

ԳԻՐԸ ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՀՐԱՎԱՐԿ ԷԱՆՈՐԾԱՆ

Ձեռագիր գրքի XIV—XV դդ. գեղարվեստական հարդարանքը Վասպուրականում մանրանկարների ընդհանուր դասավորության և ոճական առումով ունեցիլ է իր ուրույն առանձնահատկությունները: Հայտնի է, որ նկարներն այստեղ ներկայացվել են ավանդական կարգով՝ սկզբի թերթերի վրա, խորանադարձերից էլ առաջ, ասես, վերածվելով գրքի յուրօրինակ պատկերային նախերգանքի:

Վասպուրականի մանրանկարներում խիստ բազմազան է նաև թեմատիկան՝ աստվածաշնչական սյուժեներից մինչև ժողովրդական կենցաղապատկերները, կրոնական ըմբռնումներից մինչև հեթանոսական բնապաշտության քրիստոնեացված արձագանքները: Նկարիչներն այդպիսի բազմազանության հասնում էին երբեմն հին կտակաբանային պատմությունների վերարտադրման միջոցով, օրինակ՝ աշխարհատեղծման օրերը, Եվայի մեղսագործությունը, Աբրահամի զոհաբերությունն ու հյուրընկալումը Մամբրեի կաղնու տակ, Եվայի ու Հովսեփի հանդիպումը, և երբեմն էլ՝ տեղական նախասիրություններից ու սոցիալ-քաղաքական որոշակի միտումներից եկող միջանկյալ թեմաների հավելմամբ՝ Բեթհեղեմի մանուկների կոտորումը, Հիսուսի հրաշագործությունների ընդարձակ շարք, Պիղատոսի դատաստանի տեսարանը և այլն: Հայտնի է նաև, որ Հին կտակարանի թեմաների մեջբերումը հաճախ այլաբանական-խորհրդանշական առումով զուգորդվել է նոր կտակարանային պատմությունների հետ:

Չափազանց հետաքրքրականը, սակայն, Վասպուրականի մանրանկարչության ոճն է: Հորինվածքների կառուցումը և առանձին կերպարների մեկնաբանումն այստեղ ենթարկված են հարթությանը: Հիմնական արտահայտչամիջոցը գիծն է, որն առավել կենդանություն է ստանում հնչեղ, մաքուր գույների համադրությամբ: Ուրվագծերի և գծերի հարուստ համակարգով ներկայացվող գործողությունը էջի վրա դասավորում է ոչ թե դեպի մակերեսի խորք կամ դուրս գալիս մակերեսից՝ հեռանկարի հայտնի օրենքներով, այլ ձգվում է դեպի վեր կամ ծավալվում մի կողմի վրա:

Պատկերները, այսպես ասած, «ֆրիդային» հաջորդականությամբ ներկայացնելու այդ եղանակը հին սովորույթ է. այն մեզ հիշեցնում է Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու որմնաքանդակների ու որմնանկարների դասավորությունը: Երկու գեպքերում էլ՝ թե՛ եկեղեցու որմնաքանդակներում ու որմնանկարներում, թե՛ Վասպուրականում ստեղծված մանրանկարչական գործերում, հորինվածքներն ունեն անմիջական կապակցված-շարունակական բնույթ և տպավորություն են թողնում ռիթմիկ հարաբերված մի դեպքում գույների, մյուս դեպքում՝ ստվերների ու սիլուետների համակարգով: Կերպարների կտրուկ շարժումներում (երբեմն թվում է, թե միևնույն պահում միանում են մի քանի շարժումներ) տիրապետողը հիմնականում ճակատային դիրքն է:

Այդ ամենը մասամբ գալիս է ժողովրդական արվեստի սովորույթներից. ժողովրդի ավանդական պատկերացումներից ու նախասիրություններից. որոնք ներշնչել էին քրիստոնեության գեղագիտական ըմբռնումներին: Գլխավորը թեմայի ներկայացման պարզ-պատմողական բնույթն է, նրա իմաստային (սեմանտիկ) էությունը, որի հիմքում ընկած է կրոնական գաղափարների չափերի միտումը՝ դեպքերի ու ձևերի խիստ համառոտ, գրեթե սիեմայի կամ սիմվոլի վերածված գեղարվեստական մեկնաբանությամբ:

Ոճական այդ սկզբունքների շրջանակներում Վասպուրականի մեծաթիվ նկարիչներ դիմում են գեղարվեստական լեզուն ուժեղացնելու զանազան եղանակներին: Այստեղ, արտահայտման հիմնական միջոցին՝ գծին և գույնին զուգահեռ, ի թիվս այլ հնարանքների, էական նշանակություն է ձեռք բերում նաև գրի և պատկերի յուրատիպ համադրությունը¹:

Ընդհանրապես, խոսքի և պատկերի կապը միջնադարում ամուր է եղել²: Գրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը գալիս է ներքին կառուցվածքից: Միջնադարյան գեղանկարչությունը, մասնավորապես մանրանկարչությունը, ունեցել է գրական հիմք. դա Աստվածաշունչն էր, Սաղմոսը, Ճաշոցը և այլն: Նման պարագայում միանգամայն բնական էր, եթե նույնիսկ ամենահամարձակ նկարիչների մտահղացումները մարմնավորվեին ոչ թե իրական կյանքից ստացած տպավորություններից, այլ՝ գրական սկզբնաղբյուրների հիմքից:

Խոսքի ներառումը նկարչության մեջ հատուկ է առավելապես պայմանական բնույթի աշխատանքներին: «Խոսքը սակավադեպ է օգտագործվում կերպարվեստի ռեալիստական բնույթի գործերում (դպրոցներում),— գրում է Գ. Ս. Լիխաչովը,— մինչդեռ այն շատ հաճախ հանդիպում է պայմանական բնույթ կրող նկարչության մեջ, որտեղ պատկերվում են ոչ թե անցողիկ, ակնթարթային պահերը, այլ՝ մնայունը, «հավերժականը»³: Հենց պայմանական-վերացական բնույթ են կրում Վասպուրականի մանրանկարների մեծ մասը, որտեղ հիմնական արտահայտչամիջոցներն ուղղված են այդ աշխատանքներին գործնական ու պրոպագանդիկ երանգ տալուն: Նման ոճն ավելի քան հետամտում է դիդակտիկ նպատակներ, որպիսի հանգամանքներում մաքուր գեղագիտականը

1 Գրականության և նկարչության (ընդհանրապես կերպարվեստի) սերտ կապի մասնանշման առաջին ասիմիլաներից մեկը Ա. Կիրպիլչիկովն է եղել: Նրա «Взаимодействии иконописи и словесности народной и книжной» («Труды восьмого археологического съезда в Москве», М., т. II, 1895, էջ 213) հոդվածում նա այդ բնագավառներից յուրաքանչյուրի իմաստային ու ոճական վերլուծման բանալիներից մեկը համարում է գրանց փոխադարձ կապի բացահայտումը:

2 Հետազայում այդ հարցերը հանգամանալից ու խորը քննության նյութ դարձրեց ակտյ. Գ. Ս. Լիխաչովը: Նկարչության և դրականության սինթեզին մասնակիորեն անդրադարձել են նաև Ն. Ե. Մենվոյր, Լ. Յ. Ժեզինը, Գ. Կ. Վազները, Վ. Դ. Լիխաչովան, Լ. Վ. Ուլարովան և ուրիշներ:

3 Գրականության և նկարչության մեջ դրսևորվող աղերսները շեն վրիպել նաև ղեգագիտությանը գրադվող հայ մասնագետների ուշադրությունից: Հետաքրքրող մասնակաշրջանի, ինչպես նաև նյութի ընդգրկման հարստության տեսակետից գնահատելի աշխատանք է կատարել պրոֆ. Աս. Մնացականյանը «Հայկական Զարգարվեստ» ծավալուն մենագրության մեջ (Երևան, 1955):

2 Բացի ձեռագրերից, խոսքը լայնորեն օգտագործվել է նաև դեկորատիվ-կիրառական արվեստում՝ գորգեր, կապերտներ, հախճապակյա իրեր և այլն:

3 Դ. Ս. Լիխաչով, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, էջ 30:

նկատելիորեն տուժում է, Լրկրորդ պլան մղվում⁴: «Հին արվեստը մեծ մասամբ յուրհրդանշում է ե ազդարարում, քան երևակայում ու երփնեբանգում: Հայտնի յուրողությունները, կարծես, վերստին հարմարեցվում են, վերստին «բեմականացվում», վերածվում դրամատիկ երկխոսության, լրացուցիչ ենթադրություններով ու դատողություններով բացատրագրվում: Այդ բոլորը կատարվում է, որպեսզի որևէ բան դուրս չթողնվի թեմաների հասկանալի պատմողականության սահմաններից»⁵: Ի դեպ, մուսուլմանական մշակույթում ևս, հատկապես նկարչության մեջ, խոսքն ունեցել է իր հատուկ դերը. ավելին, այն երբեմն վեր է ածվել պաշտամունքային առաջնակարգ նշանակություն ունեցող խորհրդանշի: Կրթությունները նրանց մոտ լայնորին կիրառվում էին որպես դեկորատիվ սարքային տարրեր և որպես այդպիսին (ձեռագրերի, փաստաթղթերի և ճարտարապետության մեջ) բարձր գնահատվում իբրև արվեստի գործ⁶:

Վասպուրականում խոսքի կիրառումը պայմանավորվել է երկու հիմնական հանգամանքով: Առաջին. այդ դպրոցն իր վրա մեծ շահով կրել է ժողովրդական արվեստին բնորոշ պայմանականության ու վերացականության տարրերը (վերևում նշվեց խոսքի և նկարչության պայմանական ոճի օրգանական կապի մասին): Երկրորդ (դուցե և փոքր շահով). անմիջական մերձիմոտ շփումներն էին հարևան մուսուլմանական երկրների արվեստի հետ: Բայց այստեղ էական է այն, որ յուրաքանչյուր ազգային արվեստում խոսքի և նկարի ոճական միասնությունը ստանում է ուրույն ձև և մշակվում իրեն հատուկ նրա սպասարկային ծրագրով: Ասել է թե՛ դա պայմանավորվում է տվյալ ազգային արվեստի ինչպես գաղափարական ըմբռնումներով ու պաշտամունքային բնույթի յուրահատկություններով, այնպես էլ մասնակի գծերով՝ պատկերի կառուցվածքով, կերպարով, գեղեցիկի երևակման այդ միջավայրում ընդունված պատկերացումով և այլն:

Այստեղ շատ բան կապված է նաև ընդօրինակվող ձեռագրի բնույթից (իսկ դրանք հիմնականում ավետարաններ են), որտեղ արտահայտվում է մանրանկարչի վերաբերմունքը նկարի գեղագիտական հատկանիշների, պատկերաշարի, ինչպես նաև դրանց կից, երբեմն հանդիպող, աշխարհիկ կենցաղային մոտիվների նկատմամբ:

⁴ Ընդհանրապես, միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում մաքուր դեղագիտականը, նրա հուղականը արտահայտող հատկանիշները ենթարկվել են առաջնային նշանակություն ունեցող տվյալ թեմայի, գաղափարի՝ գործնական-գիտացիոն նպատակներին (В. Н. Лавров, История византийской живописи, М., 1947, էջ 18):

⁵ Ա. С. Лихачев, նշվ. աշխ., էջ 257:

⁶ Գրի, խոսքի, որպես արվեստի տպավորության և ուժի հասնող երևույթի մասին մուսուլմանական մշակույթի և արվեստի հմուտ գիտակ Յ. Ռուդենտայը գրում է. «Կաստանդնուպոլիս Այա-Սոֆիայի տաճարի գմբեթի ցածում մարգարեների և չորս խալիֆների անուններով գեղագրված խոշոր տախտակները մինչև օրս էլ ցնցում են դիտողին թե՛ որպես կրոնական զգացմունքների մարմնավորման առարկա, և թե՛ որպես կրոնա-գեղարվեստական-հուղական արտահայտման միջոց: Դրանք իրենց գեղագիտական շահեկանությամբ չեն գիշում նույնիսկ Արևմտքի պաշտամունքային գեղանկարչությանը, թեև ուղևորները և դրանց զուտ տիպարական նման միջավայրի նկատառումով» (Ф. Роузенталя, Функциональное значение арабской графики («Арабская средневековая культура и литература»), М., 1973, էջ 156—157): Երբ խոսվում է նկարչության մեջ գրի ունեցած գերի, նրա ձևի ու նշանակության մասին, ինքնըստինքյան, նկատի է առնվում նաև զարդաձև տառերի խումբը՝ բուսական ռեալիստիկ, թռչնաձև, կենդանակերպ, որոնք հավասարապես ընդունված են միջնադարի ժողովուրդների արվեստում:

Վասպուրականի մանրանկարներում խոսքն օգտագործվում է սի քանիկերպ: Առաջինը, որը և ամենապարզունակ ձևն է, երբ բացատրագրութունը տառացիորեն կրկնում է պատկերված ֆիզուրը, առարկան կամ որևէ այլ մանրամասն: Այսպես, օրինակ, Մարիամի պատկերի մոտ գրվում է «Մարյամ», նավակի վրա՝ «առագաստն է այս», նրա մեջ նստած առաքյալների մոտ՝ «Աշակերտքն ի նաւին» (նկ. 1), սեղանի մոտ՝ «սեղան», «արեգակն խավա-



նկ. 1

րեալ» և այլն: Թվում է, թե նկարիչը չի վստահում նկարը ըմբռնելու, հասկանալու դիտողի ունակությանը (եթե ոչ իր արվեստի կատարման որակին) և բառերով գրում, հավաստում է պատկերվածի ով կամ ինչ լինելու: Բացատրագրութունների պարզունակ այս ձևը հանդիպում է հիմնականում հասարակ-ժողովրդական բնույթի աշխատանքների մեջ:

Խոսքի կիրառության հաջորդ ձևը նկարի հորինվածքում բաց թողնված մանրամասի կամ ամբողջական հատվածի (որոնք նկարելու առումով հավանաբար բարդություն են ներկայացրել և կամ՝ կրել երկրորդական բնույթ) սրված լրացումն է: Ելնելով հիմնական նպատակի՝ դիզակտիկ-ինֆորմացիոն բնույթից, նրա ադիտացիոն ուղղվածությունից, նկարիչը, երբեմն, այս կամ այն մանրամասը նկարելու փոխարեն ուղղակի գրում է: Օրինակ, նկարիչ Թումա Ուտանցու «Մենդյան» տեսարանում, մսուրքի մոտ գտնվող եղի և էշի փոխարեն միայն գրված է «անբանից մսուրն է»⁷:



նկ. 2

Մեկ այլ դեպքում՝ նկարիչ Մերունի մոտ, հրեղեն և ջրեղեն կամարներից ջած, երկիրը պատկերացնելու համար սպիտակ, մաքուր ֆոնի վրա գրված է

⁷ Մ. Մաշտոցի անվան Մազենադարան, ձեռ. № 5523.

«Աշխարհս էս»⁸ (նկ. 2): «Տեառներնդառաջ» նկարում տաճարը ցույց տալու համար երգեմեն գրվում է «Տաճարն» և այլն: Բերված օրինակները այն դեպքերից են, երբ արվեստի գործի խնդիրը դառնում է փաստերի հանրամատչելի և հիշտմատուցումը՝ հավասարապես արտահայտված ինչպես գույնով և գծով, այնպես էլ խոսքի շարադրանքով: Պատկերավորումը, ըստ էության, հեռանում է առանձին առարկաների իրատիպ նմանակումից, վերածվելով գաղափարի ցուցադրման նիշի՝ շեշտելով տվյալ իրի, նրա, այսպես ասած ֆենոմենի տեղն ու դերը այդ որոշակի միջավայրում: Նման դեպքում գրությունը ձեռք է բերում զուտ ինֆորմացիոն-հաղորդակցական (КОММУНИКАЦЬНОЕ) գործառնություն: Վ. Լիխաչովը նկատել է, որ գրությունների նման եղանակը, նկարի միտքը լրացնելուց բացի, դեպքերին ու պատմություններին, կարծես, ավելի կայուն ու հավերժացնող իմաստ է հաղորդում, ցույց տալիս պատկերի ներքին անփոփոխ բովանդակությունը: Դրանք ուղղված են և՛ անցյալին, և՛ ներկային, և՛ ապագային⁹: Վերջին հաշվով դիդակտիկ-ուսուցողական այդ արվեստը, նրա ագիտացիան ուղղված է ոչ թե արվեստի գիտակներին ու գնահատողներին, այլ սովորական հավատացյալին, որտեղ շատ բան նրա երևակայությամբ է վերականգնվելու: Նման բան առկա է նաև միջնադարյան մեր հոգևոր երկերում, որի կապակցությամբ Մ. Աբեղյանը գրել է. «Հորինված լինելով քրիստոնեական վարդապետությունը սովորեցնելու համար, այս երգերը բովանդակում են կարճ, ամփոփ պատմվածքներ ավետարաններից կամ սրբերի կյանքից... Այդ երգերի մեջ իշխողը գաղափարն է... դրանք դիդակտիկ ուսուցողական բանաստեղծություններ են»¹⁰:

Մանրանկարների մեջ կիրառվող բացատրագրությունների հաջորդ ձևը, գործնական առումով, կոչված է պատկերի ներքին այլաբանական միտքը բացահայտելու, նրա ինֆորմացիոն կողմը շեշտելու նպատակին: Հայտնի է, որ ավետարանական թեմաները շատ հաճախ զուգորդվել են հին կտակարանային պատմությունների հետ և կամ՝ այլաբանորեն այլ միտք արտահայտել: Վասպուրականում, ի տարբերություն հայկական մանրանկարչության մյուս զրույրոցների, կան դեպքեր, երբ մանրանկարիչները գրավոր ձևով ոչ միայն շարադրում են գործողության ընթացքը, մակագրում ով կամ ինչ լինելը, այլև՝ գեղագրությամբ բացահայտում են նկարի ներքին, այլաբանական իմաստը, որպեսզի նկարը հասկանալի դառնա քրիստոնեական խրթին գաղափարներին անտեղյակ դիտողին: Այդպիսի մի օրինակ է «Աբրահամի զոհաբերության» նկարը Հովհաննես Խիզանցու 1417 թ. ավետարանում¹¹ (նկ. 3): Հին կտակարանային այդ հայտնի թեման խորհրդանշում է Հիսուսի զոհաբերության գաղափարը: Նկարում, ուր Աբրահամը փորձում է զոհաբերել Իսահակին, նկարիչը բացատրագրել է. «Աբրահամ որ զորդին մատաղ առնէ Աստուծոյ, Վասն որոյ հաճեալ Աստուած ետ զխոյն փոխանակ՝ և արձակեաց զորդին. յօրինակ միածին որդւոյն՝ որ ազատեաց զմեզ խաչին»: Այդպիսի բացատրագրությունները սովորաբար լինում են հակիրճ, հաճախ գրվում են նախադասության սկզբի մեկ-երկու բառերով, այստեղ իշխում են կարճ ֆրազները, որոնք առավել բը-

⁸ Ձեռ. № 8772:

⁹ Д. С. Лихачев, *Учл. азг.*, էջ 24—32:

¹⁰ Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, Գ, 1974, էջ 543—544:

¹¹ Ձեռ. № 5444:

նութագրական են յորաքանչյուր կերպարի համար, ասես դառնալով նրա դիվիդը:

Նման օրինակներ կան նաև այլաբանական բնույթ կրող այլ թեմաներում-օրինակ՝ «Պայծառակերպության»¹² մեջ, որտեղ միտքն ամբողջական ձևով



Նկ. 3

բացահայտվում է Մովսեսի ձեռքին բռնած տախտակի վրայի պատգամների սկզբի մեկ-երկու բառերի շնորհիվ¹³: Ի դեպ, Ն. Պոկրովսկին նշել է, որ Մովսեսն ու Ծղիան, ըստ մեկնությունների, այդ տեսարանում ներկայացնում են որպես երկու աշխարհների՝ մեռածների ու ողջերի ներկայացուցիչներ՝ ի հաստատումն Հովհան Ոսկեբերանի այն մտքի, թե Հիսուսը իշխանություն ունեւր կյանքի ու մահվան նկատմամբ¹⁴: Իբրև կարգ, բացատրագրությունները լինում են ներկա ժամանակով: Խոսվում, լրացվում է այն, ինչ կատարվում է և ոչ թե

¹² Ձեռ. № 7629:

¹³ «Հին կտակարան», Ելք. գլ. Ի:

¹⁴ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, էջ 201:

կատարված է. սնա հավաստում է իրողությունը, այն, ինչը աղոթողը տեսնում է իր աչքի առջև¹⁵:

Գրիգոր Խլաթեցու ձեռագրերից մեկում կա այսպիսի մի նկար, որը մեզանում հայտնի է «տարրական դպրոցի» անունով (նկ. 4): Տարեց վարդապետը մի ձեռքին տախտակ է բռնել, մյուս ձեռքին՝ փայտ (խարազանը): Նրա դիմաց, ձեռքերը կրծքին ծալած մեղապարտի դիրքով, կանգնել է մի պատանի,



Նկ. 4

ավելի աջ՝ հատակին, ծալապատիկ նստել է մեկ ուրիշը՝ ձեռքին ճիպոտներով վարդապետի ձեռքի տախտակի վրայի մեկ-երկու բառերը օգնում են ըմբռնելու պատկերված թեմայի բուն իմաստը, որը հետևյալ բովանդակությունն ունի. «Նրանեալ է այր, որ ոչ գնաց ի խորհուրդս ամբարշտաց. ի ճանապարհի մեղաւորաց նա ոչ եկաց, և յաթոռ ժանտից նա ոչ նստաւ»¹⁶: Այս խոսքերն ունեն իրենց մեկնաբանությունը՝ ուղղված քրիստոնեական գաղափարախոսության հիմնական միտումների տարածմանը՝ հետևել ավետարանական նորմերին, որ երանելի հատկանիշ է մարդու համար: Արդ, հասկանալի է, թե ինչու, առաջին հայացքից բավական «անմեղ», նույնիսկ աշխարհիկ դպրոց հիշեցնող այդ պատկերը տեղ է գտել ավետարանների մեջ: Ըստ էության, դա խրատ է ավետարանի երիտասարդ ընթերցողին: Գրի նշված դերի առումով է. Ս. Սմիրնովան դրում է. «Նրանք ունեն նաև սեփական, ինքնուրույն հորինվածքային ձևեր, որոնք իրենց մեջ կրում են կուլտուր-պատմական որոշակի սովորույթ և կամ շեշտում են բնագրի նվիրաբերական նշանակությունը»¹⁷:

Բացատրագրությունները նաև որպես հիշատակագրություններ, ևրբեմն միախառնված ցանկությունների ու աղոթքների հետ, հաճախ են հանդիպում պատվիրատուների նկարների մոտ. սա արդեն ավելի ընդհանրական բնույթ է կրում հայկական մանրանկարչության մեջ: Ձեռագրերի պատվիրատուների «հավերժացնող» այդ բացատրագրությունները մասամբ կրում են նաև թեման

15 Д. С. Лихачев, *Нрվ. աշխ.*, էջ 28.

16 «Սաղմոս Դավիթ», Վենետիկ, էջ 3 (Սզմս. Ա):

17 Э. С. Смирнова, *Живопись великого Новгорода*, М., 1976, էջ 13:

կողմնակիրորեն բացահայտող կարևոր ընդլսթ: Այդ բացատրագրությունները նրանց խոսքերն են, նույնիսկ հանգուցյալների բերանով ասած. «Ես Յոհաննէս քահանայի որդին եմ. Թումայ քահանայն, որ տարածած փոխեցայ ի Քրիստոս, ո՛հ, ո՛հ, ո՛հ...»: «Ջանպիտան ծաղկողս զՅովանէս սուտանուն քահայ յիշեսչիք ի Քրիստոս և զհայրն իմ զՄկրտիչ...» և այլն: Հունական և սլավոնական ձեռագրերում անձի արտասանած այս խոսքերը վերցվում են շրջանակների մեջ և դրվում շուրթերի մոտ: Հայ մանրանկարիչները նման պարզունակ պատմողականությունից հեռու են. շրջանակներ չեն գծում: Այդ խոսքերը, սակայն, կերպարի առկայության բացահայտման բնորոշ կողմն են, նրանց առկայության գեղարվեստական արժեքը: Դրանք, որպես կարգ, շատ թուուցիկ չեն և ունեն կայուն ժամանակի իմաստ: Այս առումով ուշագրավ է 1401 թ. ընդօրինակված հոգու փրկության համար պաղատողներ՝ Աստվածատուր քահանայի և նրա որդու՝ Հովհաննեսի դիմանկարը¹⁸: Այդ կերպարներից ձախ պատկերված է ազդային տոնական տարած հագած մի պատանյակ: Նա ուսին փոքրիկ խաչափայտ ունի, իսկ ձախ ձեռքով ցույց է տալիս իրենց հոգու փրկության համար պաղատողներին: Թւմայի բացահայտումից հետո հասկանալի է դառնում նաև այդ պատանյակի ու լինելը. դա ալեղորիկ կերպար է, հոգու փրկության անմեղ մի միջնորդ: Նման դեպքերում անմիջական գործուն կապ է ստեղծվում ընթերցողի, դիտողի և նկարի միջև՝ շնորհիվ հասկանալի բացատրագրությունների: Նկարի հորինվածքի և գրի ներդաշն դասավորության դեպքում խոսքերն, ասես, վեր են ածվում պատկերի գեղարվեստական բաղադրամասերից մեկի, նրան աշխուժացնող ակտիվ զարդատորրի: Դրանք զուտ արտաքին տեսքի առումով ձեռք են բերում դեկորատիվ-դեղագիտական շահեկանություն, ուր խոսքը հանդես է գալիս ոչ միայն իր հնչունային էությունը, այլև «նկարչական» դերով ու էֆեկտով: Այս առումով հետաքրքրական են այն բացատրագրությունները, որոնք հիշատակագրից զատ նաև նկարչական մանրամասնի, նրա զարդադեկորատիվ հարդարանքի լրացման դեր են կատարում: Բերենք երկու օրինակ. Մատենադարանի № 5562 ձեռագրի «Տևառնընդսուռաջ» նկարում տաճարն արտահայտող կամարների վերին մասը ծածկված է նկարչի թողած հիշատակադրությամբ, որն անկախ իր արտահայտած մտքից, արտաքին դասավորությունը և ձևով, ասես ամբողջականացնում է բարձր շենքի տպավորությունն ու, միաժամանակ, հավաքվածություն հաղորդում հորինվածքին:

Հորինվածքային նման դասավորություն տեսնում ենք նաև Մատենադարանի № 346 ձեռագրի նկարում (նկ. 5): Նկարչի թողած հիշատակագրությունը արտաքին ձևով ու դասավորությամբ նպաստում է տաճարի պատկերային ձևվին և, իրավամբ, դառնում է սլատկերի զարդատրագրանքային տարրերից մեկը¹⁹:

Փ. Ռոուզենտալը դրում է, որ դեռ X դ. արաբ Իբն Դուրուստավայի (մահացել է 958 թ.) կալիգրաֆիային նվիրված իր գրքում նշել է, որ «բացի դրի տեխնիկական և գործնական ասպեկտից, գոյություն ունի նաև մեկ այլ կարևոր ասպեկտ. դա դարդագրությունն է, ինչպես ձեռագրի թղթի, այնպես էլ քարի

¹⁸ Ձեռ. № 4223, էջ 6ա:

¹⁹ Նախազարդ սերտորեն կապված է ժողովրդական ստեղծագործության սովորույթների հետ, որը, Բ. Վ. Վերմանի խոսքերով ասած՝ «հանդիսանում է նաև դեկորատիվ արտահայտչականության հատուկ կողմերից մեկը» («Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII вв.», М., 1974, էջ 25):

վրա»²⁰։ Բայց հենց այս կապակցությամբ ասենք, որ դիդակտիկ տպավորություններ ու նույնիսկ զարդի գեղեցկության տեսակետից հայկական տառատեսակները շատ ավելի նախընտրելի են թե՛ կազմության ինքնատիպությամբ և թե՛ ձևաոճավորման առումով, քան մուսուլմանական գրությունն է։ XI դ. վերջի արար հեղինակ Ալ-Բիրունին իր երկար ու բեղուն կյանքի վերջում հանգում է



նկ. 5

այն եզրակացության, որ «Արաբական գրությունն ունի մի մեծ թերություն. նրա տառերը մեծ մասամբ խիստ միանման են. դրանք հեշտությամբ խառնվում են, և որի հետևանքով հարկ է զգացվում տարբերակիչ նշանների, որպեսզի մի տառը մյուսով չշփոթվի»²¹։ Հայկական գրությունը այդ առումով լավագույններից մեկն է աշխարհում. յուրաքանչյուր տառ իր միանգամայն ուրույն և գեղեցիկ ձևն ունի, որ տպավորվում է մարդու հիշողության մեջ։

²⁰ Փ. Рюзенталь, նշվ. աշխ., էջ 31։

²¹ Նույն տեղում, էջ 158։

ПИСЬМО В ВАСПУРАКАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ

ГРАВАРД АКОПЯН

Резюме

Применение письменного слова, как своеобразного синтеза письма и изображения, является одним из интересных средств выражения в художественном языке васпураканской миниатюры. Применение слова в Васпуракане обуславливается двумя причинами: во-первых, тем, что этой школе присущи элементы синтеза и условности, характерные для народного мышления и представлений, с другой стороны — близкими, непосредственными сношениями с культурами сопредельных восточных и южных народов. Однако в каждом национальном искусстве стилистическое единство слова и рисунка получает своеобразную форму, соответствующую его целевой программе.

В васпураканских миниатюрах слово использовалось несколькими способами: простые объяснения при изображенном предмете, «дополнение» к пропущенным подробностям в замысле, выявление внутренней иносказательной мысли изображения и вместе с тем исполнение роли дополнения к художественным подробностям, к его орнаментальному декору.