

Pierre Paul d'Ancyre vermerkt, daß zu jener Zeit die Jesuiten in Polen die wichtigste Rolle in der armenischen Frage gespielt haben. Doch ist es leider nicht möglich, die Spuren genannter Jesuiten zu verfolgen, da sie gut verwischt sind. Ich mußte mir sagen lassen, daß die betreffenden Archive ausgebrannt sind . . .

GERDA TOPAKIAN

### «ԽԱՉԵԼՈՒԹԵԱՆ» ԹԵՄԱՆ ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻ ԱՐՈՒԵՍՏՈՒՄ

Մէկ նկարչի նոյնանուն երկերը հնարաւորութիւն են տալիս հասկանալու, թէ նկարից-նկար ինչ-պէս եւ որ ուղղութեամբ է ծաւալուել հեղինակի միտքը, ինչը չի բաւարարել նրան նախորդ պատկերի մէջ եւ ինչից է աշխատել ազատուել, ի վերջոյ, ինչ նպատակներ է նա իր առաջ դրել: Որեւէ միջնադարեան արուեստագէտի համանուն երկերի քննութիւնը թոյլ է տալիս համեմատաբար ճշգրիտ որոշել նրա գիտելիքները, եւ որ ամենից կարեւոր է՝ պարզորոշ կերպով ցուցադրել նրա սովորական, շարքային ընդօրինակող կամ, ընդհակառակն, նոյնիսկ իրեն չկրկնող, մեծ երեւակա-յութեան տէր նկարիչ լինելը:

Սակայն միջնադարեան հեղինակներից քիչերն են յաճախ անդրադարձել միեւնոյն թեմային: Այս իմաստով 13-րդ դարի կիլիկեան մեծանուն արուեստագէտ Թորոս Ռոսլինի մանրանկարները բացառիկ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում արուեստի պատմաբանների համար: Իր աշակերտների հետ նա բազմիցս է վրձնել «Մնունդը», «Մկրտութիւնը», «Լազարոսի յարութիւնը» եւ այլ աւետարանական դրուագներ: Նման աշխատանքներից որոշ դէպքերում պահպանուել են չորսական, անգամ հնգական օրինակներ, որոնք կողք-կողքի դրուելիս անփորձ արուեստասէրին կարող են թուիլ մէկ ստեղծագործութեան տարբերակներ:

Դարերի ընթացքում ոչնչացած հարիւրաւոր յուշարձանների կորուստը թոյլ է տալիս ենթադրել, որ այս ստեղծագործութիւնների հեղինակներն առնուազն տաս անգամ պէտք է պատկերած լինէին միեւնոյն թեման:

Քրիստոսի խաչելութեան պատմութիւնը միջնադարում միշտ բացառիկ հետաքրքրութիւն է յարուցել: Այդ են վկայում տարբեր ժողովուրդների հարիւրաւոր, միմեանցից զանազանուող պատկերները<sup>1</sup>:

«Սաչելութեան» թեման իւրայատուկ լուծումներ է ստացել նաեւ Թորոս Ռոսլինի արուեստում: Աւետարանական այս պատմութիւնը մի քանի անգամ է գրաւել կիլիկեան մեծ նկարչի ուշադրութիւնը: Նրա ստորագրութիւնը կրող ձեռագրերից երեքում պահպանուել են այդ թեմայով կատարուած մանրանկարներ: Երեք պատկերներ են դրանք՝ գեղարուեստական տարբեր մտայղացումների դրսեւորումներ, որոնք գաղափար են տալիս Թորոս Ռոսլինի ու նրա աշակերտների զանազան տարիների գեղագիտական կողմնորոշումների մասին:

Որպէս հարիւրաւոր ընտիր յուշարձաններ տեսած երփնագրող Ռոսլին «Սաչելութիւնը» ձեւաւորելիս իր տեսադաշտում պէտք է ունենար եւ հայկական եւ այլ ժողովուրդների նոյնանուն գործերը: Այս դէպքում եւս նա պիտի վերաիմաստաւորէր անցեալ սերունդների գեղարուեստական ձեռքբերումները, յայտնի բաղկացուցիչ կանոնիկ յատկանիշները վերադասաւորէր, խմբագրէր, «վերաշարադրէր» իր ներքին զգացողութեան հետեւելով:

Յայտնի է, որ «Սաչելութիւնը» ներկայացնող հնագոյն պատկերները երեւան են եկել վաղ քրիստոնէական շրջանում<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Տե՛ս Ն. Պոկրովսկի, Աւետարանի պատկերագրութիւնը գլխաւորապէս բիզանդական եւ ռուսական յուշարձաններում, Ս. Պետերբուրգ, 1892, էջ 314-385 (ռուսերէն): G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1960, pp. 396-460; L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, t. 2, Paris, 1957, pp. 473-512; G. Schiller, Christian Iconography, vol. 2, London, 1972, pp. 88-164; E. Lucchesi Palli, G. Jászai, H. Bauer, R. Hausserr, H. Neumann, Kreuzigung Christi. - Im: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1970, S. 606-642.

<sup>2</sup> Տե՛ս Ն. Պոկրովսկի, Աւետարանի պատկերագրութիւնը . . . էջ 314-327. G. Millet, Op. cit., p. 396-398; G. Schiller, op. cit., p. 88-90.

Հին Հայաստանում, դեռևս 5-րդ դարում եւ անգամ 13-րդ դարում «Սաչելութեան» փոխարէն պատկերում էին միայն խաչը, այսինքն գոյութիւն ունէր վերջինիս խորհրդանշական գործածութիւնը<sup>5</sup>:

Վրթանէս Գերթողի նշանաւոր ճառը վկայում է, որ այս թեման 7-րդ դարում ներկայացւում էր հայկական տաճարների ներսի ձեւաւորումներում<sup>6</sup>: Աղթամարի Ս. Սաչ եկեղեցու որմանկարը (915-921 թթ.) ցոյց է տալիս, որ աւետարանական այդ դրուագը շարունակւում էր պատկերուել հայկական կոթողային նկարչութեան մէջ իր հնագոյն արեւելեան խմբագրութեամբ<sup>5</sup>:

10-11-րդ դարերի գրքարուեստի պահպանուած նմուշները վկայում են «Սաչելութիւն» թեմայի յետագայ զարգացման, հայկական մանրանկարներում ընդհանուր համաքրիստոնէական պատկերազրուցեան արտացոլման մասին<sup>6</sup>:

11-րդ դարի Մեծ Հայքի մանրանկարչները «Սաչելութեան» մէջ ընդգրկում էին ոչ միայն Աստուածամօրը, իւղաբեր կանանց եւ առաքեալին, այլեւ նիզակակրին ու սպունգ մատուցողին<sup>7</sup>, երբեմն նոյնիսկ խաչուած աւագակներին<sup>8</sup>: Որոշ դէպքերում նրանք բաւարարւում էին Ս. Կոյսին ու նիզակակրին մի կողմից, իսկ Յովհաննէսին ու սպունգակրին միւս կողմից պատկերելով<sup>9</sup>:

10-11-րդ եւ անգամ 13-րդ դարում հայ ծաղկողները մերթ ընդ մերթ անդրադառնում էին աւելի պարզեցուած կանոնիկ յորինուածքին, որտեղ ներկայացնում էին միայն Գրիստոսին, Մարիամին եւ աշակերտին<sup>10</sup>:

Ռոսլինեան ժամանակաշրջանին նախորդող մեզ հասած միակ կիրիկեան «Սաչելութիւնը», որ զարդարւում է 1193 թ. Աւետարանը (Վենետիկ, Մխիթարեան միաբանութեան գրադարան, No. 1635) ցուցադրում է աւելի լրացուած մի տարբերակ, որտեղ ընդգրկուած են նաեւ Ս. Կոյսին հետեւող իւղաբեր կանանցից մէկը, իսկ Յովհաննէսի կողքին կայ հարիւրապետը<sup>11</sup>:

Ի տարբերութիւն նախորդ դարերի հայկական համանուն յուշարձանների այս մանրանկարը, բիւզանդական նախորինակների հետ ունեցած առնչութիւններով հանդերձ, հեռանում է «ժամանակակից նմուշներից շատ իրապաշտական բնոյթով»<sup>12</sup>:

1193 թ. ձեռագրի պատկերում Մարիամ եւ Իւղաբեր կինը գտնուում են Սաչեցեալի աջից, իսկ Յովհաննէս ու հարիւրապետը ձախից: Որտեղ համաչափ տեղադրութիւն ունեցող այս ստեղծագործութեան ուսումնասիրութիւնը շատ կարեւոր է ոսպինեան մատեանների ձեւաւորումների նորարարական բնոյթը ըմբռնելու տեսակէտից:

<sup>5</sup> Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, Հաւուց Թառի Ամենափրկիչը եւ նոյնանուն յուշարձաններ հայ արուեստի մէջ, Երուսաղէմ, 1937, էջ 39, 43, 44, պատկ. 18, 44:

<sup>6</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, Une Apologie des images du septième Siècle. - En: Etudes byzantines et arméniennes - Byzantine and Armenian Studies, Louvaine, 1973, t. 1, p. 379-403.

<sup>7</sup> Տե՛ս idem, Aght'amar, Church of the Holy Cross, Cambridge, Massachusetts, 1965, fig. 69, p. 45-46; Documents of Armenian Architecture, 8, Aght'amar, Milano, 1974, fig. 61, p. 112.

<sup>8</sup> Տե՛ս Գ. Յովսէփեան, նշ. աշխ., էջ 44-45, 46, 53-55, պատկ. 22, 29, 30, 31, H. und H. Buschhausen, Das Evangeliar Codex 697 der Mechitharisten-Congregation zu Wien, Eine armenische Prachthandschrift der Jahrtausendwende und ihre spätantiken Vorbilder, Berlin, 1981; T. A. Izmailova, L'Iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniens d'Asie Mineure. - Revue des Études Arméniennes, 1967, t. IV, pp. 151-154, fig. 27-29; idem, Le cycle des fêtes du Tetraévangile de Mougna (Maténadaran, N7736). - RĒA, 1969, t. VI, pp. 126-128, fig. 9; idem, Le cycle des fêtes du Tetraévangile illustré arménien de 1038. - RĒA, 1970, t. VII, pp. 227-229; pl. LXXII; S. Der Nersessian, L'Art Arménien des origines au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, 1977, p. 120, fig. 82, 88.

<sup>9</sup> Տե՛ս T. A. Izmailova, L'Iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniens . . . , pp. 151-154, fig. 27, 28, 29.

<sup>10</sup> Տե՛ս idem, Le Tetraévangile illustré . . . , pp. 227-229, pl. LXXII.

<sup>11</sup> Տե՛ս idem, L'Iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniens . . . , fig. 27, 28, 29; idem, Le cycle des fêtes du Tetraévangile de Mougna . . . , pp. 126-128, fig. 9; S. Der Nersessian, L'Art Arménien des origines . . . , p. 120, fig. 88.

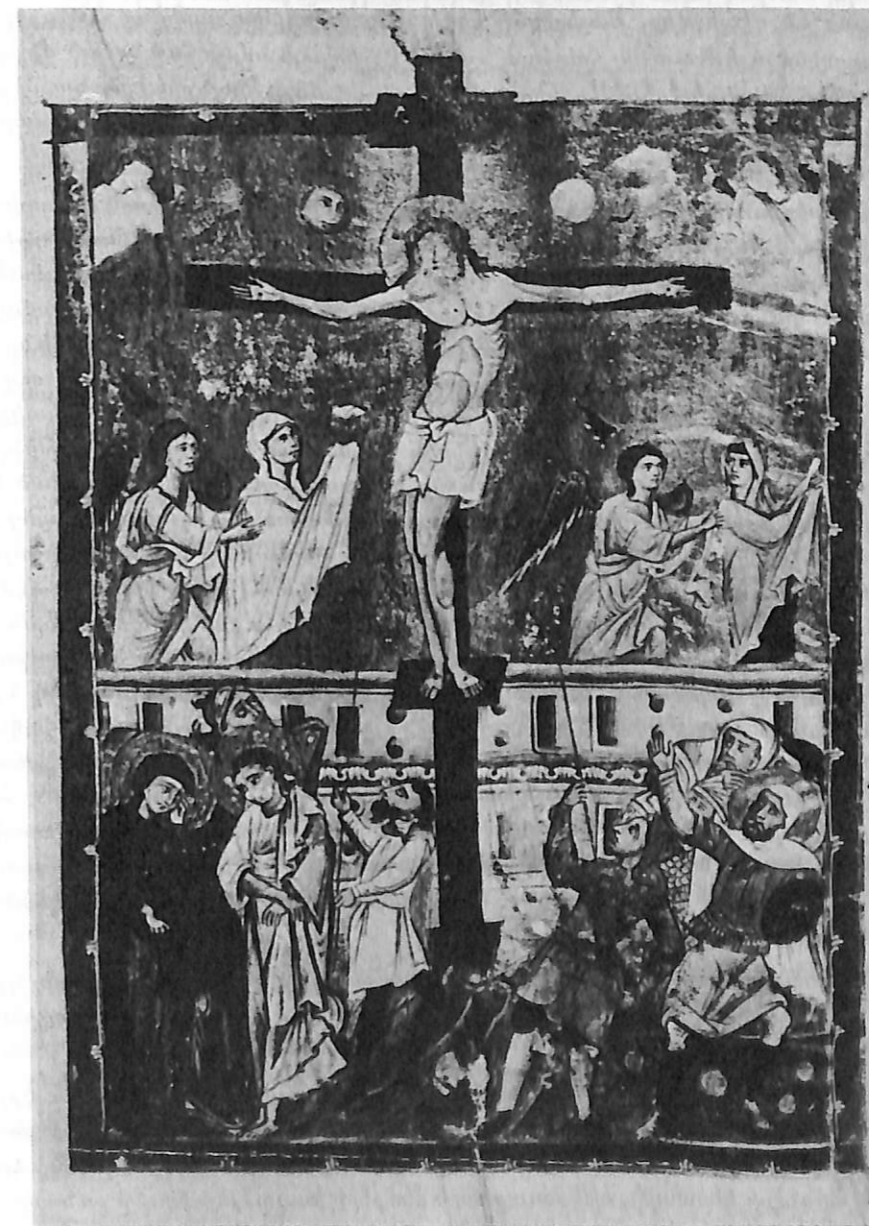
<sup>12</sup> Տե՛ս H. und H. Buschhausen, op. cit., fol. 8r; Հ. Գրիւրեան, Իգնատիոս մանրանկարիչ. - «Անահիտ», 1939, No. 4, էջ 40, նկ. 21:

<sup>13</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, Manuscrits arméniens illustrés des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise, Texte, Paris, 1937, pp. 81-82, Album, pl. XXVIII.

<sup>14</sup> Տե՛ս Ibid.

Նախքան վերջիններս անդրադառնալը անհրաժեշտ է նշել, որ «Սաչելութեան» տեսարանների կանոնիկ առանձնայատկութիւնները կազմաւորուել են Մատթէոսի (գլ. Իէ, 33-50), Մարկոսի (գլ. ԺԵ, 22-41), Լուկասի (գլ. ԻԳ, 33-49), Յովհաննէսի (գլուխ ԺԹ, 17-37) բնագրերի ու Սաղմոսագրքի (գլ. ԻԲ, 1) առանձին հատուածների հիման վրայ:

Թորոս Ռոսլինի արուեստանոցի հետ առնչուող մեզ հասած առաջին «Սաչելութիւնը» հանդիպում է 1262 թ. Սեբաստիայի Աւետարանի (Բալթիմոր, Վոլթերս Արուեստի Պատկերասրահ, ձեռ. 538) ձեւաւորումների շարքում (նկ. 1): Մնդրոյ առարկայ պատկերը զբաղեցնում է Մատթէոսի



«Սաչելութիւն», 1262 թ. Սեբաստիայի Աւետարանի (Բալթիմոր, Վոլթերս Արուեստի Պատկերասրահ, ձեռ. 538) մանրանկար, Թեթք 124ա, Ոկարիչ Թորոս Ռոսլին

ընագրի էջերից մեկը (թերթ 124ա)<sup>15</sup>: Այն ցուցադրում է քննուող թեմայի զարգացած, ծաւալուն կանոնիկ մի տարբերակը: Բազմամարդ այդ տեսարանի կենդրոնը գրաւում է խաչափայտին բեւեռուած Գրիստոսը: Մանրանկարի վերին անկիւնները գրաւող ողբացող մէկական հրեշտակներով սկիզբ է առնում այն տրամադրութիւնը, որով համակուած է ողջ ստեղծագործութիւնը: Ուշափայտի հորիզոնական թեւերից վերեւ ներկայացուած են արեւը եւ լուսինը: Գրիստոսի խաչը հաստատուած է Գողգոթան խորհրդանշող բարձրութեան վրայ, որի ներքեւում նկատելի է Ադամի կառափը (աւանդութեան համաձայն իրադարձութիւնը տեղի է ունեցել այն վայրում, որտեղ թաղուած էր Ադամ): Ուշափայտի հորիզոնական թեւերի տակ ցուցադրուած են ոչ լրիւ պատկերուած չորս կերպարներ, որոնց ծնկներից ցած սկսող մասը ծածկուած է Նրոսաղէմի պարսպով: Վերջիններս տեղադրուած են երկուական՝ Գրիստոսի երկու կողմերից: Նրանցից առաջինը հրեշտակ է, որ առաջնորդում է գլխանոցով թիկնոց հագած մի կնոջ՝ եկեղեցին (էքլեսիան) խորհրդանշող անձնաւորութեան: Էքլեսիայի ձեռքերը յարգալից կերպով զգեստի տակ ծածկուած, գաւաթը բռնած, ուղղուած են դէպի վեր, Ուշափայտի կողմ վերջից ցայտող արիւնը հաւաքելու համար: Պատկերի աջ հատուածում մէկ ուրիշ հրեշտակ քշում է էքլեսիայի նման հագնուած մի երկրորդ կնոջ, որ խորհրդանշում է Սինագոգը: Այս կերպարը շատ իրական է: Կեանքից է առնուած յատկապէս գլխի շարժումը. դէմքը շրջել է եւ հայեացքը յառել Գրիստոսի: Նկարիչը յիշեալ չորս կերպարներին օժտել է լուսապակներով:

էքլեսիայից եւ հրեշտակից ցած, Նրոսաղէմի պարսպի դիմաց ներկայացուած է Մարիամ, գլխահակ, ձախ ձեռքը հպած այտին, իսկ աջը իջեցրած, թիկնոցի եզրը բռնած: Նրա կողքին ձեռքերը յարգալից, խոնարհ ձեւով խաչած, կանգնած է Յովհաննէս: Նկարիչը աչակերտին եւ Մարիամին «համախոհներ» է դարձնում, առաքելին վշտից կորացած, գլուխը դէպի Աստուածամայրը հակած պատկերելով՝ ողբալու միատեսակ ձեւի միջոցով: Այս երկու կերպարները, նրանց կոնակից կիսով չափ երեւցող սգաւոր կանայք եւ վշտահար արտայայտութեամբ դէմքը Գրիստոսի ուղղած անձնաւորութիւնը առանձին մի խումբ են կազմում, որ իր տրամադրութիւններով հակալիւ է դառնում միւս ներկաներին: Ուշափայտի ողբացողներին հակադրուած է առաջին հերթին քացախով թաթախուած սպուռնը եղէգի ծայրի վրայ մատուցող զինուորը, որովհետեւ նկարուած է անմիջապէս նրանց կողքին: Ուշափայտի միւս կողմում ցոյց է տրուած Գրիստոսին գեղարդով խոցող զինուորը: Նրան յաջորդում է վահանը ձեռքին հարիւրապետը եւ ապա հրեաների ամբոխը, որ այստեղ ներկայացուած է երեք զինուորների եւ երկու ուրիշ մարդկան կիսով չափ երեւցող դէմքերով ու, մասամբ տեսանելի, զգեստաւորման մանրամասներով: Ողջ այս խումբը կարծես աներեւոյթ զսպանակի ուժով ետ է մղում խաչից: Հրեաների այդ միասնական շարժումը թէեւ վախի դրսեւորում է, բայց ոչ միայն այդպէս է ընկալւում: Նրանք այստեղ արձագանգում են թափ առնող նիզակահարողի շարժման: Հրեաների ամբոխի ետ մղուածութիւնը այնքան բուռն է, որ հակադրուելով երկիւղած, սգաւոր անձանց, ոչ միայն անպատշաճ է հնչում Ուշափայտի ներկայութեամբ, այլեւ դառնում իւրայատուկ վայրենութեան մարմնաւորում: Նկարիչը թուում է միմեանց է հակադրում սպուռնագաւորի լկտիութիւնը, վայրենի ամբոխի զարհուրանքն ու գեղարդակրի կատաղութիւնը իրենց վշտի հետ միացած, հոգեկան ցաւից քար կտրած կերպարներին: Տրամադրութիւնների բեւեռացումը պատկերի ստորին հատուածում ասես պայմանաւորուած է իրական կեանքից հեղինակի առած տպաւորութիւններով:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարի այս նկարագրութիւնից երեւում է, որ հայ գրքարուեստում ի դէմս խնդրոյ առարկայ ստեղծագործութեան յայտնուած է մի նոր պատկերազարկան տարբերակ, որի յօրինուածքը հարստացուած է մինչ այդ չհանդիպող կերպարներով:

Պատկերի ուշադիր զննումից կարելի է նկատել, որ Ս. Կոյսի, հարիւրապետի, նաեւ էքլեսիայի ու Սինագոգի կերպարները, ի տարբերութիւն Գրիստոսի, նկարուած են աւելի վարպետ ձեւով: Նրանց ստեղծող ամենայն հաւանականութեամբ Ռոսլինն է: Մեծ նկարչին կարելի էր համարել հեղինակ եւ Յովհաննէսի կերպարի, եթէ առաքելի ձեռքերի խաչուածութիւնը բռնազբօսիկ բնոյթ չունենար կամ, այլ կերպ ասած, անվարժ ձեւով հաղորդուած չլինէր, ինչպէս եւ անհաստատ չլինէր նրա ոտքերի դիրքը: Առաքելին, միւս ներկաներին, նաեւ Ուշափայտի թերեւս պատկերել է

<sup>15</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973, pl. 58.

Ռոսլինի աչակերտներից որեւէ մէկը: Կասկած չի յարուցում, որ Գրիստոսի կերպարը ստեղծուած է բազմաթիւ բիւզանդական երկերից ծանօթ նախօրինակի մի փոքր փոփոխուած տարբերակի հիման վրայ:

11-րդ դարի վերջից սկսած եւ մինչեւ 13-րդ դարը Բիւզանդիայում ստեղծուած համանուն աշխատանքներում Աստուածորդու մարմնի վերեւի մասը ուղղուած է աջ, իսկ ազդրերից սկսուածը՝ ձախ, այսինքն կերպարանքը կորի, կամ աւելի ճիշտ, դէպի աջ բացուած կամարի ձեւ է ստանում<sup>14</sup>:

Գ. Միլլէ նշում է, որ 9-րդ եւ 10-րդ դարերի հայկական յուշարձաններում Գրիստոսի մարմինը արդէն փոքր-ինչ թեքութիւն է ստանում ու թեթեւակի անկիւն է առաջանում ծնկներում<sup>15</sup>: Նա նկատի ունի 1057 թ. Մալաթիայի Աւետարանի (Մատենադարան, ձեռ. 3784)<sup>16</sup> եւ Վիեննայի նշանաւոր պատառիկ Աւետարանի (Մխիթարեան միաբանութեան գրադարան, ձեռ. 697) ձեւաւորումները<sup>17</sup>: Ինչպէս գիտենք, երկրորդ մատենան այժմ համարում են մօտաւորապէս 1000 թ. աշխատանք<sup>18</sup>: Այդ երկերում Ուշափայտի մարմինը թեքուած է ձախ, իսկ 11-րդ դարի Մուղնու Աւետարանի (Մատենադարան, ձեռ. 7736) պատկերում<sup>19</sup> այն մի քիչ դէպի աջ է ուղղուած, այսինքն՝ ճիշտ Սեբաստիայի 1262 թ. ձեռագրի մանրանկարում Գրիստոսի ունեցած կողմը: Սա Ռոսլինի մատենանի ձեւաւորման եւ նախորդ դարերի հայ գրքարուեստի նմուշների միջեւ դիտուող հազուադէպ ընդհանրութիւններից է: Շատ աւելի հաւանական է, որ Սեբաստիայի Աւետարանը ծաղկողները նոյն յատկանիշը կարող էին որդեգրել 12-րդ դարի կիլիկեան երկերը ընդօրինակելիս: Նրանց պէտք է քաջ ծանօթ լինէին 1193 թ. Վենետիկի վերոյիշեալ մատենանի պատկերի տիպի ստեղծագործութիւնները, որտեղ Աստուածորդու մարմինը ճիշտ համանման, ուժեղ շեշտուած կամար է կազմում, բացուած դէպի աջ:

Կիլիկեան արուեստագէտներին արդէն 12-րդ դարում յայտնի այս երեւոյթը զարգացուած եւ աւելի ընդգծուած է Ռոսլինի ձեռագրի մանրանկարում:

Մակեդոնական կոթողային գեղանկարչութեան դարձող օրինակներում Գրիստոսի մարմինը հեռանում է խաչից<sup>20</sup>: Կարող է թուիլ, որ հայկական այս պատկերում առաջնորդուել են նոյն աւանդութիւնը, սակայն ուշադիր համեմատութիւնից պարզուած է, որ կիլիկեան Յիսուսը գալարուած է խաչի վրայ, ասես կապանքներից ազատուելու համար:

Կարելի է ենթադրել, որ հանրայայտ պատկերազարկան նախօրինակները, տիպերը նոյնութեամբ չկրկնելու, այլ մասամբ փոփոխուած ներկայացնելու ուսուցիչնաւ սկզբունքը պարտադիր է եղել Աստուածորդուն նկարող նրա աչակերտի համար:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում այս կերպարը միանգամայն իւրայատուկ յարաբերութեան մէջ է իր շրջապատի, մնացած անձանց հետ: Վերջինները ցոյց են տրուած անկայուն վիճակում, ոմանք շեշտուած շարժման մէջ: Էքլեսիայի եւ Սինագոգի անձնաւորումները եւ հրեշտակները անցնում են կարծես նկարի երեսով, ինչպէս դերասանները բեմի վրայով: Նրանց սահուն ընթացքին առաջին հայեացքից բոլորովին անյարիր է թւում խաչափայտի ուղղաձիգութիւնը, որով ընդգրծուած է Գրիստոսի մարմնի սինուսային կորութիւնը: Ուշադիր նայելիս հնարաւոր է նկատել, որ էքլեսիայի եւ երկու ուղեկից հրեշտակների կերպարները զուգահեռ են նկարուած Աստուածորդու մարմնի ծնկներից մինչեւ կուրծքը ձգուող հատուածին, իսկ յետ ընկնող Սինագոգը՝ ծնկներից ցած իջնող մասին:

Գրիստոս ասես ոչ թէ գամուած է խաչին կամ կախուած նրանից՝ ինչպէս բիւզանդական, արեւմտեան նոյնանուն երկերի մեծ մասում, այլ ցնցում է, կորանում մի քանի անգամ, դեռեւս իր հոգեվարքն ապրելով: Եթէ նրա դէմքի հատուածը վնասուած չլինէր, թերեւս կ'երեւար, որ գլխի թեքուածքով արձագանգում է Յովհաննէսին: Այս ձեւով ռիթմիկ կապի մէջ մտնելով Ուշափայտի հետ,

<sup>14</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 409.  
<sup>15</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 413; T. A. Izmailova, L'icongraphie du cycle des fêtes d'un groupe de codex arméniens. . . , p. 151.  
<sup>16</sup> Տե՛ս T. A. Izmailova, op. cit., fig. 27.  
<sup>17</sup> Տե՛ս H. und H. Buschhausen, op. cit., fol. 8r.  
<sup>18</sup> Տե՛ս Ibid.  
<sup>19</sup> Տե՛ս T. A. Izmailova, Le cycle des fêtes du Tétravangile de Mougna . . . , pp. 126-128, fig. 9.  
<sup>20</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 410.

առաքելը իր կեցողածքով բնաւ չի հակադրուում Ս. Կոյսին: Մարիամ թուում է, ուր որ է պիտի կորցնի հաւասարակշռութիւնը եւ ընկնի ցած: Նոյնը կարելի է ասել Յովհաննէսի մասին:

Աստուածորդու եւ այս երկու կերպարների միջեւ ռիթմիկ կապը նման ձեւով իրականացուած է արդէն 1193 թ. Վենետիկի կիլիկեան ձեռագրի մանրանկարում:

Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերում այդ կապը նոր, աւելի բարդ տեսք է ստանում բազմաթիւ կերպարների առկայութեան պայմաններում:

Քրիստոս ու խաչափայտը այստեղ ընդգծուում են ոչ միայն Ս. Կոյսին ու Յովհաննէսին արծազանգելով, այլ եւ պատկերի առանձին մասերի հետ ունեցած ռիթմիկ առնչութիւնների միջոցով:

Դժուար չէ տեսնել, որ Նրուսաղէմի պարիսպը զուգահեռ է ընթանում Սաչեցեալի թեւերին եւ խաչի հորիզոնական փայտին: Միայն չէ չէնք լինի, եթէ ասենք, որ այստեղ յօրինուածքի շարժուն բնույթը պայմանաւորուած է կերպարների, առարկաների առանցքների՝ ուղիղ եւ թեք գծերի հակադրութեամբ:

Այս ոչ այնքան բացայայտ երկրաչափական ներքին լեզուի շնորհիւ խաչը եւ Քրիստոս մտնում են դիտողին, մանրանկարի բոլոր անկյուն, նաեւ բացասական, անգամ վայրագ տպաւորութիւն ստեղծող, չափից աւելի շարժուն մասերի մէջ բերելով հաւասարակշռութեան եւ խաչի յաղթանակի անխուսափելիութեան գաղափարը: Դրա շնորհիւ պատկերը դիտողի հոգում չի ծնում Սաչեցեալի մահապատժի, տառապանքների, մահուան սարսափից բխող յուսալքութեան զգացողութիւնը:

«Սաչեցեալութեան» պատկերագրութեան պատմութիւնը ցոյց է տալիս, որ այդ թեմային անդրադարձող նկարիչները եւ՛ Արեւելքում, եւ՛ Արեւմուտքում անհրաժեշտութիւն են զգացել «ուշադրութիւնը կենդրոնացնելու Քրիստոսի, Աստուածամոր եւ Յովհաննէսի կերպարների վրայ» (Մ. Ալպատով)<sup>21</sup>:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում, ինչպէս հարիւրաւոր երկերում, անշուշտ Սաչեցեալն է իրադարձութեան գլխաւոր դէմքը եւ նա է գրաւում տեսարանի տրամաբանական կենդրոնը, բայց չնայած դրան, այստեղ իրենց մասին ամենից աւելի խօսել են ստիպում Մարիամի եւ առաքելի կերպարները, նրանք են պատկերի առաւել զգացմունքային բնաւորութիւնները եւ հիմնական տրամադրութեան կրողները: Նրանց «երկխօսութիւնը» ողբերգական հնչեղութեան հետ մանրանկարին է հաղորդում մի առանձնայատուկ բանաստեղծականութիւն: Նրանք կարծես մրմնջում են, չնչում միմեանց իրենց յուսահատ վիճակի մասին: Մանաւանդ Աստուածամոր հաղորդումը աչքի է ընկնում մեծ գեղարուեստականութեամբ: Նրա եւ առաքելի կերպարները մեծ աւանդ ունեն մանրանկարի ուրույն դիմագիծը ձեւաւորելու հարցում: Բացի այդ, այս երկուսի շարժումները յուշում են, որ նրանց նախօրինակների տարիքը աւելի մեծ է, քան մնացած ներկաներին:

Նախքան Ս. Կոյսի եւ Յովհաննէսի նախատիպերի «գեղարուեստական կենսագրութեան» անդրադառնալը, կը ցանկանայինք մէջ բերել Գ. Միլլէի կարծիքը այն մասին, որ նրանց կողք-կողքի են նկարում դեռեւս 6-7-րդ դարերի պատկերներում, ինչպէս նաեւ 9-12-րդ դարերի բիւզանդական գրքարուեստում եւ կոթողային գեղանկարչութեան նմուշներում<sup>22</sup>: «Սաչեցեալութեան» մէջ նրանց ներկայացնելու այդ ձեւը համապատասխանում է Յովհաննէսի բնագրին (գլ. ԺԹ. 27)<sup>23</sup>:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում Յովհաննէսի ձեւերի շարժումը գուցէ չգրաւէր մեր ուշադրութիւնը, եթէ բիւզանդացի նկարիչներին չծառայէր որպէս վիշտը արտայայտելու առաւել նպատակաւոր միջոցներից մէկը<sup>24</sup>: Արուեստի յուշարձանները վկայում են, որ այս շարժումը օգտագործում էին թէ՛ կանգնած եւ թէ՛ նստած կերպարանքների զգացմունքը հաղորդելու համար: Կանգնած մարդկան պարագայում նկարիչները ձեւերը պատկերում էին մարմնի երկայնքով ձգուած, իրար միացած, միմեանց հիւսուած մատներով, կամ գօտկատեղից ցած խաչուած՝ մի մա-

<sup>21</sup> Տե՛ս Մ. Վ. Ալպատով, Դիոնիսիոսի «Սաչեցեալութիւնը»: - «Արուեստաբանական ընտիր աշխատանքներ, Արուեստի համընդհանուր պատմութեան ակնարկներ, Արեւմտաբարոյական արուեստ, Ռուսական եւ սովետական արուեստ», Մոսկուա, 1979, էջ 170 (ռուսերէն):  
<sup>22</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 429.  
<sup>23</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 438:  
<sup>24</sup> Տե՛ս H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art. - Dumbarton Oaks Papers, vol. 31, 1977, Washington, p. 153.

տով միւս ձեւքի դաստակը սեղմելիս: Այս դիրքի առաջին տարբերակը սիրուած էր դասական արուեստում, մինչդեռ երկրորդին նախապատուութիւն էին տալիս միջնադարեան հեղինակները<sup>25</sup>:

Նկարագրուած երկրորդ տարբերակը զուսպ միջոց էր վիշտը արտայայտելու համար եւ որպէս այդպիսի՝ բաւական նպատակաւոր մար «Սաչեցեալութեան» տեսարաններում սգաւոր անձանց նկատմամբ կիրառուելու տեսակէտից<sup>26</sup>: Բիւզանդական հեղինակները խորապէս ընկալում էին այս շարժման իմաստը, իրար վրայ դրուած ձեւերը կոչելով «թաքուն վշտի արտայայտութիւն»<sup>27</sup>:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում Մարիամի եւ Յովհաննէսի շարժումները թոյլ են տալիս Ռոսլինի երկը կամրջել յուշարձանների մի խմբի, որի օրինակները ժամանակ առ ժամանակ երեւան են եկել հելլենիստական վաղ հռոմէական, հին քրիստոնէական, կարողինգեան վերածնութեան, բիւզանդական շրջաններում: Այս կերպարների շարժումները, թէեւ շատ սովորական չեն, բայց բաւական յաճախ են հանդիպում<sup>28</sup>:

Կիլիկեան պատկերի Մարիամի նախօրինակները վերջինիս ցուցադրում են գլուխը թեքած կողքի, ձախ ձեւքը բարձրացրած հպած այտին, աջ յենարան դարձրած միւս ձեւքի արմուկին, իսկ Յովհաննէսին նախորդող կերպարները ներկայացնում են նրան դաստակները խաչած, որպէս կանոն՝ աջը դրած ձախ ձեւքի վրայ<sup>29</sup>: Այս երկուսի շարժումները կրկնող գոյգեղը առաջին անգամ յայտնուում են հելլենիստական գերեզմանակոթողների քանդակներում<sup>30</sup>: Մարիամի նախօրինակը ատտիկեան դամբանաքարերում շատ տարածուած է<sup>31</sup>, իսկ Յովհաննէսի տիպը մինչեւ հռոմէական շրջանը հազուադէպ է, բայց անսովոր չէ եւ որպէս օրէնք յատկանշական է տղամարդկան քանդակապատկերներին<sup>32</sup>:

Այսպիսի գոյգեղով գերեզմանաքանդակները քաջ յայտնի էին նաեւ Փոքր Ասիայում<sup>33</sup>, ուստի կարող էին ծանօթ լինել եւ կիլիկեան նկարիչներին: Մեզ հետաքրքրող շարժումներով կերպարները մոռացուած չէին եւ գերինք պատկերող հռոմէական հարթաքանդակներում<sup>34</sup>: Ուսումնասիրողները գտնում են, որ այդ անտիկ յուշարձաններում Մարիամի դիրքը, շարժումներն ունեցող անձինք արտայայտում են իրենց կսկիծը, ողբը, իսկ Յովհաննէսի նախօրինակները դաստակները խաչելու ձեւով՝ ոչ միայն վիշտը, այլ եւ խոնարհութիւնը<sup>35</sup>: Առհասարակ օրինաչափութիւն է, որ ձեւքը դէպի գլուխը բարձրացնելու շարժումը շատ յաճախ է հանդիպում հին աշխարհի այն ստեղծագործութիւններում, որոնք ներկայացնում էին մահացածներին ողբալու տեսարաններ<sup>36</sup>:

Թորոս Ռոսլինի Մարիամի կերպարը աջ ձեւքի դիրքով (այն ցած է կախուած) փոքր-ինչ տարբերուում է համեմատուող խմբի նմուշներում տարածուած նախատիպից, սակայն այդ հանգամանքը չի խանգարում, որ կիլիկեան մանրանկարի Ս. Կոյսը համարուի դասական տիպի մի տարատեսակ: Անհրաժեշտ է նկատել, որ Աստուածամոր մինչեւ անգամ այդ յատկանիչը պայմանաւորուած է հին աշխարհի քանդակագործների կոթողներում արձանագրուած նախօրինակներով<sup>37</sup>:

Քրիստոնէական շրջանի նկարիչները ողբերգական հնչեղութիւն ունեցող պատկերների համար նախընտրում էին այդպիսի զուսպ շարժումները եւ դրանցով «Սաչեցեալութեան» եւ այլ թեմաներով յօրինուած նկարներում օժտում ոչ միայն աւետարանական կերպարներին, այլ եւ անգամ հրեշտակներին<sup>38</sup>: 2. Մագուայր գտնում է, որ մէկ կամ երկու ձեւքը դէպի գլուխը տանելու շարժումը շատ

<sup>25</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, նկ. 34:  
<sup>26</sup> Տե՛ս նոյն տեղում:  
<sup>27</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 154:  
<sup>28</sup> Տե՛ս D. C. Shorr, The Mourning Virgin and Saint John. - The Art Bulletin, vol. XXII, 1940, No. 2, June, p. 61.  
<sup>29</sup> Տե՛ս նոյն տեղում:  
<sup>30</sup> Տե՛ս նոյն տեղում:  
<sup>31</sup> Դ. Ս. Շորրի նշած օրինակների կարելի է աւելացնել նաեւ ուրիշները: Տե՛ս H. Depolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Weimar, 1969, Taf. 17, 26, 27, 40, 41, 42.1.2, 44, 51.2:  
<sup>32</sup> Տե՛ս D. C. Shorr, op. cit., p. 61-62.  
<sup>33</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 62, նկ. 1:  
<sup>34</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 62-63, նկ. 2, 3, 6:  
<sup>35</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 61:  
<sup>36</sup> Տե՛ս H. Maguire, op. cit., p. 142, fig. 33, 34.  
<sup>37</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, L'architecture et les fresques byzantines du monastère de St. Jean à Patmos, Athènes, 1970, p. 364; H. Depolder, op. cit., Taf. 43.2.  
<sup>38</sup> Տե՛ս H. Maguire, op. cit., p. 142.

յարմար էր «Սաչելութեան» մէջ գործող անձանց ներքին ցաւն ու տառապանքը ներկայացնելու համար եւ Երբ դարից սկսած այն դառնում է յիշեալ տեսարանի հակառակ տարրը<sup>59</sup>: Գ. Միլլէ նկատում է, որ խնդրոյ առարկայ թեմայով յօրինուած յուշարձաններում զգացմունքները արտայայտում են բերանի մօտ կամ կզակի տակ ծռուող դաստակով կամ աւելի ուշ շրջանի գործերին բնորոշ այտին հպած ձեւերով<sup>60</sup>:

Պատկերագրական տեղեկատուները ցոյց են տալիս, որ այսպիսի շարժումներով նկարում էին եւ Ս. Կոյսին, եւ Յովհաննէսին:

Նախառուսիներն ժամանակաշրջանի հայկական երկերում այդպէս են պատկերում առաքելին:

Երբ դարի Մոնացի տափաշների պատկերներում «Սաչելութեան» մէջ առաջին անգամ ներկայացւում է ձեւերը խաչողը, բայց այդ տիպը այստեղ կիրառուում է ոչ թէ առաքելի, այլ Մարիամի համար<sup>61</sup>: Աստուածամօրը նոյն ձեւով են պատկերում յետագայում եւ օտտոնեան, նախագոթական, գերմանական, բիւզանդական մի շարք երկերում<sup>62</sup>:

Ձի կարելի է նկատել, որ ինչպէս ռուսիներն Յովհաննէսի շարժումներով ներկայացնում են Ս. Կոյսին, այնպէս էլ Մարիամի շարժումներով օժտում են սովորաբար առաքելին: Յայտնի են բազմաթիւ ստեղծագործութիւններ, որտեղ վերջինս աջը հպում է այտին, իսկ ձախ ձեւերը իջեցնում ցած:

Կարողինգեան շրջանում արդէն երեւան են գալիս այնպիսի յուշարձաններ, որտեղ միայն Աստուածամայրը կամ աշակերտն է ողբում ռուսիներն կերպարների նմանողութեամբ<sup>63</sup>, այսինքն՝ նրանք միաժամանակ, նոյն շարժումներով չեն ցուցադրում:

Ճիշդէր-Մորզանի (Ն. Եորք) մատաւորապէս 7-8-րդ դդ. ստեղծուած սրբարանի «Սաչելութիւնը» մեզ յայտնի առաջին քրիստոնէական օրինակն է, որտեղ, կարելի է ասել, հանդիպում է ռուսիներն Մարիամի նախատիպը<sup>64</sup>:

Յետագայ դարերի աշխատանքներում Ս. Կոյսի պատկերագրական այս տարբերակը չէին փոփոխութիւններ է կրում: Մեզ են հասել այնպիսի երկեր, որոնք Մարիամին ներկայացնում են ձախ ձեւեր հպած այտին, իսկ աջը՝ ոչ լրիւ իջեցրած: Յիշատակելի են եւ այն նմուշները, որտեղ Աստուածամօր աջը ուղղում է բռնել կամ բռնում է նրա կողքի կինը: Յայտնի են նաեւ առանձին օրինակներ, որտեղ Յովհաննէս է բռնում Ս. Կոյսի ցած կախուած աջը<sup>65</sup>:

Դարերի ընթացքում պատկերագրական այս տարբերակները փոխադրում էին երկրից երկիր, մի վարպետից զնում միւսի մօտ, եւ նկարիչները, այն էլ առաւել տաղանդաւորները, կարող էին անվերջ համադրել զանազան նախօրինակների բաղկացուցիչ մասերն ու կերպարները՝ կերտելու նոր սքանչելի ստեղծագործութիւններ: Դժուար է պատկերացնել, որ Ռուսիի նման գերզգայուն, վերին աստիճանի բանաստեղծական արուեստագէտը ընտրէր ինչ որ չափով «պարզունակ», միայն արտաքին արտայայտչականութիւն ունեցող կանոնիկ այս ձեւերը, յատկապէս վերջին նախօրինակը, որ գուցէ համեմատաբար հեշտ ըմբռնելի էր շարքային դիտողին:

Թւում է, թէ սրբապղծութիւն պիտի թուեր հայ նկարչին վերջին տարբերակի պատկերումը: Մարիամին տարբեր կերպով աստարող, օրինակ՝ ձեւեր բռնող Յովհաննէսի կերպարը չափից աւելի «համարձակ» հնչելութիւն կ'ունենար հայկական միջավայրում, իսկ օգնութիւն, սփոփում փնտրող, իր զգացմունքը ուրիշի մօտ այդքան բացայայտ դրսեւորող Ս. Կոյսը չէր պատշաճի կնոջ ամօթղածութեան վերաբերեալ հայոց մէջ իշխող ըմբռնումներին: Եւ անկախ դրանից Ռուսիի նման քնարական անհատականութեան պիտի անյարիւր լինէր այս ձեւը, ուստի նա պիտի փնտրէր, անձամբ նկարէր կամ իր աշակերտներին յանձնարարէր նկարելու աւելի խոնարհ, ինքնամփոփ Աստուածամօր կերպար: Իր ոճին խորթ երեւոյթները մերժելով, «Արեւելքում այնքան խոր զսպուա-

<sup>59</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 144.  
<sup>60</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 401.  
<sup>61</sup> Տե՛ս H. Maguire, op. cit., p. 153-154, fig. 58.  
<sup>62</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 154; G. Schiller, op. cit., fig. 348; D. C. Shorr, op. cit., p. 68, note 39.  
<sup>63</sup> Տե՛ս D. C. Shorr, op. cit., p. 63-64, fig. 5.  
<sup>64</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 331.  
<sup>65</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., fig. 437, 443, 469, 475.

ծութեան զգացողութիւնը» (Գ. Միլլէ)<sup>66</sup> չվիրաւորելու, ակնածանքի, յարգանքի զգացումը պահպանելու համար հայ արուեստագէտը Յովհաննէսին նոյնպէս պատկերելու էր ձեւերը խոնարհ կերպով խաչած:

Ռուսիներն Մարիամի պարզեցուած պատկերագրական տիպը, բայց նոյն շարժումներն ունի 11-րդ դարի անգլիական ձեւագրական (Նիւ Եորք, Փիէրփոնթ-Մորզան գրադարան, ձեւ. 708) Աստուածամայրը<sup>67</sup>: Որոշ վերապահումով նոյնը կարելի է ասել եւ խաչակրաց արուեստի նմուշ հանդիսացող Պերուշիայի ձեւագրի (Biblioteca Capitolare, 6) «Սաչելութեան» մանրանկարի Ս. Կոյսի մասին<sup>68</sup>: Ինչպէս գիտենք այս մատենը ընդօրինակել է Ալլրի Ս. Յովհաննէս վանքի արուեստանոցում աշխատող Փրանսացի գրիչներից մէկը 13-րդ դարի երրորդ քառորդին: Ձի բացատրում, որ Ռուսիին մօտ ժամանակներում ստեղծուած լինեն եւ այլ նոյնանուն պատկերներ, որոնց հեղինակներին հրապուրած լինի կիլիկեցի նկարչի գործածած նախօրինակը:

Հ. Բուխթալի կարծիքով Պերուշիայի ձեւագրի նկարագրողը Վենետիկից է գնացել Ալլր եւ այնտեղ հաւատարիմ մնացել վենետիկեան գեղանկարչութեան աւանդոյթներին, իսկ ըստ Կ. Վայցմանի, Ալլրում՝ Փրանսական գրչատան ծաղկուած պատկերում աւելի շատ զգացում է Փրանսական գեղարուեստական սկզբունքների առկայութիւնը, քան թէ առնչութիւնները բիւզանդական սրբապատկերների հետ, որոնք ընդօրինակում էին խաչակրաց միջավայրում<sup>69</sup>:

Պերուշիայի մատենի եւ Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարների միջեւ աղբրանքը, ըստ երեւոյթին, պատահական չեն: Երկու ձեւագրերի պատկերների միջեւ նկատելի են նաեւ ուրիշ կանոնիկ ընդհանրութիւններ<sup>70</sup>:

Ջարմանալի է, բայց փաստ է, որ Ռուսիի Աստուածամօր նախօրինակը ճիշտ նոյն շարժումներով, առանց որեւէ տարբերութեան, հանդիպում է «Տեսուրնդատալի» թեմայով յօրինուած 11-12-րդ դարերի բիւզանդական առանձին մանրանկարներում: Սօսը վերաբերում է 11-րդ դարի երրորդ քառորդի Աւետարանի (Վիեննա, Ազգային գրադարան, M. S. theol. gr. 154) եւ Ձիկագոյի համալսարանի 12-րդ դ. Աւետարանի (ձեւ. 965) նկարագրողումներին<sup>71</sup>: Այս տեսարաններում Մարիամի շարժումները նոյնպէս որպէս վշտի արտայայտութիւն են ընկալւում<sup>72</sup>: Սա այն դէպքերից մէկն է, երբ կանոնիկ առանձնայատկութիւններով բնորոշուող կերպարների տիպերը մի թեմայից կոչւում են միւսի մէջ:

Վերը բերուած պատկերագրական զուգահեռները, պատկերագրական տեղեկատուների տուեալները թոյլ են տալիս եզրակացնել, որ, ի տարբերութիւն Ռուսիի, միջնադարեան արուեստագէտները հազուադէպ են ներկայացնում Աստուածամօրը խնդրոյ առարկայ շարժումներով: Կարելի է մտածել, թէ այդպիսի Ս. Կոյսի նկարագիրը հասկանալի էր եւ հոգեհարազատ առաւել նուրբ եւ ընտիր արուեստագէտներին:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարի Մարիամի տիպի համեմատ, Յովհաննէս դաստակները խաչած յաճախ է յայտնում «Սաչելութեան» թեմայով յօրինուած երկրներում: Նա առաջին անգամ այդ ձեւով է պատկերում Գրիգոր Նազիանզացու ձառքը ընդգրկող Փարիզի 880-886 թթ. ձեւագրի (Ազգային գրադարան, հուն. 510) մանրանկարում<sup>73</sup>, ապա Լուվրի 10-րդ դարի եւ աւելի ուշ շրջանի (12-րդ դարի) էրմիտաժի փղոսկրէ սալիկների քանդակներում, ինչպէս նաեւ 10-11-րդ դարերի մի շարք այլ յուշարձաններում, որոնք «կամ բիւզանդական ծագում ունեն կամ ստեղծուած են բիւզանդական ազդեցութեան տակ գտնուող դպրոցներում»<sup>74</sup>:

<sup>66</sup> Տե՛ս Ibid., p. 450.  
<sup>67</sup> Տե՛ս D. C. Shorr, op. cit., p. 68; M. C. Ross, An Eleventh-Century English Bookcover. - The Art Bulletin, vol. XXII (1940), No. 2, June, p. 84-85, fig. 1.  
<sup>68</sup> Տե՛ս H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, p. 48, pl. 56a.  
<sup>69</sup> Տե՛ս նոյն տեղում; K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom. - Dumbarton Oaks Papers, vol. 20 (1966), pp. 56-57, fig. 10.  
<sup>70</sup> Տե՛ս L. F. Չուգասեան, Գրիգոր Մաղկող, Երեւան, 1986, էջ 48:  
<sup>71</sup> Տե՛ս H. Maguire, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art. - Dumbarton Oaks Papers, vol. 34-35 (1980-1981), fig. 1, 4.  
<sup>72</sup> Տե՛ս Ibid., p. 261:  
<sup>73</sup> Տե՛ս D. C. Shorr, op. cit., p. 64, fig. 5.  
<sup>74</sup> Տե՛ս Ibid., pp. 64, 67, note 38:

Եւ Աստուածամօր եւ աշակերտի մեզ հետաքրքրող տիպերը առաջին անգամ միաժամանակ ներկայացնում են Գրդ դարի լատիներէն Աւետարանի (Նիւ Նորթ, Փիէրփոնթ-Մորգան գրադարան, ձեռ. 1) կազմի վրայ: Ոսկէ, ականակիտ ֆրանսական այդ կազմը հաւանորէն ստեղծուել է Ս. Դընիի արուեստանոցում, որ գտնուում էր Կառլոս ճաղատի (823-877 թթ.) հովանաւորութեան ներքոյ<sup>55</sup>: Երկու կերպարներն այստեղ, սակայն, պատկերուած են ոչ թէ կանգնած, այլ կարծես ճախրանքի պահին:

Այս յուշարձանից յետոյ ստեղծուած Գրիգոր Նազիանզացու ճառերի մանրանկարում եւ այլ երկերում տեսնում ենք Ս. Կոյսի եւ Յովհաննէսին առանձին կամ միասին յիշուած դասական շարժումներով: Քննուող տիպերի միաժամանակ պատկերումը բնորոշ էլ որեւէ շրջանի համար<sup>56</sup>: Անհրաժեշտ է նշել, որ այնքան էլ շատ չեն Ռոսլինին նախորդող եւ նրա դարաշրջանի այն օրինակները, որտեղ արձանագրուում են երկու տիպերը:

Երբեմն պատահում է, որ Մարիամ ու առաքեալը ցուցադրուում են կողք-կողքի, ինչպէս Ռոսլինի մանրանկարում, բայց երկուսն էլ դաստակները խաչած: Ո՞ւրեք վերաբերում է Ֆլորենցիայի Ուֆֆիցի պատկերասրահի 12-րդ դարի երկրորդ կեսին նկարուած «Սաչելութեանը» (Կրոչե դիփինտա) կից դրուագին<sup>57</sup>: Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի տիպերը նոյնութեամբ տեղ են գտնուում կլիկիցի վարպետի դարաշրջանին պատկանող Դուչչիոյի դպրոցի մի նկարում, բայց ոչ թէ կողք-կողքի, այլ Քրիստոսի երկու կողմերից<sup>58</sup>:

Կարելի է նկատել, որ դաստակները խաչող առաքեալին յատուկ նախապատուութիւն են տալիս եւ յաճախ օգտագործում Իտալիայի տարածքում աշխատող վարպետները: Ռոսլինին ժամանակով մօտ վերը նշուած երկու իտալական նմուշներին հարկ է աւելացնել Սիկիլիայից ծագող 13-րդ դ. պատկերը (Բուլինի թանգարան)<sup>59</sup> եւ Բոլոնիայի համալսարանի գրադարանի (No. 326) Սաղմոսագրքի մանրանկարը: Այս ձեռագիրը համարուում է Բոլոնիայի գրադարանի դպրոցի 13-րդ դարի վերջի ընտիր օրինակներից մէկը<sup>60</sup>: Նկատուել է, որ այս մատենանի ձեւաւորումները իրենց պատկերազարդութեամբ առնչուում են 13-րդ դ. 80-ական թթ. կլիկիկեան մանրանկարչութեան առանձին նմուշներին հետ<sup>61</sup>: Բայց նախքան այդ ստեղծագործութիւնները, Բոլոնիայի Սաղմոսագրքի նկարազարդումները կանոնիկ առանձնապատկութիւններով աղբրուում են Թորոս Ռոսլինի արուեստին, ըստ որում ոչ միայն նրա «Սաչելութեան», այլ եւ «Սաչից իշեցման» թեմայով յօրինուած պատկերներին:

Իտալական ձեռագրի մանրանկարները մանրամասնորէն ուսումնասիրուած Մ. Զաքոֆի ենթադրութեամբ, «Սաչելութեան» համար թերեւս օգտագործուել է որեւէ բիւզանդական նախօրինակ<sup>62</sup>: Նա առանձնապէս կարեւորութիւն չի տալիս Սաղմոսագրքի եւ կլիկիկեան յուշարձանների գեղարուեստական առնչութիւններին: Նրա կարծիքով թէ՛ դրանք, թէ՛ բիւզանդական երկերի ու Բոլոնիայի մատենանի ձեւաւորումների պատկերազարկական ընդհանրութիւնները կոստանդնուպոլ-

<sup>55</sup> Տե՛ս Ibid., op. cit., p. 64, fig. 8.

<sup>56</sup> Տե՛ս Ibid., p. 68.

<sup>57</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 500.

<sup>58</sup> Տե՛ս D. S. Shorr, op. cit., fig. 9.

<sup>59</sup> Տե՛ս Վ. Ն. Լազարեւ, Բիւզանդական գեղանկարչութեան պատմութիւն, հատ. 1, Մոսկուա, 1947, էջ 160, 169, 343, ծանօթ 56 (ռուսերէն):

O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, pp. 430-431; idem, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. - Berichte zum XI. Internationaler Byzantinisten-Kongress, München, 1958, Abb. 20, S. 41, 57; D. Talbot Rice, Art byzantin, Paris-Bruxelles, 1959, p. 319, fig. 173; O. Demus, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art. - In: P. A. Underwood, The Kariye Djami, vol. IV, Princeton, 1975, p. 144.

<sup>60</sup> Տե՛ս M. Salmi, La Miniatura. - «Tesori Delle Biblioteche d'Italia: Emilia e Romagna», a cura dal Prof. D. Fava, Milano, 1932, pp. 280-282, fig. 130; idem, L'Enluminure italienne, Milano, 1956, p. 16-17; Mostra storica nazionale della miniatura, Palazzo di Venezia-Roma, Catalogo redatto dal Prof. G. Muzzioli, Firenze, 1954, p. 119-120; La miniature italienne du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, Catalogo par A. Danou Lattanzi et M. Debae, Introduction de M. Salmi, Bruxelles, 1969, p. 18.

<sup>61</sup> Տե՛ս M. Jacoff, A Bolognese Psalter of the Late Thirteenth Century and its Byzantine Sources (Bologna, Biblioteca Universitaria, cod. 346), New York University, Ph. D., 1976, p. 76.

<sup>62</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 92:

սեան կանոնիկ նախօրինակների դէպի արեւմուտք եւ այլ կողմերը տարածուելու արդիւնք են<sup>65</sup>:

Իր հերթին Վ. Ն. Լազարեւ 13-րդ դարի Սիկիլիայում բիւզանդական գեղանկարչների գործերի շատ յայտնի լինելու լրացուցիչ վկայութիւն է դիտում Բուլինի վերոյիշեալ «Սաչելութեանը»<sup>64</sup>:

Արդեօ՞ք բիւզանդական նոյն նախօրինակների գործածութեամբ պիտի բացատրել Ռոսլինի մանրանկարի եւ իտալական աշխատանքների աղբրները, թէ՞ Դուչչիոյի հայրենակիցների եւ կլիկիկեան արուեստագէտների անմիջական շփումներով: Այս հարցին թերեւս հնարաւոր կըլինի պատասխանել բոլոր փաստերը դիտարկելուց յետոյ, իսկ այժմ աւելի հետաքրքիր է արձանագրել, որ հայկական մանրանկարը էրմիտաժի վերոյիշեալ փոփոխութիւններէ քանդակի ու Բոլոնիայի Սաղմոսագրքի ձեւաւորման հետ առնչուում է այնպիսի պատկերազարկական առանձնապատկութիւններով, որոնց համատեղ, միաժամանակ դրսեւորումը մի ստեղծագործութեան մէջ հազուադէպ երեւոյթ է: Համամատուց երեք յուշարձաններում կարելի է դիտել ա) Ս. Կոյսի եւ Յովհաննէսի կողք-կողքի ներկայացումը ձախ մասում, բ) Յովհաննէսի ձեռքերի միեւնոյն շարժումը, գ) բազմաթիւ կերպարների առկայութիւնը, դ) Քրիստոսի համամասնութիւնների նկատմամբ վերջիններիս չափերի նմանատիպ յարաբերակցութիւնը:

Յատկապէս ուշադրաւ է «Սաչելութեան» մէջ գործող անձանց համաչափութիւնների նմանօրինակ լուծումը: Ձի կարելի է չնկատել, որ այս երեք աշխատանքներում Մարիամ, առաքեալը եւ միւս ներկաները պատկերուած են սկսած մօտաւորապէս այն մակարդակից, որտեղ վերջանում են Քրիստոսի բեւեռուած ոտքերը, այսինքն՝ Սաչեցեալի կերպարն է գերիշխում տեսարանում: Իրանից ստեղծագործութիւնը ստանում է արտակարգ կոթողային հնչելութիւն: Ուշադրաւ է, որ այս սկզբունքը Թորոս Ռոսլին պահպանում է նաեւ յետագայ տարիների համանուն ձեւաւորումներում: Անհրաժեշտ է նշել, որ միջնադարեան նկարչների «Սաչելութեան» թեմայով ստեղծած երկերում կերպարների նման յարաբերակցութիւնը շատ տարածուած է: Միայն վաղ քրիստոնէական շրջանում եւ մինչեւ 10-րդ դարը յօրինուած մի քանի գործերում կարելի է տեսնել ոչ նոյն, բայց որոշ չափով մօտ յարաբերակցութիւն<sup>65</sup>:

Ուշադրաւ է, որ նախառոսլինեան շրջանի հայկական գործերից միայն 1193 թ. Վենետիկի Աւետարանի մանրանկարում ենք տեսնում նման երեւոյթ: Կասկած չկայ, որ համաչափութիւնների հարցը էական նշանակութիւն է ունեցել Ռոսլինի համար: Նկարչի մտայնացման խորութիւնը գնահատելու եւ «Սաչելութեան» պատկերներում ամփոփուած գեղարուեստական աշխարհը ճիշտ հասկանալու համար նրա ստեղծագործութիւններու «ներքին բովանդակութիւնը», պէտք է սկսել ընթերցել մատնանշուած առանձնապատկութիւնից: Ռոսլինի երկերին ոչ միայն 20-րդ դարի մարդու աչքերով, այլ եւ նրա ժամանակակից հայեցակէտից նայելու համար շատ կարեւոր է նկատի առնել, որ Քրիստոս ցուցադրուած է բոլոր կերպարներից բարձր, շեշտուած է նրա գերազանցութիւնը ներկաների նկատմամբ: Այստեղ Սաչեցեալի գլխի, մարմնի վերին ու միջին մասերը հարեւանութեան մէջ են երկնային առաքեալների հրեշտակների, իսկ ոտքերի հատուածը՝ հողեղէն արարածների հետ: Նշանակում է՝ Քրիստոս ներկայացուած է եւ երկնքում, եւ երկրի վրայ:

Եթէ նոյնիսկ Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարի այսօրինակ ընկալումը համապատասխանում է սոսկ տողերիս հեղինակի «գեղարուեստական» տեսողութեան», այսինքն՝ բոլորովին սուբեկտիւ է, այնուամենայնիւ տարակուս չկայ, որ կլիկիկեցի նկարիչը ձգտել է առանձնացնել Սաչեցեալին ամբողջից եւ մօտեցնել երկնքին:

Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործութեան մէջ ուշադրութիւն է գրաւում մի մանրամասն, որ միանգամայն անսովոր է «Սաչելութեան» աւանդական պատկերազարկութեան տեսակէտից:

Այս թեմային վերաբերող միջնադարեան կանոններն ու բացառութիւնները ուսումնասիրողը կարող է նկատել, որ սպունգը մատուցողին որպէս օրէնք նկարում էին աջից, իսկ նիզակաւոր գիւնուորին՝ ձախից: Մինչդեռ հակառակ տեղադրութիւնը, որ բնորոշ է Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերին հազուադէպ բացառութիւն է:

<sup>65</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 76-77:

<sup>64</sup> Տե՛ս V. Lazareff, Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. Burlington Magazine, LXIII, 1933, December, p. 279.

<sup>65</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 327, 335, 339, 389.

1397 թ. սլաւոնական մի Սաղմոսագրքում տեսնելով նոյն երեւոյթը, Գ. Միլլէ նշում է, որ սպունգը մատուցողին ձախից ներկայացնելու աւանդոյթը աւելի մօտ է «Ուաչելութեան» ակունքներին<sup>66</sup>:

Մարիամի եւ Յովհաննէսի համեմատ գինուորները վաղ միջնադարից սկսած, որպէս կանոն, ներկայացուել են աւելի փոքր չափերով<sup>67</sup>: Պատկերագրական այդ օրինաչափութեան հետեւելու հետ մէկտեղ Ռոսլին ոչ աւանդական յարաբերութեամբ է հաղորդել էքլեսիայի, Մինագոգի եւ նրանց ուղեկցող հրեշտակների կերպարանքները: Արեւելեան «Ուաչելութիւններում» նրանք երբեք էական դեր չեն խաղում, որովհետեւ սովորաբար փոքր չափերով են նկարուում:

Ռոսլին մեծ ուշադրութիւն է դարձրել այդ կերպարներին: Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանդկարը գրաւում, ձգում է մեզ յատկապէս Մինագոգի եւ էքլեսիայի կատարումով: Նրանք գալիս են իրական կեանքից, օժտուած են քնարական շնչով եւ հաղորդուած են վարպետօրէն: Այս երկուսի, մանաւանդ Մինագոգի արտակարգ կանացի, գեղեցիկ դիմագծերը. մեղմ, ոչ կտրուկ շարժուածքը պատկերին տալիս են բացառիկ նրբագեղութիւն, վեհաշուք եթերայնութիւն եւ նոյնիսկ ստիպում մոռանալ Բրիտտոսի մարմնի ոչ այնքան յաջող կատարման ու նրա դէմքի վնասուածութեան մասին:

Մինչեւ Ռոսլինի մանրանկարի ստեղծումը խնդրոյ առարկայ կերպարները հայ գրքարուեստում չեն հանդիպում: Միայն նրանից յետոյ է, որ այդ պատկերագրութիւնը հանդէս է գալիս 1272 թ. Կեռանի Աւետարանի (Երուսաղէմ, Սբ. Յակոբեանց վանքի գրադարան, No. 2563) ձեւաւորման մէջ<sup>68</sup> եւ հայկական այլ աշխատանքներում: Կեռանի Աւետարանի նկարագրողը համարում է Թորոս Ռոսլինի սանը եւ նրա ստեղծագործութեան մէջ մեզ հետաքրքրող պատկերագրութեան դրսեւորումը պէտք է ոչ միայն որպէս աշակերտ-ուսուցիչ յարաբերութիւններէ հետեւանք դիտել, այլեւ իբրեւ արդիւնք նրանց միջավայրում տարածուող նոր նախօրինակների:

Ի՞նչ են նշանակում եւ որտեղից են ծագում էքլեսիայի ու Մինագոգի կերպարները: Մատթէոսի բնագրում (գլ. Իէ, 51) նշում է, որ այն պահին, երբ Բրիտտոս հոգին աւանդեց, Երուսաղէմում տաճարի վարագոյրը վերելից մինչեւ ներքեւ պատուեց, երկու մաս եղաւ: Այս դէպքը միջնադարեան մտածողները մեկնաբանում էին որպէս Մինագոգի իշխանութեան աւարտ եւ մինչ այդ խաւարի մէջ գտնուող կրօնի լուսաւորումը Բրիտտոսի մահուան շնորհիւ:

Հին եւ նոր եկեղեցիների հակադրութեան թեման քրիստոնէական արուեստում յայտնուում է դեռեւս կարողինգեան շրջանի յուշարձաններում 850 թ. սկսած որպէս ախոյեաններ իրար հակադրելով, խաչից ցած պատկերում են քրիստոնէական եկեղեցու անձնաւորումը՝ այսպէս կոչուած էքլեսիան (եկեղեցին) եւ թշնամաբար տրամադրուած հրեաներին մարմնաւորող Մինագոգը<sup>69</sup>: Բրիտտոնէական գաղափարախօսութեան համաձայն, իր մահով Ուաչեցեալը ոչ միայն հիմնում է եկեղեցին, այլեւ վերացնում Մինագոգի հեղինակութիւնը<sup>70</sup>: Նոյն ժամին, երբ Բրիտտոս հոգին է աւանդում Գողգոթայում, հրէական կրօնը իր արեան զոհաբերութիւններով եւ Աստուածաշնչով, «որի իմաստը նա չէր հասկացել» (Է. Մալ)<sup>71</sup>, անհետանում է նոր ծնուած եկեղեցու առաջ<sup>72</sup>: Հետեւաբար նոր կրօնը հիմնադրում է խաչով, որից շրջւում է Մինագոգը<sup>73</sup>:

Է. Մալ նշում է, որ 13-րդ դարում խաչելութիւնը պատկերող նկարիչը Աստուածորդու տառապանքներով նպատակ ունէր ոչ միայն դիտողին յուզել, այլեւ ներկայացնել՝ ա) Մեղքի եւ փրկութեան, բ) Բրիտտոսի մահով եկեղեցու հիմնադրման եւ Մինագոգի հեղինակութեան վերացման երկու կարեւոր դոգմատիկ գաղափարները<sup>74</sup>:

<sup>66</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 435, fig. 461.  
<sup>67</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 100.  
<sup>68</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., p. 214, note 1, p. 362; K. Wessel, *Ekklesia*. - Im: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Unter Mitwirkung von M. Restle, Herausgegeben von K. Wessel, Bd. II, Stuttgart, 1971, S. 31-32, 33-34; S. Der Nersessian, *L'Art Arménien des origines*, fig. 104.  
<sup>69</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 110.  
<sup>70</sup> Տե՛ս Ibid, p. 110, 112.  
<sup>71</sup> Տե՛ս E. Mâle, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, New York, 1958, p. 188.  
<sup>72</sup> Տե՛ս Ibid.  
<sup>73</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 111.  
<sup>74</sup> Տե՛ս E. Mâle, op. cit., p. 186, 188.

Միջնադարեան մարդկան գիտակցութեան մէջ Բրիտտոսի կողի վէրքից հոսող արիւնը եւ ջուրը նշանակում էին եկեղեցու երկու գլխաւոր խորհուրդները՝ Մկրտութիւնը եւ Հաղորդութիւնը<sup>75</sup>: Այդ արիւնն ու ջուրը հաւաքուած էին դէպի վէրքը՝ «փրկութեան աղբիւրը» բարձրացրած էքլեսիայի ձեւի գաւաթի՝ «Փրկութեան բաժակի» մէջ<sup>76</sup>:

Վերջինս ընդգծում էր Բրիտտոսի մահուան նուիրական իմաստը, միաժամանակ առնչում Գեթսեմանի պարտէզում նրա աղօթքի հետ (Ղուկաս, ԻԲ, 42) եւ խորհրդանշում Աստուածորդու վարքն ու զոհաբերական մահը<sup>77</sup>:

Եկեղեցին հանդէս գալով Մինագոգի հարեւանութեամբ, խաչի տարբեր կողմերում, պատկերաւոր իւրատեսակ ակնարկութիւն էր, որ նոր կրօնը հնից պահանջում է վայր դնել, հրաժարուել բարձրագոյն իշխանութեան խորհրդանշաններից՝ նիզակից կամ գաւազանից, գնդից ու թագից<sup>78</sup>: Այս առարկաներով էին օժտուած արեւմտեան նկարիչները Մինագոգին: Դրանց, յատկապէս թագերի բացակայութիւնը երկու անձնաւորումների մօտ ստիպում է մտածել, որ Ռոսլինի այս մանրանկարի համար նախօրինակ են ծառայել ոչ արեւմտեան ստեղծագործութիւնները: Այդուհանդերձ չի բացառուում, որ երկու կերպարներին մեծ չափերով պատկերելու հարցում արեւմտեան յուշարձանների իմացութիւնը կարող էր կողմնորոշող որոշ դեր կատարել: Պէտք է նկատի ունենալ, որ արեւմտեան «Ուաչելութիւններում» երկու անձնաւորումները սովորաբար ներկայացուած էին խոշոր չափերով, ինչպէս մնացած ներկայ անձինք:

Ս. Տէր-Ներսէսեան գտնում է, որ Ռոսլին այդ կերպարները «փոխ է առել 13-րդ դարում արեւելաքրիստոնէական շրջանները թափանցող բիւզանդական պատկերներից»<sup>79</sup>:

Ինչի՞ վրայ է հիմնուում անուանի գիտնականի այս կարծիքը: Ինչպիսի՞ էին բիւզանդական նման ստեղծագործութիւնները:

Բիւզանդական արուեստում քննուող կանոնիկ կերպարները առաջին անգամ ի յայտ են գալիս 10-րդ դ. Շեմոկմեդիի վանքի արձնազարդ պատկերում, բայց այստեղ հրեշտակներ չկան եւ երկու անձնաւորումներ նոյնքան մեծ են ցուցադրուած, որքան Մարիամ<sup>80</sup>: Աւելի ուշ, 11-րդ դարում էքլեսիան, Մինագոգը երկու հրեշտակների ուղեկցութեամբ հանդիպում են Փարիզի Ազգային գրադարանի յունական Աւետարանի (հուն. 74) «Ուաչելութեան» թեմայով կատարուած նկարագրողութեան մէջ<sup>81</sup>:

Դրանից յետոյ այս ձեւով լրացուած պատկերագրութիւնը ներկայացուած է 12-րդ դարի բիւզանդական կոթողային նկարչութեան մէջ, մասնաւորապէս ս. Նեոֆիտոսի ճգնարանի (Կիպրոս), ս. Յովհաննէս Աստուածաբանի վանքի (Պատմոս), Մանեում (Յունաստանի) Հազիա Ստրատիգոսի, Կաստորիայում Մաւրիտիսսայի որմանկարներում<sup>82</sup>:

Բիւզանդիայի կոթողային արուեստի յուշարձանների այս շարքը եզրափակուած է Ստուդենիցայի (Հարաւսլաւիա) Աստուածամօր եկեղեցու 1208 թ. պատկերով եւ այլ օրինակներով<sup>83</sup>: Կարելի է նկատել, որ յիշեալ ստեղծագործութիւններում<sup>84</sup>, բացառութեամբ ս. Յովհաննէս Աստուածաբանի վանքի (Պատմոս) որմանկարի<sup>85</sup>, բոլոր չորս կերպարները շատ փոքր են նկարուած: Նոյնը անհրաժեշտ է ասել եւ Կեռանի Աւետարանի մանրանկարի մասին:

<sup>75</sup> Տե՛ս Ibid, p. 187.  
<sup>76</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 111.  
<sup>77</sup> Տե՛ս Ibid., p. 105-106.  
<sup>78</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 110.  
<sup>79</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 21.  
<sup>80</sup> Տե՛ս K. Wessel, *Ekklesia*, S. 31-32; L. Khuscivadze, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilissi*, 1984, p. 27.  
<sup>81</sup> Տե՛ս H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Paris, 1908, fig. 51.  
<sup>82</sup> Տե՛ս T. Malmquist, *Byzantine 12<sup>th</sup> Century Frescoes in Kastoria, A Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kastitzi* (Acta Universitatis Upsaliensis. Figura. N. S. XVIII), Uppsala, 1979, p. 64.  
<sup>83</sup> Տե՛ս V. F. Volbach, *J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968, Abb. 231; A. K. Orlandos, op. cit., p. 362.  
<sup>84</sup> Տե՛ս R. Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons*, London, 1985, fig. 97; A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*. - *The Art Bulletin*, vol. LXII, 1980, June, No. 2, fig. 27.  
<sup>85</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., pp. 362-363, pl. 21, 88.

Եւ՝ Ռոսլինի աշխատանքում եւ՝ Պատմոսի պատկերում հրեշտակներն, էքլեսիան եւ Սինագոգը խաչելութեան ներկայ անձանց համեմատ հաղորդուած են բաւական մեծ չափերով: Բացի այդ, համեմատուող երկու գործերում վերջիններս նկարուած են մինչեւ ծնկները: Վերը արդէն նշեցինք, որ, սովորաբար, նրանք մեծ չափերով են ցուցադրուում արեւմտեան արուեստի գործերում եւ տեսանք, որ այդ երկերում անձնաւորումները աւելի վաղ են ընդգրկուում, քան բիւզանդական նըմուշներում<sup>86</sup>:

Անհրաժեշտ է նաեւ աւելացնել, որ արեւմտեան օրինակներում էքլեսիան եւ Սինագոգը շատ յաճախ են հանդիպում: Որոշ գիտնականների կարծիքով պատկերագրական այս կերպարները անգամ արեւմտեան ծագում ունեն եւ Բիւզանդիայի արուեստում նրանց յայտնուելը արդիւնք է արեւմտեան ազդեցութեան: Այս տեսակետի հակառակորդները իրենց հերթին գտնում են, որ էքլեսիային եւ Սինագոգին ուղեկցող հրեշտակները տարածուած են արեւելեան պատկերներում, իսկ արեւմուտքի ստեղծագործութիւններին բնորոշ չեն, ուստի արեւմտեան ծագման վերաբերեալ բոլոր պնդումները ճիշտ չեն<sup>87</sup>:

Թող նեղով այս խնդրի լուծումը այլ մասնագէտներին, մեզ թւում է, որ վերը բերուած որմանկարչութեան նմուշները բաւական համոզիչ կերպով վկայում են Ս. Տէր-Ներսէսեանի կարծիքի իրաւացիութեան: Թորոս Ռոսլինի արուեստանոցում անպայման յայտնի են եղել այն պատկերագրական նախօրինակները, որոնք հիմք են ծառայել Պատմոսի որմանկարի հեղինակին: Կրկին անգամ կարելի է տեսնել, որ կիլիկեցի ծաղկողի աշխատանքները չեն կրկնում ծանօթ կանոնիկ օրինաչափութիւնները, այլ վերարտադրում են դրանք ձեւափոխուած, ուրոյն եղանակով:

Այս հատուածի դիտարկումը վերջացնելուց առաջ կը ցանկանայինք անդրադառնալ մի մանրամասնի, որ ոչ մի կարեւորութիւն չունի արուեստասէրի համար, բայց որոշակի հետաքրքրութիւն է ներկայացնում յուշարձանի ըստ ամենայնի քննութեան առումով: Անձնաւորումների ուղեկցող հրեշտակների թեւերը հաղորդուած են ոչ աւանդական, ոչ արեւելեան մշակումով: Այստեղ ոչ միայն փետրաւորումն է նկարուած, այլեւ թեւերի ներսում, դրանց եզրագծին զուգահեռ պատկերուած է օղակներից կազմուած մի շղթայ: Այսպէս զարդարուած թեւերով հրեշտակները յատկանշական չեն բիւզանդական երկերին, բայց հանդիպում են 12-րդ դարի տոսկանական դպրոցի գործ հանդիսացող Մարտուրի ս. Միքէլեյի Սաղմոսաբարբի (Ֆլորենցիա, Լաուրենցիան գրադարան, MS. Plut. 17,3) ձեւաւորումներում<sup>88</sup>: Այս մանրամասնը գուցէ ուշադրութիւն չգրաւէր, եթէ Թորոս Ռոսլինի ժառանգութիւնը յաճախակի չառնչուէր իտալական արուեստի օրինակներին հետ:

Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում արտայայտուել է 12-րդ դարի վերջի եւ 13-րդ դարի գեղանկարչութեան բնորոշ, համընդհանուր տարածում գտած մէկ այլ յատկանիշ եւս. այստեղ հարիւրապետը ներկայացուած է լուսապսակով, նրա կերպարը սրբացուած է, որովհետեւ նա է, որ բացազանչել է. «Արդարեւ, Աստուծոյ Որդին էր սա» (Մատթէոս, գլ. Ի՛, 54) կամ «Արդարեւ, այրս այս Որդի Աստուծոյ էր» (Մարկոս, գլ. ԺԵ՛, 39)<sup>89</sup>:

Վաղ հայկական, ասորական, կապադովկեան յուշարձաններում նա հազուադէպ է այդպէս պատկերուում, բայց բիւզանդական մատնանշուած շրջանի գործերում, չնչին բացառութիւններով հանդերձ, շատ սովորական է նման ձեւով նրան ներկայացնելը:

12-13-րդ դարերում բիւզանդական նկարչինքը հարիւրապետին նկարում էին ողջ դաստակը բաց, Քրիստոսի կողմը ուղղած<sup>90</sup>, այսինքն այնպէս, ինչպէս տեսնում ենք նրան Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում:

Նախառոսլինեան շրջանի հայկական երկերից միայն 1193 թ. Վենետիկի կիլիկեան ձեռագրի պատկերում է արտայայտուած այդ երեւոյթը:

Հարիւրապետի կողքին կանգնած անձանց խմբում ուշադրութիւն է գրաւում ձեռքով մօրուքը սեղմող, վախեցած ծերունին: Այս կերպարը հանդիպում է 13-րդ դարի երկրորդ կէսին ստեղծուած

<sup>86</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., p. 362.  
<sup>87</sup> Տե՛ս Ibid., K. Wessel, op. cit., S. 33-34.  
<sup>88</sup> Տե՛ս E. Pirani, Miniatura romanica, Milano, 1966, p. 71, fig. 31.  
<sup>89</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., p. 361, 363.  
<sup>90</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 449.

իտալական առանձին պատկերներում: Գ. Միլլէ նրա ներկայութիւնը առաջին անգամ արձանագրում է Նիկոլո Պիզանոյի գործը հանդիսացող Պիզայի ամբիոնի քանդակապատկերում (1260 թ.)<sup>91</sup>: Աւելի ուշ, այդ կանոնիկ կերպարը տեղ է գտնում Նիկոլո եւ Ջովաննի Պիզանոների Սինայի մարմարէ քանդակի (1265-1268 թթ.) մէջ<sup>92</sup>, ապա որդեգրուում է Ջիմաբուէի վրձնած Ասիզիի նկարում<sup>93</sup>: Այս անձնաւորութեան նկատմամբ անտարբեր չի մնում եւ Սինայի Ակադեմիայի նո. 11 պատկերի հեղինակը, որին ոմանք համարում են 13-րդ դ. երրորդ քառորդի նշանաւոր վարպետ Գուիդո դա Սինայի դպրոցի ներկայացուցիչը<sup>94</sup>: Մօրուքը ձեռքով սեղմելով, իր հաշ արտայայտող ծերունու հանդէպ ուշադրութիւնը չի մարում եւ 14-րդ դարի սկզբին, որի ապացոյցն է Սինայի տաճարի մեծ խորանի 1308-1311 թթ. պատկերը: Իուլլիոյին վերագրուող այդ ստեղծագործութեան մէջ կարելի է տեսնել նոյն շարժումն ունեցող երկու մարդկան<sup>95</sup>: Թէ՛ իտալական այս վարպետները, թէ՛ Ռոսլին ժամանակին շատ լաւ զգացել են, որ այս կանոնիկ կերպարը իրենց երկերի մէջ ներմուծելով, աւելացնում են տեսարանի զգացմունքային լարուածութիւնը, շեշտում նրա ողբերգական պաթոսը:

Սեբաստիայի Աւետարանի նկարագրողման մաս կազմող պատկերագրական մոտիւններից կը ցանկանայինք յիշատակել նաեւ նկարի վերին անկիւններում ողբացող հրեշտակներին:

Ուսումնասիրողները նկատել են, որ մինչեւ 13-րդ դարը ստեղծուած «Պաշտելութիւններում» հրեշտակները բնորոշուում են զուսպ նկարագրով եւ չեն ողբում Քրիստոսի մահը<sup>96</sup>: Ազաւոր տեսքով նրանք առաջին անգամ յայտնուում են 11-րդ դարի իտալական արուեստում<sup>97</sup>: 13-րդ դարի ընթացքում այդ մոտիւր սովորական երեւոյթ է դառնում եւ հանդիպում տարբեր երկրներում, նոյնիսկ Արեւելքում հիմնուած խաչակրաց պետութիւններում<sup>98</sup>: 13-րդ դարի վերջի արեւմտեան, մասնաւորապէս իտալական արուեստում ողբացող այդ կերպարները դառնում են «Պաշտելութեան» էական, բաղկացուցիչ մասը, ըստ որում նրան, ինչպէս Ռոսլինի մօտ, փակում են դէմքը թիկնոցի ծայրով, այլ կերպ ասած զգեստի թաքցրած ձեռքերը մօտեցնում են երեսին կամ այն ծածկում երկու ձեռքով<sup>99</sup>:

Արեւմուտքի եւ Արեւելքի արուեստի ստեղծագործութիւններին, յատկապէս Իտալիայի եւ Բիւզանդիայի յուշարձաններին քաջատեղեակ լինելը Ռոսլինին հնարաւորութիւն է ընձեռել Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարը վրձնելիս, գուցէ եւ ենթագիտակցաբար, այնպիսի պատկերագրական բաղկացուցիչ մասեր, մոտիւններ, կերպարանքներ ընտրել, որոնք արտայայտչական ձեւերով համապատասխան են իր հայեցի նկարագրին, պատշաճում են հայ իրականութեան մէջ ընդունուած զգացմունքային զսպուածութեան չափանիշներին, ըմբռնումներին:

Կիլիկեցի նկարչի ստեղծած պատկերը կոչուած է կարծես յիշեցնելու, որ դարերի ընթացքում կործանուել ու փոխուել են քաղաքակրթութիւնները, անհետացել ու ծնուել գաղափարախօսութիւններ ու կրօններ, մինչդեռ արուեստի երկերում կերպարների ներքին փոխյարաբերութիւնները ստեղծելու միջոցները չեն վերացել անհետ, այլ փոխանցուել են սերնդից սերունդ, ժողովրդից ժողովրդի:

Թորոս Ռոսլինի մանրանկարից (ըստ լուսապատկերի) կարելի է եզրակացնել, որ ստեղծագործութեան գունային կազմը հիմնականում բաղկացած է կապոյտից, վարդագոյնից, կարմրից, մա-

<sup>91</sup> Տե՛ս Ibid., p. 445; Վ. Ն. Լազարեւ, Իտալական վերածնութեան ծագումը, հատ. 1, Նախավերածնութեան արուեստը, Մոսկուա, 1956, էջ 81-86, տախտ. 17 (տեսերէն):  
<sup>92</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 507; Վ. Ն. Լազարեւ, նշ. աշխ., էջ 86-88, տախտ. 24:  
<sup>93</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 445, fig. 468; L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco, Presentazione, apparati critici e filologici di E. Sindona, Milano, 1975 (Classici Dell'Arte Rizzoli 81), Tav. XIX-XXII.  
<sup>94</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 446, fig. 472.  
<sup>95</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 511.  
<sup>96</sup> Տե՛ս M. Barasch, Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art, New York, 1976, p. 97.  
<sup>97</sup> Տե՛ս Ibid., p. 98.  
<sup>98</sup> Տե՛ս Ibid., p. 98, fig. 47.  
<sup>99</sup> Տե՛ս Ibid.

նուշակագոյնից, դեղինից, կանաչից, շագանակագոյնից: Այդ գունաշարի շնորհիւ, մանաւանդ բաց կապոյտի եւ վարդագոյնի գերակշռութեան պատճառով, նաեւ միւս լուսաւոր հատուածների առկայութեան հետեւանքով Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի ողբերգական բովանդակութիւնը գունային համակողմանի արտայայտութիւն չի ստանում: Միայն Աստուածամօր եւ իւղաբեր կնոջ զգեստներն են, որ իրենց հաղորդումով տալիս են սգաւոր կանանց տպաւորութիւնը: Բացի այդ, ուշադրութիւն է գրաւում, որ Նրուսաղէմի պատի կապոյտ ներկուած լինելու պատճառով զինուորները կապոյտ գրահները չեն ընդգծւում, այլ ձուլւում են պարսպին, իսկ սպունգակիր զինուորի բաց վարդագոյն հանդերձները սերտ հարեւանութեան մէջ են վարդագոյն պատի հետ: Պատկերի գունային նկարագրի այս յատկանիշները անյարիր են թուում Թորոս Ռոսլինի նման նուրբ գեղանկարչի աշխատանքը: Սեբաստիայի Աւետարանի նկարագրուման ժամանակ նա արդէն փորձուած արուեստագէտ էր եւ փայլուն գիտէր գունային ներդաշնակութեան հասնելու գաղտնիքները ու գոյների բերած տրամադրութիւնները: Հաւանորէն մանրանկարի այսօրինակ կատարման հարցում «մեղաւոր» է նրա աշակերտներից մէկը: Շատ զարմանալի կը լինէր, եթէ Ռոսլին գործածէր բաց վարդագոյնը եւ կարմիրը սպունգը մատուցող զինուորի հանդերձների համար, որովհետեւ այդ գոյները չեն արտայայտում նրա լիտիութիւնը եւ ընդհանրապէս նողկալի էութիւնը:

Հնարաւոր չէ ըստ ամենայնի գնահատել այս պատկերի գեղարուեստական կատարումը առանց պարզելու, թէ ինչ ձեւով է այստեղ դրսևորուել գունային պատկերագրութիւնը: Դժուար չէ նկատել, որ Քրիստոսի սպիտակ դեղնաւուն ազդրակապը նորութիւն չէ, այլ յայտնի է ուրիշ յուշարձաններից<sup>100</sup>: Յովհաննէսի զգեստի եւ թիկնոցի հաղորդումը կարմիր ու կանաչ գոյներով նոյնպէս կարելի է գտնել նոյնանուն ուրիշ տեսարաններում<sup>101</sup>: Ըստ երեւոյթին, նրա կերպարում յաճախ արձանագրուող կանաչի ու կարմրի կամ կապոյտի ու կանաչի համադրութիւնները պատահականութեամբ չեն, այլ գունային պատկերագրութեան օրինաչափութիւնների դրսևորումներ<sup>102</sup>: Անտաբակոյս, յատուկ կանոնի արտայայտութիւն է Մարիամի զգեստի կապոյտը եւ շագանակագոյնի մօտեցող մուգ մանուշակագոյնը թիկնոցի վրայ, որովհետեւ այդպէս է Ս. Կոյսը ներկայացուած բազմաթիւ ստեղծագործութիւններում<sup>103</sup>: Գեղարդակիր զինուորի հազուատներում գերիշխում է կարմիրը, նրա տաբատը եւ կօշիկները հաղորդուած են սեւի նմանող շագանակագոյնով, իսկ գուլպաները կապոյտ են: Կարելի է յիշատակել առանձին «Պաշտպանութիւններ», որտեղ այս կերպարի գունային կատարման համար գործածուած է կապոյտի եւ շագանակագոյնի համադրութիւնը<sup>104</sup>:

Ռոսլինի հարիւրապետը ցուցադրուած է սպիտակ գլխանոցով, բաց մանուշակագոյն զգեստի վրայ կարմիր կարճաթեւ շապիկով, կապոյտ տաբատը կօշիկներով ու սեւ գուլպաներով: Սպիտակ գլխանոցով եւ կարմիր զգեստով հարիւրապետը ծանօթ է այլ «Պաշտպանութիւններից», մանաւանդ 13-րդ դարի երկրորդ կէսի կիլիկեան մանրանկարչների գործերից, այդ թուում նաեւ Կեռանի 1272 թ. Աւետարանի պատկերից<sup>105</sup>: Պատահական չի թուում եւ Սինագոգի թիկնոցի բաց մանուշակագոյն-

<sup>100</sup> Տե՛ս D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, London, 1963, fig. 82, 100; L'opera completa di Cimabue . . . , Tav. XLI; K. Weitzmann, The Icon, Holy Images from sixth to fourteenth century, London, 1978, pl. 16.  
<sup>101</sup> Տե՛ս K. Weitzmann, The Icon . . . , pl. 16; Miniatures Arméniennes, Texte et notes de L. A. Dournovo, Préface de S. Der Nersessian, Paris, 1960, p. 97; Armenian Miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries from the Matenadaran Collection Yerevan, Text by E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, Leningrad, 1984, p. 128; D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, fig. 82.  
<sup>102</sup> Տե՛ս K. Weitzmann, The Icon . . . , pl. 26, 38.  
<sup>103</sup> Տե՛ս D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, fig. 82; K. Weitzmann, The Icon . . . , pl. 26; idem, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Princeton, New Jersey, 1976, vol. 1, pl. XXIII; A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21; S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, vol. 2, Athens, 1975, fig. 52.  
<sup>104</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21.  
<sup>105</sup> Տե՛ս A. Grabar, La peinture byzantine, Genève, 1952, pl. 16; K. Weitzmann, The Icon . . . , pl. 16; J. W. Եւրիֆ, Византијске Фреске у Југославију, Београд, 1975, pl. XVII, p. 32; S. Der Nersessian, L'Art Arménien des origines . . . , fig. 104; Armenian Miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries . . . , p. 128.

նը, որովհետեւ նոյն գոյնով է հաղորդուած համանուն կերպարը Սմբատ Սպարապետի Աւետարանի (Մատենադարան, No. 7644) 14-րդ դարի զրիմեան աշխատանք համարուող «Պաշտպան» պատկերի մէջ<sup>106</sup>:

Թուում է, թէ նոյն օրինաչափութեամբ է թելադրուած սպիտակ դեղնաւուն գոյնը էքլեսիայի թիկնոցի վրայ այստեղ, եւ սպիտակը՝ Կեռանի 1272 թ. Աւետարանի մանրանկարում ու Սուպոյանի որմանկարում<sup>107</sup>:

Դժուար է պատկերացնել, որ Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարում կամ որեւէ այլ ստեղծագործութեան մէջ հեղինակները կէտ առ կէտ պահպանէին գունային պատկերագրութեան բոլոր կանոնները: Այդուհանդերձ կարելի է տեսնել, որ ինչ-ինչ օրինաչափութիւններ պարբերաբար կրկնւում են տարբեր դարերի, տարբեր ժողովուրդների արուեստի երկերում: Կասկած չի յարուցում, որ այդ սկզբունքները միջնադարեան երկնազրոյ ներին օգնել են կազմակերպելու պատկերի գունային միջավայրը, ձեւ եւ ուղղութիւն տուել նրան եւ այդ իմաստով ունեցել են որոշակի առաջադիմական նշանակութիւն: Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարի գունային ընդհանրութիւնները ուրիշ յուշարձանների հետ օգնում են պարզել Ռոսլինի շրջանակի նկարչների գեղարուեստական անյայտ աւանդութիւնները եւ ընդլայնելու ուսումնասիրողների իմացութիւնը հին վարպետների գեղագիտական գիտելիքների մասին, ըմբռնելու արուեստագէտների ինքնուրոյնութեան աստիճանը միջնադարի պայմաններում: Կիլիկեան այս ձեռագրի պատկերը ինքնատիպ մի երկ է, որ, միաժամանակ, կտրուած չէ իր ժամանակի եւ նախորդ դարերի նոյնանուն ստեղծագործութիւններից:

Գեղարուեստական բոլորովին այլ յորինուածք ունի մեծ նկարչի 1265 թ. Աւետարանի (Երուսաղէմ սբ. Յակոբեանց վանքի գրադարան, No. 1956) «Պաշտպան» մանրանկարը<sup>108</sup>: Այս ձեռագիրը Ռոսլին ընդօրինակել եւ ծաղկել է Հոռոմկայում Կոստանդին Լամբրոնացու դատեր Կեռան տիկնոջ պատուէրով (նկ. 2):

1265 թ. մատենանում քննութեան առարկայ մանրանկարը գետեղուած է Մատթէոսի բնագրում (թերթ 106բ):

Ի տարբերութիւն Ռոսլինի նախորդ «Պաշտպան», այս պատկերը ընդգրկում է աւելի քիչ թուով կերպարներ եւ ստեղծուած է համեմատաբար պարզ նախօրինակի հիման վրայ: Այն որոշ չափով յիշեցնում է 1193 թ. Վենետիկի կիլիկեան Աւետարանի մանրանկարը: Վերջինիս նմանողութեամբ խաչի մի կողմում ներկայացուած է Մարիամ, բայց ոչ մէկ, այլ երկու իւղաբեր կանանց ուղեկցութեամբ, իսկ միւս կողմում ցուցադրուած է Յովհաննէս հարիւրապետի հետ, որին հետեւում է համեմատուող հայկական «Պաշտպան» մէջ բացակայող մի ուրիշ մարդ: Ի տարբերութիւն նախորդ հայկական պատկերի, այստեղ ընդգրկուած է եւ նիզակակրի կերպարը, ուստի, եթէ բացառենք ռոսլինեան ստեղծագործութեան նոր յատկանիշները, ապա կարող է թուիլ, որ Կեռան տիկնոջ Աւետարանի ձեւաւորողը առաջնորդուել է 1193 թ. ձեռագրի մանրանկարով:

Ոնդրոյ առարկայ նկարագրուման մէջ, ինչպէս ռոսլինեան առաջին «Պաշտպան» յորինուածքում Քրիստոսի մարմինը կրող խաչափայտը հաստատուած է Գողգոթեան խորհրդանշող բլրի վրայ, որի ներքեւում երեւում է Ադամի գանգը: Բլրից վերեւ նկարուած է Նրուսաղէմի պատը:

Քրիստոսի մարմինը օժտուած է սինուսային կորութեամբ, որ յատուկ էր բիւզանդական աշխատանքներին եւ արդէն դրսևորուած էր Սեբաստիայի Աւետարանի ձեւաւորման մէջ: Քրիստոսի գլուխը, ինչպէս առաջին «Պաշտպան» մէջ, այստեղ եւս թեքուած է կողքի, արձագանգելով Յովհաննէսի գլխի շարժման:

1262 թ. ռոսլինեան պատկերի նման, Կեռան տիկնոջ ձեռագրի մանրանկարում եւս, Պաշտպանի մարմինը տեղադրուած է բարձր մակարդակի վրայ եւ գերիշխող դիրք է գրաւում միւս անձանց նըկատմամբ: Հաւաքուած մարդիկ գտնւում են խաչից որոշ հեռաւորութեան վրայ: Հետեւաբար Քրիստոսի կերպարը եւ խաչափայտը առանձնանում են ու ստանում կոթողային հնչեղութիւն: Նոյն տպաւորութեան ստեղծմանն է ծառայում եւ սպունգը մատուցող զինուորի բացակայութիւնը, որ ինչպէս տեսանք ընդգրկուած էր Սեբաստիայի Աւետարանի ձեւաւորման մէջ:

<sup>106</sup> Տե՛ս Miniatures Arméniennes . . . , p. 97.  
<sup>107</sup> Տե՛ս J. B. Եւրիֆ, op. cit., p. 1. XVII.  
<sup>108</sup> Տե՛ս Լ. Ռ. Ազարեան, Կիլիկեան մանրանկարչութիւնը 12-13-րդ դարերում, Երևան, 1964, պատկ. 85:



«Խաչելութիւն», 1265 թ. Աւետարանի (Երուսաղէմ, սր. Յակոբեանց վանքի գրադարան, ձեռ. 1956) մանրանկար, թերթ 106բ, նկարիչ՝ Թորոս Ռոսլին

Քննուող մանրանկարը աւելի մօտ է աւանդական, տարածուած պատկերազրութեան, քան նախորդը: Ի տարբերութիւն վերջինիս, տէգով խոցողը, սովորականի նման, նկարուած է ձախ մասում:

Բազմաթիւ յուշարձաններից է ծանօթ Աստուածամօր կերպարի հաղորդման ձեւը: Նա ներկայացուած է զգեստի տակ պահած ձեռքերը դէմքին հպելիս: Թուով է՝ թէ նրա թիկնոցի բեկբեկուն, կոտորատուող գծով ընկնող ծալքերը խորհրդանշում են հոգու տուայտանքները: Զգեստի դարսերը կերպարի տրամադրութեան արտայայտիչը դարձնելը բնորոշ է Ռոսլինի աշխատանքանակին եւ

վկայում է հին կանոնիկ նախորինակների հանդէպ նրա իւրայատուկ մօտեցման մասին: Ս. Կոյսը ներկայացուած է երկու Մարիամների հարեւանութեամբ, որոնցից մէկի միայն դէմքն է երեւում, իսկ միւսը ցոյց է տրուած աղաչողի դիրքով՝ թիկնոցի տակ ձեռքերը դէպի Քրիստոս բարձրացրած: Աստուածամօր եւ այս կնոջ շարժումները յիշեցնում են վաղ քրիստոնէական, ապա կարողինդեան եւ կապաղովկեան յուշարձաններում նախապէս կիրառուած պատկերազրական տիպը: Այն առաջին անգամ յայտնուում է 586 թ. ասորական Ռաբուլայի Աւետարանի (Ֆլորենցիա, Լատրենցիան գրադարան, Cod. Plut. I. 56) համանուն մանրանկարում, իսկ աւելի ուշ՝ 8-րդ դարի կէսի Սանտա Մարիա Անտիկուայի (Հռոմ) որմանկարում<sup>109</sup>: Մեզ հետաքրքրող կանոնիկ նախորինակի տարածուածութեան մասին է վկայում Գ. Միլլէի դիտողութիւններից մէկը: Նա նշում է, որ կարողինդեան մանրանկարիչները Մարիամին կամ Յովհաննէսին կամ երկուսին միաժամանակ, պատկերում էին ձեռքերը ծրարած իրենց զգեստի մէջ, ծնօտի տակ հպած կամ այտին սեղմելիս<sup>110</sup>:

Ռոսլինի «Խաչելութեան» մէջ այս ձեւով է ողբում նաեւ Յովհաննէս: Վերջինս ցուցադրուած է ոչ թէ Ս. Կոյսի կողքին, ինչպէս նախորդ մանրանկարում, այլ պատկերի աջ մասում:

Աստուածամօր եւ առաքեալի կերպարների առիթով ուշագրաւ է նաեւ Գ. Միլլէի մէկ ուրիշ դիտողութիւնը: Նա գտնում է, որ Կապաղովկիայի որմանկարներում Մարիամ հարում է այտին ձախ ձեռքը, իսկ Յովհաննէս՝ աջը<sup>111</sup>: Անհրաժեշտ է նկատել, որ աշակերտը նոյնութեամբ չի կրկնում յայտնի տիպը: Նրա աջը ծածկուած է զգեստի տակ, իսկ ձախը՝ բաց է եւ միւս ձեռքի նման սեղմուած դէմքին: Շատ հազուադէպ է պատահում, որ Յովհաննէս նկարուի նոյն այս մանրամասնութիւններով: Չի բացառում, որ Ս. Կոյսի ու առաքեալի կերպարների հաղորդման հարցում որոշ դեր խաղացած լինի կապաղովկեան երկերի Ռոսլինի իմացութիւնը: Դրա հետ մէկտեղ կասկած չի յարուցում եւ ամենայն վստահութեամբ կարելի է պնդել, որ Յովհաննէսի ձեռքերի նմանօրինակ հաղորդումը շատ հազուադէպ էր երեւոյթ է այլ «Խաչելութիւններում»: Ճիշտ նոյն ձեւով է ներկայացուած աշակերտը միայն մէկ յուշարձանում՝ Պալա դ'Օրոն կոչուող արձնապատ ոսկէ խորանի (Վենետիկ, ս. Մարկոսի տաճար) «Խաչելութեան» երկու դրուագներից մէկում<sup>112</sup>: 12-րդ դարի սկզբի այդ խտալաբիւզանդական սքանչելի յուշարձանում է դիտուում առաքեալի առաջ թեքուելը՝ կորացած վիճակը<sup>113</sup>: Նոյն երեւոյթը նկատելի է եւ Կեռան տիկնոջ Աւետարանի մանրանկարում:

Պալա դ'Օրոյի մեզ հետաքրքրող պատկերի մէջ թեման հաղորդուած է ամենասեղմ շարադրանքով. ցուցադրուած են Քրիստոս, Մարիամ եւ Յովհաննէս: Եթէ Ռոսլինի նկարազարդման մէջ բացառենք մնացած բոլոր անձանց եւ մանրամասները, ապա կարող է թուիլ, թէ հայկական ստեղծագործութեան հիմք է ծառայել Պալա դ'Օրոյի դրուագը: Ռոսլինի մանրանկարի եւ այս յուշարձանի ընդհանրութիւնները հետաքրքիր են կլիկիցի նկարչի՝ խտալական արուեստի, կամ խտալաբիւզանդական արուեստի բնագաւառում ունեցած գիտելիքները պարզելու տեսակէտից:

Ի տարբերութիւն նրա առաջին «Խաչելութեան», երկրորդ կլիկիկեան պատկերում, աշակերտի կողքին կանգնած հարիւրապետը ցուցադրուած է առանց լուսապսակի: Սա այն եզակի յատկանիշներից է, որոնցով Ռոսլինի աշխատանքը առնչւում է նախնիթաց շրջանի հայկական նոյնանուն գործերի հետ:

Աւանդական պատկերազրական յատկանիշների հետ մէկտեղ Կեռան տիկնոջ Աւետարանի մանրանկարում դրսեւորուել են նաեւ 12-13-րդ դարերում առաջացած կանոնիկ երեւոյթները:

Վերջիններիս կարգը պէտք է դասել հարիւրապետի կերպարի կատարման ձեւը: Բիւզանդական ստեղծագործութիւններում, ինչպէս արդէն նշեցինք, նրան նկարում էին ողջ դաստակը բաց: Այդպէս է նա ներկայացուած եւ Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերում, մինչդեռ 1265 թ. մանրանկարում նա միայն մատն է ցցում Խաչեցեալի կողմը: Նկատուել է, որ մատը ցցող հարիւրապետը

<sup>109</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., fig. 327, 328.  
<sup>110</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 402.  
<sup>111</sup> Տե՛ս նոյն տեղում:  
<sup>112</sup> Տե՛ս Painting in Venice from its origins to the 18<sup>th</sup> century, Edizioni Storti, Venezia, 1978, p. 8-9.  
<sup>113</sup> Տե՛ս E. Lucchesi Palli, G. Jászai, H. Bauer, R. Hausherr, H. Neumann, op. cit., S. 615-616, Abb. 4.

հանդես է գալիս 13-րդ դարի Ասիայի եւ Սիեռայի իտալացի վարպետների աշխատանքներում եւ ապա փոխանցում Մակեդոնիայի 14-րդ դարի նկարիչներին<sup>114</sup>:

12-13-րդ դարերի գեղարվեստական նորամուծությունները որոշ չափով արտայայտուել են եւ ոտպիներն Գրիստոսի հաղորդման մէջ:

Ձի կարելի է չտեսնել, որ նրա մարմնով անցնող աղեղը կոտրում, ասես խրում է կրծքավանդակի մէջ: Այս երեւոյթը Գ. Միլլէ նշմարել է Գրադացի (Սերբիա) 13-րդ դարի 70-ական թթ. որմանրկարում եւ նրա կարծիքով դա բնորոշ է 13-րդ դարի կէսի յուշարձաններին: Նշանաւոր բիւզանդական մի ձեւագրի (Ձայտենչտետեսն, հոգեւոր ձեւարանի գրադարան, ձեռ. 127) մանրանկարում եւ աւելի ուշ՝ Վատուպեղի 13-րդ դարի վերջի խճանկար սրբապատկերի «Ուաչելութեան» զրուագում<sup>115</sup>:

Մատնանշուած ժամանակաշրջանի գործերի հետ է առնչուում հաւանօրէն եւ սպունգը մատուցողին բացառու աւանդոյթը: Այս առանձնայատկութիւնը նկատուել է միայն երկու յուշարձաններում՝ 12-րդ դարի Գելաթի վրացական Աւետարանի (Թբիլիսի, Ձեռագրերի ինստիտուտ, Q 908) մանրանկարում եւ 13-րդ դարի առաջին կէսի Սոստի) (Վեստֆալիա) գերմանական որմանրկարում (որտեղ բացակայում է նաեւ գեղարդով խոցողը)<sup>116</sup>: Հնարաւոր է, որ այս երկերի պատկերազրուութիւնը որոշելու հարցում իւրայատուկ ազդեցութիւն է ունեցել օտտոնեան նկարիչների գործերի իմացութիւնը: Յայտնի է, որ օտտոնեան արվեստագէտները տարբերում էին երկու տիպի «Ուաչելութիւններ»՝ միայն սպունգը մատուցողին կամ միայն նիզակակրին ընդգրկող պատկերներ<sup>117</sup>:

Յիշեալ կանոնիկ առանձնայատկութիւնները վկայում են մի կողմից արեւմտեան յուշարձանների բնագաւառում Ռոսլինի ունեցած գիտելիքների մասին, իսկ միւս կողմից՝ իր ժամանակի եւ իրենից ոչ շատ առաջ ապրած նկարիչների հետ կիլիկացի վարպետի համաքայլ ընթանալու ձգտման վերաբերեալ:

Կեռան տիկնոջ Աւետարանի մանրանկարը իր համեմատաբար նոր յատկանիշներով հանդերձ, աւելի շատ կապուած է արեւելեան հին պատկերազրուութեան հետ: Թէեւ նկարիչը դուրս է թողնում աւանդական շատ տարածուած այնպիսի կերպարներ, ինչպիսիք են ողբացող հրեշտակները խաչի վերեւի մասում, բայց դրա փոխարէն պահպանում է արեւել, լուսինը եւ զարգացնում, շատացնում Ուաչելութեան ներկայ անձանց գլխավերեւում բարձրացող ճարտարապետական կառոյցները, որոնք բացակայում էին նախորդ մանրանկարում: Փոքր-ինչ զարմանալի է թւում, որ արվեստագէտը չի զարգացնում կամ փոփոխում Սեբաստիայի Աւետարանի ձեւաւորման յորինուածքը, այլ որդեգրում է միանգամայն տարբեր պատկերազրուութիւն: Կարելի է ենթադրել, որ Ռոսլին այս մանրանկարի պարագայում իր աշակերտներին թելադրում է ստեղծագործութեան կառուցուածքը եւ աշխատանքի կատարումը հիմնականում յանձնում նրանց:

1265 թ. ձեռագրի մանրանկարի ոչ այնքան յաջող լուսապատկերից կարելի է եզրակացնել, որ Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի համեմատ այստեղ գունային կատարումը աւելի մտածուած է: Մարիամ եւ միւս երկու իւղաբեր կանանց զգեստների ու նրանց ետեւում բարձրացող շէնքերի գունային հաղորդումը գիտողին է հասցնում ողբացողները եւ նրանց միջավայրի վրայ տարածուող վշտի տրամադրութիւնը, իսկ Յովհաննէս, հարիւրապետը եւ վերջինիս հետեւող ծերունին յստակ առանձնանում են խորքի շինութեան վրայ: Մանրանկարի գունային նկարագիրը ստեղծելու գործում թերեւս էական դեր է խաղացել Ռոսլինի անձնական մասնակցութիւնը: Կեռան տիկնոջ Աւետարանի պատկերում ողբերգական հնչեղութիւնը, 1262 թ. «Ուաչելութեան» համեմատ, համապատասխան գունային արտայայտութիւն է ստացել կերպարների, հողաշերտի, շէնքերի, նաեւ նկարի շրջանակի միջին հատուածների շնորհիւ: Ստեղծագործութեան հիմնական տրամադրութիւնը գիտողին հասցնելու գործում որոշակի դեր են խաղացել եւ գունաշարի պաղ, գուսպ մասերը:

<sup>114</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 449.  
<sup>115</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 410, նկ. 474:  
<sup>116</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 443:  
<sup>117</sup> Տե՛ս նոյն տեղում, էջ 436; G. Schiller, op. cit., fig. 392, 393.

Համանուն տեսարանների գունային կանոնների դրսեւորում պէտք է համարել Աստուածամօր հագուստների հաղորդումը կապոյտով<sup>118</sup>: Ի տարբերութիւն Սեբաստիայի Աւետարանի մանրանկարի, Գրիստոսի ազդերակապը այստեղ թափանցիկ է եւ յիշեցնում է նոյն ժամանակի կամ փոքր-ինչ ուշ ստեղծուած որոշ իտալական գործեր<sup>119</sup>: Կեռան տիկնոջ ձեռագրի պատկերում «նորութիւն» է Յովհաննէսի կերպարի հաղորդումը կապոյտ եւ կարմիր գոյների համադրութեամբ: Այս ձեւով է ներկայացուած առաջնալը բազմաթիւ ուրիշ յուշարձաններում<sup>120</sup> եւ դա անտարակոյս պայմանաւորուած է գունային պատկերազրուութեան կանոններով: Սեբաստիայի Աւետարանի «Ուաչելութեան» նման այստեղ եւս հարիւրապետի գլխանոցը սպիտակ է եւ թիկնոցը կարմիր: Գունային ընդհանրացած օրինաչափութիւնների ազդեցութիւն են թւում նիզակով խոցողի բաց կապտաւուն զգեստը եւ սեւ գուլպաները, որովհետեւ կապոյտի ու շագանակագոյնի համադրութեամբ է հաղորդուած նոյն կերպարը վերը յիշուած Պատմոսի որմանկարում<sup>121</sup>:

«Ուաչելութեան» թեմայով յորինուած Ռոսլինից մեզ հասած երրորդ ստեղծագործութիւնն է 1268 թ. Մալաթիայի Աւետարանի (Մատենադարան, No. 10675) մանրանկարը<sup>122</sup>: Մեծաքանակ լուսանցազարդերով, փառահեղ պատկերներով ծաղկուած այս մատենանը ստեղծուել է Կոստանդին Բարձրբերդցու յանձնարարութեամբ՝ ի վայելումն Հեթում Ա թագաւորի թոռ Հեթումի, որ այդ ժամանակ, ինչպէս նկատուած է Լ. Ս. Ուաչիկեան, իր կեանքի երեք տարին նոր բոլորած մի մանուկ էր, բայց 1288 թ. պիտի ժառանգէր Կիլիկիայի թագաւորութիւնը<sup>123</sup>:

Մալաթիայի Աւետարանի «Ուաչելութիւնը» գտնուում է Յովհաննէսի բնագրում (թերթ 321ա): Այս մանրանկարը (նկ. 3) ներկայացնում է 1262 թ. ոտպիներն պատկերի զարգացուած, որոշ չափով փոփոխուած տարբերակը եւ ցուցադրում հեղինակի որոնումները, պրպտումները արդէն ծանօթ կանոնիկ յորինուածքի սահմաններում:

Համընդհանուր ընդունելութիւն գտած կանոնի համաձայն, այստեղ եւս խաչափայտն ու Գրիստոս պատկերի տրամաբանական կենդրոնն են կազմում: Ինչպէս առաջին եւ երկրորդ «Ուաչելութիւններում» խաչը հաստատուած է այն վայրում, որտեղ թաղուել էր Ադամ, ուստի խաչափայտի հիմքը բլրանման մի բարձրութիւն է, որի կենդրոնում նկարուած է նախահօր կառափը: Ի տարբերութիւն իր միւս երկերի այստեղ նկարիչը չի ցուցադրել Նրուսաղէմի պարիսպը:

Առաջին հայեացքից աչքի է զարնում Գրիստոսի կերպարի հաղորդման նոր ձեւը: Հակառակ նախորդ երկերի, Ուաչեցեալը թեքուած է դէպի աջ, այսինքն նրա մարմնով ստեղծուող կամարը բացուած է դէպի ձախ: Այս երեւոյթը հակառակ է բիւզանդական աշխատանքներում արձանագրուած աւանդոյթին, բայց համապատասխանում է արեւմտեան յուշարձանների, այդ թւում նաեւ 13-րդ դարի իտալական գործերում տարածուած օրինաչափութեան<sup>124</sup>: Դրա հետ մէկտեղ չպէտք է մոռանալ եւ այն, որ Վիեննայի Միլիթարեան միաբանութեան գրադարանի ձեռագիր պատասխիկի ու 1057 թ. Մալաթիայի Աւետարանի մանրանկարներում նոյնպէս Գրիստոսի մարմինը թեքուած է փոքր-ինչ դէպի աջ եւ շեշտուած է ծնկների անկիւնը<sup>125</sup>: Ռոսլինի Ուաչեցեալը 11-րդ դարի հայկական այլ մատենաների ձեւաւորումներն է յիշեցնում նաեւ Աստուածորդու արմուկների անկեան ընդգծուածութեամբ<sup>126</sup>: Այս մանրամասները պատկանում են այն եզակի ընդհանրութիւնների կար-

<sup>118</sup> Տե՛ս A. Grabar, La peinture byzantine, p. 110; V. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, op. cit., Abb. XXVI.  
<sup>119</sup> Տե՛ս L'opera completa di Cimabue . . . , Tav. XLI, XLII; K. Weitzmann, The Icon . . . , pl. 26.  
<sup>120</sup> Տե՛ս D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, fig. 82; G. Beckwith, Early Medieval Art, Carolingian, Ottonian, Romanesque, London, 1974, fig. 92; A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21; V. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, op. cit., Abb. XXVI; S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, op. cit., fig. 52.  
<sup>121</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21.  
<sup>122</sup> Տե՛ս Լ. Ռ. Ազարեան, Կիլիկեան մանրանկարչութիւնը . . . , պատ. 93; Sotheby and Co., Catalogue of Twenty-three Important Armenian Illuminated Manuscripts, London, 1967; Armenian Miniatures of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries . . . , p. 102.  
<sup>123</sup> Տե՛ս Լ. Ս. Ուաչիկեան, Թորոս Ռոսլինի ձեռագրի վերջին հանգրուանը, «Գարուն», 1976, No. 4, էջ 60:  
<sup>124</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 409, 455; G. Cames, Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous. - «Cahiers Archéologiques», 1966, tome XVI, p. 185-202, fig. 3, 9, 11; J. Beckwith, Early Medieval Art, fig. 126, 139, 141.  
<sup>125</sup> Տե՛ս T. A. Izmailova, L'iconographie du cycle des fêtes d'un groupe de codex . . . , p. 151.  
<sup>126</sup> Տե՛ս նոյն տեղում:



«Խաչելութիւն», 1268 թ. Մալաթիայի Աւետարանի  
(Մաշտոցի Մատենադարան, ձեռ. 10675)  
մանրանկար, թերթ 321ա,  
նկարիչ՝ Թորոս Ռոսլին

գին, որոնք դիտում են կիլիկեցի նկարչի եւ նախընթաց շրջանի հայկական գործերի միջև: Այն-  
ուամենայնիւ, իտալական, մասնաւորապէս, Չիմաբոէի ստեղծած պատկերների հետ է առնչւում  
Քրիստոսի դէմքի, մասնաւորապէս ուսերին փոռած մազախնջերի կատարումը<sup>127</sup>:

Արեւմտեան յատկանիշներով հանդերձ, Ռոսլինի Քրիստոսը պահպանում է եւ առանձին արեւ-  
լեան մանրամասներ: Այդ իմաստով ուշադրութեան է արժանի ոչ միայն Աստուածորդու բեւեռումը  
խաչին չորս եւ ոչ թէ երեք մեխերով (այսինքն գոթական սկզբունքով), այլ նաեւ նրա արմուկների  
անկիւնները շեշտելու պատկերազարդական աւանդույթը: Գ. Միլլէ գտնում է, որ 13-րդ դարի սկզբից  
արեւելեան դպրոցները հեռանում են բիզանդական հին սկզբունքից, Սաչեցեայի մարմինը հաղոր-  
դելով ոչ կոր, այլ կոտորուող գծով, նշելով արմուկների եւ ծնկների անկիւնը<sup>128</sup>:

<sup>127</sup> Տե՛ս L'opera completa di Cimabue . . . , Tav. I-IV, XLI.  
<sup>128</sup> Տե՛ս G. Millet, op. cit., p. 413.

Ինչպէս իր այլ «Սաչեցեայի խաչելութիւններում», այստեղ եւս Քրիստոսի կերպարը գերիշխում է միւս մարդ-  
կան նկատմամբ: Ռոսլին նորից դուրս է թողել սպունգը մատուցողին, բայց ի տարբերութիւն  
1265 թ. ձեռագրի մանրանկարի, նիզակով խոցողին ցուցադրել է աջ հաստուածում կրկնելով  
1262 թ. մատեանի պատկերում արդէն իրականացրած սկզբունքը: Մարիամի, Յովհաննէսի կեր-  
պարները ունեն Սեբաստիայի Աւետարանի ձեւաւորումից արդէն ծանօթ դիրքերն ու շարժումները.  
նիզակաւոր գինուորի կողքին կանգնած հարիւրապետը մատնացոյց է անում Քրիստոսին, ինչպէս  
1265 թ. մանրանկարում, իսկ նրա կռնակից տեսանելի է ձեռքը մօրուքին սեղմող ծերունին, որին  
Ռոսլին նկարել էր եւ 1262 թ. մատեանի պատկերում: «Սաչեցեայի» առաջին ձեւաւորման  
նմանողութեամբ այստեղ եւս հրեաների խումբը բազմամարդ է եւ ներկայացուած կիսով չափ երե-  
ւացող դէմքերով: Կեռան տիկնոջ Աւետարանի նկարազարդումից ծանօթ ճարտարապետական  
կառուցները այս անգամ հաղորդուած են փոփոխուած ձեւով: Պատմոսի որմանակարի հետեւող ու-  
թեամբ դրանք ծածկում են էքլեսիայի եւ նրան ուղեկցող հրեշտակի ոտքերը: Յատկապէս էք-  
լեսիայի, Սինագոգի եւ հրեշտակների հաղորդման եղանակն է Մալաթիայի Աւետարանի պատկերի  
առաւել հետաքրքիր կողմը: Այդ կերպարները նկարուած են նախորդ ռոսլինեան երկերից տարբեր  
ձեւով, հակառակ որ նոյնքան մեծ չափեր ունեն որքան Սեբաստիայի ձեռագրի «Սաչեցեայի» մէջ:  
էքլեսիան ցուցադրուած է ճախից առաջինը թագակիր, մի ձեռքում բռնած խաչազարդ սպիտակ  
դրօշը, իսկ միւսում եկեղեցու մանրակերտի տեսքով «սրբարանը, որի ներսում տեղադրուած է սկիհը  
Քրիստոսի արիւնով» (Բ. Դրամբեան)<sup>129</sup>: Նրա կողքին ներկայացուած է ուղեկցող հրեշտակը: էք-  
լեսիային ուղղուած վերջինիս դէմքը գրեթէ ամբողջովին վնասուած է: Մալաթիայի Աւետարանի  
մանրանկարում Սինագոգը տեղադրուած է աջ մասում: Նրա մի ձեռքին կոտորուած ձողով դրօշակ  
կայ, իսկ միւսում օրէնքի տախտակները: Թէեւ Սինագոգի դէմքը նոյնպէս փոքր-ինչ վնասուած է,  
բայց, այդուհանդերձ, երեւում է, որ նրա աչքերը կապուած են: Վերեւի անկիւնից ցած կուսած  
հրեշտակը իր գաւազանով նրա գլխից ցած է գլորում թագը: Զգացում է, որ Ռոսլին էական նշա-  
նակութիւն է տուել նոր եւ հին կրօնների անձնաւորումներին: Արտակարգ նուրբ է եւ շատ գեղեցիկ  
էքլեսիայի դէմքը, իսկ Սինագոգի գգեստի ծալքերը այնպէս են հաղորդուած, որ թւում է մեր առջեւ  
քանդակ է կանգնած եւ ոչ թէ նկար:

Ռոսլինի այս պատկերի մասին քրիստոնէական արուեստի անուանի գիտակ Ջ. Բեքվիթ գրում է,  
որ այն «պարզորոշ կերպով ծագում է արեւմտեան նախօրինակից . . . յատկապէս Քրիստոսի տիպը  
եւ էքլեսիայի ու Սինագոգի անձնաւորումները, որոնք երկուսն էլ կրում են արեւմտեան թագեր,  
այնինչ բիզանդական նախօրինակում նրանք միայն մաֆորիոն (գլխանոցով թիկնոց – Լ. Չ.)  
պէտք է կրէին»<sup>130</sup>:

Դժուար է Ջ. Բեքվիթի կարծիքը ընդունել ամբողջութեամբ, որովհետեւ Մարիամի եւ Յովհաննէ-  
սի դիրքերն ու շարժումները, ինչպէս տեսանք 1262 թ. մանրանկարը քննելիս, ծագում են ոչ թէ  
արեւմտեան, այլ անտիկ արուեստից, իսկ Քրիստոսի մարմնի ուղղուածութիւնը յիշեցնում է նաեւ  
հայկական երկերը: Բացի այդ, արեւելեան, մասնաւորապէս, բիզանդական պատկերազարդութեան  
համապատասխան են հաղորդուած նիզակակիր գինուորի եւ հարիւրապետի դիրքերը:

Այնուամենայնիւ հարկ է նշել, որ այս թագակիր կերպարները հազուադէպ են ի յայտ գալիս  
արեւելեան արուեստում:

Արեւելքում, առհասարակ, միայն 13-րդ դարի սկիզբի երկու ասորական աւետարանների նկա-  
րազարդումներում են հանդիպում էքլեսիան եւ Սինագոգը: Խօսքը վերաբերում է 1219–1220 թթ.  
(Վատիկան, Առաքելական գրադարան, ասոր. 559) եւ մօտաւորապէս 1220 թ. ստեղծուած  
(Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան, Add. 7170) ձեռագրերի մանրանկարներին<sup>131</sup>: Դրանցից  
առաջինում հրեշտակի ուղեկցութիւնը վայելող էքլեսիան Քրիստոսի կողքի վէրքին է մօտեցնում ու-  
կէ սկիհը, իսկ միւս հրեշտակը դուրս է առաջնորդում Սինագոգին ներկայացնող կնոջ: Այստեղ եր-

<sup>129</sup> Տե՛ս Բ. Դրամբեան, Թորոս Ռոսլինի արուեստի գեղարուեստական առանձնայատկութիւնները (Մալաթիայի  
Աւետարանի մանրանկարները), «Հին ուսական արուեստ, Ձեռագիր գիրք», Ժողովածու երրորդ, Մոսկուա, 1983,  
էջ 338 (ուսերէն):  
<sup>130</sup> Տե՛ս J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, Harmondsworth, 1970, p. 139.  
<sup>131</sup> Տե՛ս J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Texte,  
Paris, 1964, p. 293, 307–308, Album, pl. 90.1, 90.2.



Դժուար չէ տեսնել, որ այս սկզբունքը արտայայտում է ոչ միայն կառույցների անկիւնների, կողերի խաչափայտի հետ ունեցած զուգահեռութեամբ, այլև տարբեր կերպարների միջև եղած, առաջին հայեացքից անտեսանելի կապերով: Վերջիններիս ներքին փոխկապակցութեան շնորհիւ Մալաթիայի Աւետարանի մանրանկարը դիտողին է ներկայանում որպէս բացառիկ կուռ եւ մը-տածուած յօրինուածք ունեցող մի յուշարձան:

Իւրաքանչիւր կերպար այստեղ ենթարկուած է Բրիտտոսի մարմնի դիրքին եւ անպայման արձա-գանգում է նրան: Էքլեսիայի եւ նրա կողքի հրեշտակի թեքուածքը զուգահեռ է Ուաչեցեալի ոտքերի ուղղուածութեան: Հրեշտակի ձեռքերի շարժումը կարծես մատնանշում է Աստուածորդու ձախ ձեռքի կողմը, իսկ գլխի շրջադարձը համաձայնում է Բրիտտոսի գլխի թեքուածքին: Երկնային առաքեալի ձախ թեւի եւ Յիսուսի աջ թեւի միջև կայ որոշակի զուգահեռութիւն: Ուաչեցեալի միւս թեւի արմուկով ստեղծուող անկիւնը արձագանգուած է Մինազոգի ուսի եւ գլխի եզրագծով: Մի-նազոգը ինչպէս եւ Յովհաննէս իրենց անտեսանելի առանցքի գծով կրկնում են Բրիտտոսի կրծքա-վանդակի ուղղուածութիւնը: Ուաչեցեալի մարմնի վերի մասին զուգահեռ են նկարուած գինուորի նիզակը, ձեռքերը, յետ դրած ոտքը, մինչդեռ միւս ոտքը եւ ողջ իրանը արձագանգում են Աստ-ուածորդու ոտքերի ընթացքին: Առհասարակ այդպիսի ուղղուածութիւն ունեն ընկերկող հրեաների խմբի բոլոր անդամները եւ որոշ չափով նաեւ Մարիամ մասամբ երեւացող իւղաբեր կնոջ հետ:

Տեսարանի տարբեր մասերի այս փոխկապակցութեան շնորհիւ Ռոսլինի մանրանկարը ստանում է որոշակի ռիթմ եւ ընդգծում է Բրիտտոսի կերպարը: Ներդաշնակութիւն ստեղծող թաքուն երկրա-չափականութիւնը պատկերին կարծես հաղորդում է նոյնիսկ երաժշտականութիւն, ասես դարձ-նում այն ոչ միայն տեսանելի, այլև լսելի:

Կարելի է մտածել, թէ այստեղ կիրառուած է մեծ նկարչի կուտակած ողջ գեղարուեստական փորձը, ասես նա ձգտել է կերտել իր լաւագոյն երկը: Գծանկարի զարգացումը «Ուաչեցեալի» մէջ ուղղակի հիացնում է. նրա ծաւալումը իւրաքանչիւր սանտիմետրի վրայ ենթարկուած է մի ընդ-հանուր ծրագրի եւ մտայնացման: Հետաքրքիր է, որ նոյն ձեւով, ըստ Բրիտտոսի մարմնի ուղ-ղուածութեան են որոշուած եւ 1272 թ. Կեռան թագուհու Աւետարանի «Ուաչեցեալի» կերպար-ների դիրքերը<sup>145</sup>: Միեւնոյն սկզբունքների յայտնաբերումը այս երկու աշխատանքներում թոյլ է տա-լիս հասկանալ, թէ ինչ է ժառանգել Ռոսլինի աշակերտը՝ Կեռանի ձեռագրի ծաղկողը իր ուսուցչից եւ ինչպէս է զարգացրել վարպետից ստացած գիտելիքները:

Ռոսլինի մանրանկարի հմայքը պայմանաւորուած է ոչ միայն գծային յօրինուածքի կատարելու-թեամբ, այլև կախարդիչ գունային նկարագրով: Ըստ երեւոյթին ստեղծագործութեան գունաչափի ընտրութեան ժամանակ կարեւոր դեր է խաղացել եւ գունային պատկերագրութիւնը: Միջնադա-րեան «Ուաչեցեալիներ» համեմատութիւնից պարզում է, որ Բրիտտոսի ազդրակապը, ինչպէս Ռոսլինի մանրանկարում, այնպէս էլ այն առանձին երկերում<sup>146</sup>, կարող է լինել կապոյտ: Նոյն օրի-նաչափութիւնը դիտելի է եւ Կեռանի 1272 թ. Աւետարանի նկարագրում մէջ: Կապոյտ զգեստի վրայից վարդագոյն թիկնոց ձգած Յովհաննէսի կերպարը նոյնպէս հնարաւոր է արձանագրել հա-մանուեն որոշ պատկերներում<sup>147</sup>:

Մարիամ, ինչպէս Ռոսլինի առաջին մանրանկարում, ցոյց է տրուած կապոյտ զգեստով եւ մուգ մանուշակագոյն թիկնոցով: Գեղարդակիր գինուորի հագուստները Մալաթիայի Աւետարանի պատ-կերում հաղորդուած են կապոյտ եւ կարմիր գոյների զուգակցութեամբ: Դրանցից բացի նա կրում է շագանակագոյն գուլպաներ եւ վարդագոյն երկարաճիտ կօշիկներ: Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի առիթով արդէն յիշատակեցինք այս կերպարի գունային կատարման համար գործածուած կապոյտի եւ շագանակագոյնի համադրութիւնը:

Ռոսլինի հարիւրապետը նկարուած է կապոյտ գլխանոցով, մուգ կանաչ զգեստով, կապոյտ գուլպաներով եւ շագանակագոյն երկարաճիտ կօշիկներով: Չի բացառոււմ, որ գլխանոցն ու գուլ-

<sup>145</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, L'Art Arménien des origines . . . , fig. 104.  
<sup>146</sup> Տե՛ս J. Beckwith, Early Medieval Art . . . , fig. 92; A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21.  
<sup>147</sup> Տե՛ս D. Talbot Rice, Art of the Byzantine Era, fig. 82; A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21; J. Beckwith, Early Medieval Art . . . , fig. 92; L'opera completa di Cimabue . . . , Tav. I, XLI; V. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, op. cit., Abb. XXVI; S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, The Treasures . . . , fig. 52.

պաները կապոյտով ներկայացնելիս կլիկեցի վարպետը առաջնորդուած լինի իրեն յայտնի նախօրինակների գունային օրինաչափութիւններով<sup>148</sup>: Յայտնի են եւ այնպիսի «Ուաչեցեալիներ-ներ», յատկապէս, ասորական վերոյիշեալ ձեռագրերում, որտեղ, ինչպէս Ռոսլինի պատկերում, էք-լեսիան հաղորդուած է կարմիր օգտագործմամբ<sup>149</sup> (նրա հագին կայ բաց նարնջագոյն զգեստ եւ վառ կարմիր թիկնոց): Դժուար չէ նկատել, որ վերջինիս, ինչպէս եւ գեղարդակրի թիկնոցները, նաեւ հարիւրապետի վահանը այն հիմնական, քիչ թէ շատ, մեծ հատուածներն են, որոնք Ռոսլինի մանրանկարում տրուած են վառ կարմիր գոյնով: Պատկերի մէջ անկիւնագծով միացող երկու տարբեր մասերում այդ գոյնը տեղադրելով, արուեստագէտը շիկացնում է ստեղծագործութեան ներքին լարուածութիւնը: Ուաչեցեալ է, որ կարմիրների այսպիսի տեղաբաշխում է կատարել եւ Կեռան թագուհու 1272 թ. Աւետարանի ձեւաւորողը, այն տարբերութեամբ, որ նա նոյն գոյնով է հաղորդել էքլեսիային ուղեկցող հրեշտակի ու նկարի միւս կողմում գտնուող հարիւրապետի զգեստները:

Ռոսլինի առաջին եւ երկրորդ «Ուաչեցեալիներ» եւ այս մանրանկարի առիթով կարելի է համոզուել, որ մեր քննած կերպարները տարբեր գոյների զուգակցութեամբ են հանդէս գալիս, են-թարկուելով ոչ նոյն կանոնի պահանջներին: Ռոսլինեան ձեռագրերի խնդրոյ առարկայ նկարագր-դումները եւ համեմատուող յուշարձանների միջև եղած ընդհանրութիւնները համոզում են, որ յայտնի գունային օրինաչափութիւններից կլիկեան նկարիչները ընտրում են այնպիսիները, որոնք առաւել մօտ են իրենց ճաշակին եւ համապատասխան իրենց մտայնացումների իրականացման համար:

Երկու նախորդ «Ուաչեցեալիներ» համեմատ Մալաթիայի Աւետարանի պատկերը արտակարգ գեղանկարչական է: Ակնյայտ է, որ այստեղ օգտագործուած եւ զարգացուած է միւս երկու ստեղծագործութիւններում կուտակուած փորձը: Կարելի է նկատել, որ Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի նման մանուշակագոյն եւ կապոյտով հաղորդուած Մարիամի զգեստները, ինչպէս եւ կողքի իւղաբեր կնոջ շագանակագոյն ու մուգ կանաչ հանդերձները, համապատասխանելով որոշակի գունային կանոնի<sup>150</sup>, ոչ միայն պատշաճում են սգաւոր կանանց, այլև շատ յարմար են դիտողին հասցնելու, կարծես, սեւեր հագած կանանց տպաւորութիւնը:

Դժուար չէ համոզուել, որ Մալաթիայի Աւետարանի մանրանկարում գոյնը հանդէս է գալիս տարբեր գեղագիտական նպատակներով: Օրինակ՝ իւղաբեր Մարիամի հագուստին համապա-տասխան «ակնարկ», արձագանգ է թւում հարիւրապետի զգեստաւորման մէջ յայտնուող մուգ կա-նաչը: Այս երեւոյթը, կարծես թէ, դիտելի է եւ 1265 թ. պատկերում, բայց առաւել հնչեղութեան է հասցուած Մալաթիայի Աւետարանի ձեւաւորման մէջ: Հարիւրապետի զգեստի մուգ կանաչը ոչ միայն ծառայում է նկարի մէջ գեղանկարչական հաւասարակչութիւն ստեղծելու նպատակին, այլև այդ կերպարը խմբի մէջ առանձնացնելուն: Նոյնը կարելի է ասել եւ կարմիրների տեղաբաշխ-ման մասին: Բացի այդ, Ռոսլին հաշուի է առնում նաեւ այն, որ չէնքի պատի կապոյտի միջոցով հնարաւորութիւն է ստեղծուում Աստուածամօրն ու կողքի իւղաբեր կնոջը աւելի մօտեցնել դիտողին եւ, 1265 թ. «Ուաչեցեալի» նման, նրանց տրամադրութիւնը փոխանցել կառուցին, այսպէս ասած, զգացմունքային որոշակի միջավայր ապահովել ողբացողների համար, հեշտացնելով, ինչ-պէս 1262 թ. մանրանկարում, տրամադրութիւնների բեւեռացումը ներքեւի հատուածում:

Դժուար չէ տեսնել, որ միւս շէնքի պատի գեղնաւուն նարնջագոյնը գործածուած է հրեաների խումբը խորքից անջատելու համար:

Անհրաժեշտ է նշել մէկ այլ հանգամանք եւս. էքլեսիայի, նրան ուղեկցող հրեշտակի, ցածում գտնուող Կոյսի, իւղաբեր կնոջ, Յովհաննէսի զգեստների գոյները կարծես նպաստում են նրանց նկատմամբ դիտողի «համակրանքը» ապահովելուն: Բացասական ներքին «երանգաւորում» ունե-ցող Մինազոգի եւ միւս մարդկան կերպարների «պաղ» գունային համադրութիւնները նոյնպէս

<sup>148</sup> Տե՛ս A. K. Orlandos, op. cit., pl. 21.  
<sup>149</sup> Տե՛ս G. de Jerphanion, op. cit., p. 101; Miniatures Arméniennes . . . , p. 97; Մ. Վ. Ալպատով, նշու. աշխ. էջ 176:  
<sup>150</sup> Հմմտ.՝ G. de Jerphanion, op. cit., p. 101.

պատահական չեն թուում: Գեղարդակիր զինուորի թիկնոցի կարմիրը, աւելի քան Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերում, ասես ծառայում է նրա վայրագութիւնը ընդգծելուն. գոյնը մանրանրկարում նպաստում է կերպարի բովանդակութեան բացայայտման:

Աւարտելով ռուսինեան «Պաշտպանութիւն» նկարաչարի ուսումնասիրութիւնը, կարելի է եզրակացնել.

ա) այս պատկերները իրենց յորինուածքով նշանաւորում են «Պաշտպանութեան» թեմայի զարգացման նոր աստիճանը հայ մանրանկարչութեան մէջ.

բ) քննուող երկերի մէջ իր արուեստի կատարելութեամբ, որպէս գծանկարային եւ գունային լուծումներով եզակի գլուխգործոց, առանձնանում է 1268 թ. Մալաթիայի Աւետարանի մանրանրկարը.

գ) այս ձեւաւորումները բացառիկ կարեւորութիւն են ներկայացնում, որովհետեւ հնարաւորութիւն են տալիս բացայայտելու Թորոս Ռոսլինի եւ նրա սաների մասնակցութիւնը մէկ, առանձին վերջրած պատկերի ստեղծման մէջ.

դ) յիշեալ «Պաշտպանութիւններ» միջոցով հնարաւոր է պարզել, թէ գեղարուեստական ինչ սկզբունքներ են ժառանգել Ռոսլինից նրա յաջորդները.

ե) այս ստեղծագործութիւնները արտակարգ հարուստ են իրենց բովանդակութեամբ, որովհետեւ դրանց մէջ փայլուն կիրառութիւն է գտել հազարամեակների ընթացքում Միջերկրականի ժողովուրդների կուտակած գեղարուեստական փորձը.

զ) քննուող նկարաչարը բազմաթիւ փաստեր է պարունակում վրձնի մեծ վարպետի իր ժամանակակիցների գործերը իմանալու եւ նրանց հետ համաբայլ ընթանալու ձգտման վերաբերեալ.

է) «Պաշտպանութեան» պատկերաչարը անգնահատելի փաստեր է ընդգրկում Ռոսլինի ստորագրութիւնը կրող մատեանների ձեւաւորումների ինքնատուութիւնը, պատմական կարեւորութիւնը բացայայտելու տեսակէտից:

ԼԵՒՈՆ ԶՈՒԳԱՍՁԵԱՆ

### ԵՐԿՈՒ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴՐԱՄՆԵՐ

Հայկական դրամահատութիւնը վերջացաւ Կիլիկիոյ հայ պետութեան անկումով 1375ին<sup>1</sup>: Կան անորոշ գրութեամբ սակաւաթիւ դրամներ որ կը նմանին Կիլիկիոյ վերջին թագաւորներուն դրամներուն, որոնք թերեւս կոխուած են Սոյս փողեղանոցին մէջ 1375էն յետոյ, ժամանակաւորապէս գոհացնելու համար տեղային դրամական պահանջը<sup>2</sup>: Այս խնդիրը փաստորէն հաստատուած չէ, եւ կրնայ ըլլալ որ այս դրամները ժամանակակից կեղծ կտորներ են:

Ցաւալի է որ հինգ դար անցնելէ յետոյ, երբ հայերը իրենց անկախութիւնը յայտարարեցին Կովկասի մէջ, այդ կարճ ժամանակամիջոցին առիթ չունեցան հատանելու դրամներ եւ գոհացան տպելով թղթադրամներ: Պուշեւիկեան իշխանութեան հաստատումով, բոլոր մետաղեայ դրամները կրեցին Ռուսերէն լեզուն, ամբողջ Սովիէթ միութեան մէջ:

Հայ ժողովուրդը ստիպուած դարձրով գաղթեց իր պատմական հողերէն եւ հաստատեց գաղութներ Հնդկաստանի, Ռուսիոյ եւ Եւրոպայի մէջ: Շատ անգամ, հետեւելով տեղական սովորութիւններու, անոնք հատանեցին գեղեցիկ մետալիոններ: Այս մետալիոններէն նմոյշներ, ոսկի կամ արծաթ, հասած են մեզի<sup>3</sup>:

Զարմանալիորէն, գիտնք գոնէ երկու տեսակ հայ դրամներ որ վերջին ժամանակներս կոխուած եւ շրջաբերութեան դրուած են: Որքան որ գիտնք, անոնց մասին գրութիւն մը լոյս չէ տեսած պարբերաթերթերու մէջ, թէեւ անոնցմէ մին յիշատակուած է Հ. Գ. Վ. Գալէմբարեանի կողմէ Միպլիեանի «Դասաւորութիւն Ռուբենեան Դրամոց» գրքին մէջ, տպուած 1892ին<sup>4</sup>:

ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԴՐԱՄՆԵՐ(?) – Միպլիեանի գրքին յառաջաբանին մէջ Հ. Գալէմբարեան կը նշէ թէ Հէրմիթաթի թանգարանէն Փրօֆ. Մարկով Վիեննա դրկած է չորս փոքր դրամներու գաճերը: Անոնք կը ներկայացնէին այս միակողմանի դրամներու երեք տարբերակները, երկուքը ունենալով Հ գիրը կեղծոնը, եւ երրորդը խաչ մը: Հ. Գալէմբարեան կ'աւելցնէ «այս դրամներն, որչափ տառերու ձեւէն կարելի է գուշակել, շատ վերջին ժամանակներու ծնունդ են, եւ կ'երեւայ թէ Ռուսիոյ հայ գաղթականութեան պատմութեան մէջ կարելի պիտի ըլլայ անոնց ծագումը գտնել»:

Այս դրամներուն ալիւմինում թղթի նմանահանութիւնները հեղինակին դրկուեցան Հէրմիթաթի Prof. Bykovի կողմէ: (Տես թիւ 1, 2 եւ մեծցուած գծագրութիւնները):

- Երեք տարբերակները ունին հետեւեալ գրութիւնները՝
- 1. – Բոլորածե գրութիւնը ԵԿԵՂԵՑ ԱՅ կեղծոնը կը տեսնուի Հ գիրը որ գետեղուած է Ղ գրին տակ:
- 2. – Բոլորածե գրութիւնը կը տարբերի ըլլալով ԵԿԵՂԵՑ կեղծոնի Հ գիրը գետեղուած է առաջին Ե-ին տակ:
- 3. – Բոլորածե գրութիւնը նորէն կը տարբերի, ըլլալով ԵԿԵՂԵՑԱՅ կեղծոնը կը տեսնուի հաւասարաթեւ խաչ մը:

Դրութիւնը յստակօրէն կը հաստատէ թէ այս փոքր միակողմանի դրամները կոխուած են եկեղեցական հեղինակութեան մը կողմէ, դժբախտաբար ներկայիս յայտնի չէ թէ երբ, ու՞ր եւ կամ ինչ պարագաներու տակ կոխուած են այս կտորները:

Նոյնպէս, այս դրամներուն ինչ նիւթ ըլլալը ստուգուած չէ ներկայիս: Գիտնք որ Օսմանեան Կայսրութեան մէջ, 19րդ դարու վերջերը, մետաղեայ դրամներու պակասութեան պատճառաւ, պետութիւնը թոյլատրեց որ փոքրամասնութիւններ, մանաւանդ Հայերն ու Յոյները, տպեն խաւաքարտէ կամ թղթէ դրամադրոշմներ, նամակադրոշմներու մեծութեամբ:

<sup>1</sup> Զարեհ Պ. Պտուկեան, Կիլիկեան Հայաստանի Դրամները, Վիեննա, (1963):  
<sup>2</sup> Նոյն, տես տախտակ XLVIII, թիւ 2246-2248:  
<sup>3</sup> Paul Z. Bedoukian, Armenian Gold Medals, Armenian Numismatic Journal, IX, No. 2, June 1983.  
<sup>4</sup> Հ. Կլեմէս Միպլիեան, Դասաւորութիւն Ռուբենեան Դրամոց, Վիեննա, 1892, էջ XI: