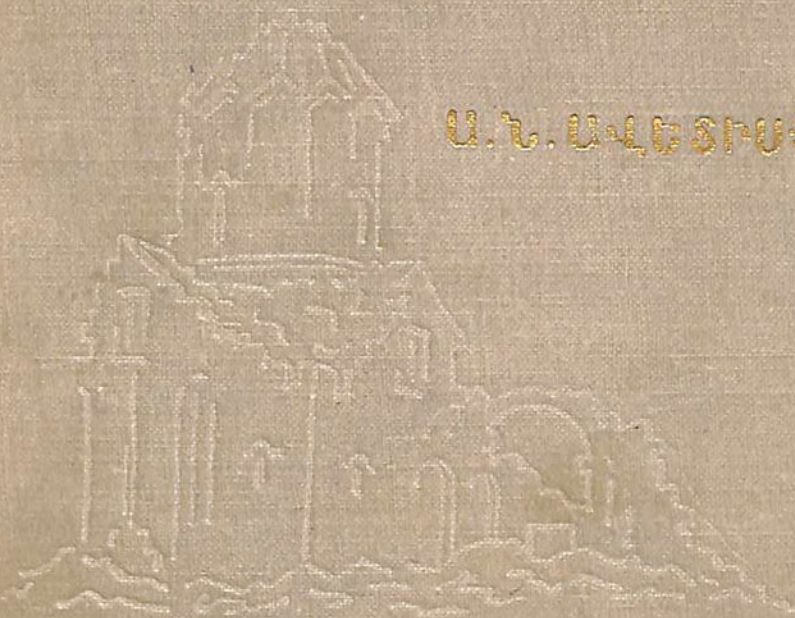


Ա.Ն. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ



ԱՅԿԱԿԱՆ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ
ԳԼԱՋՈՐԻ ԴՊՐՈՅԸ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

А. Н. АВЕТИСЯН

ГЛАДЗОРСКАЯ ШКОЛА АРМЯНСКОЙ МИНИАТЮРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1971

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

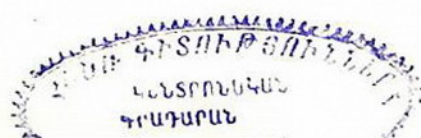
450.56(47.925)

Ա. Ն. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ
ԳԼԱՋՈՐԻ ԴՊՐՈՑԸ

9
II
46975

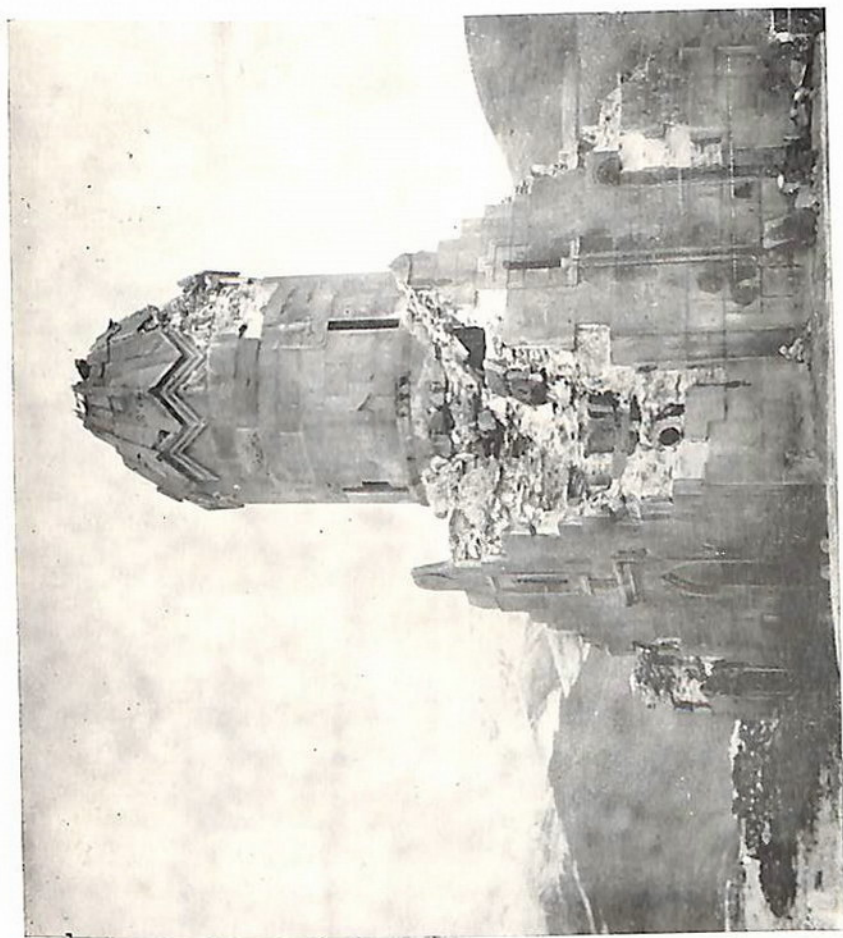
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1971



Հայկական մանրանկարչության Գլածորի
դպրոցը XIII դարի վերջի և XIV դարի առաջին
կեսի նշանավոր դպրոցներից է:

Աշխատության մեջ սուաջին անգամ ի մի
է բերված ձեռագրերի գլածորյան խումբը, բա-
ցահատված և բնութագրված են առանձին
նկարիչների արվեստի առանձնահատկություն-
ները: Ուսումնասիրված են նախկինում գրակա-
նության մեջ չլուսարանված նկարիչ Մոմիկի,
ինչպես և համեմատաբար ձանաչված Բորոս
Տարոնացու, Ավագի և այլ մանրանկարիչների
ստեղծագործությունները:

Պատ. խմբագիր
Վ. Ն. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ



Թանգարի կամ Գլանորի վանքը



Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Ներկա աշխատությունը XIII դարի վերջին և XIV դարի առաջին կեսին Հայաստանում գործող մանրանկարչական ամենանշանակալից դպրոցներից մեկի՝ Գլաձորի դպրոցի հետազոտության փորձ է:

Գլաձորի դպրոցը հալ մանրանկարչության դարավոր ավանդների ժառանգորդն էր: Այս դպրոցի ականավոր վարպետների աշխատանքներում ձեռագիր ծաղկելու արվեստը նոր և ինքնատիպ ձև ստացավ: Արվեստի այս մեծ օջախի պատմությունը ողջ հալ մանրանկարչության զարգացման փուլերից մեկը հանդիսացավ:

Մանրանկարչության առանձին դպրոցների ուսումնասիրության հարցը այսօր կարևոր ու հրատապ է: Նրանց քանակի ճիշտ որոշումը և, որ գլխավորն է, նրանց նշանակության պարզաբանումը հնարավորություն կընձեռեն ստեղծելու հայկական մանրանկարչության լիակատար պատմությունը:

Սույն աշխատությամբ նպատակ ենք ունեցել ցույց տալ մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի յուրահատուկ կողմերը, որոշել նրա տեղը Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ, ինչպես նաև բացահայտել այն դերը, որ ձեռագրերի նկարազարդման ալլ դպրոցների ու առանձին վարպետ-ծաղկողների արվեստի համար կատարել է այն: Եվ որովհետև քննության առարկա դպրոցի վերաբերյալ եղած ոչ բոլոր նյութերն են ժամանակին ու-

սումնասիրվել, ապա ներկա մեծագրությունն ըստ էության դրանք սխտեմավորելու, նկարագրելու և վերլուծելու առաջին փորձն է¹:

Աշխատությունը գրելիս հիմնականում օգտագործել ենք Մատենադարանի (Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների սովետին առընթեր Մաշտոցի անվան Հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ) ձեռագիր ֆոնդը, ինչպես նաև Վենետիկում, Փարիզում, Երուսաղեմում և այլուր պահպանվող այն ձեռագրերը, որոնք ներկայացված են հաջող վերատպություններ ունեցող հրատարակություններով²:

¹ Իհարկե, այս դեպքում էլ աշխատությունը սպառիչ լինելու հավանություն չունի, մանավանդ որ Գլաձորի դպրոցի պատկերագրող շատ ձեռագրեր գտնվում են արտասահմանում:

² Բննվող ձեռագրի պահպանման վայրը (քաղաք, գրադարան) և համարը տեքստում նշվում են նրա անվանումից հետո, փակագծերում:

ԳԼԱՋՈՐԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԸ

XIII դարի 30-ական թվականներին, Ասիայի ուրիշ ժողովուրդների թվում, մոնղոլների լծի տակ էր նաև հայ ժողովուրդը: Հայ և վրացական ֆեոդալական ավագանին չէր կարողանում կազմակերպված դիմադրել մոնղոլական հորդաներին: Մեկ տարվա ընթացքում (1236) մոնղոլները գրավեցին մի շարք խոշոր առևտրական քաղաքներ ու ամրոցներ՝ Անին, Ղարսը, Լոռին և այլն, իսկ հետագա յոթ տարում (1236—1243) արդեն ամբողջ Հայաստանը, բացի Կիլիկյան հայկական թագավորությունից, նվաճվեց մոնղոլների կողմից: Բնակչությունն անողորմաբար ոչնչացվում էր կամ գերեվարվում, իսկ ժողովրդից զանձվող ծանր հարկերը երկիրը գրկում էին հետագա տնտեսական զարգացման ամեն մի հնարավորությունից: Հայաստանը տնտեսական ու մշակութային անկում էր ապրում: Համատարած քայքայումից համեմատաբար զերծ մնացին Հայաստանի մի քանի նահանգները, այդ թվում՝ Սյունիքը:

Սյունիքի իշխան Սմբատ Օրբելյանը, այցելելով մոնղոլների մեծ խանին և թանկարժեք ընծաներ տալով նրան, կարողացավ ինչուի իրավունք ստանալ¹: Սա նպաստեց այն

¹ Նրա կազմաձևերը Սյունիքում այժմ արդեն անմիջականորեն ենթարկվում էին մեծ խանին, և հարկերը ինքնուրույնաբար մուծվում էին գանձարան, ազատ մնալով մոնղոլ հարկահավաքներին տրվելիք տուրքերից և պետական մյուս պաշտոնյաների կամայականություններից:

քանին, որ հավաքված հարկերի մեծ մասը մնում էր Սյունիքի ներսում:

Մեքստից հետո Տարսային Օրբելյանը շարունակեց եղբոր քաղաքականությունը: Մի շարք ռազմական հաղթանակների շնորհիվ Տարսայինը կարողացավ ձեռք բերել, ինչպես պատմագիր Ստեփանոս Օրբելյանն է վկայում, մոնղոլ իշխանների հովանավորությունն ու սերը¹:

Նույնպիսի վիճակում էին նաև Պոռշյանների (Խաղբակյանների) իշխանական կալվածները Վայոց ձորում:

Պոռշ Խաղբակյանը, մասնակցելով Բաղդադ և Նիքրկերտ քաղաքների վրա մոնղոլների արշավանքներին, նույնպես օգտվում է մոնղոլական իշխանությունների հովանավորությունից: Պապաքի կառավարման (1284—1299), նրա ազգական Էաչի (1299—1317) և հետո՝ Ամիր-Հասան II-ի (մեռ. 1351 թ.) կառավարման ժամանակ Պոռշյանների կալվածները մնում են շատ թե քիչ բարենպաստ պայմաններում: Դրանով էր պայմանավորված գիտական ուժերի և ընդհանրապես Հայաստանի մյուս նահանգներից բնակչության ուժեղ ներհույր Սյունիք:

Սյունիքում, Օրբելյանների և Պոռշյանների այդ յուրօրինակ քաղաքականության շնորհիվ, տնտեսական ու մշակութային կյանքը չդադարեց, թեև անցյալի համեմատությամբ նրա զարգացման պրոցեսը զգալիորեն դանդաղեց: Այնուհանդերձ, Սյունիքը առևտրական կապեր էր պահպանում հարևան երկրների՝ Վրաստանի, Ադրբեջանի, Իրանի և այլ ժողովուրդների հետ: Երկրի ներսում՝ Հափանում, մշակվում էին պղնձի հանքավայրերը, Աջանանում սկսեցին պղինձ հալել: Կառուցվեցին մի շարք նոր ամրոցներ, դղիակներ, քարվանսարաններ, ճարտարապետական հուշակապ հուշարձաններ՝ երկհարկ եկեղեցիներ ու ընդարձակ վանքեր: Վերջիններում կենտրոնացվեց երկրի լուսավորական ու հոգևոր կյանքը: Հայ ժողովրդի մշակութային կյանքի

¹ Տե՛ս Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմություն նահանգին Միական, Թիֆլիս, 1910:

խոշորագույն օջախներից մեկը դարձավ Գլաձորի համալսարանը:

* * *

*

Հնագույն ժամանակներից Հայաստանում մեծ ուշադրություն է դարձվել երկրի հողերի կարիքների համար մարդիկ պատրաստելու գործին: Միջնադարում հայտնի ուսումնական հաստատություններ էին՝ Անիում Հովհաննես Սարկավագի (1045—1129), Նոր-Գետիկում՝ Մխիթար Գոշի (1130—1213) և այլ դպրոցներ: Երկրին մեծ թվով քաղմակողմանի կրթություն ունեցող գիտնականներ՝ վարդապետներ, կուլտուր-լուսավորական գործիչներ տված այս դպրոցների փառավոր ավանդները շարունակեց Գոշի աշակերտը՝ Վանական վարդապետը, որին հետևում է ճշմարիտ մանկավարժական և գիտական գործիչների մի ամբողջ համաստեղություն՝ Վարդան Արևելցի (Մեծ), Հովհաննես Երզնկացի, Ներսես Մշեցի (Տարոնացի), Եսայի Նչեցի, Հովհան Ռոտունցի, Գրիգոր Տաթևացի և շատ ուրիշներ: Բայց մոնղոլների տիրապետության ծանր շրջանում, հալածանքների, ավերածությունների և երկպառակությունների պայմաններում գիտնականները և ուսումնական հաստատությունները հաճախ ստիպված էին թափառական կյանք վարել: Երբեմն նույնիսկ ամենաանհրաժեշտ պայմաններից զրկված, մերկ ու սոված մարդիկ ստիպված էին իրենց գիտական և մանկավարժական գործունեության համար շրջել գյուղից գյուղ, վանքից վանք:

Այդպես, երկար թափառումներից հետո, XIII դ. վերջին տասնամյակներում Գլաձորի վանքում ապաստան է գտնում Վարդան Արևելցու դպրոցը՝ Ներսես Մշեցու գլխավորությամբ:

Ներսես Մշեցու վերաբերյալ մեզ հասած տեղեկությունները շատ աղքատ են, նրա գրական և գիտական գործունեության մասին մեզ գրեթե ոչինչ հայտնի չէ: Գիտենք միայն, որ նա սերում է Տարոնից, Մուշ քաղաքից, սո-

վորել է ս. Առաքելոց վանքում, ապա՝ Վարդան Արևելցու դպրոցում, ապրել է մինչ խոր ծերություն և վախճանվել Գլաձորում, ուր և թաղվել է 1284 թվականին¹:

Այն, որ Ներսես Մշեցին կյանքի վերջին տարիներն անց է կացրել Գլաձորում, վկայում է նրա աշակերտ Մատթեոս Կիլիկեցու մոտ պահպանված հետևյալ տեղեկությունը. «...Յետ փոխման նորա (Վարդանայ)... նստավ յաթոռ նորին և լուսափայլեաց զազգս Հայոց ուսմամբ գրոց (Ներսես) և հասեալ բարիոք ծերութեան հանգեալ... ի նոյն Վանս Գլաձորոյ»²:

Ինչպես տեսնում ենք, Ներսես Մշեցին իր վարդապետության (ուսուցչության) վերջին տարիներն անցկացրել ու մեռել է Հայաստանի մշակութային խոշոր կենտրոններից մեկում՝ Գլաձորում, ուստի Գլաձորի բարձրագույն ուսումնական հաստատության՝ համալսարանի հիմնումը իրավա-

¹ Նշանավոր հայագետ Ղևոնդ Ալիշանի «Սիսական» աշխատության մեջ Ներսես Մշեցու կենսագրության վերաբերյալ ուրիշ տեղեկություններ էլ կան, ըստ որոնց Ներսես վարդապետը, ս. Առաքելոց վանքում ուսումնառությունից հետո եղել է Քաջբերունիք գավառում, որտեղից անցել է Այրարատ՝ Վարդան Արևելցու մոտ, հետո կրկին վերադարձել է Մուշ, ս. Առաքելոց վանք և, վերջապես, 1280 թ. հաստատվել է Գլաձորում: Տե՛ս **Ղևոնդ Ալիշան**, Սիսական, Վեներիկ, 1893, էջ 131:

Ներսես Մշեցին Վարդան Արևելցու մոտ սովորել է, ինչպես ենթադրում է Գաբեգին Հովսեփյանը, այն ժամանակ, երբ Արևելցին Խոր-Վիրապում էր, այսինքն՝ 1260-ից 1269/71 թթ., կամ, թերևս, նույնիսկ ավելի վաղ: Ինքը՝ Վարդան Արևելցին տեղեկություններ ունի այն մասին, որ 1267 թ. Ներսեսն արդեն իր մոտ էր: Տե՛ս **Գաբեգին Յովսեփյան**, Խաղբակեանք կամ Պողշեանք հայոց պատմության մեջ, մասն 2, Երուսաղեմ, 1944, էջ 191 և № 1520 ձեռագիրը, էջ 116 (Մատենադարան):

² Տե՛ս նշվ. աշխ., **Ղ. Ալիշան**, էջ 131, **Գ. Հովսեփյան**, մ. 2, էջ 191, մ. 3, էջ 152 (Հավելված Բ, 59), **Լ. Խաչիկյան**, Գլաձորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները, Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ, հատ. 23, Երեվան, 1946, էջ 426:

ցիորեն կապվում է նրա անվան և գործունեության (1269/71—1284 թթ.) հետ¹:

Գլաձորը (որ կոչվում է նաև Գալաձոր, Գալիձոր, Գալիձոր կամ Աղբերց վանք) գտնվել է Պոռշյան իշխանների տիրապետության տակ, Վայոց ձորում (այժմ՝ Հայկական ՍՍՀ Եղեգնաձորի շրջան):

Գլաձորի համալսարանի պատմությունը, նրա գտնվելու կոնկրետ վայրը քիչ են հայտնի կամ անհայտ են մնացել հետազոտողներին: Իսկ այն հայտնաբերված մնացորդները, որ իբր այդ համալսարանին են, ոչ մի կերպ չեն համապատասխանում եղած տեղեկություններին: Իրավացի է Գ. Հովսեփյանը, երբ կասկածում է, թե Գլաձորին վերաբերող ավերակները շատ անցյալ են և ոչ մի ընդհանուր բան չունեն նրա հետ²: Եվ, իրոք, կասկած է հարուցում, որ Գլաձորի հռչակավոր համալսարանից կարող էին մնալ այնպիսի խոհուկ ավերակներ, ինչպիսիք պահպանվել են մինչև մեր օրերը³: Որևէ փոքրիկ եկեղեցու, ընդ որում՝ հասարակ անտաշ քարերով շարված, ավերակները հիմք չեն կարող դառնալ այն ենթադրության, թե դրանք մեծ վանքի մնացորդներ են: Ծրջակայքում վանքի ամբողջական կոմպլեքսի մնացորդներ չկան, կոմպլեքս, որի մեջ սովորաբար մտնում են եկեղեցին, դպրոցը, գրապահոցը, սեղանատունը, բազմաթիվ մենախցեր և մի շարք օժանդակ շինություններ: Կասկածներն ավելի են խորանում, երբ հարց է ծագում՝ ինչո՞վ բացատրել, որ Վայոց ձորում այդ ժամանակաշրջանում և նույնիսկ ավելի վաղ կառուցված մյուս եկեղե-

¹ Տե՛ս **Լ. Խաչիկյան**, նշվ. աշխ., էջ 426: Վարդան Արևելցու մահվան թվականը հետազոտողները չեն կարողացել ճիշտ որոշել: Ըստ որոշ աղբյուրների, այն թվագրված է 1269 (տե՛ս **Լ. Խաչիկյան**, նշվ. աշխ., էջ 425), իսկ ըստ այլ աղբյուրների՝ 1271 (տե՛ս **Գ. Յովսեփյան**, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք... մասն երկրորդ, էջ 193): Ուստի Ներսես Մշեցու ինքնուրույն մանկավարժական գործունեության սկիզբը նույնպես թվագրվում է այդ տարիներով:

² Տե՛ս **Գ. Հովսեփյան**, նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 189:

³ Տե՛ս նույն տեղում, մասն 1, Վաղարշապատ, 1928, էջ 39—40, նկ. 8:

ցիներն ու վանքերը պահպանվել են մինչև մեր օրերը, ընդ որում՝ ոչ վատ վիճակում, իսկ Գլաձորից ընդհանրապես ոչ մի հետք չի մնացել:

Դեռ Ղևոնդ Ալիշանն իր ժամանակին նկատել է, որ Գլաձորն ըստ երևույթին ուրիշ անվանում է ունեցել: Այս ենթադրությունը հիմնված է Մխիթար Սասնեցու վկայության վրա, որ այսպիսի մի արտահայտություն է պարունակել՝ «ի վանսն որ այժմ ասի Գլաձոր»¹: Մի ուրիշ գրիչի 1221 թ. ձեռագրում կարդում ենք. «Ի մեհաստանս որ կոչի **Աղբերց վանս** և մականուն Գլաձոր»: Այստեղից էլ՝ Ղ. Ալիշանի այն ենթադրությունը, որ Գլաձորի վանքը նախապես կոչվել է Աղբերց վանք²: Այս կապակցությամբ անհետաքրքիր չէ նկատել, որ Գլաձորի ժամանակակից, «Պատմությունն նահանգին Սիսական» գրքի հեղինակ Ստեփանոս Օրբելյանը ոչ մի տեղ չի հիշատակում այդ վանքի անունը՝ Գլաձոր կամ Աղբերց վանք³:

Ելնելով ողղակի ու անուղղակի տվյալներից և նրանց համադրումից մենք եկանք այն եզրակացության, որ այդ՝ միջնադարյան Հայաստանի և կոնկրետ Գլաձորի համալսարանի պատմության համար այնքան կարևոր հարցում խորապես իրավացի է Երվանդ Լալայանը: Նրա «Վաղոց ձոր կամ Դարալագեազ» աշխատության մեջ ասվում է, թե Օրթաքենդ (այժմ՝ Գլաձոր) գյուղից հյուսիս-արևելք գտնվում է XIII—XIV դդ. հռչակավոր Գալաձոր կամ Գլաձոր վանքը, որ հետագայում սկսել է կոչվել Կարավանք⁴: Նույն աշխատության մեջ, այնուհետև, Ե. Լալայանը խոսում է այն մասին, որ Կարավանքը հույն Թանատ վանքն է, որ կա-

¹ Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 130:

² Տե՛ս հույն տեղում:

³ Տե՛ս Ստեփաննոս Օրբելյան, նշվ. աշխ:

⁴ Տե՛ս Ե. Լալայան, Շարուր-Դարալագեազի գավառ, Վաղոց ձոր կամ Դարալագեազ, «Ազգագրական հանդես», 12 գիրք, 1904, Թիֆլիս, 1905, էջ 271:

նուցվել է XIII դարում և ուր թաղված է 735 թ. Մոզե գյուղում տանջամահ արված Ստեփանոս եպիսկոպոսը¹:

Թե ի՞նչ աղբյուրների վրա է հիմնվել Ե. Լալայանը, Գլաձորը նույնացնելով Կարավանքի, ալսինքն՝ Թանատի հետ, ցավոք, մնում է անհայտ: Ծիշտ է, Ստ. Օրբելյանի մոտ հիշատակություն կա այն մասին, թե մի կնոջ ձեռքով սպանված եպիսկոպոս Սյունեցին թաղվել է Թանատ վանքում², բայց այդ դեռևս բավարար չէ Թանատի և Գլաձորի նույնացման համար: Սակայն կա մի վկայություն, որի շնորհիվ կարելի է որոշել Գլաձորի տեղը: Այն պահպանվել է 1283—1284 թթ. ժողովածուի հիշատակարանում, ուր Մատթեոս Կիլիկեցին գրում է.

«...Եկեալ յայս գաւառի,
որում անուն Վայ ձոր,
հուպ ի շիրիսն Սիւնեցի,
ի յԱղբերց վանս մեհաստանի,
յերկրորդ Աթէնս պանծալի,
առ ոտքս հար մեր Ներսէսի
ևս թաքունաց վարդապետի³,
հասեալ ի ծայրս իմաստ բանի...»⁴:

Բերված վկայությունից պարզ է, որ խոսքը Աղբերց վանքի, ալսինքն՝ Գլաձորի մասին է, որն է «յերկրորդ Աթենս պանծալի»⁵, ուր և գտնվում է նահատակ եպիսկոպոս Ստեփանոս Սյունեցու գերեզմանը: Ուստի Գլաձորը հաճախ

¹ Տե՛ս Ե. Լալայան, նշվ. աշխ., էջ 267:

² Տե՛ս Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., գլ. ԼԱ և ԿԲ:

³ «Թաքունաց վարդապետը» կամ ավելի հաճախ՝ «վարդապետաց վարդապետը» այն ժամանակ ուսումնական հաստատության գլխավորի սովորական անվանումն էր:

⁴ **Յակովբոս Տաշեան**, Յուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի վիեննա, 1895, էջ 1039, **Ղ. Ալիշան**, Սիսական, էջ 130, **Գ. Յովսեփեան**, Խաղբակեանք կամ Պողեանք..., մասն 2, էջ 205—206:

⁵ Ժամանակակիցներն արդեն էին կոչում Գլաձորի համալսարանը:

անվանել է «Ի վանս Գլաձոր Ս. Ստեփանոսի»¹: Այդպիսով, ստացվում է այն «սխեման», որ հետևում է Ե. Լալայանի հաղորդումից՝ Գլաձոր—Թանատ (Կարավանք) = Աղբերց վանք, այսինքն՝ կրկին Գլաձոր: Եվ իրոք, կասկած չկա, որ Գլաձորը նույն հայտնի Թանատ վանքն է: Թանատ վանքի սահմանները որոշող տվյալները համեմատելով, կարելի է նկատել, որ այդ նույն տվյալները վերաբերում են նաև Գլաձորին: Այսպես, Ղ. Ալիշանն ասում է, որ Գլաձորը սահմանակից է Եկեղյաց ձորին²: Ըստ Ստ. Օրբելյանի, ինչպես նաև ըստ Գ. Հովսեփյանի, Թանատ-Կարավանքը նույնպես գտնվել է Եկեղյաց ձորի մոտ³:

Կա մի այլ, ոչ պակաս հետաքրքիր վկայություն: Գ. Հովսեփյանը, խոսելով Գլաձորի մասին, նշում է, որ այն գտնվում է իշխան Պողոս Արկղունքի պալատից՝ «դարպասից» ոչ հեռու⁴, իսկ Ե. Լալայանի մոտ այդ պալատի մնացորդները գտնվում են Բաշքենդ գյուղի (որ նույնացվում է Արկղունքի հետ)⁵ ծայրամասում, այսինքն՝ դարձյալ Թանատ վանքից ոչ հեռու⁶:

Թանատի ծաղկման, աշխույժ կենսագործունեության ժամանակաշրջանը, որ հայտնի է մեզ այդ վանքի արձանագրություններից, նույնպես համընկնում է Գլաձորի համալսարանի գոյության ժամանակաշրջանի հետ⁷:

¹ Այդ եպիսկոպոսի անունով է կոչվել Թանատի վանքի եկեղեցին, ինքը՝ «յարկ Սրբուն Ստեփանոսի», «սուրբ Ստեփանոսի գերեզման»: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պողոսյանք..., մասն 1, էջ 119:

² Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 130:

³ Տե՛ս Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., գլ. Ծ, էջ 259, Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 115:

⁴ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 196:

⁵ Նույն տեղում, մասն 1, էջ 115:

⁶ Տե՛ս Ե. Լալայան, Շարուր-Դարավագեազի գավառ..., էջ 270:

⁷ Տե՛ս «Материалы по археологии Кавказа», թող. 13, Պ. Ս. Պավարովայի և Խ. Ի. Վուչուկ-Խոնենտովայի խմբագրությամբ, Մոսկվա, 1916, էջ 134: Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պողոսյանք, մասն 1, էջ 175:

Այժմ, երբ պարզ է, որ Գլաձորն ու Թանատը նույն վանքի անվանումներն են, զարմանալի չի թվում այն երեւոյթը, որի առիթով աղոյես իրավացիորեն տարակուսում է Գ. Հովսեփյանը: «Խաղբակյանք կամ Պողոշյանք հայոց պատմության մեջ» գրքի երկրորդ մասում, Թանատ վանքին հաստով նվիրված գլխում անհավանական է համարվում այն, որ հարուստ արձանագրություններ ունեցող վանքը, ուր կային «վարդապետներ», ղեկավարներ, XIII դարի կեսից մինչև XIV դարի կեսը այդքան անգործունյա մնար ձեռագիր արվեստում: Եվ իրոք, բացի երկու-երեք ձեռագրից, մեզ չեն հասել ուրիշները, որոնց մեջ հիշատակված լինէր, որ դրանք ստեղծվել են Թանատ վանքում: Դա շատ հասկանալի է, քանի որ այդ վանքի բազմաթիվ ձեռագրեր արձանագրված են նրա համալսարանի՝ Գլաձորի անունով:

Այսպիսով, այժմ մեզ հայտնի Թանատ վանքը XIII—XIV դարերի համալսարանի գոյության ժամանակաշրջանում (և հետո) հայտնի է եղել Գլաձոր կամ Աղբերց անունով (ներդիր): Ուստի, չվիճարկելով այդ կարծիքը, մենք միաժամանակ հակված ենք մտածելու, որ Գլաձորի հնագույն և հիմնական անվանումը եղել է ոչ թե Աղբերց, ինչպես ենթադրում է Ղ. Ալիշանը, այլ Թանատ:

Զարգացած տնտեսություն ունեցող, բազմամարդ ու հարուստ Թանատ վանքում, դեռ մինչև համալսարանի հաստատումը, գոյություն է ունեցել կրոնավորների միաբանություն, հոգևոր եռուն կյանք, և այդ վանքը եղել է նշանավոր հոգևոր կենտրոն, որի միաբանությունը տվել է գիտնական՝ «անհաղթ փիլիսոփա»²: Համալսարանն էլ իր Գլաձոր անունը ստացել է, ամենայն հավանականությամբ, Ներսես Մշեցու վարդապետության (ղեկավարության) օրոք:

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 175:

² «Փիլիսոփա» տերմինը միջնադարյան Հայաստանում, իր հիմնական իմաստից զատ, ունեցել է նաև երգչի, երաժշտի նշանակություն: Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակյանք կամ Պողոշեանք..., մասն 2, էջ 159:

Այդ անվանումը, մեր կարծիքով, կապված չէ սոսկ տեղանքի «Գալլի ձոր» («Գլաձոր») անվան հետ, որի մոտակայքում էր Թանատ վանքը: Այն, ինչպես երևում է, ծագել է Մուշում (Տարոնի գավառ) գտնվող ա. Առաքելոց վանքին առընթեր դպրոցից, որ նույնպես կոչվել է «Գլաձոր»¹, ուր Ներսես Մշեցին իր սկզբնական կրթությունն է ստացել²:

Այլ կերպ ասած, Ներսես Մշեցին կարող էր Թանատ վանքին կից դպրոցն այդպես անվանել ի հիշատակ իր հայրենիքում՝ Տարոնում եղած դպրոցի:

Համալսարանի արագ աճն ու լայն ժողովրդականությունը, ամենայն հավանականությամբ, հետզհետե Գլաձորին առաջատար դեր են վերապահել Թանատ վանքում, որը ըստ երևույթին արտահայտվել է նաև այն բանում, որ համալսարանի անունը տարածում է գտել որպես Թանատ վանքի անվանում:

Թանատ վանքը, որի անվան տակ այնքան երկար ժամանակ թաքնված է մնացել հնագույն Գլաձորի համալսարանը, իր ժամանակին եղել է երկրի հանրահայտ հոգևոր կենտրոններից մեկը³:

¹ Այս առիթով Ներսես Սարգսյանի մոտ կա հետևյալը. «Մենաստան Առաքելոց կոչի և Գլաձորոյ վանք, թերևս վասն խորանդունդ ձորոյն որ ի յաջմե Մենաստանին», տե՛ս «Տեղեկագրութիւնք ի Փոքր և ի Մեծ Հայս», Վեներտիկ, 1862, էջ 236:

² Տե՛ս Ալիշան, Սիսական, էջ 131:

³ Ի դեպ նկատենք, որ մի շարք հետազոտողներ, սխառ Ղ. Ալիշանից, այս վանքը շփոթում են նույնանուն Թանատ վանքի հետ, որ գրտնըվել է իշխան Օրբելյանների տերիտորիայում, փոքր-ինչ հյուսիս ջնկած Տաթևից: Պատմագիր Ստ. Օրբելյանը, եկեղեցիներն ու վանքերը թվարկելիս, այս վանքը հիշատակում է առաջինների թվում, Տաթևի վանքից հետո: Օրբելյանը Վայոց ձորի Թանատ վանքը, որպես Թանատ, հիշատակում է իր աշխատության մեջ Հերմոն վանքից հետո: Տե՛ս նրա «Պատմութիւն նահանգին Սիսական», գլ. ԿԲ, էջ 338, 340, ինչպես նաև Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 119, Թ. Խ. Հակոբյան, Հայաստանի պատմական աշխարհագրություն, նյութեր, պրակ 2, Երևան, 1952, էջ 143 և այլն:

Վանքը «Կարավանք» անունն ստացել է համեմատաբար ավելի ուշ, XIX դարում, տեղական (աղբրեշանցի) բնակչության կողմից («Կարավանքը» թարգմանաբար նշանակում է «Սև վանք»): Գարեգին Հովսեփյանն այդ անվանումը բխեցնում է ոչ վանքի քարի գույնից՝ մուգ գույնի տուֆ, որ ժամանակի ընթացքում դարձել է միանգամայն սև (ինչպես վարվում են Ղ. Ալիշանը, Ե. Լալայանը, և այլոք)¹. Այս կարծիքով, «Կարավանքը» ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ «Քարեվանքի» աղավաղումը²: Այս կարծիքը որոշ հիմք ունի, որովհետև համանման անվանում հանդիպում է պատմագիր Ստ. Օրբելյանի աշխատության մեջ³, որի վրա էլ հենվում է Գ. Հովսեփյանը:

Թանառ վանքը հիմնվել է VII—VIII դդ.: Այդ ժամանակվանից գրեթե ոչինչ չի պահպանվել, մնացել են միայն եկեղեցու մնացորդները, որ կառուցվել է իբր 1273 թ., իշխան Պողոսի և նրա որդիների ձեռքով որպես ս. Ստեփանոսի «մենաստան»՝ Պողոսի նախահորը փառաքանելու համար, իսկ եկեղեցուն հարող մատուռը (հյուսիսային կողմից) թվագրվում է 1279-ով⁴: Եղել է մի այլ՝ երրորդ շինություն հարավային մասում, որից մնացել են միայն աննշան հետքեր⁵: Մեր կարծիքով, եկեղեցին կառուցվել է փոքր-ինչ ավելի վաղ՝ 1250—1260 թթ.⁶:

¹ Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 119, Ե. Լալայան, Ծարոյ-Դարապազեազի գավառ, էջ 267, «Материалы по археологии Кавказа», թղ. 13, էջ 125 և այլն:

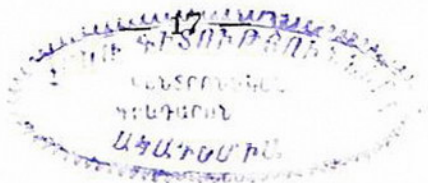
² Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբաշկյանք կամ Պողոսյանք..., մասն 1, էջ 115:

³ Տե՛ս Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., գլ. Ծ, էջ 259:

⁴ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 118:

⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 124:

⁶ Ի դեպ, եկեղեցու թվագրման հարցը կարող է ամենամանրագին ստուգման, քանի որ եղած տեղեկությունները բացահայտորեն հակասական են: Եթե եկեղեցին կառուցվել է 1273 թ., ապա ինչո՞վ բացատրել այն, որ նրա պատերին կան ավելի վաղ արված արձանագրություններ (1251): Ընդ որում, այդ արձանագրություններն իրենց բնույթով խոսում են, մեր կարծիքով, այն մասին, որ դրանք չէին կարող ավելի ուշ արված



Առանց իմանալու Գլաձորի ճիշտ տեղը, անհնար է որոշել նաև համալսարանի նկատմամբ Պոռոշյան իշխանների հովանավորության բնույթը¹: Մի շարք ձեռագրերից հայտնի է, որ նրանք հովանավորել են Գլաձորի համալսարանը, իսկ 1328 թ. ձեռագրի հիշատակարանում Պոռոշյանները կոչվել են «տէր եւ իշխեցող սուրբ մենարանիս եւ տանս դպրոցական ժողովելոց»²:

Անկասկած, Թանատ վանքն ու Գլաձորի համալսարանը տնտեսական մեծ օգնություն էին ստանում ինչպես իրենց անմիջական հովանավորներից, այնպես էլ ուրիշներից: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև համալսարանը պետք է նյութական հիմք ունենար մեծաթիվ սաներին պահելու համար: Եվ իրոք, ինչպես երևում է ս. Ստեփանոսի եկեղեցու և մատուռի պատերին եղած բազմաթիվ արձանագրություններից³, Թանատ-Գլաձորի վանքը մեծ կալվածներ ուներ: Նվիրատվություն անողները գլխավորապես Պոռոշյան գերդաստանի անդամներն էին՝ հռչակալոր Պոռոշի գավալներն ու թոռները: Պոռոշյաններից բացի, վանքին նվիրատվություններ էին անում նաև Օրբելյանները և ուրիշ նշանավոր անձինք: Ինչպես երևում է արձանագրություններից, նվիրատվությունները մեծ էին ու բազմազան: Թանատ-Գլա-

լինել: Ուստի մենք սխալ ենք համարում մի շարք հեղինակների կարծիքը, թե ս. Ստեփանոսի եկեղեցին կառուցվել է 1273 թ.: Տե՛ս **Քաջբերունի**, Ծանապարհորդական նկատողութիւնք, «Արարատ» հանդես, Վաղարշապատ, 1889, փետրվար, էջ 102. «Материалы по археологии Кавказа», թող. 13, էջ 126, **Գ. Հովսեփյան**, Խաղբակյանք կամ Պոռոշյանք..., մասն 1, էջ 117 և այլն:

¹ Տե՛ս **Գ. Յովսեփեան**, Խաղբակեանք կամ Պոռոշեանք..., մասն 2, էջ 196:

² Նույն տեղում, էջ 197. տե՛ս նաև մասն 1, էջ 199—200 և մասն 3, Նիւ Եոքք, 1942/3, Հավել. Բ, 24, ինչպես նաև **Ղ. Սլիշան**, Սիսական, էջ 133:

³ Տե՛ս **Ղ. Սլիշան**, Սիսական, էջ 90—205 («Վաղոց կամ Եղեգեաց ձոր»), **Ե. Լալայան**, Վաղոց ձոր (նշանավոր վանքեր), «Ազգագրական հանդես», 26 գիրք, Թիֆլիս, 1917, **Գ. Հովսեփյան**, նշվ. աշխ., մասն 3, «Материалы по археологии Кавказа», թող. 13 և այլն:

ձորին նվիրում էին վարելահողեր, խաղողի այգիներ, դաստակերտեր, ամառանոցներ և այլն, ինչպես սովորաբար բոլոր խոշոր վանքերին, մանավանդ մոնղոլական տիրապետության օրոք: Այս նվիրաբերումներից զատ, վանքը նպաստավորվում էր նաև դրամով (ոսկով): Իսկ վանքի սպասավորները, ի նշան գոհության, նվիրատուներին պատարագ էին մատուցանում: Հողերի շահագործումն ու դրամական նպաստը, ինչ խոսք, բավարարում էին համալսարանի բազմաթիվ սաներին ու վանքի միաբանությունը պահելու համար:

Այսպիսով, Թանատ վանքի արձանագրությունների առատության շնորհիվ պարզելով Գլաձորի ճիշտ տեղը, միաժամանակ պարզ է դառնում նաև այդ նշանավոր հոգևոր կենտրոնի տնտեսական կյանքի պատկերը:

Գլաձորի համալսարանը, բնականաբար, պետք է գրավեր հալ ժողովրդի անցյալ դպրոցական կյանքը հետազոտողների ուշադրությունը: Հենց Գլաձորի համալսարանում էր գործում Վարդան Արևելցու դպրոցը՝ Ներսես Մշեցու գլխավորությամբ, որ մինչ այդ թափառում էր տեղից տեղ՝ իր համար կայուն ապաստան չգտնելով:

Թանատ-Գլաձորի վանքը, Կեչարույքի, Գեղարդի (Այրիվանք) և մյուսների նման, սովորական վանք չէր, որոնցում նույնպես վարդապետներ ու աշակերտներ կային, այլ քարձրագույն հատուկ դպրոց էր՝ համալսարան:

Գլաձորի համալսարանի վերաբերյալ ամենավաղ տեղեկությունները գտնում ենք 1280 թվականին գրված մի ձեռագրում: Նրա պատվիրատուն էր «մեծն ճարտասան Ներսեսը»: Զեռագիրն ունի հետաքրքիր հավելագրում՝ «զնուսատ ոգիս Եսայի հետեռող եւ աշակերտ մք. առնն Ածյ Ներս.վրի»¹, որ արդեն ավելացված է Ներսես Մշեցու աշակերտ ու հետևորդ Եսայի Նշեցու ձեռքով: Վերջինս փոխաբիանց իր ուսուցչին, կանգնեց համալսարանի գլուխ:

Եսայի Նշեցին աստունցի էր, ծնվել էր Նիշ ավանում:

¹ Տե՛ս № 1097 ձեռագիրը (Մատենադարան), էջ 6բ:

Նրա ծննդյան ճիշտ թվականը հայտնի չէ, բայց մի շարք տեղեկությունների հիման վրա կարելի է մոտավորապես 1248—1253 թվականները համարել¹:

Եսայի Նշեցին ճախապես սովորել է Վարդան Արևելցու մոտ, ապա, նրա մահվանից հետո, ուսումնառությունը շարունակել է Ներսես Մշեցու մոտ: Եսայի Նշեցին մեռել է 89—94 տարեկան հասակում, 1342 թվականին²:

Ներսես Մշեցու մահվանից հետո, 1284 թվականին, Եսայի Նշեցին Գլաձորի համալսարանը ղեկավարեց մինչև իր մահը, գրեթե 60 տարի: Նրա օրոք Գլաձորի բարձրագույն ուսումնական հաստատությունը՝ «Վարդապետարանը», որպես գիտական մտքի կենտրոն, մեծ հռչակ է ձեռք բերում:

Այն մասին, թե որքան հայտնի է եղել Գլաձորի համալսարանը, կարելի է իմանալ ժամանակակիցների վկայություններից: Այսպես, գրիչ Մատթեոս Կիլիկեցին 1284 թվականին անվանում է այն «յերկրորդ Աթենս պանծալի», Տիրատուր Կիլիկեցին 1302 թվականին՝ «մեծ դպրատուն», Մխիթար Երզնկացին 1314 թվականին գրում է՝ «մայրն իմաստից Գլաձոր», Հակոբ Թագորցին 1318 թվականին անվանում է՝ «մայրաքաղաք ամենայն իմաստից», իսկ գրիչ Կյուրեղը 1321 թվականին հայտնում է՝ «հռչակատր, սուրբ մեհաստան համալսարան», և այլն:

Հետաքրքիր են ժամանակակիցների կարծիքները համալսարանի ուսուցիչների վերաբերյալ: Վարդապետ Ներ-

¹ Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Գլաձորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները, էջ 426—427:

² Ըստ Մինաս Ամդեցու, Եսայի Նշեցին մեռել է 1342 թ., տե՛ս Գ. Յովետիկեան, Խաղբակեանք կամ Պողեանք..., մասն 2, էջ 279, Մ. Օրմանյանի մոտ Եսայի Նշեցու մահվան թվականը 1333-ն է, տե՛ս Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանեան, Ազգապատում, Հայ ուղղափառ եկեղեցույ անցքերը սկիզբէն մինչև մեր օրերը յարակից ազգային պարագաներով պատմումս, Կոստանդնուպոլիս, 1912, մասն երկրորդ, էջ 1800: Ըստ Լ. Խաչիկյանի, առավել հավանական է 1342 թվականը, տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Գլաձորյան համալսարանը..., էջ 427:

սես Մշեցուն անվանում են «մեծ հոեւոր», «ամենագով վարդապետ», «Արդիւնակատար վարդապետ»: Եսայի Նշեցու մասին ավելի մեծ գովեստով են խոսում: Այսպես, նրան անվանում են «սնչալո» հոեւոր», «հոգեհամնար, գերիմաստ րաբունապետ և հայր հոգևոր», «քաղցրահամնար փիլիսոփայ և քանիքուն ու տիեզերալոյս րաբունապետ», «մեծ րաբունապետ բոլոր Հայաստանեայց» կամ թե՛ «լուսաւոր այր Աստուծոյ», «մեծ տփեսաոս». Ստեփանոս Օրբելյան պատմիչը նրան անվանել է «յիսուսական համալսարանացն պետ», «դպրապետ անճառ դպրոցացն», «համակ դիւան անհասական խորոցն», իսկ համալսարանի ղեկավարության գծով Եսայի Նշեցու մերձավոր օգնական Դավիթ վարդապետին անվանել են «եռամեծն Դավիթ» և այլն: Եվ իրոք, համալսարանի հիմնադիրները՝ Ներսես Մշեցին և, մասնավորապես, Եսայի Նշեցին իրենց դարաշրջանի խոշորագույն գործիչներն են եղել: Գլաճորի համալսարանի ղեկավարի՝ Եսայի Նշեցու մեծ հեղինակության փայլուն վկայությունը կարող է լինել թեկուզ այն փաստը, որ իշխանների, կաթողիկոսների, եպիսկոպոսների անունների հետ մեկտեղ նրա անունն էլ է դարձել մի ամբողջ դարաշրջանի ժամանակագրական որոշիչը¹:

Եսայի Նշեցին եղել է խոշոր գիտնական, իմացել է մի քանի լեզու, քաջատեղյակ է եղել հին հունական հեղինակների՝ Արիստոտել, Պլատոն և ուրիշներ:

Եսայի Նշեցու գործունեությունը, ինչպես ճիշտ նկատել է Գ. Հովսեփյանը², ընդգրկում է հետևյալ բնագավառները՝ եկեղեցական, մանկավարժական և գիտական-գրական:

Եսայի Նշեցու եկեղեցական գործունեությունը սերտորեն կապված է եղել կաթողիկոսների՝ «ունիթոռների» շարժման դեմ մղվող պայքարին, շարժում, որ լայն ծավալ էր

¹ Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 201:

² Նույն տեղում, էջ 209:

ստացել XIII դարում Կիլիկիայում, իսկ XIV դարի 20-ական թվականներից՝ նաև Մեծ Հայքում:

Հոգևորականությունը ստիպված էր ոչ միայն պայքար մղել ունիթոռության գլուխ կանգնած կաթոլիկների՝ եպիսկոպոսների ու իշխանների դեմ, այլև ամեն կերպ ժողովրդին նախագոյացնել նրան սպառնացող վտանգից: Երկրում քարոզում էին կաթոլիկ եկեղեցականները, որոնք իրենց գործունեությունն աշխուժացնելու նպատակով կաթոլիկ արքեպիսկոպոսի արքունիատը Սուլթանիայից (Իրան) տեղափոխել էին հայերին ավելի մոտ՝ Նախջալվան (Նախիջևան) քաղաքը¹: Վերահաս վտանգը շատ մեծ էր: Կաթոլիկության դեմ գաղափարական պայքարը գլխավորում էր Գլաձորի համալսարանը՝ Եսայի Նչեցու ղեկավարությամբ, որ գործում էր Ստեփանոս Օրբելյանի, Դավիթի, Մխիթար Սասնեցու և ուրիշ նշանավոր գիտնականների հետ մեկտեղ: «Հաւանիմք մեք ընդ հարսն ի դժոխս իջանել եւ ոչ ընդ հոռոմոց յերկինս ելանել»²,—հայտարարում էր պատմագիր Ստ. Օրբելյանը³:

Գարեգին Հովսեփյանն ընդհանուր առմամբ իրավացի է՝ Եսայի Նչեցու և նրա համալսարանի գործունեությունը կապելով ունիթոռների դեմ մղվող պայքարին⁴: Գլաձորի համալսարանի դերը մեծ էր կաթոլիկության դեմ մղվող պայքարում, և այն փոքր նշանակություն չի ունեցել հայ մշակույթի անկախությունն ու ինքնուրույնությունը պահպանելու գործում:

Թշնամու գաղափարախոսության դեմ պայքարելու համար բավական չէր հենվել միայն սուրբ գրքի վրա, այլ անհրաժեշտ էր զինվել նորագույն միջոցներով, ինչ-որ հակառակորդը, այսինքն՝ փիլիսոփայությամբ, բնական գիտու-

¹ Տե՛ս Մ. Օրմանեան, Ազգապատում, մասն 2, էջ 1800—1801:

² Այսինքն՝ Հոռոմի եկեղեցու կողմնակիցը լինել:

³ Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., հատ. Գ, էջ ԺԹ:

⁴ Տե՛ս նույն տեղում, մասն 2, էջ 267:

թյուններով և այլն: Այս առումով Եսայի Նչեցու և համալսարանի կատարած աշխատանքը խիստ նշանակալից է: Հետագայում, Եսայի Նչեցու մահվանից հետո, այդ պայքարը հաջողությամբ շարունակեց Հովհան Ռրոտնեցին՝ իր աշակերտ Գրիգոր Տաթևացու հետ մեկտեղ:

Եսայի Նչեցու գիտական-գրական գործունեությունը սերտորեն կապված էր ինչպես եկեղեցական, այնպես էլ դպրոցական կյանքին: Նա գրել է լեզվաբանական, աստվածաբանական-փիլիսոփայական բովանդակություն ունեցող շատ աշխատություններ¹: Սրանցից շատերը հավաքական բնույթ ունեն, կարևոր են մեջբերված տեղեկություններով՝ հունական և սիրիական գրականության բազմաթիվ սկզբնաղբյուրներով, որոնց մի մասի բնագրերը կորել են: Ուստի այդ սկզբնաղբյուրների թարգմանությունները բացառիկ արժեք են ներկայացնում: Այսպես, կարելի է ասել, որ Հովհան Ոսկեբերանի և Կիրիլ Ալեքսանդրացու ստեղծագործությունները կորստից փրկվել են Եսայի Նչեցու պահպանված թարգմանությունների շնորհիվ²: Այս աշխատություններում հաճախ են հիշատակվում նաև այնպիսի հեղինակների անուններ, որոնք մինչև օրս անհայտ են գիտությանը:

Եսայի Նչեցու աստվածաբանական-փիլիսոփայական բնույթի աշխատությունները ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև գիտության այլ ճյուղերին վերաբերող տեղեկություններով: Այսպես, այդ գործերում բազմաթիվ տերմիններ ու բացատրություններ կան ճարտարապետության, ամրոցների, զենքերի, հագուստների, ժողովրդական հավատալիքների և այլնի վերաբերյալ:

¹ «Մեկնութիւն Եզեկիէլի մարգարէի», «Մեկնութիւն քերականի», «Դիոնէսիոս Արիսպագացու յաղագս քահանութեան լուծմունքք», «Լուծմունք Եսայեայ մարգարէութեան», «Բան վասն կարգաց եկեղեցոյ և ժամասացութեան», բազմաթիվ ճառեր, ճամակներ, ուղերձներ և այլն:

² Այս եզակի երկերը հայտնագործել է Գ. Հովսեփյանը 1917 թ.: Տե՛ս նրա «Խաղբակեանք կամ Պողեանք...», մասն 2, էջ 269, ինչպես նաև «Արարատ» հանդեսը, 1917, էջ 193:

Եսայի Նչեցին հսկայական ուշադրություն է նվիրել նաև գործուն կուլտուր-քաղաքական գործիչներ պատրաստելուն, որոնց կարիքն այնքան զգուս էր երկիրը մոնոպոլների տիրապետության ծանր տարիներին:

Բարձրագույն կրթություն ստանալ ցանկացողները Գլաձորի համալսարան էին գալիս ոչ միայն բուն Հայաստանի տարբեր ծայրերից, այլև հեռավոր կիլիկյան հայկական թագավորությունից:

Գլաձորի համալսարանում կամ, ինչպես հաճախ անվանում էին, «հայոց դպրանոցում» «ուսանողները» 6—12 տարվա ընթացքում սովորում էին տարբեր գիտություններ:

Թե կոնկրետ ի՛նչ էր դասավանդվում Գլաձորի համալսարանում՝ ստույգ հայտնի չէ: Սակայն Տաթևի բարձրագույն դպրոցի վերաբերյալ եղած տեղեկությունների հիման վրա կարելի է պատկերացում կազմել այդ հարցի մասին, քանի որ երբ համալսարանը Գլաձորից տեղափոխվեց Տաթև, վերջինս ընդօրինակեց Գլաձորի ուսուցման ծրագիրը¹:

Տաթևի համալսարանում, որ կազմված էր երեք բաժանմունքից՝ «ֆակուլտետներից» (1—աստվածաբանություն և փիլիսոփայություն, 2—գրչության և նկարչության արվեստներ, 3—երաժշտության և նոտագրության), բացի աստվածաբանությունից ու փիլիսոփայությունից, ուսուցանում էին բնագիտություն, մաթեմատիկա, տիեզերագիտություն, բժշկություն, անատոմիա, պատմություն, ճարտարապետություն և ուրիշ առարկաներ:

Գլաձորում, որ կալին հատուկ նկարչական արվեստանոց ու գրչատներ, ծաղկում էր և նկարչությունը: Զեռագրերի հիշատակարաններում մի շարք ցուցումներ կան այն մասին, որ այս կամ այն ծաղկողը սովորել է այսինչ-այսինչ վարպետի մոտ: Այսպես, 1334 թ. ձեռագրից (Մատենադարան, № 1379) իմանում ենք, որ նկարիչ Թորոս Տարոնա-

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռչեանք..., մասն 2, էջ 280:

ցու մոտ սովորել են Հովհաննէսն ու Գրիգորէսը, իսկ 1314—1358 թթ. ձեռագրի հիշատակարանից (Մատենադարան, № 6230) հայտնի է դատնում, որ Գլաձորի այդ սուաջատար վարպետի աշակերտն է եղել նաև մանրանկարիչ Ավագը:

Համալսարանն ավարտելիս «ուսանողները» գրում էին գիտական աշխատանքներ, պաշտպանում էին ավարտական ատենախոսություններ: Մինչև պաշտպանությունը նրանք պետք է ավարտական քննություններ հանձնեին գիտական հատուկ հանձնաժողովին, որից հետո արժանանում էին վարդապետի գիտական աստիճանի և ստանում համապատասխան իրավունք՝ «սաղմոսել, վարդապետել և յայտնել զբանս աստուածայինս, ի լեզուս խօսել և թարգմանութիւնս առնել առ ի շինութիւն եղբարց և ի կատարումն եկեղեցոյ»¹:

Գլաձորում ուսուցման գործի բարձր դրվածքի մասին են վկայում ավարտական ատենախոսությունները²: Դրանք, ճիշտ է, մեծ մասամբ քարոզներ էին (օրինակ, «Ահեղ դատաւտանի» մասին և այլն), բայց, չնայած կրոնական թեմատիկային, աշխատանքները գրվում էին օրինակելի և գեղարվեստական բարձր լեզվով, ուր նույնիսկ ամենավերացական գաղափարները շարադրվում էին կոնկրետ ու ռեալ, համեմատությունների համար օրինակներ քաղելով իրական կյանքից³:

Գլաձորի համալսարանում լուրջ ուշադրություն էր դարձվում սաների քարոզչական պատրաստականությանը: Նրանց մեջ սերմանում էին հետաքրքիր ու հրապուրիչ քարոզի հմտություն: Այդ նպատակով գրվում էին և՛ հոդված-

¹ Մեջբերումն արված է Լ. Խաչիկյանի «Գլաձորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները» հոդվածից, էջ 436. «Գիրք գաւազան տալոյ աշակերտացն ճշմարիտ բանին. յօրինեալ սրբոյն Գրիգորի Տաթևացոյ...», Մաշտոց ձեռնադրութեան, Վաղարշապատ, 1876, էջ 111:

² Մանրամասնությունները տե՛ս Լ. Խաչիկյանի նշված հոդվածում:

³ Տե՛ս Լ. Խաչիկյանի նշված հոդվածը, էջ 447:

ներ, և՛ տրակտատներ¹, լիովին գիտակցելով, որ լավ քարոզը լավ հակահարված է կաթոլիկությանը:

Ավարտական աշխատանքների բնորոշ կողմերից մեկն էլ այն էր, որ նրանց մեջ արտացոլվում էր «փիլիսոփայական» խորհրդածությունների մեծ սերը: Այսպես, աշխատանքներից մեկում, այն ժամանակվա գիտական դիրքերից, «արվեստ» հասկացությանը տրվում է հետաքրքիր բնորոշում, գրեթե այնպես, ինչպես տալիս է Դիոնիսիոս Թրակիացին. «Արուեստ է գումարումն հաաքման յառաջակիրթ արանց, զոր գտեալ և կրթեալ փորձիւ թողին այնոցիկ, որ զկնի գալոց էին»², «վասն պիտանացու ինչ իրաց և կարեաց աշխարհայնոց» լրացումով³:

Սրա իմաստն այն է, որ, ինչպես բացատրում է Ն. Ադոնցը, արվեստները ծագում և զարգանում են գիտելիքների կուտակման ճանապարհով, փոխանցվելով սերնդե-սերունդ⁴:

Հաճախ այդ աշխատանքներում իր ժամանակի համար շատ առաջադեմ մտքեր և բնության ու կենսաաշխարհի բազմազանության պատճառները բացատրող օրինակներ կան. «Արար աստուած գերկինս և զհրեշտակս, զլոյս և զերկիր և զջուր և զհուր և զադ, արարածք մեծամեծք և գլխաւորագոյնք, իսկ այլ արարծքդ ծայրք են և ծնունդք ի սոցանէ յառաջ եկեալք և շարախառնեալք ի զանազան կերպս և ի տեսակս, որպէս հուր, զի ծնադ և լուսո և ցուցիչ բնութեան նորա, զի առանց հրոյ լոյս ոչ երևի. և երկիր ծնադ և ջրոյ և աւդո և պատճառ գոյացութեան նոցա...»⁵:

Գլածորում, ինչպես և լուսավորության ուրիշ կենտրոններում, Վալերի Բոյուսովի խոսքերով ասած, «...գրվում էին

¹ Նման աշխատանքների մասին, ինչպես «Վասն քարոզի և քարոզչաց», որ վերնագրել է Լ. Խաչիկյանը, տե՛ս «Գլածորյան համալսարանը...» հոդվածը:

² Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Птг., 1915, էջ CXXIII—CXXIV.

³ Տե՛ս Լ. Խաչիկյանի նշված հոդվածը, էջ 448—449:

⁴ Տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ CXXIV:

⁵ Լ. Խաչիկյանի նշված հոդվածը, էջ 449:

նաև գիտական գործեր, թարգմանություններ էին արվում այլ լեզուներից... արվում էին հին հուշարձանների մեկնաբանություններ, արտագրվում անցյալի նշանավոր գործեր. ընդհանրապես գրական կյանքը չմեռավ՝ չնայած արտաքին ամեն տեսակ հարվածներին, ապացուցելով, որ կենդանի է հալ ժողովրդի ոգին»¹:

Միայն Եսայի Նչեցու ղեկավարությամբ, 58 տարվա ընթացքում, համալսարանում սովորել, վարդապետի գիտական աստիճան են ստացել և եկեղեցական-քաղաքական ու գրական-գիտական ասպարեզ ելել սովելի քան 360 մարդ²:

Համալսարանը տվել է մի շարք նշանավոր մտածողներ, բանաստեղծներ, մանկավարժներ, հիանալի գրիչներ ու ծաղկողներ: Բավական է հիշել գիտնականներ և փիլիսոփաներ Հովհան Ռոտունեցու, Տիրատուր Կիլիկեցու, Մխիթար Սասնեցու և ուրիշների անունները, որոնք դպրոցներ են հիմնել Տաթևում, Հերմոնում, Մեծոփա վանքում և այլուր: Գլաձորում են կատարելագործվել պատմագիր Ստեփանոս Օրբելյանը, բանաստեղծներ Հովհաննես Երզնկացին ու Խաչատուր Կեչառեցին և ուրիշներ: Ի վերջո, այդ համալսարանի անվան հետ է կապված, ինչպես ենթադրում են, նաև միջնադարյան Հայաստանի մեծագույն բանաստեղծներից մեկը՝ Ֆրիկը³: Մեզ են հասել նաև մանրանկարչության այնպիսի վարպետների գլուխգործոցները, ինչպիսիք են Մոմիկը, Թորոս Տարոնացին և ուրիշներ:

Գլաձորի համալսարանի գործունեությունը տևել է 60—65 տարի: Սակայն Գլաձորի համալսարանի գոյության դա-

¹ Վալերի Բրյուսով, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1967, էջ 162:

² Տե՛ս Միքայել Չամչեան, Պատմություն հայոց ի սկզբանե աշխարհի մինչև ցամ տն. 1784, Վենետիկ, 1786, հատ. Գ, էջ 326, Ղ. Ալիշան, Միսակյան, էջ 23, Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռեանք..., մասն 2, էջ 199 և այլն:

³ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռեանք..., մասն 2, էջ 199:

դարումով չընդհատվեց այնտեղ սկսված գործը: Համալսարանը, որ Հովհան Ռոտնեցին քաղաքական-տնտեսական անբարենպաստ պայմանների պատճառով փոխադրեց Տաթևի վանք, շարունակեց զարգացնել Գլաձորի «հայոց դըպրանոցի» փառավոր ավանդները:

Հայ ժողովրդի ինքնուրույն մշակույթի պահպանման և հետագա զարգացման պատմական անհրաժեշտությունը պայմանավորեց այդ երկու համալսարանների գործունեության հետևողականությունը:

Գլաձորի համալսարանի և նրա արժանավոր ժառանգորդ Տաթևի բարձրագույն դպրոցի գաղափարական հիմունքների ու բարոյական ազդեցության շնորհիվ հաղթանակ ձեռք բերվեց Հայաստանը կաթոլիկ Վատիկանին ենթարկելու կողմնակիցների նկատմամբ¹:

Գլաձորի համալսարանը հատուկ տեղ է գրավում հայ մշակույթի պատմության մեջ: Իր նշանակությամբ և հնությանը այն հավասարվում է համաշխարհային ճանաչում ստացած այնպիսի բարձրագույն ուսումնական հաստատությունների, ինչպիսիք են Փարիզի և Պրագայի համալսարանները²:

¹ Տե՛ս պրոֆ. Ն. Աղոնցի հոդվածը Գ. Հովսեփյանի «Խաղբակյանը Հիւսն Պողոյանը...», մասն 3 գրքում, էջ ԺԹ:

² Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Գլաձորյան համալսարանը..., էջ 449—450:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԳԼԱՋՈՐԻ ԴՊՐՈՑԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ
ՀՈՒՇԱՐՁՍԱՆՆԵՐԸ

1

Ինչպես ասվեց, Հայաստանը սելջուկների ու մոնղոլների կողմից նվաճվելուց հետո հայ ժողովրդի սոցիալ-տնտեսական կյանքը քայքայվեց, իսկ նրա մշակութային գործունեությունը գրեթե դադարեց: Միայն Պոռշյանների ու Օրբելյանների իշխանության ամրապնդման, մոնղոլ նվաճողների նկատմամբ նրանց հնարամիտ և հեռատես քաղաքականության շնորհիվ Սյունիքում սկսեց հետզհետե աշխուժանալ մշակութային կյանքը: Նորից երկրում խաղաղ հնչեցին զանգերը, ակտիվացան վանական կենտրոնները, ուր գրիչները շարունակեցին արտագրել հին ձեռագրերը և ստեղծել նորերը՝ զարդարելով գեղեցիկ մանրանկարներով:

Սյունիքի բազմաթիվ վանքերից XIII դարի վերջին և XIV դարի սկզբին հոգևոր-լուսավորական կենտրոնի առաջատար դերը կատարում էր Գլաձորը: Նույն շրջանից մեզ հասած ծաղկված ձեռագրերը հիմք չեն տալիս պնդելու, թե Գլաձորի վանքը, նկարչական ուսումնական արվեստանոց լինելով հանդերձ, արդեն այդ ժամանակ մանրանկարչության հատուկ դպրոց էր: Բայց որ Աղբերց վանքում աշխատող կամ նրա հետ սերտ կապեր պահպանող նկարիչներ Հովհաննեսը, Մատթեոսը (պայմանական

նորեն նրանց կարելի է համարել ավագ սերնդի վարպետներ) արդեն դրել էին ապագա դպրոցի հիմքը՝ կասկածից վեր է: Եվ իրոք, ավելի ուշ, Եսայի Նչեցի վարդապետի օրոք, Աղբերց վանքը, որ արդեն հայտնի էր Գլաձորի համալսարան անունով, հռչակված էր այնպիսի նկարիչներով, ինչպիսիք են Մոսիկը, Թորոս Տարոնացին, Պողոսը և ուրիշներ: Այս մանրանկարիչների ստեղծագործությունը թույլ է տալիս միավորել նրանց մի խմբի մեջ և համարել այն ինքնուրույն դպրոց (այս դպրոցի ներկայացուցիչներին կարելի է պայմանականորեն անվանել կրտսեր, նոր սերնդի վարպետներ): Պետք է նկատել, որ թեև Մոսիկի գործունեությունը ժամանակաշրջանով համընկնում է նաև ավագ սերնդի վարպետների ստեղծագործության շրջանին, այնուամենայնիվ այդ վարպետը իր գործերի բնույթով ու ոճով հիմնականում հարում է նկարիչների նոր սերնդին: Մոսիկից էլ հենց սկսվում է մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի պատմությունը:

Ավագ սերնդի վարպետների գործերում պարզ արտահայտված է բուն հայկական ոճն ու ոգին, նրանցում բացակայում է բյուզանդական ազդեցությունը: Վարպետները դիմում են անցյալ դարի հայ մանրանկարչության ավանդներին: Դա հատկապես ի հայտ է գալիս նրանց նկարած խորաններում: Բայց անցյալի նկատմամբ ունեցած այդ հակումով և արտաքին սխեմաները փոխառնելով հանդերձ, նրանք սիրով պատկերում են իրենց շրջապատող կյանքից առնված մանրամասները: Եվ դա նրանց գործերին տալիս է ազգագրական ակնառու արժեք: Նրանց ինքնատիպ կոմպոզիցիաներում, շարժումների դինամիկայով առանձնանում են մարդկային ֆիգուրները, որոնց մեջ պարզորոշ ընդգրծված է հայկական ազգային տիպը: Զարդանկարը, ավանդական մոտիվների հետ մեկտեղ, հարստացված է նոր ձևերով և հների վարիացիաներով:

Սյունիքի արվեստում, նրա զարգացմանը զուգընթաց, սկսում է Մեծ Հայքի և Կիլիկիայի նկարիչների ստեղծագործության փոխհարստացումը:

Այլոժեստային տեսարանները բացակայում են, իսկ ֆիգուրների պատկերները, որ սակավ են հանդիպում Թանգատ-Գլաձորի XIII դարի ձեռագրերում, գլխավորապես դիսանկարներ են, ավելի ճիշտ՝ գրող (կամ թելադրող) ավետարանիչների պատկերներ:

Հատուկ աշխուժություն է նկատվում Կիլիկիայից եկող նոր սերնդի վարպետների գործերում: Բուն տեքստերի մեջ նրանք հետզհետե սկսեցին ներմուծել ֆիգուրներ: Սակայն Գլաձորի և քնդհանրապես ամբողջ Հայաստանի նկարիչները այդ շրջանում (XIV դարի առաջին տասնամյակ) մեծ մասամբ մանրանկարներ էին անում ամբողջ էջում. պատկերված տեսարաններից բացի, ավետարանական մյուս դրվագները տալիս էին ոչ մեծ մանրանկարների ձևով՝ հենց տեքստի մեջ կամ պարզապես լուսանցքներում, որպես բացատրական պատկերազարդում: Նման մոտեցում կարելի է նկատել Թորոս Տարոնացու ծաղկած մի շարք ձեռագրերում: Հետագայում Գլաձորի դպրոցի հետևորդ Ավագը ավանդական տեքստի գրեթե յուրաքանչյուր իրադարձությունը ուղեկցում էր բացատրական ոչ մեծ մանրանկարով, որ դրվում էր ձեռագրի բուն տեքստի մեջ (1337 թ. Ավետարան, Մատենադարան, № 212):

2

Գլաձորի վանքը, կամ ինչպես հաճախ անվանում էին՝ «մենաստանը», «մենարանը», թեև հեռու էր քնկած անտեսական խոշոր կենտրոններից, այնուամենայնիվ երկրի կյանքից կտրված չէր: Գլաձորը, այն ժամանակվա մյուս հոգևոր կենտրոնների մեջ, լայն շփում ունենալով Հայաստանի քաղաքների, գյուղերի ու վանքերի հետ, միաժամանակ մշակութային կապ էր պահպանում նաև հեռավոր Կիլիկիայի հետ:

Հայտնի է, որ բուն Հայաստանի և Կիլիկյան թագավորության մշակույթը զարգացել է սերտ փոխկապակցության

և փոխներգործության պայմաններում¹: Այսպես, Հայաստանից Կիլիկիա սովորելու և աշխատելու են գնացել Մխիթար Գոշը, Կիրակոս Գանձակեցին, Վարդան Արևելցին և շատ ուրիշներ: Այստեղ, ինչպես ենթադրվում է, որոշ ժամանակ ապրել է նաև Ֆրիկը²: Կիլիկիայում մի քանի տարի գիտական-մանկավարժական և եկեղեցական-քաղաքական գործունեությունն է ծավալել Հովհաննես Երզնկացին: 1284-ին, Սյունիքի թեմի առաջնորդի պատվաստմանն առանալու ժամանակ, Կիլիկիայում է եղել Սյունիքի պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանը: Այսպիսով, Կիլիկիայում եղել են շատ հայտնի դեմքեր, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապ են ունեցել Գլաձորի համալսարանի հետ:

Միանգամայն հավաստի վկայություններ կան, որ խոսում են հենց Գլաձորի և Կիլիկյան Հայաստանի մշակութային կենտրոնների միջև ամենասերտ կապերի առկայության մասին: Այս առումով հետաքրքիր է գրիչ Մատթեոս Կիլիկեցու անձնավորությունը: Մատթեոսից մեզ հասած ձեռագիր-ժողովածուների³ հիշատակարանում տեղեկություն կա, որ նա սերում է Կիլիկիայից (Միջի վանքից) և ըստ երևույթին բազմակողմանի կրթությունն առանալու նպատակով եկել է Եսայի Նչեցու մոտ, Գլաձորի համալսարան՝ «յերկրորդ Աթենս պանծալի», իսկ Կիլիկիայում եղած ժա-

¹ Տե՛ս Գ. Գ. Микаелян, История Киликийского армянского государства, Երևան, 1952, էջ 286—290:

² Նույն տեղում, էջ 349. Տե՛ս նաև Տիրաց արքեպիսկոպոս, Ֆրիկ, Դիւան, Նիւ Եորք, 1952:

³ Մեկը, ենթադրում ենք, սկսվել է 1283-ին և ավարտվել հաջորդ տարին, իսկ մյուսը արտագրվել է 1284-ին: Ուշադրության արժանի է այն, որ 1283—1284 թթ. ձեռագրին մասնակցել են նկարիչ Մոմիկը և վարդապետ Եսայի Նչեցին: Տե՛ս Է. Յ. Տաշեան, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մխիթարեանց ի վիեննա, էջ 833, 1036: Տաշյանի մոտ ճիշտ չի նշված առաջին ժողովածուի ստեղծման վայրը՝ «Կիլիկիա. Միջի վանք», պարզ չէ նաև, թե ինչու է այն, ինչպես և Ալիշանի մոտ թվագրված է 1283-ին: Տե՛ս նաև Գ. Ալիշան, Միսական, էջ 130, Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողեանք..., մասն 2. էջ 205:

մանակ վայելչագրության արվեստ է ուսանել մի վարպետի՝ Բարսեղ Վարդապետի մոտ¹:

Մշակութային այս կապն անդրադարձել է ինչպես Գլաձորի, այնպես էլ Կիլիկիայի նկարիչների ստեղծագործության վրա: Ներկայումս հանրահայտ է, որ Կիլիկիայի մանրանկարչության արվեստը ծագել ու զարգացել է բուն Հայաստանի մանրանկարչության հետ սերտ փոխկապակցության մեջ և նրա հետ ունի ընդհանուր բնորոշ գծեր²:

Եթե Կիլիկիայի հասարակական-քաղաքական կառուցվածքն ու մշակույթը կազմավորվել են բուն Հայաստանի հասարակական կառուցվածքի ու մշակույթի հետագա զարգացման շնորհիվ³, ապա Կիլիկիայի քաղաքական-տնտեսական և մշակութային ծաղկման շրջանում Կիլիկիան ևս փոքր դեր չի խաղացել բուն Հայաստանի մշակույթի զարգացման պատմության մեջ:

Նշանակալից է Կիլիկյան մանրանկարչության դերը բուն Հայաստանի, մասնավորապես՝ Գլաձորի դպրոցի, նկարչության արվեստի զարգացման մեջ: Հայտնի է, որ, հավանաբար ուսումնասիրության կամ փորձի փոխանակման նպատակով, որոշ ժամանակ Կիլիկիայում ապրել ու գործել են Գլաձորի դպրոցի նկարիչներն ու գործիչները (Մոսիկ և ուրիշներ), և, ընդհակառակը, մի շարք մանրանկարիչներ ու գեղագիրներ Կիլիկիայից եկել են Գլաձոր: Կիլիկյան Հայաստանից եկածների մեջ էին այնպիսի նշանավոր նկարիչներ ու գրիչներ, ինչպիսիք են Պողոսը, Վարդանը և ուրիշներ: Պողոսից մեզ է հասել նրա աբստրակտ ու ծաղկած 1314 թ. Ավետարանի ֆրագմենտը (Մատենա-

¹ Հնարավոր է, որ այդ նույն Բարսեղը Թորոս Ռուպինի դպրոցից է, որ աշխատում էր Հերոմ I թագավորի եղբոր՝ Հովհաննեսի համար: Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, էջ 124.

² Տե՛ս Л. А. Дурново, Древнеармянская миниатюра (այրում), Г. Г. Микаелян, История Киликийского армянского государства, S. Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, I. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը, XII—XIII դդ., Երևան, 1964:

³ Տե՛ս Գ. Միքայելյան, նշվ. աշխ., էջ 494:

դարան, № 9150), որի պահպանված՝ հիշատակարանում (էջ 1բ—4ա) մի հետաքրքիր գրառում կա. «... Ես՝ Պատու, ըստ շնորհատուր անուանն սուկ վարդապետ կոչեցեալ՝ աշխարհաւ Կիլիկեցի, ի սուրբ ուխտէն Ակներ կոչեցեալ, ըստ տատանման մտաց արդարեւ հողմով մանգութեան իմոյ, նաև յաղագս փափագման իմաստասիրական արհեստից տարաշխարհիկ եղեալ ի կայս և ի կոյս արևու, եկեալ բնակեցալ ի կողմն նահանգին Սիւնաց, ի գաւառս Վալոց ձոր կոչեցեալ, ի վանս Գլաձոր, առ ոտս սուրբ երիցս երանեալ րաբունապետին Եսայեայ, որ իբրև զարեգակն լուսաորեալ պայծառացուցանէ զբոլոր ազգս և զեկեղեցիս Հայաստան աշխարհիս, որ շնորհեսցէ զսա Քրիստոս աստուած եկեղեցոյ իրում սրբոյ ընդ երկայն ամութս»¹:

Այս ընդարձակ գրառման մեջ պարզորոշ խոսվում է աչն մասին, որ Պողոսը Կիլիկիայից՝ Ակներ վանքից հատուկ եկել, հաստատվել է Գլաձորում՝ ավելի լայն կրթություն ձեռք բերելու համար:

Վերևում ասածից կարելի է եզրակացնել, որ կիլիկյան արվեստը Գլաձորի մանրանկարչության ակունքներից մեկն էր դարձել: Կիլիկյան Հայաստանից գալով ու հաստատվելով Գլաձորում, նկարիչներն իրենց հետ բերում էին կիլիկյան արվեստի ավանդներն ու եղանակները: Միաժամանակ՝ Կիլիկիայից Հայաստան բերված պատկերազարդ ձեռագրերը կարող էին ազդել Գլաձորի նկարիչների ճաշակի ու վարպետության վրա:

Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի կազմավորման գործում ոչ պակաս նշանակալից է բուն Հայաստանի գեղարվեստական կենտրոնների, առաջին հերթին՝ Սյունիքին հարևան շրջանների դերը:

Ձեռքած գրավոր վկայությունների բացակայությանը (այս բացը մասամբ լրացնում են Գլաձորի դպրոցի նկա-

¹ Տե՛ս նաև **Լ. Խաչիկյան**, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 99:

րիչների մասին եղած կենսագրական սուղ տվյալները)¹, այդ դպրոցի մանրանկարչության հուշարձաններն իրենք խոսում են բուն Հայաստանի մի շարք դպրոցների մանրանկարչությանը նրա վարպետների ծանոթ լինելու մասին (1113 թ. Ավետարանի տիպի ձեռագրերի նկարչությանը², Թարգմանչաց, Հոռոմոսի ավետարաններին և այլն): Գլաձորի մանրանկարչության և այդ ձեռագրերի նկարչության ընդհանրությունը (օրինակ, Թորոս Տառնացու, XIII դ. սուսվելապետ Հոռոմոսում գործող նկարիչ Իգնատիոսի, դարձյալ XIII դ. նկարիչ, «Թարգմանչաց ավետարանը» ծաղկող Գրիգորի մանրանկարների ընդհանրությունը) բացատրվում է ակունքների, գլխավորապես՝ ազգային-ավանդական պատկերագրության ընդհանրությամբ:

Այնուհետև պետք է նշել, որ եթե XIII դ. բուն Հայաստանի մանրանկարներում նկատվում է բյուզանդական նկարչության որոշ ազդեցությունը (նիմնականում՝ կիլիկյան մանրանկարչության միջոցով)³, ապա XIV դարում հալ գրքի, մասնավորապես՝ Գլաձորի, նկարչական արվեստի զարգացման մեջ Բյուզանդիան ոչ մի դեր չի խաղացել⁴: Դրա փոխարեն XIII—XIV դդ. հալ մանրանկարչության մեջ սկսում են ներթափանցել արևմտյան մոտիվներ, որոնց հաղորդիչը կարող էին լինել, պրոֆ. Վ. Ն. Լազարևի ենթադրությամբ, բազմաթիվ հայկական վանքերը Խոալիայում, ինչպես նաև խաչակիրների Կիլիկիա քերած գոթական ձեռագրերը⁵: Արևելյան Հայաստանի համար արևմտյան մո-

¹ Օրինակ, կարելի է ենթադրել, որ Թորոս Տառնացին մինչև Մուշից Գլաձոր գալը ծանոթ էր իր հայրենիքի՝ կենտրոնական Հայաստանի մանրանկարչությանը, որ ապացուցում են 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» նրա մանրանկարները (Վենետիկ, № 1917):

² Այդ ձեռագիրը, որ արված է Հոռոմկայում (Կիլիկիա), պահպանվում է Թյուրքինգենի համալսարանի գրադարանում (Գերմանիա), ՄԱ XIII, 1, 2:

³ St'a B. H. Лазарев, История Византийской живописи, в. I. էջ 186.

⁴ Նույն տեղում, էջ 250:

⁵ Նույն տեղում:

տիվների էական աղբյուր կարող էր լինել, կիլիկյան ձեռագրերից բացի, նաև ունիթոոների՝ կաթոլիկ քարոզիչների ձեռագիր գրականությունը, կրոնավորներ, որ այդ շրջանում հատկապես եռանդուն էին գործում Սյունիքում: Ավելի քան հավանական է, որ Գլաձորի նկարիչները ծանոթ էին ունիթոոների պատկերազարդ ձեռագրերին: Սակայն արևմըտյան մանրանկարչության ազդեցությունը չէր կարող խախտել հայկական մանրանկարչության ճիմնական տեղեկեցներն ու մոտիվները, որոնք մնացին «օրգանապես կապված արևելյան, հայկական ազգային ավանդների»¹:

3

Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի նկարիչների ստեղծագործություններում արտացոլվել է ոչ միայն բուն Հայաստանի կամ Կիլիկիայի նկարչությունը, այլև հայրենի երկրի ճարտարապետությունը:

Ծիշտ է, նոր սերնդի վարպետների վաղ շրջանի գործերում (Մոմիկի 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանը», Թորոս Տարոնացու 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավետարանը») հայ ազգային ճարտարապետությունն արտացոլված է համեմատաբար թույլ: Այն ավելի պայմանական է: Բայց այս նույնը երբեք չի կարելի ասել Գլաձորի նկարիչների հետագա աշխատանքների մասին:

Գլաձորի դպրոցի զարգացմանը զուգընթաց, մանրանկարներում, առանձնապես ավետարանիչների պատկերներում, ազգային ճարտարապետությունը սկսում է ավելի զգալի տեղ գրավել: Առաջին հերթին դա վերաբերում է Թորոս Տարոնացու ստեղծագործություններին:

Գլաձորի մանրանկարչությունը վկայում է նաև, որ վարպետները քաջատեղյակ էին Հայաստանի ճարտարապետական հուշարձանների բարձրաքանդակներին: Տիրամոր ու մանկան, մարդկային դիմանկարների և կենդանա-

¹ Նույն տեղում:

կան ու բուսական այլևայլ մոտիվները, զարդարանքներն ու պատկերները, որ կան Գլաձորի մանրանկարներում, հանդիպում են նաև Գեղարդի, Սպիտակավորի, Նորավանքի և Սյունիքի մյուս վանքերի (ներառյալ Թանատ-Գլաձորը) բարձրաքանդակներում:

Գլաձորի պատկերազարդ ձեռագրերում միանգամայն լայն կիրառում է գտել զարդանկարը, որ հայ արվեստի ամենատարածված տարրն է:

Օրնամենտալին զարդերը XIII—XIV դդ. մանրանկարչության և ճարտարապետության մեջ այնքան ընդհանրական են, որ դժվար է որոշել՝ մանրանկարչության զարդանկարին է ազդել ճարտարապետության օրնամենտի վրա, թե՞ հակառակը: Ինչպիսի օրնամենտալին ձև էլ վերցնենք՝ հուշկապարիկներ, սիրամարգեր կամ ուրիշ թռչուններ, կենդանիներ, բույսեր, որ տեղ են գտել Գլաձորի դպրոցի նկարիչների (Մաթեոս, Մոմիկ, Պողոս, Թորոս Տարոնացի և ուրիշներ) աշխատանքներում, դրանք բազմիցս կարելի է տեսնել նաև Սյունիքի վանքերի ու եկեղեցիների պատերին¹:

ԳԼԱԶՈՐԻ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նկարիչ Հովհաննես—Մանրանկարիչ և գրիչ, որն ավագ սերնդի վարպետներից է և որի մասին գրեթե տեղեկություններ չեն պահպանվել: Նրա վերաբերյալ մեր դատողությունները հիմնված են գլխավորապես մի շատ վատ պահպանված ձեռագրի, ինչպես նաև ուրիշ հետազոտողների կարծիքների վրա: Այդ ձեռագիրը՝ «Նարեկը»² (Մատենադարան, № 5135³) մի քանի անգամ վերանորոգման է ենթարկվել: Վերջին անգամ այն վերանորոգվել է 1689-ին, ռմն Իսահակի ձեռքով (էջ 260բ):

¹ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պողոսյանք..., մասն 1, 87, 88, 90, 108, 110, 111, 123, 124, 125, 133 և այլ էջերի նկարները:

² Գրիգոր Գարեկացի, Մատենա ողբերգութեան:

³ Գ. Հովսեփյանի մոտ ձեռագիրը նկարագրված է № 408-ի տակ: Տե՛ս նրա «Խաղբակյանք կամ Պողոսյանք...», մասն 1, էջ 147:

Նարեկն ունի մի շարք մանր հիշատակարաններ (էջ 167ա, 178բ, 203ա և այլն), որ մեծ մասամբ ջնջվել են ժամանակի ընթացքում: Այս գրառումներում հիշվում է նաև ձեռագրի պատվիրատու Թաճերի անունը: Կա ևս մի այլ՝ հիմնական հիշատակարան, որ նշված է Նարեկի պատրաստման ժամանակն ու վայրը (էջ 261բ—262ա): Քանի որ այդ գրառումը կարևոր տեղեկություններ է պարունակում, կրեթենք այն շտկումներով, որ արել է Գ. Հովսեփյանը¹:

Նախ նշվում է, որ ձեռագրի պատվիրատուն «տիկին Թաճերն» է, և որ այն գրվել է «...ի գաւստիս Վայոց ձոր ի վանս Թատեոյ»² ձեռամբ Յովանիսի տխմար և տգետ գրչի, ի վերայդիտողութե Թորգոմեան սեռից տն Յակո (բ) աջ³ և ի թագաւորութէ Լևոնի և մերոյս գաւստի հայրապետու թե տն Սարգսի գիտնականի և արդիւնական⁴ հեգի և անարատի պատուիրանաց տն կատարողի»...

Այնուհետև գրիչը կրկնում է իր խնդրանքը՝ հիշեցնել մեծավորներ Թաճերին, Հասանին, Պապաքին և Էսչին:

Ձեռագրի տեղն ու ժամանակը հիշատակելու առիթով շատ հետաքրքիր են Գարեգին Հովսեփյանի արած դիտողությունները: Նա գտնում է, որ Նարեկի ստեղծման վայրը երբեք չի կարող լինել «Թատեոյ» վանքը (այնժամ հարկ կլիներ գրել «Տաթեւ»), և որ անհրաժեշտ է կարդալ «Թաւատ»⁵: Այս թերացումները թույլ է տվել վերջին վերականգնողը: Իր այս միտքը Գ. Հովսեփյանը ամրապնդում է նաև

■ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 147:

² Գրառման մեջ ընդգրկված բառերն ու տառերը գրված են հայկերենի վերևում կամ ավելացված են վերականգնող Իսահակի ձեռքով:

³ «Բ» տառի փոխարեն, որ վերցրել ենք փակագծերի մեջ, ձեռագրում «Կ» տառն է:

⁴ Գ. Հովսեփյանի մոտ «արդիւնական» բառը չգիտես ինչու բաց է թողնված: Տե՛ս նրա նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 147:

⁵ Նույն տեղում:

ոմն Հովհաննէս Բաղրամյանի կարծիքով, որ տեսել է ձեռագիրը և օգտագործել նրա հիշատակարանը: Գ. Հովսէփյանի ենթադրությունը հաստատվում է նաև այն հանգամանքով, որ Նարեկի գրիչ և ծաղկող Հովհաննէսը մինչև այս գործին ձեռք զարնելը նույնպէս աշխատել է Թանատում: Բացի այս, ելնելով այն փաստից, որ ձեռագիրն արված է Թանատ վանքի տեր Պողոսյան իշխանների տան համար, դժվար է ենթադրել, թե նրանք ձեռագիրը պատվիրել են հեռավոր մի վանքում՝ Տաթևում, որ պատկանում էր Օրբելյաններին, այն ժամանակ, երբ նրանց իրավասության տակ կալին մի շարք վանական կենտրոններ, այդ թվում՝ խոշորագույններից մեկը՝ Վայոց ձորում, Թանատ վանքը:

Գարեգին Հովսէփյանը որոշել է նաև Նարեկի պատրաստման ժամանակը: Հիշատակարանում տարեթվից ամբողջությամբ պահպանվել է միայն մեկ տառ, բայց ըստ տեքստի, այնտեղ հիշատակված դեպքերի ու դեմքերի ժամանակը որոշված է անվիճելի ճշտությամբ՝ «21Ե», այսինքն՝ 1286 թ.:

Նարեկի ձեռագիրն արել ու ծաղկել է Հովհաննէս վարպետը: Ձեռագիրն ունի անվանաթերթ և լուսանցազարդեր: Դրանք բոլորը կատարված են շատ պարզ, միանգամայն սահմանափակ երանգապնակով, ստանց ոսկեգույնի: Անվանաթերթի «Ո»-անման խոշոր գլխազարդը (էջ 2ա) գրավում է թերթի գրեթե կեսը: Այն ունի զարդանկարված շքրջանակ և պարունակում է հուշկապարիկի երկու պատկեր, որ հաճախ հանդիպում է հայկական մանրանկարներում, մասնավորապէս Գլաձորի դպրոցի նկարիչների գործերում: Գլխազարդի ներքևից սկսվում է տեքստը, որի խոշոր տառերը կազմված են բուսական մոտիվներից, արմավիկներից: Օգտագործված են կարմիրը, կապույտը, մանիշակագույնը, որոնց գուգորդումից երբեմն ստացվում է պղտոր, մութ գույն, և որոնք տեղ-տեղ վնասված են: Ձեռագրում կան պարզ ու հասարակ ձևի մի քանի լուսանցանշաններ:

1284-ին Թանատ վանքում ստեղծվել է ևս մի ձեռու-

գիր՝ Ավետարան¹, որ դարձյալ Հովհաննեսն է գրել «...ի սք ուխտէս, որ կոչի Թանատի վանս, որ մեծաւ աշխատութեաց զսայ և նկարեաց ըստ իրում կարողութեան»²:

Ձեռագիրն ստացել է Վարդանը, որը «սնել եւ վարժել ի սք ուխտիս, որ կոչի Արատէս, առ ոռս ածագարդ յաբունոյ Հայրապետի, նորոգիչ եկեղեցոյ և սիրող սրբութե»³:

Քանի որ այս ձեռագիրը գտնվում է արտասահմանում, նրա արժեքը և կատարման վարպետությունը որոշելու համար ստիպված ենք սահմանափակվել Տ. Ավետիսյանի կարծիքով, որ բերել է Գ. Հովսեփյանը. «...Թէ գրութիւնը և թէ նկարները գեղեցիկ օրինակ կարող են ծառայել այն շրջանի արուեստի»⁴:

Ելնելով 1284 թ. ձեռագրի մասին եղած նշումներից և 1286 թ. Նարեկի վերաբերյալ ուղղակի տվյալներից, պետք է ենթադրել, որ Գլաձորի մանրանկարչությունն այն ժամանակ, երբ այդ վանքը հայտնի էր Թանատ անունով, այսինքն՝ սկզբնական շրջանում, աչքի էր ընկնում խիստ սլարգությամբ: Նրան հատուկ չէր մեծ թվով ներկերի, ոսկու օգտագործումը և այլն: Այլ խոսքով, թեև այդ շրջանում դեռևս վանքին կից նկարչական դպրոց գոյություն չուներ, այնուամենայնիվ արդեն դրված էին նրա հիմքերը:

Նկարիչ Մաթեոս—Ավագ սերնդի մյուս ներկայացուցիչն է, նրա գործունեության շրջանն ընդգրկում է XIII դարի վերջին քառորդը: Նա գործել է Վայոց ձորում, Պոռշյան իշխանաց տան, մասնավորապես՝ Պապաք և Ամիր-Հասան եղբայրների համար:

Մաթեոսի ստեղծագործությունը նշանակալի դեր է խաղացել մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի կազմավոր-

¹ Տ. Ավետիսյան, Նոր Զոդ. Ցուց. № 34/35 Ամենափրկչի, տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռշյանք..., մասն 1, էջ 148 և 135, 137:

² Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 139:

³ Նույն տեղում, էջ 137:

⁴ Նույն տեղում: Տե՛ս նաև Տ. Ավետիսյանի «Նոր Զոդ. Ցուց.», № 34 (=35 վանքի ցուց.):

ման գործում: Թեև ուղղակի տեղեկություններ չկան, որ Մաթեոսը սովորել կամ աշխատել է Ներսես Մշեցու մոտ, այնուամենայնիվ այդ նկարիչն իր աշխատանքների ոճով հարում է Գլաձորի դպրոցի նկարիչների ավագ սերնդին: Մեզ չեն հասել Մաթեոսի կյանքին վերաբերող տեղեկություններ, սակայն պահպանվել են նրա անվան հետ կապված մի շարք հուշարձաններ՝ խաչքարեր, եկեղեցիներ ու ինքնագիր ավետարաններ:

1275 թ. Մաթեոսը Մարտիրոս գյուղի¹ հին գերեզմանոցում պատրաստում է մի խաչքար (2,6 մ բարձրությամբ), հետևյալ մակագրությամբ. «Կամա աշ իշխանութք Ամիր Հասանա ես Մաթեոս վդ կզնեցի զնշանս ինձ եւ Պետրոս եւ ծնողաց իմոց որք (երկրպագեք ած) ողորմի մոց», և հետևում է տարեթիվը՝ «ԶԻԴ», այսինքն՝ 724 ըստ հայկական թվականության²:

Մեր կարծիքով, այդ խաչքարը շիրմաքարի դեր չունի, այլ դրվել է ինչ-որ կարևոր իրադարձություն նշանավորելու համար, թերևս ժայռափոր եկեղեցիների կոմպլեքսի շինարարությունն սկսելու առիթով: Այս ենթադրությունը հաստատվում է նաև խաչքարի տեղադրությամբ այն ճանապարհի վրա, որ Մարտիրոս գյուղից տանում է դեպի քարանձավային եկեղեցին: Այս կամ այն իրադարձությանը

¹ Վայոց ձորի (այժմ Ագիզբեկովի շրջան) Մարտիրոս գյուղը Պոռչյան իշխանների գլխավոր կենտրոններից կամ, ինչպես ենթադրում է Զալալյանը, ամառային ճառավայրն է եղել: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաչքարային կամ Պոռչյանք..., մասն 1, էջ 126: Սարգիս Զալալյանը, Ծանապարհորդություն ի Մեծն Հայաստան, մասն Բ, Տիֆլիս, 1858, էջ 200, Դ. Ալիշան, Սիսական, էջ 177, «Материалы по археологии Кавказа», թող. XIII, էջ 158:

² Ծիշտ աղայիսի մակագրություն, նույն թվագրությամբ, հանդիպում է Մարտիրոս գյուղից ոչ հեռու գտնվող քարանձավային եկեղեցու հարավային պատին (քեմի մոտ), այն ժամանակ, երբ այդ եկեղեցին կառուցվել է 1286 թ.: Քանի որ եկեղեցու պատերի արձանագրություններում ուրիշ, 1275-ից ավելի վաղ տարեթիվ չկա, ապա պետք է կառուցման սկիզբն ընդունել այդ թվականը, թերևս՝ մի փոքր ավելի վաղ: Տե՛ս «Материалы по археологии Кавказа», թող. XIII, էջ 158:

Ավիրված նման հուշարձանները սովորաբար կանգնեցվում էին ճանապարհի եզրին, իսկ հետագայում հնարավոր էր, որ այդ խաչքարերի շուրջը գերեզմանոցներ գոյանային:

1286 թ. Մաթեոսն ավարտում է դեռևս 70-ական թվականներին սկսած վերոհիշյալ քարանձավային եկեղեցիների կառուցումը՝ գավիթով հանդերձ. եկեղեցիները գտնվում էին Մարտիրոս գյուղից փոքր-ինչ հեռու, լեռներից մեկի արևմտյան լանջին:

Բացի այս շինություններից, Մաթեոսի անվան հետ են կապված նաև ուրիշ կառույցներ: Դրանցից մեկը, ինչպես ենթադրում է Գ. Հովսեփյանը, ուղղակի Մարտիրոս գյուղում գտնվող եկեղեցին է, որ հետագա մեծ վերափոխումների հետևանքով այնպես է կորցրել իր սկզբնական ձևերը, որ շատ դժվար է պատկերացնել նրա նախնական տեսքը¹:

Մաթեոսն առավել հայտնի է որպես նկարիչ և 1292 թ. Ավետարանի (Մատենադարան, № 6292) մանրանկարների հեղինակ. այս աշխատանքը ոչ միայն նշանակալի է գեղարվեստական առումով, այլև մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում իր պատկերագրությամբ:

Ավետարանն ունի մի շարք հիշատակարաններ, որոնցից մի քանիսը մանր են (էջ 88բ, 101բ, 102ա) և մեկը՝ ծավալուն (էջ 215բ—219բ), որի մեջ ասվում է, թե գիրքը պատրաստվել է 1292 թ. Վայոց ձորում, Աղավ անապատում՝ Մաթեոսի ձեռքով: Ձեռագիրը վատ է պահպանված, վերանորոգվել է մեկ անգամ՝ 1457 թվականին, մեծ սիրով ու կանոնավոր: Սույնձումն արված է այնպես, որ փակցված մասերը հաճախ դժվար է ջոկել իսկականից: Միայն նրանց վրա սև թանաքով ավելացված բառերից ու տառերից, որ պակասում են տեքստում (օրինակ, էջ 101ա, 105բ, 106բ և այլն), կարելի է գուշակել դրանց գոյության մասին: Սակայն նկատենք, որ վերականգնող վարպետ Սարգիսը խորաններ պատկերող մի քանի թեթե ձեռագրի սկզբում շփո-

¹ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 148:

թել է, կարել ոչ իրենց տեղում: Այսպես, 1 հակ. էջին այն-տեղ գետեղված միակամար խորանի փոխարեն ինչպես կոմպոզիցիայով, այնպես էլ տեքստի շարունակությամբ համապատասխանում է 4-րդ էջում գետեղված դարձյալ միակամար խորանը և այլն: Այնուհետև, ըստ երևույթին դարձյալ նրա ձեռքով, ավելացված է մի թերթ, որի խորանները ինչպես գծանկարով, կոմպոզիցիայով, ոչ հմուտ կատարմամբ¹, այնպես էլ անորակ ներկերով տարբերվում են մյուս խորաններից (էջ 6ա և 6բ): Ներդիր թերթի խորանները¹ իրենց պարզունակությամբ տարբերվում են նկարիչ Մաթեոսի խորաններից գունալին ընդհանուր գամմայով, ուժակով և կատարման եղանակով:

Վերականգնողը, բացի այս երկու խորաններից, ներկել է մի շարք լուսանցային նշան-շրջանակներ, որոնց եզրագծերն արել է նկարիչ Մաթեոսը (օրինակ, 179ա, 192ա, 290բ և այլ էջերում): Սրանք մյուսներից հեշտությամբ կարելի է տարբերել այն բանով, որ այստեղ ակնհայտորեն բացակայում է գունավորման հմտությունը, և որ ներկերն անորակ են: Բացի Մաթեոսի արած շրջանակների նորոգումից, վերականգնողն ինքը շրջանակել է մի քանի թվանշաններ (էջ 182բ և այլն):

Չեռագրի սկզբում կա անվանաթերթ (էջ 1ա, նկ. 1), որի տեքստը առնված է շրջանակի մեջ: Կիսաշրջանաձև կոր անկյուններում գետեղված է մեկական սիրամարգ, իսկ դրսում՝ մեկական փքված աքաղաղ: Պետք է նկատել, որ նկարիչ Մաթեոսի առավել նախասիրած պատկերներից է սիրամարգը, որ նա վարպետորեն նկարում է ամենատարբեր դիրքերում՝ մերթ ցած նայելիս, քարշ գցած պոչով, մերթ որպես արքա-թռչուն՝ հպարտորեն դուրս գցած կրծքով և հովհարաձև բաց արած պոչով:

¹ Գ. Հովսեփյանը, որ ծանոթ է եղել ձեռագրին, ոչինչ չի ասում այդ ներդիր թերթի մասին, այսինքն՝ չի առանձնացնում այդ խորանները, ամենայն հավանականությամբ դրանց հեղինակը համարելով Մաթեոսին: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանը կամ Պողոսյանը..., մասն 1, էջ 149—150:

Թերթի ներքևի մասում, ձգված ուղղանկյան մեջ, դարձյալ գետեղված են երկու սիրամարգ՝ ագուցված պարանոցներով: Բոլոր սիրամարգերի պարանոցներին օղակներ կան՝ մի մոտիվ, որ լայնորեն տարածված է հայ արվեստում:

Այնուհետև ավետարանում իրար են հաջորդում միալամար և երկլամար խորանները: Բոլոր կամարները պատաճ են¹, ծիածանալիմ զարդանախշով, որ բնորոշ է հայ մանրանկարչությանը: Որոշ պլուների խոշակներն ու խառիխները եռաստիճան կամ քառաստիճան են, ասես շարված քարից, որի նմանողությունը ձեռք է բերված գույնի շնորհիվ: Առանձնապես հետաքրքիր են 4ա—4բ էջերի պլուների խոշակները, որ շատ են հիշեցնում փորագրված քարե խոշակներ: Ինչպես խոշակները, այնպես էլ մյուս զարդերը արված են գեղանկարչական եղանակով: Նկարիչ Մաթեոսի երանգապնակը հարուստ չէ գույներով, սակայն դրանք արտահայտիչ են իրենց զուգորդումների մեջ: Ընդհանուր առմամբ իր խորաններում պայտաճն կամարներ օգտագործելով, Մաթեոսը շարունակում է վաղեմի ավանդները:

Հայկական մանրանկարչության մեջ, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Գարեգին Հովսեփյանը, զարդանկարի համեմատությամբ թույլ է զարգացած պատկերագրությունը²: Իսկ Մաթեոսի մոտ, ընդհակառակը, խիստ զարգացած է պատկերագրական կողմը:

Մաթեոսն ուժեղ է նաև մարդկանց ֆիգուրները, դեմքերը, նրանց շարժումները հաղորդելու մեջ: Նա մորուքի, սանրվածքի պատկերման ինքնատիպ եղանակ ունի (կողքերից՝ ետ, առանձին սահուն գծերով), որի շնորհիվ ծավալայնության պատրանք է ստեղծվում: Ծավալայնությունն առանձնապես ի հայտ է գալիս դեմքն ու աչքերը պատկերելիս: Դեմքի յուրաքանչյուր մանրամասնը ծավալային է,

¹ Պետք է նկատել, որ անցյալում, հատկապես V—VII դդ. բաղնիքին տարածված պայտաճն կամարները XII—XIV դդ. հայ նարտարապետության մեջ արդեն, հազվագյուտ բացառությամբ, այլևս չէին կիրառվում:

² Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռշյանք..., մասն 1, էջ 150:

աշքերը ակնհայտ ուռուցիկ են: Այս հատկանիշներն իրենց
հետագա զարգացումն ստացան Մոմիկի ստեղծագործու-
թյան մեջ:

Մաթեոսի գործերում ինքնատիպ է ավետարանիչների
պատկերագրությունը (նկ. 2): Ավետարանիչներն իրենք չեն
գրում ստեղծանքը, ինչպես ընդունված է մանրանկարչության
մեջ Մատթեոսին, Մարկոսին և Դուկասին պատկերելիս, այլ
նրանցից յուրաքանչյուրն ունի աշակերտ-գրիչ, որին թե-
լադրում է, այսինքն՝ նրանք պատկերված են այն սխեմա-
յով, որ ընդունված է չորրորդ ավետարանիչի՝ Հովհաննեսի
համար: Ըստ Գ. Հովսեփյանի, նման պոմթետային բացառիկ
երևույթ տեղ է գտել IX—X դդ. Ռեյմսի շրջանի ավետարան-
ներից մեկի մանրանկարների պատկերագրության մեջ, որ
Պետրոս և Պողոս առաքյալները թելադրում են իրենց աշա-
կերտներին՝ ավետարանիչներ Մարկոսին ու Դուկասին¹: Գ.
Հովսեփյանի այս դիտարկումը չի համապատասխանում մեր
ավետարանին, քանի որ նկարիչ Մաթեոսի գործերում ավե-
տարանիչներից յուրաքանչյուրն իր գրագիրն ունի, և ոչ թե
նրանք իրենք են առաքյալների աշակերտները, ինչպես
պատկերված է Ռեյմսի ձեռագրում: Մանրանկարչության
պատմության մեջ այդ հազվագյուտ երևույթը, որ հիշատա-
կում է Գ. Հովսեփյանը, կարելի է տեսնել կիլիկյան ձեռա-
գրերում՝ 1295 թ. «Հեթումի աստվածաշնչում» (Մատենա-
դարան, № 180), և այլն, ինչպես նաև 1292 թ. Ավետարա-
նում (Մատենադարան, № 2848), որ պատկերագրողն է
Գլաձորի նկարիչ Մոմիկը:

Հետաքրքիր է ոչ միայն վերոհիշյալ երևույթը, այլև այն,
որ նկարիչ Մաթեոսի մոտ Հովհաննես աշակերտ Պրոքորոս-
ը, հակառակ ընդունված կարգի, պատկերված է մորուքով,
մինչդեռ մյուս ավետարանիչների աշակերտները անբեղ-
անմորուս պատանիներ են: Պրոքորոսը մորուքով է պատ-
կերված՝ նաև հայկական մի շարք այլ ձեռագրերում, օրի-
նակ, 1292 թ. վերոհիշյալ Ավետարանում, որ պատկերա-

¹ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., մասն 1, էջ 150:

գարդել է նկարիչ Մոսիկը, 1354 թ. Աղթամարի ձեռագրում (Մատենադարան, № 2843), XIV—XV դդ. Ավետարանում (Մատենադարան, № 4456) և այլուր:

Մարեռնի գործերում ավետարանիչները պատկերված են անսովոր շրջապատում՝ նրանցից յուրաքանչյուրն իր աշակերտ-գրչի հետ տրված է գլխազարդի տակ (էջ 7բ, 64բ, 102բ, 166բ): Ուղղանկյուն գլխազարդը հաստատված է արխիտրավային ծածկույթ ունեցող զույգ պուների վրա: Սյուներն ունեն ներքևում լայնացող խարիսխներ: Որոշ պուների խոյակները նման են խարիսխներին, միայն թե շրջված տեսքով: Կան պուներ, որոնց խոյակները հիշեցնում են Դվինի խոյակները: Միայն գլխազարդի պուները, որոնց տակ պատկերված է սուաջին ավետարանիչը, խոյակներ չունեն, իսկ պուներն իրենք հիշեցնում են փայտե հեռապուներ: Ամբողջ գլխազարդը ծածկող զարդանկարը կազմված է շրջանների հատումից ստացված, սուր վերջավորությամբ ունեցող ձվաթղթերից: Կանաչի, դեղինի, երկնագույնի և սպիտակի գեղեցիկ զուգորդումը ընդգծում է ուրվանկարը: Այս զարդանկարը, որ շատ տարածված է, հանդիպում է նաև այդ ժամանակաշրջանի հայ նարտարապետական հուշարձաններում¹, մեզ հասած ասեղնագործ քանվածքներում:

Ավետարանիչների բոլոր չորս պատկերներում սյան կողքին ծառ է բարձրանում, որ մերթ ոճավորված արմավենի է՝ մրգի կախ ընկած ողկույզներով, մերթ խոշորատերև ծառ: Հովհաննես ավետարանիչի մանրանկարի արմավենու առջև դրված է գեղեցիկ զարդանկար ունեցող մի մեծ սափոր:

Գլխազարդի տակ, զույգ պուների միջև, պատկերված է ավետարանիչը գրչի հետ: Վերջինս սովորաբար ձախ կողմում է, նստած բարձր թիկնակ ունեցող աթոռին: Ծնկներին բացված մեծ գիրք է, որի թերթերից մեկը նա պահում է:

¹ Տե՛ս Ս. Մ. Минацкая, Архитектура армянских притворов, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1952, էջ 85:

ձախ ձեռքով, իսկ աջով ասես գրում է ավետարանի սուա-
ջին տողերը: Նկարիչը երևի մոռացել է Մարկոս ավետա-
րանիչի գրագրի ձեռքը դնել եղեգնյա գրիչը, որ կա մյուս
գրագիրների ձեռքին¹:

Գրագրի սոջն պատկերված է ավետարանիչը՝ երկար
խիտոն հագած: Ավետարանիչները պատկերված են դի-
նամիկ շարժումով՝ մի ձեռքը պարզած աստղազարդ երկըն-
քին, մյուսը՝ գրագրին: Հովհաննես ավետարանիչի գլխա-
վերևում պատկերված է սավառնող հրեշտակի փոքրիկ ֆի-
գուր:

Զնայած թելադրող ավետարանիչների, ինչպես նաև
գլխազարդերի կոմպոզիցիաների ընդհանրությանը, նկարի-
չըն այնուամենայնիվ կարողացել է խուսափել միօրինակու-
թյունից: Գլխազարդերի մանրամասների բազմազանության
հետ մեկտեղ, ֆիգուրների տեղադրման մեջ որոշ փոփոխու-
թյուններ մտցնելու շնորհիվ Մաթեոսը տարբերություն է
ստեղծել նաև ավետարանիչների ու գրիչների ֆիգուրնե-
րում: Բացի այդ, տարբերությունն ավելի է ուժեղանում մեծ
նաշակով արված գունազարդման շնորհիվ:

Առաջին երկու ավետարանների անվանաթերթերի գլլ-
խազարդերը (էջ 8ա, 65ա, նկ. 3), որ բարդ հատած ունեն
ներքևի մասում, գրավում են գրեթե ամբողջ թերթի կեսը:
Բուն գլխազարդերում պատկերված են երկուսկան հուշ-
կապարիկներ. մեկում նրանք եզրերից նայում են իրար,
մյուսում մոտեցված են կենտրոնին: Նրանց երեսները գրեթե
իրար են դիպչում, և ձեռքերը (հազվագյուտ երևույթ) միաց-
վում են. հուշկապարիկների այս դիրքը՝ քարշ գցած մեկ
թևով, ընդգծում է նրանց փոխադարձ հաղորդակցումը, որ
վարպետը գեղարվեստորեն շատ նուրբ է արտահայտել:

Հաջորդ երկու ավետարանների անվանաթերթերի գլլ-
խազարդերը (էջ 103ա, 167ա), որ ուղղանկյան ձև ունեն,

¹ Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 1,
էջ 151:

նկարագարողված են արմավիկներով և եռաթերթ տերևներով:

Գլխազարդերի վերին կողմերում, ավետարանիչների գլխավերևում և անվանաթերթերում գետեղված են տարբեր կառուցվածք ունեցող աղբյուրներ: Դրանցից, ինչպես «Կանքի աղբյուրից», խմում են և խմելու են մոտենում զանազան թռչուններ՝ սիրամարգեր, աքաղաղներ, կաքավներ: Կաքավները պարուհիների խորհրդանշան են եղել, և նրանց պատկերումը լայն տարածում է ունեցել հայ արվեստի շատ տեսակներում: Հատուկ արտահայտչականության են հասել դրանք հայ ժողովրդական երգերում, ուր մինչև այժմ էլ իրենց տեղն ունեն որպես պարող կանանց նազանքի արտահայտություն¹:

Կողմնային սկզբնազարդերը բոլոր անվանաթերթերում կազմված են հյուսվածքից ու սրտաձև արմավիկներից, որ վերևում ավարտվում են գեղեցիկ զարդանկար խաչով:

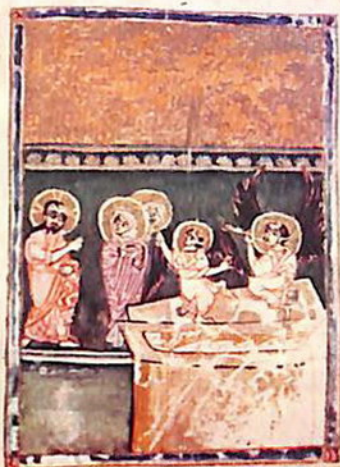
Ավետարանների առաջին գլխատառերը զարդարված են արմավիկների բուսական մոտիվներով:

1292 թ. Ավետարանի լուսանցանշանները պարզագույն ձև ունեն՝ ծաղկե շրջանակ-օղ, որի մեջ նշվում է տեքստի գլուխը:

Այս ձեռագիրն ուսումնասիրելիս կարելի է նկատել, որ ծաղկող Մաթեոսը տիրապետել է հավաստի գծանկարի և ձևը հաղորդելու մեծ հմտության: Այն գեղանկարչական եղանակը, որով աշխատել է Մաթեոսը, մոտ է որմնանկարչական եղանակին: Ոչ բարդ երանգապնակով նա կարողացել է ստանալ գույների հետաքրքիր զուգորդումներ: Կա ոսկի չի օգտագործել, փոխարինել է այն դեղին գույնով:

Նկարիչ Մաթեոսը, չնայած նրա որոշ ավանդականություններ (որ առանձնապես նկատելի է խորաններում, պատաձև մոնումենտալ կամարներում և այլն), այնուամենայնիվ նորի որոնումներում կարողացել է ստեղծագործական մո-

¹ Այդպես են նրանք ներկայացված հայ ժողովրդական երգերում, օրինակ, «Քելե Սաթո» երգը («Քելե Սաթո, քելե, ինչ նազ ես անում, սալամ կաքավի պես փարվազ ես անում») և այլն:



1. Մանկ. «Ողբ առ Քրիստոս» և «Քրիստոսի հաջորդներ և հաշտությունը Մարիամ Մագդաղիենացուն»

տեցում ցուցաբերել անցյալի ժառանգությանը, ուստի և նրա արվեստը անհետ չի անցել մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի հետագա վարպետների համար:

Մոմիկ վարդպետ¹—գրիչ, նկարիչ, քանդակագործ, հարտարապետ²: Այս քաղնակողմանի արվեստագետի ստեղծագործությունը հատուկ ուսումնասիրության չի ենթարկվել: Իբրև հարտարապետական կառույցների և խաչքարերի հեղինակ, Վալոց ձորի արձանագրական պատմական հուշարձանների առնչությամբ, Մոմիկը հիշվում է Ղևոնդ Ալիշանի, Կարո Ղաֆադարյանի և այլոց աշխատություններում³: Որպես մանրանկարիչ, Մոմիկը նշվում է Դարեգին Հովսեփյանի «Գրչութեան արուեստը հին հայոց մէջ» գրքում⁴: Գարեգին Լևոնյանը իր «Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը» աշխատության մեջ ասում է, որ XIII դարում Սյունիքում ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման ու ծաղկելու արվեստում մեծ համբավ է ունեցել նկարիչ ու քանդակագործ Մոմիկը⁵: Պետք է նկատել, որ Գ. Լևոնյանը այդ վարպետի գործունեության ժամանակաշրջանը սահմանափակում է միայն XIII դարով, մինչդեռ նրա գործունեությունն ընդգրկում է նաև հաջորդ հարյուրամյակի առաջին

¹ Այսպես է անվանել իրեն ու ստորագրել նկարիչ Մոմիկը իր գործունեության վերջին շրջանում: «Վարդպետը» «վարդպետ» բառից է, որ XIII—XIV դդ. նշանակել է նաև «վարպետ»: Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Ավանի երկրեզվյան ծածկագիր արձանագրությունը, Երևան, 1945, էջ 12:

² Ըստ Ս. Բարխուդարյանի հետազոտությունների, «վարդպետ» նշանակում է «հարտարապետ», որ հաստատում է Մոմիկի մասին եղած լեգենդի պատմական հիմքը: Տե՛ս Ս. Բարխուդարյան, Միջնադարյան հայ հարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, Երևան, 1963, էջ 18—22: Ըստ լեգենդի Մոմիկը, լինելով հարտարապետ, կյանքին վերջ է տվել ինքնասպանությամբ, գետնից լեկեղեցու գմբեթից: Տե՛ս Հ. Մկրտչյան, Նովելներ և ակնարկներ, Երևան, 1947, էջ 81—84:

³ Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սյուսկան, էջ 182, 195, Կ. Ղաֆադարյան, Ավանի երկրեզվյան ծածկագիր արձանագրությունը, էջ 11—12:

⁴ Տե՛ս Գ. Յովսեփյան, Գրչութեան արուեստը հին հայոց մեջ, մաս II, Գ. Բարսեղ հին հնագրութեան (հայ գրի գիտի 1500-ամյակի առթիւ), Վաղարշապատ, 1913, էջ 41:

⁵ Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, 1946, էջ 34:

երկու տասնամյակը: Նման անճշտություն թույլ է տալիս
նաև Կ. Բասմաջյանը՝ Մոմիկի գործունեությունը աահմանա-
փակելով միայն XIV դարի սկզբով¹:

Վարպետ Մոմիկի արվեստը մեծ հետաքրքրություն է
ներկայացնում ոչ միայն մանրանկարչության Գլաձորի դըպ-
րոցի, այլև ողջ հայ միջնադարյան գեղանկարչության պատ-
մության համար:

Մոմիկի կենսագրությունը, ինչպես և արվեստի միջ-
նադարյան վարպետներից շատերինը, ցավոք, մեզ քիչ է
հայտնի: Արձանագրություններից կարելի է իմանալ, որ նա
եղել է աշխարհական, զավակ և թոռներ է ունեցել և մա-
հացել է 1339 թվականին²:

Առաջին անգամ Մոմիկի անվանը հանդիպում ենք
1283—1284 թթ. ձեռագիր ժողովածուում, որ հիմնականում
պատրաստել է գրիչ Մաթեոս Կիլիկեցին Ադերց վանքում,
այն է՝ Գլաձորում, վարդապետ Ներսես Մշեցու պատվերով³:
Այս ձեռագրում Մոմիկը նկարել է խորանները, որի մասին
հիշատակել է դրանցից մեկում (Էջ 24ա), սեփական ձեռ-
քով. «ՉՄոմիկ նկարիչ խորանին յիշեցեք աղաչեմ»:

1283-ին Մոմիկը Կիլիկիայում ծաղկել է մի ձեռագիր
ավետարան թագուհի Կեռանի համար:

Դժվար է ասել՝ Մոմիկը Կիլիկեցի⁴ է եղել, թե գնացել
է Կիլիկյան Հայաստան կատարելագործվելու, տեղի նկար-
չական դպրոցներին և սրանց վարպետների արվեստին ծա-
նոթանալու համար: Բայց մի բան պարզ է. Գլաձորի այս
նկարիչը⁴ իր գործունեությունն սկսել է Կիլիկիայում, ուր,

¹ Տե՛ս Կ. Յ. Բասմաջեան, Հայոց հին գեղարուեստի վարպետները,
Փարիզ, 1926, էջ 22:

² Տե՛ս Ս. Բարխուդարյան, նշվ. աշխ., էջ 85, 86:

³ Տե՛ս Լ. Տաշեան, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանին
Մխիթարեանց ի Վիեննա, էջ 1039: Ցավոք, որևէ բան դժվար է ասել Մո-
միկի այս աշխատանքի մասին, քանի որ այն պահվում է Վիեննայի
մխիթարյանների մոտ:

⁴ Տե՛ս Կ. Կոստանյան, Из истории древней армянской литературы
XIII.—XIV вв., отгиск из сборника, посвященного А. Веселовскому,
М., 1914, էջ 8.

կատարելով թագուհի Կեռանի պատվերը, մեծ աճուն է վաստակել: Հետագայում նկարչի ստեղծագործությունն ընթացել է Վաղոց ձորի սահմաններում, ուր նա երկար տարիներ աշխատել է Թանատ-Գլաձորում, Նորավանքում, Արփայում և այլ վայրերում, ստեղծել է մի շարք բարձրարվեստ ձեռագիր և քանդակագործական հուշարձաններ: Ինչպես նաև հիմնադրի խաչքարեր:

Նկարիչ Մոմիկի գործունեությունը, ըստ գրավոր և արձանագրական վկայությունների, ընդգրկում է 1283—1339 թթ.: Անշուշտ այս տարիներին նա ստեղծել է մեծաքանակ մանրանկարներ ու քանդակներ: Մեզ են հասել նկարչի չորս ձեռագիրը, որոնցից առաջին երեքը ստորագրված են, իսկ չորրորդը մենք ենք վերագրում նրան.

1. Հաաքաձոյ 1283—1284 թթ.¹

2. Ավետարան 1292 թ. (Մատենադարան, № 2848)

3. Ավետարան 1302 թ. (Մատենադարան, № 6792)

4. Ավետարան 1283 թ. (Մատենադարան, № 6764)

Քանդակագործական աշխատանքներից երկուսը ճշտորեն որոշված են, որ նրա ստեղծագործություններն են՝ 1308 թ. խաչքարը Նորավանքում և Արփա գյուղի եկեղեցու տիմպանի վրա Աստվածամոր ու Մանկան գոտկատեղից արված պատկերը (1321 թ.),/որ հնարավորություն են ընձեռում Մոմիկին բնորոշելու ոչ միայն որպես տաղանդավոր նկարչի, այլև վարպետ քանդակագործի:

Վարդպետ Մոմիկի վերջին ձեռակերտն է եղել Բուրթելաշեն եկեղեցու կառուցումը՝ 1339 թ.:

Ժամանակագրական առումով ճիշտ կլիներ Մոմիկի պատկերազարդած ձեռագրերի ուսումնասիրությունն սկսել 1283 թ. ավետարանից: Բայց քանի որ այն նրա ստորագրած աշխատանքներից չէ, ուստի կսկսենք նրա վավերական ձեռագրերից՝ 1292 և 1302 թվականների ավետարան-

¹ Տե՛ս Լ. Յ. Տաշեան, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանից Մխիթարեանց ի Վիեննա, էջ 1039: Տե՛ս նաև Լ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Գ, Երևան, 1946, էջ 418:

ներից, որոնց համեմատական վերլուծումը հնարավորություն է ընձեռում վերոհիշյալ 1283 թվականի ավետարանը դասել Մոսկի աշխատանքների շարքը:

1292 թ. Ավետարան—Այս ձեռագրի հիշատակարանում ասվում է, թե նրա նկարիչը եղել է Մոսկիլը, որ իրեն անվանում է «սպիկար քարտողար» («...Ապիկար քարտողարիս Մոսկի կոչեցելոյ, դրոշմել ի քարտենի զգիծ և զնկար» (էջ 315բ):

Ավետարանը պատկանել է Հովհաննես և Թադեոս եղբայրներին. գրառման մեջ հիշվում է. «Յովանէս և եղբայր իւր Թադէոս, ստացան զսա զանձ հոգևոր և փարթամութի անկապուտ և անկշիռ» (էջ 317բ):

Զնայած այս ավետարանի ստեղծման վայրը Նորավանքն է, այնուամենայնիվ մենք այն ներառում ենք մանրակարչության Գլաձորի դպրոցի ձեռագրերի մեջ, որովհետև գրեթե համանման է նկարիչ Մաթեոսի նույն թվականի ավետարանին:

Ամենայն հավանականությամբ, Կիլիկիայից վայոց ձոր գալուց հետո նկարիչ Մոսկիլը հաստատվել և աշխատել է Թանատ-Գլաձորի վանքում, թերևս ղեկավարելով գրչատունը և ուսուցանելով սկանակ նկարիչներին, որովհետև, ինչպես ստորև կտեսնենք, նրա կատարման եղանակին են հարում Գլաձորի այնպիսի նկարիչներ, ինչպիսիք են Պողոսը, Թորոս Տարոնացին և ուրիշներ:

Իր գործունեության այս շրջանում Մոսկիլը հարում է ավագ սերնդի վարպետներին ոչ միայն դիտարկվող ձեռագրի ստեղծման ժամանակով, այլև նրա մանրանկարների ոճական լուծմամբ:

Այս ավետարանում, ինչպես և Կիլիկիայում ստեղծված 1283 թ. Ավետարանում, բացակայում են սյուժետային մանրանկարները: Զեռագրում կան միայն ավետարանիչների պատկերներ (բացի Մատթեոսի պատկերից, որ կորել է), ավետարանների անվանաթերթերը տրված են լուսանցանշաններով ու գլխատառերով:

Պատկերագրական ստումով հետաքրքիր է Մարկոս ավետարանիչի մանրանկարը (էջ 91բ, նկ. 4): Նա նստել է քարձր նստարանի մեծ մութաքայի վրա, փութաջանորեն գրող մարդու փոքր-ինչ լարված կեցվածքով: Նրա առջև կանգնած է Պետրոս առաքյալը: Ավետարանիչը պատկերված է աղավաղված հեռանկարով տրված, երկյեռք ծածկույթ ունեցող ճարտարապետական պարզ շինության, իսկ Պետրոսը՝ քարե քարձր պատի ֆոնի վրա:

Այստեղ տեսնում ենք նույն երևույթը, ինչ արդեն հանդիպել է նկարիչ Մաթեոսի 1292 թ. ձեռագրում, ուր Մարկոս ավետարանիչը ներկայացվում է որպես Պետրոս առաքյալի աշակերտը. առաքյալը, ինչպես նշված է նկարի մակագրության մեջ, վկայում է այն տեքստի հավաստիությունը, որ գրում է Մարկոսը: Գ. Հովսեփյանի վերը բերված կարծիքի համաձայն, Մոմիկի աշխատանքի պատկերագրությունը ընդհանուր շատ բան ունի Ռեյմսի ավետարանի պատկերագրության հետ:

Հաջորդ ավետարանիչ Ղուկասը (էջ 148բ) պատկերված է մենակ գրելիս, դարձյալ եռանկյունաձև վերնաճակատ ունեցող ճարտարապետական կառույցի ֆոնի վրա, նման այն ֆոնին, որ տեսել ենք Մարկոս ավետարանիչին պատկերող մանրանկարում¹:

Պատկերագրությամբ աչքի է ընկնում նաև Հովհաննեսի ավետարանի մանրանկարը (էջ 245բ): Հովհաննեսն այստեղ բացակայում է, և Պրոքորոսը պատկերված է մենակ, առանց ուսուցչի: Ինչպես նկարիչ Մաթեոսի ավետարանում, նա մորթվել է: Այս պարագաները հուշում են աղբյուրների ընդհանրության մասին, որոնցից յգտվել են նկարիչներ Մաթեոսն ու Մոմիկը:

¹ Այստեղ, ի միջի այլոց, Ղուկաս ավետարանիչի ձեռքին կարելի է նկատել շատ հետաքրքիր և յուրօրինակ գրիչ, որ ասես ժամանակակից ինքնահոս գրիչների նախատիպն է: Տե՛ս Հայկական ՍՍՀ Մատենադարանի աշխատող Սատիկ Գևորգյանի «Գրչական մի գործիքի մասին» ձեռագիր աշխատությունը, որ հեղինակը փաստական նյութի հիման վրա ապացուցում է այդ:

Եթե նկատի չունենանք Պետրոս առաքյալի ֆիգուրը, ապա Մարկոս, Ղուկաս ավետարանիչները և գրագիր Պրոքորոսը իրենց կոմպոզիցիայով գրեթե նույնական են: Բայց ֆիգուրների տեղադրության մեջ ոչ մեծ փոփոխումներ մտցնելով, նկարիչը տարբերակել է նրանց:

Գրող ավետարանիչները ամուր կազմվածք ունեն, ներկայացված են փոքր-ինչ առաջ թեքված դիրքով: Նկարիչը հասել է որոշ ծավալայնության: Այստեղ անշուշտ դեր է խաղացել այն, որ Մոմիկը եղել է նաև քանդակագործ: Ավետարանիչների սանրվածքը հար և նման է Մոմիկի քանդակային ֆիգուրների սանրվածքին: Նրանց սուր գծեր ունեցող դեմքերը տիպիկ հայկական են, բացի, թերևս, Ղուկաս ավետարանիչի դեմքից, որի դուրս ընկած այտուսկրերը և սակավամազությունը մոնղոլի են հիշեցնում: Վերջինս խորապես անհատականացված է: Ցած թողած ինքնատիպ բեղերով և նեղ ու եռկար այտամորուսներով այս կերպարը նկարիչը կրկնել է 1283 թվականի կիլիկյան ավետարանում, նույն Ղուկաս ավետարանիչի պատկերում:

Ավետարանիչների պատկերների կոմպոզիցիաները լակոնիկ են: Եղած ճարտարապետական շինությունները ներդաշնակում են մարդկային ֆիգուրներին՝ իրանի ուղղահայաց դիրքին համապատասխանում է շենքի ուղղահայաց ճակատային մասը, գլխին՝ եռանկյունաձև վերնաճակատը:

Մոմիկը իր գործունեության այս շրջանում որոնում էր տարածական այն լուծումները, որ հետագայում ստեղծագործաբար զարգացրեց և որոնց մեջ հատուկ միտումով ընդգծված է մարդկային ֆիգուրների և ճարտարապետական կառույցների փոխհարաբերությունը:

Ավետարանների անվանաթերթերը (էջ 2ա, 92ա, 149ա, 246ա, նկ. 5) գլխազարդերի ընդհանուր ձև ունեն՝ «Ո»-անման, ներքևից ֆիգուրային կտրվածքով, բայց բոլոր այս կտրվածքները միանգամայն տարբեր են ուրվանկարով և երբեք չեն կրկնվում: Բուն գլխազարդերում, զարդանկարներում նկատվում է նույնը: Յուրաքանչյուր գլխազարդի վե-

րին մատույն տեղադրված է ավետարանիչի խորհրդանշանը: Ավետարանի տեքստի առաջին երեք-չորս գլխատառերը նույնպես կազմված են խորհրդանիշերից, չորս ավետարանիչներին համապատասխան: Անվանաթերթերի լուսանցազարդերում նկատվում է նույնը: Դրանք բոլորը հաստ ու ծանր են ներքևի մասերում, իսկ վերևում թեթևանում են՝ ավարտվելով իրար շատ մեծ մուրրե ցանցկեն խաչերով (բացի մեկից, որ տրված է վերջին անվանաթերթում և վրան պատկերված են շրջանակված թանկագին քարեր):

Մոմիկի վարպետությունն աչքի է ընկնում նաև սակավաթիվ գույների՝ կարմիրի, կապտա-կանաչավունի, դեղինի լուսավոր ու մութ երանգների հմուտ ու ներդաշնակ օգտագործմամբ: Նա օգտագործում է նաև ոսկին, որով պատված են, լուսապսակներից բացի, պատկերի մի քանի ուրիշ մանրամասները՝ գրչակոթը, թեզանիքը և այլն:

Մոմիկը հատուկ ուշադրություն է դարձրել լուսանցանշաններին: Սրանց մեջ հանդիպում են գեղեցիկ սափոր (էջ 272ա), մատուռ (էջ 229բ) և, որ առանձնապես ուշագրավ է, որոշ բույսեր՝ կակաչ, խաղող և այլն, որոնք արված են գեղարվեստական բարձր նաշակով: Գլխատառերի մեջ հանդիպում են թռչունների, ձկների պատկերներ:

Համեմատելով Մոմիկի և Մաթեոսի աշխատանքները, կարելի է ասել, որ նրանց միջև, չնայած յուրաքանչյուրի ինքնօրինակությանը, ընդհանուր շատ բան կա: Երկու վարպետներին միավորում է պատկերագրական աղբյուրների միասնությունը, ձևերի մոնումենտալությունը, կերպավորման գեղանկարչական եղանակն ու գունային գամմայի լակոնիզմը: Մաթեոսի մեծ, Մոմիկն էլ դիտողին առիքնում է գլխավորապես գեղարվեստական միջոցների պարզությամբ: Այնուամենայնիվ, Մոմիկն այդ շրջանում, Մաթեոսի համեմատությամբ, առաջընթաց քայլ արեց ձևերի բազմազանության, զարդանկարի առաքելգուն, հարստացրեց լուսանցազարդերը, ինչպես նաև հասավ գույների առավել մաքրության ու բարեհնչունության և սկսեց օգտագործել ոսկին:

Ժամանակագրական առումով Մոմիկի հաջորդ ստեղծագործությունը **1302 թ. Ավետարանն է կամ, ինչպես հնարավոր ենք գտնում անվանել, Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանը՝** բարձրարվեստ, շատ արժեքավոր մի ձեռագիր, որ ոչ ոք մինչև այժմ չի ուսումնասիրել:

Ձեռագրի հիշատակարանից հայտնի է դառնում, որ այն լրացվել, ավելի ճիշտ՝ վերականգնվել է 1406 թվականին: Ձեռագրի հիմնական մասը գրված է մագաղաթի, իսկ լրացուցիչ մասը՝ բամբակաթղթի վրա: Մագաղաթի մասի գրիչը եղել է Հովհաննես Օրբելյանը, որ հետագայում Սյունիքի եպիսկոպոսն էր: Իսկ պատվիրատուն՝ եղել է հայտնի պատմագիր Ստեփանոս Օրբելյանը՝ ամբողջ Սյունիքի մետրոպոլիտը, որին և նվիրված է ձեռագիրը. այստեղից էլ՝ մեր առաջադրած անվանումը. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարան»¹: Հիշատակարանում Օրբելյանի, որպես ավետարանն ստացողի մասին գտնում ենք վերամբարձ ոճով՝ գրված հետևյալ տողը. «Զգերաբուն բանի սպասատորն և զարեգակնափալ լուսատուն հոգոյ՝ զմետրապոլիտն Սիւնեաց՝ զտ/է/ր Ստեփ/անոս/ ստացող՝ յիշեցեք ի տ/է/ր» (էջ 263ա):

Ըստ Մ. Մմբատյանի, այս ձեռագիրը կոչվել է «Աւետարան պատերազմի»², հավանաբար այն պատճառով, որ մարդիկ իրենց հետ տարել են պատերազմ՝ հաղթության խորհուրդ տեսնելով նրանում: Գուցե դրանով կարելի է բացատրել նաև, որ ձեռագիրն այդքան փոքր չափեր ունի:

Այս ավետարանի նակատագիրը շատ հետաքրքիր է: Ինչպես արդեն հիշեցինք, ձեռագիրը 1406 թվականին հիմնովին ենթարկվել է վերականգնման: Վերականգնողը եղել է ոմն վարդապետ Գրիգոր, որ թողել է հետաքրքիր գրա-

¹ Ձեռագրի անվանումը պատվիրատուի կամ ստացողի անունով սահմանված ավանդույթ է եղել հայ գրքի արվեստի պատմության մեջ:

² Տե՛ս Մ. Մմբատեանց, Նկարագիր սուրբ Կարապետի վանից Երնջակայ եւ շրջակայից նորա, Տիփսիս, 1904, էջ 230—238:

ռում-սկրոստիքոս իր կատարած աշխատանքի մասին (էջ 247բ—248ա)¹:

1411 թվականին Գրիգորը վաճառել է ձեռագիրը, որի մասին հիշատակություն կա 11ա էջում. «Ես Գրիգոր վ/ա/դ-դապ/ե/տու ծախեցի զաւետարանս Յոհանէս Խաչպան երեցուն...»:

Այնուհետև, պահպանվել է մի մակագրություն, որի մեջ խոսվում է այն մասին, թե ավետարանն ընկել է Վասպուրականի Մեծոփա վանքը, որտեղից 1676-ին վաճառվել է շատ մեծ գնով: Նրա համար վճարել են մի կով, մի ցուլ, մի գոմէշ ու մի կարպետ (փալաս):

Սրանով, սակայն, չի ավարտվել ավետարանի ողիսականը: Գնվելուց հետո այն «քերեալ ի Մեծոփայ վանից Վասպուրականի, ընդ ձեռն գաղթական Խաչատուրոյ և Խոսրովա Գրիգորեան, աւ որս և գտանի ավետարանս...»²:

Այս հիշատակարանին հաջորդում է մի ուրիշը, որ ստվում է, թե ձեռագիրը հետագայում եղել է մյուս վերականգնողի՝ Ոլիշանի մոտ և, վերջապես, ապաստան է գտել Հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի (Մատենադարան) գրադարակներում, № 6792-ի տակ:

Ավետարանի չափերն են 12×8,7 սմ, ունի 300 թերթ: Երկու տեքստերն էլ, ինչպես մագաղաթի, այնպես էլ թղթի վրա, գրված են շատ մանր ու գեղեցիկ բոլորգրով և, չնայած գրքի այդքան փոքր չափսին, երկու պլանակով:

Գրիգորի ձեռքով ավելացված մասը որևէ զարդարանք չունի, միայն ավետարանի տեքստի սկզբի տողերի գլխագրերն առանձնացված են կարմիր գույնով և մագաղաթի վրա գրված հիմնական մասում արված են ոսկով:

¹ Տե՛ս նաև **Լ. Խաչիկյան**, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 9—10: Տեքստում հիշատակված Գրիգորը այս գրառումն արտագրել է հավանաբար մի այլ ձեռագրից. այսպես է թվում մեզ, երբ համեմատում ենք այդ գրառումը նրա ձեռքով ավելի ուշ արված մի ուրիշ գրառման հետ (1411), որ գրված է բացարձակ ուսմական լեզվով:

² **Լ. Ս. Խաչիկյան**, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 10:

Սրբապատկերի մետաղյա դրվագը, որ, մեր կարծիքով, ավելի ուշ շրջանի գործ է, արծաթից է և պատկերում է խաչված Քրիստոսին, իսկ կազմի հակառակ մասում պատկերված է Մարիամը մանկան ու երկու կողմից՝ Պետրոս ու Պողոս առաքյալների հետ:

1302 թվականի ձեռագիրը պետք է մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի գործերի շարքը դասել ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա գրիչն է եղել, ինչպես հայտնի է, Գլաձորի համալսարանում կրթություն ստացած Հովհաննես Օրբելյանը, այլև այն պատճառով, որ Մոմիկի աշխատանքները, մեր կարծիքով, ոճական ու կոմպոզիցիոն մեծ ընդհանրություն ունեն Գլաձորի մանրանկարների հետ: Բացի այդ, վկայություն կա, թե նկարիչը սովորել է Գլաձորի դպրոցում, ուր նա Մաթեոս Կիլիկեցու և Եսայի Նչեցու հետ մեկտեղ դեռևս 1283—1284 թթ. պատրաստել է, Կ. Կոստանյանցի վկայությամբ, «պատկերագարդ ձեռագիր՝ հատուկ իր մեծ ուսուցչի, Ներսեսի համար»¹:

Նախքան Մոմիկի մանրանկարների քննությանն անցնելը, անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այդ ձեռագրի մի առանձնահատկության վրա: Ավետարանն սկսվում է ոչ թե Մատթեոսից, ինչպես սովորաբար ընդունված է, այլ վերջինից՝ Հովհաննեսից: Ձեռագրի ուշադիր զննումը հնարավորություն է ընձեռում պնդելու, թե մեզնի տեղաշարժն արել է ոչ վերականգնողը, քանի որ Հովհաննեսի ավետարանի վերջին տողերից անմիջապես հետո, նույն էջում, սկսվում է Մատթեոսի ավետարանը: Այդպիսով, այս ձեռագիրը միանգամայն ինքնատիպ ու թերևս բացառիկ երեվույթ է ձեռագիր ավետարանների պատմության մեջ: Մեր կարծիքով, դա պատահական չէ: Հնարավոր է, որ դա արված է հանուն կրոնա-գաղափարական պայքարի շահերի. անհրաժեշտ է եղել հատուկ ընդգծել կամ, ավելի շուտ,

¹ К. Костяниц, Из истории древней армянской литературы XIII—XIV вв., էջ 8:

քարձրացնել Հովհաննեսի ավետարանի հեղինակությունը¹։ Այս ենթադրությունը մեզ ռեալ է թվում, որովհետև հնուց ի վեր քացասական վերաբերմունք է եղել չորրորդ ավետարանի՝ Հովհաննեսի ավետարանի նկատմամբ։ Չորս ավետարանները իրար համեմատելիս տարբերություն ենք նկատում չորրորդի և առաջին երեքի՝ սինոպտիկական ավետարանների միջև։ Հովհաննեսի ավետարանը հարուստ է աստվածաբանական տեմոդեոցներով և հեռու է նախասկզբնական ավետարանական տեքստից²։

Ըստ երևույթին, Հայաստանում XIII—XIV դդ. Հովհաննեսի ավետարանի շուրջ բուռն վեճեր են եղել, որ ծագել են նրա տարբեր ըմբռնումներից, հակառակ դեպքում դժվար է քացատրել նման ձեռագրի առկայությունը։

«Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանը» պարունակում է 12 պոմֆետային մանրանկար, 3 պատկեր՝ Հովհաննես ավետարանիչը Պրոքորոսի հետ, Պետրոս առաքյալը և Հակոբ առաքյալը, երկու անվանաթերթ, 8 շատ փոքր ուղղանկյուն գլխազարդեր և մի շարք լուսանցանշաններ՝ զարդարանքներ լուսանցքներում, որոնց մեջ երբեմն հանդիպում են առանձին ուրվանկարներ՝ արմավենի, մատուռ և այլն։

Մոմիկն այս ձեռագիրն արել է դժվարին պայմաններում, որի մասին խոսում է 13ր էջի հիշատակարանում. «Աղաչեմ զհանդիպելքդ այսմ ա/ստուա/ծաբան տառիս յիշել զանիմաստ նկարողս Մոմիկ և սխալանացն անմեղադիր լինել, զի թէպէտ անհմուտ էի, այլ ժամանակս ձմեռն էր և տունս նսեմ, և ա/ստուա/ծ զյիշողսդ յիշէ իւր անբաւ ողոր-

¹ Այս հարցի քննությունը առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Այն կարող է լույս ափով ձեռագրի գաղափարական մեկնաբանության պրոբլեմի վրա։

² St'ya Э. Ренан, Жизнь Иисуса, перевод с французского, С.-Петербург, 1906, стр. 313, А. Б. Ранович, Античные критики христианства, М., Ганз, 1935, Р. Ю. Виппер, Возникновение христианской литературы, М.—Л., Изд. АН СССР, 1946, Шарль Эншлен, Происхождение религии, перевод с французского, М., Изд. «Иностранная литература», 1954 и др.

մութիւն/ն, և նմա փառք յաիտեանս, ամեն: Ի թվիս 2ԾԱ.» (751=1302 թ.):

Մոսիկը ձեռագրի սկզբում գետեղել է ավետարանական գլխավոր իրադարձությունները՝ «Ավետում», «Քրիստոսի ծնունդը», «Տլառնընդառաջ», «Քրիստոսի մկրտությունը», «Այլակերպություն», «Մուտք Երուսաղեմ», «Ուռնալվա», «Քրիստոսի խաչելությունը», «Ողբ առ Քրիստոս», «Քրիստոսի հարությունը և հայտնությունը Մարիամ Մագդաղինացուն», «Համբարձում» և «Հոգեգալուստ»:

Քննենք այս շարքի առավել բնորոշ և ինքնատիպ մանրանկարները, որոնցում արտացոլված են մանրանկարչության Գլածորի դպրոցի առանձնահատկություններն ու նվաճումները:

«Ավետում» (էջ 1բ, նկ. 6): Մանրանկարը պատկերում է «Հրեշտակապետի ավետումը կույսին ջրի մոտ» տեսարանը, որ Մարիամը կանգնած է յուրօրինակ հարդարում ունեցող նարտարապետական կամարակապ շինության առջև. ձախ ձեռքում փոքրիկ սափոր է, աջը զարմանքով մեկնել է իրեն մոտեցող Գաբրիել հրեշտակապետի կողմը: Առաջին պլանում, կենտրոնում, ոճավորված քարածալոյի առջև մեծ սկահակ է, որի մեջ «Քրիստոսին կյանք պարգևող» ավանդական անունն ունեցող ժալոհց երկու շիթով հոսում է «անմահական ջուրը»¹:

Այս մանրանկարի պատկերագրությունն իր սխեմայով ծագում է Հակոբի նախավետարանից, ըստ որի ավետումը աղբյուրի մոտ եղել է այն ժամանակ, երբ Մարիամը Երուսաղեմի տաճարում էր: (Հնարավոր է, որ Մոսիկը ծանոթ է եղել այս մեկնակերպն ընդունող որևէ վարպետի աշխատանքներին): Ուստի Մարիամից այն կողմ երևում է «Երուսաղեմի տաճարը», և նա, որպես տաճարի կույսերից մեկը, եկել է աղբյուրը ջրի:

Մարիամը գուսպ է ու վեհաշուք, թեև գլխի թեթև խոնարհումը և հրեշտակապետին հառած աչքերը ինչ-որ

¹ См'у Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб., 1914, в. I, էջ 132, 246:

շփոթմունք ու զարմանք են մատնում, որ հետևանք է երկրների պատգամաբերի անսովոր ավետման:

Մարիամը պատկերված է երիտասարդ հայուհու կերպարով՝ խոշոր աչքեր, թուխ դեմք, փոքր-ինչ լիքը, շատագուցած ալտեր, ընդգծված նուրբ քիթ: Նա շատ երիտասարդ է, թեև կնոջ զգեստ է հագել՝ խիտոն և քող (մաճորիում): Վերջինս, որ ակներևաբար նուրբ գործվածքից է, մանր ծալքերով պարուրում է ամբողջ ֆիգուրի վերևի մասը, ծածկելով կուրծքն ու ձեռքերը: Նրա ծայրերը կախված են ուսերից ու թևերից: Թափվող նյութի մոտիվը արտահայտված է ամենայն ակներևությամբ: Առանձնապես բնորոշ է քողի զիզգագաձև եզրաշերտը, որ ցած է սահում աջ ձեռքից: Մարմնի ձևերին հետևող ծալքերի ուղծման հաղորդված է հագուստի ծալքերի գծանկարով: Ընդհանուր առմամբ, Մարիամը ռեալ կնոջ բանաստեղծականացված կերպար է:

Մարիամի քողը արված է մանիշակագույն, իսկ խիտոնը՝ երկնագույն տոներով: Հրեշտակապետի հագուստը կարմիր է: Հետաքրքիր է նկատել, որ Մարիամի կոշիկները մուգ կապույտ են, գրեթե սև, այն դեպքում, երբ Երիշ նկարիչների գործերում սովորաբար ծիրանագույն են:

«**Քրիստոսի ծնունդը**» (էջ 2ա, նկ. 7): Հսկառակ հաստատված ավանդի, Մոմիկն այս տեսարանում կիրառում է կոմպոզիցիոն արտասովոր սխեմա: Ըստ հաստատված կանոնի, տիրամայրը պետք է տեղավորված լիներ կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում: Նրան սովորաբար պատկերում էին մահճում, մանկան օրոցքի մոտ: Երբեմն պատկերվում էր հորածնի լվացումը և մի շարք ուրիշ մանրամասներ, իսկ Հովսեփը նկոյում էր կամ նստած էր լինում մի կողմում, ներքևի անկյունում կամ աստվածամոր ոտքերի մոտ: Մոմիկը վերափոխում է կոմպոզիցիան՝ Բեթլեհեմի քարանձավի ֆոնի վրա: Տիրամոր ֆիգուրը տեղաշարժված է դեպի մանրանկարի ներքևի աջ անկյունը, իսկ Հովսեփը կենտրոնում է, ուղղակի քարե մսուրի մեջ պսակված մանկան վերևում: Նման կոմպոզիցիան ոչ միայն փոխում է

ամբողջ տպավորությունը, այլև միանգամայն նոր մեկնաբանություն է տալիս մանրանկարի բովանդակությանը:

Հովսեփը Մոմիկի մանրանկարում ընդգծված և առանձնացված է մյուս բոլոր ֆիգուրներից: Թվում է, թե նկարիչը պետք է լեգենդի գլխավոր գործող անձ դարձներ տիրամորը կամ մանուկ Հիսուսին, բայց ո՛չ Հովսեփին: Կարծում ենք, որ Մոմիկն այդպես է վարվել ոչ առանց միտումի: Հավանաբար, առանձնացնելով Հովսեփի ֆիգուրը, նա ցանկացել է ակնարկել, որ մանուկ Հիսուսը ծնողներ ուներ և դրանով ընդգծել, որ նա մարդկային ծագում ունի ոչ միայն մոր՝ Մարիամի, այլև հոր՝ Հովսեփի կողմից: Կարելի է մտածել, որ նկարիչը չէր հավատում այն ավանդությանը, ըստ որի Հիսուս Քրիստոսը երկնային հայր չի ունեցել և որոշակի ռեալ մեկնաբանություն է տվել լեգենդին:

Մանրանկարի գունալին գամման (երկնագույն, մանիշակագույն, կանաչ և դարչնագույն) արված է լուսավոր տոներով, օգտագործված է նաև ոսկին: Պետք է ընդգծել, որ լուսավոր երանգապնակն ընդհանրապես հատուկ է նկարիչ Մոմիկին:

Մոմիկը քաջ տիրապետել է վրձնին. նրա վարպետությունն առանձնապես ի հայտ է գալիս ֆիգուրների ծավալանությունը հաղորդելիս: Մարիամի քողի բնական ծալքերը նա արել է այնպիսի վարպետությամբ, որ զգացվում է ֆիգուրի անատոմիական ճիշտ կառուցվածքը:

Վերոհիշյալ տեսարանը խոսում է այն մասին, որ նկարիչը միշտ չէ որ հետևել է ընդունված ավանդներին և պուժեի մեկնաբանության մեջ շատ բան արել է յուրովի:

«Տյառնընդատաջ» (էջ 3բ, նկ. 8): Մոմիկն այս տեսարանն էլ է ենթարկել ինքնուրույն մշակման: Պատկերված են Սիմոնը, մանուկ Հիսուսը և նրա ծնողները. Աննա մարգարետոհին, որ «ո՛չ մեկն էր ի տաճարէն» (Ավետարան ըստ Ղուկասու, գլ. Բ, 37), բացակայում է:

Ղուկասի ավետարանում է միայն նկարագրվում այս տեսարանը, և ավետարանիչը այստեղ պատմում է, որ

«...իբրեւ ածին ծնողքն զմանուկս Յիսուս առնել ևնցա ըստ սովորութեան օրինացն ի վերայ նորա...» (Ավետարան ըստ Ղուկասու, գլ. Բ, 27): Նկարիչը փոքր-ինչ հեռացել է ավետարանի բովանդակությունից: Նա արել է «Ծարականից» բերված հետևյալ տողերի նկարազարդումը. «Խաչտաչք ալեօքըն ծերունին ածորդումն ի գիրկս իր»¹:

Իրոք, Սիմոնը, որ «էր այրն արդար եւ երկիւղած», երկու ձեռքով Հիսուս մանկանը պահած, դանդաղ շեմն է դուրս գալիս՝ իրեն սպասող Մարիամին և Հովսեփին ընդառաջ: Մարիամը, կանգնած տաճարի լայն աստիճանի վրա, խոնարհված Սիմոնի առաջ, շտապում է ընդունել աստվածային մանկանը պարզած ձեռքերի մեջ, որոնց վրա ծածկոց կա: Սիմոնի փոքր-ինչ խոշոր գլխի խոնարհումը, նրա շարժումները հուզում են մատնում: Մարիամի շարժումները մեղմ են: Պակաս հաջողված է Հովսեփի ֆիգուրը, որ մի զույգ աղավնի է բերել: Այս ամենը պատկերված է տաճարի ֆոնի վրա, որի մի մասը՝ զույգ գմբեթներով, Մարիամի և Հովսեփի ֆիգուրների ետևում, խորանում է ետին պլան, շնորհիվ այն բանի, որ մոնումենտալ ճակատային մասը, ավագ դռնով, խիստ առաջ է բերված: Ավագ դռան վարագույրը մի կողմ է քաշված, և խավար ֆոնը ընդգծում է տաճարի խորությունը, ուժեղացնում ծավալայնության տպավորությունը: Այս ամենի շնորհիվ պարզորոշ արտահայտված է տաճարի շեմին կանգնած ճերմակահեր ծերունու ֆիգուրի շարժումը:

«Քրիստոսի մկրտությունը» (էջ 4ա, նկ. 9): Այս մանրանկարի պատկերագրությունը որոշակիորեն ելնում է սիրիական խմբագրությունից, որի մեջ «Սուրբ հոգին» երկնային ջրերում իջնում է Փրկչի գլխին՝ աղավնու տեսքով²:

¹ «Ծարական հոգետր երգոց Սուրբ եւ ուղղափառ եկեղեցոյս Հաստատանայց», Ի Կոստանդնուպօլիս, 1853, էջ 78 («Կանոն Տեառնընդառաջին»):

² Տե՛ս Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, էջ 40:

Մերկ Բրիստոսը կանգնած է ջրի մեջ: Նրա աջ կողմից, ափի ժայռի վրա կանգնած Հովհաննես Մկրտիչը իր աջը դրել է Բրիստոսի գլխին: Զախից երկու հրեշտակներ են՝ ծածկոցները ձեռքերին: Ներքևում, Բրիստոսի ոտքերի տակ պատկերված է վիշապ, որ ծովի խորհրդանիշն է:

Ֆիգուրներն աչքի են ընկնում բնական դիրքերով: Դեմքերի արտահայտությունը (Բրիստոսի և Հովհաննեսի դեմքերը շրջանակված են խիտ մորուքով) հանգիստ է, լուրջ: Այս ամենը որոշ չափով կրում է ժամանակի քրիստոնեական աշխարհայացքի կնիքը:

«Այլակերպություն» (Էջ 5բ, ցկ. 10): Բրիստոսը պատկերված է կենտրոնում, կողքերից՝ Մովսես և Եղիա մարգարեները (նկարիչը տեղաշարժել է նրանց ֆիգուրները), նրանց ներքևում՝ երկրպագում են Պետրոս, Հակոբ և Հովհաննես առաքյալները:

Նշանակալիճն այստեղ այն է, որ Մոմիկը Բրիստոսին պատկերել է անմորուք. չէ՞ որ նա, այլակերպվելով, պետք է կերպարանափոխվեր: Այդ էլ հենց շեշտել է նկարիչը: Բրիստոսի նման մեկնաբանությունը հիմնված է, մասամբ, Մատթեոսի և Ղուկասի ավետարանների տվյալների վրա: Առաջինի մոտ ասվում է. «Եւ այլակերպեցաւ առաջի նոցա, եւ լուսաորեցան երեսք նորա իբրեւ զարեգակն, եւ հանդերձք նորա եղեն սպիտակ իբրեւ զլոյս» (Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. ԺԷ, 2), իսկ Ղուկասի ավետարանում ավելի պարզ է ասված, որ Բրիստոսի դեմքի տեսքը փոխվեց (Ավետարան 3, գլ. Թ, 29)¹:

Գլխավոր գործող անձինք՝ Բրիստոսը և երկու հայտնված սրբերը, կանգնած են, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, բեմեզրին. նրանք աջ ձեռքով օրհնում են, իսկ ձախով՝ պահում մագաղաթի բացված գալարը: Ֆոնը ամպային-ցանցկեն է, զարդանկարված արծաթավուն-կապույտ գույնով, որ պետք է պատկերեր «ամպ մի հովանի ի վե-

¹ Մարկոսի ավետարանում հիշված է միայն վերջին երևույթը՝ հագուստի այլակերպվելը: Տե՛ս Ավետարան 2, գլ. Թ, 3:



2. Բարսի Տարգիսի, Անվանաբեր 1323 թ. Ավետարանից

րայ սոցա» (Ավետարան ըստ Մարկոսի, գլ. Թ, 6), իսկ նրանց վերևում պարզված Աջը երկնքում՝ «ձայն եղև յամպոյն» (Ավետարան ըստ Սաղոթեոսի, գլ. ԺԷ, 5):

Վարդպետ Մոմիկի առավել հասուն կոմպոզիցիոն լուծումներից են նաև «Ողբ առ Քրիստոս» և «Քրիստոսի հարությունը և հայտնությունը Մարիամ Մագդաղիկացուն» մանրանկարները (Էջ 9բ, 10ա, ներդիր):

Առաջին մանրանկարը հանգուցյալին ողբալու տեսարան է, ուր վշտացող մարդկանց մի ոչ մեծ խումբ խոնարհվել է Քրիստոսի մարմնի վրա: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում որդուն հրաժեշտ տվող տիրամայրն է, որ նստել է նրա սնարին: Նա թեքվել է, հալացքը հասել որդու անկենդան ու խաղաղ դեմքին:

Երկրորդ մանրանկարում հարության և Քրիստոսի հայտնության տեսարանները մտածված են որպես ամբողջական միասնություն, ուր մի իրադարձությունը մյուսի անմիջական շարունակությունն է:

Գործողության այս միասնությունը հիմնված է Մարիամ Մագդաղիկացու, նրա հետ գերեզմանին մոտեցած կանանց և Քրիստոսի կապակցության վրա:

Այս մանրանկարի կառուցվածքը ելնում է Հովհաննեսի ավետարանի նկարագրությունից, ուր ասվում է, թե Մարիամ Մագդաղիկացին գերեզմանի մեջ «տեսանէ երկուս հրեշտակս ի սպիտակս, զի նստէին մի ի սնարից եւ յանոտից ուր կայր մարմինն Յիսուսի»¹. այնուհետև ասվում է, որ «դարձաւ ի թիկունս կոյս, եւ տեսան զՅիսուս զի կայր. եւ ոչ գիտէր թե Յիսուս իցէ» (Ավետարան ըստ Հովհաննու, գլ. Ի, 12, 14): Մոմիկը պատկերել է հենց այս վերջին՝ անցումնային ակնթարթը, որ ուր որ է՝ պետք է խախտվի, երբ Հիսուսը դառնա Մարիամի կողմը և վերջինս ճանաչի փրկչին¹: Իրոք, այս տեսարանում հարություն առած Քրիստոսը կենդանի փոխգործողության մեջ է Մարիամի հետ:

Ինչպես «Ողբի», այնպես էլ «Հարության» կոմպոզի-

¹ Տե՛ս Ավետարան ըստ Հովհաննու, գլ. Ի, 15—17:

ցիան միանգամայն ինքնատիպ է: Նկարիչն այս երկու տեսարանն էլ կառուցել է յուրօրինակ՝ ձևով: «Հարություն» մեջ առկա են երկու սիմետրիկ հավասարակշռված խմբեր՝ դագաղի կախարհիչն ևստած հրեշտակներն ու կանաչք մի խումբ են կազմում, իսկ Մարիամ Մագդաղինացին ու Քրիստոսը՝ մի ուրիշ:

«Ողբը» ինքնուրույն ֆիգուրների չի տարրալուծվում, նրանք, ընդհակառակը, կապված են միասնական դրամատիկական հանգույցով: Այստեղ բացակայում է կոմպոզիցիայի հավասարակշռությունը, բայց այն ուղիղ է և անընդհատ հակվում է իմաստալիկ կենտրոնի կողմը:

«Ողբում» եզրափակիչ կետը գերեզմանն է և Քրիստոսի մարմինը: Վերջինս բերված է հորիզոնական առաջին պլան, ինչը դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է տեսարանի գլխավոր անձի վրա: Երկրորդ պլանում Տիրամայրն է, Նիկողիմիոս և Հովսեփ Արամեթացիները, Մարիամ Մագդաղինացին, որի թիկունքում երևում է կանանցից մի ուրիշը: Երկու խումբն էլ տեղադրված են պատի ֆոնին, որի վրա սավառնում են երկու հրեշտակ: Գրեթե նույնը, իրադարձությունների ընթացքով թելադրված նույն փոփոխություններով, տեսնում ենք նաև «Հարությունում», ուր եզրափակիչ կետը ոչ թե թափուր գերեզմանն է, թեև այն դարձյալ բերված է առաջին պլան, այլ ինքը՝ հարություն առած Քրիստոսը:

Դրամատիկ գործողությամբ ներթափանցված ֆիգուրների տեղադրությունը թափաքաքեմ է հիշեցնում: Իրոք, այս մանրանկարներում նկարիչը ամեն ինչ տեղաբաշխում է ինչպես բեմական տարածության մեջ, որ կարող է լինել եկեղեցու բեմը և որը, իր հերթին, թափաքաքեմ բեմահարթակից է ծագել¹:

Միջնադարյան հայ եկեղեցական ներկայացումների վերաբերյալ տեղեկությունները չսփազանց սուղ են և դրան-

¹ Տե՛ս Գ. Գոյն, 2000-летие армянского театра, М., 1952, гл. II, էջ 136:

ցով դժվար է ուսումնասիրել միատերիաների և ցկարչության ընդհանուր մոտիվները: Հայտնի է միայն, որ թատրոնի և ցկարչության միջև անմիջական կապ է եղել և, ըստ Կոզենի հետազոտությունների, «միջնադարյան թատրոնն իր գեղարվեստական զարգացման մեջ ընթացել է նույն ուղիով, ինչ որ ցկարչությունը»¹:

Արվեստի այս երկու տեսակների միջև Հայաստանում նույնպես սերտ կապ է ցկատվում²:

Մեր համոզմամբ, վարդպետ Մոմիկը իր «Ուրբ» և «Հարություն» մանրանկարներում աչքի առջև ունեցել է եկեղեցական արարողությունների մոտիվները: Բացառված չէ այն հնարավորությունը, որ մյուս տեսարաններն էլ է ցկարիչը վերցրել նույն աղբյուրից, մասնավորապես՝ «Ավետոսումը», «Ռոմալվան» (նկ. 12), «Տյառնընդատաջը» ու, թերևս, նույնիսկ «Մուտք ի Երուսաղեմը»³ (նկ. 11):

Դիտարկվող երկու մանրանկարները հիշեցնում են բեմահարթակի վրա տեղի ունեցող գործողություն՝ ընդգծված խորությամբ, ուր ֆիգուրներն ասես տեղադրված են ռեժիսորի կողմից: Այս մանրանկարների տեսարանը ակնհայտորեն անցումնալին է, ցկատելի են բեմահարթակ դուրս եկող ֆիգուրներ. առաջին դեպքում, ձախից, դանդաղ մըտնում են «սուրբ կանաչք», իսկ երկրորդում, առավել ընդգծված շարժումով, Քրիստոսը: Թերևս այս պատկերները թատերական ներկայացումների կենդանի վերարտադրումն են⁴: Մեր կարծիքով, Մոմիկն անպայման տեսած կլիներ

¹ В. М. Алпатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.—Л., 1939, էջ 150, 222.

² Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ.:

³ Այն մասին, որ առաջին երեք տեսարանները եղել են թատերականացված ծիսակատարություններ, տե՛ս Գ. Գոյանի նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 142, 146 և 154:

⁴ Նկատի ունենալով ուրիշ ցկարիչների մի շարք տեսարաններ, նման պատկերների մասին է խոսում Գ. Գոյանը. տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 138:

ման թատերականացված եկեղեցական ծիսակատարություններ (Կիիկյան Հայաստանում եղած ժամանակ կամ, հնարավոր է, հենց Գլաձորում), որոնցից ստացած տպավորություններն էլ ստեղծագործական մշակմամբ արտահայտել է այս մանրանկարներում: Ուրեմն՝ դրանք հետաքրքիր են մասն հայ միջնադարյան եկեղեցական դրամայի պատմությունն ուսումնասիրելու տեսակետից:

Այս տեսարաններում («Ողբ առ Քրիստոս», «Քրիստոսի հարությունը և հայտնությունը Մարիամ Մագդաղինացուն») տարածությունը շրտովի հեռանկարային է, որ ընդունված է եկեղեցական-դրամատիկական միատերիաներում: Մոմիկի մանրանկարներում կարելի է հաշվել մինչև չորս-հինգ պլան («Ողբ» և «Հարություն»), որ առավելագույն քանակն է Գլաձորի դպրոցի նկարիչների համար: Ըստ երևույթին, դա պատահական չէ: Որպես նարտարապետ և քանդակագործ, Մոմիկն օժտված էր տարածական խորության առավել ուժեղ ընկալումով:

Եթե մանրանկարների մեծ մասում կոմպոզիցիաները հիմնականում կառուցվում են ուղղահայացով, ապա խնդրո առարկա երկու մանրանկարները աչքի են ընկնում պարզորոշ արտահայտված հորիզոնական կառուցվածքով: Առաջին մանրանկարում Քրիստոսի մեկնված մարմնի հորիզոնական դիրքին, իսկ երկրորդում՝ թափուր գերեզմանին, համապատասխանում է բեմահարթակի՝ զոհասեղանի և այստեղ ետնավարագույրի դեր կատարող ետնապատի հորիզոնականը:

Մանրանկարի վերջին կեսի չեզոք, ոսկեգույն ֆոնը փոխարինում է տարածական միջավայրին. խորության ընկալումն այստեղ ուժեղանում է հրեշտակների թռիչքի միջոցով («Ողբ առ Քրիստոս»):

Հարություն առած Քրիստոսի ֆիգուրի տեղադրումը շրջանակի եզրին, բեմի ծայրին, նրա կեցվածքը, ոտքերի դիրքը, աջ ձեռքի շարժումը և գլխի թեթև խոնարհումը՝ այս ամենը ուժեղացնում է մյուս ֆիգուրի՝ Մարիամ Մագդաղի-

նացու, հետ ունեցած նրա փոխհարաբերությունը («Քրիստոսի հարությունը և հալածությունը Մարիամ Մագդալինային»):

Այս մանրանկարները՝ վարպետ Մոմիկի գույագործոցները, նշանավոր են նաև իրենց ներդաշնակ գունաշարով: Դրանցում բնորոշը և գերակշռողը մուգ կանաչն է: Ափսոս որ այս հիանալի մանրանկարներում տեղ-տեղ ներկը թափվել է:

«Տիրոջ համբարձումը» և «Հոգեգալուստ» մանրանկարների (էջ 11բ, 12ա, նկ. 14, 15) կոմպոզիցիան կենտրոնացված է, խիստ արտահայտված ուղղահայացով:

Առաջինում Քրիստոսը պատկերված է ձվաձև պսակի մեջ նստած. ձախ ձեռքով՝ պահել է բացված մագաղաթի գալարը, իսկ աջով օրհնում է: Սալառնելով երկու կողմից Քրիստոսին են մոտենում հրեշտակները: Ներքևում, գետնին, առաքյալների երկու ոգեշունչ խմբերի միջև, դեմ առ դեմ և մանդիսավոր կեցվածքով կանգնած է տիրամայրը. նրա ետևում կանգնած երկու հրեշտակները դիմում են առաքյալներին՝ բացատրելով երևույթը: Հակառակ տիրամոր խաղաղ կեցվածքին, առաքյալների դեմքերին երկյուղ կա և շփոթմունք:

Երկրորդ մանրանկարում, ամպերի ֆոնի վրա, ինչպես «Այլակերպության» մեջ, առաքյալների շրջապատում պատկերված է Մարիամը՝ բարեպաշտորեն վեր պարզած ձեռքերով, որ, ինչպես «Տյառնընդառաջում», ծածկված են քողով: Նա ձախ է դարձել, իսկ հայացքը վեր է՝ դեպի աղավնու տեսքով «Հոգին Սրբո», որից ճառագում է տասնմեկ շող: Առաքյալները ևս վեր են նայում:

Մոմիկի մանրանկարներում առանձնապես արտահայտիչ են Քրիստոսի և տիրամոր կերպարները: Առաջինն արտահայտում է խաղաղ վեհություն, իսկ երկրորդը, Ն. Պ. Կոնդակովի բառերով ասած, «եկեղեցու կերպարն է, որ երկրի վրա թողել է համբառնվող Փրկիչը»¹:

¹ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб., 1914, г. I, էջ 206:

Օրանոսի սովորական տիպը, որպես **Ադոթքի** կերպար, որ հաստատովել է «Տիրոջ Համբարձումը» կոմպոզիցիայում, այստեղ փոխարինված է տիրամոր ինքնատիպ կերպարով՝ կանգնած, «կրծքի առջև պարզված ձեռքերով», ինչը, ըստ Ն. Պ. Կոնդակովի, վերաբերում է բացառապես XI—XII դարերին¹, «համբարձվողին» կամ «համբարձվածին»² համապատասխան:

Մոմիկի տիրամայրը մտախոն հալացքով երիտասարդ կին է: Նա, ինչպես և Քրիստոսը, շատ արտահայտիչ աչքեր ունի, որոնց վեր բարձրացված բիբերը հալացքը դարձնում են խորաթափանց:

Եթե Քրիստոսը ամուր կազմվածք ունեցող տղամարդ է, ապա Մարիամը փխրուն է, միջահասակ, արևելյան կնոջ տիպիկ գծերով (Քրիստոսի սևահեր տիպին համապատասխան). դեմքը ձվաձև է, փոքր-ինչ ձգված, հոնքերը ճիշտ գծագիր ունեն, բիթը նուրբ է, բերանը՝ փոքր, և աչքերը լայն բացված են, մեծ ու սև³:

Մոմիկի մանրանկարներն աչքի են ընկնում նուրբ կոլորիտով: Նրա տիպածներն ունեն իրենց առանձնակի գույնը, որի շնորհիվ գրեթե անսխալ կարելի է որոշել յուրաքանչյուրին. այսպես, Մարիամը մանիշակագույն քող է գցում ու երկնագույն խիտոն հագնում, Հովսեփը՝ երկնագույն թիկնոց, Քրիստոսը՝ լուսավոր կարմրա-մանիշակագույն ստներով հագուստ, Պետրոսը՝ երկնագույն թիկնոց, մանի-

¹ Ст'я Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб., 1915, г. II, էջ 357: Հայ մանրանկարչության մեջ այդ կերպարը հանդիպում է նաև ավելի ուշ՝ XIII—XIV դարերում:

² Ст'я նույն տեղում, էջ 358:

³ Տիրամոր բանաստեղծական կերպար է դա: Բայց Մոմիկը հայ միջնադարյան արվեստում միակը չէ, որ լիրիկական մեկնություն է տալիս Մարիամին: Քնքուշ ու լիրիկական Մարիամին հանդիպում ենք նաև տաղերում, շարականներում, ինչպես նաև Գրիգոր Նարեկացու պոեզիայում:

շակագույն խիտոն¹, հրեշտակներն ու հրեշտակապետերը՝ բաց կարմիր տոներով հագուստներ և այլն:

Բացի ավետարանական տոների շարքի սյուժետային մանրանկարներից, «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում» տեղ են գտել նաև ավետարանիչ Հովհաննեսի ու Պրոքորոսի, Հակոբ և Պետրոս առաքյալների պատկերները՝ իրենց անվանաթերթերով:

Ինչպես ֆիգուրները, այնպես էլ դեկորատիվ զարդարանքները նկարիչը մեկնաբանում է լակոնիկ միջոցներով: Մանրանկարներում հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացված է ֆիգուրների շարժումներն ու դիմախաղը հաղորդելու վրա:

«Հովհաննես ավետարանիչը թելադրում է Պրոքորոսին» (էջ 14բ, նկ. 16) պատկերում դիմամիկ է Հովհաննեսի ֆիգուրը, իսկ գրիչ Պրոքորոսը նստած է հանգիստ:

Մոմիկն այս կոմպոզիցիայի մեջ ներմուծել է երբեմն նման մանրանկարներում հանդիպող ճարտարապետական ստաֆաժ:

Գրիչ-առաքյալների ֆիգուրները լուծված են այլ կերպ: Հակոբը մտախոհ, ինքնամիտի տեսք ունի (էջ 254բ, նկ. 17): Պետրոսի մեջ որոշակիորեն արտահայտված է նրան յուրահատուկ տիպաժը (էջ 264բ):

Այս, ինչպես և սյուժետային մանրանկարներում նկատվում է նույն երևույթը՝ ճարտարապետության կախումը մարդկային ֆիգուրներից: Այսպես, Հակոբ առաքյալին պատկերող մանրանկարում ճարտարապետական ֆոնը, որ մինչ այդ հանդիպել է «Ավետման» մեջ, ընդգծում է տվյալ ֆիգուրը: Եթե «Ավետման» մեջ ճարտարապետական կառույցն իր ձգված համաչափություններով համապատասխանում է

¹ Պետրոս առաքյալի խիտոնը սովորաբար դեղնագույն է լինում: Պատկերագրական նման շեղումը, որ տեսնում ենք Մոմիկի մոտ, առավելապես Արևմուտքին բնորոշ երևույթ է: «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանի» մանրանկարները խոսում են այն մասին, որ նրա նկարիչը ծանոթ է եղել արևմտյան մանրանկարներին, ակներևաբար, կաթոլիկների և ունիթոների ձեռագրերի միջոցով:

Մարիամի բարձր ֆիզուրին, ապա այստեղ՝ Հակոբ առաքյալին պատկերող մանրանկարում, այն համապատասխանում է գրիչի նստած ֆիզուրին: Այս կամարակապ ծածկույթով, կոներով ու գնդաձև գմբեթով երկայուն նարտարապետական բնանկարը վարպետի նախասիրած մոտիվն է, որ նա օգտագործել է դեռևս «1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի» մանրանկարում:

Անվանաթերթերի զարդարանքները տարբեր են: Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթի «Ո»-աձև գլխազարդը (էջ 15ա) հրաշալի արծվով, որի պարզված թևերը գրավում են գլխազարդի ամբողջ վերնամասը, իր մեջ գետնողում է ինքնատիպ «Է» գլխատառը, որ կազմված է ավետարանական խորհրդանշաններից: Աչքի են զարնում հայարտ կանգնած արծիվն ու մարդու դեմքը, հավանաբար՝ դիմակը, ինչպես նաև ոսկով ռելիեֆ արված դրամները: Ոսկեդրամների դրոշմվածքի աղդայիսի նմանակում հանդիպում է XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերում (1265 թ. ձեռագիր, Երուսաղեմ, № 1956, էջ 12ա)¹: Զարդարանքի այս մոտիվն ունի նաև նկարիչ Պողոսը (1314 թ. Ավետարանի հատվածը, Մատենադարան, № 9150):

«Պետրոս առաքյալի Առաջին թղթի» անվանաթերթը էջի կեսը բռնող գլխազարդ ունի՝ եռատան կտրվածքով (էջ 265ա): Գլխազարդի վրա պատկերված են երկու սիրամարգ՝ բարդ հանգուցված պարանոցներով: Աղդայիսի սիրամարգեր, որ նկարիչ Մաթեոսի մոտ ևս կային, հանդիպում են նաև XIII դ. կիլիկյան ձեռագրերում: Կողքի սկզբնազարդում ուշադրություն է գրավում շատ գեղեցիկ գծանկարված խոշոր սափորը, որ նույնպես հանդիպում է կիլիկյան ձեռագրերում: Այս գլխազարդերը, ինչպես և մյուս զարդերը, խոսում են այն մասին, որ կիլիկյան գեղարվեստական ձեռագրերը ազդել են գլխավորապես Մոսիկի, ինչ-

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփյան, Նիսբեր և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի և մշակույթի պատմության, պրակ. Բ, Նիս-Երդ, 1943, էջ 21:

պէս և Գլաճորի դպրոցի մյուս ակարիչների, ստեղծագործության դեկորատիվ մոտիվների վրա: Մոմիկի պրոֆեսիոնալ վարպետության ձևավորման վրա զգալի ազդեցություն է ունեցել կիլիկյան մանրանկարների տեխնիկական մեծ կատարելությունը: Բայց իր հիմնական հատկանիշներով Մոմիկի մանրանկարները հակված են Մեծ Հայքի ակարչության կողմը և արտացոլում են Մերձավոր Արևելքի արվեստին հասուկ որոշ գծեր: Սակայն Արևմուտքի հետ կապված ստալել նոր երևույթներ ևս իրենց արտացոլումն են գտել Մոմիկի ստեղծագործության մեջ:

«Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում» մենք տեսանք ավետարանական իրադարձությունների հետևողական պատկերումը, ընդ որում՝ այդ ձեռագրում ավելի մեծ ուշադրություն էր նվիրված սյուժեապին մանրանկարներին, քան զարդանկարներին, գլխազարդերին, գլխատուտերին և այլն: Մոմիկի մոտ գրեթե բացակայում են սովորական գլխազարդեր ունեցող անվանաթերթերը, որոնք փոխարինված են 1×2 սմ չափի փոքրիկ ուղղանկյուններով (օրինակ, Մարկոսի ավետարանում՝ վերևում պատկերված առյուծով, Ղուկասի ավետարանում և այլն, էջ 141ա, 182ա, 252ա): Գլխատուտերը շատ չեն, բայց այն, ինչ կա, արված է վարպետորեն. օրինակ՝ «Պ» տառը 265ա էջում, որ պատկերում է ձուկ և ձկնկուլ: Զեռագրում զգալի ուշադրություն է նվիրվել լուսանցազարդերին, որոնք հիմնականում կազմված են բուսական մոտիվներից, երբեմն՝ թռչուններից (էջ 139ա, 280ա և այլն), հանդիպում են և ծաղիկներով սափորներ (էջ 56ա), ոճավորված արմավենիներ (էջ 49բ), ողկույզներով խաղողի վազեր (էջ 58ա), սկուտեղ երկու ձկնով և երեք հացով (էջ 73ա), մատուռ (էջ 43բ, 75ա, 31բ) և այլն, այսինքն՝ բովանդակության մի մասը, որ փոխարինում է ամբողջ թեմատիկ կոմպոզիցիային: Նկարիչը դրանցով հաղորդել է ամբողջ տեսարանի իմաստը, որ զուգահեռ շարադրվում է տեքստում: Այդ եղանակը մյուս տարածում ունենր XIV դարի կիլիկյան ձեռագրերում:

Այուժեաւային տեսարաններ պատկերելիս Մոմիկը առավելապէս հենվում էր տեքստի բնորոշ հանգույցների վրա, որոնք նշանակություն ունեին հիմնական հերոսների կերպարային պատկերման համար: Ընդ որում, նա իր մտահոյացումն իրականացնում է լակոնիկ լեզվով (օրինակ, «Տլառնընդառաջը» և այլն): Դժվար, գրեթե անհնարին է նրա մոտ գտնել որևէ ավելորդ, երկրորդական բան: Կոմպոզիցիաներն ստեղծված են առանց ավելորդ ծանրաբեռնվածության: Դա երևում է ինչպէս տիրապետող մանրանկարներում, այնպէս էլ ուրիշ տեսարաններում [տիպիկ օրինակ է «Քրիստոսի խաչելությունը» (էջ 8ա, նկ. 13), ուր Երուսաղեմի պատի ֆոնին, խաչի տակ, տրված է Ադամի գլխի հայտնի պատկերը]¹:

Նույնիսկ այն տեսարաններում, ուր ֆիգուրների քանակը հասցված է առավելագույնի (ասենք՝ 17-ի «Համբարձման» տեսարանում), նկարիչը նրանց հմուտ տեղադրման շնորհիվ հասնում է կոմպոզիցիոն ամբողջականության: Որպէս օրինակ վերցնենք բազմամարդ տեսարաններից մեկը՝ Քրիստոսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ աշակերտների հետ (էջ 6ա, նկ. 11), ուր կոմպոզիցիայի իմաստն արտահայտված է ֆիգուրների շարժման միջոցով: Ավանակի ոտքերի տակ շապիկը փոող պատանին և Քրիստոսին ընդառաջ եկող ծերունու շրջանակով հատված ֆիգուրը (որ պարզված ձեռքով ասես դիտողի ուշադրությունն ուղղում է քաղաքի բաց դարպասների կողմը և թափորի մասնակիցներին հրավիրում դեպի նրանց վերջնական նպատակը՝ Երուսաղեմ) ուժեղացնում են տեսարանի տարածական խորության տպավորությունը: Արմավենին՝ Երուսաղեմի խորհրդանշանը, որ բերված է ուղղակի առջևի եզրը, առաջին պլանի ֆիգուրների լուսապսակները, որ ծածկում են մյուս ֆիգուրների գլուխների մի մասը, ճարտարապետական կառույցների գմբեթները, ստվերները՝ այս ամենը խորացնում

¹ Sk'u Н. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, էջ 40, 41 և 161:

է ամբողջ կոմպոզիցիայի տարածական պատկերը: Պետք է նկատել, որ այս մանրանկարում, ինչպէս և «Տյառնընդատաջ» և «Ավետում» մանրանկարներում, ճարտարապետական բնանկարը համապատասխանում է բուն տեսարանների բովանդակությանը: Բացի այդ, Մոմիկի գործերում նկատվում է ճարտարապետության և մարդկային ֆիգուրների փոխկապակցություն («Տյառնընդատաջ», «Մոտք ի Երուսաղէմ», «Ռոնալվա»):

Բացի կոմպոզիցիոն միասնությունից, որ սուկա է Մոմիկի որոշ մանրանկարներում («Ավետում», «Քրիստոսի ծնունդը», «Քրիստոսի մկրտությունը»), հանդիպում են նաև միեւնոյն ուրվանկարի կրկնության դեպքեր (աղբյուր, քարանձավ, Հորդանանի ջրերը), որոնցում ի հայտ է գալիս վարպետի անհատական նկարելաեղանակը: Այս հանգամանքն սուկա է նաև մոմիկյան ոճի մեջ: Նրա մոդելավորումը մարդկային ֆիգուրներին ծավալային բնույթ է հաղորդում: Իբրև սկզբունք՝ Մոմիկի մանրանկարներում կարելի է նկատել ձևն ու ծավալը հաղորդելու ձգտում:

Նրա գործերում և՛ լավ է լուծված կոմպոզիցիան, և՛ ծավալացնություն կա, և՛ գունային զուգորդումների հավասարակշռություն:

Մոմիկի քննարկված ստեղծագործությունը ցույց է տալիս այն ուղին, որ անցել է Գլաձորի նկարչական դպրոցն իր գոյության երկու տասնամյակներից ալելի ժամանակամիջոցում:

Այժմ անդրադառնանք այն ձեռագրին, որ մենք վերագրում ենք վարդպետ Մոմիկին: Այս ավետարանը պատրաստվել է Կիլիկիայի Կեռան թագուհու համար և, որպէսզի չշփոթենք 1272 թ. մի որիշ ավետարանի հետ, որ դարձյալ պատրաստվել է Կիլիկյան Հայաստանում նույն թագուհու համար (Երուսաղէմ, № 2563), մենք այն կանվանենք «1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարան» (Մատենադարան, № 6764): Նկարիչն այն պատրաստել է կիլիկյան հայտնի վանքերից մեկում՝ Սկևռայում: Ավետարանը գրչագրված է որակյալ մագաղաթի վրա, ունի 270 թերթ:

Պահպանվել է ձեռագրի ընդարձակ հիշատակարանը (ձեռագրի վերջում), որ, ցավոք, ընդհատվում է ամենահետաքրքրական տեղում՝ այն տողերից առաջ, որոնց մեջ պետք է հայտնվեր նկարչի անունը: Հիշատակարանից հաշտնի է միայն գրչի՝ Ստեփանոսի, ինչպես նաև պատվիրատուի, աչսինքն՝ Կեռան թագուհու, անունը: Սակայն այս ձեռագրի զարդանկարների և, գլխավորապես, մանրանկարների ոճական համեմատությունը Մոսկի վերոհիշյալ գործերի՝ 1292 թ. Ավետարանի և, հատկապես, 1302 թ. Ավետարանի հետ, քերում է այն համոզման, որ կիլիկյան այդ ձեռագրի հեղինակը նույն վարպետն է:

«1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանը» ունի երկու խորան, ավետարանիչների պատկերները՝ անվանաթերթերով, մի շարք լուսանցազարդեր և գլխագրեր:

Ամենից առաջ պետք է նկատել, որ ձեռագրի սկզբում գետեղված երկու խորանները (էջ 5բ, 6ա) իրենց գունային կազմով ու ոճով խիստ տարբերվում են ինչպես ավետարանի մյուս զարդանկարներից, այնպես էլ միմյանցից: Դրանց մանրամասն ուսումնասիրությունը և համեմատությունը Մոսկի մանրանկարների ու զարդանկարների, նրանկարելու եղանակի հետ հանգեցնում է այն մտքին, որ այդ երկու խորանների հեղինակները եղել են ուրիշ նկարիչներ:

Այս երկու խորանները և ավետարանների անվանաթերթերի գլխազարդերը (էջ 8ա, 80ա, 127ա, 204ա, նկ. 18) համեմատելիս ևս ակնհայտ է տեղաբերությունը: Մենք ենթադրում ենք, որ այդ խորանները ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերի մասեր են:

Անվանաթերթերի գլխազարդերը գրեթե էջի կեսն են բռնում և ունեն կտրվածքներ, առաջինն ու երրորդը՝ եռատամ, իսկ երկրորդն ու չորրորդը՝ «Ո»-աձև: Խորանների ամբողջ տարածությունը զարդարող օրնամենտը ոչ մի տեղ չի կրկնվում, թեև ըստ էության այն միատիպ է և հիմնականում կազմված է արմավիկներից: Առաջին գլխազարդում պատկերված է նաև մի գույգ հուշկապարիկ՝ յուրօրինակ

գդակներով: «Գ», «Ս», «Ք» և «Ի» գլխատառերը հատուկ են ինչպես իրենց մասերի փոխհարաբերությամբ, այնպես էլ կատարման նրբագեղությամբ: Հետաքրքիր են նաև լուսանցքների օրնամենուային զարդարանքները: Ափսոս որ ձեռագիրը լավ չի պահպանված, վրան աչրվածքի հետքեր կան: Կազմարարի դանակը ևս անխնա է եղել, թերթերի վերին մասերի հետ կտրել է նաև նկարների մի մասը:

Կոմպոզիցիոն ընդհանրությունը, նույնիսկ կրկնողությունն լսելա է այն թերթերում, որոնք պատկերում են ավետարանիչներ Մատթեոսին, Մարկոսին, Դուկասին և Հովհաննեսին ու նրա աշակերտ Պրոքորոսին (էջ 7բ, 79բ, 126բ, 203բ, նկ. 19): Այս բոլոր թերթերն էլ ունեն միանման ճարտարապետական ֆոն, որ կազմված է զարդանկարված արխիվոլոներով բարակ սյուների վրա հենված գույգ կամարներից: Այս կառույցները ծածկված են գնդաձև գմբեթներով ու կոներով, որոնց քիվերի վրա գրված են ավետարանիչների անունները: Ավետարանիչները նստած են ձախից, սյուների միջև, առաջին երկուսը՝ Մատթեոսն ու Մարկոսը՝ փաշտե բարձր նստարաններին դրված փափուկ մոյաքանների, իսկ Դուկասը և գրագիր Պրոքորոսը՝ պարզապես բարձերի վրա: Բոլորի ոտքերի տակ թանկագին քարերով ու մարգարիտներով զարդարված արքայական լաստակն է կամ պուլպիտները:

Երկրորդ կամարի սյուների միջև, առաջին երեք մանրանկարներում, ավետարանիչների առջև չորսուից կախված լամպար է և կիսով չափ մի կողմ քաշված վարագույր: Կամարի կտրվածքում պատկերված է աղավնու տեսքով ցած իջնող Սուրբ հոգին և օրհնող Աջը երկնքի հատածում:

Այս մանրանկարների վարպետությունն ու յուրօրինակությունը ի հայտ են եկել նաև Հովհաննես ավետարանիչին և նրա աշակերտին պատկերող թերթում: Ծարտարապետական ֆոնն ալստեղ մեծացվել է մինչև ամբողջ մագաղաթի ծավալը: Դա արված է, որպեսզի Պրոքորոսի ֆիգուրը չփոքրացնելով և մյուս ավետարանիչների հասակին հա-

վասար պահելով հնարավոր լինի համապատասխան համամասնություններով կանգնած պատկերել նրա ուսուցիչ Հովհաննեսին՝ ընդ որում Աջը և երկնքի հատածը ճարտարապետությունից դուրս ներկայացնելով, ուր իրենց հայացքներն են հառել Հովհաննեսն ու աշակերտը, իսկ Սուրբ հոգին պատկերված է վերջինիս գլխավերևում:

Կամարի վեր բարձրացող պատը, ինչպես և մի կողմից լուսավորված բոլորակ սյուները նկարված են մարմարի նմանողությամբ: Վերջին հանգամանքը, այսինքն՝ մարմարի ուրվանկարը, հիմքերից մեկն է եղել այս ձեռագրի հեղինակին որոշելու հարցում: Բավական չէ միայն դեմքերի արտաքին նմանողությունը, քանի որ գրեթե այդպիսի դեմքեր կան նաև Գլաձորի անհայտ հեղինակի 1309 թ. ձեռագրում (Մատենադարան, № 3393), բայց այնպիսի աննշան մանրամասներ, ինչպիսիք են սյուների մարմարակերպ դրվագումը և խորանների գլխազարդերը, հանդիպում են Մոմիկի «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանը» հայտնի ձեռագրի մանրանկարներում պատկերված սյուների, ինչպես և ճարտարապետական այլ կառույցների ֆոնի վրա: Սակայն, չնայած (1238 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի» և 1302 թ. ձեռագրի պատրաստման ժամանակների միջև գրեթե երկու տասնամյակ է ընկած, այնուամենայնիվ լիովին պահպանվել են նկարիչ Մոմիկի գեղանկարչական հնարանքներն ու պատկերման շատ անհատական գծեր, որոնք մատնում են չստորագրված ձեռագրի հեղինակին: Այդպիսիք են ոչ միայն տիպաժները, այլև սյուս մանրամասները: Այս վերջիններից են ճակատներով ու սլաքաձև ծայր ունեցող գնդաձև գմբեթներով ծածկույթները, շրջանակների երկրաչափական զարդանկարը, մարմարե սյուներն իրենց խոշակներով (միայն թե որոշ մանրանկարներում դրանք հարթեցված են, ուրիշներում՝ զարգացված), զարդանկարված արխիվոլոսները և, վերջապես, մանրանկարների ողջ գունային զամման: Այնուհետև, կարելի է նկատել, թե ինչպես Մոմիկի ձեռագրերում կրկնվում է միևնույն կերպարը: Ավետարանիչներ

Մարկոսը, Ղուկասը (1292 թ. Ավետարանից) նման են Կեռան թագուհու ձեռագրի նույն ավետարանիչներին, սուկ այն տարբերությամբ, որ վաղ ձեռագրի Մարկոսը և, առանձնապես, Ղուկասը ավելի երիտասարդ են:

Այսպիսով, կարելի է վստահորեն պնդել, որ կիլիկյան ձեռագրի՝ «1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի» հեղինակը նույնպես Մոմիկն է: Այս հանգամանքը, ինչպես արդեն շեշտել ենք, մեծ նշանակություն ունի ոչ միայն որոշելու համար բուն Հայաստանի, մասնավորապես Գլաձորի դպրոցի, նկարագրարման արվեստի որոշ հատկանիշները, այլև հենց կիլիկյան մանրանկարչությունն ուսումնասիրելու տեսակետից: Այն ապացուցում է ոչ միայն ժամանակին Մեծ և Նոր Հայաստանների միջև եղած կենդանի կապը, այլև խոսում է տեխնիկայով ու մասնագիտական փորձով բուն Հայաստանի նկարիչների հարստացման մասին:

Ամփոփելով վերև ասվածը, պետք է նկատել, որ վարպետ Մոմիկի գեղարվեստական անհատականության ուժեղ գծերը երևան են գալիս գլխավորապես մարդկային ֆիգուրների վերարտադրման մեջ: Նա մեծ ուշադրություն է դարձնում թեմատիկ մանրանկարներին, ավելի պակաս՝ զարդարանքների օրնամենտային և այլ տեսակներին, որ առանձնապես նկատելի է «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում»: Այս շատ հետաքրքիր ձեռագիրը վկայում է այն մասին, որ նկարիչն իր ուշադրությունը սևեռում է պլոժետային մանրանկարների վրա: Մոմիկի վարպետությունն ի հայտ է գալիս գեղանկարչական, կոմպոզիցիոն և տարածական նոր լուծումների և ինքնատիպ գունային գամմայի մեջ: Նրա ստեղծագործությունը մանրանկարչության հետագա զարգացման վկայությունն է: Մոմիկի արվեստն աչքի է ընկնում մեծ արտահայտչականությամբ: Նրա մանրանկարներում և՛ ձևը, և՛ գույնը հաղորդելու շահագրգռություն կա: Մոմիկյան կերպարները լի են դրամատիզմով ու հոգեկան խորությամբ («Ռոբ», «Ուռնվա», «Համբարձում» և այլ մանրանկարներ «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», 1283 և 1292 թթ. ձեռագրերի ավետարանիչները):

Ծարտարապետական կառույցները վերարտադրվում են ոչ որպես շինությունների ֆանտաստիկ կուտակումներ, այլ մոտ են իրականին, ընդ որում մոտավորապես հաշվի է առնված և՛ նրանց մասշտաբը, և՛ փոխհարաբերությունը մարդկային ֆիզիոնների հետ: Նա յուրացրել է հեռանկարի պարզագույն, տարրական հիմունքները, և դա որոշակիորեն արտացոլվել է այնպիսի տեսարաններում, ինչպիսիք են «Ողբը» կամ «Հարությունը»:

Մոմիկի համար հիմնական աղբյուր է եղել ավանդական պատկերագրությունը: Բայց նա վերջինս մեկնաբանել է յուրովի, երբեմն շարականների հիման վրա հաղորդել է նրան նոր բովանդակություն:

Մոմիկը միայն ճարտարապետ, քանդակագործ, գրիչ և մանրանկարիչ չէր: Կարելի է ենթադրել, որ նա զբաղվել է նաև որմնանկարչությամբ: Այս մտքին հանգեցնում է խոշոր վարպետի ստեղծագործությունների ոճական բնույթը:

Նկարիչ Պողոս—Ժամանակագրական կարգով, մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի հաջորդ վարպետը Պողոս Ակներցին է կամ Կիլիկեցին: Այս վարպետը, ինչպես հայտնի է նրա թողած հիշատակարանից, Ակներ վանքից (Կիլիկիա) հատուկ եկել է Գլաձոր՝ կատարելագործվելու Եսայի Նչեցու մոտ, «յաղագս փափագման իմաստ // ասիրական արհեստից»¹: Գլաձորի համալսարանում նա ստացել է բազմակողմանի կրթություն և այնպես է կատարելագործվել գրչության արվեստում, որ նրան անվանել են «Բաջ գրչապետ»²: Պողոսը մեծ հեղինակություն է վայելել և ազդեցություն է ունեցել շրջապատի վրա: Այսպես, նրա պատվերով հայտնի գրիչ, բանաստեղծ և գիտնական Խաչատուր Կեչառեցին գրել է «Թաղեոս և Բարդուղեմեոս առա-

¹ Տե՛ս 1. Խաչիկյան, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 99:

² Տե՛ս 4. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք..., մասն 2, էջ 41:

քեպլներին նւիրուած գանձը» օրհներգությունների ժողովածու¹:

Մանրանկարիչ Պողոսի գործերից մեզ են հասել 1313 թ. մի Ավետարան և 1314 թ. Ավետարանի ֆրագմենտը (Մատենադարան, № № 7842 և 9150):

Սրանցից առաջինը գրվել է, ինչպես ձեռագրի հիշատակարանն է վկայում, մոնղոլ «Ղարբանդա» էլղանի ժամանակներում: Վերջինս հայ բնակչության վզին չափազանց ծանր հարկեր էր դնում և, որովհետև նա «զօրէնսն Քրիստոսի ոչ ծանեալ», ինչպես գրված է՝ «նշմարիտ կոչեցալ նա իշո ծառա» էջ 336ա)²:

1313 թ. ալո Ավետարանը գրված է թղթի վրա, երկու սյունակով, փոքր-ինչ կոպիտ, բայց արտահայտիչ բոլորգրով: Կազմը, որ հավանաբար ուշ շրջանի գործ է, կաշվից է, խաշված Քրիստոսին պատկերող արծաթյա թիթեղով: Կազմարարը, ինչպես հաճախ է պատահել, կտրել է թերթերի եզրերը, որից տուժել է ձեռագրի նկարչական կողմը (օրինակ, 5-րդ և էջի վերևում չկա սիրամարգի գլուխը, իսկ կողքի լուսանցքում՝ ուղղահայաց զարդանկարի մի մասը): Ձեռագիրը վերականգնելիս մի քանի թերթ կարել են ոչ իրենց տեղում:

Ավետարանում կա գրաֆիկական միագույն յոթ խորան (էջ 1ա—1բ, 2ա—2բ, և 3ա—3բ, 4ա), ինչպես նաև ավետարանների չորս անվանաթերթ (էջ 5ա, 99ա, 160ա, 261ա): Վերջիններս, բացի Ղուկասի ավետարանի անվանաթերթից, բազմագույն են:

Խորաններում արտացոլվել է կիլիկյան համաման խորանների ազդեցությունը: Պողոսի մոտ և՛ թուշումները, և՛ ծառերը, որ նկարված են խորանների կողքերին, ոճավորված են: Ավետարանիչների խորհրդանշանները ներմուծված են գլխատառերի մեջ: Գլխագրերից մի քանիսը հիանալի

¹ Մատենադարանի № 37/383 ձեռագիր. տե՛ս Գ. Հովսեփյան, *Գշլ. աշխ.*, մասն 2, էջ 200:

² Այստեղ գրիչը մոնղոլ էլղանի անունով՝ Օլջայթու Ղարբանդա, բառախաղ է արել. «Ղարբանդի» («Աստծու ծառա») փոխարեն գրել է «Խարբանդա» («Իշո ծառա»):

են: Օրինակ՝ «Յ» տառը (էջ 329ա) չափազանց հնարամտորեն ու գեղեցիկ կազմված է արագիլներից:

Եթե Պողոսը օրնամենուային զարդերով ու մասամբ կոմպոզիցիայով հարում է կիլիկյան մանրանկարչության վարպետներին, որ նկատել է դեռ Գարեգին Հովսեփյանը¹, ապա իր աշխատանքների ոճով ու անվանաթերթերով հիշեցնում է նկարիչ Մոմիկին:

Այս ձեռագրում կան մի քանի, այսպես կոչված, «պարզաճաշակ նկարներ», որ գետեղված են լուսանցքներում: Դրանք արված են անհայտ և ոչ հմուտ ձեռքով, բայց այնուամենայնիվ տպավորություն են թողնում: Այդ նկարների մեջ առավել հետաքրքիր են հետևյալները. 15բ էջում, թերթի կողալուսանցքի ամբողջ բարձրությամբ պատկերված է տոմսիկ մի մարդու ֆիգուր՝ կարմրի հետ բաց օքրայի գույնի հագուստով, շեշտված սև եզրագծերով՝ 97բ էջում:

Թերթի ներքևի աջ մասում պատկերված է Հայր-Աստվածը մանուկ Հիսուսին գիրկն առած: Նկարիչը, անշուշտ, ցանկանալով ընդգծել հոր և որդու կապը, նրանց աչքերի բիբերը դարձրել է միմյանց կողմ: Գունային գամման լսանաձայնակված է կարմրով, օքրայով և կանաչով: 296բ էջում պատկերված է սրինգ նվագող հովվի ֆիգուր:

Ազնվականի ֆիգուրը պատկերելիս նկարիչն ուշադրություն է դարձրել նրա զգեստների, գեղեցիկ ոտնամանների վրա, իսկ հովվին նկարելիս ընդգծել է նրա հագուստների պարզությունը, պատկերել է նրան բոկոտն: Այս նկարներն ասես իլյուստրացիայի են ենթարկում Ֆրիկի հայտնի բանաստեղծության տողերը. «Մէկին բեհեզ և ծիրանի, մէկին բրդէ շալ մի չանկնի»²: Նկարիչ Պողոսից մեզ է հասել նաև Ավետարանի մի ֆրագմենտ (Մատենադարան, № 9150), որ ունի տսկ մի հիշատակարան՝ գրված երկու խորաններում (էջ 1բ—2ա): Յուրաքանչյուր խորանում կա

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք..., մասն 2, էջ 41:

² Ֆրիկ, Բանաստեղծություններ, Արմֆանի հրատարակչություն, Երեւան, 1941, էջ 236:

խաշանման լուսաշերտ՝ ոսկեգօծ ռելիեֆ շրջանակով, որ ոսկեղբաւի նմանակում է, ինչպիսին տեսել ենք արդեն Մոմիկի «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում»: Խորանի մնացած տարածությունն զբաղեցնում է պարուրաձև բուսական զարդանկարը:

Սյուների միջև եղած ամբողջ տարածությունը ոսկեպատ է, որի վրա կապույտ գույնով գրված է հիշատակարանի տեքստը, իսկ տողերն ընդգծված են կարմիր գույնով: Ընդհանուր առմամբ թերթի ողջ զարդարանքն իր ակունքներն ունի կիլիկյան պատկերազարդ ձեռագրերի մեջ¹:

Իր ստեղծագործությամբ Պողոսը մոտ է Մոմիկին: Առանձնապես շատ է ընդհանուրը Պողոսի անվանաթերթերի և վարպետ Մոմիկի «1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի» միջև:

Անհայտ նկարիչ—Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1309 թ. Ավետարանը (Մատենադարան, № 3393): Այն պատրաստվել է Գլաձորում կամ, ինչպես ձեռագրի հիշատակարանում է գրված, Գալիձորում: Գրիչը եղել է Տիրատուր Կիլիկեցին, իսկ նկարիչը, ցավոք, անհայտ է: Բայց հնարավոր է, որ գիրն ու նկարը պատկանեն միևնույն անձին:

Այս Ավետարանը հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն իմաստով, որ նրա մանրանկարիչը, իր ստեղծագործությամբ հարելով Մոմիկի գեղարվեստական ձեռագրերի շրջանին, ասես միջնորդ է եղել, կապող մի օղակ Մոմիկի և Գլաձորի դպրոցի մյուս ականավոր ներկայացուցիչ՝ Թորոս Տարոնացու միջև, և վերջինիս համար ինչ-որ չափով օրինակ է ծառայել:

¹ Համեմատիր 1251 թ. Ավետարանի խորանների հետ, որ արել է նկարիչ Վարդանը Հոռմկլա (Կիլիկյան Հայաստան) քաղաքում (Մատենադարան, № 3033), ինչպես նաև կիլիկյան ուրիշ՝ 1265, 1266 թթ. ձեռագրերի խորանների հետ, որ պահպանվում են Երուսաղեմում, №№ 1956, 2027 և այլն: Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Նիսբեր և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի և մշակույթի պատմության, Նիս-Եորք, պրակ Բ, 1943:

Անհայտ վարպետի և Մոմիկի ձեռագրերում (մասնավորապես «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում») ավետարանիչների պատկերները ընդհանուր կողմեր ունեն: Նման են 1309 թ. ձեռագրի Դուկաս ավետարանիչը (էջ 121բ, գլ. 21) և Գևորգի Մոմիկի Հակոբ սուաքյալը (էջ 254 բ, գլ. 17): Երկու Գևորգիների մոտ էլ շատ քիչ է սուրբերվում ևս Պրոքորոսին թելադրող Հովհաննես ավետարանիչը (1309 թ. Ավետարան, էջ 198բ և «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարան», էջ 14բ, ինչպես և «1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարան», էջ 203բ): Պատկերման ելակետը սովորական է, ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացված է ֆիզիոնոմիայի, նրանց շարժման, դիմախաղի հաղորդման վրա: Երկու վարպետների մանրամասնություն էլ Պրոքորոսը ևս տալիս է ձախից, իսկ աջ կողմում, ոտքերը լայն բացած, ամուր կանգնած է Հովհաննեսը, հայացքը դարձրած օրհնող Աջին: Հովհաննեսը ձախ ձեռքը մոտեցրել է դեմքին, արտահայտելով ուշադրության կենտրոնացում, իսկ աջը պարզված է աշակերտի կողմը՝ կարգադրող շարժումով: Հովհաննեսի սանրվածքը ևս որոշ մամուլություն ունի անհայտ Գևորգիի և Մոմիկի 1283 թ. կիլիկյան ձեռագրերում հանդիպող պատկերներին: Անհայտ Գևորգի խնդրոս առարկա մանրամասնի նարտապատկերական փոքր շատ մեծ է «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանի» «Հակոբ սուաքյալի» և մասամբ «Տյառնընդատաշի» փոքր և այլն: Այնուհետև, բազմաթիվ տարրերի մամուլություն է Գևորգիում ևս երկու Գևորգիների անվանաթերթերում (գլ. 20), որոնց մեջ առկա է բնորոշ մանրամասներ ունեցող մոտիվների ընդհանրությունը՝ կողքերի սկզբնազարդերում հյուսածո ծայրեր ունեցող խաչերը, նրանց թեթև, ցանցկեն բոլորքը, բուն զարդերը, որ ասես անում ու բարձրանում են լայն, սկուտեղանման սկահակներից կամ սափորներից: Այդ են վկայում ևս Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթի գլխատառերը, որոնց մեջ ներառված են բոլոր չորս ավետարանիչների խորհրդանշանները:

Սակայն, չնայած շատ մոտիվների այս պատկերագրական ընդհանրությանը և նույնիսկ կոմպոզիցիոն նմանությանը, 1309 թ. Ավետարանի մանրանկարների հեղինակը փոփոխել է կոմպոզիցիայի որոշ տարրեր: Եթե անհայտ վարպետի մի շարք մանրանկարներում գրիչավետարանիչի ֆիգուրը, այսպես կոչված, «վանքի բակից» բաժանող պատը (էջ 1բ, 74բ, 121բ, նկ. 21) նման են «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանի» համանման պատկերումներին, ապա բուն վանքի ճարտարապետական դրվագները տարբերվում են նկարիչ Մոմիկի ստեղծածից և միանգամայն նման են Թորոս Տարոնացու համատիպ դրվագներին:

Ոճական հատկանիշներով այս վարպետի արվեստը զգալիորեն տարբերվում է Մոմիկի և, ինչպես հետո կտեսնենք, Թորոս Տարոնացու արվեստից: Նրան բնորոշ է անվանաթերթերի զարդանկարների հյութեղությունը, կատարման ինքնատիպ եղանակը, թեև երբեմն մտահղացումը նրանը չէ (օրինակ, Անհայտ մանրանկարչի Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթի «Ի» տառը, մարդու և առյուծի գլխի ձև ունեցող շատրվանները, ինչպես նաև ավետարանիչների ֆիգուրների համաչափությունն ու նրբագեղությունը և նրանց հալացքների ինտելեկտուալ արտահայտությունը, ընդհանուր առմամբ Մոմիկի երկերի հետ նմանություն ունենալով հանդերձ, ֆիգուրների տեղադրման և ճարտարապետական ստաֆաժի տեսակետից ավելի հետաքրքիր են, քան Մոմիկի գործերում): Ինչ վերաբերում է գույներին՝ վարպետների միջև տարբերությունն այստեղ զգալիորեն փոքր է, քանի որ նրանք հիմնականում օգտվում են կապույտի, մանիշակագույնի, կարմրի, կանաչի և օքրայի լուսավոր տոներից: Անհայտ վարպետի առավել խամրած տոնաչափությունը հավանաբար կարելի է բացատրել այն բանով, որ նա նկարել է ոչ թե մագաղաթի, այլ թղթի վրա:

Այսպիսով, կարելի է ասել, 1309 թ. Ավետարանի անհայտ նկարիչը իր ստեղծագործությամբ պատկանում է այնպիսի վարպետների շարքին, ինչպիսիք են Մոմիկն ու Թո-

րոս Տարոնացին: Այս երեք վարպետների աշխատանքներում առկա է ընդհանրություն, այսինքն այն, ինչ ի վերջո դառնում է Գլաձորի դպրոցի մանրանկարների առանձնահատկությունը ամբողջովին առած: Գուցե Թորոս Տարոնացու հասուն աշխատանքների սկզբնաղբյուրը անհայտ նկարչի ձեռագիրը չէ, ու թերևս երկուսն էլ շատ բանով օգտվել են մի այլ աղբյուրից, բայց այնուամենայնիվ դիտարկվող ավետարանի ճեղինակը, անկասկած, շատ բան է սովորել փորձառու և ազդեցիկ վարպետ Մոսիկից և որոշ չափով օրինակ է եղել Թորոս Տարոնացու համար:

Նկարիչ Թորոս Տարոնացի—Թորոս Տարոնացին կամ, ինչպես երբեմն նրան անվանել են, Մշեցին XIV դարի առաջին կեսի մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչն է: Կենսագրական տվյալներ գրեթե չկան: Հիշատակարաններից գիտենք միայն, որ նա ծագումով Մուշ քաղաքից է, Տարոնից, Սարգիս քահանայի որդին: Պապը եղել է Սիարը, մայրը՝ Մարիամը¹: Սովորել է Գլաձորում, նշանավոր գիտնական-վարդապետ Եսայի Նշեցու մոտ:

Թորոս Տարոնացին եղել է ոչ միայն մեծ նկարիչ և հիանալի գեղագիր, այլև բազմակողմանի կրթություն ունեցող մարդ: Ահա թե նրա մասին ինչ է գրում 1314 թվականին նրա ժամանակակիցը՝ բանաստեղծ և գրիչ Մխիթար Երզնկացին, որ հատուկ եկել է Գլաձորի համալսարան՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու. «Ես նուստանուն Մխիթար կոչեցեալ Եզնկայեցի, գնալով ի մայրն իմաստից Գլաձոր՝ առ ոռոս Եսայայ. վարդապետի ի վարժումն աստուած իմաստ գրոց,... և հանդիպեալ բարեմիտ և քաղցրատեսակ եղբօր՝ լցեալ ամենայն իմաստութեամբ ևս առաւել գրական

¹ «Վարդապետ Ներսէս, յիշե՛ա յաղօթս զԹորոս ծաղկող, և զպապն իմ Սիար, և զմայրն իմ Սարգիս, և զմայրն իմ Մարիամ՝ ի քաղաքէն Մշոյ»—1332 թ. Աստվածաշունչ, Վենետիկ, № 1007/12: Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 247:

նութեամբ¹ և ծաղկողութեամբ, անուն կոչեցեալ Թորոս՝ ի Տաթու գաւառէ»²:

Այն ժամանակ, երբ Թորոս Տարունացին եկաւ Գլաձոր, այնտեղ արդէն գոյություն ունէր մանրանկարչության զարգացած դպրոց, ուր գործում էին այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք էին նշանավոր Մոմիկը, Պողոսը և ուրիշներ:

Նկարիչ Թորոսի ծաղկած, մեզ հայտնի առաջին ձեռագիրը 1307 թ. «Եւսայի Նշեցու Ավետարանն» է (Վեներտիկ, № 1917): Այն պատրաստվել է, ինչպես ասված է հիշատակարանում, Գլաձորի համալսարանի ղեկավար Եւսայի Նշեցու և նրա օգնական Դավթի համար: Այս ավետարանն իր զարդերի հարստությամբ, լրիվ էջեր գրավող մանրանկարների քանակով (18) նկարչի առավել նշանակալի ստեղծագործություններից է: Թորոս Տարունացին իր գործունեության այդ վաղ շրջանում դեռ հեռու էր կիլիկյան արվեստի ազդեցությունից, և այդ պատճառով նրա այս աշխատանքը բուն Հայաստանի արվեստի շունչն ունի: «Եւսայի Նշեցու Ավետարանի» մանրանկարներն աչքի են ընկնում մեծ գեղարվեստականությամբ և ներդաշնակորեն ընտրված գույների թարմությամբ³:

1311 թ. Թորոս Տարունացին ծաղկել է, ինչպես կարելի է ենթադրել ձեռագրերի հիշատակարանից⁴, ևս մի ավետարան, ուր 22թ էջում նա թողել է հետևյալ գրառումը. «Զանալիտան Թորոս սարկաւագ՝ զնկարող սուրբ պատկերացս, աղաչեմ չիշեա ի տէր Քրիստոս»:

1314 թ. Թորոսը արել է մի ուրիշ՝ Մխիթար Երզնկացու արտագրած ձեռագրի մանրանկարները:

¹ Տվյալ դեպքում «գրականությամբ» բառը, մեր կարծիքով, «գրչության արվեստի» հոմանիշն է: Այդ հասկացության մեջ էր մտնում ինչպես գեղագրությունը, այնպես էլ շարահյուսությունը և ուղղագրությունը:

² «Պատճառ տանմանաց գրոց», 1314 թ.: Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 104:

³ Տե՛ս „Manuscripts arméniens illustrés...“, էջ 110:

⁴ Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, Ժ. Դ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 81:

Վերջին անգամ Թորոս Տարոնացու անունը հանդիպում է նրա ծաղկած ձեռագրում՝ 1346 թ. ժողովածուում:

Թե երբ է Թորոս Տարոնացին ավարտել Գլաձորի համալսարանը՝ հայտնի չէ, բայց 1317 թ. նա արդեն ստորագրում է «Վարդապետ»։ Թե ընդհանրապես քանի ձեռագիր է ձևավորել ու գրել Թորոս Տարոնացին՝ դժվար է ասել։ Նրա գրչին կամ վրձնին պատկանող ձեռագրերից մեզ հայտնի են տասնհինգ¹, որոնց ստեղծման ժամանակամի-

¹ I. «Եսայի Նչեցու Սվետարան», 1307 թ. (Վեներիկ, № 1917):

II. 1311 թ. Սվետարան (Թավրիզ, Բերդաթաղի ու Աստվածածին եկեղեցին): Տե՛ս **I. Ս. Խաչիկյան**, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 80: Ենթադրում ենք, որ գրստման մեջ հիշված Թորոսը հենց Տարոնացին է, որ այդ տարիներին սարկավազ էր, իսկ ավետարանը ըստ երևույթին նա ծաղկել է Գլաձորում:

III. «Գլստնառ սահմանաց գրոց» (Դավիթ Անհաղթի փիլիսոփայության), 1314 թ.: Տե՛ս **I. Ս. Խաչիկյան**, *Ազվ. աշխ.*, էջ 102, **Գ. Յովսեփեան**, *Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք...*, մասն 2, էջ 220, Ս. Տեր-Ներսիսյանի մոտ այդ ձեռագիրը վերնագրված է «Գիրք լուծմանց», տե՛ս նաև «Manuscripts arméniens illustrés...», էջ 110:

IV. «Թուղթք Ներսեսի Ենոքհալոյ», 1317 թ.: Տե՛ս **Ղ. Ալիշան**, *Սիւսական*, էջ 133, 136, **Գ. Յովսեփեան**, *Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք...*, մասն 2, էջ 222: Այս ձեռագիրը բացակայում է **I. Ս. Խաչիկյանի** ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններում:

V. 1317 թ. ժողովածու (Մատենադարան, № 6897):

VI. 1317 թ. Սվետարանը (Մատենադարան, № 8936) թվագրված է մեր կողմից: Ձեռագիրը բացակայում է «ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններում»:

VII. 1317 թ. Աստվածաշունչ (Մատենադարան, № 353): Ս. Տեր-Ներսիսյանը կասկածի տակ է առնում ձեռագրի գեղարվարությունների պատկանելությունը Թորոս Տարոնացուն և սխալմամբ այն թվագրում է 1318 թ., տե՛ս նրա *Ազվ. աշխ.*, էջ 110: Ձեռագիրը սխալ է թվագրում նաև Ռ. Գ. Դրամբյանը (1313 թ.), տե՛ս *Армянская миниатюра и книжное искусство*, («Очерки по истории искусства Армении», էջ 24):

VIII. «Ոսկեփորիկ», 1317—1318 թթ. (Վեներիկ, № 265/1108): «ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններում» թվագրված է 1317, այն ժամանակ, երբ այդ թվականին ձեռագիրը ճոր միայն սկսված էր և ավարտվեց 1318-ին: Տե՛ս **Ս. Տեր-Ներսիսյան**, *Ազվ. աշխ.*, էջ 111:

IX. «Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչ», 1318 թ. (Մատենադարան, № 206), Ռ. Գ. Դրամբյանը այս ձեռագիրը ոչ հիշտ թվագրել է 1317 թ.: Տե՛ս նրա *Ազվ. աշխ.*, էջ 24:

ջոցը, եթե չհաշվենք վերջին ձեռագիրը, ընկած է 1307—1332 թթ. միջև և դրանք գրեթե բոլորը ստեղծվել են Գլա-ծորում:

Թորոս Տարոնացու մեծաթիվ ձեռագրերից հիմնավոր հետազոտվել է 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանը» Սիրարիի Տեր-Ներսիսյանի «Manuscripts arméniens illustrés des XIIe et XIVE siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise» կապիտալ աշխատության մեջ:

X. 1321 թ. Ավետարան (Բրիտանական թանգարան 14, Add. 15411):

XI. 1321 թ. Ավետարան (Երուսաղեմ, № 2360):

XII. 1323 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 6289):

XIII. «Յաղագս երեք խորհրդոց եկեղեցւոյ ֆրա Թովմայի», 1325 թ. (Մատենադարան, № 560): «Ժ-ի դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակա-րաններում» սխալ թվագրված է 1321 թ.: Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 236:

XIV. 1327—1328 թթ. Աստվածաշունչ (Բաղեշ, Ամրդոյիս ս. Կարապետ վանք): Տե՛ս Գ. Հովսէփեան, նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 236—237: Ձեռագիրը բացակայում է «Ժ-ի դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարան-ներում»:

XV. 1329 թ. Ավետարան. Տե՛ս «Ժ-ի դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», էջ 215:

XVI. 1330 թ. Ավետարան (Փիրղալեմեան, Նշխարք, թ. 56): Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 239: Ձեռագիրը բացակայում է «Ժ-ի դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարան-ներում»:

XVII. 1330 (1332) թ. Աստվածաշունչ (Վենետիկ, № 1007). Գ. Հովսէփեանը թվագրում է 1330 թ., տե՛ս նրա «Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք...», մասն 2, էջ 238: Ս. Տեր-Ներսիսյանի նշված աշխատության մեջ (էջ 111), ինչպես և Լ. Ս. Խաչիկյանի Ժ-ի դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններում թվագրված է 1332 թ.:

XVIII. 1334 թ. ձեռագիր (Մատենադարան, № 1379):

XIX. 1346 թ. ժողովածու (Մատենադարան, № 2187):

Մինչև այժմ հետազոտողները չեն տվել Թորոս Տարոնացու ձեռագրերի լրիվ ցանկը: Նրա ստեղծագործությունն ուսումնասիրելիս մենք փորձեցինք ի մի բերել տարբեր աղբյուրներում ափոված աճյունները և կազմել վերը բերված ցուցակը, որ, իհարկե, սպառիչ լինելու հավակնու-թյուն չունի:

«Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը» (1318 թ.) Թորոս Տարոնացու լավագույն ստեղծագործություններից է: Այս ձեռագիրը թույլ է տալիս գնահատել ինչպես վարպետի գեղարվեստական անհատականությունը, այնպես էլ նրա նշանակությունը Գլաձորի դպրոցի մանրանկարչության ողջ պատմության մեջ: Ահա թե ինչ է գրում այդ Աստվածաշունչի մասին Հայաստանի միջնադարյան մշակույթի մոտրե գիտակ Գարեգին Հովսեփյանը. «Ձեռագիրս ԺԴ դարու և Գլաձորի դպրոցի գրչութեան արուեստի գլուխգործոցներից մեկն է, թէ գրի գեղեցկութեամբ և թէ մանրանկարների, ծաղկագրերի ճոխութեամբ»¹:

Ուսումնասիրելով Թորոս Տարոնացու մանրանկարները, մենք եզրակացնում ենք, որ գործ ունենք Գլաձորի նկարչական դպրոցի ամենաականավոր ներկայացուցիչներից մեկի ստեղծագործության հետ, նկարիչ, որի համբավը, եռանդն ու բեղմնավոր գործունեությունը չի կարող վիճարկել Մեծ Հայքի նկարիչներից և ոչ մեկը: Այս առումով Թորոս Տարոնացուն կարելի է համեմատել նույնպես լայնորեն հռչակված մի այլ վարպետի՝ Սարգիս Պիծակի հետ, որ նրա ժամանակակիցն էր Կիլիկյան Հայաստանում:

Գլաձորի մի շարք վարպետների համեմատությամբ Թորոս Տարոնացին, Գարեգին Հովսեփյանի բնորոշումով՝ «Գլաձորի մեծ մանրանկարիչը»², աշխատել է առավել բարենպաստ պայմաններում: Նրա այնպիսի ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են «Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը» և մի քանի ուրիշները, արված են մագաղաթի վրա, որով տարբերվում են Գլաձորի մյուս հուշարձաններից:

«Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը» Թորոս Տարոնացին ծաղկել է 1318-ին: Նրա պատվիրատուն և տերը եղել է ինքը՝ համալսարանի գլխավորը, և ձեռագիրը համարվում է

¹ Գարեգին Յովսեփեան, Գրչութեան արուեստը հին հայոց մեջ, էջ 45:

² Գարեգին Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռնեանք..., մասն 2, էջ 222:

մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի լավագույն գեղարվեստական գործերից մեկը:

Ձեռագրի նյութը նուրբ մշակված բարձրորակ մագաղաթ է, չափերը՝ 26,2×18,8 սմ, ունի 589 թերթ: Գրիչները եղել են բանաստեղծ Կիրակոս Երզնկացին և նրա ազգական Հովհաննեսը՝ «Գլաձորի ամենաշնորհալի գրիչներից մեկը»¹: Գիրը շատ գեղեցիկ մանր բոլորգիր է և, ինչպես սովորաբար ընդունված է, արված է սև մելանով, երկու պլոնակով: Կազմը գեղեցիկ է և ամուր, դարչնագույն կաշվից, դրոշմանկարով (երեսի կողմում խաչ է, ետևի կողմում՝ երկրաչափական բնույթի զարդանկար): Ենթադրվում է, որ կազմն արված է նույն ժամանակում, ինչ-որ ձեռագիրը, քանի որ լուսանցքներում արված նկարները խաթարված չեն, ինչպես սոհասարակ լինում է ձեռագրի համար նոր կազմ պատրաստելիս: Ձեռագիրը բավական լավ է պահպանված, միայն մանրանկարների և լուսանցազարդերի ներկի շերտերը տեղ-տեղ թափված են:

Հիշատակարանում (էջ 589բ) շատ հետաքրքիր, բայց, ցավոք, ոչ լրիվ տեղեկություն կա այս ձեռագրի տեղափոխությունների մասին. ձեռագիրը գերի է ընկել «անհավատների» ձեռքը, այն փրկել, ավելի շուտ՝ գողացել է ոմն քահանա Տեր-Մկրտչի որդի Սափարշահը, և այնուհետև ձեռագիրը նվիրվել է նրա նախկին տիրոջը՝ Հովհաննեսին: Թե երբ է այս ամենը տեղի ունեցել՝ գրառումներում չի հիշատակվում:

Դիտողին ամենից առաջ ապշեցնում է ձեռագրի մանրանկարների հարստությունը, այստեղ գրեթե յուրաքանչյուր էջում հանդիպում է որևէ զարդապատկեր: Բազմաթիվ լուսանցանշանները կազմված են մեծ մասամբ բուսական մոտիվներից (թերթիկներ, կիսաարմավիկներ և այլն): Գլուխներն սկսող գլխատառերը շատ բազմազան են: Դրանք կազմված են մարդկային ֆիգուրներից, թռչուններ-

¹ Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 223:

րից, կենդանիներից, բուսական ձևերից, իսկ ավետարանների անվանաթերթերի առաջին տառերը՝ ավետարանիչների խորհրդանշաններից:

Գումային գամման հարուստ չէ, հիմնականում իշխում են կապույտը, կարմիրը, մանիշակագույնը՝ ոսկու առատ օգտագործմամբ:

Աստվածաշնչի սկզբում, Յբ էջում կան երկու մանրանկարներ, որոնք էջը բաժանում են երկու հավասար մասի: Վերին մասը զբաղեցնում է Մովսեսի և Ահարոնի պատկերը (նկ. 22ա), նրանց ոտքերի մոտ 12 սերունդ իսրայելցիներ են. Մովսեսը ձեռքին մագաղաթի գալարեփեքստ ունի, Ահարոնը՝ ծաղկած գավազան:

Դիտարկվող մանրանկարի ներքևի կեսում պատկերված է «Ադամի ու Եվայի մեղանշումը» (նկ. 22բ), որոնց մերկությունը հետագայում ծածկվել է գորշ-կեղտավուն ներկով:

4-րդ ա էջում տրված է Ծննդոց գրքի (Աստվածաշնչի առաջին գիրքը) ընդհանուր անվանաթերթը (նկ. 23), «Ո»-անման մեծ գլխագարդ, որի ազատ ներքևի մասում գետեղված են երկու սիմետրիկ հուշկապարիկներ: Զարդարանքները գրավում են գրեթե թերթի կեսը: Գլխագարդի վերին մասում գետեղված են երկու թռչուններ՝ դեմ-սու-դեմ կանգնած: Զախ կողմից, էջի ամբողջ բարձրությամբ գլխագարդին է հարում «Ի» գլխատառը, որի մեջ ամփոփված են «Արարչության օրերը» պատկերող յոթ փոքրիկ մանրանկարներ: «Ի» տառի փոքր կից մասում պատկերված է նկարող երիտասարդ մի ֆիգուր, որի վերևում պարզված է Աջը: Տեքստի մնացած չորս տողերը կազմված են թռչունների պատկերներից ու զարդանկարներից: Կողային սկզբնագարդը բուսական մոտիվի գեղեցիկ ու բարդ զարդարանք է, որ ավարտվում է խաչով:

Թերթի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, ամբողջությամբ առած, մոնումենտալ տպավորություն է թողնում:

Սրան շատ նման անվանաթերթ կա 1317 թ. Ավետա-

րանում (էջ 8ա), որ նույնպես առկա է «Ո»-անման մեծ գլխագարդը՝ կազմված նույն բուսական զարդանկարից, որ խաչեր է գոյացնում, վերևից երկու թռչուններով, որոնք այս անգամ պատկերված են շատ կենդանի կեցվածքով: Զախ կողմից, դարձյալ ամբողջ էջի բարձրությամբ, գետեղված է «Ի» գլխատառը՝ նույն 7 մանրանկար տեսարաններով և այլն: Սմբողջ թերթն արված է գրեթե նույն գունալին գամմայով:

Այս երկու անվանաթերթերի համեմատությունը ինքնըստինքյան խոսում է այն մասին, որ ավելի ուշ՝ 1318 թ. արվածը նախորդի՝ 1317 թ. արվածի կրկնությունն է: Բայց նկատենք, որ նկարիչը կուրորեն չի կրկնօրինակել իր նախկին աշխատանքը, այլ որոշ փոփոխություններ է կատարել նրանում (հուշկապարիկների, թռչունների և այլնի պատկերներում): Տարբերությունը ակնառու է նաև լուսանցազարդում՝ կողային սկզբնազարդում: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ ավելի ուշ կատարած աշխատանքի անվանաթերթում նկարիչը քաջ է արել դեպի նրբինը, մանրակրկիտը, հատկանիշներ, որ ավելի ու ավելի որոշակի են դառնում նկարչի հետագա աշխատանքներում:

Բացի այդ, պետք է անդրադառնալ 1317 թ. Ավետարանի մի մանրանկարի ևս, որ գետեղված է անվանաթերթի դիմաց (էջ 7բ): Էջով մեկ կանգնած է Մովսես Մարգարեն («Մովսես: Մարգարե ԱՅ»)¹: Զախ ձեռքում բացված մագաղաթագալարն է, իսկ աջը բարձրացված է վեր՝ օրհնող սուրբ Աջի կողմը, որ երևում է երկնքի հատածում: Սուրբ Աջից մարգարեի վրա ներշնչում է իջնում՝ շողերի երեք փնջիկների ձևով:

Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանը, որ չի տեսել 1317 թ. Աստվածաշունչը, հիմնվում է հետազոտող Մուրիեի (Mourier) վրա, որ նկարագրել է այդ ձեռագիրը²: Ըստ վերջի-

¹ Ներքևում, ֆիգուրի ոտքերի մոտ կա մակագրություն. «Մովսես ա/ստու/ածայխօս մարգ/ա/րէն, որ, ամենայն հալանակաճությամբ, հետո է ավելացվել:

² Տե՛ս Ս. Տեր-Ներսիսյան, նշվ. աշխ., էջ 110:

նիս, այս մանրանկարի հեղինակը Թորոս Տարոնացին է։ Գ. Հովսեփյանը, որ լավ ծանոթ է ինչպես այս ձեռագրին, այնպես էլ նկարիչ Թորոսի նկարելու եղանակին, չգիտես ինչու, ոչինչ չի ասում այս մանրանկարի մասին։ Մեր խորին համոզմամբ, Մովսես մարգարեի պատկերը չի պատկանում Թորոս Տարոնացու վրձնին։ Իրոք, եթե այս մանրանկարի ոճը համեմատենք ինչպես այս ձեռագրի, այնպես էլ նկարչի մյուս ձեռագրերի մարդկային ֆիզիոնոմիայի, մասնավորապես՝ Հովհաննես ավետարանիչի, պատկերների հետ, դժվար չէ համոզվել այդ բանում։ Այստեղ ամենից առաջ աչքի է զարնում նկարելու չոր գծային եղանակը, հագուստների ծալքերի ու թիթիկ կառուցվածքը։ Թորոս Տարոնացուն բնորոշ չեն նաև սանրվածքի ոլորուն գալարները, այնպիսի տարբերիչ մոմենտներ, ինչպես դեմքի բուն գծանկարը և այլն։ Եվ, վերջապես, կարելի է նշել մի էական տարբերություն ևս՝ կոտրիտը։ «Մովսես մարգարեում» գույները խամր են, լուսապսակի ոսկին փոխարինված է դեղին ներկի թանձր շերտով, այն դեպքում, երբ Թորոս Տարոնացու մանրանկարներում լայնորեն կիրառվում էր ոսկին։

Ձեռագրի երկրորդ մասի կամ Նոր կտակարանի նյութը տեղաբաշխված է այսպես. 437բ—438ա, 439բ—440ա և 441բ—442ա էջերում զետեղված են բարդ ու շքեղ խորաններ։

Դրանց հաջորդում են ավետարանները՝ ավետարանիչների պատկերների և նրանց համապատասխան անվանաթերթերի ուղեկցությամբ (էջ 443բ—444ա, 462բ—463ա, 475բ—476ա, 497բ—498ա)։

Թեմատիկ մանրանկարները զետեղված են այսպես.

I. Ավետարան ըստ Մատթեոսի

1. Քրիստոսի ծնունդը, էջ 445ա

2. Քրիստոսի մկրտությունը, էջ 446ա

II. Ավետարան ըստ Մարկոսի

Որևէ տեսարան չկա, բացի աննշան, շատ փոքր տեսարաններից, որ տրված են լուսանցքներում, օրինակ,

«Քրիստոսը, որ բուծում է հիվանդ կնոջը» (էջ 446ա) և այլն:

III. Ավետարան ըստ Ղուկասու

3. Ավետումը Մարիամին, էջ 476բ

4. Տյառնընդառաջ, էջ 478ա

5. Մուտք ի Երուսաղեմ, էջ 491բ

6. Խորհրդավոր ընթրիք, էջ 493բ

7. Համբարձում, էջ 496բ

IV. Ավետարան ըստ Հովհաննու

8. Ղազարոսի հարությունը, էջ 504բ

9. Ոտնալվա, էջ 506ա

10. Հոգեգալուստ, էջ 507ա

11. Քրիստոսի խաչելությունը, էջ 510ա

Նախ դիտարկենք խորանները: Վերջիններս ձեռագրում վեցն են (երեք զույգ), և նրանցից յուրաքանչյուր երկուսը սիմետրիկ են: Խորանների ընդհանուր կառուցվածքի մեջ՝ համաչափ ու հավասարակշռված, յուրաքանչյուր նկար տարբերվում է իր զույգ խորանի նկարից:

Խորանների ուղղանկյան վերնամասերը գրավում են թերթի ամբողջ բարձրության գրեթե մեկ երրորդը, բացի մեկից՝ առաջինից, որ փոքր-ինչ նեղացած է: Առաջին խորաններում կան երկու նուրբ պուներ: Պայտածն կամարի մեջ գետնելված են Եվսեբիոսի երկու պատկերը գոտկատեղից: Երկրորդ՝ փոքր-ինչ հաստաբետ, երեք հաստ պուների վրա կառուցված խորանում, դարձյալ գոտկատեղից, ամփոփված է Կարպիանոսի դիմանկարը: Ինչպես առաջինը, այնպես էլ երկրորդը դեմքերով իրար կողմ դարձած և մեկական տեքստերով մագաղաթագալար ունեն ձեռքներին: Ներքևում, նրանցից երկրորդի մագաղաթի վրա, ի դեպ, նկարչի ստորագրությունն է՝ «գԹոր», այսինքն՝ «Թորոս»:

Խորանների մյուս զույգում տրված է Եսայի Նչեցու դիմանկարը և, մեր կարծիքով, իր իսկ՝ նկարիչ Թորոս Տառնացու, ինքնանկարը: Առաջին խորանում չորս պուներ

կան, սյուսներում՝ հնգական: Խորանների վերևից և կողքերից պատկերված են ոճավորված ծառեր և ամենատարբեր տեսակի թռչուններ՝ կենդանի կեցվածքներով: Այսպես, Այ. 24-ում պատկերված են օձի համար պայքարող արագիլներ՝ ամենաբնական շարժումներով, դեպի բունը սլացող թռչուն, որին սպասում են ձագերը (Այ. 25) և այլն:

Թռչունների և կենդանիների պատկերներում զգացվում է նկարչի դիտողականությունը: Խորանի բաղկացուցիչ մասերը՝ սյուներ, խոյակներ և այլն, գրեթե կորցրել են իրենց ճարտարապետական ձևը և զուտ դեկորատիվ բնույթ ունեն, ընդ որում, սյուների ոչ սիմետրիկ տեղադրումը ավելի է ուժեղացնում այդ տպավորությունը:

Ծոխ զարդարանք ունեցող խորանների սյուների խոյակներում նկարիչը հմտորեն օգտագործել է չորս ավետարանիչների խորհրդանշանները՝ պահպանելով նրանց տվորական հաջորդականությունը Մատթեոսից մինչև Հովհաննեսը, որ հանդիպում է նաև կիլիկյան ձեռագրերում (ձեռագրի № 1636-Վենետիկ, № 2027-Երուսաղեմ և այլն), ինչպես և Մեծ Հայքի եկեղեցիների քանդակագործական հարդարանքներում:

Խորանների ուղղանկյուն վերնամասերը, որոնցից մի քանիսը բաժանված են առանձին հատածների, լեցուն են եռաթերթ ծաղիկներից ու կիսաարմավիկներից կամ հյուսվածքից ու ծիածաններից կազմված զարդանկարով, որ չափազանց բնորոշ է հայկական օրնամենտին: Խորանների այս օրնամենտային զարդարանքը շատ ընդհանուր բան ունի XIII դ. կիլիկյան ձեռագրերի համապատասխան զարդարանքների հետ (ձեռագիր № 539-Բալթիմոր, № 1956-Երուսաղեմ, հատկապես № 2027-Երուսաղեմ և այլն):

Բոլոր խորաններում ամենից առաջ ուշադրություն է գրավում գծանկարի նրբությունը, բարձր վարպետությունը

և թոշունների պատկերներում՝ նկարչի արտակարգ դիտողականությամբ¹:

Դիտարկվող խորանները խոսում են այն մասին, որ «Կիլիկիայի հետ Գլաձորի վանքի կապերը Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության մեջ արտացոլվել են, գլխավորապես, դեկորատիվ մասում»²:

Նկարիչ Թորոսը, որ քաջ ծանոթ էր զարդանկարչության կիլիկյան նմուշներին, դրանց նմանակելիս տարակերպել է հայտնիները և կամ ստեղծել նոր, ինքնատիպ կոմպոզիցիաներ, որոնք ներգործուն են գույների գուգորդումով: Այս գուգորդումների էֆեկտը յուրաքանչյուր խորանում հիմնված է՝ սյուների համեմատությամբ երկու-երեք գույնի գերակշռության վրա: Այսպես, հակադրության մեջ օգտագործելով երկու-երեք գույն (կապույտ, ծիրանի և այլն) ոսկի ֆոնի վրա և կամ ոսկու ներքերումով, Տարոնացին շատ ուժեղ տպավորություն է ստեղծում: Հաճախ նա համակցում է դեղնա-կանաչավունը, օբրան, վարդագույնը և այլ գույներ, սրանց ներդաշնակման մեջ վիրտուոզության հասնելով:

Հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում 439բ—440ա էջերի խորանները (նկ. 26, 27): Առաջինում, վերին ձախ անկյունում, նստած դիրքով պատկերված է ձեռագրի պատվիրատուն՝ Եսայի Նչեցին, որի գլխավերևում կարդում ենք. «Եսայի Վրդ»—«Եսայի վարդապետ»: Մակագրության վերևում երեք զմբեթ կա, որ արտահայտում է Թանատ-Գլաձորի վանքում երեք եկեղեցու գոյության միտքը: Երկրորդում, մեր կարծիքով, տրված է իր՝ Թորոս Տա-

¹ Չենք կարող համաձայնել Ս. Տեր-Ներսիսյանի հետ, որ ելնելով Թորոսի տակ վաղ շրջանի մի ձեռագրից՝ 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանից», հանգում է այն եզրակացության, թե թույլ է գծանկարը զարդարանքներում և ընդհանրապես նկարիչը զուրկ է երևակայությունից: Տե՛ս S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens illustrés էջ 114և Armenia and the Byzantine Empire, էջ 134—135:

² Л. А. Дурново, Древнеармянская миниатюра, արքմ, 45-րդ աղյուսակի բացատրությունը:

րոնացու, ինքնանկարը և ոչ թե պատկերված է գրիչ Հովհաննես Երզնկացին, ինչպես ենթադրում է Գարեգին Հովսեփյանը¹: Մեր ենթադրության օգտին է խոսում նաև այն հանգամանքը, որ 1317 թ. ձեռագրում ևս (№ 6897), որ ծաղկել է Թորոս Տարոնացին, 2-րդ ա էջում կա համարյա այդպիսի դիմանկար², միայն այն տարբերությամբ, որ պատկերվողի, ինչպես և Եսայի Նչեցու, գլուխը առնված է լուսապսակի մեջ: Կարող է կասկած հարուցել լուսապսակը 1317 թ. ձեռագրի ինքնանկարում, բայց Թորոս Տարոնացու ևս մի ուրիշ, հավաստի ինքնանկար կա 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանում», ուր նա ինքն իրեն պատկերել է դարձյալ լուսապսակով, ծնկաշոք, Տիրամորն ու մանկանը պատկերող մանրանկարի մոտ: Պատկերի տակ գրված է «անարժան Թորոս...»³: Նշանակում է՝ երկրորդ ինքնանկարում գլխի շուրջ եղած լուսապսակը մեզ չպետք է շփոթեցնի, մանավանդ որ ծաղկված ձեռագրերում շատ օրինակներ կան, երբ ոչ միայն պատվիրատուների, այլև գրիչների, ծաղկողների և մյուս անձանց պատկերներում գլուխներն առնված են լուսապսակի մեջ:

Եթե դիտարկվող Աստվածաշնչում Թորոս Տարոնացին պատկերել է ձեռագրի երկու գործիչներից մեկի դիմանկարը, ապա ավելի քան տարօրինակ կլիներ, եթե նա այդ նույն դիմանկարը կրկներ մի ուրիշ՝ 1317 թ. ձեռագրում, որի գրիչըն այս անգամ ոչ թե Հովհաննես սարկավագն էր, այլ վարդապետ Կարապետը: Մեր ենթադրությամբ, երկու դեպքում էլ գործ ունենք հենց իր՝ նկարչի, ինքնանկարի հետ, որ հեղինակը երիտասարդ է, փոքր մորուքով: Եվ իրոք, որ Թորոս Տարոնացին այդ տարիներին երիտասարդ պետք

¹ Թե ինչի հիման վրա է Գ. Հովսեփյանն իր այս եզրակացությունն անում՝ պարզ չէ: Տե՛ս նրա նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 227:

² Այս դիմանկարում, հավանաբար զգալիորեն ուշ, երկարացված է մորուքը և վերապատկերված են մազերը:

³ S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens .., (պլքոմ), pl. LIV, 119:

է լինէր, վկայում են րաստերը. 1307 թ. թվագրված մեզ հայտնի վաղ ձեռագրի և Թորոսի վերջին աշխատանքի (1346) միջև ընկած է քառասուն տարի: Նշանակում է՝ նկարիչ Թորոսը 1317—1318 թթ. դեռ երիտասարդ է եղել: Նույնը հաստատում է 1307 թ. նրա հավաստի ինքնանկարը, ուր նա պատկերված է պատանեկան կոկ դեմքով:

Ինքնանկարի վերևում փարթամ մի սիրամարգ է, գլուխը վար թեքած, կտուցով պահում է նկարչի ձեռքի մագաղաթը:

Երկու դիմանկարում էլ դեմքերը անհատականացված են, արտահայտիչ, ճիշտ գծերով, հսկ ստվերները նրանց որոշ ծավալայնություն են հաղորդում: Եսայի Նչեցու դիմանկարի «նմանությունը» հաստատվում է նաև նրա մի այլ պատկերով, որ գտնեղված է 1323 թ. ավետարանի անվանաթերթի գլխազարդում (էջ 141ա): Ընդհանրապես այս դիմանկարները վկայում են, որ նկարիչը ուշադիր է վերաբերվել բնորդին, ինչպես նաև խոսում են այն մասին, թե որքան հաջող է նա խորան ներմուծել աշխարհիկ տարրերը:

Անվանաթերթերի ուղղանկյուն գլխազարդերը բարդ, բազմատամ կտրվածք ունեն ներքևի միջին մասում: Բացառություն է կազմում երկրորդ թերթի «Ո»-աձև գլխազարդը:

Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթի գլխազարդը (նկ. 28) հորինված է արմավիկների ու ծաղկաթերթիկների պարուրաձև հոծ ցողուններից: Գլխազարդի վրա պատկերված են ծաղիկ-խաչերի մոտ կանգնած թռչուններ: Մարկոսի ավետարանի գլխազարդում, որ նախորդի պես կազմըված է բուսական զարդանկարից, գտնեղված են մարդու երկու դեմք և առյուծի երկու դունչ: Վերևում պատկերված են դեմառդեմ կանգնած, շղթայակապ թևավոր առյուծներ: Նման առյուծներ, միայն ոչ թևավոր, քանդակված են նաև Գեղարդի վանքի ներքին պատերից մեկին: Ըստ Գարեգին Հովսեփյանի, առյուծների այդ պատկերը եղել է Գլաձորի

համալսարանը հովանավորող Պողոսյան իշխանական տան գերբի վրա¹:

Հետևյալ՝ Ղուկասի ավետարանի, անվանաթերթի գլխագարդը (Ակ. 29) կողքի լուսանցքներում ունի մեկական հուշկապարիկ. միջին մասում, ուղիղ հնգատաս կտրվածքի վերևում, տրված է ավետարանիչի խորհրդանշանը՝ թե՛վավոր հորթ, որ ասես հեմարան է մանկանը ծնկներից առած աստվածամոր գահի համար: Մոր և մանկան ֆիգուրները դուրս են գալիս գլխագարդի սահմաններից, բայց գահի երկու կողմում ծնկաչոք հրեշտակներին հմտորեն տեղադրելու շնորհիվ պահպանվում է կոմպոզիցիայի ամբողջականությունը: Հետաքրքիր է լուծված նաև Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթի գլխագարդը (Ակ. 30), որ կազմված է, հիմնականում, ավետարանիչի խորհրդանշաններից՝ արծիվներից: Գլխագարդի վերևում ստանձնապես աչքի է ընկնում կենտրոնական երկգլխանի փառյալը:

Այս ձեռագրում միայն Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթի գլխագարդում են թռչուններ պատկերված, մյուսներում (բացի երկու հուշկապարիկներից) բոլոր կենդանի արարածները փոխարինված են ավետարանիչների չորս խորհրդանշաններով. Թորոս Տարոնացին, ասես խաղի համար, զարդանկար է ներմուծել ամենաբազմազան կոմբինացիաներով:

Նկարիչը մեծ ուշադրություն է նվիրել, նաև, անվանաթերթերի լուսանցքները զարդարող մոտիվների վրա: Այս կողային սկզբնազարդերը բույսերի, ծաղկաթերթերի, կիսաարմավիկների բարդ կոմբինացիաներ են, որ սովորաբար վերին մասում ավարտվում են ոսկի խաչով: Ծաղիկների, տերևների և երևակայական պտուղների հետ, որ կան Ղուկասի և Հովհաննեսի ավետարանների անվանաթերթերում, զետեղված են նաև նրանց խորհրդանշանների գլուխները,

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք..., մասն 1, էջ 87:

իսկ Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթերի լուսանցագարդերում՝ պտուղներ կտցահարող մի քանի թռչուն:

Թորոս Տաճմուսցին հնարամտություն և արտասովոր երևակայություն է դրսևորում անվանաթերթերի գլխատառերը զարդարելիս: Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթերում տատերը տրված են կրոնավորի երկար պարեգոտ հագած մարդկային ֆիգուրների տեսքով, իսկ ստաջին գլխատառ «Գ.»-ն պատկերում է թևավոր մարդու՝ ավետարանիչի խորհրդանշանը, առաջ պարզված ձեռքով ու օղակաձև կորացված թևով: Ավետարանի նույն թերթի սկզբնական տեքստի երկրորդ տողը կազմված է փետրավորներից, որոնք տրված են ամենաբազմազան դիրքերում:

Առանձնապես ակնառու է վարպետության աճը (գեղանկարչական կողմի նվազումով հանդերձ) Մարկոսի ավետարանի ինչպես և, ի դեպ, 1307 թ. ձեռագրի «Ս» գլխատառում: Սա կազմված է ավետարանիչների չորս թևավոր խորհրդանշաններից, որոնց ձեռքերին գրքեր կան: Մնացած երեք տատերը կազմված են մարդկային վեց ֆիգուրներից. ստաջին երեքը լուսապսակներով են և ձեռքներին՝ գրքեր, իսկ սյուս երեքը թատերական ներկայացման ինչ-որ գործող անձանց պարզորոշ մարմնացում են¹: Երկրորդ տողը կազմված է թռչունների պատկերներից:

Ղուկասի ավետարանի անվանաթերթի ստաջին տողի բոլոր հինգ տատերը բավկացած են ավետարանիչների չորս խորհրդանշաններից, ընդ որում իր համամասնություններով առանձնապես աչքի է ընկնում ստաջին «Բ» տառը:

Առաջին գլխատառերի մեջ ինքնատիպ է «Ի» տառի կերպարը: Այն ամբողջապես համալրված է ավետարանիչների խորհրդանշաններով. ներքևում պատկերված է ետևի ոտքերի վրա նստած հորթ, որի գլխին ձգվել, կանգնել է առյուծը. ավելի վեր՝ Մատթեոսի խորհրդանշանն է, որ, առլանտի նման, պահում է չառանի Քրիստոսի գահը: Այս

¹ Արդյոք այս տատերում չի՞ արտացոլված հոգևորականության պայքարը ժողովրդական թատրոնի դեմ:

Ֆիգուրները կազմում են տառի ուղղահայաց մասը, իսկ կից փոքր մասի տառը ամբողջ մարմնով կորացած արծիվ է, որի պոչը հեևվում է առյուծի երակսին:

Վերը նկարագրված գլխատառը հանդիպում է նաև Թորոս Տարոնացու ուրիշ ստեղծագործություններում: Նրե այն համեմատենք 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» տառի հետ, որ դարձյալ կրկնվում է Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթերում¹, ապա ոչ միայն գծանկարի ամրության, այլև բուն կոմպոզիցիայի հյուսման մեջ առաջընթաց կնկատենք:

Ըստ Ս. Տեր-Ներսիսյանի, այդ գլխատառը մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի սեփականությունն է²: «Ի» տառի նման կոմպոզիցիայի արձագանքների կարելի է հանդիպել Մոմիկի «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում»—Հովհաննեսի ավետարանի անվանաթերթում, որ տառի ուղղահայաց մասը նույնպես կազմված է կենդանիներից և ավետարանիչների խորհրդանշաններից:

Ձեռագրի գլխատառերի թվում կան և մի շարք ուրիշները, որ աչքի են ընկնում առանձնահատուկ գեղարվեստականությամբ: Դրանք կազմված են ամենաբազմապիսի ֆիգուրներից և շատ գեղեցիկ ուրվանկարի՝ միահյուսվող նուրբ գործերից: Ընդ որում, ընդհանրապես չկան միևնույն տառի կրկնություններ: Օրինակ՝ «Ե» կամ «Յ» տառերը, որոնց թիվը անցնում է մի քանի տասնյակից, երբեք չեն կրկնվում և իրենց նմանակները չունեն³:

Ինքնատիպ է, օրինակ, «Ե» տառը (էջ 260ա), որ կազմված է բիբլիական թագավոր Դավթի ֆիգուրից, թռչունից և քաց երախով առյուծից: Դավթի ձեռքին տեսնում ենք հայկական ազգային լարային գործիք՝ սազ: Գարեգին Հով-

¹ Տե՛ս Ս. Der Nersessian, Manuscripts... (աղբմ), pl. LXIII, 137:

² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 116:

³ Թորոս Տարոնացու այս հիմնադի առանձնահատկությունը նկատել են Գ. Լևոնյանը, ինչպես և ուրիշ հետազոտողներ: Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, էջ 35:

սեփյանը հատուկ ընդգծում է այս հանգամանքը, նշելով, որ սազը թագավորի ձեռքում փոխարինում է սովորաբար ընդունված սաղմոսագրքին¹: Ազգային կենցաղի այս մանրամասնում ի հայտ է եկել նկարչի յուրօրինակությունը: Սակայն Գ. Հովսեփյանը, մեր կարծիքով, իրավացի չէ, երբ կարծում է, թե սազն այստեղ փոխարինում է սաղմոսագրքին: Դավիթը, ըստ լեգենդի, կապված է եղել երաժշտության, երգի հետ: Նա կարողացել է «իր ձայնով և տալիղի նվագով շուրջը հավաքել հրապուրված գազաններին ու հավքերին»²: Ուստի այն, որ Թորոս Տարոնացին այդպես է պատկերել Դավթին, ավելի շուտ ցույց է տալիս, որ նա նկատի է ունեցել այդ հիմնավորը լեգենդը՝ միայն թե Դավթի ձեռքը տալով ոչ թե տալիղ, այլ հայ գուսանների նվագարանը՝ սազը:

Չափազանց հետաքրքրական են նաև մյուս տառերը. օրինակ, երկու սիրամարգերի հաջող միավորումը «Յ» տառում, սրբի և երկու ձկան համատեղումը՝ «Հ»-ում, ձուկն ու թռչունը՝ «Պ»-ում և այլն: Ուրվանկարով և համամասնությամբ առանձնապես գեղեցիկ է «Պ»-ն, որ առյուծ է պատկերում:

Գունային հարուստ գամման, սևի ու սպիտակի ներմուծումով, ոսկով եզրագծված տառերին յուրահատուկ հմայք է տալիս:

Դիտարկված անվանաթերթերը, կողային սկզբնազարդերը և գլխատառերը խոսում են նկարչի մեծ երևակայության, կենդանի բնությունը ակնդետ զննելու, ինչպես նաև նորը վարպետության մասին: Անվիճելի է, որ Թորոս Տարոնացին եղել է միանգամայն շնորհառատ նկարիչ:

Ձեռագրում պատկերված են չորս ավետարանիչները՝ Մատթեոսը, Մարկոսը, Դովկասը և Հովհաննեսը՝ Պրոքորո-

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 229:

² И. Орбели, Киликийская серебрянная чаша конца XII в.. տե՛ս «Памятники эпохи Руставели» ժողովածուն, Լենինգրադ, 1938, էջ 262:

սի հետ (նկ. 31, 32, 33, 34): Առաջին երեքը նստած են թիկնաթոռներից, այնպես, ինչպես Պրոքորոսը՝ ժայռաբեկորի վրա, փոքր-ինչ վար հակված գլխով և խիստ առաջ քերված աջ ուսով: Նրանց ձախ ձեռքում մագաղաթի թերթըն է, իսկ աջում՝ եղեգնյա սայրասուր գրիչը: Ավետարանիչների ոտքերի տակ ոտնագորգ կա: Նրանք պատկերված են պատի ֆոնին, ինչպիսին տեսել ենք Մոմիկի և 1309 թ. Ավետարանի անհայտ հեղինակի գործերում: Պատի ետևվում երևում են ճարտարապետական շինություններ՝ երկհարկ եկեղեցիներ և հայկական գմբեթներով գավիթներ՝ հաճախ ետ գցված վարագույրներով: Ակարիչն աշխատել է ի մի քերել ավետարանիչներին շրջապատող ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին պայմանները: Ընդ որում, Թորոս Տարոնացու կոմպոզիցիաներում չկա այն պարզությունն ու հստակությունը, որ նկատելի էր նրա վաղ շրջանի գործերում կամ նրան նախորդ վարպետների՝ Մոմիկի ու անհայտ նկարչի, մանրանկարներում: Ի տարբերություն վերջիններից, Թորոս Տարոնացին չափազանց ծանրաբեռնում է իր մանրանկարի տարածությունը, որ երևում է և՛ խորաններում, և՛ անվանաթերթերում¹:

Նկարիչը հատուկ ուշադրություն է նվիրում ավետարանիչների պատկերների կոմպոզիցիաներին և նրանց մեկնաբանությանը: Եթե առաջին ավետարանիչ Մատթեոսը գրիչ է, այսինքն՝ գրում է ներշնչվելով (վերևում պատկերված է Երկնքի հատածը՝ աստղերով ու ցած իջնող շողերով, որ խորհրդանշում է սատծուն), ապա երկրորդը՝ Մարկոսը արտագրող է, մի ձեռքով պահել է բաց գիրքը, որ դրված է գրակալին, մյուսով գրում է ձախ ձեռքով պահված թերթի վրա: Նկարիչը երկինք չի պատկերել, այստեղ աստված չի խառնվում ավետարանիչի գործերին: Հաջորդ ավետարանիչը պարզորոշ պատկերված է որպես գրիչ: Չնայած

¹ Այս առումով Թորոս Տարոնացին նման է Սարգիս Պիծակին, որ նույնպես իր մանրանկարները ծանրաբեռնում էր առարկաներով, ճարտարապետական դրվագներով ու զարդանկարներով:

այստեղ էլ գրականի վրա բաց գիրք կա, այնուամենայնիվ ան արդեն դեր չի խաղում, դրված է մի կողմ: Այս մանրանկարում, ինչպես և առաջինում, տրված է աստծու խորհրդանշական պատկերը՝ երկնքի հատածում օրհնող սուրբ Աջ և, բացի այդ, երկու հրեշտակ, որ մատները շուրթներին են դրել ի նշան խորին ուշադրության:

Երկրորդ ավետարանիչի մանրանկարում, վանքի պարզասից այն կողմ երևում են երեք եկեղեցի, Թանատ-Գլաձորի վանքում եղած եկեղեցիների թվին համապատասխան: Մարկոսին արտագրողի դերում պատկերելով, հնարավոր է, որ նկարիչը ընդգծում էր գրչատան աշխատողների դերը ոչ որպես ավետարանն ստեղծողների, այլ սուկ արտագրողների:

Ավետարանիչների պատկերները ցույց են տալիս, որ Թորոս Տարոնացին լավ կշռադաստում էր տեսարանների կոմպոզիցիաները և մասամբ հրաժարվում սովորական պատկերագրությունից:

Ավետարանիչների ֆիգուրները, ընդհանուր առմամբ, ճիշտ համամասնություններով են արված: Նրանց սուր դիմագծերը լավ մշակված են մույթ տոներով՝ պահպանելով ազգային հատկանիշները: Մանրանկարների գունաչին զամման, ինչպես խորաններում ու անվանաթերթերում, հարուստ է և բազմազան:

Դիտարկված մանրանկարները հետաքրքիր են նաև կենցաղային բնույթի առարկաների պատկերման առումով: Առաջին երեք ավետարանիչներին վերաբերող նկարներում կարելի է տեսնել գրչի գործիքներ, պիտույքներ՝ թղթահատ դանակ, մկրատ, հերյուն, ներկեր, իսկ ներքևի աջ անկյունում, ասես պատի որմնախորշում՝ գեղեցիկ սափոր, որ հանդիպում է Անիի ճարտարապետության մեջ¹: Առաջին երկու մանրանկարներում կա նաև սնդուկ, որ փակված է խոշոր, բարդ կողպեքով, և այլն:

¹ Տե՛ս Ա. Լ. Якобсон, Очерки истории армянского зодчества V—XVII веков, Гос. издательство архитектуры и градостроительства, М.—Л., 1950, иллюстрации, стр. 95, 96 и 97.

Այժմ դիտարկենք այն մանրանկարները, որ Հիսուս Քրիստոսի կյանքն են պատկերում: Պետք է նկատել, որ եղած պատկերագրական նյութը չորս ավետարանների միջև անհամաչափ է բաշխված և, որ գլխավորն է, ոչ հաջորդականորեն: Այնպիսի տեսարաններ, ինչպիսիք են «Ավետումը», «Տյառնընդառաջը», «Ղազարոսի հարությունը», «Ռոնալվան» և «Հոգեգալուստը», տեղաբաշխված են Նոր կտակարանի տեքստին համապատասխան, ուր դրանք նկարագրված են միայն մեկ անգամ, չորս ավետարաններից մեկում: Եթե «Ավետումը» լինեք առաջին ավետարանում, Թորոս Տարոնացին, անշուշտ, կսկսեք այդ տեսարանից: Քանի որ այդ տեսարանը չկա Մատթեոսի ավետարանում, նկարիչներն ստիպված ավետարանական շարքըն սկսում են «Քրիստոսի ծնունդից» (եթե, իհարկե, մանրանկարները հարմարվում են տեքստին): Տրամաբանական է, որ «Ծննդից» հետո պետք է գա «Տյառնընդառաջը», բայց այս տեսարանը, ինչպես հայտնի է, պատկերված է միայն Ղուկասի ավետարանում: Ուստի «Ծննդին» հետևում է «Մկրտությունը»: Թեև վերջին տեսարանի նկարագրությունը կա նաև մյուս ավետարաններում, այնուամենայնիվ այն ավելի հանգամանորեն է շարադրված Մատթեոսի, քան, ասենք, Մարկոսի ավետարանում, իսկ Ղուկասի ավետարանը կրկնում, ավելի միշտ՝ վերապատմում է Մատթեոսի շարադրածը: «Մուտք Երուսաղեմ», «Խորհրդավոր ընթրիք» և ուրիշ մանրանկարներ նույնպես ավելի համապատասխանում են այն ավետարաններին, ուր զետեղված են: Վերջին տեսարանը՝ «Քրիստոսի խաչելությունը», վերոհիշյալ պատճառների հետ մեկտեղ, նկարիչը դիտում է նաև որպես քրիստոնեության հիմք: Ուստի և այն տրված է վերջում, որպես ամբողջ շարքի եզրափակում: Թորոս Տարոնացին նույն կերպ է վարվում նաև մյուս, ավելի ուշ շրջանի աշխատանքներում (1323 թ. Ավետարան):

Զնայած դրան, «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի» մանրանկարները կքննարկենք ավետարանական իրադարձությունների բուն ընթացքի կարգով:

«Ավետում»: Այս մեծ մանրանկարում կույս Մարիամը պատկերված է «Երուսաղեմի տաճարի» առջև կանգնած: Նրա դեմքը՝ լայն բացված աչքերով, ինչպես նաև ափով դիտողին դարձրած աջ ձեռքի դիրքը արտահայտում են զարմանք ու հուզում, որ առաջ է եկել Գաբրիել հրեշտակապետի հայտնվելուց: Վերջինս նրան է մոտենում ձախ կողմից: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում տեղադրված է աղբյուր՝ լայն սկահակով, որ հոսում է ջուրը, իսկ վերևում՝ աղբյուրի վրա, սափոր կա: Որքան էլ տարօրինակ է, աղբյուրի մոտ բարձիկով նստարան է պատկերված, իսկ Մարիամի ձեռքին՝ մանվածք: Այսինքն, այստեղ համատեղված են պատկերագրական երկու սխեմաներ՝ «Ավետում աղբյուրի մոտ» և «Ավետում տաճարում»: Թորոս Տարոնացիին նման բարդ կոմպոզիցիաների կողմնակից է նաև իր մյուս ձեռագրերում:

Պետք է նկատել, որ դիտարկված մանրանկարը, չնայած իր փոքր չափերին (թերթի 1/6 մասը), կառուցված է գույների (կապույտ, կանաչ, մանիշակագույն) հակադրության և լուսավոր բծերի խաղի վրա, որ, ոսկու հետ մեկտեղ, շատ հարուստ տպավորություն է թողնում:

«Քրիստոսի ծնունդը» (նկ. 35): Եթե այս մանրանկարի կոմպոզիցիան համեմատենք «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» համանուն կոմպոզիցիայի հետ¹, ապա, չնայած դրանց պատկերագրության ընդհանրությանը², կարող ենք նկատել մի շարք փոփոխություններ, որ նկարիչն արել է իր ավելի ուշ շրջանի աշխատանքում: Ծիշտ է, երկու պատկերում էլ միևնույն գործող անձինք են՝ հովիվը փոքրիկ խաշնարածի հետ, մոզեր, նորածինն լվանալու համար մկրտության ավազան պատրաստող կանաչք և այլն: Թեև երկու մանրանկարներում էլ կոմպոզիցիոն կենտրոնը մոր և մանկան ֆիգուրներն են, այնուամենայնիվ մանրանկարներից

¹ S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens, (ալբոմ), pl. XLVI, 103:

² «Քրիստոսի ծնունդը» և այլ մանրանկարների պատկերագրության վերաբերյալ մանրամասնությունները տե՛ս Ս. Տեր-Ներսիսյանի նշված աշխատության մեջ (տեքստը), Փարիզ, 1936:

յութաքանչյուրը իր լուծումն ունի: Ավելի ուշ շրջանի աշխատանքը ասես վաղ շրջանի կոմպոզիցիայի հակադարձ՝ հաշվալին արտացոլումը լինի: Եթե այնտեղ հովիվն ու փոքրիկ խաշնարածը գետեղված են ձախից, մոգերը՝ աջից, իսկ տիրամոր և մտորքում պատկած մանկան խումբը դեմքով դարձած է վերջիններիս կողմը, ապա դիտարկվող Աստվածաշնչի մանրանկարում մենք տեսնում ենք հակառակ դասավորությունը՝ բացի պատկերի ներքևի մասի՝ Հովսեփի և մանկանը լողացնելու պատրաստվող կանանց ֆիգուրներից:

Եթե 1307 թ. ձեռագրի մանրանկարներում մարդկային ֆիգուրները անդյուրաթեք են, խոշոր գլուխներով, ապա դիտարկվող մանրանկարում նրանք պատկերված են առանց աչքի զարնող աղավաղումների, իսկ նրանցից մի քանիսը (Տիրամայրը, Հովսեփը, երրորդ՝ ամենատեսիլատաարդ մոգը և ուրիշներ) ուրվանկարով գրեթե անբասիր են և շատ բնական դիրք ու շարժումներ ունեն: Սա վերաբերում է նաև 1323 թ. Ավետարանի մանրանկարներին: Սակայն 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» մանրանկարը լուծված է գեղանկարչական ոճով, մինչդեռ 1318 թ., ինչպես նաև 1323 թ., մանրանկարն արված է գրաֆիկական ոճով: «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» մանրանկարը հարուստ է ռեալ կյանքից, նկարչին շրջապատող իրականությունից քաղված մանրամասներով (հովիվը գրկած տանում է գառանը, ինչպես սովորաբար հովիվներն են գառ տանում, բնական է երկրագործության եկած մոգերի ձիերի տեսքը և այլն):

«Տյառնընդառաջ»: Այս մանրանկարում պատկերված են բոլոր հիմնական գործող անձինք, ներառյալ նաև մարգարեուհի Աննան:

Թորոս Տարոնացին պատկերել է ոչ թե ավետարանական տեքստում նկարագրված արարողության սկիզբը, այլ ավարտի այն պահը, երբ մանկանը մորն են հանձնում, այսինքն՝ հենց այն, որ առկա էր Մոմիկի «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանի» մանրանկարում: Սակայն բուն կոմպոզիցիայում այդ մանրանկարները հեռանում են իրարից:

Եթե Մոսկիի աշխատանքում գործողությունը կատարվում է տաճարի շենքին, ապա Թորոս Տարոնացու մանրանկարում այն ծավալվում է հենց տաճարում: Բացի այդ, եթե առաջին դեպքում Հիսուսը խանձարորի մեջ է, ապա երկրորդում պատանջակ է՝ մանկան գգեստով:

Թորոս Տարոնացու մանրանկարում Հիսուս պատանջակը պատկերված է Սիմոն ծերունու ձեռքում, նստած՝ կարծես կենդանի, դիրքով. մի ձեռքը (աջը) նա պարզել է մորը, մյուսով բռնել ծերունուն, գրկել նրա պարանոցը: Կոմպոզիցիոն կենտրոնն են «բարեպաշտ» Սիմոն ծերունին և Հիսուսը, որին նա գգվել է քնքշորեն:

«Տյառնընդատաջ» տեսարանը ինչպես չափերով, այնպես էլ կոլորիտով գրեթե չի տարբերվում նախորդ մանրանկարից՝ գույների նույն գամման է, նույն տեսողական տպավորությունը:

Այս մանրանկարը կարող է օրինակ ծառայել ժխտելու համար այն վստկ կարծիքը, թե իբր Թորոս Տարոնացին զուրկ է երևակայությունից, կրկնում է կոմպոզիցիաները, չի կարողանում հրաժարվել մեկընդմիջտ հաստատված սխեմաներից և այլն: Այս տեսարանի համեմատությունը Թորոս Տարոնացու մյուս ձեռագրերի (մեզ մատչելի նկարազարդված ձեռագրերից ամենավաղ արվածի՝ 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» և ամենավերջինի՝ 1323 թ. Ավետարանի) համեմուն տեսարանների հետ, վկայում է միևնույն թեմայի հանդեպ նկարչի ցուցաբերած ստեղծագործական մոտեցումը: Այսպես, եթե դիտարկվող աստվածաշնչում նկարիչը «Տյառնընդատաջի» պատկերման մեջ կանգ է առել այն տարբերակի վրա, ուր Սիմոնն է հանձնում մանկանը, ապա «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» մանրանկարում (ուր, ի դեպ, բացակայում է մարգարեուհի Աննայի ֆիգուրը) տեսնում ենք հակառակը՝ ծերունին, ձեռքերը պարզած, պատրաստվում է ընդունել Հիսուսին, որ դեռ Մարիամի գրկում է: 1323 թ. Ավետարանի «Տյառնընդատաջը» կոմպոզիցիայով ընդհանուր առմամբ հիշեցնում է 1318 թ. ման-

րանկարը: Սակայն ֆիգուրների, մասնավորապես Սիմոնի և մանկան, դիրքն ու մեկնաբանությունը վկայում են նկարչի նոր մոտեցումը: Մանրանկարը, որ ամբողջ էջ է զբաղեցնում, չի ենթարկվել այն կաշկանդումներին, ինչ որ «Եսայի Նչեցու Ավետարանում» ձեռագրի շատ փոքր չափերի պատճառով: Այստեղ ֆիգուրները տեղադրված են ազատ և, գահի ու նրա ետևում երևացող սյան շնորհիվ, մանրանկարում առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում գլխավոր հերոսները՝ Մարիամը և մանուկ Հիսուսին գիրկն առած Սիմոն ծերունին: 1323 թ. Ավետարանի մանրանկարը, դիտողական կենտրոնի առանձնացումով, հիշեցնում է Մոսկիի «Տյառնընդոտաջը» (1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարան»):

«Քրիստոսի մկրտությունը» (նկ. 36): Այս մանրանկարի կոմպոզիցիան շատ քիչ բանով է տարբերվում 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» համանուն մանրանկարից: Թաշկինակներ բռնած երկու հրեշտակ-վկաներին ավելացված է երրորդը՝ վեր պարզված ձեռքերով (հավանաբար մանրանկարի աջ մասը ձախի հետ հավասարակշռելու համար, որ պատկերված է Հովհաննես Մկրտիչը): 1307 թ. ձեռագրի «Քրիստոսի մկրտության» մեջ Հովհաննեսը միջին տարիքի ամրակազմ, կտրուկ շարժումն ունեցող տղամարդ է: Այստեղ տեսնում ենք հյուծված մարդու ոսկրոտ ու կորամեջք մի ֆիգուր: Նկատենք, որ «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» մանրանկարն անելիս նկարիչը հավատարիմ չի մնացել «Սուրբ գրքի» տեքստին: Նրա Հովհաննեսը այստեղ թիկնոց ու խիտոն է հագել, մինչդեռ 1318 թ. մանրանկարում հեղինակը, արդեն ավետարանի շարադրանքին համապատասխան, պատկերել է «հանդերձ ուղտի մազե»¹:

Այս մանրանկարում նկատվում է Հին և Նոր կտակարանների այն զուգահեռը, որ սովորաբար սաղմոսներում տեքստի համար արված նկարագարողությունների բովանդակության բնորոշ հատկանիշն է: Բայց զուգահեռ տեղադրելու

¹ Տե՛ս Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. 9, 4:

համար մանրանկարիչը որոշ վերամշակման է ենթարկել այս նյութը: Դիտարկվող մանրանկարում Քրիստոսի մկրտության վերաբերյալ մարգարեական ցուցումը նկարիչը պատկերել է որպես մկրտություն Հորդանանում՝ ծովի և Հորդանանի մարմնացումով:

Ֆիգուրների հետ, երկու կողմից, ժայռերի տեղադրումը տեսարանին որոշ հեռանկարային պատրանք, պլանացնություն է հաղորդում: Զրի հեռուները ընդգծված են ալիքների չափերով—լայն ալիքները առջևի պլանում են, մանրերը՝ հորիզոնի մոտ: Խորությունը հաղորդելուն նպաստում է նաև եզրերի մութ ժայռերի և ջրի բաց երկնագույնի հակադրությունը:

Ինչպես վերը դիտարկված մանրանկարը, այնպես էլ 1307 թ. արվածը, իր ուրվանկարով ու մանրամասներով մերձեցնում է բյուզանդական նմուշներին¹: Ուստի պատահական չի թվում, որ վերին շրջանակի վրայի հայերեն «Մկրտություն Տ-Ն» մակագրության կողքին կա հունարենը՝ «H BAYΠTICIC»²:

«Ղազարոսի հարությունը» (նկ. 37): Մանրանկարի պատկերագրությունը ինչ-որ չափով կապված է VI դարում սկզբնավորված հին արևելյան, սիրիական սխեմայի հետ:

Դեպի Ղազարոսի բաց գերեզմանը գնացող Քրիստոսի ֆիգուրը մանրանկարի իմաստային կենտրոնն է: Ուսուցչին հետևում են նրա աշակերտները՝ առաքյալները, նրանցից միայն մեկը՝ Հովան, որ պատկերված է կիսադեմ, գնում է Քրիստոսի առջևից:

Կոմպոզիցիան կառուցված է շարժման վրա, որի մեջ ընդգրկված է նրա կողմնացիոն կետը՝ Քրիստոսի ժամանումը: Քրիստոսի դեմքի արտահայտությունը, գլխի թեթևակի խոնարհումը և բարձրացրած աջ ձեռքի շարժումը

¹ Տե՛ս S. Der Nersessian, Manuscripts..., էջ 124:

² Ի դեպ, Թորոս Տարոնացին այդ բառը գրել է այնպես, ինչպես արտասանվում է («H BAIΠTHCIC»-ի փոխարեն)—խոսակցական լեզվին տիրապետող մարդու բնորոշ սխալ:

ասես խոսում են այն մասին, որ նա արդեն կատարել է մեղադրանքները և օրհնում է նրան: Ընդ որում առաքյալների հալածքները կասկածի հետ մեկտեղ սպասում են արտահայտում, իսկ Ղազարոսի ազգականների ու ապականիչ հոտից քթերը պահած ծառաների դեմքերին վիշտ ու թախիծ կա: Այս զգացումը ակնհայտ է Ղազարոսի երկու քույրերի դեմքերին, որոնք Հիսուսի ոտքն են ընկել: Ֆիգուրների շարժումն առավել ընդգրծված է ֆոնով՝ խիստ ոճավորված լեռան ուրվանկարով և դագաղի կափարիչի դիրքով, որ զուգահեռ է ֆոնի ուրվագծին: Եթե այս մանրանկարը համեմատենք 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Սվետարանի» «Ղազարոսի Հարության» հետ, կարող ենք իսկույն նկատել, որ 1307 թ. ձեռագրի մանրանկարում ֆիգուրները ստատիկ են, ասես անորոշ միջավայրում, առանց պլանի:

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս մանրանկարներում, հեղինակը ազատ է վարվել ֆիգուրների անատոմիական համաչափությունների հետ: Օրինակ՝ Քրիստոսի աջ ձեռքը այնքան երկար է, որ եթե ցած թողնի, անկասկած, կհասնի սրունքի կեսին: Սակայն այս անճշտությունը իսկույն աչքի չի զարնում: Անկասկած, դա գիտակցաբար արված է Քրիստոսի ձեռքի ասես հիպնոզող շարժումը առավել ընդգծելու համար:

Այստեղ համեմատաբար գերակշիռ տեղ է հատկացվել դարչնագույնին:

«Մուտք Երուսաղեմ»: Մանրանկարում ակնառու է պատկերագրական երկու սխեմաների համատեղումը՝ բյուզանդական և սիրիականադովկիական: Բայց գերակշռող է վերջինս, որ, չնայած Քրիստոսին դիմավորելու եկած հրեաների՝ Երուսաղեմի բնակիչների պատկերմանը, որոշակի տեղ է հատկացված նաև երեխաներին: Այսպես, մենք տեսնում ենք փոքրիկ մի տղայի՝ նստած մոր ուսին, որ զվարթ ողջունում է թափորը: Այնուհետև տեսնում ենք մանկան հինգ գլուխ՝ քաղաքի պարսպի պատուհանում, որ հե-

տաքրքրությամբ դիտում են եկվորներին՝ Քրիստոսին ու նրա աշակերտներին: Հնարավոր է, որ այս մանրանկարում արտահայտվել է «Մուղնու Ավետարանի»¹ ազդեցությունը, որ, ըստ երևույթին, ծանոթ է եղել Թորոս Տարոնացուն: «Մուղնու Ավետարանի» համանման մանրանկարում նույնպես (էջ 17ա) պատահանի բացվածքի մեջ պատկերված են մանուկների գլուխներ:

Դիտարկվող մանրանկարը ունի մի շարք մոտիվներ, որոնք առնչվում են նկարչի վաղ շրջանի ձեռագրի՝ «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» հետ: Դրանցից են, օրինակ, ծառից շյուղեր պոկող պատանիները, նրանց տեղաբաշխումը, Պետրոս առաքյալի ֆիգուրի դիրքը և այլն: Բացի այս մոտիվներից, նման են նաև Երուսաղեմի քաղաքադրոսն վերելվում բարձրացող ճարտարապետական կառույցները, սոսկ այն տարբերությամբ, որ 1318 թ. մանրանկարում դրանք հայ ազգային ճարտարապետության ձևերն են հիշեցնում (օրինակ, գմբեթների վրանաձև ծայրերը):

Այս երկու մանրանկարների համեմատությունը խոսում է այն մասին, որ Թորոս Տարոնացու վարպետությունը մեկ տասնամյակի ընթացքում զգալիորեն աճել է: Գծանկարը դարձել է վստահ, ֆիգուրները՝ ավելի արտահայտիչ և այլն: Մանրանկարի կոմպոզիցիայում ընդգծված են տարածականությունն ու շարժումը: Տարածությունը հաղորդելու բացահայտ ձգտման օրինակ է գմբեթի ուրվանկարը, կառույց, որ հիշեցնում է ռոտոնդա՝ ամրոցի պարսպի վերին մասում, կամ պատուհանները, որտեղից դուրս են նայում մանուկները, և որը տարածություն է գոյացնում պատից այն կողմ (այս նույն հնարքը, ինչպես կոտեսները, կիրառվել է նաև «Ուռնավալում»):

«Մուտք Երուսաղեմ»։ Մանրանկարի կոմպոզիցիան պարզ լուծում ունի: Այն կազմված է երկու խմբերից՝ թափորի մասնակիցներ և դիմավորողներ՝ ասես բաժանված բարձր ծառով, որի վրա պատանիներ են թառել: Տեսարանը

¹ XI դ. առաջին կեսի ձեռագիր, Մատենադարան, № 7736:

շատ ամբողջական է, շնորհիվ ոչ միայն ընդհանուր շարժման, այլև Քրիստոսին ուղեկցող Հուդայի ֆիգուրի, որ ձախ ձեռքի շարժումով ուսուցչին հրավիրում է քաղաքադաճան կողմը: Հենց Հուդան, նրա դիրքը, ձեռքի շարժումը և գլխի կտրուկ դարձումն են այն օղակը, որ կապում է երկու խմբերին: Մանրանկար կառուցելու նկարչի այս սկզբունքը իր հիմքում նույնական է նկարիչ Մոմիլի կոմպոզիցիաներին, և ընդհանրապես բնորոշ է Գլաձորի վարպետների ստեղծագործությանը:

Պետք է նկատել, որ Հուդան հատուկ ընդգծված է Թորոս Տարոնացու մանրանկարում: Նա ասես ապագա ողբերգության կրողն է: Այդպիսին է նա, բացի դիտարկվող մանրանկարից, նաև «Ղազարոսի հարությունում»: Նկարիչը ցանկացել է Հուդայի կերպարում շեշտել այն միտքը, թե Երուսաղեմում Քրիստոսին տառապանքներ են սպասում, որ սավարովելու է կործանումով, իսկ «Ղազարոսի հարությունում», հրեաների համար «արգելված» շաբաթ օրը մեռյալին հարություն տալու հրաշագործությունից հետո, նա կլրկին իր վրա է հրավիրելու թշնամիների՝ խավարամուլների և փարիսեցիների ցատումը:

«Խորհրդավոր ընթրիք»: Այս ոչ մեծ մանրանկարում (թերթի 1/6-ից փոքր) Քրիստոսը պատկերված է ձախից, բոլորակ սեղանի մոտ նստած, աշակերտներով շրջապատված: Տեսարանն ըստ երևույթին պատկերում է այն պահը, երբ Հիսուսը հայտնում է, թե իրեն մատնել են, քանի որ առաքյալների դեմքերին կարելի է կարդալ այն հոգեկան ապրումները, որ կարող են առաջ գալ նման հանգամանքներում՝ զարմանք, վարանում, կասկած և այլն: Ընդ որում, միայն Քրիստոսն է շարունակում հանգիստ մնալ, հակադրության մեջ մտնելով նրան մատնող Հուդայի հետ, որ ազահաբար ձուկ (Քրիստոսի խորհրդանշանը) է վերցնում: Հուդայի այդ շարժումը կարելի է ընդունել որպես ուսուցչին մատնելու վերջնական որոշում: Հուդայի կերպարանքը, որ միշտ պատկերվել է կիսադեմ, ազահության կնիք ունի

դէմքին և հանցագործի տիպն է մարմնավորում: Այս տեսա-
րանի կոմպոզիցիայի հիմքը Հիսուսի և Հոռայի կերպար-
ների հակադրումն է:

Մանրանկարի պատկերագրությունը բարդ է, կազմված
երկու սխեմաների համատեղումից՝ հին արևելյան և բյու-
զանդական, ընդ որում հիմնականը երկրորդն է եղել¹: Ամ-
բողջության մեջ այն հիշեցնում է XI դարի վաղ մանրա-
նկարները:

«Ռոմալվա» (նկ. 38): Ա. Տեր-Ներսիսյանի «Manuscripts
arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de
la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise» աշխա-
տության մեջ բերված է պրոֆեսոր Միլլեի՝ «Ռոմալվա»
մանրանկարի երեք տիպի նկարագրությունը՝ հելլենիստա-
կան, կոպտական և բյուզանդական, որ հիմնված են գլխա-
վորապես Քրիստոսի շարժման առանձնահատկությունների
վրա²:

Դիտարկվող մանրանկարը առավելապես համապա-
տասխանում է երկրորդին՝ արևելյան տիպին, որի մեջ ու-
ժեղ է արտահայտված գործողությունը՝ Հիսուսն արդեն
սկսել է լվանալ Պետրոսի ոտքերը, բայց սա դեռ բողոքում
է, թեև հաշտվել է իրականության հետ: Մյուս առաքյալնե-
րը կանգնած են նրա թիկունքում, ավելի խորքում: Սակայն
այստեղ կա մի մանրամասն, որ խանգարում է նրա լիա-
կատար նույնացմանը կոպտական սխեմայի հետ: Այս ման-
րանկարում Քրիստոսը ձախ ձեռքով բռնել է Պետրոսի մի-
ոտքը, աջով չորացնում է սրբիչով, որի ծայրը ընկած է նրա
ուսին: Այլ խոսքով, մանրանկարում ի մի է բերված երկու
սխեմա՝ կոպտականը և բյուզանդականը³:

Այս, ինչպես և նախորդ մանրանկարում Քրիստոսը

¹ Տե՛ս «Manuscripts arméniens illustrés...». էջ 126:

² Նույն տեղում:

³ Այդ հին արևելյան պատկերագրության մեջ Հիսուսը միայն լվա-
նում է Պետրոսի ոտքերը, ձեռք չտալով սրբիչին, որ կախված է նրա
պարանոցից, գոգնոցի նման, իսկ բյուզանդականում նա արդեն լվացել է
ոտքերը և սրբում է:

պատկերված է փոքրիկ մորուքով, «Արարչագործության օրերում»՝ պատանի, իսկ մյուս մանրանկարներում՝ մորուքավոր: Քրիստոսի կերպարի տարբեր լուծումները հետևանք են այն բանի, որ նկարիչն օգտագործել է պատկերագրական տարբեր սխեմաներ:

Մանրանկարը կոմպոզիցիոն առումով լուծված է ոչ այնքան հաջող, բայց այն հետաքրքիր է իր յուրօրինակությամբ. հիմնական՝ ներքևի մասի հետ մեկտեղ, ուր ներկայացված է ոտնալվալի պրոցեքը, նկարիչը վերին կեսում պատկերել է ճարտարապետական կառույց և ծառ, որոնք արտացոլում են ոչ միայն արտաքին աշխարհը, այլև Գեթսեմանի պարտեզը, ուր տեղի է ունենալու գավաթի աղոթման և Հուդայի մատնության ողբերգությունը¹: Աշակերտների ետևում երևում է մի պատուհան, որտեղից ինչ-որ մեկը դուրս է գալիս: Դա, ըստ երևույթին, Քրիստոսի թշնամիների ուղարկած դիտորդն է: Պատուհանի և ծառի միջոցով նկարիչն ուժեղացնում է տարածության տպավորությունը:

«Քրիստոսի խաչելությունը» (նկ. 39): Այս մանրանկարի պատկերագրությունը սիրիա-կապադովկյան է, ուր Տիրամայրն ու նիզակակիրը պատկերված են մի կողմում, Հովհաննեսն ու սպունգ բռնած զինվորը՝ մյուս: Այստեղ ավելացված են նաև «սուրբ կանաչք»: Ի դեպ, Թորոս Տարոնացու դիտարկվող մանրանկարի հին արևելյան պատկերագրության մեջ թափանցել է արևմտյան մոտիվ՝ Քրիստոսի ոտքերը բևեռված են մեկ գամով, մի հանգամանք, որ, ըստ երևույթին, ներշնչված է ժամանակի կիլիկյան մանրանկարչությունից: Քրիստոսին հարազատ մարդկանց ձեռքերի շարժումները, որ վիշտ են արտահայտում, համապատասխանում են կապադովկյան սխեմային: Լալիս են և հրեշտակները, որոնց ֆիգուրները, ինչպես և խաչափայտի վերին մասը, դուրս են գալիս շրջանակից: Մանրանկարի սահմանների նման խախտում կարելի է նկատել նաև ուրիշ մանրանկարներում («Ոտնալվա», «Խորհրդավոր ընթրիք»,

¹ Տե՛ս Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. ԻԶ, 36:

«Համբարձում»), ինչպես և ավետարանիչների մի շարք պատկերներում: Թորոս Տարոնացու աշխատանքներում սա մի նոր երևույթ է, որ հետագա զարգացում ստացավ նրա աշակերտի՝ ծաղկող Ավագի ստեղծագործության մեջ: Դրանով խախտվում է մանրանկարի սահմանների մեկուսացվածությունը, և այն որոշ տարածականություն է ձեռք բերում:

Այս մանրանկարը հեռանում է XIV դարի տիրապետող կոմպոզիցիաներից և ավելի շատ հարում է հին սխեմաներին, որ ավելի է շեշտվում տիրամոր շարժումով¹: Առավել լակոնիկ է «Խաչելության» մեկ գամով արված կոմպոզիցիան 1323 թ. Ավետարանում (էջ 276ա), ուր խաչված Քրիստոսի երկու կողմում պատկերված են միայն Մարիամն ու Հովհաննեսը: Պատկերն ընդհանուր ստմամբ հիշեցնում է Մոմիկի համանման մանրանկարը «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից»: Թորոսն իր այս ուշ շրջանի մանրանկարում հատուկ ուշադրություն է դարձրել Տիրամոր ֆիգուրին: Խաչված որդուն պարզված նրա ձեռքերը մայրական անսրփովի վիշտ են արտահայտում:

Պետք է նկատել, որ «Եսայի Նչեցու Ավետարանում» «Քրիստոսի խաչելությունը» սովորականի նման պատկերված չէ Երուսաղեմի պարսպի ֆոնի վրա: Քաղաքային պարսպի փոխարեն մանրանկարի աջ մասում տեսնում ենք հայկական տաճար հիշեցնող ճարտարապետական շինություն, իսկ ձախ մասում՝ քարաժայռ: Մեր կարծիքով, ճարտարապետական կառույցն այստեղ պատահական չէ, այլ անհրաժեշտ է մանրանկարի երկու կողմերի միջև հավասարակշռություն ստեղծելու համար (նույն բանը մենք տեսանք նաև «Քրիստոսի մկրտության» մեջ): Չախից՝ մեծ խումբ է և փոքր ժայռեր, աջից՝ մեկ ֆիգուր և խոշոր շինություն, որոնք հավասարակշռում են միմյանց: Այս հավասարակշռությունն ավելի է ուժեղանում երկու հրեշտակների ֆիգուրների, արևի և լուսնի շնորհիվ: Մանրանկարի այդպիսի կոմպոզիցիան սուսվել ընդգծում է նրա դիտողական կենտրո-

¹ St' u S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens..., էջ 127:

նը՝ խաչված Քրիստոսին: Մանրանկարի իրադարձության կենտրոնի առանձնացմանը նպաստում են նաև զինվորների՝ հասակով խիստ փոքրացված ֆիգուրները, որ տեղաբաշխված են խաչափայտի երկու կողմում: Բոլոր այս հատկանիշները խոսում են նկարչի լրջնատության և վարպետության մասին, որ նույնիսկ նախորդ վարպետների պատկերագրությունն օգտագործելիս ստեղծում է սեփականը, մանրանկարի կոմպոզիցիան լուծում ստեղծագործաբար:

«Տիրոջ համբարձումը» հաջորդ մանրանկարն է: Այստեղ Քրիստոսը, որ պատկերված է ձվաձև պսակի մեջ՝ չորս հրեշտակներով շրջապատված (որոնցից վերևի երկուսը շեփորում են), «համբարձվում է» երկինք՝ «վերին Երուսաղեմ»: Քրիստոսը նստած է, աջ ձեռքով օրհնում է, ձախով՝ ծնկների վրա պահում գիրքը: Ներքևում, գետնին կանգնած է սուսբյալներով շրջապատված Տիրամայրը: Նրանք պատկերված են ոճավորված ժեռուտ լեռների և ծառերի ֆոնի վրա: Բոլորը, բացի Մարիամից, վեր են նայում: Տիրամայրը հանդիսավոր կեցվածք ունի, ձեռքերը կողքերն են տարածված, ինչպես Մոմիկի մանրանկարում: Երկու մանրանկարիչների գործերի Մարիամի ֆիգուրը համեմատելիս նկատելի է Թորոս Տարոնացու նկարելաճանակի որոշ կոպտությունը. նրա տիրամայրը ցածրահասակ, ամրակազմ, խոշոր գլխով կին է, մինչդեռ Մոմիկի մանրանկարում, ինչպես տեսանք, բանաստեղծական է: Թերևս տիրամոր այդպիսի արտաքինը Թորոս Տարոնացու աշխատանքում բացատրվում է դեմքերը դիմացից պատկերելու անկարողությամբ: Գիտակցելով իր այս թերությունը, նա խուսափել է ուղիղ դիտողին նայող դեմքեր նկարելուց և մյուս բոլոր տեսարաններում դեմքերը պատկերել է երեք-քառորդով:

«Համբարձում» մանրանկարում տեսարանի երկու կեսերը (վերևի և ներքևի) կապված են ազատ սավառնող հինգերորդ հրեշտակի միջոցով:

«Համբարձման» պատկերագրությունը բյուզանդական

սխեմայից փոքր-ինչ տարբերվում է գլխավորապես այն բանով, որ տիրամոր շուրջը հրեշտակներ չկան. վերջիններս վերևում են և փողհարում են:

Այս մանրանկարում հետաքրքիր է հետևյալ հատկանիշը. այն դեպքում, երբ 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» «Համբարձման» մեջ ներկայացված են Քրիստոսի բոլոր տասներկու աշակերտները, դիտարկվող մանրանկարում նրանք տասնմեկն են, այսինքն՝ Հուդայի ֆիգուրը հանված է առաքյալների խմբից: Ըստ երևույթին, այս տեսարանը պատկերելիս նկարիչն աչքի առաջ է ունեցել ավետարանի տեքստի այն տողերը, որ ընդգծվում է Քրիստոսի աշակերտների թիվը:

«Հոգեգալուստ» (նկ. 40): Մանրանկարում հիմնականում կրկնված է 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» նույն տեսարանի կոմպոզիցիան, սուկ այն չնչին տարբերությամբ, որ առաքյալները բաժանված չեն երեք խմբի, այլ նստած են կիսաբոլորակ: Ներքևում, կիսաշրջանաձև կամարի տակ, պատկերված են երեք ֆիգուր, որ մարմնավորում են լեզուները (Ժողովուրդներին). մեկը թագ ունի գլխին, մյուս երկուսը գլխաբաց են, կիսադեմ և կարճ զգեստներով: Այնուհետև, եթե մյուս նկարիչների (օրինակ, Մոմիկի) գործերի մեջ այդ տեսարանում առաքյալները դարձած են դեպի Սուրբ հոգին և ասես զգում են նրա իջնելը, ապա նույնը չի կարելի ասել Թորոս Տարոնացու առաքյալների մասին: Նրա մանրանկարում այդ տեսարանը ավելի շուտ հիշեցնում է մարդկանց հավաքույթ, որ աշակերտները՝ առաքյալները ձեռքերը շարժելով զրուցում են կամ վիճում, ընդ որում մեկը հարցականորեն նայում է հարևանին, մյուսը՝ առարկում, երրորդը ինչ-որ բան է պընդում և այլն: Այլ խոսքով, առաքյալները ոչնչով չեն արտահայտում իրենց հետաքրքրությունը վերևում կատարվող երևույթի նկատմամբ: Միաժամանակ չի կարելի չընդգծել գործող անձանց ֆիգուրների արտակարգ արտահայտչականությունը:

Լավ է ընտրված գունային գամման՝ կարմիրը, մանիշակագույնը, կապույտը և կանաչը՝ ոսկու գուգորդումով:

Նշենք նաև մի քանի տեսարան, որ պայմանականորեն կարելի է ժանրային անվանել: Այս տեսակետից հետաքրքիր է «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում» շինություն կառուցելու տեսարանը, որ պատկերված է 198թ թերթի կողքի լուսանցքում: Այստեղ ներկայացված է շինարարության պրոցեքտը. շինության վերին մասում պատ շարող վարպետը ուղղալարով ստուգում է պատի կանոնավորությունը, նրանից ցած, միջին մասում երկու գործավոր աստիճաններով ծանր պատգարակ են բարձրացնում: Ընդ որում գործավորներն այնքան լավ են վերարտադրված իրենց շարժման մեջ, որ զգացվում է նրանց բեռի ողջ ծանրությունը: Իսկ ներքևում պատկերված է հավանաբար շինարարության պատվիրատուն: Այս տեսարանը ինքնատիպ է աշխատանքային պահը պատկերելու իմաստով, որ քիչ է հանդիպում մանրանկարչության մեջ: Նկարիչը պատկերել է աշխարհիկ պլոմե ունեցող այլ տեսարաններ, օրինակ, եղջերավող նվագող հովիվ և հոտ, կույր մարդ (1923 թ. Ավետարան, էջ 147թ, 200թ) և այլն:

Ինչպես այս, այնպես էլ վերը դիտարկված «Խորհրդավոր ընթրիք», «Հոգեգարուստ» և այլ մանրանկարները բավական են՝ հանձինս Թորոս Տարոնացու տեսնելու խոշոր մի վարպետի, նկարիչ, որ կարողանում է հստակորեն հաղորդել տեսարանի ներքին բովանդակությունը և գործող անձանց անհատական գծերը:

Տիրամոր ու մանկան կերպարը: Նախքան Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության մասին ասվածը հանրագումարի բերելը, անհրաժեշտ է կանգ առնել տիրամոր կերպարի վրա, որ առանձնապես ցայտուն է ի հայտ բերում նրա վարպետությունը և չի վերլուծված հայ մանրանկարչության վերաբերյալ գրականության մեջ: Այս հանգամանքն ընդգծել է դեռ Ղ. Ալիշանը¹, հետագայում նաև Կ. Բա-

¹ Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 134:

մաջլանը¹: Գլաձորի դպրոցի ոչ մի նկարիչ և այդ շրջանի ուրիշ ոչ մի վարպետ այնպիսի ուշադրություն չի նվիրել «մոր և մանկան» կերպարին, ինչպես Թորոս Տարոնացին: Նրա գրեթե բոլոր աշխատանքներում կարելի է տեսնել տիրամոր ու մանկան պատկերը: Այս կերպարը իր կառուցվածքով հիմնված է սրբապատկերային սկզբունքների վրա:

Տիրամոր և մանկան մոտիվը (այսպես կոչված, Գորովանքի կերպարախորումը) առկա է դեռևս Թորոս Տարոնացու ամենավաղ ձեռագրում՝ «Եսայի Նշեցու Ավետարանում»² և «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչում», որ մանուկը պատկերված է մոր ծնկին նստած, որ քնքշորեն գլուխը հպել է նրա գլխին (էջ 476ա): «Մոր և մանկան» այս կերպարը Թորոս Տարոնացին մարմնավորել է զանազան տարբերակներով: Այն առկա է և՛ 1317 թ. ձեռագրում՝ «Ներսես Ծնորհալու թրդթում»³, և՛ 1323 թ. Ավետարանում, և՛ ուրիշ աշխատանքներում: 1323 թ. Ավետարանի մանրանկարում տիրամայրը նստած է բազկաթոռին՝ մանկանը ձեռքերի մեջ առած, որին նա իրեն է սեղմել աջ ձեռքով, իսկ ձախով պահում է ետևից (էջ 12ա), իսկ հաջորդ թերթի (էջ 13բ) լուսանցքում պատկերված է Օղիգիտրիա տիպը⁴ շատ հաճելի դեմքով: Նույն ձեռագրում, ինչպես և № 8936 Ավետարանում

¹ Տե՛ս Կ. Բասմաջևան, Հայոց հին գեղարվեստի վարպետները, էջ 34:

² S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens ..., (ալբոմ), LIX, 119:

³ Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 133, 135, 136, ինչպես նաև Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողեանք..., մասն 2, էջ 222: Ըստ Գ. Հովսեփեանի, այդ մանրանկարի հեղինակը ոչ թե Հովհաննեսն է, ինչպես նշում է Ալիշանը, այլ հավանաբար Թորոս Տարոնացին: Եվ իրոք, աստվածամոր ու մանկան պատկերը, Գրիգորես ու Մամախաթուն ամուսինների դիմանկարները և 1317 թ. ձեռագրի անվանաթերթը համադրելով «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչի», ինչպես նաև ուրիշ ձեռագրերի մի շարք մանրանկարների ու մանրամասների հետ, վճռականապես գալիս ենք այն եզրակացության, որ այդ նկարների հեղինակը Թորոս Տարոնացին է:

⁴ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողեանք..., մասն 2, էջ 228:

(էջ 128ա) տեղ է գտել տիրամայր-ստնտուի կերպարը, որ
 ակարիչը ընդգծել է մայրական քնքուշ զգացումը զավակի
 ակատմամբ: Ի միջի այլոց, 1323 թ. Ավետարանի այս ման-
 րանկարում հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն
 գուգահեռը, որ նկատել է Լ. Ա. Դուրնովոն՝ աստվածամայրն
 ու մանուկը մի կողմից, մայր-եղջերուն ձագի հետ՝ մյուս
 կողմից, ընդ որում երկուսն էլ գորովանքով կերակրում են
 իրենց փոքրիկներին: Այս կապակցությամբ Լ. Ա. Դուր-
 նովոն անում է հետևյալ դիտողությունը. «Թորոս Տարոնա-
 ցին Մարիամ-մոր գորովագույթ վերաբերմունքի այս պատ-
 կերում ավելի հեռու է գնում, քան արևմտյան ակարիչները,
 կերակրող տիրամորը համադրելով կերակրող մայր-եղջե-
 րուին ու նրա ձագին և, թերևս, դեռ ավելի հեռու է գնում,
 կողք-կողքի պատկերելով նաև հայր-եղջերուին, այն Ժա-
 մանակ, երբ ըստ լեգենդի Քրիստոսը երկրային հայր չի
 ունեցել»¹:

№ 8936 Ավետարանում, որ մենք թվագրել ենք 1317 թ.²,
 մանկանը գրկած տիրամոր պատկերը կա, որ զետեղված է
 Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթի գլխագարդի վե-
 րին մասում, բոլորակ շրջանակի մեջ, ինչպես մեղալիոնում
 (էջ 11ա): Այս պատկերն ուղեկցվում է ձեռքերին տանջան-
 քի գործիքներ բռնած (գավաթ, միզակ, սուր և այլն) հրեշ-
 տակներով: Նույն պատկերն է հիշեցնում, ինչպես ցույց ենք

¹ Л. А. Дурново, Древнеармянская миниатюра, արքմ, 45-րդ աղ-
 յունակի բացատրությունը:

² Այս ձեռագրի թվագրումը, չնայած դժվարությանը, այնուամենայ-
 նիվ հնարավոր է թվում շնորհիվ նկարչի թվագրած մյուս ստեղծագոր-
 ծությունների, գլխավորապես, 1317 թ. և 1318 թ. ավետարանների, ինչ-
 պես նաև 1317 թ. ձեռագրի (№ 6897): 1317 թ. ձեռագրի տիրամոր ու
 մանկան կերպարը համեմատելով ոչ թվագրված ավետարանի համանման
 պատկերի հետ, որ ավելի զեղանկարչական է իր բնույթով («Եսայի
 Նշեցու Աստվածաշնչի» համեմատությամբ), կարելի է ենթադրել, որ
 № 8931 Ավետարանը պատրաստվել է 1317 թ. սկզբին, համեմայն դեպս,
 1317 թ. Աստվածաշնչից առաջ:

տվել, 1317 թ.¹ թվագրված № 6897 ձեռագրի մանրանկարը (Էջ 86ա), որ նույնպես ներկա են պատկերված հրեշտակների նմանակները՝ տանջանքի գործիքներով:

Թորոս Տարոնացին տիրամոր ու մանկան կերպարը պատկերում է տարբեր խմբագրումների (սխեմաների) զուգակցումներով, օրինակ, Սոմատի կամ Գորովանքի միացումը Տառապանքին:

Աստվածամոր նշված բոլոր տիպերը (Գորովանք, Օդիգիտրիա և Սոմատո) մեծ մասամբ տիրամորը ներկայացնում են որպես թագուհի՝ թագը գլխին, զահին նստած:

Թորոս Տարոնացու տիրամոր ու մանկան կերպարում արտահայտված է մարդկային ինտիմ զգացում: Նրա մոտ մենք տեսնում ենք սիրով լի, ուշադիր վերաբերմունք մայրության կերպարին: Եվ իրոք, այդ փոքրիկ, պարզ ու «հասարակ» մանրանկարներում զգացվում է մոր խորին քնքշանքը իր զավակի նկատմամբ:

Տիրամոր անհատական գծերը հաղորդելու առումով Թորոս Տարոնացին հասել է մեծ արտահայտչականության. նա լիովին խորասուզված է ինքն իր մեջ, քնարական է ու կենտրոնացած, զգացվում է հոգեկան անսահման քնքշանք ու տրամոյություն: Նկարիչը գլխավորապես ուշադրություն է դարձրել նրա թախծոտ աչքերին: Ընդհանրապես պետք է նկատել, որ Թորոս Տարոնացու մանրանկարներում էական նշանակություն ունեն աչքերը: Լայն բացված աչքերը այս նկարչի մանրանկարների բնորոշ հատկանիշն են և, որ առանձնապես կարևոր է, այդ աչքերն ասես ոգեշնչված են ներքին կյանքով:

¹ Մատենադարանի քարտադարանում այս ձեռագիրը, չգիտես ինչու, թվագրված է 1330 թ., որ չի նշվում հիշատակարանում: Սակայն 182 բ էջում հիշվում է Էջաի իշխանի մահը՝ 766 թ. (հայկական թվագրությամբ), այսինքն՝ 1317 թ.: Այստեղից պետք է ենթադրել, որ ձեռագիրը ոչ թե 1330, այլ 1317 թվականի է, որովհետև, ինչպես հայտնի է, ընդունված է եղել հայկական ձեռագրերի հիշատակարաններում նշել գրիչներին ժամանակակից իրադարձությունները: Այս նույն կարծիքն է պաշտպանում Լ. Ս. Խաչիկյանը: Տե՛ս նույնի ԺԴ դարի հաղերեն ձեռագրերի հիշատակարանները, էջ 128, 129:

Այս ամենը հիշեցնում է հայ միջնադարյան աստվերգու-
ների այն երգերը, որոնցում գովերգվում են սերն ու բնու-
թյունը, գարունն ու կնոջ գեղեցկությունը: Այդ ժամանակ
ստեղծված աստվածամոր օրհներգերում ներթուլվում էր
«Երկնային սերը՝ ողորված սու Աստվածածինը», ինչպես
գրում է Մանուկ Աբեղյանը՝ Գրիգոր Նարեկացու տաղերի
ստիթով¹: Այդ օրհներգերը, ի դեպ, մեծ արձագանք են գտել
XIII—XIV դդ. հայ նկարիչների գործերում:

Անհրաժեշտ է նաև նկատել, որ Թորոս Տաթևացին
տիրամոր ու մանկան պատկերը շատ դեպքերում արել է
հայ մանրանկարչության լավագույն ավանդների և համա-
պատասխան, գեղանկարչական նորք քալածքների և լրա-
ցուցիչ տոների կիրառումով:

Այսպիսով, Թորոս Տաթևացու մանրանկարներում մենք
տեսնում ենք մոր ու մանկան կենսականորեն ռեալ կեր-
պարի գեղանկարչական մարմնավորումը, որ, շրջապատի
կյանքից առնված մի շարք կենցաղային տեսարանների
պատկերման հետ մեկտեղ, Գլաձորի այս նկարչի անուրա-
նակի ծառայություններից է:

Ամփոփելով ասվածը, պետք է նշել նաև Թորոս Տաթ-
ևցու մանրանկարների գեղարվեստական մեծ կուլտուրան:

Թորոս Տաթևացու բազմամյա գործունեությունը, նրա
այնպիսի գործերը, ինչպես՝ 1307 թ. «Եսայի Նշեցու Ավե-
տարանը», 1318 թ. «Եսայի Նշեցու Աստվածաշունչը» և
1323 թ. Ավետարանը, հնարավորություն են ընձեռում ի
հայտ բերելու նրա վարպետության այս կամ այն կողմը,
ինչպես նաև՝ նրա աստիճանական աճը:

Դիտարկելով Թորոս Տաթևացու արվեստը, մենք պետք
է ընդգծենք, որ նրա մանրանկարները դյուրությամբ են ըն-
կալվում, և դա, գլխավորապես, կատարվում է նրա մեծ
վարպետության ու նորք ճաշակի, գունային գամմայի ճիշտ
ընտրության ու օգտագործման շնորհիվ: Չնայած գույների

¹ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ.
1, Երևան, 1944, էջ 561:

համեմատաբար սահմանափակ քանակին, Թորոս Տարոնացու մանրանկարները դրանց հմուտ օգտագործման և ուկու հետ զուգորդելու շնորհիվ հարուստ տպավորություն են թողնում: Սա է այս նկարչի արվեստի առանձնահատկություններից մեկը:

Թորոս Տարոնացու մանրանկարների դուրընկալմանը շատ բանով նպաստում է նաև դրանց կոմպոզիցիան: Նրա սյուժետային մանրանկարները, ինչպես նախորդի՝ Մոմիկի գործերում էր, պարզ հղացում ունեն: Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության այս հատկանիշը՝ պարզությունը, առանձնապես ակնառու է նրա վաղ աշխատանքներում, որ ձեռք է բերվել գործող անձանց թվի և շրջապատող միջավայրում նրանց տեղաբաշխման միջոցով: Այս առանձնահատկությունն ի հայտ է գալիս նույնիսկ այնպիսի դեպքերում, երբ պատկերվում են մեծ թվով մարդիկ: Նրա կոմպոզիցիաները լիովին ամբողջական և ալլարտուն են: Անգամ այնպիսի տեսարաններում, ինչպես՝ «Ուռնալվա», «Տիրոջ համբարձումը», «Մուտք Երուսաղեմ» և այլն, ուր իրադարձությունները պահանջում են նշանակալի թվով ֆիգուրների սովալություն, Թորոս Տարոնացին պատկերում է, ընդ որում՝ առաջին պլանում, միայն ամենաանհրաժեշտ հերոսներին և մի քանի ականատեսների, իսկ մյուսները, հինավուրց նկարչական հնարանքին համապատասխան, պատկերվում են հետին պլանում, միայն զլովսները՝ շարքով, կամ պարզապես լուսապսակները:

Թորոս Տարոնացին, Մոմիկի նման, որոշ խորության և տարածականության է հասնում մանրանկարի շրջանակով եզրային ֆիգուրները մասամբ հատելու մեթոդով, նույնիսկ այն տեսարաններում, ուր սակավաթիվ են գործող անձինք: Որոշ մանրանկարներ կառուցված են այնպես, որ դրանցից ստացվում է այն տպավորությունը, թե ֆիգուրները առաջ են շարժվում («Հրեշտակի հաշտությունը յողաբեր կանանց»՝ «Եսայի Նչեցու Ավետարանից», «Ղազարոսի հարությունը»՝ «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչից», «Քրիստոսն աշակերտնե-

րի հետ» մանրանկարը 1323 թ. Ավետարանից և այլն): Նրա վարպետությունը երևում է մարդկանց պատկերներում, որ նրանք հայկական դիմագծեր ունեն և, ընդհանուր առմամբ, շատ կենդանի արտահայտություն: Թորոս Տաթևացու մանրանկարների ազգային յուրօրինակությունը, որ արտահայտվել է գործող անձանց հայկական տիպերով, նարտարպետությամբ ու զարդանկարով, լայն արձագանք է գտել իր ժամանակի հայ մանրանկարչության մեջ:

Թորոս Տաթևացին ավետարանական իրադարձությունների շարքի պոեմատային մանրանկարներում հենվել է, գլխավորապես, բուն Հայաստանի նկարչության ավանդների վրա: Սակայն պետք է նկատել, որ եթե նկարչի վաղ աշխատանքներում ավետարանիչների ու ավետարանական տեսարանների պատկերների կոմպոզիցիաները ամբողջովին կապված են բուն Հայաստանի մանրանկարչության ավանդների հետ, ապա նրա ուշ շրջանի աշխատանքներում հանդիպում են նաև այնպիսիները, որոնք հիշեցնում են Կիլիկյան Հայաստանում ստեղծված նմուշները: Վաղ աշխատանքներից օրինակ կարող է լինել ավետարանիչների կոմպոզիցիան 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանից», որ շատ մոտ է Թյուրքինգեյան համալսարանի գրադարանի 1113 թ. Ավետարանի համանման կոմպոզիցիաներին¹, իսկ ուշ շրջանի աշխատանքներից՝ XIII և XIV դդ. սկզբի կիլիկյան ձեռագրերը՝ «Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը» և 1323 թ. Ավետարանը:

Եթե Թորոս Տաթևացու վաղ աշխատանքը հակման նշաններ ունի անցած դարերի հայկական ձեռագրերը ծաղկելու արվեստի կողմը, ապա հասուն շրջանի գործերում պատկերն այլ է: Անցյալի նկատմամբ հակում ունենալու

¹ Թեև 1113 թ. Ավետարանը պատրաստվել է Կիլիկիայում (Դրազարկ), այնուամենայնիվ այն իր բնույթով հարում է բուն Հայաստանի ձեռագրերի արվեստին, քանի որ նրա նախատիպը պատրաստվել է Մեծ Հայքում: Տե՛ս S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens..., էջ 212-213:

հետ մեկտեղ, նկարչի մոտ կարելի է հայտնաբերել այն սխեման, որ այդ շրջանում լայնորեն տարածված էր ոչ միայն Գլաձորի կամ բուն Հայաստանի վարպետներից շատերի գործերում, այլև հեռավոր Կիլիկիայում: Ընդ որում անհրաժեշտ է ընդգծել, որ նկարիչ Թորոսի և Գլաձորի դպրոցի մյուս վարպետների ստեղծագործության, ինչպես և ընդհանրապես այդ շրջանի ամբողջ հայ մանրանկարչության վրա աննշան ազդեցություն է ունեցել Բյուզանդիայի արվեստը: Դրա փոխարեն այդ ժամանակաշրջանում, ինչպես նկատում է Վ. Ն. Լազարևը, հայկական մանրանկարչության մեջ ներթափանցում են արևմտյան մոտիվներ, որոնց շարքին պետք է դասել մեկ գամով «Քրիստոսի խաչելության» գոթական սխեման¹, աստվածամոր ու մանկան որոշ նմուշներ, ասպետների պատկերները և այլն: «Սակայն այդ արևմտյան ազդեցություններին վիճակված չէր կերպարփոխել պատկերավորման այն ապարատը, որ օրգանապես կապված մնաց հայ ազգային ավանդներին»²:

Եթե Թորոս Տարոնացին պատկերագրության մեջ մեծ մասամբ հավատարիմ էր տեղական ավանդներին, ապա նույնը չի կարելի ասել ձեռագրի դեկորատիվ հարդարման մասին, որ վկայում է, թե նա ծանոթ էր կիլիկյան վարպետների աշխատանքների լավագույն նմուշներին: Դա հատուկ է նաև Գլաձորի մյուս նկարիչներին: Կիլիկյան Հայաստանի մանրանկարչության արվեստի հետ շփումը առանձնապես ակնառու է Թորոս Տարոնացու օրնամենտային և այլ զարդարանքներում («Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը», 1323 թ. Ավետարանը և այլն):

Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության կապը տեղական, մասնավորապես՝ Սյունիքի, ավանդների հետ նկատվում է նրա հիմնական կերպարներում: Այս մանրանկարները վկայում են, որ նկարիչը քաջ ծանոթ է եղել Սյունիքի

¹ См. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, в. I, էջ 250.

² Նույն տեղում:

ճարտարապետական կառույցների բարձրաքանդակներին ու զարդաքանդակներին (օրինակ՝ երկու շղթայակապ առյուծները, հուշկապարիկներ, սիրամարգեր և այլ թռչուններ, կենդանիներ ու բուսական մոտիվներ): Նկարչի օգտագործած ճարտարապետությունը մեծ մասամբ արտացոլում է տեղական ազգային մոտիվները¹: Առանձնապես ակնառու օրինակ կարող են լինել ավետարանիչներին ֆոն ծառաշող շինությունները և այլն: Տիրամոր և մանկան առատ պատկերները ևս կարելի է համադրել Սյունիքի ճարտարապետական հուշարձանների նույն պլուստեն ունեցող բազմաթիվ ռելիեֆների հետ:

Պետք է նկատել, որ եթե նկարչի վաղ գործերում ճարտարապետական շինությունները կամ դրանց դրվագները հղացվում էին որպես ինչ-որ օբյեկտիվ բան, զգացվում էր ձևը, ապա հետագա աշխատանքներում դրանք փոքր-ինչ դեկորատիվ բնույթ են ստանում («Ավետումը Մարիամին» 1323 թ. Ավետարանից): Կապ է զգացվում ֆոնի ճարտարապետական շինությունների և ֆիգուրների միջև: Սակայն այստեղ այդ կապն այնպես պարզ ու հատուկ չի արտահայտված, ինչպես Մոմիկի գործերում:

Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության համար առանձնապես բնորոշ է լեռնային բնակարար, որ կազմված է վեր ձգված, ասես գալարուն ժայռերից՝ միավորված մեծ խմբերի մեջ: Այս ամենն անշուշտ բազալտե պլուների ռմալորում է և մեծ նշանակություն ունի պլուստային մանրանկարների կառուցվածքում:

Թորոս Տարոնացին զգալի ուշադրություն է նվիրել թռչունների, կենդանիների պատկերմանը, որոնց ֆիգուրներ-

¹ Բացի ամենավաղ ձեռագրի՝ «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» ճարտարապետական ֆոներից, որ նկարիչը հավատարիմ է Թյուրինգենյան համալսարանի գրադարանի Ավետարանից նույնպես հայտնի մոտիվներին: St'a Strzygowski Josef, Kleinarmenische Miniaturenmalerei Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom J. 1113 bezw. 893 n. Chr., Tübingen, 1907 (Tafel VII—X).



3. Յարս Տարեհացի, Հովհաննէս ավետարանիչը թելագրում է
Պտմութիւն

րից, մեծ մասամբ, կազմել է գլխատուները: Նա առանձնապես վարպետորեն է նկարում սիրամարգեր ու ձիեր («Եսալի Նչեցու Ավետարանի» «Քրիստոսի ծնունդի» նժույգները, ս. Գևորգի պացող նժույգը, որ պատկերված է 1323 թ. Ավետարանի խորաններից մեկում): Արտահայտիչ են, նաև, 1323 թ. Ավետարանի «Քրիստոսի ծնունդը» մանրանկարի հովիվների ֆիգուրները՝ կողքից կախված մախալով ու մահակը ձեռքին ծերունի և սրինգ նվագող փոքրիկ հովիվ, որը միաժամանակ նայում է հոտին և որի աչքերում նկատվում են հոսնորի կայծկլտումներ: Որոշ մանրանկարներում մարդկանց դեմքերի արտահայտությունը հաղորդելիս նկարիչը մեծ վարպետություն է հանդես բերել («Խորհրդավոր ընթրիք», «Հոգեգալուստ», «Ղազարոսի հարությունը» և այլ մանրանկարներ «Եսալի Նչեցու Աստվածաշնչից»):

Թորոս Տարոնացու նկարազարդումների (ինչպես վաղ, այնպես էլ հետագա) բնականության արտահայտություններից է տարածական որոշ խորությունը, պլանայնությունը՝ գլխավորապես այնտեղ, որ ամբողջ կոմպոզիցիան կամ նրա մի մասը իրականությունից առնված տեսարաններով են ներկայացվում: Նման նկարազարդումներից է, օրինակ, «Հաղորդությունը» (1323 թ. Ավետարան, էջ 77 բ), որ նկարիչը պատկերել է ամեն օր եկեղեցում տեսած մի տեսարան, այն, որ ուխտավորները պատարագից հետո գնում են քահանայի մոտ օրհնություն առնելու: Նույն ձեռագրից մի ուրիշ օրինակ է «Տյառնընդառաջը», որ նկարիչը երկու տեսանկյուն ունի՝ մարդկային ֆիգուրների և առարկաների: Հեռանկարի պատրանքը նկատվում է նաև 1307 թ. «Եսալի Նչեցու Ավետարանի» «Հոգեգալուստ» մանրանկարում¹: Շրջապատող կյանքի պատկերների նկատմամբ ունեցած այս հետաքրքրության պատճառով, որ երբեմն նոր մոտիվներ, կոմպոզիցիոն նոր սխեմաներ ներմուծելու ազդակ է եղել, հետազոտողներից ոմանք Տարոնացուն «քննադատել»

¹ Sk'u S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens illustrés... (ալբոմ), pl. XLVII, 104:

են (օրինակ՝ Ս. Տեր-Ներսիսյանը Թորոսի մանրանկարներում տեսնում է միայն «ռաֆայելական արվեստի» բացասական գծեր)¹:

Թորոս Տարոնացին նույն թեման կերպավորելիս կարողացել է կոմպոզիցիոն նոր լուծում գտնել («Տյառնընդանաջ», «Մուտք Երուսաղեմ», «Պահակախումբը Քրիստոսի գերեզմանի վրա» և այլ մանրանկարներ 1307 և 1318 թթ. ձեռագրերից): Թեմայի այլ մեկնաբանություն է նկատվում նաև 1323 թ. Ավետարանի մի շարք մանրանկարներում [«Մուտք Երուսաղեմ» տեսարանում (էջ 121ա) Քրիստոսը պատկերված է «Հեծյալ լէշ եւ յաւանակի իշոյ» (Ավետարան ըստ Մատթեոսի, գլ. ԻԱ, 5), որ մենք առաջին անգամ տեսնում ենք Թորոս Տարոնացու աշխատանքում, իսկ «Համբարձման» մեջ (էջ 224ա) Քրիստոսը կանգնած է ձվածի պատկի մեջ և այլն]:

Թորոս Տարոնացու գործերը վկայում են, որ նա ստեղծագործական մոտեցում է ունեցել ուրիշ վարպետների մանրանկարների հանդեպ: Ընդ որում, ինչպես իր բազմաթիվ զարդանկարներում, այնպես էլ պատկերագրական տեսարաններում նա երբեք չի կրկնում իրեն: Այդ բանում համոզվելու համար բավական է համեմատել Թորոս Տարոնացու բոլոր ձեռագրերի Հովհաննես ավետարանիչին ու նրա աշակերտ Պրոքորոսին պատկերող մանրանկարները, սկսած 1307-ից և վերջացրած 1323-ով: Հմտորեն փոփոխելով մանրանկարի որոշ կողմերը, նկարիչը հասել է էական տարբերության: Ամենուրեք, ուր հնարավոր է եղել, Թորոս Տարոնացին ձգտել է թեմայի նոր մեկնաբանությամբ ու գունային գամմայի հարստությամբ կոմպոզիցիա ներմուծել ինքնատիպ ու յուրօրինակը:

Թորոս Տարոնացու ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում նաև իրենց հստակ ոճով: Նրա վաղ մանրանկարները, հաջորդների համեմատությամբ, առանձնանում են իրենց հյութեղությամբ, գեղանկարչականությամբ, իսկ ուշ

¹ Նույն տեղում:

շրջանի գործերը, մասնավորապես 1323 թ. Ավետարանի մի շարք նկարները, որոշ չափով գրաֆիկական են: Գեղանկարչականությամբ պետք է բացատրել երանգների որոշակի աստիճանավորումը, պատկերված ֆիգուրների ու ստարկաների եզրագծերի բացակայությունը: Դա հիմնվում է գլխավորապես գույնի օգնությամբ լույսի ու ստվերի հակադրությունն ստանալու վրա: Վաղ շրջանի գործերում («Եսայի Նչեցու Ավետարանը» կամ 8936 Ավետարանը) ֆիգուրների զգեստների ծալքերը սակավաթիվ և բավական բնական են: Նույնիսկ դիտարկվող Աստվածաշնչից մեկ տարի առաջ ստեղծված ձեռագրում (1317) հագուստի ծալքերը, ճիշտ է, չոր են, բայց ընդգծում են մարմնի այս կամ այն մասը: Դրանք չոր ու աղավաղված չեն ալնքան, որքան նկարչի ուշ շրջանի գործերում («Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում» և հատկապես 1323 թ. Ավետարանում): Նրա վաղ աշխատանքների հյութեղությունը հետագայում տեղի է տալիս ձևերի առավել կոպիտ, առավել խիստ մշակմանը և վարպետի այս կարգի գործերից շատերը արտաքնապես հիշեցնում են Սարգիս Պիծակի մանրանկարները: Այստեղից էլ՝ այդ երկու վարպետ-ժամանակակիցների որոշ ընդհանրությունը և նրանց համադրման օրինաչափությունը:

Եթե Թորոս Տարոնացու 1317—1318 թթ. ձեռագրերում, նկարելու եղանակի չորության հետ մեկտեղ, կան նաև գեղանկարչորեն արված մանրանկարներ, ապա 1323 թ. Ավետարանում նրա տեխնիկայի մեջ գրաֆիկականը գերակշռող հատկանիշ է դառնում: Իհարկե, որոշ մանրանկարներ ընդհանուր առմամբ դեռևս գեղանկարչական են («Տյառն ընդատաջ», մասամբ՝ «Բրիստոսի ծնունդը»): Բայց նկարչի վաղ շրջանի գործերի հետ համեմատելիս կարելի է նկատել, որ դրանք ևս բավական չոր են:

Տարոնացու մանրանկարների գրաֆիկական բնույթը ավելի ուժեղացնում են ֆիգուրների սուր և հատու եզրագծերը (սև գույնով՝ զգեստները, կարմրով՝ մարմնի մերկ մասերը, մարդկանց դեմքն ու ձեռքերը): Նրա աշխատանք-

Անքում, ձևերը գծերի խաղի և զարդանկարի վերանելու հետ մեկտեղ նկատվում է նաև անցում՝ հյութեղությունից չորության: Բայց գեղանկարչականության թուլացումը որոշ գործերում փոխհատուցվում է գծանկարի վարպետության անով, օրինակ, եթե/1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանի», «Մկրտության» կամ «Խաչելության» Քրիստոսի ֆիգուրը համեմատենք 1318 և 1323 թթ. ձեռագրերի նույնանուն տեսարանների հետ, ապա կնկատենք այդ ոչ միայն մարդկանց դեմքերը, այլև ընդհանրապես ֆիգուրները պատկերելու ստումով: Թորոս Տարոնացու վաղ աշխատանքները տատապում են գործող անձանց վիճակների որոշ միօրինակությամբ, անշարժությամբ կամ շարժման շատ թույլ արտահայտմամբ նույնիսկ այնտեղ, ուր տվյալ տեսարանի գործողության ընթացքը հսկայտակն է պահանջում («Ղազարոսի հարությունը», «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարները «Եսայի Նչեցու Ավետարանից»): Նրանց ֆիգուրները ծանր են ու սակավաշարժ և հիշեցնում են Սարգիս Պիծակի նկարած ֆիգուրները: Հատուն շրջանի մանրանկարներում ֆիգուրները զգալիորեն ավելի շարժուն են («Ղազարոսի հարությունը», «Մուտք Երուսաղեմը» և այլն «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչից», «Քրիստոսն աշակերտների հետ» մանրանկարը 1323 թ. Ավետարանից): Այս առումով առանձնապես ուշագրավ է խաչված Քրիստոսի իրանը 1323 թ. Ավետարանում (էջ 276ա):

2նայած հաստատուն և փորձառու ձեռքին, ավելի քան մեկ և կես տասնամյակի ընթացքում (1307—1323) Թորոս Տարոնացին այդպես էլ չկարողացավ արտահայտիչ գծերով պատկերել մարդկանց՝ դիմացից և կիսադեմ դիրքում: Դա երևում է «Եսայի Նչեցու Ավետարանի» պատկերներում և կրկնվում է հետագա ձեռագրերում: Բայց 1323 թվականին, համոզվելով դեմքերն այդ դիրքերում պատկերելու իր անկարողության մեջ (առաջին մոգի կամ ծեր հովվի դեմքը «Քրիստոսի ծնունդը» մանրանկարում), նա հրաժարվում է նման պատկերումից: Այսպես, «Մուտք Երուսաղեմ» ման-

րանկարում (էջ 121ա) ընդգծելով Հուդայի դիրքը, նկարիչը նրան պատկերում է ոչ թե կիսադեմ, ինչպես նախորդ տարիների մանրանկարներում, այլ երեք-քառորդով, այսինքն այնպես, ինչպես տրված են մյուս ֆիգուրները: Այնուհետև, եթե 1307 թ. և 1318 թ. ձեռագրերի «Տիրոջ համբարձումը» մանրանկարում աստվածամոր ֆիգուրն ու դեմքը պատկերված են դիմացից, ապա 1323 թ. Ավետարանում նա պատկերված է կիսադարձ, ընդ որում՝ վեր բարձրացված գլխով ու ձեռքերով, գրեթե այնպես, ինչպես տեսել ենք Մովսիկի «Հոգեգալուստ» մանրանկարում՝ «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից»: Նկատենք, որ դեմքերը նույն դիրքով, դիտման նույն կետից պատկերելը հանգեցրին միօրինակության, որոնք, ի վերջո (1323 թ. Ավետարանում), դարձան շատ նույնատիպ, երբեմն՝ պարզապես տրափաբետալին:

Զպետք է մոռանալ, իհարկե, որ Թորոս Տարոնացու մանրանկարները, մասնավորապես «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչինը», հետաքրքիր ու ինքնատիպ են այլ առումներով: Նկարիչը մեծ մասամբ կիրառում է մի պատկերագրություն, որ տարբեր սխեմաների համատեղում է: Այսպես, 1318 թ. ձեռագրում տրված է Քրիստոսի երկակի կերպարը՝ մորուքով և անմորուս, մինչդեռ 1307 և 1323 թթ. ավետարաններում նա ամենուր պատկերված է մորուքով: Այնուհետև, գործող անձանց գլուխները մերթ առնված են լուսապսակի մեջ, մերթ՝ ոչ, առաքյալները մեկ 11-ն են, մեկ՝ լրիվ 12-ը: Վերջինս ավետարանական տարբեր տեքստերին հետևելու արդյունքն է: Կան մանրանկարներ, որոնցում շրջանակի ամբողջականությունը չի խախտված և, ընդհակառակը, կան այնպիսիները, որ ֆիգուրները կամ առարկաների մի մասը էլնում են շրջանակի սահմաններից և այլն. բազմազանության երևույթներ նկատվում են նաև գույների օգտագործման, հիմնական գործող անձանց հագուստների պատկերման մեջ:

Ամփոփելով նկարչի ստեղծագործական ուղին, կարելի

է ասել, որ 1323 թ. Ավետարանի վրա աշխատելու շրջանում սկսում են ի հայտ գալ անկման նշաններ, որ զգացվում էին դեռ «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում», իսկ սաղմնային վիճակում՝ առավել վաղ ձեռագրերում: Դրա պատճառներից էր աշխատանքի ոչ ճիշտ կազմակերպումը, որով նա ղեկավարվում էր գլխավորապես իր ստեղծագործության ուշ շրջանում: Համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում ադրքան շատ ձեռագրեր ծաղկելը, ինչպես ճիշտ նկատում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, խոսում է ոչ միայն նրա արգասավորության մասին, այլև հուշում է, որ նա չի կարողացել գործը գլուխ քերել առանց օգնականների¹: Այս կարծիքը հաստատում են նկարչի ծաղկած ձեռագրերի հիշատակարանները, ինչպես նաև իրենք՝ 1323 թ. Ավետարանի մանրանկարները, ուր պարզորոշ զգացվում է ուսուցիչ-վարպետի և աշակերտ-օգնականի ձեռքը²: Անկման և օգնականների հետ համատեղ աշխատանքի նշանները առանձնապես պարզորոշ են 1323 թ. Ավետարանի «Ավետում» տեսարանում (էջ 143ա, նկ. 41): Մանրանկարի գծանկարը հիմնականում արել է Թորոս Տարոնացին, իսկ գունավորել է, հավանաբար, աշակերտը, որից հետո մանրանկարի վրայով նորից անցել է ուսուցչի վրձինը (ստվերոտ մասերը, պատուհանի առանձնացումը և այլն):

Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության անկման նշաններն արտահայտվում են մանրանկարների և՛ բուն չորության, և՛ գրաֆիկականության մեջ: Անկումը, ի վերջո, արտահայտվում է նաև մանրանկարների գունային կառուցվածքում, հենց գույների հարաբերության մեջ: Ներկերն

¹ Str'a S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, էջ 135:

² Թորոս Տարոնացու աշակերտներից մեզ հայտնի են Հովհաննեսը, Գրիգորեանը և ուրիշներ, իսկ 1323 թ. Ավետարանի հիշատակարանում (էջ 90ա) ուղղակի ասվում է, որ վարպետին օգնել է աշակերտ Տիրացուն. «Զտիրացու աշակերտ և սպասաոր բանի յիշեցեք ամենայն սրտի մտաւք, հանդերձ ծնողաւք, որ զմագաղաթս գնեաց, և զկարմիր ոսկին շատ բաժին ընծաւեաց»:

առես դրված են խաակ վիճակում, հաճախ գույնի աստիճանին չեն հասցված, չեն օգտագործված նրանց տոնաչին հնարավորությունները: Եթե մինչև 1318 թվականը, ներառյալ նաև «Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը», նկարչի երանգապնակը աչքի է ընկնում մեծ կուլտուրայով, նուրբ ճաշակով ու սահմանափակ թվով գույների հմուտ զուգորդումով և շատ հաճելի տպավորություն է թողնում, ապա 1323 թ. Ավետարանի մանրանկարների մեծ մասում ներմուծված են ավելորդ, չներդաշնակված գույներ, որոնք աղքատացնում, պարզունակ են դարձնում պատկերները:

Այդուհանդերձ, ընդհանրապես արդարացի է այն գնահատականը, որ Գարեգին Հովսեփյանը տվել է Թորոս Տարոնացու արվեստին: Նկարչի այնպիսի աշխատանքները, ինչպիսիք են 1307 թ. «Եսայի Նչեցու Ավետարանը», 1317 թ. Ավետարանը, 1318 թ. «Եսայի Նչեցու Աստվածաշունչը» և այլն, այնպիսի չափազանց հետաքրքիր կերպարներ, ինչպիսիք են Դավիթը, որ նվագում է, Մարիամը (Օղիգիտրիայի, Գորովանքի և Սոնտուի տիպեր), ծերունի Եսայի Նչեցու գլուխը, մանրանկարչական այնպիսի կերպավորումներ, ինչպիսիք են շղթայակապ առյուծները, թռչուններն ու կենդանիները, ինչպես նաև նրա բոլոր ձեռագրերի դեկորատիվ հարուստ բաժինը, խոսում են այն մասին, որ ի դեմս Թորոս Տարոնացու Հայաստանն ունեցել է հույժ բազմակողմանի մի նկարիչ, մի մեծ վարպետ¹:

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփյան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 229:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԳԼԱԶՈՐԻ ԴՊՐՈՑԻ ԱՐՎԵՍՏԻ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԱՎԱՆԴՆԵՐԸ

Նվաճված երկրներում մոնղոլների վարած վայրագ քաղաքականությունը ամբողջ Արևմտյան իշխանությունում, ի վերջո, տնտեսական, ապա քաղաքական ճգնաժամ առաջ բերեց:

Հայաստանում մոնղոլական տիրապետության վերջին շրջանը առավել ավերիչն էր: Անասելի ծանր հարկերը արյունաքամ էին արել ժողովրդին: Բնակչության վիճակն ավելի վատթարացավ, երբ երկիրը ենթարկվեց տարերային աղետի՝ սովի ու համաճարակի: Ժողովուրդն իր փրկությունը տեսնում էր արտագաղթի մեջ, որ XIV դարում վիթխարի չափերի հասավ: Հայաստանի բնակչությունը շարունակ պակասում էր:

Երկրի այդ ծանր կացությունը ազդում էր հայ մշակույթի վրա, որ առանձնապես ուժեղ անկում սկսեց ապրել XIV դարի երկրորդ կեսից:

Հայաստանի տնտեսական ու քաղաքական անկման հետևանքով Գլաձորի համալսարանը, ինչպես հայտնի է, փոխադրվեց Տաթևի վանք¹:

¹ Ինչպես հայտնի է, XIV դարի 40-ական թվականների հենց սկզբին դադարեց Գլաձորի համալսարանի գոյությունը, ավելի ճիշտ, Եսայի Նչեցու մահվանից հետո այն 1342 թվականին տեղափոխվեց Տաթևի վանք:

Տաթևի բարձրագույն դպրոցը (համալսարանը) դարձավ ոչ միայն Գլաձորի համալսարանի ժառանգորդը, այլև նրա գեղարվեստական, նկարչական ավանդների շարունակողը:

Տաթևի վանքից մեզ են հասել, ցավոք, չնչին թվով ձեռագրեր¹: Ուստի սրանցում դրսևորված Գլաձորի նկարչական ավանդների վերաբերյալ մեր խորհրդածությունները հիմնվում են, գլխավորապես, մեծ գիտնական-փիլիսոփա Գրիգոր Տաթևացու պատկերագրող ձեռագրերի, ինչպես նաև մի ուրիշ, դարձյալ տաթևացի, Գրիգորի մանրանկարների վրա:

Երկու Գրիգորների 1297—1357 թթ. և XIV դարի վերջի—XV դարի սկզբի ավետարանների (Մատենադարան, № 7482 և № 6305) բարձրարվեստ մանրանկարներում առկա են Գլաձորի դպրոցի արվեստին բնորոշ հատկանիշները:

Երկու դպրոցների մանրանկարչության արվեստի ընդհանրությունը, զարդանկարների որոշ մոտիվների ու մանրամասների հետ մեկտեղ, գլխավորապես նրանց գունաչին կազմի մեջ է: Գլաձորի, ինչպես և Տաթևի վարպետների, մանրանկարներում գույների ընտրությունը հիմնված է ոչ թե նրանց քանակական կիրառման, այլ հմուտ գուգորդման վրա՝ գրեթե հակադիր գունաչին գամմաներով:

Տաթևի մանրանկարների վրա առանձնապես ուժեղ է 1309 թ. Ավետարանը ծաղկող Գլաձորի անհայտ վարպետի ազդեցությունը: Վերջինս երևում է Գրիգոր Տաթևացու մանրանկարների ավետարանիչների պատկերներում (նման են կոմպոզիցիաները և շատ մանրամասներ, նկ. 42): Սակայն Տաթևի նկարիչները Գլաձորի վարպետների ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը ավելի զարգացրին: Գույների առավել ուժգին հակադրումների շնորհիվ, նրանց նկարագրողումները ավելի գունեղ ու դեկորատիվ դարձան,

¹ Պատմությունից հայտնի է, որ միայն Թեմուրի արշավանքների ժամանակ (1387) Տաթևի վանքում հրո ճարակ են դարձել ավելի քան տասը հազար ձեռագրեր:

մի հատկանիշ, որ Տաթևի նկարչական դպրոցի մոնումենտալ մանրանկարների էությունն է:

Գլաձորի մանրանկարների հետ նմանություն է նկատվում նաև Տաթևի ձեռագրերի մի շարք պոմետոսային տեսարանների կառուցման մեջ, օրինակ, տաթևցի երկրորդ Գրիգորի «Տյառնընդատաջ» պատկերում (Էջ 136ա): Տաթևի վարպետի մանրանկարներում գործող անձանց դասավորումը հակադարձ է այնպես, ինչպես Գլաձորի նկարիչ Մովսիկի գործերում: Ստաֆաժը այստեղ ևս հասցված է սահմանափակ մանրամասների, բացակայում է գահը և այլն:

Գլաձորի մանրանկարչության ավանդները տարածում գտան նաև Սյունիքի սահմաններից դուրս: Առանձին հայ վարպետներ կրել են այդ դպրոցի ազդեցությունը: Ընդ որում, եթե որոշ մանրանկարիչներ ինքնուրույն մոտեցում են ցուցաբերել Գլաձորի արվեստագետների թողած ժառանգությանը (ինչ որ տեսնում ենք Տաթևի դպրոցի նկարիչների երկերում), ապա եղել են նաև այնպիսիները, որ պարզապես ընդօրինակել են նրանց: Այս ընդօրինակողները՝ միջակ ու սահմանափակ մարդիկ, գրեթե ոչինչ չեն արել Գլաձորի նկարիչների գործերը ստեղծագործաբար յուրացնելու համար: Զուտ նմանողական բնույթ ունեն, օրինակ, 1456 թ. Ավետարանի նկարազարդումները¹, որ արել է ծաղկող Մատթեոսը հինավուրց Վաղարշապատում (Էջմիածին): Նա, ըստ երևույթին, քաջ ծանոթ է եղել Թորոս Տարոնացու աշխատանքներին և սրանք ընդօրինակել ոչ հմուտ ձեռքով: Նրա ավետարանիչների պատկերները, կոմպոզիցիաները՝ ճարտարապետական ֆոնով, մյուս մանրամասներով, գունային կազմով, անտարակույս վերցված են Թորոս Տարոնացու աշխատանքներից, բայց գծանկարի թուլությունը (հատկապես մարդկային ֆիգուրների կառուցման մեջ) Թորոս Տարոնացու գործերին բնորոշ բարձր տեխնիկայի բացակայությունը թույլ են տալիս Մատթեոսի մանրանկարները տարբերել Գլաձորի փառաբանված վարպետի մանրանկարներից:

¹ Ձեռագիրը պահպանվում է Ապարանի շրջկենտրոնի եկեղեցում:

Մյուս նկարիչը, որ եղել է Թորոս Տարոնացու անմիջական ազդեցության տակ, Աբրահամ ծաղկողն է՝ 1475 թ. Ավետարանի (Մատենադարան, 2634) հեղինակը¹: Այս ավետարանը նկարիչը ծաղկել է, ինչպես նշված է ձեռագրի հիշատակարանում, Թանատ-Գլաձորի վանքից ոչ հեռու գտնվող Բոլոր-բերդում:

Ձեռագիրն ունի ավետարանիչների չորս պատկեր, ավետարանների անվանաթերթեր և լուսանցազարդեր, որոնք կրում են Թորոս Տարոնացու պատկերազարդ ձեռագրերի, մասնավորապես «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի» ազդեցությունը: Տարոնացու ազդեցությունը առանձնապես ուժեղ է առաջին ավետարանի անվանաթերթի վրա (Էջ 2ա), որ զետեղված է երկու կողմից հրեշտակապետներով շրջապատված տիրամայր-ստնառուի պատկերը: Նույնը կարելի է ասել նաև Դուկասի ավետարանի անվանաթերթի (Էջ 105ա) և Մարկոսին ու Դուկասին պատկերող մանրանկարների մասին (Էջ 66բ, 104բ): Գրող ավետարանիչների ֆիգուրները, նրանց կեցվածքը և շրջապատը Աբրահամ ծաղկողի գործերում քիչ են տարբերվում Թորոս Տարոնացու «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի» նույնանուն մանրանկարներից: Իհարկե նկատվում է, որ նկարիչ Աբրահամը աշխատել է տառացիորեն չլրկնօրինակել Գլաձորի վարպետի մանրանկարները: Բայց, միաժամանակ, Աբրահամ ծաղկողի մանրանկարները խոսում են այն մասին, որ նրանց կատարողը հարկ եղած չափով չի ըմբռնել Թորոս Տարոնացու ստեղծագործությունների ոգին: Աբրահամին խորթ է մնացել Գլաձորի վարպետի մանրանկարների կոմպոզիցիոն մտահղացումը, որի հիմքում ընկած է երկրորդականի ստորադասումը գլխավորին, էականին (այս առումով համեմատիր Աբրահամ ծաղկողի ձեռագրի և «Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչի» ավետարանիչների մանրանկարները): Աբրահամ ծաղկողը պարզ չի պատկերացրել բնօրինակը, նրա նկա-

¹ Տե՛ս Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պողեեանք..., մասն 1, էջ 232:

րած հագուստների ծալքերը գրեթե ոչինչ չեն ընդգծում, չեն համապատասխանում կամ շատ քիչ են ծառայում իրենց նշանակությանը (Պրոքորուսի հագուստի ծալքերը, էջ 169բ): 1475 թ. Ավետարանի անվանաթերթերը, գլխատառերն ու լուսանցազարդերը նույնպես հաստատում են, որ Աբրահամը ստեղծագործել է մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի նկարչական հուշարձանների ազդեցության տակ, բայց մեծ արդյունքի չի հասել: Նրա մանրանկարների գունալին կողմը չափից դուրս խայտաբղետ է: Սա խորթ է Գլաձորի մանրանկարչությանը:

Վերն ասվածից երևում է, որ մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի հեղինակությունն ու փառքը շարունակեցին ապրել սերունդների մեջ: Սակայն ոչ բոլոր վարպետները ստեղծագործական մոտեցում ցուցաբերեցին Գլաձորի վարպետների թողած ժառանգությունը յուրացնելիս: Այնպիսի նկարիչների աշխատանքները, ինչպիսիք են Մատթեոսինն ու Աբրահամինը, խոտում են այն մասին, որ նրանք ոչ այնքան զարգացրին Գլաձորի աղանդները, որքան հասան արտաքին որոշ նմանության:



Գլաձորի դպրոցի մանրանկարչության գեղարվեստական սկզբունքները օրգանապես յուրացրած և միաժամանակ սեփական անհատականությունն ունեցող նկարիչների մեջ առանձնանում է **Ավագը**:

Պահպանված հիշատակարաններից հալոնի է դառնում, որ Ավագը ծննդով մոշաղբյուրցի է եղել (Արևելյան Հալաստան), սովորել է Գլաձորի համալսարանում, Եսայի Նշեցու մոտ: Ապրել ու ստեղծագործել է ոչ միայն Սյունիքում, այլև Ղրիմում, Ատրպատականում¹, Փայտակարանում²,

¹ Ատրպատական—Իրանի արևմտյան մասը:

² Փայտակարան—Երկիր Քուտի և Արաքսի միացման տեղում (այդ անունն այժմ չի պահպանվում):

Կիլիկիայում և այլուր: Լ. Ա. Դուրնովիչի բնութագրմամբ՝ «Ավագը, հավանաբար, եղել է աստանդական նկարիչ՝ նկարիչ-թափառական»¹:

Ա. Ն. Սվիրինն² ու Վ. Ն. Լազարևը³, չգիտես ինչու, Ավագին դառնում են մանրանկարչության Ղրիմի դպրոցի վարպետների շարքը: Եթե նկատի ունենանք թափառումների ընթացքում նկարչի տված համեմատաբար մեծ դատարը, ապա նա ավելի շատ պատկանում է Իրանին կամ Փայտա-կարանին: Իսկ եթե ելնենք նրա աշխատանքներից, ապա կարելի է նրան դասել կիլիկյան դպրոցի վարպետների շարքը:

Ռ. Դրասմյանը⁴, ինչպես և Գ. Հովսեփյանը⁵, ճիշեղով որ Ավագը եղել է Եսայի Նչեցու աշակերտը, այն միտքն են հաշտնում, թե այդ նկարչին «որոշ բռնագրություն» կարելի է ընդգրկել Գլաձորի դպրոցում: Այս կարծիքը առավել կամ պակաս համապատասխանում է իրականությանը: Չի կարելի պնդել, թե Ավագը Գլաձորի դպրոցի ներկայացուցիչներից է, բայց և ճիշտ չի լինի բոլորովին ժխտել այդ: Իրականում Ավագը իր ստեղծագործությամբ թեև հարում է Գլաձորի վարպետներին, բայց ինչպես իր գործունեության ժամանակով, այնպես էլ վայրով նա Գլաձորի դպրոցի ներկայացուցիչ երբեք չի եղել: Ավագը միայն այդ դպրոցի սանն է և ինքնուրույն ստեղծագործական կյանքի ճանապարհին զարգացրել է Գլաձորի նկարիչների ավանդները, տվել միանգամայն ինքնուրույն գործեր:

Ավագը անխոնջ նկարիչ է եղել: Այս վարպետի ծաղկած ձեռագրերից արվեստաբանական գրականության մեջ մտել են միայն երեքը: Սակայն այդ ցանկը կարելի է լրաց-

¹ Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, էջ 48. Տե՛ս նաև, Р. Драмбян, Армянская миниатюра и книжное искусство, էջ 24.

² Տե՛ս А. Свирин, Миниатюра древней Армении, էջ 96.

³ Տե՛ս В. Лазарев, История византийской живописи, т. I, էջ 251:

⁴ Տե՛ս Ռ. Դրասմյան, նշվ. աշխ., էջ 23:

⁵ Տե՛ս Գ. Յովսեփյան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 242—243:

մել ևս չորս ձեռագրերով, որոնց մանրանկարները նույն-
պես Ավագն է արել.

1. 1329 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 7650)¹

2. 1337 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 212)

3. Խազգիրք, 1338 թ.? (Բեռլին, Կայզերական գրադա-
րան)²

4. 1338 թ. Աստվածաշունչ (Մատենադարան, № 4429)³

5. 1341 թ. Աստվածաշունչ (Վեներիկ)⁴

6. 1352 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 7631).

7. «Օշին թագավորի Աստվածաշունչը», 1314—1358 թթ.
(Մատենադարան, № 6230)⁵:

Այս ձեռագրերի նկարազարդումների պատկերագրա-
կան ու ոճական նմանությունները, չնայած դրանք
ստեղծվել են ամենատարբեր վայրերում⁶, անվիճելիորեն
խոսում են միևնույն հեղինակի մասին, բացի մեկից՝ 1352 թ.
Ավետարանից, որի ստեղծմանը մասնակցել է նաև կիլի-
կեցի վարպետ Սարգիս Պիժակը: Այսպիսով, Ավագի ամե-
նավաղ ձեռագիրը թվագրվում է 1329, իսկ ամենատուր՝
1358: Նկարչի հետագա ճակատագիրը անհայտ է, բայց
մեզ հասած ձեռագրերը բնութագրում են նրա ստեղծագոր-
ծության գրեթե երեսնամյա ընթացքը:

¹ Գ. Հովսեփյանի այն կարծիքը, թե հնարավոր է, որ այդ ձեռագիրը
պատրաստվել է Գլաձորում, թվում է՝ հիմք ունի: Նման երթադրության
ստիժ է տալիս այս ավետարանի հիշատակարանը (էջ 349բ, 352բ-
354ա): Սակայն այս հարցը կարող է հատուկ ուսումնասիրության: Տե՛ս
Գ. Յովսեփյան, Խաղրակեանք կամ Պոռչեանք..., մասն 2, էջ 243:

² Տե՛ս **Գ. Հովսեփյան**, նշվ. աշխ., մասն 2, էջ 243:

³ Ձեռագրի գրիչը եղել է հայտնի գեղագիր Մխիթար Անեցին:

⁴ Տե՛ս **Լ. Ս. Խաչիկյան**, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակա-
րաններ, էջ 328:

⁵ Ձեռագիրն արտագրվել է Կիլիկիայում 1314-ին, իսկ Ավագը այն
ծաղկել է 1358-ին:

⁶ Այն հարցը, որ 1329, 1337 և 1358 թթ. ձեռագրերը միևնույն նկար-
չի ձեռքի գործն են, առաջ է բաշել Ա. Ն. Սվիրինը: Տե՛ս նրա «Миниа-
тюра древней Армении» աշխատությունը, էջ 96:

Ավագի ստեղծագործության ակունքները հարուստ են ու բազմազան: Բայց ամենից առաջ նրա արվեստում զգացվում է Մոմիկի ու Թորոս Տարոնացու ազդեցությունը: Ավագի աշխատանքները հիմնված են Գլաձորի դպրոցի այս երկու հռչակավոր վարպետների նվաճումների և նրանց ստեղծագործությունից արված եզրահանգումների վրա: Ավագի արվեստն ասես ամփոփում է նրանց սկզբունքները և սրանց զարգացումը հասցնում առավել բարձր աստիճանի: Սակայն Ավագի ստեղծագործության ակունքները չեն սահմանափակվում միայն գլաձորյան աշխատանքների շրջանակով. նկարիչը ոչ միայն յուրացրեց այն լավագույնը, որ ունեին Մոմիկն ու Թորոս Տարոնացին, և ոչ միայն ամենատաղանդավորն էր նրանց հետևորդների մեջ, այլև դրսևորեց ուրիշ արվեստագետների, ներառյալ՝ հանճարեղ Թորոս Ռուլինի, թողած ժառանգության նկատմամբ ստեղծագործական մոտեցում ցուցաբերելու բացառիկ ունակություններ: Ավագի ստեղծագործությունները ցույց են տալիս, որ նա լիովին ծանոթ է եղել կիլիկյան վարպետների արվեստին (ծանոթացել է Կիլիկյան Հայաստանում եղած ժամանակ), ինչպես նաև ուրիշ դպրոցների նկարիչների մանրանկարներին: Բայց պիտի նշել, որ որոշակիորեն ազդվելով հանդերձ նախորդներից, Ավագը դրսևորվեց որպես իր անհատականությունը, իր ինքնատիպ վարպետությունը, իր տեսման երանգները, ձեռագիրն ու ասելիքն ունեցող վարպետ:

Ավագից մեզ հասած երկերը հնարավորություն են տալիս հետևելու նրա որոնումների և զարգացման էվոլյուցիայի փուլերին ու ընթացքին:

Ավագի աշխատանքները խոսում են այն մասին, որ այդ վարպետը կուրորեն չի փոխառել ուրիշ նկարիչների մանրանկարների մոտիվները կամ կոմպոզիցիաները, այլ ստեղծագործաբար յուրացրել է դրանց գեղարվեստական սկզբունքները:

Ավագի լուծած խնդիրները հարուցվել էին Գլաձորի դպրոցի մանրանկարչության զարգացման ամբողջ ընթացքում, դպրոց, որ նրա ներշնչման հիմնական աղբյուրն էր:

Մեզ հայտնի առաջին՝ 1329 թ. Ավետարանի պատկերագրությունը, որ սկզբում, խորաններից հետո, ամբողջ էջը բռնող մանրանկարներ ունի, հիմնված է վաղեմի սովորույթի վրա, որին հավատարիմ էր նաև Մոմիկը «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանում»։ պոմեռային բոլոր մանրանկարներն այստեղ զետեղված են ձեռագրի սկզբում։

Տեքստը, ամբողջ էջ բռնող մանրանկարներից բացի, ոչ մեծ, տեքստի մեջ դրվող մանրանկարներով նկարագարվելու սովորույթը իր սկիզբն է առել XI դարից («Ղարսի Ավետարան»)¹։ Ձեռագիրը ծաղկելու այս եղանակը կիրառել է նաև Ավագը իր 1337 թ. Ավետարանում։ Այս ձեռագրում Ավագը նորովի է ըմբռնել ավետարանները մանրանկարներով ձևավորելու խնդիրը, այլ կերպ ասած, նա հետևել է Սուրբ գրքի տեքստը լրացուցիչ պատկերագրողելու եղանակին։ Ավագի հետագա աշխատանքները ցույց են տալիս, որ նա չի կարողացել ավելի զարգացնել պատկերագրոված ձեռագրի այդ նոր նմուշը, քանի որ ստիպված է եղել աշխատել արդեն արտագրված ձեռագրերի վրա, ուր պոմեռային մանրանկարների համար հատկացվում էին որոշակի քանակությամբ ազատ թերթեր։ 1337 թ. ձեռագրում Ավագը, որ միաժամանակ նրա գրիչն էր, կարող էր նախապես որոշակի ազատ տեղ թողնել ներդիր մանրանկարների համար։ Ընդ որում նա, մեր կարծիքով, նպատակ ուներ՝ շարադրանքը բացատրել այնպես, որ հենց միայն նկարագրողություններով հնարավոր լիներ ընթերցել ավետարանի տեքստը։ Այստեղից էլ՝ նրա աշխատանքների պատմողական լայն բնույթը, որ առիճնող էր ինչպես իր դյուրամատչելիությամբ, այնպես էլ, գլխավորապես, լակոնիզմով՝ հատկանիշներ, որ նա ժառանգել էր Գլաձորի դրպրոցի վարպետներից։ Նման ըմբռնումը ծառայում է ավետարանական տեքստի ընդլայնված մեկնությանը։

Ավագի մանրանկարներում Քրիստոսի պատմության

¹ Երուսաղեմ, № 2556:



4. Թագս Տառնացի, իտան 1323 թ. Ավետարանից

շարքը մարդու կյանքի պատմությունն է: Ծանր փորձություններն ու տառապանքը արիաքար տանող և միաժամանակ շրջապատող աշխարհին խաղաղ հայացքով նայող ուժեղ մարդու կերպարը այն հիմնական մոտիվն է, որ անընդմեջ կրկնվում է Ավագի աշխատանքներում՝ Քրիստոսին պատկերելիս: Նկարիչը Քրիստոսի կյանքում տեսնում է միայն նրա երկրաչին տառապանքները: Այստեղից էլ՝ տրիստությանը համակված այն տեսարանները, գործող անձանց վշտալի ապրումները, որ ամբողջ շարքի լեյտմոտիվն են: Այս առումով Ավագի ստեղծագործությունը կարելի է համեմատել XIII դարի երկրորդ կեսի իտալացի վարպետ Դուչչոյի ստեղծագործությանն հետ, ուր Քրիստոսի տառապանքները նույնպես բովանդակության կենտրոնում են: Երկու նկարչի մոտ էլ ավետարանական լեգենդների շարքում, որ երկրորդ պլան են մղում զարդանկարն ու մյուս դեկորատիվ զարդարանքները, գերիշխող նշանակություն ունի դրամատիկական հիմքը: Ավագը յուրաքանչյուր գործող անձի մեջ տեսնում է միս ու արյուն ունեցող մարդու: Ուստի պատկերվող հերոսների դրամատիկ ապրումները անդրադարձել են մեկնաբանությանը արտահայտիչ հայացքներում ու շարժումներում, դատնալով, ամբողջությամբ առած, այդ նկարչի ստեղծագործության տարբերիչ հատկանիշներից մեկը:

Մարդու կերպարի նման մեկնաբանությունը խոսում է այն մասին, որ Ավագը նորովի է դիտել շրջապատող իրականությունը, մարդուն:

Մարդկանց պատկերներում Ավագը ձգտում է հաղորդել նրանց ծավալայնությունը, ընդգծել ուժն ու կազմվածքի ամրությունը: Լայն ուսերով, ճիշտ համամասնություններով ու կեցվածքով ֆիգուրները մի քայլ են նյութականի հաստատման ասպարեզում:

Մարդկային մարմնի պլաստիկությունն ու ծավալայնությունը ի հայտ են բերվում հագուստի միջոցով, որ համապատասխանում է ֆիգուրի վստահ ու ճկուն շարժումներին:

Ավագի աշխատանքներում ստանց շարժումի որևէ տեսարան չկա: Ֆիգուրների էքսպրեսիվ, դինամիկ շարժումները, որ հաճախ դուրս են գալիս մանրանկարի շրջանակի սահմաններից, Ավագի արվեստի մյուս հիմնական հատկանիշն են կազմում: Նրա գործերում, ինչպես նկատում է Ա. Ն. Սվիրինը, մանրանկարների ներքևի պլանի գիծը սովորաբար ալիքավոր է, ուր խոտերն ու ծաղիկները ասես ալեկոծվում են քամուց ու դրանով ընդգծում ֆիգուրների շարժումը¹: Կարելի է ասել, որ նկարչի ելակետն է եղել բնության ուղղակի զննումը, որ հաղորդվել է դինամիկորեն: Բավական է ուշադրություն դարձնել «Օշին թագավորի Աստվածաշնչում» պատկերված սավառնող թռչունի (էջ 439բ) կամ 1352 թ. Ավետարանի նստած ազնավների (էջ 13բ—14ա) պատկերներին՝ նկատելու համար վարպետի մեծ փորձառությունն ու սուր աչքը: Այդ է վկայում նաև «Քրիստոսի ծնունդը», «Օշին թագավորի Աստվածաշնչից», որ Ավագի լավագույն գործերից է (էջ 399բ, նկ. 43): Այս մանրանկարում պատկերված ֆիգուրների մեջ առանձնանում է մեկը, որ պարզել է ձեռքը՝ մանուկ Հիսուսին լողացնելուց սռաջ մկրտության ավազանի ջրի ջերմությունը ստուգելու: Այս տեսարանը, որ հաճախ է հանդիպում «Քրիստոսի ծնունդը» մանրանկարներում, այստեղ աչքի է ընկնում նուրբ դիտողականությամբ: Իսկ մահակով ու մախաղով ծեր հովվի և այժմ հեծած ու սրինգ նվագող փոքրիկ խաշնարածի, ինչպես նաև ծննդկանի ֆիգուրները, վերջինիս ձվաձև դեմքը, գեղեցիկ ու արտահայտիչ աչքերը խոսում են այն մասին, որ նկարիչը շատ մոտ է եղել բնօրինակին, մանավանդ այն դեպքերում, երբ նա ավելի քիչ է հետևել ավետարանական տեսարաններ պատկերելու քարացած պահանջներին: Այս մանրանկարը հաստատում է, որ նկարիչը լավ է ճանաչել բնությունը և, հավանաբար, նկարել է կենդանի բնօրինակից:

¹ Ст'я А. Н. Свирин, Миниатюра древней Арменнии, էջ 98:

Ավագը, Մոմիկի նման, մարդկանց ֆիգուրների անհատական նկարագիրը և արտահայտությունը հաղորդելու մեծ փորձ է ունեցել: Այսպես, նրա բոլոր ձեռագրերի մեջ Քրիստոսի պատկերներում ոչ միայն պահպանված է միասնական տիպաժը, այլև ամեն անգամ ինչ-որ չափով ընդգծված են նրա տարբեր հոգեվիճակները: Այդպես են մեկնաբանված և ուրիշ շատ ֆիգուրներ, ներառյալ ավետարանիչները:

Ավագը պահպանում է տիպաժը՝ մի հատկանիշ, որ ըստ երևույթին փոխառնված է նկարիչ Մոմիկից: Անընդմեջ պատկերելով որևէ դեմք, նա չի փոխում նրա անհատական գծերը (թղթերի հեղինակ-ստաբլայների դիմանկարները «Օշին թագավորի Աստվածաշնչից»): Այս յուրահատկությունը, պետք է եկեղադրել, նպաստել է ձեռագրի պատվիրատու Ասլանի և իր՝ Ավագի դիմանկարային նմանությունը հաղորդելուն (1329 թ. Ավետարան, էջ 25ա): Նույնը կարելի է ասել նաև ավելի վաղ պատրաստված «Օշին թագավորի Աստվածաշնչի» մանրանկարների պատվիրատուներ Սորխաթմիշի և նրա կողակից Բեքի-խաթունի դիմանկարների մասին, որոնք զետեղված են «Քրիստոսի ծնունդը» տեսարանի ներքևի մասում (էջ 399բ, նկ. 43):

Ավագը Գլաձորի դպրոցի վարպետներից ժառանգել է նաև մանրանկարները պարզ կառուցելու սկզբունքը: Այդպիսին է ավետարանական շարքի նրա պոմեռաչին տեսարանների մեծ մասը: Ավագը նրանցից փոխառել է տարածական տպավորություն հաղորդելու եղանակը, որ արվում է մանրանկարի շրջանակի միջոցով: Վերջինս ոչ միայն շրջանակում է ֆիգուրներն ու առարկաները, այլև հաճախ հատում է այդ ֆիգուրների մի մասը, որ, ինչպես հայտնի է, զգալի խորություն է տալիս տեսարաններին: Սակայն պետք է ընդգծել, որ նկարիչն ինքնուրույն մոտեցում ունի Գլաձորի վարպետների ստեղծագործությանը: Այսպես, № 212 Ավետարանի տիրամոր և մանկան կերպարը (էջ 18բ) մոտ է Թորոս Տարոնացու նույն կերպարին, բայց տարբեր է իր մեկնաբանությամբ: Ավագի ստեղծած կերպարում առավել

ումեղ է շեշտված դրամատիզմը: Այսպես, պատկերելով «Անառակ որդու վերադարձը» (№ 212 Ավետարան), գկարիչը և՛ թեմայի ընտրությամբ, և՛ նրա իրականացումով ընդգծել է իր ուշադիր վերաբերմունքը դրամատիկական պահերի գկատմամբ:

Ավագի և Թորոս Տարոնացու մերձավորությունն ի հայտ է գալիս նաև ուրիշ մանրանկարներում, հատկապես այնպիսի տեսարաններում, ինչպիսիք են «Տյառնընդատաշը», «Ղազարոսի հարությունը», «Հաղորդությունը» և այլն: Ավագի «Քրիստոսի ծնունդը» («Օշին թագավորի Աստվածաշունչը») նույնպես իր ակունքներն ունի Թորոս Տարոնացու «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչի» համանուն մանրանկարում: Նույնը կարելի է ասել «Մուտք Երուսաղեմ» տեսարանի մասին («Օշին թագավորի Աստվածաշունչ», էջ 415բ—416ա), ուր գկատում ենք հագվադեպ երևույթ՝ ավանակը, որի վրա Քրիստոսն է նստած, պատկերված է իշուկի հետ, որոնք երկուսն էլ չափազանց բնական մեկնաբանություն ունեն: Այստեղ որոշակիորեն կարելի է ասել, որ Ավագը որպես նմուշ վերցրել է Թորոս Տարոնացու մանրանկարը 1323 թ. Ավետարանից, ուր առկա էր այս սակավ հանդիպող պատկերը: Բայց աշակերտի աշխատանքը ուսուցչի մանրանկարից տարբերվում է ուժեղ դինամիկայով: Ավագի մանրանկարում զգացվում է թափորի նպատակը վեր հանող շարժումը, որ այնքան ինքնատիպ շեշտված էր Մոմիկի «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարում («Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարան»):

Ավագի ստեղծագործական մոտեցումն ի հայտ է գալիս ոչ միայն ավետարանական շարքի պլոմետային տեսարանների պատկերագրության կամ կոմպոզիցիայի մեջ, այլև դեկորատիվ զարդարանքներում, որոնք, ճիշտ է, ավելի կապված են կիլիկյան մանրանկարների զարդերին, սակայն մասամբ պետք է բացատրվեն նաև այն բանով, որ գկարիչը քաջատեղյակ է եղել Գլաձորի վարպետների, առաջին հերթին՝ Թորոս Տարոնացու, աշխատանքներին: Համոզվելու

համար բաւական է նրա ձեռագրերի խորանները համեմատել Թորոս Տարոնացու համանման մանրանկարների հետ (Ավագի 1337 թ. Ավետարանի խորանները, էջ 5բ—6ա, 7բ—8ա, 9բ—10ա, նկ. 44, 45 և Թորոս Տարոնացու «Եսայի Նշեցու Ավետարանի» կամ 1317 թ. Աստվածաշնչի խորանները, նկ 26, 27 և այլն): Այստեղ կարելի է նկատել կոմպոզիցիայի և զարդանկարային մոտիվների ընդհանրություն (աղյուծների տեղադրությունը և այլն): Սակայն, չնայած դրան, Ավագի զարդանկարներում կան նաև սկզբունքորեն նոր հատկանիշներ: Այդ նորն արտահայտվում է, գլխավորապես, կատարման ոճի մեջ: Եթե Թորոս Տարոնացին ամբողջ աշխատանքն անում էր մանրացման եղանակով, ապա Ավագի մանրանկարները, ընդհակառակն, ավելի պարզ ու խստաշունչ են: Նույնը նկատվում է նաև երկու նկարիչների անվանաթերթերում ու տառերում: Օրինակ, «Օշին թագավորի Աստվածաշնչի» «Ե» գլխատառը (էջ 258բ), որ ստեղծվել է սազ նվագող Դավթի պատկերով, հավանաբար փոխառնված է Թորոս Տարոնացու «Եսայի Նշեցու Աստվածաշնչից», սակայն այստեղ էլ Ավագը ինքնուրույն մոտեցում է ցուցաբերել. նրա Դավիթը պատկերված է միայն թռչունի հետ, բացակայում է աղյուծի գլուխը:

Մյուս ընդհանուր հատկանիշը, որ Ավագին կապում է Գլաձորի նկարիչների հետ, ճարտարապետական ֆոնն է և սրա օգտագործումը մանրանկարներում: Ավագի գործերում ֆոնը ներդաշնակում է մարդկանց ֆիգուրներին, նրանց համամասնություններին, մի հատկանիշ, որ նկատվում է Թորոս Տարոնացու մանրանկարներում: Դրա վառ օրինակը կարող են լինել «Տյառնընդառաջը», «Հաղորդությունը» և այլն: Բայց Ավագի մանրանկարների ճարտարապետության մեջ միաժամանակ կան այնպիսի մոտիվներ ու տարրեր, որ հատուկ են բյուզանդական մանրանկարչությանն ու գոթիկային: Արևմտյան մոտիվների ներթափանցումը Ավագի, ինչպես և Թորոս Տարոնացու մանրանկարների մեջ արտահայտվում է «Քրիստոսի խաչելությունում» (մեկ գամով):

Գլաձորի դպրոցի մանրանկարչության գեղարվեստական ավանդներին մոտ լինելու հանգամանքը մատամբ արտահայտվում է նաև Ավագի անհատական ոճում: Նա կիրառում է լույս ու ստվերի գրեթե նույն սխեմանը, անցումնային տոների վրա հիմնված նույն գունանկարչական եղանակը, ինչ որ կիրառում էին Գլաձորի վարպետները: Միայն նրա մոդելավորումը ավելի է երանգավորում դեղնականաչ ըստվերներով: Ավագի մանրանկարները, որ արված են փոքր-ինչ լայն եղանակով, հաստոցային գունանկարի տպավորություն են թողնում: Պետք է ենթադրել, որ Ավագի ներկերը, մանավանդ «Օշին թագավորի Աստվածաշնչում», այնքան էլ լավորակ չեն եղել, քանի որ ժամանակի ընթացքում խամրել են և տեղ-տեղ գրեթե սևացել:

Ավագը, ինչպես ճիշտ բնութագրում է նրան Ռ. Գ. Դրամբյանը, մեծ վարպետ է և բազմակողմանի նկարիչ, ավելի, քան նրա ավագ ժամանակակից Թորոս Տարոնացին¹: Ինչպես տեսանք, նա շատ հատկանիշներով հարում է Մոսիկի արվեստին: Ավագը, Մոսիկի նման գեղանկարչական մեծ ձիրքի, հախտուն տեսպերամենտի տեր վարպետ է, պարզ ու վսեմ կերպարների վարպետ: Հավանաբար, Ավագը ոչ միայն մանրանկարներ է արել, այլև աշխատել է հաստոցային նկարչության և որմնանկարչության ասպարեզում: Վերջին հանգամանքն է ակնարկում նրա գույների տոնայնությունը: Թվում է՝ երբ հետազոտվեն աստանդական նկարչի ապրած տեղերի ճարտարապետական հուշարձանները, մեր միտքը կհաստատվի:

Ավագի, ինչպես և մանրանկարչության Գլաձորի ամբողջ դպրոցի արվեստը, քաղաքական ու տնտեսական անբարենպաստ պայմանների պատճառով, չծավալվեց իր ամբողջ մեծությամբ: Սակայն Եկարիչ Ավագը, ինչպես ճիշտ նկատում է Ա. Ն. Սվիրինը, «իր ստեղծագործությամբ կանգ-

¹ Տե՛ս Ք. Դրամբյան, *Армянская миниатюра и книжное искусство*, էջ 24:

նած էր ժամանակի առաջալոր արվեստի մակարդակի վրա»¹:

* * *

*

Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, շարունակելով բուն Հայաստանի արվեստի նկարչական ավանդները, իր զարգացման ընթացքում լայնորեն օգտագործել է նաև կիլիկյան մանրանկարչության ժառանգությունը: Գլաձորի մանրանկարչության ոճի կազմավորման մեջ մեծ դեր են խաղացել Կիլիկյան Հայաստանի ձեռագիր ֆուշարձանները: Դրանց շնորհիվ Գլաձորի դպրոցի նկարիչների կերպավորման հնարավորությունները շատ ավելի հարստացան: Գլաձորի մանրանկարչության վրա Կիլիկիայի ազդեցությունը արտահայտվել է ոչ միայն դեկորատիվ զարդարանքներում, այլև բուն ոճի առաքարեզում:

Պետք է նկատել նաև, որ Գլաձորի նկարիչների պրոֆեսիոնալ վարպետության կազմավորման մեջ մեծ դեր է խաղացել կիլիկյան մանրանկարների հեղինակների տեխնիկական բարձր վարպետությունը: Գլաձորի դպրոցի մանրանկարչությունը, ճիշտ է, չհասավ այն նրբագեղ ոճին, որ կիլիկյան դպրոցի մանրանկարչության բնորոշ հատկանիշն էր նրա ծաղկման շրջանում: Փոխարենը նրա մեջ առկա է այն մոնումենտալիզմը, որ անցյալում հատուկ էր բուն Հայաստանի մանրանկարչության արվեստին: Գլաձորի դպրոցն ասես կանգնած է հայ նկարչական արվեստի երկու ուղղությունների միջև: Գլաձորի մանրանկարներում կարելի է նկատել յուրահատուկ նախանջ Մեծ Հայքի նկարչական մաներայից՝ կիլիկյան մանրանկարչության ազդեցության ներքո: Բայց, միաժամանակ, Գլաձորը չէր հարում, լիապես, կիլիկյան մանրանկարների ոճին, այլ ձեռք էր բերել հատուկ, միայն իրեն բնորոշ հատկանիշներ:

Գլաձորի դպրոցի պատկերազարդ ձեռագրերում գերիշխող նշանակություն էր տրվում սյուժետային մանրանկար-

¹ А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, էջ 99:

ներին և ոչ թե օրնամենուսյին դեկորատիվ զարդարանքներին:

Գլաձորի նկարիչները քիչ ուշադրություն չէին նվիրում նաև մանրանկարների կոմպոզիցիայի հարցերին: Ծարտարապետական ֆոն ունեցող մանրանկարներում, հազվադեպ բացառությամբ, կարելի է ներդաշնակ կապ տեսնել մարդկային ֆիգուրների և ճարտարապետության միջև և տեսնել նաև վերջինիս կախումը այդ ֆիգուրներից: Գլաձորի վարպետների աշխատանքներում ճարտարապետությունը երկակի դեր է խաղում: Այն ոչ միայն մանրանկարի պատկերավորման մասն է, այլև ուշադրության կենտրոնում գտնվող մարդկային ֆիգուրների ֆոնը:

Պետք է նշել նաև Գլաձորի մանրանկարների դինամիկան: Կոմպոզիցիայի մեջ ներթափանցված շարժումը մեծ մասամբ համընկնում է տեսարանի կառուցվածքի հիմնական գծերին («Ղազարոսի հարությունը» Թորոս Տարոնացու «Եւայի Նչեցու Աստվածաշնչից»):

Գլաձորի դպրոցի նկարիչները մանրանկարը կառուցելիս օգտվում էին տարբեր դիտանկյուններից, կիրառում էին պլանայնությունը, որ տարածականության տպավորություն էր ստեղծում, սիստեմատիկորեն հավասարակշռում էին կոմպոզիցիայի առանձին մասերը: Բոլոր այս հնարանքները յուրօրինակ մոտեցում էին հեռանկարի պրոբլեմի լուծմանը: Պլանայնության, խորության շնորհիվ մանրանկարում մեծանում էր տեսարանի ծավալը, որոնցից մի քանիսը, ըստ երևվոյթի, կապված են միստերիաների հետ:

Գլաձորի դպրոցի նկարիչները միաժամանակ ստեղծագործական կշռադատված մոտեցում ունեին պատկերագրական նյութի ընտրությանն ու տեղաբաշխմանը: Գլաձորի մանրանկարների պատկերագրությունը սերտորեն կապված է մայրենի հողին, տեղական ավանդներին: Գլաձորի նկարիչները երբեմն օգտվում էին նաև բյուզանդական (որ ներթափանցում էր, գլխավորապես, Կիլիկյան Հայաստանի վրայով), ինչպես և սրևմտյան պատկերագրությունից (որ

ներթափանցում էր, գլխավորապես, տեղական կաթոլիկ քաղաքացիների միջոցով): Ընդ որում, Գլաձորի մանրանկարիչները այս կամ այն պատկերագրական սխեման մեկնաբանելիս միաժամանակ հենվում էին անձնական կենսավորձի, շրջապատող իրականության իրենց դիտարկումների, նաև այնպիսի աղբյուրների վրա, ինչպիսիք են շարականները, միջնադարյան հայ պոեզիան, բանահյուսությունը: Մեկնաբանում էին նաև եկեղեցական, երբեմն էլ գրականության մեջ տեղ գտած որոշ տեսարաններ ու դեմքեր:

Գլաձորի մանրանկարներում առկա է կապը ճարտարապետական և քանդակագործական հուշարձանների հետ: Այդ կապը, ողջ կենդանի շրջապատի հետ մեկտեղ, արտահայտվել է նաև մարդկային դեմքերի, շրջապատող առարկաների պատկերներում: Մարդկային շատ ֆիգուրների, ինչպես ավետարանիչներին, Քրիստոսին և ուրիշների, որոշակի կերպարանք է տրված, որ տարբեր է առանձին նկարիչների մոտ: Այստեղից էլ՝ Գլաձորի դպրոցի մանրանկարների ինքնատիպ ու բազմազան բնույթը:

Գլաձորի նկարչական դպրոցի արվեստի մեջ հատուկ տեղ է գրավում տիրամոր ու մանկան կերպարը: Այս կերպարի ստեղծման մեջ, անկասկած, հատկապես ուժեղ են արտահայտվել ժամանակի ողջ արվեստում գոյություն ունեցող աշխարհիկ տեղեկեցները: Դա նկատվում է ոչ միայն մարդկային ֆիգուրների պատկերման, այլև փետրավորների և ուրիշ կենդանիների հարուստ բազմազանության, ճարտարապետական ֆրազմենտների և այլ առարկաների առատության մեջ:

Գլաձորի մանրանկարների մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ դրանք ամբողջական են, թեև հաճախ կազմված են մի քանի իրար հավասարակշռող մասերից: Ընդ որում, մանրանկարներում պարզորոշ առանձնացված է դիտողական կամ կոմպոզիցիոն կենտրոնը, որի շնորհիվ դրանք հեշտ են ընկալվում: Այս առանձնահատկությունը հիմնված է ոչ միայն կոմպոզիցիոն հաջող լուծման կամ կատարման բավականին բարձր մակարդակի, այլև համե-

մատաքար ոչ մեծ գունային գամման հմտորեն օգտագործելու վրա: Ինչպես իրար, այնպես էլ ոսկու հետ գույների նուրբ գուգորդման շնորհիվ հաճելի և անհրաժեշտ էֆեկտ է ստացվում: Գլաձորի դպրոցի մանրանկարներում հանդիպում են գիտակցաբար թույլ տրված դեֆորմացիաներ, օրինակ՝ նրա գլխավոր հերոսի կերպարը առավել շեշտելու նպատակով արված մարդու մարմնի այս կամ այն մասի խոշորացումը:

Հոգեվիճակը, զգացմունքները, որ երբեմն ներթափանցված են դրամատիզմով և հուզում են գործող անձանց, հաղորդվում են մարմնի շարժումով, վիճակով, դեմքի արտահայտությամբ:

Իր ծաղկման շրջանում, որ ընդգրկում է XIV դարի առաջին քառորդը, մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը աչքի է ընկնում հարուստ գունանկարչությամբ, տիպաժների բազմազանությամբ, գունային ներդաշնակ գամմայով:

Եթե վաղ գլաձորյան մանրանկարներում պատկերները պլաստիկ են, ծավալային, հագուստների ծալքերը բնական են և այդ ամենն ունի լուսաստվերային մոդելավորում, ապա ուշ շրջանի աշխատանքները զուրկ են գեղանկարչական այս հատկանիշներից: Ինչպես ֆիգուրները, այնպես էլ մյուս առարկաները, չեն ընկնում բացառությամբ, հարթ կամ գրեթե հարթ մեկնաբանություն ունեն: Հագուստների չոր, միանման ծալքերը, որ երբեմն հասցված են զարդանկարի, այլևս չեն ընդգծում մարդկային մարմնի ծավալացությունը:

Այլևս չկա նաև մարդկանց կերպարների նախկին բազմազանությունը: Նրանք միօրինակ են, գրեթե տրաֆարետային:

Եթե Գլաձորի մանրանկարչությունը իր ծաղկման շրջանում աչքի էր ընկնում համեմատաբար պարզ երանգապնակի մեծ ներդաշնակությամբ, տոների փոխհարաբերության հմուտ օգտագործմամբ, ապա Գլաձորի դպրոցի հետագա աշխատանքների վառ ու խայտաբղետ տեսքը ընդգծում է լոկ որոշ գույների ավելորդությունը, որոնք ներմուծվել են՝ առանց հաշվի առնելու նրանց փոխհարաբերություն-

նը: Այսպիսով, Գլաձորի դպրոցի գոյության վերջին շրջանը խոսում է սկսված անկման մասին, որ պայմանավորված էր երկրի, մասնավորապես՝ Վալոց ձորի, քաղաքական-տնտեսական ընդհանուր վիճակով:

Համալսարանը Գլաձորից Տաթև փոխադրվելուց հետո մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը դադարեց գոյություն ունենալուց: Սակայն Գլաձորի մանրանկարները շարունակեցին իրենց դերը խաղալ հայ մանրանկարչության արվեստի հետագա ճակատագրում: Դրանք, ինչպես տեսանք, փոքր նշանակություն չունեին XIV—XV դարերի հայ նկարիչների ստեղծագործության համար: Բայց պետք է նկատել, որ եթե Գլաձորի մանրանկարչությունը միանգամայն որոշակի դրական նշանակություն ստացավ մի շարք նկարիչների, հատկապես Ավագի համար, ապա ուրիշ մանրանկարիչների համար երկար տարիներ այն սուկ մեռյալ կրկնողության նմուշ եղավ:

Գլաձորի փառաբանված վարպետների մանրանկարների ընդօրինակումները, Ա. Ն. Սվիրինի խոսքերով սասած, «պահպանելով նկատելի արտաքին նմանությունը բնօրինակների հետ, կորցրին գլխավորը՝ համամասնության զգացումը, գեղարվեստական չափի զգացումն ու վարպետությունը, որ փոխարինվեց արհեստավորական խղճով կրկնօրինակման»¹: Վերջին հանգամանքը, ի դեպ, ամենևին չի նվազեցնում գեղարվեստական-կուլտուրական այն մեծ արժեքը, որ ունի մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը հայ արվեստի պատմության մեջ:

Գլաձորի, որպես միանգամայն բեղմնավոր ու արդյունավետ գեղարվեստական կենտրոնի գոյությունը շատ մեծ նշանակություն ուներ հայ ժողովրդի կյանքի առավել ող-

¹ А. Н. Свирин, Миниатюра дрезней Армении. էջ 81, թեև այս մեջբերումով հեղինակը բնութագրում է կիլիկյան մանրանկարչության հետագա ճակատագիրը XIV դարից հետո, այնուամենայնիվ հնարավոր ենք հիմարում վերագրել այն նաև Գլաձորի դպրոցի հետևորդներին:

քերգական տարիներին, երբ մի կողմից դաժան թշնամին՝ մոնղոլները ժողովրդին սպառնում էին ֆիզիկական բնաջնջումով, իսկ մյուս կողմից նենգ թշնամին՝ կաթոլիկությունը ձգտում էր հոգեպես ստրկացնել նրան: Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը ոչ միայն պահպանեց հայ ժողովրդի գեղարվեստական ժառանգությունը, այլև, զարգացնելով արդեն հաստատված ավանդները, հայ մշակույթի ազգային զանձարանը հարստացրեց վրձնի այնպիսի վարպետների ստեղծագործություններով, ինչպիսիք են Մոմիկն ու Թորոս Տարոնացին: Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի շնորհիվ կազմավորվեց մի այնպիսի վարպետ նկարչի ստեղծագործությունը, ինչպիսին Ավագն է:

Մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, շարունակելով հայ մատենական նկարչության արվեստի դարավոր տրադիցիաները, զգալիորեն առաջ մղեց դրանք, ստեղծելով բուն Հայաստանի մանրանկարչության զարգացման փուլերից մեկը:

Այսպիսով, մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցի դերը եղել է օտար նվաճողների կողմից հայ ժողովրդի սահմիլացիայի և հոգեկան ստրկացման դեմ պայքարի միջոցներից մեկը: Այդ գործունեությունը դուրս է գալիս Սյունիքի սահմաններից և անվիճելիորեն դառնում համահայկական երեվույթ:

РЕЗЮМЕ

В настоящей работе делается попытка исследовать одну из самых значительных художественных школ Армении конца XIII и первой половины XIV вв.—Гладзорскую школу миниатюры.

Гладзорская школа в числе других стала преемницей вековых традиций армянской миниатюры. В работах художников этой школы искусство украшения рукописей продолжало развивать традиции и получило новую, оригинальную форму. История Гладзорской школы—один из важных этапов в развитии армянской миниатюры.

В работе выявляются своеобразные черты Гладзорской школы миниатюры, определяется ее место и значение в истории художественной культуры Армении, выясняются ее связи с другими школами. Ввиду того, что далеко не весь имеющийся материал по миниатюре этой школы был изучен, настоящая работа, по существу, является первой попыткой систематизации этого материала, его описания и анализа.

В настоящей работе нами в основном использован рукописный фонд «Матенадарана» (Научно-исследовательского института древних рукописей им. Месропа Маштоца при Совете Министров Армянской ССР), а также рукописи, хранящиеся в Венеции, Вене, Париже, Иерусалиме и других городах.

Систематизирована гладзорская группа памятников, выявлены новые иконографические данные, определен стиль каждого художника.

После краткого обзора истории Армении XIII—XIV вв., в частности Сюнийской области, в монографии подробно исследуется история возникновения и деятельности Гладзорского университета. Если история Гладзорского университета стала более или менее известна благодаря трудам Г. Овсепяна и Л. С. Хачикяна, то местонахождение этого культурного очага оставалось невыясненным. В работе устанавливается точное местонахождение Гладзорского университета. Это высшее учебное заведение—«славные вторые Афины», как его называли современники, было основано Нерсесом Мшеци при монастыре Танат в Вайоц-дзоре (Сюник). Иначе говоря, Гладзор и Танат—наименование одного и того же монастыря, известного и под названиями Ах-берцванк, Караванк.

В работе исследована деятельность основателя Гладзорского университета Нерсеса Мшеци и второго его руководителя— Есаи Нчеци, которая была тесно связана с борьбой против католической экспансии. Эта борьба имела немаловажное значение в деле сохранения независимости и самостоятельности армянской культуры. Историческая необходимость сохранения и дальнейшего развития самобытной культуры армянского народа и обусловила деятельность Гладзорского университета.

В монографии говорится о возникновении при Гладзорском университете одноименной художественной школы миниатюры.

Дошедшие до нас рукописи с украшениями конца XIII в. не дают основания утверждать, что Танат-Гладзорский монастырь уже тогда был особой школой миниатюры. Но он мог положить начало школе, так как в нем работали такие художники, как Ованнес, Матеос и др. А в начале XIV в., при владыке Есаи Нчеци, Гладзорский университет славился именами таких художников, как Момик, Погос, Торос Таронаци и др.

В работах мастеров старшего поколения ярко выражен их армянский характер и отсутствует визан-

тийское влияние. Мастера кисти обращаются к памятникам прошлых веков, к традициям, прошедшим через всю предшествующую историю армянской миниатюры. Творчество переселившихся в Гладзор из Киликийской Армении художников, так же как и иллюстрированные рукописи, вывезенные из Киликии в Армению, повлияли на вкусы и мастерство художников Гладзора. В становлении Гладзорской школы миниатюры не менее значительна роль художественных центров коренной Армении и, в первую очередь, соседних с Сюником областей. Наряду с некоторым влиянием византийской живописи (в основном через киликийскую миниатюру), в армянскую миниатюру XIV в. начинают просачиваться и западные мотивы. Проводником последних могли быть многочисленные армянские монастыри в Италии; влияние это просачивалось и через завезенные в Киликию крестоносцами готические рукописи и рукописную литературу униатов—католических проповедников, особенно усердно действовавших в этот период в Восточной Армении, в частности в Сюнике. Но влияние западной миниатюры не могло нарушить основных тенденций и мотивов армянской миниатюры.

Художник Ованнес принадлежит к группе мастеров старшего поколения. Написанные и украшенные им две рукописи—1284 г. (Нов. Джуга, № 34/35) и 1286 г. (Матенадаран, № 5135) говорят о том, что миниатюра в начальный период отличалась строгой простотой. Ей не было свойственно употребление большого числа красок, применение золота и т. д.

Другим представителем старшего поколения является художник Матеос, с именем которого связан ряд памятников: хачкары (крест-камень), церкви и оригинальное евангелие. Период его деятельности—последняя четверть XIII в.

Иллюстрированное Матеосом Евангелие 1292 г. (Матенадаран, № 6292) представляет не только значительную ценность с художественной точки зрения, но и весьма большой интерес своеобразной иконографией евангелистов. Рукопись 1292 г. говорит о том, что ее художник обладал достаточно верным рисунком и большим умением передачи формы. Искусство Матеоса

не прошло бесследно для последующих мастеров Гладзорской школы миниатюры.

Следующим мастером Гладзорской школы миниатюры является разносторонний художник—каллиграф, живописец, скульптор, архитектор—вардпет¹ Момик, творчество которого не было оценено и исследовано в специальной искусствоведческой литературе.

Многогранное творчество Момика представляет большой интерес не только для истории Гладзорской школы миниатюры, но и для истории средневековой армянской книжной живописи вообще. Впервые имя Момика как миниатюриста встречается в рукописи—сборнике 1283—1284 гг., написанном по заказу вардапета Нерсеса Мшечи—основателя Гладзорского университета. В 1283 г. Момиком в Киликии была исполнена рукопись—Евангелие для царицы Керан. В дальнейшем творческая деятельность художника протекала в пределах Вайоц-дзора, где он долгие годы работал в Танат-Гладзоре, Нораванке, Арпа и других местах и создал ряд высокохудожественных рукописных, архитектурных и скульптурных памятников, а также прекрасные хачкары.

Деятельность художника Момика охватывает период с 1283 по 1339 г. Несомненно, за эти годы им было выполнено большое число миниатюр, однако до нас дошли только четыре рукописи, украшенные им: сборник 1283—1284 гг. (Вена), Евангелия 1283, 1292 и 1302 гг. (Матенадаран, № 6764, 2848, 6792). Евангелие 1283 г.—не подписанное.

В работе рассматриваются миниатюры евангелий 1292 и 1302 гг., сравнительный анализ которых дает возможность отнести упомянутое Евангелие 1283 г. к работам Момика.

Художник Момик, благодаря своему Евангелию 1292 г., примыкает к мастерам старшего поколения не только по времени изготовления этой рукописи, но и по стилистическому решению миниатюр.

¹ «Вардпет»—от слова «вардапет», которое в XIII—XIV вв. означало «мастер» или «архитектор», «зодчий».

Сравнивая работы Момика и Матеоса, можно сказать, что у них, несмотря на самобытность каждого из этих художников, очень много общего. Обоих мастеров объединяет единство иконографических истоков, монументальность форм, живописность приемов и лаконичность красочной гаммы. Как Матеос, так и Момик подкупают зрителя главным образом простотой своих художественных средств. И все-таки художник Момик в этот период по сравнению с Матеосом сделал шаг вперед в разнообразии форм, орнаментике, он обогатил маргинальные украшения, а также достиг большей чистоты и благозвучия красок и стал применять золото.

Следующее по времени произведение художника Момика—Евангелие 1302 г., или, как мы его называем по имени заказчика—известного историографа, «Евангелие Степаноса Орбеляна»—очень ценная в художественном отношении рукопись. Эта рукопись представляет собой весьма оригинальное и, быть может, уникальное явление в истории рукописных евангелий. Художник Момик при иллюстрировании отступил от ее канонического чередования—Евангелие от Иоанна предшествует Евангелию от Матфея.

Анализ манеры письма и стилистическое сравнение украшений, главным образом лицевых миниатюр 1292 и 1302 гг., приводят к убеждению, что автором вышеупомянутого неподписанного Евангелия 1283 г. являлся тот же художник Момик.

Яркие черты художественной индивидуальности мастера Момика проявляются особенно в воспроизведении человеческих фигур. Большое внимание уделяется им тематическим миниатюрам, меньше—орнаментальным и другим видам украшений, что особенно заметно в «Евангелии Степаноса Орбеляна». Мастерство Момика сказывается в передаче изображения живописного образа, в новых композиционных и пространственных решениях и своеобразной цветовой гамме. Его творчество свидетельствует о дальнейшем развитии миниатюры. Искусство Момика отличается выразительностью. В его миниатюрах есть интерес и к передаче формы, и к цвету. Человеческие образы полны драматизма и душевной глубины («Оплакивание», «Омовение ног», «Вознесение»

и др. из «Евангелия Степаноса Орбеляна», евангелисты рукописей 1283 и 1292 гг.). Архитектурные сооружения воспроизводятся не как фантастические нагромождения зданий, они близки к реальным, причем приблизительно учитывается и их масштаб, их отношение к человеческим фигурам. Глубина и перспектива в известной мере отразились в таких сценах, как «Оплакивание» или «Воскресение». Основным источником для художника Момика являлась традиционная иконография. Но он ее трактовал по-своему; он сообщал ей, иногда на основе «Шаракана»¹, новое содержание.

Момик в ряде миниатюр в «Евангелии Степаноса Орбеляна» исходил из мотивов сцен церковного обряда («Оплакивание», «Воскресение» и др.). Эти миниатюры интересны и для изучения истории армянских средневековых церковно-драматических мистерий.

Можно предположить, что Момик занимался и росписями. На эту мысль наводит сам характер произведений этого разносторонне одаренного мастера.

Следующим по времени мастером Гладзорской школы миниатюры был Погос Акнерци или Киликеци. От Погоса сохранились и дошли до нас одно Евангелие 1313 г. и фрагмент Евангелия 1314 г. (Матенадаран, № 7842, 9150).

Если Погос по решению орнаментальных украшений и отчасти по композиции миниатюр примыкает к киликийским мастерам, то по стилю своих работ и главным листам он напоминает художника Момика.

В Евангелии 1313 г. имеется несколько так называемых «лубочных изображений» на полях. Эти рисунки, пририсованные неизвестной и неграмотной рукой, тем не менее довольно впечатляющи. Среди них наиболее интересны изображения фигуры знатного человека, бога-отца с Иисусом-младенцем на руках, пастуха, играющего на свирели и др.

Особый интерес для истории Гладзорской школы миниатюры представляет Евангелие 1309 г. (Матенадаран, № 3393) Неизвестного художника. Евангелие это представляет особый интерес в том смысле, что ми-

¹ «Шаракан» — богослужебные каноны и песни армянской церкви.

миниатюрист, примыкая к школе художественных рукописей Момика, был как бы посредником, связующим звеном между Момиком и другим выдающимся представителем Гладзорской школы—Торосом Таронаци.

В работе прослежены иконографическая общность многих мотивов и композиционно-живописное сходство между Момиком и автором рукописи 1309 г. Однако стилистические черты значительно отличают этого неизвестного мастера от Момика. Характерна живописность и сочность орнаментики его заглавных листов, оригинальность исполнения, иногда не собственного замысла.

Торос Таронаци, или, как его иногда называли, Мшеци, крупнейший представитель Гладзорской школы миниатюры первой половины XIV в.

Первой известной нам рукописью, иллюстрированной художником Торосом, было «Евангелие Есаи Нчеци» 1307 г. (Венеция, № 1917). В последний раз имя Тороса Таронаци упоминается в написанной им рукописи—сборнике 1346 г. Сколько было оформлено и написано рукописей Торосом Таронаци вообще—трудно сказать. Из числа рукописей, принадлежащих его перу или кисти, нам известны 19, создание которых укладывается, если не считать последней рукописи, между 1307 и 1332 гг. Почти все они были исполнены в Гладзоре. Обстоятельно описано и исследовано лишь Евангелие 1307 г. С. Тер-Нерсисян.

Изучая миниатюры Тороса Таронаци, мы сталкиваемся с творчеством одного из наиболее выдающихся представителей Гладзорской художественной школы, со славой, активностью и плодотворной деятельностью которого не может соперничать ни один художник Великой Армении. По сравнению с рядом гладзорских мастеров, Торос Таронаци — «великий миниатюрист Гладзора» — работал в более благоприятных условиях.

Особое значение для исследования творчества художника имеет украшенная им «Библия Есаи Нчеци» 1318 г. (Матенадаран, № 206), которая, по свидетельству Гарегина Овсепяна, «как по красоте письма, так и по богатству миниатюр, заглавных букв является одним из шедевров рукописной культуры XIV века и Гладзорской школы».

Миниатюры Тороса Таронаци хорошо и легко воспринимаются, главным образом, благодаря его большому мастерству и тонкому вкусу в подборе и использовании красочной гаммы (в основном—синяя, красная, лиловая, охра и золото). Несмотря на сравнительную ограниченность числа красок, миниатюры Тороса Таронаци, благодаря умелому их применению и сочетанию с золотом, оставляют весьма богатое, эффектное впечатление. Легкому восприятию миниатюр Тороса Таронаци во многом способствует и их композиция. Его сюжетные миниатюры, как и у его предшественника Момика, задуманы ясно. Ясность, как черта творчества Тороса Таронаци, выступающая особенно наглядно в его ранних произведениях, достигается числом действующих лиц и размещением их в окружающей обстановке. Это проявляется и в тех случаях, когда изображается большое число лиц. Его построения выглядят вполне целостными и законченными. Торос Таронаци, как и художник Момик, методом частичного срезания крайних фигур рамочным обрамлением миниатюры даже в тех случаях, где действующих лиц немного, достигает определенной глубины и пространственности.

В сюжетных миниатюрах из цикла евангельских событий Торос Таронаци опирался, главным образом, на традицию искусства книжной живописи коренной Армении. Однако следует отметить, что если композиция фигурных изображений—евангелистов и евангельских сцен ранних работ художника—всецело связана с традициями миниатюр Великой Армении, то среди миниатюр поздних его работ встречаются и такие, которые напоминают образцы, получившие развитие в Киликийской Армении. Миниатюры Тороса Таронаци говорят о том, что художник был хорошо знаком с барельефами, орнаментами и архитектурными сооружениями Сюника. Особенно характерным для творчества Тороса Таронаци является гористый пейзаж—он состоит из вытянутых вверх как бы извивающихся скал, соединенных в большие группы. Все вместе является стилизацией базальтовых столбов и имеет большое значение в построении сюжетных миниатюр.

В миниатюрах Тороса Таронаци, как ранних, так и поздних, замечается некоторая глубина, плановость и это в особенности там, где часть или вся композиция навеяна сценами из действительности. В некоторых миниатюрах художником даны две точки зрения: одна — для изображения человеческих фигур, другая — для предметов («Евхаристия», «Сретение» из Евангелия 1323 г. и др.).

Торос Таронаци при работе над одной и той же темой в вопросах композиции проявлял всякий раз новый подход и давал ей новое решение.

Миниатюры Тороса Таронаци отмечены индивидуальным стилем. Его ранние миниатюры выделяются сочностью, живописностью, а поздние, в частности из Евангелия 1323 г., сухостью. Но с ослаблением живописности в миниатюрах Тороса Таронаци наблюдается подъем мастерства в рисунке. Однако в период его работы над Евангелием 1323 г. начинают выступать те признаки снижения мастерства, которые сказывались еще в «Библии Есан Нчеци» 1318 г. Снижение уровня искусства Тороса Таронаци было вызвано неправильным методом работы. Обилие рукописей, иллюстрированных Торосом Таронаци за сравнительно короткое время, говорит не только о плодovitости художника, но и указывает на то, что он не обходился без помощников, что подтверждается иштатакаранами его рукописей. Упадок мастерства Тороса Таронаци отражен и в цветовой структуре миниатюр, где неуместное введение цветов, притом почти без гармоничного их согласования, обедняет, упрощает миниатюры.

Национальное своеобразие лучших миниатюр Тороса Таронаци, выраженное армянскими типами действующих лиц, в целом очень живо выраженных, архитектурой и орнаментом, получило широкий резонанс в армянской миниатюре того времени и много позже.

В лице Тороса Таронаци Армения имела весьма разностороннего художника, большого мастера.

* * *

Вследствие политического и хозяйственного упадка страны, Гладзорский университет был перенесен в Та-

тевский монастырь. Татевская высшая школа стала не только преемницей Гладзорского университета, но и продолжательницей его художественных живописных традиций. От Татевского монастыря до нас дошло, к сожалению, совершенно ничтожное количество иллюстрированных рукописей. Поэтому наше суждение о художественных традициях Гладзора в миниатюрах Татевской школы основывается, главным образом, на иллюстрированных рукописях Григора Татеваци—известного ученого-философа, главы Татевского университета, а также на миниатюрах другого Григора, тоже из Татева.

В высокохудожественных миниатюрах евангелий 1297—1357 гг. и конца XIV—начала XV в. (Матенадаран, № 7482, 6305) обоих Григоров содержатся черты, свойственные искусству Гладзорской школы. Общность искусства миниатюр обеих школ, наряду с некоторыми мотивами и деталями украшений, прослеживается, прежде всего, в гармоничности цветового строя.

На татевских миниатюрах особенно сказывается воздействие неизвестного гладзорского мастера Евангелия 1309 г. Это воздействие сказывается в изображении евангелистов Григора Татеваци, где сходна не только композиция и многие детали, но и цветовая гамма. Однако татевские художники эту особенность миниатюр гладзорских мастеров развили дальше и, благодаря большой контрастности подобранных ими красок, их иллюстрации приобрели более красочный, декоративный вид, составляющий сущность монументальных миниатюр Татевской художественной школы.

Традиции миниатюр Гладзорской школы распространились и за пределы Сюника. Отдельные армянские мастера испытывали воздействие гладзорских миниатюр. При этом следует заметить, что если некоторые миниатюристы проявляли самостоятельный подход к наследию Гладзора (например, художники Татевской школы), то были и такие, которые просто подражали миниатюрам гладзорских мастеров.

Среди художников, органически усвоивших художественные принципы миниатюр Гладзорской школы и вместе с тем сохранивших свою индивидуальность,

выделяется художник Аваг. Он учился у Есаи Нчеци в Гладзорском университете, жил и творил не только в Сюнике, но и в Крыму, Иране, Киликии и других местах.

Художник Аваг усвоил и развил традиции гладзорских художников, в основном Момика и Тороса Таронаци, и создал совершенно оригинальные, новые по своему качеству произведения.

Из числа рукописей, иллюстрированных Авагом, в искусствоведческой литературе известны лишь три. Однако этот список нами дополняется еще четырьмя рукописями, миниатюры которых также принадлежат руке Авага. Дошедшие до нас рукописи Авага характеризуют его творчество на протяжении почти тридцати лет.

Печальные сцены, скорбные переживания действующих лиц составляют у Авага лейтмотив всего цикла истории страдающего Христа. В этом отношении можно сравнить творчество Авага с творчеством итальянского мастера второй половины XIII в. Дуччо, у которого страдания Христа также были в центре содержания произведений. У обоих художников в цикле евангельских легенд, оттеснивших на второй план орнамент и другие декоративные украшения, преобладающее значение имеет драматическое начало. У Авага драматические переживания изображаемых героев отразились на выразительных по трактовке лицах и движениях, составляя одно из отличительных свойств творчества этого художника в целом.

В изображении человека Аваг стремился к объемности, подчеркивал силу и крепость сложения. Фигуры с широкими плечами, правильными пропорциями и постановкой знаменуют собой шаг вперед в утверждении объективности и материальности.

Аваг—мастер высокого художественного дарования, большого темперамента, мастер простых и величавых образов.

Искусство Авага, в силу неблагоприятных политических и экономических условий, не смогло развернуться во всей широте.

Гладзорская школа миниатюры, продолжая художественные традиции искусства коренной Армении, широко использовала в своем развитии наследие киликийской живописи. Миниатюра Гладзорской школы не приобрела тот собственно книжный, утонченно-изящный стиль, который является отличительной чертой киликийских миниатюр в эпоху ее расцвета, но в них не было и черт монументализма, которые были присущи в прошлом искусству миниатюры коренной Армении. Гладзорская миниатюра как бы стоит между двумя направлениями в искусстве армянской книжной живописи.

В художественных рукописях Гладзорской школы главенствующее значение придавалось лицевым, сюжетным миниатюрам, а не орнаментально-декоративным украшениям. Немало внимания уделялось гладзорскими художниками и вопросам композиции миниатюр. В миниатюрах, имеющих архитектурный фон, можно установить, за редким исключением, гармоничную связь человеческой фигуры с архитектурой и ее зависимость от первой. Следует указать также на динамику гладзорских миниатюр. Движение, пронизывающее композицию, в большинстве случаев совпадает с основными линиями построения сцены.

Художники Гладзорской школы в построении миниатюр использовали различные точки зрения, применяли плановость, дающую впечатление пространства, симметрично уравнивали отдельные части композиции. Плановость, глубина увеличивали самый разворот сцены в миниатюрах, некоторые из которых связаны с мистерирами.

Художники Гладзорской школы также творчески подбирали и распределяли иконографический материал. Иконография гладзорских миниатюр тесно связана с родной почвой, местными традициями. Художниками Гладзора иногда использовалась и византийская, а также западная иконография. При этом гладзорские миниатюристы в трактовке той или иной иконографической схемы опирались и на свой жизненный опыт, личные

наблюдения над окружающей действительностью и на описания таких источников, как «Шаракан», средневековая армянская поэзия, фольклор. Имело место также толкование некоторых сцен и лиц, изложенное в церковной литературе, а иногда, возможно, и свое собственное. В гладзорских миниатюрах проявилась связь с архитектурными и скульптурными памятниками. Особое место в искусстве Гладзорской школы миниатюры нашел образ богородицы с младенцем, отражающий отношение к ребенку, семье и проч.

Другая особенность гладзорских миниатюр заключается в том, что они выглядят цельными, хотя нередко и состоят из нескольких уравнивающих друг друга частей. При этом в миниатюрах ясно выделен зрительный или композиционный центр, поэтому они легко воспринимаются. Это свойство основывается не только на удачном композиционном решении или достаточно высоком уровне их исполнения, но и на умелом использовании сравнительно небольшой красочной гаммы. В миниатюрах Гладзорской школы встречаются сознательно допущенные неточности, например, преувеличение той или иной части человеческого тела с целью большего акцентирования образа главного действующего лица. Душевное состояние, чувства, иногда проникнутые драматизмом, волнующие действующих лиц, художник передает движением, положением тела, выражением лица.

В период своего расцвета Гладзорская школа миниатюры отличалась высокой живописностью, разнообразием типажа, гармонией красочной гаммы. Позднее исчезло это разнообразие человеческих образов. Они становятся почти трафаретными. В поздних работах Гладзорской школы яркость, пестрота миниатюр лишь подчеркивает неуместность введения некоторых цветов без учета их взаимодействия. Таким образом, последний период существования Гладзорской школы миниатюры говорит о начавшемся упадке, связанном с общим политико-экономическим состоянием страны, в особенности Вайоц-дзора.

После перенесения университета из Гладзора в Татев Гладзорская школа миниатюры прекратила свое

существование. Однако гладзорские миниатюры продолжали играть определенную роль в дальнейшей судьбе искусства армянской миниатюры.

Существование Гладзора как художественного центра с весьма плодотворной продукцией в наиболее трагические годы жизни армянского народа, когда, с одной стороны, монголы угрожали народу физическим истреблением, а с другой—католицизм пытался духовно поработить народ, имело очень большое значение. Гладзорская школа миниатюры не только сохранила художественное наследие армянского народа, но, продолжая развивать уже сложившиеся традиции, обогатила национальную сокровищницу армянской культуры творениями таких мастеров кисти, как Момик, неизвестный автор Евангелия 1309 г., Торос Таронаци и др. Гладзорская школа миниатюры обусловила творчество и такого художника, как Аваг.

Таким образом, Гладзорская школа миниатюры сыграла прогрессивную историческую роль в сохранении, развитии и утверждении национального своеобразия армянской книжной живописи. Деятельность этой школы выходит далеко за пределы Сюника и определяет ее всеармянское значение.

SUMMARY*

The present investigation is an attempt at an exploratory examination of one of the most significant painting schools of Armenia during the close of the 13th and the first half of the 14th centuries—the miniature school in Gladzor.

The Gladzor school was one of the inheritors of age-old traditions in illumination. The painters of the school kept on developing the achievements in miniatures which assumed a new quality, original in form. The history of the Gladzor school marks an important stage in the evolution of Armenian miniature.

This edition highlights the peculiar features of the Gladzor school of miniature, determines its place and significance in the history of Armenian painting and reveals its affinity to other schools. The present work is the first endeavour at systematizing the material at hand, at describing and analysing it, since no all-embracing investigation of the miniatures of this school has so far been made.

By and large, our volume surveys the manuscript stock of the Matenadaran (the Mesrop Mashtots research centre of ancient manuscripts, under the Council of Mi-

* Translated into English by P. Mesrobian.

nisters of the Armenian SSR), in addition to manuscripts available in Venice, Vienna, Paris, Jerusalem and other cities.

The edition arranges methodically the records of Gladzor, reveals new iconographic evidence and outlines the style of every artist.

* * *

The monograph opens with a glimpse of the history of Armenia, special emphasis being laid on the province of Syunik (13th—14th centuries). The chapter is followed by a detailed account of the history of the rise and growth of the Gladzor University. The writings of G. Hovsepian and L. S. Khachikian shaped the contours of the history of the University, yet the location of this centre of culture remained uncertain. This edition specifies the exact locus of the Gladzor University. It is an institution of higher learning — „the glorious second Athens“, as it was phrased by the contemporaries — founded by Nerses Meshetsi under the auspices of the Tanat monastery in Vayots-Dzor (the province of Syunik). In other words, Gladzor and Tanat are the two names given to one and the same university known as Akhberts Vank or Karavank.

The volume dwells on the undertakings of the founder of the Gladzor University, Nerses Meshetsi, and its second chancellor-Yessayi Noushetsi, their activities being levelled against catholic expansion. This struggle was not insignificant in preserving the self-dependence and originality of Armenian culture. The maintenance and promotion of the original Armenian culture has been a historical sine qua non. It is in these terms that the activities of the Gladzor University should be estimated.

The monograph makes reference to the school of miniatures under the Gladzor University.

* * *

The manuscripts that have reached us, together with 13th century illuminations, are not sufficient proof to regard the monastery of Tanat-Gladzor as a special school of miniatures at the time. But the establishment could lay the foundation stone of such a school, as the artists engaged there—Hovhannes, Mateos, etc.—were noted for their artistic skill as illuminators; while at the onset of the 14th century, under the archimandrite Yessayi Nechetsi, the Gladzor University became far-famed for its artists: Momik, Poghos, Toros Toronatsi and others.

The miniatures of the senior generation are Armenian in essence, and no Byzantine influence is traceable. The masters of the brush turn to the vestiges of past centuries, to traditions that have persisted through the entire history of Armenian miniature. The mastership of artists, who had settled from Cilician Armenia to Gladzor, as well as the illuminated manuscripts taken from Cilicia to Armenia, had an impact on the aesthetic and artistic merits of the painters of Gladzor. The centres of art of Armenia proper and primarily those in the neighbouring Syunik province have also been very significant in raising the Gladzor school of miniatures to prominence. Apart from some influence of Byzantine painting (through Cilician miniatures, par excellence) western motifs also begin to make their way into the Armenian miniature of the 14th century. The numerous Armenian monasteries in Italy could have been the media through which western art could make itself felt. Another source of influence is to be sought in the Gothic manuscripts of the crusaders.

and handwritten literature of the Uniats—Catholic preachers who were active at the time in Eastern Armenia, especially in Syunik—brought to Cilicia. Yet the impact of western miniature could not affect the basic trends and motifs of Armenian miniature.

The painter Hovhannes represents the senior generation of artists. The two manuscripts he has illuminated—1284 (New Julfa No 34/35) and 1286 (Matenadaran No. 5135) betoken the austere simplicity of miniatures in the initial period. They do not excel in the profuse usage of colours or the application of gold.

Another representative of the same generation is the painter Matevos, who is the author of „khachkars“ (stone slabs embossed with crosses), a church and a singular Gospel. He painted during the last quarter of the 13th century.

The Gospel (1292) limned by Matevos (Matenadaran No. 6292) is of considerable value not only from the artistic point of view, but it is also significant for the original iconography of the evangelists. The 1292 manuscript shows the great mastership of the artist and his wonderful ability to convey forms. Matevos's art was bound to have an effect on the succeeding artists of the Gladzor school of miniature.

The next figure of the Gladzor school of miniature is the versatile artist-caligrapher, painter, sculptor and architect—vardpet* Momik whose art has not been made the object of critical examination in literature on art.

The ambidextrous Momik is of great interest not only to the history of the Gladzor school of miniature but also to the history of mediaeval Armenian book painting in general. Momik's name as a miniaturist is first met

* „Vardpet“ from the word „vardapet“ which in the 13th—14th centuries meant „master“ or „architect“.

with in the manuscript collection of 1283—1284, ordered by the archimandrite Nerses Moushetsi, the founder of the Gladzor University. In 1283 Momik executed the miniature in Cilicia—the Gospel for queen Keran. Subsequently the artist worked in Vayots-Dzor where he pegged away for many years in Tanat-Gladzor, Noravank, Arpa and other places and produced a number of high-quality manuscriptal, architectural and sculptural specimens, aside from wonderful „khachkars“.

Artist Momik's activities encompass the period 1283—1339. No doubt, he did a great number of miniatures over that period, yet only four of them have reached us: a collection (1283—84, Vienna), Gospels (1283, 1292 and 1302 Matenadaran Nos. 6764, 2848, 6792) and a Gospel of 1283, unsigned.

Our volume treats of the miniatures of the Gospels of 1292 and 1302, a comparative analysis of which enables us to ascribe the afore-named Gospel of 1283 to Momik's brush. And it is this Gospel that places the artist with the masters of the senior generation not only in respect of time but also stylistic interpretation of the miniatures. If we come to compare the illuminations of Momik and Mateos, we shall find much in common, despite the distinguishing marks of either painter. The common trait in both is the uniformity of iconographic sources, monumentality of form, vividness of style and restraint of the colour range. The simplicity of artistic means is evident both in Mateos's and Momik's paintings. Nevertheless, Momik's diversity of form and ornamentation marks one step forward when compared with Mateos's art. Momik enriches marginal embellishments and also attains a greater degree of purity and euphony of colours as he turns to the use of gold.

Next on the chronological list of Momik's paintings

comes the Gospel of 1302 or, as we call it by the name of the orderer, the well-known historiographer, „The Gospel of Stepanos Orbelian“—a most valuable manuscript from the artistic standpoint. This is quite an original and even unique specimen in the history of hand-written Gospels. Illuminating it the artist Momik has departed from the canonical order by placing Johan's Gospel before that of Matthews.

An analysis of the manner in which the manuscript was written coupled with a stylistic comparison of the ornaments and, foremost of all, of the frontal miniatures of 1292 and 1309, lead one to the conviction that the author of the above-mentioned unsigned Gospel of 1283 was the artist Momik.

The artistic individuality of the painter Momik is particularly apparent in human figures. He is more concerned with thematic miniatures and to a lesser degree with ornamental and other decorative styles which tenor is particularly manifest in „The Gospel of Stepanos Orbelian“. Momik's accomplishment is unmistakably evident in the pictorial genre, in new compositional and spatial interpretations with an original gamut of colours. His art evidences the evolution of miniature painting. Momik's art is distinctly expressive. His miniatures are interesting in line and colour. Human figures are full of dramatism and spiritual expression („Bemoaning“, „Ablution“, „Ascension“ and others from „The Gospel of Stepanos Orbelian“, the evangelists of the handwritings of 1283 and 1292). Architectural structures are reproduced not in the form of fantastic cogglomeration but they are true to fact, with an approximate consideration of their scale and proportion to the human figures. Intensity and perspective are to a certain extent reflected in such scenes as the „Bemoaning“ or the „Ascension“. Traditional iconography

is the principal source on which the painter Momik draws. But he interprets it on his own: he imparts it (sometimes relying on the „Sharakan“¹) a new content.

In a number of miniatures („The Gospel of Stepanos Orbelian“, „Bemoaning“, „Ascension“, etc.) Momik turns to motifs from the scene of rite. Those miniatures are also of interest in studying the history of Armenian mediaeval ecclesiastical-dramatic mysteries.

It can be assumed that Momik must have tried his hand at wall-painting too. The very nature of the productions of this man of parts leads one to this belief.

Next in time comes Poghos Aknertsi or Kiliketsi. From him one Gospel (1313) and the fragment of another (1314) have reached us (Matenadaran Nos. 7842, 9150).

If Poghos's patterns and partly the style of his miniatures remind one of the Cilician artists, his working method and title-page are reminiscent of the painter Momik.

The Gospel of 1313 contains several so-called „cheap popular limneries“ in the margins. These are paintings done by an unknown and unskilled hand; yet they are rather impressive. Mostly interesting in those paintings are the figures of the nobleman, of the god-father with baby-Jesus on his arms, the shepherd playing the pipe, etc.

Of particular interest to the history of the Gladzor school of miniature is the Gospel of 1309 (Matenadaran No. 3393), executed by an unknown artist. This Gospel is of special appeal inasmuch as the miniaturist, adhering as he was to Momik's school of artistic manuscripts, is in a way an intermediary, linking chain between Momik and Toros Toronatsi—another prominent representative of the Gladzor school.

¹ „Sharakan“—public worship canon of the Armenian church.

There is an iconographic community of numerous motifs in the work; it is a compositional-pictorial similitude discernible in Momik and the author of the 1309 manuscript. Yet the salient points in style considerably differ in both artists. Notable is the picturesque and bright ornamentation of the author's title-pages; they are marked out by an originality of execution, at times not of his own conception.

Toros Toronatsi or Meshetsi, as he is sometimes called, is an outstanding figure of the Gladzor school of miniatures in the first half of the 14th century.

The first manuscript (we know of) to have been illustrated by the painter Toros was „Yessay Nechetsi's Gospel“ (1307) (Venice No. 1917). Last mention of Toros Toronatsi's name is made in the manuscript „The collection of 1346“. It is difficult to say how many manuscripts Toros Toronatsi has written. We know nineteen of them which should be attributed, with the exception of the last manuscript, to the period of 1307—1332. Almost all of them were executed in Gladzor. Only the Gospel of 1307 has been described and studied in detail.

Taking a close look at the miniatures of Toros Toronatsi, we witness the artistic talent of one of the most eminent figures of the Gladzor school of arts whose fame, creative and productive activity cannot be rivalled by any artist of Greater Armenia. As compared to some artists of Gladzor, Toros Toronatsi—„the great miniaturist of Gladzor“—has painted under more favourable conditions.

Of special significance in studying the art of the painter is the decoration to the „Bible of Yessayi Nechetsi' 1318 (Matenadaran No. 206) which as Gareguin Hovsepian attests „is a fourteenth century masterpiece of the

Gladzor school both in beauty of characters and the exuberance of miniatures and the elegance of capital letters".

Toros Toronatsi's miniatures produce a favourable response, and this quality is essentially to be put down to the great art and delicate taste in the selection and application of the colour gamut (substantially blue, red, violet, ochre and gold). Limited as the colours are in number, yet the miniatures of Toros Toronatsi, thanks to the skilful application and combination with gold, make a very rich, effective impression. The arrangement of his miniatures can be readily apprehended. His topical miniatures are clear in concept. The same is true of Momik. Simplicity, as a key point in Toros Toronatsi's art so prominent in his early paintings, is achieved by the number of his characters and their proper adjustment in the environment. The same holds when the characters are in numbers. His concepts look quite complete and accomplished. Like the artist Momik, Toros Toronatsi achieves a definite intensity and spatial effect by partial trimming of the extreme figures by means of framing the miniatures even if the images are few in number.

In genre miniatures from the series of Gospel events Toros Toronatsi relied chiefly on the tradition of book art in Armenia proper. It should be noted, however, that if the arrangement of figure portrayal—evangelists and gospel scenes of the early works of the artist—is wholly associated with the traditions of the miniatures of Greater Armenia, his later works display specimens that evolved in Cilician Armenia.

Toros Toronatsi's miniatures bear testimony to his conversance with the bas-reliefs, ornaments and architectural vestiges of Syunik. Remarkable is in Toros Toronatsi's art the mountain scenery; it comprises towering cliffs in groups. All of this taken together is the stylisation of

basalt columns which is of great moment in the composition of genre miniatures.

A certain intensity and homogeneity is noticeable both in the early and later miniatures of Toros Toronatsi. This is specially so with arrangements that depict partly or wholly scenes from workaday life. Certain miniatures display two approaches of the painter: one is the portrayal of figures, the other—of objects (the „Eucharist“ from the Gospel of 1323 and others).

Treating of the same theme Toros Toronatsi has every time manifested a new approach to matters of arrangement giving it fresh interpretation.

Toros Toronatsi's miniatures are singularly individual in style. His early illuminations are rich, picturesque, while his later paintings, particularly from the Gospel of 1323, are markedly achromatic. But lack of colour intensity in Toros Toronatsi's miniatures is balanced by an ever-growing accomplishment. However, this mastery is somewhat down-graded during his work over the Gospel of 1323, the first signs of such poorer quality going back to the „Bible of Yessayi Nechetsi“ in 1318. A regress in the painter's skill is accountable in terms of an erroneous method of work. The profusion of manuscripts illuminated by Toros Toronatsi over a comparatively brief period is an indication of the artist's productive power. It is also the result of the help he received from his assistants, which fact is attested by the memoranda of his miniatures. A decline in Toros Toronatsi's proficiency is also notable in colour miniatures where an inappropriate use of paints, unmatching in harmony, impoverishes and simplifies the miniatures.

The national motif in Toros Toronatsi's best paintings, typified by Armenian characters, is prominent. Along with architectural and ornamental designs, they made

themselves manifest in the miniatures of those days and in the subsequent periods.

In Toros Toronatsi's person Armenia had a many-sided artist, a great master of colours.



In consequence of the political and economic downward grade of the country the University of Gladzor was transferred to Tatev Monastery. In this way the higher school of Tatev became the successor of the Gladzor University in traditions of painting. Unfortunately a miserable number of illuminated manuscripts has reached us from the Tatev Monastery. Therefore our judgment of the artistic traditions of Gladzor in the miniatures of the Tatev school is based principally on the illuminated manuscripts of Grigor Tatevatsi—the well-known scholar and philosopher, head of the Tatev University—and also on the miniatures of another Grigor, from the same monastery.

The exquisitely finished miniatures of the Gospels of 1297—1357 and the close of the 14th—the beginning of the 15th centuries (Matenadaran 7482, 6305), executed by both Grigors, are typical of the art of the Gladzor school. The features common to both schools, along with certain motifs and details of ornaments, are first of all detectable in the harmony of colour gamut.

The influence of the Gospel of 1309, done by an unknown artist of Gladzor, is specially felt on Tatev miniatures. The impact is manifest in the portrayal of evangelists by Grigor Tatevatsi, where there is community of arrangement of the numerous details and the gamut of colours. The painters of Tatev have further developed

those qualities of the Gladzor school, and thanks to the eye-striking contrast of applied colours, their illuminations have assumed more prominence in picturesqueness and decoration—the two essential qualities of the monumental miniatures of the Tatev artistic school.

The traditions of the Gladzor school have travelled beyond the confines of the province of Syunik. Various Armenian artists have been under the impact of this school. It should be noted that if some miniatures have shown originality in their approach to the inheritance of Gladzor (for instance, the painters of the Tatev school), there were also such artists who simply imitated the miniatures of the Gladzor masters of the brush.

The painter Avag should be singled out for mention among the artists who have mastered the principles of the miniatures of the Gladzor school, displaying at the same time their individuality. He was a pupil of Yessayi Nechetsi in the University of Gladzor; he lived and worked not only in Syunik, but also in the Crimea, in Iran, Cilicia, etc.

The painter Avag became quite versed in and further promoted the traditions of the Gladzor artists, particularly Momik and Toros Toronatsi and produced pieces of art remarkable for their originality and deftness of handling.

In arts literature Avag is known to have illuminated only three manuscripts. However, this list is supplemented by four more manuscripts the miniatures of which are also the products of his brush. Those of Avag's manuscripts that have come to us characterise his art over a period of nearly thirty years.

Dismal scenes, grievous emotional feelings, are the leitmotifs of Avag's series portraying the history of Christ's suffering. In this respect Avag's creative art can

be compared with that of Duccio, an Italian artist of the 13th century. The keynote in the productions of the Italian was also the sufferings of Christ. With both artists the series of evangelical legends, that have driven ornaments and other decorations back to the middle ground, the dramatic start is of prime importance. In Avag's paintings the dramatic feelings of the characters are mirrored on their demeanours and in their movements earmarking to all intents and purposes the creative art of the painter.

In delineating man Avag aimed at representing him with a strong build underlining his physical force. Broad-shouldered and well-proportioned figures mark a step forward toward the perception of real and objective life.

Avag is a master endowed with a high artistic gift, full of vitality, an accomplished artist of simple and majestic images.

In view of the unfavourable political and economic conditions of those days, his art could not develop full-fledged.



Taking up the artistic traditions of Armenia proper, the Gladzor school of miniatures has made a wide use of the legacy of Cilician painting. The miniature of the Gladzor school did not assume the bookish, extremely suave treatment typical of Cilician miniatures at their height; nor did they contain features of monumentality characterising past endeavours in the miniature art of Armenia proper. The illuminations of Gladzor are somehow intermediary between two extremes, as far as the art of Armenian book painting is concerned.

Prominent in the illuminated manuscripts of the Gladzor school were figures and topical miniatures and not

ornamentation. Miniature arrangement was of no lesser moment to the artists of Gladzor. A harmonious relation between the human figure and architecture (the dependence of the latter on the former) is traceable with few exceptions, in miniatures with architectural background. The dynamics of Gladzor miniatures should also be singled out. Movement, the basic motif of arrangement, is for the most part in line with the principal lines of the scene.

In building up the miniatures, the painters of the Gladzor school have utilized various approaches, have applied austere lines that give the similitude of space; they balanced various details to impart symmetry to the arrangement.

The painters of Gladzor school also selected and arranged critically iconographic material. The iconography of the Gladzor miniatures is closely linked with native traditions. The Gladzor artists have also sometimes recourse to Byzantine and west-European iconography. In interpreting one iconographic scheme or another the miniaturists of the Gladzor school had also recourse to their own experience, their personal observations of the surrounding reality and the descriptions of such fountain-heads as the „Sharakan“, mediaeval Armenian poetry and folklore. Certain scenes and personages in religious literature have also been at times interpreted differently. The Gladzor miniatures constitute a link between the architectural and sculptural monuments. The image of the Virgin with the Only Begotten, implying the attitude toward the child, the family, etc., holds a place of its own in the art of the Gladzor school of miniatures.

Another feature of the Gladzor miniatures lies in the fact that they look integral although frequently they are composed of parts balancing each other. The centre of

vision or arrangement is marked out distinctly in the miniatures; and those qualities make the illuminations readily perceivable. The feature is based not only on the successful arrangement or on the fairly high standard of execution but also on the skilful use of comparatively limited gamut of colours. Deliberate cases of inaccuracy are also to be met with in the miniatures of the Gladzor school, such as the enlargement beyond the normal of one part or another of the human body with an aim of laying a greater degree of emphasis on the principal character of painting. The emotional state, sometimes inspired with a dramatism that upsets the personages, is conveyed through the medium of movement, the posture of the body and the expression of the face.

When the Gladzor school of miniatures was at its zenith, the distinctive qualities of its art were exquisite finish, diversity of images and harmony of the colour gamut. Subsequently this diversity in the human characters disappears. It becomes almost conventional. In later works of the Gladzor school brightness and diversity of colour of the miniatures only underline the irrelevance of the introduction of some colours without an account of their proper relationship. Thus the last period in the existence of the Gladzor school of miniatures marks the beginning of its decline consequent upon the general and economic condition of the country, especially Vayots-Dzor.

Following the transfer of the University from Gladzor to Tatev, the Gladzor school of miniatures ceased to exist. Yet the miniatures of the school continued to play a considerable part in shaping further the destiny of Armenian manuscriptal art.

The existence of Gladzor as an art centre with a very prolific production, was of paramount importance du-

ring the tragic years in the life of the Armenian people when, on the one hand, the Moghuls menaced the people with physical extermination and on the other—the Catholic doctrine was out to enthrall the people spiritually. Not only did the Gladzor school of miniatures preserve the artistic legacy of the Armenian people, but also continuing to develop the established traditions, it enriched the national treasure-house of Armenian culture with the creations of such masters of the brush as Momik, the unknown author of the Gospel of 1309, Toros Toronatsi and others. The Gladzor school of miniatures also accounts for the brush of the painter Avag.

In this way the Gladzor school of miniatures was of positive historic value in safeguarding, developing and establishing the national peculiarity of Armenian book painting. The activities of the school have made themselves felt beyond the boundaries of the province of Syunik, and this fact determines its over-all importance in the illumination of Armenian manuscripts.

1. ՍԿՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԶԵՌԱԳՐԵՐ

1. Ռեյմսի շրջանի IX—X դդ. Ավետարան (Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, *Խաղբակ-
յանք կամ Պոռշյանք հայոց պատմության մեջ, մասն 1, էջ 150*)
2. «Էջմիածնի 989 թ. Ավետարան» (Մատենադարան, № 229)
3. «Ղարսի Ավետարան» XI դ. (Երուսաղեմ, № 2556)
4. «Մուղնու Ավետարան» XI դ. (Մատենադարան, № 7736)
5. 1113 թ. Ավետարան (Թյուրինգենի համալսարանական գրադարան,
MA XIII 893. Տե՛ս—Josef Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturenmalerei. Die Miniaturer des Tübinger Evangeliars Ma XIII. 1 vom J. 1113 bezw. 893 n. Chr. Atlas zum Katalog der Armenischen handschriften, Tübingen, 1907*)
6. 1232 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 1519)
7. «1232 թ. Թարգմանչաց Ավետարան» (Մատենադարան, № 2743)
8. 1251 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 3033)
9. 1265 թ. Ավետարան (Երուսաղեմ, № 1956, տե՛ս Գ. Յովսեփյան, *Նիւ-
թնր և ուսումնասիրութիւններ հայ արվեստի և մշակոյթի պատմու-
թեան, պրակ Բ*)
10. Մաշտոց, 1266 թ. (Երուսաղեմ, № 2027, տե՛ս Գ. Հովսեփյան, *Նշմ-
աշխ.*)
11. «Կեռան թագուհու 1272 թ. Ավետարան» (Երուսաղեմ, № 2563, տե՛ս
նույն տեղում)
12. 1280 թ. ձեռագիր (Մատենադարան, № 1097)
13. «Կեռան թագուհու 1283 թ. Ավետարան» (Մատենադարան, № 6764)
14. 1283—1284 թթ. Հավաքածո (Վիեննա, տե՛ս Հ. Յ. Տաշեան, *Յուցակ-
հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա,
էջ 1036*)
15. 1284 թ. Հավաքածո (Վիեննա, տե՛ս Տաշյան, *Նշմ. աշխ., էջ 833*)
16. 1284 թ. Ավետարան (Տ. Ավետիսյան, *Նոր Ջուղ. ցուց. № 34/35 Ամե-
նափրկչի: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռշյանք...,
մասն 1, էջ 135, 137, 148*)
17. Նարեկ 1286 թ. (Մատենադարան, № 5135)

18. 1291 թ. ձեռագիր (տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 130)
19. 1292 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 6292)
20. 1292 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 2848)
21. «Հեթում Թադավորի 1295 թ. Աստվածաշունչ» (Մատենադարան, № 180)
22. 1297—1357 թթ. Ավետարան (Մատենադարան, № 7482)
23. XIII դ. ձեռագիր (Բալթիմոր, № 559)
24. «Ստեփանոս Օրբելյանի 1302 թ. Ավետարան» (Մատենադարան, № 6792)
25. «Եսայի նշեցու 1307 թ. Ավետարան» (Վենետիկ, № 1917, տե՛ս S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens illustrés. (Ալբոմ, XLVI—LXV)
26. 1309 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 3393)
27. 1311 թ. Ավետարան (Թավրիզ, Բերդաթաղի ս. Աստվածածնի եկեղեցի: Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 80)
28. 1313 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 7842)
29. 1314 թ. ձեռագիր (Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 102)
30. 1314 թ. Ավետարան (Քրագմենտ) (Մատենադարան, № 9150)
31. «Օշին Թադավորի 1314—1358 թթ. Աստվածաշունչ» (Մատենադարան, № 6230)
32. 1317 թ. ձեռագիր (Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսական, էջ 133, գ. Յովսեփան, Խաղբակեանք կամ Պոռնանք..., մասն 2, էջ 222)
33. 1317 թ. Հավարածո (Մատենադարան, № 6897)
34. 1317 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 8936)
35. 1317 թ. Աստվածաշունչ (Մատենադարան, № 353)
36. 1317—1318 թթ. ձեռագիր (Վենետիկ, № 265/1108, տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 135, Ս. Տեր-Ներսիսյանի նշված աշխատությունը, էջ 111)
37. «Եսայի նշեցու 1318 թ. Աստվածաշունչ» (Մատենադարան, № 206)
38. 1321 թ. Ավետարան (Բրիտանական Թանգարան, 14. Add. 15 411, տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 166)
39. 1321 թ. Ավետարան (Երուսաղեմ, № 2360)
40. 1323 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 6289)
41. 1325 թ. ձեռագիր (Մատենադարան, № 560)
42. 1327—1328 թթ. Աստվածաշունչ (Բաղեշ, Ամրդուլի ս. Կարապետ վանք, տե՛ս Գ. Յովսեփան, Խաղբակեանք կամ Պոռնանք..., մասն 2, էջ 196, 236—237)
43. 1329 թ. Ավետարան (Մատենադարան, № 7650)

44. 1329 թ. Ավետարան (Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրան-
րի հիշատակարաններ, էջ 215)
45. 1330 թ. Ավետարան (Փիրղալեմեան, Նշխարք Թ. 86, տե՛ս Գ. Յով-
սէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 239)
46. 1330 (1332) թ. Աստվածաշունչ (Վենետիկ, N 1007/12, տե՛ս Գ. Յով-
սէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 238, Լ. Խա-
չիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 245)
47. 1334 թ. ձեռագիր (Մատենադարան, N 1379)
48. 1337 թ. Ավետարան (Մատենադարան, N 212)
49. 1338 թ. Խաղբիք (Բենլին, Կայզերական գրադարան, տե՛ս Գ. Յով-
սէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 243)
50. 1338 թ. Աստվածաշունչ (Մատենադարան, N 4429)
51. 1341 թ. Աստվածաշունչ (Վենետիկ, Տ, տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի
հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 328)
52. 1346 թ. Հավաքածո (Մատենադարան, N 2187)
53. 1352 թ. Ավետարան (Մատենադարան, N 7631)
54. 1354 թ. ձեռագիր (Մատենադարան, N 2843)
55. XIV—XV դդ. Ավետարան (Մատենադարան, N 6305)
56. XIV—XV դդ. Ավետարան (Մատենադարան, N 4456)
57. 1456 թ. Ավետարան (Ձեռագիրը պահպանվում է Հայկական ՍՍՀ Ապա-
րանի շրջկենտրոնի եկեղեցում)
58. 1475 թ. Ավետարան (Մատենադարան, N 2634)
59. XV դ. ձեռագիր (Մատենադարան, N 1520, տե՛ս Գ. Յովսէփեան,
Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք..., մասն 2, էջ 191)
60. N 37/383 ձեռագիր (տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռ-
շեանք..., մասն 2, էջ 200):

2. ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արեղյան Մանուկ, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1,
Երևան, 1944:
2. Ալիշան Ղեւոնդեայ, Սիսուան. Համագրութիւն Հայկական Կիլիկիոյ եւ
Լեւոն Մեծագործ, Վենետիկ, 1885:
3. Ալիշան Ղեւոնդեայ, Այրարատ. Բնաշխարհ Հայաստանեաց, Վենետիկ,
1890:
4. Ալիշան Ղեւոնդեայ, Սիսական. Տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի, Վե-
նետիկ, 1893:
5. Հ. Անադյան, Հայոց անձնանունների բառարան, Պետ. համալսարանի
հրատ., Երևան, հ. Ա, 1942, հ. Բ, 1944, հ. Գ, 1946:
6. Կ. Յ. Բաումգեյման, Հայոց հին գեղարուեստի վարպետները, Փարիզ,
1926:
7. Ս. Բարխուդարյան, Միջագարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ
վարպետներ, Երևան, 1963:

3. Ե. Լալայան, Վայոց-ձոր. Երկու խոսք. Նշանավոր վանքեր. «Աղպարական Հանդես», XXVI գիրք, 1916, Թիֆլիս, 1917:
9. Ե. Լալայան, Շարուր-Գարալագեազի գավառ. Ա մասն, Վայոց-ձոր. «Աղպարական Հանդես», XII գիրք, 1904, Թիֆլիս, 1905:
10. Գարեգին Լևոնյան, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը. Պատմական տեսություն սկզբից մինչև XX դարը, Երևան, 1946:
11. Լ. Խաչիկյան, Գլաձորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները. Երևանի պետ. համալսարանի գիտական աշխատություններ, XXIII, 1946, Երևան:
12. Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950:
13. Լ. Խաչիկյան, ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մ. 1 (1401—1450 թթ.), Երևան, 1955:
14. Թ. Խ. Հակոբյան, Հայաստանի պատմական աշխարհագրություն. Նյութեր, պրակ 2, Երևան, 1952:
15. Գարեգին Յովսէփեան, Գրչութեան արուեստը հին հայոց մէջ. Մասն Գ. Քարտեզ հայ հնագիտութեան (Հայ գրի գիտի 1500 ամյակի առթիւ), Վաղարշապատ, 1913:
16. Գարեգին Յովսէփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ Ա, Երուսաղէմ, 1935:
17. Գարեգին Յովսէփեան, Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ Բ, Նիւ Եորք, 1943:
18. Գարեգին Հովսէփյան, Խաղբակյանը կամ Պոռշեանը հայոց պատմութեան մէջ, մասն առաջին, Վաղարշապատ, 1928:
19. Գարեգին Յովսէփեան, Խաղբակեանը կամ Պոռշեանը հայոց պատմութեան մէջ, մասն երկրորդ, Երուսաղէմ, 1944:
20. Գարեգին Յովսէփեան, Խաղբակեանը կամ Պոռշեանը հայոց պատմութեան մէջ, հատոր Գ, Նիւ Եորք, 1942/3:
21. Կարո Ղաֆաղարյան, Աւանի երկկազմյան ծածկագիր արձանագրությունը, Երևան, 1945:
22. Հ. Մկրտչյան, Նովելներ և ակնարկներ, Երևան, 1947:
23. Շարական հոգևոր երգող Սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, ի Կոստանդնուպոլիս, 1853:
24. Միքայէլ Չամչեան, Պատմութիւն հայոց ի սկզբանէ աշխարհի մինչև ցամ տն. 1784, հատոր Գ, Վենետիկ, 1786:
25. Ս. Ս. Զալալեանց, Ճանապարհորդութիւն ի Մեծն Հայաստան, մասն Բ, Տփլիս, 1858:
26. Ներսէս Սարգիսեան, Տեղագրութիւնը ի Փոքր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1862:
27. Լ. Ագարյան, Կիլիկիան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964:
28. Վ. Բրյուսով, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին, Երևան, 1967:

- 28ա. Մեսրոփ Սմբատեանց, Նկարագիր Երջանկայ սուրբ Կարապետի վա-
նից եւ շրջակայից նորա, Տփլիս, 1504:
- 28բ. Հ. Յակովբոս Տաշեան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին
Մխիթարեանց ի վիեննա, վիեննա, 1895:
29. Տիրալ արքեպիսկոպոս, Ֆրիկ դիւան, Նիւ Եորք, 1952:
30. Քաջբերունի, Ըննապարհորդական նկատողութիւնք, «Արարատ», 1889,
փետրվար, վաղարշապատ:
31. Ստեփանոս Օրբէլեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս,
1910:
32. Մաղափա Օրմանեան, Հայ ուղղափառ եկեղեցւոյ անցքերը սկիզբէն
մինչև մեր օրերը յարակից ազգային պարագաներով պատմութ.
մասն երկրորդ, Կոստանդնուպոլիս, 1912:
33. Ֆրիկ, բանաստեղծութիւններ, Արմֆանի հրատարակչութիւն, Երևան,
1941:
34. Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пет-
роград, 1915.
35. М. В. Алпатов, Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.
Истоки реализма в искусстве Западной Европы, изд. «Ис-
кусство», М.—Л., 1939.
36. С. С. Аревшатян, Философские взгляды Григора Татеваци, изд.
АН Арм. ССР, Ереван, 1957.
37. Библия или книги священного писания Ветхого и Нового завета
(в русском переводе с параллельными местами), изд. 12-ое,
Петроград, 1916.
38. Валерий Брюсов, Летопись исторических судеб армянского на-
рода, изд. Арм. ФАН-а, Ереван, 1940.
39. Р. Ю. Виппер, Возникновение христианской литературы, изд.
АН СССР, М.—Л., 1946.
40. Георг Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, II, изд. «Искус-
ство», М., 1952.
41. Р. Драмбян, Армянская миниатюра и книжное искусство. «Очер-
ки по истории искусства Армении», сборник статей, изд.
«Искусство», М.—Л., 1939.
42. Р. Драмбян, Изучение армянской средневековой живописи. (Ее
история и современное состояние). «Известия» АН Арм. ССР
(общественные науки), № 6, 1946.
43. Шарль Диль, Основные проблемы византийской истории, изд.
«Иностранная литература», М., 1947 (пер. с французского).
44. Л. А. Дурново, Древнеармянская миниатюра, Гос. изд. Арм.
ССР, Ереван, 1952.
45. Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи,
Армянское гос. изд., Ереван, 1957.

46. С. Т. Еремян, Опыт периодизации истории Армении эпохи феодализма. «Вопросы истории», № 7, 1951.
47. История русского искусства, т. I, изд. АН СССР, М., 1953.
48. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб, 1904.
49. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, СПб, 1914, т. II, Петроград, 1915.
50. К. Костяниц, Из истории древней армянской литературы XIII—XIV вв. (оттиск из сборника, посвященного А. Н. Веселовскому), М., 1914.
51. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, изд. «Искусство», т. I, М., 1947, т. II, М., 1948.
52. «Материалы по археологии Кавказа». Под ред. П. С. Уваровой и Х. И. Кучук-Иоаннесова, вып. XIII, М., 1916.
53. Г. Г. Микаелян, История Киликийского армянского государства, изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1952.
54. С. Х. Мнацаканян, Архитектура армянских притворов, изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1952.
55. Иосиф Орбели, Киликийская серебряная чаша конца XII в. «Памятники эпохи Руставели», сборник, «Гос. Эрмитаж», изд. АН СССР, Л., 1938.
56. А. Б. Ранович, Античные критики христианства, Ганз, М., 1935.
57. Э. Ренан, Жизнь Иисуса, СПб, 1906 (перевод с французского).
58. А. Н. Свириг, Миниатюра древней Армении, изд. «Искусство», М.—Л., 1939.
59. А. Н. Свириг, Искусство книги в древней Армении. «Искусство», № 2, 1940.
60. В. В. Стасов, Армянские рукописи и их орнаментация. Журнал Министерства народ. просвещения, 1886, июль.
61. Н. М. Токарский, Архитектура древней Армении. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1946.
62. А. С. Уваров, Эммануэльская библиотека. Труды 5-го археологического съезда в Тифлисе в 1882 году, Тифлис, 1882.
63. Шарль Эншлен, Происхождение религии, изд. «Иностранная литература», М., 1954 (перевод с французского).
64. А. Л. Якобсон. Очерк истории армянского зодчества V—XVII веков. Гос. изд. архитектуры и строительства, М.—Л., 1950.
65. Der Nersessian Sirarpie, Manuscripts arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitharistes de Venise. Préface de Gabriel Millet. Texte. Paris, 1936.

66. **Der Nersessian, Sirarpie**, Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitharistes de Venise, Album, Paris, 1937.
67. **Der Nersessian, Sirarpie**, Armenia and the Byzantine Empire. A brief study of Armenian Art and civilization. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1947.
68. **Macler**, Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens. Bibliothèque Nationale, Paris, 1908.
69. **Macler**, Etudes sur la miniature arménienne. Paris, 1909.
70. **Strzygowski Josef**, Kleinarmenische Miniaturenmalerei Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars Ma XIII, I vom J. 1113 bezw. 893 n. Chr. (Atlas zum Katalog der Armenischen Handschriften, Tübingen, 1907).
71. **Tchobanian A.** La Roseraie d'Arménie. Paris, T. I, II, III, 1918—1929,

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Աբեղյան Մ. 124
 Աբրահամ ծաղկող 139, 140
 Ադամ 74, 92
 Ադոնց Ն. 26, 28
 Ազարյան Լ. 33
 Ալպատով Վ. 67
 Ահարոն 92
 Աճառյան Հր. 51
 Ամիր-Հասան II 8, 38, 40, 41
 Անհայտ նկարիչ 83—85
 Աննա 62, 108, 109
 Ասլան 147
 Ավագ նկարիչ 4, 25, 31, 117, 140—150, 155, 156
 Ավետիսյան Տ. 40
 Արիստոտել 21
 Բաղրամյան 39
 Բասմաջյան Կ. 50, 120—121
 Բարդուղեմեոս 80
 Բարխուդարյան Ա. 49, 50
 Բարսեղ նկարիչ 33
 Բեքի-խաթուն 147
 Բրյուսով Վ. 26, 27
 Բուրթել 51
 Գաբրիել Հրեշտակապետ 60, 61, 107
 Գոյան Գ. 66, 67
 Գրիգոր ծաղկող 35
 Գրիգոր նկարիչ 137, 138
 Գրիգոր վարդապետ 56, 57
 Գրիգորես նկարիչ 25, 134
 Գրիգորյան հաշատուր 57
 Գրիգորյան խոսրով 57
 Գրիգոր Նարեկացի 37, 70, 124
 Գրիգոր Տաթևացի 9, 23, 25, 137
 Կեորգ 129
 Կեորգյան Ա. 53
 Դանտե 67
 Դավիթ 102, 103, 135, 149
 Դավիթ վարդապետ 21, 22, 87
 Դավիթ Անհաղթ 88
 Դիոնեսիոս Արիստաղացի 23
 Դիոնիսիոս Թրակիացի 26
 Դրամբյան Ռ. 88, 141, 150
 Դուլչո 145
 Դուրնովո Լ. 33, 97, 122, 141
 Եզեկիել 23
 Եդիա 64
 Եսայի Նշեցի 9, 19—24, 27, 30, 32, 34—36, 58, 80, 86—90, 95, 97—99, 102, 106—110, 112, 113, 117, 119—122, 124—129, 131—136, 139—141, 148, 149, 152
 Եվա 92

Եվսերիոս 95

Էաշի 8, 38, 123

Էլզան 81

Էնշլեն 5. 59

Բաղենոս 52

Բաղենոս առաքյալ 80

Բաճեր 38

Բորգոմ 38

Բորոս Ռոսլին 33, 143

Բորոս Տարոնացի, նույն ինքը Բորոս Մշեցի 4, 24—25, 27, 30, 31, 35—37, 52, 83, 85—90, 94, 95, 97—109, 111, 113, 114, 116—135, 138, 139, 143, 147—150, 152, 156

Իգնատիոս նկարիչ 35

Իսահակ 37, 38

Լալալան Ե. 12—14, 17, 18

Լազարև Վ. 35, 127, 141

Լենկ-Թեմուր 137

Լևոն 38

Լևոնյան Գ. 49, 102

Խաղրակյաններ տե՛ս Պոռչյաններ
Խաչատուր Կեչառեցի 27, 80

Խաչիկյան Լ. 10, 11, 20, 25, 26, 28, 34, 57, 80, 86—89, 123, 142

Կարապետ 98

Կարպիանոս 95

Կևոան 50, 51, 72, 75, 76, 78, 79, 83, 84

Կիրակոս Գանձակեցի 32

Կիրակոս Երզնկացի 91

Կիրիլ Ալեքսանդրացի 23

Կյուրենզ գրիչ 20

Կոզեն 67

Կոնդակով 60, 63, 69, 70, 74

Կոստանյանց Կ. 50, 58

Կուշուկ-Խոննիսովա Խ. 14

Հակոբ 38

Հակոբ առաքյալ 59, 60, 64, 71, 72, 84

Հակոբ Բագրացի 20

Հակոբյան Բ. 16

Հասան տե՛ս Ամիր-Հասան

Հեթում 1 33, 45

Հիսուս տե՛ս Քրիստոս

Հովհաննես ավետարանիչ 45—47, 52, 53, 58, 59, 64, 65, 71, 72, 77, 78, 84, 85, 94—96, 100, 102, 103, 130

Հովհաննես արքեպիսկոպոս 33

Հովհաննես գրիչ 91

Հովհաննես գրիչ և նկարիչ 25 29, 37, 39, 40, 121, 134

Հովհաննես Երզնկացի 9, 27, 32, 98

Հովհաննես Մկրտիչ 64, 110, 116, 117

Հովհաննես Սարկավազ 9

Հովհաննես Օրբելյան 56, 58

Հովհան Որոտնեցի 9, 23, 27, 28

Հովհան Վոսկերեան 23

Հովսեփ 61—63, 66, 70, 82, 108

Հովսեփյան Գ. 10, 11, 13—15, 17, 18, 20—24, 27, 28, 32, 37—45, 47, 49, 53, 72, 80—83, 88—91, 94, 98—100, 102—103, 121, 135, 139, 141, 142

Հուդա 111, 114—116, 119, 133

Ղազարոս 95, 106, 111, 112, 114, 125, 129, 132, 148, 152

Ղաֆազարյան Կ. 49

Ղուկաս ավետարանիչ 45, 53, 54,

62—64, 73, 77, 79, 81, 84,
95, 100, 101, 103, 106, 139
Ղևոնդ Ալիշան 10, 12—18, 27,
32, 41, 49, 88, 120, 121

Մաթեոս Կիլիկեցի գրիչ և նկա-
րիչ 37, 40—48, 50, 52, 53, 55,
58, 72, 140

Մամախաթուն 121

Մատթեոս ավետարանիչ 10, 13,
20, 29, 32, 45, 52, 58, 64, 65,
77, 94, 96, 99—101, 103, 104,
106, 110, 116, 122, 130, 138

Մարիամ 86

Մարիամ Աստվածածին 36, 51,
58, 60—63, 66, 69, 70, 72,
95, 98, 100, 107—110, 117—
—124, 127, 128, 135, 139,
147

Մարիամ Մագդաղինացի 60, 65,
66, 68, 69

Մարկոս ավետարանիչ 45, 47,
53, 54, 64, 65, 73, 77, 79, 94,
99, 101, 103—106, 139

Միլև 115

Մինաս Ամդեցի 20

Միքայելյան Գ. 32, 33

Մխիթար Անեցի 142

Մխիթար Գոշ 9, 32

Մխիթար Երզնկացի 20, 86, 87

Մխիթարյաններ 13, 32, 50, 51,
89, 115

Մխիթար Սասնեցի 12, 22, 27

Մկրտչյան Հ. 49

Մնացականյան Ս. 46

Մոմիկ 4, 27, 30, 32, 33, 36, 37,
45, 46, 49—56, 58—62, 64,
65, 67—76, 78—80, 82—87,
102, 104, 108—110, 114, 117—
—119, 125, 128, 133, 138, 143,
144, 147, 148, 150, 156

Մովսես 64, 92—94

Մուրիկ 93

Յակոբսոն Ա. 105

Յոհանես Խաչատյան 57

Ներսես Մշեցի 9—11, 13, 16, 19—
—21, 41, 50, 58, 86

Ներսես Շնորհալի 88, 121

Նիկողոսիմոս 66

Ուրջան 57

Չամչյան Մ. 27

Պապար 8, 38, 40

Պետրոս 41

Պետրոս առաքյալ 45, 53, 54, 58
59, 64, 70—72, 113, 115

Պլատոն 21

Պողոս 45, 58

Պողոս նկարիչ Ակնեբցի (Կիլի-
կեցի), 30, 33, 34, 37, 52, 72,
80—83, 87

Պոռշ Խաղբակյան 8, 14, 17

Պոռշյաններ 8, 10, 11, 13—15,
17, 18, 20—24, 27—29, 32,
37, 39—41, 43, 44, 47, 80,
82, 88—91, 100, 103, 121,
135, 139, 141, 142

Պրոքորոս 45, 53, 54, 59, 71,
77, 84, 103—104, 130, 140

Ջալալյան Ս. 41

Ջոտտո 67

Ռանովիչ Ա. 59

Ռենան Է. 59

Ռուսթավելի 103

Սարգիս 38

Սարգիս վարպետ 42
 Սարգիս քահանա 86
 Սարգիս Պիծակ 90, 104, 131,
 132, 142
 Սարգսյան Ն. 16
 Սահարչա՝ 91
 Սիար 86
 Սիմոն 62, 63, 109, 110
 Սմբատյան (Սմբատյանց) Մ. 56
 Սմբատ Օրբելյան 7, 8
 Սոբխաբեմիշ 147
 Սվիրին Ա. 141, 142, 146, 150,
 151, 155
 Ստեփանոս Օրբելյան 8, 12—14,
 16, 17, 21, 22, 27, 32, 36, 56,
 59, 71, 73, 76, 78, 79, 83—
 —85, 102, 103, 108, 110, 117,
 133, 144, 148
 Ստրժիգովսկի Հ. 128
 Վանական 9
 Վարդան 40
 Վարդան գրիչ և նկարիչ 33, 83
 Վարդան Արևելցի (Մեծ) 9—11,
 19, 20, 32
 Վեսելովսկի Ա. 50
 Վիսպեր Ռ. 59
 Տաշյան Հ. 13, 32, 50, 51

Տարսալիճ 8
 Տեր-Մկրտիչ 91
 Տեր-Ներսիսյան Ս. 33, 88, 89, 93,
 97, 98, 102, 107, 111, 115,
 117, 121, 126, 129, 130, 134
 Տիրամայր տե՛ս Մարիամ Աստ-
 վածածին
 Տիրայր արքեպիսկոպոս 32
 Տիրատուր Կիլիկեցի 20, 27, 53
 Տիրացու 134
 Ուլարովա Պ. 14
 Փիրդալեմյան 89
 Քաջբերունի 18
 Քրիստոս 34, 51, 58—70, 74, 75,
 81, 82, 87, 94, 95, 100, 101,
 106, 107—123, 125, 127—
 —133, 144—149, 153
 Օլջալիբու Ղարբանդա տե՛ս Էլզան
 Օշին 142, 146—150
 Օրբելյաններ 8, 16, 18, 29, 39
 Օրմանյան Մ. (Մաղարիա արքե-
 պիսկոպոս Օրմանյան) 20, 22
 Պրիկ 27, 32, 82

Տ Ե Ղ Ա Ն Ո Ւ Ն Ն Ե Ր Ի Յ Ա Ն Կ

- Ազրբեջան 8
 Ազիզբեկովի շրջան 41
 Աթենք 13, 20, 32
 Ակենքի վանք 34, 80
 Աղավ անապատ 42
 Աղթամար 46
 Ամենափրկիչ եկեղեցի 40
 Ամրդուի սուրբ Կարապետ վանք 89
 Այրարատ 10
 Անի 7, 9, 105
 Ապարան 138
 Աջանան 8
 Առաքելոց վանք 10, 16
 Ասիա 7
 Ավան 49
 Ատրպատական 140
 Արատես 40
 Արարս 140
 Արևելյան Հայաստան 35
 Արևմտյան եվրոպա 67, 71, 73, 140
 Արփայի եկեղեցի 51
 Բալթիմոր 96
 Բաղեշ 89
 Բաղդադ 8
 Բաշքենդ 14
 Բեթղեհեմ 61
 Բեռլին 142
 Բերդաֆադի Աստվածածին եկեղեցի 88
 Բյուզանդիա 33, 35, 97, 124, 127
 Բոլոր-բերդ 139
 Բրիտանական թանգարան 89
 Բուրխևաշեն եկեղեցի, տե՛ս Նոբավանք
 Կեդարդ (Այրիվանք) 19, 37
 Կերմանիա 35
 Գլաձոր (Գալլաձոր, Գալլեձոր, Դալլիձոր, Ազրեբց վանք, Քարեվանք, Կարավանք, Սև վանք, Թանատ) 4—7, 9—20, 22, 24—41, 45, 49—52, 56, 58, 60, 68, 73, 75, 78—80, 83, 86—91, 97, 99, 102, 105, 114, 116, 121, 124, 127, 136—144, 147—156
 Կարալազեադ տե՛ս Վալոց ձոր
 Կվին 46
 Կրազարկ 126
 Եղեղնաձոր 11, 14
 Երնջակ 56
 Երուսաղեմ 6, 10, 60, 67, 72, 74, 75, 83, 89, 95, 96, 106, 107,

112—114, 117, 118, 125, 130,
132, 144, 148
Երուսաղեմի տաճար 60
Երևան 10, 16, 27, 32, 33, 46,
49, 51, 82, 124
Էջմիածին 138
Քանճատ 16
Քավրիլ 88
Քարզմանչաց 35
Թիֆլիս 8, 12, 18, 41, 56
Քուրբինգեն 35, 126, 128
Քովմալի եկեղեցի 89
Իտալիա 35
Իրան 8
Լենինգրադ 59, 67, 103, 105
Հոփ 7
Խոր-Վիրապ 10
Կեչարուլք 19
Կիլիկիա 7, 22, 24, 30—36, 50,
52, 68, 75, 79, 80, 83, 90, 97,
126, 127, 141—143, 151, 152
Կովկաս 14, 18, 41
Կոստանդնուպոլիս 20, 63
Հայաստան 5, 7—10, 12, 16, 21,
24, 27—29, 31—36, 41, 59,
63, 67, 75, 79, 83, 87, 90, 97,
126, 127, 134—136, 141, 142,
146, 151, 155
Հայկական ՍՍՀ 6, 11, 46, 53
Հերմոն վանք 16, 27
Հոռոմոսի վանք 35
Հորդանան 111
Հոռոմ 22
Հոռոմկա 35

Ղարս 7, 144

Ղափան 8

Ղրիմ 140, 141

Սատենաղարան (Հայկական ՍՍՀ
Մինիստրների սովետին առնե-
թեր Մաշտոցի անվան Հին ձե-
ռագրերի գիտահետազոտական
ինստիտուտ) 6, 10, 19, 24, 25,
31, 33—34, 37, 42, 45, 46, 51,
53, 57, 72, 75, 78, 81—83, 88,
89, 113, 123, 137, 139, 142

Սատենաղարան (Վենետիկի Մխի-
թարյան միաբանություն) 13,
50, 51, 89, 115

Մարտիրոս գյուղ 41, 42

Մեծ Հայք 16, 22, 30, 73, 96,
126, 151

Մեծօփա վանք 27, 57

Մերձավոր Արևելք 73

Մլիխի վանք 32

Մոզկ գյուղ 13

Մոշաղբյուր 140

Մոսկվա 14, 50, 59, 66, 67, 105

Մուղնի 113

Մուշ 9, 10, 16, 35, 87

Նախջավան (Նախիջևան) 22

Նյու-Յորք 18, 19, 32, 72, 83

Նորավանք 37, 51, 52

Նոր-Գետիկ 9

Նոր-Ջուղա 40

Նփրկերտ 8

Շաբուր-Պարավազեադ տե՛ս Վա-
յոց ձոր

Պաղեստին 63, 74

Պետրբուրգ 59, 60, 63, 69

Պետրոգրադ 26, 70

Պրագա 28

Իւելմս 45, 53

Սիսական 8, 10, 12—14, 16—18,
27, 41, 120, 121

Սիրիա 63, 74

Սկևռա 75

Սյունիք 7, 8, 29, 30, 32, 34, 36,
37, 49, 56, 127, 128, 138, 140,
156

Սպիտակավոր 37

Ստեփանոս Եկեղեցի 14, 17, 18

ՍՍՀՄ գիտ. ակադեմիա 59

Սրկղունք տե՛ս Բաշքենդ

Սուլթանիա 22

Վաղարշապատ 11, 18, 25, 49,
138

Վալոց ձոր 8, 11—14, 16—18,
34, 38—42, 49, 51, 52, 155

Վասպուրական 57

Վատիկան 28

Վենետիկ 6, 10, 16, 27, 35, 86—
89, 96, 115, 142

Վիեննա 32, 50, 51

Վրաստան 8

Տաթև 16, 24, 27, 28, 38, 39,
136—138, 155

Տարոն 9, 16, 87, 88

Տփլիս տե՛ս Թիֆլիս

Փայտակարան 140, 141

Փարիզ 6, 28, 50, 107

Փոքր Հայք 16

Քաջբերունիք 10

Քուռ 140

Օրթաքենտ 12

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐ



Նկ. 1. Անվանաթեր 1292 թ. Ավետարանից, ճկարիչ Մարես,
Մատենադարան, № 6292, էջ 1ա



Նկ. 2. Մարկոս ավետարանիչը 1292 թ. Ավետարանից,
նկարիչ Մաքևոս, Մատենադարան, № 6292, էջ 64բ



Նկ. 3. Անվանաթեր 1292 թ. Ավետարանից, նկարիչ Մարես.
Մատենադարան, № 6292, 12 65ա



Նկ. 4. Մարկոս ավետարանիչը 1292 թ. Ավետարանից,
 Եկաիչ Մոմիկ, Մատենադարան, № 2848, էջ 91բ



Նկ. 5. Սեփանքեր 1292 թ. Ավետարանից, նկարիչ Մոմիկ,
 Մատենադարան, № 2848, էջ 2ա:



Նկ. 6 Ավետումն, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մովսիկ, Մասկնադարան, № 6792, էջ 1բ



Նկ. 7. Քրիստոսի ծնունդը, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մոմիկ, Մատենադարան, № 6792, Լջ 2ա



Նկ. 8. Տյառնրնդառաչ. մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մամիկ, Մատենադարան, № 6792, Լշ 3բ



Նկ. 9. Քրիստոսի մկրտությունը, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մուրիկ, Մատենադարան, № 6792, Լջ 4ա



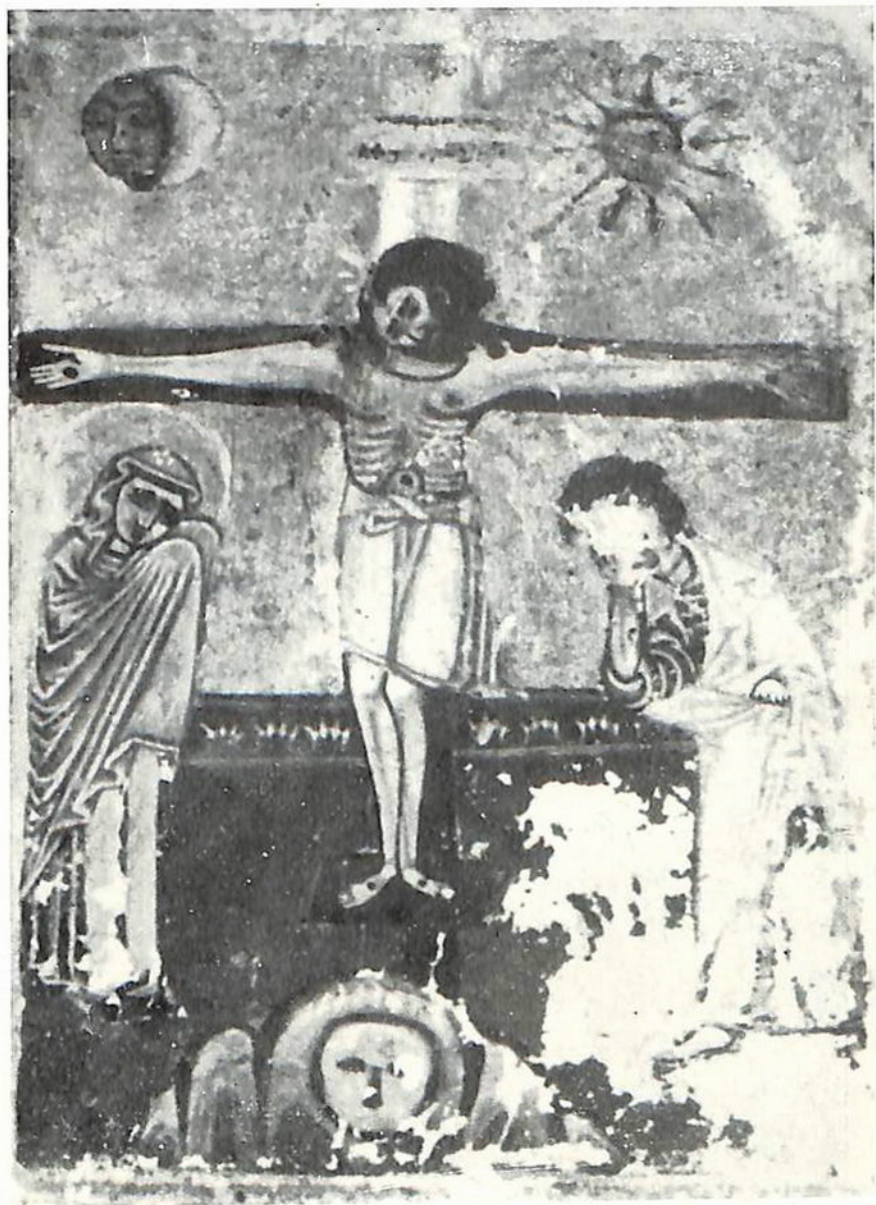
Նկ. 10. Ալակերպություն. ժանր.անկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մամիկ, Մատենադարան, № 6792, էջ 5ր



Նկ. 11. Մուսի Նուսադեմ, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մամիկ, Մատենադարան, № 6792, էջ 6ա



Նկ. 12. Ուանալիւ. մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մոմիկ. Մատենադարան, N 6792, էջ 7բ



Նկ. 13. Քրիստոսի խաչելությունը, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մոմիկ, Մատենադարան, № 6792, էջ 8ա



Նկ. 14. Համբարձում, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Յրբեղյանի Ավետարանից», նկարիչ Մոմիկ, Մատենադարան, № 6792, էջ 11ր



Նկ. 15. Հոգեգրուտ, մանրանկար 1302 թ. «Մտեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մովսիկ, Մատենադարան, № 6792, էջ 12ա



Նկ. 16. Հովհաննես ավետարանիչը թելադրում է Պրոֆորոսին. մանրանկար
1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մամիկ,
Մատենադարան, № 6792, էջ 14բ.



Նկ. 17. Հակոբ առաքյալ, մանրանկար 1302 թ. «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարանից», նկարիչ Մամիկ, Մատենադարան, № 6792, Լջ 254ր



Նկ. 18. Անվանաթեր «1283 թ. Կեան րազմու Ավետարանից»,
 նկարիչ Մովսիս, Մատենադարան, № 6764, էջ 204ա



Նկ. 19. Հովնանեն ավտարանիչը քեյադում է Պոփոբոսին.
մանրանկար «1283 թ. Կեռան քաղաքում Ավտարանից», նկարիչ Մոմիկ,
Մատենադարան, № 6764, էջ 203բ



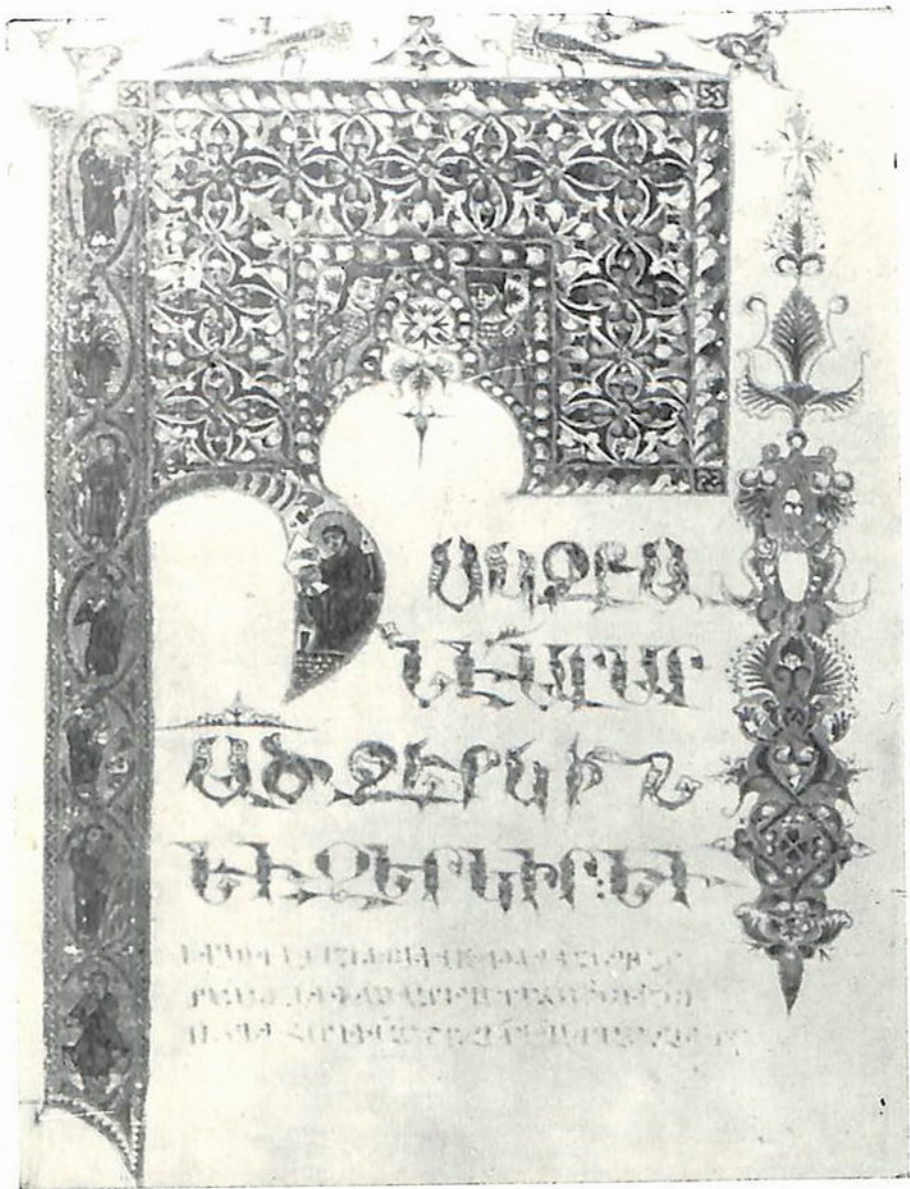
Նկ. 20. Անվանաբեր 1309 թ. Սվետարանից. աննայտ նկարիչ,
Մատենադարան, № 3393, էջ 75ա



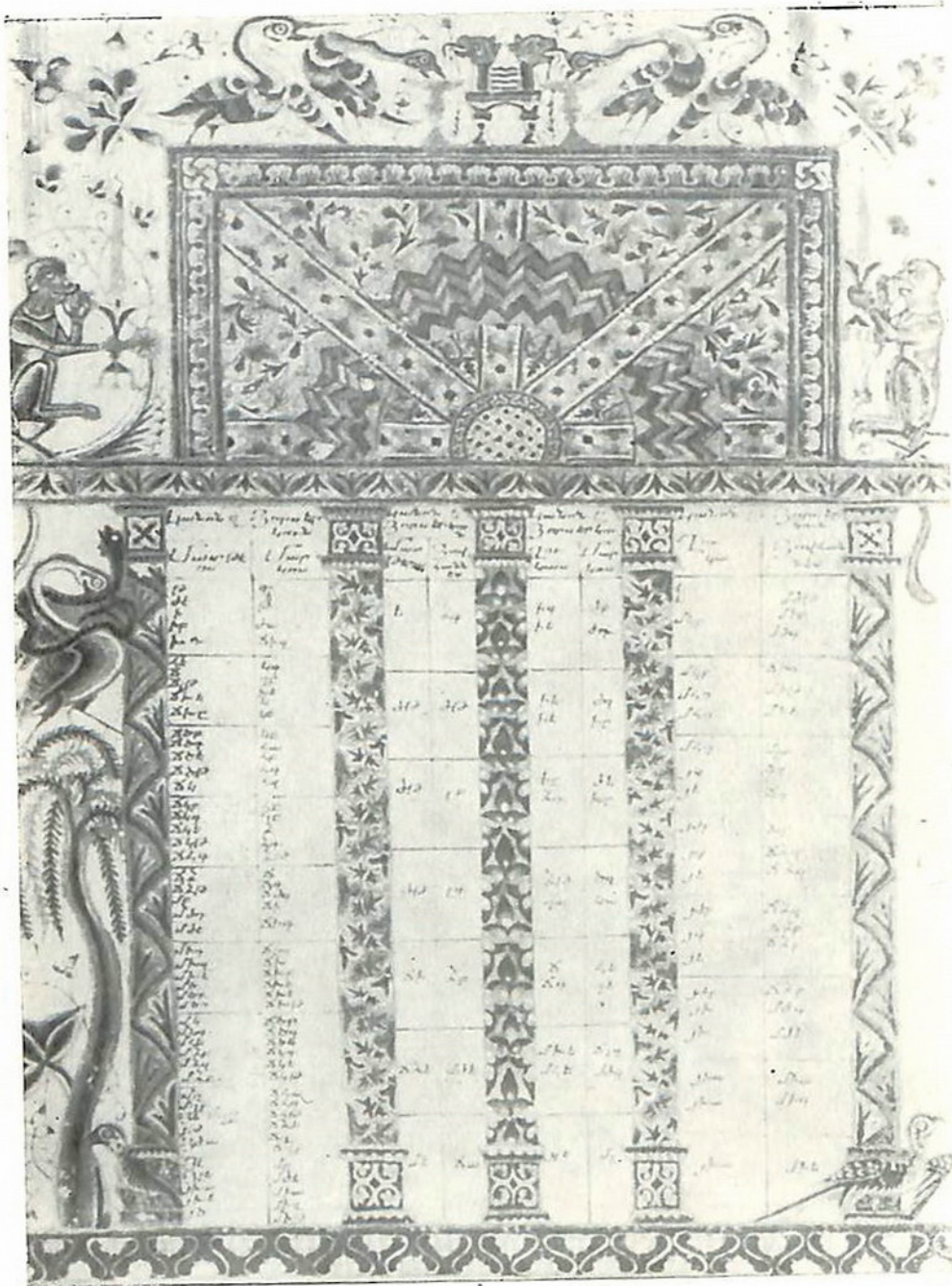
Նկ. 21. Դավթա ավետարանիչը 1309 թ. Ավետարանից, աննայտ նկարիչ,
Մատենադարան, № 3393, էջ 121բ



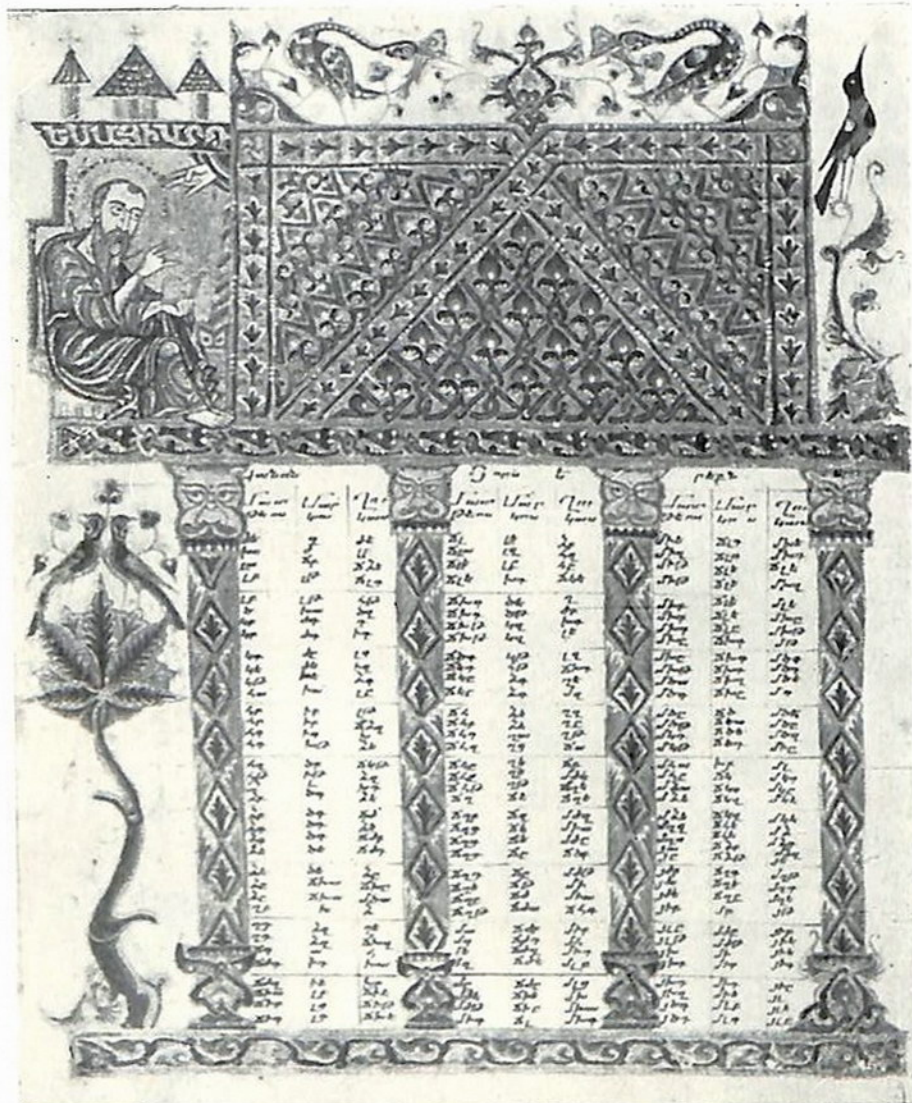
Նկ. 22. ա) Մովսէսն ու Ահարոնը և հրեաների 12 սերունդը.
 բ) Ադամի ու Եվայի մեղանշումը. մանրանկար 1318 թ.
 «Նսալի նշեցու Աստվածաշնչից», նկարիչ Քորոս Տարոնացի,
 Մատենադարան, № 206, էջ 3բ



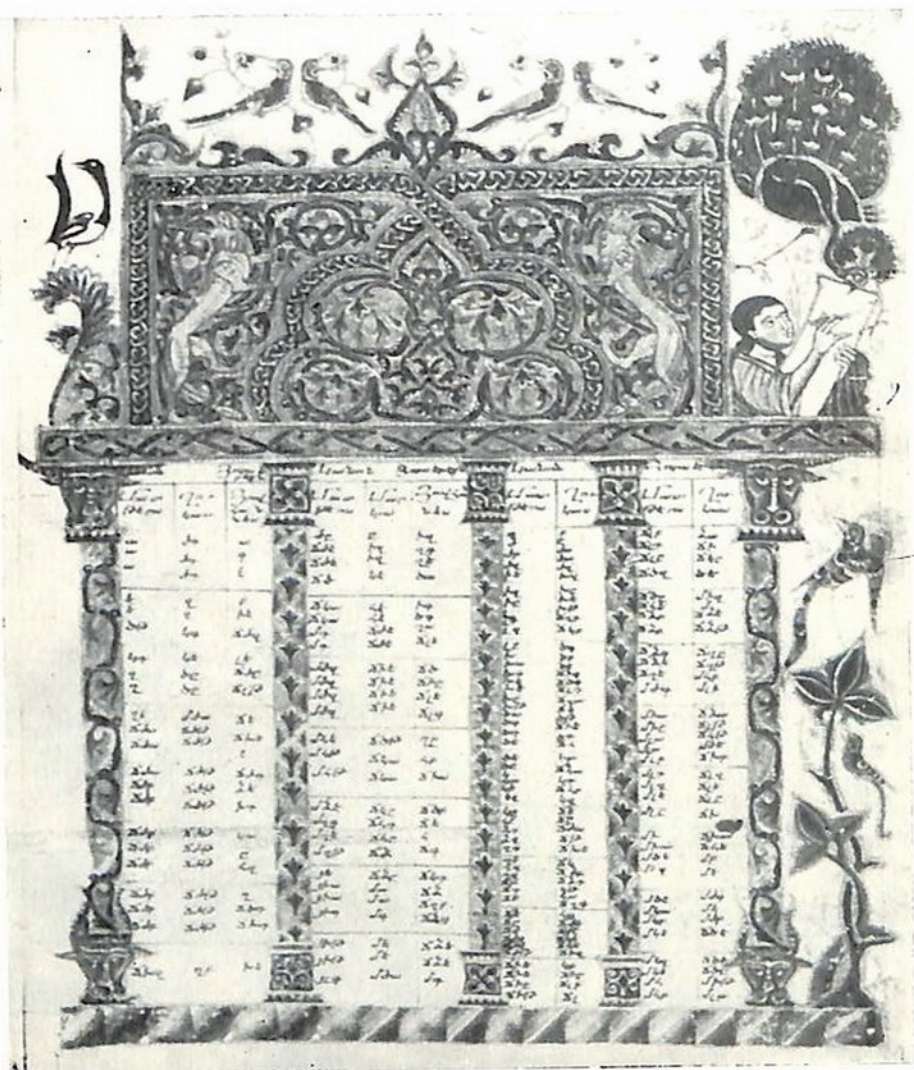
Նկ. 23. Անվանաբեր 1318 թ. «Նաալի նեցու Աստվածաշնչից»,
 նկարիչ Թորոս Տարոնացի. Մատենադարան, № 206, էջ 4ա



Նկ. 24. Խորան 1318 թ. «Նաչի Նէկու Աստվածաշնչի», Եկարիշ
Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, էջ 441բ



Նկ. 26. Խորան 1318 թ. «Նաալի նշեցու Աստվածաշնչից», Եկարիշ
Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, Էջ 439բ



Նկ. 27. Խորան 1318 թ. «Նսալի Նէնցու Աստվածաշնչից»,
 Եկարիչ Քորոս Տարոնացի, Մատենադարան, N 206, էջ 440ա



Նկ. 28. Անվանաբեր 1318 թ. «Նսայի Նչեցու Աստվածաշնչից»,
նկարիչ Բորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, ԼՂ 444ա



Նկ. 29. Անվանաբեր 1318 թ. «Եսայի նշեցու Աստվածաշնչից»,
նկարիչ Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, էջ 476ա



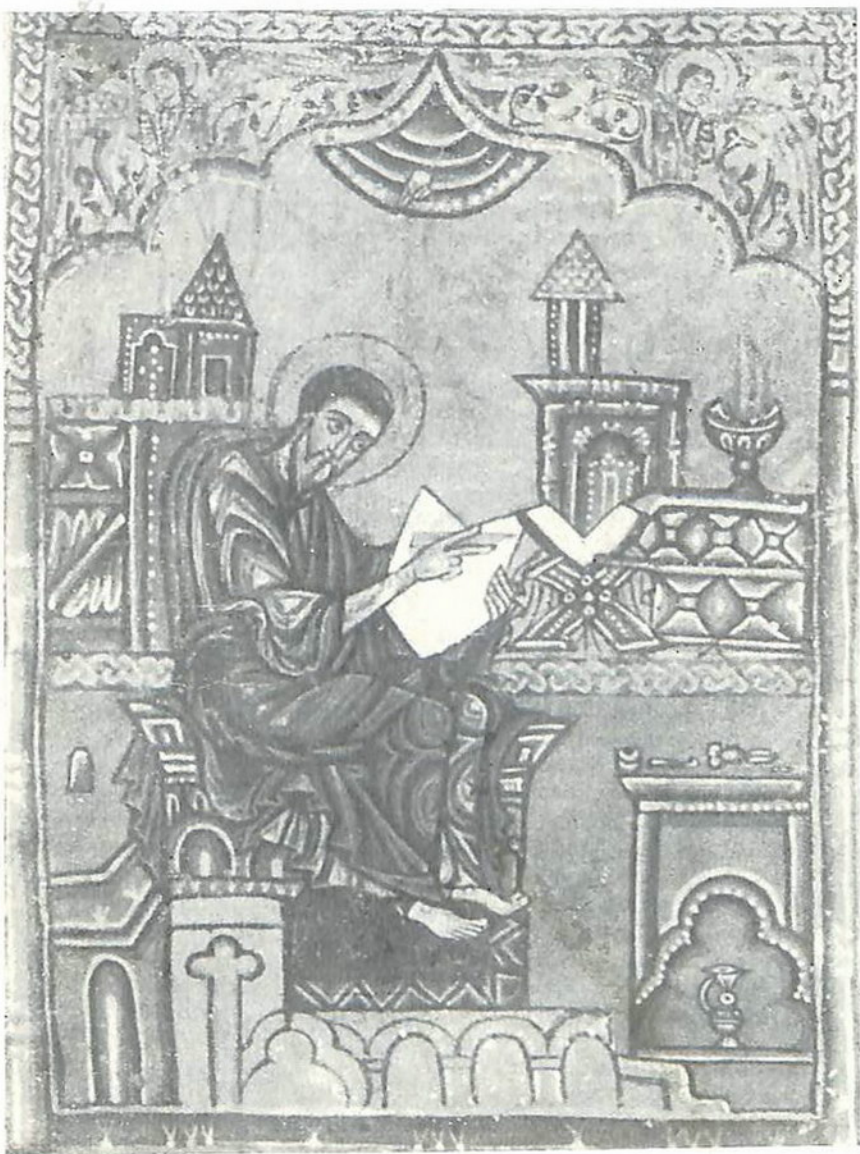
Նկ. 30. Անվանաթեր 1318 թ. «Եսայի նշեցու Աստվածաշնչից»,
նկարիչ Թորոս Տառնապի, Մատենադարան, № 206, էջ 498ա



Նկ. 31. Մաքսու ավետարանիչ, մանրանկար 1318 թ. «Նապի նշեցու
Աստվածաշնչից», նկարիչ Փորոս Տարոնացի, Մատենադարան,
№ 206, ԼՂ 443բ



Նկ. 32. Մարկոս ավետարանիչ, մանրանկար 1318 թ. «Եսայի նշեցու
Աստվածաշնչից», նկարիչ Թորոս Տառնազի, Մատենադարան.
N 206, էջ 462բ



Նկ. 33. Գովհաս ավետարանիչ, մանրանկար 1318 թ. «Նսայի Նշեցու
Աստվածաշնչից», նկարիչ Թորոս Տարնազի, Մատենադարան,
N 206, ԼՂ 475թ



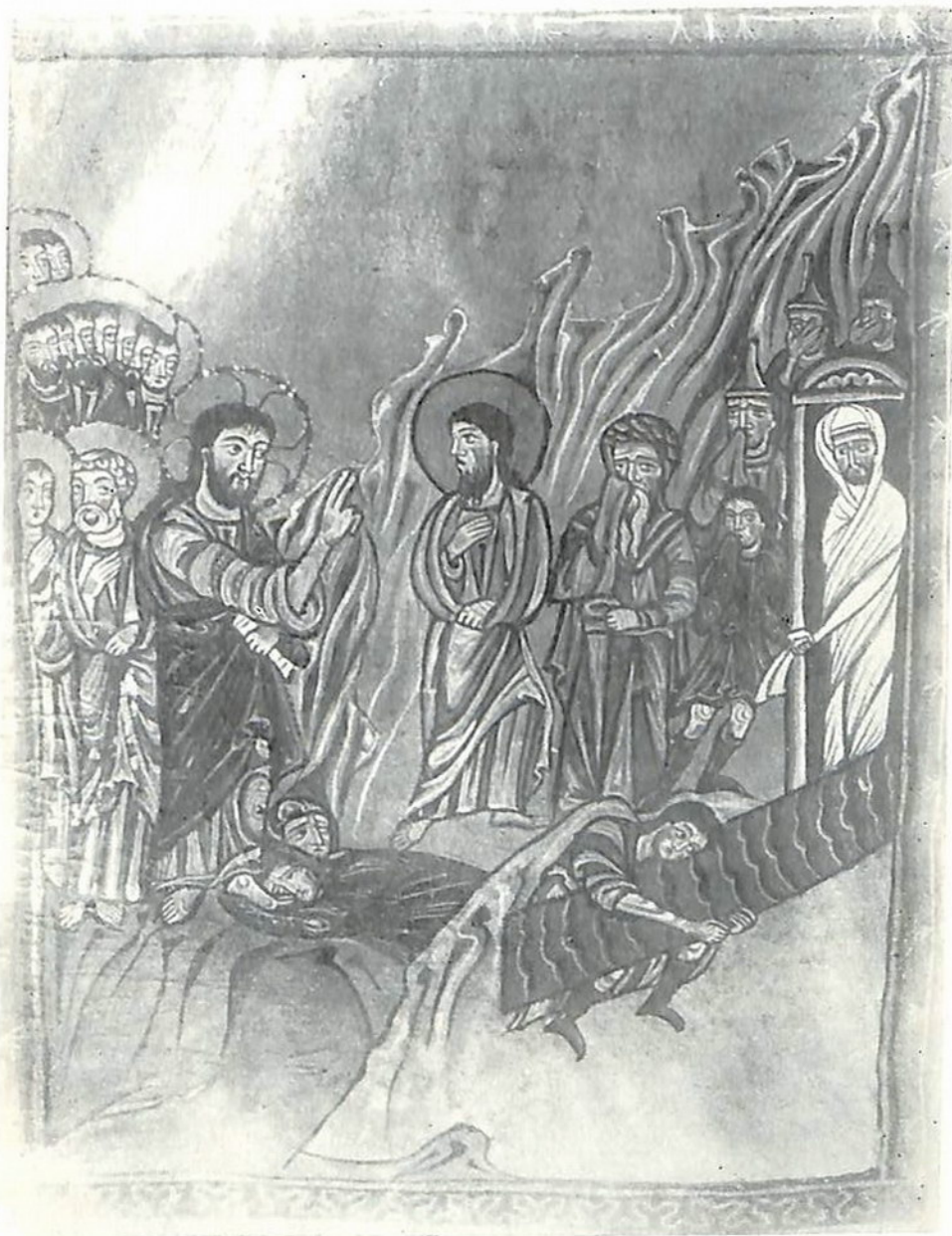
Նկ. 34. Հովնանես ավետարանիչը քելադում է Պրոֆորոսին.
մանրանկար 1318 թ. «Եսայի նշեցու Աստվածաշնչից»,
նկարիչ Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, Լճ 497ր



Նկ. 35. Քրիստոսի ծնունդը. մանրանկար 1318 թ. «Նսայի Նշեցու
Աստվածաշնչից», նկարիչ Թորոս Տառնացի, Մատենադարան,
N 206, 1, 445ա.



Նկ. 36. Քրիստոսի մկրտությունը. մանրանկար 1318 թ. «Նսայի Նշեցու Աստվածաշնչի», նկարիչ Քորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 206, էջ 446ա



Նկ. 37. Ղազարոսի հարությունը. մանրանկար 1318 թ. «Եսայի Նշեցու
Աստվածաշնչից», նկարիչ Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան,
№ 206, էջ 504ր



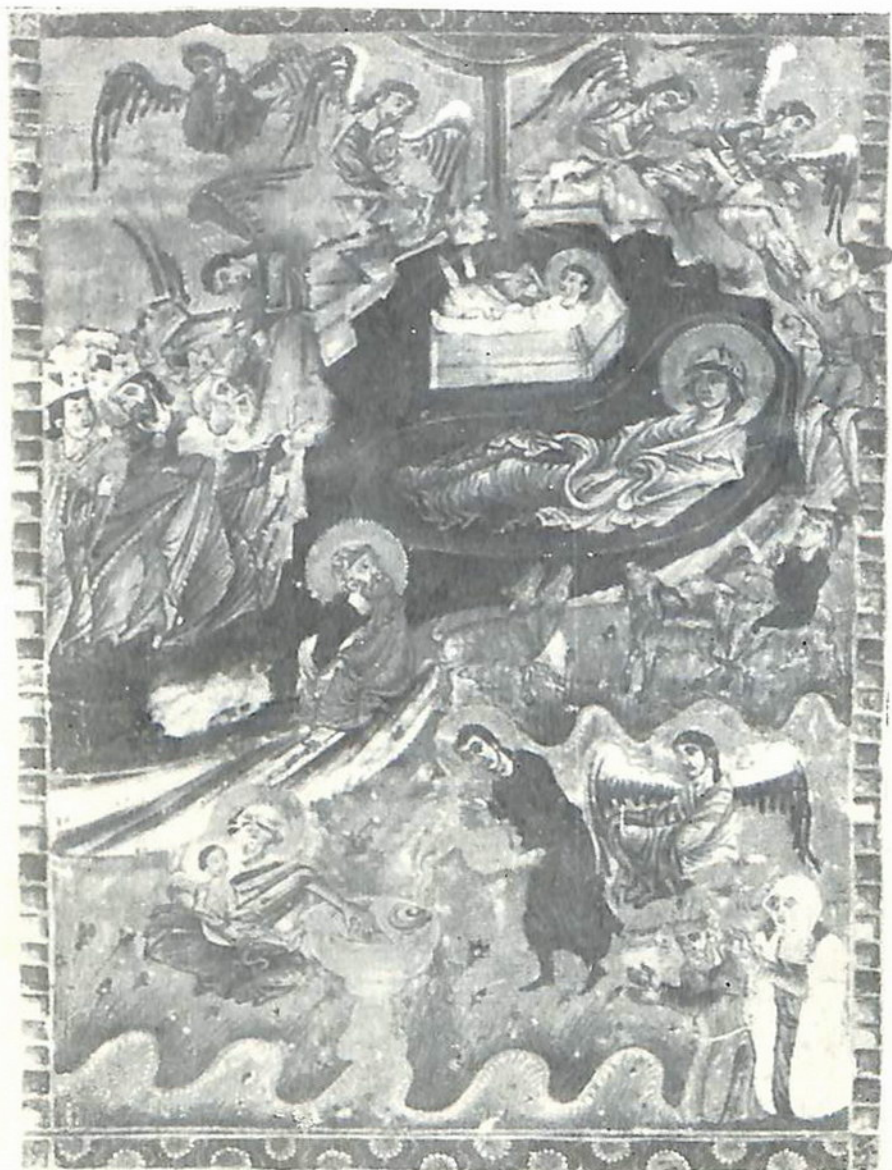
Նկ. 38. Ռոմալվա. մանրանկար 1318 թ. «Եսայի Նեկու Աստվածաշնչից»,
նկարիչ Թուոս Տառնացի, Մատենադարան, № 206, Լշ 506ա



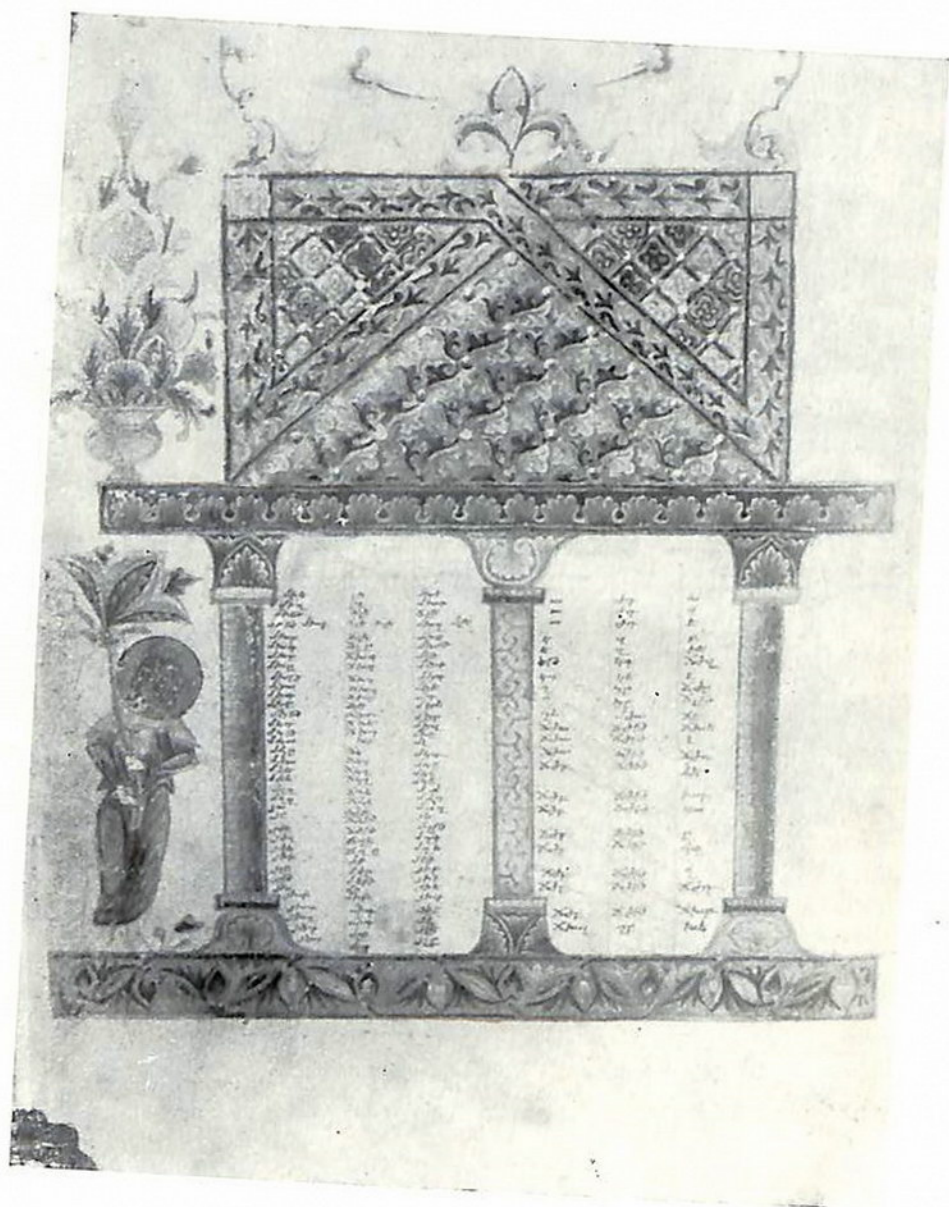
Նկ. 41. Ավետման մանրանկար 1323 թ. Ավետարանից, նկարիչ Թորոս Տարոնացի, Մատենադարան, № 6289, Էջ 143ա



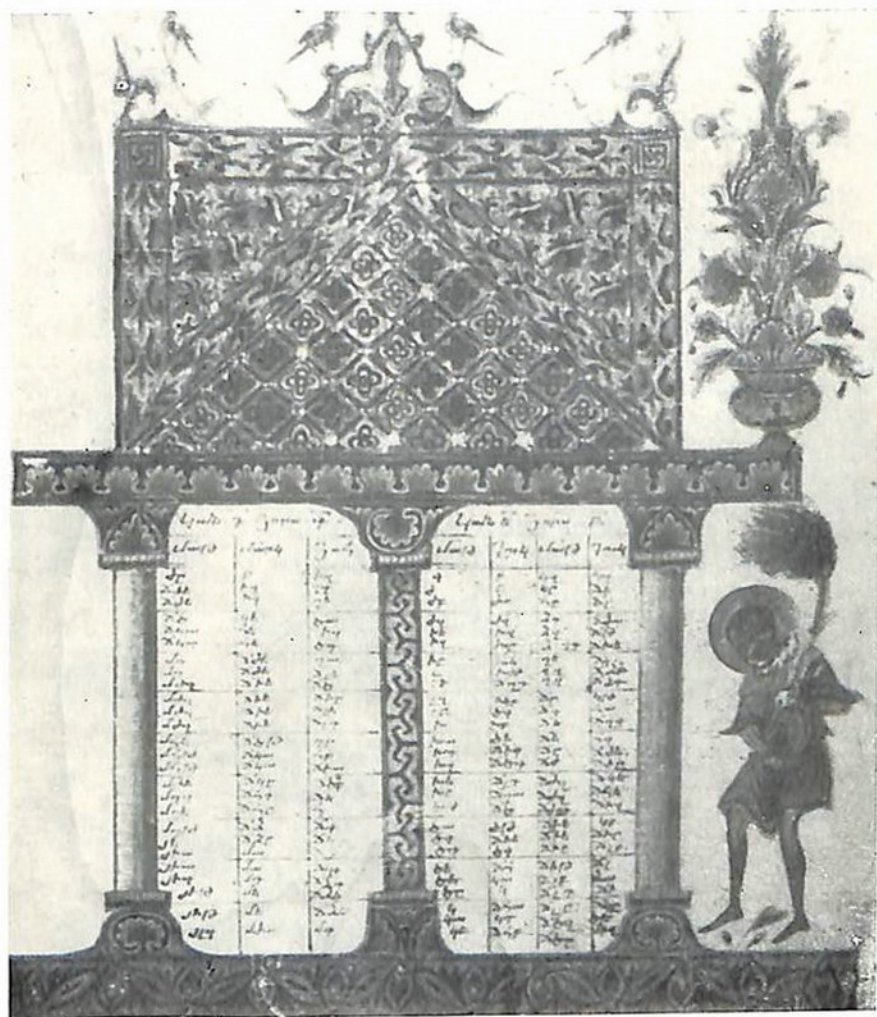
Նկ. 42. Գովհա ավետարանիչ, Մանրանկար 1297—1357 թթ.
Ավետարանից, նկարիչ Գրիգոր Տաթևացի, Մատենադարան, № 7482



Նկ. 43. Քրիստոսի ծնունդը, մանրանկար 1314—1358 թթ.
 «Օշին րագավորի Աստվածաշնչից», նկարիչ Ավագ, Մատենադարան,
 № 6230, էջ 399բ



Նկ. 44. Խորան 1337 թ. Ավետարանից, նկարիչ Ավագ, Մատենադարան,
№ 212, էջ 7բ



Նկ. 45. Խորան 1337 թ. Ավետարանից, նկարիչ Ավագ, Մատենադարան,
N 212, Էջ 8ա

Բ Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ի Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Գլուխ առաջին Գլաձորի համայնաբանը	7
Գլուխ երկրորդ Գլաձորի զպրոցի մանրանկարչության հուշարձանները	29
Գլուխ երրորդ Մանրանկարչության Գլաձորի զպրոցի արվեստի առանձնահատկությունները և ավանդները	136
Ամփոփում	157
Մատենագրություն	187
Անձնանունների ցանկ	194
Տեղանունների ցանկ	198
Մանրանկարներ	201

ԱՐԱՄ ՆԻԿՈԼԱՅԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
ԱՐԱՄ НИКОЛАЕВИЧ АВЕТИСЯН

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ
ԳԼԱՋՈՐԻ ԴՊՐՈՅԸ

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. ՀԱՂԳԱՄՅԱՆ
Կազմը՝ Կ. Կ. ԴԱՅԱԴԱՐՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Ս. Կ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ

ՎՖ 03423 ԽՀԽ 1145 Հրատ. 2979 Պատվեր 489 Տպաքանակ 5000
Հանձնված է արտադրության 18/VI 1970 թ., ստորագրված է
տպագրության 19/I 1971 թ., հրատ. 11,33 մամուլ, տպագր. 15,5
մամուլ + 5 ներդիր, պայմ. 13,02 մամուլ, քուղթ № 1, 84 × 1081/32:
Գինը 1 ռ. 55 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան



Բ Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Գլուխ առաջին Գլածորի համալսարանը	7
Գլուխ երկրորդ Գլածորի զպրոցի մանրանկարչության հուշարձանները	29
Գլուխ երրորդ Մանրանկարչության Գլածորի զպրոցի արվեստի առանձնահատկությունները և ավանդները	136
Ամփոփում	157
Մատենագրություն	187
Անձնանունների ցանկ	194
Տեղանունների ցանկ	198
Մանրանկարներ	201

ԱՐԱՄ ՆԻԿՈԼԱՅԻՄ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
АРАМ НИКОЛАЕВИЧ АВЕТИСЯН

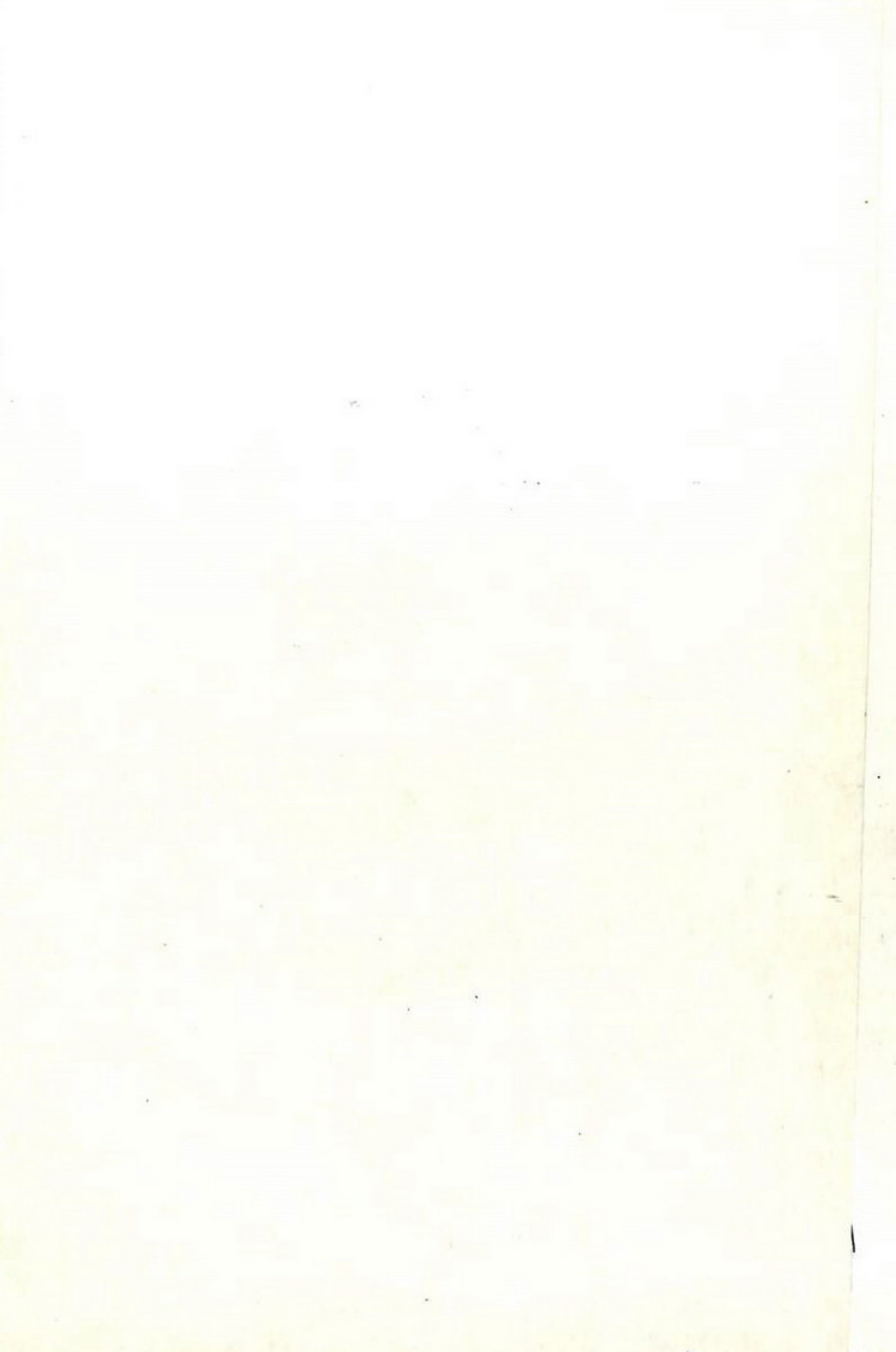
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ
ԳԼԱԶՈՐԻ ԴՊՐՈՅԸ

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. ՀԱՂԳԱՄՅԱՆ
Կազմը՝ Կ. Կ. ՂԱՅԱՂԱՐՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Ս. Կ. ԶԱԲԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ

ՎՖ 03423 ԽՀԽ 1145 Հրատ. 2979 Պատվեր 489 Տպաքանակ 5000
Հանձնված է արտադրության 18/VI 1970 թ., տոտրագրված է
տպագրության 19/I 1971 թ., հրատ. 11,33 մամուլ, տպագր. 15,5
մամուլ + 5 ներդիր, պայմ. 13,02 մամուլ, թուղթ № 1, 84 × 1081₃₂:
Գինը 1 ռ. 55 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Էջմիածնի տպարան



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220046975

ЦЕНА

~~А II~~

46975