

ՆԿԱՐԻՋ ՄԱՐԳԱՐԵԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Վ. Հ. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Ինչպես միջնադարի հայ արվեստագետներից շատ-շատերի, այնպես էլ Մարգարե վարպետի կենսագրությունը հայտնի չէ։ Գիտենք միայն, որ նա 1211 թ. պատկերազարդել է «Գետաշենի» կամ «Հաղբատի» կոչված, այժմ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում պահվող նշանավոր ավետարանը՝ «աղգաւ և տոհմիւ» անեցի Սահակի պատվերով։ Ի լրումն՝ մի քանի այլ հիշատակարաններ և ուրիշ ոչինչ։ Գաղտնիք է մնում անգամ նրանից մեզ ժառանգություն հասած այդ միակ ձեռագրի նկարազարդման ուսույց վայրը։ Ուստի չենք կարող խոսել Մարգարեի կյանքի, գործունեության և ստեղծագործական էվոլյուցիայի մասին։

Այդուամենայնիվ, եղած տվյալները խիստ կարևոր որոշ հարցեր լուսաբանելու ելք ընձեռում են հետազոտողին։ Ձեռագրի պատկերազարդման թվականն ու հիշատակարանները մեզ հուշում են, որ Մարգարեն ապրել ու ըստեղծագործել է XII դարի վերջին և XIII-ի սկզբին, եղել է կորովի ամիր-սպասալար Զաքարեի ժամանակակիցը, սելջուկյան տիրողների դեմ նրա ղեկավարած ազատագրական պայքարի ականատեսը։ Եվ, անտարակույս, ժողովրդի ազգային-քաղաքական հաջողություններն իրենց հերթին հուսադրել են Մարգարեին, որ նա այնքան թեթև սրտով ու անհոգությամբ, խոր հավատով ու լավատեսությամբ մագաղաթին է հանձնել բարեկեցիկ կյանքի, խնջույքի ու հյուրընկալության, երգ-երաժշտության հանդեպ տաժած իր սերը ու դրանցում դեղեցիկը որոնելու արվեստագետի իր միտումը։

X դարի կեսերից ի վեր Հայաստանի հասարակական կյանքում տնտեսապես ու գաղափարապես բարձրանում և գնալով ամուր դիրքեր էր զբաղում քաղաքի բնակչությունը՝ ազդելով երկրի մտավոր ու հոգևոր ողջ կյանքի վրա, առաջ բերելով մշակույթի քաղաքացիականացման և աշխարհականացման ուժեղ հոսանք, իր հերթին դրդելով, որ արվեստագետները ուշադրություն բեռեն առօրյա երևույթների, մարդու երկրային զգացումների և մտորումների, հոգսերի և իդեալների վրա։ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումն, ահա, այդ մթնոլորտի և հոգևոր տեղաշարժերի բնորոշ արտահայտություններից է թե՛ ընդգրկած մի շարք մոտիվներով ու գաղափարներով, թե՛ ճաշակով։ Իր այս երկով Մարգարեն հանդես է դալիս որպես բառի բուն իմաստով կենցաղագիր՝ ցուցաբերելով քաղաքային կյանքի առտնին երևույթներն ընկալելու բացառիկ դիտողականություն, մի երկու բնորոշ դրվագների միջոցով կապակցված իրադրությունների թվացում առաջ բերելու կարողություն։ Ենթադրվում է, որ Մարգարեն ապրել ու ստեղծագործել է «տիեզերական» Անիում¹։ Շատ հավանական է։ Անկախ այն բանից, փաստա-

¹ Տե՛ս, օրինակ, Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, էջ 30։

ցի իրողությունն է եղել դա թե ոչ, «Հաղբատի ավետարանը» հիմնովին քաղաքային կուլտուրայի արտահայտություն է: Ոչ միայն ձեռագրի նկարների կենցաղային դրվագներն են վկայում այդ, այլև դրանց նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած վերաբերմունքը: Իսկ թե երկրի քաղաքներից կոնկրետ որ մեկում և որքան ժամանակ է բնակվել արվեստագետը՝ տվյալ դեպքում հական չէ: Դրանք բաղմամբիվ էին և բոլորն էլ այս կամ այն կերպ անդրադարձնում էին անիական կենսաձևը: Եթե անգամ իրավացի է մեծավաստակ Գարեգին Հովսեփյանը գտնելով, որ նա եղել է Հաղբատի ուստի միաբաններից և քննվող գործը ստեղծել է այնտեղ², դարձյալ ըստ էության ոչինչ չի փոխվում: Վարքագծով Մարգարեն քաղաքացի է: Ու կարևորն այն է, որ նա երևակել է դարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի տնտեսապես հարուստ, կուլտուր-պատմական աշխույժ կյանքով ու ազատ բարբերով ապրող հայկական քաղաքի տիպական որոշ գծեր: «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարգումը, ինչպես նկատում է հենց ինքը՝ Գարեգին Հովսեփյանը, «ընդհանրացած ձևերից (շաբլոն) զատ, յուր մի քանի անհատական, կենցաղական մանրանկարներով, ժամանակակից Անիի քաղաքացու, հոգևորականի, բարձր և ստորին խավերի երկու սեռի ներկայացուցիչների տարազներով, հայ արվեստի և մշակույթի պատմության համար թանկագին արժեք է բերում»³: Որպես այդպիսին՝ Մարգարեի երկնունի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմա-ազգագրական նշանակություն:

Բայց դա հարցի մի կողմն է: Մարգարեն խղճի սուրյնկտիվ աղատությունը հաստատում է իբրև բարոյական ճշմարտություն: Նկարիչը խախտում է ընդունված պատկերագրական սխեման, եթե այն չի համապատասխանում կանոնական սյուժեն իր իսկ միջավայրի կենսականությամբ շնչավորելու ձրգտմանը: Նա, իհարկե, չի բացասում ասածո գաղափարը: Բայց նույնքան էլ ակնհայտ է, որ անտեսելով եկեղեցու խրատը՝ լիապես տրվում է իր շուրջը ծավալվող կյանքին ու տարվում «աստծո արարած» աշխարհի առօրյա երեվույթներով: Նրա համար երկրային իրականությունը անվերապահորեն իմանալի, գեղեցիկ ու վստահություն ներշնչող լինելություն է:

Դժվար չէ նկատել, որ «Հաղբատի ավետարանի» վրա աշխատելիս Մարգարեն հենվել է ոչ միայն մատենական-կանոնական արվեստի օրինակների ու օրենքների, այլև իր կենսափորձի վրա: Նրա պատկերներում տեսնում ենք իրեր ու երևույթներ, որոնք առօրյա կյանքից են վերցված: Բայց սա չի նշանակում, թե վարպետը հեռացել է միջնադարյան նկարչության գաղափարական-գեղագիտական հիմունքներից: Որքան էլ ունալ կյանքից ներբերված ու կենսական՝ Մարգարեի ստեղծած կերպարները մտապատկեր-սիմվոլներ⁴ են

² Տն՝ս Գ. Հովսեփյանց, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, պրակ Ա, Երուսաղեմ, 1935, էջ 62—63:

³ Գ. Հովսեփյան, Խաղրակյանը կամ Պոռչյանը հայոց պատմության մեջ (պատմահնագիտական ուսումնասիրություն), մասն առաջին, Վաղարշապատ, 1928, էջ 26:

⁴ Այստեղ նկատի չունենք սիմվոլի պատկերագրական առումը (ասենք՝ խաչը որպես քրիստոնեական հավատքի կամ աւյուծը՝ իբրև Մարկոս ավետարանիչի սիմվոլ և այլն): Միջնադարյան արվեստը սիմվոլիկ է ընդհանուր-գաղափարական հիմունքով ու արտացոլման մեթոդով և ներկայացնում է առարկայի (պատկերվող բոլոր առարկաների) խստիվ ոճավորված կերպը, նրա ձևա-հիշ-գաղափարը: Տվյալ դեպքում սիմվոլ հասկացությունն օգտագործում ենք հենց այս իմաստով ու ծավալով:

և հեռու են իրականության սենսուալիստական վերարտադրումից ու նմանակումից: Եվ դա է, որ մարմնավորում է հեղինակի երկրային հույզերն ու մըտքերը, ապրումներն ու իդեալները: Վարպետի ընտրած գծի, գույնի, ձևի ու տարածության փոխհարաբերման համակարգը ստուգապես միջնադարյան է: Եվ դրա միջոցով է, որ Մարգարեն արտացոլել է իր ժամանակաշրջանի կենսազր, տիպաժն ու տարազը:

* * *

Մարգարեի պատկերներում գիծը ֆոնից զատում է տվյալ գունամակերես-ձևը, երևակում վերջինիս առանձին մասերն ու սրանց ընդհանուր կազմությունը: «Հաղբատի ավետարանում» գծի դերը մեծ է այնքան, որ մտովի նրանից վերանալիս ֆիգուրները կորցնում են իրենց ցայտուն ակներևությունը: Եթե փորձենք ձևերը պատկերացնել առանց հստակ շրջագծումների և ներգծումների՝ մնացորդում կունենանք բազմաթիվ անորոշ գունաքավածքներ ու վրձնահետքեր: Ավելին, կաղճատովի նկարի կոմպոզիցիոն ամբողջությունը:

Սակայն դրանից չի հետևում, թե «Հաղբատի ավետարանի» պատկերները գունավորված գծանկարներ կամ բնույթով «գրաֆիկական» են⁵: Ակնհայտ է, որ նախնական ուրվանկարումից հետո վարպետը գծագրել-երանգավորել է միաժամանակ՝ փոխադարձաբար գծից անցնելով գույնին, գույնից անցնելով գծին: Եվ այս լծուղման պրոցեսում էլ դրսևորել է գույնի թե՛ տեխնիկական, թե՛ հոգեբանական ֆունկցիան:

Մարգարեի պատկերներում գույնը, իր հերթին, նպաստում է ֆիգուրների հենց գծային բացահայտմանն ու տարբերակմանը: Ձեռագրի կոմպոզիցիաները ցայտուն են նաև այն պատճառով, որ գույներից շատերը իրարից ու ֆոնից հստակորեն զանազանվելով (ասենք՝ կանաչը նարնջագույնից, կարմիրը կապույտից և այլն), շեշտում են իրենց իսկ շրջագծերը: Իսկ եթե տվյալ մարմնի առանձին մասերը և ֆոնի հետ իր կազմած հարաբերությունը միագույն կամ խիստ մոտ երանգներով են տրվում, ապա պարագիծն ու շտրիխները ավելի պարզորոշ են քաշվում: Որտեղ էլ պետք է, վերջիններս աղոտանում ու թաքնվում են որևէ գունեղանքի տակ՝ վերերևալով ձևի գոյացման այլ մի հատվածում: Ինչ վերաբերում է այն դրվագներին, որոնք ֆոնի նկատմամբ գունալին հակադրության մեջ են իբրև փակ միավորներ՝ ուղղակի շրջագծեր չունեն: Որպես ձևստեղծման միջոց՝ գույնը այս պարագայում հանդես է գալիս ինքնուրույնությամբ: Եվ բացի այդ, Մարգարեն ձգտել է գեղանկարային միջավայրում պահել գիծը: Թե՛ հակադրման, թե՛ համադրման առումներով, արվեստագետը վերջինիս երանգը փոփոխակի համաձայնեցրել է կից գունամասերի հնչեղության աստիճանին կամ գտել գունորակի համապատասխանություն այլ եզրեր՝ աշխատելով հասնել դրանց սերտ միասնության: Ու բավական է վերանալ գույնից, որպեսզի գծանկարը կորցնի էսթետիկական ազդեցությունը:

⁵ Անհիմն է Ա. Սվիրինի այն կարծիքը, թե «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը 4արևի է համարել «գրաֆիկական ոճի» ստեղծագործություն (տե՛ս А. С в и р и н, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, էջ 90):

Կնշանակի թե Մարգարեն ձգտել է գծային ու գունային ասպեկտների համարժեքության և ստեղծել «միջին» մի նկարելանդանակ: Ծիշտ է, այս կոմպրոմիսը տեղ-տեղ հանդես է գալիս բացասական տեսակետից: Նրա տարբեր նկարների, անգամ նույն նկարի տարբեր դրվագների միջև երբեմն նկատվում է աններդաշնակ մի տարակերպություն, որը որոշ դեպքերում խաթարում է գեղարվեստական կերպարի հուզական-ամբողջական ընկալումը: Եվ ո՞՞ի միասնության առումով «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը զիջում է, օրինակ, Մարգարեի նախորդներից մեկ հասած Մաշտոցի անվ. Մատն-նադարանի № 6201 ձեռագրի (1038 թ.) նկարներին կամ № 2877 ավետարանի (XII դարի առաջին կես) պատկերներին: Առաջինը հիմքում հստակորեն գծային-գրաֆիկական է, երկրորդը՝ գունային-գեղանկարչական: Համապատասխանաբար, առաջինում գույնն է դրսևորված օժանդակ ֆունկցիայով, երկրորդում՝ հիծը: Իսկ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման ոճը ո՛չ այդպիսի միանշանակ ամբողջականություն ունի, ո՛չ էլ երկու սկզբունքների գումարման մեջ օրգանական է: Այն իրոք կոմպրոմիսային է: Եվ այսուամենայնիվ, Մարգարեի «գծա-գունային» նկարելանդանակը բավարարել է նրան՝ ավետարանական նյութը ըստ իր նախասիրության և աշխարհայացքի ընթերցելու-վերարտացուելու համար: Թեև տեղ-տեղ ֆիգուրները տրված են գրաֆիկորեն շեշտված և այս շեշտվածության մեջ փոքր-ինչ չոր դժագրումով ու գունային փափկության պսակով, իսկ տեղ-տեղ էլ՝ գեղանկարչորեն շեշտված և այս շեշտվածության մեջ փոքր-ինչ հեղհեղուկ գունավորումով ու գծագրական հստակության պսակով՝ միևնույն է նրանք այնքան հետաքրքիր ու գրավիչ են իրենց ալլ կողմերով, որ որոշ չափով փոխհատուցում են ոճական այդ թերությունը և չեն վանում դիտողի ուշադրությունը:

Մարգարեի պատկերազարդման երանգաշարը քանակապես փոքր չէ: Հիմնական գույները հանդիպում են մի քանի տարբերակով: Նկարիչը շահարկել է այլազան շեղոթներ ու խառնուրդներ (գեղնականաչ, մոխրականույտ, կապտականաչ, մոխրակարմիր, դեղնակարմիր, շագանակագույններ) և սևին տվող երանգներ (թխակապույտ, թխամանուշակապույտ, թխաշագանակագույն): Ու նայած տեղին, դրանք գործածել է նաև ձևերի պարագծերն ու ներքին շտրիխները տալու, գունային փոխհարաբերությունները ընդմիջելու, հակադրությունները սրելու կամ մեղմելու համար:

«Հաղբատի ավետարանից» ստացած գունային ընդհանուր տպավորությունը խոսում է նաև Մարգարեի վրա բաղաբային աշխույժ ու խայտաբղետ միջավայրի թողած ուժեղ ազդեցության մասին: Սակայն դա իրականության տարերային ընկալման կամ ուղղակի վերարտադրման արդյունք չէ: Ձեռագրի կոլորիտը ենթարկված է լրացուցիչների դուգորդման կարգին: Ամբողջի հիմքում ընկած է կարմիր-կանաչ, կապույտ-նարնջի և մյուս գույների հակադրման-համադրման սխեման՝ տարբեր էջերում քանակական տարբեր փոխհարաբերությամբ, օժանդակ երանգների տարբեր փնջերի հետ ու տեղադրման տարբեր հեռավորություններով: Ինականաբար, ամեն մի առանձին նկարում զգալի է մեկ կամ մյուս գույնի գերակշռությունը: Բայց բոլոր դեպքերում էլ լրացուցիչներով է պայմանավորված տվյալ պատկերի կոլորիտը: Դրանք են, որ ի մի են բերում առկա երանգների ողջ կաշվը և գունային ընդհանուր մթնոլորտ ստեղծում էջում: Ընդամենը, գույները «իրենց տպավորությամբ համա-

պատասխան [են] պատկերապրության մեջ արտահայտված մտայնության և հոգեբանության»⁶։ Իսկ այդ մտայնությունը երկրային կյանքի վայելման արդարացումն է, հոգեբանությունը՝ լավատես անհատի խառնվածքը։

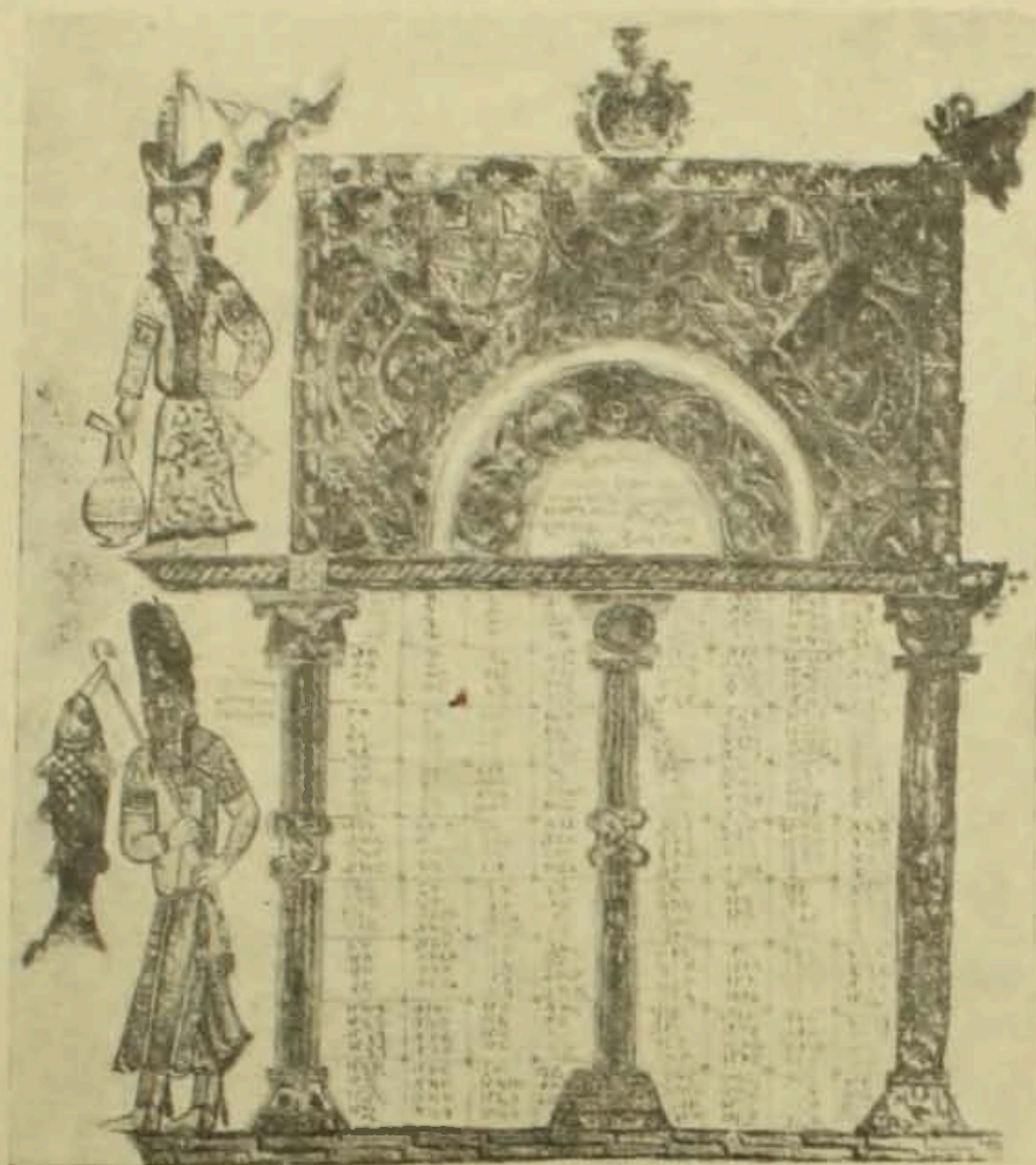
* * *

Ըստ միջնադարյան սովորությունի՝ Մարգարեն վեր է հանել կենդանի հայեցողության փորձից հայտնի առարկայի ընդհանուր-տիպային հատկանիշներ և մագաղաթի վրա ամրակայել նրա մտային պատկերացումը։ Սակայն այդ հատկանիշները բազմաթիվ են, և ծաղկողներից յուրաքանչյուրը ընտրել ու ձևավակերտման հիմք է դարձրել այնպիսիք, որոնք գոհացում են տվել արվեստագետի իր անհատականությանը։

Մարգարեն այն վարպետներից էր, որոնք առարկայի մեջ փնտրել ու ներանից դուրս են բերել հարթապատկերային հստակ սիլուետներ։ Ուշադրություն դարձրեք, թեկուզ, արվեստագետի նկարած մարդկանց վրա։ Ճիշտ է, նրանց մարմինները տեղ-տեղ կերպավորված են թեթև լուսաստվերներով։ Տիպաժների դեմքի, ձեռքերի, հագուստի ծալքերի որոշ տոնափոխությունները (մուգից բացը կամ հակառակը) ուռուցիկության ինչ-որ տպավորություն հարուցում են։ Բայց դրանք չեն ծառայում ձևի բնական ուղեկցության պատրանք ստեղծելուն։ Մարգարեի տիպաժները հիմքում ներամփոփ-երկտարածական սիլուետներ են՝ մարդու կերպարանքի խտացված արտահայտությունը յուրովի կրող, սակայն ծավալազուրկ, անկշռային։ Արվեստագետը մուգից-բացը տոնափոխությունները շահարկել է միայն այնքանով, որքանով դրանք լծորդվում են դժի հետ ու ձևը թեթևակի պոկում ֆոնից։ Ի տարբերություն, օրինակ, «Տրապիզոնի ավետարանի» հեղինակի, Մարգարե վարպետը մերժել է մարդ-ֆիգուրի «բանդակային կլորության» լճեկտը, այսինքն այն, որ նա կյանքում մի քանի դիտակետ պահանջող առարկայական կեցություն է։ Նա բացասել է նաև նրա շոշափելի գոյությունը ցուցաբերող տարրերի նյութական կողմը՝ տալով, գլխավորապես, դրանց ձևային համարժեքությունը։

Մարգարեի ներկայացրած այդ աննյութական սիլուետը պահպանում է էջի մակերեսի՝ որպես հարթության, գաղափարը և կաղմում է վերջինիս մի հատվածը՝ մարդակերպ կտրվածքով։ Թե՛ ընդհանուր հայացքի տակ, թե՛ իր ներքին բաժանումներում այս կտրվածքը դերժ է մասերի մանրակրկիտ ու ճշգրիտ մշակումից։ Այսպես. տիպաժի հագուստի բաղում ծալքերը Մարգարեն անտեսել ու պայմանականորեն նկարել է մի քանիսը միայն, որոնք, սակայն, բոլորի ցրված տեսողական ազդեցության ուժը գումարում-ամբողջացնում և միանգամից ուղղում են ընկալողին։ Վարպետը ձևը դիտել է որոշակի գույն-հասկացողության (ասենք՝ մոխրականաչ, կարմիր, շագանակագույն և այլն) տեսանկյունից ու խտացրել մի հավաքական կերպարի մեջ։ Այսպիսով տվել է օբյեկտի լոկալ-դեկորատիվ գունանկարչական բնութագիրը։ Եվ ծաղկողի ներկայացրած ֆիգուրների, այսինքն՝ հստակորեն պարագծված ներփակ գույն-տարածամասերի մեջ եղած երանյային որոշ տոնափոխությունները, հագեցման ելևէջները, մզացումը կամ լուսեղությունը կապ չունեն առարկայի ֆի-

⁶ Գ. Հ ո վ ս և փ ա ն ց, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., պրակ Ա, էջ 72։
 6 Հաճոյես, № 1



Նկ. 1. Խորան



Նկ. 2. Մուտք Երուսաղեմ

ղիկական ռելեֆության հետ: Դրանք ծառայում են ո՛չ թե լույսի և ստվերի բնական աստիճանավորումը վերարտադրելուն, այլ պատկերի դեկորատիվ-գունային հարաբերությունները ներդաշնակելուն: Մարգարեն ստեղծում է ձևերի ընդհանրացված գունակերպարը, նրանց հավաքական գունադրոշմո: Բերենք մի օրինակ: 15բ խորանի դրսի լուսանցքում հեղինակը տեղադրել է ծաղկափթիթ նոնենի: Նա տվել է վերձիգ բնի երկու կողմից մոտավոր սիմետրիայով դասավորված մի քանի ճյուղեր՝ հատ-հատ նկարված տերևներով և ծայրերին մի-մի կիսաբաց կոկոն կամ մի-մի բացված ծաղիկ: Ավելի քան ականառու է, որ աշխատելիս արվեստագետն ընթացել է ընդհանրացման ճանապարհով՝ նպատակ ունենալով հասնել զարդանախշային հստակ կանոնավորության: Նա բոլոր կոկոնները ներկայացրել է կողքից, բացված ծաղիկներն էլ՝ միայն դիմահայաց, լրիվ փռվածքով: Դասավորության ու դիտակետի այս կրկնությունն արդեն, նոնենու թփին տալիս է նախշազարդային բնույթ: Բայց դրան դումարվում է նաև ծաղկաձևերի չափերի կրկնությունն ու դրանց սիլուետների նույնականությունը: Ծյուղերը, տերևներն ու կոկոնների հիմքերը նկարել է ընդհանրացված կանաչով՝ թեթևակի ու գրեթե միապաղաղ քսվածքով: Ծաղիկները գունավորել է կարմիրի ու սպիտակի սինթետիկ տոնով, հիշեցնելով կարպետի կամ գորգի ֆիգուրները՝ հարթ ու ծավալազուրկ: Գծի, գույնի և լույսի այս ընդհանրացմամբ արվեստագետը ստեղծել է նոնենու տիպական ու զուտ տեսողական բնութագիրը՝ ցուցաբերող ձևանիշ-սիմվոլը, նրա «գաղափարագիրը»:

Այսպես ուրեմն, «Հաղբատի ավետարանի» ձևերը հաճախ բնականից սերված, բայց նյութականության, ծավալի ու մասսայի տեսողական պատրանքից զերծ, ոճավորված սիլուետներ են: Եվ սրանց դիտարկումը բացահայտում է Մարգարեի ստեղծագործական մեթոդի էությունը, — նկարել, ասենք, ոչ թե մի ծառ՝ կանաչ գույնի, այլ մի կանաչ ձև՝ ծառի տեսքով:

Հասկանալի է, որ այդ ծավալազուրկ առարկա-սիլուետները չափազանց դժվար կլինեն տեղադրել եռաչափ տարածության մեջ և միաժամանակ հասնել կոմպոզիցիոն առավելագույն պարզության՝ ինչը Մարգարեի ձևակերտման սկզբունքային միտումներից է: Ուստի նա աբստրակտ-երկտարածական ֆիգուրների համար կաղմակերպել է համապատասխան աբստրակտ-երկտարածական միջավայր: Դիտենք, օրինակ, «Մուտք Երուսաղեմ» բաղմաֆիգուր էջը: Ուղղահայացով փոքր-ինչ ձգված պատկերի մակերեսին, կողք-կողքի, տեղակայված են անշարժ ֆիգուրները՝ երկու ծառ ու մի շինություն: Սրանք միասնաբար սկիզբ են առնում հենց շրջանակի հիմքից ու բարձրանում վեր: Խորության պատրանք չեն առաջացնում: Զուգահեռ են նկարի հարթ մակերևույթին, հաստատում են այն և բաժանում երեք մասի՝ ստեղծելով սիմետրիկ հավասարակշռություն, ստատիկ ու կայուն վիճակ: Կոմպոզիցիայի տարածական հենքը, այդպիսով, իր ընդհանուր շտրիխների մեջ ընթերցվում է իբրև զուտ բարձրությամբ ու լայնությամբ կաղմավորված դեկորատիվ պատկեր:

Այս ֆոնի վրա շարժական ֆիգուրների տարածական փոխհարաբերությունը երկակի ֆունկցիա է կատարում: Նրանց չափերի տարբերությունները որոշ կետերում առաջ են բերում խորության ինչ-որ թվացում, բայց և միաժամանակ բացասում են այն: Այսպես, Քրիստոսի և իր ուղեկիցների հանդեպ

մյուս բոլոր մարմինների չափահարարերումը կարծես թե զանազան պլաններ է ակնարկում: Նույնը նկատելի է փրկչին դիմավորող ծերունու, լուսամուտից նայող տիկնոջ և շապիկ փռող, ծառերին բարձրացած պատանիների ու պատըշգամբ ելած աղջիկների համեմատական դիտարկման ժամանակ: Բայց նշված չափահարաբերությունը չի համընկնում կյանքի նման իրադրությունների միասնական տեսողական-օպտիկական ընկալման տվյալներին: Օրինակ, շենքի վերին հարկի լուսամուտում նկարված տիկնոջ կիսանդրին միայն և աչակողմյան ծառի հենց գագաթին տեղադրված պատանին իսկ՝ չափերով հավասար են մուտքի մուտ սպասող ծերունուն: Հավասար են շապիկ փռող և մեջտեղի ծառի բնին փաթաթված ֆիգուրները նույնպես: Կամ Քրիստոսը և նրանից չափազանց փոքր վերցված նույն ծերունին ու շապիկը փռող պատանին կանգնած են մի գծի վրա, որը, ինչպես տեսանք, նաև ծառերի ու շինությունների ելման հիմքն էր: Այստեղ բոլորն էլ ուղղակի հավում-միասնանում են էջի անշարժ ֆիգուրների կալմած երկտարածական ֆոնին՝ ցրվում է խորքը տանող հեռավորության պատրանքը: Եվ ելլե ուղենաք նրանց միջոցով գտնել պատկերում շնչված հորիզոնը՝ ուղիղների հատման կետը դուրս կգա նկարի մակերեսից և որպես երկրի ու երկնքի բաժանման սահման ցույց կտա դարձյալ շրջանակի հիմնագիծը: Ի լրումն՝ պատկերի ֆիգուրները գունային առումով օժտված են գրեթե համահավասար ակներևություններով: Այսպես, Քրիստոսի, իր ուղեկցի, ծառի վրայի երկու պատանիների հագուստների, փռված շապիկի և շենքի տարբեր մասերի կարմիրները ունեն նույն հագեցածությունը. ակերհայտությամբ հավասարադոր են ծեփունու, կնոջ, ծառ բարձրացած պատանու և Հիսուսի երկրորդ ուղեկցի՝ պեղծության դեղնավունը. մյուս կողմից՝ նույնքան համահնչուն ու տեսանելի են, ասենք, Քրիստոսի թիկնոցի կապույտն ու ծառի կանաչը և այլն: Այս ամենը ակտիվորեն շեշտում են նկարի հարթապատկերային լուծումը՝ նրա գծային ու սիլուետային կողմերի հետ կազմելով երկտարածական մի համակարգ:

Ընդհանրացված գիծը, գույնը, ձևը լծորդող այդ տալածությունն էլ վերջնականապես ամփոփում-հիմնավորում է Մարգարեի պատկերադարձման «սինթետիզմը»: Սա, իր հերթին, նրա ուժի մոնումենտալության հողն է հանդիսանում: Պատահական չէ, որ ավետարանի ծաղկված էջերը ուսումնասիրողի վրա թողնում են «փոքրացված որմնանկարների տպավորություն»⁷, աղերսվելով, իսկապես, վաղ քրիստոնեական շրջանի հայկական կոթող-պատկերաքանդակներին (IV—VII դար), Լմբաթի որմնանկարներին (VII դար), «էջմիածնի ավետարանի» (X դար), «Թարգմանչաց ավետարանի» (XIII դար) և Գրիգոր Տաթևացու մանրանկարներին (XIV դար):

* * *

Բանասերներն ու արվեստաբանները միահամուռ արձանագրում են «Հաղբատի ավետարանի» պատկերադարձման առօրյա-կենցաղային ու երկրային բնույթը: Ուսումնասիրողներից ոմանք գտնում են, թե «այն իր վրա կրում է քաղաքային միջավայրում ձևավորված աշխարհիկ արվեստի ուժեղ դրոշմը»⁸:

⁷ Տե՛ս Բ. Ժրապյան, Армянская миниатюра и книжное искусство, «Очерки по истории искусства Армении» (сборник статей), М.—Л., 1939, էջ 16:

⁸ Տե՛ս Լ. Իզմայլովա, М. Айвазян, Искусство Армении, М., 1962, էջ 97—98:

Իսկ Լիդիա Դուռնովոն ձեռագրին տալիս է ուղղակի «Քաղաքային» բնորոշումը՝ նկատի ունենալով նրա թե՛ բովանդակությունը, թե՛ ձևը⁹։ Այս ամենը միանգամայն ճշմարիտ է։ Կրոնական խստակեցության քարոզ կամ ձգնավորական հոգեբանություն չկա նրա պատկերներում։ Բայց չպետք է մոռանալ նաև, որ աշխարհիկ կյանքը արժեքավորելու և ըստ ամենայնի գնահատելու իր ձգտումով Մարգարեն ո՛չ առաջինն էր, ո՛չ էլ միակը։ Այդ տենդենցը միջնադարյան Հայաստանում ուներ պատմա-մշակութային զարգացած ավանդներ։ Հիշենք, թեկուզ, պատմագիր-գրող Լաստիվերտցուն (XI դար)։ «Եթե միստիկ ձգնավորի համար աշխարհի վրա մտածելն անգամ մեղք էր,— գրում է Մանուկ Աբեղյանը,— Լաստիվերտցին չի մերժում աշխարհը և նույնիսկ հարստությունը հարկավոր է համարում»¹⁰։ Նա խորին զգացումով «սիրում է իր հայրենիքի անդամատաները, մշակած դաշտերը, շինանիստ ավաններն իրենց բարձրածեղուն ու մեծամեծ ցանկալի տներով, ժողովրդի բարեկից կյանքը, ուրախ-զվարթ աշխատանքը, կատարած ուրախությունները, երգերն ու պարերը...»¹¹։ Եվ որ կարևորն է, ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը նա «անդրադարձել է ոչ թե իբրև մի ձև, մի նմանություն պատկերավոր արտահայտություն համար և ոչ թե ալլաբանորեն, այլ նպատակ ունենալով հենց իրականությունը ցուցադրել, պատկերացնել ընթերցողի առաջ»¹²։

Այդ տեսակետն է, ահա, որ թեմատիկայի ու բովանդակության առումով յուրովի զարգացրել է Մարգարեն։ Բայց դա ոչ էլ Լաստիվերտցու և իր սերնդի բերած նորությունն էր։ Դա աշխարհայացքային այն վաղեմի ձգտումն էր, որ սկզբնավորվել էր քերթողահայր Խորենացու ժամանակներում, այնուհետև իր հստակ դրսևորումը գտել X դարում՝ Մանվել ճարտարապետի կերտած Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու քանդակներում¹³։ Այստեղ արդեն պատկերավոր մտածողությամբ երկրային կյանքը հաստատելու տենդենցն արտահայտվեց անսքող միտումով ու փոխանցվեց Լաստիվերտցու ժամանակներին։ Ապա՝ Անիի մշակութային համանման ավանդների հետ միասին, հասավ Մարգարեի սերնդին ու նորովի արտացոլվեց XII—XIII դարերի գրականության մեջ, արվեստի տարբեր ձյուղերում և լիցքավորվեց նոր ուժով, ստացավ նոր արժեք ու որակ։ Եվ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդումը դրա առավել ամբողջական երևակումներից էր։

Այդ ամենը, սակայն, Մարգարեի ստեղծագործության ավանդական-մշակութային հիմքն էր միայն։ Ըստ ամենայնի որոշիչ էր նրա շրջապատում ծավալվող իրականության աղդեցությունը։ XIII դարի սկզբի՝ «Հաղբատի ավետարանի» պատկերազարդման ժամանակաշրջանի Հայաստանը վաղուց ի վեր թեակոխել էր զարգացած ֆեոդալիզմի փուլը։ Ժողովրդի կուլտուր-պատմական կյանքի մակարդակը մեծապես պայմանավորում էր խոշոր ու վաճառաշահ քաղաքը։ Իսկ դա Արևելքը և Արևմուտքը միացնող խաչմերուկ էր՝ ճարտարապետական գեղադարձ կառույցներով ու մենատներով, լեփլեցուն իր փողոց-

⁹ Տե՛ս «Հայկական մանրանկարչություն» ալբոմը, Երևան, 1967, էջ 204։

¹⁰ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Դ, Երևան, 1970, էջ 56։

¹¹ Նույն տեղում, էջ 57։

¹² Նույն տեղում, էջ 59։

¹³ Մանրամասն տե՛ս Լ. Օրբելի, Избранные труды, т. I, М., 1968, էջ 81—197, Sirarpie Der Nersessian, Aghtamar, Cambridge, Massachusetts, 1965, էջ 70—83։

ներով ու քարվանսարաններով, արհեստանոցներով ու տաղավարներով, իր խալտաբեղետ շուկայի օրավուր չղաղարող եռուղեռով, հեռու և մոտիկ աշխարհներին բերվող ապրանքների անվերջ ելումուտով, իր խնջույքներով ու գուսաններով, ժողովրդական տոնախմբություններով ու հրապարակային խաղերով, տիպած-տարադի ու կերամիկական իրերի իր անսպառ հարստությամբ, աշխատանքի ու զբաղմունքի բաղմաշերտ տրոհումով: Եվ Մարգարեի պատկերազարդումը դրա հատկանշական որոշ գծերի գեղարվեստական արտացոլումն է՝ ազդագրական-հնագիտական իր անպահանջելի արժեքով հանդերձ:

Իհարկե, «Հաղբատի ավետարանի» խորանները հիմքում ունեն ավանդական-տիպային կազմություն: Սակայն դրանց լուսանցքներում պատկերված մարդիկ ըստ էության տարբեր են աշխարհիկ մեկնությամբ: Նման պարագայում խորանի հյուսվածքը միջնորդաբար դառնում է, կարծես, կենցաղային միջավայր մարդկանց ու գործողությունների համար: Դիտենք դրանցից մի երկուսը:

Ձեռագրի 8բ խորանը պարզ, եռասյուն ու երկու գերաններով կառուցվածք է (նկ. 1): Զարդանախշի սխեման իրացված է փակ շրջանագծերի, աղեղների, կիսաշրջանների և ուղիղների սիմետրիկ ու կանոնավոր համադրումով: Համեմատաբար խոշոր մոտիվների այս ցանցը ներքուստ համալրված է զարդանախշային փոքր տարրերով: Չնչին տեղ է գրավում բուսականը՝ ընդամենը մի բանի արմավենիկներ ու նշատե՛րևներ: Ամբողջը վերցված է երկտարածական հարթությամբ և ստեղծում է հստակ ու դյուրընթեռնելի մի պատկեր: Կոլորիտային հենքում գերակշռում է տարբեր հնչեղության կապույտների, կանաչների և սրանց սպիտակին տվող փոփոխականների տպավորությունը: Օխրաները, բաց կարմիրներն ու մուգ մանուշակագույնները մեծ մասամբ գունագծեր են, որ հիմնականում երևակում են երկրաչափական ձևամակերեսների կազմվածքը: Եվ այս ամենի դումարը տալիս է հայկական գորգի ասոցիացիան՝ իր դեկորատիվ ամբողջականության մեջ արդեն գեղեցիկ, իսկ ֆունկցիոնալ-կանոնական արժեքով՝ ինքնաբավ: Բայց նկարչի հղացումը սրանով չի սահմանափակվել: Ավելին՝ սա եղել է, կարծես, նրա ստեղծագործական ծրագրի «երկրորդական» կողմը: Մարգարեն խորանը դիտել է որպես դեկորատիվ միջավայր՝ էջի արտաքին լուսանցքում, գերանների ծայրերին կանգնած երկու մարդկային ֆիգուրների համար: Խոշոր չափերով, տաք երանգներով ու հստակ սիլուետներով՝ նրանք անմիջապես գրավում են դիտողին և դառնում ուշադրության կենտրոն: Անկախ այն բանից, թե ավանդական ինչ կերպարներ են նրանք՝ երկուսն էլ կյանքից վերցված տիպեր են, հագուստ-կապույտով, գիրք ու տիպածով քաղաքացի: Վերինը ասես մատուլակ է, ձեռքին գինու սափորն ու սրբիչը, զուգված-ղարդարված, ձիգ ու հավաք, իր ծառայության կարևորությունը դիտակցող մարդու լրջությունը դեմքին և շարժուձևում: Վարինը նույնպես աշխարհիկ մարդ է: Գլխարկը, սանրվածքը, շքեղոթեն զարդանախշված պարեգոտն ու երկարաճիտ կոշիկները առանձին փայլ ու գեղեցկություն են հաղորդում նրան: Չախ ձևերում դարձյալ թաշկինակ է, աջով բռնել է կեռիկով ձեռնափայտ, որի ծայրից կախված է մի հսկայական ձուկ: Հարուստ մի տան սպասավոր-ծառայող է ասես (ֆիգուրը համալրված է՝ «Շերանիկ, բանի գաս՝ ձուկն բեր» մակագրությամբ) կամ, գուցե, բարձրաստիճան անձնավորություն, որ աղատ ժամերին սիրում է նաև ձկնորսությամբ

պարապել: Սույն խորանին կից խորանում նույնպես գրավիչ ու հետաքրքրական են դրսի լուսանցքի ֆիգուրները, այս անգամ՝ կրոնավորներ: Վերևի վեղարավորը հագել է կապույտ կապա, վրան ձգել փիլոնը: Աջով բռնել է հովվական դավադանը, ձախ ձեռքով՝ ավետարանը (ֆիգուրը համալրված է «Հայր Եղբայրիկ՝ առաջնորդ...» մակագրությամբ): Ներքին գերանի վրայի կրոնավորը հագած է կինեմոնադույն կապա, կապույտ փիլոն: Մի ձեռքով բռնել է խաչը, մյուսով՝ դարձյալ ավետարան: Իրենց հասարակական դիրքին ու դերին համեմատ՝ նրանք լուրջ են ու ղուսպ, կապ չունեն խորանների կանոնական բովանդակության հետ և ակնհայտորեն կյանքից են վերցված:

Մի այլ խորանի վերին մասում պատկերված են ձուկը կտուցներին երկու արագիլ, իսկ անմիջապես ղարդանախշի հյուսվածքում՝ լորեր: Լուսանցքի վերևի գերանի վրա ներկայացված է թռչունով նռնենի, որի տակ փռված ծոպավոր գորգին նստած է գուսանական տարադով մի երիտասարդ ու սաղ է նվագում (եթե անգամ այստեղ նկատի է առնված Դավիթ Մարգարեն, միևնույն է նա իր տիպաժով ու հագուստ-կապուստով ներկայացնում է նկարչին ժամանակակից գուսանի կերպարը):

Այս խորանի ղարդանախշերը նույնպես գորգի ասոցիացիա են տալիս և կոլորիտային լուծումով դարձյալ դեկորատիվ են: Սրանցում ևս ձևերը պարզ են, անմիջականորեն ընկալելի և զգալիորեն կրում են ժողովրդական ձաշակի կնիքը:

«Ընծայաբերություն» պատկերը ևս կենցաղային բնութագիր ունի: Կենտրոնում, ամբողջ հասակով, ներկայացված է Հիսուսը: Նրա աջ կողմում կանգնած է ձեռագրի պատվիրատու Սահակը՝ փրկչին մատուցվելիք ոսկեղօծ ավետարանը ձեռքին: Ձախ կողմում պատկերված է նրա եղբայր Առաքելը՝ խընդրարկուի դիրքով, ձեռքերը վեր պարզած: Դիմանկարման այս միտումով ևս Մարգարեն արձագանքում է Հայաստանում շատ վաղուց տարածված աշխարհիկ թեմաներին, կտիտորական քանդակներին, ինչպես նաև մանրանկարչների ինքնադիմանկարներին, պատվիրատուների դիմանկարներին: Նրա «Ընծայաբերությունը», այսինքն՝ սովորական մահկանացուների և Քրիստոսի հարաբերումն այստեղ խորհրդավոր-միստիկական չէ:

Մարգարեի կերպավորած «Մուտք Նրուսաղեմը» (նկ. 2) նույնպես «ամենևին չի նմանում ավանդական պատկերումներին», — գրում է Գարեգին Հովսեփյանը, — այլ ամբողջապես նկարչի մի նոր հղացումն է՝ անկախ ձևակերպություն: Այս մանրանկարը մեզ համար արժեք ունի այլևայլ կողմերով՝ ժողովրդական կենցաղի, տարազի և ճարտարապետության. Հիսուսի ընդունելության՝ նկարիչը տվել է տեղական-կենցաղային բնույթ՝ նմանեցնելով մի բարձրաստիճան անձի կամ թագավորի ընդունելության, ժողովրդի այլևայլ դասերի և սեռերի ներկայացուցիչները հանելով պատշգամբներն ու կտուրները, ծառերի վրա». նա մարդկանց «ղգեստավորել է համասլատասխան իրական կյանքին՝ առատ նյութ տալով հայ ժամանակակից տարադի պատմության»¹⁴: Եկեղեցին բացասում-դատապարտում է երկրային կյանքի վայելքը՝ հանուն ղուտ հոգևոր-կրոնական ապրումի մաքրության, արարչի ու Քրիստոսի հանդեպ ներշնչում է կույր պաշտամունք, ինչպես նաև վախի ղգացողություն:

14 Գ. Հովսեփյանց, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., պրակ Ա, էջ 53:

Մարգարեն, սակայն, Հիսուսի նկատմամբ այլ վերաբերմունք է սերմանում և երջանկության ու մարդու գնահատման այլ շափանիշ է ընտրում: Նա կյանքը արժեքավորում է ամբողջովին՝ իր առօրյա եռուդեռով, նյութական ու հոգևոր բարիքներով: Նկարիչը փորձում է մարդկայնացնել աստծուն: Ոչ մի գերմարդկային-վերերկրային բնութագիր չունի Մարգարեի Քրիստոսը, չնայած պատկերագրական սխեմայով ներկայացնում է ավանդական Հիսուսին: Նա մարդ է իր նմանների միջավայրում: Վախ կամ միստիկական երկրպագություն ներշնչող արտահայտություն չկա դեմքին, հայացքում: Քաղաքացի է, ասես, որ գալիս է իր քաղաքացի բարեկամին տեսության և արժանանում սրտաբաց ընդունելության:

Ինչպես տեսնում ենք, Մարգարեի ընդգրկած նյութը դուրս չէ իրականի սահմաններից: «Հաղբատի ավետարանի» նկարադարձման մեջ չենք գտնում սուրբ տեքստի հրաշապատումը, զարմանալին ու խորհրդավորը: Ծաղկողը ընդգծել է երկրայինը, ամենօրյա-հնարավորը և սիրով «պատմել» դրանց մասին: Պատմել է թե՛ «Մուտք Երուսաղեմ», «Ընծայաբեություն» սյուժետային պատկերներով, թե՛ խորանների լուսանցքներում տեղադրած ֆիգուրներով: Իրականությունից Մարգարեի վերցրած ու կերպավորած այդ տիպաժները ուղղակիորեն հիշեցնում են Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու պատկերաքանդակները: Ինչպես իր մեծ նախորդները (Մանվելն ու իր արվեստակիցները), Մարգարեն արտակարգ սուր դիտողականությամբ ընկալել ու շեշտել է կենցաղային միջավայրի, պերսոնաժների հագուստի, կեցվածքի, շարժման, ժեստի, դիմախաղի բնորոշ կողմերը: Եվ այդ ամենով Մարգարեն ստեղծել է տարողունակ վիճակներ, որոնք ակտիվացնում են դիտողի երևակայությունը, հուշում գործողության հաջորդական պահերի մի ամբողջ շղթա, ենթատեքստային սյուժետային պատումներ: Ու բոլոր կերպարներում, ակնհայտ թե ենթատեքստային, բոլոր իրադրություններում էլ նկարիչը հայեցակետ է ունեցել քաղաքային աշխարհիկ կյանքի առօրյան: Եվ այս առօրյայի մեջ նա տեսել ու վերարտացող է մարդկային անանց ջերմություն: Իր հերոսների առտնին գործողությունների և զբաղմունքի, նրանց սովորական թե հանդիսավոր փոխհարաբերությունների մեջ գրել է սեր ու վստահություն: Մի առանձին հոգածությամբ նկարիչը ներքին հուզումնալից կասկ է ստեղծել մարդկանց ու շրջապատի միջև: Եվ այս ամենը կենսական աշխույժ միջոցով է հուղորդել Մարգարեի պատկերներին:

Հատկանշական է, որ «Հաղբատի ավետարանում» չենք գտնում Քրիստոսի կենսագրության տաղնապալից ու ողբերգական դրվագներից ոչ մեկը (ասենք՝ «Խորհրդավոր ընթրիքը», «Խաչելությունը», «Թաղումը» և այլն): Թերևս այդ սյուժեները Մարգարեն չի նկարել միտումով: Դժվար է ասել: Բայց որ ողբերգականը անհարիր էր նրա խառնվածքին ու ստեղծագործական «ծրագրին», ապացուցում են «Հաղբատի ավետարանի» բոլոր պատկերները: Եվ մի բան էլ փաստ է: «Մուտք Երուսաղեմ» սյուժեն, օրինակ, նա մեկնել է այնպես, որ դիտողը չմտահոգվի, թե քաղաք մտնելուց հետո պիտի սկսվեն Հիսուսի տառապանքները: Մտահոգության կամ շարագետ սպասումի ոչ մի ակնարկ. արվեստագետը ընկալողին ներշնչում է, որ զվարթ ու հանդիսավոր «մուտքին» անմիջապես հետևելու և հարատևելու են սերը, բարիքն ու խաղաղությունը: Մասենական արվեստում քիչ չեն «Մուտք Երուսաղեմ» սյուժեի այն

պատկերումները, որոնք տազնապալից են և, ըստ էության, նախանշում են հետագա դեպքերի ողբերգական ընթացքը: Դրանք տրամալից են թե՛ պերսոնաժների շարժումներով և դեմքի արտահայտությամբ, թե՛ մարդկանց կոմպոզիցիոն խմբավորումով, թե՛ նկարի գունադրական լուծումով: Այս դեպքում Քրիստոսի ընդունելության պատկերը թողնում է շարագուշակ պահի տպավորություն՝ մի տեսակ խորհրդավոր, միստիկական ու գալիք վտանգի նախազգացումով հղի: Փոխարենը «Հաղթատի ավետարանում» տեսնում ենք ուրախ ու անհոգ, բարեկեցիկ ու հյուրասեր մարդկանց հանդիսավոր ու հուզումնալից տոնախմբություն: Հյուրընկալության զվարթ տրամադրությունը առավել ջերմ ու հրճվալից է դարձնում պատկերի՝ ճիշտ է ոչ այնքան վառ, սակայն ծիծաղկուն կանաչների ու կարմիրների, կապույտների ու նարնջիների, մանուշակավունների ու դեղինների փոխհարաբերումը: Թե՛ և ու աշխույժ փոխանցումներով դրանք բերկրալից միջավայր են ստեղծում պատկերում՝ նպաստելով տոնական գործողության համոզիչ կերպավորմանը: Իրենց հերթին, նկարի կոմպոզիցիոն պարզ սխեման և ձևերի երկտարածական հստակությունը առավել անմիջական ու դյուրահաղորդ են դարձնում գունային զվարթ մթնոլորտը: Բայց դա բոլորը չէ: Գիտենք, որ քրիստոնեական «Մուտք Երուսաղեմը» կրում է զարնան ու զարթոնքի հեթանոսական խնդումնալից տոնի ծիսական հետքերը: Եվ Մարգարեն գիտակցաբար շեշտել է այդ¹⁵, իր պատկերում համապատասխան տրամադրություն ստեղծելու և ժողովրդական կենցաղի վաղեմի ավանդությունը պահպանելու նպատակով:

Հոգեբանական նույն հատկանիշներն ունեն «Հաղթատի ավետարանի» մյուս բոլոր նկարները: Անշուշտ, պատկերազարդման այս լավատեսությունն ու հոգեկան բարձր տրամադրությունը Մարգարե վարպետի սուբյեկտիվ խառնըվածքի արտահայտությունն էր: Ինչպես երևում է՝ ի բնուստ նա եղել է կենսասեր ու պայծառատես: Այդուամենայնիվ, չափազանց դժվար է ասել, թե 1211 թվականից 15—20 տարի առաջ (այսինքն՝ սելջուկյան տիրապետության մոայլ ու վճատեցնող ժամանակներում) կամ մոնղոլական ավերածությունների դժոխային պայմաններում նկարազարդվելու պարագայում հոգեբանական ինչպիսի բնութագիր կունենային «Հաղթատի ավետարանի» սյուժեներն ու մոտիվները: Ամեն դեպքում, ստեղծագործող անհատի բնավորության ու խառնըվածքի կոնկրետ դրսևորումը մեծապես պայմանավորվում է հայրենիքի ճակատագրով: Իսկ տվյալ դեպքում հայոց աշխարհի վիճակը շատ հուսատու էր: 1203—1210 թթ. հայ ժողովուրդը թոթափում էր սելջուկյան լուծը, իսկ Մարգարեն երջանիկ ականատես էր «Հաղթատի ավետարանը» նա պատկերազարդում էր 1211-ին, այսինքն, ինչպես հպարտությամբ նշում է ձեռագրի պատվիրատու Սահակը՝ «Ի թագաւորութեանն Հայոց արեւմտայինն կողման կեննի քրիստոսասէր թագաւորի և ի սպարապետութեանն Զաքարիայ Շահնշահի, յորոց յաւուրս ժամանակաց յղովս կատարեաց Աստուած յաղթութիւն ի բազում տեղիս»:

¹⁵ Այս իրողությունը առաջինը նկատել և նյութի մանրամասն վերլուծությամբ ցույց է տվել Տ. Իզմայլովան (տե՛ս Т. Измайлова, Образ богини в армянских миниатюрах. «Византийский временник», т. XXVII, М., 1967).

ИСКУССТВО ХУДОЖНИКА МАРКАРЭ

В. А. МАТЕВОСЯН

(Резюме)

В статье делается попытка вскрыть особенность стиля Маркарэ— армянского миниатюриста начала XIII в. Выявляются идеологические и эстетические основы его искусства. Целью статьи является также определение отношений, в которых находятся фантазия и реальность, сакральное и мирское в творчестве художника. В характере интерпретации мотивов «Ахпатского евангелия» обнаруживается своеобразно-городской тип образного мышления.