

ՄԱՏՆԱԴԱՐԱՆԻ № 5786 ԳՐԶԱԳՐԻ ԼՈՒՍԱՆՑԱՆԿԱՐԱՆԵՐԸ

Վ. Չ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

XIV դ. առաջին կեսի հայ նշանավոր մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակը ապրել և ստեղծագործել է Կիլիկյան Հայաստանի պատմության մայրամուտի շրջանում: Նա Կիլիկիայի տարբեր վանքերում ու վայրերում (Սկևռա, Սիս, Դրազարկ, Կոպիտառա և այլուր) պատկերազարդել է շուրջ երկու տասնյակ ձեռագիր: Խոր ավանդներով կապված լինելով Կիլիկյան նախորդ շրջանի մանրանկարչության հետ և համամասնությունների հարցում հաճախ դիմելով բուն Հայաստանի մանրանկարչությանը, Պիծակը դրսևորվում է իբրև ստեղծագործական շեշտված անհատականություն: Նրա գրչին են պատկանում նաև Մաշտոցի անվան Մատենադարանի 5786 համարի տակ պահվող «Արքունական» ավետարանի (1336 թ.) լուսանցանկարները, որոնց գեղարվեստական առանձնահատկությունները կքննենք ստորև:

XIV դ. առաջին կեսում Կիլիկիայի հայկական թագավորությունը արդեն քաղաքացիական լուծեր չունենալով իր երկիրը թուրքմենների ու մամլուկների ասպատակություններից փրկելու: Ավագանին այդպիսի դեպքերում քաշվում էր անառիկ ամրոցները, իսկ ժողովուրդը մնում էր ասպատակողների տնօրինությանը: «Արքունական» ավետարանը նկարազարդելու տարիներին (1335—1336 թթ.) թուրքմեններն ու մամլուկները, օգտվելով խաչակիրների ու պապի թողտվությունից, երկու անգամ ասպատակում են Կիլիկիան՝ այն հասցնելով գրեթե կործանման: Այդ խառնաշփոթ վիճակը «Արքունական» ավետարանի հիշատակարանում խտացած գույներով ներկայացնում է Պիծակը՝ որպես ականատես և ժամանակակից. «Յայսմ դառն և շար ժամանակիս,— գրում է նա,— զոր անարէն ազգն իսմայէլաց, տունն փարաւոնի (Նգիպտոսի մամլուկներ— Վ. Ղ.), ի մեծ նեղութիւն և ի վտանգի կալան զաշխարհս կիլիկեցւոց և արշաւեաց զարաւք և էառ զամէնազարդ և զաստուածապահ բերդն գնդիրն նստելով ի վերայ նորա բազում ժամ, և աւերեաց և ապա եմուտ յերկիրս և ո՛չ քաղաք և ո՛չ բերդ և գեղ՝ լեռնային և դաշտային, վանաւրեայք և անապատք զամենայն միջոտմիոջէ, և ոչ մնաց տեղ յերկիրս, որ անարէնքն թողին, որ շմտան, և յոյժ զարս բազումս սրով սպանին, և եկեղեցականս յուլիս երէց և աբեղայ, վարդապետ և եպիսկոպոս, սարկաւազ և դպիր, և անբաւ քրիստոնեայս՝ արք և կանայք, տղայք և կուսանք տարեալ գերիս, զոր Տէր աստուած հատուցէ նոցա ըստ իւրեանց գործոցն զփոխարէնն. և այս բաւական է»²: Կիլիկիայի հայերի այս ողբերգական վիճակը, ինչ խոսք, պետք է իր դրոշմը դնեն Պիծակի արվեստի վրա: Նկարչի նշված տողերն, ասես, անօգնական մնացած ժողովրդի հոգու ճիշն են:

¹ Գ. Գ. Мнкаелян, История Киликийского армянского государства. Ереван, 1952, стр. 457.

² «ԺԻ դարի հայերն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Լ. Ս. Խաչիկյան, Երևան, 1950, էջ 283—284:

Սարսափի զգացողությունն անցնում է նաև Պիժակի լուսանցանկարների մարդկային պատկերներին: Նրանք ահաբեկ են, լայն բացված աչքերով, ինչպիսիք եղել են բուն Հայաստանի և Արևելքի վաղ քրիստոնեական դարաշրջանի արվեստում: Նրանք բոլորն էլ իրենց ճակատներին, ասես, կրում են կամավոր զոհերի դրոշմը՝ սկսած քարոզող ու բժշկող քրիստոնեներից մինչև կիրկյան զգեստներով հանդերձված հովիվներն ու ճամփեզրի բուժում ակնկալող ավետարանական կույրերը:

«Արքունական» ավետարանի լուսանցքներում Պիժակի պատկերած Քրիստոսներն ունեն մի ընդհանրություն՝ բոլորն էլ 1—3 քառորդով դարձած են աջ կամ ձախ: Նրանց գլխի ու մարմնի համամասնությունները կարճ են՝ թողնելով արևելյան-հայկական տպավորություն: Թվում է, թե մանրանկարիչը ձգտել է վերականգնել հին հիսուսների (օրինակ, Աղթամարի վանքի ռելիեֆների) հարթապատկերային երկչափ բնույթը: Սակայն նուրբ կիսատոնների օգտագործումը Հիսուսին վերստին տալիս է մարդկային կերպարանք:



Նկ. 1. Ուսուցանող Քրիստոսը
Նկ. 2. Քրիստոսը՝ էմմաուս գյուղի ճանապարհին

Ուշագրավ են նշված ձեռագրի «Ուսուցանող Քրիստոսի» (նկ. 1) և «էմմաուսի ճանապարհի Քրիստոսի» (նկ. 2) պատկերները: Առաջինում Քրիստոսը նստած է լեռան լանջին: Գծա-գունային միջոցներով ստեղծված տրամադրությունը միանգամայն համապատասխանում է հեղության, արդարության և խաղաղության մղող նրա խրատների ոգուն: Նստած Հիսուսը սարալանջի հետ մեկտեղ կազմում է համաձուլյ մի զանգված, որը պայմանական է, կատարում է Քրիստոսի պատկերն ամբողջացնող դեր և, իբրև նկարազարդական մանրամասն, համապատասխանում է տեքստին: Սարալանջի մուգ կտրի 9—8

կանաչ և տաք դարչնագույն զանգվածում դեղին կոր գծերը միանգամայն ներդաշնակ են նրա լաջվարդ գրնգուն տունիկայի (ներքնակի) ճերմակ ու ճերմակով բացված ծալքերի և գինեգույն պարեգոտի ճերմակավուն-թեթև օխրավուն երանգներին: Մի կողմից (հատկապես պարեգոտի) գույները թափանցիկ են, մյուս կողմից՝ պատկերը խիստ սիլուետային: Քրիստոսի գլխի, ձեռքերի և մարմնի կարճացված համամասնությունը և պատկերի սիլուետային բնույթը նպաստում են հասնելու որոշ մոնումենտալության:

Դրաֆիկական լուծում ունի Հիսուսի և նրա երկու աշակերտների պատկերը (նկ. 2)՝ էմմաուսի ճանապարհին նրանց հանդիպման հրաշապատում դրվագի լուսանցքում: Ղուկասի ավետարանի վերջին գլխում³ (Ղուկ., ԻԴ, 13—30) պատմվում է, որ երկու հոգի (հավանորեն Քրիստոսի աշակերտներից) դնում են էմմաուս գյուղը և վիճաբանում Քրիստոսի հետ կատարված զարմանահրաշդեպքերի շուրջը: Հիսուսը աննկատ մոտենում է նրանց և սկսում մեկնել Մովսեսից մինչև մարգարեները: Բայց որովհետև երկուսի աչքերն էլ բռնված էին, Հիսուսին չեն ճանաչում:

Այս տեսարանը ներկայացնելիս Պիժակը գտել է սրամիտ և պարզ միջոց: Առաջին պլանում երկու ուղևորներն են մինչև գոտկատեղերը, երեսներով դեպի տեքստը, իսկ նրանց լուսապսակներից վերև Հիսուսի կիսանդրին է: Երկու զրուցակիցների ուսերը և լուսապսակներով գլուխները Քրիստոսի լուսապսակով գլխի հետ կազմում են կոմպոզիցիայի սանդուղքաձև բուրգի երեք սանդղավանդակները՝ խարսխված փոքր-ինչ կորագիծ, հորիզոնական, սինիաձև պատկերի վրա, որի տակից իջնում է վարսանդով մի երկտերև: Այս բրգաձև զանգվածին կենդանություն տալու նպատակով, վարպետը դիմել է հնարամիտ միջոցների. մի կողմից բուրգը գրեթե սիմետրիկ է, մյուս կողմից՝ կերպարների արտահայտիչ ձեռքերը պսակաձև բարձրանում են, ձախում՝ ժեստերի միջոցով քարացած կոմպոզիցիային հաղորդելով շարժում: Այսպիսով, պատկերը արտահայտում է հարուստ շարժում ու կենդանություն և երկրաչափորեն կանոնավոր է:

Պիժակը կոր և սահուն գծերի իդեալական ներդաշնակության է ձգտում հատկապես աստվածամոր, յուզաբեր կանանց, մանուկ հովիվների ու հրեշտակների լուսանցանկարներում: Կոր ուրվագծերը, ծալքերի ու շարժումների սահունությունը զուգորդվում են քնքշության ու անմեղության զգացողության հետ: Այդպիսիք են հրեշտակը (նկ. 3) և աստվածամայրը (նկ. 4) «Ավետումը» ներկայացնող լուսանցքներում:

Աստվածամայրը (նկ. 4) ամբողջապես զարդ է, նոճի ու նշտարենի հասկով: Չի մոռացված նույնիսկ այտերի բուստանման կարմրությունը: Դա ծաղկափթիթ, բայց և արձանացած պատկեր է, առանց կանացի ավելորդ քմայքի: Ե՛վ «Ավետման» տեքստի լուսանցքի աստվածամոր պատկերը, և՛ «Յուզաբեր կանանց» երկու մարիամներինը միտում են երկրաչափորեն կանոնավոր ձևերի, հատկապես կորերի լայն օգտագործումով, որոնք կերպարին սահունություն և նազանք են տալիս: Պիժակի այս նկարներում բնորոշ հեզությունն է, իսկ պատկերները շրջագծող ոսկու բարակ և նուրբ շերտը նրանց վերջնականապես անշատում է արտաքին աշխարհից, ենթարկում երկրաչափական

³ «Աստվածաշունչ մատեն հին և նոր կտակարանաց ըստ ճշգրիտ թարգմանութեան. նախնաց մերոց», Կոստանդնուպոլիս, 1895: (Այսուհետև օգտվում ենք սույն հրատարակությունից):



Նկ. 3. Ավետուհի Կրեշտակը
Նկ. 4. Ավետուհի աստվածամայրը

կորերի ու զուգահեռների ութմին: Պիծակը որքան էլ ձգտում է իդեալական երկրաչափական ձևերի, սակայն միշտ էլ զտնում է նրբին մի եղանակ կերպարներին կենդանի հույզ հաղորդելու համար:

Ահա Հովհաննու ավետարանի՝ «Խորհրդավոր ընթերցեք» խորհրդանշող Հուդա Իսկարիովտացու լուսանցանկարը (Նկ. 5): Տեքստում (Յովհ., ԺԳ, 21—33) պատմվում է, թե ինչպես Հիսուսի սիրելի աշակերտ Հովհաննեսը փարվում է նրա պարանոցով և հարցնում՝ թե ո՞վ պիտի մատնի նրան: Հիսուսը պատասխանում է. «Այն է, որում ես թացից զպատառն եւ տաց» (Յովհ., ԺԳ, 26): Պատասխանից հետո սատանան մտավ Հուդայի մեջ և «եւ արտաքս վաղվադակի» (Յովհ., ԺԳ, 30): Գրչագրում պատկերված է հենց այն պահը, երբ Հուդան «շուտով» դուրս է գալիս: Նա հագել է վարդագույն պարեգոտ, կապույտ տունիկա և կարմիր մուճակներ: Բերանից իժի լեզուների նման ոլորուն կարմիր գծեր են դուրս գալիս: Դա տրամաբանական է, որովհետև այդ դեպքին հաջորդելու է մատնությունը: Նրա կիսադեմը տառապած է, ծռմոված, իսկ ճակատը՝ նեղլիկ: Պիծակը այդպիսի կիսադեմով է օժտում այն կերպարներին, որոնց մեջ դե կամ սատանա է մտել: Նկարիչը, կարծես, կարեկցում է Հուդային, որը պետք է ամենամեծ ոճիր գործեր ոչ իր կամքով, այլ ճակատագրի կանխորոշմամբ և մարգարեների գուշակությամբ: Հուդան դատապարտված է և իր կամքի տերը չէ, որովհետև, սկսած ճակատագրական ընթերցից, նրան «շարժում» է սատանան: Գուցե այդ է պատճառը, որ Պիծակը տասը էջ



Նկ. 5. Հուդա Խակարիովտացին
Նկ. 6. Կուլթեր, որոնց բժշկում է Քրիստոսը

հետո, մատնության տեսարանի տեքստի լուսանցքում, Հուդային նկարել է լուսապսակով, կիսադեմով դեպի տեքստը:

Եթե Հուդայի, իբրև ճակատագրական զոհի, պատկերումը շեղում է կրոնական-պաշտոնական մեկնաբանումներից, որոնց համաձայն Հուդան մարդկության ամենամեծ ոճրագործն է, ապա Մեսիայի գալուստը ազդարարող Հովհաննես Մկրտչի պատկերումը միանգամայն համահնչյուն է ավետարանական ոգուն: «Արքունական» ավետարանի 124-ա էջի լուսանցքում տեսնում ենք Հովհաննես Մկրտչի ողբերգական պատմության ընդհանրացված հիերոգլիֆ-պատկերը, որը իրենից ներկայացնում է սկուտեղանման մի իր՝ վրան Հովհաննեսի լուսապսակով գլուխը: Քանի որ նկարը պայմանական է, ուստի նկարչի համար էական չէ, որ Հովհաննեսի գլուխը խռիվ մորուքի ծայրերով է շոշափվում սկուտեղին, նրա համար էական է այն, որ Հովհաննեսը տառապանքի և զոհի մարմնացում է: Եվ Պիծակը դրան հասնում է դեմքի ու մազերի յուրահատուկ սմաներիստական մշակումով: Հովհաննեսի դեմքը, ասես, գոգավոր ապակու մեջ ենթարկվել է ձևափոխման, երկար ճակատը կորվել է դեպի տեքստը, աչքերը, հոնքերը, քիթը նշված են ուրվագծով, իսկ ճակատը և այտը եզերում է երկնագույն ստվերը: Դեմքը մազադաթի գույն ունի, որն ստվերների հետ ստացել է փղոսկրի երանգ: Գիսախռիվ մազերը և մորուքը փշի պսակի նման ցրցված են, որ ուժեղացնում են ողբերգականի տպավորությունը, գեսերը երկու կողմից ոլորուն իջնում են սկուտեղից ներքև: Վարպետը այդ տարօրինակ

պատկերը պաճուճել է արմավազարդով, ապա՝ միմյանցից անջատվող կապույտ արմավատերևներով, որոնց միջից իջնում է մի երկտերև վարսանդ։ Դրա շնորհիվ պատկերը դառնում է սլացիկ, ողբերգականությամբ ընդունում վսևմ կերպարանք։

Տառապանքի ու փրկության թեման է բացահայտված նաև կույրերի երկու լուսանկարներում։ Մատթեոսի ավետարանում պատմվում է, որ Հիսուսը բժշկում է Լերկու կույրի (նկ. 6), Ղուկասի ավետարանում՝ մեկի՝ Վարպետը երկու նկարում էլ պահպանել է տիպային նմանություններ (կարճ քիթ, նեղ ճակատ, երկար դունչ, վերևի շրթունքը ցածինից առաջ ընկած, սուր կզակ)։ Իսկ Լթե մի պահ անտեսենք նկարի ընդհանուր զանգվածից դուրս գտնվող մասերը (բուսազարդեր, գավադան, ձեռքեր), ապա ակնհայտ կդառնան նաև կեցվածքի ու կառուցվածքային նմանությունները, թեև առաջին դեպքում ունենք երկու, երկրորդ դեպքում՝ մի կույրի նկար։ Այսպես, գոտկատեղերը ծնկների հետ նման են երկրաչափական սեղանի։ Երկու կույրերի նկարում այն երկարավուն կողերով սկզբնապես, որի զուգահեռ կողմերը միևնույն հորիզոնականի վրա զբաղեցնում են, սրունքներն ու գոտկատեղերն են։ Իսկ մեկ կույրի նկարում սեղանի զուգահեռ հիմքերը կազմող գոտկատեղը և սրունքները ներկորվում են, դուրսը հակվում դեպի տեքստը՝ սրունքների տակից իջնող ոլորուն շուշանաձև զարդի հետ առաջացնելով աղեղ (ի դեպ, նկարի լարվածությունն ուժեղանում է նաև նրանով, որ այդ ոլորուն ճյուղը միաժամանակ շարունակում է կույրի՝ գավազան բռնած ձեռքը)։

Երկու նկարում էլ ուղղանկյունաձև են գոտկատեղից մինչև ուսագոտիները։ Սակայն երկու կույրերի նկարում ամեն ինչ ենթարկվում է համաչափության, ամեն տարր ունի իրեն հավասարակշռող զուգահեռը։ Երկու կույրերը ծնրադրել են մեջքով հակառակ ուղղությամբ, որն ընդգծում է նրանց կտրվածությունը ոչ միայն արտաքին աշխարհից, այլև իրարից։ Թեև առաջին պլանի կույրը կիսով չափ ծածկել է ետևինին, բայց դա չի խախտել նկարի համաչափությունը։ Նրանք միասին կազմում են մի աշտարակաձև կառույց. մեկի՝ դեպի տեքստն ուղղված կիսադեմը զուգակշիռ է մյուսի՝ աջ նայող կիսադեմին, մեկի տարածած ձեռքերը՝ մյուսի ձեռքերին, մեկի խորքի ուսը՝ մյուսի երևացող ուսին, մեկի ազդրերը՝ մյուսի ազդրերին։ Ավելին։ Որպեսզի առաջին պլանի կույրը իր ուրվաձևով չճնշի մյուսին, վարպետն օգտագործել է գույների գրաֆիկական միջոցներ։ Հագուստները այնպիսի գունաձևերով են մշակված, որ նրանց կազմած արտաքին երկրաչափական կառուցվածքը, ասես, կրկնվում է նկարի ներսում, ունենալով նույն բարձրությունը, սակայն երկու կողմերից հավասարապես նեղանալով։

Պիծակի արվեստի սիմվոլիկ բնույթը ևս խիստ որոշակի է նրա լուսանկարներում։ Դրանք հաճախ միջոց են բացահայտելու այս կամ այն հասկացությունը։ Որոշ ձեռագրերում նա նույնիսկ չի օգտագործում գույնը, այլ ուղղակի դիմում է նուրբ և պարզ նախշագրերի։ Փուլթ չէ, որ դրանք երբեմն, փոքր-ինչ տարբերությամբ, կարող են կրկնվել։ Բուն նպատակը մնում է, անտարակույս, խորհրդանշանների բացահայտումը՝ արմավազարդը իբրև քրիստոնեության հաղթանակ, աղավնին՝ սուրբ հոգի, փյունիկը՝ հարություն, մատուռի գծագիրը՝ Երուսաղեմի տաճար կամ եկեղեցի։

Սիմվոլիկ շղարշ ունեն նաև թեմատիկ լուսանկարները, որոնք ներկայացնում են տեքստին բնորոշ մի ակնարկ կամ մի-երկու կերպար։ Այսպես,

«Մուտք Երուսաղեմ» թեմային նվիրված լուսանցանկարներում նկարիչը, դեն գցելով դրվագի սյուժետային մանրամասները, պատկերել է գույնզգույն տեղեկություններով ռեալիզմով ծառ, շուրջի ծալվող կոճղամասին նստած ծաղկակար կապա հագած պատանի և այլն: Կամ «Փախուստ դեպի Եգիպտոս» թեմայի համար վարպետը լուսանցում նկարել է Հովսեփի երազում հայտնված հրեշտակին, որը խորհուրդ է տալիս մանուկ Հիսուսին և մորը փախցնել Եգիպտոս, Հերովդեսի զայրույթից խուսափելու համար (Մատթ., Բ, 13—14): Պիժակը այդ հրեշտակին գրեթե նույնությամբ ներկայացնում է նաև «Ավետումի» տեքստի լուսանցում:

Սարգիս Պիժակի մարդկային-ժողովրդասիրական անհատականությունը դրսևորվում է հովիվների լուսանցանկարներում: Եթե «Արքունական» ավետարանի 17-ա էջում «Մենուդը» ներկայացված է ամբողջ էջով՝ մոզերի ու հովիվների երկրպագությամբ հանդերձ, որ ունի կոմպոզիցիոն բազմամարդ բարդ լուծում և ամեն ինչ հանդիսավոր է, ծիսական, մթնոլորտը լի ապագա հրաշքների կանխագագումով, մինչդեռ Ղուկասի ավետարանի այն հատվածի լուսանցում, ուր պատմվում է միայն հովիվների երկրպագության մասին, ներկայացված են մի պատանի և մի ծեր հովիվ:

Երբեմն էլ սխմվող Պիժակի մոտ վերաճում է գաղափարանշանի: Այդպիսի դեպքերում խախտվում են բնական տեսողունակության հիմքերը, թեման վերածվում է երկրաչափական որոշ համաչափությունների ենթարկված նշանի: Այսպես, Մատթեոսի ավետարանում պատմվում է, որ Հիսուսը իրեն հետևող և իր քարոզները լսող ժողովրդին կերակրելուց հետո աշակերտներին ստիպում է «մտանել ի նաւ եւ յառաջել յայնկոյս, մինչ ինքն զժողովուրդսն արձակիցէ» (Մատթ. ԺԴ, 22): Իսկ երբ արդեն «նաւն մեկնեալ էր ի ցամաքէն բազում ասպարիսօք ծփեալ յալեացն. քանզի ընդդէմ էր հողմն», Հիսուսը քայլում է ծովի վրայով, և «իբրեւ տեսին զնա աշակերտքն զի գնայր ի վերայ ծովուն, խռովեցան... եւ առ ահին աղաղակեցին»:

Այս ողջ պատմությունից ծաղկողը վերցրել է «Աշակերտները Քրիստոսին ծովի վրա տեսնելով խռովեցին» տեսարանը: Պատկերը վերածված է գաղափարանշանի: Վարպետին ամենևին չի շփոթեցրել իր պատկերի «արտառուցությունը», այն, որ նավի և նրա միջից ցցված աշակերտների գլուխները չափազանց անհամաչափ են: Նկարը ենթարկված է համաչափության որոշ օրենքների (այստեղ կողմնորոշիչ է նավի գերանը), ստեղծելով ձևերի ներդաշնակություն՝ միմյանց համապատասխանեցնելով կորերով շոշափվող սխեմատիկ նավը և ծովը:

Պիժակին առանձնապես հետաքրքրում էր բնության ո՛չ թե ռեալ-նատուրալ վերարտադրումը, այլ՝ հարթապատկերային սիլուետը, ո՛չ թե խորքային տարածությունը, այլ՝ մագաղաթի հարթ մակերեսը, որի վրա ավելի պայծառ են հնչում նրա «խորհրդանշող-պատկերները»՝ համահնչյուն միջնադարյան պատկերացումների ոգուն: Ուստի, զարմանալի չէ, որ Պիժակը ավետարանական կրկնվող կերպարների համար մշակել է հատուկ տիպեր, նրանց հագցնելով ժամանակի տարազ, առանց նույնիսկ մտածելու, որ այդ տարազը կարող էր այլ լինել ավետարանների ստեղծման դարաշրջանում: «Ամենօրյա կյանքը, — գրում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, — միախառնվում է ավետարանական տեսարաններին և դա թույլ է տալիս Սարգիս Պիժակի մեջ կռահելու մի այնպիսի արվեստագետի, որի արվեստը չի հենվում միայն տրադիցիայի

վրա, մի մարդու, որն ընդունակ է դիտելու և դիտել իրականությունը⁴։ Ավետարանական կույրը կամ զրկվածը նրա լուսանցանկարներում նույնքան կենդանի ու իրական են, որքան իր ժամանակի կույրը կամ զրկվածը, ավետարանական իշխանը կամ մաքսավորը նույնքան իրական, որքան իր ժամանակի իշխաններն ու վաճառականները։ Հետևաբար, Պիծակը ի վիճակի էր տիպական⁵ կերպարներ մշակել և՛ կույրերի, և՛ ծառաների, և՛ իշխանավորների ու մանուկների համար, նրանց մասին ասված կիսաբերան խոսքը լրացնել ժեստերով, իսկ դրանք էլ հարստացնել գծային բազմապիսի հնարամետություններով ու ծալազարդումներով։

МАРГИНАЛЬНЫЕ ЗНАКИ В РУКОПИСИ № 5786 МАТЕНАДАРАНА

В. О. КАЗАРЯН

Р е з ю м е

Знаменитый армянский миниатюрист первой половины XIV в. Саркис Пицак жил и работал в разных городах и монастырях Киликийского государства. Он иллюстрировал примерно 20 рукописей. В маргинальных знаках рукописи 1336 г. (№ 5786, Матенадаран) выразились некоторые особенности искусства Пицака (стремление к плоскостному силуэту, к равновесию структурных частей композиции, широкое использование символических знаков и аллегорий, а также широко раскрытые глаза и подчеркнутая жестикуляция евангельских образов). В маргинальных знаках, иногда выходящих за рамки религиозных догматов, как и в памятных записях Пицака, ощущается трагическое состояние армянского государства Киликии в период его упадка.

⁴ S. Der-N ersessian, *Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise. Texte. Paris. 1936. p. 162.*

⁵ *Ինչպես դիպուկ նշել է Գուրգենը, միջնադարի պոետներն ու արվեստագետները «անհատականացումից» գերադասում էին տիպականացումը»* (А. Л. Гуревич, Категории средневековой культуры, М., 1972, стр. 8).

Հետաքրքրական է, որ Պիծակը միննույն կերպարը գրեթե նույն հագուստով հաճախ տեսնում ենք նկարից փոխադրում է դեպի լուսանցանկար։ Դրանք արդեն մշակված տիպեր են, որ չնչին փոփոխությունների կարող են ենթարկվել։ Այսպես, «Արքունական» ավետարանի «Ավետում» տեսնում ենք նկարից Մարիամը, ասես, նույնությամբ բերվել է նույն թեմայով լուսանցանկարի «Մենուդի» տեսնում ենք պատկերի վերին ձախ անկյունում շքած պատանի հովվի նկարը նույն դիրքով վերարտադրված է Ղուկասի ավետարանի այն հատվածի լուսանցում, որտեղ Հիսուսը դիմում է աշակերտներին. «Մի՛ երկնշիր հօտ փոքրիկ, զի հաճեցաւ հայր ձեր տալ ձեզ դարձալութիւն» (Ղուկ., ԺԲ, 32)։ Այստեղ ներկայացված պատանի հովիվը Հիսուսն է աշխարհներեն։