

**ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅՈՒՄ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՎԱԾ ՄՄ 6772 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ
ՄԵԿ ԷԶՐ ԱՐԵՎՄՏԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ**

Բանալի բառեր՝ Մատենադարանի հավաքածու, Նոր Զուղա, ՄՄ 6772 ձեռագիր, Ավետարան, Աստվածատուր Զուղայեցի, Հայրապետ Զուղայեցի, արևմտաքրիստոնեական արվեստ, Աստվածամայր, Հայտնության Տիրամայր, Աստվածածնի Վերափոխման տեսարան:

Ժէ դարում Շահ Աբբասի կազմակերպած բռնագաղթի հետևանքով Իրանի Սպահան քաղաքի Նոր Զուղա բնակավայրում հայեր հաստատվեցին: Նոր Զուղա տեղափոխված հայ խոջաները կապեր էին հաստատում տարբեր երկրների առևտրական շրջանակների հետ: Այդ ճանապարհով ստացված եկամուտը ծառայեցվում էր հայկական համայնքում բազմաթիվ ծրագրերի իրականացմանը, մասնավորապես եկեղեցաշինությանը: Եկեղեցիների արտաքին և ներքին հարդարանքում իրանահայ ճարտարապետները գիտակցաբար ներառում էին պարսկական ավանդույթներից տարրեր, իսկ ներքին հարդարանքում կարողանում էին ներդաշնակորեն միաձուլել հայկական, եվրոպական և պարսկական արվեստի տարրերը¹: Այդ ժամանակ կառուցվեցին եկեղեցիներ՝ 1607 թ. Ս. Հակոբ Մծբնեցի Հայրապետը, 1609 թ. Ս. Նազարեթը, 1611 թ. Ս. Գևորգ և Ս. Սարգիսը, 1613 թ. Ս. Աստվածածինը, 1614 թ. Ս. Ստեփանոսը, 1621 թ. Ս. Հովհաննես Մկրտիչը, 1623 թ. Սուրբ Կատարինեն և ուրիշներ²: Տարիների ընթացքում

* Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ասպիրանտ, arthistoriangreta@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ մարտի 10, 2022, գրախոսելու օրը՝ մայիսի 3, 2022:

¹ Առևտրական լայն հնարավորություններ ունեցող խոջաների մեկենասությամբ կառուցված Նոր Զուղայի եկեղեցիները մեծամասամբ պատված էին որմնանկարներով, որում ակնհայտ էր եվրոպական արվեստի ազդեցությունը: Նոր Զուղայի Սբ. Ամենափրկիչ վանքի և Սբ. Բեթղեմի եկեղեցու որմնանկարներում եվրոպական արվեստի ազդեցությունների մասին մանրամասն տե՛ս **Eftekharian S., Le rayonnement international des gravures flamandes aux XVI^e et XVII^e siècles: Les peintures murals des églises Sainte-Bethléem et Saint-Sauveur à la Nouvelle-Djoulf (Ispahan), Université libre de Bruxelles, 2005/2006.**

² **Մ. Առաքելյան**, «Պատկերազարդ Ավետարանների ուսումնասիրությունը Նոր Զուղայի դպրոցի շրջանակներում», *ԲՄ*, հ. 18, 2008, էջ 125: Նոր Զուղայում գրված թվակիր և անթվակիր գրչագրերի ընդհանուր ցանկը տե՛ս **Լ. Մինասյան**, *Գրչության արվեստը Նոր Զուղայում*, Նոր Զուղա, 1991, էջ 77-121:

Նոր Զուղայում սկիզբ դրված եկեղեցաշինությունը զուգահեռ ստեղծվում էին գրչատներ, որտեղ սկզբում ընդօրինակվում էին Հին Զուղայից տեղափոխված և արդեն համայնքում եղած ձեռագրերը, հետագայում ստեղծվեցին նոր ձեռագիր մատյաններ, Աստվածաշնչեր, նկարագարվեցին մի շարք Ավետարաններ: Նոր Զուղայում և հարակից շրջաններում գրված և նկարագարված ձեռագրերից շատերը բազմաթիվ ճանապարհներով հասել են աշխարհի տարբեր անկյուններ, որոնք, համաձայն Միքայել Առաքելյանի, այժմ գտնվում են 16 երկրների 36 հավաքածուներում և ընդհանուր թվով 230-ն են. 177-ը պատկանում են, իսկ մնացյալ 53-ը վերագրվում են Նոր Զուղային³: Այժմ Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվում են Նոր Զուղայում գրված Աստվածաշունչ մատյաններ, Ճաշոցներ, Մաշտոցներ, Շարակնոցներ, Քարոզգրքեր, Տաղարաններ, Խորհրդատետրեր, Հայսմավուրքներ, բազմաբնույթ ժողովածուներ, ինչպես նաև նկարագարված Ավետարաններ⁴: Այդ Ավետարանների մեջ իր յուրահատուկ ոճով և գեղարվեստական լուծումներով առանձնանում է ՄՄ 6772 ձեռագիրը:

Մեր ուսումնասիրության առարկա ՄՄ 6772 Ավետարանի ծաղկողը Աստվածատուր սարկավազն է, որին Աստղիկ Գևորգյանը հիշատակում է նաև որպես Աստվածատուր Զուղայեցի: Նա եղել է Հայրապետ ծաղկողի աշակերտը: Նրանք երկուսն էլ ստեղծագործել են Նոր Զուղայում և երբեմն նույն ձեռագիրը նկարագարել են միասին⁵: Այս հանգամանքը կասկածի տեղիք է տալիս, քանի որ շատ բարդ է լինում հասկանալ, թե նրանցից ով է եղել տվյալ տեսարանի ծաղկողը: «Հայ մանրանկարիչներ» մենագիտության՝ Աստվածատուր Զուղայեցու ՄՄ 6772 ձեռագրի նկարագրության ծանոթագրություններում նշված է, որ ձեռագրի նկարագարումները մասնակցել է նաև Հայրապետը: Իսկ նույն գրքում Հայրապետ Զուղայեցու ձեռագրերի ցանկում ՄՄ 6772 Ավետարանի մասին տեղեկության, որ, թեպետ հիշատակարանում որպես ծաղկող գրված է միայն Աստվածատուրի անունը, սակայն տերունական նկարները հավանաբար նկարել է Հայրապետը⁶: Այս առիթով մեջբերենք ձեռագրի 336ա էջում առկա հետևյալ հիշատակարանը. «Դարձեալ յիշեցեմ ի Քրիստոս զաշխատող սբ. Աւետարանիս զպարոն Մարտիրոսն, պարոն Ստեփաննոսն եւ մահդասի Սահակն, զՄիրզախանն եւ զԱստուածատուր սարկավաքն, որ ծաղկեաց սբ. Աւետարանս» (ընդգծումը մերն է): Այս տողերից, կարծես, կասկած չի առաջանում, որ

³ Մ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 128:

⁴ Ընդհանուր ցանկը տե՛ս Գ. Տէր-Վաղանեան, Նոր Զուղայի եւ յարակից շրջանների հայկական ձեռագրական արուեստը (Նիսպեր Մաշտոցեան Մատենադարանի եւ Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի ցուցահանդեսների, հուլիս օգոստոս), Երևան, 2005, էջ 133-149:

⁵ Ա. Գևորգյան, Հայ մանրանկարիչներ մատենագիտության IX-XIX դդ., Կահիրե, 1998, էջ 62:

⁶ Ա. Գևորգյան, նույն տեղում էջ 333:



Նկ. ա. ՄՄ Հ^մ 6772 Ավետարան,
Մանկանց կոտորածը, 39 բ

Ավետարանի ծաղկողը Աստվածատուրն է, սակայն 39բ էջում (նկ. ա) պատկերված «Կոտորումն մանկանց» մանրանկարի շրջանակի ստորին գոտում առկա է հետևյալ արձանագրությունը. «ՋՄԵ-Ղ(Ա)Ի(Ո)Ր Հ(Ա)ՅՐ(Ա)Պ(Ե)Տ: ՆԿ(Ա)ՐՕ-ՂՍ Յ(Ի)ՇԵՑ(Ե)Ք Ի Ք(ՐԻՍՏՈ)Ս: ՈՎ Հ(ԱՅ)ՐՔ»: Այս երկու հիշատակությունների առկայության և տվյալ ձեռագրի ծաղկողի առնչությամբ առաջ եկած հարցը մեր հետագա ուսումնասիրության շրջանակում է:

Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվում է Աստվածատուր Ջուղայեցու նկարազարդած երեք ձեռագիր, որից միայն ՄՄ 6772 Ավետարանի տերունական շարքի մանրանկարների 18ա էջում է առկա այսպես կոչված Աստվածածնի Վերափոխման տեսարանը: Այն ներկա-

յացված է մեկ ամբողջական էջի տեսքով (նկ. 1)*:

Արևմտաքրիստոնեական արվեստում նկատել ենք Աստվածածնի Վերափոխման տեսարանի պատկերագրության մի քանի տարբերակ, որոնցից հիմնականում գերակշռում է երկմաս կառուցվածք ունեցողը: Ըստ առաջին տարբերակի՝ հորինվածքը բաժանված է երկու մասի, վերևում մանդոլայի մեջ աղոթողի դիրքում պատկերված է Տիրամայրը, կողքին երկուական հրեշտակներ, որոնք բարձրացնում են Աստվածածնին, իսկ ներքևում մարդկանց բազմությունն է, որոնց հայացքներն ուղղված են դեպի Տիրամայրը: Ստորին հատվածում կանգնած մարդիկ ընդգծված զարմացած հայացք ունեն: Այս տարբերակի ամենավառ օրինակներից են Նեապոլի Մայր տաճարում գտնվող Պերուջինոյի որմնանկարը (1506 թ.), Միլանի Ամբրոջիո դի Ստեֆանո դա Ֆոսանո (Ambrogio di Stefano da Fossano) եկեղեցում խալացի նկարիչ Բերգոնյոների կտավը (1511 թ.), Վենետիկի Սանտա Մարիա Գլորիոսա դեի Ֆրարի (Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari) խորանում գտնվող հռչակավոր Տիցիանի աշխատանքը (1515-1518 թթ.): Ըստ երկրորդ տարբերակի՝ հորինվածքը կրկին երկմաս կառուցվածք ունի, որի վերին հատվածը մեծամասամբ նման է առաջինին, սակայն ստորին հատվածում ներկայացվում էր դատարկ

* Այս և նկարներ 2, 3 տե՛ս ներդիրում:

դագաղը, և արդեն դրա շուրջ էին խմբված դեպի վեր նայող կերպարները: Այս տարբերակը, թերևս, ամենալայն տարածում գտած պատկերագրական տիպերից է: Նույնօրինակ հորինվածք հանդիպում են գերմանացի հայտնի նկարիչ Ալբրեխտ Դյուրերի փորագրանկարներում (1510 թ.), Պինտուրիչոյի նկարած Հռոմի Սանտա Մարիա դել Պոպոլո (Santa Maria del Popolo) տաճարի խորանի արևմտյան պատի Աստվածածնի Վերափոխման տեսարանում (1489–1491 թթ.), կամ օրինակ, հայկական մանրանկարչության մեջ հայտնի Սարգիս Խիզանցու ՄՄ 6420 ձեռագրի նույնանուն մանրանկարում (1604 թ.):

Տարբեր դարաշրջաններում նկարագրոված ձեռագրերում ինչպես հետազոտող մասնագետները, այնպես էլ մենք որոշակի օրինաչափություն ենք նկատել «Տիրամոր նինջը» տեսարանի պատկերագրության մեջ: Եթե զարգացած միջնադարում ստեղծված ձեռագրերի այդ տեսարանի վերնամասում հանդիպում էր «Ննջումն Աստվածածնի» կամ «Վերափոխումն Աստվածածնի» մակագրությունը (ինչպես օրինակ հայկական ձեռագրարվեստում՝ ՄՄ 2743 294ա, ՄՄ 4845 8ա, ՄՄ 5786 5ա), ապա ԺԶ դարից սկսած և հատկապես ԺԷ-ԺԹ դարերում եվրոպական գեղանկարներում նկատվում է Աստվածածնի Վերափոխման՝ որպես առանձին հորինվածքի ներկայացումը (Ռուբենս, Տիցիան, Մուրիլլո, Աննիբալե Կառուաչի և այլք): Աստվածամոր կյանքին նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրությունների հեղինակ Թամար Տասնապետյանը գրում է. «Մարիամի երկրաուր վերջին վերաբերող Աւանդութեան մէջ, գրեթէ երկու հոսանքներ կան. մէկը կը հաստատէ իրական մահը, Քրիստոսի մահուան յարեւմտական, յետոյ վերափոխում մը որ միաժամանակ յարութիւն մը եւ իր մարմինն եւ իր հոգին բարձրացումն է. . . Ուրիշ հոսանք մը Կոյսի վերջին մասին կ'սէ թէ ան «ննջում» մըն է, առանց իրական մահուան, միայն առեւտ, որ իր Վերափոխումէն անմիջապէս առաջ կու գայ»⁷: Հետեւեալ պետք է ենթադրել՝ դա է պատճառը, որ ԺԴ-ԺԶ դարերում ծաղկողները էական տարբերություն չէին դնում երկու մակագրությունների միջև, քանի որ, ըստ էության, Աստվածամոր Վերափոխման պատմության մի դրվագն է համարվում Աստվածամոր նինջը, որին հաջորդում է նրա երկինք վերափոխվելը, Թագադրությունը և գահին բազմելը: Այս օրինաչափությունը, սակայն, նկատելի փոփոխություններ է կրում ու չմիջնադարում՝ առավելապես ԺԷ դարում:

Ուսումնասիրելով նույն ժամանակահատվածում եվրոպական երկրներում ստեղծված նմանօրինակ պատկերագրություն ունեցող տեսարանը՝ նկատում ենք, որ ԺԷ դարի իսպանական արվեստում առաջնահերթությունը տրվում էր Անարատ հղություն կոչվող պատկերատիպին, որը կարճ ժամանակահատվա-

⁷ Թ. Տասնապետեան, Կինը սուրբ հոգիին առաքելութեան մէջ, Բ. «Կոյս Մարիամին Վերափոխումը», Անթիլիաս, 1997, էջ 9:

ծուժ լայն տարածում գտավ: Պատկերագրական այս տիպը աստվածաբանական մեկնաբանությունն ստացավ 1649 թ. իսպանացի նկարիչ, արվեստի քննադատ Ֆրանսիսկո Պաչեկոյի հրատարակած «Գեղանկարչության արվեստ» աշխատության մեջ, որի գլխավոր դրույթները հիմնված էին Հովհաննես Ավետարանչի Հայտնության գրքի ԺԲ գլխի 1-ին տան վրա, որով էլ ձևակերպվում էր «Հայտնության կամ Ապոկալիպսիսի Տիրամայրը» պատկերագրական նոր տեսակը: Պատկերագրական այս տիպը ընդհանրապես նոր չէր ուշ միջնադարի համար, քանի որ ԺԳ դարում իտալացի փրիլիսոփա, աստվածաբան Սուրբ Բոնավենտուրան (իրական անունը՝ Զովաննի դի Ֆիդանցա) կապել էր այն կույս Մարիամի հետ: Այն հայտնի էր դեռևս զարգացած միջնադարից սկսած, սակայն մեծամասամբ լայն տարածում գտավ հենց Պաչեկոյի շնորհիվ⁸:

1658-1659 թթ. Աստվածատուր ծաղկողի նկարագրողած խնդրո առարկա մանրանկարի կենտրոնում կարմիր հագուստով և կապույտ թիկնոցով աղոթողի դիրքում պատկերված է Տիրամայրը, որը կանգնած է ամպերի վրա զետեղված լուսնի մահիկին: Ոսկե ետնախորքին լուսնի վրա կանգնած Աստվածամոր պատկերն առնչվում է Հայտնության գրքի հետևյալ հատվածի հետ. «Եւ նշան մեծ երեւեցաւ յերկինս. կին մի արկեալ զիւրեւ զարեգակն, եւ լուսին ի ներքոյ ռոյից նորա. եւ ի վերայ գլխոյ նորա պսակ աստեղեայ յերկոտասանից»: Հետաքրքրական է, որ Գևորգյանը այս տեսարանը մեկնաբանում է որպես Աստվածամոր Վերափոխում, սակայն, հիմնվելով Պաչեկոյի վերոնշյալ տեսակետի վրա, կարծում ենք, որ Աստվածամոր պատկերագրական այս տիպը կապվում է հենց Հայտնության գրքի մեջբերված հատվածի հետ և կոչվում է Հայտնության Տիրամայր: Աստվածաշնչի բազմաթիվ տպագիրներում Հայտնության գրքի պատկերագրողման հիմք է հանդիսացել ԺԵ դարի Հյուսիսային Վերածննդի նշանավոր նկարիչ Ալբրեխտ Դյուրերի «Ապոկալիպսիս» կոչվող շարքը⁹, սակայն ՄՄ 6772 Ավետարանում Աստվածամոր պատկերը ինքնատիպ է իր առանձին հորինվածքի և մյուս մանրամասների շնորհիվ:

Աստվածամոր շուրջը երկու շարքով երկուական հրեշտակներ են: Կարմիր և նարնջագույն ծաղազարդումներով հագուստներով ծնրագիր հրեշտակների՝ դեպի վեր ուղղված հայացքները ստեղծում են երկինք վերափոխվելու գործողության տպավորությունը: Նրանք երկուսով հպվել են Տիրամոր կապույտ թիկնոցին և դեմքի խաղաղ արտահայտությամբ կարծես հետևում են

⁸ Д. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва, 1996, сс. 191-192.

⁹ Դյուրերի տվյալ փորագրանկարների շարքը շրջադարձային երևույթ են նկարագրող գրեթե պատմության մեջ, որոնք դարձնում են ոչ միայն Արևմտյան եվրոպայի նկարիչներին, այլ նաև հայ մանրանկարիչներին: Այս մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Սիմոնյան, «Հայտնության փորագրապատկերները Ոսկան Երևանցու և Թովմա Վանանդեցու հրատարակություններում», *ՀՀ*, 2018, հ. 3, էջ 282:

ընթացքին: Այս ամենին զուգահեռ վերին երկու հրեշտակներն իջեցնում են աստղաձև մանրամասներ ունեցող թագը: Ընդհանուր հորինվածքի առանցքային կերպար համարվող Տիրամոր այս պատկերի շնորհիվ, փաստորեն, համատեղվում են Աստվածամոր Հայտնության և թագադրության տեսարանները:

Նոր Զուղայի Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցու հյուսիսային պատի որմնամուկներից մեկի վրա պատկերված է, ինչպես ստորին եզրագոտու մակագրությամբ է նշվում, «Վերափոխումն Մարիամ» (նկ. ք), սակայն քննության ենթակա մանրանկարի մեզ արդեն ծանոթ էջի նմանությամբ կրկին նկատում ենք, որ այստեղ Աստվածամայրը կանգնած է լուսնի մահիկի վրա և գլխի շուրջը շուրջը խմբված են աստղերը, այսինքն այստեղ կրկին գործ ունենք Հայտնության Տիրամայրը տարբերակի հետ: Փաստորեն, Նոր Զուղայի Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցու որմնանկարում, ինչպես նաև նույն միջավայրում ստեղծագործած Աստվածատուր Զուղայեցու նկարազարդած այս մանրանկարներում նմանօրինակ տեսարանի առկայությունն անշուշտ պետք է որոշակի ազդեցություններով պայմանավորված լիներ:

Արվեստաբան Արփինե Սիմոնյանը, հայագետներ Ավեգիս Սանջյանը, Սիլվի Մերիանը, Բեզալել Նարքիսը նկատել են հետևյալ օրինաչափությունը. «Ժե դարից սկսած նկարազարդ ձեռագրերի մանրանկարները կարող էին ազդված լինել հիմնականում եվրոպական փորագրանկարներից և եվրոպայում ստեղծված տպագիր գրքի նկարազարդումներից (Քրիստոֆել վան Զիլսեմ Կրտսեր, Ալբրեխտ Դյուրեր և այլք)»¹⁰: Նշենք, որ մենք փորձել ենք հնարավորինս դիտարկել



Նկ. ք. Աստվածածնի Վերափոխումը, Նոր Զուղայի Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցի, 1628 թ.

¹⁰ Եվրոպական փորագրանկարների ոճով հայկական ձեռագրերի նկարազարդումը սկսվում է Ժե. դարի առաջին քառորդում: Եվրոպական արվեստի այս շարժումը սկիզբ առավ Լեհաստանից և անցավ Կոստանդնուպոլիս, Սպահան, Սանկտ Պետերբուրգ: Այս շարժման կարևորագույն ներկայացուցիչն էր գրիչ-մանրանկարիչ Ղազար Բաբերդացին: Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Ա. Սիմոնյան, «Մաշտոցյան Մատենադարանի Հ՝ 3807 խորհրդատետրի տեղումնական մանրանկարների փոխառնչությունները Վանանդեցիների հրատարակությունների փորագրանկարների հետ», *Հայագիտական հանդես*, № 1(46), Երևան, 2020, էջ 127, A. Sanjian, *Medieval Armenian Manuscripts at the University of California*, Los Angeles

դեռևս ավելի վաղ ստեղծված տպագիր գրքի օրինակներ: Այդ շրջանում ամենաշատ ընդօրինակություն ունեցող ստեղծագործություններից են Վան Զիխեմի փորագրանկարները: Խնդրո առարկա մանրանկարի ծաղկողի գեղանկարչական մոտեցումն ու ոճը ստիպում են ենթադրել, որ այս տեսարանն ավելի շուտ ազդված է գեղանկարչական որևէ օրինակից, քան տպագիր գրքից: Այս պատկերին մասնակիորեն անդրադարձած արվեստաբան Քնարիկ Ավետիսյանը, բնութագրելով նրա պատկերագրությունը որպես «Անարատ հղություն», առաջ է բերում Թամարա Զնամերովսկայայի այն տեսակետը, ըստ որի այս տեսարանը զուտ իսպանական է: Այն լայն տարածում է գտել Ժէ դարի արվեստում, և որպես նշանավոր գործեր թվարկում է Խուսեպե Ռիբերայի, էլ Գրեկոյի, Բարտոլոմեո Մուրիլիոյի աշխատանքները, այնուհետև նշում, որ պատկերագրական այս տարբերակի հիմքի վրա հայ արվեստում ստեղծվել են ուշագրավ գործեր, որոնցից է ՄՄ 6772 Ավետարանի տվյալ էջը¹¹: Այս տեսարանին բնորոշ տարրերով որոշ նմանություններ տեսնում ենք միայն Ռիբերայի աշխատանքում: Էլ Գրեկոյի համանուն ստեղծագործությունը պատկանում է երկմաս կառուցվածք ունեցող պատկերագրական տիպին, որն արդեն իսկ տարբերվում է խնդրո առարկա մանրանկարի հորինվածքից, իսկ Մուրիլիոյի նույնանուն գեղանկարներում, թեպետ ներկայացված է լուսնի մահիկի վրա կանգնած Տիրամայրը և հրեշտակները, սակայն բացակայում է աստղերից կազմված թագը, որն այս տեսարանի կարևոր բնորոշիչներից է համարվում: Փաստորեն, իսպանական արվեստի նշանավոր ստեղծագործությունների հետ առնչությունները այդքան էլ սերտ չեն:

Առևտրական լայն հնարավորություններ ունեցող նորջուղայեցիներից շատերը հնարավորություն ունեին առնչվելու եվրոպական մի շարք քաղաքների հարուստ վերնախավի հետ, ինչը և նպաստեց, որ իրենց ժամանակի նորարարությունների կրողները դառնան: Քննության ենթակա ՄՄ 6772 ձեռագրի թվականը (1658-59 թթ.) հուշում է, որ մինչ այս ձեռագրի ստեղծումը նորջուղայեցիները բավական ակտիվ գործունեություն են ծավալել իտալական տարբեր քաղաքներում: Ժէ դարի երկրորդ կեսից Վենետիկի և իտալական մի շարք քաղաքների տպարաններ սկսում են հայերեն գրքեր տպագրել հայ մեկենասների պատվերներով: Հայերեն գրքեր էին հրատարակում Զովաննի Բատիստա Պովի-

(with contributions by *Alice Taylor* and *Sylvie L. Merian* and with the assistance of S. Peter Cow), vol. 14, University of California press, Berkeley, Los Angeles, London, p. 43, **B. Narkiss, M. Stone**, *Armenian art treasures of Jerusalem*, New York, 1979, p. 94-96; **S. Merian**, "Illuminating the Apocalypse in Seventeenth-Century Armenian Manuscripts: The Transition from Printed Book to Manuscript," *The Armenian Apocalyptic Tradition*, Leiden – Boston: Brill, 2014, pp. 603-639.

¹¹ Ք. Ավետիսյան, *Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում*, Երևան, 2015, էջ 216:

սը, Միքելանջելո Բարբոնին, Անտոնիո Բորտոլին և այլք¹²: Մեզ թվում է, որ ՄՄ 6772 Ավետարանի պատկերն ավելի շատ պայմանավորված է իտալական գեղանկարչության ազդեցությամբ: Դիտարկենք խնդրո առարկա տեսարանի հետ առավել շատ առնչություններ ունեցող ժէ դարաի իտալացի նկարիչ Ամադեո Պերուջինոի վրձինն պատկանող il-Madonna ta' Pinu կամ «Աստվածամոր Վերափոխումը» կոչվող ստեղծագործությունը (նկ. 2): Այն ստեղծվել է 1619 թ. Պինու Գաուչիի հովանավորության, հետագայում տեղադրվել Տա Պինու եկեղեցու խորանապատնեշին: Այստեղ կրկին գործ ունենք Աստվածածնի Վերափոխման՝ առավել մեծ տարածում գտած երկմաս կառուցված ունեցող հորինվածքի հետ, որի ստորին հատվածում ներկայացված է դատարկ դագաղը և շուրջը խմբված են առաքյալները: Սակայն գեղանկարի վերին՝ ավելի մեծ հատվածում պատկերված է կարմիր և կապույտ ծալազարդումներով թիկնոցով Տիրամայրը՝ ձեռքերն աղոթողի դիրքում պահած և հայացքն ուղղած դեպի աջ: Նրա երկու կողմերում երկուական հրեշտակներ են, որոնցից երկուսը նրան վեր են բարձրացնում, իսկ վերին գոտու երկու հրեշտակները իջեցնում են թագը: Այսպիսով, որպես ոսկե խորք ծառայած «աբեգակն, եւ լուսին ի ներոյ ոտից նորա», այսինքն լուսնի մահիկի վրա կանգնած լինելու հանգամանքը հուշում է, որ գործ ունենք Հայտնության Տիրամայրը պատկերագրական տիպի հետ: Այն կրկին համադրված է Աստվածամոր թագադրության տեսարանով, ինչպես ՄՄ 6772 Ավետարանի քննության ենթակա օրինակը:

Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում համոզվել ենք, որ պատկերագրական և հորինվածքային առանձնահատկություններով յուրահատուկ այս մանրանկարը միակն է Մաշտոցյան Մատենադարանի հավաքածուում պահվող Նոր Զուղայի նկարազարդ Ավետարանների շարքում: Այս հանգամանքը հիմք է տալիս կարծելու, որ

ա) Պատահական երևույթ չէր ժՁ-Ժէ դարերում Արևմտյան Եվրոպայում առավել լայն տարածում գտած պատկերագրական այս տիպի ի հայտ գալը հենց Նոր Զուղայում նկարազարդված Ավետարանի էջերում:

բ) Քննության ենթակա տեսարանի առկայությունը տվյալ ձեռագրի ծաղկողի անհատական մոտեցման արդյունքն է:

գ) Քանի որ նկարազարդ Ավետարաններում մեծամասամբ պատկերվում էին տերունական շարֆի տեսարանները, Աստվածամոր Հայտնության և թագադրության համատեղ ներկայացված տեսարանը կարող էր պատկերվել այլ տեսակի մատյաններում, ինչպիսիք են Աստվածաշունչը, Հաշոցը, Քարոզգրքերը և այլն: Որպես ասվածի օրինակ պետք է նշել խնդրո առարկա

¹² Ա. Ենոֆյան, «Հայ տպագիր գրքի փորագրապատկերների ազդեցությունը Հովնաթան և Մկրտում Հովնաթանյանների արվեստում», *Էջմիածին*, 2017, ԺԱ., էջ 71:

մանրանկարի հետ ակնհայտ նմանություններ ունեցող ՄՄ 981 Ճաշոցի¹³ 413ա էջի (նկ. 3) պատկերը:

դ) Երկմաս կառուցվածք ունեցող «Վերափոխումն Աստվածածնի» տեսարանը լայն տարածում էր գտել, մինչդեռ պատկերագրական այս տիպը մեծ նանաչում չունեւ:

Այսպիսով, Մատենադարանի հավաքածուում առկա Նոր Զուղայում ստեղծված ձեռագրերից միայն Աստվածատուր Զուղայեցու ՄՄ 6772 Ավետարանում է հանդիպում Աստվածամոր Հայտնության և Թագադրության համատեղ պատկերումը, ինչը պատահական չէր Նոր Զուղայի պատմական այս ժամանակահատվածի համար: Այս փաստը կապում ենք ժամանակի խոշոր կենտրոն համարվող Սպահանի, վաճառականների առևտրական հարաբերությունների և ճանապարհորդությունների շնորհիվ տարբեր երկրների արվեստին ծանոթ լինելու հանգամանքի հետ: Դրա արդյունքում ձևավորվում էր մի միջավայր, որում գերակշռում էր եվրոպական արվեստի ազդեցությունը: Այդ ազդեցությունները դրսևորվում էին տարբեր բնագավառներում: Ժէ դարում Նոր Զուղայի ծաղկողների շրջանում նկատելի օրինաչափություն է դառնում մանրանկարչության մեջ առավել ազատ ստեղծագործելու հակումը, թեմաների բազմազանությունը, ավանդական պատկերագրությունից դուրս որոշ ատրիբուտների ներմուծումն ու ոճական առանձնահատկությունները, որոնցով այսօր հայկական մանրանկարչության մեջ առանձնանում է Նոր Զուղայի դպրոցը: Ասվածի վառ օրինակ է Ժէ դարում Նոր Զուղայում նկարագործված ձեռագրի խնդրո առարկա մանրանկարն իր յուրատիպ պատկերագրությամբ: Ուստի, վերջինիս հանգամանքով պայմանավորված, սույն ուսումնասիրությամբ փորձ արվեց գտնել զուգահեռներ հայկական և եվրոպական արվեստի ստեղծագործություններում ինչպես ձեռագիր Ավետարանների և տպագիր գրքի, այնպես էլ եկեղեցական հարդարանքի մաս հանդիսացող որմնանկարների և գեղանկարների օրինակներում:

¹³ ՄՄ 981, Ճաշոց, 1653 թ., էջմիածին, գրիչ՝ Ստեփաննոս ԲԲԿ., ծաղկող՝ Նահապետ դպիր, Ալեքսիանոս: Ստացող՝ Եսայիան, Փիլիպպոս կաթողիկոս: Տե՛ս Մայր Յուդակ Հայերէն Ձեռագրաց Մշտոցի Անուան Մատենադարանի, հ. Գ, կազմեց՝ Օ. Եգանեան, խմբագրությամբ՝ Փ. Անթարեան, Յ. Քէօսէեան, Ա. Ղազարոսեան, Տ. Շահէ Քճյ. Հայրապետեան, Մագաղաթ, Երևան, 2007, էջ 832:

GRETA GASPARYAN

A PAGE OF THE GOSPEL IN M 6772 IN THE CONTEXT OF WESTERN CHRISTIAN ART

Keywords: Collection of Matenadaran, New Julfa, MS M6772, Gospel, Astvatsatur Jughayets'i, Hacob Jughayets'i, Western Christian art, Mother of God, Woman of Apocalypse, Scene of the Assumption of the Virgin Mary.

As a result of the great deportation of Armenians by Shah Abbas in the 17th century, Armenians settled in New Julfa, where they copied the manuscripts which they brought from Old Julfa. Later on new manuscripts were created. Many manuscripts illuminated in New Julfa are preserved in different parts of the world, also at Matenadaran. Among them Ms M6772 is distinguished for its unique style and artistic solutions.

There are three manuscripts illustrated by Astvatsatur Jughayets'i in the Matenadaran collection. As some scholars opine, only M6772 which is a Gospel contains the scene of the Assumption of the Virgin Mary (fol. 18r). The miniature is unique for its pictorial and compositional features. In fact this scene is not the Assumption of the Virgin but an iconographic type associated with The Book of Revelation (12:1): "A great sign appeared in heaven: a woman clothed with the sun, with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head." The iconography of the miniature bears the influence of Italian art; it is closely related to *Il-Madonna ta' Pinu* by the Italian painter Amadeo Perugino (17th century). Such influence should be viewed in the context of cultural connections of New Julfan Armenians with Western Europe, since they managed to establish numerous trade relations with European partners. This would leave its mark on art.

ГРЕТА ГАСПАРЯН

СТРАНИЦА ЕВАНГЕЛИЯ М 6772 В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНО-ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА

Ключевые слова: Коллекция Матенадарана, Новая Джульфа, рукопись М 6772, Евангелие, Аствацатур Джугаеци, Акоп Джугаеци, западнохристианское искусство, Богородица, жена Апокалипсиса, иконографический тип Вознесение Богородицы.

В результате депортации, организованной шахом Аббасом в XVII веке,

армяне обосновались в Новой Джульфе, где копировали рукописи, перекочевывавшие из Старой Джульфы и уже существовавшие в общине, а позднее стали создавать новые. Множество рукописей, иллюстрированных в Новой Джульфе, оказались в разных уголках мира, в том числе в Матенадаране. Среди них рукопись М6772 выделяется своим неповторимым стилем и художественным решением.

В Матенадаране хранятся три рукописи, иллюстрированные Аствацатуром Джугаеци. На листе 18а Евангелия М 6772, по мнению исследователей, изображена сцена Вознесения Богородицы. Эта миниатюра уникальна в живописном и композиционном отношении. На самом деле эта сцена – не Вознесение Богородицы, а иконографический тип, связанный с Откровением Иоанна (12:1): “И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд”. В иконографии миниатюры усматривается влияние итальянского искусства, а именно полотна “Il-Madonna ta' Pinu”, принадлежащего кисти итальянского художника XVII века Амадео Перуджино. Такое влияние следует рассматривать в контексте культурных связей армян Новой Джульфы с Западной Европой: активные торговые отношения с европейцами оставили свой след и в искусстве.

ԳՐԵՏԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅՈՒՄ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՎԱԾ ՄԻ 6772 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՄԵԿ ԷԶԸ
ԱՐԵՎՄՏԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ



Նկ. 1. ՄՄ 6772, Ավետարան, Գրիչ և ստացող՝ մհտ. Վարդան արկ.,
ծաղկող՝ Աստվածատուր արկ., 1658-1659 թթ., 18ա



Նկ. 2. «il-Madonna ta' Pinu» կամ
Աստվածամոր Վերափոխումը
Ամադեո Պերուջինո, 1619 թ.



Նկ. 3. ՄՄ 981, Հաշոց, 1653 թ.,
Էջմիածին, գրիչ՝ Ստեփաննոս Բհն.,
ծաղկող՝ Նահապետ դպիր,
Ալեքսիանոս, 413ա