղաքներում աշխարհիկ կուլ-
տուրայի զարգացումը արվեստի, տվյալ դեպքում մանրանկարչության,
առջև դնում են զաղափարական նոր պահանջներ: Աստվածաշնչային կա-
նանիկ թեմաներին երբեմն տրվում է նոր մեկնարանություն: Աշխարհիկ
մտախնայող ավելի մեծ տեղ են զբաղում գրքի զեղարվեստական ձևա-
փոքման մեջ:

Բարձրարվեստ մանրանկարներով ու թանկարժեք կազմերով գրքերը
զարգարում էին բարձր խափի ներկայացուցիչների գրադարանները («յար-
կեզս տանն օրը հուսարեալ կային սուրբ կառկարանքն») կամ պահպան-
վում էին արքայական դանձարաններում: Սակայն կիլիկյան մանրա-
նկարչությունը կապված չէր միայն իշխող վերնախավի և կղերական շր-
ջանների հետ և մեխանիկորեն չէր կրկնում օտարաժույտ ավանդույթնե-
րը: Կիլիկյան մանրանկարչության հիմքում ընկած են ախ առաջավոր
սովորույթները, որոնք մշակվել են բնութային մոտ կանգնած մանրա-
նկարիչների կողմից: Հենց այս նկարիչներն էլ խախտեցին պատկերա-
գրության բնորոշ պաշտոնական կանոնները և կրոնական բնույթի արվես-
տի մեջ մացրին կենդանի, նյութական չի մի հոսանք, որը դուրս է կղերա-
ֆեոդալական հասկացողությունից:

Ահա այս պայմաններում, Կիլիկյան Հայաստանում ստեղծվում է
գրքի զեղարվեստական ձևափոքման մի արվեստ, որը X—XI դարերի
հայկական լավագույն ձեռագիր հուշարձանների հետ մեկտեղ նշանա-
վորում է հայկական մանրանկարչության բարձրակետը, յուրահատուկ
տեղ զբաղեցնելով միջնադարյան հայ և համաշխարհային կուլտուրայի պատ-
մության մեջ:

* * *

Թեպետ կիլիկյան մանրանկարչության վաղ շրջանը բնութագրվում
համար մեղ չեն հասել տեղեկատվության հյուսիս, այնուհան-
դերձ եղած փոքրամիջ ձեռագրերը, որոնք պատկերազարդվել են XII



դարի առաջին քառորդում, Շնարաժորություն են տալիս որոշ զառափար կաղծելու կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի սկզբնաժողովան մասին:

XII դարի առաջին քառորդում պատկերազարդված ձեռագիր հուշարձանների ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կիլիկյան մանրանկարչությունն իր արժատներով առաջին հերթին կապվում է բուն Հայաստանի հետ: Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի ձևավորման համար հիմնական նշանակություն ունեցան այն սովորույթները, որոնք մշակվել էին բուն Հայաստանում և ներմուծվել Կիլիկիա, հայերի՝ Բյուզանդական կայսրության արևելյան շրջանները զաղթելու ժամանակ: Դրան մեծապես նպաստեցին, Կիլիկիա տեղափոխված այն դրիշներն ու մանրանկարիչները, որոնք իրենց զործունեությունը սկսել էին բուն Հայաստանում: Ինչպես ենթադրում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, Տյուրիքզենի համալսարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանի ծաղկող Գրիգորը իր «գնդարվեստական դաստիարակությունը» ստացել է բուն Հայաստանում: Այս բանը ավելի համոզված կարելի է ասել Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1113 թ. մի այլ ձեռագրի վրանոց Գորգի մասին (N 6763, պատ. 1): Զեռագիրը գրվել և պատկերազարդվել է նույն Դրազարկում և նրան չլինել հիշատակարանը (էջ 20—21), ուր ստույգ նշված են գրությունից տեղի ու տարեթիվը, գրչի և պատվիրատուի անունները, ապա այն ազատ կարելի կլինեք դասել բուն Հայաստանում գրված և պատկերազարդված ձեռագրերի շարքը: Զեռագիրը քիմատիկ մանրանկարչունի: Ավետարանների սկզբին, ավետարանիչների պատկերների փոխարեն զետեղված է ծաղկազարդված շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչ, որը հենվում է բուսական ժողովներից կազմված հիմքի վրա: Նման խաչը եղակի չէ XI դարի հայկական ձեռագրերում, սակայն տարածում չի գտել Կիլիկիայում: Զեռագիրը զարդարված է նաև խորաններով և մեկ անվանաթերթով (Հովհանի ավետարանը): Եսերիոսի ուղերձը Կարպիանոսին զարդարող խորանի վերին մասում պատկերված են սիրամարդեր, որոնք հետագայում հանախ են հանդիպում կիլիկյան ձեռագրերում:

Այս ձեռագրի զեկորատիվ հարդարանքը (չնայած ձեռագրի փոքր չափին) մոտումենտալ բնույթ ունի և նման է ավելի վաղ շրջանի հայերեն ձեռագրերի պատկերազարդման ոճին: Զարդանկարներում գերիշխում են բուսական ժողովները: Խորանների ուղղանկյունները հենվում են յուրահատուկ խոյակներ և խորիխիմներ ունեցող ու կենտրոնում պարուրված հատուկ սյուների վրա: Գունային պարզ գամման կազմվում է կա-

¹ S. Der-Nersessian, *Manuscripts Arméniens illustrés des XII-e, XIII-e et XIV-e siècle de la Bibliothèque des Pères Mikhilitaristes de Venise. Text et album*, Paris, 1937, p. 50.

նաչ, զհեղին, կարմիր և սև գույներէն: Ոսկի բուրբուղի շի օգտագործված: Նման սահմանափակ դուռնային դամբան և կատարման դրաֆիկական-ակվարելային եղանակը 1113 թ. ձեռագիրը մտանշնում են նրանի Մատենադարանում պահպանվող 1035 թ. № 6201 ձեռագրին¹: 1113 թվականի ձեռագիրը իր զեղարվեստական արժանիքներով առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում, սակայն կարևոր նշանակություն ունի կիրիկյան մանրանկարչության ակունքները որոշելու համար:

Գաղթի մամանակ հայերն իրենց հետ բերել էին բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնք հետագայում սկզբնաղբյուր են ծառայել նորերը պատրաստելու համար: Նոր հողերը կենտրոններում: ձեռագրերի կուտակմանը նպաստեց նաև կաթողիկոսական ամրոցի տեղափոխումը Կիրիկիա 1113 թ.: Պետք է նենթագրել, որ կիրիկյան իշխանության հաստատման առաջին տարիներին ձեռագրերը քիչ են գրվել, քանի որ գաղթելուց անմիջապես հետո այստեղ չկային անհրաժեշտ պայմաններ՝ նոր գրչառնկը կազմակերպելու համար: Սրանով է բացատրվում այն փաստը, որ XI դարից մեզ չի հասել ոչ մի ձեռագիր, որը գրված լինի Կիրիկիայում, իսկ XII դարի ձեռագրերը խիստ սակավաթիվ են: Հետագայում միայն, երբ քաղաքականացան և տնտեսապես ամրապնդված Կիրիկյան հայկական պետության մեջ լայն զործունեություն են ծավալում Գրադարեկի, Հոռմկլայի, Սիւնտայի, Գոնեքի, Ակնեքի և այլ վանքերի գրչառները, զորի ձեռագրման արվեստը բուն վերելք է ապրում: Բնականաբար այս գրչառներում, սկզբնական շրջանում, որպես նախատիպ ծառայում էին բուն Հայաստանից բերված ձեռագրերը:

Մեզ հայտնի է Կիրիկյան վաղ շրջանի երեք պատկերազարդված ձեռագիր: Գրանք են՝ Տյուրինգենի համալսարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանը (M. A. XIII, 1)², պատկերազարդված Գրիգորի ձեռքով, նրանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 (XII դարի առաջին քառորդ) և 1113 թ. № 6763 ձեռագրերը: Այս ձեռագրերի մանրանկարների ոճային բնոճանբությունները (հատկապես Տյուրինգենի և Մատենադարանի № 7737 պատ. I, 1—7) ենթադրել են տալիս, որ նրանց զեղարվեստական զրվագներն ունեն բնոճանուր սկզբնաղբյուր, որը, իր հերթին, սերտորեն կապված է բուն Հայաստանի համանդ սովորույթների հետ: Թվարկված ձեռագրերի պատկերազարդման մեջ պարզորոշ արտացոլվել են XI դարի վերջի և XII դարի սկզբի բուն Հայաստանի ձեռագրերի համարյա բոլոր առանձնահատկությունները: Այստեղ զե-

1 Տե՛ս է. Ա. Գառնազար, Հին հայկական մանրանկարչություն (ալբոմ), պատ. 4, 5, 6: Краткая история древнеармянской живописи, стр. 21—25.

2 J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliers. M A XIII, 1 vom Jahre 1113. Tübingen, 1907.

րիշխողը գնումս մոտամենտալ բնույթն է, որը մինչդիմիկյան շրջանի մանրանկարչության բնորոշ գծերից մեկն է: Ավետարանիչների ֆիգուրները ծանր են, մոտամենտալ, մարմնի առանձին մասերը կտրույում են պայմանականորեն մեկնարանված հագուստի ծալքերի մեջ: Գնորիշխում են պարզ լույսը գույները (ոսկու ֆոնի վրա կանաչ, դեղին, կարմիր, մանուշակագույն): Ինչպես զարդապատկերներում, այնպես էլ մի շարք այլ մոտիվների մեկնարանության ժամանակ, այս մեծագրերի մեծագրման մեջ հանգես է եկել այն կապը, որ գոյություն ունի մանրանկարչության, քանդակագործության և գունանկարչության միջև: Այստեղ եղած մանրանկարների խտացված գույները, խորանների ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ բնույթը, աչատ դեզանկարչական ոճը, կատարման տեխնիկան, երանց մոտեցումն են հայկական մանրանկարչության այն ուղղությանը, որը կարելի է բնութագրել հայտնի Մուղնիի ավետարանի (XII դարի առաջին կես, Մատ., N 7738) և 1053 թ. ավետարանի մանրանկարներով (Մատ., N 3593): Ավետարանիչներին թաղակապ շրջանակի մեջ պատկերելը նույնպես բնորոշ է հայկական վաղ շրջանի մեծագրերին:

Տյուրինդենի և Մատենադարանի մեծագրերի մանրանկարները բուռն Հայաստանի արվեստի հետ կապվում են նաև այդ մեծագրերի զարդապատկերների և հայկական միջնադարյան զարդաքանդակների ու բարձրարանականների միջև եղած ընդհանրություններով, որոնք հանդես են գալիս ինչպես առանձին զարդապատկերների օգտագործման բնագավառում, այնպես էլ երանց ոճական առանձնահատկություններում: Այս առումով հաջիվ մե Պարավոր լինի նշել մեծագրերի ծաղկազարդման համար օգտագործված որևէ զրվագ-զարդապատկեր, որն իր զուգահեռը չունենա հին հայկական կոթողների կամ ճարտարապետական շատ ավելի վաղ շրջանի հուշարձանների զարդաքանդակների մեջ: Թե Մատենադարանի և մե Տյուրինդենի մեծագրերի զիստադրդերն ու զիստապներն իրենց ամբողջության մեջ թողնում են կարծր նյութից (քարից) պատրաստված իրի տպավորություն: Նման մեկնարանություն տրվում է նաև խորանների քառանկյունների ներքին մասում տեղավորված վարդյակների հյուսվածքային զարդերին: Այդ մասերի նախշերը կազմվում են ուղղադիմ հյուսվածքներից, որոնք զարդապատկերին հաղորդում են որոշ շրտություն: Նման գծային նախշերը, որի բնագավառում մեր փորագրիչ վարպետները հասնում են արտակարգ նրբության, հատուկ են խաչքարերին: Ավելին, երկրաչափական զարդապատկերների մենք հանդիպում

1. Լ. Ա. Գոստոմեյով, Հին Հայկական մանրանկարչություն (արձ.) և ուրիշ հեղինակի Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 21—25. Т. А. Измайлова, Художественное убранство армянской рукописи, 1053 (Բանբեր Մատենադարանի, 1960, № 5):

պողիցիան վերածելով զարգացածակերի: Ամենայն հաճանականությունը Դվինի սայաքապը երկար ֆրիդի մի բեկոր է: Նման առարան, ավելի կատարյալ, տեսնում ենք նաև X դարի Աղթամարի տաճարի բարձրաքանդակներում: Վերջապես եստե պատգոր և խաղողի որթը հանդիսանում են Զվարթնոցի զարգացածողակների հիմնական մոտիվները և բնորոշ են VII դարի ճարտարապետական մի շարք հուշարձաններին (Գառնիի հեթանոսական տաճարի զարգացածողակները և այլն):

Ուսումնասիրվող շրջանի մանրանկարչության կապը քանդակագործության հետ արտահայտվել է նաև մարզային ֆիդուրների մեջ: Ավետարանիչների պատկերները այդ ձևագրերում թվում մոտենում են XI—XII դարերի բյուզանդական պատկերագրական տիպերին, այնուամենայնիվ նրանց կատարման ոճը բավականաչափ ընդհանրություններ ունի քանդակագործության հետ: Այդ պարզորոշ դրսևորվում է հագուստի ծալքերի մեկնարանության մեջ: Մարմնի առանձին մասերը ամբողջովին կորչում են այդ՝ կարծես թե քարից տաշված ծալքերում, որոնք ջած են իմում կիսաշրջանաձև կամ զուգահեռ գծերով, ռիթմիկ հաղորդականությամբ: Ավետարանիչների հաղուսանների ծալքերի պատկերման եղանակի կապը վաղ շրջանի քանդակագործության հետ կարելի է հաստատել բազմաթիվ օրինակներով: Դրանցից հնագույններն են Օնոնի տաճարի ներսի նիշայում գրված Աստվածամայրը մանկան հետ քանդակը (ոչ ուշ քան VI դար), Մրենի (VII դար) արևմտյան մուտքի պատկերաքանդակները և այլն¹: Հայկական վաղ միջնադարի քանդակագործությունը, սերտորեն կապված լինելով ժողովրդական ստեղծագործության հետ, իր հերթին նպաստեց ռեալիստական էլեմենտների ներթափանցմանը զեղանկարչության մեջ:

Լ. Ա. Դուռնովոն իր «Արուհի» որմնանկարները² աշխատության մեջ համոզիչ ցույց է տվել հայկական միջնադարյան մոնումենտալ զեղանկարչության և քանդակագործության ընդհանրությունները: Արուհի օրնամենտալ ֆրիդի (VII դար) և Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (V—VI դարեր) զեղանկարչության ընդհանրությունները Գառնի հեթանոսական տաճարի քանդակների հետ, նրանց մեջ արտացոլված հիլեներիստական շրջանի արվեստի առանձնահատկությունները մեկ անգամ ևս հաստատում են այդ երկու արվեստների կապը՝ սկսած ամենահին ժամանակներից:

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ Կիլիկյան հնագույն ձևագրերը կրում են բուն Հայաստանի մանրանկարչության առանձնա-

¹ Բ. Առաքելյան, Ելզ. աշխ., էջ 55—61, պատ. 41, 44:

² Հայկական ՄՍԲ ԳԱ «Տեղեկագիր», հասարակական գիտություններ, 1952, № 1, էջ 50:

հատկությունները՝ և վերլիններին միջոցով կապվում են հայկական միջնադարյան արվեստի ու հարստարապետության ամենահին հուշարձանների հետ:

Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 ձեռագրի մանրանկարների (պատ. 1, 2—4) մեջ ավելի ցայտուն են դրսևորված բուն Հայաստանի մանրանկարչության առանձնահատկությունները: Ավետարանիչների հագուստների ազատ մշակումը, կատարման անկաշկանդ և համարձակ տեխնիկան, գունային դամման, անվանաթերթի կոմպոզիցիան, գլխատառերի ծաղկազարդումը, ավետարանիչների դեմքերի մշակման եղանակը կատարված են ավելի գեղանկարչորեն: Խորանները հիշեցնում են հարստարապետական կառուցվածքներ: Սյունիքը, որոնց վրա հենվում են խորանների ուղղանկյունները, դեռևս պահպանել են իրենց տեկտոնիկ նշանակությունը: Չնայած ձեռագիրը շուրջ հիշատակարան, որի պատճառով ստույգ տեղեկություն չունենք նրա ժամանակի և գրչության վայրի մասին, այնուամենայնիվ այն մեծ ընդհանրությունը, որ գոյություն ունի ճիշտ թվագրված և Դրաղարկում ծաղկազարդված՝ Տյուփինգենի համալսարանի և Մատենադարանի ձեռագրերի միջև, հարկադրում է վերջինս թվագրել XII դարի առաջին կեսին և դասել այն կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի շարքը¹: Սակայն մեծ ընդհանրությունների հետ մեկտեղ այս երկու ձեռագրերի պատկերազարդման մեջ նկատելի են ուճական որոշ տարբերություններ: Այսպես, օրինակ՝ եթե Մատենադարանի № 7737 ձեռագրի մանրանկարներն իրենց մոնումենտալ բնույթով և գեղանկարչական առանձնահատկություններով դեռևս սերտորեն կապվում են բուն Հայաստանի սովորույթների հետ (մի հանգամանք, որը հարկադրում է մեզ ձեռագիրը թվագրել ավելի վաղ, քան 1113 թվականը), ապա Տյուփինգենի համալսարանի ձեռագրի մանրանկարներում (պատ. 5—7) արդեն նկատվում են ոճավորման որոշ տեղեկացներ: Տյուփինգենի ձեռագրի մանրանկարիչ Գրիգորը հագուստի ծալքերն այնպիսի ոճավորման է ենթարկում, որ նրանք երբեմն հիշեցնում են խորաններում օգտագործված զարդապատկերային մոտիվներ: Օրինակ, ավետարանիչ Ղուկասի աջ ոտքը ծածկող հագուստի ծալքերին մանրանկարիչը ակամօթի տերևի տեսք է տվել, իսկ Պրոխորի հագուստի ծալքերը կրկնում են խորանների վրայի մանվածապատ զարդապատկերները² (պատ. 7): Զգացվում է նաև գծանկարների որոշ լորուքուն, հեռացնելով այդ մանրանկարները Մատենադարանի ձեռագրերին բնորոշ գեղանկարչական ոճից: Նման շորու-

¹ Լ. Ա. Դուռնովն այդ ձեռագիրը թվագրում է XII դարի երկրորդ կես, որի հետ մենք համաձայնել չենք կարող: Տե՛ս Հին հայկական մանրանկարչություն (այլոմ), պատ. 24—25 և ծանոթագրությունը:

² J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei.... tab. IX, X.

թյուն առկա է նաև ավետարանիչների դեմքերի պատկերման ձևերի մեջ։
Ըթն Մատենադարանի ձեռագրում, օգտագործելով կիսատառներ, հատկապես դեմքի առանձին մասերը գրվառվում են մուգ գույնից դեպի ավելի բացը՝ նուրբ փոխանցումներով, ապա Տյուրինգների ձեռագրում հանդես է գալիս որոշ ձգտում դեպի գրաֆիկական ոճը։ Արևու ձեռագրերում էլ լայն կերպով օգտագործված երկրաչափական մանրամասնապատումները Մատենադարանի ձեռագրում կատարված են համեմատաբար զեղանկարչորեն։ Այս բոլորը Տյուրինգների ձեռագիրը հետաքննում են բուն Հայաստանի մանրամակարչությունը բնորոշ որոշ սկզբունքներից։

Փորձելիք ցույց տալ, որ վաղ շրջանի Կիլիկյան ձեռագրերը մեծ ազդեցություն են բուն Հայաստանի արվեստի հետ։ Սակայն հենց այդ ձեռագրերում էլ արդեն եղած զեղանկարչական սկզբունքները սկսում են որոշ ձևափոխման ենթարկվել։ Այդ ձևափոխումների որոշ տեղեկանքներ, ինչպես արդեն տեսանք, նկատելի են Տյուրինգների 1113 թ. ձեռագրերի մանրամասնությունում։ Բնկումը տեղի էր ունենում աստիճանաբար։ Դա երկարատև մի պրոցես էր, որի վրա ներգործում էին ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական պայմանները։

Խոսելով օտարաժուտ ազդեցությունների մասին, առաջին հերթին անհրաժեշտ է կանգ առնել բյուզանդական մանրանկարչության վրա։

Բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը հարևան երկրների վրա սկսվում է դեռ X դարի վերջերից։ Սակայն բախվելով տեղական հինավուրց սովորություններին, բնթանում է խիստ բարդ ուղիներով։ Այդ բանն առավել շարժիչ է հարկական մանրանկարչության մեջ։ Բուն Հայաստանում հինավուրց սովորություններն ավելի կայուն էին, քան այլուր, ուստի նորաժուտ (բյուզանդական) էլեմենտները լայն ծավալում չէին ստանում։ Բուն Հայաստանում մանրանկարչական արվեստը իր ազգային ձևերով ավելի կայուն բնույթ էր կրում։ Մինչդեռ հարևան Վրաստանում և Ռուսաստանում հունական արվեստի սկզբունքները գերիշխող դեր էին կատարում։ Հարցն ավելի բարդանում է Կիլիկիայում։ Կիլիկյան մանրանկարչությունը պահպանելով տեղական սովորությունները, միևնույն ժամանակ անտարբեր չէր բոլոր այն առաջավոր երևույթների նկատմամբ, որոնք կարող էին հարստացնել զրթի ձևավորման արվեստը և նպաստել զեղարվեստական նոր ձևերի զարգացմանը։

Բյուզանդական զրթի ձևավորման արվեստի ազդեցությունը հայկական մանրանկարչության վրա դիտելի է դեռևս XI դարի մի շարք ձեռագրերում։

1 Այդ բանին մեծ շափով նպաստել է նաև քաղկեդոնական ընդհանուր հավատք, որը հնարավորություն է տվել այդ երկրներում օգտագործել նաև հունարեն ձեռագրերը։

գրերում: Դրանք հիմնականում գրվել և պատկերազարդվել են Բյուզանդական կայսրության ժողովրդական շրջաններում կամ հենց Բյուզանդիայում: Այդ ձեռագրերից հնագույնը 1007 թվականի ավետարանն է (Վենետիկ, Ս. Ղազար № 887)¹: Այս ձեռագիրը գրված է Աղդրիանապոլսում՝ Հովհան Գրոսիմոսի համար: Զեռագիրն ունի հետևյալ մանրանկարները. Աստվածամայրը Հիսուս մանկան հետ դահի վրա՝ «ողիգիտրիխ» կերպարանքով, հանդիպակաց էրում պատվիրատու Հովհանի պատկերն է բյուզանդական պալատական աստիճանավորի հագուստով, որը Աստվածամորը գիրք է մատուցում: Ապա երկու էջի վրա զույգ-զույգ պատկերված են կանգնած ավետարանիչները՝ ձեռներին բացված գրքեր: Մանրանկարների վրա կան հունարեն, իսկ Աստվածամոր, ավետարանիչներ Մատթեոսի և Մարկոսի պատկերների վրա՝ հայերեն մակագրություններ: Բնորոշ է, որ Աղդրիանապոլսի ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված լինելով Բյուզանդիայում, տարբերվում է XI դարի բյուզանդական ձեռագրերի ոճից: Աստվածամոր պատկերը մանկան հետ՝ «ողիգիտրիխ» կերպարանքով, բնորոշ է Սիրիայի ու Սեպակոսի համար և քիչ է հանդիպում բյուզանդական ձեռագրերում: Կանգնած ավետարանիչների ծանր, մոնումենտալ ֆիգուրների տեղադրումը ձեռագրի սկզբում իր հերթին բնորոշ է X—XI դարերի հայկական ձեռագրերին: Ուսումնասիրվող մանրանկարների նման տարբերությունը XI դարի բյուզանդական ոճից խոսում է այն մասին, որ, շնայած հունարեն մակագրությանը, դրանց կատարողը հույն չէ, ինչպես կարծում է Հացոնիսին²: Կասկածից դուրս է, որ նա հայ է, բայց ընդունել է բյուզանդական արվեստի որոշ ձևերը: Այդ է ապացուցում նաև կատարման եղանակը:

XI դարի հայերեն երկու ձեռագրում ևս առկա է բյուզանդական ազդեցությունը: Դրանք են՝ Նրուսաղեմի Ս. Հակոբի վանքում պահպանվող № 2556 ձեռագիրը և Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող № 1400 ձեռագիրը:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Նրուսաղեմի ձեռագիրը (Կարսի ավետարանը)³: Այս ձեռագիրը XI դարի հայկական մանրանկարչության ամենահետադրյալ հուշարձաններից մեկն է: Դրվել և պատկերազարդվել է Կարսի թագավոր Գագիկի համար:

Զեռագիրը, որի մանրանկարները վերաբերում են XI դարի կեսերին,

¹ Բ. Ս ա ռ գ ա յ ա ն, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 509, 518: «Բազմավեպ», 1935, էջ 402—403:

² В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, т. 1, стр. 93.

³ Վ. Վ. Հ ա ճ ո Ն ի, Ս. Գրոց, ընտանեկան գրչագիր Ս. Ղազարուն մեջ, «Բազմավեպ», 1935, էջ 402—403:

⁴ Տե՛ս Մ. Տե՛ր-Մովսիսյանի հոդվածը, «Արարատ», 1910:

այդ ժամանակաշրջանի Հայկական մանրանկարչության կարևոր հուշարձաններից մեկն է: Կարսի ավետարանի մանրանկարները ցույց են առաջի, որ դրանց վրձնողը լավ ծանոթ է եղել և ազատ օգտագործել է բյուզանդական մանրանկարչության սովորույթները:

Այս ձևապրի մանրանկարները բյուզանդական ձևազրեքի հետ կապվում են առաջին հերթին իրենց պատկերազրույթամբ և էջի ձևավորման կոմպոզիցիոն սկզբունքներով: Սրանք, ի տարբերություն X դարի Հայկական ձևազրեքում եղած մանրանկարների, չեն տրվում ամբողջ էջով մեկ, առանձին-առանձին: Նրանք տեղավորված են համապատասխան տեքստի սկզբում կամ անմիջապես նրանից հետո: Մանրանկարները տեքստի հետ միասին նույն էջում տեղավորելու սկզբունքին մենք հանդիպում ենք առաջին անգամ: Միևնույն ժամանակում այդ սովորական երևույթ էր: Կարսի ավետարանի մանրանկարների մի մասը ամփոփված է նեղ շրջանակների մեջ և իր ռեալիստ առանձնահատկություններով մեծապես ազդեցություն է չափում X դարի բյուզանդական ձևազրեքին: Մնացած մանրանկարները տեղավորված են տեքստում, առանց շրջանակների, Ֆոնը մաքուր մազազաթն է²: Հայկական ձևազրեքում նման մանրանկարների, մինչև այդ, չենք հանդիպում: Այդ տիպի մանրանկարների կիրակիայում նորից հանդիպում ենք XIII դարի երկրորդ կեսին (Մատ. № 7651 ձևազրեք, Թորոս Ռոսլինի ձևազրեքում): Կարսի ավետարանը ուղարկվել է նաև նրանով, որ այստեղ բախվում են երկու հակադիր ռեալիստ սկզբունքներ: Մի կողմից XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության նորագույն ոճը, փոքր, թևեր, ֆիգուրներով, նուրբ գունային դամբալով, մյուս կողմից՝ արևելյան-հայկական ձևազրեքին բնորոշ մոնումենտալ ոճը, իր ծանրադիր ֆիգուրներով ու պարզ լույզ գույներով: Նրանք պարզապես միաձուլվում են հայկական և բյուզանդական ձևերը: Այսպես, Եփեսոսի կանայք Փրիստոսի գերեզմանի ժոռ մանրանկարն³ իր հորինվածքով հիմնականում կրկնում է բյուզանդական պատկերապրական ձևերը: Հատկապես գերեզմանին նստած հրեշտակը նկարված է համաձայն այդ սխեմայի: Սակայն յուզարեր կանանց դեմքերը, կլոր ու լայն բացված աչքերով, նրանց հագուստի ծալքներում կորուղ ձևերով,

1 Մոսկվայի համալսարանի № 2280 նոր կապարանը: Լենինի անվան գրադարանի 1053—1054 թթ. սաղմոսարանը (ըրու. 266): Վիեննայի Ազգային գրադարանի սաղմոսարանը (theol. gr. 336): Տե՛ս Վ. Ն. (ազարե, էջ. աշխ., հատ. 2, պատ. 85ա, 133, 134ա, 135ա:

2 Օպիսեոսի Եփեսոսի գերեզմանի (gr. 479), 1066 թ. սաղմոսարանը: Բրիտանական թանգարանում (Add 19352): Փարիզի Ազգային գրադարանի ավետարանը (gr. 74) և ՄԱՆ. (ազարե, էջ. աշխ., պատ. 83, 84, 124, 125, 126:

³ Տե՛ս A. Tchobanian, La Roseate d'Arménie, Paris, 1929, t. III, pl. X.

արխայիկ բնույթ են կրում և հիշեցնում են ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարների ոճը: Այս տեսակետից հետաքրքիր է նաև Փրիստոսի լարչարանքները պատկերող մանրանկարը (չկա Փրիստոսի պատկերը, էջը կտրված է)¹, ուր ղեկավորների մեծազույգ և ծանր ֆիգուրները լուրահատուկ դիմագծերով նույնանում են հայկական մանրանկարների հետ:

Բայց այս մանրանկարների կողքին կան նաև այնպիսիները, որոնք ուղղակի արտահայտում են XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության առանձնահատկությունները: Այդպիսին է, օրինակ, Վերիստոսը ժայռի վրա² փոքրիկ մանրանկարը, որը կարծես թե ընդօրինակված է Մոսկվայի համալսարանի գրադարանում պահպանվող № 2280 նոր կտակարանից կամ Վենիզրադի հանրային գրադարանի № 260 ավետարանից: Բյուզանդական ոճը պարզորոշ դրսևորվում է Վերիստոսը և սատանան³ և այլ մանրանկարներում: Նույնպիսի բնույթ են կրում նաև խորանների ձևավորման մի քանի էլեմենտներ, ինչպես, օրինակ, խորանի քառանկյան ներքևի մասում պատկերված աղեղնավոր կիսակամարները, մի քանի բուսական մոտիվներ (եռատերևներ, քնարի նմանվող խոյակներ և այլն)⁴, Սակայն. պետք է նշել, որ Կարսի ավետարանում առաջին անգամ ենք հանդիպում զույգ թռչուններից կաղմված խոյակներին⁵, որը բացակայում է ինչպես ավելի վաղ շրջանի հայկական, այնպես էլ բյուզանդական ձևազերծում: Հետագայում այդ տիպի խոյակները մեծ տարածում են գտնում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ:

Կարսի ձևազրի բնորոշ կողմերից մեկն էլ բազմաթիվ թռչունների առկայությունն է, որոնք պատկերված են լուսանցքներում, զխատառների հետ զուգակցված: Սրանք մնում են որպես եղակի երևույթ ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդական ձևազրի համար:

Կարսի ավետարանին ինչպես ժամանակագրական, այնպես էլ ոճական տեսակետից մոտ մի այլ ձևազրի պահպանվում է Վենետիկի Ս. Ղազար վանքում (№ 1400): Ձևազրի բնույթ է բերվել Տրապիզոնից⁶:

¹ Տե՛ս A. Tchobanian, La Roseraie d'Arménie, Paris, 1929, т. III, pl. XIII.

² Նույն տեղում, էջ 21:

³ Նույն տեղում, էջ 23, 132:

⁴ Համեմատի ուսումնասիրվող ձևազրի խորանները (տե՛ս Ա. Չոբանյան, էջ 62, աշխ., էջ 68, 104, 118), Փարիզի ազգային գրադարանի № ց/ 64 ավետարանի խորանների հետ (տե՛ս Վ. Ն. Լազարև, էջ 6, աշխ., հատ. 1, պատ. 15ա, հատ. 2, պատ. 81 ա և բ):

⁵ Ա. Չոբանյան, էջ 6, աշխ., էջ 104:

⁶ Այս ձևազրի մասին տեղեկություններ քաղել ենք Ս. Տեր-Ներսիսյանի «Armenia and Byzantine Emperors» աշխատությունից: Տե՛ս էջ 120, պատ. 19, 21: Նաև Բ. Մարգարյան, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 477—489, K. Weitzman, Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden u 11. Jahrhunderts, Bamberg, 1933, p. 19—23, pl. XI—XIV.

Հնարավոր է, որ Տրապիզոնի ձևազրկող ավելի շուտ գրված լինի, քան Կարսինը։ Այդ է վկայում սկզբունքային այն տարբերությունը, որ կա երկու ձևազրկողի՝ էջի ձևավորման համապատասխան կառուցվածքի մեջ։

Տրապիզոնի ձևազրկի մանրանկարները, ի տարբերություն Կարսի ձևազրկի, արված են ամբողջ էջով մեկ։ Դրանք հավանաբար տեղավորված են եղել խորաններից անմիջապես հետո, ձևազրկի սկզբում, որ հատուկ է ավելի վաղ շրջանի հայկական ձևազրկին։ Ուշագրավ է, որ Տրապիզոնի ավետարանում ավետարանիչները պատկերված են երկու տեղում։ Առաջին տեղում նրանք ներկայացվում են շորք միասին, մի էջի վրա, ապա ամեն մի ավետարանի սկզբում, խնչվես սովորաբար ընդունված է։ Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով այս ձևազրկի մի շարք մանրանկարներ կատարված են բյուզանդական ոճով։ Իրոք այդպիսիք են «Տեսում ընդ առաջ», «Մկրտություն», Հովհանի պատկերը և այլն։ Դրանցից մի քանիսը ունեն հոճարեն մակագրություններ և, ըստ Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքի, հնարավոր է, որ կատարված լինեն հույն նկարչի ձեռքով։ Սակայն նման մանրանկարների կողքին կան աբսյուրդները, որտեղ միաձուլվել են հայկական և բյուզանդական մանրանկարչության ոճական առանձնահատկությունները («Այլակերպություն»)։ Կան նաև այնպիսիներ, որոնք ունեն բյուզանդական արվեստի ազդեցությունից ղեկծ մնացած հայ նկարչի առանձնահատկությունները։ Վ. Ն. Լազարևը Տրապիզոնի ձևազրկի մանրանկարներում տեսնում է շորս նկարիչների աշխատանք։ Լազարևի կարծիքով այս ձևազրկի պատկերազարդմանը մասնակցել են հույն և հայ նկարիչներ, ըստ որում վերջիններս ամեն կերպ աշխատել են համակերպվել առաջինների ոճին¹։

Այսպիսով, Կարսի և Տրապիզոնի ձևազրկների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բյուզանդական ազդեցությունը բուն Հայաստանի ձևազրկերում զգացվում է դեռ XI դարից։

Ամենայն հավանականությամբ Տրապիզոնի ձևազրկը նույնպես ժամանակին բերվել է Կիլիկիա, ուստի և ժամոթ է եղել այնտեղ աշխատող մանրանկարիչներին։ Այդ է վկայում ձևազրկի 289ր. էջի հիշատակագրությունը, որտեղից իմանում ենք, որ ձևազրկը ժամանակին պատկանելիս է եղել ոմն Սիր պարոնի։ Հայտնի է, որ Սիր և Պառոն տիտղոսները կրում էին Կիլիկյան հայ իշխանները։ Ո՞վ էր արդյոք այդ Սիր-պարոնը, հայտնի չէ։ Սակայն, ամենայն հավանականությամբ, նա խաչակիրների առաջին արշավանքի ժամանակ ապրող որևէ իշխան է եղել²։

Անդրադառնալով Կիլիկյան մանրանկարչության վրա բյուզանդա-

¹ Վ. Ն. Լազարև, ելջ. աշխ., հատ. I, էջ 93—100։

² Ք. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, էջ 485։

կան արվեստի թողած ազդեցության հարցին, հարկ ենք համարում ընդ-
գծել, որ կիլիկյան մանրանկարչությունն իր գոյության հենց առաջին
շրջանում բախվում է իր հիմնական գծերով արդեն ձևավորված բյուզան-
դական դասական արվեստի հետ:

Բանն այն է, որ հայ մանրանկարիչներին բյուզանդական ձևազրե-
րը միայն ծանոթ են եղել, այլև կան փաստեր, որ հայ վարպետները աշ-
խատել են նաև Կոստանդնուպոլսում, ձևավորել են հուներեն ձևազրե-
ր, օրինակ՝ 909 թվականին ոմե Թուֆայել այնտեղ արտադրում և պատկե-
րազարդում է, այսպես կոչված, «Միրանադույն ձևազրե», որիչևերը աշ-
խատել են Աղբրանապոլսում և Ալեքսանդրիայում¹: Սակայն, եթե XI
դարի վերջի և XII դարի սկզբի բյուզանդական մանրանկարչությանը
ընդհանրապես չեն ճանաչում, նրազեղ ձևեր, փոքր ու թիթի ֆիգուրներ, ճուր-
ղույներ² և այլն, ապա կիլիկյան վաղ շրջանի ձևազրեում դեռ պահ-
պանվում է բուն Հայաստանին բնորոշ մոեումենտալ ոճը: Նշենք, որ և՛
Նրեանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 ավետարանը, և՛ Տյու-
բինգենի 1113 թ. ավետարանը բավականին հեռու են այդ շրջանի բյու-
զանդական ձևազրեի ոճից: Միակ բանը, որ այդ ձևազրեում հիշեց-
նում է բյուզանդական մանրանկարչական արվեստը, դա ավետարանիչ-
ների պատկերազրական տիպերն են, որոնք, ինչպես ցույց է տվել Սալ-
թիզովսկին, բնորոշ են ընդհանրապես Փոքր Ասիային, որտեղից էլ հենց
փոխ են առել բյուզանդացիներն ու հայերը³:

XI դարի վերջի և XII դարի սկզբի բյուզանդական մանրանկարչու-
թյան ոճի համեմատությունը կիլիկյան վաղ շրջանի ձևազրեի հետ ցույց
է տալիս, որ բյուզանդական մանրանկարչության ազդեցությունը կիլիկիա
է ներթափանցում շատ ավելի ուշ, այսինքն այն ժամանակ, երբ բուն
Հայաստանից կիլիկիա են բերվում այնպիսի ձևազրե, որոնց մանրա-
նկարներում արտացոլվել են բյուզանդական արվեստին բնորոշ ձևերը
(օրինակ, Տրապիզոնի ձևազրե): Փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ
տեղի է ունեցել XII դարի երկրորդ կեսից հետո: Ուստի և պատահական
չէ, որ կիլիկյան մանրանկարչության զարգացումը նոր ընթացք է ստա-
նում հայկական աթոռ ձևազրեի շնորհիվ, որոնք իրենց վրա են կրել
բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը: Այս առումով մենք հետաքրքրու-
թյուն է ներկայացնում Մատենադարանում պահպանվող 1066 թ. ավե-

¹ S. Der-Nersessian, Manuscripts Armeniens Illustrés, էջ 14:

² Բրիտանական թանգարանի 1066 թ. Մազմուսարանը (Add MS 19352), Մոս-
կվայի Համալսարանի 1072 թ. Նոր Կոստանդուպոլսի (№ 2280), Լեհիզդրադի Հանրային
գրադարանի № 214 Մազմուսարանը և այլն: Վ. Ն. Լազարև, Նշվ. աշխ. հատ. 1, էջ
106—116:

³ Ի. Սաթիզովսկի, Նշվ. աշխ., էջ 21—24:

տարածել (№ 311)՝ Տարբեր ժամանակներում գրված հիշատակարանները վկայում են, որ ձեռագիրը պատրաստվել է 1066 թ. Սերաստիայում, գրիչ և նկարիչ Գրիգոր Ակոսեցու ձեռքով: Գրվելուց մոտ 100 տարի հետո ձեռագիրը բերվում է Կիլիկիա և դառնում ներսես Ենորհայու սեփականությունը: Այսպիսով, ձեռագիրը Կիլիկիա է բերվում մոտավորապես 1160—1170-ական թվականներին, այսինքն հենց այն ժամանակ, երբ սկսվում է ձեռագրի վրա կիլիկյան մանրանկարչության խնդիրները ունենալը:

Թեպետ 1066 թվականի ավետարանում պահպանվել են միայն երեք մանրանկար (պատ. 8—10), սակայն դրանք էլ բավական են ցույց տալու համար նրանց կապը մի շարք աղբյուրների հետ¹, Ամենայն հավանականությամբ ձեռագրի ծագվող Գրիգոր Ակոսեցուն ծանոթ են եղել բյուզանդական ձեռագրերը: Դեռ Գ. Հովսեփյանն է նշել, որ Սերաստիայի ավետարանում պահպանված ավետարանիչ Մարկոսի միակ պատկերը, ինչպես և այդ մանրանկարի շրջանակի վերին մասի մեծագույն ու խոշակների տպանքները փոխառություններ են բյուզանդական աղբյուրներից²: Ավետարանիչների դեմքերի ընդհանուր կանաչավուն երանգավորումն ու բծախեղի մշակումն, էլ բյուզանդական աղբյուրությունն է նշում: Սակայն անվանաթերթերի մի շարք դարապատկերները մեղ տալով են ուղղակի բուն Հայաստան: Այդպիսիք են՝ զինազարդների ներքին մասի նուանիստ հատվածը, երկզխտանի արծիվը, քերտվրեններն ու սիրամարդերը, խորանների ծաղկազարդման համար օգտագործած բուսական ու երկրաչափական մոտիվները և այլն: Էջի դեկորատիվ հարդարանքի առանձին մասերը կազմում են կոմպոզիցիոն մի ամբողջություն: Ավետարանների առաին տողերը գրված են սակու ֆոնի վրա, կապույտ դույլեով: Այս ձևը լայնորեն կիրառվում է XIII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան ձեռագրերում, միայն այն տարբերությամբ, որ վերջիններում ավետարանի տեքստի փոխարեն գրվում է հիշատակարանի բնույթ կրող ուղերձ:

Ինչպես կտեսնենք հետագայում, XII դարի երկրորդ կեսի մի շարք ձեռագրերի (Վենետիկի 1193 թ. № 1635, Լվովի 1197 թ.; Մատենադարանի 1166 թ. № 7345 ավետարանները) և Սերաստիայի 1066 թ. ավետարանի մանրանկարների մեջ եղած ընդհանրությունները վկայում են, որ վերջինս (կամ այդ տիպի այլ ձեռագրեր) քաղ ծանոթ են եղել Նշված ձեռագրերի ծագվողներին³: Այսպիսով, Սերաստիայի 1066 թ. ձեռագիրը

1 Գ. Հովսեփյան, Նախնայաց հիշատակներ, ԵՄբրատա, 1910:

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում:

⁴ Համեմատել, S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens Illustrés, pl. XXVII, XXIX. Ն. Ավետիսյան, Սկզբնային 1197 թ. ավետարանը (Ենդեզես տեքստային) 1930, պատ. 11, նաև մերձ 1173 թ. Վաթիկը և Սկզբնային մանրանկարչական գլխորդը (ԵՄբրատա Մատենադարանի, № 4, 1938, էջ 98—99, պատ. 9—12):

մեծ չափով օգնում է պարզաբանելու կիլիկյան մանրանկարչությանը վերաբերող մի շարք հարցեր:

Նշված շորս ձևազրկերը, որոնք կիլիկյան ժագում լուծեն, բայց մեկ կարծիքով նշանակալից դեր են կատարել այդ դպրոցի ձևավորման գործում, ցույց են տալիս, որ հայկական մանրանկարչության այն ընթացքը, որը բնորոշ է XII դարի կիլիկյան ձևազրկերին, բուն Հայաստանում սկսվել է դեռևս XI դարում: Կիլիկիայում ստեղծված քաղաքական և տնտեսական վերելքի պայմաններում դրանք շարունակում են ավելի զարգանալ:

Հետագա տարիներին կիլիկյան մանրանկարիչները շարունակում են իրենց ստեղծագործությունները հարստացնել բյուզանդական փոխառումներով: 1204 թ. Կոստանդնուպոլսի գրավումը խաչակիրների կողմից և բյուզանդական կայսրության ժամանակավոր բաժանումը՝ հույն վարպետների էմիգրացիայի պատճառ հանդիսացավ: Այս հանգամանքը նպաստեց բյուզանդական արվեստի ազդեցության աշխուժացմանը մյուս ժողովուրդների արվեստի վրա: Ուշագրավ օրինակ է Մմրատ Սպարապետի ավետարանը (Մատ., № 7644), որը դրված և պատկերազարդված է Կիլիկիայում, ոչ շուտ, քան XIII դարի երկրորդ կեսին (Մմրատը ապրել է 1206—1276 թթ.): Մմրատի ձևազրկ ավետարանիչների պատկերները և տերոմակյան մյուս մանրանկարները իրենց բարդ ճարտարապետական ֆոնով և ռեալորված ընապատկերներով ուղղակի կապվում են XII դարի բյուզանդական մանրանկարչության հետ (պատ. III, 32—37): Բյուզանդական մանրանկարչության ազդեցությունը ակնհայտ է Երևանի Մատենադարանի № 7651 ձևազրկում (պատ. 95—97, V—VII): Այս ձևազրկի պատկերազարդմանը մասնակցած նկարիչները որոշակի դեր են խաղացել կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման գործում: Նրանք Կիլիկիայում թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մանրանկարներ կատարող առաջին նկարիչներից են, որոնք բյուզանդական ձևազրկերից փոխառնված մի շարք նորույթներ բերեցին: Օրինակ, մեկ մանրանկարի մեջ եռյակ թեմայի մի քանի էպիզոդներ պատկերելու սկզբունքը, ամենաթե հավանականությամբ, փոխ է առնված բյուզանդական ձևազրկերից: Հետագայից է նաև այս ձևազրկի մի գլխազարդը, որը փաստորեն, ներկայացնում է բյուզանդական տաճարների որմնանկարչությանը բնորոշ թեմաների համառոտված մի տարբերակ (պատ. VI): Բյուզանդական մանրանկարչության որոշ փոխառումներ կարելի է նշել Բորոս Ռոսլինի անվան հետ կապված, ինչպես և Կիլիկիայի զառազան գրաւտներից (Գոնեք, Ակներ, Բարձրերդ և այլն) գույս եկած ձևազրկերում: Բայց դրանք կրում են

մասնակի բնույթի XIII դարում գրքի ձևավորման արվեստը Կիլիկիայում հասել էր կատարելության այնպիսի աստիճանի, որ ինքն էր սկսում որոշ ազդեցություն թողնել բյուզանդական մանրանկարչության վրա: Այս առումով ուշագրավ են շխաշկությունն ապստոկերադական փոփոխությունները, որոնք գիտվում են XIII դարի բյուզանդական մանրանկարչության մեջ: Խաչի թևերի մոտ սղորացող հրեշտակները, Փրիստատի գլխի թևերի թևերով ձգվածը, մարմնի խիստ նկումը և հատկապես արտասովոր Աստվածամոր և Հովհաննի կերպարների խոր էմոցիոնալ արտահայտությունը ընդգծում են կոմպոզիցիայի հոգեբանական դրամատիկ բնույթը, որը, ըստ Վ. Ն. Լազարևի, որոշ առումով հանդիսանում է իտալական «*préface*»-ի (ոգր) նախատիպը¹: Միևնույն Կիլիկիայում նույն բանը տեսնում ենք դեռ 1193 թվականի ավետարանում (Վենետիկ, № 1635, պատ. 17):

Այսպիսով, սխալ կլինի գրքի ձևավորման կիլիկյան արվեստը դիտել որպես բյուզանդական մանրանկարչության էություններից մեկը: Իրականում Բյուզանդիան կիլիկյան մանրանկարչության համար հանդիսացել է մի շտեմարան, որտեղից հալ մանրանկարիչները հաճախ օգտվել են իրենց արվեստը ճոխացնելու համար: Առաջին հերթին նրանք փոխ են տվել բյուզանդական վարպետների հարուստ տեխնիկան, որը մշակվել էր դեռ XI դարի վերջերին և ամբողջ XII դարի ընթացքում:

Անդրադատելով հայկական և արևելյան-մահմեդական արվեստների փոխհարաբերությանը, չպետք է աչքաթող անել մի կարևոր հանգամանք, այն է՝ այդ երկու կուլտուրաների համակցությունը սկսած ամենահին ժամանակներից: Երբեմն նրանք այնքան են մոտենում իրար, որ գծվար է լինում որոշել, թե այս կամ այն մոտիվը ո՞վ ումից է փոխ տվել: Մի շարք զարդապատկերներ հավասարապես բնորոշ են ու տարածված ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Մերձավոր Արևելքում: Սակայն գրքի ձևավորման գործում մահմեդական կրոնական բնույթի ձևադրերը, հակառակ բյուզանդականի, կրոնական թշնամանքի հետևանքով չէին կարող ազդել հայկական մանրանկարչության վրա: Բացի այդ, մահմեդական կրոնական գրքերը («Ղուրան») սովորաբար օրնամենտալ զարդարանքից բացի այլ մանրանկարներ չէին ունենում: Այդ ձևադրերի գլխազարդերն ու տեքստի շրջանակները զարդարվում էին գլխավորապես բուսական և երկրաչափական զարդապատկերներով: «Ղուրանի» զննարվեստական ողջ հարդարանքը, իր փայլփուրջ վառ-մաքուր գույներով, կարելի է համեմատել ծաղկափթիթ պարտեզի հետ: Ի հակադրություն դրան, Արևելքի աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող ձևադրերը (գեղարվեստական պրականություն, պատմական քրոնիկաներ, գիտա-

¹ Վ. Ն. Լազարև, Նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 160—161:





կան աշխատություններ և այլն) պատկերազարդվում էին թեմատիկ ճոխ մանրանկարներով: Հայաստանում հակառակ երևույթ էր տեղի ունենում: Աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող ձեռագրերը սովորաբար չէին պատկերազարդվում: Այսպիսով, հայ մանրանկարչները հնարավորություն ունեին օգտագործել Արևելքի աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող ձեռագրերի մանրանկարները միայն: Այս հանգամանքն իր հերթին նպաստում է աշխարհիկ մոտիվների ուժեղացմանը հայկական մանրանկարչության մեջ: Կարելի է նշել առանձին դեպքեր, երբ Արևելքն իր ազդեցությունն է թողել հայկական ճարտարապետության որոշ ձևերի վրա և վերջինիս շնորհիվ այդ ձևերը փոխանցվել են մանրանկարչությանը: Որոշ գլխազարդերի և խորանների ներքևի եռանիստ կտրվածքները, որոնց հաճախ հանդիպում ենք կրիկյան մանրանկարչության մեջ, արևելյան ճարտարապետության ձևերի արտացոլումն են հանդիսանում: Այս, սկսած XII դարի վերջերից, այդ եռանիստ կտրվածքները, բյուզանդական պայտանման (սլա նման) գլխազարդի հետ մեկտեղ, մեծ տարածում են գտնում կրիկյան մանրանկարչության մեջ: Ուրեմն, արևելյան էլեմենտները հայկական մանրանկարչության մեջ կարող էին թափանցել մանրանկարչության և ճարտարապետության միջև եղած կապի շնորհիվ նույնպես:

Կրիկյան մանրանկարչությունը Արևելքի արվեստի սովորույթները ժառանգել է ուղղակի բուն Հայաստանից, որտեղ դրանք առավել ցայտում են արտահայտվել հատկապես սելջուկների արշավանքից հետո: Այսպիսով, շատ երևույթներ, որոնք կրիկյան մանրանկարչությունը մոտեցնում են Արևելքի արվեստին, անմիջականորեն կապվում են բուն Հայաստանի հետ և առավել շոշափելի են կրիկյան մանրանկարչության ձևավորման սկզբնական շրջանում, հատկապես այն ձեռագրերում, որոնցում բուն Հայաստանի ավանդները դեռ չեն վերամշակվել: Ի. Սորթիգովսկին նշում է Արևելքին բնորոշ սոխանման զմբթավոր և կղմինդրե ծածկ ունեցող կառուցվածքների առկայությունը Տյուրքիզենի համալսարանի 1113 թ. ձեռագրերում: Նման կառուցվածքներ մենք էլի ունենք Մատենադարանի № 7737 ավետարանում և 1197 թվականի՝ լճովի ավետարանում: Կարծում ենք, որ այդ տիպի ճարտարապետական կառուցվածքները Կրիկիա են փոխանցվել բուն Հայաստանից բերված ձեռագրերի միջոցով: Կարսի, Տրապիզոնի և Սեբաստիայի վերն ուսումնասիրված ձեռագրերը այս բնագավառում նույնպես որոշակի նշանակություն են ունեցել, քանի որ Արևելյան սովորույթները որոշ չափով արտահայտվել են նաև սրանց պատկերազարդման ժամանակ: Գ. Հով-

1 Ի. Սորթիգովսկին, նշվ. աշխ., էջ 21—24:

սեփյանը այս հարցին բավական մեծ տեղ է տալիս իր՝ 1066 թվականի Սեբաստիայի ձեռագրին նվիրված աշխատության մեջ¹։ Սեբաստիայի ձեռագրի զխաղարկների մեջ զերականում են արևելյան դարդապատկերները, մասնավորապես պարսկական բնույթ են կրում երկրաչափական զարդերը։ Ըստ Գ. Հովսեփյանի, փոքրիկ քառանկյունների մեջ պատկերված կիսարմավները արևելյան ժադում ունեն։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը նշում է Կարսի ձեռագրի՝ Գաղիկ թագավորի և նրա ընտանիքի մանրանկարի արևելյան բնույթը։ Սասանյան կամ մահմեդական արվեստից են փոխ առնված նաև լուսանցքներում պատկերված ժապավենավոր թռչունները։ Առանձին մատիվների թվում կարելի է նշել նաև փաթաթված պարտեզներով սխրամադերներն, որը շատ տարածված էր Կիլիկիայում։ Վերջինս Ս. Տեր-Ներսիսյանը կապում է Միջագետքի հետ, որտեղից էլ փոխ է առել սասանյան արվեստը²։

Ուշագրավ է, որ հայկական ձեռագրերում մյուս զարդապատկերների հետ մեկտեղ մենք հանդիպում ենք մահմեդական կիսալուսնին³։ Այն սովորաբար տեղավորում են խաչի ներքևի մասում՝ շուտ տված դիրքով։ Հավանաբար դրանով մանրանկարիչը ցանկացել է ընդգծել խաչի առավելությունը կիսալուսնի նկատմամբ։ Անհավանական չէ նաև, որ կիսալուսնինը հայկական ձեռագրերում դավանական ոչ մի նշանակություն չունի և արարական տառերի հետ մեկտեղ օգտագործվել է սոսկ որպես օրնամենտալ մոտիվ։

Հետադարձ, սկսած XII դարի 2-րդ կեսից, արևելքի սովորույթները Կիլիկիայում երկրորդ պլան են մղվում։ Սակայն Կիլիկիան Հայաստանի առևտրական և քաղաքական սերտ հարաբերությունները Արևելքի ժողովուրդների հետ շարունակում են նաև հետագա տարիներին։ Ամենահռուվաճակներից Կիլիկիայի հարուստ քաղաքները վաճառքի էին բերվում կիրառական արվեստի բազմաթիվ առարկաներ, որոնք չէին կարող աննկատ մնալ տեղի նկարիչների կողմից։ Անշուշտ, Կիլիկիայում աշխատող նկարիչները ծանոթ էին ոչ միայն Մերձավոր Արևելքի, այլև հեռավոր Չինաստանի արվեստի հետ։ Դրա որոշ արտացոլումը մենք տեսնում ենք 1286 թվականի ռեաշոցում⁴։ Այդ ձեռագրի 295 էջի զխաղարկի հարգաբանքի մեջ օգտագործված երևակայական դազանները (առյուծներ) հիշեցնում

1 Վերաբառ, 1910.

² S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 19.

³ Կիսալուսնին մենք հանդիպում ենք նաև բուն Հայաստանի մի շարք ձեռագրերում (Վենետիկի 151 ձեռագիրը, այսպես կոչված Բագնայրի ավետարանը, Հազգաթի ավետարանը և այլն)։ Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens, p. 33, pl. X. XII դարի Կիլիկիայի ձեռագրերից 1166 թ. ավետարանը (Մսմ. № 7347)։

են շինական վարպետների պատրաստած փղոսկրյա առարկաները: Ճաշոցիչ մի այլ խորանի վրա մենք տեսնում ենք շինական հրեշների Սակաթն այս աները մեռած են որպես մասնակի երևույթներ և բնորոշ չեն կրիկյան մանրանկարչությանը:

Կրիկյան հայկական պետությունն իր գոյության հենց առաջին տարիներին շփվում է խաչակիրների հետ: Արևմտաքի պետությունների հետ հարաբերություններն ավելի սերտ բնույթ են կրում ևս Բ-ի Թագավորությունից հետո (1198): Եղակի չէին այնպիսի դեպքերը, երբ քաղաքական նպատակներով Կրիկիայի Թագավորական ընտանիքի անդամները ամուսնական կապեր էին հաստատում Եվրոպայից եկած իշխանների ու խաչակիր ասպետների հետ: Սա նպաստեց այն բանին, որ Կրիկյան պալատական կենցաղի մեջ մտնեն Արևմտաքի բարձր ազնվականությունը հատուկ շատ սովորություններ: Իրենց շքեղությամբ մրցման մեջ մտնելով խաչակիր ասպետների հետ, Կրիկյան հայ իշխաններն ու Թագավորները ամեն ինչով աշխատում էին նմանվել նրանց, ընդհուպ մինչև հագուստի ձևերն ու մազերը հարգարելու եղանակը:

Ֆրանսերեն լեզուն դառնում է պալատական լեզու: Այս տեսակետից ուշադրով է ներսևս կամրոտնացու ուղերձը ևս Բ Թագավորին: Ուղերձում կամրոտնացին պախարակում է Թագավորին, նրա ժառանգորդության համար, այն բանի համար, որ պալատում իշխանները զլխաբաց են ման գալիս, ֆրանկա իշխանների նման կարճ մորուք և մազեր են պահում և այլն: Հայերեն պաշտոնական տիտղոսները փոխվում են եվրոպականներով (կոնեստաբլ, մարշալ, սենշալ, բարոն, սիր և այլն): Վենետիկի և Ճենովայի հետ առևտրական սերտ հարաբերություններն իրենց հերթին նպաստեցին աշխարհի ամենահեռավոր ժայռամասերից բերած արվեստի առարկաների տարածմանը: Այս ամենը չէր կարող իր կնիքը չդնել Կրիկյան հայկական կուլտուրայի ընդհանուր զարգացման վրա:

Խոսելով Կրիկյան մանրանկարչության վրա թողած արևմտանվոր պական մանրանկարչության ազդեցության մասին, անհրաժեշտ է հենց սկզբից նշել, որ Արևմտաքի ավանդները Կրիկիա են երթնափանցել շատ ավելի ուշ, քան բյուզանդականը կամ արևելյանը, քանի որ վերջիններս իրենց կնիքն են դրել դեռ բուն Հայաստանի, Նախակրիկյան ձեռագրերի վրա և դրանց միջոցով էլ ներթափանցել են Կրիկիա: Անհրաժեշտ է նշել նաև, որ եթե բյուզանդական գրքի ձևավորման արվեստը բուն Հայաստանում պատրաստված հայերեն ձեռագրերի միջոցով զգալի դեր կատարեց XII դարի երկրորդ կեսում, այսինքն՝ Կրիկյան մանրանկարչության ձևա-

1. И. Орбели, Киликийская серебряная чаша конца XII в. (Сборник, памятники эпохи Руставели, стр. 170—171).

վորման շրջանում, ապա Արևմտադի հետ կիլիկյան մանրանկարչությունը շփվում է իրեն հեռավոր արվեստի հետ և այն ժամանակ, երբ իր հիմնական գծերով արդեն ձևավորվել էր Դրանով է բացատրվում այն փաստը, որ Արևմտադի արվեստի ազդեցությունը կիլիկիայի մանրանկարչության վրա կրում է մասնակի բնույթ և այնպիսի խոր արժաններ չի գցում, ինչպես բյուզանդական արվեստը։ Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանից մեզ հայտնի չէ ոչ մի ձևագիր, որն սովորապես կախման մեջ լինեք արևմտյան մանրանկարչության սովորություններից, կարող ենք նշել միայն առանձին, մասնակի փոխառություններ։ Ենթադրվում է, XIII դարի մի շարք առաջավոր նկարիչների ստեղծագործություններում այս ուղղությամբ կարելի է գիտել որոշ աշխուժացում, սակայն դա կիլիկյան մանրանկարչության մեջ չափավոր փոփոխություններ չի մտցնում։

Գեո Ա. Ուլարովն է նշել, որ 1270 թվականի Աստվածաշնչի 145ա էջում (Մատ., № 345) պատկերված Հեռու Նովիեր ներկայացված է XIII դարի Արևմտյան ապակեների զրահավորմամբ¹։ Իսկուպես, կիլիկյան մանրանկարներում հաճախ կարելի է հանդիպել նման զրահներ կրող ռազմիկների, խորանների մյուս զնկարատիվ մոտիվների մեջ հանդիպում են ձիավոր ապակեներ, որոնք, ժամանակի եվրոպական սովորության համաձայն, գլխարաց են և ունեն նեղ հագուստներ։ Արևմտյան ժողովիկ հագուստներ կան նաև 1286 թվականի ռազմիկ մանրանկարներում։ Այս ձևագրի առաջին անվանաթերթի վրա պատկերված ֆիգուրներից մեկը ձիավորն ունի, այսպես կոչված, «ֆլուր դե լիս» (une fleur de lis)² նման մանրանկարներից շատ բան կարելի է քաղել այդ ժամանակվա կիլիկիայի կենցաղի, հագուստների, զրահավորման և այլնի վերաբերյալ։

XIII դարում արևմտյան մանրանկարչության մեջ գերիշխում էր գոթական ոճը, որը իր բարձր արտահայտությունը գտավ Ֆրանսիայում (Փարիզի դպրոց)³։ Հիմնական հուշարձանները, որտեղ գոթական մանրանկարչության առանձնահատկությունները հանդես են եկել իրենց դասական ձևերով սուրբ Լյուդովիկոսի (1252—1257) երկու սաղմոսարաններն են։ Ահա XIII դարում արդեն ձևավորված այս ոճն է թափանցում

¹ А. Уваров, Эчминадинская библиотека (Труды V Всероссийского Арх. Съезда, 1882, стр. 361).

² Л. А. Дурново, Портретное изображение на пераом заглавном листе «Чашона» 1288 г. (Известия АН АрмССР, № 4, 1946, էջ 64)։ Աւելւմ, Սիւսան, էջ 48։

³ Michel, Histoire de l'art, т. III, 1906. Emile Barlat, Le style gothique, Paris, 1943. L. Réau, L'Art gothique en France, Paris, 1945.





Կիլիկիա և որոշ հետքեր թողնում տեղի մանրանկարիչների ստեղծագործությունների վրա:

Գոթական ձևերի փոխառման ավելի ցայտուն օրինակ է Աստվածածայրը Մանկան հետ մանրանկարը 1295 թ. Աստվածաշնչում (Մատ. Ձ 180, պատ. 65): Այստեղ Աստվածածայրը պատկերված է ամբողջ հասակով Մանուկը ձեռքին զգորովալից: Գիրքով: Աստվածամոր հագնազ գիրքը, մարմնի ձգված համամասնությունները ընդգծող հագուստի ծալքերը հիշեցնում են զաթական քոնդակագործության հուշարձանները: Այս մանրանկարի սրածայր կամարներով ճարտարապետական ֆոնը եռյակս կապվում է գոթական ձևերի հետ: Արևմուտքի բնորոշ գծերից կիլիկյան մանրանկարչության մեջ իրենց արտացոլում են զտել նաև յուրովի ոճավորված բուսական մոտիվները: Գոթական ոճը XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերում համեմատաբար ավելի պարզ է արտահայտվել օրնամենտալ մոտիվների մեկնարանություն մեջ: Այդ տեսակետից բնորոշ է բուսական մոտիվների յուրովի ոճավորումը: Բուսական այդ զրվագները, որոնք պարուրում են թեմատիկ պատկերները, ստեղծելով լեռնատիպ շրջանակներ, բարակ ցողունով ձգվելով ամբողջ էջի երկարությամբ զարգարում են անվանաթերթերը, լուսանցազարդերը: Տերևները մեկնարանված են լոր, կարծես մետաղից՝ պատրաստված լինեն: Այս տեսակետից հետաքրքիր է 1286 թվականի՝ ճաշոցի՝ զարդապատկերների յուրօրինակ մեկնարանությունը, ինչպես և Վասակ իշխանի համար գրված Երուսաղեմի Ձ 2568 ձեռագրի լուսանցազարդերից մի քանիսը (պատ. 102): Դրանցից մեկը պատկերում է պատանի Հիսուս Քրիստոսին Երուսաղեմի տաճարում քաղցելիս: Փոքրիկ մանրանկարը վերևից պսակված է զաթական տիպի աշտարակով, իսկ ներքևից բարակ ցողունի վրա ձգվում է տերևներից կազմված զարդապատկերը, որը վերջանում է գոթական օրնամենտիկային բնորոշ սուր փշիկներով: Նման բնույթի է նաև մյուս լուսանցազարդը, որը ներկայացնում է ավետանք տեսարանը: Փոքրիկ մանրանկարը շրջափակված է վերևից և ներքևից ձգված բնորոշ բուսական զարդապատկերով: Մի օրինակ ևս՝ Քրիստոսի երկրպագությունը պատկերող մանրանկարը Մատենադարանի Ձ 7651 ձեռագրում (պատ. VII): Այստեղ Աստվածածայրը Մանկան հետ նստած է զահի վրա, որն ամփոփված է բարակ սյուների վրա հենվող զմբեթավոր ծածկի տակ: Այդ ծածկի ներքին անկյուններից ձգվում են ոճավորված ցողուններ, սրածայր վերջավորություններով: Նման զարդապատկեր է ձգվում զահի ներքևի մասից և շրջափակում է շուվանի երազը մանրանկարը: Գոթական մոտիվները հիշեցնող ֆանտաստիկ բուսական շրջապատում է պատկերված նաև Աստվածածայրը մանուկ Հիսուսը գրկին, հիշված ճաշոցի մանրանկարներից մեկում: Սակաթ կարևոր է նաև այն, որ ինչ-

պէս Արեւմուտքում, այնպէս էլ Կիլիկիայում փոխվում է սրբազան գրքերի բուն նշանակութիւնը: Հարուստ հարգարանք ունեցող փոքրիկ ձեռագրերը օգտագործվում են որպէս պնդանքի առարկաներ և նրանց դործածելը մի տեսակ մոգայական է դառնում: Սա է պատճառը, որ XII դարից սկսած Արեւմուտքում առավել տարածում են գտնում սաղմոսարաններն ու աղոթագրքերը: Այս շրջանի եկրոպական մանրանկարչութիւնն պահպանված հուշարձանները՝ Ֆիլիպ թագավորի կնոջ (մահացել է 1236 թ.) սաղմոսարանը՝ Եանաիլիի թանգարանում, Մարգարիտա Բուրգունդացու՝ Կառլոս առաջինի աշու 1273 թվականի սաղմոսարանը՝ սուրբ Ժենեւայի գրադարանում, թագուհի Բլանշ Կասակացու սաղմոսարանը՝ Փարիզի Արսենալի գրադարանում, № 1186 և, վերջապէս, վերը հիշատակված սուրբ Լյուդովիկոսի սաղմոսարանը (Փարիզի ազգային գրադարանում, № 10525 և Ուստ Տմոսոնի ժողովածուում), գերազանցապէս բարձրաստիճանի պալատականների անհատական դործածութիւնն համար են պատրաստված: Հայաստանում սաղմոսարանը նման՝ ամրածում չի ունեցել, սակայն Հին և Նոր կուսակարանները ազնվական բարձր խավերի ներկայացուցիչների համար եղան նպատակին ևն ժառանգել Կիլիկյան թագուհիներ Կեռանը և Մարիունը, թագավորներ՝ Լեոն Գ-ն, Հեթում Ա-ն, Հեթում Բ-ն, Եպիսկոպոս Հովհաննէսը, Կոստանդին Ա կաթողիկոսը, իշխան Վասակը և շատ ուրիշներ ունեն մանրանկարներով ու շքնդ կաղմերով շատ հոխ զարդարված ձեռագրեր:

Նյութերի բացակայութիւնն պատճառով մենք հնարավորութիւն չունենք հետեւելու Կիլիկյան մանրանկարչութիւնն զարգացման ընթացքին 1113 թվականից մինչև XII դարի երկրորդ կեսը: Այս հատվածը կարելի է բնութագրել որպէս անցման շրջան՝ Կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի ոճից դեպի XII դարի երկրորդ կեսը, երբ արդեն ձեռավորվում են Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի յուրահատուկ գծերը: Այս շրջանի առաջին ձեռագիրը 1151 թվականի Վենետիկի Միխիթարյանների մոտ եղած № 1568 ավետարանն է, որն ունի միայն ժաղկապարզված անվանաթերթեր ու ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը: Այս մանրանկարներն իրենց առանձնահատկութիւններով դեռևս կապվում են բուն Հայաստանի սովորույթների հետ¹:

Մատենադարանում պահպանվող 1166 թվականի ավետարանը, (№ 7347) շաղկապող օղակ է հանդիսանում Կիլիկիայից դուրս պատկերա-

¹ Բ. Ս ա բ գ ո յ ա ն, Մայր ցուցակ, էջ 742—748:

զարգւած ու բյուզանդական արվեստին մօտիկ գտնվող կիլիկյան վաղ շրջանի և XII դարի վերջում պատկերազարգւած ձեռագրերի միջև:

1166 թվականի ավետարանը գրվել և պատկերազարգւծվել է եպիսկոպոս Առաքելի համար, որի դիմանկարը տեղավորված է Մատթևոսի ավետարանի սկզբում (պատ. 40): Առաքելը՝ գահի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսին գիրք է մատուցում: Մանրանկարի ներքևում մակագրված է «Տեր Առաքել ստացող ասրայո: Ձեռագիրն ունի նաև ժաղկազարգւած խորաններ, անվանաթերթեր, լուսանցազարդեր և ավետարանիչների պատկերներ: Այս մանրանկարներում բյուզանդական ազդեցությամբ կատարված ձեռագրերին հատուկ զարդապատկերների հետ մեկտեղ կան նաև այնպիսիները, որոնք բնորոշ են կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերին: Այս առումով հետաքրքիր են անվանաթերթերը և խորանները (պատ. 41—46), որոնց հարգարանքը, երբ մոտիվներով հանդիպում ենք առաջին անգամ՝ կապվում է վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերի հետ: Այն ժամանակ, երբ ականթի տերևներից կազմված խոյակները և լՄԵ-ձևան գլխազարդերը (վերջինիս հետ հայկական ձեռագրերում հանդիպում ենք առաջին անգամ) կապվում են Բյուզանդիայի հետ, խորանների վրա պատկերված սիրամարդերը հիշեցնում են 1066 թ. Սերաստիայի ավետարանը (պատ. 10): Դրանք կիլիկիայում առաջին անգամ հանդիպում են դեռ 1113 թվականին (Մատ. № 6763): Սերաստիայի ձեռագրի հետ են կապվում երկգլխանի արծիվը և Եմվեսոսի թուղթը Կարախանոսին: զարդարող խորանի երեսակայական թառևները: Հանրահայտ է, որ արծիվը և սիրամարդը ամենահին ժամանակներից տեղ են գտել հայկական ճարտարապետական հուշարձանների բարձրաքանդակներում: Արծիվի պատկերը բացի խորհրդանիշ լինելուց դեռ VII դարում ռենցել է նաև զեկորատիվ նշանակությամբ (Զվարթնոցի խոյակները): Հետագա տարիներում արծիվը մեծ տեղ է զբաղում կիլիկյան ձեռագրերի խորանների ժաղկազարդման մեջ: Որպես զարդապատկեր արծիվն առաջին անգամ օգտագործվել է 1066 թ. Սերաստիայի ձեռագրում: Սակայն 1166 թ. ձեռագիրը բուն Հայաստանի հետ է կապվում պատվիրատու Առաքելի և ավետարանիչների պատկերների միջոցով (պատ. 40, 47—49): Դրանք ներկայացված են բավական արխանի ոճով: Հագուստի ծալքերը կատարված են խիստ պայմանական ձևով: Դեմքերը զուրկ են բնականոն պլաստիկայից: Այս բոլորի հետ մեկտեղ, ուսումնասիրվող ձեռագրում հանդես են գալիս որոշ գծեր, որոնք հետագայում դառնում են կիլիկյան մանրանկարչության բնորոշ հատկություններ: 1166 թ. մանրանկարները համեմատաբար պակաս մոնումենտալ են, խորանները կորցրել են իրենց ճարտարապետական կառուցվածքային բնույթը: Խորանների սյուները ավելի բարակ են

և քննե, նրանց խոյակները կազմվում են զույգ թույններից¹, դեմ-դեմաց կանգնած զազաններից ու առյուծի դիմակներից (պատ. 41—42), նմանատիպ խոյակները շատ բնորոշ են կիլիկյան մանրանկարչությանը։ Այսպիսով, ուսումնասիրվող ձևապարի մանրանկարներում արդեն հանդես են գալիս այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնց հետագա զարգացումը հանգեցնում է XIII դարի ոճին։

Պահպանված հուշարձանները ցույց են տալիս, որ XII դարի երկրորդ կեսի ընթացքում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ տեղի են ունենում արժատական փոփոխություններ։ Զեւազրերի մի խումբ, որոնց մանրանկարներն ունեն ռեալիստիկ ընդհանուր առանձնահատկություններ, բավականաչափ նյութ են տալիս XII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան մանրանկարչությանը բնութագրելու համար։ Դրանք են՝ Սրեանի Մատենադարանում պահպանվող 1173 թվականի քնարիկի զարդապատկերները, Վենետիկի Միսիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թվականի ազնետարանը (№ 1635), Բայթիժորում Ուշուլերի ժողովածուի 1193 թ. ազնետարանը (№ 538) և Լիզլի 1197 թ. ազնետարանը։

Այս ձևապարի հուշարձանների (որոնց մասին մանրամասն կխոսվի հետագայում) մանրանկարներից հյնելով, կարելի է համարձակ ասել, որ Կիլիկիայում միաձուլվում և մի յուրակերպ ամբողջականություն են կազմում այն երկու հիմնական ռեալիստիկ հասանքները, որոնցից մեկը որպես հիմք բխում է բուն Հայաստանից, մյուսը՝ իբրև օժանդակ միջոց՝ Բյուզանդիայից։ Այսպես, այն բոլոր նոր գծերը, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտնում XII դարի վերջին քառորդի կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, վերջնականապես ձևավորվում ու հասունանում են XIII դարի երկրորդ կեսում, այնպիսի նկարիչների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Կոստանդինը, Կիրակոսը, Վաթգանը, Հովհաննեսը, Արքանդարը Հովհաննեսի մոտ աշխատող նկարիչները և, վերջապես, Թորոս Ռոսլինն ու մի շարք անանուն վարպետներ։

Այդ ոճին բնորոշ են պլաստիկ և գունային նրբագեղ ձևերը, որոնք հարգարանքին տալիս են արտակարգ հմայք։ Խորանները կորցնում են իրենց ճարտարապետական-կառուցվածքային բնույթը։ Տիպոսաթիվների հորիզնվածքը դառնում է ավելի հավասարակշռված։ Դեկորատիվ առանձին դրվագները՝ էլի վրա դասավորված լինելով բարձր վարպետությանը և գեղարվեստական արտակարգ տակտով, ընկալվում են որպես օրգանական մի ամբողջություն։ Կիլիկյան մանրանկարիչների մոտ բարձր զարգացման է հասնում զարդանկարչությունը, որը խիստ բազմազան է

¹ Նման խոյակներ առաջին անգամ հանդիպում ենք Կարսի ազնետարանում, տե՛ս A. Tchobanian, La Roseraie d'Arménie, t. III, p. 104.

և երբեք չի կրկնվում: Զարդապատկերներն ամբողջապես ծածկում են խորանների և կիսախորանների վերևի քառակույտները՝ յթողնելով ազատ ոչ մի տեղ: Նկարիչները վարպետությամբ են կատարում բարդ հյուսվածքավոր զարդապատկերները: Բուսական դրվագները վիրտուոզ ձևով միահյուսվում են ֆանտաստիկ կենդանիների, թռչունների և մարդկային ֆիգուրների հետ: Կիլիկիայի մանրանկարիչները խորանների հարդարանքի համար օգտագործում են նույնիսկ մերկ պարուհիների և մերկ մարդկանց ֆիգուրներ, շինական դրակոններին հիշեցնող ֆանտաստիկ հրեշներ: Պարզ և արտահայտիչ է դառնում գծանկարը: Ոճավորումը շատ հաճախ իր տեղը դիչում է բնականորեն պատկերված ծաղիկների ու կենդանիների կոնկրետ տեսակներին:

Կիլիկյան պատկերազրույթունը հիմնականում մնում է կանոնական սխեմաների շրջանակներում: Սակայն այդ սխեմաների մեջ են ներմուծվում շատ նորություններ: Կիլիկյան նկարիչները, որքան էլ կապված էին բարձր խավերի և եկեղեցու հետ, այնուամենայնիվ հաճախ խախտում էին պատկերազրական կանոնները՝ իրենց մանրանկարներին հաղորդելով աշխարհիկ բնույթ: Թեմատիկ մանրանկարների կոմպոզիցիան արտահայտիչ է, դինամիկ: Սա առանձնապես բնորոշ է XIII դարի երկրորդ կեսի ձեռագրերի մանրանկարներին: Մարդկային ֆիգուրները այդ մանրանկարներում իրենց սրբնթաց շարժումներով պատկերված են եռաչափ տարածության մեջ: Նրանց դիրքն ու կեցվածքը, հակառակ վաղ շրջանի հայերեն ձեռագրերի մանրանկարներին, միատիպ ֆիգուրալ չեն: Զգուշելով ֆիգուրներին տալ ավելի բնական և համոզեցուցիչ տեսք, կիլիկյան մանրանկարիչները նրանց պատկերում են զանազան դիրքերով: Հատկապես բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներում ազատ կերպով դասավորում են ինչպես ճակատային՝ անֆաս, այնպես էլ պրոֆիլ կամ երեք քառորդ դիրքով: Եարժամները դառնում են ավելի արտահայտիչ, համոզիչ և թեթև: Հագուստը մարմնի վրա նստում է բնական ժալքերով՝ ընդգծելով մարմնի առանձին մասերը ու պլաստիկան: Այդ ժալքերի ու թեթև թաղման է և անհանգիստ: Այն կապված է ֆիգուրի դիրքի, ձեռքերի ու ոտքերի շարժման հետ: Դրանք երբեմն իջնում են ուղղաձիգ գծերով, կամ կազմում սուրանկյուններ, իսկ վերջավորություններում փոքրիկ զանգույցներ: Այս բոլորի մեջ հաճախ գերիշխում է գծանկարը՝ ստեղծելով յուրովի գծային ու թեթև, երբեմն ուժեղացնելով ոսկյա ռասխտիչ առկայությամբ: Բնորոշ է դառնում առանձին հատվածների խնամքով մշակումը:

Կիլիկյան մանրանկարչության ծաղկուն շրջանում դիտելի է ոճական երկու հոսանք: Առաջինը համեմատաբար ազատ, գեղանկարչական է, ուր մանրանկարիչը ոչ միայն անկաշկանդ վերաբերմունք է ցու-

ցարեքում պատկերադրական սխեմաների նկատմամբ, ավետարանական թեմաները հաճախ յուրովի է մեկնադրում, այլև ազատ է կատարողական տեխնիկայի, դույնների համարձակ գործածման բնագավառում (Թորոս Թասլինի պատկերադրողված ձևադրերը, Մատ. № 7651, Յրիթի պատկերաստրահի № 3218 ձևադրերը)։ Որոշ մանրանկարիչներ (Թորոս Թասլին) ընդգծում են պատկերվող երևույթի և պերսոնաժների ներքին հոգեբանական կազմը։ Մյուսները, զծային ուժը, որը թերևս ավելի տարածում գտավ XIII դարի վերջին քառորդում (Սրուսազեմ, № 2568, Նրուս., № 2563, Մատ. № 9422, Մատ., № 180, Մատ., № 978 և այլն) և պատկերադրական կանոնիկ ձևերի նկատմամբ ունեցած պահպանողական վերաբերմունքի հետ մեկտեղ, հիմք հանդիսացավ հետագա՝ անկման շրջանի (Սարգիս Պիծակի) համար։

Համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի կիլիկյան ձևադրերի մոճրանկարներում մեծ տեղ են գրավում ճարտարապետական կառուցվածքները, որոնք ամբողջապես ծածկում են կոմպոզիցիայի ֆոնը, երբեմն հիշեցնելով հայկական միջնադարյան ճարտարապետական ձևերը։ Կիլիկյան վարպետների գունապնակը հարուստ է, գունային դամման անհամեմատ զարգացած։ Կանոնական դարձած գույների ստեմաններում կիլիկյան վարպետները կարողանում են օգտագործել զանազան երանգներ և ամեն անգամ ստեղծել ինքնատիպ գունային համադրություններ։ Ոսկին, կարմիրը, կապույտը, երկնադույնը, կանաչը, մանուշակագույնը, դեղինը տեղադրվում են ափսոսի հարաբերություններով, որ զերծ մնալով ավելորդ, աչք ծակող վառվառությունից, ստեղծում են նուրբ, իրենց մարդույթամբ պայծառորեն փայլփրոզ և համադրություններով ակնհաճ գունային դամմա։ Ի տարբերություն բուն Հայաստանի X—XI դարերի մանրանկարիչների, որոնք տարածությունը սովորաբար ծածկում են հարթ գունային շերտով, կիլիկյան վարպետներն օգտագործում են կիսատոներ՝ ստեղծելով նուրբ անցումներ, հասնելով գեղարվեստական արտակարգ արտահայտչականության։ Հրաժարվելով հարթ գունային հնարքներից, կիլիկյան մանրանկարիչները առարկաների ձևերը ընդգծում են ավելի բաց վրձնահարվածներով։ Առանձնապես երբազայն մշակման են ենթարկվում խիստ ասկետ արտահայտություն ունեցող դեմքերը, որոնց զրվատումը կատարվում է մուգից դեպի բաց ընթացող փոխանցումներով։

Ի մի լերերով ասվածը կարող ենք եզրակացնել, որ կիլիկյան Հայաստանը, նրա պատմական զարգացման որոշ շրջանում, իր հիմքում ունենալով ազգային հարուստ ավանդություններ և օգտագործելով հարևան Ժողովուրդների արվեստի նվաճումները ստեղծում է զրքի գեղարվեստական ձևավորման առանձնահատուկ ոճ։

ԿԻՒԿՑԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԳԼԽԱՎՈՐ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ

Մինչ այժմ, կիլիկյան մանրանկարչությունը դիտվել է որպես մի ամբողջական ու միատարր դպրոց: Հայկական մանրանկարչությունն ուսումնասիրողները հիմնականում զբաղվել են բուն Հայաստանի և կիլիկյան մանրանկարչության միջև եղած ռեալական տաճանահատկությունների բացահայտմամբ: Ընդհանուր բնութագրումից և առանձին գծերի բնորոշումից այն կողմ նրանք չեն անցել:

Տյուրքինգենի համալսարանի դոսցաբանում պահպանվող 1113 թվականի ավետարանի մանրանկարներին նվիրված աշխատության մեջ¹ Ի. Ստրժիգովսկին առաջին անգամ փորձ է անում Դրազարկի գրչատունը քննարկել որպես կիլիկյան մանրանկարչության մի ինքնուրույն կենտրոն: Նա փորձում է ճշտել այդ գրչատներին վերաբերող որոշ պատմական տվյալներ (գործունեության սկզբնավորման և այլն): Սակայն այս աշխատության մեջ հեղինակը քննարկում է Դրազարկում գրված և պատկերազարդված միայն մեկ ձեռագիր և բավարարվում առանձին դեկորատիվ դրվագների ակունքները որոշելով (հատկապես գլխատառերի):

Կիլիկյան դպրոցների հարցը չի լուծված ախպիսի աշխատություններում, որոնք ամբողջապես նվիրված են կիլիկյան մանրանկարչությանը²: Մի քանի խոսք գտնում ենք միայն Գ. Հովսեփյանի «Գոստանդին Ա կաթողիկոսը աշխատության մեջ, Նա նշում է կիլիկյան կուլտուրայի երեք կենտրոն: Դրանք են Դրազարկը, Հոռմկյան և Սկևռան: Ըստ Գ. Հովսեփյանի այդ գրչատները շնայած ունեն որոշ առանձնահատուկ գծեր,

1 Ի. Ստրժիգովսկի, Նշվ. աշխ.

2 Մ. Տեր-Մովսիսյանի հոգածները բնագրական հանդեսի 1910 և 1913 թթ. համարներում, Գ. Հովսեփյանի «Գոստանդին Ա կաթողիկոսը (շնորհիվ և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ), Ս. Տեր-Ներսիսյանի հայտնի աշխատությունների առանձին հավաքածուները և այլն:

աթուամենաբնիվ համդես չին գայիս որպես ինքնություն գրություն կենտրոններ: Ցավոք, նա չի դարգացնում իր այս միտքը և չի տալիս այս կենտրոնների բնութագրերը: Կարելի է հիշատակել նաև Ալիքյանի աշխատությունը՝ նվիրված 1197 թվականին՝ Լիտվի ավետարանին, որտեղ հեղինակը բավարարվում է Սկևռայի գաղտնի միայն մեկ ձեռագրի ուսումնասիրությամբ:

Հարց է ծագում: Կրիլիկյանում գոյություն ունեցե՞լ են մանրանկարչական առանձին գաղտնիքներ: Եթե եղել են, ապա ինչպիսի՞ն են դրանց առանձնահատկությունները: Բանն այն է, որ ոչ միայն Կրիլիկյան, այլև հայկական մանրանկարչության մյուս գաղտնիքն էլ մինչև հիմա անհրաժեշտ չափով չեն ուսումնասիրված և երբ հարց է առաջանում այդ մասին, առաջին հերթին նկատի է առնվում սեփական այնպիսի ակնառու տարրերություններ, ինչպիսիք, օրինակ, կան Վանի և մյուս գաղտնիքների միջև: Ուստի անսոփոք կարող է թվալ, երբ մի ընդհանուր ուղղության մեջ գիտվում են տարրեր հոսանքներ:

Կրիլիկյան մանրանկարչության մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ կրիլիկյան գրքի գեղարվեստական ձևավորման արժեքներ չի կարող դիտվել որպես մի ամբողջականություն, որ գոյություն են ունեցել առնվազն երեք ինքնություն գաղտնիք, որոնք տարրերվում են մեկը մյուսից և պատմական կոնկրետ ժամանակաշրջանում կատարել են որոշակի գեր:

Այսպիսով, աշխատություն մեջ առաջին անգամ փորձ է արվում կրիլիկյան ձեռագրերը խմբավորել առանձին գաղտնիքների շուրջը և որոշել նրանց տեղը ինչպես կրիլիկյան, աթապես էլ հայկական մանրանկարչության մեջ ընդհանրապես:

Կրիլիկյան մանրանկարչության պատմական ուղին առանձին գաղտնիքներով դժվար է ընկալել, որովհետև այն չի ընթացել ուղղագիծ մի ճանապարհով և չի կազմավորվել պարզ սահմանագծով՝ էտապներով: Դրանք երբեմն դուրահեռ (Հոսմկյա, Արքանդրայր Հովհաննես հայկական գաղտնիք, մասամբ Սկևռա), երբեմն էլ փոխադարձ շարունակություն կազմող (Դրադարկ, Սկևռա, Հոսմկյա) ուղիներ են: Ուշագրավ է, որ այդ գաղտնիքները, առանձին-առանձին վերցրած, իրենց բնորոշ առանձնահատկություններով հանդես են եկել պատմական որոշ շրջանում, որից հետո մղվել են հետին պլան: Այսպես, օրինակ՝ Դրադարկը՝ այդ կենտրոններից հնագույնը, հանդես է գալիս XII դարի առաջին քառորդում: Իսկ Սկևռան, որը հանդիսացավ բո՛լոր կրիլիկյան ոճի ձևավորման հիմնական օջախը, հանդես է գալիս XII դարի երկրորդ կեսում: Հոսմկյան, Գոնեբը, Ակները





և Բարձրերորդը («Արքաքաղաքայր-Հովհաննեսի դպրոցը») խնայելույն նշանակությամբ ստացան XIII դարի երկրորդ կեսում: Ընդ որում, անհրաժեշտ է նշել, որ հենց XIII դարի վերջին քառորդում (կապված Հռոմկլայի մանրանկարչության բարձր վերելքի հետ, որտեղ մի տեսակ ի մի բերվեց կիլիկյան վարպետների միջև այդ ունեցած նվաճումները), կիլիկյան մանրանկարչությունը համեմատաբար մոնոլիտ է դառնում և արտահայտում է գեղարվեստական մի ընդհանուր ոճ: Թերևս այս համագամանքն էլ հիմք է հանդիսացել կիլիկյան մանրանկարչության մեջ անտեսելու առանձին դպրոցների գոյությունը:

Այսպիսով, կիլիկյան մանրանկարչության ամենավաղ շրջանում XII դարի առաջին քառորդում, Դրազարկի վանքում ձևավորված գրքի զարդարման արվեստը պահպան ինքնուրույն է և շատ գծերով դեռ կապված է հայկական մանրանկարչության զարգացման նախորդ էտապների հետ: XII դարի երկրորդ կեսը կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի ձևավորման շրջանն է: Այս շրջանում լայն գործունեություն են ծավալում Սկևռայի և Մլիճի զրուստները: Սկևռայի դպրոցը այն գլխավոր օջախն էր, որտեղ կազմավորվեցին կիլիկյան մանրանկարչության նոր ոճի հիմնական գծերը: Եվ, վերջապես, XIII դարի երկրորդ կեսում գլխավոր կենտրոնը դառնում է Հռոմկլան և նրան զուգահեռ, բայց ոճային առանձնահատկություններով միանգամայն ինքնուրույն, Արքաքաղաքայր-Հովհաննեսի դպրոցը (Ակներ, Գոներ, Բարձրերորդ): Այս շրջանում Հռոմկլան իր ազդեցությունը տարածում է համարյա բոլոր դպրոցների վրա: Այդ է պատճառը, որ XIII դարի երրորդ քառորդում կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը հանդես է գալիս ընդհանուր միասնական ժողով: Հռոմկլայի զրուստներում ստեղծված փառահեղ մանրանկարներով ձեռագրերը իրենց բարձր արվեստով իրավամբ հայ մանրանկարչության ամենակատարյալ ստեղծագործություններից են համարվում:

Որակական նոր էտապ է XIV դարը, երբ կիլիկյան հայկական պետության թուլացման հետ մեկտեղ անկում է ապրում նաև կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը:

* * *

Կիլիկյան Հայաստանի կուլտուրական կենտրոններից հնագույնը Դրազարկի (կամ Թրազարկ) վանքն է կամ անապատը¹: Դրազարկի մասին եղած տեղեկությունները բավականին կցկտուր են: Դրազարկի մասին

1 Այնչաև Դրազարկ քաղ. հետևյալ կերպ է ստուգարանում «...առ որս միարան առ պատմիչս և առ յիշատակագիրս գտանեմք գրեալ Դրազարկ, և համարեմք ստուգարանել Դրան զարկ. բախումն, յանձանթ ինչ մեզ պատեաւէ այսպէս առաջբաւ. բայց արքունական պատմիչս հնագիր և ընտիր՝ սաւկ և ամենայն ուրեք Թ տառի՝ գրե

առաջինը հիշատակում է XII դարի պատմիչ Մատթեոս Ուսհայեցին՝ «Մեծ անապատն, որ Դրազարկ կոչի», գտնվում էր «ի գաւառն Անաւար-դա ի մեծ անապատն, որ Դրազարկ կոչի, զոր նորոգեաց մեծ իշխանն Հայոց Քորոս» (1100—1129)¹։ Արկարդ անգամ պատմիչը Դրազարկի մասին հիշատակում է վանքի առաջնորդ Գևորգ վարդապետ Մեղրիկի մահվան կապակցությամբ (մահ. 1114 թ.)²։

Սամուել Անեցին վկայում է, որ իշխան Քորոսը ընդարձակելով իր երկիրը, կառուցեց Դրազարկ և Մաշկեոր վանքերը³։ Սակաճ Մատթեոս Ուսհայեցու վկայությամբ մեզ ավելի հավանական է թվում։ Ինչպես հայտնի է, այդ տերիտորիան իշխան Քորոսը նվաճել է Բյուզանդական կայսրությունից։ Անհավանական չէ, որ Քորոսը նորոգած լինի նախկինում արգան գոյություն ունեցած հունական եկեղեցին կամ վանքը հարմարեցնելով աճ հայկական դավանարանությանը։ 1169 թ. վանքը երկրորդ անգամ նորոգվել է Քորոս 2-րդի կողմից⁴։

Հ. Սարթիզովսկին Տյուրիեղենի համայնարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թ. հայերեն ավետարանի մասին գրած իր աշխատության մեջ⁵ փորձում է ճշտել Դրազարկին վերաբերող մի քանի մանրամասնություններ (հատկապես նրա հիմնադրման ժամանակաշրջանը)։ Սարթիզովսկու այն ենթադրությունը, որ Դրազարկը գոյություն է ունեցել դեռևս IX դարում և, որ այդ ժամանակ արդեն այնտեղ ընդօրինակվել են ձեռագրեր՝ անհամոզիչ է։ Հեղինակն իր եզրակացություններում հիմնվում է ուսումնասիրվող ձեռագրի ոչ իսկական հիշատակարանում եղած տեղ-յաճերի վրա։ Ըստ Սարթիզովսկու 1113 թ. Տյուրիեղենի ավետարանը իբր թե արտագրված է մի այլ՝ 893 թ. գրված ձեռագրից։ Ինչպես հետագայում պարզվեց դա չի համապատասխանում իրականությանը, որովհետև Տյուրիեղենի ավետարանի գտնված իսկական հիշատակարանում եման տեղեկություններ չկան⁶։ Սարթիզովսկու կարծիքը անհավանական

Ք ր օ ւ ւ ր Կ . և հարկ է թե ոչ վարդապետ, այլ յայլ խն տուլութենէ գիտիցէ պատ-
ճառս նախդիսի կոչման. ոչ վարկպարագի գրան բախումն, այլ թրի և սուսերի զարկումն,
եթէ քաշին Քորոսի, և եթէ այլոյ ուրուք հումկու բազկին։ Ղ. Ա լ ի շ ա ն, Միսուան, Վե-
նետիկ, 1885, էջ 231։

1 Մ ա տ թ ե ո ս Ու ս հ ա յ ե ց ի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1893, էջ 334։

2 Նույն տեղում, էջ 366։

3 «...Քորոս Պարոն ամս ԻԹ. ընդարձակեալ զերկիրն և շինեալ զ Դրազարկն և զՄաշկեղծոքն։ Վժամուլէ Անեցոյ հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց», Վաղարշապատ, 1893, էջ 126։

⁴ S. Der-Nersessian, Manuscripts Arménienes Illustrés, p. 9.

⁵ J. Strzygowsky, Kleinarmenische Miniaturmalerei...

⁶ Այդ հիշատակարանները տե՛ս «Հանգես ամսորայ» 1917/18 թթ.։

է թվում, երբ նկատի ենք ունենում նաև պատմական ժամանակաշրջանը, որը բացառում է IX դարում Կիլիկիայում նման խոշոր կուլտուրական կենտրոնի գոյության հնարավորությունը:

Այսպիսով, Դրազարկի գրչատների գործունեության սկիզբը ավելի հավանական է ընդունել XI դարի վերջը և XII դարի սկիզբը: XII դարի առաջին կեսերին Դրազարկի վանքն արդեն աչքի է ընկնում եղ ժիաֆս վասն բարձրապատիւ ամրոտոյն՝ այլև հնութեամբն և հրահանգոք գերազանցեալ զամենայն վաներեհիւք աշխարհին¹:

Դրազարկում գրչատուն կազմակերպելու գործում խոշոր դեր է կատարել Գևորգ Մեղրիկը: Մատթեոս Ուռհայեցու վկայությամբ Գևորգը «...ժողովեաց անդ զամենայն զասս ճգնաւորացն Քրիստոսի և հաստադեաց անդ կարգ և կրօնք զանազան սրբոց հարացն², Իսկ Կիրակոս Գանձակեցիև հայտնում է, որ Գևորգ Մեղրիկը քարզատրեց զհռակաւոր ուղան, որ Դրազարկ կոչի³: Դրազարկի գրչատան գործունեության աշխուժացմանը նպաստել է նաև Գևորգ Մեղրիկի հաջորդ Կիրակոս վարդապետը: Կիրակոսի պատվերով են զովել մի շարք ձեռագրեր, որոնց թվում նաև Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանը, որի հիշատակարանում Կիրակոսը մեծարվում է որպես «Տիեզերական և գերահռչակ գիտնական»:

Կիլիկյան ամենավաղ շրջանից մեզ հասած ձեռագրերը գրվել և պատկերազարդվել են Դրազարկի գրչատներում XII դարի առաջին կեսերին: Դրանք՝ նախորդ գլխում մեր քննարկած 1113 թվականի՝ Տյուրքիզենի համալսարանի գրադարանի (M. A. XIII, 1), Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 և 1113 թ. № 6763 ավետարաններն են (պատ. I, 1—7): Այս փոքրաթիվ ձեռագրերը մեզ օգնում են ոչ միայն պատկերացում կազմելու Դրազարկի գրչատներում զարգացող մանրանկարչության մասին, այլև կիլիկյան մանրանկարչության սկզբնավորման մինչ այժմ հայտնի միակ հուշարձաններն են:

Մեզ հայտնի են երկու նկարչի անուն, որոնք Դրազարկում աշխատել են 1113 թվականին: Մեկը մանրանկարիչ Գրիգորն է, որը պատկերազարդել է Տյուրքիզենի համալսարանի ավետարանը, մյուսը՝ Գևորգը,

1 Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 23:

2 Մատթեոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 366:

3 «Իսկ յայս Թուականի շ. Կ. ր. յորում վախճանեցաւ Բարսեղ կաթողիկոսն, փոխեցաւ առ Քրիստոս՝ մեծ և հռչակաւորն վարպետ Գևորգ, զոր ըստ քաղցրութեան բարաց իւրոց Մեղրիկ կոչին: Սա կարգատրեաց զհռակաւոր ուխտն՝ որ Դրազարկ կոչի, անդադար լինել ի պաշտօնն զցայգ և ցերեկ, և հանազազ պահօք կատարել...» և այլն: «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոյն, Քիֆիւս, 1909, էջ 102:

որը գրել է ամենաքն հաճանակաճութամբ նաեւ պատկերազարդել է Երեւանի Մատենադարանում գտնվող 1113 թ. ավետարանը (Երեւանի Մատենադարանի № 7737 ձեռագրի ծաղկողի անունը հայտնի չէ)։

Այս մանրանկարիչների կյանքի մասին թե՛ն ժենք ունեն չգիտենք, սակայն կարելի է ենթադրել, որ սրանք զաւթել են բուն Հայաստանից, որտեղ և ստացել են իրենց զինարկնատական կրթութիւնը։ Ինքը՝ Գևորգ Մեղրիկը, Վասպուրականից էր և ամենայն հաճանակաճութամբ մանրանկարիչներ Գևորգն ու Գրիգորը պատկանում էին այն բազմաւն շրջանային ժողովուրդին, որոնց, պատմիչի վկայութիւնով, Մեղրիկը բժոշկուհաց և հաստատուհաց անդ (Գրադարկում) և կարք և կրօնք։ Նրանց ստեղծագործութիւնն անբաժանելի կապը բուն Հայաստանի մանրանկարչութիւնն արվեստի հետ գալիս է ազդեցութեւն մեր այդ ենթադրութեւնը։ Այդ առիթով մենք ավելի մանրամասն խոսեցինք նախորդ գլխում։ Ուստի, այստեղ միայն համառոտակի վերհիշենք, որ XII դարի առաջին կեսին Գրադարկում պատկերազարդված ձեռագրերում արտահայտվել են X—XI դարերի հայկական ձեռագրերին բնորոշ առանձնահատկութեւնները։ Այս շրջանում դեռ չէր ձեռագրվել կիրիկյան մանրանկարչութիւնն այն յուրահատուկ ոճը, որը սերտորեն կապված լինելով նախորդ էտապների հետ, միևնույն ժամանակ տարբերվում է նրանցից իր յուրահատուկ գծերով և զինարկնատական բարձր արժանիքներով։

Գրադարկը, գտնվելով Կիլիկիայի մայրաքաղաք Սիսից ոչ հեռու (ճիշտ տեղը հայտնի չէ, Մատթեոս Ուռայեցին գրում է. «Եւ գաւառն Անավարդա»), հանդիսանում էր արքեպիսկոպոսի աթոռանիստ վայրը, որը, ըստ Ալիշանի վկայութիւնն, թագաւորական պալատի գործաւարքարտուղարն էր (տիրոս յարքունի քարտուղարէ)։ Այդ իսկ պատճառով Գրադարկը ավելի էր կապված պալատի վարչական կյանքի հետ, քան Կիլիկիայի մյուս հոգևոր կենտրոնները։ Ամենայն հաճանակաճութամբ, հենց այս հանգամանքն էլ նպաստեց այն բանին, որ հետագայում Գրադարկը, որպէս գրչութիւնն կենտրոն, իր տեղը զիջեց մյուս վանքերի գլխաւորութեւնը։

XII դարի առաջին քառորդից հետո մեզ հայտնի չէ Գրադարկում պատկերազարդված մի այլ ձեռագիր, որն իրենից զինարկնատական արժեք ներկայացնէր։ Երեւանի Մատենադարանում պահպանվող այդ շրջանից մեզ հասած երկու ձեռագրերից մեկը (№ 3845) գրված 1173 թ. գրիչ Ռորոս քահանայի ձեռքով, մյուսը՝ (№ 3792) գրված 1173—1183 թթ., զարդարված են միայն մի քանի, բավականին անարվեստ կատարված գլխաւորութեւնը։ Մի այլ ձեռագիր, որը գտնվում է Լոնդոնի Բրիտանա-

Կարգաւ անկեալ զմեզ տալ տղեակ . կարգաւ չե
 ու անկեալքաւ . և երբ որ զնա վերսնեն . յտանկեալ
 և պաշտել զնա :



Ի զմեզ և մեզիս . յտանկեալքաւ զնա չափ
 բազումն . և ե հաւաքս մեզմեզ . և զամենայն
 հիւանդութեանն բռնկեալ :

2 Եւ յՅիքսնն որտապար . Ի ճան իտապար
 պարկի . յաղհիւանդութեանն զկեալքայ ոյ ց
 և զ ցաւանդ երաւ չ :



Ի յԱՍՍԼՈՒ ԺԱՐԱՆՈՒ ԲՆԱԶՈՒՄ

զերուն հրամայեալ կրԹալ յայն կայ :





կան Բանդարանում (օր. 89)¹ գրված և ծաղկազարդված 1181 թ. Դրազարկի վանքի առաջնորդ Սամուելի պատվերով, գրիչ Թորոս քահանայի ու մանրանկարիչ Խաչատուրի ձեռքով, Համեմատաբար ավելի հետաքրքիր է (անհավանական չէ, որ այս Թորոսը Մատենադարանի 1173 թ. ձեռագրի Թորոս գրիչը լինի)։ Բրիտանական Բանդարանի ձեռագիրը, որը ծաղկազարդել է Խաչատուր քահանան, քառ-ավետարան է, զարդարված խորաններով և ավետարանիչների դիմանկարներով։ Ավետարանի տեքստը սկսվում է ամբողջ էջի երկարությամբ ձգված գլխատառերով և ծաղկազարդված գլխազարդերի հետ մեկտեղ մի ամբողջականություն է կազմում։ Ավետարանների առաջին տողերը գրված են ոսկով, կապույտ ֆոնի վրա։ Ավելի հին ձեռագրերի օրինակով լուսանցազարդերը ներկայացնում են կապույտ և ոսկյա շրջանակներ։ Սրանից բացի 15-րդ էջում մոխրա-կապույտովն ֆոնի վրա պատկերված է ձեռագիրն ստացող Սամուելի դիմանկարը, որը դիրք է մատուցում Քրիստոսին։ Այս ֆիգուրները ինչպես զմանկարի, այնպես էլ դույնների օգտագործման տեսակետից բավականին թույլ են։ Գերիշխում են կանաչ և կարմիր տոներն ու ոսկին։ Նավոթ, մեծ հնարավորություն չունենալ ավելի մանրամասն քննելու այս ձեռագիրը։ Սակայն վերը շարադրածից պարզ է դառնում, որ բրիտանական Բանդարանի ձեռագրի մանրանկարների ոճը իր ընդհանուր բնույթով շատ փոքր է տարբերվում XII դարի առաջին կեսին Դրազարկում ծաղկազարդված ձեռագրերից։

XIII դարի առաջին կեսում Դրազարկի մանրանկարչության մեջ նոր ուշիվ շատեղծվեց։ 1217 թ. ավետարանը, որը գրված է Թորոս Գորգացու պատվերով (պահվում է Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ՝ № 199/136)², բացի անարվեստ կատարված երկսյուն խորաններից, գլխազարդերից և պարզ լուսանցազարդերից, օգտիչ ուշիվ չի պարունակում։ Բացակայում են նաև ավետարանի չորս պատկերները։ Մանրանկարների կոլորիտը կազմվում է գլխավորապես մուգ կապույտ, մուգ կանաչ և սև դույնների համադրություններից։ Այլ ձեռագիր, որը պահպանվում է Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ (Վենետիկ՝ № 12/53)³ գրված, ամենայն հավանականությամբ նաև ծաղկված է 1239 թ. գրիչ Կիրակոսի կողմից։ Դա մի ընդունյալ է զարդարված գլխազարդերով և լուսանցազարդերով։ Ի տարբերություն Նախորդ ձեռագրերի, այս միագույն զարդարանքները

¹ 84^a Fr. Conybeare, A Catalogue of the Armenian manuscripts in the Britische Museum, London, 1913, p. 4—8.

² ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս Բ. Վ. Սաբույան, Ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց, Վենետիկ, 1914, Հատ. 1, էջ 599—602.

³ Նկարագրությունը տե՛ս Յ. Տաշյան, Ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց ի Վենետիկ, էջ 250—251.

կատարված են բավականին նուրբ ճաշակով և վարպետությամբ: Նույն բնույթի են նաև Սրեանի Մատենադարանի 1271 թ. № 199 Աստվածաշնչի դարգարածքները: Զեռագիրը գրված է Կոստանդին գրչի կողմից և ծագ-կաղարկված է Գրիգոր քահանայի ու Ավետիսի ձեռքով (վերջինիս են պատկանում միայն գլխատառերը): Զեռագիրը լուծի տերունական պատ-կերներ, սակայն միազույն գլխադարձերը, լուսանցադարձերը և գլխա-տառերը վկայում են ծագկողի բարձր վարպետությամբ մասին: Լայնորեն օգտագործված բուսական մոտիվները զուգակցվում են թռչունների և ֆանտաստիկ ֆիգուրների պատկերների հետ: Այս ձեռագիրը արժեքա-վոր է նաև նրանով, որ կազմը պատրաստել է ժամանակի լավագույն վարպետ Առաքել Հնազանդեցին:

XIII դարի վերջին քառորդում պատկերազարդված երկու այլ ձեռա-գրերի մանրանկարները հնարավորություն են տալիս ասելու, որ այդ տարիներին Գրադարկում գրքի ծագկազարդման բնագավառում տեղի է ունենում որոշ առաջընթաց: Այս շրջանի կենտրոնական հուշարձաններից մեկը պետք է համարել 1282 թ. ավետարանը՝ գրված Բարսեղ գրչի և պատկերազարդված մանրանկարիչ Հովհաննեսի ձեռքով (դառնվում է Լոն-դոնի Բրիտանական թանգարանում, օր. 5626)¹: Զեռագրերի ծագկազարդ-ված խորանները, գլխադարձերն ու գլխատառերը, ավետարանիչների դիմանկարները կատարված են մեծ հմտությամբ: Գտնված ձևակերպվում է կապույտ, կարմիր և սև գույների՝ ոսկու հետ վարպետորեն զուգորդում-նեցից: Ի տարբերություն նախորդ ձեռագրերի, այստեղ ոսկին օգտա-գործված է առատորեն: Մանրանկարիչ Հովհաննեսի ինքնատիպությունն ավելի ցայտուն է հանդես եկել ավետարանիչների պատկերներում: Աղաթ է բնականորեն պատկերված հազուատների ծալքերը, ընդգծելով մարմնի առանձին մասերը, նիշտ զծանկարի հետ մեկտեղ ֆիգուրներին տալիս են բավականին ռեալ տեսք: Ավետարանիչների մեծազույն և ծանր ֆի-գուրները, որոնք ծածկում են զրեթե ամբողջ էջը, քիչ տեղ թողնելով ճար-տարապետական ֆոնի համար, կոմպոզիցիային հաղորդում են լուրա-հատուկ բնույթ, ընդգծում այդ ֆիգուրների մոնումենտալությունն ու սեռալականությունը: Մանրանկարիչ Հովհաննեսն արտակարգ վարպետու-թյամբ է վերարտադրում ավետարանիչների դեմքերի արտահայտություն-ները, որոնք առանձնապես ընդգծվում են ոսկյա լայն լուսապսակների ֆոնի վրա: Մեծ զգացմունքով է կատարված Ղուկաս ավետարանիչի դի-մանկարը: Նա նստած է սովորական դիրքով: Հաղիվ նշմարելի գլխի թեթևածր դեպի ձախ ուղի և բացված գրքի վրայով սահող հայացքը հո-

1 Զեռագրի նկարազարդումը տես Զ. Փոնիբեյս, *Եզդ. աշխ.*, էջ 17—18:

Ավետարանիչների պատկերներ տես A. Tchobanian, *La Roseraie d'Arménie*, t. III p. 2, 22, 44.

բինվածքին հաղորդում է թախժուտ, յուրահատուկ տրամադրություն: Նույն թախժով են կատարված նաև երազկոտ հայացքով Մարկոսն ու Պրոխորոսին թելադրող Հովհան ավետարանիչների պատկերները: Այդ բոլորի հետ մեկտեղ, նրանք մեծուսմանալ են, կատարված են գեղանկարչորեն և, որ կարևորն է, գրեթե զուրկ են պատկերադրությունը բնորոշ պայմանակա- նությունից: Վերը նշված առանձնահատկությունները թույլ են տալիս մանրանկարիչ Հովհաննեսին դասել XIII դարի կիլիկյան ամենատա- ջադեմ նկարիչների շարքը:

Մի այլ ձևագիր, գրված և ծաղկադարձված 1290 թ. Դրազարկում՝ Թորոս քահանայի ձեռքով, պահպանվում է Երևանի Մատենադարանում (№ 5736, պատ. 11) և արժանի է առանձին ուշադրության: Հոյակապ խո- րանները, սկզբնաղբերը, լուսանցաղբերը, դիտաղբերը, զար- գապատկերների մոտիվների բազմազանությունը, թանձր և պայծառ դույ- ների վարդապետեն օգտագործումը, էջի ձևավորման արտակարգ հավա- սարակշռված կոմպոզիցիան վկայում են նկարչի բարձր կուլտուրայի մասին: Այս ձևագրի ծաղկազարգման մեջ հանդես է եկել զբոյժ ձևավոր- ման այն նուրբ ոճը, որը բնորոշ է կիլիկյան մանրանկարչությանը, նրա ծաղկման ամենարարձր ժամանակաշրջանում¹:

Վերջին երկու ձևագրերը ցույց են տալիս, որ թեև Դրազարկը XII դարի 2-րդ կեսից սկսած հետին պլան է անցնում դիջելով իր տեղը ուրիշ գրչատների, այնուամենայնիվ կիլիկյան մանրանկարչության զարգաց- ման ամենածաղկուն շրջանում ետ չի մնում երկրի գեղարվեստական ընդհանուր կյանքից: Չնայած, Դրազարկի վաղ շրջանի ձևագրերում (1113 թ. «Տյուրխնդենի ավետարանը») արդեն զգացվում է բուն Հայաս- տանից փոխանցված ձևերի վերամշակման որոշ տենդենցներ, այնու- ամենայնիվ այդ ժամանակաշրջանում Դրազարկը չնշակեց ինֆլուույն ձևավորված ոճ, ինչպես այդ նկատելի է կիլիկյան մյուս գրչատներում:

Դրազարկի զբոյժ ձևավորման ոճի լույսից որոշող հուշարձանները (Տյուրխնդենի համալսարանի 1113 թ., Երևանի Մատենադարանի № 7737 և № 6763 ավետարանները) այն ժամանակաշրջանի գործեր են, երբ գեո- չին ձևավորվել կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի առանձնահատուկ կողմերը: XII դարի առաջին քառորդում, Դրազարկի զբոյժ ծաղկման ար- վեստը եղել է կիլիկյան մանրանկարչության հնագույն շրջանը: Դրազար-

¹ Զեազերը հատուկ ուշադրության է արժանի ոչ միայն իր մանրանկարներով: Ուշագրավ է հիշատակարանը, որի հիման վրա լ. Խաչիկյանը հնարավոր է համարում Թորոս քահանային նույնացնելու հանրահռչակ Թորոս Ռոսլինի հետ (տե՛ս լ. Խաչիկ- յան, ԺԴ դարի հայերեն ձևագրերի հիշատակարաններ, էջ 356): Մակայն այս և առ- քինյան ձևագրերի մանրանկարների ոճական համեմատությունը չի հաստատում այդ ենթադրությունը:

կը Կիլիկիայում ալն տուաշին օշախն էր, որտեղ բուն Հայաստանից Ներ-
մուծված մանրանկարչական հնավանդ ձևերը հետագա զարգացման հա-
մար կայուն հենարան գտան: Այսպիսով, Դրազարկը հանդիսացավ բուն
Հայաստանը Կիլիկիային կապող օղակը: Այս առումով Դրազարկն իր
սեփական հատկություններով դեռևս չի առանձնանում որպես ինքնուրույն
մանրանկարչական դպրոց:

Դրազարկը կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման առաջին
էտապն է: Սկսնալի և Մլինի դրառաներում մշակվում էին կիլիկյան ման-
րանկարչության ինքնուրույն ոճի հիմնական առանձնահատկություննե-
րը: Այս, հաշորդ շրջանի, նվաճումների հիման վրա միայն հնարավոր
եղավ այն բարձր վերելքը, որ տպրեց կիլիկյան մանրանկարչական ար-
վեստը XIII դարի երկրորդ հիմնամյակում:

ՍԿԵԼԸԱՅԻ ԴՊՐՈՅԸ

Կիլիկյան իշխաններից, XII դարում, Ռուբինյաններից հետո, առա-
վել ազգեցիկ էին Լամբրոնի տերերը՝ Օշինյանները: Իշխան Օշինը, 1073 թ.
գաղթելով Գանձակից և Ապուլարիայ Արծրունուց ստանալով Լամբրոն-
յան լեռնային շրջանը, հաստատում է ինքնուրույն իշխանություն: Բյու-
զանդատկան կայսրությունը հանալից Օշինի իշխանությունը Լամբրոնի
նկատմամբ և շնորհից նրան Եմեսոսիանոսի և Խոտոս, նպատակ ունե-
նալով Լամբրոնյան իշխաններին ընդմիջող կախման մեջ պահել: Նախքան
1226 թվականը, երբ Լամբրոնի իշխան Կոստանդինի որդի Հենոմեջ
ամուսնանալով Լեոն Բ-ի աղջկա հետ ժառանգեց թագավորական դաշը,
Ռուբինյանները և օշինյան իշխանները թշնամական հարաբերություն-
ների մեջ էին գտնվում: Դրա հիմնական պատճառն այն էր, որ հակված
լինելով դեպի Բյուզանդական կայսրությունը, Լամբրոնյան իշխանները
չէին ընդունում Ռուբինյանների գերիշխանությունը: Սներտ շփման մեջ
մտնելով բյուզանդական պալատական շրջանների հետ և շատ բանում
ընդօրինակելով նրանց, լինելով ժամանակի կուլտուրական մարդկան-
ցից, Լամբրոնյան իշխանները թերևս մյուսներից ավելի նպաստեցին
կիլիկյան հայկական արվեստի և գրականության զարգացմանը: Սա հիմ-
նականում վերաբերում է XII դարի վերջին և XIII դարի սկզբներին, երբ
հատկապես ուժեղանում է Լամբրոնյան իշխանների ազգեցությունը:
Հենց այս շրջանում էլ զարգանում է Սկևռան, որպես կուլտուրայի կենտ-
րոն:

Լինելով Լամբրոնյան իշխանների հոգևոր և կուլտուրայի կենտրոնը,
Սկևռան XII դարի երկրորդ կեսից դարձավ նաև կիլիկյան մանրանկար-

լության հիմնական օրախներից մեկը: Այնտեղ գործել է նաև գրչության և նկարչության դպրոց, որտեղ *Էմիդ դպրութեան* և յարմատ գրչութեան և նկարազարդութեան խնամով մարզելին ի վանորայրդ¹:

Վանքի հիմնադրման ստույգ ժամանակը հայտնի չէ, սակայն հնարավոր է, որ այն գոյություն է ունեցել դեռ նախքան իշխան Օշինի (ամբրոնին տիրելը (1073): Ալիշանն ասում է, որ իշխան Օշինը *բաշտալ զանառիկս* (լամբրոնը—*Լ. Ա.*) *ամայացեալ՝ շինէր ըստ կարի. և պատրաստեաց նախ ի ծայր բերդիս հանգստարան սուրբ և զխաւոր Առաքալոյն նշխարաց. (քանզի նույն ինքն Ապուղարիպ) աւանդեաց ինա զմասն մեծի և զխաւոր Առաքելոցն Պետրոսի, զոր ունեէին Հայր...: և Ապա, Սկևռան քերես ի հոնաց իսկ հիմնարկեալ և ի նուրնէ առեալ զանունն եթն նշանակիցէ. ինքն²:*

Հայտնի չէ նաև վանքի ճիշտ տեղը, սակայն աղբյուրները վկայում են, որ այն գտնվել է *առընթեր հայրենապատ ամրոցի տերանց միտոնց* (լամբրոնի): Գիտենք նաև, որ այնտեղ եղել է սուրբ Փրկիչ և սուրբ Նշան եկեղեցիները: Իսկ Աստվածամորը նվիրած մեծ եկեղեցին կառուցել է Օշին Բ-ն հավանաբար 1153 թ.³ 1175 թվականին, ներսես Լամբրոնացու եպիսկոպոս ձեռնադրվելու կապակցությամբ այնտեղ կառուցվել է մի աղոթարան (զատանար աղօթից), որը պատմիչի վկայությամբ զարդարված է եղել որմնանկարներով (*ե...ամենապատիւ վայելչութեամբ շինեալ էր զատանար աղօթից ի սուրբ ուղտս Սկևռայ և նկարազարդութեամբ պատկերաց զարդարեալ*)⁴: Այս վկայությունը ցույց է տալիս, որ Կիլիկյան Հայաստանում, հատկապես Լամբրոնում, որմնանկարչությունը տարածված արվեստ է եղել: Հավանաբար դրան նպաստել է Լամբրոնյան իշխանների և հոգևորականության մոտ հարաբերությունները բյուզանդացիների հետ: Բնորոշ է, որ հենց Լամբրոնյան իշխան, Հեթում Թագավորի հայր, Կոստանդինը Սիսում մեծամասպես շինեաց զՍագաշէնն զՍուրբըն Սոփի, և զարդարեաց զնա զուրազդոյն երանգեզօք ի պայծառութիւն տեսողացն. և ի յավազանին կողմն՝ ի դուռց արձան կանգնեաց...⁵:

Սկևռայում բավականին զարգացած է եղել նաև կիրառական արվեստը: Պահպանված արծաթ-ոսկեշրած փոքրիկ պահարանը (այսպես կոչված, *ԵՐԲԱՐԱՆՆ Սկևռայի*) XIII դարի կիրառական արվեստի լավա-

1 Գ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 98:

2 Նույն տեղում, էջ 77, 97—107:

3 Նույն տեղում:

4 Նույն տեղում:

5 Նույն տեղում, էջ 240:

դուքն նմուշներից է, այն պատվիրել է Կոստանդին Ա կաթողիկոսը 1283 թ. և նվիրել է Սկևռայի վանքին¹։

Սկևռան առանձին նշանակություն ունեցավ ներսես կամբրոնացու օրոք (1153—1198)։ Վերջինս դասախոսակվելով ներսես Ենոբալու մոտ, հասնում է ժամանակի բարձր կրթության ու, դեռևս երիտասարդ, մեծ համբավ է վայելում սրբուհի զոռդ և դիմնակուն։ Կիրակոս Գանձակեցին, նշելով ներսես կամբրոնացու բազմավաստակ գործունեությունը, հայտնում է նաև, որ նա շշինեաց և եկեղեցի Հրաշադան ի վանքն՝ որ կոչի Սկևռայ, հույ ի բերգն անառիկ կամբրոն և կարգեց զպաշտօն վանից ըստ օրինակաի այլոց...²։ Պատահական չէ, որ ոչ միայն Սկևռայի մանրանկարչական գաղտնիքն պատկանող ամենահին ձևագիրը, այլև այդ գաղտնիքի լավագույն հուշարձանները հիմնականում կապվում են ներսես կամբրոնացու անվան հետ։ Հաճախ կամբրոնացին էր ընտրում սկզբնաղբյուրները և հանձնարարում մանրանկարիչներին նոր ձևագրեր ընդօրինակելու։ Այս ամենը վկայում են, որ ներսես կամբրոնացին մեծ նշանակություն էր տալիս գրքի գեղարվեստական ձևավորմանը։

Ամենայն հավանականությամբ, XII դարի առաջին տարիներին Սկևռայում գրչության արվեստն այնքան էլ լայն ծավալում չի ստանում։ Մական XII դարի 70-ական թվականներից հետո Սկևռայի գրչաոճներից դուրս եկած հուշարձանների բարձր արվեստը, որ այնքան խոշոր նշանակություն ունեցավ կիրիլլյան մանրանկարչության նոր ոճի զարգացման համար, անկասկած ունեցել է իր նախապատրաստական շրջանը, որի մասին, ցավօք, ոչինչ չենք կարող ասել՝ ձևերի տակ նյութեր շունեհալու պատճառով։

Սկևռայի գաղտնիքն պատկանող մեզ հայտնի մանրանկարչական արձեք ներկայացնող հնագույն ձևագիրը թվագրվում է 1173 թվականով։ Այդ ժամանակից մեզ հայտնի են երեք մանրանկարիչներ, որոնք աշխատել են Սկևռայի և Մլիճի գրչատներում։ Դրանք են Վարդան քահանան, Կոստանդինը Կ. Ո. Ե. Ի. Կ. (՝) մականվամբ և Գրիգոր Մլիճեցին։ Այս երեքը Սկևռայում աշխատող մանրանկարիչների երկու սերնդի ներկայացուցիչներն են։ Վարդանը և Կոստանդինը պատկանում են ավագ սերունդին, իսկ Գրիգորը, որը 1173 թվականի ազնուարանի հիշատակարանում իրեն համարում է երանց աշակերտը՝ կրտսեր սերնդին։

Մանրանկարիչ Վարդանի ստեղծագործությունները մեզ չեն հասել։ Նրա մասին տեղեկություններ են հայտնում Կոստանդինը և Գրիգորը։ Իր իսկ ձևագրով դրած հիշատակարանում, Գրիգորն ասում է, որ Վարդանն ու

1 Չ. Ալիշան, Միսուան, էջ 107—112։ Պահպանն այժմ գտնվում է Լենինգրադի Լոմոնոսովում։

2 Կ ի ր ա ճ կ ու Գ ա ն ձ ա կ ե ջ ի, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 102—103։

Կոստանդինը իրենց տարի կամաք աւաժանդակ եղեն գրչիս՝ բարիք և զործովքս: Բացի այդ, նրանք երեքով միասին ծաղկել են 1173 թ. Տիգրանակերտի ավետարանը: Այնուհետև Գրիգորը հայտնում է, որ Վարդանը վախճանվեց այդ նույն 1173 թ. (ե...զվարդան աստուածամերձ քահանայ, որ բարեք ծերութեամբ հանգեաւ ի Փրիստոս յիշեսչիք Թուական ՈՒՐ. Բ.)², Վարդանի մասին հիշատակում է նաև Կոստանդինը Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. № 1635 ավետարանի հիշատակարանում (սկզբումնա Փրիստոս, Վարդանայ): Ահա այն ամենը, ինչ գիտենք Վարդան քահանայի մասին: Այս բոլորից կարելի է ենթադրել միայն, որ Վարդանի զործունեության ժամանակաշրջանը ընկնում է XII դարի 35—70-ական թվականներին և, որ Վարդանի ու նրա ժամանակաշրջանի մեզ անհայտ մանրանկարիչների ստեղծագործություններում արտացոլվել են XII դարի վերջին տասնամյակում Սկևռայում իր ձևավորումը ստացած մանրանկարչական ոճին նախորդող շրջանի առանձնահատկությունները:

Ավագ սերնդի մյուս ներկայացուցիչ՝ Կոստանդինի աշխատանքներից մեզ հայտնի է միայն մեկը: Դա Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. № 1635 ավետարանն է, որը Կոստանդինը գրել է Ներսես Լամբրոնացու և նրա եղբայր Հեթումի համար: Ամենայն հավանականությամբ այս ձեռագիրը նրա վերջին գործերից է, քանի որ 1193 թվականից հետո այլևս չենք հանդիպում Կոստանդինի անվանը, իսկ նրա կրտսեր ժամանակակից և աշակերտ Գրիգոր Մլիհնցին դեռ 1174 թվականին նրան անվանում է որպես եպատուական ծերունի³: Այնչա՛նք հայտնում է, որ Կոստանդինը ծաղկազարդել է մի այլ ձեռագիր, որի գրիչն էր Սամվելը: Սակայն պատմիչը չի հայտնում ոչ ժամանակը, ոչ էլ գրչու-թյան վայրը:

Համեմատաբար ավելի շատ տվյալներ կան երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչ Գրիգոր Մլիհնցու մասին: Սրա անվան հետ է կապվում մոտ հինգ ձեռագիր, որոնք ընդգրկում են 1173 թ. մինչև 1215 թվականը (մինչև Գրիգորի մահը): Նրանցից ամենահինը 1173 թվականի ավետարանն է, որի ծաղկազարդմանը մասնակցել են նաև Վարդանը և Կոստանդինը: Հիշատակարանում նշվում է, որ ընդօրինակելու համար եղբայրնակն շրջնորհնաց զՆերսես (Լամբրոնացին—Լ. Ա.) սուրբ և ընտրեալ քահանա՝ զորդին մեծաւոր Սեւաստիանոսի պարոն Աւշնի...ս: (Մինչև առաջին հա-

1 Տե՛ս Գ. Հ. Ռ. Ե. Գ. Կ. Ն. Հիշատակարանք, Անթիպա, 1951, հատ. Ա, էջ 453—460:

2 Նրանի Մասնագարանի № 1568 ձեռագիրը, էջ 132ա:

3 1174 թուրքի ավետարանի հիշատակարանը, տե՛ս Գ. Հ. Ռ. Ե. Գ. Կ. Ն. Հիշատակարանք, էջ 458:

նակաճ առանձնահատկությունները, Հենց սա է Սկևռայի զարոյի նշանակությունը հայկական մանրամասնարդյունքի պատմության մեջ:

Նյութերի բացակայության պատճառով, մենք միայն ընդհանուր գծերով կարող ենք ներկայացնել բուն Հայաստանից ժառանգած սովորություններից դեպի նոր ոճ անցնելու պրոցեսը: Այդ առումով բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում ինչպես Գրիգոր Միհնեցու պատկերազարդած 1173 թ. շնորհիվ (պատ. II, 12—16), այնպես էլ Հռոմիկյան գրված 1166 թ. ավետարանը: Այս երկու ձեռագրի մանրամասնարները որոշակի պատկերացում են տալիս անցման շրջանի ոճական առանձնահատկությունների մասին: Հնավանդ ձևերը հանդես են գալիս զխավորապես մարդկային կերպարներ պատկերելիս: Նստած ավետարանիչների (1166 թ. ձեռագրում) և Նարեկացու (1173 թ. ձեռագրում) անշարժ դիրքը, լոր և համեմատաբար կոպիտ մեկնարանված հագուստի ծալքերը և ընդհանրապես կատարման եղանակը այդ ձեռագրերի մանրամասնարներում դեռ շատ բանով կապված են ինչպես բուն Հայաստանի, այնպես էլ կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի հետ:

Թեպետ 1166 թ. ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված է Հռոմիկյան, սակայն այն ընդհանուր գծերը, որ դիտելի են այդ ձեռագրի և 1197 թ. Գրիգոր Միհնեցու պատկերազարդած Լիվիի ավետարանի ու 1193 թ. Կոստանդին ժողկազարդած ավետարանի (Վենետիկ, № 1635) մի կողմից և 1066 թ. Սեբաստիայի ավետարանի (Մատ., № 311) մյուս կողմից Պարավորություն են տալիս մտածելու, որ այդ փոխանցման շրջանում Սկևռայում և Հռոմիկյանում տեղի է ունենում կիլիկյան մանրամասնարչության ձևավորման համեմատաբար պրոցես:

Սկևռայի մանրամասնարչության առանձնահատկությունները դրսևորում են XII դարի երկրորդ կեսից մեզ հասած մի շարք ձեռագիր հուշարձաններ, որոնք ոճական մի ընդհանրություն են կազմում: Դրանցից հնագույնը Մատենադարանի՝ 1173 թ. գրված շնորհիվ է (№ 1558): Այս ձեռագիրը հետաքրքիր է ոչ միայն նրանով, որ այն, Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» մեզ հասած ամենահին օրինակն է, այլև իր գեղարվեստական ձևավորմամբ և մանրամասնարներով: Այս իմաստով 1173 թ. շնորհիվ առանձին տեղ է գրավում ինչպես կիլիկյան, այնպես էլ ողջ հայ մանրամասնարչության պատմության մեջ:

Ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված է Ներսես Լամբրոնացու համար՝ Գրիգոր Միհնեցու ձեռքով: Պահպանված համառոտ հիշատակագրություններում չի նշվում գրչության վայրը: Նկնելով այն փաստից, որ ձեռագրի պատվիրատու Ներսես Լամբրոնացին այդ տարիներին դեռևս ուսանում էր Հռոմիկյանում, Գ. Հովսեփյանը Մատենադարանի շնորհիվ

դիտում է որպես Հռոմկլայի մանրամեկարչական զարոցի հուշարձան, ճիշտ է, ձեռագիրը գրվել է Ներսես Լամբրոնացու պատվերով և, ամենայն հավանականությամբ, հենց Հռոմկլայի գրչատներից մեկում, բայց դա ղեկնա բավարար հիմք չի տալիս ձեռագրի մանրամեկարչները դիտելու որպես Հռոմկլայի մանրամեկարչական զարոցի հուշարձաններ։ Բանն այն է, որ XII դարի 60-ական թվականներից սկսած Հռոմկլայում նույնպես ծավալվում է գրչության և մանրամեկարչության արվեստը։ Սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ, սկզբնական շրջանում, Հռոմկլայում ձեռագրեր գրելու և ծաղկելու համար նկարիչներ և գրիչներ են հրավիրվել հատկապես արգեն հռչակ վախճող Սկևռայից։ Վերը նշեցինք, որ Գրիգորը, որի գործունեության հիմնական վայրը եղել է Սկևռան և մասամբ էլ Մլինը, աշխատել է նաև Հռոմկլայում։ Նա ախտեղ Ներսես Ենորհալու համար ծաղկել է Թոխատի 1174 թ. ազևտարանը։ Հավանաբար այդ տարիներին էլ (1173) նա Ներսես Լամբրոնացու պատվերով ծաղկազարդել է մեր ընտրվելը։ Անհավանական չէ նաև, որ Գրիգորի ավագ ժամանակակիցներ վարդանը և Կոստանդինը նույնպես հրավիրված լինեն Հռոմկլա՝ ձեռագրեր ծաղկազարդելու համար։

Այսպիսով, քննելու հնարավոր է, որ Մատենադարանի 1173 թ. ընտրվելը գրված և պատկերազարդված լինի Հռոմկլայում, բայց նկատի առնելով, որ մանրամեկարիչ Գրիգորը եղել է Սկևռայի զարոցի ամենանշանավոր վարպետներից մեկը, անկախ գրչության վայրից, մենք բավականաչափ հիմք ունենք ձեռագրի մանրամեկարչները դիտելու որպես Սկևռայի զարոցի հուշարձաններ։

Ձեռագիրը (15,2×11,5 սմ) գրված է լավորակ մագաղաթի վրա, ղեղեցիկ, մանր երկաթագորով։ Սկզբի էջերը զարդարված են երկու երկսյուն խորաններով, որոնց զարդարանքները աչքի են ընկնում արտակարգ նրբությամբ։ Սյուները նկարելիս մանրամեկարիչը աշխատել է դրանք նմանեցնել մարմարին, հիշեցնելով ավելի հին հայկական ձեռագրերը։ Սյուների երկու կողմերում կան ունավորված ծառեր, որոնց վրա նստած են մեծ վարպետությամբ նկարված թռչուններ՝ զանազան դիրքերով։ Նման թռչուններ կան նաև վերին քառանկյունների վրա։ Կոմպոզիցիայի տեսանկյունից հոյակապ է լուծված ներքին մասում կիսաշրջանի մեջ ղեկավարված արագիլին հոշոտող արծիվը։ Հայկական զարդարվածություն բնորոշ կորագծային և քառանկյունավոր զարդերը ժամկետ են քառանկյան մեացած տարածությունը։ Ձեռագիրը ճոխացնում են նաև ղեղեցիկ, բարդ հյուսվածքավոր լուսանցազարդերը և գլխազարդերը։ Նրբությամբ ավելի

1 Գ. Հ ՝ և և ֆ յ ա ն, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Նյու-Յորք, 1963, պրակ Բ, էջ 16—17,

աշքի են ընկնում անվանաթերթերը: Էջը զարդարող առանձին էլեմենտների կազմակերպման մեջ նկարիչը հանդես է բերում արտակարգ հաշակ, գեղարվեստական հյուսվածքի նուրբ զգացողությամբ:

Էջի վերին մասում զետեղված «Առանձին գլխազարդերը (պատ. 13), հրաշալի գլխատառերը¹ և լուսանցազարդերը փոքրիկ էջի մակերևույթի վրա դասավորված են խիստ ներդաշնակ: Էջի ձևավորման բոլոր էլեմենտները, ի մի վերցրած, կազմում են կոմպոզիցիոն հոյակապ մի ամբողջություն: Տպավորություն ուժեղանում է գունային նրբին զամ-մայով, որը կազմվում է ոսկյա ֆոնի վրա մուգ կանաչ, կապույտ, բաց մանուշակագույն, կարմիր գույների երանգներից: Հայկական մանրանկարչությանը բնորոշ եռատերևները և կիսարմավները, կորագծային զարդերի հետ զուգակցված, կազմում են ձևագրի զարգապատկերների հիմնական մոտիվները: Նուրբ և գեղեցիկ գծանկարով, միանգամայն բնական ձևերով, գույների ակնհայտ համագրություններով նրանք ստեղծում են հայկական մանրանկարչության մեջ միակ այդ չհանդիպող մի նոր որակ: «Նարեկի» անվանաթերթերի և գլխատառերի ծաղկազարդումը աշքի է ընկնում ոչ միայն զարգապատկերների ճոխությամբ, այլև կատարման բարձր տեխնիկայով:

Ձևագրի հարդարմանը հետաքրքիր է գրքի գեղարվեստական ձևավորման կիլիկյան նոր ժելը արտահայտող խորաններով, գլխազարդերով ու անվանաթերթերով: 1173 թ., «Նարեկի» ձևավորման պատմական արժեք ներկայացնող մասը Գրիգոր Միհնեցու կատարած, Գրիգոր Նարեկացու շորա դիմանկարներն են²:

1 Հատկապես ուշագրության արժանի է Ե-րդ ա էջի գլխատառը, որը ներկայացնում է արագի, կապին ձուկ բռնած, որի պուր վերջանում է խաչը բռնած մարդու ձևքով, հազվագյուտ մոտիվ հայ մանրանկարչության մեջ: Սակայն այն զգալորոշվել է խաչքարերի զարդաքանդակներում (պատ. 11): Բմնիով գտնվող մի ամբողջ խումբ խաչքարերի վրա քանդակված կենտրոնական խաչերի ներքին մասը վերջանում է նման երկու ձևքով, որոնք բռնել են ավելի փոքր խաչեր:

2 Ա. Ն. Սվիրիձը իր «Миниатюра древней Армении» աշխատության մեջ (М.—Л., 1939, էջ 49, 54) կիլիկյան մանրանկարչության պատմությանը սկսում է 1173 թ. «Նարեկի»-ով: Հիմնականում ճիշտ գեոհատական տալով ինչպես ձևագրի մանրանկարներին, այնպես էլ նրանց պատմական նշանակությանը, հեղինակը իր հերթացություններում հիմնվում է միայն անվանաթերթերի զարգապատկերների վրա: Մեզ համար անհասկանալի պատճառներով նա չուում է Նարեկացու դիմանկարների մասին, որոնք լեր կարծիքով կարևոր տեղ են զբաղում հայկական մանրանկարչության արվեստի պատմության մեջ:

Ձևերմեջում ենք համարում նշել, նաև որ մյուս ուսումնասիրողները նույնպես (Գ. Հովսեփյան) ուշագրություն չեն դարձրել այս դիմանկարների վրա տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Նյու-Յորք, 1943, պրակ Բ, էջ 16—17:

Առաջին դիմանկարը Նարեկացուն ներկայացնում է որպես փրկա-
փա (պատ. 11): Նա նստած է բարձր թիկնոց ունեցող բազմոցի վրա,
ձեռքին ունի մատյան: Այս մանրանկարը իր կոմպոզիցիայով հիշեցնում
է հատկապես բյուզանդական պատկերազրույթյան մեջ սովորական դար-
ձած՝ նստած ազնվաբանի շեքի պատկերները: Ինչպես հայտնի է, պատ-
կերազրույթյան մեջ ազնվաբանի շեքը սովորաբար նույնացվել են անտիկ
փրկիսոփաներին: Ուստի պատահական չէ, որ մանրանկարիչը Նարեկա-
ցուն պատկերել է այդ կերպարով: Երկրորդ մանրանկարում (պատ. 14)
Նարեկացին կանգնած է կանաչագարգ զաշտում, աղոթողի դիրքով, ձեռ-
քերը մեկնել է դեպի Քրիստոսը: Վերջինս պատկերված է վերին աջ ան-
կյունում և որհնում է Գրիգորին: Որկու մանրանկարներում էլ Գրիգոր
Նարեկացին հագած է սև թիկնոց, տակից մուգ շաղանակադուշն երկար
շապիկ, դեմքը զրվառված է ընդհանուր կանաչավուն երանգներով: Ման-
րանկարները ամփոփված են նուրբ ծաղկազարդված շրջանակների մեջ:
Գույների ընդհանուր տոնը երկու մանրանկարներում էլ ստեղծում է հա-
մապատասխան մոտյլ արամազրույթուն:

Որրորդ մանրանկարում Գրիգոր Նարեկացին պատկերված է որպես
սուրբ-ճշմարտ (պատ. 15): Այստեղ նույնպես նա կանգնած է հասա-
կով մեկ, դեմքով դեպի դիտողը: Նարեկացու ֆիգուրը ամփոփված է մի
կամարի տակ, որը հենված է կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ
խոշակներով բարակ սյուների վրա: Նման կամարները բնորոշ են ավելի
վաղ շրջանի հայկական ձևազրույթում պատկերված ազնվաբանի շեքի
դիմանկարներին: Այդ ձևերի Նարեկացին բռնած ունի ոսկեզօծված դիրք,
ձախում՝ խաչ: Ռեթիկ ծալքերով ուսերից ցած է իջնում բաց վարդա-
գույն թիկնոցը, որի տակից երևում է երկնագույն շապիկը: Ֆիգուրի ֆրոն-
տալ և ստատիկ դիրքը, նրա արտասովոր տեսքը, դոմնային պայծառ
զամման (սպիտակ, բաց երկնագույն, բաց վարդագույն և դեղին), ի
տարբերություն ճախող դիմանկարների, ստեղծում են յուրահատուկ
հանդիսավոր արամազրույթուն: Չնայած մանրանկարի վրա եղած՝ «Սուր-
բըն Գրիգոր ճշմարտ» մակազրույթյան, ամբողջ կերպարի մեջ ճշմարտ-
րին բնորոշ ֆիլ բան կա:

Վերջապես, վերջին մանրանկարը պատկերում է դահի վրա բազմած
Հիսուս Փրկատուին, որ հանդիսավորությամբ որհնում է իր առև զետնա-
տարած Գրիգոր Նարեկացուն (պատ. 16):

Առաջին երկու և չորրորդ դիմանկարներին անմիջապես հաջորդող
հարակից էջերը զարդարված են ճոխ գլխազարդերով, լուսանցազարդերով
և զլխատառերով: Այդ էջերի յուրաքանչյուր պարբերության առաջին տո-
ղերը (բան. Ա, ԺԷ, ԾԳ) զրված են ոսկով: Պետք է նշանակել, որ ծաղ-
կազարդված էջերը դիմանկարների հետ մեկտեղ ձևազրույթում տեղադրված

էն միտումնաւոր կերպով: Հաւանաբար ձեռագրի պատրաստողները (պատվիրատուն, մանրանկարիչը և գրիչը), ընդգծելով երկի որոշ հատվածները, փորձել են Վատյան ողբերգութիւնն-ը առանձին գլուխների բաժանել: Երրորդ դիմանկարը (Վուրթ Գրիգոր ճգնաւոր) մյուսներից տարբերվում է, նաև նրանով, որ նախորդող հարակից ամբողջ թերթի վրա ուրիշի ձեռքով գրված է Գրիգոր Նարեկացու կենսագրութիւնը, իսկ անմիջապէս հաջորդող տեքստը (բան. 17), ի տարբերութիւն մյուսների, չունի գլխադարձ: Բացի այդ, ձեռագրի բոլոր պրակները բաղկացած են ութ թերթից, միջնդեռ այն պրակը, որի մեջ կարված են 3-րդ դիմանկարը և կենսագրութիւնը նվիրված էջերը, բաղկացած է տասը թերթից: Ամենայն հաւանականութիւնով այդ երկու թերթերը, ձեռագրին են միացվել նրա պատրաստվելուց հետո և երրորդ դիմանկարը (Գ. Նարեկացիի ճգնաւորի կերպով) կատարվել է մյուս դիմանկարներից հետո: Բանն այն է, որ ձեռագրի կազմի քննութիւնը ցույց տվեց, որ այդ թերթերը մյուսների հետ միեւնոյն ժամանակ են կարվել (ուշագրւմ է, որ ձեռագրում ոչ մի հիշատակագրութիւն չկա հետագա երրորդամեկերի մասին): Այսպիսով, այս պատկերը կատարվել է ձեռագիրը պատրաստելուց հետո հակառակ մյուս երեքի, թերևս նույն դարձից պատկանող մեկ ուրիշ մանրանկարչի կողմից, որը աշխատել է պահպանել արդեն ստեղծված կերպարի ընդհանուր գծերը:

Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործութիւնների մեջ կրօնական անհատապաշտութիւն, միասփցիզմի հետ մեկտեղ, երևան են եկել աշխարհիկ և համաժողովրդային զգացմունքներ: Խոր, սուրբիկաւոր զգացումներով հագեցված Վատյան ողբերգութիւնն պոետում արտացոլվել է ռեալ մարդը՝ իր ներքին բարդ ապրումներով: Այս բոլորը հիմք է տալիս հայ գրականութիւնն որոշ պատմաբանների՝ Նարեկացու պոետիայում տեսնել Արևմտա-եվրոպական վերածննդին նախորդող մի շարք մոմենտներ:

Հայտնի է, որ հետագայում Վատյան ողբերգութիւնն-ը դիտվել է սոսկ որպէս երկրորդած աղոթքների մի ժողովածու, իսկ ինքը՝ Գրիգոր Նարեկացին՝ դասվել է սրբերի շարքը, դեռևս իր կենդանութիւնն ժամանակ: Փաստերը ցույց են տալիս, սակայն, որ մասնավորապէս Կիլիկիայում Վատյան ողբերգութիւնն-ը տարածված է եղել ոչ որպէս աղոթիսի երկ, այլ որպէս աշխարհիկ բովանդակութիւն ունեցող գեղարվեստական-փիլիսոփայական (լրիվ միջնադարյան առումով) մի աշխատութիւն: XII դարում Կիլիկիայում մեծ հետաքրքրութիւն է առաջացել դիպի Գրիգոր Նարեկացիին: Նրա Վատյանի-ն մասին գրվում են հատուկ մեկնու-

1 Մ. Արեւյան, Հայ հին գրականութիւնն պատմութիւն, Երևան, հատ. 2, 1943: Մ. Մկրտչյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1950:

թուաներ, իսկ հեղինակի մասին կենսագրություններ (Ներսես Լամբրոնացի, Գրիգոր Սկեռացի և ուրիշներ)։

Նարեկացու համզեղ առանձնակի հետաքրքրություն է ցուցաբերում Ներսես Լամբրոնացին, որի պատվերով էլ գրվել ու ժողովագրվել է րենարկիզոյ ձևագիրը։ Այս բուրբ ցույց նն ապիս, որ Նարեկացուն իր ժամանակին դիտել նն որպես խոշոր մատենոգ, առավածարան և խոշորագույն բանասանգծ։ Ստեղծվել է մի ամբողջական կերպար և դասվել արքևի շարքը։ Ահա այս սկզբունքներով էլ առաջնորդվել է մանրակարի Գրիգոր Մլխեցիին՝ Գրիգոր Նարեկացուն պատկերելու։

Վերջ շարագրածից պարզ է դառնում, թե լեռն մանրանկարիչ Գրիգորը ձևագրի ժողովագրագման մեջ առանձնահատուկ տեղ է տվել հեղինակի առանձնությունները։ Առաջ քաշված խնդրի բարդությունը (այն է՝ մանրանկարչությունը հատուկ ուղեմանախաղների շրջանակներում պատկերել մի ուղիղի բարդ կերպար) նկարչին հարկադրել է ստեղծագործական խնդրի լուծման նոր ձևեր որոնել։ Մեկ սինթետիկ դիմանկարի գոյությունն մենք տեսնը շարս ինքնություն պատկեր, որոնցից յուրաքանչյուրը առանձին վերցրած արտահայտում է Նարեկացու բնորոշ կողմերից մեկը։ Իր նպատակին համահեղ համար մանրանկարիչը դիմել է նաև պարզաբանող մակագրություններին։ Այսպես, օրինակ, առաջին մանրանկարի վրա կարգում ենք Գրիգոր փիլիսոփա, երկրորդի վրա Գրիգոր երկուց, այսինքն՝ աղոթող, մեղքերին թողություն խնդրող՝, երրորդն ունի Սուրբ Գրիգոր եղևառ մակագրությունը։ Վերջին պատկերի վրա եղած մակագրությունը, բացի «Հիս. Փր.» բառերից, անընթեռնելի է։

Ակամայից միտք է ծագում, պատահական է արդյոք դիմանկարների նման գասալությունն ու մեկնաբանությունը։ Արդյոք այստեղ չի՞ արտահայտվել Նարեկացու երկում հանճարեղորեն դրսևորված հոգու և մարմնի պայքարի ողբերգական պայմար, բանաստեղծի մարքերի ու հույզերի ընթացքը ներկայացնելու ձգտումը։

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է Մատյան ողբերգությունը՝ 28 բանի այն հատվածը, որտեղ բանաստեղծը թվարկում է իրեն վերագրված կոշտամները։ Պես վարժից կոչեցայ՝ յանձինս գատախաղ ուրբի ուրբի անուանցայ, և զգովեստն առ Աստուած եղծի. բարի ասացայ առ եղկութեանն ժառանգութիւն. սուրբ վկայեցայ ի մարդկանէ, որ եմ անմաքուր առաջի Աստուծոյ. արդար դաւանեցայ ամենայն իրօք ամբարիշտս. հիշեցայ ի զովեստ մարդկան, զի ծագը եղէց յատենին Փրիստոսի, յաւազանէ կոչեցայ արթուն, և ես ի քուն մահու ննջեցի, ի սիրելիքանն

1 Տճւ. 2. Ահա այն, Անձնանքների բառարան, հատ. 1, էջ 519 և շարունակությունը։

աւար հսկող յորշորեցայ, բայց զգաստութեանն աչ կափուցի: Այսպիսով, նկարչի կողմից պատկերված կերպարների բացատրությունը առաջին հերթին մենք գտնում ենք իր իսկ՝ Գրիգոր Նարեկացու մոտ: Բացի այդ, ուսումնասիրվող ձեռագրի վերնադրում «Ասացեսալ մառնա՛ն ողորբողս՛մն» Գրիգոր Նարեկայ Վանից վանականի» բառերին անմիջապես հաջորդում է «Էռզնմատեան հոռտորի հայոց փիլիսոփայի» արտահայտությունը (այլ ձեռագրերում նաև՝ «Էռզնկիր հոռտորի և հայոց փիլիսոփայի»), որը բանասերների կարծիքով ավելացված է հետագա գրիչների կողմից¹:

Հավանաբար դրանց թվին է պատկանում նաև մեր ձեռագրի գրիչը: Այս հանգամանքը ցույց է տալիս, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում ևս Գրիգոր Նարեկացին համարվել է փիլիսոփա և նրա «Մատյան ողորբություն»-ը ընկալվել՝ նաև որպես փիլիսոփայական մի գործ:

Հանրահայտ է, որ դիմանկարները նորություն չեն հայ մանրանկարչություն մեջ: Մեր ձեռագրերում հաճախ կարելի է հանդիպել ինչպես ձեռագիրը պատվիրողի (սասցողի), այնպես էլ իր՝ մանրանկարչի դիմանկարների: Այս դեպքում ծաղկողի նպատակն է եղել հավերժացնել պատվիրողի հիշատակը: Այդ բանին դիմել են հատկապես բարձրաստիճան անձինք, որոշ առումով էլ սոսկ փառասիրական միտումներ ունենալով: Տվյալ դեպքում, թերևս առաջին անգամ, հայ մանրանկարչական արվեստի պատմության մեջ մենք հանդիպում ենք մի այնպիսի երևույթի, երբ նրկարիչը փորձում է լուծել մանրանկարչական պատկերագրության հսկայական լուսնեցող խնդիրներ: Հայտնի է, որ միջնադարում հայ ոչ կանոնական գրքերը չէին ծաղկազարդվում: Ուստի սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ այս առումով 1173 թ. «Նարեկը» հայ մանրանկարչության պատմության մեջ եզակի երևույթ է:

Աչքի առաջ ունենալով այն իրողությունը, որ հայ միջնադարյան արվեստը, տվյալ դեպքում մանրանկարչությունը, մինչ այդ երբեք այդպես համարձակ չէր փորձել զուրա դալ պատկերագրությանը բնորոշ սահմանափակությունից, մենք կարող ենք ճիշտ գնահատել մանրանկարիչ Գրիգորի գործի նորարարական նշանակությունը: Մինչ այդ մանրանկարչությունն իր առջև նպատակ է ունեցել կրոնական թեմաների տարածումը: Այստեղից էլ բխում է բովանդակության որոշ սահմանափակումները, և նրանց արտահայտչական ձևերի կանոնացումը: Մանրանկարիչ Գրիգորը փորձում է նորություն մտցնել առաջին հերթին թեմայի մեջ՝ իր ստեղծագործության առանցքը դարձնելով անհատ մարդու: Այլ պարագայում, այս երևույթը թերևս հիմք դառնար մի մեծ առաջընթացի:

¹ Մ. Մ Կ Բ 1 ա, նշվ. աշխ., էջ 170:

որը խոշոր նշանակություն կունենար հուլիական միջնադարյան արվեստի պատմության մեջ։ Սակայն նկարիչ Գրիգորը հանդես է գալիս պատմական ախպիսի ժամանակաշրջանում, երբ անհրաժեշտ նախադրյալներ չկային արվեստի նման զարգացման համար։ Բացի այդ, կիրիկյան մանրանկարչությունը, այդ ժամանակ, դեռ չանվում էր ձևավորման ընթացքի մեջ։ Գալուստե Լալասաանի հնավանդ-ձևերից զեպի կիրիկյան մանրանկարչությունն ուրիշ առերեսվում չէր ևն մանրանկարչի մտահղացումը և կատարողական ձևերը։ Այսպես թե այնպես, Գրիգորը մեծ է միջնադարյան սահմանափակումների շրջանակներում։ Ավելի կատարյալ ձևերի համար, ինչպես արդեն նշեցինք, չկային անհրաժեշտ նախադրյալներ։

Գրիգոր Միհնեցու պատկերազարդած 1173 թ. «Նարեկի» և Հոսեփյանում զբաղված 1166 թ. ավետարանի մանրանկարները որոշակի պատկերացում են տալիս այս անցման շրջանի ոճական առանձնահատկությունների մասին։

Հնավանդ ձևերը հանդես են գալիս զխավորապես մարդկային ֆիգուրների պատկերելիս։ Ֆիգուրների ստապիկ դիրքը, չոր և համեմատաբար կոպիտ մեկնարանված հագուստի ծալքերը, որոնց մեջ կորչում են մարմնի համամասնությունները, նրանց դարձնում են անկենդան և զրուկում ծավալաթուփումը։ Ընդհանուր ոսկյա ֆոնը միջավայրը դարձնում է անորոշ, իսկ կոմպոզիցիան զրկում է խորությունից ու տարածականությունից։ Այս բոլոր առանձնահատկությունները ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչը զենեկ գտնվում է ավելի վաղ շրջանին բնորոշ սոփոքությունների ազդեցության տակ, մի հանգամանք, որը զրգում է Գրիգոր Նարեկացու շորս զիմանկարները դիտել՝ որպես կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի և XII դարի վերջում ձևակերպվող նոր ոճի միջև ընկած անցման շրջանի գործեր։ Իրեն այդպիսիք նրանք օրգանապես կապված են ժամանակի ըմբռնումներին։

Կիրիկյան մանրանկարչական նոր ոճը ավելի ցայտուն հանդես է գալիս լուսին 1173 թ. «Նարեկի» զարդապատկերներում (զխաղարդների, լուսանցազարդերի, զխառատների և հատկապես անվանաթերթերի և խորանների ծաղկազարդման ժամանակ), այնպես էլ մի շարք ձևագրերի իլյուստրացիաներում, որոնք զբաղված են պատկերազարդված են Սկևռայի զրչաաներում 1173 թ. «Նարեկի» մոտ նրկու տասնամյակ հետո։ Հարկ է նշել, որ 1173 թ. «Նարեկի» զարդանկարներում, ի տարբերություն վերը քննարկված Գրիգոր Նարեկացու զիմանկարների, արդեն ոչինչ չի մնացել X—XI դարերի և XII դարի սկզբների հայկական ձևագրերին բնորոշ մոնումենտալությունից։ Ցավոք, մենք ոչինչ չենք կարող ասել ժա-



101
Մ
Առաջին Գրքի Գրություն
 ՄԻՈՐԱԿ
 ՏԱՆԿՅՈՒՆ
 ՊԵՆԻՆԵԱԿ



մանակագրական տեսակետից 1173 թ. Վնարեկին՝ շատ մոտ կոնգրած և Գրիգոր Մլինեցու ձեռքով ծաղկազարդված ևս երկու ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման մասին (ինչպես արդեն նշել ենք դրանցից 1173 թ. ավետարանը մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը զանգվում էր Տիգրանակերտի ս. Կիբակոս եկեղեցում։ Մյուսը՝ 1174 թ. ավետարանը զանգվում էր Բոթառի Սուրբ Երրորդություն եկեղեցում)։ Անկասկած, այս ձեռագրերը, 1173 թ. Վնարեկին հետ մեկտեղ, կոդեքսին մեզ ոչ միայն մանրանկարիչ Գրիգորի ստեղծագործության վաղ շրջանը ամբողջությամբ պատկերելու, այլև ավելի լայնորեն ներկայացնելու XII դարի երկրորդ կեսի կլիկյան մանրանկարչական արվեստի առանձնահատկությունները։

Այս շրջանի Կլիկիայում գրքի գեղարվեստական ձևավորման ոճը բնութագրելու համար մենք ունենք երեք ձեռագիր, որոնք գրվել և պատկերազարդվել են Սկևռայի և Մլինի գրչապետերում։ Դրանք են 1193 թ. Բալթիմորի ավետարանը (Բալթիմոր, Վալտերի՝ հավաքածու, № 532, առաջ գտնվել է Ն. Նախիջևանում)¹, Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. ավետարանը², և Լվովի 1193 թ. ավետարանը³։ Այս երեք ձեռագրերի մանրանկարներն արտահայտում են XII դարի կլիկյան մանրանկարչության արդեն ձևակերպված ոճը, որը բավականին պարզորոշ հանգան էր եկել դեռ 1173 թ. Վնարեկին զարգացատկերներում։

Այս ձեռագրերից առաջինը՝ Բալթիմորի ավետարանը գրվել և պատկերազարդվել է Կարտինո (Կարեն) բերդի մոտ Պողոսական վանքում։ Գրչի և ծաղկողի անունները հայտնի չեն։ Զեռագրի գրչության վայրը կարելի է վիճելի համարել, քանի որ Կարտինո բերդի և Պողոսական վանքի ճիշտ տեղը նույնպես հայտնի չէ։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը նշում է Մլինի գավառը։ Սակայն հիշատակարանում ակնարկվում է, որ ձեռագիրը պատվիրող նախկնպոս Կարապետը ապրում էր կաթողիկոս Գրիգորի մոտ, իսկ, ինչպես հայտնի է, վերջինիս աթոռանիստ վայրը Հոռմկլան էր։ Այսպիսով, Պնարավոր է, որ ձեռագիրը գրված լինի Հոռմկլայում։ Բալթիմորի ավետարանը ունի ճոխ զարգարված խորաններ, գլխազարդեր և լուսանցազարդեր։ Ս. Տեր-Ներսիսյանի վկայությամբ, այդ զարգանկար-

¹ S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ., էջ 51, Armenia and the Byzantine Empire, էջ 121—122։

² Գ. Զաֆաֆյան, Ցիլապարանք, էջ 553—570 և ուրիշներ. Վենետիկ 1193 թ. ձեռագիրը մանրամասն ուսումնասիրել է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, ածս. Manuscripts Arménienes..., էջ 50—55, պատ. 16—33, տես նաև Լ. Բ. Մարգարյան, Մայր ցուցակ. Կոտ. 1, էջ 549—550։

³ Տե՛ս Էմանգես մատյան, 1930, էջ 95—112 և 210—236. Revue des Etudes Arméniennes, պատ. 7, էջ 93—107։ Զեռագիրը մինչև 1930 թ. գտնվել է Լվովի հայկական եկեղեցում։

ներում գերիշխում են պարզ երկրաշտիական մոտիվները, իսկ գունային դամման հիշեցնում է 1173 թ. ձեռագիրը: Քեպեսո Բայթիմորի ձեռագիրը նույնպես, ինչպես Վենետիկի, գրվել է եռյակ թվականին (1193) և նրանց մանրանկարներում կան բավականին ընդհանուր գծեր, սակայն մի շարք գնացքներում նրանք տարբերվում են իրարից: Այս համադամները նույնպես առիթ է տալիս ենթադրելու, որ առաջին ձեռագիրը Սկեռայում չի գրվել: Այս հարցը, սակայն, որեւէ սկզբունքային նշանակություն չի կարող ունենալ, քանի որ փաստերը ցույց են տալիս, որ մանրանկարչության զարգացումը ինչպես Սկեռայում, այնպես էլ Հոռմիլայում XII դարի երկրորդ հիսնամյակում ընթացել է մի ընդհանուր ուղիով:

Նոր ոճը ավելի պարզորոշ կտրելի է դիտել Վենետիկի 1193 թ. և Վիովի 1197 թ. ավետարաններում, որոնք և հանդիսանում են այս շրջանի հիմնական հուշարձանները:

Վենետիկի 1193 թ. ավետարանը գրվել և ծաղկազարդվել է Ներսես Լամբրոնացու և նրա եղբայր Հեթումի համար, Սկեռայում, Կոստանդինի ձեռքով: Այս ձեռագիրը զարդարված է խորաններով, գլխազարդերով, լուսանցազարդերով և երկու տերունական պատկերներով (սկիւրտոթուան և Եփայնութուան), որոնք առաջին անգամն են հանդիպում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ որպես թեմատիկ մանրանկարներ:

Վիովի 1197 թ. ավետարանը գրված և պատկերազարդված է մեզ արդեն ծանոթ Գրիգոր Մլիհեցու ձեռքով: Բացի հարուստ ծաղկազարդված խորաններից, գլխազարդերից և լուսանցազարդերից, ի տարբերություն Վենետիկի ձեռագրի, ունի նաև շորս ավետարանիչների զմանկարներ: Ուշադրության արժանի է Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթը, որտեղ փոքր բոլորակների մեջ պատկերված են Հիսուսը, Դավիթը, Աբրահամը, Իսահակը և Հովորը (Քրիստոսի տոհմաբանությունը)¹: Գրիգորը ձեռագրի պատկերազարդումը սկսել է Մլիհ վանքում և վերջացրել է Սկեռայի գրչատանը:

Այս երկու ձեռագրերը ոճական իմաստով շատ մոտ են իրար և ունեն մի ընդհանուր սկզբնաղբյուր: Ընդհանրությունն արտահայտվում է ինչպես կատարման ոճի, այնպես էլ մի շարք զարդապատկերների բնագավառում, որոնք իրենց սկզբունքներով կապվում են բուն Հայաստանի ավանդների հետ:

Նախորդ գլխում նշեցինք, որ XI դարում գրված մի շարք ձեռագրեր, որոնք պատկերազարդված են նդել կիլիկիայից դուրս, խոշոր նշանակություն են ունեցել ինչպես վերը հիշատակված ձեռագրերի ծաղկազարդման, այնպես էլ ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության ձևավոր-

1 Ն. Ա. Կ. Ի. Ն., Նշվ. աշխ., էջ 98:

ման բնագավառում: Գրանք են, այսպես կոչված, Կարսի ավետարանը (Նքուսաղեմ, № 2556), Տրապիզոնի ավետարանը (Վենետիկ, № 1400) և, հատկապես, Սերաստիայի 1066 թ. ավետարանը (Մատենադարան, № 311): Այս ձեռագրի մանրանկարներում և զարդապատկերներում առաջին անգամ հանդիպում ենք մի շարք աթաղիսի մոտիվների, որոնք հետագայում ընդունել են դառնում կիլիկյան ձեռագրերի համար: Այսպես, օրինակ. Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերի համար բնորոշ զույգ թռչուններից կազմված խոյակները առաջին անգամ հանդիպում են Կարսի ավետարանում: Նման խոյակներ կան նաև 1166 թ. ավետարանում: Այս տիպի խոյակները հետագայում սովորական են դառնում ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության համար: Կարելի է նշել նաև խորանների կողքից բարձրացող ռեալիստիկ ծառերը, որոնք, Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով, Կարսի և Տրապիզոնի ձեռագրերում հանդիպող խորանների երկու կողքերին տեղավորված ականթի մեծ տերևների հետագա զարգացման արդյունք են:

Կիլիկիայի XII դարի վերջի մանրանկարչության ձևավորման համար վերը նշված ձեռագրերից ամենամշակակալիցը Սերաստիայում գրված 1066 թ. ավետարանն է (Մատ., № 311), որը պատկերազարդել է մանրանկարիչ Գրիգոր Ակոռեցին: Այս ձեռագիրը անշուշտ հայտնի է եղել ինչպես Սկևռայում և Մլիճում, այնպես էլ Հռոմիլայում աշխատող մանրանկարիչներին: 1193—1194 թթ. գրված հիշատակագրությունից իմանում ենք, որ XII դարի հիմնական թվականներից հետո ձեռագիրն ընկնում է Կիլիկիա. նախ աթոռ դառնում է Ներսես Շնորհալու, այսպես կամարոնի և Պապեռեի տեր Բակուր Սևաստիանոսի սեփականությունը: Մանրանկարիչ Գրիգոր Մլիճեցին Սերաստիայի ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթ լինել դեռ 1173—1174 թթ., երբ աշխատում էր Հռոմիլայում, Ներսես Շնորհալու համար պատկերազարդելով Տիգրանակերտի ավետարանը: Նույն ձևով էլ, այդ ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթանալ նաև Կոստանդինը: Հետաքրքիր է, որ Տիգրանակերտի ձեռագրի մեջ հայտնի միակ մանրանկարը՝ հիշեցնում է Սերաստիայի 1066 թ. և հատկապես 1166 թ. ձեռագրերի մանրանկարներին: Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերի անվանաթերթերը անվիճելի ապացույցներ են մեր այն մտքի, որ Սերաստիայի ավետարանը հանդիսացել է այդ երկու ձեռագրերի սկզբնաղ-

¹ A. Tchobanian, La Roseate d'Arménie, Paris, 1929, p. 104: S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens... pl. XIX. Ն. Ակոռեցի, նշվ. աշխ., պատ. 2:

² S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 123—124.

³ Տե՛ս Գ. Լոմեկոյան, Յիշատակարանք, էջ 438, պատ. 26: Т. А. Никанорова, Мурганский образец в армянской миниатюрной живописи (Труды государственного Эрмитажа, т. V), рис. 13, 14.

բյուրը Այսպես, օրինակ՝ ուսումնասիրվող ձեռագրերի զլխատառերը իրեն-
ցից ներկայացնում են ավետարանիչների խորհրդանշերը՝ Մարկոսի
ավետարանը սկսվում է «Ան առաջ: Սերաստիայի ձեռագրում առաջ առա-
կերված է որպես թեմաթոս մի առյուծ (Մարկոսի խորհրդանշը, պատ. 2),
որի մենչքին կանգնած է Քրիստոս պատանին (էմանուիլ)՝ այս զլխատառը
նույնությամբ կրկնված է Լվովի ավետարանում՝ Վենետիկի ձեռա-
գրում¹ թեպետև բացակայում է Քրիստոսի ֆիգուրը, իսկ առյուծը պատ-
կերված է որոշ ձևափոխումներով, պարզ է, որ նա նույնպես արտանկար-
ված է Սերաստիայի ձեռագրից: Նույնը կարելի է ասել նաև մյուս զլխա-
տառերի մասին: Դժբախտաբար Սերաստիայի ձեռագրում պահպանված
է միայն երկու անվանաթերթ: Սակայն «Բ» տառի համարյա նույնությամբ
կրկնությամբ Լվովի, Վենետիկի² և Մատենադարանի 1166 թ. ձեռագրե-
րում (պատ. 46) վկայում են, որ զրանք ունեցել են մի ընդհանուր նա-
խատիվ: Վենետիկի ձեռագրերի խորաններից մեկի քառանկյան վերևը
պատկերված սիրամարդերը, նույնպես հիշեցնում են Սերաստիայի ձե-
ռագրերը: Սերաստիայի ձեռագրի զլխադարձերի հիմնական զարդադա-
կեր կազմող երկարապարզ և երկարավիզ թուղանները (սիրամարդեր), որոնք
միաշյուղվում են բուսական մոտիվների հետ, կրկնված են նաև Վենե-
տիկի ձեռագրերում:

Օրինակները կարելի է բազմացնել, ապացուցելու համար, որ նկա-
րիչներ Կոստանդինյին և Գրիգոր Մլիճեցուն ծանոթ են եղել 1066 թ. Սե-
րաստիայի ավետարանը և որ նրանք շատ բան են փոխառել այդ կամ այդ
տիպի այլ ձեռագրերից: Սակայն լավագույն է չափազանցել Սերաստիայի
ավետարանի դերը XII դարի երկրորդ կեսի մանրանկարչության ձեռ-
վորման ասպարեզում: Պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը,
որ Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերը ընդհանուր գծերի հետ մեկտեղ զգա-
լիորեն տարբերվում են Սերաստիայի ավետարանից: Գրիգորի և Կոս-
տանդինի ստեղծագործության հիմնական ակունքները, վերջ ի վերջո,
մնում են ինչպես բուն Հայաստանից փոխ առնված ավանդները, այնպես
էլ այն սկզբունքները, որոնք մշակվել են Կիլիկիայում XII դարի առաջին
քառորդում: Լվովի 1197 թ. ձեռագրում Գրիգոր Մլիճեցու կողմից նկար-
ված ավետարանիչների պատկերներին՝ աղյուսի ծածկով, սոխանման
դմբեքներով, եռանկյունաձև ֆրոնտոններով և հարթ կառուցվածքներով
ճարտարապետական ֆոնը հիշեցնում է Տյուրքիզենի համալսարանի գրա-

¹ ՏՃ՝ S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens..., pl. XXVII.

² Համեմատի՛ր Ս. Տեր-Ներսիսյանի եղվ. աշխ., պատ. 29: Ն. Ա Կ ի յ ա ն, Էջմ.
աշխ., պատ. 11 հետ:

բրևանախն զաւարդն, խնդացին յոյժ տ-
րաբաւ թիմն մն ծ :

Երբբւնախն խառնե, տեսին զանանոցն
հանգերն և մարմնաւ մարբն իրաւ



Եւ լանկ իւղ երկիր պատրանեին նմա :

Երաւցեալ զգանալ իրեանց, մատուցին
նմա պատարաւքս, ռակի, եմբողտակ. երևան

Եւ հրամանս տեսալ իտեալեանս չբարձուլ
անդրեն առհերտելեա : Ընդայլ ճանս ա-

պարհ զնայցին յաշխարհ ի-
րեանց :

Եւ իւրաւ զսուսին շողի, ըստի-
տհա հրեշտակ ան, երևեր խառնեանս յոյ-

սեփաւ նաւեր, պրի ստ-զանատեղ եպիսկո-
փոյ, եպիսկոփ յերպոտոս : Լանդ լինիլի

Եւ յար ժամ սաացից զբեզ Բան զի-
խնդիրն հերտելեա կորուսանէ զանատեղ :





գարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանը¹ Այս բուրքի հետ մեկտեղ մի շարք զարդապատկերներ իրենց ակունքներով կապվում են ամենավաղ շրջանի հայկական արվեստի հուշարձանների հետ (քանդակագործություն, հարստարապետության և ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերի), օրինակ, եռատերևները, ականթի տերևները, խաղողի ողկույղը և տերևը, կենդանական մոտիվները (առյուծ, արծիվ և այլն), ծիսաժանի նմանվող և երկրաչափական զարդարապատկերները, խորանների քառանկյան մեջ եղած կամարները և շերտավոր գծերը և այլն։ Այս մոտիվները զգալիորեն վերամշակման ենթարկվելով, հատկապես ձևերի նորացման և գծանկարի հստակացման ուղղությամբ, լայնորեն օգտագործվում են Կիլիկիայի մանրանկարիչների կողմից։ Հետագայում սրանք դառնում են կիլիկյան մանրանկարչության բնորոշ գծերը։

Ամբողջական պատկերացում կազմելու համար ինչպես այս շրջանի կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի, այնպես էլ Կոստանդինի և Գրիգոր Մլինեցու ստեղծագործության մասին, անհրաժեշտ է կանգ առնել նաև ֆիգուրային և թեմատիկ մանրանկարների վրա։ Դրանք աչքի են ընկնում շատ շքեղ և բացի Լվովի ավետարանի շորս ավետարանիչների պատկերներից, մեծ ունենք նաև երկու թեմատիկ մանրանկար Վենետիկի ձեռագրում («Մկրտություն» և «Ենաշնություն»)։

Գրիգոր Մլինեցին² նստած ավետարանիչներին պատկերելիս հիմնականում պահպանում է բյուզանդական պատկերադրական սխեման։ Նրանց հագուստի լայն և շոր մեկնարանված, կոտրատվող գծերով ծալքերը, անշարժ դիրքը հիշեցնում են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի ոճը և որոշ առումով էլ կապվում են Սերաստիայի 1066 թ. ավետարանի հետ։ Դրանք իրենց կառարժան տեխնիկայով և ընդհանուր մեկնարանությամբ հիշեցնում են վերը ուսումնասիրված Գրիգոր Նարեկացու շորս գիմանկարները։ Սակայն, եթե Նարեկացու գիմանկարները նկարիչ Գրիգորի ստեղծագործության համեմատաբար վաղ շրջանի արդյունք են և արտահայտում են անցման էտապը, ապա ավետարանիչների պատկերները մի նոր առաջընթաց են նրանց նկատմամբ, ահա առումով, որ հնավանդ ձևերը այստեղ զգալի վերամշակման են ենթարկվել։

Ավելի հետաքրքիր են Վենետիկի ձեռագրի տերունական պատկերները։ Հայտնի է, որ վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերը տերունական թեմատիկ մանրանկարներ չունեն։ Առաջին անգամ դրանց մենք հանդիպում

¹ Համեմատել J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangelars... pl. VII, IX & X. Ա Կ ի Ն, 224. աշխ. պատ. 6—101

նեք Վենետիկի ձեռագրում¹։ Դրանցից առաջինը՝ «Մկրտությունը»² ներկայացնում է այդ քննադատական դարձած պատկերազարդական սխեման, ի տարբերություն ավելի վաղ շրջանի Հայկական մանրանկարչության համար բնորոշ ծանր, մեծազուտ և քիչնազուտ ֆիգուրների, որոնց մարմնի առանձին մասերը կորչում են հագուստի ծալքերի մեջ, այստեղ պատկերվածները, փաստորեն իրենց երկարավունքի ձևերով, հեշտակները իրենց գեղանազ դիրքով, ընդհանուր քննադատում և զծալին բնույթով հիշեցնում են XI դարի բյուզանդական ձեռագրերի մանրանկարները (Վենետիկի № 394 ձեռագիրը, Ֆլորենցիայի Mad. Palat 224 ավետարանը և այլն)։ Մյուս մանրանկարում (սեռաշնորհություն, պատ. 17) նույնպես հիմնականում պահպանված են պատկերազարդական հանրահայտ սկզբունքները։ Սակայն խաչի երկու կողմերից սավառնող հեշտակները, թրիստոսի գլխի քնքի մեջված ձախուսի վրա, մարմնի խիստ ճկումը և հատկապես լաց լինող լավհանի և Աստվածամոր ֆիգուրների խոր էմոցիոնալ արտահայտությունը ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչը ձգտել է ուժեղացնել այլուժի ոգրերգական կազմը։ Այս առումով, մանրանկարիչը ցուցաբերում է միանգամայն ինքնուրույնություն, կանխում է այն նորամուծությունները, որոնք դիտվում են սեռաշնորհության պատկերազարդության մեջ ինչպես հայկական, աֆսոս էլ բյուզանդական XIII դարի ձեռագրերում³։

Վերը շարադրածից երևում է, որ մանրանկարիչներ Կոստանդինը և Դրիգոր Միհնեցին սուսկ ընդօրինակողներ չեն, որ մեխանիկորեն կրկնել են իրենց նախորդների նվաճումները։ Նրանք կիլիկյան մանրանկարչության մեջ մացրին բավականին էական նորություններ։ Չնայած սեռական շատ ընդհանրությունների, երկուսն էլ մեծ են որպես միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործողներ։ Կոստանդինը, Վենետիկի 1193 թ. ավե-

1 Ժիլո չէր լինի այդ երեսից վերագրել բյուզանդական ձեռագրերի անմիջական ազդեցությանը։ Հանրահայտ է, որ ավելի վաղ շրջանի Հայկական ձեռագրերին խորթ չեն անբուժական-քեմոսիկ մանրանկարները։ Ռուդոլֆ Էրստ Լեյստն էլ գնա Ս. Տեր-Ներսիսյանը (տե՛ս նրա՝ Armenia and the Byzantine Empire.) բյուզանդական ազդեցությունը Կիլիկիա է ներթափանցել առաջին հերթին բուն Հայաստանի ձեռագրերի միջոցով։ Դրանց լավագույն ապացույցները կարող են հանդիսանալ Տրապիզոնի, Կարսի և Սեբաստիայի ավետարանները։ Սակայն լպնոք է բոլորովին բացառել նաև Հնագույն սարիների ընթացքում Կիլիկիայի գրչականում աշխատող վարպետների շփումը բյուզանդական մանրանկարչական արվեստի հետ, որը չէր կարող անհետանալ մեղ երկու կողմերի համար էլ։

² 86՝ S. Der-Nersessian, Manuscripts Arménienes illustrées..., pl. XXVI.

³ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, 1948, т. II, таб. 150 6, 152.

4 Նույն տեղում, հատ. I, էջ 161։

տարանում համամասնությունների և առանձին մոտիվների դասավորության բնագավառում, հանդես է բերում ներդաշնակ կոմպոզիցիայի արտակարգ զգացողություն: Գրիգորը լինելով նրա կրտսեր ժամանակակիցը և մասամբ էլ նրա աշակերտը, չի կրկնում իր ուսուցչի նվաճումները: Ավելին, դեռ վաղ շրջանի ստեղծագործություններում, հատկապես 1173 թ. ընտրելով, արդեն զգացվում է ոչ միայն աշակերտի առավելությունը ուսուցչի նկատմամբ, այլև նա փորձում է լուծել բոլորովին նոր, մինչ այդ չշոշափված խնդիրներ: Իսկ լվովի 1197 թ. ավետարանի մանրանկարներում նկատում ենք տրակի բարձրացում: Սակայն Գրիգորը շուտի կոմպոզիցիայի այնպիսի զգացողություն, որը դիտելի է նրա ավագ ժամանակակցի մոտ:

Մանրանկարիչներ Կոստանդինը և Գրիգոր Մլիճեցին կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի պատմության մեջ մի նոր էտապ են բացում: Սկևռայի դպրոցին պատկանող ձեռագրերը առանձնահատուկ տեղ են գրավում կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ: Դեռ 1173 թ. ընտրելիս մանրանկարները ցույց են տալիս, որ այդ տարիների Սկևռայի գրչատներում արդեն մշակվել էին զբոքի ձևավորման արվեստին բնորոշ հիմնական սկզբունքները: Իսկ հետագա տարիների ընթացքում վերջնական մշակման է ենթարկվում կիլիկյան յուրահատուկ մանրանկարչական սճը: Ընտրելիս մանրանկարների համեմատությունը Սկևռայի դպրոցի մի խումբ այլ ձեռագրերի հետ, որոնք պատրաստվել են երկու տասնամյակ հետո (վենետիկի 1193 թ. և լվովի 1197 թ. ավետարանները), ցույց են տալիս, որ այդ ձեռագրերում XII դարի կիլիկյան մանրանկարչության տճը ավելի կոնկրետ է դառնում և ավելի պարզորոշ են հանդես գալիս նրա սպեցիֆիկ կողմերը: Հենց այստեղ էլ առկա են դառնում կիլիկյան ձեռագրերին բնորոշ նորագույն և սճնագեղ ձևերը:

Նոր ոճը առաջին հերթին արտահայտվել է խորամանկի, գլխազարդերի անվանաթերթերի ծաղկազարդման բնագավառում: Հիմնովին վերափոխվում է նրանց բնույթը: Նրանք կորցնում են իրենց նախկին ճարտարապետական կառուցվածքային էությունը, վերածվելով ճոխ ծաղկազարդված և ավելի ներդաշնակ ու բարեկազմ համամասնություններով մի զարդարանքի: Իրար դիմաց էջերի վրա խորանները տեղադրվում են համաշափ, հավասարակշռված ձևով և ընկալվում են որպես մի ամբողջություն: Չնայած, նրանք համարյա նույնությամբ կրկնվում են, բայց օգտագործված մոտիվների մասնակի փոփոխությունները բաղմազանություն են մտցնում նրանց մեջ: Պահպանելով բուն Հայաստանին բնորոշ միակենտրոն, աստիճանաբար աճող կոնցենտրիկ կամարները, անկյունազծային շերտերը, բուսական, երկրաչափական և կենդանական մոտիվները, դրանք ներդաշնակ տեղավորելով խորանների քառանկյան մեջ,

վերջին հիսնամյակի գրքի ձևավորման բնույթը, կատարված են մեծ վարպետությամբ: Առանձին հատվածների ու մոտիվների ռեալիստորեն պատկերումը, կատարման բարձր տեխնիկան, որը երբեմն հասնում է ոսկերչական նրբության, զարդարանքին հաղորդում են յուրահատուկ ճոխություն:

XII դարի երկրորդ հիսնամյակում կլիկյան ձեռագրերի հմայքը և նրբագեղությունը ավելի է ուժեղանում՝ զուսային վառ կոնորիտով, որը ստեղծում է կապույտ, վառ կարմիր, բաց վարդագույն, բաց մանուշակագույն, դեղին և կանաչ գույների համադրություններից: Այս գույները տրվում են այնպիսի կոմպոզիցիոն համադրություններով, որ ավելի է ընդգծվում նրանց պայծառությունը: Ոսկյա ֆոնի վրա նրանք փայլում են թանկարժեք քարերի նման:

Այսպիսով, XII դարի երկրորդ հիսնամյակում Սկևռայի և Մլիճի վանքերի գրչապետներում աշխատող վարպետների մոտ աստիճանաբար ձևավորվում է հայ մանրանկարչության կլիկյան դպրոցը, բուն Հայաստանի հնավանդ ձևերի ստեղծագործական յուրացման ու փայլուն զարգացման հիմքի վրա: Դրա հետագա զարգացումը հանգեցրեց կլիկյան մանրանկարչության բարձրակետին:

Նյութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս ամբողջական ձևով վերլուծելու XIII դարի առաջին կեսի կլիկյան մանրանկարչությունը: Սկևռայի դպրոցին պատկանող մեզ հասած փոքրաթիվ ձեռագրերը առանձին գեղարվեստական արժեք չեն ներկայացնում: XIII դարի առաջին քառորդի հուշարձաններից ամենաարժեքավորը պետք է համարել 1215 թ. ավետարանը, որը պահպանվում է Նոր-Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի գրադարանում: Այդ ձեռագրի մանրանկարները, ինչպես արդեն նշել ենք, պատկանում են մեզ ժամոթ Գրիգոր Մլիճեցուն¹:

Մեզ հայտնի մյուս ձեռագիր հուշարձանը, ոմն Կարապետի համար, գրիչ Բարսեղի ձեռքով գրված, Մատենադարանի 1216 թ. ձեռագիրն է (Մ 5528): Այս ձեռագրի փոքրաթիվ և միագույն զարդարանքները գեղարվեստական առանձին արժեք չեն ներկայացնում: Սրանց պետք է ավելացնել նաև Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1233 թ. ավետարանը (Մ 1131/39)², որը գրված և ծաղկազարդված է Լամբրոն բերդում, Հակոբի ձեռքով: Ձեռագիրն ունի մեկ խորան, շրջա գլխազարդ և լուսանցազարդեր, որոնք կատարված են երբեմն մեկ, երբեմն երեք գույներով (մոխրա-կանաչագույն, խամրած կարմիր և երբեմն էլ դեղին):

1 Ձեռքի տակ լուսնեալով տնհրամեշա նյութ, ունի չենք կարող ասել այս ձեռագրի մանրանկարների մասին: Տե՛ս «Արարատ», 1910, էջ 334—335:

2 Նկարագրությունը տե՛ս Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 401—404:

Չնայած XII դարի երկրորդ հիսնամյակում վերջնականապես ձևավորվեց կիլիկյան մանրանկարական արվեստը, սակայն նրան անմիջապես հաջորդող XIII դարի առաջին կեսը, կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ, հանդիսանում է մի տեսակ դադարի շրջան: Անազրների փոքրաթիվ լինելը և նրանց գեղարվեստական ձևավորման ցածր որակը բնորոշ է ոչ միայն Սկևռային, այլև Կիլիկիայի մյուս վանքերի գրչատներին (Դրազարկ, Հոռմկլա և այլն): Այսպիսով, այդ ժամանակավոր դադարը ընդհանուր երևույթ էր Կիլիկիայի համար և պայմանավորված էր ժամանակաշրջանի պատմական իրադրություններով:

Մի կողմից (ևսև Ք թագավորի թագադրությունից հետո (1198) շուրջ 13 տարի տևող (1203—1216) անգղազորական ընդհարումները՝ խաչակիրների և հատկապես Բոհեմում 4-րդի հետ՝ Անտիոքին տիրելու համար, պայքարը թուրք-սելջուկների դեմ, Իկոնիայի սուլթանության հետ վարած պատերազմները, մյուս կողմից (ևսևի մահվանից հետո (1219) թագավորական դահի շուրջը ծագած ներքին ֆեոդալական տարածայնությունները, որը տևեց մոտ վեց տարի, ժամանակավորապես խաթարեցին հասարակական կյանքի նորմալ ընթացքը և նրա հետ կապված արվեստի զարգացումը: Սկսած 1226 թ. Հեթում Ա-ի երկտրասե թագավորության շրջանում (1226—1270) և հատկապես այն բանից հետո, երբ նա ղեկավարական ճանապարհներով կարողացավ խուսափել մոնղոլների հետ պատերազմելուց և փրկել Կիլիկիան մոնղոլական արշավանքներից, սկզբում է մի տեսակ քաղաքական հանգստի շրջան: Այս հանգամանքը մեծ չափով նպաստում է երկրի տնտեսական և կուլտուրական զարգացմանը: Այդ էր պատճառը, որ Կիլիկիայի մանրանկարչական արվեստն իր զարգացման բարձրագույն աստիճանին հասավ XIII դարի երկրորդ հիսնամյակում:

Անհրաժեշտ քանակության ձևազրների բացակայությունը և եղածների համեմատաբար գեղարվեստական ցածր որակը ցույց են տալիս, որ Սկևռան XIII դարում արդեն չի եղել կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի առաջավոր դպրոցը (ինչպիսիք էին այդ ժամանակ Հոռմկլան, Ակները, Գոները և Բաբերերդը):

XIII դարի երկրորդ կեսի Սկևռայի դպրոցի հուշարձաններից մեկ հայտնի էն չորս ձևազր, որոնք պահպանվում են Երևանի Մատենադարանում: 1263 թ. փոքրիկ ավետարանը (№ 8590), որը ծագվազարդել է Ավգոստոս արեղան, աչքի է ընկնում վարպետորեն կատարված անվանաթերթներով: Առանձնապես ուշագրության արժանի են ճաշակով օգտագործված գույները: Ոչ բազմազան կոլորիտը հիմնականում կազմվում է նուրբ երկնագույնից, ռախա ֆոնի վրա, որը երբեմն թարմացվում է դեղին և կարմիր երանգներով: Մնացած երեք ձևազրերը գրված և ամենայն

Հավանականությամբ պատկերազարդված են Ստեփանոս քահանայի ձեռքով: Դրանցից առաջինը 1278 թ. փոքրիկ նրգարանն է (№ 759), որն ունի միայն մեկ գլխազարդ գլխատառեր և միագույն լուսանցազարդեր: Մյուսը 1290 թ. ավետարանն է (№ 2630): Այս ձեռագրի մանրանկարներից XIII դարում կատարվել են միայն անվանաթերթերը և գլխատառերը: Դրանք թեև միագույն են, բայց կատարված են մեծ հմտությամբ: Մնացած մանրանկարները (ավետարանիչների պատկերները և խորանները) անկասկած կատարված են շատ ավելի ուշ XVI—XVII դարերում:

XIII դարի երկրորդ կեսի Սկևռայի դպրոցի ոճը բնութագրող հիմնական հուշարձանը պետք է համարել Մատենադարանի 1293 թ. ավետարանը (№ 5784), որի գրիչն է Ստեփանոսը: Այս ձեռագիրը զարդարված է տերունական պատկերներով, որոնք տեղավորված են զրդի սկզբում: Լուսանցքներում նկարված են մարգարեներ և թրիլիական հերոսներ: Ավետարանների սկզբներին կան նաև ավետարանիչների պատկերներ: Թելպես վկայում է 357 էջի վրա գրված հիշատակարանը, ձեռագիրը 1445 թ. ոմն Տեղ-Սարգսի պատվերով նորից է պատկերազարդվել Թրիլիսիում, մանրանկարիչներ Մանվելի, Հովհաննես քահանայի և Սիոն քահանայի ձեռքով: Սրանք էլ 1445 թ. կատարել են ձեռագրի բոլոր լուսանցքներում նշված տերունական մանրանկարները և ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը: Ավետարանիչներ Մատթեոսի, Ղուկասի և Հովհաննի պատկերները, անվանաթերթերը և խորանները (պատ. 18—21) կատարվել են 1293 թ., հավանաբար Ստեփանոսի ձեռքով: 1445 թ. մանրանկարները իրենց ոճական առանձնահատկություններով որոշակիորեն տարբերվում են XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերի ոճից: Իրենց չոր գծանկարով, ընդհանուր զրաֆիկական բնույթով, ոսկու առատությամբ և գույների չափավոր պայծառությամբ նրանք ուղղակիորեն կապվում են XIV դարի կիլիկյան մանրանկարչության՝ մասնավորապես Սարգիս Պիծակի ստեղծագործության հետ: Մինչդեռ վերը հիշված ավետարանիչների պատկերները հարուստ ծաղկազարդված անվանաթերթերը և խորանները, միանգամայն համապատասխանում են XIII դարի ոճին: Բացի այդ, բուսական, երկրաչափական և այլ մոտիվները, որոնք օգտագործված են խորանների ծաղկազարդման համար, միանգամայն նույնանում են XIII դարի ձեռագրերի համապատասխան մոտիվների հետ: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նստած ավետարանիչների պատկերները (Մատթեոս, Ղուկաս, Հովհան): Նրանց մեծազուլիս ծանր ձևերը,

1 Ա. Ն. Սվիրինը իր «Миниатюра древней Армении» աշխատության մեջ (էջ 70—72) ձեռագրի բոլոր մանրանկարները վերագրում է 1293 թ.: Մինչդեռ հիշատակարանում պարզորոշ նշված է, որ մանրանկարների մեծ մասը կատարված է 1445 թ. վերջ հիշված մանրանկարիչների ձեռքով և ոչ թե Գրիգորյան, այլ Թրիլիսիում:

մարմնի առանձին մասերն ընդգծող հաղուտի լայն ծալքերը, ճարտարապետական ֆոնը այդ մանրանկարները մոտեցնում են խնդրանի Բրիտանական թանգարանում պահպանվող, մանրանկարիչ Հովհաննեսի ձեռքով Դրազարկում ծաղկազարդված 1282 թ. ավետարանին (№ 5626)¹։

Սկևռայի դպրոցի հետագա շրջանը ներկայացնելու համար ահհրաժեշտ էլույթներ շունենք, սեկայն գիտենք, որ XIV դարի սկզբից կիլիկիայում իշխող է գտնվում դրաֆիկական ոճը, որի գլխավոր կենտրոնն էր Սիսը։

Ամփոփելով, կարող ենք եզրակացնել, որ կիլիկյան մանրանկարչական արվեստն իր հիմնական, բնորոշ գծերով կազմավորվեց XII դարի երկրորդ կեսին։ Սկևռայի պատմական դերը կայանում է նրանում, որ այդ ժամանակաշրջանում նա հանդիսացել է կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի ձևավորման հիմնական օջախը։ Սկևռայի դպրոցում ծաղկազարդված ձեռագրերի մանրանկարները այդ ոճի փայլուն նմուշներ են։

ԱՐՔԱՆՆԱԼՆԵՐ ԶՈՒՂԱՆՆԵՍԻ ԴՊՐՈՑԸ

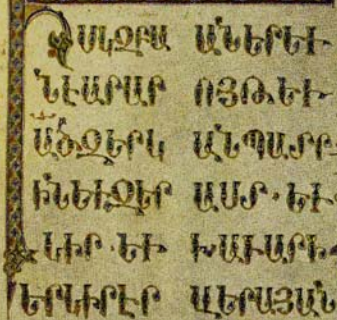
Ձեռագրերի մի սովոր խումբ, գրված և պատկերազարդված Ակներ, Գոներ և Բարձրերդ վանքերի գրատներում, իր սեական և գեղարվեստական արժեքներով առանձնանում է կիլիկյան մյուս դպրոցներից։ Դրազարկի, Սկևռայի ու Հոսմկլայի կողքին XIII դարի երկրորդ կեսին բարձրանում է դրքի գեղարվեստական ձևավորման ինքնատիպ մի կենտրոն։

Շատ սակավ են Ակների, Գոների ու Բարձրերդի և այդ վանքերին կից գրատների մասին եղած պատմական տեղեկությունները։ Պարզ չէ, ետլնիսկ, նրանց իսկական տեղը։ Հավանաբար դրանցից ամենանշանակալին եղել է Գոները, որպես նախկապուսի նստատեղի։ Պատմիչների վկայությամբ Ակները հիմնադրվել է լևոն թագավորի կողմից (1187—1219) և վայելել նրա հատուկ հովանավորությունը։ Հայտնի է նաև, որ Ակներում եղել են Աստվածածնի և Առաքելոց եկեղեցիները²։

Գոների, Ակների և Բարձրերդի գրատները լայն զործունեություն են ծավալում XIII դարի երկրորդ կեսերին, երբ, ի դեմս Հոսմկլայի զբաղրոցի, կիլիկյան մանրանկարչությունն իր վերելքն էր ապրում։ Այդ գրա-

¹ Ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս F. Conybear, A catalogue of the Armenian manuscripts in the British museum, London, 1913, p. 17—18: Ավետարանների պատկերները տե՛ս A. Tchobanian, La Roseate d'Arménie. т. III.

² Դ. Ալիշան, Սիսում, էջ 144—145, ծփրիկ և ն, Բաշխարհիկ բառարան, Վենետիկ, 1907, հատ. 1—2։



ԴԱԼՁԲԱ ԱՆԵՐԵ
ՆԵԱՐԱՐ ՈՅՈՒԵԻ
ԱՌՁԵՐԿ ԱՆՊԱՏԵ
ԻՆԵԼՁԵՐ ԱՍԻՆ
ԼԻՐԵԻ ԽԱԽԱՏԻ
ՆԵՐԿԵՐ ԱՆՐԱՅԱՆ



տոներէ բարգաւաճումը ակամա կապւում է եպիսկոպոս Հովհաննեսի՝ Հեթում Ա Բագավորի եղբոր անվան հետ (մահացել է 1289 կամ 1295 թ.)։ Լինելով ժամանակի ամենազարգացած մարդկանցից մեկը, արքաներայր Հովհաննես եպիսկոպոսը շատ բան է արել գրքի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում։ Նրա պատվերով ոչ միայն գրվել և ծաղկազարդվել են բազմաթիվ ձեռագրեր, այլև լինելով վարպետ գրիչ, հավանաբար և նկարիչ, այդ ձեռագրերը հաճախ ինքն էր գրում և ծաղկում։ Այսպես, շրինակ՝ Հովհաննեսը իր եղբոր՝ Հեթում Բագավորի դուստր Ֆիմայի ամուսնութեան առթիվ, նրան է նվիրում իր ձեռքով գրված և ծաղկազարդված մի ձեռագիր (ԳԳԲԲ Սողոմոնի, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, № 376)։ 1278 թ. նա արտագրում է մի ավետարան, որը ծաղկազարդում է Վասիլ ծաղկողը (ձեռագիրը, Ալիշանի վկայութեամբ, գտնվել է Բաւարիայի պալատական գրադարանում, Միւնխեն, էջ 146)։ Այս ձեռագրերի մանրանկարներին բնորոշ է յուրատիպ ունայնված, մարմնի համեմատութունների և առանձին գրվագների ճշմարտացի վերարտադրությունը։ Հիշարժան է նաև, որ Մատենադարանի № 195 ձեռագրի գրիչ Կոստանդինը և 1284 թ. ձեռագրի (№ 196) ծաղկազարդողներ Գրիգոր Պիծակը և Ստեփանոս Վահակացին իրենց անվանում են Հովհաննեսի աշակերտներ։ Այս և Հովհաննեսի անվան հետ կապված այլ ձեռագիր հուշարձանների յուրահատուկ ոճական առանձնահատկութունները վկայում են, որ վերջինս գլխավորել է մի ամբողջական մանրանկարչական դպրոց, որը կարելի է անվանել արքաներայր Հովհաննեսի դպրոց¹։

XIII դարի երկրորդ կեսից մեզ հասած մի շարք ձեռագրեր, որոնք ամբողջական մի խումբ են կազմում, հնարավորություն են տալիս որոշելու ուսումնասիրվող դպրոցի մի քանի բնորոշ գծերը։ Մեզ հասած այդ ձեռագրերից հնագույնը 1263 թ. ավետարանն է, որը գրվել է Գոնեքում (Ալիշանի վկայութեամբ աճ գտնվել է Զմյուռնիայում, այժմ Վաշինգտոնում՝ Ֆրիքի ժողովածուում)։ Այդ խմբի կենտրոնական հուշարձաններից է Մատենադարանում պահպանվող 1266 թ. ժողովածու (№ 4243 պատ. 22—27)։ Այս ձեռագրի հիշատակաբանից (էջ 222—223բ) իմանում ենք, որ աճ գրվել է Բարձրբերդի մոտ գրիչ Ստեփանոս քահանայի ձեռքով, Հովհաննես եպիսկոպոսի համար, որի դիմանկարը զետեղված է 15-րդ էջի վրա։ Իր շփերով փոքր այս ձեռագիրը (13×9 սմ) գրված է նրբագույն մագաղաթի վրա, գեղեցիկ բոլորագրով և ամբողջությամբ վերցը-

¹ Հիշատակված ձեռագրերով չի սահմանափակվում Հովհաննեսի գործունեությունը։ Նրա անվան հետ են կապված նաև 1269—1270 թթ. ժողովածուն (Մատ. № 1315), 1270—1289 թթ. «Ճաշոցը» (Վիեննա № 43/245), 1284 թ. աստվածաշունչը (Մատ., № 195), 1296 թ. ավետարանը (Մատ., № 6784)։ Ավելի մանրամասն տե՛ս, Ալիշան, Միւնխեն, էջ 144—147։

րած դրքի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում մի կատարելություն է: Բարձր արվեստով կատարված լուսանցադարձերը, գլխազարդերն ու գլխատառները ձևադրին հազորդում են արտակարգ շքեղություն և նրբագեղություն: Գեղարվեստական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում մարզաբեմների, խմաստանների ու առաքյալների փոքրիկ ֆիգուրները, որոնք ցրված են ձևադրի մեջ՝ լուսանցներում: Գրքի գեղարվեստական հարգարանների առանձին դրվագները կատարված են վարպետությունով ու նրբագեղությամբ և վկայում են, որ ձևադիրը պատրաստվել է անհատական օգտագործման համար: Ուշագրավ է նույն դժանկարն ու նկարի սուր դիտողականությունը մարդկային ֆիգուրները պատկերելիս: Բնականորեն մեկնաբանված հագուստի ծալքերը, որոնք ընդգծում են մարմնի առանձին մասերի ճիշտ համաչափությունները, լույսի և ստվերի վարպետորեն վերարապրությունը պատկերված ֆիգուրներին տալիս են միանգամայն համոզեցուցիչ տեսք: Նրանց ծավալային և նյութական լինելը ընդգծվում է և այն դեպքում, երբ նրանք դրսևում են ոչ թե կոնկրետ միջավայրում, այլ մազադաթի ֆոնի վրա: Նրանց ողնշենչված դեմքերը նշված ուռածնահատկությունների հետ միասին, ամբողջացնում են մանրանկարից ստացված գեղարվեստական արվեստագիտությունը: Հմտությամբ և օգտագործված կապույտ, երկնագույն, բաց-շագանակագույն, բաց-վարդագույն և կարմիր գույները: Ոսկու օգտագործումը գրքի գեղարարիվ հարգարանին հաղորդում է արտակարգ հմայք: Այդ ձևադրի մանրանկարները որոշ առումով մոտենում են XI դարի բյուզանդական ձևադրերի իլլյուստրացիաներին: Համեմատական օրինակներ կարող են հանդիսանալ Փոթիդի օղղային զրադարանում պահպանվող XI դարի ավեսարանը (ցգ 64) և Մոսկվայի համալսարանի զրադարանում պահպանվող № 2280 Նոր կտակարանը¹: Սակայն, անհամեմատելի, որ ձևադրում պատկերված քաների ֆիգուրները իրենց անընալզորոս դիրքով, շարժումներով, դեմքի անհատականացված արտահայտություններով, լին կրկնվում, վկայում է, որ նրանց պատկերողը ոչ միայն վառ նրևակայություն, այլև նույն դիտողականություն ունի և կարողանում է վերարտադրել մարդկային շարժումների բազմազանությունը:

Ուշագրավ է նաև 15-րդ դարի մանրանկարը (պատ. 22): Ժայռի ֆոնի վրա ծնկաշոք պատկերված է Հովհաննես եպիսկոպոսը, նրա առջև՝ օրհնողի դիրքով կանգնած է Հովհանն ավեսարանիլը (մանրանկարի տակ զգրությունը ցույց է տալիս պատկերվողների ով լինելը): Նրան Հովհանն ավեսարանիլին նկարիլը ներկայացրել է պատկերագրությամբ ընդորոշ սխեմատիկ ձևերով, ապա Հովհաննես եպիսկոպոսը պատկերված է բա-

¹ В. Н. Лазарев, История византийского живописи, табл. XV, 80а, 82б, 134а.

վականին ռեալիստորեն: Նրա սև մորուքը, թավ հոնքերի տակից երևացող արտահայտիչ աչքերը, և ընդհանրապես դեմքը ամբողջությամբ վերցրած, կատարված են բնական ձևերով և վկայում են նկարչի կարողությունների մասին: Անկասկած, այս դեպքում նկարիչը աշխատել է պահպանել դիմանկարային նմանությունը:

Այս առանձնահատկությունները համասարապես վերաբերում են նաև մյուս մանրանկարներին: Դրանք բոլորն էլ կենդանի տպավորությունների արդյունք են: Նման ռեալիստական տենդենցները բնորոշ են աթա ձեռագրերին, որոնք կապված են Հովհաննես արքանդորո անվան հետ:

Մատենադարանի 1266 թ. ժողովածուին մոտ են կանգնած, արդեն վերը հիշատակված Վենետիկի № 376 ձեռագրի (Գիրք Սողոմոնի և Յակորայ) մանրանկարները: Ձեռագիրը գրված է Հովհաննես հայկոպոսի ձեռքով՝ եղբոր աղջկա համար՝ (աջարկածին բարբիշն Յիմիշ): Ձեռագիրը զարդարված է զխաղարդերով և լուսանցազարդերով: Մանրանկարներից մեկը պատկերում է Սողոմոն իմաստունին և Նաթան մարգարեին: Երկուսս արգ Սողոմոնը վեհորեն նստած է բարձր, շրջանաձև գահի վրա, ձեռքին ունի բացված թղթի փաթեթ, նրա դիմաց կանգնած է Նաթան մարգարեն: Վերջինս երկար մորուքով և մազերով շատ արտահայտիչ է: Նրա ողջ կեցվածքը արտահայտում է խոր ակնածություն թագավորի նկատմամբ: Նաթանի պատկերն այստեղ շատ բանով հիշեցնում է 1266 թ. ժողովածուի մանրանկարները: Մյուս պատկերը՝ Վերջ երգոցի թմալով է և ներկայացնում է հարսին ու փեսային: Ուշագրավ է, որ նույն պատկերին մենք հանդիպում ենք նաև 1266 թ. ձեռագրում: Այս երկու մանրանկարներն էլ իրենց տնական առանձնահատկություններով շատ մոտ են իրար, միայն Վենետիկինն ավելի լավ է պահպանվել: Վենետիկի ձեռագիրը համեմատաբար գրվել է Հեթում արքայի մահվանից (այսինքն՝ 1270 թվականից) հետո, քանի որ հիշատակարանում նրա մասին ասվում է անցյալ կատարյալ ժամանակով (եթո էր արքայ հայոց աւծեալ):

Մյուս ձեռագիրը, որ նույնպես գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունի, Երևանի Մատենադարանի № 345 Աստվածաշունչն է (պատ. 28—31): Այն գրվել և պատկերազարդվել է Հովհաննես հայկոպոսի համար, Բարսեղ գրիչի կողմից: Ձեռագրի ճիշտ թվագրման համար առավել կարևորն է 145ա էջի հիշատակադրությունը, որից իմանում ենք, որ ձեռագիրը գրվել է Հեթում թագավորի մահվան տարում՝ 1270 թվականին²:

1 Լ. Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 162—166: Բաղձավազ, 1935, էջ 406, պատ. 32—34:

2 Ե...Աղաչեմ հիշել և զմեղապարտ գեղջ Բարսեղ և ձեռքս իմ և ասված հիշողացողորմացի: Հայսմ ամի փոխեցավ առ Քրիստոս թագավոր Հեթում... և այլն:

Աստվածաշնչի առաջին էջը զարդարված է «Դա-անժան գեղեցիկ գլխազարդով Դիսազարդի տակ, էջի կենտրոնում մի ժարդարն (Մովսես)։ Դիսազարդի ամբողջ դաշտը ծածկված է միահյուսված բուսական դրվագ-ներով։ Երկու գեղեցիկ սիրամարդ ճանաչում են գլխազարդի վերնում։ Էջի երկարությամբ ձգված մեծ գլխատասար (Ի), լուսանցքում պատկերված խաչը, գլխազարդի հետ միասին, մեծ վարպետությամբ են դասավորված և մի ամբողջական հորինվածք մեծ ներկայացնում։ Արտակարգ նաշակով են օգտագործված սեկյու ֆոնի վրա կապույտ, կարմիր, կանաչ, բաց-վարդագույն գույները։ Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի ձև-ապրի լուսանցքներում նկարված բազմաթիվ մանրանկարները, որոնք պատկերում են Հին կուսկարտների հերոսներին (Դավիթ, Սողոմոն, Հեսու Նավի և այլն), ժարդարներին և իմաստուններին։ Սրանք բոլորն էլ հար և նման են 1266 թ. Ժողովածուի մանրանկարներին։ Նույն ոգեշնչված գեմքերը, շարժումների նույն բազմազանությունը, հագուստի ծալքերի մեկնարանությունն նույն ձևերը, նույն էքսպրեսիան ու արտահայտչական-նությունը, նույնպիսի ներագեղ ու ակնհայտ գույների համադրությունը և, վերջապես, կատարման բարձր ասխնիկան։ Ի լրումն դրա, պետք է ավելացնել, որ անբունադրոսիկ և ազատ շարժումները, ձևերի կուռ կա-ռուցվածքը, հիշտ զմանկարը պատկերին տալիս են միանգամայն բնա-կան տեսք և տարրերում այն՝ մանրանկարչությանը բնորոշ պայմանա-կանությունից։ Առանձնապես աչքի է զարթում նուրբ կոտրիտը, որը կազմվում է բաց-մանուշակագույն, բաց-երկնագույն և բաց-վարդա-գույն երանգներից։ 1270 թ. Անապրի մանրանկարների մի ժառը կատար-ված են զմանկարային-գրաֆիկական տեխնիկայով։ Սակայն շատ նուրբ, թափանցիկ յուսաստվեքների միջոցով մանրանկարիչը կարողացել է ընդգծել մարմնի առանձին մասերի ծավալանությունը։ Այս հանգաման-քը մի կողմից հիշեցնում է ակվտրեյային տեխնիկան, մյուս կողմից ու-մեղացնում պատկերի գեղանկարչական կողմը՝ հաղորդելով նրան յու-րահատուկ հմայք։

1270 թ. Անապրի առանձնահատկությունները հանդես են գալիս նաև Նոր կատարանի պատկերազարդման ժամանակ։ Այսպես, եթե ամբողջ էջը զբաղեցնող Մատթեոս ավետարանիչին ներկայացնող մանրանկա-րում (պատ. 30) պահպանված են սովորական դարձած պատկերազար-կան ձևերը (բյուզանդական պատկերադրությունը հետևելով), ապա Մար-կոս և Դուկաս ավետարանիչները տեղադրված են լուսանցքներում՝ նման այն մարգարեների ու իմաստունների պատկերներին, որոնք մեծ հան-դիպում ենք 1266 թ. Անապրերում (պատ. 31)։ Հովհան ավետարանիչը պատկերված է անմիջապես Դուկասի ավետարանից հետո՝ տեքստի տակ, կապույտ ֆոնի վրա, առանց Պրոքորոսի։ Ավետարանիչների նման դա-





սափորութիւնը վկայում է, որ մանրանկարիչի համար պարտադիր շինեղել նախօրոք մշակված պատկերազրական սխեմաները, որ նա աշխատում է պատկերազրութիւն մեջ մտցնել նորութիւններու Այս առիթով պետք է նշել, որ Հովհաննէս արքանը որը պատկանող ձեռագրերին բնութոյշ է ձգտումը դեպի բազմազանութիւնը: Բացի այդ, 1266 թ. Ժողովածուի և 1270 թ. Աստվածաշնչի Հովհան ավետարանիչին պատկերող մանրանկարների համեմատութիւնից ակնհայտ է դառնում այդ պատկերների ընդհանրութիւնները: Նրանց դեմքերը, կատարման եղանակը, գույները, հագուստի ծալքերի նկարման եղանակը և այլն ենթադրել են տալիս, որ երկու պատկերներն էլ կատարված են նույն վարպետի ձեռքով: Ավելին, շարադրածից կարելի է եզրակացնել, որ Ստեփանոս քահանան և Բարսեղ գրիչը, որոնք գրել և հավանաբար նաև ծաղկազարդել են հիշյալ ձեռագրերը, աշխատել են Հովհաննէսի անմիջական ղեկավարութիւնով: Զի բացառվում են, որ այդ ձեռագրերի մանրանկարները կատարված լինեն իր իսկ Հովհաննէս արքանը որ ձեռքով:

Արքանը այդ Հովհաննէսի անվան հետ կապված ձեռագրերի մանրանկարները, բացի իրենց բարձր արվեստից և կատարման ամփրի տեխնիկայից, դաստորոմ են նաև գրքի հարգարման յուրահատուկ սկզբունքներու: Հակառակ մինչև այդ եղած սովորութիւնների, երբ ձեռագրերը (գրանք զլիսավորապես ավետարաններ են) հիմնականում պատկերազարդվում էին 12 խորաններով, ավետարանիչների պատկերներով և մի քանի տերունական մանրանկարներով, քննարկվող այս ձեռագրերի հիմնական հարգարանքը հանդիսանում են, զլիսազարդների հետ մեկտեղ, մարդկային առանձին ֆիգուրները: Հարգարման այս ձևը տարբերվում է ոչ միայն հայկական մանրանկարչութիւն ընդհանուր սկզբունքներից, այլև նման ձևավորում մեզ հայտնի չէ նաև բյուզանդական մանրանկարչութիւն մեջ: Ուստի, եթե կատարման տեխնիկայի բնագավառում ուսումնասիրվող ձեռագրերի ծաղկողները որոշ պղծութեան ցուցաբերում բյուզանդական մանրանկարչութիւն նկատմամբ, ապա իրենց հիմնական սկզբունքներով նրանք մնում են միանգամայն ինքնուրույն, և առանձնահատուկ տեղ են գրավում հայկական մանրանկարչութիւն մեջ:

Այդ ձեռագիր հուշարձանները, որոնց մանրանկարները մինչև այժմ հատուկ ուսումնասիրութիւն շին ենթարկվել ցույց են տալիս, որ, XIII դարի 60—70-ական թվականներից սկսած, Հովհաննէս արքանը որ ղեկավարութիւնով, Գոնիւրում, Ակնիւրում և Բարձրբերդում մշակվում է գրքի գեղարվեստական ձևավորման մի ոճ, որի առանձնահատուկ կողմերն են՝ մարդկային մարմնի համալսարանութիւնների և զարգացող պատկերների առանձին գրվածքների ճիշտ վերարտադրութիւնը, ձգտումը դեպի պատ-

կերտագրական որոշ կանոնների ինքնատիպ լուծումը: Առավել կարևոր է, որ մանրանկարչությանը հատուկ սեփականացված ձևերը այստեղ համեմատաբար ավելի պակաս չափերով են հանդես գալիս: Այս դպրոցի լեռնորշ կողմերից է նաև 1270 թ. Աստվածաշնչում պատկերված մի շարք ֆիգուրների կատարման յուրահատուկ գրաֆիկական տեխնիկան:

Հովհաննես արքանդորը դպրոցի այդ առանձնահատկությունները լաթն տարածում չղտան կիլիկյան մյուս գրչատներում: Դրա հիմնական պատճառն այն է, որ սկսած XIII դարի երկրորդ կեսից Հռոմկլայի դպրոցը ավելի ազդեցիկ է դառնում: Կիլիկյան մանրանկարչությունը իր դարգացման ծաղկուն աստիճանին է հասնում Հռոմկլայում աշխատող մի խումբ նկարիչների ստեղծագործություններում: Մանրանկարիչներ Վարդանի, Կիրակոսի, Հովհաննեսի, Քորոս Թալիեի և ուրիշների ստեղծագործական բարձր նվաճումները տարածվում են նաև մյուս գրչատներում, երբևէն իրենց մեշ ձուլելով այնպիսի ինքնատիպ մի արվեստ լեռնալիթն է Հովհաննես արքանդորը դպրոցի արվեստը: Ուստի պատահական չէ, որ այդ տարիներին կիլիկյան մյուս դպրոցներում հանդիպում ենք ձևազերծի, որոնք իրենց սեփական աղերսվում են Հռոմկլայի դպրոցի ոճին:

Երկու տարրեր ունի դուզորյան ցայտուն օրինակ է Մատենադարանի 1295 թ. Աստվածաշունչը (№ 180): Ձևագիրը գրված է Ստեփանոսի ձևերով, Հեթում Բ Թագավորի համար: Գրչության վայրը հայտնի չէ: Ձևագրի մանրանկարներն առաջին հերթին ուղարկություն են գրավում տարրեր ունեցող առանձնահատկություններով: Եթե Հին կապարանի հոյակապ ծաղկազարդված առաջին էջի (պատ. VIII) զխաղարկերը և բազմաթիվ լուսանցազարդերը (որոնք ներկայացնում են մարգարեների կիսապատկերներ) իրենց անհատականացված և խնամքով գրվատված զեմքերով կապվում են Հռոմկլայի դպրոցի հետ, ապա զոսկրով կատարված սկստվածամայրը մանկան հետ (պատ. 65) մանրանկարը և ավետարանիչների պատկերները ցույց են տալիս, որ այս վարպետին խորթ չեն եղել Հովհաննես արքանդորը դպրոցին հատուկ սովորույթները (հիշենք 1270 թ. Աստվածաշնչի մանրանկարները): Միանգամայն հնարավոր է, որ ձևագրի զեղարվեստական հարգարմանը մասնակցել են նրկու տարրեր ուղղությամբ պատկանող նկարիչներ:

• • •

Կան այնպիսի ձևագրեր էլ, որոնք թեպետ գրվել ու պատկերազարդվել են հիշված գրչատներում և անմիջապես կապվում են Հովհաննես արքանդորը կամ Թագավորական ընտանիքի մյուս անդամների (իրեն պատ-

վիրատուներին) անվան հետ, սակայն իրենց ռճական առանձնահատկություններով տարբերվում են ուսումնասիրվող դպրոցի ոճից: Դրանք ծաղկազարգվել են այնպիսի մանրանկարիչների ձեռքով, որոնք կապված չեն եղել Հովհաննեսի դպրոցի հետ, բայց վերջինի կողմից հավանաբար հրավիրվել են համագործակցելու: Դրանով էլ պետք է բացատրել տարբեր ոճերի առկայությունը այդ ձեռագրերում:

Մենք ուզում ենք առաջին հերթին կանգ առնել Մատենադարանում պահպանվող № 7644 ավետարանի ձևավորման վրա (պատ. III, 32—37), որտեղ դրսևորվել են երկու տարբեր մանրանկարիչների ռճական առանձնահատկությունները: Դրանցից մեկը անշուշտ պատկանում է Հովհաննեսի դպրոցին: Զեռագրի հիշատակագրությունից (էջ 189ա և 298բ) իմամում ենք, որ այն պատկանել է Սմբատ Սպարապետին՝ նշանավոր զորավարին և պատմաբանին, Հեթում Թագավորի երկրորդ եղբորը (1205—1276): Գրչության տեղը և ճիշտ ժամանակը հայտնի չէ: Չի պահպանվել գլխավոր հիշատակարանը: Այս ձեռագրի մի քանի մանրանկարներ իրենց ոճով մոտ լինելով 1266 թ. Ժողովածուի և 1270 թ. Աստվածաշնչի մանրանկարներին, հնարավորություն են տալիս որոշելու ոչ միայն ձեռագրի գրչության վայրը (դպրոցը), այլև նրա ստեղծման մոտավոր ժամանակը: Այդ ընդհանրություններն առաջին հերթին հանգես են դալիս ավետարանիչների պատկերներում: Այսպես, օրինակ՝ Սմբատի ավետարանի Մատթեոս ավետարանիչի պատկերը (պատ. 32) փաստորեն 1270 թ. Աստվածաշնչի ամբողջ էջը զբաղող Նույն ավետարանիչի պատկերի կրկնությունն է՝ ճարտարապետական ֆոնի աննշան փոփոխություններով (պատ. 30): Նույնը արտահայտվել է նաև Սմբատի ավետարանի մյուս ավետարանիչների պատկերներում (հագուստի ծալքերը, ճարտարապետական ֆոնը, տիպերը և այլն): Ավետարանիչների տիպերի ընդհանրությունը, դույնների նույր անցումներով կերպավորված դեմքերը, հագուստի ծալքերի նույնակերպ մեկնաբանությունը, ճարտարապետական ֆոնը, լեռնապես և զարդապատկերների կատարման համանման եղանակը և այլն, այն համոզման են բերում, որ եթե այդ մանրանկարները միևնույն նկարիչը չի վրձնել, ապա դրանք, անկասկած, միևնույն դպրոցին են պատկանում: Այսպիսով, մենք բավականաչափ հիմքեր ունենք Սմբատի ավետարանը դասելու Հովհաննես արքանդեղոր դպրոցի ձեռագրերի շարքը և այն համարել XIII դարի 60—70-ական թվականներին ստեղծված գործ:

Այս ձեռագիրը շատ ճոխ ձևավորում ունի: Խորաններն ու գլխազարդերը կատարված են բարձր վարպետությամբ: Բուսական և կենդանական հարուստ մոտիվները, միահյուսվելով իրար, ծածկում են խորանների քառանկյունները: Այս բոլորը, լեռնապես և Կարպիանոսի և Նվաբիոսի

կիսամեղրի պատկերները կատարված են ժալալային և վիլայում են նկար-
չի դիտողականությամբ մասին¹։ Հռչակապ գլխազարդերը, ավետարանիչ-
ների խորհրդանիշները պատկերող գլխատառների, փառազիր տառերի ու
լուսանցապարզերի հետ միասին, էջի վրա դասավորված են արտակարգ
հմտությամբ, աստիճանորդ ներդաշնակված կառույց, կարմիր, կապույտ գույ-
ները սակու ֆոնի վրա ստեղծում են ակնհայտ գունային դամբա և հատուկ
փայլ են հագորդում ձեռագրին։ Ձեռագրերում կան նաև Փրիստոսի կյան-
քից վերցրած տերուճական պատկերներ (պատ. 33—37)։ Դրանք տեղա-
վորված են ամբողջ էջով մեկ և տեքստում դասավորված են հետևյալ
կարգով՝ «Մնուկ և քուրմերի երկրպագությունը», «Այլակերպություն»,
«Խաչելություն», «Փրիստոսը գոխքում», «Հոգեզավուտ», «Համարաձուլում»
և «Ղազարոսի հարությունը»։ Այս մանրանկարները վրձնող Ավետիքի
սեռանքը կարգում ենք խաչելություն մանրանկարի վրա (պատ. 36)
(«ՂԱվետիքս յիշե տեր քում յարքաութեդ քեկարող»)։

Ա. Ն. Մվրիներ, առաջին անգամ հրատարակելով Մժրատի ավետա-
րանը, բոլոր մանրանկարները վերագրում է Ավետիքի վրձնին։ Սակայն,
հենց առաջին հայացքից աչքի է ընկնում տերուճական և ավետարանիչ-
ների պատկերների միջև եղած ունական տարբերությունները և մենք հակ-
ված ենք այն մտքին, որ նշված ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցել
են երկու նկարիչ։ Ըստ որում, մանրանկարիչ Ավետիքը, որը կատարել
է տերուճական պատկերները, չի պատկանում Հովհաննես արքանդոր
գալոցին։ Տարբերությունը առաջին հերթին առկա է կատարման տեխնի-
կայի և գույների օգտագործման բնագավառում։ Մանրանկարիչ Ավետիքի
գունատեմպեր համեմատաբար սահմանափակ է։ Այն աչքի է ընկնում
խտացված գույներով ու կոպտությամբ, թևալիս շատ բանով հիշեցնում
է ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի գույներին։ Չափից ավելի
ոճավորված բնապատկերային առանձին հատվածները երբեմն հասնում
են զրոտակի (օրինակ, վառ աղյուսագույն-կարմիր ժայռեր ասես ըստ-
վարաթղթից պատրաստված լինեն), իսկ ժանրաբնույթի ճարտարապե-
տական ֆոնը հաճախ հիշեցնում է XIII դարի հունական ձեռագրերը։
Մժրատի ավետարանի տերուճական պատկերներում մարդկային դեմքերը
նկարված են հազեցված կանաչ տոներով և զրվատվում են կոնտրաստ-
վող սպիտակավուն գույներով։ Բոլորովին այլ սկզբունքներով են կեր-
պարվում ավետարանիչների դեմքերը։ Այստեղ բաց-վարդագույն, դեղ-
նա-կանաչավուն տոների նուրբ փոխանցումներ է կատարվում։ Ինչպես
վերը փորձեցինք ցույց տալ, ավետարանիչների պատկերներն ու մյուս

¹ Ա. Ն. Մվրիներ այս ձեռագրի խորանների ձևավորման մեջ նշում է որոշ ընդ-
հանրություն արևելյան-մահմեդական և արաբական արվեստի հետ, ահ'ս ելվ. աշխ.
էջ 54—57։

զարդապատկերները ընդհուպ մոտենում են Հովհաննես արքանդոր անվան հետ կապված ձեռագրերի ոճին: Բացի այդ, Հովհաննեսի շուրջը համախմբված վարպետները քեմատիկ մանրանկարներ չէին նկարում: Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մանրանկարներն այս դպրոցի համար նորություն էր և հավանաբար դա Հոռմկլայի դպրոցի ազդեցության արտահայտությունն է:

Անհավանական չէ նաև, որ այս տերունական պատկերները պատկանել են մի ուրիշ ձեռագրի և հետագայում են միացվել Սմբատի ավետարանին:

Ինչպես արդեն նշվել է, XIII դարի վերջերին Հոռմկլան աստիճանաբար իր ազդեցությունը տարածում է կիլիկյան մյուս դպրոցների վրա: Ուստի պատահական չէ, որ քե Դրազարկում և քե Ակներում հանդիպում են ձեռագրեր, որոնց մանրանկարների ոճը շատ մոտ է Հոռմկլայի դպրոցին (օրինակ, Դրազարկում պատկերազարդված, Մատենադարանում պահպանվող 1290 թ. № 5736 ձեռագիրը): Այդ տեսակետից ուշագրավ է նաև 1272 թվականի այսպես կոչված Կեռանի ավետարանը (Երուսաղեմ, Ս. Հակոբի վանք № 2563): Այն գրվել է Կեռան քաղաչու պատվերով, հանրահռչակ գրիչ Ավետիսի ձեռքով և նվիրվել է «Ե Վանս որ կուլի Ակներս: Քրիստոսի կյանքը պատկերող բազմաթիվ մանրանկարները այս ձեռագիրը դարձնում են կիլիկյան մանրանկարչության ամենածաղկուն շրջանի լավագույն հուշարձաններից մեկը (պատ. 107—115):

1272 թվականի ձեռագիրը, ընկնելով Ակներ, բնականաբար չէր կարող անտեսվել այնտեղ աշխատող մանրանկարիչների կողմից, մասնավորապես չէր կարող վրիպել արքանդրայր Հովհաննեսի ուշագրությունից: Դրա լավագույն ապացույցներն են և՛ Մատենադարանի 1287 թ. № 197 (պատ. IX, 116—120), և՛ Երուսաղեմի Ս. Հակոբի վանքում պահպանվող № 2568 (Վասակ իշխանի ավետարանը, պատ. 98—106) ձեռագրերի մանրանկարները: Սրանք ախճա՛ն մոտ են Կեռանի ավետարանին, որ միանգամայն հնարավոր է, որ վերջինս սկզբնաղբյուր եղած լինի մյուսների համար:

1287 թ. ձեռագրի 348ր էջի հիշատակագրությունից իմանում ենք, որ ձեռագրի ստացողը Հովհաննեսն է: Ավելի ուշ շրջանի (1590 թ.) հիշատակարանը վկայում է, որ ձեռագիրը գրվել է իր իսկ Հովհաննեսի ձեռքով: Հավանաբար այս հիշատակարանի հեղինակը տեղեկությունները քաղել է ձեռագրի բուն հիշատակարանից, որը չի պահպանվել: Բացի այդ, այս ձեռագրի խորանների ընդհանուր հարդարանքը, ընայած գույների որոշ աւարքերության, ընդհանուր շատ բան ունի Սմբատ սպարապետի ավետարանի հետ (սրածայր կամարները, որոնց Սվիրինը կապում է արևելա-մահմեդական արվեստի հետ, երկրաչափական, բուսական և

այլ զարգացած կերպովն զբնականները և այլն)։ Վասնի իշխանի ավանտ-
րանում եղած, Հովհաննեսի ձեռքով արված հիշատակագրությունը ցույց
է տալիս, որ այս ձեռագիրը նույնպես ուղղակիորեն կապվում է արքա-
կերայր Հովհաննեսի անվան հետ¹։

Նշված ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ XIII դարի 70-ական թվա-
կաններին հետո Հովհաննես արքան զորքը կապվում է այն հիմ-
նական հասարի հետ, որը դառնում է Կիլիկյան մանրանկարչության
զարգացմանը։ Սակայն, հենց այդ ժամանակներից էլ, Կիլիկյան ման-
րանկարչության մեջ գիտվում է առաջացնել տեղեկանքների նվազում։ Այս
համաձայնությամբ ասելով հերթին կապված էր ժամանակի քաղաքական ու
հասարակական երևույթների հետ, որոնք Կիլիկյան հայկական պետու-
թյունը հաղթելու կործանման։ Պատահական չէ, որ այն սկզբունքները,
որոնք Կիլիկյան մանրանկարչությանը հանդիպում են անկման, սկիզբ են
առնում նշված զրդապետից։ Դրա հիմնական պատճառն այն մաս
հարկերովն են, որ զոյություն ունեին այդ զորքերի և պայա-
տակամ բարձր շրջանների միջև։ Բարձր արիստոկրատիան մի կողմից
հովանավորելով արվեստը, իր պատվերներով մեծ լադիո՝ նպաստում էր
վերլինիս զարգացմանը, մյուս կողմից, կապված լինելով պալատի հետ,
եկարիշները ակամայից տուրք էին տալիս պալատական արիստոկրա-
տական խավի ճաշակին։ Ֆեոդալական-պալատական արվեստին բնորոշ,
լադից զուրա շրջությունը, ձեռագրերին անհարկի հարուստ ու երբեք
տեսք տալու ձգտումը իր բացասական ազդեցությունը թողնեց զրքի դե-
զարվեստական հարգարանի բնագիծը բնույթի վրա և վերջ ի վերջ
հանգեցրեց այն բանին, որ մանրանկարչությունը կապվեց ժողովրդա-
կան առաջացնել արադիցիաներից։ Այս պրոցեսը կարելի է դիտել դեռ
Սմբատ սպարապետի ավանտարանի մանրանկարներում։ Հետևանքը նշված
այն, որ Հովհաննես արքան զորք անվան հետ կապված ձեռագրերի ման-
րանկարներում գիտվող ռեալիստական տեղեկանքներն իրենց անզր դի-
շնդին 1283 թ. Սաղմոսարանի (մասնավոր ժողովածու), 1270—1280 թթ.
«Ճաշոցի» (Վիեննա, № 43/245) և, հատկապես, Մատենադարանի 1292 թ.
ավանտարանի (№ 7663) մանրանկարներում արտահայտված գրաֆի-
կական սխեմատիկ ռեալիզմը։

1 Այս երեք ձեռագրերի մանրանկարները մինչև այժմ վերագրվել են Թորոս Ռո-
լինին՝ ՏԵ՝ Գ. Հովհաննես, Նյուֆեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 44;
Մ. Տեք-Մոզոյան, Հայկական մանրանկարներ, «Ազգագրական հանդես»,
1913, № 1, էջ 76; Լ. Ա. Գուսև, Հին հայկական մանրանկարչության (այում)՝
Краткая история древнеармянской живописи, 1957, էջ 39։

Սակայն մենք այլ կարծիք ենք։ Որ քննարկվող ձեռագրերի մանրանկարները կա-
տարված չեն Ռոսլինի ձեռքով և կապվում են արքաներայր Հովհաննեսի անվան հետ,
այնքն մանրամասն կաշխատներ ցույց տալ Ռոսլինին նվիրված բանում։

Պալատական ճաշակի ազդեցության և գրաֆիկական կանոնիկ ոճի աստիճանաբար զարգացման լավագույն օրինակ է մանրանկարիչ Գրիգոր Պիծակի (Սարգիս Պիծակի հոր) ստեղծագործությունը: Մեզ հասած նրա առաջին աշխատանքը 1284 թ. Մատենադարանում պահպանվող «Գործք առաքելոցն» է (N 196): Գրվել է Գոնկրում, գրիչ Կոստանդինի կողմից, Հովհաննեսի համար: Ձեռագրի ծաղկազարդմանը մասնակցել է նաև Սանդիմոս Վահկացին: Նրկու մանրանկարիչներն էլ իրենց անվանում են Հովհաննես և Կոստանդին աշակերտներ: Ձեռագիրն ունի միայն գլխազարդեր և լուսանցազարդեր, որոնք ղեռ լուսն են այն գրաֆիկական ոճով: Նրը գիտելի է նույն Գրիգոր Պիծակի կողմից ծաղկազարդված 1297 թ. Ձեռագրի (Մատ. N 7663, պատ. 38, 39) մանրանկարներում: Առանձին գրվալենների ներդաշնակ դասավորությունը էլի վրա, հստակ գծանկարը, նուրբ ճաշակով օգտագործված գույները ցույց են տալիս վարպետության աբ բարձր մակարդակը, որին հասել է Գրիգոր Պիծակը: Սակայն այդ բարձր վարպետության հետ մեկտեղ, արդեն բնորոշ է դառնում կատարման գրաֆիկական և դեմասիկը և գծանկարի լորությունը: Այս ոճը հիմնովին տարբերվելով ինչպես Հովհաննես արքանդորը զարդցի ոճից, այնպես էլ այն ամենից ինչը բնորոշ էր Կիլիկիային՝ սկսած XII դարի երկրորդ կեսից մինչև XIII դարի երկրորդ կեսը: Այստեղ, արդեն հանդես են գալիս այն բակադեմիական սկզբունքները, որոնց հետագա զարգացումը այնպես բացասական ազդեց կիրիկյան մանրանկարչության ընդհանուր զարգացման վրա:

Գրաֆիկական ոճը ավելի ցայտուն գրանորված է 1283 թ. Սաղմոսարանի մանրանկարներում: Ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված է (ևն Գ Բազավորի (1270—1289) համար, գրիչ Հովհաննեսի Անգրով: Այն պարունակում է միագույն, գրաֆիկական ոճով կատարված գլխազարդեր, լուսանցազարդեր, փառագիր գլխատառեր: Միակ թմատիկ մանրանկարը Աստվածամայրն է մանկան հետ դահի վրա հանդիսավոր բազմած: Աջ կողմում, խնդրակուրի դիրքով կանգնած է ինքը՝ Հովհաննեսը (կա՝ թևատված պր. Հաննես Ջենսալերին քնդ հանձնի մակագրությունը): Մանրանկարը նույնպես կատարված է գրաֆիկական ոճով: Մեծազույս ֆիգուրների մարմնի առանձին մասերը զուրկ են ներքին պլաս-

1 Գրիգոր Պիծակի ծաղկազարդած մյուս ձեռագիրը՝ 1312 թ. սաղմոսարանը (Մատ., N 8623), հայկական խաչագրերով, ունի գլխազարդեր և լուսանցազարդեր: Հիշատակարանում Գրիգորը խնդրում է հիշել նաև իր որդուն՝ Սարգսին («Ջոհնարայս որդին իմ զՍարգիս աշակեմ իշնի»):

2 Ձեռագիրը գտնվել է Տիար Ժակ Մաթևոսյանի մասնավոր ժողովածուում: Հրատարակել է Լ. Հապելյանը, տե՛ս «Սաղմոսարան գրված (ևն Գ Բազավորի համար», ՎՅՏՏ, 1922:

տիկայից, որը մանրանկարին հաղարդում է որոշ շրտություն և անկենդանություն:

1283 թ. սաղմոսարանը հնարավորություն է տալիս եզրակացնելու, որ XIV դարի առաջին կեսի կիրիկյան մանրանկարչությունը բնորոշ առանձնահատկությունները սկզբնավորվում են XIII դարի վերջերից: Այդ հոսանքի կենտրոնը հանդիսացավ Սիւր: Պատահական չէ, որ Սարգիս Պրծակը՝ գրաֆիկական ոճի այդ ամենանշանավոր ներկայացուցիչը, հիմնականում գործել է Սիւսում:

ՀՈՈՄԻԱԱՅԻ ԴՊՐՈՑԸ

Հռոմկլան, որպես գրքի ձևավորման կենտրոն, հանդես է գալիս կիրիկյան մշտադարձներից ավելի ուշ և ինքնուրույն գեժք ստանում է 13-րդ դարի երկրորդ կեսին միայն: Ուստի չենք կարող համաձայնվել Ա. Դուռնովոյի այն մտքին, որ «թեպետ կիրիկյան ձևագրերի հիշատակարաններում հաճախ է նշվում կատարման վայրը, իսկ դրանցից մի քանիսի կրկնությունը նշում են այդ վայրերում արհեստանոցների գոյությունը, այնուամենայնիվ, մինչև այժմ, մեծ քանակությամբ նյութերի բացակայության պատճառով, դժվար է կոնկրետ բնութագրել այդ արհեստանոցները: Իր ոճային բնույթով մշտաններից ավելի պարզորոշ է հանդես գալիս Հռոմկլայի վանքի արհեստանոցը և հավանաբար, նա էլ սկզբնական շրջանում առաջատար դեր է կատարում»¹:

Աշխատեցինք ցույց տալ, որ մինչև Հռոմկլան կիրիկյան մանրանկարչության մեջ առաջատար դեր էր կատարում Սկևռայի դպրոցը և փորձեցինք ընդամենը Սկևռայի և արքանգելայր Հովհաննեսի դպրոցների առանձնահատկությունները: Տեսանք, որ ավելի վաղ շրջանում գործում էր Գրազարկը: Կիրիկյան մանրանկարչության նշված դպրոցները, այսպես թեպետ, հող պատրաստեցին XIII դարի երկրորդ կեսին Հռոմկլայում դարգացող մանրանկարչության համար, որը առաջնակարգ դեր կատարեց միայն ամենածաղկուն շրջանում:

Հռոմկլայի մասին եղած պատմական տեղեկությունները շատ սակավ են: Հայտնի է, որ XI դարի 80-ական թվականներին պատկանել է իշխան Վասիլ Գոկիսին և մինչև կաթողիկոսանիստ դառնալը (1150) ծառայել է որպես ստրատեգիական նշանակություն ունեցող ամրոց նիքաթի ափին: Թերևս այս հանգամանքն էլ թելադրեց Գրիգոր Պահլավունուն

¹ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, 1957, стр. 36.

(1113—1166), խուսափել թշնամի պետությունների հարձակումներից, և պատասպարվել այնտեղ, Կիրակոս Գանձակեցին վկայում է, որ ՎՄԱ (Գրիգոր Պաշլավունին—(Լ. Ա.) փոխեաց զաթոռն հայրապետական իրերդն՝ որ կոչի Հռոմկլա... և ևն և պատճառ փոխելույն այս. նեղացավ ի Սկիւթականացն և ի Տաճկաց, այսր անդր յալածելով . ապա ետես զքերդն ամուր բարձեալ զարբութունսն իւր, և զսպասք եկեղեցւոյ տարեալ եղ անդ ի պահեստի առ բարեմիտ կին իշխան մի, աղգաւ ֆռանդ. և եղև ընդ յաւուրս ընդ այնոսիկ վախճանել իշխանին, որ էր տեւր բերդին և մնաց կինն ետրաայրի, զոր աղաչեալ սրբազան հայրապետին զկինն բարեպաշտօն, տալ զքերդն ցհայրապետին զի լիցի նա աթոռ կաթողիկոսութեան հայոցն և կինն ետ հօթարութեամբ... և ալլն¹։ Ապա Կիրակոս Գանձակեցին հայտնում է, որ կաթողիկոս Գրիգոր տղան (1173—1193) հավանաբար 1181 թվականին Վերինաց զգնդապաճոյճ հեղեցիին ի Կլայն և զարդարեաց զնա մեծապէս²։ Ինչպիսին էին պատմիչի հայտնած այդ զարդարանքները հայանի չէ, սակայն չի բացառվում, որ 1181 թ. Գրիգոր տղայի կառուցած հեղեցիին Սկստայի ներսես Լամբրոնացու աղոթարանի նման զարգարված է եղել որմնակարներով։

Սկզբնական տարիներին Հռոմկլայում ոչ մի աշխատանք չի տարվել գրքի ձևավորման ընդգլխաբար։ Ամենայն հավանականությամբ կաթողիկոսաթաղը չի ունեցել իր սեփական գրատունը։ Դա, առաջին հերթին, հաստատվում է ձեռագիր հուշարձանների բացակայությամբ։ Հայտնի է, որ Հռոմկլայի կաթողիկոսական աթոռը, գտնվելով կիլիկյան հայկական պետության սահմաններից դուրս, իր գոյության առաջին տարիներին ոչ մի օգնություն չէր ստանում թագավորից և պալատական շրջաններից։ Հենց դրանով էլ պետք է բացատրել Հռոմկլայի զպրոցին պատկանող ձեռագիր հուշարձանների բացակայությունը այդ տարիներին։ Պալատական շրջանների նյութական որոշ աջակցություն Հռոմկլան ստանում է XII դարի վերջին քառորդում և հենց այդ ժամանակվանից էլ դառնում Կիլիկիայի կուլտուրական խոշոր կենտրոններից մեկը։

Հռոմկլայում գրված և պատկերազարդված մեծ հայտնի ամենահին ձեռագիր հուշարձանը, որը հնարավորություն է տալիս գաղափար կազմելու այս զպրոցի մասին, Սրեանի Մատենադարանում պահպանվող մեծ արդեն ժանտթ 1166 թ. ավետարանն է (Մ 7345, պատ. 40—49)։ Այն զարգարված է գեղեցիկ խորաններով, նստած ավետարանիչների պատկեր-

1 «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի Վարդապետի Գանձակեցւոյ», Թիֆլիս, 1809, էջ 100—101։ Մ. Օրմանյան, «Աղգապատում», Կ. Պոլիս, 1912, էջ 1374—1375։

2 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 145։ Միթթար Ալիբեկեցւոյ Պատմութիւն հայոց, Մոսկւա, 1860, էջ 64։

ներով, գլխադարձերով և ճոխ լուսանցադարձերով: Առաջին 12-ը էջի վրա պատկերված է ստացողին՝ Առաքելի դիմանկարը, որը գահին բազմած Քրիստոսին դիրք է մատուցում: Նախորդ գլխում այս հուշարձանը մենք բնութագրեցինք որպես կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի և XII դարի վերջում ձևակերպվող նոր ոճի միջև ընկած անցման շրջանի հուշարձան: Մենք աշխատել ենք ցույց տալ նաև այն կապը, որ գոյություն ունի մի կողմից նշված ձևագրերի և XI դարում Կիրիկիայի սահմաններից դուրս պատկերազարդված ձևագրերի (Տրապիզոնի ավետարան, Վանաթի, № 1400, Կարսի ավետարան, Ցերասադեմ, № 2556, Սերաստիայի ավետարան, Մատենադարան, № 311) և մյուս կողմից կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի հետ (Տյուրիզմի 1113 թ. ավետարանը, Մատենադարանի № 7737 ավետարանը): Բացի այդ, ինչպես հայտնի է, 1066 թ. Գրիգոր Ակոսեցու պատկերազարդած Սերաստիայի ավետարանը, նախքան Ալեքս Բերկը, եղել է Հռոմկլայում և պատկանել է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու: Որ 1166 թ. ավետարանի ծագվող մանրանկարչին ծանոթ է եղել Սերաստիայի ավետարանը կամ Պրա տիպի այլ ձևագիր, երևում է մի շարք դարձապատկերների ընդհանրությունից (Ղուկասի ավետարանի անվանաթերթերի վրա եղած սիրամարդերը, Երկգլխանի արծիվը, որին առաջին անգամ հանդիպում ենք Սերաստիայի ձևագրում, բուսական զրդագների հետ միահյուսված երեսկայական թռչունները, հուշկապարիկները և այլն):

Տվյալ դեպքում 1166 թ. ձևագիրը՝ մեղ հետաքրքրում է որպես Հռոմկլայի դպրոցի վաղ շրջանի ոճը բնութագրող հուշարձան: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, Հռոմկլայում, վաղ շրջանում ծագվազարդված ձևագրերի ոճը նույնպես մեծ ազդեցություն է ցուցաբերում բուն Հայաստանի ոճի հետ: Այսպես, օրինակ, 1166 թ. ձևագրի մանրանկարների մի շարք առանձնահատկություններ ուղղակի կապվում են բուն Հայաստանի մինչ այդ եղած սովորությունների հետ: Այդ պարզորոշ դրսևորվել է մարդկային ֆիգուրներ պատկերելիս (Առաքելի՝ պատվիրատուի և ավետարանիչների դիմանկարները): Մեծագույն, լայն բացված աչքերով, քարացած ֆրոնտալ դիրքով պատկերված մարդկային ֆիգուրները, գծանկարի չորությունը, հագուստի անկյունավոր-կտրտվող ծալքերը, դրոշք մարմնի մասերը զրկում են պլաստիկայից, բնորոշ են ինչպես Առաքելի դիմանկարին, այնպես էլ ավետարանիչների պատկերներին ու վկայում են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձևագրերի հետ ունեցած կապի մասին: Սակայն, մի շարք նոր զրդագներ, որոնք հանդես են գալիս այդ ձևագրի ծագվազարդման ժամանակ, հետագայում ժողովրդ են դառնում կիրիկյան մանրանկարչության համար: Այսպես, օրինակ, խորանների մոնումենտալ-ճարտարապետական կառուցվածքային բնույթի թուլա-

ցումը, զույգ թռչուններից և զազաններից կազմված յուրահատուկ խոյակները, խորանների կողքից բարձրացող ոճավորված ծառերը և այլն:

Հռոմկլայում գրգռի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը ծավալվում է XII դարի 60-ական թվականներից հետո: Հավանաբար սկզբում նկարչներ էին հրավիրվում այլ գրչատներից, հատկապես Սկևռայից: Այսպես՝ հռավակվող մանրանկարիչ Գրիգոր Մլիճեցին, որի գործունեության հիմնական վայրը Սկևռան ու Մլիճն էին, 1174 թ. Ներսես Շնորհալու հրավերով աշխատում է Հռոմկլայում՝ ծաղկազարդելով 1175 թվականի Թոխատի ավետարանը: Հնարավոր է նաև, որ նույն Գրիգորի ձևերով պատկերազարդված 1173 թ. Բնարեկը (որը մեծք դասեցինք Սկևռայի ձևագրերի շարքը), Ներսես Լամբրոնացին պատվիրել է Հռոմկլայում: Անհավանական չէ նաև, որ Գրիգոր Մլիճեցու ավագ ժամանակակիցներ վարդանը և Կոստանդինը երբեմն աշխատել են նաև Հռոմկլայում: Ցավոք, նյութերի բացակայությամբ պատճառով պատկերացում չունենք Սկևռայում և Հռոմկլայում մինչև XII դարի երկրորդ կեսը եղած մանրանկարչության մասին: Սակայն, կասկածից դուրս է, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում Սկևռան և Հռոմկլան սերտորեն կապված են եղել իրար հետ, ըստ որում, այդ դպրոցների ոճերի ելակետը հավանաբար պետք է ընդունել 1166 թ. ավետարանը (կամ այդ տիպի այլ ձևազիր), քանի որ այն հիմնական հուշարձանները, որոնցով պայմանավորվում է Սկևռայի դպրոցի բնույթը և որոնք պատկերազարդված են մի երկու տասնամյակ հետո, հիմնականում խմբավորվում են 1166 թ. ձևագրի շուրջը: Հնդհանրությունը, առաջին հերթին, այդ ձևագրերի, խորանների և անվանաթերթերի ձևավորման մեջ է: Սակայն Սկևռայի ձևագրերը ձևերի նրբազնություն, կատարման տեխնիկայի վարպետության տեսանկյունից քայլ առաջ են: Այդ բանը ընդգծվում է հատկապես մարդկային ֆիգուրների, ավետարանիչների, թեմատիկ մանրանկարների պատկերման բնագավառում: Սկևռայի ձևագրերում չկա այն արխաիզմը, որը բնորոշ է 1166 թ. ձևագրերին (պատվիրատու Առաքելի դիմանկարը, ավետարանիչները): Այսպիսով, շնայած այդ ձևագրերի խումբը կապվում է որոշակի սովորույթների հետ և հայկական մանրանկարչության պատմության մեջ նշանավորում մի նոր հոսանք, ախուսմենայինիվ, դրանցում առկա են որոշակի տարրերություններ:

Այս ամենը վկայում են, որ Հռոմկլայում աշխատող մանրանկարիչները իրենց գործունեության առաջին իսկ տարիներին ձգտում են յուրատիպության և, որ զխավորեն է, մշակում են որոշ սովորույթներ, որոնք, մի քանի տասնամյակ հետո, վերջնական մշակման ևնթարկվելով Սկևռայի դպրոցում, հիմք դարձան XII դարի վերջի կիլիկյան մանրանկարչության համար:

1166 թ. ավետարանից բացի, XII դարից մեզ չի հասել մի այլ ձեռագիր, որը հնարավորություն տար բնութագրելու Հռոմիկայի այդ շրջանի մանրանկարչության ռեալիստ առանձնահատկությունները: XIII դարի սկզբներին վերաբերող ձեռագրերը, իրենց գեղարվեստական արժանիքներով բավականաչափ ցածր լինելով, փաստորեն ոչինչ չեն ավելացնում եղածի վրա: Որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում 1200 թ. ավետարանը, որը պահպանվում է Երևանի Մատենադարանում (Ձ 2539), Ձեռագիրը գրվել է ոմե Կոստանդինի համար, Ստրգիս սարկավազի ձեռքով և ծաղկազարդվել է Հայրապետի կողմից: Ձեռագիրը վատ է պահպանվել, չկան խորանները և Ղուկաս ու Հովհան ավետարանիչների պատկերները¹: Համեմատաբար լավ պահպանված Մատթեոս ավետարանիչի պատկերը, Մարկոսի և Ղուկասի ավետարանիչների անվանաթերթերը, գլխատառերը ցույց են տալիս, որ մենք գործ ունենք ինքնատիպ մի նկարչի հետ: Ավետարանիչների ֆիգուրների մեկնարկները ցույց է տալիս, որ նկարիչը բավականին հեռացել է հեռավոր ձևերից: Այս ձեռագրերում հնաձև են միայն լուսանցազարդերը, սրունք, հայկական ավելի հին ձեռագրերի լուսանցազարդերի նման, ներկայացնում են պարզ շրջագծեր: Այս առումով մեր ձեռագիրը կապվում է Մատենադարանում պահպանվող մի այլ՝ 1211 թ. ծաղկազարդված ձեռագրի հետ (Ձ 937), որը պատրաստվել է Սերաստիայում, Հայրնայնի ձեռքով (անհավանական չէ, որ սա 1200 թ. ձեռագրի ծաղկող Հայրնայնը լինի): XIII դարի առաջին տարիներին վերաբերող մյուս ձեռագիրը՝ 1201 թ. Աստվածաշունչն է (պահպանվում է Վենետիկի Միխիլարյանների մոտ, Ձ 22/696): Այս ձեռագրերի գլխազարդերը և լուսանցազարդերը կատարված են մեկ դուլնով: Վերջապես, այս շրջանի վերջին ձեռագիրը Երևանի Մատենադարանի 1214 թ. ավետարանն է (Ձ 2570), որի անվանաթերթերն են զարդարված միայն և կատարումը խիստ սլորձիտիվ է:

XIII դարի երկրորդ կեսը հայկական մանրանկարչության զարգացման բարձրակետն է: Լևոն Բ-ի մահվանից հետո, կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման ընթացքը կարճատև դադար է ապրում: Հեթում Ա-ի նրկարատե թագավորության շրջանում (1226—1270) Կիլիկիայում հայ ժշակույթի զարգացման համար ստեղծվում են անհամեմատ բարենպաստ պայմաններ: Հայ գրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը, այդ տարիներին, նոր վերելք է ապրում:

Հայկական մանրանկարչության այդ փայլուն շրջանը ավամայից կապվում է կաթողիկոս Կոստանդին Ա Բարձրերեղցու (1221—1267) ան-

¹ Հովհանի ավետարանի անվանաթերթերը կատարված են շատ ավելի ուշ շրջանում, այլ մանրանկարչի ձեռքով:

վան հետո Հռոմկլայում աշխատող լավագույն վարպետները հիմնականում կատարում էին նրա կամ նրա մերձավորների պատվերները¹։ Կոստանդին Ա-ն հաստիկ ուշադրություն է դարձնում կանոնական գրքերի գեղարվեստական ձևավորմանը։ Հրշարժան է, որ 1243 թ. նա մի ուղերձով գիմնում է վանքերի առաջնորդներին, որպեսզի զգուշոր գիրս եկեղեցւոյ գրել արունստաւորաց... և այլն²։

Հռոմկլայի դպրոցում XIII դարի երկրորդ կեսին աշխատող վարպետների անվանաշարքը սկսվում է մանրամասնորիչ և գրիչ Կիրակոսի (Կյուրակոսի) անվամբ։ Նրա՝ մեզ հասած առաջին աշխատանքը վերաբերում է 1244 թվականին։ Դա կաթողիկոս Կոստանդինի պատվերով կատարված ավետարանն է, որը պահպանվում է Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ (№ 151)³։ Ձեռագրերում չի պահպանվել ավետարանիչների պատկերները։ Բ. Սարգսյանի վկայությամբ, խորանների ծաղկազարդումը շատ բանով հիշեցնում է Սկևռայում 1193 թ. Կոստանդինի ծաղկազարդած, Վենետիկում պահպանվող ձեռագրի մանրանկարները (№ 1635)։ Բ. Սարգսյանը ենթադրում է, որ 1244 թ. ձեռագիրը ընդօրինակված է 1193 թ. ձեռագրերից։ Այս փաստը ևս հաստատում է, որ XIII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան մանրանկարչության ռճը խաբսխվում է XII դարի վերջին քառորդում Սկևռայում մշակված սկզբունքների վրա՝

Կիրակոսի մյուս աշխատանքը՝ 1248 թ. ավետարանը (Բարձրերգի ավետարանը) կատարված է կաթողիկոս Կոստանդին Ա մերձավորներից մեկի՝ Ստեփանոս սարկավագի պատվերով (ձեռագիրը գտնվում է Անթիլասում)⁴։ Այս ձեռագրի հոյակապ կազմը կատարված է 1254 թ. և հանդիսանում է XIII դարի կիրառական արվեստի լավագույն նմուշներից մեկը։ Ձեռագիրը զարդարված է չորս ավետարանիչների պատկերներով, հարուստ է զարդապատկերներով, խորաններով և անվանաթերթերով։ Մենք հարկադրված ենք սահմանափակվել ձեռագրացուցակների մեջ եղած նկարագրություններով և հնարավորություն չունենք ավելի մանրամասն վերլուծման ենթարկել այս ձեռագրի մանրանկարները։ Սակայն, հենց այդ նկարագրություններից կարելի է եզրակացնել, որ Կիրակոսը

1 Կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի մասին տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, գրակ Բ. Օրմանյան, «Ազգապատում», հատ. 2։

2 Գ. Հովսեփյան, Նշվ. աշխ., էջ 12։ Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 162—174։

3 Մանրաման նկարագիրը տե՛ս Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ։ Ալիշան, Մխուան, էջ 150։ Գ. Հովսեփյան, Նշվ. աշխ., էջ 17։ «Ազգապատման հանգես», 1913, գիրք 24, էջ 64։

4 Մխարմեյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Հալեպի և Անթիլասի ու մասնավորաց, Հալեպ, 1936, հատ. Բ, էջ 1—10։ Գ. Հովսեփյան, Նշվ. աշխ., հատ. Բ, էջ 17—18։

այս շրջանում դեռ շատ բանով կազմված է XII դարի վերջի մանրանկար-
չության ոճական տառածնահասկությունների հետ: Վերապես, Կիրա-
կոսի ծաղկած երրորդ ձևագիրը Արևանի Մատենադարանում պահպան-
վող № 7690 ավետարանն է: Ձևագիրը գրվել և պատկերազարդվել է
1249 թ. Հռոմկլայում, Կոստանդին Ա կաթողիկոսի պատվերով (պատ.
50—52),

Նախքան այս ձևագրի մանրանկարների քննարկման անցնելը,
հարկ ենք համարում կանգ առնել ձևագրի վերջում գտնվող երիտա-
սարդ իշխանավորի պատկերի վրա (պատ. IV): Դա Կիլիկիայի թագավոր
(այդ ժամանակ թագաժառանգ) Լևոն Գ-ի դիմանկարն է: Պատկերի վրա
գրված է «Լևոն որդի Հիթում թագ.» 1202 թ. Գ. Հովսեփյանը հրապա-
րակում է այս մանրանկարը՝ նկարիչ Արծաթպանյանի պատճենը ընդու-
նելով որպես օրիգինալ¹: Մ. Տեր-Մովսիսյանը հայտնում է, որ 1203 թ.
երբ ինքը Նոր Նախիջևանում կազմում էր հայերեն ձևագրերի ցուցակը,
պարզվել է, որ Լևոնի նկարը ձևագրից պոկել են և գտնվում է ծխական
քահանայի մոտ: Մանրանկարը վերադարձվում է և ետքից կարվում ձև-
ագրին²: Այժմ այն գտնվում է, ինչպես ասացինք Մատենադարանի №
7690 (Նախիջևանի նախկին № 2) ձևագրի վերջում: Սակայն որոշ հան-
գամանքներ հարկադրում են մեզ մտածել, որ Լևոնի պատկերը այս ձև-
ագրին չի պատկանում և Կիրակոսի աշխատանքը չէ: Որ Մ. Տեր-Մով-
սիսյանի հրապարակածը Մատենադարանի № 7690 ձևագրի մանրանկարն
է, դա պարզ երևում է հրատարակված մանրանկարի և ձևագրում եղած
էջի եզրերի անկամոն կտրվածքի նույնությունից: Միևնույն ժամանակ,
Տեր-Մովսիսյանը հայտնում է, որ մանրանկարը վերադարձվել է 29,5×
14 սմ մեծությամբ ձևագրին (Նախիջևանի № 14, այժմ Մատենադարանի
№ 7663 ձևագրի չափերը), մինչդեռ Մատենադարանի № 7690 ձևագրի
(ուր և այժմ գտնվում է մանրանկարը), չափերն են 16×11,5 սմ: Բացի
այդ, Տեր-Մովսիսյանը 1910 թվականի «Ազդարդական հանդեսում» հրա-
պարակելով Լևոնի դիմանկարը, ուղղակի նշում է, որ նկարը պատկանում
է Նախիջևանի № 14 ձևագրին:

Սակայն Նախիջևանի № 14, այժմ Մատենադարանի № 7663 ձևա-
գիրը ծաղկազարդել է Գրիգոր Պիծակը 1297 թվականին: Լևոնը ծնված
լինելով հավանաբար 1230 թ. (ինչպես ենթալրում է Գ. Հովսեփյանը)³,
1297 թ. պետք է 61 տարեկան լիներ, մինչդեռ պատկերը Լևոնին ներկա-
յացնում է պատանի հասակում: Բնականաբար, Լևոնի պատկերը չէր

1 «Լուսա», 1902, № 1, էջ 194—200:

2 «Ազդարդական հանդես», 1910, № 2, էջ 15:

3 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 20:

համաժամանակությամբները կորչում են հազուադեպ կատարվող ժայռերի մեջ, գրանդորում են տեղական՝ հայկական տվորություններ՝ կապվելով կիլիկյան ավելի հին ձևազրկների հետ։ Նկարիչը, մասնավորապես դեմքերը գրված ահու ժամանակ, օգտագործում է առավելագույն թափանցիկ, բաց դույներ, որտեղ գերիշխում է բաց-վարդագույնը։ Ընդ ազնվաբոր, լույսի և սովորի աղբյուր օգտագործումը, որի միջոցով Կիրակոսը կարողանում է ընդգծել առանձին հատվածների պլաստիկան, ցույց են տալիս ոչ միայն նկարչի վարպետությունը, այլև վկայում են այն առաջընթացի մասին, որը սենցավ կիլիկյան մանրանկարչությանը XIII դարի երկրորդ կեսում։ Կիլիկյան մանրանկարչական այն նորարարիչ սեռը, որը բնորոշ դարձավ հետագայի մի շարք այլ ձևազրկներին, հանդես եկավ համեմատաբար կազմակերպված ձևով Կիրակոսի մոտ։

Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1251 թ. ավետարանը (№ 3033, պատ. 53—55) ցույց է տալիս, որ Կիրակոսը ունեցել է իր հնանորդները և աշակերտները։

1251 թ. ավետարանը գրված է գրիչ Սարգսի և պատկերադարձված է Վարդանի ձեռքով։ Այս ձևազրկ խորանների ղեկորատիվ հարդարանքը աչքի է ընկնում առանձին գրվագների պարզ և հարմոնիկ դասավորությամբ (հիմնականում բուսական մոտիվներ)։ Վերջին երկու խորաններում ոսկյա ֆոնի վրա, կապույտ դույներով գրված է իր՝ Վարդանի ուղերձը։ Զեռագիրը պատկերադարձված է նաև ղլխադարձերով և ավետարանիչների պատկերներով։

1251 և 1249 թվականների ձևազրկների նմանությունը առաջին հերթին դիտելի է ավետարանիչների պատկերներում՝ նույն տիպերը, հիմնականում նույն կոմպոզիցիոն կառուցվածքը՝ անշան փոփոխություններով (հատկապես ճարտարապետական ֆոնի), հազուադեպ ժայռերի համարյա կրկնողությունը և աչքի։ Այս երկու ձևազրկների մանրանկարների նմանությունն առավել ցայտուն է կատարման ձևերի և օգտագործված գույների բնագավառում։ Դրանք կրկնվում են գրեթե նույնությամբ։ Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչ Վարդանը պատկանում է Կիրակոսի շրջանի վարպետների թվին։ Ավելին, անհավանական չէ նաև, որ Վարդանը անմիջականորեն օգտագործել է Կիրակոսի ծաղկած 1249 թ. ձևազրկը։ Ուշագրավ է, որ 1251 թ. ձևազրկի հիշատակարանում ակ-

1 Նշենք, որ նման ուղեբռներ հնագույնում քնորոշ են դառնում Հռոմեայում ծաղկազարգված ձևազրկներին, հատկապես կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի համար գրված ձևազրկներում։ Վերջ արգեն Նշենք, որ նման ուղեբռ ունեցել է նաև Հռոմի դիմանկարը։





թե ոչ, դժգոհ էր ասել, բայց որ վերջինս այդ երկու վարպետների անմիջական հետևորդն է և նրանց սկզբունքների շարունակողն ու զարգացնողը, կապակցից դուրս է։

XII դարի 50—60-ական թվականներից սկսած փոխվում է Հռոմկայում ծագակազարդված ձևադրների գեղարվեստական ձևավորման բնույթը։ Չնայած դեռ XI դարում հայկական մանրանկարչությունը բավական զարգացած և ինքնատիղ պատկերազրույցում էր ունեցել, կիլիկիայում ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում գրված ձևադրների ողջ հարգարանքը ուսման ափակվում էր ճոխ զարգարված խորաններով, անվանաթերթերով, գլխազարդերով, փառագիր տառերով, լուսանցազարդերով և ավետարանիչների պատկերներով։ Տերունական թեմաները համարյա իլյուստրացիայի չէին ենթարկվում (բացառությամբ են կազմում Վենետիկի 1193 թ. ձևադրում նկարիչ Կոստանդինի վրձնած Փրիստոսի մկրտությունը և խաչելությունը պատկերող մանրանկարիչները)։

XIII դարի երկրորդ կեսից սկսած, ավետարանից վերցրած թեմաները մեծ տեղ են զբաղում կիլիկիայում աշխատող նկարիչների գործերում։ Հիմնականում պահպանելով բյուզանդական պատկերազրույցի սխեմաները, նրանք բազմաթիվ նորություններ են մտցնում այդ՝ նախօրոք սահմանված կառուցվածքային ձևերի, թեմաների մեջ։ Հաճախ նրանք իլյուստրացիայի են ենթարկում ոչ սովորական կամ երկրորդական թույլի թեմաներ, ընդունված սխեմաներին տալիս են կոմպոզիցիոն նոր լուծումներ՝ պատկերվող թեման ներկայացնելով խիստ պարզեցված, լակոնիկ ձևերով։ Ոսկյա Ֆոնը այլևս պարտադիր չէ։ Նշենք, որ այս առանձնահատկությունները, որոշ առումով բնորոշ են նաև XI դարի հայկական ձևադրերին։ Ուստի կիլիկյան վարպետները հարևան (բյուզանդական) ժողովուրդներից փոխառությունները մեխանիկորեն չեն կատարում։ Բոլոր դեպքերում նրանք մնում են ազգային սովորույթների ուրուրում։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է ժամանակի հուսկավոր գրիչ Ավետիսի գրած՝ Մատենադարանի փոքր ավետարանը (№ 7651, այսպես կոչված «Ուրբ» մանրանկարիչների ավետարանը)¹։ Բուն հիշատակարանի բացակայության պատճառով մեզ հայտնի չէ ձևադրի ճիշտ ժամանակը և գրչության վայրը։ Այս հարցի լուծմանը մեզ օգնում է 130թ. էջի վրա պահպանված, գրիչ Ավետիսի ձեռքով գրված հետևյալ հիշատակազրույցումը «Ու տեր իմ Հիս Փր... Փս և զաւետիս գրիչ որ խրատեալս եմ վճիռ տալով մեզոց իմոց»։ Հայտնի է, որ ժամանակի հուսկավոր գրիչ Ավետիսը աշխատել է XIII դարի երկրորդ կեսին և հիմնականում Սիս քաղաքում՝

1 Այս ձևադրը մանրամասն ուսումնասիրել և հրատարակել է Ռ. Գրաբյանը։ Տե՛ս Р. Г. Драбьян, Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв. (Известия АН АрмССР, № 5, 1948):

կատարելով ամենարարձրաստիճան անձնավորությունների պատվերեն-
բր: Անհավանական չէ, որ այս ձեռագիրը պատկերազարդված լինի
հենց մայրաքաղաքում՝ Սիսում, սակայն Ավետիսի ձեռքով գրված մի
շարք ձեռագրեր պատկերազարդվել են XIII դարի 60—70-ական թվա-
կաններին, Հոռմկլայում, մասնավորապես Թորոս Ռոսլիճի կողմից (Երու-
սաղեմի 1262 թ. № 2660 ավետարանը, Երուսաղեմի 1266 թ. № 2026
«Ճաշոցը և այլն»): Այսպիսով, ուսումնասիրվող ձեռագիրը կարելի է թվա-
գրել մոտավորապես նույն XIII դարի 60—70-ական թվականներին և
հիմքեր կան ձեռագրի ծաղկազարդման վայրը համարել Հոռմկլան:

Քննարկվող ձեռագիրը առաջին հերթին աչքի է ընկնում տեքստի մեջ
տեղավորված բազմաթիվ մանրանկարներով (մոտավորապես 280 ման-
րանկար (պատ. V—VII, 58—59, 95—97): Այս ձեռագրի պատկերազարդ-
մանը մասնակցել են մի քանի նկարիչ, որոնց անունները, բացի մեկից,
մեղ հայտնի չեն:

1320 թվականին գրված հիշատակարանից իմանում ենք, որ Ժամա-
նակին ձեռագրի պատկերազարդումը մնացել է անավարտ: Այսպես հանձ-
նարարվել է մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակին, որը և ավարտել է այն
1320 թվականին: Այս ձեռագրի մանրանկարների զգալի մասը վերազեր-
վում է Թորոս Ռոսլիճին (Ռ. Դրամբյան)¹, մի հանգամանք, որ ձեռագիրը
դարձնում է առավել հետաքրքիր:

Զխորանալով առանձին մանրանկարիչների աշխատանքների վեր-
լուծման մեջ, հուշարձանը մենք կքննարկենք ընդհանուր գծերով՝ փոր-
ձելով ցույց տալ նրա տեղը կիլիկյան մանրանկարչության ընդհանուր
զարգացման մեջ: Բանն այն է, որ այս ձեռագրի պատկերազարդմանը
մասնակցել են տարբեր նկարիչներ, որոնցից յուրաքանչյուրը ունի իր
ընտրող առանձնահատկությունները: Առաջին հերթին առանձնանում են
մի խումբ անհայտ նկարիչների աշխատանքները (այսպես կոչված փոքր
մանրանկարների նկարիչներ): Այս վարպետները, շատ բանով մոտ լի-
նելով իրար, այնուամենայնիվ մնում են որպես ինքնուրույն ստեղծագոր-
ծողներ: Այսպես, օրինակ, փոքր մանրանկարների կատարողներից մեկին
(պատ. V) ընտրող է ակվարելային նուրբ տիխնիկան հիշեցնող գունային
զամման, ֆիգուրների ազատ դասավորությունը, որոնք ընդգծվում են
մազազավթի ֆոնի վրա (ոսկյա ֆոն չի օգտագործվում): Մյուսը, շեշտում
է սյուսեի առանձին մոմենտները, ֆիգուրները նրա մոտ ձգված են և ներ-
բազել: Կոլորիտը ավելի մուգ է: Հատուկ ուշադրություն է արժանի Մար-
կոսի ավետարանի անվանաթերթը (պատ. VI): Գլխազարդի կենտրոնում,

¹ Տե՛ս Ռ. Դրամբյան, նշվ. աշխ., այս մանրանկարները քննության կառնվեն
Թորոս Ռոսլիճին նվիրված հատվածում:

շրջանակի մեջ (մեղայիտն) պատկերված է Քրիստոս ամենակալը (Պանտոկրատոր)՝ Շրթանակը պահում են երկու հրեշտակներ։ Այնուհետև երկու կողմերից պատկերված են Պարրիկ հրեշտակապետը և Աստվածածինը («Ավետում»)։ Ներքևում, սլաքաձև կաթարների տակ, տեղափոխված են մարգարեների հինգ փոքրիկ ֆիգուրներ։ Գլխադարձի շրջանակյունում ավետարանիչների կիսանդրի պատկերներն են։ Պետառնաթեների և թմանների նման պատավորությունը բնորոշ է բյուզանդական տաճարների պատկերապարզմանը։ Այդպես են ձևավորվել հատկապես, տաճարների ալտարները¹։ Գլխադարձը փաստորեն ներկայացնում է որմնակալությունը հատուկ թմանների խմբադրված կրկնակը։ Այս ձևագրի մանրանկարների մի այլ խմբին բնորոշ է բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, գրանց միասնական լինելը, ախարի բազմազանությունը (Քրիստոսի տոհմաբանությունը պատկերող 78 պատկերները) և այլն։

Իերևա վիճելի կարելի է համարել ութ մանրանկարիների մասնակցությունը այս ձևագրի պատկերապարզման գործում։ Հնուգործ է, որ ձևագրի ժողովուրդն համար օգտագործված լինեն մի քանի սկզբնաղբյուրներ (համեմայնդեպ ոչ ութը), որտեղից էլ բխում են ռեալիստ տարրերությունները։

Ընդունելով, որ այս փոքր մանրանկարների կատարողները հանդիսանում են ձևագրի առաջին ձևավորողները, ինչպես կարծում է Ռ. Դերամբյանը, պետք է ենթադրել, որ նրանք կրիկյան մանրանկարչության մեջ մտցրին մի շարք նորություններ, օրինակ՝ մեկ մանրանկարում պատկերել ավետարանից վերցրած և իրար հետ շաղկապված մի շարք էպիզոդներ։ Կրիկյան մանրանկարչության մեջ պատկերման նման եղանակ մինչ այդ հայտնի չէ։ Եթե այն, XI դարի հայկական ձևագրերում կարելի է հանդիպել այս սկզբունքին², սակայն, տվյալ դեպքում, մեծ կարծիքով, ավելի նշանակալից դեր եւ կատարել բյուզանդական ձևագրերը, քանի որ քննարկվող մանրանկարները մեծ ազդեց են ցուցաբերում բյուզանդական արվեստի նկատմամբ (հատկապես XI դարի վերջի և XII դարի ձևագրերի)։ Ինչպիսիք թեման ունեցած նման նոր մոտեցումը ավելի ցայտուն արտահայտվել է ախ մանրանկարներում, որոնք վերագրվում են Թորոս Ռոսլինին և որոնք իրենց ինքնուրույնությամբ արժանապես տարբերվում են մյուսներից։ Սա ցույց է տալիս, որ այս վարպետը (անկախ այն բանից, Ռոսլինն է նա թե՛ ոչ), աշխատել է յուրատեսիլ գեղագիտական սկզբունքներով։

1 Օրինակ, Մանրանկարի տաճարի արձգի մոզաիկան (1174—1189)։ Տճ՝ Վ. Ն. Լաբարև, Եղև. աշխ., հատ. 2, պատ. 220։

2 Նրուսազմեր 1041 թ. ձևագրեր (N 3624), Մատենադարանի N 974 և 1038 թ. N 6201 ձևագրերը և այլն։





Եթե Հռոմկլայի դպրոցի զարգացման բնագավառում փոքր մանրանկարների նկարիչները հանդես են գալիս համեմատաբար պակաս ինքնուրույն, ապա ուրիշները, որոնք աշխատում էին այդ տարիներին կամ մի քիչ ավելի ուշ, ընկալելով ախ ամենը, լինել նոր է, հանդես են գալիս որպես միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործողներ։ Սրանք կլիլիկյան մանրանկարչության մեջ մտցնում են այնպիսի նորություններ, որոնք արժանի են հատուկ ուշադրության և հայկական մանրանկարչության մեջ նոր էռապ են կազմում։ Այս մանրանկարիչների նորամուծումները երբեմն շատ հեռու են կղերական աշխարհայեցողությունից։ Մեր միտքը ավելի կոնկրետ արտահայտելու համար բավական է նշել մանրանկարիչ Կոստանդինին, որը 1274 թ. զորավար Օշինի պատվերով ծաղկազարդում է մի ավետարան (պահպանվում է Նյու-Յորքում, Մորգանի հավաքածուում, № 740, (պատ. 60—61)։ Այս ձեռագրից մեզ հայտնի երկու մանրանկարները խորաններ են, որոնք աչքի են ընկնում ինչպես կատարման, այնպես էլ մոտիվների օգտագործման և հորինվածքի ինքնատիպությամբ։ Մանրանկարչիը խորանների վերին քառակույսեր չի ծանրաբեռնում օճաամենտալ դրվագներով։ Բուսական մոտիվները, հատկապես եռատերևները և նրանց ցողունները, պատ և անտն բույրոսկներ են կազմում, միահյուսվելով և երբեմն էլ շրջանակելով Փանտաստիկ թռչունների և հուշկապարիվներին։ Կոմպոզիցիոն տեսակետից խորանի վերին մասում, շատ լավ է տեղադրված զազանների պայքարը (հովաղը հռչատում է վայրի այծին), իսկ աջ և ձախ կողմերում եղած սիրամարդերը չափազանց արտահայտիչ են իրենց գծապլաստիկական կառուցվածքով։ Հետաքրքիր են երկարաթամ, Փանտաստիկ դիտարկներով երկու մերկ պանաջի ֆիգուրները, որոնք տեղադրված են մյուս խորանի վերին քառակույս երկու կողմերում։ Նրանց շարժումը ուղղված է դեպի դուրս, սակայն մարմնի, դիսի և ձեռքերի շրջադարձը (դեպի կենտրոն) այդ ֆիգուրներին կապում է խորանի ընդհանուր հորինվածքի հետ, որը եզրամիտվում է ձեռքերին բռնած ծառի երկար ճյուղերով։ Եիշտ գծակարը, մարմնի համալայի ձևերը, առանձին մասերի պլաստիկ դրվատումը, մարմնի, ձեռքերի ու օտքերի բարդ շարժման ներդաշնակ մարմնավորումը, վկայում են նկարիչ Կոստանդինի՝ մարդկային ֆիգուրներ պատկերելու կարողության մասին։

Հաղը է ծագում, ինչ տեղություն կարող էին ունենալ մերկ կանանց ֆիգուրները կրոնական բովանդակությամբ ունեցող տեքստի հետ։

Այս հարցի բացատրությունը անմիջականորեն առնչվում է ընդհանրապես կլիլիկյան մանրանկարչության ռեական-գաղափարական ներքին էությունն բացահայտման հետ։

Որոշ ուսումնասիրողներ հայկական մանրանկարչության պատմա-

կան դարգացման ընթացքում գիտում են երկու հիմնական հոսանք՝ քա-
րիստոնեկրատական—և ժողովրդական¹, ըստ որում, ի. Ա. Գուռնովոն
գտնում է, որ մեզ հասած կիլիկյան ձեռագրերում չեն պահպանվել ժո-
ղովրդական ստեղծագործությունն հետ կապված գործերը: Նա գտնում է,
որ մեզ հայտնի կիլիկյան ձեռագրերը հանդիսանում են քաղաքային-
առական ուղղության հուշարձաններ, որոնք կապված չեն աշխատավոր
մասսաների հետ, չեն արտացոլում ոչ նրանց կյանքը և ոչ էլ աշխարհա-
յացքը²: Ռ. Գ. Գրամբյանը կիլիկյան մանրանկարչությունը համարում
է կիլիկյան թագավորների պալատական դպրոց³: ի. Ա. Գուռնովոյի
և Ռ. Գ. Գրամբյանի այս կարծիքը ինքնին ենթադրում է, որ կիլիկյան
մանրանկարչիները, որպես ստեղծագործող անհատներ, զուտ արիստո-
կրատական գաղափարախոսությամբ ենթակայացուցիչներ են:

Հայկական մանրանկարչությունը նման հոսանքների բաժանելը և
կիլիկյան մանրանկարչության մեջ ժողովրդական լայն խավերի տրա-
մադրությունների ու գաղափարների անտեսելը համարելով հարցի մե-
խանիկական բացատրություն, գտնում ենք, որ կիլիկյան մանրանկար-
չությունը որքան էլ կապված լիներ պալատական շրջանների հետ, այնու-
ամենայնիվ, երբեք էլ չի անշատվել ժողովրդական ակունքներից և չի
դարձել սոսկ պալատական, քաղաքային-առական արվեստ: Բանն այն
է, որ ժողովրդական ստեղծագործության, հասարակական լայն խավերի
գաղափարների արտահայտությունը պարզորոշ գիտելի է կիլիկյան ման-
րանկարչության մեջ: Հիշված կանացի մերկ ֆիգուրները (որոնք, փաս-
տորեն, պարուհիներ են), խորանների վրա՝ որսորդության և զաղանների
պայքարը ներկայացնող պատկերները, ժողովրդական թատերական խա-
ղերից փոխ առնված պերսոնաժները և, վերջապես (որ առավել կարևոր
է), ազնվաբանային թեմաներին ռեալ, աշխարհիկ, ժանրային մեկնա-
բանություն տալը և պատկերագրական դոգմատիկ սխեմաների շրջանակ-
ներից դուրս դալու ձգտումը, կապված քաղաքներում սոցիալ-տնտեսա-
կան տեղաշարժերի հետ, դարգացող աշխարհիկ կյանքի ու դեպի մարդու
հոգեզնե ձուլվածը ցուցարկորած հետաքրքրության արտահայտությունն է,
որը իր հերթին կապվում է ժողովրդական լայն խավերի տրամադրու-
թյունների ու գաղափարների հետ:

Իր ստեղծագործությամբ լսփազանց յուրատիպ է Վաչեկզտոնի

¹ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи: Երևք,
էշին հայկական մանցանկարչություն (այրոմ): А. Н. Свирин, Миниатюра древ-
ней Армении, стр. 54.

² ի. Ա. Գուռնովո, նշմ. աշխ., էջ 42:

³ Р. Г. Грамбян, Армянская миниатюра и книжное искусство (Сборник,
очерки по истории искусства Армении, М.—Л., 1939), стр. 19—23.

Յրիբի թանգառանում պահպանվող ավետարանի անհայտ նկարիչը (№ 3218)¹, Ձեռագիրը թվագրված չէ, հայտնի չէ նաև գրչության վայրը։ Սակայն կասկածից դուրս է, որ այն ժողկաղարդվել է Կիլիկիայում XIII դարի վերջին քառորդում և պատկանում է Հռոմկլայի դպրոցին։ Տերունական պատկերների ողջ բնույթը, իրենց յուրահատուկ հորինվածքով, վկայում են, որ ձեռագիրը գրվել և պատկերազարդվել է այն ժամանակաշրջանում, երբ Կիլիկիան մանրանկարչության մեջ, մասնավորապես Հռոմկլայի դպրոցում, մեծ փոփոխություններ են տեղի ունենում կրոնական առանձին թեմաներին ավելի աշխարհիկ մեկնաբանություն տալու ուղղությամբ։ Դրա լավագույն օրինակը Յրիբի ավետարանն է։ Ուշագրավ է «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարը (էջ 489, պատ. 62)։ Այստեղ մանրանկարիչը, սովորականին հակառակ, չի պատկերել Քրիստոսին ուղեկցող առաքյալներին, ոչ էլ երեխաներին, որոնք հագուստներ են փոխում Քրիստոսի ոտքերի տակ։ Ավելին, նա չի պատկերել նույնիսկ զխավոր գործող անձին՝ Հիսուս Քրիստոսին։ Ամբողջ տեսարանը ներկայացնում է Քրիստոսին դիմավորող քաղաքացիների մի խումբ, որ հետեւում է քաղաքային դռներից երեւցող էջին, որի հետևի ոտքերն են երևում միայն։ Այս մանրանկարում ոչինչ չի մնացել Հիսուս Քրիստոսի Երուսաղեմ կատարած հանդիսավոր մուտքը պատկերող տրագիկա դարձած պատկերազրական սխեմայից։ Մայրահեղ պարզեցված այս կոմպոզիցիայով նկարիչը կարողացել է հասնել մեծ արտահայտականության։ Հոյակապ են կատարված առաջին պլանի երեք ֆիգուրները (երիտասարդը ձախից, կենտրոնում ծերոսին և մորուքավորը՝ աջից)։ Դրանք պատկերված են միանգամայն ռեալիստորեն և նրանց անհատականացված դեմքերը վկայում են նկարչի սուր դիտողականության մասին։ Մանրանկարը առօրյա կյանքի կնիք է կրում և փաստորեն վեր է ածվում ժանրային տեսարանի, որն առաջին իսկ հայացքից ոչ մի ընդհանրություն չունի պատկերազրական սխեմաների ու կղերական զաղափարախոսության հետ։ Նման ժանրային բնույթ ունի նաև Սալոմեի պարը պատկերող մանրանկարը (պատ. 63)։ Այս թեմային մենք չենք հանդիպում Կիլիկիան մանրանկարչության մեջ առհասարակ։ Չնայած կառուցվածքի տեսանկյունից այս մանրանկարը բավականին հեղհեղուկ է, այնուամենայնիվ նկարչին հաջողվել է մագաղաթի ֆոնի վրա ընդգծել զխավոր գործող անձանց (սեղանի մոտ նստած Հերովդեսին, պարող Սալոմեին, մեծ զգացմունքով կատարված Հովհաննես Մկրտչի գլուխը սկուտնդի վրա բերող ծառային), մի հանգամանք, որը նպաստում է պատկերի հիմնա-

¹ Այս ձեռագրի մասին բոլոր տեղեկությունները քաղված են Ս. Տեր-Ներսիսյանի «Armenia and the Byzantine Empire» աշխատությունից։

կան բովանդակության ընկալմանը: Պարոզ Սալամեի ձևերի և ստերի մեքն շարժումը, գլխի մեղմածքը, փոխփողացող և մարմնի մասերը ընդ-
 գծող հագուստի ծալքերը վերաբաղակցած են ճշմարտացիորեն: Հայրոզ
 մեծան, սրբն լենք հանդիպում ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդա-
 կան մանրանկարչության մեջ, Պիզանոսի կնոջ մասին կգած պատժու-
 թյունն է, նրբ վերջինս սուրհանդակ է ուղարկում իր տնտեսուն զորույց-
 ներս, սրպակդի նա Քրիստոսի դեմ ոչինչ չձեռնարկի (Մատթ. 22, 19):
 Նման բնույթն անի նաև «Խաչերի րուսումը» մանրանկարը: Այստեղ ևս,
 քստ Ս. Տեր-Ներսիսյանի, մանրանկարիչը անտեսել է սյուսին գլխավոր
 մամենար և պատկերել է միայն զրույցի վերջին գրվալը, արգեն րուս-
 ված կալրերին և կատարված հրաշքից զարմացած ժողովրդին: Տրադի-
 ցիան պատկերազրկական սխեման խախտված է նաև Քրիստոսի թաղու-
 մըն մանրանկարում (պատ. ԾԺ): Այս մանրանկարը հաղեցված է խոր
 դրամատիզմով: Գերեզմանի ֆոնի վրա պատկերված կանայք (զրանցից
 տալիներ Աստվածածինն է), թագման զործողությունը կատարող Հովսեփը
 և մյուս զործող անձինք համակված են խոր թախիծով, որը հասնում է
 սգրեղական պաթետիկային:

Քննարկվող ձևապրի մանրանկարներին յնորոշ է նաև պերսոնա-
 ների ներքին հոգեբանական կողմի գրսեորումը, որը հետազայում ավելի
 ընդգծված տեսնում ենք Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության մեջ: Ընդ-
 համարայնս պետք է նշել, որ Ֆրիդի ձևապրի և Թորոս Ռոսլինի կողմից
 պատկերազարկված ձևապրերի մանրանկարների մեջ սկզբունքային շատ
 ընդհանրություններ կան:

Օրվնակները կարելի է բաղմացնել, սակայն շարադրածն արդեն
 բավականաչափ հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ մենք գործ ունենք մի
 յուրատիպ վարպետի հետ, որի ստեղծագործության ինքն-ուրուխությունն
 ընդգծվում է, առաջին հերթին, ափսոսարանային թեմաների լուրջի մեկ-
 նարանությունը: Աշխատելով հնարավորին լուրջ մտանալ ունալ իրակա-
 նությունը, նա հրամարվում է պատկերազրկական կանոններից և հաճախ
 վերստական թեմաները մեկնարանում որպես կենցաղային, ժանրային
 անատրոններ, որոնք բալոր գեղեցիկում էլ ժալմրողական լայն խավերի
 տրամադրությունների արաահայտություններ Ան: Այս առումով նկարիչ
 կոստանդինի ծագկաղարդած 1274 թ. ավետարանը (Մորդանի ժաղ-
 վածուի № 740) և վերը քննարկված ձևապրերը կապվում են իրար հետ
 դրամով իսկ ստեղծելով արդ ճիմքի արդ սկզբունքների զարգացման
 համար, Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության մեջ:

XIII դարի վերջին տալիներին հարեան ժողովուրդները՝ հատկա-
 պես եղիպտական մամլուկներին անընդհատ արդավանքների հետևան-
 քով, Հոսմկայի գրչատների ավելի քան կեսզարչա եռուն գործունեու-

թիւը ընդհատվում է: Գտնվելով կիլիկյան հայկական պետութան մայրաքաղաքից ու ռազմական ամրացված կետերից հեռու, անհրաժեշտ օգնություն չստանալով քաղաքական դործերում խճճված պետության կողմից, կաթողիկոսական աթոռը չի կարողանում դիմագրել նվաճողների զինված ուժերին և 1292 թվականին եգիպտական մամլուկները ավերում ու թալանում են Հռոմկլան: Կաթողիկոսական աթոռը տեղափոխվում է Սիս, Հռոմկլայի գրչատները դադարեցնում են իրենց գործունեությունը:

XIII դարի վերջերից սկսած, գրչության հիմնական կենտրոնը դառնում է Սիսը: Ստեղծված աննպաստ պայմանների հետևանքով գրիչները ու մանրանկարիչները, խուսափելով պատերազմի արհավիրքներից, բնակություն են հաստատում ավելի անվտանգ վայրերում: Դրանով էլ պետք է բացատրել, որ կիլիկյան մյուս մանրանկարչական դպրոցները, սկսած XIII դարի վերջին տասնամյակից, ընկնում են Հռոմկլայի դպրոցի ուղղեցության տակ: Դրա լավագույն օրինակը Մատենադարանում պահպանվող 1290 թ. № 5736 ձևագիրն է, որը գրված և պատկերազարդված է Դրադարկում: Սկևռայի դպրոցի 1293 թ. ձևագրում (Մատ., № 5784) ավետարանիչների պատկերների (պատ. 20—21) մեկնաբանությունը շատ բանով կապվում է Հռոմկլայի ոճի հետ: Վերջապես Հովհաննես արքանդորոս տնվոն հետ կապված ձևագրերը, որոնք իրենց գեղարվեստական արժանիքներով հաճախ ոչնչով չեն դիշում Հռոմկլայի լավագույն ձևագրերին, նույնպես շխտափնեցին վերջինիս ազդեցությունից: Երկու տարբեր դպրոցների ոճերի դարգացման ցայտուն օրինակ է 1295 թ. Աստվածաշունչը (Մատ., № 180, պատ. VIII, 65): Զեռագիրը գրվել է (հավանաբար և ծաղկազարգվել է) գրիչ Ստեփանոսի ձեռքով, Հիթում Բ-ի պատվերով: Գրչության վայրը հայտնի չէ: Զեռագիրը ուշագրություն է դրավում, առաջին հերթին, մանրանկարների բազմազանությամբ: Եթե Աստվածաշնչի հոյակապ ձևավորված առաջին էջը, գլխավոր դերի ծաղկազարդումը և հատկապես բաղմամբիվ լուսանցազարդերը մեծ աղերս ունեն Հռոմկլայի դպրոցի XIII դարի վերջի ոճի նկատմամբ, ապա ուրվագծերով պատկերված Վաստիամյալը մանկան հետ և ավետարանիչները ցույց են տալիս, որ դրանց հեղինակին խորթ չեն արքանդորայի Հովհաննեսի դպրոցի սովորույթները: Հասուկ ուշագրության է արժանի Վաստիամյալը մանկան հետ մանրանկարը: Աստվածամոր դորովույնց դիրքը, ձգված պրոպորցիաներով մարմինը, հագուստի ծալքերի մեկնաբանությունը շատ բանով հիշեցնում է գոթական քանդակազարդության ոճը: Շատ թեթև դուռավորված զմայտակները կատարված է մեծ վարպետությամբ: Նման տեխնիկայով են կատարված նաև ավետարանիչների պատկերները: Մենք այստեղ տեսնում ենք Մատկոս ավետարանիչի պատկերազարդության մեջ սակավ հանդիպող մի խմբագրություն, վերջինս

պատկերված է Պետրոս առաքյալի հետ: Վերը շարադրվածը հիմք է տալիս հենթադրելու, որ, ամենայն հավանականությամբ, 1295 թ. Աստվածաշնչի պատկերադարձմանը մասնակցել են երկու տարրեր ուղղության նկարիչներ:

Ամփոփելով Հռոմկլայի գաղտնի մասին մեր առածները, նշենք, որ կիրիկյան մանրանկարչության զրեթե երկուհարյուր տարվա նվաճումները ի մի են բերվում XIII դարի երկրորդ կեսում, Հռոմկլայում աշխատող մանրանկարիչների ստեղծագործություններում: XII դարի վերջում կիրիկյան մյուս գաղտնիներում (հատկապես Սկնալայում) մշակված գրքի զեղարվեստական ձևավորման յուրահատուկ ուճը նոր վերելք է ապրում Հռոմկլայում:

ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԸ ԵՎ ՆՐԱՆ ՎԵՐԱԳՐՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

Առաջինը, որ ուշադրություն դարձրեց Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության վրա, Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանն էր: Տարբեր ժամանակներում հրատարակված երա երեք հոդվածները, որոնք ըստ էության մի ամբողջականություն են կազմում, նվիրված են աֆն ձեռագրերին, որոնց մասնակարները կատարել է Թորոս Ռոսլինը¹: Այդ հոդվածներից առաջին երկուսը նվիրված են գլխավորապես Կիլիկիայի և լեոն Գ թագավորի և նրա կնոջ Կեռանի ու իշխան Վասակի ընտանիքների անդամներին պատկերող դիմանկարներին: Տեր-Մովսիսյանի հիշատակած ձեռագրերից (Մատ., № 7690, Երուս., № 2660, Երուս., № 2568, Երուս., № 2563) միայն մեկ ձեռագրի (Երուս., № 2568)² հետևաբար և այդ ձեռագրերում եղած Կեռան թագուհու և և լեոն թագավորի դիմանկարներն են, որ անվիճելիորեն կատարված են Ռոսլինի կողմից: Մնացածը Տեր-Մովսիսյանը ենթադրաբար է վերագրում Ռոսլինին: Այսպիսով, Մ. Տեր-Մովսիսյանն առաջինն էր, որ Ռոսլինին վերագրեց մի քանի անանու ձեռագրեր և դրանք հետագայում համարվեցին Ռոսլինի ստեղծագործությունները:

Պետք է նշել նաև Գ. Հովսեփյանի «Կաթողիկոս Կոստանդին Աճ աշխատությունը, որը արժեքավոր նյութեր է պարունակում Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության վերաբերյալ: Գ. Հովսեփյանը այս վարպետին է վերագրում նաև, այսպես կոչված, Մարաշի ավետարանի մանրանկարները (պահպանման այժմյան վայրը հայտնի չէ): Զգալի տեղ է հատկացնում և առավել ճիշտ գնահատական է տալիս Ռոսլինի ստեղծագործությանը Ս. Տեր-Ներսիսյանը՝ իր Armenia and the Byzantine Empire աշխատության մեջ:

Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը զբաղեցրել է նաև սովետական ուսումնասիրողներին: Ուշագրավ է Ռ. Դրամբյանի հոդվածը³ նվիրված Մատենադարանում պահպանվող № 7651 ձեռագրին: Մանրակրկիտ քննության հիման վրա հեղինակը այս ձեռագրի մանրանկարների մի

1 «Անահիտ», 1907, «Ազգագրական հանգան», 1910, № 2, 1913, № 1:

2 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ:

3 Հայկական ՍՍԽ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1945, № 5:

մասը վերադարձւում է Թորոս Ռոսլինին: Մատենադարանում պահպանվող 1286 թ. «Ճաշոցի» (№ 979) առաջին էջի մանրանկարին նվիրված Հոգ-վածում¹, Լ. Ա. Դուռնովն այս ձևապրերի մյուս մանրանկարները նույն-պես վերադարձւում է Հուշակալոր վարպետին: Թորոս Ռոսլինի ստեղծագոր-ծությունը Լ. Ա. Դուռնովն հաստի անդ է հասկացնում «էին հայկական մանրանկարչությունը» այսուամենայն է «Краткая история древнеармян-ской живописи» աշխատության մեջ: Բացի հիշատակված «Ճաշոցից», Դուռնովն Թորոս Ռոսլինին է վերադարձւում նաև Մատենադարանում պահ-պանվող եւ երկու ձևապրերի մանրանկարները (№ 9422, № 197):

Ի մի բերելով Թորոս Ռոսլինի անվան հետ կապված ձևապրերի ու սուսանախորթության բնագավառում մինչև այժմ կատարված աշխատանք-ները և հիմք ընդունելով այդ ձևապրերի հիշատակարաններում եղած անգնկությունները, մենք հետևյալ պատկերն ենք ստանում:

Ա) ՌՈՍԼԻՆԻ ԿՈՂՄԻՑ ՍՏՈՐԱԳՐՎԱԾ ՁԵՐԱԿՐԵՐԸ

1. Ավետարան, 1256 թ. (Ջեյթունի ավետարան, այժմ Կ. Պոլսում): Գրիչ և նկարիչ Թորոսի մոկանուն Ռուսլի կոչեցելոց ըստ նախնեաց...: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս: Գրչության վայրը Հռոմկլա:

2. Ավետարան, 1260 թ. (Նրուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 251): Գրիչ և նկարիչ Թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս: Գրչու-թյան վայրը Հռոմկլա:

3. Ավետարան, 1262 թ. (Նրուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2660): Գրիչ Ա-վետիս քահանա: Նկարիչ Թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու Բագրատանդ (Կոն (հետագայում՝ Կոն Գ): Գրչության վայրը Հռոմկլա: Կազմողն է Առաքել Հնազանդեցին:

4. Ավետարան, 1262 թ. (Բալթիմոր, Ուլսերի ժողովածու, № 539. Նախկինում Աերաստիա): Գրիչ և նկարիչ Թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու Թորոս քահանա (կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի եղբոր որդին): Գրչության վայրը Հռոմկլա²: Կազմողն է Առաքել Հնազանդեցին:

5. Ավետարան, 1265 թ. (Նրուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 1956): Գրիչ (՝) և նկարիչ Թորոս Ռոսլին:

¹ Հաջևան ՍՍԻ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1945, № 4 (Լ. Ա. Դուռնովն «Ճաշոցը» վերադարձւում է 1256 թ.):

² Այս ձևապրի 1670 թ. Միքայել գրիչը Սերաստիայի ննջյան եկեղեցում քնշ-որինելով է մի ավետարան, որը նույնպես գտնվում է Բալթիմորում:

Գ. Հ ա վ ա ճ ւ ա ն, Նյու-Յիք և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 22—24:

3 Գ. Հաջևանյանի վկայությամբ 1275 թվականին գրիչ Առաքել մականունը Գա-ղաթի ձևապրի, որ Մամիսարս գրվում է մի ձևապրի, որը մանրանկարչական կազմերով շատ նմանավորված անի Նրուսաղեմի Ն 1956 ձևապրի հետ:

Գ. Հ ա վ ա ճ ւ ա ն, Եջվ. աշխ., պրակ Բ, էջ 27:





6. Մաշտոց, 1266 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2027): Գրիշ Ավետիք քահանա: Նկարիչ Թորոս: (Ուշագրավ է, որ ռետինե մակառնուր չի հիշատակվում, թվայնիչացուցանել զսա ոսկւով և զանազան նիւթով քաղ-մամեղ գրչին Թորոսի, գրեալ ձեռամբ Աւետիք քահանայի): Գրչության վայրը Սիս: Մաղկազարդվել է Հոռմկւայում: Պատվիրատու Վարդան եպիսկոպոս:

7. Ավետարան, 1268 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 3627, նախկինում գտնվել է Մալաթիայում): Գրիշ և նկարիչ Թորոս Ռոսլին: Գրչության վայրը Հոռմկւա: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս, թագաժառանգ Հեթումի համար: Զեռագիրը զեռ չափաբաժան Կոստանդինը մահանում է (1267 թ.): Հաժանարար ձեռագիրը սկսվել է մինչև 1268 թվականը¹:

**Բ) ԶԵՌԱԳՐԵՐ, ՈՐՈՆՅ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՎԵՐԱԳՐՎՈՒՄ ԵՆ
ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻՆ**

1. Ավետարան, մոտավորապես 1260—1270 թթ. (Իշխան Վասակի ավետարանը, Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2566): Գլխավոր հիշատակա-րանը կորել է: Գրվել և ծաղկազարդվել է Իշխան Վասակի (Հեթում Ա թա-գավորի եղբոր) համար: Գրչության վայրը անհայտ է: Վասակի և որդի-ների պատկերների տակի գրությունից, որը կատարված է Վասակի եղ-բայր Հովհաննես եպիսկոպոսի ձեռքով, իմանում ենք, որ Հովհաննեսը ուղղել է ձեռագիրը («Ուղղող սորա զՅովհաննես եպիսկոպոս եղբայր սորա եւ զմերսն յիշեցէք ի Քրիստոս»):

2. Ավետարան, մոտավորապես 1260—1270 թթ. (Մատենադարան, № 7651): Գրիշ Ավետիք: Գլխավոր հիշատակարանը կորել է: Ավելի ուշ ժամանակում գրված հիշատակագրությունից իմանում ենք, որ ժամանա-կին ձեռագիրը չի ավարտվել: Հետագայում, 1320 թ. եպիսկոպոս Ստե-փանոսի պատվերով, այն ավարտել է մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակը:

3. Ավետարան, 1272 թ. (Կեռան թագուհու ավետարանը, Երուսա-ղեմ, ս. Հակոբ, № 2563): Գրիշ Ավետիս: Գրչության վայրը անհայտ: (Պետք է ենթադրել Սիս): Զեռագիրը գրվել և պատկերազարդվել է Լևոն Գ-ի թագադրության առթիվ, Կեռան թագուհու պատվերով: Հիշատակա-րանում երկու անգամ նշվում է գրչի անունը, սակայն նկարչի մասին հայտնվում է, որ «Եւ իմ յանկ հանեալ զսա, ետ ի ձեռն ալլում հմուտ և յարգի յարհեստ գրութեան զարդարեալ զսա խորանաւք և ծաղկաւ է վա-յելլութեամբ և ոսկիապատ պայծառութեամբ»: Կեռանը ձեռագիրը նվիրել է Ակներ վանքին («...և ետ ի լանսն, որ կոչի Ակներ»):

¹ Գ. Լ = Վ = Ե ֆ 1 ա ն, նշվ. աշխ., էջ 40:



4. Ավետարան, XIII դ. երկրորդ կես (Մատ. № 9422): Գլխավոր հիշատակարանը չի պահպանվել: Ավելի ուշ շրջանի հիշատակագրությունից տեղեկանում ենք, որ ձեռագիրը վերանորոգվել է 1574 թվականին: Հավանաբար այդ ժամանակ էլ խախտվել են ժանրանկարների հերթականությունը:

5. Շաղոց 1286 թ. (Մատ., № 979): Գրվել և պատկերազարդվել է Հեթում Բ Թագավորի համար: Պահպանված բնագրձակ հիշատակարանը, ուր համառոտակի շարադրված է Ռուբինյանների պատմությունը ամբողջական չէ, ուստի և հայտնի չեն զրույթյան վայրը ու նկարչի անունը:

6. Ավետարան, 1287 թ. (Մատ., № 197): Գրվել է եպիսկոպոս Հովհաննեսի ձեռքով, («Գրողս սորա և աշխատողս Յուհաննես եպիսկոպոս», էջ 102, «Եղեկելի ոգիս Յուհաննես եպիսկոպոս արքանդարայր այսմ գրող», էջ 103): Հովհաննեսը ձեռագիրը պատրաստել է իր համար («Յուհաննես եպիսկ. արքանդարայր սաացող սորա և կիսո նորոգող», էջ 343): Նույնն է վկայում նաև ավելի ուշ շրջանի՝ 1590 թվականի հիշատակարանը: Ձեռագիրը գրվել է 1287 թ. Ակներում («Գրեալ զՍուրբ Ավետարանս ձեռամբ Ռահմես եպիսկոպոս ի Թագաւորութեան հայոց Հեթումայ ի սուրբ ուխտն Ակներ... Ի թականիս հայոց Չէջ»):

Այս ցուցակին պետք է ավելացնել երիտասարդ Թագաթառնդ Լևոնի գիմանկարը, որը գտնվում է Կիրակոս ժանրանկարչի կողմից պատկերազարդված 1249 թվականի ձեռագրում (Մատ., № 7690)¹: Մ. Տեր-Մովսիսյանը գտնում է, որ այն Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունն է: Մ. Տեր-Մովսիսյանը և Գ. Հովսեփյանը, ելնելով Լևոնի տարիքից, գիմանկարը թվագրում են 1250 թ.²:

Թորոս Ռոսլինի կյանքն ու գործունեությունը ուսումնասիրելու համար հիմնական նյութ հանդիսանում են, առաջին հերթին, նրա ստորագրած (ստույգ նրան պատկանող) աշխատանքները, որոնք կապվածելի չեն և, մեր կարծիքով, իրենց ռճակամ առանձնահատկություններով տարբերվում են նրան վերադրված աշխատանքներից:

Թորոս Ռոսլինի, ինչպես և մյուս մանրանկարիչների կյանքը, մենք է առեղծվածային: Չնայած մեզ հասել են Ռոսլինի յոթ ստույգ աշխատանքները, սակայն այդ ձեռագրերի հիշատակարաններից նրա կենսագրության վերաբերյալ շատ քիչ բան կարելի է քաղել: Ձեռագրերի ստույգ թվագրված լինելը և տեղեկությունները զրույթյան վայրի մասին օգնում

1 Համկլայի գյուրցին եմիրված համվածում ցույց տվեցինք, որ այդ թերթը պահպանում է ուրիշ ձեռագրի և Կիրակոսի կատարածը չէ:

2 «Ազգագրական հանգեա», 1910, № 2, էջ 16—17: Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, գրքակ. Բ, էջ 20: Մ. Ջալալյան, Ճանապարհորդություն ի Մեծն Հայաստան, մասն. Բ, էջ 457:

են հետազոտողին հետևել Ռոսլինի ստեղծագործության ժամանակագրությանը: Թորոս Ռոսլինի տարիքը որոշել կարելի է հետևյալ կերպ: Հնդոմենլով, որ Զեյթունի ավետարանի մանրանկարների և թագաժառանգ Հնոնի դիմանկարի կատարողական վարպետությանը տաղանդավոր մարդը կարող է հասնել մոտավորապես 20—25 տարեկան հասակում և հաշվի առնելով, որ 1260 թ. Ռոսլինը արդեն որդի ուներ, որի մասին նշված է Երուսաղեմի № 251 ձեռագրի հիշատակարանում («Աղաշեմ յիշել ողորմութեամբ զիս և ծնողս իմ, զեղբայրս և զքորս և զորդիս»)¹, ապա կարելի է ենթադրել, որ XIII դարի հիմնական թվականներին նա մոտավորապես 30 տարեկան էր: Բնականաբար Զեյթունի 1256 թ. ավետարանը Ռոսլինի ստեղծագործություններից հնագույնը չէ: Դրանցից առաջ եղածները կամ չեն հասել մեզ, կամ գեղ հայտնաբերված չեն: Այս ձեռագրի մանրանկարների գեղարվեստական մակարդակից կարելի է հաստատապես եզրակացնել, որ այդ տարիներին նրա ստեղծագործական անհատականությունն արդեն վերջնականապես ձևավորված էր: Այն, որ Թորոս Ռոսլինը 1256 թ., երբ պատկերազարդում էր Զեյթունի ավետարանը, արդեն աշխատում էր որպես ինքնուրույն վարպետ և ուներ օգնականներ (հնարավոր է նաև, որ գլխավորում էր ամբողջ մի արհեստանոց), վկայում է հիշատակարանի հետևյալ հատվածը, ուր նա խնդրում է հիշել «...և զամենայն աշխատողս իսա առհասարակ ըստ բանից եւ արդեանց, որոնք աւգնական եղեն մեզ»²: Հիտազայում Ռոսլինը հաճախ է հիշում իր օգնականներին: Զնշելով անոճները, Ռոսլինը հիշատակում է նաև իր ուսուցիչներին («Հարք և ուսուցիչք»)³: Գ. Հովսեփյանը ենթադրում է թե այդ «ուսուցիչք» եղել են Հոռմկլայում աշխատող մեզ արդեն ծանոթ Կիրակոսն ու Հովհաննեսը⁴: Այս են հաստատում ռճակուն այն ընդհանրությունները, որ գոյություն ունեն այս վարպետների ստեղծագործությունների մեջ: Չնայելով անկ եղած նյութերի հիման վրա կարելի է թվել Հովհաննեսի և Ռոսլինի ստեղծագործության մի քանի ընդհանուր գծեր՝ մասնավորապես խորանների ժաղկազարդման ընդհանրություն: Հովհաննեսի ձևավորած՝ Վաշինգտոնի 1253 թ. ձեռագրի (որի մանրանկարիչը, հավանաբար, ժաղկազարդել է կյանքի վերջին շրջանում) և Թորոս Ռոսլինի 1262 թ. պատկերազարդած ձեռագրի (Բայբիմոր, № 539) համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Ռոսլինը եթե նույնիսկ չի եղել Հովհաննեսի անմիջական աշակերտը, ախուամենայնիվ, պատկանում է նույն դպրոցին: Ըստ որում, Ռոսլինը, լինելով արտակարգ ստեղ-

1 Ն. Գ ո ռ յ ա ն, Մայր ցուցակ ձեռագրաց Մերոյ Յակոբայ, Երուսաղեմ, 1954, էջ 17:

2 Ա. Ս ո ռ ի մ յ ա ն, Մայր ցուցակ, հատ. Բ, էջ 136:

3 Գ. Հ ո Վ Ս Ե Փ յ ա ն, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 27—28:

ժաղարժող անհատականություն, շատ բաժնով է տարբերվում իր ավագ ժամանակակիցներից և ուսուցիչներից:

Կարելի է հաշվի առնել նաև կենսագրական հետևյալ մոմենտը: Հայտնի է, որ Կոստանդին Ա կաթողիկոսը արվեստի խոշոր հովանավորող էր: Նրա պատվերով կատարվել են բազմաթիվ պատկերներով ճոխ դարդարված ձեռագրեր: Հռոմկայում աշխատող հռչակավոր նկարիչներ Կիրակոսը, Հովհաննեսը ու մի շարք ուրիշներ, որոնց անունները մեզ չեն հասել, հիմնականում կատարում էին Կոստանդինի պատվերները: Ռոսլինի ձևավորած ձեռագրերը նույնպես կատարվել են Կոստանդինի կամ նրա մերձավորների պատվերով: Հայտնի է նաև, որ Կոստանդինը Կիրիկյան թագավոր Լևոն Գ-ի դաստիարակն էր և 1250 թ., երբ վերջինս դեռ թագաժառանգ էր, իր սանին է նվիրում համեմատաբար Ռոսլինի ձեռքով պատկերադարձված մի ճոխ ձեռագիր՝ Լևոնի դիմանկարով: Այսպիսով, Թորոս Ռոսլինը XIII դարի 50—60-ական թվականներին արդեն ժամանակի նշանավոր վարպետներից մեկն էր և կատարում էր ամենաբարձրաստիճան անձնավորությունների պատվերները:

Հիսուս-վաթսուհական թվականներին Թորոս Ռոսլինը ապրում էր իր ստեղծագործական ամենածաղկուն շրջանը: Տաճերկու տարվա ընթացքում (1256—1268) նա պատկերադարձում է 7 ձեռագիր (խոսքը մեզ հասած ձեռագրերի մասին է), որոնցից հինգը ոչ միայն պատկերադարձել է, այլև ինքն է արտագրել: Միայն 1262 թվականին նա արտագրել է մեկ (Բալթիմոր, № 539) և պատկերադարձել է երկու (Բալթիմոր, № 539, Երուսաղեմ № 2660) ձեռագիր: Մինչև 1262 թվականը նա ինքն է արտագրել և պատկերադարձել ձեռագրերը: Սկսած 1262 թվականից, Ռոսլինը միայն պատկերադարձում է ուրիշի՝ հատկապես Միսում աշխատող, ժամանակի հռչակավոր գրիչ Ավետիսի արտագրած ձեռագրերը: Այդ տարիներին համեմատաբար ժանրարեւոնված լինելով պատվերներով և չկարողանալով բավարարել իր բարձրաստիճան պատվիրատուների պահանջները, Թորոս Ռոսլինը դիմում է ուրիշների օգնությանը և այդ ձեռագրերի պատկերադարձման աշխատանքներին մասնակցում են նաև ուրիշ նկարիչներ, հավանաբար նրա աշակերտները, որոնց մեջ հանդիպում ենք տաղանդավոր մարդկանց: Հետագայում, այդ աշակերտները ախճան խորն են յուրացրել իրենց վարպետի ստեղծագործական մեթոդը, որ շատ զգվար է տարբերել վարպետի և աշակերտի աշխատանքները: Գ. Հովսեփյանի կարծիքով 1266 թվականի «Մաշտոցի» տերունական մեծ պատկերների

1 Տարաբախտաբար այս ձեռագրից պահպանվել է միայն Լևոն Գ-ի դիմանկարը: Այն համեմատելով 1262 թ. Ռոսլինի կատարած Լևոնի և Կեռանի դիմանկարների հետ կարելի է ենթադրել, որ առաջինը նույնպես կատարել է Ռոսլինը, ինչպես կարծում է նաև Մ. Տեր-Մովսիսյանը (պատ. IV, 71):

(տեսաբաններ Հովնան մարգարեի կյանքից, հրեաների անցնելը Կարմիր ծովով, մոգերի երկրպագութիւնը, երեք մանկունքը հնոցում, մկրտութիւն և այլն) կատարման մեջ բաժին ունեն և նրա աշակերտները: Գ. Հովնակիյանի կարծիքով անհավանական չէ նաև, որ այդ ձեռագրի ընծայականը, որը զարգարոված է խորանի տեսքով, և բնագրին անմիջապէս կապված զարգագրութիւնները կատարված են Ավետիսի ձեռքով:

Ռորոս Ռոսլինի գործունէութիւնը անքակտելիորեն կապված է Հռոմկլայի մանրանկարչական դպրոցի հետ, որի գեղարվեստական տրագիցիաները (ինչպես և կիլիկյան մյուս դպրոցների) սերում են հին հայկական մանրանկարչության սովորույթներից:

Ռորոս Ռոսլինի մեզ հայտնի առաջին ձեռագիրը՝ Զեյթունի 1256 թ. ավետարանը², տերունական թեմատիկ պատկերները շունի, նրա գեղարվեստական ողջ ձևավորումը վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերի նման սահմանափակվում է ճոխ ծաղկազարդված խորաններով լուսանցազարդերով և շորս ավետարանիչների պատկերներով: Ինչպես ցույց են տալիս մեզ հասած ձեռագրերը, Կիլիկիայում թեմատիկ մանրանկարները մեծ տարածում են գտնում միայն XIII դարի երկրորդ կեսից հետո (բացառութիւն են Վենետիկի 1193 թ. № 1635 ձեռագրի երկու մանրանկարները): Այսպիսով, այս տարիներին Ռոսլինը դեռ պահպանում է ավելի վաղ շրջանի սովորույթները: Խորանների ծաղկազարդման ժամանակ, ինչպես առանձին մոտիվների օգտագործման, այնպես էլ դրանց դեկորատիվ մշակման սկզբունքներով, նա հիմնականում մնում է XII դարի վերջերի կիլիկյան ձեռագրերին բնորոշ սովորույթների շրջանակներում: Այս առումով Ռոսլինի պատկերազարդած ձեռագիրը ոչ միայն ընդհուպ մոտենում է Վենետիկի 1193 թ. № 1635 և Վլովի 1197 թ. ավետարանին, այլև շատ բանով կապվում է 1066 թվականի՝ Սերաստիայի և 1113 թվականի՝ Տյուրինգենի ու Մատենադարանի № 7737 ձեռագրերի հետ: Ռոսլինը հիմնականում օգտագործում է օրնամենտալ նույն դրվագները՝ տարբեր հարաբերություններով, սակայն կատարումը աչքի է ընկնում իր բարձր վարպետութամբ: Խորանները և անվանաթիրքները ծաղկազարդելիս, բուսական մոտիվների հետ մեկտեղ, Ռոսլինը հատորեն օգտագործում է մարդկային գլուխներով ֆանտաստիկ արարածներ, երկրաշափական ու գորգագործութիւնը բնորոշ վարդապատկերներ, դանա-

1 Գ. Հովնակիյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 39—40: Այս ձեռագիրը Ռոսլինին պատկանելու հարցը հնարավոր է կասկածի տակ առնել: Այդ մասին մտածելու հիմք է տալիս նաև Վրոսլինե մականվան բացատրությունը: Ձեռքի տակ բավարար Նյութեր չունենալու պատճառով չենք կարող այդ մասին ավելի հիմնավոր խոսել:

2 Նկարագրութիւնը տե՛ս Ա. Սիրմեյան, Մայր ցուցակ, հատ. Բ, էջ 126:

զան անուակի թուաններ, սիրամարգեր, սրանց հանդիպում ենք դեռ 1066 թ. ձևապարտմ, յորեր ու արագաղներ և, վերջապես, ասորորինակ հրեշ-
ները։ Մյուսները, սրանց վրա հենված են խորանների վերին քառանկյուն-
ները, երբևէն պատկվում են զույգ թուաններից կամ զազաններից կապ-
մով։ Խոյաններով, սրանք հիշեցնում են ինչպես Տրապիզոնի ավանա-
րանը (Վանանդիկ, № 1400), ախպես էլ 1193 և 1197 թվականների ձևա-
պարտմ։ Այդ բոլոր կենդանիները իրենց շարժման մեջ շատ բնական են,
մի բան, որը վկայում է Ռոսլինի դիտողականությունը։ Արժանվենու անե-
րներ և խորանների կողքերին պատկերված ծառերը զուրկ են սնվածությու-
նից։ Հասնալ բուսական դրվագները միաշուշում են ֆանտաստիկ ա-
րարածների և թռչունների պատկերներին, երբևէն էլ դուրս են գալիս
առատություն և լույսից։ Ռոսլինը չի անտեսել նաև հայկական ժողովրդ-
ական խոսքերը։ Նա երբևէն խորանների ծաղկազարդման ոլորտում
օգտագործում է այդ խոսքերից փոխ առնված, դիմապատկերված պարս-
կանները։ 1260 թ. ձևապարտմ խոյանների փոխարեն պատկերել է ավա-
նարանիների խորհրդանշանները, նման՝ 1193 թվականի ձևապարտմ խոյան-
ներին (պատմ. 65—68, 70, 72, 73, 92)։

Առաջին հայացքից թվում է, թե Ռոսլինը նոր ոչինչ չլինեց
խորանների ծաղկազարդման բնագավառում։ Այդ հիշում է միայն օրնա-
մանապես դրվագների նկատմամբ։ Ռոսլինի օգտագործած մոտիվները,
թեմատիկ առումով, իրենց սկուսեցնելով, կիլիկյան վաղ շրջանի (հատ-
կապես 12-րդ դարի վերջերի) ձևապարտմի միջոցով կապվում են բուն
Հայաստանում ծաղկազարդված ումեյյադյան ձևապարտմի հետ։ Սա-
կայն, այդ, արդեն համարաձայն զրվագները Ռոսլինի մոտ արժանա-
կան վերամշակման են ևնթարկվում։ Այս առումով Ռոսլինը, անկասկած,
շարունակում է Հռոմկայում աշխատող իր ավագ ժամանակակիցների
սովորույթները։ Առանձին դրվագների անսխալական պատկերման հետ
մեկտեղ, Ռոսլինը կոմպոզիցիայի մեծ վարպետ է։ Բարդ, բայց միաժա-
մանակ հեշտությամբ ընկալվող հյուսվածքային կոմպոզիցիաներում ա-
ռաջին հերթին աչքի է ընկնում դեանկարի հատակությունը և ավարտվա-
ծությունը, ինչպես և առանձին դրվագների ներդաշնակ կապակցվածու-
թյունը։ Զարգացատկերների հորինվածքի բնագավառում Ռոսլինը
հանգես է բերում արամարանական առն հետևողականությամբ, ինչը
զգացվում է նաև երա թեմատիկ մտնանկարներում։

Մարդկային առանձին ֆիգուրները, բացառությամբ ավանարանի-
ների, կիլիկյան մանրանկարչների գործերում հանդես են գալիս սկսած
XIII դարի երկրորդ կեսից։ Մարգարեների, սրբերի ու թիբլիական հե-
րոսների պատկերներին հանդիպում ենք մեղալիսներին մեջ շրջափակ-
ված (Ֆրիբի ավանարանը, Վալինգտոն, № 3218, նրապաղնմի՝ 1260 թ.

№ 251 ավետարանը, Բալթիմորի 1262 թ. № 539 ավետարանը պատ. 66—68, 72, 73) կամ խորանների կողքին՝ սովորական ունադրված ծառերի փոխարեն (Նրուսաղեմ, 1262 թ., № 2660, պատ. 68)։ Այդ պատկերներին համախոհ հանդիպում ենք նաև էջերի լուսանցքներում, համապատասխան տեքստի մոտ (Մատենադարանի 1266 թ. № 4243 ժողովածու, 1295 թ. № 180 Աստվածաշունչը, № 7651 ավետարանը և այլն)։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը իրավացիորեն նշում է, որ ընայած նման երևույթ դիտվում է նաև սիրիական ու բյուզանդական շատ ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերում, սակայն դրանք կիրիկյան ձեռագրերում տեղական մանրանկարչների լինելու պատճառով ստեղծագործության արդյունք են և ընդգծում են Հին ու նոր կառկարանների միջև եղած կապը՝ մի անգամ ևս ակնարկելով փրկչի գալստյան մասին մարգարեների գուշակությունները¹։ Զարգացնելով այս սկզբունքը, Բորոս Ռոսլինը և Ֆրիդրի ավետարանի անհայտ նկարիչը մարգարեներին պատկերում է նաև թեմատիկ մանրանկարներում («Մուտք Նրուսաղեմ» Ռոսլինի 1262 թ. ձեռագրում, Բալթիմոր № 539, պատ. 79)։ Ըստ որում, Ռոսլինի մոտ թեմատիկ մանրանկարները երբեմն ենթարկվելով խորանի վերին քառանկյան (լուծանի) ընդհանուր կոմպոզիցիային, ողջ զարգարանքի անբաժան մասն են կազմում։ Հետաքրքիր օրինակ է 1260 թ. (Նրուսաղեմ, № 251) ուղեբեք (պատ. 66), որը զարգարված է որպես խորան։ Այստեղ, լուծանի կիսաշրջանի տակ, փոքրիկ շրջանակների մեջ, պատկերված են Հիսուս Քրիստոսի, Աստվածամոր, Հովհաննես Մկրտչի կիսանդրի պատկերները, ներկայացնելով «Դեխուսի» կոմպոզիցիան։ Անհավանական չէ, որ Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի նախորդ զխում հիշատակված անվանաթերթի նման, այդտեղ նույնպես հանդիպում ենք որմնանկարչությանը ընդոջ թեմայի վերարտադրության՝ մանրանկարչության մեջ։ Ուշագրության արժանի է նաև Քրիստոսի ծնունդը և քրմերի երկրպագությունը պատկերող մանրանկարը (պատ. 69)։ Վերարտադրելով այս թեման, Ռոսլինը կոմպոզիցիայի մեջ է մտցնում նաև ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը։ Էջի մակերեսը բաժանելով երկու մասի, նկարիչը վերևում տեղադրել է ծնունդի և քուրմերի երկրպագության տեսարանը, իսկ ներքևում՝ ավետարանիչ Մարկոսին ու մանկան լվացման տեսարանը։ Ավետարանիչի պատկերը թեմատիկ մանրանկարում, կիրիկյան ձեռագրերում հանդիպում ենք առաջին անգամ, մինչդեռ այս հիշեցնում է Մոսկվայի պատմության թանգարանում պահպանվող, XII դարի երկրորդ կեսի բյուզանդական ձեռագիրը (գրեզ. 519), որտեղ ավետարանիչ Մարկոսը պատկերված է Քրիստոսի ծնունդը ներկայացնող մանրանկարում²։ Կարելի է

¹ S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Emptere, p. 123—124.

² В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, таб. 155 б:

նշել նաև Քրիստիի թանգարանում պահպանվող XII—XIII դդ. վրացահան ձեռագիրը (վանի № 1335 ավետարանը), որտեղ այս սկզբունքը ավելի կատարյալ է հանդես գալիս: Առաջում շորս ավետարանիչներն էլ պատկերված են թմբակի մանրամասնարների հետ մեկտեղ: Այսպես՝ Մատթեոսը պատկերված է «Մեղեքե», Մարկոսը՝ «Մկրտություն», Ղուկասը՝ «Խաչելություն», Հովհաննեսը՝ «Թրիստոսը դժոխքում» մանրամասնարների հետ: Սակայն, եթե բերված օրինակներում ամբողջ հորինվածքի մեջ հիմնականը ավետարանիչի պատկերն է, ապա Ռոսլինի մոտ հիմնականը կատարվող գործողությունն է (ծնունդը և թուրմերի երկրպագությունը), իսկ ավետարանիչը միայն գիտողի դերում է հանդես գալիս:

Հետագա տարիներին (հատկապես 1262 թ. հետո) Քորոս Ռոսլինը իլյուստրացիայի է ենթարկում ավետարանային թեմաների ավելի զարգացած ցիկլ: Այդ աշխատանքները հետազոտություն են տալիս բնութագրել նրան որպես կիլիկյան մանրամասնարության նոր դարձյալ առաջնական դիրք վարողներից մեկի: Եթե վերցնելու լինենք Մատենադարանի № 7651 ձեռագիրը, որը պատկերազարդվել է XIII դարի 60—70-ական թվականներին, Մաթթի ավետարանը (Մատ. № 7644) և Ռոսլինի պատկերազարդած ձեռագրերը, ապա կարելի է նշանակալից, որ Կիլիկիայում թեմատիկ մանրամասնարները լայն զարգացում են գտնում XIII դարի 60—70-ական թվականներին: Պատահական չէ, որ կիլիկյան մանրամասնարության լավագույն ձեռագիր հուշարձանները ստեղծվեցին հենց այդ շրջանում: Ըստ որում, միանգամից նշենք, որ կիլիկյան մանրամասնարության նոր վերելքի շրջանում Քորոս Ռոսլինն, աչքի է ընկնում իր յուրահատուկ գծերով:

Ռոսլինի ստեղծագործության հիմնական առանձնահատկություններից առաջին հերթին պետք է նշել խոր դրամատիզմն ու այն հանդիսավոր վեհաշուք պաթոսը, որոնցով հաղեցված են Քրիստոսի կյանքը պատկերող տերոմանական պատկերները: Ռոսլինի ստեղծագործության հիմնական ներգործող ուժը, ներքին լարվածություն, հերոսների հոգեբանական ապրումների վերաբերադրություն մեջ է: Պերսոնաժների մոալլ, ասկետ գեմքերը հաղեցված են խոր դրամատիզմով, որը հաճախ հասնում է արտակարգ էքսպրեսի: Հիմնական շեշտը դնելով գեմքերի արտահայտության վրա, մանրամասնարիչը պերսոնաժներին պատկերում է համեմատաբար հանգիստ դիրքերով: Նրանց շարժումները դինամիկ չեն, բայց շատ բնական և արտահայտիչ են հենց այդ ստատիկ վիճակում: Անշարժ թվացող ֆիգուրներում զգացվում է ինչ-որ խստաբարո հանդիսավորություն և ցեղնազարմ ներքին արամբանական շաղկապվածություն: Այս ամենը օգնում են Ռոսլինին հասնելու հոգեբանական բարձրագույն էֆեկտի:

Ընդգծելով Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործության հոգեբանական կողմը անհրաժեշտ է նշել նաև, որ որպես միջնադարյան մտածող, իր գաղափարական ընկալումներով որքանով էլ զամբիր ժամանակի ֆեոդալական, կղերաասկետական հասկացողությունների ոլորտում, եկեղեցու հայրերի կողմից կանոնի վերածած թեմաների հոգեբանական կողմի զրոսեորումով Ռոսլինը (ենթադիտակցաբար թե միտումնավոր միևնույն է) փորձում է դուրս գալ ոչ միայն պատկերազրական սխեմաներից, այլև, որոշ առումով, դեպի մարդու աշխարհիկ կյանքը եղած քրիստոնեական գաղափարարանության սահմանափակումներից։ Սա ցույց է տալիս, որ հայկական մանրանկարչության մեջ (սովալ դեպքում Ռոսլինի մոտ) կրոնական թեմաների նկատմամբ ցուցարհրած աշխարհիկ մոտեցումը կամ իրականությունից փոխառնված առանձին զրվագները (ավետարանային թեմաները որպես ժանրային տեսարաններ մեկնարանելը, ձկնորսություն և այլ որոտողական տեսարաններ, մերկ մարմինների թատերախաղերից վերցրած դիմակավորված պերսոնաժների և այլն մոմենտների առկայությունը) ոչ միայն պատահական երևույթներ չէին այլ բնիկ իրենց գաղափարական հիմքը և խարսխվում էին ժամանակի հասարակական տեղաշարժերի վրա։ Սակայն, այս ամենը, ինչպես կիլիկյան մանրանկարչության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ Քորոս Ռոսլինի մոտ, մնացին սաղմնային վիճակում և չզարձան ավարտուն կոնցեպցիա։ Դրա համար չկային պատմական անհրաժեշտ նախապայմաններ։ Թեպետ գոթական ճառարապետությունն ու պլաստիկան իրենց մեջ պարունակելով միջնադարյան քաղաքային—բյուրգերական խավերի շատ հասկացողություններ, իրենց ամբողջության մեջ մնում են նաև որպես միջնադարյան քրիստոնեական հասկացողությունների ու աշխարհըմբռնողության արտահայտություն, այնպես էլ թե՛ Ռոսլինը և թե՛ գաղափարական առումով նրան մոտ կանգնած մյուս մանրանկարիչները (Ֆրիդի ավետարանի անհայտ նկարիչը և ուրիշներ) մնում են որպես միջնադարյան մտածողներ։ Նրանց ստեղծագործության մեջ օրյակտիվ իրականության որոշ երևույթների ռեալիստորեն ընկալումը զրսեորվում է ասկետիզմի ու ըսպիրիտուալիզմի հետ միահյուսված։ Նման հակառակությունը բնորոշ է միջնադարյան արվեստին։

Ռոսլինյան մանրանկարների ներքին էությունը զրսեորող յուրատիպ գծերը բնականաբար չէին կարող չաղդել նաև ոճի ազատության վրա։ Ռոսլինի կատարողական տեխնիկայի բարձր մակարդակը շատ ընդհանրություններ ունի XI դարի վերջի բյուզանդական արվեստի հետ։ Սակայն, Ռոսլինի մանրանկարներում ոճավորումը համեմատաբար պակաս նշանակություն է ստանում։ Գծանկարը այնպիսի առաջնակարգ տեղ չի զբաղում, ինչպիսին դիտվում է նշված շրջանի բյուզանդական մանրա-

Նկարչություն մեջ: Գունազրահած և ևեմենների գերակշռությունը հան-
գիստմամբ է թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության առանձնահատկություն-
ներից մեկը (մասնավորապես այն ձևազրկում, որոնք պատկերազարդ-
վել են 1262 թ. հետո): Ռոսլինի մանրանկարներում գույները հիմնա-
կանում անզարաչխվում են համաձայն սահմանված սխեմայի, սակայն
մարդկանց գեմքերը հաճախ դրվապատում են մի երանգից մյուսը աստի-
ճանական փոխանցումներով, իսկ ափսիս օւռուցիկ մասերը ընդգծվում
են համեմատաբար լուսավոր քաղածքներով, բռնք նոր երանգ են մաղը-
նում ընդունված սխեմայում: Ազատ ձևերը, համարձակ և լայնաշունչ
վրձնահարվածները ափսիս են ուժեղացնում մանրանկարի դուստնկար-
չական բնույթը և նրանց տալիս են բնական տեսք: Թորոս Ռոսլինի վաղ
շրջանի (1260—1262 թթ., պատ. 66—82) ձևազրկի մանրանկարներին
լինորոշ է կամպոզիցիոն համեմատաբար սխեմատային, հարթ կառուցված-
քի եղանակը: Այդ բանին նպաստում է նաև ընդունված սկյա շեղք Ֆոնի
կիրառումը, ինչպես և միշտվայրի բնապատկերի ու ճարտարապետա-
կան կառուցվածքների դրվագային ու պայմանական լուծումը: Ափսիս ուշ
շրջանի ձևազրկում (1266 թ. «Մաշտոցը», պատ. 88—91) Ռոսլինը փոք-
րում է իր հորինվածքին հաղորդել եռաչափ տարածականություն: Այդ
նպատակին հասնելու համար, նա խմբված մարդկանց դասավորում է ոչ
թե մեկը մյուսի վրա (ափսիս արխաիկ ձև, ինչպես «Ահեղ դառաստան»
մանրանկարը՝ 1262 թ. Բալթիմորի ձևազրկում), այլ մեկը մյուսի հետին
սահմանով խորություն պատրանք («Կարմիր ծովից անցնելը», «Բաղում»
1266 թ. «Մաշտոցում»): Ընդարարապետական Ֆոնի բնագավառում Ռոս-
լինը հանդես է բերում որոշ զնայվածություն: Նկարչի ուղագրության կենտ-
րոնում միշտ էլ մնում են մարդկային ֆիգուրները:

Նա ճարտարապետությունը պատկերում է միայն ծայրահեղ անհրա-
ժեշտության դեպքում: Իրենց ձևերով այդ կառուցվածքները շատ պարզ
են ու խիստ սխեմատիկ՝ հիշեցնելով XI—XII դդ. բյուզանդական ման-
րանկարները: Սակայն, դրանք երբեմն նմանվում են ճարտարապետա-
կան ազդային կառուցվածքներին: Բալթիմորի 1262 թ. ձևազրկ շրիս-
տոսի քարոզը տաճարում (պատ. 75) և 1266 թ. «Մաշտոցի» «Բաղում»
(պատ. 90) մանրանկարներում նկարիչը պատկերել է հայկական կենտ-
րոնազմբեթ տաճարները հիշեցնող կառուցվածքներ: Նման օրինակ ու-
նենք նաև 1268 թ. ափսարամում (Ծրուսաղեմ, № 3627, պատ. 94), որտեղ
խաչերություն տեսարանում քրիստոնեական եկեղեցին պատկերող ալյա-
րանակուն ֆիգուրը ձևովն բռնած ունի նույնատիպ մի կառուցվածք¹:

¹ Այս փաստը անդիք է ապին մոտենելու, որ Կիլիկիայում կենտրոնազմբեթ կա-
ռուցվածքները ունեցել են հայկական ճարտարապետությունը բնորոշ ձևեր: Անհավա-
նական չէ նաև, որ Ռոսլինը դրանց տեսած լինի բուն Հայաստանում (նրե ընդունելու
լինենք, որ նա ընդհանրապես նշել է այնտեղ):

Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործության առաջին հատկությունները բաժանված ցայտուն են դրսևորվել 1262 թ. պատկերազարդված՝ Բալթիմորի ձեռագրում (պատ. 77—82)։ Զևազիրը հարուստ է տեղանական պատկերներով։ Ամբողջ էջը զբաղող մանրանկարների հետ մեկտեղ, այստեղ կան նաև փոքր մանրանկարներ, որոնք տրված են տեքստի մեջ թողնված հատուկ տեղում։ Այս դեպքում Ռոսլինը, Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի մանրանկարների նման, թեման բաժանում է հաջորդական, առանձին դրվագներով։ Սակայն, ի տարբերություն նշվածի Ռոսլինը դրանք ներկայացնում է որպես առանձին, լեքսիկոնային փոքրիկ կոմպոզիցիաներ։ Այսպես, պատկերելով Պետրոսի զոքամուխ բուժման էպիզոդը (Մատթեոս, Ը, 15) նա առաջին մանրանկարում ներկայացնում է բուժման պրոցեսը (սկսած զենոանի նորա, և և իմոզ զնա շերմն...¹)։ Դրանից ցած, մի այլ մանրանկար պատկերում է ախտաբանը, երբ բուժված կիներ ծառայում է ներկա եղողներին (ուշագրավ է, որ նման տեսարան չի նկարագրվում ափետարանի համապատասխան հատվածում)։ Հաջորդ մանրանկարը արդեն պատկերում է դիվա հարսների բուժումը (Մատթեոս, Ը, 16)։ Այս մանրանկարների (պատ. 77) ֆիգուրները իրենց թվով ու անկաշկանդ շարժումներով, գծանկարին բնորոշ ձևերով մեկնարանված հագուստի ծալքերով, հիշեցնում են XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության հուշարձանների ոճը²։ Բալթիմորի 1262 թ. ձեռագրում հանդիպում ենք այնպիսի ուշագրավ դետալների, որոնք հաղվագչուս են կամ բոլորովին չեն հանդիպում հայկական մանրանկարչության մեջ։ Այսպես՝ միայն այս և Ֆրիդրի ափետարանում է, որ Քրիստոսի մատնության տեսարանում փախչող պատանին պատկերված է մերկ (...և ոմն երիտասարդ զհետ երթայր նորա՝ արկնալ զիւր և զկտաւ մի ի՝ մեկուրց. ունէլն զնա երիտասարդն. և նորա թողնալ զկտաւն՝ փախնաւ մերկ ի նոցանէ՝ Մարկոս, ԺԴ, 51—52)։ Այս տեսարանը Ռոսլինը պատկերել է առանձին։ Այստեղ փախչող պատանին շուտ է եկել և փայտով պաշտպանվում է հետապնդողներից³։ 1262 թվականի Բալթիմորի ձեռագրում, Քրիստոսի կյանքը պատկերող թեմաների հետ մեկտեղ Ռոսլինը պատկերել է նաև զեպեքեր, որոնք կանխատեսվում են նրա կողմից։ Օրինակ, մենք հանդի-

¹ Համեմատության որոնակներ կարող են ծառայել 1053—1054 թթ. Սալմասթանի (նկերագրի հանրային զրադարանում պահպանվող պատասխանները (rpeч. № 286)։ Տե՛ս B. H. Лазарев, նշվ. աշխ., հատ. 2, պր. 85։

² S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 126։ Նույնիսկ Արմենիա գոթիկ օրինակը, ինչպես տեսնում ենք մանրանկարներում, ինչպես նաև Մատենադարանի ձեռագրում (պատ. 77)։ Տե՛ս V. (Hew testiman manuscripts studies. Edited by Merrill M. Parvis, Allen P. Wikgeren, Chicago, 1950, p. 142—146)։

պում ենք տանջանքներ պատկերող մի քանի տեսարանների ամփոփական այն խոսքերից հետո, երբ Քրիստոսը զգուշացնում է իր աշակերտներին՝ նրանց սպասվող տանջանքների մասին (Մատթևոս, Ժ, 17—23)¹։ Իլյուստրացիայի ենթարկելով ավետարանի հետևյալ խոսքերը «...և ապա երևեսցի նշան Որդւոյ մարդոյ երկինս...» և այլն (Մատթևոս ԻԴ, 30—31), Թորոս Ռոսլինը պատկերել է հրեշտակներին, որոնք ըսել են լուսապսակով շրջապատված մի մեծ խաչ ու դա՛հի վրա բաժակ (համբերության բաժակը) և Քրիստոսին տանջելու ժամանակ օդադարձված զործիքները²։

Մանրանկարչությունը բնորոշ արտոնակո սխեմատիկ մտածողությունից դուրս է և արտակարգ ազատ մեկնարանություն ունի ձկնորսություն պատկերող մանրանկարը (Ղուկաս, Ե, 1—11, պատ. 76)։ Այն տեղավորված է էջի ներքևի մասում, ամփոփական տեսքից հետո՝ նկարիչը աջակես բնական և համոզիչ է ներկայացնում կատարվող գործողությունը, այնքան է հեռանում ունեւորումից, որ հրաշագործություն փոխարեն, այն ընկալվում է որպես ժանրային, ուսել, աշխարհիկ տեսարան։ Անկասկած դա ուսել իրականություն, անձնական դիտողականություն արդյունք է և միջնադարյան տակտիկական ոլորտում՝ աշխարհիկ տարրերի առկայություն նշան է։

Այլ առիթներով Թորոս Ռոսլինը պատկերազարդում է կանոնիկ թեմաներ։ Նկարիչի առանձնահատկությունները ալատիկ հանդես են գալիս և՛ առանձին հատվածներում, և՛ թեմայի ընդհանուր մեկնարանություն ժամանակ, հատկապես կատարվող գործողության դրամատիկ էությունը խորացնելու բնագավառում։ Դրա ցայտուն օրինակներից է «Եսալից իջնցնելը» թեմայով մանրանկարը 1262 և 1265 թվականներին պատկերազարդված ձեռագրերում (Բալթիմոր № 539, Նյուսադեմ № 195, պատ. 82, 84)։ Բալթիմորի մանրանկարում Աստվածամայրը, Հովսեփ Արիմատացին, մահացած Քրիստոսի մարմնի հետ միասին առաջին պլան են քաշված։ Մեծ, ձգված խաչը տեղափոխված է դեպի աջ, որտեղ կանգնած են ողբացող Հովհանն և Քրիստոսի թոքերից մեխ հանողը։ Զախից, անկունում, տեղավորված են ողբացող կանայք (Մարիամ Մագդաղենացին և Հովսեփի մայր Մարիամը)։ Ֆիգուրների նման դասավորմամբ, նկարիչը ստեղծելով հավասարակշռված և արտահայտիչ կոմպոզիցիա, միևնույն ժամանակ ընդգծում է հիմնական խմբին (Մարիամ, Հովսեփ, Քրիստոս), դիտողի ուշադրությունը սեռեւելով նրանց ապրումների վրա։ Ռոսլինը պատկերելով ամենաողորմական տեսարանի դրամատիկական լարվածությունը

* 1 Նույն տեղում։

2 Նույն տեղում։





բարձրակետը, հասել է էմոցիոնալ արտակարգ արտահայտչականության։ Այս մանրանկարի միայն կենտրոնական խումբը՝ իսկական *epiteta* է, որի խորը ողորկողական բովանդակությունը արտացոլված է հատկապես գործող անձանց դեմքերին։ Այդ տեսակետից գրավիչ է Հովսեփը՝ իր դեմքով ու ողջ կնքվածքով, երես արտահայտիչ են նաև Աստվածամոր և մյուս երկու կանանց ֆիգուրները, մասնավորապես ներքևի ձախ անկյունում նստածը։ Նրանց դիրքը, դեմքերը ափսոս խոր վիշտ են արտահայտում, որ հասնում են պաթետիզմի։ Այս խնդրում հայ մանրանկարչության մեջ Թորոս Ռոսլինը, թերևս, մեռավ է անզերադանցելի։

Ռոսլինի ստեղծագործական առանձնահատկությունները կարելի է դիտել նաև «Խաչելությունը» թեմայով մանրանկարներում։ Բալթիմորի 1262 թ.¹ Երուսաղեմի 1265 և 1268 թթ. ձեռագրերում (պատ. 81, 85, 94) Քրիստոսի փոքրիկ ֆիգուրը բարձրացված է ձգված խաչի վրա։ Դատարկ տեղերը Երուսաղեմի 1265 թ. ձեռագրում նկարիչը լրացրել է ճարտարապետական կառուցվածքներով, իսկ Բալթիմորի և 1262 թ. ձեռագրում՝ այլարձանական ֆիգուրներով, որոնք խորհրդանշում են քրիստոնեական եկեղեցին և սինագոգը²։ Նշված ձեռագրերում «Խաչելությունը» ներկայացված է այս թեմայի ավելի հին խմբագրությամբ, որը կապվում է XI դարի հայկական ձեռագրերի հետ։ Այստեղ պատկերված են երկու զինվորներ, որոնցից մեկը քաջախով ծծված սպունգ է մատուցում Քրիստոսին, իսկ մյուսը նիզակով ծակում է Նրա կողը։ Համաձայն ավանդության, Քրիստոսի կողքի հոսող արյան կաթինը ընկնում է զինվորի կույր աչքի մեջ և բուժում այն։ Այս ավանդության պատկերումը իր հերթին կապվում է հայկական որոշ խաչքարերի և այլ սրբությունների հետ, որոնք իրենց բուժիչ նշանակության պատճառով «Ամենափրկիչ» անուն են ստացել³։ Եթե այս մանրանկարներում շնք հանդիպում դրամատիկական մոմենտը ուժեղացնող պատկերադրական այն շեղումներին, որոնք բնորոշ դարձան XIII դարի երկրորդ կեսի մյուս ձեռագրերի համար, ապա Ռոսլինը այդ դրամատիզմը վերարտադրում է իր հերոսների ներքին ապրումների բացահայտման միջոցով՝ ընդգծելով թեմայի հոգեբանական կողմը։ Այդ առումով Երուսաղեմի 1265 և 1268 թթ. ձեռագրերի մանրանկարը, թերևս, ավելի հասուն շրջանի գործեր են։

Նորը Թորոս Ռոսլինի մոտ հանդես է գալիս ոչ միայն նախօրոք սահ-

¹ Մանրանկարը վերանորոգված է բովանդակի անկարող ձեռքով։ Առանձնապես առկա է Քրիստոսի դեմքը։

² Նման ֆիգուրների հանդիպում ենք նաև 1272 թ. (Երուս., № 2563) և Սմբատ պարպետի (Մատ., № 7644) ձեռագրերում։

³ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Հավուց թառի ամենափրկիչը, Երուսաղեմ, 1937, էջ 53—55.

մանկած կանոնական սխեմաներից շեղվելով կամ այդ սխեմաների մեջ
ևս որ դեռավոր մասնակցով։ Նա հաճախ ինքնուրույն ձևով է ԴԿԿարանում
ավետարանային մի շարք թեմաներ, յուրովի բացահայտելով երևույթի
կենսական, հոգեբանական իմաստը։ Դրա ցայտուն օրինակն է Հիսուսի
համդիսալոր մուտքը Երուսաղեմ թեմայով մանրանկարը։ Ըստ Հին և Նոր
կտակարանների Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ անգի է ունենում հրեաների
մեծ տոնի՝ պատկի տոնակատարության ժամանակ (ՆԺՔ զԼ. ԺԲ), Կանո-
նական գրքերում Քրիստոսի կյանքի այս գրվադը ներկայացվում է որպես
մեծ տոնախմբություն։ «Այս բազում ժողովուրդը ապրածեցին զհանդերձս
իւրեանց ի Կանապարհին, և այլք հարածնին ռոտս ի ծառոց ևւ ատրածա-
նէին» ի Կանապարհին։ Այս ժողովուրդը որք առաջին ևւ զկնի երթային՝
աղապակելին ևւ ասէին։ օրհնութիւն որդւոյ Դուսի, օրհնելու որ զայս լանուն
Տեան։ Օրհնութիւն ի բարձունս։ Այս ի մտանելն նորա Երուսաղէմ, զգրգե-
ցաւ քաղաքն ամենայն. և տեսէ ո՞վ իցէ սա... ևւ այլն (Մատթեոս, ԽԱ,
8—10, Մարկոս, ԺԱ, 8—10, Ղուկաս, ԺԲ, 36, Հովհան, ԺԲ, 12—14)։
Այսուհի նման թեմաներակապիտան ընդունված է ո՞չ միայն հայկական
մանրանկարչության պատկերադրական սխեմաներում, այլ լիբրիական
պատմվածքի բառացի վերարտադրությունն է, որը կանոնացվել է պատ-
կերադրության մեջ։ Նման բնույթ ունի նաև Ռոսլինի 1262 թ. կատարած
մանրանկարը՝ Բայթիմորի № 539 ձեռագրում (պատ. 79)։ Սակայն,
Ռոսլինը 1265 թվականին, Երուսաղեմի № 1256 ձեռագրում, արդեն բո-
լորովին այլ կերպ է մեկնարանում այդ թեման (պատ. 83)։ Սովորական
առնական արամեագրությունը այստեղ փոխարինված է ինչ-որ վեհաշունչ
մոտումենալոգիայով։ Դրան մանրանկարիչը հասնում է լատիական
յակոնիկ կոմպոզիցիոն մոտեցիակերպով։ Նա դուրս է նետում և՛ տոնա-
կանորեն արամեագրված քաղաքացիներին, որոնք դուրս են եկել դիմա-
վորելու փրկվել, և՛ սովորական դարձած ծառը, որի վրա բարձրացել
են երեխաները շքերթը դիտելու, և՛ Քրիստոսի անհատական հագուստ-
ները փողոկանայն ևւ այլն։ Հիմնական թեմային խանգարող ոչ մի ավե-
լորություն, որի հետևանքով էլ ռիթմիկ—լատիավոր շարժումով առա-
ջացող գործող անձանց ֆիգուրները պարզորոշ զեմագրվում են հարթ սկե-
լա ֆոնի վրա՝ լցնելով էլի համարյա ոչ ուարածությունը։ Առաքյալները,
որոնց զեմքերին զրոշմված է մոմենտի ոչ կարեւորությունը, ռիթմիկ
շարժումով քայլում են դեպի քաղաքի դարպասը, որտեղից Քրիստոսին
ընդառաջ գալիս է մի հոգի։ Սակավաթիվ պերսոնաժները էլի մակերեսին
դասավորված են ախպես, որ ակամայից դիտողի ուշադրության կենտ-

1 Հետաքրքիր է, որ Ռոսլինը այս մանրանկարում, Երուսաղեմի դարպասների վրա, կաթարածածկի տակ պատկերել է Զաքարիա Մարգարեն։ Մուտք Երուսաղեմը կազ-
մում է Զաքարիայի մարգարեություն հեռ (Զաքարիա, զԼ. Բ)։

բոնը դառնում է հենց ինքը՝ էջի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսը։ Հորինվածքի կոնկրետությունն ու պարզությունն աչքի է ընկնում մեծ արտահայտականությամբ։ Տեսարանը հաղեցված է տաղանապալից տրամագրությամբ։ Առաքյալների դեմքերի նույն արտահայտությունը կարծես թե կանխազույակում են այն ուղերգական դեպքերը, որոնք պետք է հաջորդեն այդ գործողությանը։

Այս մանրանկարն իր լակոնիկ կառուցվածքով, թեմայի օրիգինալ մեկնաբանությամբ, պարզ կոմպոզիցիոն ձևերով և, որ գլխավորն է, պատկերազրական սխեմայի խախտումով հիշեցնում է Զերիբի ավետարանի նույն թեմայով մանրանկարը։

Բալթիմորի մանրանկարը, կատարված լինելով երեք տարի առաջ, զեղարվեստական արժանիքներով, անկասկած, զիջում է Նրուսադեմի մանրանկարին։ Նրուսադեմի 1265 թ. ձևագրի պատկերազրական շեղումները, ինչպես և արվեստի տեսակետից ավելի կատարյալ լինելը վկայում են Թորոս Ռոսլինի վարպետության հետագա աճի մասին։ Նշված օրինակը ցույց է տալիս, որ նա աշխատում է հռոմեալ կանոնացված սխեմաներից և յուրովի մարմնավորել ավետարանական թեմաները։ Նրա արվեստը դառնում է ավելի արտահայտիչ և խոր։

1266 թվականի «Մաշտոցում» (Նրուս., № 2077), ինչպես և 1268 թվականի ավետարանում (Նրուս., № 3627) Ռոսլինի վարպետությունը հասնում է իր բարձրակետին (պատ. 88—94)։ Կատարման թեթևությունը, ազատ ձևերը, կուռ զմանկարն այստեղ խոսում են մեծ վարպետի մասին։ 1266 թ. «Մաշտոցում» բացի խորաններից, լուսանցադարձերից, գլխատառերից և գլխադարձերից, որոնք Գ. Հովսեփյանի կարծիքով գրիչ Ավետիսին են պատկանում, ձևագիրը նկարազարդված է նաև սմբողչ էջը գրավող տերունական պատկերներով։ «Մաշտոցը» հնարավորություն է տալիս իլյուստրացիայի ևնթարկել նաև Հին կտակարանից փոխ առնված թեմաներ և այստեղ մենք, «Մկրտություն» և «Սուրբ Հովհանի թաղումը» մանրանկարների հետ, տեսնեք նաև մանրանկարներ, որոնք պատկերում են Հռոման մարգարեի կյանքը, հրեաների Կարմիր ծովից անցնելը, երեք պատանիները հնոցում և այլն։ Այդ մանրանկարները պարփակված են պարզ, թեթևորեն զարդարված շրջանակներով և աչքի են ընկնում Ռոսլինին բնորոշ լակոնիզմով։ Հորինվածքի հատակ և պարզ կառուցվածքը նպաստում է թեմայի հիշող ընկալմանը։ Կարմիր ծովից անցնելը թեմայից Ռոսլինը ներկայացնում է այն մոմենտը, երբ ԲՈՒ ԱՍԷ ՏԵՐ Ե ՄՈՍԷ, ԶԵԿԱ ՂԵՆՈՒ ԶՈՒ ՎԵՐԱՅ ԾՈՎՈՒԴ. և կարկատեսցի արգէն չորդ, և Ժածկեսցէ զեգիպտացիսդ, զկառա դոցա՝ և զհեծեալս իւրեանց։ Եւ

ձգեաց Մոսէս զձեռն իւր ի վերայ ծոփուն, և զարձաւ շուրն ընդ առաւօտն ի տեղի իւր, և եղիպտացիքն փախեան յերեսաց շրջոց, և թօթափեաց Տեր զեղիպտացիսն ի մէջ ծովուն։ և այլն (ԵԼԲ, ԺԴ, 26—27)։ Ամբողջ մանրամկարը ամփոփւած է նեղ շրջանակի մէջ։ Այդ կողմում տեղափոխուած ժողովուրդը հակադրուած է ձախ կողմի եղիպտացիներին խեղճին, իսկ կենտրոնում ծովն է, որի մէջ խնդրուած է եղիպտացի դիմադրութիւնը արդեն նշեցինք, որ Ռոսլինը տարածական որոշ պատրանք ստեղծելու և անսարանք համոզել զարձնելու նպատակով այս, ինչպես և «Սուրբ Հովհաննէսի թաղումը» մանրամկարում ֆիգուրները դասափոխում է մեկը մյուսի ետեից։ Մի այլ մանրամկար ներկայացնում է երեք մանուկներին այլովոյ վառարանում։ Այստեղ ևս Ռոսլինը բնորոշ լակոնիզմով դուրս է նետել բոլոր ներքորդական և ոչ կարեւոր մոմենտները և զուտ ձևերով հասել արտահայտչականության։ Ուշադրով է հրեշտակի մօայլ ֆիգուրը, որի թևերը գրկում են ողջ կոմպոզիցիան՝ ստեղծելով պարփակ օվալ։

Ռոսլինի ծաղկազարդած և մեզ հասած վերջին ձեռագիրը թվագրւում է 1268 թվականով (Նրուտագեմ, № 3627)։ Կատարողական արտակարգ վարպետութունը, կայուն գծանկարը, միանշանակ առաջ քաշած խնդիրների ու զրամատիկական տարրերի խորացումը (եռաչելութուն) հորինվածքի հստակութունը և այլն, Պարավորութուն են տալիս այս ձեռագիրը՝ 1266 թվականի «Մաշտոցի» հետ մեկտեղ, համարել վարպետի ամենահասուն գործերը¹։

* * *

Նախորդ դուխներում քննարկված կիլիկյան դպրոցների զարգացումը ցույց է տալիս, որ Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործութունը հանդիսանում է XII դարի կիլիկյան մանրամկարության արամարանական շարունակութունը։ XIII դարի ներքորդ կեսի կիլիկյան մանրամկարության նոր ոճի՝ տվյալ դեպքում Ռոսլինի շրջանի ձեռագրերի ոճի նյակետը բնականաբար հանդիսանում է XII դարի վերջի այն առաջավոր արվեստը, որը դրսևորվել է Սկևռայի և Հոմակլայի գրչատներից դուրս եկած ձեռագիր հուշարձանների մանրանկարներում (1166 թ. ավետարանը, Մատ. № 7347, 1173 թ. ընարեկը, Մատ., № 1568, 1193 թ. ավետարանը, Վեներեկ, № 1635, Լվովի 1197 թ. ավետարանը և այլն)։ Ռոսլինի անմիջական նախորդները հանդիսացան մանրանկարիչներ Վարդանը, Գրիգոր Մլիճեցին, Կոստանդինը, որոնք XII դարի վերջին քառորդում աշխա-

1 Առիթից եզրվելով մեր շնորհակալութունն ենք հայտնում Հարգարդի համալսարանի պրոֆ. Ս. Տեր-Ներսիսյանին, այս ձեռագրի մանրանկարների մի քանի լուսանկարներ մեզ արամագրելու համար։

տում էին Հոռմկլայում և Սկևռայում: Նրա ավագ ժամանակակիցներն ու
 քերականացիչներն են եղել Կիրակոսը, Հովհաննեսը, Վարդանը և Ֆրի-
 րի պատկերաստրահի № 3218 ձեռագրի ծաղկող անհայտ նկարիչը: Հաս-
 կապես վերջինիս ինքնատիպ արվեստը շատ ընդհանուր գծեր ունի Ռոս-
 լինի հետ: Եվ վերջապես, այդ տարիներին Գոնների, Ակների և Բարձր-
 բերդի դրշատներում աշխատում էին Հովհաննես արքայադուռը շրջանի նը-
 կարիչները: Հիշատակված նկարիչների բարձր վարպետությունը ցույց
 է տալիս, որ Ռոսլինը, որպես նոր հոսանքի ներկայացուցիչ, մենակ չէր:
 Անհավանական չէ, որ այս շրջանի անհեղինակ գլուխգործոցների հետե-
 վում թաքնված են Ռոսլինին ժամանակակից և իրենց վարպետությամբ
 ու ինքնատիպությամբ նրան շփոթող նկարիչներ:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ Ռոսլինի արվեստը, որքանով էլ նա կապ-
 ված լիներ արիստոկրատական բարձր խավերի հետ՝ կատարելով վեր-
 ջիններիս պատվերները, իր ամբողջականությամբ մեջ հանապարհակ
 ժողովրդական-ազգային արվեստ է: Ուստի չի կարելի համաձայնել այն
 մտքին, որ Ռոսլինի արվեստը (նաև կիլիկյան մանրանկարչությունը
 ընդհանրապես) սոսկ ժալալատական արվեստ է¹, Մենք արդեն այլ առի-
 թով փորձեցինք ցույց տալ, որ ճիշտ չէր լինի հայկական մանրանկար-
 չության մեջ տեսնել երկու, իրար հակադիր՝ քաղաքային և ժող-
 ժովրդական ուղղություն: Չպետք է մոռանալ մի հանրահայտ ճշմար-
 տություն: Իսկական արվեստագետի աշխարհայացքը, նրա գեղագիտա-
 կան ըմբռումները չեն որոշվում պատվիրատուի դասային պատկանե-
 լությամբ (վերջինս ներհմն որոշ գործնական Նշանակություն ունի, ի-
 հարկե) այն հետևանք է ժամանակի սոցիալ-տնտեսական պայմաններից
 բխող դադափարարական հասկացողությունների:

* * *

Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը ավելի պարզորոշ պատկերե-
 լու համար շատ կարևոր է անստորագիր, բայց Ռոսլինին վերագրված ձե-
 ոագրերի պրոբլեմը, որը, մեր կարծիքով, ցարդ լիովին պարզարանված
 չէ:

Հարցի լուծումը ճիշտ ուղիով տանելու համար, Թորոս Ռոսլինի ըս-
 տեղծագործությունը պետք է դիտել իր միջավայրում, նրա արվեստի
 հիմքը հանդիսացող պատմական նախադրյալների ֆոնի վրա (մենք նկա-

¹ Р. Г. Дрампли, Армянская миниатюра и кяжкое искусство, (Очерки по истории искусства Армения, 1939, стр. 20—23).

աի ունենք հասկացական կիրիկյան հայկական տեառության սնունտական, քաղաքական ու կուլտուրական ափս րուտն վերելքը, որ տեղի ունեցավ դեռ XII դարի վերջերից և ողջ XIII դարի ընթացքում)։ Այս գեպում միանգամայն ընտանի կիվա այդ շրջանում մի շարք ուրիշ մանրանկարիչների գոյությունը, որոնք իրենց առաջանգով չեն դիշում Ռասլինին, եթե այդ վարպետների անունները մեզ չեն հասել, դա պետք է միանգամայն պատահականություն համարել, քանի որ անստորագրի բոլոր այդ ձևապատկերի հիշատակարանները կամ բոլորովին կորած են, կամ, լավագույն դեպքում, մեզ են հասել ոչ լրիվ։ Նման պարագայում, տաղանդավոր նկարչի ստեղծագործությունը պատկերացնել որպես մի նշանի, անկախ երևույթ և միայն նրան վերագրել այն լավը, որ ստեղծվել է այն ժամանակ՝ միանգամայն սխալ կիրենր։ Այսպիսով, Քորոս Ռասլինին են վերագրվել հատկություններ, որոնք պետք է վերաբերվեն այն վարպետներին, որոնց անունները չեն հասել մեզ։

Հարցը այս տեսանկյունով քննելիս՝ XIII դարի երկրորդ կեսի կիրիկյան մանրանկարչությունը ներկայանում է ավելի բազմակողմանի, իսկ Քորոս Ռասլինի ստեղծագործությունը օրինաչափ և հասկանալի է դառնում որպես պատմական երևույթ։

Բանն այն է, որ սկսած դեռ V. Տեր-Մովսիսյանից, ոչ միայն չի միճարվել շատորագրված ձևապատկերի Քորոս Ռասլինին վերագրելու հարցը, այլ ընդհանրապես, որոշ ուսումնասիրողներ ավելի ռաբատացրին Ռասլինի ստեղծագործությունների ցանկը՝ շատորագրված նոր ձևապատկերով։ 1286 թվականի ռաբաղցի անհայտ նկարչի մասին Լ. Ա. Գրունովն գրում է. «Դժվար է ենթադրել, որ նման վարպետի անունը միանգամայն վրիպել է պատմությունից, հավանաբար նա թաքնվում է նույն անվան՝ Քորոս Ռասլինի անվան տակ»¹։ Հարցին նման մոտեցում ունի նաև Ռ. Գ. Գրամբյանը. «Դժվար է ենթադրել գրում է նա, որ 70—80-ական թվականներին (XIII դարի—Լ. Ա.) կարող էր աշխատել մեկ ուրիշ հայապատկերի, որը գերազանցում էր Քորոս Ռասլինին, որից հասել է մեզ մի քանի ձևապատկեր, բայց անունը չի պահպանվել»²։

Անստորագիր ձևապատկերի՝ Քորոս Ռասլինի հեղինակությունն օգտին կարելի է առաջ քաշել նաև մի այլ հանգամանք։ Մեզ են հասել տարբեր ժամանակներում նկարված կիրիկյան թագավոր Լևոն Գ-ի շորս դիմա-

1 Այս տեսակետից բնորոշ է նաև Զոսյի օրինակը։ Նրա ժամանակ նրա անվան հետ են կապել մի շարք գործեր, որոնք, ինչպես ցույց տվեցին հետագա ուսումնասիրությունները ուրիշ, անհայտ վարպետների աշխատանքներ են։ В. Н. Лазарев. Происхождение италийского Возрождения, М., 1956, т. I, стр. 155—157.

2 Հայրական ՍՍՏ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, № 4, էջ 62։

3 Նույն տեղում, 1948, № 3, էջ 39։

Լկար: Դրանցից առաջինը (պատ. IV) Լևոնին ներկայացնում է պատանի հասակում, երբ նա ղեռ դահաժառանգ էր: Այդ մանրանկարը հավանաբար կատարվել է 1250 թվականին, երբ Լևոնը մոտ 14 տարեկան էր (ծնվել է 1236 թ.): Երկրորդ դիմանկարը դառնում է Երուսաղեմում պահպանվող 1262 թ. (№ 2660) ձեռագրի վերջում (պատ. 71): Այստեղ Լևոնը պատկերված է իր կնոջ՝ Կեռանի հետ: Ձեռագիրը հետաքրքիր է նրանով, որ աճ ստորագրված է Ռոսլինի կողմից: 1272 թվականին է վերաբերում նաև մի այլ մանրանկար (պատ. 115), որը պատկերում է Լևոն Գ թագավորին, Կեռանի և երեխաների հետ (Երուս., № 2563): Եվ, վերջապես, ըստ Լ. Ա. Դուռնովսկի, Լևոն թագավորը թագաժառանգ Հեթումի և պալատական աստիճանավորների հետ պատկերված է 1286 թվականի ռժաշոցի (Մատ., № 979) առաջին էջի վրա¹:

Բացի Լևոն Գ-ի դիմանկարներից, հայտնի են նաև իշխան Վասակի երկու դիմանկար: Այդ երկու մանրանկարներն էլ Վասակին ներկայացնում են իր զավակների հետ: Առաջինը (պատ. 106) դառնում է Երուսաղեմի № 2568 ձեռագրում (Վասակ իշխանի ավետարանը) և Մ. Տեր-Մովսիսյանը առանց հիմնավորելու վերագրում է Թորոս Ռոսլինին: Երկրորդը, որը հրապարակել է Արմենակ Սակիսյանը, դառնում է Բրյուսևում, Ա. Ստոկլիի մասնավոր ժողովածուում²: Ա. Ստոկլիի ժողովածուի մանրանկարը, սեկանկած, ավելի ուշ է կատարված, քանի որ Վասակը այստեղ պատկերված է տարիքավոր հասակում:

Այն դիպագը, որ 1262 թվականին պատկերված Լևոնի դիմանկարը կատարված է Ռոսլինի կողմից (ձեռագիրը ստորագրված է), հիմք է տալիս կարծելու, որ մնացած դիմանկարներն էլ վարպետի գործերն են: Սակայն, եթե պատանի Լևոնի դիմանկարը իր ոճական առանձնահատկություններով մոտենում է 1262 թվականի Լևոնի և Կեռանի դույզ դիմանկարին (կոմենսյան էպոխայի հունարեն ձեռագրերում եղած դիմանկարների մոտումենտալ ոճը հիշեցնող իր հարթ, ճակատային կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, ֆիգուրների ստատիկ, ֆրոնտալ դիրքով, ժայռերից զուրկ հազուատի ու մարմնի մասերի ընդհանրացված ձևերով և այլն)³, ապա Վասակ իշխանի և Լևոնի 1272 թ. խմբակալ դիմանկարները պարզորոշ տարբերվում են դրանցից թե՛ իրենց հորինվածքով և թե՛ ձևերի ծավա-

1 Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», հատարակման գիտ., 1946, № 4

2 A. Sakisian, *Piege d'Art Armenien*, Paris, 1940, p. 17—22, pl. 10.

3 Համեմատի բյուզանդական կայսր Նիկեոփորոս Վոտանիտի և նրա կնոջ Մարիամի դիմանկարները 1078—1081 թթ. ձեռագրում (Փարիզ, ազգային գրադարան, coislin 79), Կոստանդին կայսրի և նրա կնոջ՝ Հեղինեի, դիմանկարը 11-րդ դարի Պարսի գրադարանում (Paris) B. H. Lazarev, էջ. աշխ. հատ. 1, էջ 3, պատ. 20—26, հատ. 2, պատ. 138, 139:

չալմե մշակման եղանակով: Վասակ իշխանը և երկու որդիները պատկերված են ծնկալոք, դեմքերը կիսով չափ դարձրած դեպի բարձր գահավորակի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսը: Նրանց հովանավորում է Աստվածամայրը, որը, հեղանալ շարժումով, իր թևերից ծալքով ծածկել է Վառանգին: Ամբողջ անասարանը պատկերված է բարակ, դեպի վեր ձգված նուրբ սյուներիով հարստարարական ֆոնի վրա: Իշխան Վասակի դիմանկարի վրա պահպանվել է արքաներայր Հովհաննեսի ձևերով դրված հուշագիր, որի մասին կոտակենք ստորև: 1272 թվականի ձևագրի խմբահան դիմանկարը ավելի ամփոփ է իր հորինվածքով: Վերևում լուսպսակով շրջապատված, նստած է Հիսուս Քրիստոսը: Նրա կողքերին կանգնած են Տիրամայրը և Հովհան Մկրտիչը՝ խնդրարկուի դիրքով (Դեհիսուս): Ներքևում կրկնելով լուսպսակի կորագիծը, դասավորված են Լևոնի, Կեռանի և Նրանց հինգ երեսնամների ֆիգուրները: Ակներև են ժնակալ տարբերությունները: Նախորդ մանրանկարների հարթ, սովորապես մշակման փոխարեն, այնպիսի ֆիգուրները համեմատաբար կլոր են, ծավալները դրվատվում են լուսաստվերներով, մշակվում են նաև հագուստի ծալքերը՝ ընդգծելով մարմնի առանձին ձևերը (հատկապես Քրիստոսը, Տիրամայրը, Հովհան Մկրտիչը): Անկասկած տարբեր նկարչիների գործեր են: Ընդհանրապես, այդ մանրանկարները մեկը մյուսից անչափով են ժամանակագրական առումով, սակայն եթե ընդունելու լինենք, որ Վասակ իշխանի դիմանկարը կատարված է XIII դարի 60-ական թվականներին (մի համադրմամբ, որը չի վիճարկվում ուսումնասիրողների կողմից), ապա ժամանակի տարբերությունը այնքան էլ մեծ չէ և չի կարելի դրանով բացատրել մանրանկարներում եղած սկզբունքային տարբերությունները:

Թորոս Ռոսլինի օգուտն են խոսում նաև մի քանի հիշատակադրությունների (ընծայականների) ռեզյանությունները: Ինչպես ցույց է տվել Գ. Հովսեփյանը՝ մի քանի ձևագրերում դրանք համարյա կրկնվում են աննշան փոփոխություններով: Սակայն լայնոր է աչքաթող անել այն համադրմանը, որ դրանք բոլորն էլ դրված են կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի համար և հիմնականում կաթողիկոսի փառաբանումն է: Բացի այդ, նման ընծայականները, ամփոփված գեղեցիկ ծաղկազարդված խորաններով, XIII դարի 50-ական թվականներից բնորոշ են դառնում կիլիկյան ձևագրերի համար:

Թորոս Ռոսլինի վերագրված ձևագրերի խնդիրը բարդանում է նաև այն պատճառով, որ նրա կողմից ստորագրված ձևագրերը ընդգրկում

1 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Գ:

3. Երբ արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով
 արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով



Երբ արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով
 արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով

Երբ արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով
 արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով

Երբ արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով
 արեւմտեան լիկոն զարթոնքով զարթոնքով



ձև ընդամենը 12 տարի՝ 1256-ից մինչև 1268 թվականը¹, 1268 թվականից հետո, ձեռագրերի հիշատակարաններում այլևս չենք հանդիպում Ռոսլինի անվանը։ Նրա անունը չի հիշատակվում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ պահպանված է հիշատակարանի զգալի մասը (Նրուսադեմի 1272 թ. № 2563 ավետարանը, Մատենադարանի 1286 թ. № 979 «Ճաշոցը», Մատենադարանի 1287 թ. № 198 ավետարանը և այլն)։ Այդ ձեռագրերում, որպես կանոն, նկարչի անունը ընդհանրապես չի հիշատակվում։

Ակամայից հարց է ծագում. ինչո՞ւ հատկապես 1268 թվականից հետո Ռոսլինը դադարում է իր աշխատանքները ստորագրելուց։ Կարելի է այդ պատահական նրկայի համարել Ուսումնասիրվող նյութի արդի վիճակում, այս հարցի կապակցությամբ, միայն մեկ ենթադրություն կարելի է անել, այն է, որ 1268 թվականից հետո Ռոսլինը մահացել է։ Այլապես, գոնե մեկ անգամ, որն է տեղում կհանդիպեինք նրա անվանը։

Ռոսլինի ձեռագրերի առաջին ուսումնասիրող Մ. Տեր-Մովսիսյանն արդեն որոշ կասկածներ է հայտնում անստորագիր ձեռագրերի հեղինակի հարցի կապակցությամբ։ Մ. Տեր-Մովսիսյանը, որը տեսել է Ռոսլինի ստորագրած համարյա բոլոր ձեռագրերը, Վասակ իշխանի ավետարանի (Նրուս., № 2568) մանրանկարներից Ռոսլինին է վերագրում միայն Վասակին ու նրա զավակներին պատկերող մանրանկարը, որը, ինչպես նշեցինք, միանգամայն տարբերվում է Ռոսլինի ստորագրած 1262 թ. ձեռագրի (Նրուս., № 2660) մեջ զանազան՝ Լևոնի և Կեռանի դիմանկարներից։ Իսկ տեքստի մեջ եղած տերունական պատկերները, նրա կարծիքով, այլ մանրանկարչի աշխատանք է²։ Նշեցինք նաև, որ Հովսեփյանը 1266 թվականի «Մաշտոցի» պատկերազարդման մեջ, շնայած վարպետի ստորագրությանը, տեսնում է նաև այլ նկարիչների աշխատանք։ Ուշագրավ է, որ «Մաշտոցի» հիշատակարանում նշվում է միայն Թորոս անունը՝ առանց Ռոսլին մականվան (ե՞րբ և ետ վայելացուցանել զսա ոսկւով և զանազան նիւթով բազմամեղ գրչին Թորոսի...), այն ժամանակ երբ մնացած բոլոր ձեռագրերում նա ստորագրում է «Թորոս մականուն Ռուսլին»։ Անհրաժեշտ է հիշատակել նաև, որ 1286 թվականի «Ճաշոցը» նույնպես Գ. Հովսեփյանը չի համարել Ռոսլինի ստեղծագործությունը։ Արմենակ Սակիսյանը հայկական արվեստին նվիրված իր աշխատանքում խոսելով 1274 թվականի ավետարանի մասին, որը գրված և պատ-

1 Լ. Ա. Գուռնովն Ռոսլինի ստորագրած վերջին ձեռագիրը թվագրում է 1275 թ.։ Հավանաբար դա թյուրիմացության հետևանք է։ Ռոսլինի անվան հետ կապված այդպիսի ձեռագիր չկա։ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, стр. 38.

2 «Ազգագրական հանգես», 1910, № 2, էջ 31, 1913, № 1, էջ 79.

կերպարողված է Կոստանդինի ձեռքով, մարշալ Օշինի համար (Նյու-Յորք, Մորգանի ժողովածու, № 740), շատ ընդհանրություններ է դառնում 1272 թվականի Կեռան Քաղաչու ավետարանի (Երուս., № 2563) հետ և հնարավոր է համարում, որ այդ երկու ձեռագրերը պատկերապարզված լինեն միևնույն նկարչի ձեռքով։ Անուհետև, համեմատելով Ռոսլինի պատկերապարզված 1262 և 1266 թվականների ձեռագրերը Կեռան Քաղաչու ավետարանի հետ, Սակիսյանը գտնում է, որ դրանք միևնույն նկարչի աշխատանքները չեն¹։ Ա. Ն. Սվիրինն իր հայտնի աշխատության մեջ զգալի ոճական տարրերություններ է նշում Մատենադարանում պահպանվող № 9422 ձեռագրի և 1286 թվականի «Ճաշոցի» (Մատ., № 979) միջև։ Առաջին ձեռագրի մանրանկարները Սվիրինը համարում է եղրաֆիկական ոճի սակավագործություն, իսկ «Ճաշոցի» մանրանկարներում նշում է նրանց գեղանկարչական առանձնահատկությունները²։

Երևանի Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի՝ Թորոս Ռոսլինին վերագրվող մանրանկարների կատակցությունը (պատ. VII, 95—97), Ռ. Գ. Դրամբյանի փաստարկումները առաջին հայացքից շատ համոզիչ են թվում³։ Զի կարելի չհամաձայնվել Ռ. Դրամբյանի հետ, երբ նա համեմատելով 1272 թ. ավետարանի (Երուս., № 2563), 1287 թ. ավետարանի (Մատ., № 197) և Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի մանրանկարները (հատկապես «Թուրմերի երկրպագությունը»), տեսնում է շատ մեծ ընդհանրություններ և եզրակացնում է, որ դրանց հեղինակը մեկն է։ Սակայն կարելի է, արդյո՞ք, գրանց նույնացնել Թորոս Ռոսլինի հետ։ Այս հարցը ծառանում է մեր առջև, որովհետև նշված երեք ձեռագրերն էլ անստորագիր են։ Թերևս պատահական չէ, որ նման ընդհանրություն դիտվում է հենց շատորագրված ձեռագրերում։ Թորոս Ռոսլինի և նրան վերագրված ձեռագրերի տարրերությունը գրքի գեղարվեստական ձևավորման սկզբունքների մեջ է՝ գեղագիտական ըմբռնումների և բիրյուական ինժամների զազափարական բովանդակության բացահայտման մեջ։

Ռոսլինը երևույթի էությունը բացահայտում է պերսոնաժների ներքնաշխարհը դրսևորելու, հոգեբանական տեսանկյունից։ Սա, իր հերթին, բերում է տիպաժների բաղմազանություն և հոգևոր հայրերի կողմից կանոնացված սխեմաները խախտելու ձգտում, ինչպես և արտահայտչական

1 Ա. Սակիսյան, Նշվ. աշխ., էջ 7—16։

2 Տեղին է նշել նաև, որ Ս. Տեր-Ներսիսյանը 1960 թ. սեպտեմբերի 9-ին Երևանում Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայում կարգացած գաստիոսություն ժամանակ, բազմաթիվ անստորագիր ձեռագրերի մանրանկարները Ռոսլինի կողմից ստեղծվածների հետ, նույնպես հայտնեց այն միտքը, որ դրանք միևնույն հեղինակի գործեր չեն։

3 Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1966, № 3։

ձևերի, տեխնիկական մեթոդների յուրովի եղանակներ: Մինչդեռ մյուս-
 ները (անստորագիր ձևագրերի ծաղկողները) անկախ նրանց կատարող-
 ական բարձր արվեստից, առանձին զբաղմունքի բժախնդիր ու վարպե-
 տորեն մշակվածությունից, մնում են թե պատկերագրական և թե գա-
 ղափարական կանոնների շրջանակներում: Դրանք, փաստորեն, միևնույն
 հոսանքի երկու տարբեր կողմերն են: Թորոս Ռոսլինը, Ֆրիդրի ավետա-
 րանի անհայտ նկարիչը, 1274 թվականի ձևագիրը ծաղկող Կոստանդինը
 կիլիկյան մանրանկարչության փայլուն շրջանը ներկայացնում են իր
 վերընթաց զարգացման պրոցեսում: Անստորագիր ձևագրերի նկարիչ-
 ների ստեղծագործությունները, հանդիսանալով այդ զարգացման վերջ-
 նակետը, իրենց մեջ արդեն պարունակում են այն սաղմերը, որոնց հե-
 տագա ընթացքը պետք է հանգեցնեն XIV դարի առաջին կեսի ոճին՝ Սար-
 գիս Պիձակի ոճին. ճիշտ այնպես, ինչպես պատմական շատ երևույթ-
 ներ իրենց զարգացման բարձրակետին արդեն պարունակում են անկման
 սաղմեր: Այս առումով, իհարկե, վերջիններս, այսպես թե այնպես, կույ-
 վում են պայատական արիստոկրատական շրջանների ճաշակի հետ և
 շատ բանում տուրք են տալիս այդ խավերի պահանջներին: Սա, եթե կա-
 բերի է այնպես արտահայտվել, յուրատիպ մի երարոկկոս է:

Այս երկու խումբ ձևագրերի համեմատության ժամանակ, ռոսլին-
 յան հանդիսատ, հավասարակշռված կոմպոզիցիաների փոխարեն տեսնում
 ենք դիմամիկ. շարժումով լի, բազմաֆիգուր և երբեմն էլ բազմապլան
 կոմպոզիցիաներ: Անստորագիր մանրանկարներում գծապլաստիկ ձևերով
 մեկնաբանված ֆիգուրները շարժվում են տարածության մեջ և իրենց
 շարժումներով շատ ավելի ազատ ու էքսպրեսիվ են: Հագուստի մանր,
 անհանգիստ ծալքերը ենթարկվում են գծային ռեալիզման, երբեմն փող-
 փողում են ինչպես քամու ժամանակ, շարժումը ավելի սլացիկ դարձնե-
 լով: Գունագրական կողմը երկրորդ պլան է մղվում և գծանկարը հաճախ
 հասնում է կալիգրաֆիկ ճշգրտության: Ավելի հաճախ են գործածվում
 կոր և բեկվող գծերը: Բարդանում է գունային գամման, այն հարստա-
 նում է ռեֆլեքսներով և կիսատոներով, որի հետևանքով ձևերը ավելի ռե-
 յնֆ տեսք են ստանում: Կատարողական տեխնիկայի կատարելությունը և
 առանձին հատվածների բժախնդիր մշակումը այդ ձևագրերի բնորոշ
 հատկանիշներից են և վկայում են վարպետների պրոֆեսիոնալ բարձր
 մակարդակի մասին: Սակայն, որքան էլ կատարյալ են այդ ձևագրերի
 մանրանկարները, այնուամենայնիվ դրանցում զգացվում է ինչ-որ քա-
 կաղեմիզմ, նախօրոք սովորած ու ամենաքն ճշգրտությամբ պահպան-
 վող կանոնիկ ձևերի կրկնություն: Այս առումով անստորագիր ձևագրե-
 րը անվերապահորեն հեռանում են Թորոս Ռոսլինի ձևագրերի ոճից,
 որն իր գեղագրական ձևերի մեջ շատ ավելի ազատ է ու անկաշկանդ:

Անստորագիր ձեռագրերում օրհամհետներն, ընդունելով բուրբոսի նոր բովանդակություն, առանձնահատուկ զարգացում են ունենում և արժատապես տարբերվում էին ստորագրված ձեռագրերից: Բուսական զբոսագրերը, մասնավորապես տերևները, վերաբուրվում են միանգամայն յուրովի մեկնաբանությամբ: Դրանք պատկերված են ամենարազմազան համագրություններով՝ հետևողականորեն կենթարկվելով օրհամհետալ օճալորման: Զարգապատկերների հորինվածքներն ավելի դիմամիկ են, իսկ ձևերը հարստացվում են դրսից փոխ առնված նոր զրվագներով: Բույսերը և տերևները վերջանում են սուր, ստեղծանման երևիկներով՝ հիշեցնելով զոթական ձեռագրերի բուսական զարգապատկերները: Այս բոլորը զարգապատկերներին տալիս են ֆանտաստիկ տեսք: Սակայն, շնորհիվ նշգրիտ ու արտահայտիչ դժանկարի, կատարման ավարտվածության, այդ ֆանտաստիկ զարգապատկերները դառնում են համոզիչ և ընկալվում են որպես ռեալ, բնության մեջ գոյություն ունեցող բուսականության նմուշներ: Բուսական մոտիվները երբեմն դառնում են թեմատիկ մանրանկարի ընդհանուր հորինվածքի բաղկացուցիչ մասեր (Մատ., № 7651) կամ պատկերվում են այն՝ շքեղացնելով ձեռագրի հարդարանքը (Վասակի ավետարանը): Անստորագիր ձեռագրերի զարգապատկերների ճախությունը լի սահմանափակվում միայն բուսական մոտիվներով: Այդ զարգապատկերներում բուսական և կենդանական աշխարհը այնպիսի վարպետությամբ է զուգորդվում, որ դժվար է նկարագրել: Զանազան ակունքներից եկող զարգապատկերային զրվագները, մաքուր և պարզ գույները (կապույտ, երկնագույն, կարմիր, դեղին, ռուբին-սպիկ և այլն) ձեռագրի համար ստեղծում են այնպիսի ղեկորատիվ հարդարանք, որը իր ճախությամբ գերազանցում է մինչ այդ կիրիկիայում ստեղծված ողջ մանրանկարչությանը:

Ըստ հաճախ համակցվում են թեմատիկ մանրանկարների հետ: Երեսագրերի № 2568 ձեռագրի (Վասակ իշխանի ավետարանը) լուսանցքում, լատորագրված ձեռագրերին ընդդր բուսական օրհամհետի հետ զուգակցված, մանրանկարիչը պատկերել է ռեալիստիկ և թերիստոսի քարոզը առնալով թեմաներով փոքրիկ մանրանկարներ (պատ. 102, 102ա): Հռչակապ է ձևավորված Մատթեոսի ավետարանի առաջին էջը (պատ. 98): Այստեղ, լուսանցքում, սովորական զարգարանքի փոխարեն մանրանկարիչը պատկերել է Հիսուս Քրիստոսի տոհմաբանական ժառը 12 մարդարենների ֆիգուրներով: Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 9422 ձեռագրի Հովհանի ավետարանի առաջին էջի վրա, սովորական լուսանցագրի փոխարեն պատկերված է ռեալիստիկ երազը՝ իլյուստրացիայի ենթարկելով Հին կտակարանից վերցրած թեման (Մեռնոգ, ԻԸ, 12, պատ. XI): Այստեղ մանրանկարիչը հայտնի թե-

մային իր կողմից ավելացրել է ավետարանիչների շորս խորհրդանիշները։
 Իր հարուստ լուսանցազարդերով առանձնապես աչքի է ընկնում 1286 թ.
 «Ճաշոցը»։ Այս ձեռագրի լուսանցազարդերը հաճախ ընդգրկում են Հին
 ու Նոր կտակարանից վերցրած թեմաների մի ամբողջ ցիկլ (սխանիկ
 Մարգարեի երազը) կամ, երբեմն վերաբաղում են մաքուր աշխարհիկ
 թեմաներ, ինչպես, օրինակ, ձեռագրի առաջին էջն է, ուր լուսանցքում,
 բուսական մոտիվների հետ շաղկապված, պատկերված են Կիլիկիայի
 թագավոր Լևոն Գ-ի, նրա որդու՝ Հեթումի և պալատական շորս աստիճա-
 նավորների դիմանկարները¹։ Հետաքրքիր են նաև 135 և 212 էջերի լու-
 սանցազարդերը։ Առաջինում պատկերված են Հիսուս Քրիստոսի Երուսա-
 ղեմ հանդիսավոր մուտքին նախորդող դեպքերը (կուլյրի բուժումը, Քրիս-
 տոսը աշակերտների հետ Երուսաղեմի առաջ, Քրիստոսը աշակերտներին
 ուղարկում է էջ րեբելու և վերջապես մուտքը Երուսաղեմ)։ Երկրորդը
 (պատ. XIII) պատկերում է Հիսուս Քրիստոսի հարուժյուն տոնելուց
 հետո կատարվող դեպքերը (պահակները քրմապետից փող են ստանում,
 Քրիստոսի հայտնությունը սուրբ կանանց, կանայք Քրիստոսի աշակերտ-
 ներին հայտնում են Նրա անհայտացման մասին, Քրիստոսը և Մարիամ
 Մագդաղենացին)։ Մանրանկարիչը, Քրիստոսի կյանքից վերցրած դեպ-
 քերը էջի վրա ուղղահայաց դասավորելով (վարից վեր), նրանց միջև,
 հաջորդաբար տեղավորում է ավետարանիչների պատկերները՝ ծաղկա-
 զարդված շրջանակների մեջ։

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ անստորագիր որոշ ձե-
 ռագրերում լուսանցազարդերը սովորական վերացական-դեկորատիվ նշա-
 նակություն փոխարեն ստանում են կոնկրետ բովանդակություն։ Սա,
 արդեն, նախորդ շրջանի համեմատությամբ, նորություն է։ Ցուրատիպ
 են և տարբերվում են նաև Ռուսիյի լուսանցազարդերը իրենց պարզու-
 թյամբ ու կոմպակտ հորինվածքով, նրա մոտ պահպանվել են նաև շատ
 ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրին բնորոշ պարզ շրջանակները։

Ռուսիյի ստորագրած ձեռագրերի մանրանկարները, որպես կանոն,
 ամփոփված են հասարակ, անպաճույճ շրջանակների մեջ։ Մինչդեռ ան-
 ստորագիր ձեռագրերում զարդապատկերները (մասնավորապես բու-
 սական դրվագները) ազատ օգտագործվում են մանրանկարը ամփոփող
 շրջանակները զարդարելիս (Մատենադարանի № 9422 ձեռագիրը, 1286
 թ. «Ճաշոցը», Մատենադարանի 1287 թ. № 197 ձեռագիրը, Երուսաղեմի
 № 2568, Վասակ իշխանի ավետարանը և այլն)։ «Ճաշոցում» մանրանը-
 կարիչը շրջանակից դուրս եկող տերևների միջև մեծ վարպետությամբ

¹ Վերաներ է Լ. Ա. Գուլեովն (Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, № 4)։

տեղափոխել է մարդարևանների և սրբների փոքրիկ կիսանդրիներ (սՄուսթ Երուսաղեմ, պատ. XVI):

Ավելի ուշ շրջանի անաստորագիր ձևապահների մանրանկարներում ճարտարապետությունը մեծ տեղ է զբաղում, հաճախ իր ֆանտաստիկ կառուցվածքներով ծանրաբեռնելով ամբողջ հորինվածքը: Այդ ձևապահներում ճարտարապետական ֆոնը, հիշեցնելով հելլենիստական ձևերը, իր դեզեյիկ համաշափություններով, բարակ ու սլացիկ սյուներիով, որոնց վրա հենվում են նուրբ կամարներ ու կլոր գմբեթավոր ուտոնգեմեր, ողջ հորինվածքի բաղկացուցիչ մասն է կազմում և, որոշ առումով, տարածականություն է հաղորդում հորինվածքին: Ֆիգուրները այդ մանրանկարներում շարժվում են ազատ, նրանք դամբած շեն ֆոնին խնչպես Ռոսլինի կողմից ստորագրված ձևապահների մանրանկարներում: Մենք արգեն նշել ենք, որ Ռոսլինը այս բնագավառում հանդես է բերում որոշ զսպվածություն: Երբեմն օգտագործում է հալիպական աղաչյին ճարտարապետության ձևերը հիշեցնող կառուցվածքներ: Սուկայն, հիմնականում (հատկապես ավետարանիչներին պատկերող մանրանկարներում), դրանք ընդունում են խիստ պայմանական ձևեր:

Այլ, ավելի ակնառու օրինակներով կարելի է ցույց տալ Ռոսլինի վերագրված և Ռոսլինի կողմից ստորագրված ձևապահների միջև եղած տարբերությունները: Օրինակ, 1286 թ. «Ճաշոցի» ճեպարից իշեցանիլը (պատ. 192) մանրանկարը միանգամայն տարբերվում է Ռոսլինի ծաղկազարդած ձևապահներում եղած նույն թեմայով մանրանկարներից (Բալթիմորի № 539 և Երուսաղեմի № 1956 ձևապահները, պատ. 82, 84): «Ճաշոցում» նկարիչը մեկ մանրանկարում միացրել է Քրիստոսի թաղման հետ կապված մի քանի էպիզոդներ (Հովսեփ Արիմաթեցին Պիղատոսից խնդրում է Քրիստոսի դիակը՝ թաղելու համար, մահացած Հիսուս Քրիստոսին խաչից իջեցնելը և թաղումը): Ըստ որում, մանրանկարիչը կարողացել է հիանալի շաղկապել երեք առանձին դրվագներ, ստեղծելով բազմաֆիգուր շարժումով հագեցված մի կոմպոզիցիա՝ հակառակ Բալթիմորի 1262 թ. ձևապահի մանրանկարների հանդիսառ և հավասարակշռված հորինվածքի: «Ճաշոցի» ծաղկողը աշխատում է մանրանկարին հաղորդել բազմապլանայնություն, որը, որոշ առումով, նրան հաջողվում է: Մինչդեռ Ռոսլինի կոմպոզիցիաները կառուցվում են հիմնականում հորիզոնական հարթության վրա: «Ճաշոցի» մանրանկարում մարդկային ֆիգուրները, իրենց ձգված համաշափություններով, հիշեցնում են գոթական պլաստիկան, որը արմատապես տարբերվում է Ռոսլինի ծանրաքաշ, դժվարաշարժ, սակայն վեհաշուք ֆիգուրներից: Ռոսլինի մոտ ողորդական տրամագրությունը արտահայտվում է ներքին հոգեկան լարվածության միջոցով: Մինչդեռ «Ճաշոցի» մանրանկարում (ինչպես և ընդհան-

քապես Ռոսլինին վերագրված մյուս ամստորագիր ձեռագրերի մանրանկարներում) գործող անձինք պատկերված են շարժման մեջ, Այստեղ ընդգծվում են ոչ այնքան ներքին ապրումները, որքան այդ ապրումների արտաքին արտահայտչական կողմը: Մեկը դրսևորում է երևույթի ներքին հոգեբանական կողմը, մյուսը այդ նույն հոգեբանական ապրումների հետևանքով առաջացած արտաքին դինամիկան: Մա, ինքնին, սկզբունքային տարբերություն է և արդյունք նկարչի յուրովի ընկալումների: Կարելի է նշել նաև «Կարմիր ծովից ամացնելը» մանրանկարը: 1266 թվականի «Մաշտոցում» (պատ. 88) Թորոս Ռոսլինը իլյուստրացիայի է ենթարկում լեզենդի այն մոմենտը, երբ Մովսեսը տիրոջ հրամանով պարզում է իր գավազանը «Եւ ձգեաց Մոսէս զձեռն իւր իվերայ ծովուն, եւ դարձաւ ջուրն...» և այլն (Նլք, ԺԴ, 27): Այդ կողմում Ռոսլինը պատկերել է հրեաների ամբոխը, որին առաջնորդում է Մովսեսը: Վերևում ճախրում է հրեշտակը՝ ձեռքին սուր՝ («...եւ ամբարձաւ հրեշտակն Աստծոյ. որ երթայր առաջի բանակի որդոցն Իսրայելի...», Նլք, ԺԴ, 19): Կենտրոնում բավականին բնական ձևերով է պատկերված ջրում խնդգվող եգիպտացի ձիավորը: «Ըաշոցի» մանրանկարը բոլորովին այլ կառուցվածք ունի (պատ. XIV): Այստեղ պատկերված է աճ տեսարանը, երբ հրեաները արդեն անցել են գետը և փրկվել, իսկ Մովսեսը և Ահարոնը առաջնորդում են խորանց: Պատկերված է նաև «Մյունը հրոյ» (Նլք, ԺԴ, 21): Չնայած մանրանկարիչը արտակարգ վարպետություն է կարողացել փոքր տարածության վրա տեղավորել ամբողջ մի լեզենդ, այնուամենայնիվ հորինվածքը ամբողջությամբ պայմանական է և անկայուն իր կառուցվածքով: Պետք է նշել, նաև, որ մանրանկարիչը պատկերելով «Էդրայեցիների 12 ցեղերը», առանձին խմբերը տեղավորում է մեկը մյուսի վրա (ավելի արխաիկ ձևով), մինչդեռ Ռոսլինը «Մաշտոցի» մանրանկարում մարդկային ֆիգուրները տեղավորում է մեկը մյուսի հետև:

Ռոսլինի ստեղծագործության մի քանի բնորոշ գծերը կարելի է բացահայտել նաև «Երեք մանկունքը հրե վառարանում» թեմայով մանրանկարների միջոցով: 1266 թ. «Մաշտոցի» մանրանկարում (պատ. 89) հորինվածքը կառուցված է Ռոսլինին բնորոշ լակոնիկ և հանդիսավոր ոճով: Դուրս նետելով բոլոր ավելորդ մանրամասնությունները, Ռոսլինը կարողացել է համեմել ծայրահեղ արտահայտչականության: Հատկապես արտահայտիչ է հրեշտակի մոայլ կերպարը: Այս տեսարանը այլ կառուցվածք ունի 1266 թվականի «Ըաշոցի» մանրանկարում (պատ. XV): Այստեղ, երեք մանուկներից ու հրեշտակից բացի, կոմպոզիցիայի երկու կողմից մանրանկարիչը պատկերել է կրակը խառնող և կատարվող հրաշքից զարմացած մարդկանց: Ամբողջ տեսարանը ամփոփված է շրջանակի մեջ, որը կազմվում է ձգված ճարտարապետական կառուցվածքներով, իսկ

վերևից այն եզրագծովում են հրեշտակի թևերը: Քննարկվող մանրանկարների միջև կան ավելի սկզբունքային նշանակություն ունեցող տարրերություններ: Բաճն ախ է, որ ռճաշոցիւ ալա՝ ինչպես և մի քանի այլ մանրանկարներ, ունեն երկու նշանակություն: Մի կողմից դրանք խնդրություն հորինվածքներ են, մյուս կողմից՝ ամբողջ էջի ղեկորատիվ հարգարանքի բաղկացուցիչ մասը: Տվյալ ղեկորում, հոյակապ՝ ամբողջ էջի երկարություն մի քանի լուսանցադարձը, որտեղ բուսական զարդանկարներին դուգակցում են ղլխավոր գործողությունը լրացնող առանձին էպիգրամներ, թևամատիկ մանրանկարի հետ մի ամբողջականություն են կազմում:

Ռոսլինյան ձևադրերի ուսային առանձնահատկությունները ավելի պարզ են դրսևորվում Քրիստոսի խաչելությունը պատկերող մանրանկարներում: Այդ թևամատիկ մեր ձևերի տակ ունենք վեց մանրանկար: Դրանք խմբավորվում են հետևյալ կերպ: Նրեքը հաստատապես կատարված են Քորոս Ռոսլինի ձևերով Բաթրմորի 1262 թ. № 539 ավետարանը և Նրուսադեմի 1265 թ. № 1956 և 1268 թ. № 3627 ավետարանները (պատ. 81, 85, 94): Մեծ ընդհանրություններ կան Իշխան Վասակի ավետարանի (Նրուսադեմ, № 2568), 1272 թվականի՝ Կեռանի ավետարանի (Նրուսադեմ, № 2563) և Նրևանի Մատենադարանում պահպանվող 1287 թ. (№ 197) ավետարանի խաչելություն թևամատիկ մանրանկարների միջև (պատ. 103, 113, 120): Առանձին է մնում Մատենադարանի № 7651 ձևադրի ռեալիստիկ ձևը (պատ. 96): Եթե նախորդ մանրանկարներում հիմնականում պահպանվում են պատկերագրության համար կանոն դարձած կոմպոզիցիոն սխեմաները, ապա Մատենադարանի № 7651 ձևադրի մանրանկարում (որը վերադրվել է Ռոսլինին) հանդիպում ենք նույն թևամատիկ լուսատիպ լուծման: Հորինվածքը էջի վրա եղած ազատ տեղին հարմարեցնելով, տեղավորված է Մատթեոսի ավետարանի համապատասխան տեքստից անմիջապես հետո: Ըստ որում, մանրանկարիչը խախտել է պատկերագրական բոլոր տեսակի սխեմաները և ստեղծել միանգամայն լուսատիպ մի հորինվածք: Էջի ձախ մասում ընդգրկելով նաև լուսանցը, նա տեղավորել է խաչված Քրիստոսին և երկու հանցագործներին, աչ կողմում՝ Աստվածամորը մյուս կանանց հետ, նրանց դիմաց կանգնած է լացող Հովհանն: Այս երկու խմբի միջև, կենտրոնում, հավաքված են Քրիստոսի ծաղրող հրեաները: Քննարկվող մանրանկարի հեղինակը, ի տարբերություն մյուսների, (որոնք սովորաբար պատկերում են արդեն մահացած փրկյին և նրա հարազատների վիշտը), ալստեղ պատկերել է Քրիստոսին ծաղրելու տեսարանը (Մատթեոս, Իէ, 39—44): Այդ նպատակով Քրիստոսին ծաղրող խմբին նա տեղավորել է հորինվածքի կենտրոնում, իսկ Աստվածամորը, Հովհաննի և ժողովրդը մյուս կանանց հետացրել է ղեպի աչ անկյունը: Խաչված ավազակները դարձրել են իրենց

գլուխները և նայում են Քրիստոսին, քանի որ ըստ տեքստի «Ջնոյն եւ աւաղակքն՝ որք խաշեալ էին ընդ նմա նախատէին զնա» (Մատթեոս, Իէ, 44): Ուշագրավ է նաև, որ հանդիպակաց էջի վրա մանրանկարիչը, հետեւելով Մատթեոս ավետարանիչի տեքստին, պատկերել է նաև Քրիստոսի խաշելության ժամանակ մեռելների հարություն առնելու տեսարանը (Ու գերեզմանք բացան եւ բազում մարմինք ննջեցեցից սրբոց յարեան...» Մատ. Իէ, 52—53): Այս տեսարանը չի հանդիպում խաշելության թեմայով ուրիշ ոչ մի մանրանկարում և սովորաբար իլյուստրացիայի չի ենթարկվում: Պետք է նշել նաև կատարման յուրատեսիլ եղանակը և գեղանկարչական աղատ ձևերը, որոնք ընդհանրապես բնորոշ են այս ձևազրի Ռոսլինին վերագրված մանրանկարներին:

Երուսաղեմի № 2568, № 2563 և Մատենադարանի № 197 ձեռագրերի խաշելության տեսարանը պատկերող մանրանկարները (պատ. 103, 113 120) աչքի են ընկնում իրենց պարզ, պատկերազրական կանոնիկ ու հեշտությամբ ընկալվող կառուցվածքով, դետալների մանրակրկիտ մշակումով, գծանկարի հստակությամբ: Մանրանկարչի վստահ ձեռքը մեր առջև պատկերում է ռեալ մարդկային կերպարներ՝ իրենց ճիշտ համաչափություններով: Հագուստի ծալքերի տակ ընդգծվում են մարմնի առանձին մասերը: Պետք է նշել նաև, որ մարմնի մերկ մասերի զրվատումը (խաշված Հիսուս Քրիստոսը) այս երեք մանրանկարում էլ կատարված է բժախեղորությամբ և նույնատեսիլ ձևերով՝ միանգամայն տարբերվելով Ռոսլինի մշակած մերկ մարմինների համեմատաբար ընդհանրացված ձևերից: Չնայած քննարկվող երեք մանրանկարների զգալի նմանությանը՝ նկատելի են նաև որոշ տարբերություններ: Երուսաղեմի № 2568 և Մատենադարանի № 197 ձեռագրերի մանրանկարներում՝ ճյուղավորված մորուքով Հիսուս Քրիստոսի կերպարը տարբերվում է ոչ միայն Ռոսլինի ստորագրած, այլև 1272 թվականի՝ Երուսաղեմի № 2563 ձեռագրի մանրանկարում պատկերված տիպերից: Այս հանգամանքը, մյուս փաստարկումների հետ մեկտեղ հնարավորություն է տալիս կարծելու, որ այդ մանրանկարները տարբեր նկարիչների աշխատանքներ են: Քրիստոսի խաշելությունը պատկերող նշված մանրանկարներում առկա է նաև միշտ կարևոր մոմենտ, որի վրա ուշագրություն է դարձրել Վ. Ն. Լազարևը: Մանրանկարիչ Կոստանդինի ներմուծած նորությունը, որը մենք տեսանք՝ Վենետիկի 1193 թ. ձեռագրի «խաշելություն» մանրանկարում (№ 1635), իր հետագա զարգացումն է ունենում Երուսաղեմի № 2568, № 2563 և Մատենադարանի № 197 ձեռագրերի նույն թեմայով մանրանկարներում:

1 В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 161.

Այստեղ Աստվածամայրը ուշաթափված է, նրան բռնել են մյուս կանայք: Քրիստոսի մարմինը սեփեղ ճկումով կախված է խաչից: Առանձնապես արտահայտիչ են խաչի վերին մասում ճախրող, ողբացող հրեշտակները: Հովհաննիս և սուրբ կանայք համակված են անկեղծ վշտով: Այս մանրամասները մանրանկարին հաղորդում են յուրահատուկ ողբերգական տրամադրություն, որի նմանությունը տեսնում ենք XIII դարի բյուզանդական ձևազրեքում: Միևնույն Քորոս Ռոսլինը այդ նույն ողբերգական տրամադրությամբ հասնում է ոչ թե նման՝ արտաքին միջոցներով, այլ, ինչպես արդեն նշել ենք, հոգևորական մոմենտների ընդգծմամբ, որը ստեղծում է մի տեսակ ներքին լարվածություն: Այս՝ Ռոսլինի ստեղծագործությունը բնութագրող շատ կարևոր առանձնահատկությունը ցույց է տալիս, որ մենք գործ ունենք ատրերի մոտեցիկերից ունեցող ստեղծագործողների հետ: Մեր միտքը հաստատում է նաև Քրիստոսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ՝ մանրանկարի համեմատությամբ (պատ. 79, 83, 119, XVI): Եթե Ռոսլինը այս թեմային բնորոշ՝ թեթև, տոնական տրամադրությամբ հարծողությամբ ներքին հոգևորական կողմի ընդգծման միջոցով փոխում է յուրահատուկ հանդիսավորությամբ, նոր մեկնարանություն տալիս հանրահայտ թեմային, ապա մի քանի անստորագիր ձևազրեքում (1286 թ. ռեալցիզմ, 1287 թ. ավետարանը), բծախնդիր պահպանվում է թեմայի ընդունված կանոնիկ մեկնարանությամբ: Այդ բազմաֆիգուր, շարժումով հագեցված կոմպոզիցիաները արմատապես տարբերվում են Ռոսլինի մանրանկարներից: Այստեղ բոլորը շարժման մեջ են: Երեխաները մազցում են ծառը, կանայք հագուստներ են փոխում Քրիստոսի ոտքերի տակ և այլն: Կենտրոնում շրջապատված առաջալսներով ու ժողովրդով, պատկերվում է Հիսուս Քրիստոսը էշի վրա: Այստեղ ևս նկարիչը աշխատել է ընդգծել ընդհանուր շարժումը: Էշի վրա նստած Քրիստոսը մեջքով է դարձած Երուսաղեմի դարպասին, սակայն էշի և Քրիստոսի գլխի շրջադարձը դեպի քաղաքը ընդգծում են նրանց շարժման ուղղությունը: 1262 թ. նույն թեմայով մանրանկարում Ռոսլինը դեռևս պահպանում է ընդհանուր դարձած կանոնները, մինչդեռ 1265 թվականի մանրանկարը ներկայացնում է նկարչի ստեղծագործական սկզբունքների հետագա զարգացումը: Այստեղ նա յուրովի է բացահայտում գրույցի միտքը, որը արմատապես տարբերվում է ինչպես 1286 թ. ռեալցիզմ և 1287 թ. ավետարանի մանրանկարներից, այնպես էլ ընդհանուր դարձած կանոններից: Եթե ընդունելու լինենք, որ 1286 թ. ռեալցիզմ և 1287 թ. ավետարանի ծաղկողը Ռոսլինն է, ապա անտրամաբանական է թվում, որ վերջին ձևազրեքը ծաղկելու ժամանակ նկարիչը նորից վերագտնում է իր վաղ շրջանի՝ 1262 թվականի սկզբունքներին, երբ դեռ 1265 թվականին էր նա հրաժարվել դրանից: Թերևս հնարավոր

է մտածել, որ Ռոսիինի և Նրան վերագրված ձեռագրերի միջև եղած ռեական տարբերությունները նկարչի ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջանների էվոլյուցիայի արդյունք է: Սակայն Ռոսիինի ստորագրած վերջին ձեռագրի (1268 թ. ավետարանը) և առաջին շատրագրված, բայց ստույգ փվագրված ձեռագրի (1272 թ. ավետարանը) միջև ընկած է ընդամենը շորս տարի, ուստի (համարյա թե ժամանակակից է ստորագրված ձեռագրերին), որքան էլ հանձարեղ ու բազմակողմանի լինե՞ր վարպետը, չէ՞ր կարող այդքան արագ փոխել իր ստեղծագործական սկզբունքները: Նման փոփոխությունները արմատապես հակասում են միջնադարյան գրչատների ու գեղարվեստական արհեստանոցների խիստ պահպանողական բնույթ՝ ունեցող կյանքին:

Այս բոլորը մեզ հանգեցնում է այն եզրակացության, որ Թորոս Ռոսիինը մեծակ չի եղել, որ Նրա կողքին աշխատել են նաև մանրանկարիչներ, որոնք իրենց վարպետությամբ ու կատարելությամբ ոչ միայն շեն գիշում Նրան, այլ հաճախ գերազանցում են: Ահա այդ վարպետների աշխատանքներն էլ, մեր կարծիքով, առանց որոշակի հիմքերի վերագրվել են Թորոս Ռոսիինին:

Թորոս Ռոսիինի ստույգ աշխատանքների համեմատությունն անստորագիր ձեռագրերի հետ ցույց է տալիս, որ վերլիմներս ոչ միայն Ռոսիինյան ձեռագրերի շարքում, այլև ընդհանրապես կիրիկյան մանրանկարչական դպրոցում յուրահատուկ տեղ են զբաղում իրենց ինքնատիպությամբ: Իսկ դիտելով այդ ամենը իրենց զարգացման ընթացքի մեջ, անստորագիր ձեռագրերը փաստորեն մի նոր էտապ են Ռոսիինի համեմատությամբ:

Անստորագիր ձեռագրերի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Նրանց միջև ևս կան արմատական տարբերություններ, մի հանգամանք, որը հարկադրում է մեզ ենթադրելու, որ այդ ձեռագրերը, իրենց հերթին, մի քանի նկարիչների աշխատանքներ են:

Այդ ձեռագիր հուշարձանները կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ: Դրանցից ամենահինը հավանաբար պետք է ընդունել Ծրեանի Մատենադարանի № 7651 ձեռագիրը (պատ. V—VII, 58, 59, 95—97): Անկախ այն բանից, թե այս ձեռագրի մանրանկարների մի մասը պատկանում է Ռոսիինին թե ոչ, դրանք ամբողջ էությամբ տարբերվում են այն ամենից, ինչ արված էր կիրիկյան մանրանկարիչների կողմից մինչև այդ: Դրանց ստեղծողը իր ժամանակակիցներից տարբերվում է և՛ կատարման եղանակով, և՛ ավետարանից փոխառնված թեմաների մեկնաբանությամբ: Տարբեր են նաև մանրանկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքները: Այս վարպետի ստեղծագործության մեջ, առաջին հերթին, աչքի է զարնում էչի ձևավորման յուրատիպությունը (մանրանկարների տեղաբաշխումը տեքս-

տի մեջ և լուսանցքներում): Նրա համար տեքտը և պատկերը միասին վերցրած մի ամբողջականություն են կազմում: Այս վարպետի մոտ, սովորաբար, ավետարանից վերցրած ամբողջական պատմությունը բաժանվում է զրվադների և էջի վրա տեղադրվում աֆսլես, որ կարգացվում է տեքստի հետ մեկտեղ: Առանձին դուլյոները նա ներկայացնում է որպես բնդհանուր ցիկլի մի մաս: 13ա էջի վրա, որտեղ պատմվում է քութմերի երկրպագություն, Հովսեփի ու Աստվածածնի Սգիպտոս փախչելու մասին, նկարիչը մանրանկարները էջի վրա աֆսլես է դասավորում, որ նրանք, մի ամբողջական շղթա կազմելով (ԲՅութմերի երկրպագությունը, «Հովսեփի երազը» և ԲՅախուտ գնդի Սգիպտոս), անմիջականորեն ուղեկցվում են ավետարանի տեքստին (պատ. VII): Մանրանկարը, իրենից ներկայացնելով ինքնություն կոմպոզիցիա, միևնույն ժամանակ կապված է նախորդի հետ, ըստ որում շաղկապող օղակ հանդիսանում է դոմանյան երկար բխիթներով բուսական օրնամենտ հիշեցնող դարձապատկերի մեջ ամփոփված Վովսեփի երազը թեմայով մանրանկարը: Մանրանկարիչը, ամբողջական դուլյո բաժանելով առանձին դրվագների, երբեմն մեկ մանրանկարում պատկերում է դուլյոյի այնպիսի մանրամասներ, որոնք, սովորաբար, իլյուստրացիայի չեն ենթարկվել: Այսպես, օրինակ՝ պատկերելով Հովսեփի կասկածները Մարիամի անմեղության մասին (Մատ. Ա, 19—24), որպես լուսանցազարդ, բուսական օրնամենտի հետ շաղկապված պատկերում է հրեշտակի հայտնվելը Հովսեփին: Իսկ տեքստի մեջ, բաց թողնված հատուկ ազատ տեղում, մեկ կոմպոզիցիայի մեջ երկու անգամ կրկնում է Հովսեփին և Մարիամին՝ պատկերելով նրանց հոգևոր տարրեր վիճակներում: Առաջին անգամ Հովսեփը կանգնած է, դարձած գնդի Մարիամը և հանդիմանում է նրան: Երկրորդ անգամ (հրեշտակի հայտնությունից հետո) նրանք հաշտվել են և հանդիստ նստած դուլյոն են (պատ. 25): Մեկ մանրանկարում մի քանի էպիզոդներ պատկերելը բյուզանդական ձևազորում հանդիպում են դեռ IX դարից¹, սակայն քննարկվող մանրանկարները ներկայացնում են համեմատաբար ավելի դարձացած և ինքնություն պատկերազանական կոնցեպցիա: Այս մանրանկարի մյուս առանձնահատկությունը արտակարգ էքսպրեսիան է և հորինվածքի դինամիկ կառուցվածքը: Հիշարժան է ԲՅրիստոսի մատնությունը մանրանկարը (պատ. 27): Բազմաֆիգուրային հորինվածքում ժողովրդի շփոթմունքը հասնում է իր բարձրակետին: Չնայած խառնաշփոթին, հորինվածքը իր ինքնատիպությունը մեջ խիստ կոմպակտ է և արտահայտիչ: Բոլոր ֆիգուրները դասավորված են այն հաշվով, որ իրար չեն խանգարում: Առանձնապես աչքի են ընկնում տի-

¹ Փարիզի ազգային գրադարանի № 510, Վենետիկի № 699 ձևազորը:

պերի բազմազանութունը և անհատականացված դեմքերը (Քրիստոս, Հուդա) նման առանձնահատկություններով է օժտված նաև Մանուկների կոտորածը թեմայով մանրամակարդ։ Նկարիչը նախ պատկերել է այն էպիզոդը, երբ Հերոդիանը հրաման է արձակում մանուկներին կոտորելու մասին. ավելի ցած պատկերված է մանուկների կոտորածը։ Մանրանկարիչը զորեղ անձանց շարժումների միջոցով կարողացել է դրսևորել կատարվող գործողության խոր դրամատիզմը։ Արտահայտիչ են, օրինակ, հուսահատորեն ձեռքերը վեր պարզած կնոջ ֆիգուրը, սուր ձեռքին դիմելով, որը խիստ շարժումով մոր գրկից խլում է մանկանը։

Այս մանրանկարչի կատարողական եղանակը ազատ է և գեղանկարչական։ Գծապատկերի ձևերով պատկերելու տեղեկեցը, որը նկատվում է մյուս ձեռագրերում, այստեղ համարյա բացակայում է։ Փոքրաթիվ դույների վարպետներն օգտագործումը (կապույտ, երկնադույն, կարմիր, կանաչ) ստեղծում է անհրաժեշտ էֆեկտ։ Նշենք նաև, որ սակյա ֆոնը այս վարպետի համար ոչ միայն պարտադիր չէ, այլ համարյա բացակայում է։ Այս, անհայտ մանրանկարչի դերը կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ այն է, որ նույն ձեռագրի, այսպես կոչված, եփոքր մանրանկարների՝ նկարիչների, Ֆրիբի ավետարանի ու Քորոս Ռուսլինի հետ մեկտեղ, 60—70-ական թվականներին կիլիկիայում զարգացրեց թեմատիկ մանրանկարչությունը՝ հանդես բերելով միանգամայն ինքնուրույն մոտեցում կանոնիկ թեմաների նկատմամբ։

Անստորագիր ձեռագրերի փոքրաթիվ մի այլ խումբ՝ այսպես կոչված, Վասակ իշխանի ավետարանը (Երուս. № 2568, պատ. 98—106), Կեռան թագուհու 1272 թ. ավետարանը (Երուս. № 2563, պատ. 107—115), Երեմի Մատենադարանի 1287 թ. ավետարանը (№ 197, պատ. IX, 116—120), մեզ ներկայանում են բոլորովին այլ տեսանկյունից։ Թվարկված ձեռագրերը պատկերազարդված են թեմատիկ մանրանկարներով, անվաճառներով, խորաններով և այլն։ Այս ձեռագրերը իրար հետ զուգորդվում են, առաջին հերթին, մանրանկարների նուրբ, կալիգրաֆիկ մշակվածությամբ։ Հայկական մանրանկարչությունը, մինչ այդ և դրանից հետո էլ չհասավ առանձին գեոմետրիկ այսպիսի բծախնդիր, սակերչական մշակվածության։ Այս մանրանկարները կատարված են դեմանկարային սկզբունքով, ըստ որում, կատարման եղանակը որոշ շրջություն է ստանում։ Հագուստը պատկերվում է բեկվող մանր ծալքերով, իսկ նուրբ և արտահայտիչ գծերը ուժեղացնում են պատկերի գրաֆիկական քնույթը։ Բնանկարը, հատկապես պատկերված ժառերը, կորցնում են իրենց ծավալայնությունը և ենթարկվում են ծայրահեղ ոճավորման։ Հստակ կա-

1 Մանրանկարն ավարտել է, հավանաբար, Սարգիս Պիծակը։ Զնայած դրան, այն չի կորցրել հորինվածքի ինքնատիպությունը։

ուսցված հորինվածքներում մանրանկարիչը պահպանում է սահմանված սխեմաները: Մեծ տեղ է օրվում ճարտարապետական կառուցվածքներին, որտեղ երբեմն հանդես են գալիս հիլեռիստական տրագիցիաներ⁴ Թագորդներ: Ֆիգուրներն էքսպրեսիվ են և ազատ շարժվում են տարածության մեջ: Դեմքերի և մարմնի առանձին մասերի զրվատման ժամանակ օգտագործվում են կիսատոներ՝ ընդգծելով նրանց ծավալայնությունը: Հիմնովին փոխվում է դարդապատկերների բնույթը: Այս բնագավառում անստորագիր ձևագրերը մոտենում են իրար: Այս ձևագրերի մանրանկարներում ի հայտ է բերված կալիգրաֆիկ⁵ նախօրոք սերտած սովորույթները, որոնք նկարչին սահմանափակում են արտոգիցիտն սխեմաների շրջանակներում: Փննարկվող ձևագրերում պարզորոշ զգացվում է նաև կրիկյան բարձր արիստոկրատական խավերի չափից ափսիս ճոխադարձումն ճաշակի ազդեցությունը, մի բան, որը նույնպես հետագայում արագացրեց կրիկյան մանրանկարչության անկումը:

Բացի վերը բերված փաստարկումներից, գոյություն ունի նաև մի այլ, մեր կարծիքով շատ կարևոր հանգամանք, որը վերը քննարկված ձևագրերը խմբավորում է մեկ ակունքի շուրջը: Պահպանված հիշատակագրությունից քաղված տեղեկությունները հարկադրում են այդ ձևագրերը համախմբել արքաներայր Հովհաննեսի գաղտնի շուրջը, թեպետ դրանք, իրենց բնույթով տարբերվում են այդ դարոցը բնութագրող ձևագրերի ոճից (1266 թ. Ժողովածու, Մատ. № 4243, Մատենադարանի 1270 թ. № 3451 Աստվածաշունչը և այլն):

Արքաներայր Հովհաննեսի անվան հետ կապված ձևագրերին նվիրված հատվածում նշեցինք, որ 1272 թ. ափսաբանը, դրված և պատկերազարդված Սխում, նվիրվել է Ավներ վանքին և չէր կարող չգրավել Հովհաննեսի մոտ աշխատող մանրանկարիչների ուղագրությունը: Այս կապակցությամբ մենք նշեցինք 1272 թ. և 1287 թ., Մատենադարանում պահպանվող № 197 ձևագրերի միջև եղած ընդհանրությունները: 1287 թ. ձևագրի 349 էջի վրա պահպանված հիշատակարանը (գրված 1590 թ.) նշում է, որ ձևագրերը գրվել է 1287 թվականին Ավներում, Հովհաննեսի ձևագրով (Եթեալ զսուրբ ափստարանս ձևագր Ոհաննեսի եպիսկոպոսի իմագաւորութեան հայոց Հեթումոյ իսուրբ ուխտն Ավներ կոչեցեալ ի թվականին Հայոց 2(2—1287): Իր իսկ, Հովհաննեսի ձևագրով գրված հիշատակագրությունները հաստատում են այս տեղեկությունը. Եթեոզ սորա և աշխատողս Յոհաննես եպիսկոպոսս կամ 103 Բ էշում թեղկերի ոգին Յոհաննես եպիսկոպոս արքաներայր այսմ գրողա: Երուսաղեմի № 2568 (Վասակ իշխանի ափստարանը) ձևագրում Վասակի դիմանկարի առաջ Հովհաննեսը թողել է մի գրություն (պատ. 106), որտեղից մենք իմանում ենք, որ ինքը անմիջականորեն մասնակցել է ձևագրի պատ-

քառաման աշխատանքներին (ս.ձան ուղղող սորա և զմերս յիշեցեք Ի-
Քրիստոս)։ Այսպիսով, մենք բավականաչափ հիմքեր ունենք այս ձե-
ռագրերը կապելու արքանդրայր Հովհաննես կաթողիկոսի անվան հետ
և ամենայն հավանականությամբ դրանք Հռոմկլայում ընծա գրվել ու պատ-
կերազարգվել (հիշատակարանում պարզորոշ նշվում է, որ 1272 թ. ձե-
ռագիրը գրվել և պատկերազարգվել է Սիսում)։ Մեր համոզմունքը այն
է, որ Վասակ իշխանի ավետարանի և Մատենադարանի 1287 թ. ավե-
տարանի համար նախատիպ է հանդիսացել 1272 թ. Սիսում պատկերա-
զարգված՝ Կեռան թագուհու ավետարանը։ Դրանում հեշտությամբ կարելի
է համոզվել այդ ձեռագրերի մի քանի մանրանկարների համեմատությամբ
միջոցով (սեռաչափություն, ճշմարտություն, լայնություն և այլն)։
Այստեղից կարելի է եզրակացնել նաև, որ ընթացող Վասակ իշխանի
ավետարանը (սովորաբար այն վերագրում են 1260—1270 թթ.) գրվել է
1272 թվականից հետո և ժամանակագրական խմատով մոտենում է Մա-
տենադարանի 1287 թ. ձեռագրին։ Բացի այդ, համեմատությունը ցույց է
տալիս, որ 1287 թվականի և Վասակի ավետարանի ձևավորումները մի
քանի հատկանիշերով (ճյուղավորված մորուքով Քրիստոսի, Տիրամոր,
Հովհանի տիպերը սեռաչափություն և ճշմարտություն մանրանկարներում,
Սեռան ընդառաջ թեմայով մանրանկարները և այլն) տարբերվում են
1272 թ.՝ Կեռանի ավետարանի մանրանկարներից։

Պետք է նշել նաև, որ Հովհաննեսի անվան հետ կապված ձեռագրե-
րում հազվագեպ է հիշատակվում մանրանկարչի անունը։ Հավագույն դեպ-
քում հանդիպում ենք գրչի և իր Հովհաննեսի անվանը, որը հիմնականում
հանդես է գալիս որպես գրիչ կամ ձեռագիրը ուղղող և պատվիրատու։

Քննարկված ձեռագրերի խմբին է մոտենում նաև Մատենադարանի
№ 9422 ավետարանը (պատ. X—XII, 21—29)։ Սակայն, որոշ յուրա-
հատուկ գծեր հարկադրում են այն դիտել առանձին և չկապել արքանդ-
րայր Հովհաննեսի անվան հետ։ Ձեռագիրը թվագրված չէ և չունի հիշա-
տակարան, սակայն կասկածից վեր է, որ այն գրվել և պատկերազարգ-
վել է Կիլիկիայում XIII դարի երրորդ քառորդում։ Այս ձեռագրի հույա-
կապ մանրանկարները այն դասում են հայկական մանրանկարչության
լավագույն հուշարձանների շարքը։

Ընդունված կարգով՝ ձեռագրի սկզբում խորաններն են, ապա թեմա-
տիկ մանրանկարները, որոնք տեղադրված են հետևյալ հերթականու-
թյամբ՝ Ուտնալվա, Բևեթուհի, Սյան ընդ առաջ, Քրիստոսը դոժի-
քում, Վեղաբալուստ, Վաղարշի հարությունը և դրանցից հետո միայն
գալիս է նվաճողի ուղերձը Կարպիանոսին (որը խորաններից առաջ-
պետք է լիներ)։ Եփոթված է նաև ավետարանիչներ Մարկոսի և Ղուկասի
պատկերների տեղերը։ Բացի այդ, գումային դամբալի և կատարման

վարպետությունն տարրերությունը մտածել է տալիս, որ այդ մանրանկար-
ները տարրեր նկարիչների գործեր են: Օրինակ, բուր խորանները, ան-
վանաթերթերը, լուսանցադարձերը, ավետարանիչների պատկերները,
«Ավետումը», «Ղազարոսի հարությունը» և «Բրիտանոսը գոթարձան» թե-
մատիկ մանրանկարները (պատ. X—XII, 24, 26, 28), տարրերվում են
իրենց վառ, մաքուր գույներով (կապույտ, մուգ մանուշակագույն, կար-
միր, վարդագույն, դեղին, սև, սպիտակ), որոնք համադրված են արտա-
կարգ ճաշակով և վարպետությամբ: Ոսկյա դիրքների նուրբ ցանցը (աս-
տիստ), որը երբեմն ծածկում է հագուստի ծալքերը, առանձնահատուկ
փայլ է ստանում մուգ վարդա-մանուշակագույն ֆոնի վրա: Այս մանրա-
նկարներում զգացվում է վառ երևակայություն և արտակարգ ճաշակի
տեր նկարիչ կարող ձեռքը: Մյուս մանրանկարներում («Ունեալված»,
«Տեսան ընդ առաջ», «Հողագալուստ» պատ. 125, 127, 129) գույներն
ավելի պղտոր են, դեղակշռում է շագանակագույնը, իսկ կատարողա-
կան վարպետությամբ ու գեղարվեստական արժանիքներով զգալիորեն
զիջում են առաջին խմբի մանրանկարներին: Հնարավոր է, որ ձեռագրի
նորոգման ժամանակ մի այլ ձեռագրից լրացվել են պակասները:

Այս ձեռագրում զարմացնում է խորանների ձևավորման բնագավա-
ռում նկարչի հանգեա բերած անսահման երևակայությունը (պատ. 121—
123): Առջեցուցիչ են մարդկային գլուխներից կազմված ֆանտաստիկ
ֆիգուրները: Ուշադրավ են նաև խորանների սյուների խոյակներն ու հիմ-
քերը, որոնք պատկերում են մարդարևների, սրբերի, խնչպես և Աստվա-
ծամորը՝ տրանսխենդանտով և այլն: Մենք խոսեցինք այն մասին, որ
կիրիլյան մանրանկարիչները, Հին և Նոր կտակարանների միջև եղած
կապն ընդգծելու համար, երբևեմ խորաններում կամ լուսանցներում
պատկերում են մարդարևների ֆիգուրներ: Մեր այս ձեռագրի ծաղկողը,
այդ նույն նպատակով, խորանների վրա պատկերել է Հին կտակարանից
վերցրած ամբողջ տեսարաններ: Այսպես, օրինակ, խորաններից մեկի
վրա պատկերված է մի հրեշտակ, որն իր մոտ կանգնածին (Հավանաբար
Աբրահամին) ցույց է տալիս մի ոչխար: Անկասկած սա Աբրահամի զոհա-
բերության յուրատեսիլ մի իլյուստրացիա է (Մանուկ, ԻԲ, 2—13): Մի այլ
խորանի վրա պատկերված է Տորիթի պատմությունը (Գիրք Տորիթայ, 2,
1—22): Մանրանկարիչը խորանների հարգարանքը հարստացնում է ոչ
միայն առանձին զարդապատկերային դրվագներով, կամ ինչպես նշե-
ցինք Հին կտակարանից դուրս առնված, այլև աշխարհիկ, առօրյա կյան-
քից վերցրած թեմաներով: Նրան հրապուրում են նաև որսի տեսարան-
ներ, առյուծի վրա սլացող մերկ տղամարդիկ, դիշատիչ գաղանների կովի
տեսարաններ: Մերկ մարդկային ֆիգուրներ կան նաև խորանների վերին
քառանկյան երկու կողմերում: Այս պատկերների բնական ձևերը վկա-





յում են, որ նկարիչը աշխատում է վերաբնակարարի աջ, ինչ տեսնում է բնության մեջ: Հավանաբար, Յման տեսարանների նա ականատես է եղել կիրիկյան իշխանների ու թագավորների պալատներում: Տնրուհական պատկերներում մանրամասնությունը պահպանում է նախօրոք սահմանված պատկերագրական սխեմաները և որոշ առումով կրկնում է մեր քննարկած հուշարձանները, սակայն որոշ մանրանկարներ օժտված են արնային գեղարվեստական բարձր արժանքներով, որ իրավամբ դրանք կարելի է համարել հայկական մանրանկարչության գոհարներ: Այդ տեսակետից առանձնապես ուշագրավ է «Ավետումը» (պատ. XIII): Աստվածամոր հեղանալ դիրքը, ավետարներ հրեշտակի թևերն ու սլացիկ շարժումը, նրբագեղ արձանագծային ու ողջ հորինվածքը ամբողջ տեսարանին հազորդում են այնպիսի լիրիկական տրամադրություն, որը վայել է իտալական վաղ վերածննդի վարպետներին: Հետաքրքիր է ավետարանիչ Ղուկասին պատկերող մանրանկարը (պատ. 124): Ավետարանիչս այստեղ ներկայացված է մի այլ անձնավորության հետ, որը նրանից ստանում կամ նրան է հանձնում գիրքը՝ 1257 թ. մեզ ծանոթ ձեռագրի նման (Մատ., № 197), Համաձայն ավանդության, Մարկոս և Ղուկաս ավետարանիչները Պետրոս և Պողոս առաքյալների աշակերտներն էին և իրենց ավետարանները գրել են առաքյալների պատմածների հիման վրա: Այդ պատճառով էլ XIII—XIV դարերի բյուզանդական ձեռագրերում Մարկոսին ու Ղուկասին ներքին պատկերում էին առաքյալների հետ մեկտեղ: Օրինակ՝ Լենինգրադի հանրային գրադարանում պահպանվող XIII դարի քառավետարանը (греч. 101), Աթենքի ազգային գրադարանի XIV դարի ավետարանը (№ 151): Այս ձեռագրերում Մարկոս ավետարանիչը պատկերված է Պետրոս առաքյալի, իսկ Ղուկասը՝ Պողոս առաքյալի հետ: Սակայն կիրիկյան ձեռագրերում միայն Ղուկասն է պատկերված մեկ սուրճի հետ: Հետ որում, այդ նրկրորդը ոչ թե թելադրում է Ղուկասին, այլ նրանից ստանում է գիրքը: Այս բոլորը ենթադրել են տալիս, որ այստեղ պատկերված է ոչ թե առաքյալը, այլ ոմն Թեոֆիլ, որի համար էլ Ղուկաս ավետարանիչը գրել է իր ավետարանը (Ղուկաս, Ա, 1—4):

Ըմ, վերջապես, վերջին անստորագիր ձեռագիրը՝ 1286 թվականի՝ Հեթում Բ-ի համար գրված և պատկերազարդված «Ճաշոցն» է (պատ. XIII—XVI, 130—134): Այս ձեռագրի հսկայական քանակությամբ մանրանկարները (մոտ 700) հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում և կարող են առանձին մեծագրության նյութ ծառայել:

1 В. Н. Лазарев, Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. («Византийский временник», 1952, V, стр. 178—190, таб. 2, 3):

2 1286 թ. «Ճաշոցն» մասին տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Համառոտ տեղեկություններ էջմիանի մի քանի մանրանկարների մասին, «Անահիտ», Փարիզ, 1911, Լ. Ա. Գոռնով, Հին հայկական մանրանկարչության աղբյուր, պատ. 34—39:

Հայկական մանրանկարչության նշանավոր հուշարձաններից մեկի՝
 Հեթում Բ թագավորի ռեալիստիկ զեղարվեստական ձևավորմանը բնորոշ են
 արտաքինպես տարրեր ընդլայնելի մանրանկարները: Այստեղ տեսնում ենք
 մեծ, ճոխ շրջանակների մեջ պարփակված, երբեմն ամբողջ էջը ծածկող
 կամ համապատասխան տեքստի մոտ տեղադրված թեմատիկ մանրա-
 նկարներ, որոնք ֆանտաստիկ բուսական մոտիվների հետ միասին ամ-
 բողջական զրույցի առանձին էպիզոդների երկար շղթա են կազմում՝ երեք
 կողմից շրջափակելով էջը: Այս ձևադրի, լիարկան և մի քանի անգամ, սրան
 մոտ կանգնած ձևադրերում, լուսանցադարձերը ստանում են կոնկրետ
 բովանդակություն և կորցնում են իրենց վերացական, զուտ զեկորատիվ
 (երբեմն՝ անբարձրագույն) նշանակությունը) բնույթը: Դրանք փաստորեն
 ընկալվում են որպես թեմատիկ պատկերներ: Իլյուստրացիայի ենթակ-
 վող թեմաների քանակը ռեալիստիկ անհամեմատ աճում է: Եթե մի շարք
 մանրանկարներում բյուզանդական սովորույթները կարևոր տեղ են զբա-
 լում (ՎՏՈՒՄԵՆ ԵՆՆ ՍՈՒՐԵՆ, ՎՄՈՒՐԵ ՆՐՈՒՄԱՂԵՄ, ՎՅՈՒՂԱՐՆԵՐ ԿԱՆԱՅԻ ՓՐԻՍ-
 ՍՈՒՍԻ զերեզմանի մոտ, ՎՔՆՈՂՈՐՈՍ ՍՈՒՐԱՄԻՂԱՄ, պատ. XIII, XVI,
 130) և որոշ առումով մոտենում են հիշատակված ձևադրերին, ապա
 անվանաթերթերի ծաղկազարդման, լուսանցադարձերի, զլխազարդերի
 և զլխատուների ծաղկման մեջ դիտողին ապշեցնում է նկարչի երևակալու-
 թյան ազատ խաղը: Օրնաձևների բնագավառում այս մանրանկարչի վար-
 պետությունը հասնում է կատարելության: Նկարիչը այնպես ազատ է
 ամենարդատեսակ, երբեմն հակակառն մանրանկարչության մեջ առա-
 ջին անդամ հանդիպող մոտիվների հետ, որ դժվար է նկարագրել: Նկար-
 չի՝ հորինվածքներ ստեղծելու տաղանդը նրան հնարավորություն է տա-
 լիս ամենաֆանտաստիկ զարդապատկերային ձևերին հաղորդել բնական
 տեսք: Տպավորությունը ուժեղանում է հերթ և վառ գունային դամբարով:
 Կապույտը, կարմիրը, երկնագույնը, դեղինը ոսկու հետ մեկտեղ այնպիսի
 թեթևություններ են օգտագործվում, որ կատարողական վարպետությունը
 ինքնին ֆանտաստիկ է թվում: Պետք է ավելացնել նաև, որ ռեալիստիկ
 մանրանկարներին բնորոշ է հորինվածքի և զեղանկարչական ձևերի ար-
 տակարգ թեթևությունը և ազատությունը: Հիշարժան է թեկուզ ԵՐԻՍՈՒՍԻ
 քարոզը տաճարում (պատ. 131) մանրանկարը:

Թելպիսի վարպետությունը է նկարիչը ունենդիրների երկու խմբին
 դասավորել կենտրոնական ֆիգուրի՝ Հիսուս Քրիստոսի շուրջը: Որքան
 համոզիչ են նրանց կենցվածքը, դեմքերի արտահայտությունը: Ունավո-
 րում և պատկերազարկան սխեմաները երկրորդական նշանակություն
 են ստանում: Կամ ինչպիսի վարպետությունը են շաղկապված մի քանի
 առանձին գրվածքներ շեմայից իշեցնելը և թաղումը մանրանկարում (պատ.

132), եմ. վերջապես, որքան լավ է ընդգծում և կազմակերպում ողջ հորինվածքը հրեշտակի ֆիգուրը ռեալիստիկ կանայք տիրող գերեզմանի մոտ մանրանկարում (պատ. XIII):

Այսպիսով, մենք աշխատեցինք ցույց տալ, որ Ռոսլինին վերագրված ձեռագրերի մանրանկարները, իրենց ռեալիստիկ առանձնահատկություններով, ոչ միայն տարբերվում են նրա իսկական (ստորագրված) ստեղծագործություններից, այլև առանձին, իրարից տարբեր խմբավորումներ են. կազմում և մեկ վարպետի աշխատանքներ չեն: Զնայած դրան, այդ ձեռագրերը, միասին վերցրած, հանդիսանում են այն առաջավոր գծի տրամաբանական շարունակությունը. որը ձևավորվում էր XII դարի վերջերի կիլիկյան մանրանկարչության ռեից: Կասկած չի կարող լինել, որ նախորդ զիտում քննարկված՝ Հոռմկլայում աշխատող մանրանկարիչների՝ Կիրակոսի, Հովհաննեսի, Վարդանի, Կոստանդինի, Ֆրիթի ավետարանի անհայտ նկարչի ստեղծագործությունները պատկանում են նույն հոսանքին և հող են պատրաստել վերջին շրջանի ձեռագրերի ռեի զարգացման համար: Հիշատակված վարպետների, ինչպես և Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունները միասին վերցրած, ցույց են տալիս, որ XIII դարի հայկական մանրանկարչության մեջ սկիզբ է առնում մի նոր հոսանք: Այս հատվածում քննարկված անհայտ մանրանկարիչների ձեռքով ծաղկազարդված ձեռագրերի խումբը այդ ընդհանուր զարգացման մեջ, իր հերթին, նոր էտապ է հանդիսանում: Այս ամենը, ինչպես և ախ հանգամանքը, որ ձեռագրերի այդ խմբի գեղարվեստական հարգարանքը շատ դեպքերում աչքի է ընկնում որոշ ընդհանրություններով, հնարավորություն է տալիս դրանց համախմբել առանձին դպրոցի շուրջը, որը թերևս կարելի է անվանել Վժիսի մանրանկարչական դպրոց: Մերկ ֆիգուրները, որոտրոսիան և գաղանների մենամարտությունները, ֆանտաստիկ կերպարները, որոնք կապ չունեն պաշտամունքային մտահայեցողությունների հետ, պատվիրատուների ու բարձրաստիճան անձնավորությունների դիմանկարների լայն տարածումը ցույց են տալիս, որ աշխարհիկ տրամագրությունները XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերում պատահական չեն: Դա որոշակի սկզբունք էր, որը կապված էր կոնկրետ պատմական ժամանակաշրջանի և աշխարհայեցողության հետ: Կիլիկյան հայկական պետականության ամրապնդումը, քաղաքների, արհեստների, առևտրի բուռն վերելքը, դրանց հետ կապված աշխարհիկ տրամագրությունների տարածումը չէր կարող չանդադրադառնալ հասարակության բոլոր խավերի գաղափարների ու ըմբռնումների վրա: Այս ամենը չէր կարող իր արտացոլումը չգտնել արվեստի (տվյալ դեպքում մանրանկարչության) մեջ: Աշխարհիկ տրամագրությունների համաժողովրդական էությունը էլ պետք

է բացատրել մի շարք մանրանկարների ժանրային բնույթը և ռեալիզմը։
 Հաժանաբար, Հայաստանում մոնումենտալ զեղանկարչության մեծ տարածում չգտնելը հայ նկարիչներին հարկադրեց իրենց ամբողջ ուժերը ներգնել դրքի զեղարվեստական ձևավորման լեռնագլուխում։ Թերեւս, պատմական իրադրություններից թելադրված շատ առարկանք մասհղացումներ (խել Կիլիկիայում դրա համար ստեղծվել էին բազմականիւն բարենպաստ պայմաններ), որոնք իրենց արտացոլումը պետք է գտնեին մոնումենտալ կամ դադդահային զեղանկարչության մեջ, ինչպես այդ տեղի ունեցավ Արեւմուտքում, Հայաստանում ճնշվեցին պահպանողական արագիցիոնիզմով։

Վ Ե Ր Զ Ա Ր Ա Ն

XIII դարի ընթացքում Կիլիկյան Հայաստանը, որպես խոշոր առևտրական պետություն և միջնորդ Արեւմուտքի ու Արևելքի միջև, այնքան էր մեծացել, որ ազատ մրցում էր Միջերկրական ծովափնյա խոշոր պետությունների, մասնավորապես Նզիպտոսի սուլթանության հետ Կիլիկյան Նավահանգիստները՝ Թարսը, Ադանան, Մամեստիան և Ալասը հանդիսանում էին տարանցիկ առևտրի խոշոր կենտրոններ և սպառնում էին Ալեքսանդրիային։ Բացի այդ, Կիլիկյան հայկական պետությունը խաղաղ փոխհարաբերությունների մեջ էր մոնղոլների հետ և հաճախ միասին պատերազմում էին Նզիպտոսի մասլյուկների դեմ։ Կիլիկիան ստրատեգիական հարմար հենակետ էր Նզիպտոսի դեմ նոր խաչակրաց արշավանքի համար։ Այդ պատճառով էլ Կիլիկյան հայկական պետության ամենահանգ հակառակորդը, այդ շրջանում, հանդիսացավ Նզիպտոսի սուլթանությունը, որի նվաճողական ձգտումները ծավալվում էին ինչպես Արեւմուտքում, այնպես էլ Արևելքում։ Կիլիկիան նվաճելը, XIII դարի վերջին քառորդից սկսած, Նզիպտոսի սուլթանների համար դառնում է առաջնահերթ խնդիր։

Ներքին երկպառակությունների և Ոսկե հորդայի ճնշումների պատճառով մոնղոլական պետության թուլացումը, որի հետևանքով Կիլիկյան հայկական պետությունը կորցնում է իր հզորագույն դաշնակցին, նոր խաչակրաց արշավանքի ձախողումը, Ֆեոդալների կենտրոնախույս ձեռնարկներն ու Հեթում Բ-ի և Նրա եղբայրների՝ Սմբատի ու Կոստանդինի միջև տեղի ունեցող ներքին պայքարը (1296—1299), Ռուբինյան—Հեթումյան հարստության փոխարինվելը ոչ հայկական՝ Լուզինյանների հարստության, արևմտյան պետություններից ու Հռոմից ռազմական օգնություն ստանալու կիլիկյան վերջին թագավորների անհաջող փորձերը, բարձր հարկերի և 1299 թ. սովի հետևանքով լայն մասսաների սնանկա-





ցումը վերջնականապես խախտեցին Կիլիկյան հայկական պետության ամուր հիմքերը և Նախապայմաններ ստեղծեցին Եգիպտոսի համար՝ ազատ զորոգողություններ ձեռնարկելու իր մրցակցի դեմ: 1275 թվականին մամլուկները գրավեցին Մամեստիան, Բարսը և Ալասը, ներխուժեցին ու թալանեցին Սիսր: Մամլուկների արշավանքները Կիլիկիա այնուհետև չեն զարգարում: Նրանք 1276 թ. նորից ներխուժեցին Կիլիկիա: 1279 թվականին թալանվեց ու ավերվեց կաթողիկոսանիստ Հռոմկլան: 1292 թվականին մամլուկները նորից գրավեցին Հռոմկլան և, ի թիվս այլոց, գեղեցին Ստեփանոս կաթողիկոսին:

Եվրոպական տերությունների ու Հռոմի պապի հետ դաշինք կնքելու Կիլիկյան կառավարիչների ամեն տեսակ փորձերը վերջացան անհաջողությամբ: Շրանիսմ ու Անգլիան զբաղված էին պատերազմներով և չէին մտածում խաչակրաց նոր արշավանքի մասին, իսկ Հռոմի պապերը պահանջում էին հիկեղեցական ռեֆորմներ՝ նպատակ ունենալով հայերին կաթոլիկ դավանանքի ենթարկել: Այս հանգամանքը տարաձայնությունների տեղիք էր տալիս զեկավար շրջաններում ու դժգոհություններ առաջացնում ժողովրդական խավերի մեջ:

Այսպիսով, Կիլիկյան հայկական պետությունը աստիճանաբար կորցրեցելով իր տերիտորիաները, թուլանալով թե՛ քաղաքականապես և թե՛ անտեսապես, չկարողացավ դիմադրել եգիպտական մամլուկների ուժգնաշունչ արշավանքներին և 1375 թվականին դադարեց գոյություն ունենալուց:

Կիլիկյան Հայաստանի մոտ մեկ դար տևող տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը մի կողմից, պալատական ու արիստոկրատական ճաշակի ազդեցությունը (որը խանգարում էր մանրանկարիչներին դուրս գալ տրադիցիոն սահմանափակումների շրջանակներից) մյուս կողմից, խաթարեցին Կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման վերընթաց ուղին, վերջ ի վերջո հանգեցնելով այն անկման: Մանրանկարիչների բոլոր ջանքերը տակավին ուղղվում են ճոխության ու նուրբ տեխնիկայի զարգացման ուղղությամբ: Հետևանքը եղավ այն, որ XIV դարի առաջին տասնամյակից սկսած Կիլիկյան մանրանկարչությունը կորցրեց իր վաղեմի ստեղծագործական ուժը: XIV դարի Կիլիկյան մանրանկարիչները սահմանափակվում էին նախօրոք պատրաստի սխեմաների արտաքին ընդօրինակությամբ: Իհարկե, XIV դարի մանրանկարչությունը՝ մասնավորապես օրնամենտի, կատարողական տեխնիկայի (գրաֆիկական) և էջի ընդհանուր ձևավորման բնագավառում մեծ նվաճումների հասավ: Սակայն, այլևս չեն զգացվում վառ երևակայության այն մեծ թոփը, այն ազատ ձևերը, և, վերջապես, թեմայի ներքին էություն բացահայտման

ձգտումը, որոնցով այնպես հաղեցված էր XIII դարի երկրորդ կեսի գրքի գեղարվեստական ձևավորման կիրիկյան արվեստը: Չոր գծանկարը, ազազակող վառ գույները, սակա շափից ավելի օգտագործումը, գլխամիկայի բացակայությունը դառնում են XIV դարի կիրիկյան մանրանկարչության բնորոշ գծերը: Այս ուղղության ամենանշանավոր ներկայացուցիչը հանդիսացավ ժամանակի հռչակավոր վարպետ Սարգիս Պիծակը (հիշատակվում է 1301—1353 թթ.): Որի բազմաթիվ աշխատանքները (մեզ է հասել ավելի քան 18 ձեռագիր) կիրիկյան մանրանկարչության անկման շրջանի կերբն են կրում¹:

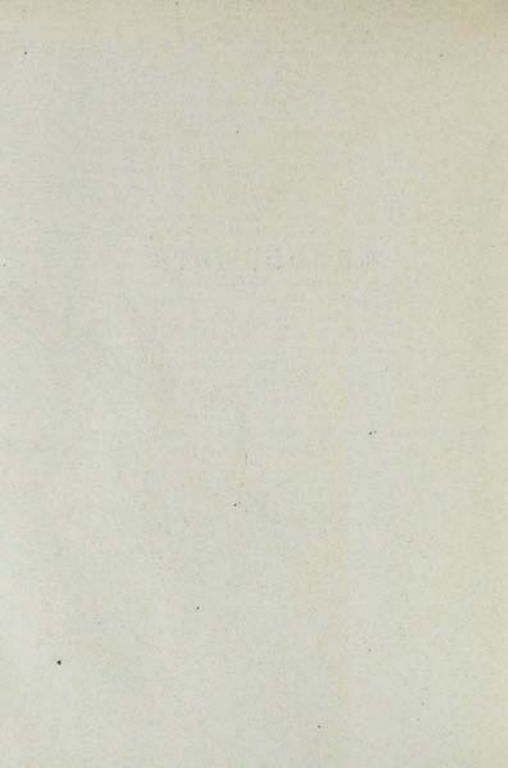
Կիրիկյան հայկական պետության անկումից հետո սկսվում է հայերի մասսայական գաղթը Կիրիկիայից, Նրանք իրենց հետ տանում էին նաև ծաղկազարդված ձեռագրեր: Գաղթողների հետ հեռանում էին նաև մանրանկարիչ վարպետները, որոնք, զրկվելով հիմնական պատվիրատուներից, փնտրում էին բարենպաստ պայմաններ իրենց գոյությունը պահպանելու համար: Այս հանդամանքը նպաստեց կիրիկյան մանրանկարչության սովորույթների տարածմանն ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ հայկական գաղութներում (Ղոխիմ, Իտալիա և այլուր):

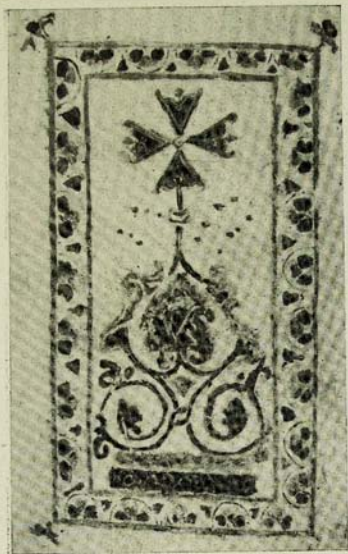
XIV դարի կիրիկյան մանրանկարչության ազդեցությունը հայ մանրանկարչության հետագա զարգացման վրա ավելի շոշափելի է քան XIII դարի երկրորդ կեսի ոճը: Այս պետք է բացատրել նրանով, որ արտագաղթող նկարիչները իրենք էին տարածում իրենց արվեստը, մինչդեռ XIII դարի ոճի հետ ծանոթությունը տեղի էր ունենում պահպանված ձեռագրերի միջոցով: Սակայն, հայկական մանրանկարչությունն իր բնույթով այնքան բազմազան է, որ դպրոցների փոխադարձ ազդեցությունների հարցը կարող է առանձին ուսումնասիրության նյութ հանդիսանալ:

¹ Սարգիս Պիծակի մասին տե՛ս A. H. Саврий, Миниатюра древней Армении, стр. 75—81, Р. Г. Дрампян, Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв. (ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, 1948, № 5); Р. Г. Дрампян, Изучение армянской средневековой живописи (ՀՍՍՌ ԳԱ տեղեկագիր, 1948, № 6):

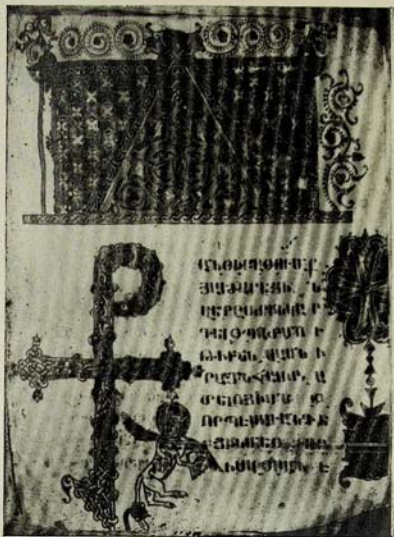
S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens pp. 137—166.

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ





Պատ. 1. Ավետարան, 1113 թ., Եկեղեցի Գևորգ Մարտիրոսյան N 6763:



Պատ. 2. Ավետարան, XIII դ. I կես: Մատենադարան N 7737:



Պատ. 3. Ազնաւորն, XII դ. I կէտ: Մանկագրարն N 7787.



Պատ. 4. Ազնաւորան, XII դ. I կես Մատենադարան № 7737:



Պատ. 5. Ազնաւարան, 1118 թ.: Նկարիչ Գրիգոր: Տպարիւնգեն, Մ. Ա. XIII, 1.



Պատ. 6. Ազնաւրեան, 1113 թ. նկարիչ Գրիգորի Տշաւրեան, Մ. Ա. XIII, 1:



Պատ. 7. Ազնաթան, 1112 թ.: Նկարիչ Գրիգոր, Տյուրքեզեն, Մ. Ա. XIII, 1:



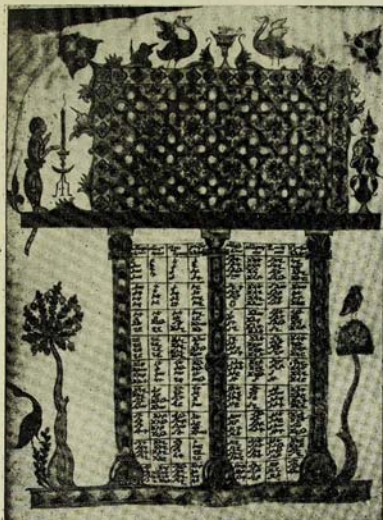
Պատ. 8. Ազնաբան, 1068 թ. Նկարիչ Գրիգոր Ակոնցի Մատենադարան Մ 311:



Պատմ. Բ. Ազնաւորան, 1066 թ.։ Նկարիչ Գրիգոր Ազնաւորան։ Մատենադարան N 211։



Պատ. 10. Ազնաւորան, 1088 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Ազնաւոր: Մատենադարան N 211a



Պատ. 11. Ազնաւրան, 1290 թ.: նկարիչ Բորոս Բաշմեա: Մատենադարան Մ 5736.



Պատ. 12. «Նարեկ», 1178 թ. Նկարիչ Գրիգոր Մելիկյան, Մատենադարան N 1568.



-Պատ. 13. շնորհիւ, 1173 թ. Նկարիչ Գրիգոր Միլենցի Մատենադարան Մ 1588:



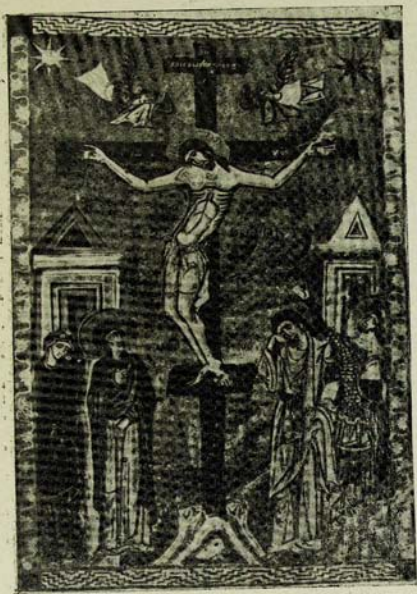
Պատ. 16. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլիճեցի: Մատենադարան № 1568.



Պատ. 15. շնորհիւ, 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլինկցի: Մատենադարան N 1568a.



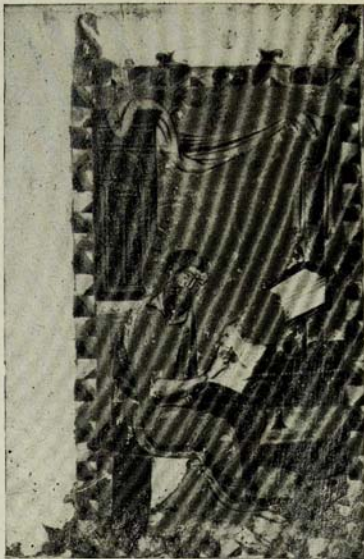
Պատ. 16. շնորհք, 1173 թ., Նկարիչ Գրիգոր Մլխեցի, Մատենադարան N 1568a



Պատ. 17. Ավետարան, 1193 թ., նկարիչ Կոնստանդին,
Վենետիկ, Ս. Ղազար № 1635,



Պատ. 18. Ազնաւորան, 1293 թ. Մատենադարան N 5784:



Պատ. 20. Ավեստյան, 1293 թ.: Մատենադարան N 5784.



Պատ. 21. Ազիտարան, 1292 թ.: Մատենադարան N 5784:







Պատ. 26. Երեւան, 1200 թ.: Մատենադարան N 4242:



Պատ. 28. Աստվածաշունչ, 1270 թ., Մանկեղարան N 245.



Գրա. 29 և 29ա, Ղազմաբարե, 1270 թ. Մատենադարան Մ 345.



Պատ. 30. Կաթմաշուհի, 1270 թ. Մատենադարան № 245:

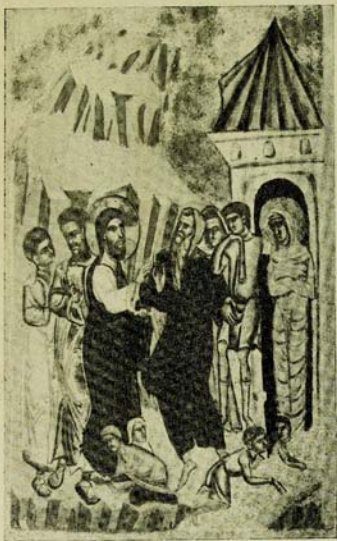




Պատ. 32. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան № 7644.



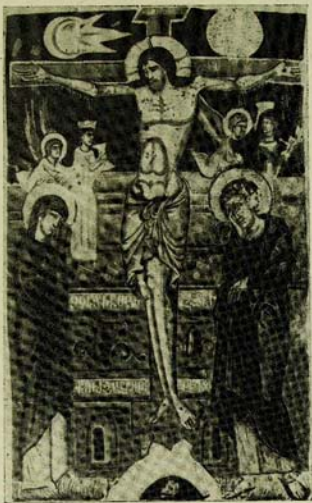
Պատ. 22. Ազնաւորան, XIII դ. 60—70 թթ., Նկարիչ Ազնաւորան
Մատենադարան № 7644:



Պատ. 24. Ազնեարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ազնեիք:
Մատենադարան N 7644:



Պատ. 25. Ազնարան, XIII դ. 60—70 թթ.: նկարիչ Ազնարի:
Մատենադարան № 7644:



Պատ. 36. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ., Նկարիչ Ավետիք,
Մատենադարան № 7644:



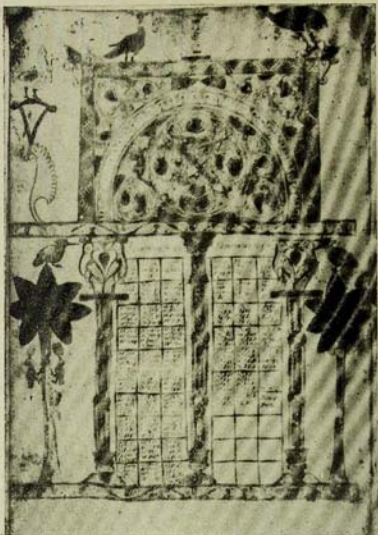
Պատ. 38. Ավետարան, 1297 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Գիժակի Մատենադարան N 7063:



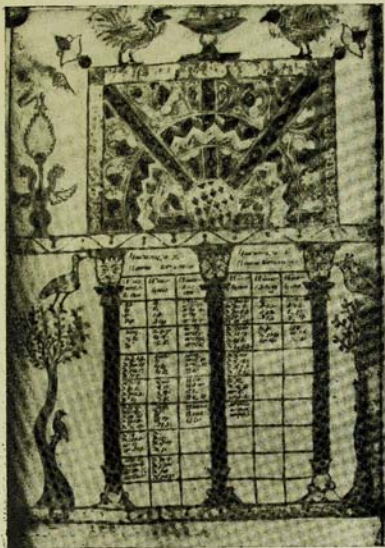
Պատ. 33. Ազիտարան, 1297 թ.։ Նկարիչ Գրիգոր Գրիգորի։ Մատենադարան N 7663։



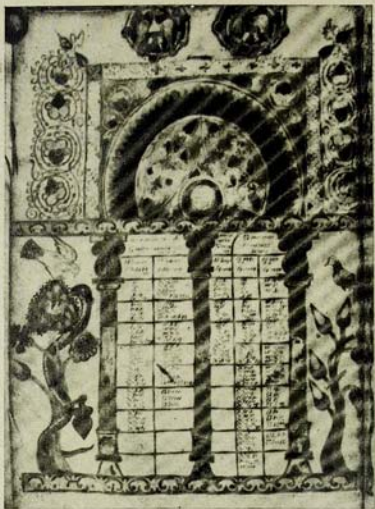
Գրա. 40. Ագիտարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347.



Գառ, 41. Ազնուարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347.



Պատ. 42. Ավետարան, 1168 թ.: Մատենադարան № 7347.



Պատ. 43. Աղիտարան, 1166 թ. Մատենադարան № 7337.



Պատ. 44. Ազնաւրան, 1188 թ.: Մատենադարան № 7347:



Պատ. 45. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347.



Գրա. 46. Ազնարան, 1186 թ.: Մառնագարան № 7367:



Պատ. 47. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7247.



Պատ. 43. Ազիտարան, 1166 թ.: Մատենադարան Ձ 7347.



Գրաւ. 49, Ագիտարան, 1186 թ.: Մատենադարան N 7247.



Պատ. 50. Ազեաբան, 1248 թ. Նկարիչ Գրիգորի Մառեկաբան Ձ 7890:



Պատ. 51. Ազնաւորան, 1249 թ. Նկարիչ Նիքողայոս Մատենագրք Մ 7690:



Պատ. 52. Ազնաւորան, 1249 թ., Նկարիչ Կիրակոս: Մատենադարան Ձ 7690:



Պատ. 53. Ազնաւորան, 1251 թ.: Նկարիչ Վարդան: Մատենադարան N 3022.



Պատ. 54. Ազնարան, 1251 թ. Նկարիչ Հարզան: Մատենադարան № 3033.



Պատ. 55. Ավետարան, 1251 թ. Նկարիչ Վարդան Մասեհադարան Ձ 2022.



Պատ. 56. Ազիտարան, 1253 թ. Նկարիչ Հովհաննես
Վաչիկյան, Ֆրիդրի ժողովածու

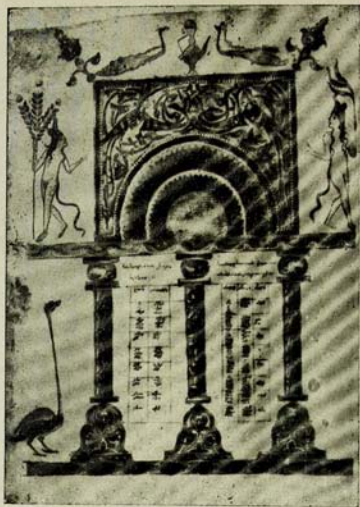


Պատ. 57. Ազնուական, 1253 թ. Եկաթիկի Հովհաննես Վարդապետ, Թիֆլիսի ժողովարան

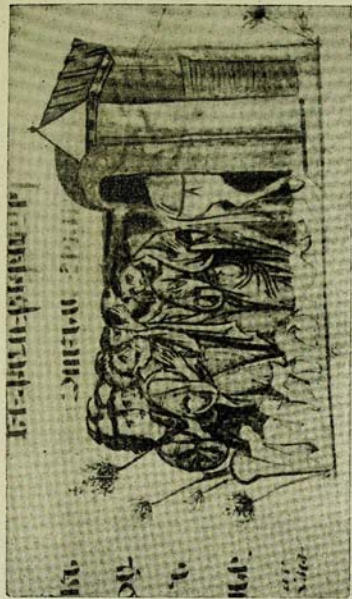




Պատ. 60. Ավետարան, 1274 թ.: Նկարիչ Կենտանդին
Նյու-Յորք, Մարգարեի ժողովածու N 740,



Պատ. 61. Ավետարան, 1274 թ.: Նկարիչ Կոնստանդին:
Նյու-Յորք, Մարզանի ժողովարան, № 740,



Պատ. 62. Ավետարան, XIII դ. II կեսը Վաղարշապատ, Զորիկ ժողովածու, № 32181



Պատ. 63. Աշխարհ, XIII դ. II կես. Նախնական, Յոսիպ Բոգոլածու. N 3218.



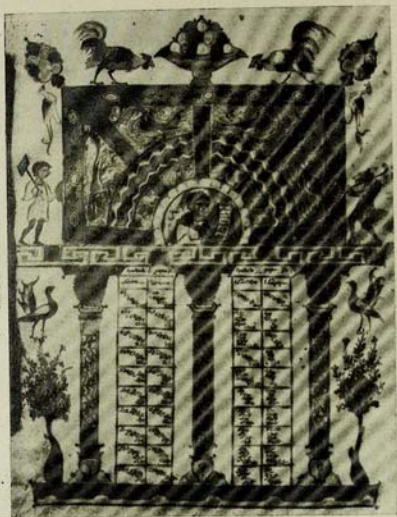
Պատ. 64. Ավետարան, XIII դ. II կես: Վաշինգտոն, Ֆրիդի Ժողովարան N 2218:



Գրա. 65. Աստվածաշունչ, 1295 թ.: Մառենադարան № 180.



Պատ. 66. Ավետարան, 1260 թ.: Նկարիչ Բարսեղ Մանուկի
Ծրուագիւմ, Ս. Հակոբ Ք 251:



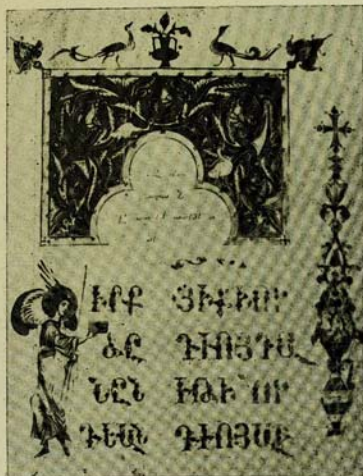
Պատ. 67. Դժնտարան, 1260 թ.։ Նկարիչ Քորոս Բոսլին։
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 251։



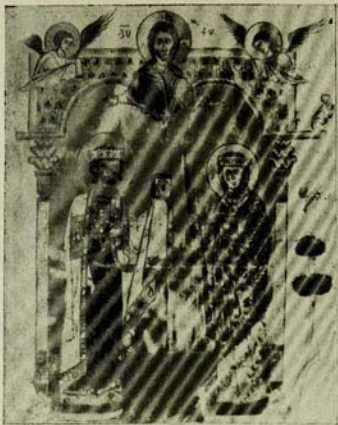
Պատ. 63. Ազնաւորան, 1250 թ., Նկարիչ Բորա Բաշին:
Նրուաղծմ, Ս. Լազոր N 251:



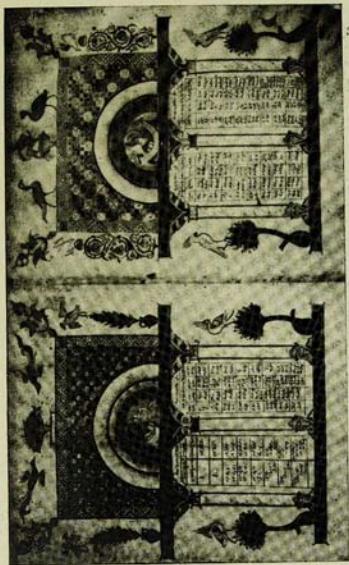
Պատ. 69. Ավետարան, 1260 թ.: Նկարիչ Թորոս Ռոստին:
Երևանում, Ս. Հակոբ N 251.



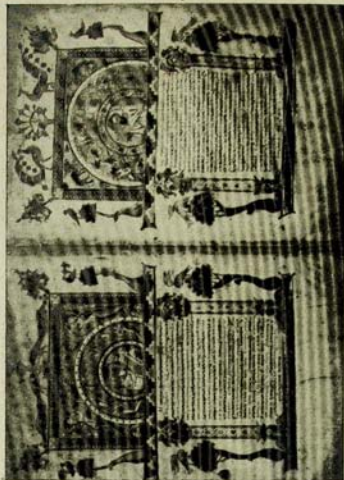
Պատ. 70. Ազիտարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Թադևոսյան, Ս. Հակոբ Մ. 2660.



Պատ. 71. Ազնաւորան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
Երուսաղէմ, Ս. Հակոբ N 2660:



Գրաթ. 72. Ավետարան, 1262 թ. Նկարիչ Բորյա Թաթևի, Ուլտանի ժողովածու, № 539.



Պատ. 72. Աղանդական, 1202 թ. և նախորդ թվականի թվականների թվականներ, N 333.



Պատ. 74. Ազիտարան, 1262 թ. և նկարիչ Քորոս Ռաւին:
Բաւթիմար. Ուղտերի ժողովածու N 539.



Պատ. 75. Ավետարան, 1362 թ., Նկարիչ Բարսեղ Բաղինի, Բաղինացի, Ոսկանի ժամանակ, N 529.



Պատմ. ԳԵ. Արշակունի, 1362 թ.: Նկարիչ Բագրատունի թագավորաց, Պատմություն, № 529,



Պատ. 78. Ավետարան, 1262 թ. Նկարիչ Բարսեմյան
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու N 539,



Պատ. 78ա. Ավետարան, 1262 թ. Նկարիչ Բարսեմյան
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու N 539,



Պատ. 79. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Բաղիմոբ, Ուսւանքի ժողովածու N 529:



Պատ. 80. Ազնաւորան, 1262 թ. նկարիչ Բորոս Առաքին,
Բալթիճոր, Ուլտերի ժողովածու № 539:



Պատ. 81. Ազնաւորան, 1262 թ., Նկարիչ Թորոս Բոսլին:
Բաղթիմարչ Ուռլանքի, ժողովածու N 539:



Պատ. 82. Ազնաւորն, 1262 թ. նկարիչ Քորոս Ռաւիկն
Բալիճը, Ուլտերի խաղաղութիւն N 535,

Վերայ նորահա
 նդերձս և նոր
 առ ի վերայ նորահա

ներն, և արքան
 ինչ ճանապարհ
 հանն



Ի զառնեց հա
 նդերձս ի տեսնոյ
 ապրումանի և

և արատաղի և
 և զկնիս երեւային
 առաջապէս և

Պատ. 83. Ավետարան, 1265 թ. Նկարիչ Քարոս Թադևոսյան
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 1956,



Պատ. 84. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Քարոս Եսայիկ
Իրաւաւոր, Ս. Հակոբ Ձ 1956:



Գրա, 85, Ազեաբան, 1265 թ.: Նկարիչ Բորիս Բուլիկ:
Ծրուագիւմ, Ս. Հակոբ Ձ 1956:



Պատ. 85. Ավետարան, 1265 թ. Նկարիչ Բարսեղ Ռապին
Երասաղեմ, Մ. Հակոբ Ձ 1959:



Պատ. 87. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Թորոս Ռուսթեմ:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 1958:



Պատ. 88. «Դաւոթը», 1266 թ.: Նկարիչ Բարսե Թուլին, Ս. Հակոբ Ձ 2077:



Պատ. 83. «Մատթեոս», 1266 թ. Նկարիչ Քորսո Դոս լինելու
 Ծրուազան, Ս. Հովհոր Ճ 2077:



Պատ. 99. «Մաշտոց», 1266 թ. նկարի Քորոս Թափնե
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 3077:



Պատ. 91. «Մաշատ», 1265 թ., նկարիչ Թորոս Թադև.
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2077:



Պատ. 22 և 22ա. Աղիսուրատ, 1288 թ.: Նկարիչ Քարոս Ռուսիկ, Օրբանյան, Ս. Հանք Մ 3827,



Պատ. 93. Ազնաբան, 1268 թ.: Նկարիչ Քարոս Մուլին:
Ծրաստազեմ, Ս. Հակոբ N 3627.



Պատ. 94. Ավետարան, 1268 թ.: Նկարիչ Քորսո Բուսին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 3627:



Պատ. 85. Ավետարան, XIII դ. II կես, Մանկագրարան N 7651.



Պատ. 27. Ավետարան, XIII դ. 11 Գրառ. Մատենադարան N 7694



Պատ. 98. Աղետարան, 1260—70 թթ., նրբագեղ, Մ. Հախր. № 2558i



Պատ. 99. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2568:



Պատ. 100. Ավետարան, 1280—70 թթ., Երուսաղեմ, Մ. Հանք N 2568.



Պատ. 101. Ազնաւորան, 1260—70 թթ., Երուսաղէմ, Ս. Հակոբ Ն 2528.



Պատ. 102 և 102ա. Ավետարան, 1260—70 թթ., Երեսուցի, Ս. Հակոբ Մ 258:

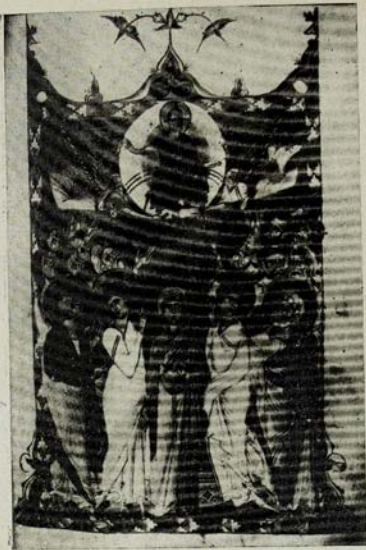




Պատ. 103. Ազնաւրան, 1260—70 թթ.: Երուսաղէմ, Ս. Հակոբ N 2568.



Պատ. 104. Ավետարան, 1260—70 թթ., Երզնազին, Ս. Հակոբ Ձ 2568:



Պատ. 105. Ավետարան, 1260—70 թթ., Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 3558:



Պատ. 106. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2568.



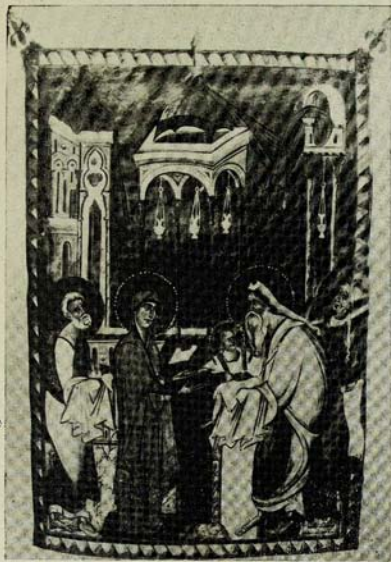
Պատ. 107. Ավետարան, 1272 թ. Ներսիսյան, Ս. Լուսին N 2563:



Պատ. 108. Ագնեսյան, 1272 թ. Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2563:



Պատ. 109. Ավետարան, 1272 թ. Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2563.



Պատ. 110. Ազնաւրան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2563.



Պատ. 111, Ազնաւրեան, 1272 թ. ծրարագիծ, Ս. Հովհ. N 2563.



Պատ. 112. Ազնաբան, 1272 թ.: Ծրուազիմ, Ս. Հովոր Ձ 2563,



Պատ. 113. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղիմ, Ս. Հովհոր Ձ 2563.



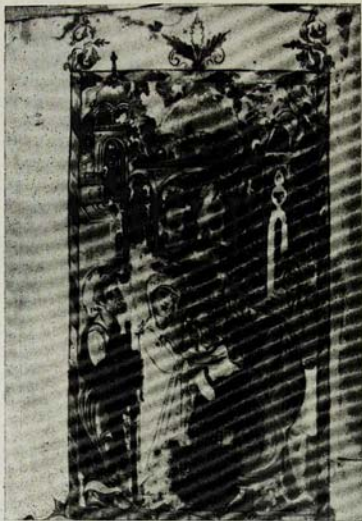
Գրա. 114. Ազնաբան, 1272 թ.: Ծրուաղեմ, Ս. Լուկա Մ 2553.



Պատ. 115. Ավետարան, 1272 թ. և նրապահեստ, Ս. Հակոբ Ն 2563.



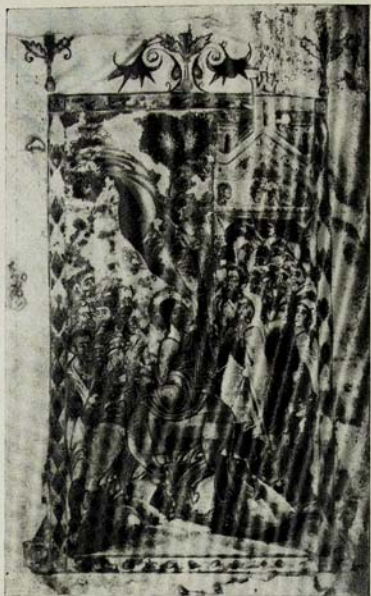
Պատ. 116. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան N 137:



Պատ. 117. Ազնարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197:



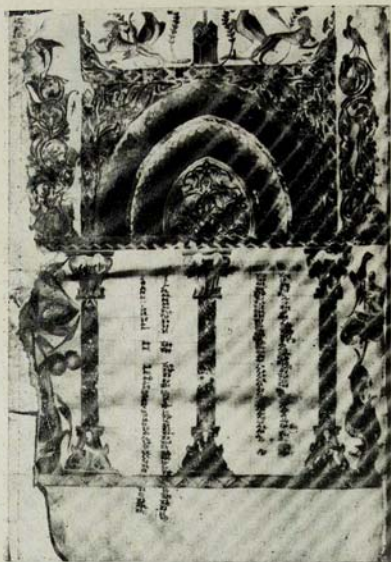
Պատ. 118. Ազնաւորան, 1287 թ.: Մատենադարան N 197.



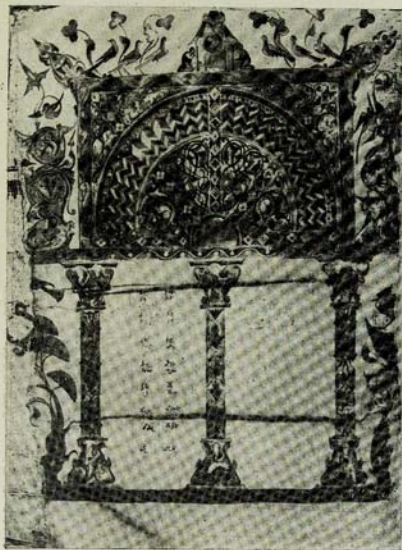
Պատ. 119. Ազնաբան, 1287 թ.: Մատենադարան № 119.



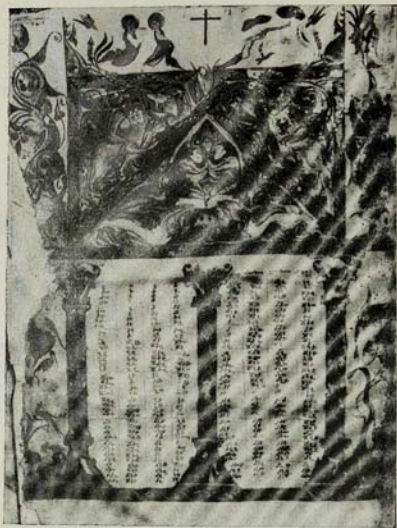
Գառ. 120. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197.



Պատ. 121. Ազիտարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 5422:



Պատ. 122. Ազնաւորան, XIII դ. II կես: Մատենադարան Ձ 24--



Պատ. 123. Ազնաւորան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



Պատ. 124. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 2422:



Պատ. 125. Ազնաւորն, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



Պատ. 126. Ագնաթրոն, XIII դ. II փես Մառնեպարան Ձ 9422,



Պատ. 127. Ազիտարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 3422:



Պատ. 128. Ազնաթրան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 9422:



Պատ. 129. Ազկաւարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 3422.



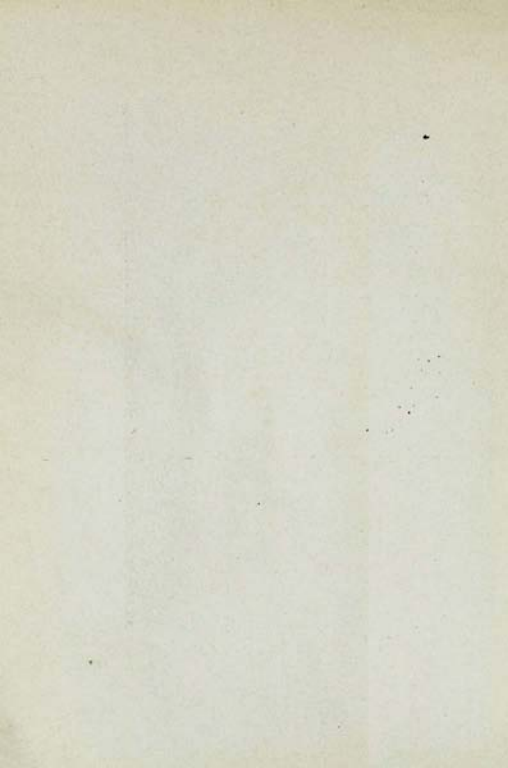
Պատ. 130. ռնայոց, 1286 թ.: Մատենադարան N 979.



გან. 121. აღმოსვ, 1288 წ. : შინაგანაშ. № 978.



განმ. 122. აღმოსავლეთი, 1286 წ. წარმართული მ. 979.



ԲԻԲԼԻՈԳՐԱՏԻԱ

- Արևիյան Մ., *Հայոց Հին գրականության պատմություն*, Երևան, 1946, հատ. 2:
 Ալիյան Ղ., *Սխուան*, Վենետիկ, 1885:
 Ալիևյան Հ. Ն., *Սկիառայի Ավետարանը, 1197, լիովին հայ արքեպիսկոպոսարանի գրա-
 դարանին մեջ, շահագնա ամսորյա, 1930:*
 Ալիևյան Հ. Ն., *Տիրիքեզների համայնարանի ՄԱ XIII, 1 հայերեն Ավետարանի լիշատա-
 փարանը, շահագնա ամսորյա, 1917—1918:*
 Արիստակես Լաստիվերտցի, *Պատմություն Արիստակեսյան Լաստիվերտցյայ, Քիֆլիս, 1912:*
 Առաքելյան Բ., *Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դարերում, Երևան, 1949:*
 * Գառնիկ Բախան Կիրակոսյան, *Նոր Զուլայի ժառանգարան, Եմրաբատ, 1910:*
 Գրիգորի Նարեկայ Վանից Վանականի ժառանգությունը, Վենետիկ, 1840:
 Գրիգոր Նարեկացի, *Մատյան ողբերգության, Երուսաղեմ, 1868:*
 Երեմյան Ա. Մանրանկարիչ Մարգիս Պիտակ, *Էջմիածին, 1953, Մ 3—10:*
 Երեմյան Ա. Նկարիչ Քորոս Թոսյին, *Էջմիածին, 1955, Մ 1—2:*
 Կիրիկյան Հ. Ս., *Բնաշխարհիկ բառարան, Վենետիկ, 1907, հատ. 1, 2:*
 Խաչիկյան Լ., *Աղանդավորական գաղափարները Հայաստանում XII—XIV դարերում, Երևան, 1947:*
 Խաչիկյան Լ., *ԺԴ դարերի հայերեն մեղանկարներ, Երևան, 1950:*
 Կիրակոս Գանեակեցի, *Պատմություն Հայոց, Արարիկայ Կիրակոսի Վարդապետի Գանեա-
 կեցյայ, Քիֆլիս, 1903:*
 Հայ գրականության պատմություն, Երևան, 1951:
 Հապելյան, *Սաղմոսարան գրված Լևոն Գ Քաղավորի համար, Վիննա, 1922:*
 Հաջունի Ե. Վ. Վ., Ս. Գրոց ընտրելագույն գրչագիրք, Ս. Ղազարուն մեջ, *Երազմավեպ, Վենե-
 տիկ, 1925:*
 Հաջունի Ե. Վ., Մլթիկի Ավետարանի շՅ տառը մենագիր կմեա, *Երազմավեպ, Վենե-
 տիկ, 1911:*
 Հազարյան Հ. Մ., *Հայկական արվեստի նշանակությունն ըստ Յ. Սարմիզդակի: Էշան-
 գնա ամսորյա, Վիննա, 1916:*
 Հովսեփյան Գ., *Սգրուի Հին Ավետարանը, Եմրաբատ, 1893:*
 Հովսեփյան Գ., *Մանրանկարչության արուեստը Հայոց մեջ, Էլումա, 1902, Մ 1:*
 Հովսեփյան Գ., *Գրախոսություն, Եմրաբատ, 1907:*
 Հովսեփյան Գ., *Նախնեաց Հիշատակներ, Եմրաբատ, 1910:*
 Հովսեփյան Գ., *Համառոտ տեղեկություններ էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մա-
 սին: Էմեհհիս, Փարիզ, 1911, մայիս-հունիս, Մ 5—8:*
 Հովսեփյան Գ., *Խաղարկյանք կամ Պոռչյանք Հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ,
 1928, հատ. 1, 1943, հատ. 2:*

- Հովսեփյան Գ., Մի էջ Հայ արվեստի և ժառանգության պատմության, Հալեպ, 1930:
- Հովսեփյան Գ., Քարանդ Հայ Հնագիտության և գրի, նույնատիպ օրինակներ, Եղա-
փաթ, 1913:
- Հովսեփյան Գ., Հափուց Քառի ամենափրկիչը, Նրուազեմ, 1937:
- Հովսեփյան Գ., Նիթեր և ուսումնասիրություններ Հայոց արվեստի և ժառանգության
մասին, պրակ Ա, Բ, Գ:
- Հովսեփյան Գ., Հիշատակարանք ձեռագրաց, Հաս. 1, Անթիքիտա, 1951:
- ԷՀանգեռ ամսորյա, 1907, 1909:
- Մատթեոս Ուռուցիայի Ժամանակագրություն, Վաղարշապատ, 1898:
- Մկրչյան Ա., Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1956:
- Մխիթարյան Այրիվանցույ Պատմություն Հայոց, Մոսկվա, 1860:
- Ներսես Եղեռնալի, Ողբ Նղիշույ, Տփլիս, 1829:
- Ներսես Ենդերալույ Քույր ընդհանրական, էջմիածին, 1865:
- Ներսես Եղեռնալի, Նամակներ, Վենետիկ, 1836:
- Ներսես Եղեռնալի, Մկննդություն Ժ. Խորանացե անուարանի (ձեռագիր Մատենադարանի,
N 1259):
- Պաղարյան Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբույ Յակոբեանց, Հաս. 2, Նրուազեմ, 1953:
- Ջալալյան Ա., Ժանադարձարդություն ի մեծն Հայաստան, Ժառն Բ, 1858:
- Սամաել Անցի, Համարումը ի գրոց պատմագրաց, Վաղարշապատ, 1892:
- Սարգսյան Բ., Մայր ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց, ի
Վենետիկ, 1914:
- Սիրմեան Ա., Մայր ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց Հալեպի և Անթիքիտայի և Ժանադա-
րաց, Հալեպ, 1926:
- Սմբատյան Սպարապետի պատմություն, Մոսկվա, 1856:
- Սուրենյան Գ., Քորոս Աղբար, Ժառ 1-ին, 2-րդ:
- Սուրմեղյան Ի., էջմիածնի Ազնուարանք, ԷՀանգեռ ամսորյա, 1891, N 3—5, 7,
1892, N 7, 8:
- Վարդանայ Քարբերդցույ պատմություն տեղեկական, Մոսկվա, 1861:
- Վաղանյան Հ. Ա., Սաղմոսարան գրված (և ն Գ Քաղապետի Համար (2(Բ—1283),
ԷՀանգեռ ամսորյա, 1922, փետրվար-մարտ:
- Շալյան Հ., Ցուցակ Հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց ի Վենետիկ, Վին-
ետ, 1895:
- Տեր-Մովսիսյան Մ., Կնոսն Քաղապետ ամենարանք, Էմենտիտա, 1907:
- Տեր-Մովսիսյան Մ., Գաղթի Քաղապետի Ազնուարանք, Էմբարտա, 1910:
- Տեր-Մովսիսյան Մ., Հայ Ժանրանկարներ, Էմբարտապետ Հանգեռ, 1910, N 2, 1913,
N 1:
- Տեր-Ներսիսյան Մ., Հայ Ժանրանկարչության Եղարդիքը, ԺԲ—ԺԳ զարաշխանին,
Սթեռ, 1938, N 7:
- Տեր-Ներսիսյան Մ., Հեղհանույ ամենարկ ժը Ս. Ղազարու ձեռագրերու ժը, ԷՔաղա-
պետ, 1947, N 11, 12:

Айяналов Д. В. Эллинистические основы Византийского искусства, СПб, 1900.

Атаян Р. А. Вопросы изучения и расшифровки армянской хазевоу нотаци...

(диссертационная работа), 1954 г.

Брюсов В. Летопись исторической судьбы армянского народа, Москва, 1918 г.

Броссе. Каталог книги Эчмиадзинской библиотеки, Санкт-Петербург, 1840 г.

Верман К. История искусства всех времен и народов, т. II.

- Гоин Г. 2000-летие армянского театра, М., «Искусство», 1952 г.
- Драмлян Р. Г. Армянская миниатюра и книжное искусство (Очерки по истории искусства Армении), М.—Л., 1939 г.
- Драмлян Р. Г. Изучение армянской средневековой живописи: Известия АН АрмССР, 1946 г., № 6.
- Драмлян Р. Г. Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв. Известия АН АрмССР, 1948 г., № 5.
- Дуринов Л. А. Древние фрески в Армении (Очерки по истории искусства Армении), М.—Л., 1939 г.
- Дуринов Л. А. Портретное изображение на первом заглавном листе «Чашоца» 1288 г. Известия АН АрмССР, 1946 г., № 4.
- Дуринов Л. А. Стенная живопись в Аруче (Талиш): Известия АН Арм. ССР, 1952 г., № 1.
- Дуринов Л. А. Древнеармянская миниатюра, Альбом. Госиздат Арм. ССР, Ереван, 1952 г.
- Дуринов Л. А. Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957 г.
- Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Санкт-Петербург, 1904 г.
- Кондаков Н. П. Иконографии Богоматери. С. Петербург, том I, II.
- Лазарев В. Н. История Византийской живописи. Москва, 1947—1948 г., том I, II.
- Лазарев В. Н. Новый памятник Константинопольской миниатюры XIII в. Византийский Временник, 1952 г., V.
- Лазарев В. Н. Происхождение Итальянского Возрождения, Москва, 1956 г., том I.
- Манандян А. А. О торговле и городах Армении, Ереван, 1930 г.
- Микаелян Г. Г. История Киликийского Армянского Государства, Ереван, 1952 г.
- Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952 г.
- Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша конца XII в.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938 г.
- Свириц А. Н. Миниатюра древней Армении. Москва—Ленинград, 1939 г.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Атлас, 1837 г.
- Стасов В. Армянские рукописи и их орнаментация. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1886, июль.
- Токарский Н. М. Архитектура древней Армении, Ереван, 1940 г.
- Уваров А. С. Эчмиадзинская Библиотека. Труды Археологического Съезда в Тифлисе: Тифлис, 1882 г.
- Baltrušaitis, I., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Paris, 1929.
- Barlat Emil, Le Style Gothique. Paris, 1943.
- Brosse, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1843. St. Pétersbourg, 1849.

- Conybeare Fr., *A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum*. London, 1913.
- Der-Nersessian S., *Manuscripts arméniens illustrés des XII-e, XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise*. Text et album. Paris, 1937.
- Der-Nersessian S., *Armenia and the Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization*. Harvard, 1945.
- Der-Nersessian S., *The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel*. *Art Bulletin*. Vol. XV, № 4.
- Documents d'art Arméniens*. Paris, 1927.
- Diehl C., *Manuel d'art Byzantin*. Paris, 1910.
- Michel André, *Histoire d'Art*. t. III. Paris, 190.
- Mourier, *La bibliothèque d'Etchmiadzin et les manuscrits arméniens*. Tiflis, 1885.
- Macier F., *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens*. Bibliothèque Nationale. Paris, 1908.
- Macier F., Abdullah S., *Etudes sur la miniature arménienne*. Paris, 1909.
- Macier F., *Miniatures arméniennes. Vis du Christ, peintures ornementales (X—au XVIII siècles)*. Paris, 1913.
- Macier F., *Quelques feuillets épars d'un tétrévangile Arménien*. *Revue des études Arméniennes* t. VI. Paris 1926.
- Macier F., *L'enluminure arménienne profane*. Paris, 1928.
- Loules Réap, *L'Art Quotidien en France*. Paris, 1945.
- Revue des Etudes Arméniennes*. t. VII.
- Sakisian A., *Pages d'Art Arménien*. Paris, 1940.
- Strzygowski L., *Das Etschmiadzin Evangelium*. *Byzantinische Denkmäler*, Bd I, 1891.
- Strzygowski L., *Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliums. M A XIII. I vom Jahre 1113*. Tübingen, 1907.
- Strzygowski L., *Ein zweites Etschmiadzin Evangelium*. Huschardzan, *Festschrift aus Anlass des 1000 jährigen Bestandes der Mekhitaristen-Kongregation in Wien*, 1911.
- Tchobautian A., *La Roseate d'Arménie*. t. I, II, III. Paris, 1918—1923.
- Weitzmann K., *Die armenische Buchmalerei des X und beginnenden des XI Jahrhunderts*. Bamberg, 1933.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Արեղյան Մ.—9, 12, 61
Արրհամ—66, 144
Աթայան Ռ.—13
Արծ—12
Ալիյան—11, 12, 21, 36, 45, 46, 48,
53—55, 76, 77, 93
Ածառուր Գրիշ—108
Ակինյան Ն.—30, 44, 56, 67, 68, 72
Ահառյան Հ.—62
Ազուլարիզ Արծրունի—52, 53
Առաքել Նպիտուկոս—99
Առաքել Հնազանդեցի—50, 108
Առաքելյան Բ.—21, 22
Առաքել Մտացող—90, 91
Աստվածամայր—Տե՛ս Մարիամ Աստ-
վածածին
Ազգնեա Արեղայ, ծաղկող—74
Ազնաթա գրիշ—85, 96, 99, 108, 109,
112, 113, 122
Ազնաթա ծաղկող—50
Ազնաթա ժանրանկարիչ—84
Ազշի—55
Արծաթրանյան Հ.—94

Բակուր Սեփառաթանոս—67
Բարլաա Ն.—36
Բարսեղ գեղ—79, 81
Բարսեղ գրիշ—50
Բարսեղ գրիշ—73
Բժկեան Մ. Վ.—95
Բլանշ Կասեկացի, Բազուհի—38

Գարրիել Հրեշտակապետ—100
Գալիկ, Բազավոր Կարսի—25, 34
Գարեգին քահանա Կիրակոսյան—56
Գրիգոր Ակոռեցի—29, 87, 90
Գրիգոր ծաղկող—18, 19, 23, 47, 48
Գրիգոր կաթողիկոս—65
Գևորգ ժանրանկարիչ—18, 47, 48
Գևորգ Մեղրիկ—46—48
Գրիգոր Մլիճեցի, ժանրանկարիչ—54—
59
Գրիգոր Նարեկացի—56, 57, 59, 60—
64, 69
Գրիգոր Պաշլավունի—88, 89
Գրիգոր Պիժակ, ժանրանկարիչ—77, 87,
94
Գրիգոր Սկեռացի—61
Գրիգոր աղա—89
Գրիգոր քահանա ծաղկող—50

Դանիել Մարգարե—133
Դավիթ—85, 80
Դիլի—15
Դրամրյան Ռ. Գ.—5, 6, 98—100, 102,
107, 125, 126, 130, 151
Դուռնովո Ն. Ա.—5, 6, 20, 21, 23, 24,
35, 37, 88, 97, 100, 108, 126, 127,
129, 132, 145

Եվսեբոս—18, 29, 83, 143

Հապել—11
Հաթարյաններ—10

Էմանուիլ—66, 72

Քեղզորոս Ստրասիլար—146
Քեռիշիլ—145
Քորոս Բ—46

Քորոս Գորգացի—43
 Քորոս իշխան—48
 Քորոս Ռոսլին—5, 26, 31, 40, 42, 51,
 82, 86, 95, 97, 99, 100, 104, 107—
 148
 Քորոս քառանգ գրիչ—48, 49
 Քորոս քառանգ, ծաղիկ—51
 Քորոս քառանգ, պատվիրատու—108
 Քուիայի—29

 Իզմայիլովա Տ. Ա.—20, 67
 Իսահակ—68

 Լազարե Վ. Ն.—8, 25, 32, 70, 100,
 116, 119, 126, 127, 137, 145
 Լյուդովիկա, Ֆրանսիայի թագավոր—
 30, 38
 Լուդիյաններ—149
 Լևոն Բ թագավոր—7, 8, 10, 35, 51,
 74, 76, 92
 Լևոն Գ թագավոր—11, 38, 87, 94—96,
 107—112, 126—129, 132

 Խաչատուր Մանրանկարիչ—49
 Խաչիկյան Լ.—51

 Կապույտ I—26
 Կարապետ Լախիկոպոս—65
 Կարապետ, պատվիրատու—73
 Կարպանոս—18, 39, 83, 147
 Կարսինո (Կարեն)—65
 Կեռան թագուհի—11, 38, 85, 107, 109,
 127—130, 136, 141, 143
 Կիրակոս Գանձակցի—12, 47, 54, 89,
 93
 Կիրակոս գրիչ—49
 Կիրակոս (Նյուրակոս), Մանրանկարիչ
 —40, 82, 93—97, 110—112, 125,
 147
 Կիրակոս վարդապետ—47
 Կոստանդին Ա կաթողիկոս—11, 38, 43,
 54, 92, 93—97, 107—109, 111, 112,
 124
 Կոստանդին, գրիչ—50
 Կոստանդին, գրիչ—77
 Կոստանդին, գրիչ—87
 Կոստանդին, եղբայր Լեթում Բ.—149
 Կոստանդին, իշխան—82, 83

Կոստանդին, կայսր—127
 Կոստանդին, Մանրանկարիչ—40, 54, 55,
 57, 58, 66—71, 91, 93, 100, 124,
 137, 147
 Կոստանդին, պատվիրատու—32
 Կոստանդին քառանգ, Բարեբերցի—11
 Կուլնարյան Կ.—12

 Լակոր—66, 132
 Լակոր գրիչ—73
 Լայրապետ ծաղիկ—92
 Լանես Ջենտուլ—87
 Լապելյան Լ.—87
 Լաքունի Վ. Վ.—25
 Լեթում Ա թագավոր—10, 38, 51, 53,
 74, 77, 79, 83, 92, 109
 Լեթում, եղբայր Ներսես Լամբրոնացու
 —66
 Լեթում թագաժառանգ—109, 127, 132
 Լեռովցի—141
 Լեզինե, կայսրուհի—127
 Լիսուս Քրիստոս—26, 27, 32, 37, 39,
 47, 49, 55, 60, 66, 69, 70, 84, 90,
 97, 100, 103, 104, 115, 116, 119,
 120, 122, 123, 128, 132, 134, 136,
 138, 141, 143, 144, 146
 Լովնան Ավետարանիչ—19, 32, 51, 70,
 75, 78, 80, 81, 92, 95, 116, 120, 132,
 136, 138, 143
 Լովնան Մկրտիչ—27, 72
 Լովնանես աբղեղբայր (Լախիկոպոս)—
 —11, 29, 40, 44, 45, 76—88, 109,
 110, 125, 128 142, 143
 Լովնանես, գրիչ—87
 Լովնանես Նրզնկացի—10
 Լովնանես, Մանրանկարիչ—40, 82,
 103, 111, 112, 115, 124, 128, 147
 Լովնանես, Մանրանկարիչ—50, 51, 76,
 97
 Լովնան Պրոքսիմոս—25
 Լովսեփ—25
 Լովսեփ—104, 140
 Լովսեփ Արիմոսցի—120, 121, 124,
 Լովսեփյան Գ.—5, 6, 30, 33, 34, 43,
 56—59, 65, 67, 86, 93, 95, 97,
 107—113, 122, 123, 128, 129, 145
 Լովնան Մարգարե—113

Հուլիս—141

Ղազարոս—84, 143, 144

Ղուկաս Ավետարանիչ—23, 50, 76, 80,
90, 92, 116, 120, 143, 145

Մակիւր—5

Մանվել, ժանրանկարիչ—75

Մատթեոս, ավետարանիչ—25, 39, 66,
75, 80, 83, 92, 116, 119, 120, 122,
126, 137

Մատթեոս Ուսանեցի—11, 12, 46—48,
104

Մարգարիտա Բուրգոնացի—38

Մարիամ Աստվածածին—22, 26, 32, 37,
53, 70, 76, 82, 87, 100, 104, 105,
115, 120, 121, 128, 136, 138, 140,
143, 144

Մարիամ կայսրուհի—127

Մարիամ Մաղթազենացի—120, 133

Մարիամ, ժայր Հովսեփի—38

Մարիան Բագուհի—38

Մարկոս, ավետարանիչ—25, 30, 38,
50, 63, 75, 80, 92, 95, 99, 105, 115,
116, 119, 143, 144

Միշել—36

Միքայել Գրիչ—108

Միքայելյան Գ. Գ.—8, 9

Մխիթար Այրիվանցի—12, 89

Մխիթար Գուլ—10, 12

Մխիթար Հերացի—11

Մկրյան Մ.—61, 63

Մովսէս ժարգարն—80, 123, 125

Մորզան—100, 104, 130

Նաթան, ժարգարն—79

Ներսէս Համբրոնացի—11, 35, 53, 54—
58, 62, 66, 69, 91

Ներսէս Շնորհալի—9, 11, 12, 29, 54,
56, 58, 67, 90, 91

Նիկողոսրոս Վաթնատ—127

Շահաբէզ Ծ.—35

Չորանյան Ա.—28, 27, 40, 50, 67, 76

Պետրոս առաքյալ—53, 106, 119, 145

Պիղատոս—104, 124

Պաղարյան Ն.—111

Պոլոս առաքյալ—145

Պրոխոր—29, 51, 80

Ջալալյան Ս.—110

Ջոսոս—126

Ռեա Լ.—36

Ռուբինյաններ—52, 110, 149

Սալամե—103, 104

Սահիսյան Ա.—127, 129, 130

Սամուել Անեցի—12, 46

Սամուել գրիչ—55

Սամուել առաքուղ—49

Սամուել Վարդապետ—49

Սարգիս գրիչ—36

Սարգիս Պիծակ—42, 75, 87, 88, 99,
109, 131, 141, 151

Սարգիս Սարգսյան, գրիչ—92

Սարգսյան Բ.—25, 27, 28, 38, 49, 65,
73, 79, 93

Սիւն քառանկ, ժանրանկարիչ—75

Սիւր Պարոն—28

Սմբատ, եղբայր Հեթում Բ-ի—149

Սմբատ սպարապետ—8, 11, 83, 85, 86,
118

Սողոմոն իմաստուն—77, 79, 80

Սվիրիկ Ն.—5, 15, 59, 75, 84, 85, 102,
130, 151

Ստեփանոս, գրիչ—82

Ստեփանոս, գրիչ—76

Ստեփանոս, գրիչ—77, 81

Ստեփանոս եպիսկոպոս, պատմիրատու
—109

Ստեփանոս կաթողիկոս—150

Ստեփանոս սարկավազ, պատմիրատու
—93

Ստեփանոս Վառկացի—77, 87

Ստեփանոս քառանկ—56

Ստեփան Ա.—127

Սարժիզովսկի Ի.—5, 15, 19, 22, 29,
22, 43, 46, 69

Սրուանեանց—56

Սուրժիյան Ա.—93, 111, 112

Վասակ իշխան—11, 37, 38, 85, 86,
107, 109, 127, 129, 132, 136, 141—
143

Վասիլ Գոկիս—88
 Վասիլ Ժազկոչ—77
 Վարդան Արզնկեցի—11, 12
 Վարդան Էպիսկոպոս, պատմիչաւու—
 —109
 Վարդան, մանրանկարիչ—40, 82, 91,
 96, 97, 125, 147
 Վարդան Վարդապետ—10
 Վարդան բաւանա, Ժազկոչ—54, 55, 58,
 124
 Վեյցման Կ.—27
 Վերման—15
 Տաշյան Յ.—49
 Տեր-Մովսիսյան Մ.—25, 42, 86, 94,
 95, 107, 110, 112, 126—129
 Տեր-Ներսիսյան Ս.—5, 6, 18, 27—30,
 34, 42, 46, 56, 65, 67, 68, 70, 72,
 103, 104, 107, 115, 119, 124, 130,
 151

Տեր-Սարգիս—73
 Տիար Ժակ Մաթևոսյան—67
 Սաա Տոմսեն—28
 Փրզաշման Ղ. Վ.—95
 Թոնրեարձ.—49, 50, 76
 Թուար Ա.—6
 Օշին Բ.—53
 Օշին զարաւար (ժարչաւ)—100, 136
 Օշին իշխան—52, 53
 Օշինյաններ—52
 Օպանոս—26
 Օրբէլյան Ստեփանոս—10
 Օրբէլի Հ. Ա.—8, 35
 Օրմանյան Մ.—12, 89, 92
 Յիլիկ Թադաւոր—28
 Յիմա, զուար Հեթում Ա. ի—77, 79

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ագարակ—21	Գնեսար—8
Աղսեա—8, 143	Դվին—21, 22
Աղյաման—21	Դրազարկ—10, 18, 19, 22, 42, 44—52, 74, 76, 85, 88, 105
Աղբիանաղուլիս—24, 29	
Աթլէք—145	
Աւերաւորիւս—29, 143	Ծգիդատս—26, 149
Անկեր—10, 13, 44, 45, 74, 76—88, 109, 110, 125, 142	Եվրոպա—35, 150
Աղթամար—22	Երուսաղէմ—25, 37, 42, 67, 85, 99, 100, 103, 107—109, 111, 112, 114, 115, 120, 121, 123, 124, 127, 129, 130, 132—134, 136—138, 141, 146
Ամենափրկիչ կնիզնի—56, 73	Երևան—25, 39, 47, 48, 50, 51, 74, 89, 92, 94, 97, 120, 141
Այաս—8, 149, 150	Եփրատ—88
Անաւարդա—48, 48	Եփրէկյան—76
Անգլիս—150	
Անթիլաս—92	
Անտիոք—74	
Ասարելոց, կնիզնի—76	
Ասիա, փոքր—29	Հէլթուն—108, 111, 112
Արուհ (Քալիլ)—22	Հմյունիս—77
	Հմարթնոց—22
Քաղնայր—34	Հրէական—35
Քալթիմար—40, 65, 66, 108, 111, 112, 114, 118, 121, 123, 124, 126	
Քալարիս—77	Քալին—21
Քարէրքիւղ—74, 75, 76—88, 93, 125	Քարս—8, 143, 150
Քերզանակ—8	Քրիլիսի—75, 116
Քյուզանդիս—15, 16, 24, 32, 33, 39, 40, 46, 51, 97	Քախատ—55, 58, 65, 91
Քրուսնիլ—127	
	Իկոնիս—74
	Իսալիս—151
Գաննակ—127	Լամբրուն—52, 54, 67, 73
Գաննի—22	Լենինգրադ—27, 29, 119, 145
Գեղարդ—11	Լոնդոն—48, 50, 78
Գոննի—10, 19, 44, 45, 74, 76—98, 125	Լիւզ—20, 22, 40, 44, 56, 57, 65, 67, 68, 71, 113, 124

Գարմիր ծով—113

Գարս—25—28, 32, 34, 40, 67, 70, 80

Գոստանդնուպոլիս—29, 97, 108

Հաղթատ—11, 34

Հոռոմ—149, 150

Հոռոմկա—10, 19, 42—45, 56—58, 84,

65, 67, 74, 76, 82, 85, 88—106, 108,

109, 111—113, 125, 143, 147, 150

Ղրիմ—8, 151

Ղենոզա—25

Մալաթիա—109

Մամեսիա—8, 149, 150

Մաշկաթ, զանք—46

Միթապեաթ—34

Միլերկերական ծով—149

Միհն—42, 52, 54, 56, 58, 65, 67, 72

Մոսուլ—100

Մոսկովա—26, 27, 29, 78, 115

Մրեն—22

Նյու-Յորք—100, 120

Նար-Նախիջևան—65, 94

Նար-Ջուլա—56, 72

Շահաբի—28

Չիկաստան—35

Պապուս—67

Պամա—127

Պոլոսական, զանք—35

Պոլոս-Պեարոս կենդանի—22

Ռուսաստան—8, 24

Սանաբին—11

Սերաստիա—31, 32, 34, 39, 57, 67—

70, 90, 92, 97, 108, 113

Սիս—8, 10, 12, 48, 53, 76, 88, 98,

99, 105, 108, 109, 112, 142, 143,

147, 150

Սիրիա—25

Սկեսա—10, 19, 20, 44, 52—76, 88—

97, 93, 105, 106, 125 *

Սուրբ Երրորդաթյան կենդանի—65

Սուրբ Կիրակոսի կենդանի—55, 65

Սուրբ Հովհաննես—123, 124

Սուրբ Սոփի կենդանի—53

Վան—44

Վաշինգտոն—77, 97, 102, 111, 114

Վենետիկ—25—27, 30, 32, 34, 35, 39,

40, 49, 55, 57, 65—72, 76, 79, 92,

93, 113, 114, 124

Վիսնևա—26, 49, 86, 87

Վիլգորդ—8

Վրաստան—24

Տարսն—12, 56

Տիգրանակերտ—56, 65, 67

Տյուրինգեն—18, 19, 23, 24, 28, 32,

43, 46, 47, 51, 69, 90, 97, 113

Տրապիզոն—27—29, 32, 67, 70, 72,

90, 114

Փարիզ—26, 27, 36, 38, 78, 127, 140,
145

Օււան—22

Յլարենցիա—35, 150

Յրիթ—42, 77, 97, 103, 104, 114, 115,

117, 125, 121, 141, 147

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի գովածք	5
1. Նախաբան	7
2. Կիլիկյան մանրանկարչության ակունքները	15
3 Կիլիկյան մանրանկարչության գլխավոր դպրոցները	43
ա) Սկիզբի դպրոցը	52
բ) Արքանդրայի Հովհաննեսի դպրոցը	76
գ) Համկլայի դպրոցը	88
4. Քորա, Թուշկեք և Նրան զերպրված նկարները	107
Վերջաբան	148
Գրական բերեւ	153
Բ ի ռ ի ռ գ ր ա ֆ ի ա	289
Անձնանունների ցանկ	293
Տեղանունների ցանկ	297



ԼԵՎՈՆ ՌՈՒԲԵՆՆԻ ԱԶԱՐՅԱՆ
ЛЕВОН РУБЕНОВИЧ АЗАРЯН

ԿՐԻՎՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ XII—XIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի հանձնարարությամբ

Պատ. խմբագիր՝ Վ. Զ. ՄԱՔԵԼՈՍՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԱՆԱՏՏԱՍՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը՝ Լ. Ա. ՍԱԳՈՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. ԿԱՓԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

ՎՋ 00224, պատվեր 223, հրատ. № 2111, ԽԼԽ 769, տիպոգ 5000

Հանձնված է տպագրության 1/X 1962 թ., ստորագրված է տպագրու-
թյան 31/I 1964 թ., տպագրական 18,75 ժամուկ + 17 ներդիր, հրատ.
23,36 ժամուկ, թուղթ 70x92¹/₁₆, Գինը կազմում է 2 ս. 32 կոպ.

ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Բաքեկամո.թյան 24

Ն Կ Ա Տ Վ Ա Մ Վ Ը Ի Գ Ա Կ Է Ծ Բ

ԾԳ	Տաղ	Տպագրած է	Գեարք է լինի
13	4 զ.	պոեմներ	պոեմի
13			ներքինի կրկնորդ տա-
			գառանը պեարք է կար-
42	7 զ.	ճյուղները	զուլ 14-րդ էջում.
43	10 զ.	գրչառանքի%	ճյուղը
98	4 զ.	XII դարի	գրչառանք
		Գառ. XIII	XIII դարի
		Գառ. VIII	Գառ. VIII
		Գառ. VI	Գառ. XIII
		№ 7661	Գառ. VI
113	4 Ն.	բացատրությունի	№ 7661
132	1 Ն.	(Մնունդք, ԻԸ, XII պատ.)	բացատրությունը
134	21 զ.	(Գառ. 122)	(Մնունդք, ԻԸ.)
138	10 զ.	(Գառ. 81, 85, 94)	(Գառ. 132)
			(Գառ. 81, 85, 93)

ԼԵՎՈՆ ՌՈՒՐԵՆԻ ԱԶԱՐՅԱՆ
ЛЕВОН РУБЕНОВИЧ АЗАРЯН

ԿԵՆՏՐԱԼ ՄԱՆՈՒԿԱԲԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ XII—XIII ԳԱՐԵՐՈՒՄ

Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. ԿԱՓԱՆՅԱՆ
Մտնագիր՝ Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

ՎՃ 04874, պատվեր 232, հրատ. № 2111, ԷՆԵ 769, տիպոճ 5000
Հանձնված է տպագրության 1/X 1962 թ., ստորագրված է տպագրու-
թյան 21/1 1964 թ., տպագրական 18,75 ժամույլ + 17 ներդիր, հրատ.
23,50 ժամույլ, Թուղթ 70x92¹/₁₆, Գինը կազմում է 2 ռ. 22 կոպ.
ՀՍՍՐ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Բաբելյանության 24

QULU QULU QULU QULU



228034804

ЦЕНА

A 11
34804