

ԳՐԻԳՈՐ ԵԱՂԿՈՂԻ «ԱՎԵՏՈՒՄ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԸ

ԼԵՎՈՆ ԶՈՒԳԱՍՉՅԱՆ

Հայ դրժարվեստի եզակի գործերից է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2743 ձեռագիրը, որը հայտնի է Թարգմանյաց Ավետարան անվամբ: Պահպանված հիշատակարանների համաձայն, մատյանը ընդօրինակել է գրիչ Տիրացուն և նկարազարդել Գրիգոր Մաղկողը 1232 թ.: Դժբախտաբար, հիշատակարաններում նշված չէ հուշարձանի ստեղծման վայրը:

Թարգմանյաց Ավետարանը հայ մանրանկարչության պատմության մեջ առանձնանում է իր պատկերների յուրահատուկ պաթոսով և զգացմունքային լարումով: Զեռագիրը ձևավորող նկարչի գործերից պահպանվել են միայն այս մատյանի պատկերները, բայց դրանք էլ բավական են Գրիգոր Մաղկողին ըստ ամենայնի զնահատելու համար: Թարգմանյաց Ավետարանի գոյության շնորհիվ ժամանակի մոռացության մշուշից մեզ է ներկայանում մի տաղանդավոր վարպետ, որն իր ուրույն տեղն ունի անցյալի ու մեր ժամանակի հայոց մեծերի կարգում:



Թարգմանյաց Ավետարանի նկարազարդումների շարքում բացառիկ տեղ է գրավում «Ավետման» մանրանկարը (տե՛ս նկարը): Այն ձեռագրի ամենագունեղ ձևավորումն է, և այստեղ է, որ հեղինակը առավել շիկացման է հասցրել պատկերի զգացմունքային հագեցվածությունը: «Ավետումը» հրատարակվել է բազմիցս, ավելի շատ, քան Թարգմանյաց Ավետարանի որևէ այլ մանրանկար, բայց, ընկած դրան, առ այսօր ստեղծագործությունը չի արժանացել հատուկ ուսումնասիրության:

Մանրանկարը գտնվում է Ղուկասի րնագրի սկզբում (էջ 188բ): Իր ուսումնասիրության մեջ Ն. Նիկոլսկայան նշում էր, որ ձեռագրում խախտված է պատկերների հաջորդականությունը¹: Թրվում է, թե այս դիտողությունը չի վերաբերում «Ավետման» ձևավորմանը, որովհետև հայկա-

¹ Е. Никольська, До вивчення вірменського мініатюрного малярства з рукопису № 2743 Ечмядзіньської бібліотеки («Східний світ», 1929, №1—2, с. 347—356).

կան ուրիշ ավետարաններում նույնպես համանուն մանրանկարը գեղեցիկ է Ղուկասի բնագրի սկզբում², Վերոհիշյալից բխում է, որ Գրիգոր Մաղկողի ձեռագրում «Ավետումը» գտնվում է իր սկզբնական տեղում, որտեղ և եղել է 1232 թ.³ յատյանի նկարազարդման ժամանակ Մանրանկարի շրջանակից վերև կա «աւետիս Գաբրիէլի առ Մարիամ» մակագրությունը, նախքան «Ավետման» մանրամասնությունները քննելը, հարկ է գաղափար կազմել այդ թեմայի պատկերագրության մասին ընդհանրապես:

«Ավետումը» նկարագրող հնագույն հուշարձանները Հռոմի կատակոմենների որմնանկարներն են, որոնք վերաբերում են IV դարին⁴, Օձունի VII դ. քարակոթողի քանդակը, 989 թ. էջմիածնի նշանավոր ավետարանի վերջում կարված էջերից մեկի մանրանկարը և 915—921 թթ. Աղթամարի տաճարի որմնանկարը վկայում են հնագույն ժամանակներից այդ թեմային հայ վարպետների ծանոթ լինելու մասին⁵: «Ավետման» պատկերագրությունը կազմավորվել է Ղուկասի ավետարանի պատմության (դլ. Ա., 26—38), ինչպես նաև պարականոն այնպիսի գրվածքների հիման վրա, որպիսիք են Հակոբի նախավետարանը, Կեղծ Մատթեոսի և Կույսի ծննդյան ավետարանները և այլն: Անհրաժեշտ է նշել, որ պարականոն այդ ստեղծագործությունների շարքից բուդանդական պատկերագրության վրա մեծ ազդեցություն է թողել հայկական «Մանկության ավետարանը» կամ «Քրիստոսի մանկության գիրքը»⁶, Այս գրական երկի հիշատակությունը առաջին անգամ հանդիպում է XII դ. հեղինակ Սարգիս Շնորհալու մոտ: Հետագայում այն գտնում ենք նաև Գրիգոր Մաղկողի ժամանակակիցների⁷, XIII դ. նշանավոր հեղինակներ Մխիթար Անեցու, Վարդանի, Մխիթար Այրիվանեցու մոտ⁸: Հնարավոր է, որ այդ երկը ծանոթ եղած լինի և Գրիգոր Մաղկողին:

«Ավետման» թեման բազմաթիվ արձագանքներ ու մեկնաբանություններ է գտել հայրաբանական գրականության ներկայացուցիչների շրջանում⁹: Հովհան Ոսկեբերանի, Անդրեաս Կրետացու և այլ հեղինակների մոտ¹⁰: Հայ միջնադարյան գրականության մեջ այս հեղինակները լավ հայտնի էին, իսկ Ոսկեբերանին վերագրվող «Յաւետիս Աստուածածնի» ճառը հայերեն էր թարգմանվել դեռևս V դ. 8, V դ. գործ է նաև Մովսես Խորենացու հորինած նշանավոր շարականը, իսկ XII դ. նույն թեմայով նոր շարական է ստեղծել և ներսես Շնորհալու եղբայրը՝ Գրիգոր Գ. Պահլավունի¹¹, Այս փաստերը թույլ են տալիս մասամբ պատկերացնել «Ավետման» վերաբերյալ գո-

² S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973, p. 13; idem, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, p. 9; idem, Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937, Texte, p. 112—113.

³ G. Schiller, Iconography of Christian Art, London, 1971, vol. 1, p. 36.

⁴ Н. Степанян, А. Чакмакчян, Декоративное искусство средневековой Армении, Л., 1971, илл. 29; Լ. Ռ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Սրբան, 1975, էջ 93, 104: S. Der-Nersessian, Etudes Byzantines et Arméniennes—Byzantine and Armenian Studies, Louvain, 1973, t. 2, fig. 271; idem, Aghtamar Church of the Holy Cross, Cambridge-Massachusetts, 1965, fig. 63.

⁵ L. Reau, Iconographie de l'Art Chrétien, Paris, 1957, t. II, p. 176; G. Schiller, Նշվ. աշխ., էջ 42.

⁶ Տե՛ս «Թանգարան հայկական հին և նոր դպրությանց, Անկանոն գիրք նոր Կոտակարանաց», հ. Բ, Վենետիկ, 1898, էջ 12—24, Գ. Զարբհանալյան, Մատենադարան հայկական թարգմանության նախնայաց (դար Դ—ԺԴ), Վենետիկ, 1889, էջ 195, Н. Я. Марр, Из летней поездки в Армению. Заметки и извлечения из армянских рукописей («Записки восточного отделения императорского русского археологического общества», т. VI, 1891, с. 135).

⁷ И. Е. Данилова, О византийской иконе XIV века «Благовещение» из ГМИИ им. А. С. Пушкина («Античность. Средние века. Новое время», М., 1977, с. 39—47).

⁸ Գ. Զարբհանալյան, Նշվ. աշխ., էջ 582, 584, «Յովհաննու Ոսկեբերանի Կոստանդնուպոլսի եպիսկոպոսապետի մեկնութիւն Քղթոցն Պաղոսի», հ. 2, Վենետիկ, 1862, էջ 634—639.

⁹ Ս. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 3.

յություն ունեցող այն պարականոն և ծիսական գրականությունը, որի հետ կարող էր հաղորդակցվել Գրիգոր Մաղկոզը իր նկարը կերտելիս:

Թարգմանչաց Ավետարանի պատկերում ձախից ներկայացված է Գարրիել Հրեշտակապետը՝ հագին կապույտ զգեստ և բաց վարդագույն թիկնոց: Նկարիչը օժտել է նրան բարձրահասակ թևավոր պատանու կերպարանքով և ծերունական դիմագծերով: Նրա ձախ ձեռքին կա կարմիր գավազան, իսկ աջը պարզված է առաջ որպես խոսքի և օրհնության նշան: Հրեշտակապետի կերպարանքը իշխող է մանրանկարում և այդ իսկ պատճառով տշում գտնվող Մարիամը ավելի փոքր է թվում: Վերջինս պատկերված է կապույտ զգեստով և գլխանոց ունեցող մուգ կարմրաշագանակագույն թիկնոցով, ոտքերին՝ կարմիր կոշիկներ: Մարիամը նստած լսում է Հրեշտակապետի խոսքերը՝ սրտին հպած կարմիր բրդի թելը, ձախ ձեռքը՝ մանվածքի մյուս ծայրը բռնած, հանգչում է ծնկին: Աստվածամոր դիրքը և շարժումը նշանակում են, որ նա խոնարհությամբ է ունկնդրում Գարրիելի խոսքերը: Դրա հետ մեկտեղ ակնհայտ է նրա հոգու շփոթը, որն արտացոլված է ներքին կրակը ճառագող դեմքին: Առանձնահատուկ հուզմունքով է նա ընկալում Գարրիելի ավետար, կասկածներով և չհասկանալով կարծես հրեշտակի ասածը: Այստեղ Մարիամի հոգեվիճակում կարելի է գտնել և այլ զգացմունքային նրբերանգներ: Նա աթոռից վեր է կենում և ձգվում առաջ: Այդ հազիվ նկատելի շարժումը նրա ներաշխարհի ալեկոծմանը ավելացնում է որոշ անհնազանդություն: Ըստ Հովհան Ոսկեբերանին վերագրվող մի ճառի, «...Մարիամը խնայողորեն դառնալով խոսողին, քշում էր նրան ասելով. հեռացիր մարգ, իմ տան շեմից...»¹⁰, կարծելով, որ Գարրիելը եկել է իրեն գայթակղելու: Թվում է, թե Գրիգոր Մաղկոզը հատկապես ձևավորում է Ոսկեբերանի տողերը: Արտակարգ նուրբ և բազմերանգ է ներկայացված այստեղ Մարիամի հոգեկան աշխարհը. զգացվում է հոգեկան տագնապը: Կարելի է ենթադրել, թե վարպետը ելնում է բյուզանդական VII—VIII դդ. ճառերից, որոնք Մարիամին էին վերագրում անտիկ օամանակների աստվածուհու՝ Աթենասի իմաստությունը¹¹, որ արտահայտված է դեպի հեռուն ուղղված նրա հայացքում, որտեղ կարծես ընթերցվում է Հրեշտակապետի հայտնությունը հաշորդող հետագա դրամատիկ իրադարձությունների կանխագուշակումը: Մարիամի կերպարի մեջ նկարիչը բացառիկ վարպետությամբ է կուտակում և խտացնում դրամատիկ շեշտերը: Գլխաշորր ամուր գրկում է գլուխը, որը գրեթե անկատելիորեն թեքված է առաջ, սրտին հպված աջը մատնում է ներքին թրթիւր, գողգող գծով մարմնի երկայնքով ցած է ձգվում մանվածքի կարմիր թելը, ձախ ձեռքը անուշ իշխում է ցած, զգեստի քղանցքի կոր դիժը ալիքաձև ընկնելով ծնկներին, արձագանքում է այդ ընդհանուր թուլացմանը: Մուգ շագանակագույն թիկնոցի խորքի վրա տագնապալից բռնկվում է թելի և իլիկի կարմիրը: Դրամատիկ մանրամասների այսօրինակ խտացվածությունը առանձնահատուկ շիկացնում է Մարիամի կերպարի ներքին լարվածությունը: Մութ դուլներով տրված նրա զգեստների վրա լկա և ոչ մի լուսավոր բիծ: Մարիամի զգեստի ծալքերի տեխնիկան անգամ ամբողջովին հակառակ է Գարրիելի հանդերձների ներկայացման ձևին: Հրեշտակապետի թիկնոցն ու պատմուճանը լցված են շարժուն մաներիստական գծանկար ունեցող ծալքերով և սպիտակ գծերի ալիքների խաղով: Հակադրությամբ են տրված դարսերի լուսավոր ու ստվերոտ մասերը: Կատարման այս եղանակը հիշեցնում է XIII դ. վերջի առանձին բյուզանդական նկարիչների ստեղծագործությունները, որտեղ երբեմն Մարիամը և Գարրիելը հակադրված են ընդհանուր գունային լուծումներով: Այդ աշխատանքներում Մարիամը դիտողին է ներկայանում միայն մութ տոներ ունեցող (առանց լուսավոր մասերի) զգեստով: Դա ուժեղացնում էր նրա «հողեղեն էություն տպավորությունը»¹²: Հիշյալ դիտումները կիրառելի են նաև Թարգմանչաց ավետարանի Մարիամի նկատմամբ: Ի տարբերություն կույսի, Գարրիելի բաց-վարդագույն թիկնոցը հաղորդում է կերպարի թանկության, հրեշտակային էությունը (Ն. Վայցման): Գարրիելի դեմքը, ողջ մտահոգությամբ հանդերձ, մնում է անխռով, բայց թիկնոցի վրա գիտվող գրծերի խաղը ակնարկում է կերպարի ներքին ուժեղ գրգռվածությունը: Այս կարգի հակասությունը խիստ բնորոշ է XIII դ. վերջի բյուզանդական նկարիչների «Ավետումներին»՝ Գարրիելի կերպարի

¹⁰ И. Е. Данчлова, *нշվ. աշխ.*, էջ 40:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 42:

¹² K. W e l t m a n n, Eine Spätkommenische Verkündigungsskone des Sinal und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts.—Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin, Mann, 1965, S. 301.

Հաղորդմանը, սակայն այդ ստեղծագործություններում, որպես կանոն, հրեշտակապետի ոտքերի միջև պատկերվում են զգեստի հավաքված, ասես եռացող, ծալքերը¹³,

Գրիգոր Մաղկողի մանրանկարում հրեշտակապետի հանդերձավորման մեջ ծալքերի աշխույժությանը հակադրված է նրա շարժումների ընդհանուր վճատությունը, Գարրիելը, թվում է, շարժվում է առաջ դանդաղ ընթացքով, անաղմուկ սահքով, նրա անկիրք, ոչ գործուն պահվածքին հակադրված է Մարիամի շարժուն դիրքը։ Այս թեմայի ավանդական պատկերագրությամբ հրեշտակապետը ներկայացվում է արագ շարժման մեջ, իսկ «սահող» տիպը դիտվում է XII դ. վերջի հուշարձաններում¹⁴։ Վայցմանը նշում է, որ դանդաղ ընթացքով պատկերված Գարրիելը չի շտապում կատարել աստծո հրամանը, նա «իր նշանակման ներքին արտացոլումն է կրում»՝ մտահոգված, թե Մարիամի վրա ինչ տպավորություն կգործի բերած լուրը¹⁵։

Մարիամի և Գարրիելի դերերից ոչ պակաս ակտիվ է վերջիններիս հետևում վեր խոյացող շենքերի դերը։ Նկարի խորքի ճարտարապետությունը այստեղ հանդես է գալիս իբրև կերպարների շարժումությունը ավելացնող յուրատեսակ ուժեղացուցիչ։ Գարրիելի հարևանությամբ նկարված կառույցը հավասարակշռությունից դուրս է եկել, թեթևի առաջ, կրկնելով հրեշտակապետի շարժումը։ Հարկ է ասել, որ ճարտարապետական մանրամասների համաձայնեցվածությունը կերպարների շարժումների հետ լայնորեն տարածված երևույթ է միջնադարի արվեստում։ Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի մեջ այս հնարանքի շեշտված օգտագործումը վկայում է ներկարչի մասնագիտական գիտելիքների բարձր մակարդակի մասին։

«Ավետում» թեմայի պատկերագրության համաձայն ճարտարապետական կառույցները այստեղ պետք է ներկայացնեն Հովսեփի տունը, ուր տեղի է ունենում գործողությունը։ Ի տարբերություն Հովսեփի տունը բազիլիկի տեսքով նկարող հնագույն վարպետների, XII—XIV դդ. հեղինակները, ձևափոխելով բազիլիկը, այն օժտում էին աներևակայական ձևերով¹⁶։ Այս իմաստով Գրիգոր Մաղկողը հետևում է ոչ միայն ավանդական պատկերագրության առանձնահատկություններին, այլև սեփական երևակայությանը։ Նկարչի ըմբռնումների, պատկերացումների մեջ խորամուխ լինելու համար անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այն գեղարվեստական փիլիսոփայությունը, որով առաջնորդվում էին միջնադարի վարպետները «Ավետում» թեմայով ստեղծագործություններ կերտելիս։

Աստվածամորը և հրեշտակապետին նազարեթ քաղաքի կամ տան ֆոնի վրա պատկերելիս հեղինակները ձգտում էին ո՛չ միայն տեղագրական ճշգրտության։ Միշավայրը այստեղ ոչ թե իրական էր, այլ միաստիկ։ Բյուզանդական ծիսական գրականության մեջ նշվում է, որ Գարրիելը «ուղարկված է հոգևոր քաղաքը և հոգևոր դռան մոտ՝ ավետելու Տիրոջ էջքի և գալստյան մասին»¹⁶։ «Ավետում» թեմայով հորինված հայկական երգերն ու ճառերը Մարիամին տալիս են զանազան «պիտեոս-խորհրդանշաններ։ Ծարականներում, օրինակ, նրան համարում են «խորան լուսոյ», «անապական տաճար», «դուռն փակեալ», «դուռն կնքեալ» և այլն¹⁷։ Իսկ բյուզանդական հիմներգության մեջ՝ «շնչավոր քաղաք», «շնչավոր տաճար», «շնչավոր պալատներ» և այլն¹⁸։ Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այստեղ նույնիսկ Մարիամի գահը ունի ծածուկ իմաստ¹⁹։ հրեշտակի ողջույնի մեջ աստվածամոր համար կիրառվող խորհրդանշանների թվում

¹³ Նույն տեղում, էջ 300—305։

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 500, В. Н. Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, с. 192—193; T. Velmans, La peinture murale byzantine a la fin du Moyen Age, t. 1, Paris, 1977, pl. XIX—XX.

¹⁵ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, D'Apres les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1960, p. 8.

¹⁶ J. Fournée, Architectures Symboliques dans le Thème Iconographique de l'Annonciation.—Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Recueil d'études par A. Grabar et un groupe de ses disciples, Paris, 1977, t. 1, p. 229.

¹⁷ Տե՛ս «Ծարական հոգևոր քաղաքը սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց», Կոստանդնուպոլիս, 1853, էջ 17, 19, 21։

¹⁸ И. Е. Данилова, նշվ. աշխ., էջ 44։

¹⁹ J. Fournée, նշվ. աշխ., էջ 230.

կան «Սողոմոնի գահ», «արքայական նստարան» և այլ էպիտեմներ²⁰։ Միսական գրականությունից հիշարժան է Մարիամին վերաբերող ևս մի համեմատություն, որը, մեր կարծիքով, կարող է բացատրել մանրանկարի մեջ գահի բարձին փռած կտորի սպիտակ գույնը։ Արևելյան գրականության մեջ ասվում է. «Քառակերպ քերովքներից ավելի փայլուն, բոցի գահ, ողջույն քեզ»²¹։

Քարգմանչաց Ավետարանի պատկերի մեջ սպիտակ կտորը նկարի ամենալուսավոր լինելն է։ Գույնի լուսավորությամբ դրանից հետո երկրորդն է հրեշտակապետի բաց-վարդագույն թիկնոցը։ Ի՞նչ բարձի ծածկոցը այստեղ չի խորհրդանշում կույսի անապական էությունը, ապա այն անկասկած կապված է վերոհիշյալ գրական պատկերավոր արտահայտության հետ։ Նկարի հորինվածքի կազմակերպման տեսանկյունից այդ սպիտակ ծածկոցի (սպիտակ բծի) խնդիրն է կտրել Մարիամին գահից, առավել չափով մոտեցնել նրան դիտողին։

Մարիամի և Գաբրիելի կերպարների նախօրինակները գտնելու համար հարկ է դառնալ կանոնիկ պատկերատիպերի զարգացման ուղիներին։

«Ավետման» հնագույն նմուշները, հետևելով պաղեստինյան ավանդությանը, Մարիամին ներկայացնում են նստած, իլիկը ձեռքին²²։ Հելլենիստական ու բյուզանդական ավանդույթ հանդիսացող, ձեռքերը շարժող, կանգնած աստվածամոր նախօրինակը ձևավորվել է ավելի ուշ, քան պաղեստինյան պատկերատիպը²³։ Մարիամին կանգնած ներկայացնող հուշարձաններում, ըստ նրա ձեռքի շարժման, զանազանում են երկու տարբերակ²⁴։ Որոնցից մեկը Մարիամին ցուցադրում է վիճելու կամ մերժելու պահին։ Ստեղծված կանոնի համաձայն, կույսը վիճում է՝ ձեռքը երկարած կամ բարձրացրած դեպի Գաբրիելը։ Իսկ մերժելիս նա ձեռքը իշեցնում է կրծքի մոտ, դիտողին ցուցադրելով ափը։ Կանգնած Մարիամին պատկերող տարբերակը ներկայացնում է նրան խոնարհ, ձեռքը կրծքին սեղմած։ Քարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի քննության արդյունքում հետաքրքիր է հատկապես այս նախօրինակը։ Վերոհիշյալ երկու տարբերակները դասակարգելիս Գ. Միլլեն մեջբերում է 989 թ. էջմիածնի Ավետարանի վերջում կարված մագաղաթե թերթի VI գ. մանրանկարը և Հաղարյում ասորական Դեյր էս Սուրյանի (X դ.) վանքի որմնանկարը²⁵, որտեղ Մարիամի ձեռքը մոտեցված է կզակին։ Գ. Միլլեն հիշատակում է նաև Մոնցտյի տափաշիշը և այլ նմուշներ, որտեղ կույսի ձեռքը փոքր-ինչ ցած է իջեցված (այսինքն՝ կրծքի մոտ)։ Նա գտնում է, որ «այդ նախօրինակը այնքան էլ հաճախ չի հանդիպում բյուզանդական ձեռագրերում», սակայն «այն ապագա ունի արևմուտքում և իտալական պրիմիտիվների մոտ»։ Գ. Միլլեն նշում է, որ այս նախօրինակը բյուզանդական ձեռագրերում «եբեան է գալիս փոփոխված ձևով, Մարիամի մատները մերթ համառոտ խոսքի զուսպ նշանն են անում, մերթ էլ ձգվում, ճմռթում թիկնոցը»²⁶։ Դժբախտաբար, Գ. Միլլեն այլևս չի անդրադարձնում Մարիամին հնազանդ ներկայացնող տիպին, բայց նրա օգտագործած ստեղծագործությունների ցանկը վկայում է. թե որքան հազվագեպ էին հաջորդ դարերի նկարիչները կիրառում այդ օրինակը։

Համեմատաբար նոր ուսումնասիրություններից պարզվում է, որ բյուզանդական ու արևմուտյան վարպետները XI—XIII դդ. չէին մոռանում սկզբնական նախօրինակը²⁷։ Գիտնականները

²⁰ Մարիամը հայկական ծիսական գրականության մեջ նույնպես կոչվում է «Սողոմոնի գահ» (տե՛ս J. Fournelle, Նշվ. աշխ., էջ 231, ծանոթ. 17)։

²¹ Նույն տեղում, էջ 231։

²² G. Millet, Նշվ. աշխ., էջ 67։

²³ Նույն տեղում, էջ 68։

²⁴ Նույն տեղում, էջ 69—70։

²⁵ Ասորական արվեստի հայտնի գիտակ Ժ. Լերուան, Դեյր էս Սուրյանի որմնանկարը թվագրելով X դ. սկզբով, կասկածելի է գտնում նրա հեղինակի ասորի լինելը։ Ժ. Լերուան վանքի ձեռավորումը համարում է եկվոր օտարերկրացի վարպետի աշխատանք։ «Արդյոք որն է հայ նկարիչը?» հեղինակը, նման այն վարպետին, որը, մակագրության համաձայն, 1124 թ. կատարել է Սպիտակ վանքի արտիդի որմնանկարը,— գրում է Ժ. Լերուան։ Ժ. Լերուանի ենթադրության օգտին է խոսում այն փաստը, որ հայերն արդեն XI դ. այցելում էին վերոհիշյալ վանքը J. Leroy, Le decor de l'église du couvent des Syriens au Ouady Natr'un (Egypte) — «Cahiers Archéologiques», 1974, t. 23, p. 166; R. Pankhurst, The History of Ethiopian—Armenian Relations—REA, 1977, t. XII, p. 274)։

²⁶ G. Millet, Նշվ. աշխ., էջ 70։

²⁷ G. de Jerphanion, Նշվ. աշխ., տախ. 188 (1)։ E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Massachus-

մատնանշում են, որ երկրորդ տարբերակի առավել վեհ մեկնաբանությունը ի հայտ է գալիս միջին բյուզանդական շրջանի գեղանկարչության մեջ²⁸։ Այդ նախատիպը լավ ծանոթ է հայկական հնագույն մանրանկարներին²⁹։

Կանգնած, ձեռքը կրծքին սեղմած Մարիամի օրինակը հանդիպում է X դ. ձեռագրի (Վինն-նա, Մխիթարյան միաբանության գրադարան, № 697), Մատենադարանի վերջերս ձեռք բերած XI դ. մատյանի (№ 10780) և Մատենադարանի 1101 թ. ձեռագրի (№ 7739) պատկերներում²⁹։ XII դարից մեզ հասած հայկական մանրանկարներում այդ տարբերակը հայտնի չէ, բայց XIII դարում հանդես է գալիս Թորոս Ռոսլինի աշխատանքներում՝ 1256 թ. Ջելթունի Ավետարանում (Կ. Պոլիս, հայկական պատրիարքարանի հավաքածու), Սեբաստիայի 1262 թ. Ավետարանում (Բալթիմոր, Ուոթերս պատկերասրահ, №. 539)։ XIII դ. այդ նախատիպը տեսնում ենք նաև արևելյան այլ վարպետների ստեղծագործություններում։ Երկու ասորական Ավետարանների՝ 1226 թ. ձեռագրի (Միզիաթ, Ասորական-օրթոդոքսալ եպիսկոպոսություն) և XIII դ. մատյանի (Մարգին, Ասորական-օրթոդոքսալ եպիսկոպոսություն) մանրանկարներում, նաև Թազարում կապողովկյան եկեղեցու XIII դ. որմնանկարում Մարիամը ցույց է տրված կանգնած, ձեռքը կրծքին սեղմած³⁰։ Կրծքին սեղմված աչքը «Ավետման» պատկերներում Մարիամի բոլոր շարժումներինց ամենազգացմունքային ու ամենադրամատիկն է, ուստի պատահական չէ, որ այն Ավելի ուշ որդեգրեցին Արևմուտքի վարպետները³¹։ Կրծքին սեղմած ձեռքը աստվածային որոշմանը հնազանդվելու նշանն է³²։

Թարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարի հետազոտման տեսանկյունից հիշարժան է Գ. Միլ-լեյի այն կարծիքը, թե «պատկերագրողները տպավորությունը փոխելու նպատակով սովորություն ունեն միևնույն շարժումը զուգակցելու տարբեր դիրքերի հետ»³³։ Նա նշում է, որ ընդստած Մարիամին նրանք տալիս են կանգնած Մարիամի շարժումները³⁴։ Համանման երևույթ ենք տեսնում և Գրիգոր Մաղկոզի մանրանկարում, որտեղ միացված են տարբեր նախօրինակների հատկանիշներ՝ մի կողմից պաղեստինյան պատկերատիպին հատուկ, նստած Մարիամի դիրքը, մյուս կողմից՝ հելլենիստական ու բյուզանդական ավանդությանը բնորոշ, կրծքին սեղմված աչքը։ Հավանորեն, Թարգմանչաց Ավետարանը նկարագրողովի տրամադրության տակ են եղել շատ հին նախատիպեր կամ նման նախօրինակների հիման վրա ստեղծված նկարներ։ Այս ենթադրության համար հիմք է տալիս VI—VIII դդ. հուշարձաններում դիտվող վերը նկարագրված հատկանիշների զուգակցությունը³⁴։

setts, 1931, fig. 82; E. C. Colwell and H. R. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, Chicago, Illinois, 1936, vol. 2, pl. LXVIII; D Talbot Rice, Art Byzantin, Paris-Bruxelles, 1959, fig. 175; S. M. Pelikanidis, P. C. Christou, Ch. Tsionis, S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, Athens, 1975, vol. 2, fig. 291; A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, New York, 1978, fig. 184; G. Schiller, նշվ. աշխ., fig. 89.

²⁸ E. Diez and O. Demus, նշվ. աշխ., էջ 48.

²⁹ H. und H. Buschhausen, Das Evangeliar Codex 697 der Mechtharisten-Congregation zu Wien, Eine armenische Prachthandschrift der Jahrtausendwende und ihre spätantiken Vorbilder, Berlin, 1981, fol. 6r; Miniatures Arméniennes, Texte de L. A. Dournovo, Preface de S. Der-Nersessian, Paris, 1960, p. 25.

³⁰ S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, pl. 71, fig. 110, J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964, Texte, p. 321—394, Album, pl. 105, fig. 1, pl. 138, fig. 1; G. de Jerphanion, Une nouvelle Province de l'art Byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1934, Troisième Album, pl. 170 (3).

³¹ J. H. E. M. M. inghaus, Verkündigung an Maria.—Lexikon der Christlichen Ikonographie, Herausg. von E. Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1972, Bd 4, S. 432—435, Abb. 7, 8, 10, 11.

³² E. Diez and O. Demus, նշվ. աշխ., էջ 48.

³³ G. Millet, նշվ. աշխ., էջ 80.

³⁴ Արքեպիսկոպոս Մաքսիմիանի Ռավեննայում կամ Կոստանդնուպոլսում շինված (545—556 թթ.) գահի տախտակը, սր. Եփրասիանի (Պորեզ) բաղնիկի 540 թ. խճանկարը, Սանտա-Մա-

Խերսոսենսից գտնված XII դ. քարե պատկերը, 1192 թ. (ազուդերայի (Կիպրոս) Պանագիա տու Արակու եկեղեցու, Կուրբինովոյի (Մակեդոնիա) 1191 թ. սբ. Գևորգ եկեղեցու, XIII դ. 30-ական թթ. Միլլոշեյի որմնակարները, Հռոմի 1291 թ. Սանտա-Մարիաին Տրաստեբելի խճարանի խճանկարը ցույց են տալիս, որ XII դ. բյուզանդացի վարպետները երբեմն գիմում էին հնաոճ նախօրինակներին և XIII դ. շարունակում օգտագործել դրանք³⁵։

Նստած Մարիամը բուն պաղեստինյան և կանգնած կույսը հելլենիստական ու բյուզանդական առանձնահատկություն լինելու վերաբերյալ Գ. Միլլեի կարծիքը լրացվում է ավելի ուշ Օ. Դեմուսի դիտողություններով։ Վերջինս իրավացիորեն նկատում է, որ Գ. Միլլեի դասակարգումը մեծ կարևորություն ունի վաղ միջնադարի համար և ոչ թե ուշ շրջանի, երբ երկու պատկերատիպերը շատ էին տարածված։ Օ. Դեմուսը նշում է, որ վարպետների կողմնորոշումը այս կամ այն տիպի նկատմամբ պայմանավորված է ոչ այնքան տարբեր ակունքներով կամ հակասական ավանդույթներով, որքան զաղափարական բովանդակությամբ։ Հստ նրա, կանգնած տիպը ավելի կոթողային և պաշտոնական բնույթ ունի, հաճախ է հանդիպում խճանկարներում ու որմնակարության մեջ, մինչդեռ, նստած տիպը համեմատաբար մտերմիկ է, օժտված առասպելականության նրբերանգով։ Աստվածամոր՝ տանը գտնվելու տպավորությունը հաղորդելու համար առավել հարմար էր Մարիամի նստած տիպը³⁶։ Միջնադարի վարպետները հատուկ իմաստ էին տեսնում կույսի երկու տարբեր դիրքերում։ Հստ է, Ուսպենսկու և Վ. Լոսսկու, Մարիամին նստած ներկայացնելով, նկարիչները շեշտում էին նրա գերազանցությունը հրեշտակի նկատմամբ, իսկ կանգնած գիրքը նշանակում էր, որ նա պատկերված է ռուպես թե Արքայի հրամանը լսելիս³⁷։ Ասես քաջ գիտակցելով երկու նախօրինակների առավելություններն ու իմաստը, Քարգմանչաց Ավետարանի ձևավորողը ընտրում է միջանկյալ տիպը։ Նրա մանրանկարում Մարիամը կարծես վեր է կենում տեղից։ Նկարիչը այդ տպավորությունը ստեղծում է կույսի մարմինը ցույց տալով գոտկատեղից վեր ավելի երկար, ծնկներից ներքև սկսվող մասի համեմատ։ Ամբողջությամբ չկրճատված ազդրը, որի վրա է հանգչում ձախ ձեռքը, մեծացնում է կերպարի կոթողային բնույթը։ Միջանկյալ դիրքը Մարիամին ավելի ազդեցիկ է դարձնում, մոտեցնելով նրան դիտողին։ Աստվածամոր երկակի դիրքը հայտնի է նախընթաց շրջանի բյուզանդական արվեստի օրինակներից, բայց շատ քիչ է հանդիպում³⁸։ Նորագույն ուսումնասիրություններից պարզվում է, որ XI—XII դդ. «Ավետումներում» Մարիամը հազվադեպ է պատկերվում գիմահայաց, լարված վիճակում գահին նստած³⁹։ Հիշված օրինակները թույլ են տալիս ասելու, որ այդ երևույթը XIII դարում նույնպես շարունակում էր մնալ բացառիկ։ Այս ստեղծագործության քննությունը մեզ բերում է այն համոզման, որ Քարգմանչաց Ավետարանի մանրանկարին պատկերատիպ է ծառայել հնավանդ նախօրինակի հիման վրա ստեղծված XII դ. վերջի գեղանկարչության մի նմուշ։

МИНИАТЮРА «БЛАГОВЕЩЕНИЕ» ГРИГОРА ЦАХКОХА

ЛЕВОН ЧУГАСЗЯН

Резюме

Миниатюры Евангелия Таргманчац (Матенадаран им. Маштоца, рук. № 2743) являются выдающимися произведениями армянского средневекового книжного искусства. Согласно памятным записям, рукопись была иллюстрирована художником Григором в 1232 г. Исследование миниатюры «Благовещение» Евангелия Таргманчац показывает, что иллюстрация создана на основе образца конца XII в., имевшего очень древние истоки.

րիա Անտիվայի (VII—VIII դդ.) որմնակարը և այլն (G. Schiller, նշվ. աշխ., նկ. 71—73; G. Millet, նշվ. աշխ., էջ 80)։

³⁵ A. Bank, նշվ. աշխ., էջ 299, նկ. 151. L. Hadermann-Misgisch, Kurbilovo, Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle, Bruxelles. 1975, Texte, p. 99—100, նկ. 37, 39.

³⁶ O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, p. 265—266.

³⁷ L. Ouspenski and V. Lossky, The Meaning of Icons, Boston, Massachusetts, 1952, p. 173.

³⁸ K. Weltzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungssikone..., S. 301.

³⁹ Նույն տեղում, էջ 400։