

2. 2. ՀԱՅՈՐՅԱՆ

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԵՍԱՎՈՐՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ
_ԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

14-րդ դարի կեսերին Աղթամարում սկզբնավորվել է գրքի նկարազարդման արվեստի մի ինքնատիպ հոսանք, որը հարատևել է շուրջ երեք հարյուրամյակ: Պետք է ասել, սակայն, որ մինչև այսօր էլ այդ օջախի նկարիչների գործերը լուրջ ուշադրության չեն արժանացել: Մինչդեռ ուրույն ոճով, հնամենի պատկերագրությամբ, վառ, կենսախինդ գույներով և աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվների բազմազանությամբ, նրանք հատուկ տեղ են գրավում միջնադարյան հայ արվեստի գանձարանում:

Աղթամարի մանրանկարների ուսումնասիրման առաջնահերթ խնդիրներից մեկը՝ նրանց ակունքների որոշման հարցն է. այն հիմք է ծառայելու 14—15-րդ դարերի մանրանկարների մի շարք կարևոր առանձնահատկությունները լուսաբանելու համար: Բացի դրանից, այն պետք է օգնի վերանայելու առկա այն կարծիքը, որի հիման վրա Վասպուրականի արվեստի ձևավորման գործում գերազնահատվել է Բագրատի արաբական մանրանկարչության դպրոցի դերը:

Աղթամարի և ընդհանրապես Վասպուրականի մանրանկարչության ակունքները կազմող նյութը մենք բաժանում ենք երկու խմբի: Առաջինում նկատի են առնվում Հայաստանի հարավային գավառներում ստեղծված մանրանկարչության հնագույն արժեքները (11—13-րդ դարեր), իսկ երկրորդում՝ այդ նույն դարերի ընթացքում ստեղծված տեղական մշակույթի մյուս հուշարձանները (բարձրաքանդակ, որմնանկար, մանր արվեստներ)¹:

Այս հոդվածում մենք համառոտակի կանդրադառնանք միայն առաջին խմբին, այսինքն՝ Հայաստանի հարավային գավառներում ստեղծված մանրանկարչության հնագույն նմուշներին:

Հայ արվեստի որոշ ուսումնասիրողներ (Ա. Ն. Սվիրին, Վ. Ն. Լազարև, Լ. Ա. Դուրնուլո, Տ. Ա. Իզմայլովա) Վասպուրականի մանրանկարչության անդրանիկ արտադրանքը կապել են Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 9423 ձեռագրի (1332 թ.) հետ: Իրականում, սակայն, այդ թվականից էլ վաղ ընդօրինակվել են մի շարք ուրիշ ձեռագրեր, որոնց պարունակած մանրանկարները իրենց ոճով ու պատկերագրությամբ արդեն մշակված տեսք ունեն: Նկատի ունենք Մատենադարանում պահվող Սիմեոն Արճիշեցու վրձնած №№ 4851 (ընդօրինակված 1288 թ.), 4867 (1297 թ.), 2744 (1305 թ.), 4819 (1305 թ.)², նկարիչ Վարդանի՝ №№ 4125 (1319 թ.), 7456 (հավանաբար նույն տարիներ

¹ Այդպիսիներից են՝ Աղթամարի ու Խաչ և Աղբակի ս. Բարդուղիմեոս եկեղեցիների բարձրաքանդակները, նույն՝ Աղթամարի եկեղեցու որմնանկարները, Մշո Առաքելոց դռան փորագրությունները և այլն:

² Սիմեոն Արճիշեցու մասին տե՛ս մեր հոդվածը «Սիմեոն Արճիշեցին Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցի վաղ շրջանի ներկայացուցիչ» (Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1929—320):

րին), Կիրակոս Ուռնկարցու՝ №№ 4817 (1320 թ.), 2929 (1330 թ.) և նույն հեղինակի երկու այլ ձեռագրերը: Դրանք հանդիսանում են Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի սկզբնական շրջանի գործերը: Հետևաբար, ակունքների որոնումները մեկ ավելի վաղ ժամանակներ են տանում:

Ցավոք, 11-րդ դարի վերջերից ընդհուպ մինչև 13-րդ դարի 70-ական թվականները, մոտ 200 տարի, Վասպուրականում, սելջուկների և այլոց մահասփյուռ ասպատակությունների պատճառով, հազվադեպ են նկարադարձվել ձեռագրեր³, իսկ եղածներն էլ համարյա իսպառ ոչնչացվել են, հանգամանք, որը դժվարացնում է մեր նշած դպրոցի ակունքների բացահայտմանը հետամուտ լինելու գործը:

Բնչ խոսք, փաստերի բավարար առկայության դեպքում պարզ կերևար Վասպուրականի մանրանկարչության սկզբնավորման, նրա մշակման ու ձևավորման ողջ ուղին: Բայց այդպիսի փաստերը շատ քիչ են: Նաև այդ պատճառով է, որ Վասպուրականի մանրանկարները մեծ մասամբ կտրված, առանձնացված են դիտվել հայ մանրանկարչության մյուս դպրոցներից, չեն առնչակցվել նախորդ շրջանների հայկական հուշարձանների հետ, և այդտեղ, հաճախ ուղեցել են գտնել օտար արվեստների դրոշմը:

Այժմ, հայտնի և նորահայտ մի քանի ձեռագրեր նոր լույս են սփռում Վասպուրականի մանրանկարչության ակունքների հարցի վրա: Այստեղ քննարկվող այդ նյութը մենք բաժանել ենք երեք ենթախմբերի, դրանք 11, 12 և 13-րդ դարերի ձեռագիր-հուշարձաններն են: Սկսենք առաջին խմբից:

Միջնադարյան արվեստների հմուտ գիտակ Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի արտասահմանյան անդամ Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանը Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի մանրանկարներին նվիրած իր մի հոդվածում⁴, 11-րդ դարի հայկական ձեռագրերը երկու խոշոր խմբի է բաժանել, որոնցից «...մինը ավելի հավատարիմ արևելյան ոճին, մյուսը բյուզանդական արվեստին ազդված»: Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 4801, 283, 3784, 3723, 974, Երուսաղեմի №№ 2555, 1924 և Վիեննայի № 967 ձեռագրերի մանրանկարները կարող են արևելյան այդ ոճի լավագույն նմուշներ համարվել: Ձեռագրերի հիշյալ խմբից էլ սկսել ենք մեր պրպտումները:

Ուսումնասիրությունները մեզ հանգեցրին այն եզրակացության, որ դրանցից կարելի է առանձնացնել հատկապես չորսը՝ որպես Աղթամարի մանրանկարչության ավելի ընդուն: Դրանք Երուսաղեմի №№ 3624 (խանդալ) և Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 974, 3784, 3723 ավետարաններն են:

Հայ արվեստի պատմության վաստակավոր մշակներ Գարեգին Հովսեփյանը, Լիդիա Դուրնովոն և Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանը տարրեր առիթներով անդրադարձել են հիշյալ ձեռագրերին՝ նշելով նրանց մանրանկարների հնավանդ բնույթն ու ընդհանրության գծերը: Գ. Հովսեփյանը, օրինակ, գրում է. «Խանդալի... 1041 թվականի, էջմիածնի № 321/3784... 1057 թ. և այս էջմիածնի № 23/974 ձեռագրի նկարչությունը շատ մեծ ազդերս ունին իրար հետ»:

3 Քիչ են նաև նյութական կուլտուրայի մյուս հուշարձանները: Թրինակ, 12-րդ դարից դիտվող մի քանի դամբարաններ (Հայերու գեղարվեստական գործունեությունը Իգնինյոյ և Կ. Պալսոյ սուլթանության օրով, «Անահիտ», 1932—1933), Վանի Ուլու-ջամին (Գ. Հովսեփյան, Խաղաղության կամ Պողոսյան հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ, 1928, մաս 1, էջ 171), պատկերադարձ տապանաքարեր (Ռիչարդ Բարտոն, Ջ. Դոնատ, Պոլկարիկ, Աղթամար, «էջմիածին», 1959, էջ 45—49), խաչքարեր և այլն:

4 Ակնարկ մը Ս. Ղաղարու ձեռագիրներուն վրայ, «Բաղմավիկ», 1947, № 11, էջ 269:

գրեթե նույնության աստիճանի»⁵։ Ի դեպ, խիստ նմանություն տեսնելով այդ ձեռագրերի մանրանկարներում, Գ. Հովսեփյանը, սակայն, չի անդրադարձել դրանց և Աղթամարի 14—15-րդ դարերի գեղանկարչության կապին։

Վերոհիշյալ շորս ձեռագիր-ավետարաններից երեքն ընդօրինակվել են Սեբաստիայի շրջանում, ուր, ինչպես գիտենք, 1021 թվականին գաղթել էր Վասպուրականի Արծրունյաց Սենեքերիմ թագավորը։ Մենք ենթադրում ենք նույնիսկ, որ այդ ձեռագրերի ծաղկողները Հայաստանի հարավային այդ գավառներից գաղթածները լինեն... Չորրորդ ձեռագիրը՝ № 974⁶ հիշատակարան չունի. բայց նրա մանրանկարների ոճային ընդհանուր աղերսը մյուս ձեռագրերի հետ հիմք է տալիս կարծելու, որ այդ ձեռագիրն էլ նկարադարձվել է Սեբաստիայի, կամ գուցե հենց Վասպուրականի որևէ շրջանում։

Բոլոր չորս ձեռագրերը պարունակում են տերունական թեմաներով մանրանկարներ, բոլորում էլ առկա են ավետարանիչների գիմանկարները, խորանները և լուսանցքների զարդերը։

Մանրանկարները գտնվում են սկզբի թերթերի վրա՝ զետեղված լայն, ժապավենաձև երիզ ունեցող շրջանակների մեջ։ Նրբեմն նույն էջի վրա, միմյանց կողքի ներկայացվում են նաև երկուական տեսարան՝ հաջորդ սյուժեներից։ Որպես կանոն, այդ մանրանկարներում անտեսվում է կոնկրետ միջավայրի առարկայական պատկերը։ Գլխավոր ուշադրությունը այստեղ նվիրված է թեմայի գաղափարական կողմին։ Լրական շրջապատի ու առարկաների գեղանկարչական մեկնաբանումը կարծես դուրս է նկարչի հետաքրքրությունից։ Մարդիկ նկարվում են ուղղակի մագաղաթի մաքուր ֆոնի վրա (նկ. 1)։ Բայց այստեղ էլ, երբեմն, միտքը տեղ հասցնելու կամ միջավայրի գաղափարը տալու համար, նկարիչը կատարում է լրացումներ, գրելով՝ «տաճարն», «գետ», «արէներ» և այլն։

Նրանց շարժումները հիմնականում սահմանափակվում են ձեռքերի ու գլխի դիրքով. մարմնի մնացած մասը քարացած է թվում, իրանները՝ ձգված։ Ժեստերը ունեն սիմվոլիկ բնույթ։ Ներքին ոգեշունչ պահը արտահայտվում է հատկապես աչքերի անսովոր լարվածությամբ։

Նկարիչների ընդհանուր նպատակներից դուրս են նաև ծավալային խնդիրները (կատարման ոճը հարթապատկերն է)։ Եվ եթե համապատասխան նկարներն ընդօրինակելիս նրանք երբեմն փորձում են այդ հատկանիշները նշմարել, ապա վերջիններս ստացվում են շատ պարզունակ։

Այսպիսի հակիրճ բնութագրումով, իհարկե, դժվար է ընթերցողին հաղորդել մանրանկարների թողած ողջ տպավորությունը։ Դրանք մի անսովոր, կարծես միայն իրենց հատուկ գրավչություն ունեն, որով կարողանում են գրավել դիտողի ուշադրությունը։ Դա արևելյան ժողովուրդների արվեստին բնորոշ հուղականությունն է, խոր ներշնչանքը, որն այստեղ համակված է արտահայտման անմիջականության ու ժամանակի ոգու զգացման հետ։ Դրանք այն տարրերն են, որոնք առինքնող են դարձնում ամենապարզ գծանկարներն անզամ, իսկ բացակայության դեպքում՝ կորցնում արվեստի ներգործության ուժն ու տպավորությունը։

⁵ Գ ա Ր Ե Ղ Ի Ն Ա. Կ ա թ ո Ղ Ի Կ ո ս, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Ա. Անթիիաս, 1951, էջ 247։

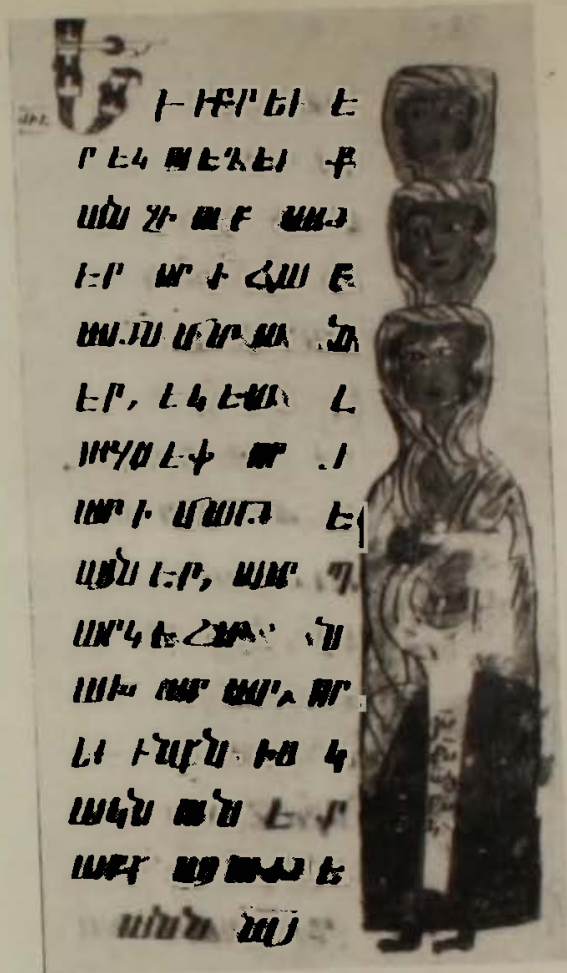
⁶ Այսուհետև կնշենք ձեռագրերի միայն համարները՝ առանց Մատենադարանի տեղը մատնացույց անելու։



Նկ. 1



Նկ. 2



ገጽ 3



ገጽ 4

Ահա այս առանձնահատկությունները հարազատ են Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարների ոգուն։ Նրանց կատարման տեխնիկայի և առանձին ձևերի ընդհանրությունները հիմք են տալիս ենթադրելու ոճի փոխանցման և ստեղծագործական որոշակի կապի առկայություն։

Այս առումով հարկ ենք համարում հիշել մի քանի մանրամասներ ևս, որոնք կարող են ավելի ակնառու դարձնել նշված կապը։ № 974 ավետարանում մարդկանց գլուխները սովորականից մասամբ ավելի մեծ են պատկերված. դա հիշեցնում է Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարները, թեև վերջիններում դեմքերը ավելի միատիպ ու շրջանաձև տեսք ունեն։ Այնուհետև, աչքերի բիբերը երկու դեպքում էլ աշխուժորեն թեքված են լինում դեպի խոսակիցը։ Այն ուժեղացնում է կերպարի ներքին արտահայտչական կողմը՝ մի առանձին լարում մտցնելով գործողության մեջ (նկ. 1)։

Յուրատիպ են նկարված նաև ոտքերը. ինչպես այս ձեռագրերում (№№ 974, 3784, 3723), այնպես էլ Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարներում կրունկները ուռուցիկ են, դուրս եկած, իսկ թաթերը՝ սրածայր։ Նույնը կարելի է ասել նաև հագուստի ստորին եզրերի պատկերման ձևի մասին։ Դրանք ունեն ալիքային կտրվածքների տեսք. ծալքերը, երբեմն ներհակ մարմնի դիրքին ու ծավալին, առաջացնում են ուրույն զարդեր՝ մեծ մասամբ ենթարկված սիմետրիայի տրամաբանությանը. հիշենք № 3784 ձեռագրից Մարիամի վերնագգեստը «Ավետում», հրեշտակին՝ «Ծնունդ» տեսարանում, հիսուսի և մյուս առաքյալների զգեստները՝ «Խորհրդավոր ընթրիք»-ում և այլն։ Նման ձևերի ավելի շատ կարելի է հանդիպել 14—15-րդ դարի մանրանկարում (տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 6324, 4963, 5543 ձեռագրերը)։ Ի դեպ հետաքրքրական է, որ 10-րդ դարի հայկական ձեռագրերից մեկում (Մեծ Շենի 909 թ. ավետարան) մանրանկարները ծայրահեղ ոճավորման շնորհիվ ուղղակի տրոհվում են երկրաչափական ու բուսական զարդաձևերի։ Այստեղ արդեն անհետացած են այն առանձնահատկությունները, ինչը քրիստոնեական արվեստը ժառանգել էր հելլենիզմից. այն է՝ մարդկային մարմնի հիմնական համաչափություններն ու ձևերը։

Որոշակի կապ նկատում ենք նաև գունային լուծումներում։ Երկու դեպքերում էլ, և՛ 11, և թե 14—15-րդ դարերի ձեռագրերում սակավաթիվ ներկերը (ընդամենը 3—4 գույն է օգտագործվում) զմայլում են իրենց անպաճույճ, կենսախինդ երանգներով։ Հարթապատկերային ոճին հատուկ լոկալ գույները կտրուկ կերպով սահմանազատվում են միմյանցից ֆիգուրների ու առարկաների եզրագծերով։ Նկարիչները չեն վախենում գույների գերհագեցվածությունից։ Նրանք կարողանում են գունային ուժեղ հակադրություններ ենթարկել ընդհանուր ներդաշնակության։ Երբեմն էլ, դիմելով այս կամ այն, և նույնիսկ լարվածության շափ ուժեղ համադրություններին, նրանք դիտողին կարծես ներշնչում են իրենց հետաքրքրող գաղափարը։ Դա՝ գույները սիմվոլիկ նշանակությամբ գործածելու դրսևորումն է, որը ընդունված էր միջնադարյան արվեստում, երբ յուրաքանչյուր գույնը և նրա քանակային հարաբերությունները որոշվում են թեմայի բովանդակության նկատառումով և համապատասխան տրամադրությամբ։ Բայց, պետք է ասել, որ ոչ բոլոր դեպքերում են մեր մանրանկարների գունային լուծումները դրանցով պայմանավորվել։ Երբեմն նկարիչները ելնում էին ուղղակի էջի ընդհանուր գունագեղության խնդրից։ Այդ դեպքում մեկը մյուսին անցնող վառ կարմրի, կապույտի, կա-

նաչի և դեղինի բազմապիսությունը ասես կենդանի շունչ է առնում անսովոր թափ հաղորդելով ֆիզուրների անհանգիստ խմբերին: Ընդհանրապես, մի քանի գույների օգնությամբ այդպիսի հնչեղության հասնելը պայմանավորվում է հայ նկարիչներին յուրահատուկ զգացողությամբ: Նրանք դարմանալի ճիշտ հարաբերություններով են նախընտրում ու համադրում ներկերը, ստեղծելով գունային գվարթ խաղեր: Այստեղ, իհարկե, իրենց դերն ունեն նաև մեր մշակույթի դարավոր ավանդները: Նայելով այդ մանրանկարներին չես կարող չհիշել հայ գորգագործների, ասեղնագործների ու խճագործ վարպետների աշխատանքները: Դրանց վաղ նմուշները, դժբախտաբար, մեղ չեն հասել, սակայն ուշ շրջանի գործերը և հենց մանրանկարների գունային մշակման սկրզբունքները (մաքուր գույների վառ համադրությունները) մշակույթի այդ ճյուղերի փոխադրեցության մասին են վկայում: Գծանկարի ու մաքուր գույների սինթեզը այդ աշխատանքների գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է: Դրանք փոխադարձաբար պայմանավորում և լրացնում են միմյանց:

Բացի կատարման ոճից, 11-րդ դարի վերոհիշյալ և Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարները միմյանց հետ կապվում են նաև թեմատիկ-նկարաչարի ընտրությամբ ու պատկերագրական որոշ ձևերով:

Հայտնի է, որ 11—12-րդ դարերում ղգալի փոփոխություններ կատարվեցին գրքի նկարադարձման թեմատիկայում և դրանց արտաքին դասավորման (устройства) մեջ: Եթե մինչև 12-րդ դարը նկարները հիմնականում տեղավորվում էին ձեռագրերի սկզբի թերթերի վրա, ապա 12-րդ դարից հետո դրանք սկսեցին մուտք գործել բնագրերի մեջ, իսկ սյուժեները դարձան ավելի բազմադան: Այդ ընթացքում որոշ մոտիվներ, օրինակ՝ Աբրահամի զոհաբերությունը, քուրմերի Երկրպագությունը «Մենդից» անջատ, խաչի պատկերը մեկ էջի վրա և այլն, բոլորովին դուրս մնացին կանոնիկ նկարաչարից:

Աղթամարի մանրանկարչության մեջ, հակառակ ողջ միջնադարում կատարված տեղաշարժերի, փոփոխություններ քիչ եղան: Այստեղ 14—15-րդ դարերում էլ նախկին ժամանակների պես նկարները հավաքվում էին միայն ձեռագրերի սկզբի թերթերում. վերստին պատկերվում էր Աբրահամի զոհաբերությունը, քուրմերի Երկրպագությունը՝ «Մենդյան» տեսարանից դուրս և այլն: Անշուշտ, այս խնդիրների ընդարձակ քննության դեպքում հնարավոր կլիներ կանգ առնել շատ այլ մանրամասների վրա և բազմապատկել դրանց օրինակների թիվը, սակայն ներկա հոդվածի համառոտությունը թելադրում է մեղ բավարարվել այսքանով:

Կարծում ենք, բերված փաստերը իրավունք են տալիս 11-րդ դարի հայկական այդ հնագույն ձեռագրերի մանրանկարները ևս, որոնցից մի քանիսին միայն կարողացանք անդրադառնալ, ճանաչել որպես 13—15-րդ դարերի Աղթամարի մանրանկարչության նախատիպեր:

Այժմ՝ 12-րդ դարի հուշարձանների մասին: Սկզբում ասացինք, որ վասպուրականի, առանց այն էլ սակավ ստեղծված, 12-րդ դարի կուլտուրական հուշարձաններից շատ քիչ բան է պահպանվել: Մասնագիտական գրականությանը մինչև օրս հայտնի չի եղել այդ ժամանակաշրջանից մեղ հասած որևէ ձեռագիր, որի մանրանկարները մի կողմից աղերսվեին 11-րդ դարի վերոհիշյալ խմբի, իսկ մյուս կողմից՝ Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարների հետ, թեև 11-րդ դարի ավանդները ենթադրում էին շարունակական դարգացում:

Սակայն, Մաշտոցի անվան Մատենադարանում կատարած մեր պրպտումները ցույց տվեցին, որ կան երկու ձեռագիր-ավետարաններ, որոնք իրավամբ հանդիսանում են 11-րդ դարի վերոհիշյալ ձեռագրերի ավանդների հետագա պարզացման արտահայտություն:

Առաջին ձեռագիրը կրում է 3756 համարը: Ցավոք սրտի, թե այս և թե երկրորդ ձեռագրի հիշատակարանները թերի են, այդ պատճառով էլ դժվարանում է դրանց ընդօրինակման կոնկրետ տեղը որոշելու հարցը: Միայն առանձին, աղքատիկ հիշատակագրությունները և մանավանդ մանրանկարների կատարման ոճը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանք պատրաստվել են Հայաստանի հարավային գավառներում:

Հիշյալ՝ № 3756 ձեռագիրը հարուստ նկարազարդումներ չունի. 2բ էջում տեսնում ենք մի մեծ բուսամոտիվ խաչ. 3բ էջում՝ պատվիրատուի դիմանկարն է: Խորանները պահպանում են 4ա—7բ էջերը: Այնուհետև գալիս են ավետարանիչները և համապատասխան սկզբնաթերթերը (9ա, 163ա, 257ա, 415ա):

Իրենց կատարման ոճով այդ աշխատանքները ավելի մոտենում են 11-րդ դարի № 974 ավետարանի մանրանկարներին: Այստեղ էլ ֆիգուրները թվում են փոքր ինչ ծանր՝ կարծես անկարող են ազատ ու թեթև շարժումներ անելու: Միաժամանակ զգացվում է հավասարակշռված արխիտեկտոնիկան՝ կտրուկ-սուր շարժումներով հանդերձ: Թանձր, հավասար ուժով քսված ներկերի վրա այնուամենայնիվ ակնառու է գծի որոշիչ դերը: Հետաքրքիր է նաև ոճավորման եղանակը (նկ. 2). մարդկանց հերաբաժուկները ցույց են տրված երկու-երեք ուղղահայաց գծերով, որոնց աջ և ձախ կողմերից իջնում են թեքորեն հետ գնացող համաչափ վարսերը: Դրանք երբեմն այնքան անբնական են նկարված, որ արհեստական կեղծամների տպավորություն են թողնում (հիշենք Աղթամարի 14—15-րդ դդ. մանրանկարները): Հոնքերն ու արտևանունքներն ունեն երկարավուն աղեղների տեսք: Այտերի վրա դրված են կարմիր բլիկներ (խալ), որոնք՝ նույնպես հանդիպում են Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարներում: Հարթ մեկնաբանված ֆիգուրները պուրկ են բնական մոդելի լրավայրից: Զգեստածալքերն այստեղ ավելի ակնհայտ, քան նախորդ շրջանի մանրանկարներում, ենթարկված են զարդին ու սիմետրիային: Առկա են մեծ մասամբ անկյունավոր գծեր ու պուգահեռներ, որոնք միաժամանակ նկատելի ուժով են առաջացնում:

№ 974 ձեռագրի նկարների մաքուր ֆոնի փոխարեն, այստեղ լեջի մակերեսը ծածկված է կապույտ ներկի հավասար շերտով, որը նույնպես միջավայրի առարկայական-իրատիպ պատկերման անտեսում է. դա հին սովորույթ է, հատուկ նաև մեր որմնանկարներին:

Մյուս ձեռագիրը կրում է 4753 համարը: Նրա 1բ—3բ էջերում պահպանվել են մի քանի պարզ խորաններ: Այսինքն՝ ավետարանիչներն են, բոլորը միասին, կանգնած դիրքով (հին սովորույթ): Մեզ համար տվյալ դեպքում առավել ուշագրավը լուսանցքներում գտնվող կանանց նկարներն են (էջ 112ա և 185ա, նկ. 3): Այստեղ մասնավորապես ընդգծված է ազգային-արևելյան հատկանիշը՝ լայն դեմքեր, երկար սև հոնքեր, նշաձև աչքեր: Նրանք ունեն շերտավոր գլխաշորեր և արևելյան երկար շրջազգեստ: Ի հաշիվ երկրորդական մասերի շեշտելով ամենաէական, բնորոշ կողմերը, հեղինակը այդպիսով իր նկարներին հաղորդել է տպավորիչ ու կենդանի արտահայտություն: Իրոք, չես

կարող հիացմունքով շնայել կյանքով լի այդ կանանց, որոնք մի պահ, ասես, քար են կտրել տեսնելով Հիսուսի դատարկ գերեզմանը. այդտեղ կա և զարմանք, և հավատ, և երազանք... Մանրանկարների ոճը առավել մոտ է Վասպուրականին: Այստեղ հարթագծայնությունն ու ոճավորումը, կատարման լակոնիկ բնույթի ու պլաստիկայի շնորհիվ, արդեն մի նոր որակ են ստացել:

Հասարակ ու պարզ միջոցներով նկարիչը կարողացել է շատ բան ասել, ձեռք բերել հստակ և ուրույն լեզու, դիտողին հաղորդակից դարձնել իր հույզերին:

Մենք համառոտ նկարագրեցինք այդ մանրանկարների արտաքին, հատկանշական գծերը: Բայց որոշակի ընդհանրություններ կան դրանց և 11-րդ դարի ձեռագրերի ներքին-զաղափարական նպատակադրվածության մեջ, որոնցով էլ մասամբ պայմանավորվում են արտաքին այդ ձևերը: Ըստ էության, դրանք նույնպիսի միջավայրի ու զաղափարական-դեղագիտական պատկերացումների արդյունք են՝ բխած ֆեոդալական տիրապետող աշխարհայացքից ու տեղական պատմա-սոցիալական հարաբերությունից. երկու դեպքում էլ նկարիչները թեմայի մեկնաբանմանը մոտենում են նույն կերպ՝ շեշտը դնելով սյուժե-գործողության զաղափարական հիմնական մոտիվի վրա (թեև 12-րդ դարի ձեռագրերում շոշափելի են դառնում աշխարհականացման տարրերը):

Այսպիսով կարող ենք ասել, որ ի դեմս վերահիշյալ ձեռագրերի, Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարչությունը ունենում է իր յուրատիպ ոճի որոշակի ձևավորման հասած նախատիպերից մի քանիսը՝

* * *

13-րդ դարի վերջին քառորդում, քաղաքական-տնտեսական կյանքի որոշ աշխուժացման շնորհիվ ստեղծագործական լայն հուն է բացվում Վասպուրականի գրչության ու մանրանկարչության արհեստանոցների համար: Արճեշում, Ոստանում, Վանում, Աղթամարում, Արծկեում հանդես են գալիս նշանավոր գործիչներ, ծաղկողներ, կազմարարներ: Այդ ժամանակ է իր բեղմնավոր գործունեությունն սկսում նաև Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի առաջին խոշոր դեմքերից մեկը՝ Սիմեոն Արճիշեցին:

Բայց մինչև այդ, այսինքն, մինչև 13-րդ դարի վերջերը, երբ սկսվում է կազմավորվել Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցը, մեզ հետաքրքրող մանրանկարչության ոճն առանձին կողմերով շարունակում է զոյատեսել Հայաստանի հարավային մի շարք դպրոցներում (Մուշ, Տարոն, Կարին, Խարբերդ, Երզնկա, Նախիջևան): Այդ կենտրոններից դուրս եկած մանրանկարների համար հատկանշական է կատարման հարթագծայնությունը. ֆոնը թողնվում է մաքուր, բացակայում են երկրորդական առարկաներն ու բնանկարը: Մարդկանց շարժումները տրվում են հատուկ շեշտվածությամբ, ձևերն ստանում են լակոնիկ ու արտահայտիչ բնույթ, տիրապետում է դարդը: Մասնավորապես առանձնացնում ենք երկու ձեռագիր, որոնց մանրանկարները, եթե կարելի է

¹ 12-րդ դարի ձեռագրերի այս խմբին կարելի է ավելացնել նաև Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 6262 ձեռագիրը (այստեղ միայն ավետարանիչների պատկերներն են):

այսպես ասել՝ Վասպուրականի դպրոցի լայն գործունեության ավետարներները հանդիսացան: Դրանք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 4814 և 3722 ավետարաններն են: Այդ ձեռագրերի մանրանկարներում գրեթե լրիվ չափով դրսևորում են ստանում Վասպուրականի մանրանկարչության բնորոշ գծերը: Եթե № 4814 ձեռագրում տեսնում ենք տերունական նկարների Վասպուրականի ձեռագրերին հատուկ շարը և պատկերագրական յուրատիպ, քիչ արխայիկ ձևեր, ապա № 3722-ում, ուր թեև բացակայում են տերունական պատկերները, բայց ավետարանիչների դիմանկարները, խորանների ու լուսանցքների բազմաթիվ զարդամոտիվները գաղափար են տալիս Վասպուրականի մանրանկարչության ուրույն ոճի, նկարիչների դրսևորած կենդանի ստեղծագործության, ժողովրդական ու ֆանտաստիկ առասպելական թեմաների իմացության մասին:

Հիշյալ կենտրոններից դուրս եկած մի քանի այլ ձեռագրերում (№№ 4823, 4509⁸, 378) ուշագրավոր ոճավորման եղանակն է: Նրանց մանրանկարներում հագուստների ծալքաձևերը մի տեսակ վեր են ածվում պայմանական զարդագծերի, որոնք այլևս չեն առնչվում մարմնի անատոմիական շարժմանն ու դիրքին (տե՛ս № 378 ձեռագրի 259ա էջի պատկերը, նկ. 4): Խիստ տպավորիչ են դառնում նաև դեմքերը. լայն բացված աչքերից այս կամ այն կողմ սկենդաված սև բիրերը ստեղծում են անհանգիստ վիճակ:

Փոքր թիվ չեն կալմում Մատենադարանի այն ձեռագիր-ավետարանները (№№ 264, 7734, 382 և այլն), որոնց էջերը լի են Աղթամարի վարպետների կողմից սիրված զարդամոտիվներով. օրինակ՝ № 7734 ձեռագրում լայն կամարներով խորաններն ունեն արտաքին ուղղանկյուն շրջանակ: Դրանց հասարակ, պարզ սյուները կրում են աստիճանաձև խարիսխներ ու քառանկյուն խոյակներ՝ գծազարդերով: № 6264 և 378 ձեռագրերի լուսանցքներում կարելի է տեսնել այն համակենտրոն շրջանազարդերը, թռչնապատկերները, վարդյակները, որոնք հետագայում, գրեթե նույն ձևերով պահպանվեցին Աղթամարի նկարիչների մոտ:

Աղթամարի մանրանկարչության ձևավորման ուղին ցույց տվող փաստերը, ըստ էության, դրանցով ավարտվում են: Անշուշտ, ակունքների և ընդհանրապես Վասպուրականի մանրանկարչության տեղական պատկանելիության մասին գաղափարը ավելի ամբողջական ու համոզիչ կլիներ, եթե այստեղ արժարժվեր նաև հայ միջնադարյան արվեստի մյուս բնագավառների՝ բարձրաքանդակ, որմնանկարչություն, մանր արվեստներ, նրանց ունեցած աղերսի հարցը, որին կանդրադառնանք մի այլ առիթով:

Այսպիսով, թեև բերված փաստերը հողվածի սեղմ շրջանակների պատճառով կրում են համառոտ բնույթ, բայց կարծում ենք, դրանք կարող են հիմք ծառայել ասելու, որ Աղթամարի 14—15-րդ դարերի մանրանկարչությունը իր ոճով և պատկերագրական ձևերով ստեղծվել են բուն ազգային, տեղական հողի վրա և անցել ձևավորման մի երկար ժամանակաշրջան՝ ընկած 11—13-րդ դարերի միջև:

Այս բոլորից հետո, իհարկե, կարելի էր անդրադառնալ Բաղդադի արաբական մանրանկարչության դպրոցի ազդեցության հարցին, մանավանդ, որ,

⁸ Մատենադարանի № 4509 ձեռագրի մանրանկարների կապակցությամբ Գ. Հովսեփյանը գրել է. «Ոճի և մոտիվների տեսակետից նա մեծ աղբյուր ունի Սասանյան-արևելյան ու հին հայկական ավանդույթների հետ» («Խաղրակյանք կամ Պոռշանք հայոց պատմության մեջ», մաս I, էջ 87—88):

ինչպես ցույց տվեցին փաստերը, Վասպուրականի 14—15-րդ դարերի մանրանկարների յուրատիպ ոճը ձևավորվել է տեղական հողում 11—13-րդ դարերի ընթացքում. մինչդեռ Բաղդադի դպրոցը իր ծաղկմանը հասել է 13-րդ դարի 20—30-ական թվականներին: Այդ դպրոցի լավագույն գործերից՝ «Մական հարիրը» կատարվել է 1222 թ.: Մոտավորապես նույն ժամանակումն է ավարտվել Դիոսկորիտի «Ֆարմակալոգիան» Արուսի Իբն էլ Ֆադինի կողմից նկարազարդված: Փարիզի ազգային թանգարանում գտնվող «Մական»-ի նկարազարդումը գալիս է 1237 թվականից և այլն: Ավելին, ընդհուպ մինչև 11-րդ դարը արաբական մանրանկարները չեն ունեցել ոճավորման այն ուրույն գծերն ու առանձնահատկությունները, որոնք նկատվում են Վասպուրականի մանրանկարչական աշխատանքներում: Բայց այդ հարցերի քննությունը տվյալ դեպքում դուրս է մեր նպատակից: Նշենք միայն, որ այդ խնդրում իրոք գերազնահատված է արաբական դպրոցի դերը, ուստի և այն կարոտ է վերանայման:

Г. Г. АКОПЯН

К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И ИСТОКАХ АХТАМАРСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Р е з ю м е

Одна из крупных мастерских средневековой армянской миниатюры находилась в Ахтамаре, деятельность которой продолжалась с XIV до конца XVI века.

Но творчеству ахтамарских художников до сих пор не было уделено должного внимания. В этой краткой статье делается первая попытка выявить одну из составных частей истоков миниатюр этого скриптория— древнейших образцов миниатюры.

Истоки Ахтамарской и вообще Васпураканской школы миниатюры мы разыскиваем в рукописях, иллюстрированных в XI веке в южных районах и сопредельных с Арменией областях.

В частности, нами использованы три рукописи, хранящиеся в Матенадаране, а также рукопись, находящаяся в Иерусалиме.

В общих принципах украшения и стиля вышеуказанных и ахтамарских рукописей XIV века много точек соприкосновения.

В XIII в. найдено большое количество рукописей, в украшении которых мы видим формы, используемые мастерами Ахтамара.

Таким образом, приведенные факты показывают, что миниатюра Ахтамара XIV—XV веков по своему стилю и иконографическим формам была создана на исконной национальной почве и прошла довольно длинный путь формирования.

Тем самым, естественно, опровергаются также мнения, согласно которым в деле формирования Васпураканской школы миниатюры определенную роль сыграло, якобы, искусство миниатюры арабов-магометан первой половины XIII в.