

վեստում այս թեման հայտնվում է XI դ.⁵ Կարսի Գագիկ արքայի Ավետարանում (Երուսաղեմ, սբ. Հակոբյանց վանքի գրադարան, № 2556) և 1038 թ. ձեռագրում (Մատենադարան, № 6201)⁶։ Անփորձ դիտողին առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե պատկերագրական առումով Գրիգոր Սաղկողի ձևավորմանը առավել մոտ է Կարսի վերոհիշյալ Ավետարանի մանրանկարը։ Բայց այն չի կարող համարվել Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի պատկերագրական



զուգահեռը, քանի որ այդ երկու աշխատանքներն ունեն էական սարքերով-թյուններ։ Կարսի Ավետարանի ձևավորման բացառիկ յուրահատկությունը շորսկանանց առկայությունն է։ 1038 թ. ձեռագրի նկարադարձմանը հատուկ որոշ մանրամասներ բնորոշ են նաև Գրիգորի ստեղծագործությանը (խոսքը վերաբերում է երեք կանանց ներկայությանը), բայց ընդհանուր առմամբ համեմատվող հուշարձանները խիստ տարբեր են միայնցից (1038 թ. մատյանի ծաղկողը հետևում է պատկերագրական միանգամայն արտասովոր նախօրինակի)։

Հայ մանրանկարիչները հրեշտակի և յուզաբերների պատմությունը ներկայացնում էին նաև XI—XIII դդ.։ Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի

բնությունից պարզվում է, թե այդ ժամանակի հատկապես որ հուշարձաններին է հաբազատ մեր ուսումնասիրության առարկան։ «Հրեշտակի հայտնությունը յուզաբեր կանանց գերեզմանի մոտ» մանրանկարը ձևավորումների ներկայիս հաջորդականության համաձայն, Գրիգոր Սաղկողի մատյանում զետեղված է Մատթեոսի Ավետարանի ամենավերջում (էջ 144ա), դրանից հետո դալիս է «Խորհրդավոր ընթրիքը (էջ 170ա), իսկ նախորդում է «Մկրտությունը» (էջ 20ա)։ Պատկերների հաջորդականության խախտման մասին Ե. Նիկողոսյանի դիտողությունը վերաբերում է նաև հրեշտակի ու յուզաբերների հանդիպումը ներկայացնող տեսարանին, որովհետև հայկական ուրիշ ավետարաններում այդ թեմայով մանրանկարը զետեղված է Մարկոսի պատմության վերջում⁶։

Թարգմանչաց Ավետարանի պատկերը մակագրության համաձայն կոչվում է «Յարութիւն Տեառն»։ Գերեզման ծառայող քարանձավի մուտքի մոտ, աջից քարին նստած հրեշտակը մատնացույց է անում անձավի ներսը, ուր երևում են պատանքի սպիտակ կտորները։ Հրեշտակի ոտքերի մոտ պառկած-քնած են պահապանները։ Այս պատկերում մեծ մասամբ հրեշտակը նկարված է զավազանը ձեռքին, բայց Թարգմանչաց Ավետարանում այդ մանրամասնը չկա։ Հրեշտակը յուզաբերներին ցույց է տալիս «այն տեղը, որտեղ պառկած էր

⁵ A. Tchobanian, La Roseale d'Arménie, t. 3, Paris, 1929, p. X—XI; T. A. Ismailova, Le Tétravangile illustré arménien de 1038 (Maténadaran No. 6201). («Revue des études arméniens», 1970, t. VII, p. 229—233, pl. 15).

⁶ Օրինակ 1307 թ. ձեռագրում (Վենետիկ, Մխիթարյան միաբանության գրադարան, № 1917) և 1336 թ. Ավետարանում (Մ. Մաշտոցի անվան մատենադարան, № 5786)։ Տե՛ս նաև՝ S. Te: Nersessian, Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937, p. 112—113.

Տերը⁷։ Բացի այդ, այստեղ նրա ձեռքը փոքր-ինչ վեր է ուղղված, ասես, նշելով Քրիստոսի համարածման ուղղությունը։ Ձեռքը, ըստ բյուզանդական պատկերագրության կանոնի, չի շարունակում թևերի գիծը, այլ զուգահեռ դիրք գրավելով ընդգծում է դրանց ուղղությունը։

Այսպիսով, նկարը հիշեցնում է այն ստեղծագործությունները, որտեղ հրեշտակը մատնանշում է երկինքը՝ Քրիստոսի համարածման տեղը⁸։ Բյուզանդական պատկերագրությունից կատարված այս շեղումը նկատելի է և XIII դ. 70-ական թթ. ձեռագրում, որի ծաղկողն է համարվում Թորոս Ռոսլինը (Ֆրիիր արվեստի պատկերասրահ, 32, 18)⁹։ Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարում հրեշտակը դեպի վեր ուղղված թևերով է և գլխին ունի լուսապսակ։ Զինված ազնապանների կողքին ընկած են նորանցից մեկի սուրն ու վահանը։ Ձախից երևում են յուղաբեր երեք կանաչը՝ լուսապսակներով։ Նրանցից առաջինը (Մարիամ Մագթաղինացին) աչք բարձրացրել է իբրև խոսքի նշան, իսկ ձախ ձեռքին անուշահոտ յուղով ամանն է։ Մանրանկարի հիմնական գործողությունը Մագթաղինացու գլուցն է հրեշտակի հետ։ Նրկորդ կնոջ կերպարը ցույց է տրված մասամբ՝ առաջին և երրորդ յուղաբերների արանքում։ Նրա դեպի ձախ նայող հայացքը, կարծես, հակադրված է մյուս յուղաբերների հայացքների ուղղությանը։ Երրորդ յուղաբեր կնոջ կերպարը (Սողոմնե¹⁰) գրավում է իր զգայական փղեցկությամբ, որն ընդգծված է վարպետորեն կատարված նուրբ ձեռքերի գծանկարով։ Նրա վեր բարձրացրած աչք կրկնում է Մագթաղինացու աչք ձեռքի ուղղությունը։ Սողոմնեի ձախ ձեռքը, ի տարբերություն աջի, ուղղված է ցած։ Այս թեմայի պատկերագրության պատմությունից հայտնի է, որ նկարչները, սովորաբար, երրորդ կնոջ ձեռքերից մեկը քողարկում են զգեստով։ Ուստի այստեղ գործ ունենք որոշ իմաստով հազվագյուտ երևույթի հետ։

Երրորդ կնոջ կերպարում ձեռքերի զուգահեռ գծերը և գլխի թեքվածքը կրկնում են միմյանց։ Ձեռքերի շարժումը ընդգծված է նրա զգեստի ծալքերի ուղղություններով։ Մալքերը թվում է, թե շարունակում են ձեռքի գիծը նաև երրորդ կնոջ կերպարից դուրս։ Կնոջ ընդհանուր ուղվանկարից ձեռքի դաստակը դուրս բերելուց հետո՝ Գրիգոր Մաղկողը նրա ձեռքի շարժման ուղղությունը շարունակում է երկրորդ կնոջ զգեստի դարսերով, որոնք զուգահեռ են Մագթաղինացու թիկնոցի նմանօրինակ ծալքերին։ Առաջին յուղաբեր կնոջ կերպարում այդ ծալքերն ուղղված են դեպի վեր բարձրացված ձեռքի դաստակը։ Ուշագրավ է, որ վերջինիս շարժմանը համանման է հրեշտակի ձեռքի շարժումը, որի զգեստի առանձին դարսերն ուղղված են նույն կողմը, ինչ-որ թևերը։

Նկարի խորքն են կազմում ժայռոտ բլրակները, որոնք, ինչպես Թարգմանչաց Ավետարանի մյուս պատկերներում, բաղկացած են երկրաչափական տարբեր ձևերի բազմաթիվ քարակտորներից։ Անփորձ աչքը ժայռերի այդ կույրիստական գծանկարը կարող է քառասյին կուտակում համարել։ Սակայն այստեղ ևս ժայռերի տեղադրության մեջ նկատելի է որոշակի կարգ։ Շատ քարեր, հատկապես կերպարներին սահմանակից օրինակները, գծերով համաձայնեցված են ոչ միայն միմյանց հետ, այլև հրեշտակի ու կանանց հետ։ Քարածայռների մեծ մասի ընդհանուր ուղղվածությունը կրկնում է հրեշտակի թևերի շարժումը՝ կողմնորոշվելով դեպի պատկերի վերջին աչք անկյունը։ Ուշ կգմինյան դարաշրջանի՝ այսինքն XII դ. վերջի, գեղանկարչությունից սկիզբ առնող ձևերի այսօրինակ համաձայնվածությունը մանրանկարի առանձին մասերը կապում է իրար՝ հետապնդելով որոշակի իմաստային խնդիր։ Շարժումների, ծալքերի, բլրակների և նկարի հորինվածքի այլ մանրամասների գծային շեշ-

⁷ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1960, p. 524.

⁸ L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, t. 2, Paris, 1957, p. 542.

⁹ S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, fig. 107.

տեղը միասին ցույց են տալիս Քրիստոսի համարածման ուղղությունը կամ այն կողմը, որտեղից հայտնվել է հրեշտակը: Բլրակների անկյունները կոտրատված են և կտրուկ մխրճված երկնքի մեջ: Ինչ-որ անհանգիստ, անհնազանդ և սպառնալից բան կա բլրակների՝ գազանների բաց երախներ հիշեցնող ուրվագծերում: Բնանկարի գծերի անհանգիստ խաղով ծնվող լարվածությունն ուժեղանում է մանրանկարի ընդհանուր գունային լուծման միջոցով: Հիմնական պունաշարը կազմված է կապույտից, լաջվարդից (yltramarin), շագանակագույնից, մուգ և բաց վարդագույնից, հավասարապես նաև կանաչից և կարմիրից: Այս ներկերի որոշ չափով միօրինակ հաջորդականությունը գունաշարին տալիս է արտակարգ արտահայտչականություն և հագեցվածություն: Կարմրի լրացուցիչ վրձնահարվածները (կանանց կոշիկների, պահապանների և երրորդ յուզաբերի զգեստներում հրեշտակի թևերի եզրերին, քարանձավի «շրջանակի» վրա) ու կապույտի օգտագործումը (պահապանների զրահների վրա) աշխուժություն են և առաջացնում ընդհանուր գունաշարի մեջ: Պատկերի հորինվածքում որոշ մասեր համաձայնեցված են ոչ միայն գծերով, այլև գույնով: Շագանակագույն բլրակները սահմանակից են երկնքի համատարած լաջվարդին՝ գույնի արտահայտչականությամբ «խոսելով» նրա հետ: Բլրակի շագանակագույնը թափանցում է երրորդ կնոջ զգեստի մեջ՝ նույն տազնապալից լարումը հաղորդելով նրան: Կանանց հանդերձավորման ասկետիկ խուլ գույներն արտահայտում են նրանց հոգեղեն էությունը: Մինչդեռ հրեշտակի երկնային բնութագիրը տրված է նրա զգեստների նուրբ, լուսավոր ձրանգներով: Հրեշտակի պատկերում նկատելի է գույնի առավել ազնիվ ներդաշնակություն: Այստեղ մուգ կանաչ լուսապսակը նրբորեն արձագանքում է մարմնի մասերի թույլ կանաչավուն երանգին, քիտոնի կանաչին, իսկ այտերի շառագույնը՝ թիկնոցի նույն գույնին՝ կերպարին հաղորդելով որոշ եթերայնություն: Գույների աղ մեղմ խորքի վրա ընդգծված առանձնանում են հրեշտակի ակնախոռոչների թանձր, խոր ստվերները, որոնք, հակադրվելով դեմքի լուսավոր մասերին, նրա հայացքին հաղորդում են որոշ վերացականություն: Հրեշտակի նրբությունը և լուսեղեն էությունը ներդաշնակ է նրան նստարան ծառայող քնքուշ երանգներով քարի գունավորումը, որի շնորհիվ այն տպավորություն է ստեղծվում, թե քարը ծածկված է թափանցիկ շղարշով:

Այսպիսով, մանրանկարի թե՛ գունային, թե՛ գծանկարային լուծումներն ամբողջովին համապատասխանում են թեմայի բովանդակությանը ու հանդիսանում են Գրիգոր Մաղկողի գեղարվեստական ինքնատիպ ոճի արտահայտությունը: Այս ստեղծագործության պատկերագրական նկարագրի քննությունից պարզվում է, որ սրա նախօրինակի հիմնական տարբերությունը երեք կանանց առկայությունն է: Երեք յուզաբերների ներկայությունը երկար ժամանակ ընտրող է եղել այս թեմայով կատարված արևմտյան ստեղծագործություններին և դա համապատասխանում է Մարկոսի Ավետարանի հաղորդած տեղեկություններին¹⁰: Մինչև XIII դ. բյուզանդական արվեստագետները նախապատվություն էին տալիս երկու կանանց պատկերող նախատիպին, այդպես ձևավորելով Մատթեոսի պատմությունը¹¹: Ընդունված է, որ բյուզանդական արվեստում երեք յուզաբերներով նախատիպը կազմավորվել է XII դ., որովհետև այդ ժամանակին են վերագրում Մելիսենդի Սաղմոսագրքի նկարազարդումները (Բրիտանական թանգարան, Egerton 1139) և Մոնրեալի խճանկարը, որոնք երեք կանանց ներկայացնող առաջին բյուզանդական ստեղծագործություններն են¹²: Քրիստոսի զերեզմանին այցի եկած երեք կանանց, սկսած XIII դ., պատկերում

¹⁰ Ուր հիշատակված են միայն երեք յուզաբեր կանայք (Մարկ., XVI, 1—10):

¹¹ Ուր հիշատակված են երկու կանայք (Մատթ. XXVIII, 1—7): G. Millet, Չձ՝ աշխ., էջ 517:

¹² H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, pl. Xa; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, pl. 72.

ին նաև բյուզանդական ոճի արևմտյան կոթողներում¹³։ Արևելքում դրանց ձևավորումները հայտնվում են XIII դ. առաջին տասնամյակներից։ Այդ ենվկայում ասորական երկու ձևազրեթի մանրանկարները, որոնցից առաջինը գտնվում է 1219—1220 թթ. Ավետարանում (Վատիկան, Առաքելական գրադարան, ասոր. 559), իսկ երկրորդը զետեղված է Բրիտանական թանգարանի մատյանում (add. 7170)։ Վերջինս ենթադրվում է, թե ստեղծվել է մոտավորապես 1220 թ.¹⁴, նույն ժամանակին է վերաբերում Երուսաղեմի խաչակրաց թագավորության սահմաններում գրված Սաղմոսագրքի (Ֆլորենցիա, Ռիկկարդի գրադարան) պատկերը, ուր նույնպես դիտվում է մեզ հետաքրքրող մանրամասնը¹⁵։ Ասորական վերոհիշյալ ձևավորումների մասին Ժ. Լերուան գրում է. «նարբերում ու Մալաթիայում (ուր նկարադարված են նշված մատյանները — ի. Զ.), ինչպես իսկական մի քուդայում խառնվում էին բյուզանդական, լատինական, արևելյան քաղաքակրթությունները և այդպեղ պետք է որ իմանալին խաչակրաց արշավանքներով ստեղծված լատինական թագավորություններից կամ Արևմուտքից բերված ձևազրեթերը, այնպիսի նմուշներ, ինչպիսիք են մեր ասորական ավետարանին (ուր հանդիպում են Հարության երեք կանալք) ժամանակակից Ռիկկարդի գրադարանի Սաղմոսագրքը։ Բայց պարտադիր չէ բերել այդ օրինակները։ Հայաստանը վկայում է նույն ավանդույթի մասին»¹⁶։

Նարբերդի ու Մալաթիայի մասին Ժ. Լերուանի ասածը նույն կերպ կարելի է կիրառել և Կարին քաղաքի համար, որտեղ, արվեստաբանների կարծիքով, քնդօրինակվել ու նկարադարվել է Թարգմանչաց Ավետարանը։ Ինչ վերաբերում է երեք յուզաբերներին նկարելու հայկական պատկերազրական ավանդույթին, ապա այն կարելի է տեսնել XIII դ. երկրորդ կեսի կրիկյան գրքարվեստում։ Դրա օրինակները հայտնվում են Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց վանքի պրադարանի № 2563 ձևազրի՝ Կեռան թագուհու 1272 թ. Ավետարանի, Երուսաղեմի հուվաքածուում գտնվող (№ 2568) նույն ժամանակ կամ փոքր-ինչ ուշ ստեղծված Վստակ իշխանի Ավետարանի և 1286 թ. Ճաշոցի (Մատենադարան, № 979) մանրանկարներում¹⁷։ Հիշյալ պատկերազրական զուգահեռները թույլ են տալիս ենթադրել, որ դրանց բոլորի համար հիմք է ծառայել Թարգմանչաց Ավետարանի նախօրինակը։ Հալ մանրանկարչության մեջ, ինչպես վերևում արդեն նշեցինք, երեք յուզաբերներին պատկերել են դեռևս 1038 թ. Ավետարանում, բայց այդ մատյանի ձևավորման բացառիկ պատկերազրութային իրավունք է տալիս մտածելու, որ Դրիգոր Մաղկոդը հետևել է ոչ թե XI դ. հայտնի նախօրինակին, այլ XII դ. նմուշներին՝ հավատարիմ գտնվելով վերածնված, բայց մասամբ փոխված աղեկյան ավանդույթին։

Երկու յուզաբերներին պատկերող բյուզանդական նախօրինակի հիման վրա են կատարված XII դ. հայկական մանրանկարները Թեոդորոսի Ավետարանում (Երուսաղեմ, սբ. Հակոբյանց վանքի գրադարան, № 1796) և Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության գրադարանի (№ 141/102) Ավետարանում¹⁸, Այդ իսկ պատճառով Թարգմանչաց Ավետարանի պատկերի կանոնիկ յուրահատկությունները հնարավոր չէ բխեցնել XII դ. հայկական նկարազարդումներից։

¹³ G. Millet, նշվ. աշխ., էջ 520։

¹⁴ J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964, Album, pl. 79(2), 93.

¹⁵ H. Buchthal, նշվ. աշխ., տախտ. 53 c.

¹⁶ J. Leroy, նշվ. աշխ., Texte, p. 382—383։

¹⁷ Լ. Ռ. Ազարյան, Կրիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, նկ. 104, Լ. Ա. Դուռնոզ, նշվ. աշխ., տախտ. 41։

¹⁸ S. Der Nersessian, L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle, Paris, 1977, fig. 91; Մ. Ճանաչյան, Հայկական մանրանկարչություն, Վենետիկ, 1966, տախտ. 48 (4)։

Գ. Միլլեյի դիտումներից ելնելով, կարելի է նկատել, որ Գրիգոր Մաղկողի յուզաբեռների կերպարներում պահպանված է հնավանդ պատկերադրական ավանդույթը, ըստ որի Մարիամ Մագթաղինացին առաջ է պարզում անուշահոտ յուղով կամ խնկով լի շիշը: Այս տարբերակից բացի, Գ. Միլլեն բերում է օրինակներ, որտեղ առաջին կինը՝ գլուխը շրջած դեպի երկրորդը, խորհրդակցում է վերջինիս հետ կամ խիստ վախեցած, փորձում է փախչել:

Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի հնավանդ կանոնիկ ավանդույթը առաջին անգամ ի հայտ է գալիս 586 թ. ասորական Ավետարանում, XI—XII դդ. կապադովկյան որոշ եկեղեցիների որմնանկարներում, նույն ժամանակի բյուզանդական հուշարձաններում, նույնիսկ ավելի ուշ ստեղծված այնպիսի ձեռագրերում, ինչպիսին է Գարահիսարի XIII դ. հունական Ավետարանի (Լենինգրադ, Սալտիկով-Շչեդրինի անվ. հանրային գրադարան, հուն. 105) մանրանկարը¹⁹: Գրիգոր Մաղկողի պատկերի նշված առանձնահատկությունը բնորոշ է հայկական ռազմաթիվ այլ մատյանների նկարազարդումներին, ուստի կասկած չկա, որ վարպետը հետևել է հայ գրքարվեստում լայն տարածում գտած ավանդույթին: Թարգմանչաց Ավետարանի ձևավորման քննությունից պարզվում է, որ այս մանրանկարը կոմսինյան դարաշրջանից ժառանգված և երեք յուզարեքներին ցուցադրող պատկերատիպի հիման վրա ստեղծված առաջին օրինակն է XIII դ. հայ գրքարվեստում:

ИЗ НАСЛЕДИЯ ГРИГОРА ЦАХКОХА

ЛЕВОН ЧУГАСЗЯН

Резюме

Миниатюры Евангелия Таргманчац (Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2743)—выдающиеся произведения армянского средневекового книжного искусства. Согласно памятным записям, рукопись была иллюстрирована художником Григором в 1232 г.

Исследование иллюстрации Евангелия Таргманчац выявляет древние пережитки раннесредневекового искусства и традиции живописи XII в., нашедшие отражение в произведении Григора Цахкоха.

¹⁹ G. Millet, նշվ. աշխ., էջ 219, ծան. 6.