

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉ ՎԱՐԴԱՆ ԱՐԾԿԵՑԻ

ՀՐԱՎԱՐԻ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Վանա լճի հյուսիսում գտնվող Արճեշ, Արծկե և Բերկրի քաղաքներում XIII դ. վերջին ու XIV դ. սկզբներին հասնող են գալիս մի խումբ մանրանկարիչներ՝ Ռոմանոս, Սիմեոն, Հովսիան, Խաչեր, Խաչատուր, Մտեփանոս, Մելքիսեդեկ և Վարդան, որոնց պատկերազարդած մատյաններով փաստորեն սկզբնավորվում է Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցը: Այս նկարիչները միմյանց հետ կապվում են ոչ միայն տեղի ու ժամանակի համապատասխանությամբ, այլև իրենց աշխատանքների ոճապատկերային նմանությամբ: Նշված ընդհանրությունների շրջանակներում, սակայն նրանցից յուրաքանչյուրը դրսևերում է իր անհատականությունը, պատկերացումների ու արտահայտման ձևերի իր նախասիրությունը:

XIII դ. վերջի և XIV դ. սկզբի Վասպուրականի մանրանկարչության առավել ակնատու դեմքերից մեկը Վարդան Արծկեցին է: Նրա աշխատանքներից մեկ հայտնի են երկու ձեռագիր Ավետարան, որոնք պահվում են Մաշտոցի անվան մատենադարանում: Առաջինն ընդօրինակվել է XIV դ. սկզբներին¹. սրա հիշատակարանային տվյալները չափազանց սուղ են: Ավելի խոսուն է երկրորդ ձեռագրի (1319 թ.)² հիշատակարանը. «Գրեցաւ Աստուածային այս մատեան գանձալրանս) և մարգարիտա... յանապատիւ Արձկեու վանս [ձայն]եալ, ընդ հովանեաւ սուրբ զՍքանչելագործիս, յառաջնորդութիւն տեղւոյս ս. Սիմեոն արեղայի, ի ստացումն սրբազան քահանայի Թաղե[ոսի]... ձեռամբ պիտականուն Վարդան գրչի» (թ. 203ա): Երկու դեպքում էլ Արծկեցին հիշվում է որպես գրիչ: Նկարչի մասին որևէ խոսք չկա: Բայց այդ հարցը վճռում ենք ի օգուտ Վարդանի՝ ելնելով առկա մի քանի փաստերից: Այսպես. ա) ձեռագրերում կանոնավոր հիշատակվում են գրչի, ստացողների և ուրիշ մարդկանց անուններ: Կարծում ենք, եթե նկարիչը մեկ այլ անձնավորություն լիներ, ապա ինչ-որ ձևով կակնարկվեր նաև նրա անունը, բ) թեմատիկ պատկերների մեջ եղող բացատրությունները, որոնք, սովորաբար, կատարում են նկարիչները, այստեղ Վարդանի ձեռքով է արված, գ) լուսանցազարդերը կամ դրանցում եղած գրավոր լրացումները ևս Արծկեցու գրչով են կատարված: Հետևաբար, նշված երկու ձեռագրերի և՛ գրիչը, և՛ մանրանկարիչը միևնույն անձնավորությունն է՝ Վարդան Արծկեցին³:

Թեմատիկ մանրանկարներով համեմատաբար հարուստ է առաջին ձեռագիրը (№ 7456): Պատկերաշարն այստեղ սկսվում է «Աբրահամի զոհաբերություն» և «Ավետման» տեսարաններով (թերթ 4բ): Ի տարբերություն հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցների, Վասպուրականում պահպանվում

1 Մ. Մաշտոցի անվան մատենադարան (այսուհետև՝ Մատենադարան), ձեռ. № 7456, Ավետարան, XIV դ. սկզբ, գրիչ՝ Վարդան, ստացող՝ Մովսես, թերթ՝ 287, թուղթ՝ 32,8×23,5 մեծությամբ, կրկյուն, բոլորգիր, մանրանկար՝ տիրուհական՝ 13, ավետարանիչ՝ 4, խորան՝ 10, կազմ՝ կտոր, ականկուտ խաչով, հիշատակարան գրչի՝ 223ա թերթ:

2 Նույն տեղում, ձեռ. № 4125, Ավետարան, 1319 թ., Արծկե, գրիչ՝ Վարդան, ստացող՝ Թաղեոս, թերթ 304, թուղթ 26×20,5 մեծությամբ, երկսյուն, բոլորգիր, մանրանկար՝ տիրուհական՝ 2, ավետարանիչ՝ 4, խորան՝ 10, կազմ՝ կտոր, հիշատակարան գրչի՝ 90բ, 143բ, 237ա, 302ա:

3 XIII դ. վերջի և XIV դ. սկզբի Վասպուրականի մանրանկարիչները նաև հմուտ գրիչներ էին և իրենց ընդօրինակած ձեռագրերն իրենք էլ նկարազարդում էին, ինչպես՝ Սիմեոն Արճիշեցին, Մելքիսեդեկ Խաչերը և ուրիշներ:

է Արրահամի զոհաբերութեան հին կտակարանային թեման, որը որոշակի իմաստ ունեւր: Օտարի ժանր տիրապետութեան տակ գտնվող վասպուրականցիներին համար բաղձալի է եղել անսպասելի փրկութեան և ազատութեան հույսը: Իսկ վերջինս կապվում էր զոհաբերութեան թեմայի հետ՝ զուգորդելով խաչելութեան և հարութեան գաղափարին⁴: Նկարում Արրահամը ծնկել է Իսահակի վրա՝ ձեռքի դաշույնը մոտեցնելով պատանու կողորդին: Պատկերազարական այս տարբերակը, որբան մեղ հայտնի է, Վասպուրականում առաջին անգամ է հանդիպում⁵:

«Ավետման» պատկերում կույսը ներկայացված է նստած, թել մանելու պահին: Չախից մոտենում է Գարբիել հրեշտակը:

Հաջորդ՝ «Ծննդի» տեսարանում (թ. 5ա), շնայած համառոտված ձևերին (չկա նույնիսկ Հովսեփը), Արծկեցին ստեղծել է բավական շարժուն ու լարված պատկեր: Մանուկ Հիսուսը բարձրացրել է գլուխը՝ ասես ընդառաջ ելնելով երկրպագութեան շտապող մոգաց թագավորներին⁶: Հնդհանրապես, Վասպուրականում «Ծննդի» պատկերի բնագաղափարն մեկնաբանութունների փոխարեն շեշտը դրվում է Հիսուսին երկրպագելու, նրան սրբացնելու պահի վրա, որը գալիս է արևելաքրիստոնեական արվեստին բնորոշ պաշտամունքի ու փրկութեան գաղափարի արտահայտությունից⁷:

«Տյառնընդառաջ» նկարը (թ. 5բ) հետաքրքրական է շնորհիվ մի ուշագրավ մոտիվի, որը միանգամայն նոր է այդ թեմայի համար. Սիմեոն ծերունու ձեռքում գտնվող Հիսուսի ոտքերի տակ պատկերված է այդպիսի խարույկ (նկ. 1): Փաստորեն տեսարանը բեռնաթափելով պատմողական բնույթի մանրամասներից, նկարիչը համարձակորեն ավելացրել է մեկ ուրիշ տարր (խարույկը), որի մասին ավետարանական բնագրերում որևէ խոսք չկա: Գրկելով տաճար բերած քառասունօրյա մանկանը, Սիմեոն ծերունին ասում է. «Զի տեսին աչք իմ զփրկութիւն քո՝ զոր պատրաստեցեր առաջի ամենայն ժողովրդոց: Լույս՝ ի յայտնութիւն հեթանոսաց, եւ փառս ժողովրդեան քում Իսրայելիս»⁸: Իհարկե, լույսի իմաստը կարելի է նույնացնել, ընդհանրացնել կրակի հետ: Ե՛վ Աստվածամայրը, և՛ Հիսուսը տարբեր առումներով համեմատվել են կրակի և լույսի հետ⁹, բայց, կարծում ենք, այստեղ պատկերված կրակն առնչվում է կրակի՝ հնից եկող ժողովրդական պաշտամունքի և դրանից բխող Տրոնդեզ—Տյառնընդ-

4 Ս. Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 49:

5 Արրահամի ու Իսահակի պատկերազարկության նման դիրքի ավելի վաղ օրինակ կարելի է բերել կապադովկյան ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարներից՝ Ալվալայի քիլիսե (922—930 թթ.). տե՛ս R. Reiner Stichel, Auberkanonische Elemente in byzantischen Illustrationen des Alten Testaments, Romische Quartalscheft für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte Band 69. Heft 3—4, 1974, Nien, tabel 5.

6 Աղպիսի մեկնաբանությունը համապատասխանում է Մատթևոսի Ավետարանին, տե՛ս իրրե մտին ի տուն, տեսին զմանուկն հանդերձ Մարեմա մարըն իւրով, եւ անկեալ երկիր պազանէին նմա. եւ բացեալ զզանձս իրբանց՝ մատուցին նմա պատարագս, ոսկի եւ կնդրով եւ զմուսս» (Մատթևոս, Բ, 11):

7 Ն. Կոնդակովը «Ծննդյան» կենցաղազարական-մանրամասնային մեկնաբանությունները համարում է բյուզանդական նատուրալիզմի արդյունք (Н. Кондаков, История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, с. 8):

8 Ղուկաս, Բ., 30—32:

9 Կրակի հետ Մարիամի համեմատության մասին տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հին Հավատք կամ հեթանոսական կյանքը՝ հայոց, Վենետիկ, 1895, էջ 43—44, նաև՝ «Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 185, Դ. Տաթևացի, Գիրք Հարցմանց, Կ. Պոլիս, էջ 331 և այլն: Հիսուսի մասին՝ որպես լույսի, կրակի մարմնացում՝ տե՛ս Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, с. 187. Ն. Պոկրովսկին նշում է, որ նույնիսկ մկրտության ժամանակ Հիսուսի մոտ երբեմն կրակի լեզվակներ են երևում, որպես մարդկանց մաքրագործման խորհրդանիշ (էջ 187):

առաջ ծիսական-մասսայական տոն-սովորույթների հետ: Դեռևս հնագույն ժողովրդական հավատալիքները սահմանել էին հասարակական հատուկ տոներ, որոնք նվիրված էին կրակի պաշտամունքին և անպայման կատարվում էին խարուկներ վառելով: «Ալդպիսի մի տոնի մնացորդ է ժողովրդական ժՏրըն-րեզը», որ քրիստոնեական հայ եկեղեցին միացրել և ձուլել է իր սահմանած «Տյառնընդառաջ» տոնի հետ», — գրում է Խաչիկ Սամվելյանը¹⁰: Ժողովրդի պատկերացմամբ կրակը կամ օջախը ընտանիքի գաղափարի մարմնացումն է: Տան օջախն ու գերդաստանը երբեմն նույնացվել, նույնանիշ են համարվել: Մարդիկ երգվել են կրակի առջև, այնտեղ կատարել են պսակադրություն և կնունք: Նորապսակները հարսանիքի ժամանակ համբուրվել են օջախի կամ թոնրի շուրջը: Տղաբերքը ևս օջախի մոտ է կատարվել¹¹: Ահա հեթանոսությունից եկող ժողովրդական այդ սովորույթները քրիստոնեության կողմից փոքր-ինչ վերափոխվում են, ստանում նոր իմաստ՝ հանձնես Տյառնընդառաջ քրիստոնեական ծեսի¹²:



Նկ. 1

«Մկրտության» տեսարանը ևս պարզ կառուցվածք ունի (թ. 6ա). Հիսուսը և Հովհաննես Մկրտիչը կանգնած են գետի մեջ՝ մինչև ծնկները ջրով ծածկված: «Նկանակի բաշխում» և «Մուտք Երուսաղեմ» տեսարաններում (թ. 7ա, Նկ. 2) ուշագրավը ոչ այնքան պատկերազարկան համառոտված ձևերն են, որքան կերպարների շարժուն բնույթը՝ հասցված սուր արտահայտչականության: Ընդ որում, Հիսուսին Երուսաղեմի պարիսպների մոտ դիմավորող ժողովրդին անձնավորում է միայն մի պատանի՝ արմավենու ճյուղը ձեռքին: Այդ մոտիվը փախի է հնից՝ սկիզբ առնելով Ռարուլայի և Ռոսանոյի (VI դ.) Ավետարանների ժամանակներից: X—XI դդ. նման համառոտված տարբերակներ հանդիպում են նաև հայկական մատյաններում՝ ամբողջական թեմատիկ պատկերների մեջ¹³, իսկ XIII—XIV դդ., երբեմն, ասես խորհրդանիշի վերածված, տեղ

10 Խ. Սամվելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. I, Երևան, 1931, էջ 303.

11 Նույն տեղում, էջ 304.

12 Հայաստանի որոշ գավառներում Տյառնընդառաջի ժամանակ ամեն մեկը եկեղեցուց մոմով կրակ է բերում իր տան խարուկը վառելու. այստեղ կան նաև հավատալիքային այլ մանրամասներ: Հատկապես ուշագրավ է այն, որ Տըրնդեզի խարուկի շուրջը պտտեցնում են նորածին կրիխային, որ քառասունքը 19վի («Ազգագրական հանդես», Բ, Թիֆլիս, 1897, էջ 263—264): Ժողովրդի մոտ այն պատկերացումը կար. որ Տըրնդեզի օրը լրանում է երխայի քառասունքը, նա դուրս է գալիս քառասունքից: «Առավել սրբազան նշանակություն պիտի ունենան ընտանեկան օջախները, որոնք, երբ նկատի առնենք, թե ընտանեկան պաշտամունքը զարգացել է սերնդական, ցեղական պաշտամունքից, պետք է իրենց մեջ պարփակեն այն գաղափարը՝ թե կառուցած են եղել ընտանիքի նախահոր, նահապետի ձեռքով» («Ազգագրական հանդես», XIII, Բիֆլիս, 1906, էջ 120):

13 Նկատի ունենք Մատենադարանի ձեռ. № 974, 3723, 3784, Երուսաղեմի ձեռ. № 3624, Թայինի շրջանի Արեգ գյուղում պահվող պատարիկները: Այդ ձեռագրերի մանրանկարների մասին մանրամասն տե՛ս Թ. Ա. Измайлова, Армянская миниатюра XI в. М., 1979, с. 65—102.



նկ. 2

են գտել ձեռագրերի լուսանցքներում՝ բնագրերի համապատասխան հատվածներին կից¹⁴։

«Մատուցյուն» և «Խաչելություն» տեսարանները ռիթմիկ դասավորության և աշխույժ շարժումների շնորհիվ ուղղակի վեր են ածվել փոթորկոտ մի իրադրության (նկ. 3)։ Համաչափությունների ու ձևերի առաջին հայացքից թվացող խախտումները (նաև կանոնիկ սխեմաներից շեղվելը) իրականում տարածական ուրույն միջավայր ու հոգեբանական լարում ստեղծելու միջոց են։

«Հարությունը» և «Շամբարձումը» (թ. 8ա) Առժկեցին ներկայացրել է մեկ ընդհանուր հորինվածքի մեջ։ Այդ եղանակը, իհարկե, նորություն չէր միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում¹⁵։ դեռևս Մոնցիի յուզաշշերի վրա (IV—V դդ.)¹⁶, իսկ ավելի ուշ՝ Կոստանդնուպոլսի ս. Սոֆիայի տաճարի որմնապատկերներում հանդիպում է երկու հաջորդական թեմաների միացման հիշյալ եղանակը¹⁷։ Ասենք, որ Վարդանից հետո էլ Վասպուրականի մանրանկարիչները կիրառում էին այդ հնարքը։

Վերջին թեմատիկ պատկերը «Ղոզեգալուստն» է (թ. 8բ), որը գրեթե նույնությամբ կրկնում է նկարիչ Սիմեոն Արձիշեցու 1305 թ. ընդօրինակած ձեռագրի¹⁸ համանուն տեսարանը¹⁹։

Թեմատիկ մանրանկարներին հաջորդում են համաբարբառի աղյուսակները, որոնք լրիվ պահպանվում են և՛ 4125 (թթ. 2ա—2բ), և՛ 7456 (թթ. 9բ—14ա) ձեռագրերում։ Իրենց տեղաբաշխման կարգով և գրուխների համապատասխանությամբ (տասը կանոնները ութ կամ ինը խորանների մեջ տեղադրելը՝ ներառյալ նվախիտսի թուղթը) դրանք ավելի շատ մոտենում են X—XI դդ.

¹⁴ Դա ևս հին սովորույթ է. վաղ շրջանի բնորոշ օրինակներից մեկը էջմիածնի 989 թ. Ավետարանն է (Մատենադարան, ձեռ. № 2874), Այդ մասին տե՛ս S. Der-Nerses- sian, The Date of the initial miniatures of the Etchmiadzin Gospel (Etudes Byzantines et Armennes. Byzantine and Armenian Studies. Louvain, 1973, p. 532—558).

¹⁵ Զ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Ա, Երևան, 1976, էջ 80։

¹⁶ Н. П. Кондаков, Иконография богородицы, 1, СПб., 1914, с. 208.

¹⁷ Д. В. Аналов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб, 1960, с. 25.

¹⁸ Մատենադարան, ձեռ. № 2744։

¹⁹ Զ. Հակոբյան, նշվ. աշխ., էջ 45, տախտ. 1։

ընդունված տարբերակներին²⁰, ինչ վերաբերում է խորանների արտաքին հարդարանքին, այս վարդանը հոգեհարազատ է մնացել դրանց զարդադեկորատիվ ձևերին. դրանք հիմնականում երեք սյունների վրա հենված պայտուսձև հրեանամենի պարզ կամարներ են, որոնք աշխուժացված են կանաչ տերևներով ու բուսական ոճավորված մոտիվներով (նկ. 4): Հնամենի կամարազարդերի այդ ձևերը XIII դ. վերջում հանդիպում են գլաձորցի մանրանկարիչ Մատթևոսի²¹ և վասպուրականցի Սիմեոն Արճիշեցու մոտ²²,



նկ. 3

Ավետարանիչների նկարները տեղավորված են համապատասխան բնագրերի սկզբում և պատկերազրական բնորոշ գծերով նույնպես կրկնում են Սիմեոն Արճիշեցու և Մատթևոսի ձեռագրերի տարբերակները²³.

Վարդան Արժկեցու ստեղծագործության առաջին գրավիչ կողմը ոճական հատկանիշներն են: Դրանցում կան առինքնող հմայք, կատարման յուրօրինակ արտիստականություն՝ որպիսիք դժվար է գտնել Վասպուրականի XIV դ. որևէ վարպետի մոտ: Սովորական թվացող հորինվածքը՝ անթերի կատարման, մեկնաբանման ուրույն գծերի, երբեմն էլ աննկատ մի ձևափոխման շնորհիվ դառնում է հետաքրքրական ու դիտելի: Վարդանը նախընտրել է գունագծային պարզ էղանակը, որը Վասպուրականում կիրառել է Սիմեոն Արճիշեցին 1288 թ. ընդօրինակած իր մի Ավետարանում²⁴: Արժկեցու նկարներում կերպարներն ու լրացուցիչ առարկաները տրված են միայն գունագծերով, առանց հարթությունները ծածկելու: Տիրապետողը կապույտի (որը մասամբ ունի սպիտակի խառնուրդ), կարմիրի, շագանակագույնի և հողականաչի տոնագծերն են, յրտնք իրենց թեթև, մաներային ռիթմահաջորդականությամբ թերթի մաքուր խորքի վրա ստեղծում են դեկորատիվ հիանալի շահեկանություն:

Հորինվածքները պատկերելիս նկարիչը հատուկ վերաբերմունք է դրսևորել գլխավոր կերպարների նկատմամբ: Ինչպես ժողովրդական ստեղծագործության

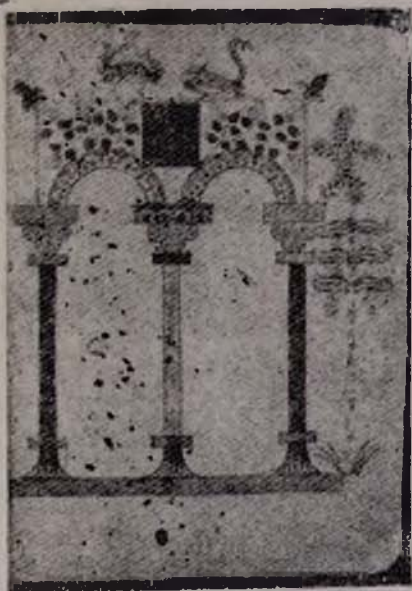
²⁰ C. Nordenfalk, Die Spätantiken Kanontafeln (text band), Cöteborg, 1938 p. 78—79.

²¹ Մատենադարան, ձեռ. № 6292:

²² Նույն տեղում, ձեռ. № 4851, 4867, 2744:

²³ Ա. Ն. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 45—47, Հ. Հակոբյան, նշվ. աշխ., էջ 46:

²⁴ Մատենադարան, ձեռ. № 4851, թ. 2ա:



Նկ. 4

մեջ, լինի դա գրական-վիպական գործ, թե կերպարվեստի որևէ նմուշ, առաջին պլանում գլխավոր հերոսն է, որին անմիջապես «գտնում» է դիտողը: Նկարիչը դրան հասնում է ամենևին չխախտելով հորինվածքի համաշափությունը. ավելին, այդ «մասնավոր» ձևափոխումը ներդաշնորհն բխեցրել է ընդհանուր կառուցվածքի էությունից: Օրինակ, «Մատուցյուն» նկարում երկրորդ պլանի վրա գտնվող զինվորների շարժումն ու գասավորությունը գալով կենտրոն, ավարտվում է խոշոր համաշափություններով պատկերված Հիսուսի և մատնիչի կերպարներով: Ընդ որում, նկարիչը հիմնական կերպարներն առանձնացրել է ոչ միայն հորինվածքի մեջ նրանց հատկացված տեղով ու ընդգծված համաշափություններով, այլև ձևերի մշակման մանրամասնությամբ: Զինվորների միօրինակ կիսա-

դեմքերի ընդհանուր ֆոնի վրա հատկանշվում է Հիսուսի կերպարը (բոլոր տեսարաններում նա այդպիսին է): Մինչդեռ Հուդայի բուժ կիսադեմքը խորհրդանշում է շարիք ու դավաճանություն: Սվ, վերջապես, Հուդայից աչ, սպիտակ փակեղք գլխին, ձեռքերը վեր պարզած կանգնել է քահանայագետը՝ արաբական էթնիկական բնորոշ դիմագծերով: Փաստորեն այդ երեք կերպարների միջոցով բացահայտվում է թեմայի դադափարական-հոգեբանական իմաստը, տվյալ պահի հուզական հագեցվածությունը: Մյուս կերպարները օժանդակողի, լրացնողի դեր են կատարում:

Ընդհանրապես, Արծկեցին չի սիրում թերթը ծանրաբեռնել երկրորդական կերպարներով ու առարկաներով: Հնարավորին շափ զուսպ միջոցներով նա կարգավորում է գործողության զարգացման ընթացքը: «Մենդում» փութաշանորհն քայլող մոզաց թագավորները և նույնիսկ վերևում ծաղկեփնջի նման հավաքված հրեշտակների գեղեցիկ խումբն իրենց շարժումներով ու հայացքներով ուշադրությունը ուղղում են դեպի կենտրոն, ուր նորածինն է ու նրա մայրը: Նույն սկզբունքը կիրառվել է «Մկրտության», «Մուտք Երուսաղեմի», «Այլակերպություն» և մյուս տեսարաններում:

Վարդանը անթերի է տիրապետում գծանկարին, որոշ դեպքերում ուղղակի հասնելով կատարելության: Այն արտակարգ նուրբ է, որը, երբեմն, ասես, կորցնելով ձևի ստեղծման իր դերը մերթ ձուլվում է մաքուր հարթություններին, մերթ՝ հյուսվեղ գունաշերտերին, երբեմն էլ եռանդուն ու կրքոտ շեշտում առանձին հատվածները՝ փորձելով անջատել դրանք սառը հարթությունից: Սվ ոչ միայն դա. գծի օգտագործման այդպիսի հմտությունը հնարավորություն է տալիս նկարչին համարձակորեն դիմելու դժվարին շարժումների պատկերման, շեշտված թեքությունների ու նույնիսկ տարածական կրճատումների (Հիսուսը «Այլակերպության» և «Մուտք Երուսաղեմի» տեսարաններում, առաջին հրեշտակը՝ «Մենդում», Հուդան և զինվորները՝ «Մատուցյուն» տեսարանում): Սվ այդ պայմաններում գունագծային պատկերման հնարանքները կարծես ավելի են շեշտում կերպարների հոգեկան բնկումը, կիրք և հուզմունք արտահայտող կողմերը: Մի պահ թվում է, թե այդպիսի շարժունակությունը ինչ-որ տեղ ներհակ է միջնադարյան արվեստի ոգեղեն կերպարների խորհրդավոր ու հանդարտ կեցվածքներին: Բայց ոչ. վարպետը դեպքերի ու գաղափարների հակա-

սական ու հախուռն սյդ աշխարհը բացահայտում է նույնաբնույթ կերպով, դործողութունների զարգացման արտաքին բուն ընթացքով: Դա գալիս է Վարդանի անհատականությունից, հատկանիշ, որը հետագայում որգեգրեցին Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարիչները:

Վերևում ասացինք, որ նկարիչը հատուկ վերաբերմունք է դրսևորել զլիսավոր կերպարների նկատմամբ, առանձնացնելով դրանք ոչ միայն հորինվածքում գրաված իրենց տեղով, այլև դեմքերի մշակման հատուկ նրբությամբ ու կանոնավորությամբ: Գծի ու գույնի օգտագործման վարպետությունը հիանալի որակ է ստեղծում հատկապես դեմքերի պատկերման մեջ՝ կերպարներին հաղորդելով մարդկային հույզի ու ապրումների երանդ: Ինչպիսի ջերմություն ու մտերմիկ տոն կա «Մենդյան» տեսարանի հրեշտակներից առաջինի դիմապատկերում, և որքան նորագեղ ու մաքուր է կատարված այն (նկ. 5): «Մուտք



նկ. 5

կրուսադեմ» նկարում նույն գրավչությամբ է ներկայացված առաջյալներից երիտասարդ Հովհաննեսը, ինչպես նաև դիմավորող պատանին: Իսկ Հիսուսի խորաթափանց հայացքը ուղղակի գամում է դիտողին: Սովորաբար, Վասպուրականի մանրանկարներում ընդգծվում են կերպարների աչքերը, թեև դրանցում զգացվում է միօրինակություն: Վարդանը փորձել է զանազանություն մտցնել դրանցում. այլ կերպ ասած՝ անհատականության հասցնել այդ կերպարները: Եվ դա նկարչին մասամբ հաջողվել է: Դրա վկայությունն են «Մատնություն», «Մուտք Երուսաղեմ», «Մկրտություն» նկարները: «Այլակերպություն» տեսարանում Հիսուսի լուռ ու խորունկ հայացքը հակադրվում է աշակերտների այլայլված ու խառնաշփոթ շարժումներին:

Գծային եղանակից բացի, Արծկեցին մասնակիորեն կիրառել է նաև գունահատվածային ընդունված ձևը՝ հատկապես ավելի ցուցադրելի դարձնելով գլխավոր կերպարները: Այսպես, «Հարություն-Համբարձում» տեսարանում, եթե յուզաբեր կանայք և գերեզմանապահ զինվորները, նաև գերեզմանը, նկարված են գունազծերի միջոցով, ապա վեր բարձրացող սկավառակի և նրա մեջ նըստած Հիսուսի համար նախընտրված է երկինքանազային-գունահատվածային լուծում: Սպիտակ գույնով են ծածկված նաև գերեզմանի վրա գտնվող հրեշ-

25 Քրիստոնեական պատկերազարդությունից հայտնի է, որ երբ հրեշտակները ներկայացվում են որպես լուր հաղորդողներ՝ սանձում են սպիտակ հագուստ, իսկ երբ մարմնավորում են երկնային ուժեր՝ կրում են ջեղ հագուստ (O. Demus, The Mosaics of Normasticy, London, 1949, p. 311—312):

տակի հագուստները, որը գաղափարական որոշակի իմաստ ունի²⁵, Այն էլ ասենք, որ միևնույն թեթևում նկարելու տարբեր եղանակների զուգորգումը չի երկատել կամ աղճատել սշխատանքների ոճական միասնությունը: Ավելին, այդ միջոցների դաշն համադրումը հնարավորություն է տվել Վարդանին յուրովի աշխուժացնելու հորինվածքը՝ դունային շահեկանության առումով:

Վարդան Արծկեցու, որպես տաղանդավոր գծանկարչի ու պայծառ երևակայության տեր ստեղծագործողի, ունակությունները ոչ պակաս լավով դրսևվորվել են հատկապես № 7456 ձեռագրի լուսանցազարդերում: Բաղմաձև ու բազմաբովանդակ և արտակարգ հմտությամբ կատարված այդ թերթերը (35բ՝ հուշկապարիկ, 64ա՝ կույրեր, 70բ՝ բուսաղարդեր, 73ա՝ տաճար, 118ա՝ այծ, 140ա՝ հրեշտակ, 141ա՝ Մատիամ, 147ա՝ թաղումն, 38բ—89ա էջերի բացվածքը և հատկապես № 4125 ձեռագրի 61ա թերթի «Մուսք նրուաղեմը» պատկերող լուսանցազարդը) հիրավի ձեռագիր-դրքի պատկերազարդման հիասթափ նմուշներ են:

МИНИАТЮРИСТ ВАРДАН АРЦКЕЦИ

ГРАВАРД АКОПЯН

Резюме

В городах Арчеш, Арцке и Беркри, находившихся к северу от озера Ван, в конце XIII—начале XIV вв. развернулась деятельность целой группы миниатюристов, творчество которых послужило основой развития васпураканской школы миниатюры. Наиболее ярким в этой группе миниатюристов был Вардан Арцкеци, две рукописи которого хранятся в фондах Матенадарана им. Маштоца (№ 7456 и № 4125). Из них лишь первая содержит тематические миниатюры. Их иконография выдержана в принятых традициях (за исключением сцены «Сретения» с изображением костра, что является данью древним представлениям, восходящим к языческому периоду). Однако миниатюры Вардана Арцкеци выделяются особенностями художественных принципов исполнения и некоторыми новыми методами в решении композиции, а также своеобразием рисунка. Его пластичные и выразительные линии придают миниатюрам особое обаяние, своеобразный артистизм, чем он и отличается от других васпураканских миниатюристов XIV в.