

ՀԱՂՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆ

ԳԱՅԱՆԵ ԲԱԲԱՅԱՆ

1332 թ. ՍՈՒՐԽԱԹԻ ՔԱՌԱՎԵՏԱՐԱՆԻ
ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ղրիմը հայկական նշանավոր գաղթավայրերից մեկն է եւ ուշագրավ է ոչ միայն այնտեղ ապրող հայերի քանակով, այլեւ այն դերով, որն ունեցել են Ղրիմի հայերը Կաֆայի, Սուդակի, Սուրխաթի (Էսկի Ղրիմ), Ղարասուբագարի եւ այլ քաղաքների մշակութային կյանքում: Այդ քաղաքներում մինչ օրս պահպանվել են հայկական ճարտարապետական շինություններ (եկեղեցիներ, պարիսպներ, շատրվաններ): Հայրենիքից հեռու գտնվող հայերի համար մշակութային օջախներ էին դառնում վանքերն ու դրանց կից դպրոցն ու գրատունը, որոնց միջոցով նրանք կարողանում էին պահպանել կապը սեփական մշակույթի, լեզվի եւ կրոնի հետ: Վանքերին կից գտնվող այս գրատներում էլ նկարագարվել են բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնցից մոտ 300-ն այժմ պահվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ձեռագիր հավաքածուում:

Ժողովուրդների խառնարան դարձած Տավրիկայում ԺԱ. դարում եւ հատկապես ԺԲ. դարում սկզբնավորվում են հայկական գաղթօջախները, որոնք կրկնապատկվում են ԺԴ. դարից հետո: Այդպիսով՝ գրեթե յոթ դարերի ընթացքում հայ բնակչության քանակը եւ հասարակական ներգրավվածությունը Ղրիմի կյանքին պատկառելի է դառնում: Հայերի մուտքը Ղրիմ իրականացվել է արտագաղթի մի քանի ալիքներով կամ հոսանքներով, որոնք պայմանավորված էին Է.-ԺԱ. դարերի քաղաքական իրավիճակներով՝ զավթողական արշավանքներ, բյուզանդական կայսրության ներսում իրականացվող հաճախակի զանգվածային տեղահանություններ:

1204 թ. խաչակիրների կողմից Կոնստանդնուպոլսի գրավումից հետո Բյուզանդիան կորցրեց իր ազդեցությունը Ղրիմում: ԺԳ. դարի կեսերին վենետիկցիները, իսկ ապա ճենովացիները Ղրիմում հաստատեցին իրենց առետրական գաղութները¹: Այս շրջանում խոշոր առետրական գաղութներ էին

1 Տե՛ս E. Laiou-Thomadakis Angeliki "The Byzantine Economy in the Mediterranean Trade System: Thirteenth and Fifteenth Centuries", Dumbarton Oaks Papers 34-35 (1980-1981), էջ 177-122:

Կաֆան, Սուդակը, Չեմբալուն: ԺԳ. եւ ԺԴ. դարերում այստեղ մեծ քանակով հայ ու հրեա առետրականներ են հաստատվում: ԺԳ. դարի կեսերից Ղրիմը, բացառությամբ իտալական գաղութների, որոնք երկար ժամանակ ինքնիշխան էին, ընկնում է մոնղոլ-թաթարների գերիշխանության տակ: Հայերը Ղրիմում մեծ ներգրավվածություն ունեին առետրում եւ ԺԳ. դարի կեսերից մինչեւ ԺԴ. դարի վերջին քառորդը Ղրիմի առետրուրը հիմնականում գտնվում էր ճենովացիների ձեռքում: Վերջիններս էլ մեծ տեղ ու կարեւորություն էին տալիս հայերին՝ որպես Կաֆայի հիմնական բնակիչների, ովքեր տիրապետում էին տարբեր լեզուների եւ թաթարների հետ առետրական շփումների մեծ փորձ ունեցող առետրականներ էին²:

Հայրենիքից հեռու գտնվող հայ վարպետները, ներշնչվելով շրջապատող կոսմոպոլիտական գեղարվեստական մթնոլորտից³, ստեղծեցին ինքնատիպ, ուրույն ոճ, որը հիմնված էր հայ արվեստի ավանդույթների եւ հայ վարպետների մեծ գեղարվեստական փորձի վրա:

Սույն հոդվածում ներկայացնում ենք այդ արվեստի հետաքրքիր նմուշներից մեկի՝ 1332 թ. Սուրխաթում ընդօրինակված եւ Մատենադարանում պահվող թիվ 7664 քառալեռարանի մանրանկարների համառոտ վերլուծությունը: Այն Հայաստան է բերվել Նոր Նախիջևանից⁴ եւ ամփոփված է եղել «Կուլտուր-պատմական թանգարանի հավաքածուում» կամ, այսպես կոչված, «Գրական թանգարանի հավաքածուում» կամ էլ պարզապես «Երեսանի հավաքածուում»: Վերջինս ստեղծվել էր 1922 թ.՝ Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո: 1935 թ. այս հավաքածուի հիմքի վրա ստեղծվում են երեք ինքնուրույն թանգարաններ, որոնցից մեկը կերպարվեստի թանգարանն էր: Եւ հենց այս թանգարանի հավաքածուն էլ, որն արդեն ընդգրկում էր շուրջ 1347 ձեռագիր, 1938 թ. ՀՍԽՀ Լուսժողկոմատի որոշմամբ հանձնվում է Մատենադարանին⁵:

Սուրխաթում ընդօրինակված այս քառալեռարանի հիշատակարանի համաձայն, ձեռագիրը ընդօրինակվել է 1332 թ., իսկ գրիչը՝ գծողը, Գրիգոր Սուրխասանցն է⁶: Հիշատակարանում՝ որպես ձեռագրի ընդօրինակման վայր,

2 Վ. Միքայելյան, Ղրիմահայոց պատմություն, Երևան, 1989, էջ 48:

3 Ղրիմում ապրում եւ ստեղծագործում էին մեծ թվով հայեր, հույներ, հրեաներ, ճենովացի եւ վենետիկցի իտալացիներ, մոնղոլ-թաթարներ, ինչպես նաեւ բուլղարներ, վալախներ, ռուսներ, վրացիներ, չեքոսլոններ:

4 Այս ձեռագիրը Ղրիմում ընդօրինակված այլ ձեռագրերի հետ միասին հայերի՝ Ղրիմից արտագաղթելուց հետո, երբ հիմնվում է Նոր Նախիջևան քաղաքը (1778 թ.), Հովսեփ արքեպիսկոպոս Արղությանի ջանքերով տեղափոխվել է Նոր Նախիջևան եւ գետնովել այնտեղի հայկական եկեղեցում. տե՛ս «Ղրիմի հայկական գաղութի պատմությունը», Երևան, 1964, էջ 296:

5 «Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի», Երևան, հատոր Ա., 1965, էջ 147-154:

6 «Ընդ նուսին եւ զանաբժան եւ զբազմամեղ գծողս՝ Գրիգոր, եւ զծնադոսն իմ, եւ «գեղարարս յիշեսցիք ի տե՛ր...» տե՛ս Է. Խաչիկյան, ԺԴ. դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, «Նյութեր հայ ժողովրդի պատմության», գիրք երկրորդ, Երևան, 1950, էջ 253:

նշվում է Սուրխաթ քաղաքը եւ, որ այն գրվել է սուրբ Աստվածածնի հովանու ներքո⁷, ինչը մեզ թույլ է տալիս ենթադրել, որ գուցե ձեռագիրը գրվել է Սուրխաթ գտնվող Չարխափան Ս. Աստվածածին եկեղեցում⁸: Այս հարցի շուրջ վերջնական եզրահանգման դեռեւս չենք կարող գալ, եւ սա մեր հետագա ուսումնասիրության նպատակներից մեկն է: Մատենադարանում պահվում է հիշատակարաններում գրիչ Գրիգոր Սուքիասանցի անունը հիշատակող վեց հայկական ձեռագիր (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 591, 3046, 7048, 7664, 7605, 10337): Այս ձեռագրերը գրվել են Սուրխաթում 1332-1356 թթ. միջեւ ընկած ժամանակահատվածում: Թեեւ ձեռագրերի հիշատակարաններում Գրիգորը հիշատակվում է որպես գրիչ, սակայն մի շարք ուսումնասիրողներ հակված են վերջինիս վերագրելու նաեւ ձեռագրի նկարազարդումները: Այդ կարծիքին է նաեւ Լ. Դուրնովը⁹, որ ուսումնասիրելով վերոնշված ձեռագրերից թիվ 7664 ձեռագիրը, բարձր է գնահատել այն զարդարող մանրանկարների գեղարվեստական արժանիքները եւ դրանց ստեղծումը վերագրել Գրիգոր Սուքիասանցին: Սակայն կա նաեւ այլ տեսակետ, որի համաձայն ձեռագրի նկարազարդմանը մասնակցել են առնվազն երկու մանրանկարիչ: Այս տեսակետին է հակված ձեռագիրն ուսումնասիրած Ի. Ռապտին¹⁰, ով սակայն չի ժխտում, որ այդ վարպետներից մեկը կարող էր լինել Գրիգոր Սուքիասանցը: Այս խնդրին առավել հանգամանորեն կանդրադառնանք ստորեւ:

Յալոք, Գրիգոր Սուքիասանցի անունը հիշատակող վեց ձեռագրերից միայն 1332 թ. քառավետարանն է թույլ տալիս որոշակի պատկերացում կազմել նրա ծավալած գործունեության մասին, քանի որ մնացածները, պահպանվածության իմաստով, գտնվում են վատթար վիճակում:

Հիշատակված բոլոր վեց ձեռագրերը, որոնցից չորսն են նկարազարդված, կատարված են վատորակ թղթի վրա, որի պատճառով թուղթը բամբակացել է եւ ներկերը թափվել են: Վատորակ թղթի օգտագործումը առհասարակ բնորոշ է Արիմի հայ մանրանկարչությանը: Նկարչի օգտագործած ներկերը նույնպես խնդիր են առաջացնում. թիվ 7664 քառավետարանի մանրանկարները որոշ մասերում մգացել են եւ խամրել, իսկ որոշ դեպքերում գունաշերտի ողջ կտորներ են թափվել: Մատենադարանի մանրան-

7 «Ի Հայ թուականիս ՉԶԱ., յաշխարհս Արիմ, ի քաղաքս Սուրխաթ, ընդ հովանեաւ սուրբ Աստուածածին...», տե՛ս անդ:

8 Ինչպես նշում է Հ. Տեր-Աբրահամյանը, «Պատմություն Խրիմու հանդերձ աշխարհագրական եւ ուսումնական տեղեկութեամբ, զնախնի եւ զայժմու բնակչաց տարիոյ» գրքում, Սուրխաթի ելքի ճանապարհին է տեղակայված Չարխափան Ս. Աստվածածին եկեղեցին, որի անունով է կոչվում նաեւ մոտակայքում գտնվող կամուրջը: Տե՛ս Հ. Տեր-Աբրահամյան, Պատմություն Խրիմու հանդերձ աշխարհագրական եւ ուսումնական տեղեկութեամբ, զնախնի եւ զայժմու բնակչաց տարիոյ, Թեոդոսիա, 1865, էջ 159:

9 Տե՛ս Լ. Dournovo, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, album:

10 Տե՛ս Լ. Rapti, L'Enluminure Arménienne en Crimée Génoise (XIV e-XV s.), Origines et développement d'un centre provincial de production livresque, 1999, dissertation (3vol.), 1 vol. էջ 309-310:

կարների վերականգնողներին հաջողվել է, սակայն, մասնակիորեն կանգնեցնել ձեռագրի գունաթափման այս գործընթացը: Լ. Դուրնովոն այս երեսույթը բացատրում էր նրանով, որ նկարիչը տեմպերա է օգտագործել¹¹:

Այս ձեռագրի թղթի չափերն են 21×16 սմ: Քառավետարանը բաղկացած է 429 թերթից, որից 100-ը նկարազարդված են: Ավետարանական տեքստը ձեռագրում ներկայացված է երկայուն երկաթագրով: Ձեռագրի մանրանկարները չունեն գունաներկված պայմանական հետնախորք, միայն որոշ տեսարաններում կարելի է հանդիպել կահ-կարասիի առանձին տարրեր: Մանրանկարներն ազատ կերպով տեղադրված են տեքստի մեջ, երբեմն էլ զբաղեցնում են էջի մեծ մասը՝ նկարազարդման համար օգտագործելով ավետարանական տեքստի երեք կամ չորս տողերից վերել կամ ներքեւ ընկած տարածությունը: Ձեռագիր մատյանում ներկայացված են ինչպես տերունական շարքի տեսարաններ, այնպես էլ առանձին առակներ եւ հրաշագործություններ: Թեմաներից մի քանիսը քիչ են հանդիպում նախորդ շրջանի հայկական հուշարձաններում: Այդպիսիք են «Քրիստոսի գալստի մասին Հովհաննես Մկրտչի մարգարեությունը ժողովրդին», «Հովհաննես Մկրտչի գլխահատումը եւ նրա գլխի մատուցումը Հերովդեսին», «Աբրահամի գոգը եւ Տիրամայրը», «Տասներկուամյա Քրիստոս տաճարում», «Քրիստոսի դասավանդումը սինագոգում», «Հովհաննես Մկրտչի ծնունդը», «Աշակերտների մկրտությունը», «Վաճառականների վտարումը տաճարից», «Քրիստոսի ծանակումը»:

Մանրանկարներում ներկայացված կերպարները բաշխված են էջի ողջ տարածքով, որն առանց շրջանակման է, ինչը թույլ է տվել մանրանկարչին ազատորեն օգտագործել էջի մեծ մասը, երբեմն էլ՝ ողջ մակերեսը: Հակառակ ժԳ. դարում տարածում գտած ճաշակին, որն արտահայտվում էր խիտ հորինվածքներով, հագեցած կերպարներով եւ երկրորդական դրվագներով՝ Սուրխաթի քառավետարանի մանրանկարիչը հակված է առավել կրճատված տարբերակների: Նա վերացնում կամ նվազեցնում է հրաշագործությունների վկաների քանակը, խուսափում է իրար հաջորդող ավետարանական պատմությունների խմբավորված պատկերումից, որպեսզի ուշադրությունը կենտրոնանա տվյալ տեսարանում ներկայացված բուն գործողության վրա, որը երբեմն շարունակում է հաջորդ էջին: Մեկ էջին պատմության երկու դրվագների համադրման միակ բացառությունը Մարկոսի Ավետարանում ներկայացված «Պետրոսի ուրացումն» է. տեսարանը ներառում է սպասուհու հետ գրույցը եւ միաժամանակ առաքյալի զղջման պահը (200ա): Կերպարները գրեթե բոլոր հորինվածքներում տեղադրված են հիմնականում կանաչ, որոշ տեսարաններում՝ կապույտ ժապավենաձեւ

11 St'u L. Dournovo, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, album/also, L. Dournovo, S.Der-Nersessian, Armenian Miniatures, New York, 1961, էջ 152-155:



Նկ.1 Տառ կոյսերի առակը, թիվ 7664 ձև., 104բ



Նկ.2 Տիրամայրը և Աբրահամի զոդը, թիվ 7664 ձև., 297-298



Նկ.3 Հարսանիքը Կանայում, թիվ 7664 ձեռ., 348բ-349ա



Նկ.4 Հարսանիքը Կանայում, Ivion cod.5, 363b



տալնմաւասել ինչպէս իննե
 ողջնարգայդ ղեդամբ և
 հրեկոյ և ծեծե լծքանե ին



ՆԿ.6 Զրիստոսի ծննդյունը և խաչի բաղձնականը,
XIII դ. Բաղապետարան, FGA 32.18. Der Nersessian S.,
Armenian Manuscripts in the Free Gallery of Art, Plate 48, fig



Նկ.7 Քրիստոսի ծանակումը, որմամանկար, Ստարո Նագորիչանո, Մբ. գտրոգ եկեղեցի, XIV դար



Նկ.8 Քրիստոսի խաչի բարձրանալը, թիվ 7664 ձեռ., 121ա

գոտու վրա կանգնած, որը խորհրդանշում է գեոմիդը՝ հողը: Այս ժապավենածե գոտին հանդիպում է ինչպես Կախրիե-Ջամի եկեղեցու, այնպես էլ մակեդոնյան շրջանի որմնանկարներում¹²: Նկարչի աշխատանքում բավականին ազատ է՝ լայն, համարձակ վրձնահարվածներ, որոնցով նա ասես ծեփակերտում է կենդանի եւ ամենատարբեր դիրքերով ներկայացված ֆիգուրները: Վերջիններիս ազատ մեկնաբանումը եւ դասավորումը, ծավալայնության մեկնաբանման ձգտումը անսովոր երեւոյթներ են այս շրջանի Հայաստանի մանրանկարչական արվեստի համար:

Ա. Սվիրինը¹³, Վ. Լազարելը¹⁴ եւ Լ. Դուրնովոն¹⁵, ովքեր անդրադարձել են այս Ավետարանի մանրանկարներին, այն կապում են պալեոլոգյան վերածննդի¹⁶ հուշարձանների հետ՝ նկատի ունենալով այս ձեռագրի այնպիսի առանձնահատկությունները, ինչպիսիք են վառ արտահայտված գեղանկարչական ոճը, ծավալային մեկնաբանման միտումը, համարձակ տեխնիկան, լայն, ամուր վրձնահարվածներով փայլքերի հանձնումը թղթին, դեմքերի փափուկ մշակումն ու մոդելավորումը¹⁷: Պալեոլոգյան ոճի ձեւավորման եւ զարգացման, դրա փուլերի վերաբերյալ կան տարբեր մոտեցումներ, սակայն, չխորանալով այս հարցի նրբությունների մեջ՝ նշենք, որ Սուրիսաթի քառավետարանը, ինչպես նշում են ձեռագիրն ուսումնասիրած մասնագետները, առնչվում է պալեոլոգյան ոճի մոնումենտալ եւ գեղանկարչական հոսքերի հետ: Մեկնաբանման ինքնատիպությունը, մանրանկարների պատկերագրական առանձնահատկությունները ու դրանց ոճը վկայում են այն մասին, որ այս ձեռագրի մանրանկարչի համար նախատիպ է ծառայել, հավանաբար, ինչ-որ հունական ձեռագիր¹⁸: Թեեւ չի բացառվում կիլիկյան ձեռագրերի պատկերագրական առանձին մոտիվների կիրառումը: Միեւնույն ժամանակ ուշագրավ է, որ մանրանկարների բաց խուսափած երանգների համադրությունների վրա կառուցված գունաշարը, ի տարբերություն հայ մանրանկարչությանը բնորոշ գունագեղությանը, աղերսվում է ժամանակի որմնանկարչական արվեստի հետ: Սուրիսաթի քառավետարանի վրա ԺԴ դարի առաջին քառորդով թվագրվող մոնումենտալ գեղանկարչության հուշարձանների¹⁹ ունեցած ներգործության մասին են վկայում որմնանկար-

12 Տե՛ս **O. Demus**, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, The Kariye Djami, edited by Paul Underwood, vol. 4, էջ 120:

13 Տե՛ս **А. Свирин**, Миниатюра древней Армении, М.-Л., 1939, էջ 99-100:

14 Տե՛ս **В. Лазарев**, История византийской живописи, том 1-ый, М., 1986, էջ 184:

15 Տե՛ս **L. Dournovo**, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, album:

16 Պալեոլոգյան վերածնունդը (1261-1453) բյուզանդական արվեստի շրջաններից մեկն է, որը համապատասխանում է Պալեոլոգների դինսատիայի կառավարման տարիներին:

17 Տե՛ս **Э. Корхмазян**, Армянская миниатюра Крыма (XIV-XVII в.в.), Ереван, 1978, էջ 52-53:

18 Անդ, էջ 52:

19 Ս. Կոննետի եկեղեցին՝ Օրբիդում, Ս. Նիկողայոսի եկեղեցին՝ Կուրտեա դը Արճեշում, Ս. Գեորգ եկեղեցին՝ Ստարո Նագորիչիկոյում, Ս. Նիկիտաս եկեղեցին՝ Չուչերում, Ս. Նիկողայոս Օրինոս եկեղեցին՝ Թեսալոնիկում, Վատուպեղի վանքի Թեոտոկոսի եկեղեցին:

չական պատկերագրական շարքի (ցիկլի) կիրառումը, դրանցում ներկայացված պատկերագրական սխեմաների օգտագործումը եւ տեսարանների ընտրության մեջ ծիսական գործառնության շեշտադրումը:

Անդրադարձ կատարելով թիվ 7664 ձեռագրի մանրանկարների պատկերագրական առանձնահատկություններին՝ կառանձնացնենք երկու մանրանկար, որոնց ուսումնասիրությունը ուշագրավ եզրահանգումների է բերում: «Տասը կույսերի առակը» (104 ք) (տե՛ս նկ.1) եւ «Տիրամայրը եւ Աբրահամի գոգը» (297-298) (տե՛ս նկ. 2) տեսարանները այս ձեռագրում հանդես են գալիս՝ որպես Քրիստոսի երկրորդ գալուստը՝ Ահեղ դատաստանը ակնարկող թեմաներ: Թերեւս, «Ահեղ դատաստանի» տեսարանի բացակայության պայմաններում «Տասը կույսերի առակի» վախճանաբանական գործառնության ավելի է ընդգծվում:

Վախճանաբանական գործառնությամբ ունեցող երկրորդ մանրանկարը ծավալվում է Ահեղ դատաստանի ակնարկման թեմայով՝ երկու իրար հաջորդող էջերին՝ հակադրելով Դրախտը եւ Դժոխքը: Ի. Ռապաիի կարծիքով՝ հորինվածքը Ֆրանսիայի ազգային գրադարանի թ. 74 ձեռագրի մանրանկարի նույնանուն թեմայի ընդարձակումն է եւ չունի զուգահեռներ հայկական ձեռագրերում²⁰: Ղազարոսի հոգին Աբրահամի գրկում ներկայացնող այդ մանրանկարը թեմատիկ իմաստով շաղկապված է «Ահեղ դատաստանի» տեսարանին: Ուղղերս արվեստի թանգարանում պահվող թ. 539 ձեռագրի²¹ մանրանկարներից մեկում ներկայացված են Դրախտի հակառակ կողմում միագույն նկարված, կուչ եկած եւ Աբրահամին ուսումնասիրող հայացքով զննող հարուստը, իսկ Աբրահամը երեխայի տեսքով աղքատի հոգին պահում է իր մոտ: Այս առակը բացառիկ յուրաձեռությամբ (մաներայով) տեղադրված է 1455 թ. Խիզանում նկարագրված ձեռագրի ծիսական շարքի սկզբում՝ որպես Ահեղ դատաստանին նվիրված տեսարանների նախերգանք: Սակայն այստեղ առավել ընդգծված է հատուցման եւ պատժի թեման²²: Մեր մանրանկարում Ահեղ դատաստանի հետ կապը ցույց է տրված այլ ձեռով՝ Տիրամոր ներկայությամբ, ինչը թեւեւ չի համապատասխանում ավետարանական պատմությանը, բայց հանդիպում է այս շրջանի մի քանի եկեղեցիներում (օրինակ՝ Գրաչանիցայի վանքի եկեղեցում նստած Տիրամոր կողքին երկու հրեշտակ են պատկերված), որտեղ Տիրամայրը ներկայացված է Դրախտի պատկերներում՝ Աբրահամի կողքին²³:

20 Տե՛ս I. Rapti, նշվ. աշխ., էջ 278:

21 Walters Art Gallery № 539, 1262 թ. Հոմկլայում Թորոս Ռոսլինի նկարագրող ձեռագիրը:

22 Walters Art Gallery № 543, 1455 թ. Խիզանում Խաչատուրի կողմից նկարագրված մանրանկարը (12b):

23 Տե՛ս I. Rapti, նշվ. աշխ., էջ 277-278:

Քառավետարանի ամենահետաքրքիր պատկերներից մեկը «Հարսանիք Կանայում» մանրանկարն է (348թ-349ա) (տե՛ս նկ. 3), որտեղ կիսաշրջանաձև սեղանի շուրջ նստած են շքեղ հագուստներով հանդերձավորված հարսն ու փեսան՝ ակնազարդ թագերով: Պատկերի աջ կողմում ներկայացված է Ծերունը, իսկ ձախ կողմում՝ Աստվածամայրը եւ թիկնած Քրիստոսը: Վերջինս, թեքվելով մեջքով դեպի խնջույքի մասնակիցները, գրուցում է Մարիամի հետ: Այս դրվագը շարունակվում է հաջորդ էջում՝ ջուրը գինու վերածելու հրաշագործությամբ:

Ինչպես մյուս մանրանկարներում, այստեղ եւս գեղանկարչական ոճն իր ազատ, համարձակ նկարելաեղանակով, մակերեսի գեղանկարչական ծեփակերտմամբ, ձեւի ծավալային եւ տարածական մեկնաբանմամբ վկայում է պալեոլոգյան շրջանի բյուզանդական հուշարձանների հետ ունեցած ընդհանրությունների մասին²⁴:

Շնորհիվ Ճենովայի եւ Վենետիկի առետրականների հետ հայերի, հատկապես առետրականների, ունեցած աշխույժ առետրական եւ մշակութային շփումների՝ Ղրիմի հայաշատ քաղաքներում կատարվում էր իտալական արվեստի գործերի շրջանառություն, ինչպես նաեւ քիչ չէին այն դեպքերը, երբ հայ վարպետները ճամփորդում էին Իտալիայով եւ նույնիսկ պատվերներ ընդունում: Թերեւս, վերոնշված հանգամանքներով կարելի է բացատրել թիվ 7664 ձեռագրի նկարազարդումներում իտալական արվեստի, մասնավորապես Տրեչենտոյի, առանձին պատկերագրական մանրամասների ազդեցությունը²⁵: Այս մասին իր «Armenian Book Illumination of Crimea and the Art of Miniaturist Grigor Sukiasants (14th century)» հոդվածում²⁶ անդրադարձել է Լ. Չուգասյանը՝ ներկայացնելով թիվ 7664 քառավետարանի եւ Տրեչենտոյի արվեստի նմուշների համեմատական օրինակները: Բացի այդ, արեւմտաքրիստոնեական արվեստին բնորոշ պատկերագրական նախատիպերը Ղրիմի հայ գրքարվեստ էին ներմուծվում նաեւ կիլիկյան ձեռագրերի միջոցով, որոնք բավականին շատ էին Ղրիմում, իսկ Կիլիկյան Հայաստանի անկումից հետո (1375 թ.), երբ բազմաթիվ կիլիկահայեր

24 Տե՛ս Ս. Манукян, З. Акопян, А. Ператонер, Свет Премудрости, Армянская мипиатора, таблица 4, книга-календарь, 2011:

25 Արդեն ԺԲ.-ԺԳ. դարերում Իտալիայում արդեն կային հայեր, ովքեր համաձայն Կիլիկյան Հայաստանի եւ Իտալիայի առետրականների միջեւ համաձայնության, կարող էին բացել իրենց առետրական գրասենյակները եւ խանութները Իտալիայում եւ հակառակը: Իտալիան ապաստան դարձավ շատ կիլիկահայերի համար, ովքեր Ղրիմ գաղթեցին նաեւ այդ ճանապարհով: Հաստատվելով Իտալիայում՝ հայերը կառուցում էին եկեղեցիներ, ստեղծում արվեստի ստեղծագործություններ: Տե՛ս K. Maxwell, Armenian Additions to a Greek Gospelbook: Brescia, Biblioteca Civica Queriniiana A.VI.26/ Revue des études Arméniennes 25 (1994-5), էջ 344-349:

26 Տե՛ս Լ. Chookaszyan, Armenian Book Illumination of Crimea and the Art of Miniaturist Grigor Sukiasants (14th century), Die Kunst der Armenier im östlichen Europa, Köln, 2014, էջ 190-197:

ապաստան գտան Ղրիմի հայաշատ քաղաքներում, այդ ազդեցությունն առավել ուժեղացավ:

«Քրիստոսի ծանակման» տեսարանը (203ա) (տե՛ս նկ.5) ներկայացնում է այն պահը, երբ ծանակողները ծիրանի են գցում Փրկչի ուսերին, փշե պսակ դնում գլխին եւ եղեգ՝ ձեռքին: Այս դրվագը հայտնի էր բյուզանդական արվեստում, բայց առավել մեծ հետաքրքրության էր արժանացել Արեւմուտքում: Այն շատ ընդունված էր նաեւ հայկական արվեստում (տե՛ս Վեհափառի Ավետարանը (թվագրվող Ժ. դարի վերջ-ԺԱ. դարի առաջին կեսով, Մատենադարան թիվ 10780), Գագիկ թագավորի Ավետարանը (կատարված 1045-1054 թ. թ., Երուսաղեմ, թիվ 2556)): Այս հատվածը հանդիպում է Թորոս Ռոսլինի եւ իր հետետորդների կողմից Կիլիկյան Հայաստանում ծաղկած ձեռագրերում եւ ԺԴ. դարի սկզբի այլ հայկական ձեռագրերում: Վեհափառի Ավետարանի մանրանկարները եւ ԺԴ. դարի սկզբի հայկական ձեռագրերը հիմնված են միեւնույն նախօրինակների վրա, որտեղ Քրիստոս ներկայացված է աջից կամ ձախից, մինչդեռ Թորոս Ռոսլինը եւ այլ կիլիկյան մանրանկարիչները նրան պատկերում են դիմակաց եւ կանգնած խարազանողների միջեւ (տե՛ս նկ. 6): Թորոս Ռոսլինի ընդօրինակած այս տիպը սկիզբ է առնում արեւմտյան նախօրինակներից: Թիվ 7664 ձեռագրի «Քրիստոսի ծանակման» տեսարանը չորս ֆիգուրներից բաղկացած հորինվածք է: Երկու խարազանողները տեղադրված են Քրիստոսի աջ կողմից եւ երրորդը՝ ձախ, իսկ Քրիստոսը՝ նրանց միջեւ՝ դիմակաց՝ աջ ձեռքում եղեգ բռնած: Դիմակաց դիրքով եւ երկու խարազանողների միջեւ Քրիստոսի պատկերումը մատնանշում է, որ Ղրիմի մանրանկարի պատկերագրությունը առնչվում է նաեւ կիլիկյան մանրանկարչության նախատիպերի հետ²⁷:

1332 թ. Ավետարանի «Քրիստոսի խաչը բարձրանալը» (121ա) տեսարանում (տե՛ս նկ. 8) ներկայացված են երկու աստիճանաշարեր: Զինվորներից մեկը՝ վերելում կանգնած, բարձրացնում է Քրիստոսին, իսկ մյուսը՝ ներքելում, ձեռքին մուրճ ունի: Այս մանրանկարը հիշեցնում է 1275-1280 թ. թ. թվագրվող Գուիդո դա Սիենայի նկարը (տե՛ս նկ. 9), ինչպես նաեւ ԺԴ. դարի Սիենայի այլ վարպետի աշխատանքը, որտեղ հորինվածքի մեջտեղում զինվորների պատկերումը եւ դիրքերը համարյա նույնն են:

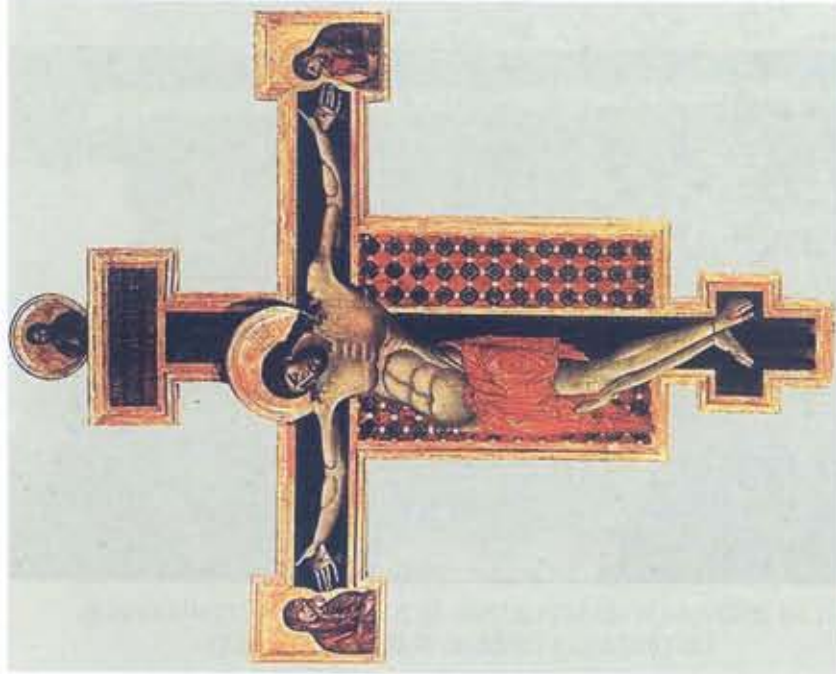
Վեհափառի եւ Գլաձորի ավետարանները (Լոս Անջելես, Կալիֆոռնիայի համալսարան, Ուսումնասիրությունների գրադարան, Arm. Ms.1) ծաղկած Թորոս Տարոնացու եւ Սյունյաց աշխարհի չորս այլ նկարիչների կողմից, ինչպես նաեւ Ավագ նկարչի 1237-1240 թթ. (Մաշտոցի անվան Մատենադարան թ. 212) նկարագարդած ձեռագիրը (Սուլթանիա, Իրան) հետեւում են

27 Տե՛ս L. Chookaszyan, Armenian Book Illumination of Crimea and the Art of Miniaturist Grigor Sukiasants (14th century), Die Kunst der Armenier im östlichen Europa, Köln, 2014, էջ 196:

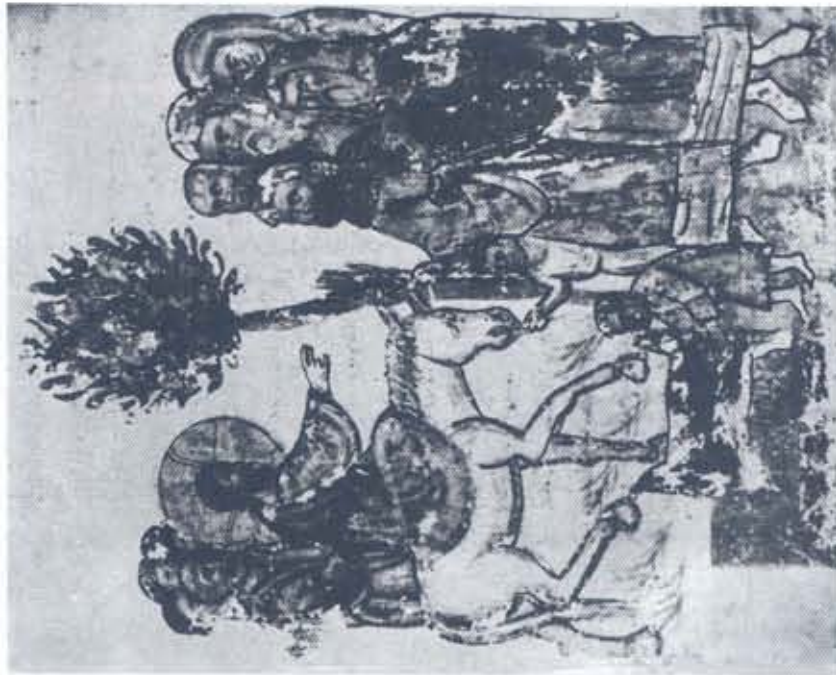


Նկ.9 Քրիստոսի խաչի բարձրանումը, Գուդիդի դա Սիեմա, 1275 -1280 թ.թ.





Նկ.11 հապելություն, վերագրվում է Չիմաբուեին,
Արեցցոյի Սան Դոմենիկո եկեղեցի, 1270-1275 թ. թ.



Նկ.12 Մուտք երուսաղեմ, թիվ 7664 ձեռ., 180ք



Նկ.13 Մուտք Երուսաղեմ, Iviron cod.5,443a



Նկ.14 Ջրգողով հիվանդի բժշկումը շաբաթ օրով, որմասնկար,
Սբ Նիկիտաս Օրփենու եկեղեցի, XIV դար



Նկ.15 Հոգեգալուստ, թիվ 7664 ձեռ.,340ա



Նկ.16 Քահանայապետների և դպիրների հարցումը, որմնանկար,
Սր. Նիկողայոս եկեղեցի, Կուրտեա դը Արճեշ, XIV դար կեսեր



Նկ.17 Ղազարոսի հարությունը, Կատուպեղի վանք,
Թեոտոկոսի եկեղեցի, Աթու լեռ, 1312 թ.

այս թեմայի նույն պատկերագրությանը²⁸: Թ. Մեթյուսը մեջբերում է որոշ հայկական մատենագրական աղբյուրներ, հատկապես Ագաթանգեղոսի «Պատմություն Հայոց» եւ ԺԴ. դարի Հովհաննես Երզնկացու մեկնությունները, որոնք բացատրում են Հայաստանում այս պատկերագրության տարածում գտնելու իմաստը: Այս թեման մեկնաբանվում էր որպես Հակոբոսի տեսիլքի ընդարձակում՝ դեպի խաչն ուղղված աստիճանաշարերով վեր ու վար տանող ճանապարհով նա բացում է հավատացյալների համար ճանապարհ դեպի Դրախտ²⁹:

Հայ-իտալական եւ հայ-բյուզանդական գեղարվեստական կապերի տեսանկյունից հետաքրքրական է դիտարկել 1332 թ. ձեռագրի «Խաչելություն» ներկայացնող մանրանկարը (122ա) (տե՛ս նկ. 10): Քրիստոսի պատկերը եւ մարմնի ներկայացման ձեւը, մասնավորապես՝ գծերի միջոցով փոխանցված որովայնի մկանները, հայտնի են ԺԳ. դարի մանրանկարչական օրինակներից՝ ինչպես, օրինակ Կեռան թագուհու Ավետարանը՝ ծաղկված Սուրմ 1272 թ. (Երուսաղեմի, թ. 2563), Վասակ իշխանի Ավետարանը՝ 1270-ական թթ. (Երուսաղեմի, թ. 2568) եւ 1289 թ. Ավետարանը (Մատենադարան թ. 197): Այսպիսի նատուրալիստական ներկայացումը հայտնի է Չիմաբուեի Սանտա Կրոչե եկեղեցու նույնանուն տեսարանից եւ առավել ոճավորված՝ Պիետրո Կավալինիի Սան Դոմենիկո Մաջորե եկեղեցու եւ 1270-1275 թթ. կատարված, Չիմաբուեին վերագրվող Արեցցոյի (տե՛ս նկ. 11) օրինակներից: Գրիգոր Սուքիասանցի մանրանկարի եւ այս ստեղծագործությունների միջեւ եղած զուգահեռները պատահական չեն, եթե հաշվի առնենք Ղրիմում հունական եւ ճենովական համայնքների գոյության փաստը եւ այդ միջավայրից հույն, ճենովացի ու հայ վաճառականների առեւտուրը Կ.Պոլսի եւ Իտալիայի հետ³⁰:

Նման հարուստ գեղարվեստական կապերը եւ փոխառնությունները արդյունք էին Ղրիմի, մասնավորապես Սուրխաթի բազմազգ միջավայրի եւ զանազան մշակույթների շփումների եւ փոխներգործության: Բյուզանդական կայսրության, մոնղոլական խանության եւ ճենովացի, վենետիկցի առեւտրականների գերակայության տակ գտնվող Ղրիմում մշակույթային եւ գեղարվեստական առումով ձեւավորվել էր կոսմոպոլիտ եւ հանդուրժողական ստեղծագործական միջավայր, որտեղ էլ իր գործունեությունը ծավալել էր հմուտ վարպետ Գրիգոր Սուքիասանցը՝ աշխատեցնելով իր սեփական արվեստանոցը:

²⁸ Տե՛ս նկը, էջ 196:

²⁹ Տե՛ս T. Mathews, A. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography: the tradition of Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington D. C., 1991, էջ 132:

³⁰ Տե՛ս L. Chookaszyan, նշվ. աշխ., էջ 194-197.

Ինչպես ցույց է տալիս նկարագրողումների ոճական-համեմատական վերլուծությունը, դրանցում ակնհայտորեն կարելի է նկատել մի քանի «ձեռքի» աշխատանք: Այսպես, եթե համեմատենք «Տասը կույսերի առակում» ներկայացված կույսերի դեմքերի կատարողական մակարդակը եւ «Օծումը Բեթանիայում» (192բ)՝ «Տիրամայրը եւ Աբրահամի գոգը», «Հուդան փարիսեցիների տանը» (110), «Համբարձման» (408) (տե՛ս նկ. 15) տեսարանների հիանալի մշակված դեմքերի հետ կամ էլ նույնիսկ միեւնույն մանրանկարում տարբեր կերպարների մոդելավորումը՝ կատարված տարբեր աստիճանի վարպետությամբ, ապա ակնհայտ է դառնում, որ այս ձեռագրի նկարագրողումների վրա աշխատել է ոչ թե մեկ մանրանկարիչ, այլ առնվազն երկու: Թեեւ միեւնույն ժամանակ պետք է նշել, որ այսպիսի կատարողական անհավասարության մեջ, այնուամենայնիվ, զգացվում է մեկ հմուտ վարպետի «գերակայությունը», որը, մեր կարծիքով, Գրիգոր Մուքիասանցն է: Հավանաբար Գրիգոր Մուքիասանցին օգնել են իր արվեստանոցում գործող աշակերտները:

Հովհաննես Մկրտչի վարքին նվիրված առանձին պատկերագրական շարքը, «Ի ծնե կույրի բժշկման» տեսարանում խաչաձեւ ուրվագիծ ունեցող ավազանը, ինչպես նաեւ առհասարակ հրաշագործությունների եւ մասնավորապես բժշկումներ ներկայացնող տեսարանների մեծ քանակը Մուրխաթի քառավետարանում մատնանշում են մկրտչական ծեսի խորհուրդի նշանակությունը եւ վերջինիս շեշտադրումը: Ծիսական շարքի ընտրությունը, որը ներառում է Տոնական շարքը, Քրիստոսի չարչարանքների շարքը եւ Հարությունը, ինչպես նաեւ հրաշագործությունները³¹, կազմում է եկեղեցիների ինտերիերների նկարագրողման պատկերագրական շարքերը: Ձեռագրի համար այսպիսի շարքի առկայությունը պատահական չէ, եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ մանրանկարները իրենց կատարման տեխնիկայով մոտմենտալ գեղանկարչության հետ են առնչվում:

Ձեռագրի վերջին մանրանկարը (429ա) ներկայացնում է այն դրվագը, երբ Հիսուսը հայտնվում է Մարիամ Մագդաղենացուն: Հորինվածքի կենտրոնում ներկայացված է Հիսուս՝ կապույտ հագուստով եւ լուսապսակով, որոնք ոսկեգոծված են: Հիսուսի երկու կողմերում ներկայացված է մեկական ծառ, ինչն այստեղ, թերեւս, դրախտային այգու խորհրդանիշն է: Իսկ Մարիամ Մագդաղենացին կարմիր հագուստով է եւ ծնկի է իջել Քրիստոսի առջեւ: Թեեւ չկա որեւէ գրություն, որը թույլ կտար նույնականացնել այս տեսարանը Հիսուսի՝ Մարիամ Մագդաղենացուն երեւալու դրվագի հետ, սակայն թե՛ պատկերագրությունը եւ թե՛ Հովհաննեսի Ավետարանում մանրանկարի տեղադրությունը մատնանշում են, որ սա հենց այդ տեսարանն

31 Թիվ 7664 ձեռագրում հրաշագործությունները ներկայացնող 20 մանրանկար կա, որոնցից 15-ը բժշկումներ են:

է, որն արեւմտաքրիստոնեական արվեստում հաճախ անվանվում է *Noli me tangere* (լատ. Մի՛ դիպչիր ինձ): Այս տեսարանի ներկայացումը մեր ձեռագրում պատահական չէ, քանի որ այն ուներ կարեւոր ծիսական գործառնություն, իսկ ինչպես արդեն նշվեց, տեսարանների ընտրությունը մեծապես պայմանավորված էր ծիսական կիրառությամբ:

1332 թ. քառավետարանի հունական նախօրինակը³² հայ վարպետը (հիմնական վարպետը) ավելի հարստացրել է ինքնատիպ յուրաձեռությամբ: Առավել հմուտ վարպետի անհատական ոճի առկայության մասին կարելի է դատել՝ ելնելով տեքստի մեջ պատկերի տեղադրության եղանակից, արտահայտչամիջոցների կրճատումից (ճարտարապետական, բնապատկերային հետնախորքի բացակայություն, կերպարների թվի նվազեցում), թղթի վրա յուրատեսակ տեխնիկայի կիրառումից (տեմպերայի օգտագործումը) եւ կոթողային՝ մոնումենտալ գեղանկարչության ազդեցությունից: Մանրանկարներն իսկապես հաճախ թողնում են որմնանկարչական աշխատանքի տպավորություն, եւ պատահական չէ, որ այս ձեռագրում կիրառված շատ պատկերագրական տարբերակներ արտացոլվում են հատկապես ԺԳ. դարի վերջի եւ ԺԴ. դարի սկզբի որմնանկարչական արվեստում:

1332 թ. Սուրիսաթի քառավետարանն իր գեղարվեստական արժանիքներով ԺԴ. դարի հայ-իտալական, հայ-բյուզանդական մշակութային շփումների եւ փոխհարաբերությունների ու շագրավ օրինակներից մեկն է, որի միջոցով կարելի է գգալ ժամանակի զարկերակը, նոր ժամանակների ծնունդը: Վերջինում արդեն կարելուրվում է ստեղծագործողի անհատականությունը, կանոնիկ դարձած սխեմաներից դուրս մտածելու իր ունակությունը:

32 Հավանաբար այդ հունական ձեռագրի համար նախօրինակ է ծառայել Աթոս լեռան վանքերից Իվիրոն վանքի cod. 5 ձեռագիրը, որը թվագրվում է ԺԳ. դարի վերջին քառորդով: Այդ մասին են վկայում թիվ 7664 եւ cod. 5 քառավետարանների միջև պատկերագրական եւ ոճական առնչություններ, ինչը շատ հավանական է, քանի որ այս հունական ձեռագրի ստեղծման ժամանակաշրջանում, որը համընկնում է Անդրոնիկոս Բ. կայսեր գահակալության տարիներին (1282-1328), բյուզանդական ձեռագրերը լայն տարածում են ստանում, հավանաբար որպես կայսերական ընծաներ: Եւ արդեն ԺԳ. դարի վերջում այս ձեռագրերն իրենց ազդեցությունն են թողնում իտալական գեղանկարչության վրա, այս գործընթացը կատարվում էր նաեւ մոնումենտալ-գեղանկարչության օրինակների հետ ծանոթության միջոցով՝ թե՛ Բյուզանդիայի տարածքով ճամփորդող իտալացի նկարիչների եւ թե՛ Իտալիայում աշխատող հույն վարպետների միջոցով: Տե՛ս **O. Demus**, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, The Kariye Djami*, edited by Paul Underwood, vol. 4, էջ 146: Այս նույն իրավիճակը, բյուզանդական արվեստի նմուշների իմացության իմաստով, նաեւ հայերի շրջանում էր: Բայց դրիմահայերի դեպքում գեղարվեստական սնուցման համար նյութ էին ծառայում թե՛ բյուզանդական, թե՛ իտալական աղբյուրները:

РЕЗЮМЕ

По воле судьбы, издавна армяне разбрелись по всему свету, создавая диаспоры в разных уголках мира. Одной из таких является Крым, где из-за нашествия арабов в VII веке, а затем сельджуков в XI веке и монголо-татаров в XIII веке, многочисленные армяне нашли убежище в Крыму и внесли значительный вклад в социально-экономическую, общественную и культурную жизнь Крымского полуострова. Примером такого культурного вклада является четвероевангелие, иллюстрированное в 1332 году в городе Сурхат (Эски-Кермен), который сейчас хранится в Матенадаране под номером 7664. Согласно записи, писцом этого четвероевангелия является Григор Сукиасянц. Несмотря на то, что в нем нет упоминания об иллюстраторе манускрипта, многие ученые, такие как А. Свирин, В. Лазарев, Л. Дурново, Э. Корхмазян, исследовавшие эту рукопись, склонны считать миниатюры Сурхатовского евангелия работой Григора Сукиасянца. Тем временем, исследователь И. Рапти в своем исследовании выдвинула гипотезу, что иллюстраторами рукописи были по меньшей мере два мастера. Но это не коим образом не исключает возможности того, что одним из них был Григор Сукиасянц, особенно учитывая тот факт, что многие миниатюры по уровню своего исполнения уступают остальным иллюстрациям. Иллюстрации этой рукописи показывают значительное влияние Палеологовского стиля как в моделировке карнаций фигур, стремлению ко объемности, живописной лепке, легких мазках, так и иконографических схемах византийской монументальной живописи первой половины XIV века. С другой стороны, благодаря генуэзцам, которые в XIII-XIV веках имели активные торговые связи и даже торговые колонии в Крыму, армянские мастера знакомились с итальянским искусством Треченто, более того, они очень часто имели возможность сами посетить Италию. Такая космополитная культурная среда наилучшим образом проявилась в Сурхатской рукописи 1332 года, которая в то же время сумела сохранить в себе самобытность. Это самобытность достигнута мастером или мастерами в индивидуальном подходе, что было свойственно Палеологовскому Ренессансу стремившемуся к большой индивидуализации мастера и освобождению от иконографического канона. Конкретно в этом манускрипте этот индивидуальный подход проявляется в сокращении художественных средств выражения.

SUMMARY

One of the most important Armenian colonies is the Crimea, where there are still preserved many Armenian architectural buildings and illustrated manuscripts. In the 7-13th centuries, because of political situation in Armenia - invasions, massive resettlement of Armenian population in the territory of the Byzantine Empire, Armenians found the shelter in the Crimea and made a significant contribution to the social-economic, public and cultural life of the Crimean Peninsula. A good example of such contribution is the Four Gospels illuminated in 1332 in the city of Surkhat (Eski Kremen), which is now kept in Matenadaran manuscripts collection under number 7664. According to the record in the gospel, the scribe of the manuscript is Grigor Sukiassants. Although there is no mention of the illuminator of the Four Gospels, many scholars like A. Svirin, V. Lazarev, L.Dournovo, E. Korkhmazyan, who have done a little preliminary research of this manuscript, are inclined to consider the miniatures of Surkhat's Four Gospels as works of Grigor Sukiassants. Meanwhile, another scholar I. Rapti in her research considers that the miniaturists of this manuscript are at least two masters. But this statement does not exclude the possibility that one of these masters was Grigor Sukiassants, especially taking into consideration the fact that many miniatures in this Four Gospels are done with less skillfulness than the others. The illustrations represent significant influence of Paleologan style- both in the modeling of the figures' faces, aspiration for creating volumetric forms, pictorial collaboration, soft brush strokes, and in the iconographical schemes of the Byzantine monumental painting of the first half of the 14th century. At the same time, due to Genoese, who had active trade ties and even their trading colonies in the Crimea in the 13 -14th centuries, Armenian masters got acquainted with Italian art of Trecento and sometimes even visited Italy. This sorte of cosmopolitan cultural atmosphere is best manifested in the Surkhat's Gospel, which at the same time preserved its originality. The latter is reached by the master or masters of the miniatures by the reduction of the artistic means of the expression.