

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Л.Р. АЗАРЯН

КИЛИКИЙСКАЯ
МИНИАТЮРА
XII-XIII в.в.



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1964

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

741. (27.925)
Ա- 22

Լ.Ռ. ԱՉԱՐՅԱՆ

ԿԻԼԻԿՅԱՆ
ՄԱՆԿԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
XII-XIII դ.



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1964



166
991

Աշխատութեան մեջ բացահայտում են կիլիկյան մանրանկարչութեան ակունքները, զարգացումը և ուղղութիւնը: Առաջին անգամ փորձ է արվում պարզելու, թե կիլիկյան ձեռագրերը ո՞ր դպրոցներին են պատկանելի: Տրվում են առանձին մանրանկարիչների ստեղծագործութեան բնութագրերը: Հատուկ զուգու է նվիրված միջնադարյան խոշորագույն մանրանկարիչ Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործութեանը:

Աշխատութիւնը նախատեսված է ինչպէս մասնագետների, այնպէս էլ հայ միջնադարյան արվեստով և պատմութեամբ հետաքրքրվողների համար:

Գունավոր եկարները տպագրվել են Հայկական ՍՍՌ Միեխտրեների Սովետի Մամուլի պետական կոմիտեի պոլիգրաֆարգուսուս-րեհուրյան գլխավոր վարչութեան առաջին տպարանում:

Հ Ե Ղ Ի Ն Ա Կ Ի Կ Ո Ղ Մ Ի Ց

Սկսած XII դարի առաջին քառորդից մինչև XIV դարի երկրորդ կեսը Կիլիկիայում ստեղծվեցին մանրանկարչական արվեստի այնպիսի հուշարձաններ, որոնց սիստեմատիկ և մանրազնին բնութիւնը մեծապէս կարող է նպաստել հայագիտութեան մի շարք հարցերի պարզարանմանը: Թեև կիլիկյան մանրանկարչութիւնը մի ծովածավալ նյութ է, բայց մինչև այժմ առանձին ուսումնասիրութեան առարկա չի հանդիսացել: Այս շրջանի մասին խոսվել է հայկական մանրանկարչութեանը նվիրված ընդհանուր բնութիւնի աշխատութիւններում կամ, լավագույն դեպքում, հրատարակվել են առանձին ձեռագիր հուշարձաններ: Բավական է նշել, որ Քորոս Ռոսլինի նման բացառիկ մի նկարչի ստեղծագործական ժառանգութիւնը սպառիչ կերպով ուսումնասիրված չէ: Ավելին, նրան են վերագրվում մի շարք գործեր, որոնք, ինչպէս ցույց տվեցին մեր պոպուլարները կատարված են այլ, իրենց կարողութիւններով Քորոս Ռոսլինին չվիջող (երբեմն նույնիսկ գերազանցող) վարպետների ձեռքով:

Այնուհանդերձ Ի. Սարժիգովսկու, Մակլերի, Գ. Հովսեփյանի, Ս. Տեր-Ներսիսյանի, Ա. Լ. Դուռնովոյի, Ն. Սվիրինի, Ռ. Դրամբյանի կատարած արվեստագիտական պոպուլարները և հրատարակումները արժեքավոր ներդրում են հայ մշակութի, մասնավորապէս մանրանկարչութեան ուսումնասիրման բնագավառում: Առանց այս հեղինակների կատարած աշխատանքի թերևս հնարավոր չլիներ նման, համեմատաբար ծավալուն հետազոտութեան փորձ անել:

Սույն աշխատութեան նպատակն է, հնարավորութեան սահմաններում տալ կիլիկյան մանրանկարչութեան ամբողջական և կապակցված պատմութիւնը, բացահայտել նրա ակունքները, որոշել կիլիկյան առանձին դպրոցները, ցույց տալ վերջիններիս տեղը կիլիկյան մանրանկարչութեան պատմութեան մեջ և, վերջապէս, բնութագրել առանձին մանրանկարիչների ստեղծագործութիւնները: Ինքնին հասկանալի է, որ գիրքը

հավակնություն չունի սպառիչ լուծում տալու առաջ քաշված խնդիրներին: Անշուշտ բազմաթիվ հարցեր իրենց լուծումը կատանան հետագա ավելի մանրամասն հետազոտությունների ընթացքում:

Ուսումնասիրության գլխավոր աղբյուրը հանդիսացել է Երևանի Մատենադարանի ձեռագրերի հարուստ հավաքածուն: Հրատարակված և այլ նյութերի (օրինակ՝ Պետական պատմական թանգարանում պահպանվող՝ Գ. Հովսեփյանի հարուստ լուսանկարչական արխիվը) հիման վրա քննության են առնվել նաև արտասահմանում գտնվող հայկական ձեռագրերը:

Հարկ ենք համարում խորին շնորհակալություն հայտնելու ՍՍՌՄ գիտությունների ակադեմիայի թղթակից անդամ Վ. Ն. Լազարեին, արվեստի վաստակավոր գործիչ Լ. Ա. Գուսնովսկին, արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Գ. Գրամբյանին, որոնք մեծ աջակցություն են ցույց տվել մեր աշխատանքների ընթացքում: Մեր երախտիքն ենք հայտնում նաև Հարվարդի համալսարանի պրոֆ. օր. Ն. Տեր-Ներսիսյանին նրա կողմից արված գիտողությունների, մեզ արամադրած որոշ լուսանկարների և Երևանի Մատենադարանին ուղարկած միկրոֆիլմերի համար, ինչպես և լուսանկարիչ Ա. Քոչարին, որը լուսանկարել է Մատենադարանի ձեռագրերը:

Ն Ա. Խ Ա. Բ Ա. Ն

Սկսած XI դարից Միջերկրական ծովի ափին առաջացավ և ամրապնդվեց Կիլիկյան հայկական պետությունը: Կիլիկյան հայկական պետության կազմավորման գործում մեծ դեր խաղաց, մի կողմից Բյուզանդական կայսրության երկզիմի քաղաքականությունը, մյուս կողմից օտար պալիսիաների արշավանքների հետևանքով բուն Հայաստանից դեպի արևմուտք կատարվող հայերի մասսայական դադիք:

Օգտագործելով Բյուզանդիայի և սելջուկների միջև անվերջ ընդհարումները, Կիլիկիայի հայ ֆեոդալները կարողացան աստիճանաբար միավորել ցրված ռազմական ուժերը և իրենց հայտարարել ինքնուրույն իշխանություններ: Գրանցից, հետագայում, առավել ուժեղը հանդիսացան Ռուբինյան իշխանները, որոնք, հենվելով Լեոնային Կիլիկիայի հայ բնակչության վրա, Բյուզանդիայի, սելջուկների և խաչակիր ասպետների դեմ մղած համառ պայքարում, ոչ միայն մնացին անկախ, այլև զգալիորեն ամրապնդեցին իրենց քաղաքական դիրքերը: Կիլիկյան իշխանների վարած արտաքին խելամիտ քաղաքականությունը հնարավորություն տրվեց XI—XII դարերի սահմանագծում ստեղծելու մի ինքնուրույն իշխանություն, որը հետագայում վերածվեց ուժեղ թագավորության:

Կիլիկյան իշխաններից միայն Լամբրոնի տերերը՝ Օշինյաններն էին, որ երկար ժամանակ անկախ էին Ռուբինյաններից և, ի հակադրություն նրանց, հովանավորվում էին Բյուզանդիայի կողմից: Այս երկու հակամարտ իշխանությունների մրցությունն ավարտվեց Ռուբինյանների հաղթանակով և Լեոն Բ-ն (1187—1219) վերջնականապես իրեն ենթարկեց Լամբրոնի իշխաններին:

XII դարի վերջերին Ռուբինյան իշխանությունը այնքան մեծ կշիռ էր ստացել, որ ազատ կարող էր ձգտել թագավորության: 1198 թվականին տեղի ունեցավ Լեոն Բ-ի հանդիսավոր թագադրությունը: Ժամանակակիցները Լեոնի թագադրությունը դիտում էին որպես համահայկական ներուժ, որպես հայկական անկախ պետականության վերածնունդ: Լեոն

Բ-ն և նրա հաջորդները անվանվում էին «թագաւոր հայոց»¹: Փամանա-
կակիցները Կիլիկիան բուն Հայաստանի անբաժանելի մասն էին համա-
րում: Այս հանգամանքը կարևոր նշանակություն ունի բուն Հայաստանի և
Կիլիկիայի միջև եղած կուլտուրական, հոգևոր կապերի բացահայտման,
բնութագրման առումով:

XII դարի վերջին, շնորհիվ արտաքին քաղաքականության բնագա-
վառում ձեռք բերած հաջողությունների, երկրի տնտեսական վերելքի,
քաղաքների, գյուղատնտեսության և արտաքին առևտրի զարգացման,
Կիլիկյան հայկական պետությունը հասավ ծաղկման բարձր աստիճանի:
Այդ ժամանակաշրջանի Կիլիկիայում կազմակերպվում, ամրապնդվում
են ֆեոդալական կարգեր՝ Լևոն Բ-ից կախման մեջ եղած ուղղակի
հիերարխիայով:

Իր քաղաքականությամբ Լևոնը արտահայտում էր աշխարհիկ և հոգե-
վոր ֆեոդալների շահերը, նպաստում աշխարհիկ ու վանական հողատի-
րության զարգացմանը՝ պայմաններ ստեղծելով գյուղացիության շահա-
գործմանն ու հարստահարմանը²: Կիլիկյան քաղաքներից շատերը՝ Սիսը-
Այասը, Քարսը, Ադանան, Մամեստիան և այլն, խոշոր առևտրա-արդյու-
նաբերական կենտրոններ էին՝ մի մասը առևտրական տարանցիկ ճանա-
պարհների վրա, մյուս մասը որպես Միջերկրական ծովափի կարևոր նա-
վահանգիստներ: Այս հանգամանքը Կիլիկիային հնարավորություն էր
տալիս առևտրական և կուլտուրական լայն հարաբերությունների մեջ
մտնել ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի խոշոր պետությունների
հետ: Առևտրական կապեր էին հաստատված նաև Ռուսաստանի հետ:
XIII դարում հայերը խոշոր դեր էին կատարում Ղրիմի առևտրական
կյանքում: Նրանք Ղրիմի վրայով դեպի հյուսիս արտահանում էին իրենց
սեփական արտադրանքը³: Առանձնապես մեծ համբավ ունեին հայ ոս-
կերիչները, որոնց պատրաստած իրերը շատ բարձր էին գնահատվում:
Գրանք կիրառական արվեստի հոյակապ նմուշներ էին, օրինակ, XII դարի
զավաթը (1928 թ. Վիլնոսի) և XII—XIII դարերի ճանապարհորդական-
ըմպանակը (Բերդյանսկի)⁴: Հյուսիսային երկրների հետ Կիլիկյան Հայաս-
տանի ունեցած առևտրական կապերի մասին են վկայում նաև Դնեստրի
ակունքներում գտնված Կիլիկյան թագավորների դրամները⁵:

1 «Մմբատայ Սպարապետի պատմություն», Մոսկվա, 1856, էջ 98—99:

2 Г. Г. Микаелян, История Киликийского Армянского государства, Ере-
ван, 1951, стр. 57.

3 Նույն տեղում, էջ 193—197:

4 Գավաթը և ըմպանակը այժմ գտնվում են Լենինգրադի էրմիտաժում, հրապա-
րակել է Հ. Ա. Օրբելին: Տե՛ս «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938, էջ 263—279:

5 Գ. Գ. Միքայելյան, նշվ. աշխ., էջ 199:

Քաղաքական հզորացման հետ մեկտեղ, XIII դարում Կիլիկիայում
ծաղկում է գյուղատնտեսությունը, զարգանում են քաղաքները, արհես-
տագործությունը և այլն: Քաղաքներում ուժեղանում են ապրանքադրա-
մային հարաբերությունները, որոնք ղգալի դեր կատարելով ֆեոդալական
հասարակական կյանքում, XII—XIII դարերի աղբյուրների վկայությամբ,
թափանցում են նաև գյուղ: Չնայած դրան, Կիլիկյան Հայաստանի տնտե-
սության հիմքը մնում են մանր կախյալ հողագործությունն ու արհես-
տագործությունը¹: Ինչպես քաղաքներում, այնպես էլ գյուղերում սրվում
են դասակարգային հակասությունները: Ժողովուրդը շահագործվում էր
նաև հողերականության կողմից:

Հետաքրքիր է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու «Թուղթ ընդհանրակա-
նը», որտեղ նա պախարակում է հողերականներին այն բանի համար, որ
նրանք յուրացնում են եկեղեցուն տրված նվիրատվությունները, որ հո-
գևորականներից շատերը առևտրով են զբաղվում և հարստություն են
կուտակում: Մի այլ ուղերձում Շնորհալին նկարագրում է ֆեոդալների
կամայականությունները ձորա գյուղացիների նկատմամբ²:

Սոցիալական հակասությունների սրման հետևանքով, Կիլիկիայում,
XIII դարի սկզբներին ուժեղանում են դժգոհությունները նաև ֆեոդալա-
կան հասարակարգի դեմ: Ժողովրդական մասսաների դժգոհությունները,
նրանց պայքարը հարստահարողների դեմ արտահայտվում էր նաև աղան-
դավորական շարժումների միջոցով, որոնք Կիլիկիա էին թափանցել հա-
յերի՝ դեպի Արևմտյան շրջանները գաղթելու ժամանակներից: Կիլիկիա-
յում տարածված այդ տրամադրությունները գաղափարապես կապված
էին բուն Հայաստանում տարածված աղանդավորական շարժումների,
մասնավորապես Թոնդրակյան շարժման հետ, որը սկզբնավորվել էր դեռ
IX դարում: Աղանդավորները կասկածի տակ էին առնում աստծո արդա-
րագաս լինելու գաղափարը, դժոխքի, դրախտի և ահեղ դատաստանի
ոեալ գոյությունը: Թոնդրակեցիները ժխտում էին նաև եկեղեցու ծիսա-
կատարությունները, եկեղեցու «իվերուստ» հաստատված լինելը և այլն³:

Այդ շարժումները միայն արտաքնապես էին հակակեղեցական,
աղանդավորական բնույթ կրում: Դա փաստորեն գյուղացիության և ար-
հեստավորների պայքարն էր ուղղված ֆեոդալական հասարակարգի դեմ:
Սակայն այդ դժգոհությունները Կիլիկիայում շրջողունեցին ապստամբու-
թյունների բնույթ:

1 Գ. Գ. Միքայելյան, նշվ. աշխ., էջ 398:

2 «Թուղթ ընդհանրական Ներսեսի Շնորհալույ», էջմիածին, 1865:

3 Մ. Արևելյան, Հայ գրականության պատմություն, հատ. 2, էջ 10—14, Լ. Խա-
չիկյան, Աղանդավորական գաղափարները Հայաստանում XII—XIV դդ. Երևան, 1942:
Ն. Շնորհալի, Նամականի, Վենետիկ, 1838, էջ 26:

Անոն Բ-ից հետո, որի թագավորության ժամանակ վերջնականապես ամրապնդվում են Կիլիկյան հայկական պետության հիմքերը, գահ է բարձրանում Հեթում Ա-ն (1226—1270), որի գահակալության տարիներին են համընկնում մոնղոլական արշավանքները: Հեթումը ժամանակին գնահատեց մոնղոլների ուժը և դիվանագիտական ճանապարհներով կաշտողացավ նրանց հետ խաղաղ համաձայնության գալ ու խուսափել մոնղոլական արշավանքների ավերիչ աղետից:

Այսպիսով, XII դարի վերջերից և ամբողջ XIII դարի ընթացքում Կիլիկյան Հայաստանում ստեղծվում է կենտրոնացված պետություն՝ միանգամայն հասունացած ֆեոդալական հասարակարգին բնորոշ հատկանիշներով ու հակասություններով:

Ավելի քան 200 տարվա ընթացքում Կիլիկյան Հայաստանում ստեղծվում են բարենպաստ պայմաններ կուլտուրայի զարգացման համար: Միսոս, Գրազարկում, Հոռմկլայում, Սկևուայում, Ակներում, Գոներում և այլ վայրերում առաջ են դալիս կուլտուրայի նոր օջախներ: Մշակույթի այդ կենտրոններում լայն զործունեություն են ծավալում գիտնականներ, գրիչներ ու մանրանկարիչներ, որոնք նախակիլիկյան ազգային դարավոր սովորույթների հիման վրա ստեղծում են նոր գործեր:

Կիլիկյան հայկական պետությունը իր ազմինիստրատիվ կառուցվածքով և աշխարհագրական դիրքով թեև անջատված էր բուն Հայաստանից, այնուամենայնիվ նրանց հողերը և կուլտուրական կապերը երբեք չեն ընդհատվել և զարգացել են համընթաց: Հետաքրքիր է, որ իրենց գիտելիքները հարստացնելու նպատակով Հայաստանից Կիլիկիա էին դալիս հայ կուլտուրայի այնպիսի մշակներ, ինչպիսիք էին Մխիթար Գոշը, Սանփառնոս Օրբելյանը, Վարդան վարդապետը, Հովհաննես Երզնկացին և ուրիշներ:

Այդ մերձեցմանը նպաստում էր նաև այն, որ հայկական եկեղեցին ուներ մեկ ընդհանուր կենտրոն և ենթարկվում էր կաթողիկոսին, որի գահամիստը Կիլիկիան էր:

Կիլիկիայում զարգացող հայկական կուլտուրան չի կարելի դիտել բուն Հայաստանի կուլտուրայից անջատ: Բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի գործիչների սերտ հարաբերությունները չեն ընդհատվում IX—XIV դարերի ընթացքում: Հողերը այդ կապերը մեծ նշանակություն ունեցան Կիլիկյան Հայաստանի ամբողջ կուլտուրայի, ինչպես և մանրանկարչության ազգային գծերի պահպանման ու զարգացման համար:

Քննարկվող ժամանակաշրջանում, ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ Կիլիկիայում նկատում ենք հայ կուլտուրայի և արվեստի զարգացման համանման նախապայմաններ: Այդ միջոցին հայ-վրացական զորքերը Զաքարյանների գլխավորությամբ Հայաստանի հյուսիսային

շրջաններն ազատագրեցին սելջուկներից: Թեև հետագայում, մոնղոլական արշավանքների ժամանակ, Հայաստանը ընկավ նոր նվաճողների շփ տակ, սակայն դեռ XIII դարի սկզբներին այստեղ ուժեղանում են ֆեոդալական կարգերը, զարգանում են արհեստագործությունը, առևտուրը, զարգանում են քաղաքները, վերականգնվում է կուլտուրայի զարգացման ընթացքը և բուն ծաղկում են ապրում արվեստները՝ հատկապես ճարտարապետությունը, որի պահպանված հուշարձանները (Հաղպատ, Սանահին, Գեղարդ և այլն) վկայում են ճարտարապետության նոր վերելքի մասին:

Կիլիկիայի բանաստեղծների, գրիչ-մանրանկարիչների, գիտնականների ու պատմաբանների աշխատանքները իրենց հերթին մեծ ներդրում էին ուղջ հայկական կուլտուրայի պատմության մեջ: Առակագիր Վարդան Այգեկցին, բանաստեղծ Ներսես Շնորհալիմ, Ներսես Լամբրոնացին, պատմաբաններ Մատթեոս Ուռհայեցին, Սմբատ սպարապետը, Հեթում պատմիչը և, վերջապես, նշանավոր բժիշկ Մխիթար Հերացին և այլն հանդիսանում էին ժամանակի բարձր կուլտուրայի տեղ մարդկանցից: Նրանք ոչ միայն ռազմախորհուրդ և բնագրից թարգմանում էին անտիկ ու վաղ միջնադարի գրողներին ու գիտնականներին, այլև իրենք էին գրում գիտական աշխատություններ ու աստվածաբանական-փիլիսոփայական տրակտատներ:

Գիտությամբ ու արվեստով զբաղվում էին բարձրաստիճան մարդիկ ու թագավորական ընտանիքի անդամները: Նրանցից շատերը հովանավորում էին արվեստն ու գրականությունը, հավաքում էին հին ձեռագրեր և ունեին հարուստ գրադարաններ: Կիլիկիայում գրված և մեզ հասած ձեռագրերի մեծ քանակը վկայում է, թե որքան կարևոր նշանակություն էր տրվում ձեռագրերի պատրաստմանն ու հավաքելուն: Այդ ձեռագրերի հիշատակարաններում հանդիպում են Ներսես Շնորհալու, Ներսես Լամբրոնացու, Հեթում թագավորի եղբայր Հովհաննես Կախկոպոսի (որը լինելով հմուտ գրիչ անձամբ ձեռագրեր էր արտագրում և երբեմն նաև ծաղկազարդում էր), Անոն Գ-ի, նրա կնոջ՝ Թագուհի Կեռանի, Հեթում Բ-ի, կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի, Սմբատ սպարապետի, Վասակ Ծանճո իշխանի և շատ ուրիշների անունները: Մեզ են հասել նաև դրանցից շատերի դիմանկարները: Ուշագրավ է, որ գրչության արվեստը սեփականություն է դառնում նաև կանանց համար: «Մինչև կանայքն ևս գրեին և ընթեանուին» վկայում է «Ժամանակագիրն Կիլիկիոյ»: Ալիշանի վկայարեբած հատվածում հիշատակվում է «...թէ Բարձրաբերդցի Կոստանդին քահանային դուստրն Զապել կոչեցեալն, սա պաշտէր զՄանրուսմունս և էր հմուտ ըն-

1 Ղ. Ալիշան, Միսոս, էջ 520:

թերցողութեան և արուեստին գրչութեան...: Ըստ այսմ օրինակի ասեն, թէ էր կոյս մի՛ի Տարսոն, և անունն Ալիժ, որ և ճա էր գրագիր յոյժ հմուտ-գրեաց զայբուբենս, և ասաց թէ՛ ով որ որ սմա նմանեցրնէ, նա է իմ տեսոյն արժանի...» և այլն:

Ցավօք, քիչ բան է հայասնի Կիլիկյան հայկական ճարտարապետութեան մասին: Սակայն մի շարք գրավոր վկայություններ¹) բերում են այն համոզման, որ Կիլիկյան իշխանները և թագավորները շինարարական լայն աշխատանքներ են ծավալել ինչպես աշխարհիկ, ուղղմական (բերդեր ու ամրոցներ), այնպես էլ պաշտամունքային շենքերի կառուցման բնագավառում: Բավական է հիշատակել, որ Ալիշանը միայն Սիսում թվարկում է զանազան ժամանակներում կառուցած մոտ տասնվեց եկեղեցիների անուններ:

Կիլիկյան հայկական ճարտարապետության բնույթի մանրամասն քննարկումը թողնելով մասնագետներին, հիմնվելով պատմիչների վկայությունների վրա, կարող ենք ենթադրել, որ սկզբնական շրջանում օգտագործվել են բյուզանդական կամ այլ շինություններ: Սակայն, հետագայում, Կիլիկյան հայկական ճարտարապետությունը զարգանում է ավելի ինքնուրույն ճանապարհով՝ հիմք տնկնալով ազգային ճարտարապետական ձևերը:

Հայաստանում XII—XIII դարերի ընթացքում ստեղծված սոցիալ-տնտեսական նախադրյալներով են պայմանավորվում հասարակության մեջ տեղի ունեցած գաղափարական տեղաշարժերը: Այդ հատկապես արտահայտվել է դեպի աշխարհիկ կյանքը, բնությունը ցուցաբերվող հետաքրքրությունը, եկեղեցական արդիցիոն դոգմաների նկատմամբ ունեցած քննադատական վերաբերմունքով և այլն:

Այս բոլորն արտացոլվեց գրականության և արվեստի մեջ: Առաջ եկան գրական նոր ժանրեր, որոնք իրենց ակունքներով կապված են ժողովրդական ստեղծագործությանը: Լայն տարածում ստացան առակներն ու առածները, որտեղ արտացոլվեց ժողովրդական լայն խավերի դժգոհությունները տիրող կարգերի, ֆեոդալների ու կղերականության դեմ: Այս ժանրի լավագույն ներկայացուցիչներն էին Մխիթար Գորշը և վարդան Այգեկցին: Շահագործողների դեմ ուղղված սոցիալական բողոքը լայնորեն արտահայտվեց նաև այդ շրջանում մեծ ծավալում գտած բա-

¹ «Մամուլի քահանայի Անեցոյ հաւարժունքի գրոց պատմագրոց», Վաղարշապատ, 1893, էջ 135: Մատթէոս Ուոհայեցի, Ժամանակագրութիւն, 1898, էջ 334: «Պատմութիւն Հայոց արարեալ Կիրակոսի վարդապետի Գանձակեցոյ», Թիֆլիս, 1910, էջ 100—101, 145: «Մխիթարայ Այրիվանցոյ պատմութիւն հայոց», Մոսկվա, 1860, էջ 64: Մ. Գրմանյան, Ազգապատում, Պոլիս, 1912: Բազմաթիվ տեղեկություններ է հաղորդում Ալիշանը, տե՛ս Սիսուան, էջ 77, 97—107, 221—223, 538—539 և այլն:

ճավոր պոեզիայում (տաղեր): Այս շրջանի գրականության մեջ վառ արտացոլում են գտնում ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքները: Մրանով էլ պետք է բացատրել պատմագրության զարգացումը և ներսես Շնորհալու պատմա-հայրենասիրական հայասնի պոեմների հանդես գալը: «Ողբ Եղեսոյ» պատմական պոեմում հեղինակը, նկարագրելով Եղեսոյի ողբերգական կործանումը խաչակիրների կողմից, անկասկած նկատի ունի Հայաստանի ու հայերի ծանր վիճակը օտարազգի նվաճողների լծի տակ: Ն. Շնորհալին օգտագործում է նաև ժողովրդական գրական բանաստեղծական ձևերը՝ «հայրենիները»:

Հասարակական կյանքում տեղի ունեցող տեղաշարժերը անդրադառնում են նաև գրական լեզվի վրա, որը աստիճանաբար մոտենում է ժողովրդական լեզվին (միջին գրարար):

Աշխարհիկ մտախիչների առկայությունը հայկական արվեստում դիտելի են ամենավաղ շրջաններում: Ըարտարապետության, քարի փորագրության հարուստ օրնամենատացիան հիմնականում կապված լինելով ժողովրդական ստեղծագործության հետ, անկասկած մեծ ազդեցություն է թողել հայկական մանրանկարչության վրա: Այդ է վկայում զարգացած կերպարների այն նմանությունը, որ տեսնում ենք խաչքարերի և ծաղկազարդված ձեռագրերի միջև: Այդ տեսակետից հատկապես ուշադրով են երկրաչափական զարդապատկերները, որոնք վարպետ քանդակագործի բրիչի ու մանրանկարչի վրձնի շնորհիվ վեր են ածվում ձեռագործ նուրբ հյուսվածքների: Այս տեսակետները դիտվում են նաև երաժշտության մեջ: Եկեղեցական երաժշտության հետ մեկտեղ, քաղաքի աշխարհիկ կյանքի զարգացման շնորհիվ, զարգանում է նաև աշխարհիկ երաժշտությունը, որն իր հերթին ազդում է եկեղեցական երաժշտության վրա: Զարգանում են հոգևոր տաղերը, որտեղ վառ կերպով արտահայտվել է աշխարհիկ մտախիչների բախումը և նրանց գերակշռությունը եկեղեցականի նկատմամբ: Հանդես են գալիս նոր տիպի տաղարաններ, որոնց մեջ հոգևոր երգերի հետ մեկտեղ ձայնագրվում են նաև աշխարհիկ երգեր: Դա լավագույն ապացույցն է այն բանի, որ աշխարհիկ երաժշտությունը ավելի համարձակ, քան անցյալում, սկսում է մուտք գործել վանքերի պարիսպներից ներս: Բացի այդ, XIII դարի վերջին վերջնականա-

¹ Ն եր ս ե ս Շ ն ո Ր հ ա լ ի, Ողբ Եղեսոյ, Տիֆլիս, 1829: Մ. Արեղյան, Հայ հին գրականության պատմություն, հատ. 2, էջ 105:

² Տե՛ս Ռ. Աթայան, Հայկական խաչային նոտագրությունը, Երևան, 1959:

X. С. Кушнарев, Вопросы истории и Теории армянской монодической музыки, Л., 1958. Երկու հեղինակներն էլ մանրամասն վերլուծում են շոչափված իրն-գիրը ոչ միայն պատմական, այլև տեսական առումով:

պես ձևավորվում են գյուղական (մենք կասենք՝ ժողովրդական-աշխարհիկ) երաժշտության ձևերն ու ժանրերը²։ Փաստերը վկայում են, որ Կիլիկյան Հայաստանում երաժշտական կյանքը հետ չի մեացել ժամանակիկուլտուրայի ընդհանուր մակարդակից¹։

Աշխարհիկ տրամադրությունները ներթափանցեցին նաև վանքերը։ Հենց այս հանգամանքն էլ ձեռագրերի պատկերազարդման արվեստը դարձնում է հասարակական տարրեր խավերի տրամադրությունների ուճաշակի արտահայտություն։

Կիլիկյան հայկական մշակույթի, մասնավորապես մանրանկարչության ծաղկումը, մշակութային մյուս ճյուղերին համընթաց, անքակտելիորեն կապված էր Կիլիկյան հայկական պետության տնտեսական ու քաղաքական վերելքի հետ։ Կիլիկյան Հայաստանում հայկական կուլտուրան շարունակեց զարգանալ նոր պայմաններում։

Ժողովրդական մասսաների անխնա շահագործման և հաջող ուղմական արշավանքների հետևանքով, Կիլիկյան հայկական թագավորների և իշխանների ձեռքին կուտակվում են մեծ քանակությամբ նյութական բարիքներ, որոնք հնարավորություն էին տալիս նրանց ճոխ կյանք վարել, ընդօրինակել բյուզանդական պալատական կյանքը և խաշակիր ասպետների կենցաղավարությունը։ Իսկ հարստության մի մասը նրանք ներդնում էին արվեստի կոթողներ ստեղծելու համար։ Հոգևոր և աշխարհիկ բարձրագնավականությունը պատվիրում էր շքեղ ծաղկազարդված ձեռագրեր, որոնք մյուս թանկարժեք իրերի հետ մեկտեղ պահպանվում էին պալատում և շատ բարձր էին գնահատվում։

Ձեռագրերի հիմնական պատվիրատուները բարձր խավի ներկայացուցիչներն էին։ Այն հանգամանքը, որ հիշատակարանում առանձնապես շեշտվում է պատվիրատուի անունը և համեմատաբար սակավ է հիշատակվում հատկապես ծաղկող-մանրանկարիչը, ցույց է տալիս, որ ձեռագրի ստեղծման գործում, ժամանակակիցների բմբունմամբ, շատ ավելի նշանակալից էր պատվիրատուն, քան նկարիչ-ստեղծագործողը, որը փաստորեն, մի ենթակա անձնավորություն էր։ Հենց այստեղ էլ պետք է փնտրել այն ավելորդ նրբագեղության և շափազանցված ճոխության ակունքները, որոնք զուգորդվելով երկրի տնտեսական, քաղաքական ու պետականության անկման որոշիչ նախադրյալներին, XIV դարի վերջին քառորդում անկման հասցրին Կիլիկյան մանրանկարչությունը։

¹ Մանրամասն տե՛ս Սիսուան, էջ 515—521։

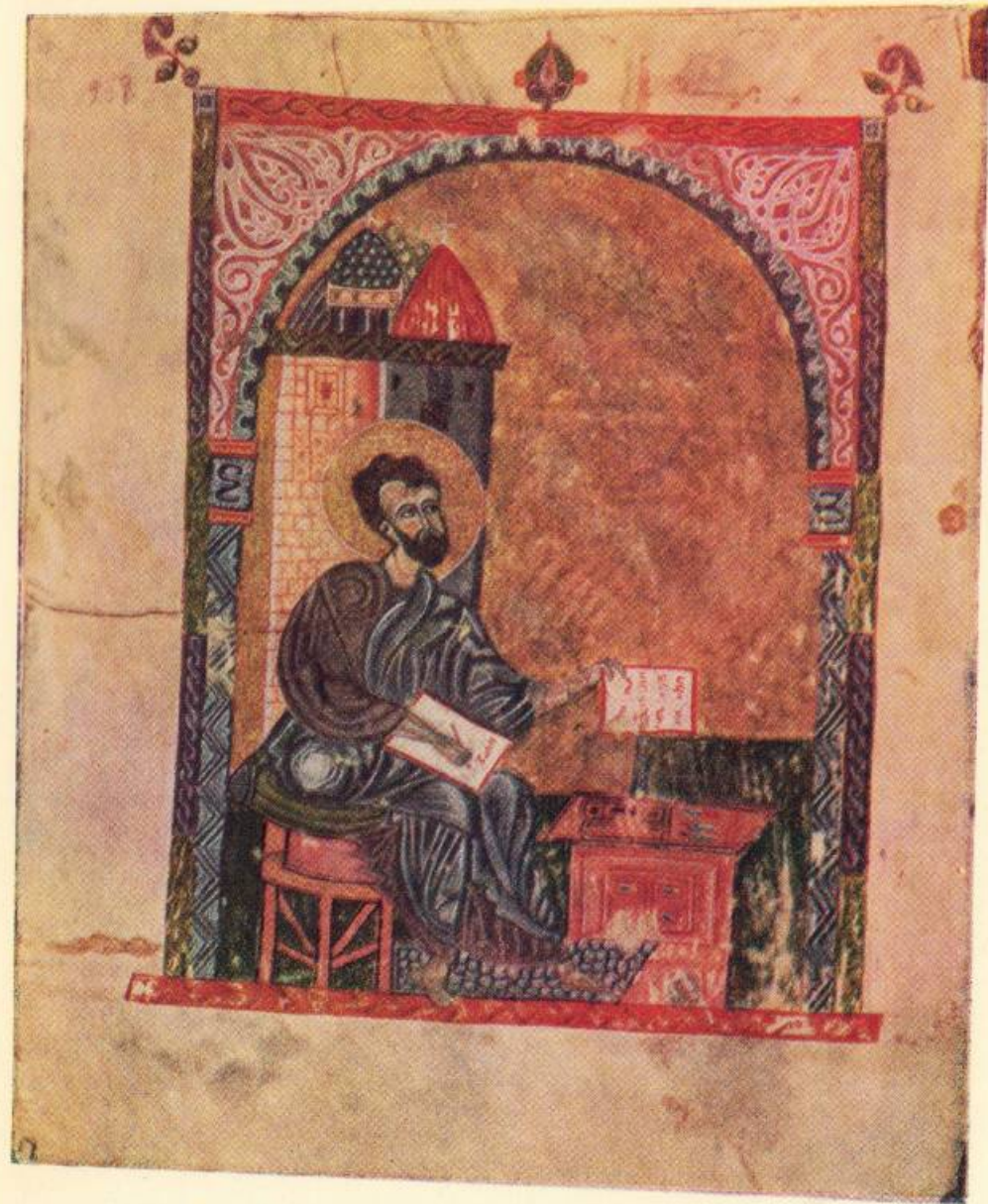
ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Կիլիկյան մանրանկարչության ակունքները որոշելիս բնականաբար անհրաժեշտ է անդրադառնալ ընդհանրապես հայկական մանրանկարչության (ոչ միայն մանրանկարչության) մի շարք խնդիրների, որոնք մինչև հիմա վերջնական լուծում չեն գտել։ Դա զգալիորեն բարդացնում է առաջադրված խնդրի լուծումը։ Հարցն առանձնապես դժվարացնում է, երբ ընդհուպ մոտենում ենք այլ ժողովուրդների արվեստներից հայ արվեստի կրած ազդեցությանը։ Կիլիկյան հայկական պետության սահմաններում զարգացող կուլտուրան իր գոյության մոտ երեք դարի ընթացքում անընդհատ բախվել է ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի կուլտուրաների հետ։ Այս հանգամանքը չէր կարող իր հետքը չթողնել Կիլիկյան մանրանկարչության վրա։ Այդ պատճառով էլ, հարևան ժողովուրդների արվեստների, հատկապես բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը Կիլիկիայում ավելի ցայտուն է դրսևորվել, քան այլուր։ Ըստ որում հայկական միջնադարյան մշակույթի պատմության ոչ մի խնդիր թերևս այնքան հաճախ չի շոշափվել, այնպես ուսումնասիրված չի եղել, ինչպես օտար ազդեցությունների հարցը մանրանկարչության մեջ։ Բայց հենց այստեղ էլ ի հայտ է գալիս նախկինում օրոշ ուսումնասիրողների (Ռավարով, Վերման, Դիլ, Սարժիգովսկի, Սվիրին և ուրիշներ) սխալը, որը բխում է քննարկվող առարկայի նկատմամբ ցուցաբերած ձևական մոտեցումից։ Կամայականորեն շափազանցվել է այդ փոխառությունների դերը, որը և հանգեցրել է հայկական մանրանկարչության մասին եղած ոչ ճիշտ պատկերացման։ Թանն այն է, որ հաճախ հայկական մանրանկարչությունը դիտվել է որպես բյուզանդականի կամ սիրիականի ճյուղավորում և սովերի տակ են թողնվել այն գծերը, որոնք հայկական մանրանկարչությանը տալիս են ինքնուրույն դեմք։ Այս իմաստով Կիլիկյան մանրանկարչության առանձնահատկությունների լուսաբանումը առանձին կարևորություն է ստանում, մասնավորապես երբ նկատի ենք առնում

Կիրիկյան Հայաստանի և Բյուզանդիայի միջև եղած քաղաքական և կուլտուրական հարաբերությունները: Պետք է լուրջ ուշադրություն դարձնել այն հանգամանքի վրա, որ ամեն կարգի փոխառումները կամ ազդեցությունները, ինչ տիպի էլ որ նրանք լինեն, չեն կարող մերվել որևէ ժողովրդի արվեստի հետ, եթե վերջինիս մեջ չեն գտնում տեղական սովորությունների հաստատուն, նպաստող հիմքեր: Այս առումով կիրիկյան մանրանկարչությունն ուներ ոչ միայն հաստատուն հիմքեր, այլև դարերի խորքից եկած տեղական ինքնուրույն, որոշակի ակունքներ, որոնք ստեղծել էին բուն հայկական մանրանկարչական սճը: Սրանով, իհարկե, չի կարելի բացատրել այն շոշափելի ազդեցությունը, որ ունեցել է հատկապես բյուզանդական արվեստը հայկականի վրա: Այդ ազդեցությունը, առաջին հերթին, արտահայտվում է պատկերագրական սխեմաների, բարձր տեսիկայի և զեղարվեստական մի քանի ձևերի որոշ փոխառությունների մեջ: Սակայն, անհրաժեշտ է նկատի առնել նաև, որ կանոնական զրբերը (Աստվածաշունչ և այլն) պատկերագրողու համար ժամանակի ընթացքում մշակվել են ինչպես թեմաների, այնպես էլ դրանց կոմպոզիցիոն կառուցվածքների որոշ սխեմաներ, որոնք (մասնակի բացառություններով) ընտրող են գտնում բրիտանյա բոլոր ժողովուրդների համար: Աստվածաշնչից կամ ավետարանից վերցված թեմաներով մանրանկարները ենթարկվում են պատկերագրության համար ընդհանուր դարձած այդ սկզբունքներին: Բոլոր ժողովուրդների մոտ միջնադարյան կրոնական արվեստի ելակետը սերտորեն կապված էր միջնադարյան կղերական աշխարհացոցության հետ: Այդտեղից էլ այն ընդհանրությունը, որ դիտվում է տարբեր ժողովուրդների մանրանկարչության մեջ: Նկատի ունենալով այս հանգամանքը, անհրաժեշտ է վեր հանել այն յուրահատուկ գծերը, որոնք տվյալ ժողովուրդը կամ մանրանկարիչը ներմուծում է արդեն նախօրոք մշակված այդ սխեմաների մեջ: Այս տեսանկյունից հարցին մոտենալիս պարզ են դառնում հայկական մանրանկարչության, տվյալ դեպքում կիրիկյան մանրանկարչության ազգային առանձնահատկությունները:

Այս խնդիրները առանձնապես բարդանում են կիրիկյան մանրանկարչության ոլորտում, քանի որ այնպես, ինչպես կիրիկիայում են խաչաձևվում և միահյուսվում ոճական տարբեր ուղղությունները, նույնը տեղի չի ունեցել բուն Հայաստանի մանրանկարչական որևէ այլ դպրոցում:

Հայտնի է, որ հայկական մանրանկարչությունը առավելապես կապված է եղել կանոնական գրականության հետ, քանի որ, ի տարբերություն մյուս երկրների, Հայաստանում աշխարհիկ բովանդակությամբ ձեռագրերը (պատմական քրոնիկներ, զեղարվեստական գրականություն, գիտական բնույթի աշխատություններ և այլն) սովորաբար չէին պատ-



Պատ. I: Ավետարան, XII դ. I կես: Մատենադ. № 7737:

Պերագարդում (եղածները վերաբերում են ավելի ուշ շրջանների): Չնայած դրան, աշխարհիկ մոտիվները բավական մեծ տեղ են գրավում հայկական մանրանկարչության մեջ: Այդ առավել նկատելի է XII—XIII դարերում և կանգնած է աշխարհիկ կուլտուրայի զարգացման հետ:

Կիլիկյան Հայաստանում XII դարի երկրորդ կեսից սկսած ստեղծվում են բարենպաստ պայմաններ, ինչպես երկրի տնտեսական-քաղաքական, այնպես էլ կուլտուրական վերելքի համար: Կենտրոնացված Ֆեոդալական պետականության, առևտրի, խոշոր հողատիրության, քաղաքների ու արհեստների զարգացման հետևանքով ստեղծված հասարակական-քաղաքական հարաբերությունները և քաղաքներում աշխարհիկ կուլտուրայի զարգացումը արվեստի, ավելի զեպրում մանրանկարչության, առջև դնում են գաղափարական նոր պահանջներ: Աստվածաշնչային կանոնիկ թեմաներին երբեմն տրվում է նոր մեկնաբանություն: Աշխարհիկ մոտիվները ավելի մեծ տեղ են գրավում գրքի զեղարվեստական ձևավորման մեջ:

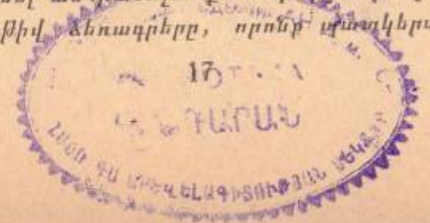
Բարձրարվեստ մանրանկարներով ու թանկարժեք կազմերով գրքերը զարդարում էին բարձր խավի ներկայացուցիչների գրադարանները («չարկեղս տանն ուր հաւաքեալ կային սուրբ կտակարանքն») կամ պահպանվում էին արքայական գանձարաններում: Սակայն կիլիկյան մանրանկարչությունը կապված չէր միայն իշխող վերնախավի և կղերական շրջանների հետ և մեխանիկորեն չէր կրկնում օտարամուտ ազդեցությունները: Կիլիկյան մանրանկարչության հիմքում ընկած են այն առաջավոր սովորությունները, որոնք մշակվել են բնությանը մոտ կանգնած մանրանկարիչների կողմից: Հենց այս նկարիչներն էլ խախտեցին պատկերագրության բնորոշ պաշտոնական կանոնները և կրոնական բնույթի արվեստի մեջ մտցրին կենդանի, կյանքով լի մի հոսանք, որը գուրս է կղերաֆեոդալական հասկացողությունից:

Ահա այս պայմաններում, կիլիկյան Հայաստանում ստեղծվում է գրքի զեղարվեստական ձևավորման մի արվեստ, որը X—XI դարերի հայկական լավագույն ձեռագիր հուշարձանների հետ մեկտեղ նշանավորում է հայկական մանրանկարչության բարձրակետը, յուրահատուկ տեղ գրավելով միջնադարյան հայ և համաշխարհային կուլտուրայի պատմության մեջ:

* * *

Թեպետ կիլիկյան մանրանկարչության վաղ շրջանը բնութագրելու համար մեզ չեն հասել անհրաժեշտ բանավոր նյութեր, այնուհանդերձ եղած փոքրաթիվ ձեռագրերը, որոնք պատկերազարդվել են XII

991



դարի առաջին քառորդում, հնարավորությունն են տալիս որոշ գաղափար կազմելու կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի սկզբնավորման մասին:

XII դարի առաջին քառորդում պատկերազարդված ձեռագիր հուշարձանների ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կիլիկյան մանրանկարչությունն իր արմատներով առաջին հերթին կապվում է բուն Հայաստանի հետ: Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի ձևավորման համար հիմնական նշանակություն ունեցան այն սովորույթները, որոնք մշակվել էին բուն Հայաստանում և ներմուծվել Կիլիկիա, հայերի՝ Բյուզանդական կայսրության արևելյան շրջանները դաղթելու ժամանակ: Դրան մեծապես նպաստեցին, Կիլիկիա տեղափոխված այն գրիչներն ու մանրանկարիչները, որոնք իրենց գործունեությունը սկսել էին բուն Հայաստանում: Ինչպես ենթադրում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, Տյուբինգենի համալսարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանի ծաղկող Գրիգորը իր «գեղարվեստական դաստիարակությունը» ստացել է բուն Հայաստանում¹: Այս բանը ավելի համոզված կարելի է ասել Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1113 թ. մի այլ ձեռագրի վրձնող Գևորգի մասին (№ 6763, պատ. 1): Ձեռագիրը գրվել և պատկերազարդվել է նույն Դրագարիում և եթե շիներ հիշատակարանը (էջ 20—21), ուր ստույգ նշված են գրչության տեղն ու տաճարի վր, գրչի և պատվիրատուի անունները, ապա այն ազատ կարելի կլիներ գասել բուն Հայաստանում գրված և պատկերազարդված ձեռագրերի շարքը: Ձեռագիրը թեմատիկ մանրանկար շունի: Ավետարանների սկզբին, ավետարանիչների պատկերների փոխարեն զետեղված է ծաղկազարդված շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչ, որը հենվում է բուսական մոտիվներից կազմված հիմքի վրա: Նման խաչը եզակի չէ XI դարի հայկական ձեռագրերում, սակայն տարածում չի գտել Կիլիկիայում: Ձեռագիրը զարգարված է նաև խորաններով և մեկ անվանաթերթով (Հովհանի ավետարանը): Ծեփոսի ուղեքձը Կարպիանոսին զարդարող խորանի վերին մասում պատկերված են սիրամարգեր, որոնք հետագայում հաճախ են հանդիպում կիլիկյան ձեռագրերում:

Այս ձեռագրի դեկորատիվ հարդարանքը (չնայած ձեռագրի փոքր չափին) մոտավորապես բնույթ ունի և նման է ավելի վաղ շրջանի հայերեն ձեռագրերի պատկերազարդման ոճին: Զարդանկարներում գերիշխում են բուսական մոտիվները: Խորանների ուղղանկյունները հենվում են յուրահատուկ խոյակներ և խարսխոններ ունեցող ու կենտրոնում պարուրված հատուկ սյունների վրա: Գունային պարզ գամման կազմվում է կա-

նաչ, դեղին, կարմիր և սև գույներից: Ոսկի բոլորովին չի օգտագործված: Նման սահմանափակ գունային գամման և կատարման գրաֆիկական-ակվարելային եղանակը 1113 թ. ձեռագիրը մոտեցնում են Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1038 թ. № 6201 ձեռագրին¹: 1113 թվականի ձեռագիրը իր գեղարվեստական արժանիքներով առանձին հետաքրքրություն չի ներկայացնում, սակայն կարևոր նշանակություն ունի կիլիկյան մանրանկարչության ակունքները որոշելու համար:

Գաղթի ժամանակ հայերն իրենց հետ բերել էին բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնք հետագայում սկզբնաղբյուր են ծառայել նորերը պատրաստելու համար: Նոր հոգևոր կենտրոններում, ձեռագրերի կուտակմանը նպաստեց նաև կաթողիկոսական աթոռի տեղափոխումը Կիլիկիա 1113 թ.: Պետք է ենթադրել, որ կիլիկյան իշխանության հաստատման առաջին տարիներին ձեռագրեր քիչ են գրվել, քանի որ գաղթելուց անմիջապես հետո այստեղ չկային անհրաժեշտ պայմաններ՝ նոր գրչատներ կազմակերպելու համար: Սրանով է բացատրվում այն փաստը, որ XI դարից մեղ չի հասել ոչ մի ձեռագիր, որը գրված լինի Կիլիկիայում, իսկ XII դարի ձեռագրերը խիստ սակավաթիվ են: Հետագայում միայն, երբ քաղաքականապես և տնտեսապես ամրապնդված Կիլիկյան հայկական պետության մեջ լայն գործունեություն են ծավալում Դրագարիի, Հոմիլիայի, Սկևռայի, Գոների, Ակների և այլ վանքերի գրչատները, գրքի ձևավորման արվեստը բուն վերելք է ապրում: Թնականաբար այս գրչատներում, սկզբնական շրջանում, որպես նախատիպ ծառայում էին բուն Հայաստանից բերված ձեռագրերը:

Մեղ հայտնի է Կիլիկյան վաղ շրջանի երեք պատկերազարդված ձեռագիր: Դրանք են՝ Տյուբինգենի համալսարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանը (M. A. XIII, 1)², պատկերազարդված Գրիգորի ձեռքով, Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 (XII դարի առաջին քառորդ) և 1113 թ. № 6763 ձեռագրերը: Այս ձեռագրերի մանրանկարների ոճային ընդհանրությունները (հատկապես Տյուբինգենի և Մատենադարանի № 7737 պատ. I, 1—7) ենթադրել են տալիս, որ նրանց գեղարվեստական գրվադներն ունեն ընդհանուր սկզբնաղբյուր, որը, իր հերթին, սերտորեն կապված է բուն Հայաստանի հնավանդ սովորույթների հետ: Թվարկված ձեռագրերի պատկերազարդման մեջ պարզորոշ արտացոլվել են XI դարի վերջի և XII դարի սկզբի բուն Հայաստանի ձեռագրերի համարյա բոլոր առանձնահատկությունները: Այստեղ գե-

¹ Տե՛ս է. Ա. Դ ու լ յ ո Վ ո ռ, Հին հայկական մանրանկարչություն (ալբոմ), պատ. 4, 5, 6: Краткая история древнеармянской живописи, стр. 21—25.

² J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeltars. M A XIII, I vom Jahre 1113. Tübingen, 1907.

¹ S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés des XII-e, XIII-e et XIV-e siècle de la Bibliothèque des Pères Mikhitharistes de Venise. Text et album. Paris, 1937, p. 50.

րիշխողը դեռևս մոնոսոֆիստալ բնույթն է, որը մինչևիսկյան շրջանի մանրանկարչության բնորոշ գծերից մեկն է: Ավետարանիչների ֆիգուրները ծանր են, մոնոսոֆիստալ, մարմնի առանձին մասերը կորչում են պայմանականորեն մեկնարանված հագուստի ծաղրերի մեջ: Գերիշխում են պարզ լուկալ գույները (ոսկու ֆոնի վրա կանաչ, գեղին, կարմիր, մանուշակագույն): Ինչպես զարդապատկերներում, այնպես էլ մի շարք ալլ մոտիվների մեկնարանության ժամանակ, այս ձևագրերի ձևավորման մեջ հանդես է եկել այն կապը, որ գոյություն ունի մանրանկարչության, քանդակագործության և գունանկարչության միջև: Այստեղ եղած մանրանկարների խտացված գույները, խորանների ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ բնույթը, ազատ գեղանկարչական ոճը, կատարման տեխնիկան, նրանց մոտեցնում են հայկական մանրանկարչության այն ուղղությանը, որը կարելի է բնութագրել հայտնի Մուղնիի ավետարանի (XII դարի առաջին կես, Մատ., № 7736) և 1053 թ. ավետարանի մանրանկարներով (Մատ., № 3593)¹: Ավետարանիչներին թաղակապ շրջանակի մեջ պատկերելը նույնպես բնորոշ է հայկական վաղ շրջանի ձևագրերին:

Տյուբինգենի և Մատենադարանի ձևագրերի մանրանկարները բուն Հայաստանի արվեստի հետ կապվում են նաև այդ ձևագրերի զարգացատկերների և հայկական միջնադարյան զարդաքանդակների ու բարձրաքանդակների միջև եղած ընդհանրություններով, որոնք հանդես են գալիս ինչպես առանձին զարգացատկերների օգտագործման բնագավառում, այնպես էլ նրանց ոճական առանձնահատկություններում: Այս առումով հաղիվ թե հնարավոր լինի նշել ձևագրերի ծաղկազարդման համար օգտագործված որևէ դրվագ-զարդապատկեր, որն իր զուգահեռ շունենա հին հայկական կոթողների կամ ճարտարապետական շատ ավելի վաղ շրջանի հուշարձանների զարդաքանդակների մեջ: Թե Մատենադարանի և թե Տյուբինգենի ձևագրերի գլխաղարկերն ու գլխատառերն իրենց ամբողջության մեջ թողնում են կարծր նյութից (քարից) պատրաստված իրի տպավորություն: Նման մեկնաբանություն տրվում է նաև խորանների քառանկյունների ներքևի մասում տեղավորված վարդակների հյուսվածքային զարդերին: Այդ մասերի նախշերը կազմվում են ուղղագիծ հյուսվածքներից, որոնք զարդապատկերին հաղորդում են որոշ շրջություն: Նման գծային նախշերը, որի բնագավառում մեր փորագրիչ վարպետները հասնում են արտակարգ նրբության, հատուկ են խաչքարերին:

Ավելին, երկրաչափական զարդապատկերների մենք հանդիպում

1 Լ. Ա. Գոսսենովո, Զին հայկական մանրանկարչություն (արժու): Նույն հեղինակի Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 21—25. Т. А. Измайлова, Художественное убранство армянской рукописи, 1053 (,Բանբեր Մատենադարանի», 1960, № 5):

ենք դեռևս IV—VII դարերի բարձրաքանդակների և կոթողների վրա, միայն այն տարբերությամբ, որ նրանք դեռևս պարզ ձևեր և ավելի մոնոսոֆիստալ բնույթ ունեն: Հետագայում միայն, երբ խաչքարերը Հայաստանում լայն տարածում են ստանում, երկրաչափական նույն հյուսվածքավոր մոտիվները, կորցնելով իրենց մոնոսոֆիստալ բնույթը, ընդունում են ավելի կատարյալ ձևեր՝ հիշեցնելով ժանյակավոր նուրբ հյուսվածքներ¹: Կասկածից դուրս է, որ հայ մանրանկարիչները ձևագրեր ծաղկազարդելու համար շատ բան են փոխ առել խաչքարերի զարդաքանդակներից: Նշենք նաև, որ միահյուսված գծային-երկրաչափական զարդապատկերների կարելի է հանդիպել ճարտարապետական հուշարձանների ինչպես՝ պաշտամոնքային, այնպես էլ քաղաքացիական կառուցվածքների պատահանների ու շքամուտքերի, շրջկալների և կամարաղեղների վրա:

Հայկական ձևագրերում օգտագործված՝ քանդակագործությանը բնորոշ մոտիվները չեն սահմանափակվում միայն խաչքարերով²: Մեր հնագույն կոթողների ու ուղեֆեյների վրա մեծ տեղ են զբաղում նաև բուսական զարդապատկերները: Բուսական մոտիվները՝ խաղողի պտղաբերած որթը, նոսն ծառը պտղով, ականթատերևները և այլն, հիմնականում տեղական ծագում ունեն: Ականթի տերևների մենք հանդիպում ենք VI—VII դարերին վերաբերող՝ Աղարակի, Աղիամանի, Թալինի և այլ կոթողների պատկերաքանդակներում³: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գլխինի VI—VII դարի սալաքարը⁴, որի վրա քանդակված է այգեկուրի տեսարան: Թեպետ այս քանդակը սյուստային բնույթ ունի, բայց մարդկային ֆիգուրները (նրանք ընդամենը երկուսն են) կորչում են զարդապատկերային մեկնաբանված խաղողի որթի մեջ: Այստեղ չեն պահպանված մարդկային ֆիգուրների և բուսական մոտիվների միջև եղած հարաբերական համաչափությունները: Այս համապատասխանքը ամբողջ քանդակին հաղորդում է որոշ պայմանականություն, սյուստային թեմատիկ կոմ-

1 Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դարերում, Երևան, 1944, էջ 26, 32—36:

2 Ի դեպ նշենք, որ խաչքարի գոյություն են ունեցել նաև Կիլիկիայում: Հայտնի է 1297 թ. խաչքար հետևյալ արձանագրությամբ՝ «Ողորմես ծառային քո Գրիգորի շինողի ամեն. Տեր Աստուած Յիսուս Քրիստոս ՉեՉ ամեն. սղորմես ծառային քո Յովհաննէօին, Գասպարին»: Կիլիկյան քանդակագործության մասին Ալիշանը հայտնում է հետևյալ տեղեկությունը. Լամբրոնում «Յարդ կանգուն կալ մեծ մասն մի ստուար պարսպաց բերդին, յոր մուծանեն մի ըստ միաչէ հինք դրոնք վստմական լայնարձակ կամարոք յորոց վերայ երկին քանդակք հայկական թաղապակ առիծուց Լեոնեսայ, ցանմոռանալի մանրազարդ խաչանշանան առնթնք ունենալով»: Ղ. Ա. Լիշան, Միսոսան, էջ 79:

3 Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 50—56:

4 Նույն տեղում, էջ 72, պատ. 52:

պողիցիան վերածելով զարդապատկերի: Ամենայն հավանականությամբ Գվինի սալաքարը երկար Ֆրիդի մի բեկոր է: Նման տեսարան, ավելի կատարյալ, տեսնում ենք նաև X դարի Աղթամարի տաճարի բարձրաքանդակներում: Վերջապես նույն պտուղը և խաղողի որթը հանգիսանում են Զվարթնոցի զարդաքանդակների հիմնական մոտիվները և բնորոշ են VII դարի ճարտարապետական մի շարք հուշարձաններին (Գառնիի հեթանոսական տաճարի զարդաքանդակները և այլն):

Ուսումնասիրվող շրջանի մանրանկարչության կապը քանդակագործության հետ արտահայտվել է նաև մարդկային ֆիգուրների մեջ: Ավետարանիչների պատկերները այդ ձևազրկում թեպետ մոտենում են XI—XII դարերի բյուզանդական պատկերագրական տիպերին, այնուամենայնիվ նրանց կատարման ոճը բավականաչափ ընդհանրություններ ունի քանդակագործության հետ: Այդ պարզորոշ դրսևորվում է հագուստի ծալքերի մեկնաբանության մեջ: Մարմնի առանձին մասերը ամբողջովին կորչում են այդ կարծեք թե քարից տաշված ծալքերում, որոնք ցած են իջնում կիսաշրջանաձև կամ զուգահեռ գծերով, ուրիշից հաջորդականությամբ: Ավետարանիչների հագուստների ծալքերի պատկերման եղանակի կապը վաղ շրջանի քանդակագործության հետ կարելի է հաստատել բազմաթիվ օրինակներով: Դրանցից հնագույններն են Օձուձի տաճարի ներսի նիշայում դրված Աստվածամայրը մանկան հետ քանդակը (ոչ ուշ քան VI դար), Մրենի (VII դար) արևմտյան մուտքի պատկերաքանդակները և այլն¹: Հայկական վաղ միջնադարի քանդակագործությունը, սերտորեն կապված լինելով ժողովրդական ասեղծագործության հետ, իր հերթին նպաստեց «եռալիստական» էլեմենտների ներթափանցմանը գեղանկարչության մեջ:

Է. Ա. Գուսնովոն իր «Արուձի (Թալիշ) որմնանկարները»² աշխատության մեջ համոզիչ ցույց է տվել հայկական միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչության և քանդակագործության ընդհանրությունները: Արուձի օրնամենալ ֆրիզի (VII դար) և Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (V—VI դարեր) գեղանկարչության ընդհանրությունները Գառնի հեթանոսական տաճարի քանդակների հետ, նրանց մեջ արտացոլված հելլենիստական շրջանի արվեստի առանձնահատկությունները մեկ անգամ ևս հաստատում են այդ երկու արվեստների կապը՝ սկսած ամենահին ժամանակներից:

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ Կիրիկյան հնագույն ձևազրկերը կրում են բուն Հայաստանի մանրանկարչության առանձնա-

հատկությունները և վերջիններիս միջոցով կապվում են հայկական միջնադարյան արվեստի ու ճարտարապետության ամենահին հուշարձանների հետ:

Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 ձեռագրի մանրանկարների (պատ. I, 2—4) մեջ ավելի ցայտուն են դրսևորված բուն Հայաստանի մանրանկարչության առանձնահատկությունները: Ավետարանիչների հագուստների ազատ մշակումը, կատարման անկաշկանդ և համարձակ տեխնիկան, գունային դամբան, անվանաթերթի կոմպոզիցիան, գլխատառերի ծաղկազարդումը, ավետարանիչների դեմքերի մշակման եղանակը կատարված են ավելի գեղանկարչորեն: Խորանները հիշեցնում են ճարտարապետական կառուցվածքները: Սյուները, որոնց վրա հենվում են խորանների ուղղանկյունները, դեռևս պահպանել են իրենց տեկտոնիկ նշանակությունը: Չնայած ձևագրերը շունի հիշատակարան, որի պատճառով ստույգ տեղեկություն չունենք նրա ժամանակի և գրչության վայրի մասին, այնուամենայնիվ այն մեծ ընդհանրությունը, որ գոյություն ունի ճիշտ թվազրկած և Դրազարկում ծաղկազարդված՝ Տյուբինգենի համալսարանի և Մատենադարանի ձևագրերի միջև, հարկադրում է վերջինս թվագրել XII դարի առաջին կեսին և դասել այն կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի շարքը¹: Սակայն մեծ ընդհանրությունների հետ մեկտեղ այս երկու ձևագրերի պատկերազարդման մեջ նկատելի են առանձին որոշ տարբերություններ: Այսպես, օրինակ՝ եթե Մատենադարանի № 7737 ձեռագրի մանրանկարներն իրենց մոնումենտալ բնույթով և գեղանկարչական առանձնահատկություններով դեռևս սերտորեն կապվում են բուն Հայաստանի սովորույթների հետ (մի հանգամանք, որը հարկադրում է մեզ ձևագրերը թվագրել ավելի վաղ, քան 1113 թվականը), ապա Տյուբինգենի համալսարանի ձևագրի մանրանկարներում (պատ. 5—7) արդեն նկատվում են ոճավորման որոշ տենդենցներ: Տյուբինգենի ձևագրի մանրանկարիչ Դրիգորը հագուստի ծալքերն այնպիսի ոճավորման է ենթարկում, որ նրանք երբևէ հիշեցնում են խորաններում օդադործված զարդապատկերային մոտիվներ: Օրինակ, ավետարանիչ Դուկասի աջ ոտը ծածկող հագուստի ծալքերին մանրանկարիչը ակնթի տերևի տեսք է տվել, իսկ Պրոխորի հագուստի ծալքերը կրկնում են խորանների վրայի մանվածապատ զարդապատկերները² (պատ. 7): Զգացվում է նաև զծանկարների որոշ շրջություն, հնացնելով այդ մանրանկարները Մատենադարանի ձևագրերին բնորոշ գեղանկարչական ոճից: Նման շրջու-

¹ Է. Ա. Գուսնովոն այդ ձևագրերը թվագրում է XII դարի երկրորդ կես, որի հետ մենք համաձայնել չենք կարող: Տե՛ս Հին հայկական մանրանկարչություն (ալբոմ), պատ. 24—25 և ծանոթագրությունը:

² J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei.... tab. IX, X.

¹ Բ. Առաքելյան, Եզդ. աշխ., էջ 58—61, պատ. 41, 44:

² Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», հասարակական գիտություններ, 1952, № 1, էջ 50:

թյուն առկա է նաև ավետարանիչների դեմքերի պատկերման ձևերի մեջ: Եթե Մատենադարանի ձեռագրում, օգտագործելով կիսատառներ, հասկապես դեմքի առանձին մասերը գրվածում են մուգ դույնից դեպի ավելի բացը՝ նուրբ փոխանցումներով, ապա Տյուրինգենի ձեռագրում հանդես է գալիս որոշ ձգտում դեպի գրաֆիկական ոճը: Երկու ձեռագրերում էլ լայն կերպով օգտագործված երկրաչափական մանվածապատումները Մատենադարանի ձեռագրում կատարված են համեմատաբար դեղանկարչորեն: Այս բոլորը Տյուրինգենի ձեռագիրը հեռացնում են բուն Հայաստանի մանրանկարչությանը բնորոշ որոշ սկզբունքներից:

Փորձեցինք ցույց տալ, որ վաղ շրջանի Կիլիկյան ձեռագրերը մեծ աղերս ունեն բուն Հայաստանի արվեստի հետ: Սակայն հենց այդ ձեռագրերում էլ արդեն եղած դեղանկարչական սկզբունքները սկսում են որոշ ձևափոխման ենթարկվել: Այդ ձևափոխումների որոշ տեղեկանքներ, ինչպես արդեն տեսանք, նկատելի են Տյուրինգենի 1113 թ. ձեռագրերի մանրանկարներում: Բեկումը տեղի էր ունենում աստիճանաբար: Դա երկարատև մի պրոցես էր, որի վրա ներգործում էին ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին քաղաքական, տնտեսական ու կուլտուրական պայմանները:

Խոսելով օտարամուտ ազդեցությունների մասին, առաջին հերթին անհրաժեշտ է կանգ առնել բյուզանդական մանրանկարչության վրա:

Բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը հարևան երկրների վրա սկսվում է դեռ X դարի վերջերից: Սակայն բախվելով տեղական հինավուրց սովորույթներին, ընթանում է խիստ բարդ ուղիներով: Այդ բանն առավել շոշափելի է հայկական մանրանկարչության մեջ: Բուն Հայաստանում հինավուրց սովորույթներն ավելի կայուն էին, քան այլուր, ուստի նորամուտ (բյուզանդական) էլիմենտները լայն ծավալում չէին ստանում: Բուն Հայաստանում մանրանկարչական արվեստը իր ազդային ձևերով ավելի կայուն բնույթ էր կրում: Մինչդեռ հարևան վրաստանում և Ռուսաստանում հունական արվեստի սկզբունքները գերիշխող դեր էին կատարում¹: Հարցն ավելի բարդանում է Կիլիկիայում: Կիլիկյան մանրանկարչությունը պահպանելով տեղական սովորույթները, միևնույն ժամանակ անտարբեր չէր բոլոր այն առաջավոր երևույթների նկատմամբ, որոնք կարող էին հարստացնել գրքի ձևավորման արվեստը և նպաստել դեղարվեստական նոր ձևերի զարգացմանը:

Բյուզանդական գրքի ձևավորման արվեստի ազդեցությունը հայկական մանրանկարչության վրա դիտելի է դեռևս XI դարի մի շարք ձեռագրերում:

Դրանք հիմնականում գրվել և պատկերազարդվել են Բյուզանդական կայսրության մոտակա շրջաններում կամ հենց Բյուզանդիայում: Այդ ձեռագրերից հնագույնը 1007 թվականի ավետարանն է (Վենետիկ, Ս. Ղազար № 887)²: Այս ձեռագիրը գրված է Ադրիանապոլսում՝ Հովհան Պրոքսիմոսի համար: Զեռագիրն ունի հետևյալ մանրանկարները. Աստվածամայրը Հիսուս մանկան հետ դահի վրա՝ «օդիգիտրի» կերպարանքով, հանդիպակաց էջում պատվիրատու Հովհանի պատկերն է բյուզանդական պալատական աստիճանավորի հարուստով, որը Աստվածամորը գիրք է մատուցում: Ապա երկու էջի վրա զույգ-զույգ պատկերված են կանգնած ավետարանիչները՝ ձեռներին բացված գրքեր: Մանրանկարների վրա կան հունարեն, իսկ Աստվածամոր, ավետարանիչներ Մատթեոսի և Մարկոսի պատկերների վրա՝ հայերեն մակագրություններ: Բնորոշ է, որ Ադրիանապոլսի ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված լինելով Բյուզանդիայում, տարբերվում է XI դարի բյուզանդական ձեռագրերի ոճից: Աստվածամոր պատկերը մանկան հետ՝ «օդիգիտրի» կերպարանքով, բնորոշ է Սիրիայի ու Եգիպտոսի համար և քիչ է հանդիպում բյուզանդական ձեռագրերում³: Կանգնած ավետարանիչների ծանր, մոնումենտալ ֆիգուրների տեղադրումը ձեռագրի սկզբում իր հերթին բնորոշ է X—XI դարերի հայկական ձեռագրերին: Ուսումնասիրվող մանրանկարների նման տարբերությունը XI դարի բյուզանդական ոճից խոսում է այն մասին, որ, շնայած հունարեն մակագրությանը, գրանց կատարողը հույն չէ, ինչպես կարծում է Հացունիս⁴: Կասկածից դուրս է, որ նա հայ է, բայց ընդունել է բյուզանդական արվեստի որոշ ձևերը: Այդ է ապացուցում նաև կատարման եղանակը:

XI դարի հայերեն երկու ձեռագրում ևս առկա է բյուզանդական ազդեցությունը: Դրանք են՝ Նրուսաղեմի Ս. Հակոբի վանքում պահպանվող № 2556 ձեռագիրը և Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող № 1400 ձեռագիրը:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Նրուսաղեմի ձեռագիրը (Կարսի ավետարանը)⁵: Այս ձեռագիրը XI դարի հայկական մանրանկարչության ամենահետաքրքիր հուշարձաններից մեկն է: Գրվել և պատկերազարդվել է Կարսի թագավոր Գագիկի համար:

Զեռագիրը, որի մանրանկարները վերաբերում են XI դարի կեսերին,

¹ P. Ս ա ղ ա ս յ ա ն, Մ ա յ ր ց ու ջ ա կ, հատ. 1, էջ 509, 518: «Բաղմավեպ», 1935, էջ 402—403:

² В. Н. Л а з а р е в, История византийской живописи, М., 1947, т. 1, стр. 99.

³ Վ. Վ. Հ ա ց ու ն ի, Ս. Գրոց, ընտրելագոյն գրչագիրք Ս. Ղազարուն մեջ, «Բաղմավեպ», 1935, էջ 402—403:

⁴ Տե՛ս Մ. Տեր-Մովսիսյանի հոդվածը, «Արարատ», 1910:

⁵ Այդ բանին մեծ շարժում նպաստել է նաև քաղկեդոնական ընդհանուր հավատը, որը հնարավորություն է ավել այդ երկրներում օգտագործել նաև հունարեն ձեռագրեր:

այդ ժամանակաշրջանի հայկական մանրանկարչության կարևոր հուշարձաններից մեկն է: Կարսի ավետարանի մանրանկարները ցույց են տալիս, որ դրանց վրձնողը լավ ծանոթ է եղել և ազատ օգտագործել է բյուզանդական մանրանկարչության սովորույթները:

Այս ձեռագրի մանրանկարները բյուզանդական ձեռագրերի հետ կապվում են առաջին հերթին իրենց պատկերադրությամբ և էջի ձևավորման կոմպոզիցիոն սկզբունքներով: Սրանք, ի տարբերություն X դարի հայկական ձեռագրերում եղած մանրանկարների, չեն տրվում ամբողջ էջով մեկ, առանձին-առանձին: Նրանք տեղավորված են համապատասխան տեքստի սկզբում կամ անմիջապես նրանից հետո: Մանրանկարները տեքստի հետ միասին նույն էջում տեղավորելու սկզբունքին մենք հանդիպում ենք առաջին անգամ: Մինչդեռ Բյուզանդիայում այդ սովորական երևույթ էր: Կարսի ավետարանի մանրանկարների մի մասը ամփոփված է նեղ շրջանակների մեջ և իր ոճական առանձնահատկություններով մեծապես աղերսվում է XI դարի բյուզանդական ձեռագրերին¹: Մնացած մանրանկարները տեղավորված են տեքստում, առանց շրջանակների, ֆոնը մաքուր մազաղաթն է²: Հայկական ձեռագրերում նման մանրանկարների, մինչև այդ, չենք հանդիպում: Այդ տիպի մանրանկարների Կիլիկիայում նորից հանդիպում ենք XIII դարի երկրորդ կեսին (Մատ. № 7651 ձեռագիրը, Թորոս Ռոսլինի ձեռագրերում): Կարսի ավետարանը ուշագրավ է նաև նրանով, որ այստեղ բախվում են երկու հակադիր ոճական սկզբունքներ: Մի կողմից XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության նրբագեղ ոճը, փոքր, թեթև ֆիգուրներով, նուրբ գունային դամբայով, մյուս կողմից՝ արևելյան-հայկական ձեռագրերին բնորոշ մոնումենտալ ոճը, իր ծանրադիր ֆիգուրներով ու պարզ լույսի գույներով: Երբեմն պարզապես միաձուլվում են հայկական և բյուզանդական ձևերը: Այսպես, «Յուդաբեր կանայք Քրիստոսի գերեզմանի մոտ» մանրանկարն³ իր հորինվածքով հիմնականում կրկնում է բյուզանդական պատկերագրական ձևերը: Հատկապես գերեզմանին նստած հրեշտակը նկարված է համաձայն այդ սխեմայի: Սակայն յուզարեր կանանց դեմքերը, կոթու լայն բացված աչքերով, նրանց հագուստի ծալքերում կորչող ձևերով,

¹ Մոսկվայի համալսարանի № 2280 նոր կտակարանը Լենինի անվան գրադարանի 1053—1054 թթ. սաղմոսարանը (грец. 266): Վիեննայի Ազգային գրադարանի սաղմոսարանը (theol.gr. 336): Տե՛ս Վ. Ն. Լ ա զ ա ր և, նշվ. աշխ., հատ. 2, պատ. 85ա, 133, 134ա, 135ա:

² Օպիանոսի «Որոտրագիրքը» Վենետիկում (ց. 479), 1066 թ. սաղմոսարանը Բրիտանական թանգարանում (Add 19352): Փարիզի Ազգային գրադարանի ավետարանը (gr. 74) և այլն: Լ ա զ ա ր և, նշվ. աշխ., պատ. 83, 84, 124, 125, 126:

³ Տե՛ս A. Tchobanian, La Roseate d'Arménie, Paris, 1929, t. III, pl X.

արխաիկ բնույթ են կրում և հիշեցնում են ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարների ոճը: Այս տեսակետից հետաքրքիր է նաև Քրիստոսի շարչարանքները պատկերող մանրանկարը (չկա Քրիստոսի պատկերը, էջը կարված է)¹, ուր զինվորների մեծագլուխ և ծանր ֆիգուրները չուրահատուկ դիմագծերով նույնանում են հայկական մանրանկարների հետ:

Բայց այս մանրանկարների կողքին կան նաև այնպիսիները, որոնք ուղղակի արտահայտում են XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության առանձնահատկությունները: Այդպիսին է, օրինակ, Քրիստոսը ժայռի վրա² փոքրիկ մանրանկարը, որը կարծես թե ընդօրինակված է Մոսկվայի համալսարանի գրադարանում պահպանվող № 2280 նոր կտակարանից կամ Լենինգրադի հանրային գրադարանի № 260 ավետարանից: Բյուզանդական ոճը պարզորոշ գրանցվում է Քրիստոսը և սատանան³ և այլ մանրանկարներում: Նույնպիսի բնույթ են կրում նաև խորանների ձևավորման մի քանի էլեմենտներ, ինչպես, օրինակ, խորանի քառանկյան ներքևի մասում պատկերված աղեղնավոր կիսակամարները, մի քանի բուսական մոտիվներ (եռատերևներ, քնարի նմանվող խոյակներ և այլն)⁴: Սակայն պետք է նշել, որ Կարսի ավետարանում առաջին անգամ ենք հանդիպում զույգ թռչուններից կազմված խոյակներին⁵, որը բացակայում է ինչպես ավելի վաղ շրջանի հայկական, այնպես էլ բյուզանդական ձեռագրերում: Հետագայում այդ տիպի խոյակները մեծ տարածում են գտնում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ:

Կարսի ձեռագրի բնորոշ կողմերից մեկն էլ բազմաթիվ թռչունների առկայությունն է, որոնք պատկերված են լուսանցքներում, գլխատառերի հետ զուգակցված: Սրանք մնում են որպես եզակի երևույթ ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդական ձեռագրերի համար:

Կարսի ավետարանին ինչպես ժամանակագրական, այնպես էլ ոճական տեսակետից մոտ մի այլ ձեռագիր պահպանվում է Վենետիկի Ս. Ղազար վանքում (№ 1400): Ձեռագիրը այդտեղ է բերվել Տրապիզոնից⁶:

¹ Տե՛ս A. Tchobanian, La Roseate d'Arménie, Paris, 1929, t. III, pl XIII.

² Նույն տեղում, էջ XI:

³ Նույն տեղում, էջ 23, 132:

⁴ Համեմատիր ուսումնասիրվող ձեռագրի խորանները (տե՛ս Ա. Չ ո ր ա ն յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 68, 104, 118), Փարիզի ազգային գրադարանի № gr 64 ավետարանի խորանների հետ (տե՛ս Վ. Ն. Լ ա զ ա ր և, նշվ. աշխ., հատ. 1, պատ. 15ա, հատ. 2, պատ. 81 ա և բ):

⁵ Ա. Չ ո ր ա ն յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 104:

⁶ Այս ձեռագրի մասին տեղեկություններ քաղել ենք Ս. Տեր-Ներսեսյանի «Armenia and Byzantine Empter» աշխատությունից: Տե՛ս էջ 120, պատ. 19, 21: Նաև Բ. Ս ա ր գ ո յ յ ա ն, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 477—488: K. Weitzman, Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden u 11. Jahrhunderts, Bambrg, 1933, p. 19—23, pl XI—XIV.

Հնարավոր է, որ Տրապիզոնի ձեռագիրը ավելի շուտ գրված լինի, քան Կարսինը: Այդ է վկայում սկզբունքային այն տարբերությունը, որ կա երկու ձեռագրերի՝ էջի ձևավորման կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մեջ:

Տրապիզոնի ձեռագրի մանրանկարները, ի տարբերություն Կարսի ձեռագրի, արված են ամբողջ էջով մեկ: Դրանք հավանաբար տեղավորված են եղել խորաններից անմիջապես հետո, ձեռագրի սկզբում, որ հատուկ է ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերին: Ուշագրավ է, որ Տրապիզոնի ավետարանում ավետարանիչները պատկերված են երկու անգամ: Առաջին անգամ նրանք ներկայացվում են շորսը միասին, մի էջի վրա, ապա ամեն մի ավետարանի սկզբում, ինչպես սովորաբար ընդունված է: Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով այս ձեռագրի մի շարք մանրանկարներ կատարված են բյուզանդական ոճով: Իրոք այդպիսիք են «Տեառն ընդ առաջ», «Մկրտություն», Հովհաննի պատկերը և այլն: Դրանցից մի քանիսը ունեն հոմարեն մակագրություններ և, ըստ Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքի, հնարավոր է, որ կատարված լինեն հույն նկարչի ձեռքով: Սակայն նման մանրանկարների կողքին կան այնպիսիները, որտեղ միաձուլվել են հայկական և բյուզանդական մանրանկարչության ոճական առանձնահատկությունները («Այլակերպություն»): Կան նաև այնպիսիներ, որոնք ունեն բյուզանդական արվեստի ազդեցությունից զերծ մնացած հայ նկարչի առանձնահատկությունները: Վ. Ն. Լազարևը Տրապիզոնի ձեռագրի մանրանկարներում տեսնում է շորս նկարիչների աշխատանք: Լազարևի կարծիքով այս ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցել են հույն և հայ նկարիչներ, ըստ որում վերջիններս ամեն կերպ աշխատել են համակերպվել առաջինների ոճին¹:

Այսպիսով, Կարսի և Տրապիզոնի ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բյուզանդական ազդեցությունը բուն Հայաստանի ձեռագրերում զգացվում է դեռ XI դարից:

Ամենայն հավանականությամբ Տրապիզոնի ձեռագիրը նույնպես ժամանակին բերվել է Կիլիկիա, Թատի և ծանոթ է եղել այնտեղ աշխատող մանրանկարիչներին: Այդ է վկայում ձեռագրի 289թ. էջի հիշատակագրությունը, որտեղից իմանում ենք, որ ձեռագիրը ժամանակին պատկանելիս է եղել ոմն Միր պարոնի: Հայտնի է, որ Սիր և Պարոն տիտղոսները կրում էին կիլիկյան հայ իշխանները: Ո՞վ էր արդյոք այդ Միր-պարոնը, հայտնի չէ: Սակայն, ամենայն հավանականությամբ, նա խաչակիրների առաջին արշավանքի ժամանակ ապրող որևէ իշխան է եղել²:

Անդրադառնալով կիլիկյան մանրանկարչության վրա բյուզանդա-

կան արվեստի թողած ազդեցության հարցին, հարկ ենք համարում ընդգծել, որ կիլիկյան մանրանկարչությունն իր գոյություն հենց առաջին շրջանում բախվում է իր հիմնական գծերով արդեն ձևավորված բյուզանդական դասական արվեստի հետ:

Բանն այն է, որ հայ մանրանկարիչներին բյուզանդական ձեռագրերը ոչ միայն ծանոթ են եղել, այլև կան փաստեր, որ հայ վարպետները աշխատել են նաև Կոստանդնուպոլսում, ձևավորել են հունարեն ձեռագրեր, օրինակ՝ 909 թվականին ոմն Թուֆայել այնտեղ արտագրում և պատկերազարդում է, այսպես կոչված, «Միրանագույն ձեռագիր», ուրիշները աշխատել են Ագրիանապոլսում և Ալեքսանդրիայում³: Սակայն, եթե XI դարի վերջի և XII դարի սկզբի բյուզանդական մանրանկարչությանը բնորոշ են դեկորատիվ, նրբագեղ ձևեր, փոքր ու թեթև ֆիգուրներ, նուրբ դույներ² և այլն, ապա կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերում դեռ պահպանվում է բուն Հայաստանին բնորոշ մոնումենտալ ոճը: Նշենք, որ և՛ երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7737 ավետարանը, և՛ Տյուբինգենի 1113 թ. ավետարանը բավականին հեռու են այդ շրջանի բյուզանդական ձեռագրերի ոճից: Միակ բանը, որ այդ ձեռագրերում հիշեցնում է բյուզանդական մանրանկարչական արվեստը, դա ավետարանիչների պատկերազարդական տիպերն են, որոնք, ինչպես ցույց է տվել Ստերթիգովսկին, բնորոշ են ընդհանրապես Փոքր Ասիային, որտեղից էլ հենց փոխ են առել բյուզանդացիներն ու հայերը³:

XI դարի վերջի և XII դարի սկզբի բյուզանդական մանրանկարչության ոճի համեմատությունը կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի հետ ցույց է տալիս, որ բյուզանդական մանրանկարչության ազդեցությունը Կիլիկիա է ներթափանցում շատ ավելի ուշ, այսինքն այն ժամանակ, երբ բուն Հայաստանից Կիլիկիա են բերվում այնպիսի ձեռագրեր, որոնց մանրանկարներում արտացոլվել են բյուզանդական արվեստին բնորոշ ձևերը (օրինակ, Տրապիզոնի ձեռագիրը): Փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ տեղի է ունեցել XII դարի երկրորդ կեսից հետո: Ուստի և պատահական չէ, որ կիլիկյան մանրանկարչության զարգացումը նոր ընթացք է ստանում հայկական այն ձեռագրերի շնորհիվ, որոնք իրենց վրա են կրել բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը: Այս առումով մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մատենադարանում պահպանվող 1066 թ. ավե-

¹ S. Der-Nersessian, Manuscripts Armeniens illustrés, էջ 14:

² Բրիտանական թանգարանի 1066 թ. Սաղմոսարանը (Add MS 19352), Մոսկովյի Համալսարանի 1072 թ. Նոր կտակարանը (№ 2280), Լեինգրադի հանրային գրադարանի № 214 Սաղմոսարանը և այլն: Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ. հատ. 1, էջ 106—115:

³ Ի. Ստերտիգովսկի, նշվ. աշխ., էջ 21—24:

¹ Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 99—100:

² Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, էջ 485:

տարանը (№ 311): Տարբեր ժամանակներում դրված հիշատակարանները վկայում են, որ ձեռագիրը պատրաստվել է 1066 թ. Սերաստիայում, գրիչ և նկարիչ Գրիգոր Ակոռեցու ձեռքով: Գրվելուց մոտ 100 տարի հետո ձեռագիրը բերվում է Կիլիկիա և դառնում ներսես Ծնորհալու սեփականությունը: Այսպիսով, ձեռագիրը Կիլիկիա է բերվում մոտավորապես 1160—1170-ական թվականներին, այսինքն հենց այն ժամանակ, երբ սկսվում է ձևակերպվել կիլիկյան մանրանկարչության լինքնուրույն ոճը:

Թեպետ 1066 թվականի ավետարանում պահպանվել են միայն երեք մանրանկար (պատ. 8—10), սակայն դրանք էլ բավական են ցույց տալու համար նրանց կապը մի շարք աղբյուրների հետ¹: Ամենայն հավանականությամբ ձեռագրի ծաղկող Գրիգոր Ակոռեցուն ծանոթ են եղել բյուզանդական ձեռագրերը: Գեո Գ. Հովսեփյանն է նշել, որ Սերաստիայի ավետարանում պահպանված ավետարանիչ Մարկոսի միակ պատկերը, ինչպես և այդ մանրանկարի շրջանակի վերին մասի մեծագույն ու խոշակների ականթի տերևները փոխառություններ են բյուզանդական աղբյուրներից²: Ավետարանիչների դեմքերի ընդհանուր կանաչավուն երանգավորումն ու բծախնդիր մշակումն էլ բյուզանդական ազդեցությունն է նշում: Սակայն անվանաթերթերի մի շարք դարդապատկերները մեզ տանում են ուղղակի բուն Հայաստան: Այդպիսիք են՝ զլխազարդերի ներքևի մասի եռանիստ հատվածը, երկզլխանի արծիվը, քերովրեններն ու սիրամարդերը, խորանների ծաղկազարդման համար օգտագործած բուսական ու երկրաչափական մոտիվները և այլն: Էջի դեկորատիվ հարգարանքի առանձին մասերը կազմում են կոմպոզիցիոն մի ամբողջություն: Ավետարանների առաջին տողերը գրված են ոսկու ֆոնի վրա, կապույտ գույնով: Այս ձևը լայնորեն կիրառվում է XIII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան ձեռագրերում, միայն այն տարբերությամբ, որ վերջիններում ավետարանի տեքստի փոխարեն գրվում է հիշատակարանի բնույթ կրող ուղերձ:

Ինչպես կտեսնենք հետագայում, XII դարի երկրորդ կեսի մի շարք ձեռագրերի (Վենետիկի 1193 թ. № 1635, Լվովի 1197 թ., Մատենադարանի 1166 թ. № 7345 ավետարանները) և Սերաստիայի 1066 թ. ավետարանի մանրանկարների մեջ եղած ընդհանրությունները վկայում են, որ վերջինս (կամ այդ տիպի այլ ձեռագրեր) քաջ ծանոթ են եղել նշված ձեռագրերի ծաղկողներին³: Այսպիսով, Սերաստիայի 1066 թ. ձեռագիրը

1 Գ. Հովսեփյան, Նախնայաց հիշատակներ, Երևան, 1910:

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում:

⁴ Համեմատել, S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés, pl. XXVII, XXIX. Ն. Ա. Կիլիկյան, Սկեռայի 1197 թ. ավետարանը («Հանդես ամսօրյա» 1930, պատ. 11, նաև մեր՝ 1173 թ. «Նախնայի» և Սկեռայի մանրանկարչական պարզը» («Քառերի Մատենադարանի», № 4, 1968, էջ 98—99, պատ. 9—12):

մեծ չափով օգնում է պարզաբանելու կիլիկյան մանրանկարչությանը վերաբերող մի շարք հարցեր:

Նշված շորս ձեռագրերը, որոնք կիլիկյան ծագում չունեն, բայց մեր կարծիքով նշանակալից դեր են կատարել այդ դպրոցի ձևավորման գործում, ցույց են տալիս, որ հայկական մանրանկարչության նախ ընթացքը, որը բնորոշ է XII դարի կիլիկյան ձեռագրերին, բուն Հայաստանում սկսվել է դեռևս XI դարում: Կիլիկիայում ստեղծված քաղաքական և տնտեսական վերելքի պայմաններում դրանք շարունակում են ավելի զարգանալ:

Հետագա տարիներին կիլիկյան մանրանկարիչները շարունակում են իրենց ստեղծագործությունները հարստացնել բյուզանդական փոխառումներով: 1204 թ. Կոստանդնուպոլսի գրավումը խաչակիրների կողմից և բյուզանդական կայսրության ժամանակավոր բաժանումը՝ հույն վարպետների էմիգրացիայի պատճառ հանդիսացավ: Այս հանգամանքը նպաստեց բյուզանդական արվեստի ազդեցության աշխուժացմանը մյուս ժողովուրդների արվեստի վրա: Ուշագրավ օրինակ է Սմբատ Սպարապետի ավետարանը (Մատ., № 7644), որը գրված և պատկերազարդված է Կիլիկիայում. ոչ շուտ, քան XIII դարի երկրորդ կեսին (Սմբատը ապրել է 1206—1276 թթ.): Սմբատի ձեռագրի ավետարանիչների պատկերները և տերոմասկան մյուս մանրանկարները իրենց բարդ ճարտարապետական ֆոնով և ոճավորված բնապատկերներով ուղղակի կապվում են XII դարի բյուզանդական մանրանկարչության հետ (պատ. III, 32—37): Բյուզանդական մանրանկարչության ազդեցությունը ակնհայտ է նրանի Մատենադարանի № 7651 ձեռագրում (պատ. 95—97, V—VII): Այս ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցած նկարիչները որոշակի դեր են խաղացել կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման գործում: Նրանք Կիլիկիայում թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մանրանկարներ կատարող առաջին նկարիչներից են, որոնք բյուզանդական ձեռագրերից փոխառնված մի շարք նորույթներ բերեցին: Օրինակ, մեկ մանրանկարի մեջ նույն թեմայի մի քանի էպիզոդներ պատկերելու սկզբունքը, ամենաքն հավանականությամբ, փոխ է առնված բյուզանդական ձեռագրերից: Հետաքրքիր է նաև այս ձեռագրի մի զլխազարդը, որը փաստորեն ներկայացնում է բյուզանդական տաճարների որմնանկարչությանը բնորոշ թեմաների համառոտված մի տարբերակ (պատ. VI): Բյուզանդական մանրանկարչության որոշ փոխառումներ կարելի է նշել Թորոս Ռոսլինի անվան հետ կապված, ինչպես և Կիլիկիայի զանազան գրչատներից (Գոնեք, Ակնեք, Բարձրբերդ և այլն) դուրս եկած ձեռագրերում: Բայց դրանք կրում են

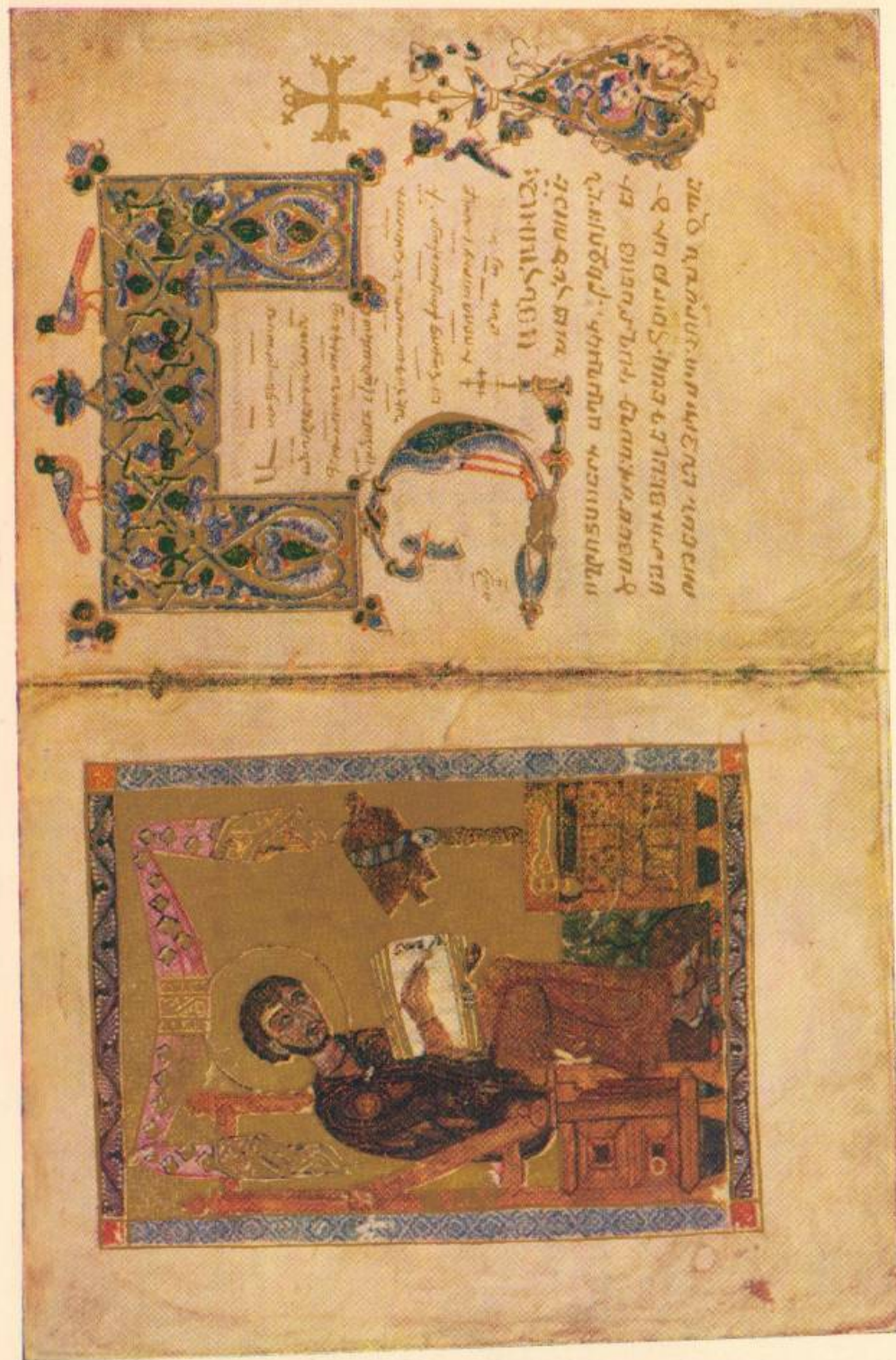
¹ Վ. Ն. Լագոս, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 157—158:

մասնակի բնույթ: XIII դարում գրքի ձևավորման արվեստը կիրիկիայում հասել էր կատարելության այնպիսի աստիճանի, որ ինքն էր սկսում որոշ ազդեցություն թողնել բյուզանդական մանրանկարչության վրա: Այս առումով ուշագրավ են «Նախնային» պատկերազարդական փոփոխությունները, որոնք դիտվում են XIII դարի բյուզանդական մանրանկարչության մեջ: Խաչի թևերի մոտ ողբացող հրեշտակները, Քրիստոսի գլխի թևերի թևերը, մարմնի խիստ ձկնաձևը և հատկապես արտասովոր Աստվածամոր և Հովհաննի կերպարների խոր էմոցիոնալ արտահայտությունը ընդգծում են կոմպոզիցիայի հոգեբանական դրամատիկ բնույթը, որը, ըստ Վ. Ն. Լազարևի, որոշ առումով հանդիսանում է իտալական «*epiéta*»-ի (ողբ) նախատիպը: Մինչդեռ կիրիկիայում նույն բանը տեսնում ենք դեռ 1193 թվականի ավետարանում (Վենետիկ, № 1635, պատ. 17):

Այսպիսով, սխալ կլինի գրքի ձևավորման կիրիկիայն արվեստը դիտել որպես բյուզանդական մանրանկարչության ճյուղավորումներից մեկը: Երականում Բյուզանդիան կիրիկիայն մանրանկարչության համար հանգիսացել է մի շտեմարան, որտեղից հայ մանրանկարիչները հաճախ օգտվել են իրենց արվեստը ճոխացնելու համար: Առաջին հերթին նրանք փոխ են առել բյուզանդական վարպետների հարուստ տեխնիկան, որը մշակվել էր դեռ XI դարի վերջերին և ամբողջ XII դարի ընթացքում:

Անդրադառնալով հայկական և արևելյան-մահմեդական արվեստների փոխհարաբերությանը, չպետք է աչքաթող անել մի կարևոր հանգամանք, այն է՝ այդ երկու կուլտուրաների համակցությունը սկսած ամենահին ժամանակներից: Երբեմն նրանք այնքան են մոտենում իրար, որ դժվար է լինում որոշել, թե այս կամ այն մոտիվը ո՞վ ումից է փոխ առել: Մի շարք զարդապատկերներ հավասարապես բնորոշ են ու տարածված ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Մերձավոր Արևելքում: Սակայն գրքի ձևավորման գործում մահմեդական կրոնական բնույթի ձևազարդը, հակառակ բյուզանդականի, կրոնական թշնամանքի հետևանքով չէին կարող ազդել հայկական մանրանկարչության վրա: Բացի այդ, մահմեդական կրոնական գրքերը («Գուրան») սովորաբար օրնամենալ զարդարանքից բացի այլ մանրանկարներ չէին ունենում: Այդ ձևազարդի գլխավոր դերն ու տեքստի շրջանակները զարդարվում էին գլխավորապես բուսական և երկրաչափական զարդապատկերներով: «Գուրանի» գեղարվեստական ողջ հարդարանքը, իր փայփուղ վառ-մաքուր գույներով, կարելի է համեմատել ծաղկափթիթ պարտեզի հետ: Ի հակադրություն դրան, Արևելքի աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող ձևազարդը (զեղարվեստական դրականություն, պատմական քրոնիկներ, գիտա-

1 Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 160—161:



Պատ. II. «Ժամանակ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Միկեղի: Մաս. № 1508

կան աշխատութիւններ և այլն) պատկերազարդում էին թեմատիկ ճոխ մանրանկարներով: Հայաստանում հակառակ երևույթ էր տեղի ունենում: Աշխարհիկ բովանդակութիւն ունեցող ձեռագրերը սովորաբար չէին պատկերազարդում: Այսպիսով, հայ մանրանկարիչները հնարավորութիւն ունեին օգտագործել Արևելքի աշխարհիկ բովանդակութիւն ունեցող ձեռագրերի մանրանկարները միայն: Այս հանգամանքն իր հերթին նպաստում է աշխարհիկ մոտիվների ուժեղացմանը հայկական մանրանկարչութիւն մեջ: Կարելի է նշել առանձին դեպքեր, երբ Արևելքն իր ազդեցութիւնն է թողել հայկական ճարտարապետութիւն որոշ ձևերի վրա և վերջինիս շնորհիվ այդ ձևերը փոխանցվել են մանրանկարչութիւնը: Որոշ գլխազարդերի և խորանների ներքեի եռանիստ կտրվածքները, որոնց հաճախ հանդիսքում ենք կիլիկյան մանրանկարչութիւն մեջ, արևելյան ճարտարապետութիւն ձևերի արտացոլումն են հանդիսանում: Ապա, սկսած XII դարի վերջերից, այդ եռանիստ կտրվածքները, բյուզանդական պայտանման («Ա» նման) գլխազարդի հետ մեկտեղ, մեծ տարածում են գտնում կիլիկյան մանրանկարչութիւն մեջ: Ուրեմն, արևելյան էլեմենտները հայկական մանրանկարչութիւն մեջ կարող էին թափանցել մանրանկարչութիւն և ճարտարապետութիւն միջև եղած կապի շնորհիվ նույնպէս:

Կիլիկյան մանրանկարչութիւնը Արևելքի արվեստի սովորութիւնները ժառանգել է ուղղակի բուն Հայաստանից, որտեղ դրանք առավել ցայտուն են արտահայտվել հատկապէս սելջուկների արշավանքից հետո: Այսպիսով, շատ երևույթներ, որոնք կիլիկյան մանրանկարչութիւնը մոտեցնում են Արևելքի արվեստին, անմիջականորեն կապվում են բուն Հայաստանի հետ և առավել շոշափելի են կիլիկյան մանրանկարչութիւն ձևավորման սկզբնական շրջանում, հատկապէս այն ձեռագրերում, որոնցում բուն Հայաստանի ավանդները դեռ շին վերամշակվել: Ի. Ստրժիգովսկին նշում է Արևելքին բնորոշ սոխանման գմբեթավոր և կղմինդրե ծածկ ունեցող կառուցվածքների առկայութիւնը Տյուրքիանի համալսարանի 1113 թ. ձեռագրերում¹: Նման կառուցվածքներ մենք էլի ունենք Մատենադարանի № 7737 ավետարանում և 1197 թվականի՝ Լվովի ավետարանում: Կարծում ենք, որ այդ տիպի ճարտարապետական կառուցվածքները կիլիկիա են փոխանցվել բուն Հայաստանից բերված ձեռագրերի միջոցով: Կարսի, Տրապիզոնի և Սերաստիայի վերն ուսումնասիրված ձեռագրերը այս բնագավառում նույնպէս որոշակի նշանակութիւն են ունեցել, քանի որ Արևելյան սովորութիւնները որոշ շափով արտահայտվել են նաև սրանց պատկերազարդման ժամանակ: Գ. Հով-

¹ Ի. Ստրժիգովսկին, նշվ. աշխ., էջ 21—24:

սևիոյանը այս հարցին բավական մեծ տեղ է տալիս իր՝ 1066 թվականի Սեբաստիայի ձեռագրին նվիրված աշխատության մեջ¹: Սեբաստիայի ձեռագրի գլխազարդերի մեջ գերակշռում են արևելյան զարգացած կերպերը, մասնավորապես պարսկական բնույթ են կրում երկրաչափական զարդերը: Ըստ Գ. Հովսեփյանի, փոքրիկ քառանկյունների մեջ պատկերված կիսարմավները արևելյան ծագում ունեն: Ս. Տեր-Ներսիսյանը նշում է Կարսի ձեռագրի՝ Գագիկ թագավորի և նրա ընտանիքի մանրանկարի արևելյան բնույթը: Սասանյան կամ մահմեդական արվեստից են փոխ առնված նաև լուսանցքներում պատկերված ժապավենավոր թռչունները: Առանձին մոտիվների թվում կարելի է նշել նաև փաթաթված պարանոցներով սիրամարգերին, որը շատ տարածված էր Կիլիկիայում: Վերջինս Ս. Տեր-Ներսիսյանը կապում է Միջագետքի հետ, որտեղից էլ փոխ է առել սասանյան արվեստը²:

Ուշագրավ է, որ հայկական ձեռագրերում մյուս զարդապատկերների հետ մեկտեղ մենք հանդիպում ենք մահմեդական կիսալուսնին³: Այն սովորաբար տեղավորում են խաչի ներքևի մասում՝ շուտ ավագ դիրքով: Հավանաբար դրանով մանրանկարիչը ցանկացել է ընդգծել խաչի առավելությունը կիսալուսնի նկատմամբ: Անհավանական չէ նաև, որ կիսալուսնի հայկական ձեռագրերում դավանական ոչ մի նշանակություն չունի և արարական տառերի հետ մեկտեղ օգտագործվել է սոսկ որպես օրնամենտալ մոտիվ:

Հետագայում, սկսած XII դարի 2-րդ կեսից, արևելքի սովորույթները Կիլիկիայում երկրորդ պլան են մղվում: Սակայն Կիլիկյան Հայաստանի առևարական և քաղաքական սերտ հարաբերությունները Արևելքի ժողովուրդների հետ շարունակում են նաև հետագա տարիներին: Ամենահեռավայրերից Կիլիկիայի հարուստ քաղաքները վաճառքի էին բերվում կիրառական արվեստի բազմաթիվ առարկաներ, որոնք չէին կարող աննկատ մնալ տեղի նկարիչների կողմից: Անշուշտ, Կիլիկիայում աշխատող նկարիչները ծանոթ էին ոչ միայն Մերձավոր Արևելքի, այլև հեռավոր Չինաստանի արվեստի հետ: Դրա որոշ արտացոլումը մենք տեսնում ենք 1286 թվականի «Ճաշոցում»: Այդ ձեռագրի 295 էջի գլխազարդի հարգարանքի մեջ օգտագործված երևակայական զազանները (առյուծներ) հիշեցնում

են շինական վարպետների պատրաստած փղոսկրյա առարկաները: «Ճաշոցի» մի այլ խորանի վրա մենք տեսնում ենք շինական հրեշների: Սակայն այս ձևերը մնում են որպես մասնակի երևույթներ և բնորոշ չեն կիլիկյան մանրանկարչությանը:

Կիլիկյան հայկական պետությունն իր գոյության հենց առաջին տարիներին շփվում է խաչակիրների հետ: Արևմուտքի պետությունների հետ հարաբերություններն ավելի սերտ բնույթ են կրում Լևոն Բ-ի թագավորությունից հետո (1198): Եզակի շին այնպիսի ղեկավար, երբ քաղաքական նպատակներով Կիլիկիայի թագավորական ընտանիքի անդամները ամուսնական կապեր էին հաստատում Եվրոպայից եկած իշխանների ու խաչակիր ասպետների հետ: Սա նպաստեց այն բանին, որ Կիլիկյան պալատական կենցաղի մեջ մտնեն Արևմուտքի բարձր ազնվականությանը հատուկ շատ սովորություններ: Իրենց շքեղությամբ մրցման մեջ մտնելով խաչակիր ասպետների հետ, Կիլիկյան հայ իշխաններն ու թագավորները ամեն ինչով աշխատում էին նմանվել նրանց, ընդհուպ մինչև հագուստի ձևերն ու մազերը հարգարելու եղանակը:

Ֆրանսերեն լեզուն դառնում է պալատական լեզու: Այս տեսակետից ուշագրավ է Ներսես Լամբրոնացու ուղերձը Լևոն Բ թագավորին: Ուղերձում Լամբրոնացին պախարակում է թագավորին, նրա «լատինաֆիլության» համար, այն բանի համար, որ պալատում իշխանները գլխաբաց են ման գալիս, «Ֆրանկ» իշխանների նման կարճ մորուք և մազեր են պահում և այլն⁴: Հայերեն պաշտոնական տիտղոսները փոխվում են եվրոպականներով (կոնետաբլ, մարեշալ, սենշալ, բարոն, սիր և այլն): Վենետիկի և Ճենովայի հետ առևտրական սերտ հարաբերություններն իրենց հերթին նպաստեցին աշխարհի ամենահեռավոր ժայռամասերից բերած արվեստի առարկաների տարածմանը: Այս ամենը չէր կարող իր կնիքը չդնել Կիլիկյան հայկական կուլտուրայի բնահանուր զարգացման վրա:

Խոսելով Կիլիկյան մանրանկարչության վրա թողած արևմտաեվրոպական մանրանկարչության ազդեցության մասին, անհրաժեշտ է հենց սկզբից նշել, որ Արևմուտքի ավանդները Կիլիկիա են ներթափանցել շատ ավելի ուշ, քան բյուզանդականը կամ արևելյանը, բանի որ վերջիններս իրենց կնիքն են դրել դեռ բուն Հայաստանի, նախակիլիկյան ձեռագրերի վրա և դրանց միջոցով էլ ներթափանցել են Կիլիկիա: Անհրաժեշտ է նշել նաև, որ եթե բյուզանդական գրքի ձևավորման արվեստը բուն Հայաստանում պատրաստված հայերեն ձեռագրերի միջոցով զգալի դեր կատարեց XII դարի երկրորդ կեսում, այսինքն՝ Կիլիկյան մանրանկարչության ձևա-

1 Н. Орбел, Киликийская серебряная чаша конца XII в. (Сборник, памятники эпохи Руставели, стр. 170—171).

1 «Արարատ», 1910.

2 S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 19.

3 Կիսալուսնին մենք հանդիպում ենք նաև բուն Հայաստանի մի շարք ձեռագրերում (Վենետիկի 151 ձեռագիրը, այսպես կոչված Բագնայրի ավետարանը, Հաղպատի ավետարանը և այլն): Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens, p. 33, pl. X. XII դարի Կիլիկիայի ձեռագրերից 1166 թ. ավետարանը (Մատ. № 7347):

վորման շրջանում, ապա Արևմտքի հետ կիրիկյան մանրանկարչությունը շփվում է իբրև հուսվոր արվեստի հետ և այն ժամանակ, երբ իր հիմնական գծերով արդեն ձևավորվել էր: Գրանով է բացատրվում այն փաստը, որ Արևմտքի արվեստի ազդեցությունը կիրիկիայի մանրանկարչության վրա կրում է մասնակի բնույթ և այնպիսի խոր արմատներ չի գցում, ինչպես բյուզանդական արվեստը: Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանից մեզ հայտնի չէ ոչ մի ձեռագիր, որն ամբողջապես կախման մեջ լիներ արևմտյան մանրանկարչության սովորույթներից, կարող ենք նշել միայն առանձին, մասնակի փոխառություններ: Ծիշտ է, XIII դարի մի շարք առաջավոր նկարիչների ստեղծագործություններում այս ուղղությամբ կարելի է դիտել որոշ աշխուժացում, սակայն դա կիրիկյան մանրանկարչության մեջ էական փոփոխություններ չի մտցնում:

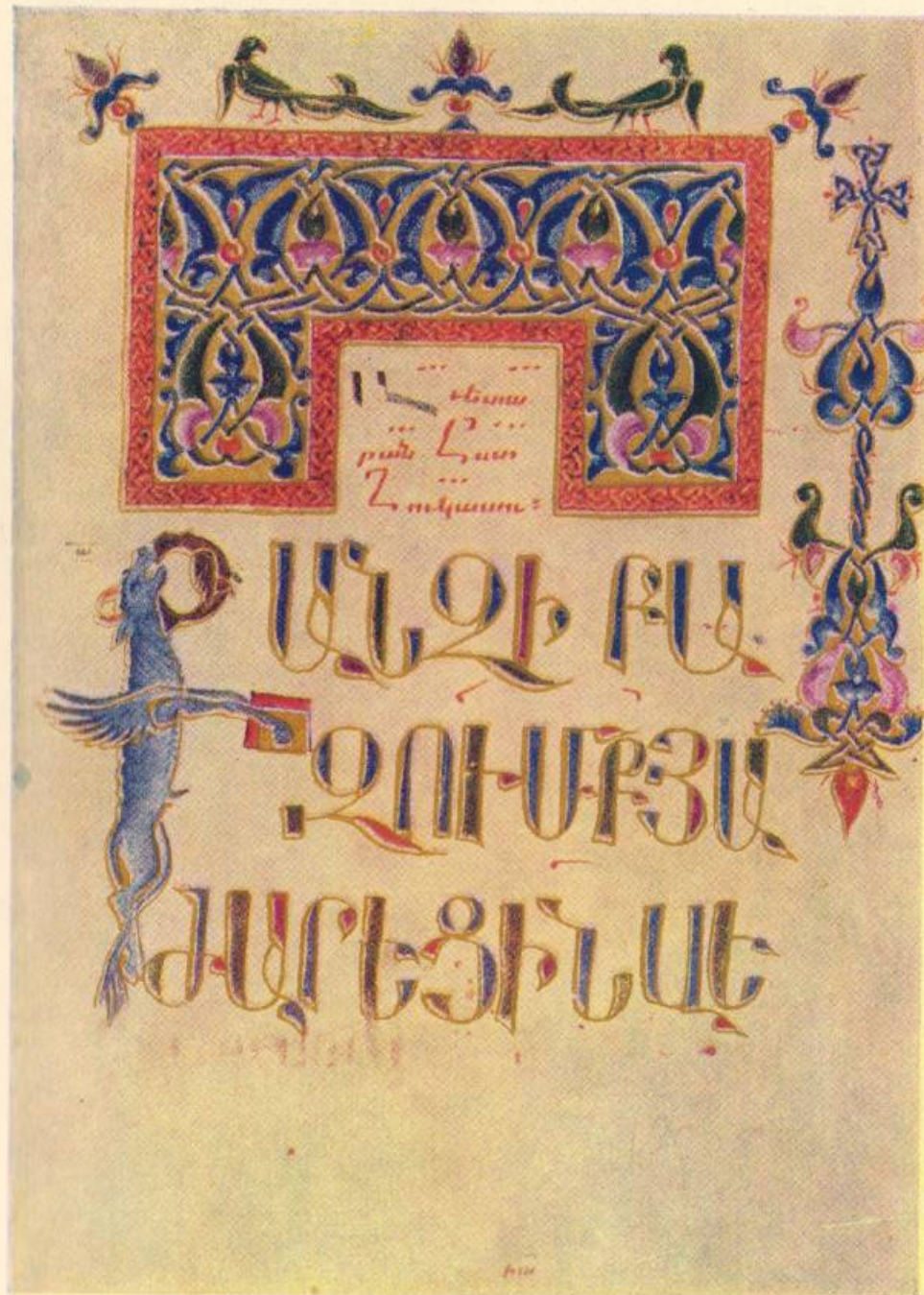
Դեռ Ա. Ուլարովն է նշել, որ 1270 թվականի Աստվածաշնչի 145ա էջում (Մատ., № 345) պատկերված Հեսու Նավինը ներկայացված է XIII դարի Արևմտյան ասպետների զբաժանվորմամբ: Իսկապես, կիրիկյան մանրանկարներում հաճախ կարելի է հանդիպել նման զբաժաներ կրող սաղմոսիկների: Խորանների մյուս զեկորատիվ մոտիվների մեջ հանդիպում են ձիավոր ասպետներ, որոնք, ժամանակի եվրոպական սովորության համաձայն, գլխաբաց են և ունեն նեղ հագուստներ: Արևմտյան մոդայիկ հագուստներ կան նաև 1286 թվականի «Ճաշոցի» մանրանկարներում: Այս ձեռագրի առաջին անվանաթերթի վրա պատկերված ֆիգուրներից մեկը ձեռքին ունի, այսպես կոչված, «ֆրանսիական շուշան» (une fleur de lis)² նման մանրանկարներից շատ բան կարելի է քաղել այդ ժամանակվա կիրիկիայի կենցաղի, հագուստների, զբաժանվորման և այլնի վերաբերյալ:

XIII դարում արևմտյան մանրանկարչության մեջ գերիշխում էր գոթական ոճը, որը իր բարձր արտահայտությունը գտավ Զրանսիայում (Փարիզի դպրոց)³: Հիմնական հուշարձանները, որտեղ գոթական մանրանկարչության առանձնահատկությունները հանդես են եկել իրենց դասական ձևերով՝ սուրբ Լյուդովիկոսի (1252—1257) երկու սաղմոսարաններն են: Ահա XIII դարում արդեն ձևավորված այս ոճն է թափանցում

¹ А. Уваров, Эчмиадзинская библиотека (Труды V Всероссийского Арх. Съезда, 1882, стр. 361).

² Л. А. Дурново, Портретное изображение на первом заглавном листе «Чашоца» 1288 г. (Известия АН АрмССР, № 4, 1946, էջ 64): Ալիշան, Սիսուան, էջ 48:

³ Michel, Histoire de l'art, т. III, 1906, Emile Barlat, Le style gothique, Paris, 1943. L. Réau, L'Art gothique en France, Paris, 1945.



Պատ. III: Ավետարան, XIII դ., 60—70 քք.: Մատեն. № 7644

կիլիկիա և որոշ հետքեր թողնում տեղի մանրանկարիչների ստեղծագործությունների վրա:

Գոթական ձևերի փոխառման ավելի ցայտուն օրինակ է «Աստվածամայրը Մանկան հետ» մանրանկարը 1295 թ. Աստվածաշնչում (Մատ. № 180, պատ. 65): Այստեղ Աստվածամայրը պատկերված է ամբողջ հասակով՝ Մանուկը ձեռքին «գորովալից» դիրքով: Աստվածամոր հեղանազ դիրքը, մարմնի ձգված համամասնությունները ընդգծող հագուստի ծալքերը հիշեցնում են գոթական բանդակագործության հուշարձանները: Այս մանրանկարի սրածայր կամարներով ճարտարապետական ֆոնը նույնպես կապվում է գոթական ձևերի հետ: Արևմուտքից բնորոշ գծերից կիլիկյան մանրանկարչության մեջ իրենց արտացոլումն են գտել նաև յուրովի ոճավորված բուսական մոտիվները: Գոթական ոճը XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերում համեմատաբար ավելի պարզ է արտահայտվել օրնամենտալ մոտիվների մեկնաբանության մեջ: Այդ տեսակետից բնորոշ է բուսական մոտիվների յուրովի ոճավորումը: Բուսական այդ գրվագները, որոնք պարուրում են թեմատիկ պատկերները, ստեղծելով ինքնատիպ շրջանակներ, բարակ ցողունով ձգվելով ամբողջ էջի երկարությամբ զարդարում են անվանաթերթերը, լուսանցազարդերը: Տերևները մեկնաբանված են չոր, կարծես մետաղից պատրաստված լինեն: Այս տեսակետից հետաքրքիր է 1286 թվականի «Ճաշոցի» զարդապատկերների յուրօրինակ մեկնաբանությունը, ինչպես և Վասակ իշխանի համար գրված նրուսաղեմի № 2568 ձեռագրի լուսանցազարդերից մի քանիսը (պատ. 102): Դրանցից մեկը պատկերում է պատանի Հիսուս Քրիստոսին նրուսաղեմի տաճարում քարոզելիս: Փոքրիկ մանրանկարը վերևից պսակված է գոթական տիպի աշտարակով, իսկ ներքևից բարակ ցողունի վրա ձգվում է տերևներից կազմված զարդապատկերը, որը վերջանում է գոթական օրնամենտիկային բնորոշ սուր փշիկներով: Նման բնույթի է նաև մյուս լուսանցազարդը, որը ներկայացնում է ավետման տեսարանը: Փոքրիկ մանրանկարը շրջափակված է վերևից և ներքևից ձգված բնորոշ բուսական զարդապատկերով: Մի օրինակ ևս՝ Քրիստոսի երկրպագությունը պատկերող մանրանկարը Մատենադարանի № 7651 ձեռագրում (պատ. VII): Այստեղ Աստվածամայրը Մանկան հետ նստած է դահի վրա, որն ամփոփված է բարակ սյուների վրա հենվող զմբեթավոր ծածկի տակ: Այդ ծածկի ներքին անկյուններից ձգվում են ոճավորված ցողուններ, սրածայր վերջավորություններով: Նման զարդապատկեր է ձգվում դահի ներքևի մասից և շրջափակում է «Հովսեփի երազը» մանրանկարը: Գոթական մոտիվները հիշեցնող ֆանտաստիկ բուսական շրջապատում է պատկերված նաև Աստվածամայրը մանուկ Հիսուսը գրկին, հիշված «Ճաշոցի» մանրանկարներից մեկում: Սակայն կարևոր է նաև այն, որ ինչ-

պես Արևմուտքում, այնպես էլ Կիլիկիայում փոխվում է սրբազան գրքերի բուն նշանակությունը: Հարուստ հարդարանք ունեցող փոքրիկ ձեռագրերը օգտագործվում են որպես պերճանքի առարկաներ և նրանց դործածելը մի տեսակ մողայական է դառնում: Սա է պատճառը, որ XII դարից սկսած Արևմուտքում առավել տարածում են գտնում սաղմոսարաններն ու աղոթագրքերը: Այս շրջանի եվրոպական մանրանկարչության պահպանված հուշարձանները՝ Ֆրիլպ թագավորի կնոջ (մահացել է 1236 թ.) սաղմոսարանը՝ Շանտրիի թանգարանում, Մարգարիտա Բուրգունդացու՝ Կառլոս առաջինի այրու 1273 թվականի սաղմոսարանը՝ սուրբ Ժենևևայի զբաղարանում, թագուհի Բլանշ Կաստելացու սաղմոսարանը՝ Փարիզի Արսենալի զբաղարանում, № 1186 և, վերջապես, վերը հիշատակված սուրբ Լյուդովիկոսի սաղմոսարանը (Փարիզի ազգային զբաղարանում, № 10525 և Ուստ Տոմսոնի ժողովածուում), գերազանցապես բարձրատիճան պալատականների անհատական գործածության համար են պատրաստված: Հայաստանում սաղմոսարանը նման տարածում չի ունեցել, սակայն Հին և Նոր կտակարանները ազնվական բարձր խավերի ներկայացուցիչների համար նույն նպատակին են ծառայել: Կիլիկյան թագուհիներ Կեոանը և Մարիոնը, թագավորներ՝ Լեոն Գ-ն, Հեթում Ա-ն, Հեթում Բ-ն, եպիսկոպոս Հովհաննեսը, Կոստանդին Ա կաթողիկոսը, իշխան Վասակը և շատ ուրիշներ ունեն մանրանկարներով ու շքեղ կազմերով շատ ձոխ զարդարված ձեռագրեր:

* * *

Նյութերի բացակայության պատճառով մենք հնարավորություն չունենք հետևելու կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման ընթացքին 1113 թվականից մինչև XII դարի երկրորդ կեսը: Այս հատվածը կարելի է բնութագրել որպես անցման շրջան՝ կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի ոճից դեպի XII դարի երկրորդ կեսը, երբ արդեն ձևավորվում են կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի յուրահատուկ գծերը: Այս շրջանի առաջին ձեռագիրը 1151 թվականի Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ եղած № 1568 ավետարանն է, որն ունի միայն ծաղկազարդված անվանաթերթեր ու ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը: Այս մանրանկարներն իրենց առանձնահատկություններով դեռևս կապվում են բուն Հայաստանի սովորույթների հետ¹:

Մատենադարանում պահպանվող 1166 թվականի ավետարանը, (№ 7347) շաղկապող օղակ է հանդիսանում Կիլիկիայից դուրս պատկերա-

զարդված ու բյուզանդական արվեստին մոտիկ գտնվող կիլիկյան վաղ շրջանի և XII դարի վերջում պատկերազարդված ձեռագրերի միջև:

1166 թվականի ավետարանը գրվել է պատկերազարդվել է եպիսկոպոս Առաքելի համար, որի դիմանկարը տեղավորված է Մատթեոսի ավետարանի սկզբում (պատ. 40): Առաքելը՝ գահի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսին զիրք է մատուցում: Մանրանկարի ներքևում մակագրված է «Տեր Առաքել ստացող սորայ»: Ձեռագիրն ունի նաև ծաղկազարդված խորաններ, անվանաթերթեր, լուսանցազարդեր և ավետարանիչների պատկերներ: Այս մանրանկարներում բյուզանդական ազդեցությամբ կատարված ձեռագրերին հատուկ զարդապատկերների հետ մեկտեղ կան նաև այնպիսիները, որոնք բնորոշ են կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերին: Այս առումով հետաքրքիր են անվանաթերթերը և խորանները (պատ. 41—46), որոնց հարդարանքը, նոր մոտիվներով հանդերձ, շատ բանով դեռ կապվում է վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերի հետ: Այն ժամանակ, երբ ականթի տերևներից կազմված խոյակները և «Π»-նման դիսազարդերը (վերջինիս հետ հայկական ձեռագրերում հանդիպում ենք առաջին անգամ) կապվում են Բյուզանդիայի հետ, խորանների վրա պատկերված սիրամարգերը հիշեցնում են 1066 թ. Սերաստիայի ավետարանը (պատ. 10): Գրանք Կիլիկիայում առաջին անգամ հանդիպում են դեռ 1113 թվականին (Մատ. № 6763): Սերաստիայի ձեռագրի հետ են կապվում երկզխանի արծիվը և «Ծվսերոսի թույլը Կարպիանոսին» զարդարող խորանի երեակայական թռչունները: Հանրահայտ է, որ արծիվը և սիրամարգը ամենահին ժամանակներից տեղ են գտել հայկական ճարտարապետական հուշարձանների բարձրաքանդակներում: Արծիվ պատկերը բացի խորհրդանիշ լինելուց դեռ VII դարում ունեցել է նաև դեկորատիվ նշանակություն (Զվարթնոցի խոյակները): Հետագա տարիներում արծիվը մեծ տեղ է գրավում կիլիկյան ձեռագրերի խորանների ծաղկազարդման մեջ: Որպես զարդապատկեր արծիվն առաջին անգամ օգտագործվել է 1066 թ. Սերաստիայի ձեռագրում: Սակայն 1166 թ. ձեռագիրը բուն Հայաստանի հետ է կապվում պատվիրատու Առաքելի և ավետարանիչների պատկերների միջոցով (պատ. 40, 47—49): Գրանք ներկայացված են բավական արխաիկ ոճով: Հազուստի ծալքերը կատարված են խիստ պայմանական ձևով: Դեմքերը գուրկ են բնականոն պլաստիկայից: Այս բոլորի հետ մեկտեղ, ուսումնասիրվող ձեռագրում հանդես են գալիս որոշ գծեր, որոնք հետագայում դառնում են կիլիկյան մանրանկարչության բնորոշ հատկություններ: 1166 թ. մանրանկարները համեմատաբար պակաս մոնումենտալ են, խորանները կորցրել են իրենց ճարտարապետական կառուցվածքային բնույթը: Խորանների սյունները ավելի բարակ են

¹ Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, էջ 745—748:

և թեթև, նրանց խոյակները կազմվում են գույգ թռչուններից¹, դեմ-
դիմաց կանգնած գաղանթներից ու առյուծի դիմակներից (պատ. 41—42)։
Նմանատիպ խոյակները շատ բնորոշ են կիլիկյան մանրանկարչությանը։
Այսպիսով, ուսումնասիրվող ձեռագրի մանրանկարներում արդեն հանդես
են գալիս այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնց հետագա զար-
գացումը հանգեցնում է XIII դարի ոճին։

Պահպանված հուշարձանները ցույց են տալիս, որ XII դարի երկրորդ
կեսի ընթացքում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ տեղի են ունենում
արմատական փոփոխություններ։ Ձեռագրերի մի խումբ, որոնց մանրա-
նկարներն ունեն ռճական ընդհանուր առանձնահատկություններ, բավա-
կանաչափ նյութ են տալիս XII դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան մանրա-
նկարչությանը բնութագրելու համար։ Դրանք են՝ Երևանի Մատենադա-
րանում պահպանվող 1173 թվականի «Նարեկի» զարդապատկերները,
Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թվականի ավետա-
րանը (№ 1635), Բալթիմորում Ուոլտերի ժողովածուի 1193 թ. ավետա-
րանը (№ 538) և Լվովի 1197 թ. ավետարանը։

Այս ձեռագիր հուշարձանների (որոնց մասին մանրամասն կխոսվի
հետագայում) մանրանկարներից կենտրոն, կարելի է համարձակ ասել,
որ Կիլիկիայում միաձուլվում և մի յուրակերպ ամբողջականություն են
կազմում այն երկու հիմնական ռճական հոսանքները, որոնցից մեկը
որպես հիմք բխում է բուն Հայաստանից, մյուսը՝ իբրև օժանդակ միջոց՝
Թյուրքանդիայից։ Այս, այն բոլոր նոր գծերը, որոնք իրենց արտահայ-
տությունն են գտնում XII դարի վերջին քառորդի կիլիկյան մանրանկար-
չության մեջ, վերջնականապես ձևավորվում ու հասունանում են XIII
դարի երկրորդ կեսում, այնպիսի նկարիչների ստեղծագործություններում,
ինչպիսիք են Կոստանդինը, Կիրակոսը, Վարդանը, Հովհաննեսը, Արթու-
րյանը Հովհաննեսի մոտ աշխատող նկարիչները և, վերջապես, Թորոս
Ռոսլինն ու մի շարք անանուն վարպետներ։

Այդ ոճին բնորոշ են պլաստիկ և գունային նրբագեղ ձևերը, որոնք
հարգարանքին տալիս են արտակարգ հմայք։ Խորանները կորցնում են
իրենց ճարտարապետական-կառուցվածքային բնույթը։ Տիտղոսաթեր-
թերի հորինվածքը դառնում է ավելի հավասարակշռված։ Դեկորատիվ
առանձին դրվագները էջի վրա դասավորված լինելով բարձր վարպետու-
թյամբ և զեղարվեստական արտակարգ տակտով, ընկալվում են որպես
օրգանական մի ամբողջություն։ Կիլիկյան մանրանկարիչների մոտ բարձր
զարգացման է հասնում զարդանկարչությունը, որը խիստ բազմազան է

և երբեք չի կրկնվում։ Զարդապատկերներն ամբողջապես ծածկում են
խորանների և կիսախորանների վերևի քառանկյունները՝ շրջողնելով ազատ
ոչ մի տեղ։ Նկարիչները վարպետությամբ են կատարում բարդ հյուս-
վածքավոր զարդապատկերները։ Բուսական դրվագները վիրտուոզ ձևով
միահյուսվում են ֆանտաստիկ կենդանիների, թռչունների և մարդկա-
յին ֆիգուրների հետ։ Կիլիկիայի մանրանկարիչները խորանների հար-
դարանքի համար օգտագործում են նույնիսկ մերկ պարուհիների և մերկ
մարդկանց ֆիգուրներ, շինական դրակոններին հիշեցնող ֆանտաստիկ
հրեշներ։ Պարզ և արտահայտիչ է դառնում գծանկարը։ Ոճավորումը շատ
հաճախ իր տեղը զիջում է բնականորեն պատկերված ծաղիկների ու կեն-
դանիների կոնկրետ տեսակներին։

Կիլիկյան պատկերադրությունը հիմնականում մնում է կանոնական
սխեմաների շրջանակներում։ Սակայն այդ սխեմաների մեջ են ներմուծ-
վում շատ նորություններ։ Կիլիկյան նկարիչները, որքան էլ կապված էին
բարձր խավերի և եկեղեցու հետ, այնուամենայնիվ հաճախ խախտում
էին պատկերագրական կանոնները՝ իրենց մանրանկարներին հաղորդելով
աշխարհիկ բնույթ։ Թեմատիկ մանրանկարները կոմպոզիցիան արտա-
հայտիչ է, դինամիկ։ Սա առանձնապես բնորոշ է XIII դարի երկրորդ
կեսի ձեռագրերի մանրանկարներին։ Մարդկային ֆիգուրները այդ ման-
րանկարներում իրենց սրբնթաց շարժումներով պատկերված են եռաչափ
տարածության մեջ։ Նրանց դիրքն ու կեցվածքը, հակառակ վաղ շրջանի
հայերեն ձեռագրերի մանրանկարներին, միատիպ ֆիգուրալ չեն։ Զգուե-
լով ֆիգուրներին տալ ավելի բնական և համոզեցուցիչ տեսք, կիլիկյան
մանրանկարիչները նրանց պատկերում են զանազան դիրքերով։ Հատ-
կապես բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներում ազատ կերպով դասավորում
են ինչպես ճակատային՝ անֆաս, այնպես էլ պրոֆիլ կամ երեք քառորդ
դիրքով։ Ծարժամները դառնում են ավելի արտահայտիչ, համոզիչ և
թեթև։ Հագուստը մարմնի վրա նստում է բնական ծալքերով՝ ընդգծելով
մարմնի առանձին մասերը ու պլաստիկան։ Այդ ծալքերի ու թիթիկ
բազմազան է և անհանդիստ։ Այն կապված է ֆիգուրի դիրքի, ձևերի
ու ոտքերի շարժման հետ։ Դրանք երբեմն իջնում են ուղղահիվ գծերով,
կամ կազմում սուրանկյուններ, իսկ վերջավորություններում փոփո-
ղացող հանգույցներ։ Այս բոլորի մեջ հաճախ գերշխում է գծանկարը՝
ստեղծելով յուրովի գծային ու թիթիկ, երբեմն ուժեղացնելով ոսկյա «ասիս-
տի» առկայությամբ։ Բնորոշ է դառնում առանձին հատվածների խնամ-
քով մշակումը։

Կիլիկյան մանրանկարչության ծաղկուն շրջանում դիտելի է ռճա-
կան երկու հոսանք։ Առաջինը համեմատաբար ազատ, զեղանկարչական
ոճն է, որ մանրանկարիչը ոչ միայն անկաշկանդ վերաբերմունք է ցու-

¹ Նման խոյակներ առաջին անգամ հանդիպում ենք Կարսի ավետարանում, տե՛ս
A. Tchobanian, La Roseaie d'Arménie, t. III, p. 104.

ցարերում պատկերագրական սխեմաների նկատմամբ, ավետարանական լեմմաները հաճախ յուրովի է մեկնաբանում, այլև ազատ է կատարողական տեխնիկայի, գույների համարձակ գործածման բնագավառում (Թորոս Ռոսլինի պատկերագրոված ձեռագրերը, Մատ. № 7651, Ֆրիբի պատկերասրահի № 3218 ձեռագրերը): Որոշ մանրանկարիչներ (Թորոս Ռոսլին) ընդգծում են պատկերվող երևույթի և պերսոնաժների ներքին հոգեբանական կողմը: Մյուսները, գծային ոճը, որը թերևս ավելի տարածում գտավ XIII դարի վերջին քառորդում (Երուսաղեմ, № 2568, Երուս., № 2563, Մատ. № 9422, Մատ., № 180, Մատ., № 978 և այլն) և պատկերագրական կանոնիկ ձևերի նկատմամբ ունեցած պահպանողական վերաբերմունքի հետ մեկտեղ, հիմք հանդիսացավ հետագա՝ անկման շրջանի (Սարգիս Պիծակի) համար:

Համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի կիրիկյան ձեռագրերի մանրանկարներում մեծ տեղ են գրավում ճարտարապետական կառուցվածքները, որոնք ամբողջապես ծածկում են կոմպոզիցիայի ֆոնը, երբեմն հիշեցնելով հայկական միջնադարյան ճարտարապետական ձևերը: Կիրիկյան վարպետների գունապնակը հարուստ է, գունային գամման անհամեմատ զարդացած: Կանոնական դարձած գույների ստհմաններում կիրիկյան վարպետները կարողանում են օգտագործել զանազան երանգներ և ամեն անգամ ստեղծել ինքնատիպ գունային համադրություններ: Ոսկին, կարմիրը, կապույտը, երկնադույնը, կանաչը, մանուշակագույնը, դեղինը տեղադրվում են այնպիսի հարաբերություններով, որ զերծ մնալով ավելորդ, աչք ծակող վառվռությունից, ստեղծում են նուրբ, իրենց մարբությունը պայծառորեն փայլելու և համադրություններով ակնհաճ գունային գամմա: Ի տարբերություն բուն Հայաստանի X—XI դարերի մանրանկարիչների, որոնք տարածությունը սովորաբար ծածկում են հարթ գունային շերտով, կիրիկյան վարպետներն օգտագործում են կիսատոներ՝ ստեղծելով նուրբ անցումներ, հասնելով գեղարվեստական արտակարգ արտահայտչականության: Հրաժարվելով հարթ գունային հնարքներից, կիրիկյան մանրանկարիչները առարկաների ձևերը ընդգրծում են ավելի բաց վրձնահարվածներով: Առանձնապես նրբագույն մշակման են ենթարկվում խիստ ասկետ արտահայտություն ունեցող դեմքերը, որոնց զրվատումը կատարվում է մուգից դեպի բացն ընթացող փոխանցումներով:

Ի մի բերելով ասվածը կարող ենք եզրակացնել, որ կիրիկյան Հայաստանը, նրա պատմական զարգացման որոշ շրջանում, իր հիմքում ունենալով ազգային հարուստ ավանդություններ և օգտագործելով հարևան ժողովուրդների արվեստի նվաճումները ստեղծում է զրքի գեղարվեստական ձևավորման առանձնահատուկ ոճ:

ԿԻՐԿՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԳԼԽԱՎՈՐ ԳՊՐՈՑՆԵՐԸ

Մինչ այժմ, կիրիկյան մանրանկարչությունը դիտվել է որպես մի ամբողջական ու միատարր դպրոց: Հայկական մանրանկարչությունն ուսումնասիրողները հիմնականում զբաղվել են բուն Հայաստանի և կիրիկյան մանրանկարչության միջև եղած ոճական առանձնահատկությունների բացահայտմամբ: Ընդհանուր բնութագրումից և առանձին գծերի բնորոշումից այն կողմ նրանք չեն անցել:

Տյուբինգենի համալսարանի գրադարանում պահպանվող 1113 թվականի ավետարանի մանրանկարներին նվիրված աշխատության մեջ¹ Ի. Սորթիգովսկին առաջին անգամ փորձ է անում Դրազարկի գրատունը քննարկել որպես կիրիկյան մանրանկարչության մի ինքնուրույն կենտրոն: Նա փորձում է ճշտել այդ գրատներին վերաբերող որոշ պատմական տվյալներ (գործունեության սկզբնավորման և այլն): Սակայն այս աշխատության մեջ հեղինակը քննարկում է Դրազարկում գրված և պատկերագրոված միայն մեկ ձեռագիր և բավարարվում առանձին դեկորատիվ դրվագների ակունքները որոշելով (հատկապես գլխատոների):

Կիրիկյան դպրոցների հարցը չի լուծված այնպիսի աշխատություններում, որոնք ամբողջապես նվիրված են կիրիկյան մանրանկարչությանը²: Մի քանի խոսք գտնում ենք միայն Փ. Հովսեփյանի «Կոստանդին Ա կաթողիկոս» աշխատության մեջ: Նա նշում է կիրիկյան կուլտուրայի երեք կենտրոն: Դրանք են Դրազարկը, Հոռմկլան և Սկեռան: Ըստ Փ. Հովսեփյանի այդ գրատները շնայած ունեն որոշ առանձնահատուկ գծեր,

1 Ի. Սորթիգովսկի, նշվ. աշխ.

2 Մ. Տեր-Մովսիսյանի հոդվածները «Ազգագրական հանդես»-ի 1910 և 1913 թթ. համարներում, Փ. Հովսեփյանի «Կոստանդին Ա կաթողիկոս» («Նյութեր և ուսումնասիրություններ», պրակ Բ), Ս. Տեր-Ներսիսյանի հայտնի աշխատությունների առանձնահատվածները և այլն:

աշնուամենայնիվ հանդես չեն դադիս որպես ինքնուրույն գրչության կենտրոններ: Ցավոք, նա չի զարգացնում իր այս միտքը և չի տալիս այս կենտրոնների բնութագիրը: Կարելի է հիշատակել նաև Ակիմյանի աշխատությունը՝ նվիրված 1197 թվականի՝ Լվովի ավետարանին, որտեղ հեղինակը բավարարվում է Սկևռայի դպրոցի միայն մեկ ձեռագրի ուսումնասիրությամբ:

Հարց է ծագում: Կիլիկիայում գոյություն ունեցե՞լ են մանրանկարչական առանձին դպրոցներ: Եթե եղել են, ապա ինչպիսի՞ն են դրանց առանձնահատկությունները: Բանն այն է, որ ոչ միայն Կիլիկյան, այլև հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցներն էլ մինչև հիմա անհրաժեշտ չափով չեն ուսումնասիրված և երբ հարց է առաջանում այդ մասին, առաջին հերթին նկատի է առնվում ոճական այնպիսի ակնառու տարրերություններ, լինչպիսիք, օրինակ, կան վանի և մյուս դպրոցների միջև: Ուստի անսովոր կարող է թվալ, երբ մի ընդհանուր ուղղության մեջ դիտվում են տարրեր հոսանքներ:

Կիլիկյան մանրանկարչության մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ կիլիկյան գրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը չի կարող դիտվել որպես մի ամբողջականություն, որ գոյություն են ունեցել առնվազն երեք ինքնուրույն դպրոց, որոնք տարբերվում են մեկը՝ մյուսից և պատմական կոնկրետ ժամանակաշրջանում կատարել են որոշակի դեր:

Այսպիսով, աշխատության մեջ առաջին անգամ փորձ է արվում կիլիկյան ձեռագրերը խմբավորել առանձին դպրոցների շուրջը և որոշել նրանց տեղը ինչպես կիլիկյան, այնպես էլ հայկական մանրանկարչության մեջ ընդհանրապես:

Կիլիկյան մանրանկարչության պատմական ուղին առանձին դպրոցներով դժվար է ընկալել, որովհետև այն չի ընթացել ուղղագիծ մի ճանապարհով և չի կազմավորվել պարզ սահմանադժվող էտապներով: Գրանք երբեմն զուգահեռ (Հոռմկլա, Աբբանդրայր Հովհաննես Եպիսկոպոսի դպրոցը, մասամբ Սկևռա), երբեմն էլ փոխադարձ շարունակություն կազմող (Գրազարկ, Սկևռա, Հոռմկլա) ուղիներ են: Ուշագրավ է, որ այդ դպրոցները, առանձին-առանձին վերցրած, իրենց բնորոշ առանձնահատկություններով հանդես են եկել պատմական որոշ շրջանում, որից հետո մղվել են հետին պլան: Այսպես, օրինակ՝ Գրազարկը՝ այդ կենտրոններից հնագույնը, հանդես է գալիս XII դարի սուաջին քառորդում: Իսկ Սկևռան, որը հանդիսացավ բուն կիլիկյան ոճի ձևավորման հիմնական օջախը, հանդես է գալիս XII դարի երկրորդ կեսում: Հոռմկլան, Գոները, Ակները



Պատ. IV: Ավետարան, 1249 թ.: Մատենադ. № 7690

1 «Հանդես ամսօրյա», 1930:

և Բարձրբերդը («Արքաեղբայր Հովհաննեսի դպրոցը») ինքնուրույն նշանակություն ստացան XIII դարի երկրորդ կեսում: Ընդ որում, անհրաժեշտ է նշել, որ հենց XIII դարի վերջին քառորդում (կապված Հոռոմկլայի մանրանկարչության բարձր վերելքի հետ, որտեղ մի տեսակի մի բերվեց կիլիկյան վարպետների միջև այդ տեսեցած նվաճումները), կիլիկյան մանրանկարչությունը համեմատաբար մտնուլիտ է դառնում և արտահայտում է գեղարվեստական մի ընդհանուր ոճ: Թերևս այս հանգամանքն էլ հիմք է հանդիսացել կիլիկյան մանրանկարչության մեջ անտեսելու առանձին դպրոցների գոյությունը:

Այսպիսով, կիլիկյան մանրանկարչության ամենավաղ շրջանում XII դարի առաջին քառորդում, Դրազարկի վանքում ձևավորված գրքի զարդարման արվեստը պակաս ինքնուրույն է և շատ գծերով դեռ կապված է հայկական մանրանկարչության զարգացման նախորդ էտապների հետ: XII դարի երկրորդ կեսը կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի ձևավորման շրջանն է: Այս շրջանում լայն գործունեություն են ծավալում Սկևռայի և Մլիճի գրչատները: Սկևռայի դպրոցը այն գլխավոր օջախն էր, որտեղ կազմավորվեցին կիլիկյան մանրանկարչության նոր ոճի հիմնական գծերը: Եվ, վերջապես, XIII դարի երկրորդ կեսում գլխավոր կենտրոնը դառնում է Հոռոմկլան և նրան գուգահեռ, բայց ոճային առանձնահատկություններով միանգամայն ինքնուրույն, Արքաեղբայր Հովհաննեսի դպրոցը (Ակներ, Գոներ, Բարձրբերդ): Այս շրջանում Հոռոմկլան իր ազդեցությունը տարածում է համարյա բոլոր դպրոցների վրա: Այդ է պատճառը, որ XIII դարի երրորդ քառորդում կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը հանդես է գալիս ընդհանուր միասնական ոճով: Հոռոմկլայի գրչատներում ստեղծված փառահեղ մանրանկարներով ձեռագրերը իրենց բարձր արվեստով իրավամբ հաջ մանրանկարչության ամենակատարյալ ստեղծագործություններից են համարվում:

Որակական նոր էտապ է XIV դարը, երբ կիլիկյան հայկական պետության թուլացման հետ մեկտեղ անկում է ապրում նաև կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը:

* * *

Կիլիկյան Հայաստանի կուլտուրական կենտրոններից հնագույնը Դրազարկի (կամ Թրազարկ) վանքն է կամ անապատը¹: Դրազարկի մասին եղած տեղեկությունները բավականին կցկտուր են: Դրազարկի մասին

¹ Ալիշանը Դրազարկ բառը հետևյալ կերպ է ստուգաբանում «...առ որս միաբան առ պատմիչս և առ իշատակազիրս գտանեմք գրեալ Դրազարկ, և համարիմք ստուգաբանել Դրան դարկ, բախումն, լանձանօթ ինչ մեզ պատճառէ այնպէս առադրեալ, բայց արքունական պատմիչս հնագիր և ընտիր՝ ստէպ և ամենայն ուրեք Թ տառիւ գրե

առաջինը հիշատակում է XII դարի պատմիչ Մատթեոս Ուռհայեցին՝ «Մեծ անապատն, որ Գրազարկ կոչի», գտնվում էր «Ի գաւառն Անաւար-
զա ի մեծ անապատն, որ Գրազարկ կոչի, զոր նորոգեաց մեծ իշխանն
Հայոց Քորոս» (1100—1129)¹: Երկրորդ անգամ պատմիչը Գրազարկի
մասին հիշատակում է վանքի առաջնորդ Գևորգ վարդապետ Մեղրիկի
մահվան կապակցությամբ (մահ. 1114 թ.)²:

Սամուել Անեցին վկայում է, որ իշխան Քորոսը ընդարձակելով իր
երկիրը, կառուցեց Գրազարկ և Մաշկեոր վանքերը³: Սահաթն Մատթեոս
Ուռհայեցու վկայությունը մեզ ավելի հավանական է թվում: Ինչպես հայտ-
նի է, այդ տեղիտորիան իշխան Քորոսը նվաճել է Բյուզանդական կայ-
սրությունից: Անհավանական չէ, որ Քորոսը նորոգած լինի նախկինում
արդեն գոյություն ունեցած հռոմական եկեղեցին կամ վանքը հարմարեց-
նելով այն հայկական դավանարանությանը: 1169 թ. վանքը երկրորդ
անգամ նորոգվել է Քորոս 2-րդի կողմից⁴:

Հ. Սարգսիզովսկին Տյուբինգենի համալսարանի դրազարանում պահ-
պանվող 1113 թ. հայերեն ավետարանի մասին գրած իր աշխատության
մեջ⁵ փորձում է ճշտել Գրազարկին վերաբերող մի քանի մանրամասնու-
թյուններ (հատկապես նրա հիմնադրման ժամանակաշրջանը): Սարգսի-
զովսկու այն ենթադրությունը, որ Գրազարկը գոյություն է ունեցել դեռևս
IX դարում և, որ այդ ժամանակ արդեն այնտեղ ընդօրինակվել են ձե-
ռագրեր՝ անհամոզիչ է: Հեղինակն իր եզրակացություններում հիմնվում
է ուսումնասիրվող ձեռագրի ոչ իսկական հիշատակարանում եղած տրվ-
յալների վրա: Ըստ Սարգսիզովսկու 1113 թ. Տյուբինգենի ավետարանը
իրը թե արտագրված է մի այլ՝ 893 թ. գրված ձեռագրից: Ինչպես հետա-
գալում պարզվեց դա չի համապատասխանում իրականությանը, որով-
հետև Տյուբինգենի ավետարանի գտնված իսկական հիշատակարանում
նման տեղեկություններ չկան⁶: Սարգսիզովսկու կարծիքը անհավանական

Թրազարկ. և հարկ է թե ոչ վայրագար, այլ յայլ իմն աուշութենէ գիտիցէ պատ-
ճառս այնպիսի կոչման. ոչ վարկպարզի գրան բախումն, այլ թրի և սուտերի զարկուած,
եթէ քաջին Քորոսի, և եթէ այլոյ ուրուք հուժկու բազկի»: Ղ. Ա լ ի շ ա ն, Սիսուան, Վե-
նետիկ, 1885, էջ 231:

1 Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898,
էջ 334:

2 Նույն տեղում, էջ 366:

3 «...Քորոս Պարոն ամս ԻՔ. ընդարձակեալ գերիիրն և շինեալ զ Գրազարկն և
զՄաշկեվորն»: Սամուէլ Անեցուց հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց», Վաղարշապատ,
1893, էջ 135:

4 S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens illustrés, p. 9.

5 J. Strzygowsky, Kleinarmeniche Miniaturmalerei...

6 Այդ հիշատակարանները տե՛ս «Հանդես ամսօրյա» 1917/18 թթ.:

է թվում, երբ նկատի ենք ունենում նաև պատմական ժամանակաշրջանը,
որը բացառում է IX դարում Կիլիկիայում նման խոշոր կուլտուրական
կենտրոնի գոյություն հնարավորությունը:

Այսպիսով, Գրազարկի գրչատների գործունեության սկիզբը ավելի
հավանական է ընդունել XI դարի վերջը և XII դարի սկիզբը: XII դարի
առաջին կեսերին Գրազարկի վանքն արդեն աչքի է ընկնում «ոչ միայն
վասն բարձրապատիւ ավոտոյն՝ այլև հնութեամբն և հրահանգոք դերա-
զանցեալ զամենայն վաներիւք աշխարհին»¹:

Գրազարկում գրչատուն կազմակերպելու գործում խոշոր դեր է կա-
տարել Գևորգ Մեղրիկը: Մատթեոս Ուռհայեցու վկայությամբ Գևորգը
«...ժողովեաց անդ զամենայն զասս ճգնաւորացն Քրիստոսի և հաստա-
ղեաց անդ կարգ և կրօնք զանազան սրբոց հարացն²: Իսկ Կիրակոս Գան-
ձակեցի՞ն հայտնում է, որ Գևորգ Մեղրիկը «վարդատրեց զհռչակաւոր:
ուղտն, որ Գրազարկ կոչի»³: Գրազարկի գրչատան գործունեության աշ-
խուժացմանը նպաստել է նաև Գևորգ Մեղրիկի հաջորդ Կիրակոս վար-
դապետը: Կիրակոսի պատվերով են գրվել մի շարք ձեռագրեր, որոնց
թվում նաև Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1113 թ. ավետա-
րանը, որի հիշատակարանում Կիրակոսը մեծարվում է որպես «Տիեզե-
րական և գերահռչակ գիտնական»:

Կիլիկյան ամենավաղ շրջանից մեզ հասած ձեռագրերը գրվել և պատ-
կերազարդվել են Գրազարկի գրչատներում XII դարի առաջին կեսերին:
Դրանք՝ նախորդ պլանում մեր քննարկած 1113 թվականի՝ Տյուբինգենի
համալսարանի գրադարանի (M. A. XIII, 1), Երևանի Մատենադարա-
նում պահպանվող № 7737 և 1113 թ. № 6763 ավետարաններն են (պատ-
I, 1—7): Այս փոքրաթիվ ձեռագրերը մեզ օգնում են ոչ միայն պատկե-
րացում կազմելու Գրազարկի գրչատներում զարգացող մանրանկարչու-
թյան մասին, այլև կիլիկյան մանրանկարչության սկզբնավորման մինչ
այժմ հայտնի միակ հուշարձաններն են:

Մեզ հայտնի երկու նկարչի անուն, որոնք Գրազարկում աշխա-
տել են 1113 թվականին: Մեկը մանրանկարիչ Գրիգորն է, որը պատկե-
րազարդել է Տյուբինգենի համալսարանի ավետարանը, մյուսը՝ Գևորգը:

1 Ղ. Ա լ ի շ ա ն, Սիսուան, էջ 23:

2 Մատթեոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 366:

3 «Իսկ յայտ թուականի շ. կ. ր. յորում վախճանեցաւ Բարսեղ կաթողիկոսն, փո-
խեցաւ առ Քրիստոս՝ մեծ և հռչականուն վարպետ Գևորգ, զոր ըստ քաղցրութեան բա-
րուց իւրոց Մեղրիկ կոչէին: Սա կարգատրեաց զհռչակաւոր ուխտն՝ որ Գրազարկ կոչի,
անդադար լինել ի պաշտօնն զցայգ և ցերեկ, և հանապաղ պահօք կատարել...» և այլն:
«Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի Վարդապետի Գանձակեցոյ», Թիֆլիս, 1909,
էջ 102:

որը գրել և ամենայն հավանականությամբ նաև պատկերազարդել է Երեւելանի Մատենադարանում գտնվող 1113 թ. ավետարանը (Երևանի Մատենադարանի № 7737 ձեռագրի ծաղկողի անունը հայտնի չէ):

Այս մանրանկարիչների կյանքի մասին թեև մենք ոչինչ չգիտենք, սակայն կարելի է ենթադրել, որ սրանք գաղթել են բուն Հայաստանից, որտեղ և ստացել են իրենց «գեղարվեստական կրթությունը»: Ինքը՝ Գեորգ Մեղրիկը, Վասպուրականից էր և ամենայն հավանականությամբ մանրանկարիչներ Գեորգն ու Գրիգորը պատկանում էին այն «դասս ճգնաւորացն Քրիստոսի», որոնց, պատմիչի վկայությամբ, Մեղրիկը «ժողովեաց և հաստատեաց անդ (Գրադարկում) և կարք և կրօնք»: Նրանց ստեղծագործության անբակտելի կապը բուն Հայաստանի մանրանկարչության արվեստի հետ գալիս է ապացուցելու մեր այդ ենթադրությունը: Այդ առիթով մենք ավելի մանրամասն խոսեցինք նախորդ գլխում: Ուստի, այստեղ միայն համառոտակի վերհիշենք, որ XII դարի առաջին կեսին Գրադարկում պատկերազարդված ձեռագրերում արտահայտվել են X—XI դարերի հայկական ձեռագրերին բնորոշ առանձնահատկությունները: Այս շրջանում դեռ չէր ձևավորվել կիրիկյան մանրանկարչության այն յուրահատուկ ոճը, որը սերտորեն կապված լինելով նախորդ էտապների հետ, միևնույն ժամանակ տարբերվում է նրանցից իր յուրահատուկ գծերով և գեղարվեստական բարձր արժանիքներով:

Գրադարկը, գտնվելով Կիրիկիայի մայրաքաղաք Սիսից ոչ հեռու (ճիշտ տեղը հայտնի չէ, Մատթեոս Ուռհայեցին գրում է. «Եր գաւառն Անավարդա»), հանդիսանում էր արքեպիսկոպոսի աթոռանիստ վայրը, որը, ըստ Ալիշանի վկայության, թագավորական պալատի գործավարքարտուղարն էր («Իբրև յարքունի քարտուղարէ»): Այդ իսկ պատճառով Գրադարկը ավելի էր կապված պալատի վարչական կյանքի հետ, քան Կիրիկիայի մյուս հոգևոր կենտրոնները: Ամենայն հավանականությամբ, հենց այս հանգամանքն էլ նպաստեց այն բանին, որ հետագայում Գրադարկը, որպես գրչության կենտրոն, իր տեղը զիջեց մյուս վանքերի գրչատներին:

XII դարի առաջին քառորդից հետո մեզ հայտնի չէ Գրադարկում պատկերազարդված մի այլ ձեռագիր, որն իրենից գեղարվեստական արժեք ներկայացնէր: Երևանի Մատենադարանում պահպանվող այդ շրջանից մեզ հասած երկու ձեռագրերից մեկը (№ 3845) գրված 1173 թ. գրիչ Քորոս քահանայի ձեռքով, մյուսը՝ (№ 3792) գրված 1173—1183 թթ., դարդարված են միայն մի քանի, բավականին անարվեստ կատարված գլխազարդերով: Մի այլ ձեռագիր, որը գտնվում է Լոնդոնի Բրիտանա-

1 Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 230—231.

Կորոս անվանող գեղարվեստապաշտպանը: Կաղապար էն
 ամեն Կորոս, և եթող զնա շերտնս: յտան եկաց
 և պաշտեալ զնա:



Ի բրեւոյն Երեւոյ՝ մատուցին անադիոս հարս
 բազումս: և ե հանգացան բոմբի, և կամենացն
 հիանդոս թիման բժշկեաց:
 Զ իցցն բանն որասացաւ է ճեան եւայցայնս
 գարե՛ն՝ նազ հիանդոս թիման վերաց ոյ ց
 և զ ցարանոք երար է:
Ի ՍԱՍԱԼՈՒ ԺՈՒԼՈՎ ՈՒ ԲՆԲԱՉՈՒՄ
 զերև հրամայեաց երթող յայն կոյս:



կան թանգարանում (Օր. 89)¹ գրված և ծաղկազարդված 1181 թ. Դրագարկի վանքի առաջնորդ Սամուելի պատվերով, գրիչ Թորոս քահանայի ու մանրանկարիչ Խաչատուրի ձեռքով, համեմատաբար ավելի հետաքրքիր է (անհավանական չէ, որ այս Թորոսը Մատենադարանի 1173 թ. ձեռագրի Թորոս գրիչը լինի): Բրիտանական թանգարանի ձեռագիրը, որը ծաղկազարդել է Խաչատուր քահանան, քառ-ավետարան է, զարդարված խորաններով և ավետարանիչների դիմանկարներով: Ավետարանի տեքստը սկսվում է ամբողջ էջի երկարությամբ ձգված գլխատառերով և ծաղկազարդված գլխազարդերի հետ մեկտեղ մի ամբողջականություն է կազմում: Ավետարանների առաջին տողերը գրված են ոսկով, կապույտ ֆոնի վրա: Ավելի հին ձեռագրերի օրինակով լուսանցազարդերը ներկայացնում են կապույտ և ոսկյա շրջանակներ: Սրանից բացի 15-րդ էջում մտաբա-կապտավուն ֆոնի վրա պատկերված է ձեռագրի ստացող Սամուելի դիմանկարը, որը գիրք է մատուցում Քրիստոսին: Այս ֆիգուրները ինչպես դժանկարի, այնպես էլ գույների օգտագործման տեսակետից բավականին թույլ են: Գրիչը շխում են կանաչ և կարմիր տոներն ու ոսկին: Նավթ, մենք հնարավորություն չունենք ավելի մանրամասն քննելու այս ձեռագիրը: Սակայն վերը շարադրածից պարզ է դառնում, որ բրիտանական թանգարանի ձեռագրի մանրանկարների ոճը իր ընդհանուր բրնձույթով շատ քիչ է տարբերվում XII դարի առաջին կեսին Դրագարկում ծաղկազարդված ձեռագրերից:

XIII դարի առաջին կեսում Դրագարկի մանրանկարչության մեջ նոր ուղին շատեղծվեց: 1217 թ. ավետարանը, որը գրված է Թորոս Գորգացու պատվերով (պահվում է Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ՝ № 199/136)², բացի անարվեստ կատարված երկայուն խորաններից, գլխազարդերից և պարզ լուսանցազարդերից ուրիշ ոչինչ չի պարունակում: Բացակայում են նաև ավետարանիչների պատկերները: Մանրանկարների կոլորիտը կազմվում է գլխավորապես մուգ կապույտ, մուգ կանաչ և սև գույների համադրություններից: Մի այլ ձեռագիր, որը պահպանվում է Վիեննայի Մխիթարյանների մոտ (Վիեննա, № 12/53)³ գրված, ամենայն հավանականությամբ նաև ծաղկված է 1239 թ. գրիչ Կիրակոսի կողմից: Դա մի «Ճաշոց» է զարդարված գլխազարդերով և լուսանցազարդերով: Ի տարբերություն նախորդ ձեռագրերի, այս միադույն զարդարանքները

¹ St. Fr. Conybeare, A Catalogue of the Armentian manuscripts in the Britische Museum, London, 1913, p. 4—8.

² Ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս Բ. Վ. Մարգարյան, Յուզակ Հայերեն ձեռագրաց, Վենետիկ, 1914, հատ. 1, էջ 599—602:

³ Նկարագրությունը տե՛ս Յ. Տաշյան, Յուզակ Հայերեն ձեռագրաց ի Վիեննա, էջ 250—251:

կատարված են բավականին նուրբ ձաշակով և վարպետությամբ: Նույն բնույթի են նաև Երևանի Մատենադարանի 1271 թ. № 199 Աստվածաշնչի դարգարանքները: Ձեռագիրը գրված է Կոստանդին գրչի կողմից և ծաղկազարդված է Գրիգոր քահանայի ու Ավետիսի ձեռքով (վերջինիս են պատկանում միայն գլխատառերը): Ձեռագիրը շունի տերունական պատկերներ, սակայն միազույն գլխազարդերը, լուսանցազարդերը և գլխատառերը վկայում են ծաղկողի բարձր վարպետության մասին: Լայնորեն օգտագործված բուսական մոտիվները զուգակցվում են թռչունների և ֆանտաստիկ ֆիգուրների պատկերների հետ: Այս ձեռագիրը արժեքավոր է նաև նրանով, որ կազմը պատրաստել է ժամանակի լավագույն վարպետ Առաքել Հնազանդեցին:

XIII դարի վերջին քառորդում պատկերազարդված երկու այլ ձեռագրերի մանրանկարները հնարավորություն են տալիս ասելու, որ այդ տարիներին Դրազարկում գրքի ծաղկազարդման բնագավառում տեղի է ունենում որոշ առաջընթաց: Այս շրջանի կենտրոնական հուշարձաններից մեկը պետք է համարել 1282 թ. ավետարանը՝ գրված Բարսեղ գրչի և պատկերազարդված մանրանկարիչ Հովհաննեսի ձեռքով (գտնվում է Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում, օր. 5626)¹: Ձեռագրերի ծաղկազարդված խորանները, գլխազարդերն ու գլխատառերը, ավետարանիչների դիմանկարները կատարված են մեծ հմտությամբ: Գամման ձևակերպվում է կապույտ, կարմիր և սև գույներով՝ ոսկու հետ վարպետորեն զուգորդում ենքից: Ի տարբերություն նախորդ ձեռագրերի, այստեղ ոսկին օգտագործված է առատորեն: Մանրանկարիչ Հովհաննեսի ինքնատիպությունն ավելի ցայտուն է հանդես եկել ավետարանիչների պատկերներում: Ազատ և բնականորեն պատկերված հագուստների ծալքերը, բնագծելով մարմնի առանձին մասերը, ճիշտ գծանկարի հետ մեկտեղ ֆիգուրներին տալիս են բավականին ռեալ տեսք: Ավետարանիչների մեծազույգ և ծանր ֆիգուրները, որոնք ծածկում են գրեթե ամբողջ էջը, քիչ տեղ թողնելով ճարտարապետական ֆոնի համար, կոմպոզիցիային հաղորդում են յուրահատուկ բնույթ, ընդգծում այդ ֆիգուրների մոնումենտալությունն ու սեպտիկանությունը: Մանրանկարիչ Հովհաննեսն արտակարգ վարպետությամբ է վերարտադրում ավետարանիչների դեմքերի արտահայտությունները, որոնք առանձնապես ընդգծվում են ոսկյա լայն լուսապսակների ֆոնի վրա: Մեծ զգացմունքով է կատարված Դուկաս ավետարանիչի դիմանկարը: Նա նստած է սովորական դիրքով: Հագելով նշմարելի գլխի թևերով զարդարված դեպի ձախ ուսը և բացված գրքի վրայով սահող հայացքը հո-

¹ Ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս Ծ. Քոնիբեար, *Նշվ. աշխ.*, էջ 17—18: Ավետարանիչների պատկերներ տե՛ս A. Tchobanian, *La Roseraie d'Arménie*, t. III p. 2, 22, 44.

րինվածքին հաղորդում է թախծոտ, յուրահատուկ արամադրություն: Նույն թախով են կատարված նաև երազկոտ հայացքով Մարկոսն ու Պրոսպերոսին թելադրող Հովհան ավետարանիչների պատկերները: Այդ բոլորի հետ մեկտեղ, նրանք մոնումենտալ են, կատարված են գեղանկարչորեն և, որ կարևորն է, գրեթե զուրկ են պատկերազարդությանը բնորոշ պայմանականությունից: Վերը նշված առանձնահատկությունները թույլ են տալիս մանրանկարիչ Հովհաննեսին դասել XIII դարի կիրիկյան ամենատառաչադեմ նկարիչների շարքը:

Մի այլ ձեռագիր, գրված և ծաղկազարդված 1290 թ. Դրազարկում՝ Քորոս քահանայի ձեռքով, պահպանվում է Երևանի Մատենադարանում (№ 5736, պատ. 11) և արժանի է առանձին ուշադրության: Հոյակապ խորանները, սկզբնազարդերը, լուսանցազարդերը, գլխազարդերը, զարդապատկերների մոտիվների բազմազանությունը, թանձր և պայծառ գույների վարպետորեն օգտագործումը, էջի ձևավորման արտակարգ հավասարակշռված կոմպոզիցիան վկայում են նկարչի բարձր կուլտուրայի մասին: Այս ձեռագրի ծաղկազարդման մեջ հանդես է եկել գրքի ձևավորման այն նուրբ ոճը, որը բնորոշ է կիրիկյան մանրանկարչությանը, նրա ծաղկման ամենարարձր ժամանակաշրջանում:

Վերջին երկու ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ թեև Դրազարկը XII դարի 2-րդ կեսից սկսած հետին պլան է անցնում զիջելով իր տեղը ուրիշ գրչատների, այնուամենայնիվ կիրիկյան մանրանկարչության դարգացման ամենածաղկո՞ծ շրջանում ետ չի մնում երկրի գեղարվեստական ընդհանուր կյանքից: Չնայած, Դրազարկի վաղ շրջանի ձեռագրերում (1113 թ. «Տյուբինգենի ավետարանը») արդեն զգացվում է բուն Հայաստանից փոխանցված ձևերի վերամշակման որոշ տենդենցներ, այնուամենայնիվ այդ ժամանակաշրջանում Դրազարկը չմշակեց ինֆուորույն ձևավորված ոճ, ինչպես այդ նկատելի է կիրիկյան մյուս գրչատներում:

Դրազարկի գրքի ձևավորման ոճի բնույթը որոշող հուշարձանները (Տյուբինգենի համալսարանի 1113 թ., Երևանի Մատենադարանի № 7732 և № 6763 ավետարանները) այն ժամանակաշրջանի գործեր են, երբ դեռ չէին ձևավորվել կիրիկյան մանրանկարչական դպրոցի առանձնահատուկ կողմերը: XII դարի առաջին քառորդում, Դրազարկի գրքի ծաղկման արվեստը եղել է կիրիկյան մանրանկարչության հնագույն շրջանը: Դրազար-

¹ Ձեռագիրը հատուկ ուշադրության է արժանի ոչ միայն իր մանրանկարներով: Ուշադրով է հիշատակարանը, որի հիման վրա Լ. Խաչիկյանը հնարավոր է համարում Քորոս քահանային նույնացնելու հանրահռչակ Քորոս Թոսքինի հետ (տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 356): Սակայն այս և ուսյինյան ձեռագրերի մանրանկարների ոճական համեմատությունը չի հաստատում այդ ենթադրությունը:

կը Կիլիկիայում այն առաջին օջախն էր, որտեղ բուն Հայաստանից ներմուծված մանրանկարչական հնավանդ ձևերը հետագա զարգացման համար կայուն հենարան դառնան: Այսպիսով, Գրազարկը հանգիսացավ բուն Հայաստանը Կիլիկիային կապող օղակը: Այս առումով Գրազարկն իր ոճական հատկություններով դեռևս չի առանձնանում որպես ինքնուրույն մանրանկարչական դպրոց:

Գրազարկը կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման առաջին էտապն է: Սկևռայի և Մլիճի գրչատներում մշակվում էին կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի հիմնական առանձնահատկությունները: Այս, հաջորդ շրջանի, նվաճումների հիման վրա միայն հնարավոր եղավ այն բարձր վերելքը, որ ապրեց կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը XIII դարի երկրորդ հիսնամյակում:

ՍԿԵՎՈՒԱՅԻ ԳՊՐՈՅԸ

Կիլիկյան իշխաններից, XII դարում, Ռուբինյաններից հետո, առավել ազդեցիկ էին Լամբրոնի տերերը՝ Օշինյանները: Իշխան Օշինը, 1073 թ. գաղթելով Գանձակից և Ապուղարիպ Արծրունուց ստանալով Լամբրոնյան լեռնային շրջանը, հաստատում է ինքնուրույն իշխանություն: Բյուզանդական կայսրությունը ճանաչեց Օշինի իշխանությունը Լամբրոնի նկատմամբ և շնորհեց նրան «Աևաստիանոսի» տիտղոս, նպատակ ունենալով Լամբրոնյան իշխաններին ընդմիջտ կախման մեջ պահել: Նախքան 1226 թվականը, երբ Լամբրոնի իշխան Կոստանդինի որդի Հեթումը ամուսնանալով կես Ռ-ի աղջկա հետ ժառանգեց թագավորական գահը, Ռուբինյանները և օշինյան իշխանները թշնամական հարաբերությունների մեջ էին գտնվում: Գրա հիմնական պատճառն այն էր, որ հակված լինելով դեպի Բյուզանդական կայսրությունը, Լամբրոնյան իշխանները չէին ընդունում Ռուբինյանների գերիշխանությունը: Սերտ շփման մեջ մտնելով բյուզանդական պալատական շրջանների հետ և շատ բանում ընդօրինակելով նրանց, լինելով ժամանակի կուլտուրական մարդկանցից, Լամբրոնյան իշխանները թերևս մյուսներից ավելի նպաստեցին կիլիկյան հայկական արվեստի և գրականության զարգացմանը: Սա հիմնականում վերաբերում է XII դարի վերջին և XIII դարի սկզբներին, երբ հատկապես ուժեղանում է Լամբրոնյան իշխանների ազդեցությունը: Հենց այս շրջանում էլ զարգանում է Սկևռան, որպես կուլտուրայի կենտրոն:

Լինելով Լամբրոնյան իշխանների հոգևոր և կուլտուրայի կենտրոնը, Սկևռան XII դարի երկրորդ կեսից դարձավ նաև կիլիկյան մանրանկար-

չության հիմնական օջախներից մեկը: Այնտեղ գործել է նաև գրչության և նկարչության դպրոց, որտեղ «Ընդ գալուսեանց և յարվեստ գրչութեան և նկարազարդութեան խնամով մարդեին ի վանորայքդ»¹:

Վանքի հիմնադրման ստույգ ժամանակը հայտնի չէ, սակայն հնարավոր է, որ այն գոյություն է ունեցել դեռ նախքան իշխան Օշինի Լամբրոնին տիրելը (1073): Այլշանն առում է, որ իշխան Օշինը «Գտեալ զանառիկս (Լամբրոնը—Վ. Ս.) ամայացեալ՝ շինէր ըստ կարի. և պատրաստեաց նախ ի ծայր բերդիս հանգստարան սուրբ և գլխաւոր Առաքալոյն նշխարաց. (բանդի նույն ինքն Ապուղարիպ) աւանդեաց ինա զմասն մեծի և գլխաւոր Առաքելոցն Պետրոսի, զոր ունէին Հայք...»: Ապա, Սկևռան «թերևս ի հոնաց իսկ հիմնարկեալ և ի նույնեէ առեալ զամուսն եթև նշանակիցէ ինչ»²:

Հայտնի չէ նաև վանքի ճիշտ տեղը, սակայն աղբյուրները վկայում են, որ այն գտնվել է «առընթեր հայրենապատ ամրոցի տերանց մերոնց Լամբրոնի»: Գրեմք նաև, որ այնտեղ եղել է սուրբ Փրկիչ և սուրբ Նշան եկեղեցիները: Իսկ Աստվածամորը նվիրած մեծ եկեղեցին կառուցել է Օշին Բ-ն հավանաբար 1153 թ.³: 1175 թվականին, Ներսես Լամբրոնացու եպիսկոպոս ձեռնադրվելու կանաչկոցումը այնտեղ կառուցվել է մի աղոթարան (զտաճար ազօթից), որը պատմիչի վկայությամբ զարգարված է եղել որմնանկարներով («...ամենապատիւ վայելչութեամբ շինեալ էր զտաճար ազօթից ի սուրբ ուղոս Սկևռայ և նկարազարդութեամբ պատկերաց զարգարեալ»⁴): Այս վկայությունը ցույց է տալիս, որ Կիլիկյան Հայաստանում, հատկապես Լամբրոնում, որմնանկարչությունը տարածված արվեստ է եղել: Հավանաբար դրան նպաստել է Լամբրոնյան իշխանների և հոգևորականության մոտ հարաբերությունները բյուզանդացիների հետ: Բնորոշ է, որ հենց Լամբրոնյան իշխան, Հեթում թագավորի հայր, Կոստանդինը Սիսում «նմանապես շինեաց զՍագաշէնն զՍուրբըն Սոփի, և զարգարեաց զնա գույնգոյն երանգնոց ի պայծառութիւն տեսողացն. և ի յավազանին կողմն՝ ի դրուց արձան կանգնեաց...»⁵:

Սկևռայում բավականին զարգացած է եղել նաև կիրառական արվեստը: Պահպանված արծաթ-ոսկեջրած փոքրիկ պահարանը (այսպես կոչված, «Սրբարանն Սկևռայի») XIII դարի կիրառական արվեստի լավա-

1 Ղ. Ա ի շ ա ն, Սիսում, էջ 98:

2 Նույն տեղում, էջ 77, 97—107:

3 Նույն տեղում:

4 Նույն տեղում:

5 Նույն տեղում, էջ 546:

գույն նմուշներից է, այն պատվիրել է Կոստանդին Ա կաթողիկոսը 1253 թ. և նվիրել է Սկևռայի վանքին¹:

Սկևռան առանձին նշանակություն ստացավ ներսես կամրոմացու օրոք (1153—1198): Վերջինս դաստիարակվելով ներսես Ծնորհալու մոտ, հասնում է ժամանակի բարձր կրթության ու, դեռևս երիտասարդ, մեծ համբավ է վայելում որպես գրող և գիտնական: Կիրակոս Գանձակեցին, նշելով ներսես կամրոմացու բազմավաստակ գործունեությունը, հայտնում է նաև, որ նա ռիմնեաց և եկեղեցի հրաշագան ի վանքն՝ որ կոչի Սկևռայ, հուպ ի բերդն անառիկ կամրոն և կարգեց զպաշտօն վանից ըստ օրինակի ալոց...»²: Պատահական չէ, որ ոչ միայն Սկևռայի մանրանկարական դպրոցին պատկանող ամենահին ձեռագիրը, այլև այդ դպրոցի լավագույն հուշարձանները հիմնականում կապվում են ներսես կամրոմացու անվան հետ: Հաճախ կամրոմացին էր ընտրում սկզբնադրյուրները և հանձնարարում մանրանկարիչներին նոր ձեռագրեր ընդօրինակելու: Այս ամենը վկայում են, որ ներսես կամրոմացին մեծ նշանակություն էր տալիս գրքի գեղարվեստական ձևավորմանը:

Ամենայն հավանականությամբ, XII դարի առաջին տարիներին Սկևռայում գրչության արվեստն այնքան էլ լայն ծավալում չի ստանում: Սակայն XII դարի 70-ական թվականներից հետո Սկևռայի գրչատներից զուրս եկած հուշարձանների բարձր արվեստը, որ այնքան խոշոր նշանակություն ունեցավ կիրիկյան մանրանկարչության նոր ոճի զարգացման համար, անկասկած ունեցել է իր նախապատրաստական շրջանը, որի մասին, ցավոք, ոչինչ չենք կարող ասել՝ ձեռքի տակ նյութեր չունենալու պատճառով:

Սկևռայի դպրոցին պատկանող մեզ հայտնի մանրանկարչական արձեք ներկայացնող հնագույն ձեռագիրը թվագրվում է 1173 թվականով: Այդ ժամանակից մեզ հայտնի են երեք մանրանկարիչներ, որոնք աշխատել են Սկևռայի և Մլիճի գրչատներում: Դրանք են Վարդան քահանան, Կոստանդինը Կ. Ո. Ծ. Ի. Կ. (*) մականվամբ և Գրիգոր Մլիճեցին: Այս երեքը Սկևռայում աշխատող մանրանկարիչների երկու սերնդի ներկայացուցիչներն են: Վարդանը և Կոստանդինը պատկանում են ավագ սերնդին, իսկ Գրիգորը, որը 1173 թվականի ավետարանի հիշատակարանում իրեն համարում է նրանց աշակերտը՝ կրտսեր սերնդին:

Մանրանկարիչ Վարդանի ստեղծագործությունները մեզ չեն հասել: Նրա մասին տեղեկություններ են հայտնում Կոստանդինը և Գրիգորը: Իր իսկ ձեռքով գրած հիշատակարանում, Գրիգորն ասում է, որ Վարդանն ու

¹ Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 107—112: Պահարանն այժմ գտնվում է Լենինգրադի լոմիտաձում:

² Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 102—103:

Կոստանդինը իրենց թրաքի կամաւք աւաժանդակ եղեն գրչիս՝ բարիք և գործովք¹: Բացի այդ, նրանք երեքով միասին ծաղկել են 1173 թ. Տիգրանակերտի ավետարանը: Այնուհետև Գրիգորը հայտնում է, որ Վարդանը վախճանվեց այդ նույն 1173 թ. («...զՎարդան աստուածամերձ քահանայ, որ բարուք ծերութեամբ հանգեաւ ի Քրիստոս յիշեսչիք թուական Ո. Ի. Բ.»)²: Վարդանի մասին հիշատակում է նաև Կոստանդինը Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. № 1635 ավետարանի հիշատակարանում («Ողորմեա Քրիստոս, Վարդանայ»): Ահա այն ամենը, ինչ գիտենք Վարդան քահանայի մասին: Այս բոլորից կարելի է ենթադրել միայն, որ Վարդանի գործունեության ժամանակաշրջանը ընկնում է XII դարի 35—70-ական թվականներին և, որ Վարդանի ու նրա ժամանակաշրջանի մեղանայտ մանրանկարիչների ստեղծագործություններում արտացոլվել են XII դարի վերջին տասնամյակում Սկևռայում իր ձևավորումը ստացած մանրանկարչական ոճին նախորդող շրջանի առանձնահատկությունները:

Ավագ սերնդի մյուս ներկայացուցիչ՝ Կոստանդինի աշխատանքներից մեզ հայտնի է միայն մեկը: Դա Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. № 1635 ավետարանն է, որը Կոստանդինը գրել է ներսես կամրոմացու և նրա եղբայր Հեթումի համար: Ամենայն հավանականությամբ այս ձեռագիրը նրա վերջին գործերից է, քանի որ 1193 թվականից հետո այլևս չենք հանդիպում Կոստանդինի ստեղծագործությանը, իսկ նրա կրտսեր ժամանակակից և աշակերտ Գրիգոր Մլիճեցին դեռ 1174 թվականին նրան անվանում է որպես «պատուական ձեռունի»³: Այլիչանք հայտնում է, որ Կոստանդինը ծաղկազարդել է մի այլ ձեռագիր, որի գրիչն էր Սամվելը: Սակայն պատմիչը չի հայտնում ոչ ժամանակը, ոչ էլ դրչություն վայրը:

Համեմատաբար ավելի շատ տվյալներ կան երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչ Գրիգոր Մլիճեցու մասին: Սրա անվան հետ է կապվում մոտ հինգ ձեռագիր, որոնք ընդգրկում են 1173 թ. մինչև 1215 թվականը (մինչև Գրիգորի մահը): Նրանցից ամենահինը 1173 թվականի ավետարանն է, որի ծաղկազարդմանը մասնակցել են նաև Վարդանը և Կոստանդինը: Հիշատակարանում նշվում է, որ ընդօրինակելու համար «զարիսակին շրնորհեաց զներսես (կամրոմացին—Լ. Ա.) սուրբ և ընտրեալ քահանա՝ զորդին մեծաւոր Սևաստիանոսի պարոն Աւշին...» (Մինչև առաջին հա-

¹ Տե՛ս Գ. Հ ո վ ա ե ֆ յ ա ն, Հիշատակարան, Անթիլաս, 1951, հատ. Ա, էջ 453—460:

² Նրանի Մատենագարանի № 1568 ձեռագիրը, էջ 132ա:

³ 1174 թորոտի ավետարանի հիշատակարանը, տե՛ս Գ. Հ ո վ ա ե ֆ յ ա ն, Հիշատակարան, էջ 458:

մաշխարհային պատերազմը այս ձևագիրը գտնվում էր Տիգրանակերտի ս. Կիրակոս եկեղեցում)¹։

Այդ նույն 1173 թ. Գրիգորը ներսես կամբրոնացու պատվերով ծագ-կաղարդում է նաև Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան»-ի այն օրինակը, որը պահպանվում է Մատենադարանում (№ 1568)։ Մի տարի անց, 1174 թ. Գրիգորը աշխատում է Հոռմկլայում՝ ներսես Ծնորհալու համար ծաղկազարդելով մի ավետարան (մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը գտնվում էր Թոխատում)²։ Թե որքան է Գրիգորը մնացել Հոռմկլայում հայտնի չէ, բայց 1197 թ. մենք նրան նորից տեսնում ենք Սկևռայում, ուր ավարտում է Ստեփանոս քահանայի համար Մլիճի վանքում սկսած կլովի հայտնի ավետարանը։ Այս տարիներին Գրիգորը արդեն հռչակված էր որպես գրիչ և մանրամակարիչ³։ Հավանաբար նույն Ստեփանոսի պատվերով է գրված և պատկերազարդված նաև Գրիգորի վերջին աշխատանքը՝ 1215 թվականի ավետարանը (Նոր-Ջուզա, Ամենափրկիչ եկեղեցի), որը մանրամակարիչ մասվան պատճառով թերի է մնացել։ Այդ թերին լրացրել է անհայտ մի նկարիչ, Տարսոն քաղաքում 1216 թվականին։ Այդ առթիվ գրված հիշատակարանում Գրիգորը մեծարվում է որպես հանրահույսի նկարիչ։ Հիշատակարանի հեղինակը հայտնում է նաև, որ Գրիգորը մահացավ ժերություն հասակում⁴։

XII դարի երկրորդ կեսից սկսած Սկևռայի և նրան կից Մլիճի վանքերի գրչատներում աշխատող մանրամակարիչների ստեղծագործություններում արդեն սկսում են ձևավորվել կիրիկյան մանրամակարչության հիմ-

¹ S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens illustrés, p. 50. Գ. Հոգ-սեփյան, Յիշատակարանը, էջ 445, 448։ Սրուան ձտեանց, Թորոս Աղբար, Կ. Պոլիս, 1884, հատ. Բ, էջ 442—444։

² Գ. Հոգսեփյան, Յիշատակարանը, էջ 253—460։

³ «Գրեցավ ի ձեռն մեծահույսի գովեալ գրչի որ գեր ի վերոյ ևւ անհաս գտաւ ի սեռս մեր ոչ մեկանաւ միայն, այլ եւ երանգոց եւ զեղոց նկարազարգ վայելչութեամբ»։ Տե՛ս ն. Ա. Կիրիկյան, Սկևռայի ավետարանը («Հանդես ամսօրյա», 1930)։ Ակիւնյանն էլ նրան անվանում է Մլիճեցի՝ մյուսներից տարբերելու համար։

⁴ Արդ եղև սկիզբն գրչութեան սորա ի թվարկութեանս հայկազեան ազգիս Ո՛հԳ. (1215)... ձեռամբ Գրիգորի մեծահույսի գրչի ի սուրբ ուխտն Սկիւռայ կոչեցեալ, զոր և հասեալ ի վերջ սորա ոչ կարաց կատարեալ, զի հասարակաց բնութիւնս զիւրն պահանջաց, մեռաւ ի բարտր ծերութեան, զոր և Տիր Յիսուս հանգուցէ զնա ընդ Սուրբս իւր Իսկ սա մնացեալ թերակատար ի տարակուսանս կամեցալ ընդ գոստիս առեալ՝ թշուղ և ոչ կատարեալ յարհնատս, սակայն ապաիմեալ յկատուած և յազաւթս... ձեռն էղեալ կատարեցի զսա... Եղև կատարումն սորա ի թուին Ո՛հն» (1216) ի քաղաքս Տարսոն»։

⁵ Գարեգին քահանա Կիրակոսյան, Նոր Ջուզայի Մատենադարան («Արարատ», 1910, էջ 884—885)։

նական առանձնահատկությունները։ Հենց սա է Սկևռայի դպրոցի նշանակությունը հայկական մանրամակարչության պատմության մեջ։

Նյութերի բացակայության պատճառով, մենք միայն ընդհանուր գծերով կարող ենք ներկայացնել բուն Հայաստանից ժառանգած սովորույթներից դեպի նոր ոճ անցնելու պրոցեսը։ Այդ առումով բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում ինչպես Գրիգոր Մլիճեցու պատկերազարդած 1173 թ. «Նարեկը» (պատ. II, 12—16), այնպես էլ Հոռմկլայում գրված 1166 թ. ավետարանը։ Այս երկու ձևագրի մանրամակարչները որոշակի պատկերացում են տալիս անցման շրջանի ոճական առանձնահատկությունների մասին։ Հնավանդ ձևերը հանդես են գալիս գլխավորապես մարդկային կերպարներ պատկերելիս։ Նստած ավետարանիչների (1166 թ. ձևագրում) և Նարեկացու (1173 թ. ձևագրում) անշարժ դիրքը, շոր և համեմատաբար կոպիտ մեկնաբանված հագուստի ծալքերը և ընդհանրապես կատարման եղանակը այդ ձևագրերի մանրամակարչներում դեռ շատ բանով կապված են ինչպես բուն Հայաստանի, այնպես էլ կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի հետ։

Թեպետ 1166 թ. ձևագիրը գրված և պատկերազարդված է Հոռմկլայում, սակայն այն ընդհանուր գծերը, որ դիտելի են այդ ձևագրի և 1197 թ. Գրիգոր Մլիճեցու պատկերազարդած կլովի ավետարանի ու 1193 թ. Կոստանդնի ծաղկազարդած ավետարանի (Վենետիկ, № 1635) մի կողմից և 1066 թ. Սերաստիայի ավետարանի (Մատ., № 311) մյուս կողմից հնարավորություն են տալիս մտածելու, որ այդ փոխանցման շրջանում Սկևռայում և Հոռմկլայում տեղի է ունենում կիրիկյան մանրամակարչության ձևավորման համամասն պրոցես։

Սկևռայի մանրամակարչության առանձնահատկությունները դրսևորում են XII դարի երկրորդ կեսից մեզ հասած մի շարք ձևագիր հուշարձաններ, որոնք ոճական մի ընդհանրություն են կազմում։ Դրանցից հնագույնը Մատենադարանի՝ 1173 թ. գրված «Նարեկն» է (№ 1568)։ Այս ձևագիրը հետաքրքիր է ոչ միայն նրանով, որ այն Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» մեզ հասած ամենահին օրինակն է, այլև իր գեղարվեստական ձևավորմամբ և մանրամակարչերով։ Այս իմաստով 1173 թ. «Նարեկը» առանձին տեղ է գրավում ինչպես կիրիկյան, այնպես էլ ողջ հայ մանրամակարչության պատմության մեջ։

Ձևագիրը գրված և պատկերազարդված է ներսես կամբրոնացու համար՝ Գրիգոր Մլիճեցու ձեռով։ Պահպանված համառոտ հիշատակագրություններում չի նշվում գրչության վայրը։ Ենթելով այն փաստից, որ ձևագրի պատվիրատու ներսես կամբրոնացին այդ տարիներին դեռևս ուսանում էր Հոռմկլայում, Գ. Հովսեփյանը Մատենադարանի «Նարեկը»

գիտում է որպես Հոռոմիկայի մանրանկարչական դպրոցի հուշարձան¹, Ճիշտ է, ձեռագիրը գրվել է Ներսես Լամբրոնացու պատվերով և, ամենայն հավանականությամբ, հենց Հոռոմիկայի գրչատներից մեկում, բայց դա դեռևս բավարար հիմք չի տալիս ձեռագրի մանրանկարները գիտելու որպես Հոռոմիկայի մանրանկարչական դպրոցի հուշարձաններ: Բանն այն է, որ XII դարի 60-ական թվականներից սկսած Հոռոմիկայում նույնպես ծավալվում է գրչության և մանրանկարչության արվեստը: Սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ, սկզբնական շրջանում, Հոռոմիկայում ձեռագրեր գրելու և ծաղկելու համար նկարիչներ և գրիչներ են հրավիրվել հատկապես արդեն հռչակ վայելող Սկևռայից: Վերը նշեցինք, որ Գրիգորը, որի գործունեության հիմնական վայրը եղել է Սկևռան և մասամբ էլ Մլիճը, աշխատել է նաև Հոռոմիկայում: Նա այնտեղ Ներսես Ծնորհալու համար ծաղկել է Քոխատի 1174 թ. ավետարանը: Հավանաբար այդ տարիներին էլ (1173) նա Ներսես Լամբրոնացու պատվերով ծաղկագործել է մեր «Նարեկը»: Անհավանական չէ նաև, որ Գրիգորի ավագ ժամանակակիցներ Վարդանը և Կոստանդինը նույնպես հրավիրված լինեն Հոռոմիկա՝ ձեռագրեր ծաղկագործելու համար:

Այսպիսով, թեպետ հնարավոր է, որ Մատենադարանի 1173 թ. «Նարեկը» գրված և պատկերազարդված լինի Հոռոմիկայում, բայց նկատի առնելով, որ մանրանկարիչ Գրիգորը եղել է Սկևռայի դպրոցի ամենանշանավոր վարպետներից մեկը, անկախ գրչության վայրից, մենք բավականաչափ հիմք ունենք ձեռագրի մանրանկարները գիտելու որպես Սկևռայի դպրոցի հուշարձաններ:

Ձեռագիրը (15,2×11,5 սմ) գրված է լավորակ մագաղաթի վրա, գեղեցիկ, մանր երկաթագրով: Սկզբի էջերը զարգարված են երկու երկսյուն խորաններով, որոնց զարդարանքները աչքի են ընկնում արտակարգ նրբությամբ: Սյունները նկարելիս մանրանկարիչը աշխատել է դրանք նմանեցնել մարմարին, հիշեցնելով ավելի հին հայկական ձեռագրերը: Սյունների երկու կողմերում կան ոճավորված ծառեր, որոնց վրա նստած են մեծ վարպետության նկարված թռչուններ՝ զանազան դիրքերով: Նման թռչուններ կան նաև վերին քառանկյունների վրա: Կոմպոզիցիայի տեսակետից հոյակապ է լուծված ներքևի մասում կիսաշրջանի մեջ գետեղված արագիլին հոշոտող արծիվը: Հայկական զարդարվեստին բնորոշ կորագծային և քառանկյունավոր զարդերը ծածկում են քառանկյան մնացած տարածությունը: Ձեռագիրը ճոխացնում են նաև գեղեցիկ, բարդ հյուսվածքավոր լուսանցազարդերը և գլխազարդերը: Նրբությունը ավելի

¹ Գ. Հոփսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Նյու-Յորք, 1943, պրակ Բ, էջ 16—17:

աչքի են ընկնում անվանաթերթերը: Էջը զարդարող առանձին էլեմենտների կազմակերպման մեջ նկարիչը հանդես է բերում արտակարգ ճաշակ, գեղարվեստական հյուսվածքի նուրբ զգացողություն:

Էջի վերին մասում գետեղված «П»-անման գլխազարդերը (պատ. 13), հրաշալի գլխատառերը՝ և լուսանցազարդերը փոքրիկ էջի մակերևույթի վրա դասավորված են խիստ ներդաշնակ: Էջի ձևավորման բուրր էլեմենտները, ի մի վերցրած, կազմում են կոմպոզիցիոն հոյակապ մի ամբողջություն: Տպավորությունն ուժեղանում է գունային նրբին դամբալով, որը կազմվում է ոսկյա ֆոնի վրա մուգ կանաչ, կապույտ, բաց մանուշակագույն, կարմիր գույների երանգներով: Հայկական մանրանկարչությանը բնորոշ եռատերևները և կիսարմալները, կորագծային զարդերի հետ զուգակցված, կազմում են ձեռագրի զարգայատկերների հիմնական մոտիվները: Նուրբ և գեղեցիկ գծանկարով, միանգամայն բնական ձևերով, գույների ակնհայտ համադրություններով նրանք ստեղծում են հայկական մանրանկարչության մեջ միմյալ այդ շահնդիպող մի նոր որակ: «Նարեկի» անվանաթերթերի և գլխատառերի ծաղկազարդումը աչքի է ընկնում ոչ միայն զարգայատկերների ճոխությամբ, այլև կատարման բարձր տեխնիկայով:

Ձեռագրի հարդարանքը հետաքրքիր է դրքի գեղարվեստական ձևավորման կիրիկյան նոր ոճը արտահայտող խորաններով, գլխազարդերով ու անվանաթերթերով: 1173 թ., «Նարեկի» ձևավորման պատմական արժեք ներկայացնող մասը Գրիգոր Մլիճեցու կատարած, Գրիգոր Նարեկացու շորս դիմանկարներն են²:

¹ Հատկապես ուշագրության արժանի է 8-րդ ա էջի գլխատառը, որը ներկայացնում է արագիլ, կոցին ձուկ բռնած, որի պուր վերջանում է խաչը բռնած մարդու ձեռքով, հազվագյուտ մոտիվ հայ մանրանկարչության մեջ: Սակայն այն օգտագործվել է խաչքարերի զարդաքանդակներում (պատ. 11): Բժնիում գտնվող մի ամբողջ խումբ խաչքարերի վրա քանդակված կենտրոնական խաչերի ներքևի մասը վերջանում է նման երկու ձեռքով, որոնք բռնել են ավելի փոքր խաչեր:

² Ա. Ն. Սվիրինը իր «Миниатюра древней Армении» աշխատության մեջ (М.—П., 1939, էջ 49, 54) կիրիկյան մանրանկարչության պատմությունը սկսում է 1173 թ. «Նարեկ»-ով: Հիմնականում ճիշտ գնահատական տալով ինչպես ձեռագրի մանրանկարներին, այնպես էլ նրանց պատմական նշանակությանը, հեղինակը իր եզրակացություններում հիմնվում է միայն անվանաթերթերի զարգայատկերների վրա: Մեզ համար անհասկանալի պատճառներով նա լուր է նարեկացու դիմանկարների մասին, որոնք մեր կարծիքով կարևոր տեղ են զբաղում հայկական մանրանկարչության արվեստի պատմության մեջ:

Անհրաժեշտ ենք համարում նշել, նաև որ մյուս ուսումնասիրողները նույնպես (Գ. Հովսեփյան) ուշագրություն չեն դարձրել այս դիմանկարների վրա առն՝ Գ. Հոփսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Նյու-Յորք, 1943, պրակ Բ, էջ 16—17:

Առաջին դիմանկարը նարեկացուն ներկայացնում է որպես փիլիսոփա (պատ. II): Նա նստած է բարձր թիկնոց ունեցող բազմոցի վրա, ձեռքին ունի մատչան: Այս մանրանկարը իր կոմպոզիցիայով հիշեցնում է հատկապես բյուզանդական պատկերազրույթյան մեջ սովորական դարձած՝ նստած ավետարանիչների պատկերները: Ինչպես հայտնի է, պատկերազրույթյան մեջ ավետարանիչները սովորաբար նույնացվել են անտիկ փիլիսոփաներին: Ուստի պատահական չէ, որ մանրանկարիչը նարեկացուն պատկերել է այդ կերպարով: Երկրորդ մանրանկարում (պատ. 14) նարեկացին կանգնած է կանաչագարդ դաշտում, աղոթողի դիրքով, ձեռքերը մեկնել է դեպի Քրիստոսը: Վերջինս պատկերված է վերևի աջ անկյունում և օրհնում է Գրիգորին: Երկու մանրանկարներում էլ Գրիգոր նարեկացին հագած է սև թիկնոց, տակից մուգ շագանակագույն երկար շապիկ, դեմքը զրվատված է ընդհանուր կանաչավուն երանգներով: Մանրանկարները ամփոփված են նուրբ ծաղկազարդված շրջանակների մեջ: Գույների ընդհանուր տոնը երկու մանրանկարներում էլ ստեղծում է համապատասխան մոսյլ տրամադրություն:

Երրորդ մանրանկարում Գրիգոր նարեկացին պատկերված է որպես սուրբ-ճգնալուր (պատ. 15): Այստեղ նույնպես նա կանգնած է հասակով մեկ, դեմքով դեպի դիտողը: Նարեկացու ֆիգուրը ամփոփված է մի կամարի տակ, որը հենված է կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ խոյակներով բարակ սյուների վրա: Նման կամարները բնորոշ են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերում պատկերված ավետարանիչների դիմանկարներին: Աջ ձեռքին նարեկացին բռնած ունի սեկեղոված դիրք, ձախում՝ խաչ: Ռիթմիկ ծալքերով ուսերից ցած է իջնում բաց վարդագույն թիկնոցը, որի տակից երևում է երկնագույն շապիկը: Ֆիգուրի ֆրոնտալ և ստատիկ դիրքը, նրա արտասովոր տեսքը, գունային պայծառ գամման (սպիտակ, բաց երկնագույն, բաց վարդագույն և դեղին), ի տարբերություն նախորդ դիմանկարների, ստեղծում են յուրահատուկ հանդիսավոր տրամադրություն: Չնայած մանրանկարի վրա եղած՝ «Սուրբըն Գրիգոր ճգնալուր» մակագրություն, ամբողջ կերպարի մեջ ճգնալուրին բնորոշ քիչ բան կա:

Վերջապես, վերջին մանրանկարը պատկերում է գահի վրա բազմած Հիսուս Քրիստոսին, որ հանդիսավորությամբ օրհնում է իր առջև գետնատարած Գրիգոր նարեկացուն (պատ. 16):

Առաջին երկու և չորրորդ դիմանկարներին անմիջապես հաջորդող հարակից էջերը զարդարված են ճոխ գլխազարդերով, լուսանցազարդերով և գլխատառերով: Այդ էջերի յուրաքանչյուր պարբերության առաջին տողերը (բան. Ա, ԺԸ, ՄԳ) զրված են ոսկով: Պետք է ենթադրել, որ ծաղկազարդված էջերը դիմանկարների հետ մեկտեղ ձեռագրում տեղադրված

են միտումնավոր կերպով: Հավանաբար ձեռագրի պատրաստողները (պատվիրատուն, մանրանկարիչը և գրիչը), ընդգծելով երկի որոշ հատվածները, փորձել են «Մատյան ողբերգություն»-ը առանձին գլուխների բաժանել: Երրորդ դիմանկարը («Սուրբ Գրիգոր ճգնալուր») մյուսներից տարբերվում է, նաև նրանով, որ նախորդող հարակից ամբողջ թերթի վրա ուրիշի ձեռքով գրված է Գրիգոր նարեկացու կենսագրությունը, իսկ անմիջապես հաջորդող տեքստը (բան. ԼԳ), ի տարբերություն մյուսների, շունի գլխազարդ: Բացի այդ, ձեռագրի բոլոր պրակները բաղկացած են ութ թերթից, մինչդեռ այն պրակը, որի մեջ կարված են 3-րդ դիմանկարը և կենսագրությունը նվիրված էջերը, բաղկացած է տասը թերթից: Ամենայն հավանականությամբ այդ երկու թերթերը, ձեռագրին են միացվել նրա պատրաստվելուց հետո և երրորդ դիմանկարը (Գ. նարեկացին ճգնալուրի կերպով) կատարվել է մյուս դիմանկարներից հետո: Բանն այն է, որ ձեռագրի կազմի բնությունը ցույց տվեց, որ այդ թերթերը մյուսների հետ միեւնույն ժամանակ են կարվել (ուշագրավ է, որ ձեռագրում ոչ մի հիշատակագրություն չկա հետագա նորոգումների մասին): Այսպիսով, այս պատկերը կատարվել է ձեռագիրը պատրաստելուց հետո հակառակ մյուս երեքի, թերևս նույն դպրոցին պատկանող մեկ ուրիշ մանրանկարչի կողմից, որը աշխատել է պահպանել արդեն ստեղծված կերպարի ընդհանուր դժբերք:

Գրիգոր նարեկացու ստեղծագործությունների մեջ կրոնական անհատապաշտության, միասնիցիզմի հետ մեկտեղ, երևան են եկել աշխարհիկ և համամարդկային՝ զգացմունքներ: Խոր, սուրբյկտիվ զգացումներով հագեցված «Մատյան ողբերգություն» պոեմում արտացոլվել է ունալ մարդը՝ իր ներքին բարդ ապրումներով: Այս բոլորը հիմք է տալիս հայ գրականության որոշ պատմաբանների՝ նարեկացու պոեզիայում տեսնել Արևմտա-եվրոպական վերածննդին նախորդող մի շարք մոմենտներ¹:

Հայտնի է, որ հետագայում «Մատյան ողբերգություն»-ը դիտվել է սոսկ որպես երկյուղած աղոթքների մի ժողովածու, իսկ ինքը՝ Գրիգոր նարեկացին՝ դասվել է սրբերի շարքը, դեռևս իր կենդանության ժամանակ: Փաստերը ցույց են տալիս, սակայն, որ մասնավորապես կիլիկիայում «Մատյան ողբերգություն»-ը տարածված է եղել ոչ որպես այդպիսի երկ, այլ որպես աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող գեղարվեստականփիլիսոփայական (լրիվ միջնադարյան ստումով) մի աշխատություն: XII դարում կիլիկիայում մեծ հետաքրքրություն է առաջացել դեպի Գրիգոր նարեկացին: Նրա «Մատյանի» մասին գրվում են հատուկ մեկնու-

¹ Մ. Ա. Բ. Ե. Ղ. յ. ան, Հայ հին գրականության պատմություն, Երևան, հատ. 2, 1943; Մ. Մ. Կ. ղ. յ. ան, Գրիգոր նարեկացի, Երևան, 1950:

Սյուններ, իսկ հեղինակի մասին կենսագրություններ (Ներսես Լամբրո-
նացի, Գրիգոր Սիկեոացի և ուրիշներ):

Նարեկացու հանդեպ առանձնակի հետաքրքրություն է ցուցաբերում
Ներսես Լամբրոնացին, որի պատվերով էլ գրվել է ծաղկազարդվել է
քննարկվող ձեռագիրը: Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ Նարեկացուն իր
ժամանակին դիտել են որպես խոշոր մտածող, աստվածաբան և խոշո-
րագույն բանաստեղծ: Ստեղծվել է մի ամբողջական կերպար և դասվել
սրբերի շարքը: Ահա այս սկզբունքներով էլ առաջնորդվել է մանրակարիչ
Գրիգոր Մլիճեցին՝ Գրիգոր Նարեկացուն պատկերելիս:

Վերջ շարադրածից պարզ է դառնում, թե ինչու մանրակարիչ Գրի-
գորը ձեռագրի ծաղկազարդման մեջ առանձնահատուկ տեղ է տվել հե-
ղինակի անձնավորությունը: Առաջ քաշված խնդրի բարդությունը (այն
է՝ մանրակարչությունը հատուկ սահմանափակումների շրջանակներում
պատկերել մի այդպիսի բարդ կերպար) նկարչին հարկադրել է ստեղծա-
գործական խնդրի լուծման նոր ձևեր որոնել: Մեկ սինթետիկ դիմանկարի
փոխարեն մենք ունենք շորս ինքնուրույն պատկեր, որոնցից յուրաքան-
չուրը առանձին վերցրած արտահայտում է Նարեկացու բնորոշ կողմերից
մեկը: Իր նպատակին հասնելու համար մանրակարիչը դիմել է նաև
պարզաբանող մակագրություններին: Այսպես, օրինակ. առաջին մանրա-
նկարի վրա կարդում ենք Գրիգոր փիլիսոփա, երկրորդի վրա Գրիգոր հըս-
կող, այսինքն՝ աղոթող, մեղքերին թողություն խնդրող¹, երրորդն ունի
Սուրբ Գրիգոր ճգնաժող մակագրությունը: Վերջին պատկերի վրա եղած
մակագրությունը, բացի «Հիս. Քր.» բառերից, անընթեռնելի է:

Ակամայից միտք է ծագում. պատահակա՞ն է արդյոք դիմանկար-
ների նման դասավորությունն ու մեկնաբանությունը: Արդյոք այստեղ
չի՞ արտահայտվել Նարեկացու երկում հանճարեղորեն զրսևորված հոգու
և մարմնի պայքարի ողբերգական պայթույթ, բանաստեղծի մտքերի ու
հույզերի ընթացքը ներկայացնելու ձգտումը:

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է «Մատյան ողբերգության» ՀԲ
բանի այն հատվածը, որտեղ բանաստեղծը թվարկում է իրեն վերագրված
կոչումները. «Պես վարժից կոչեցայ՝ յանձինս դատախազ ու արքի
անուանեցայ, և զղովեստն առ Աստուած եղծի. բարի ասացայ առ եղևու-
թեանն ժառանգութիւն. սուրբ վկայեցայ ի մարդկանէ, որ եմ անմարտ
առաջի Աստուծոյ. արգար դաւանեցայ ամենայն իրօք ամբարիշտս.
հիշեցայ ի գովեստ մարդկան, զի ծաղր եղէց յատենին Քրիստոսի, յա-
ւազանէ կոչեցայ արթուն, և ես ի քուն մահու ննջեցի, ի փրկութեանն»

¹ Տե՛ս Հ. Աճ ա յ ա ն, Անձնանունների բառարան, հատ. 1, էջ 519 և շարունա-
կությունը:

աւուր հսկող յորչորեցայ, բայց զգաստութեանն աչս կափուցի»: Այսպի-
սով, նկարչի կողմից պատկերված կերպարների բացատրությունը առա-
ջին հերթին մենք գտնում ենք իր իսկ՝ Գրիգոր Նարեկացու մոտ: Բացի
այդ, ուսումնասիրվող ձեռագրի վերնագրում «Ասացեալ մատեան ողբեր-
գութեան Գրիգոր Նարեկայ Վանից վանականի» բառերին անմիջապես
հաջորդում է «Հոգեմատեան հոետորի հայոց փիլիսոփայի» արտահայ-
տությունը (այլ ձեռագրերում նաև՝ «Հոգեկիր հոետորի և հայոց փիլիսո-
փայի»), որը բանասերների կարծիքով ավելացված է հետագա զրիշների
կողմից¹:

Հավանաբար դրանց թվին է պատկանում նաև մեր ձեռագրի գրիչը:
Այս հանգամանքը ցույց է տալիս, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջա-
նում ևս Գրիգոր Նարեկացին համարվել է փիլիսոփա և նրա «Մատյան
ողբերգության»-ը ընկալվել՝ նաև որպես փիլիսոփայական մի գործ:

Հանրահայտ է, որ դիմանկարները նորություն չեն հայ մանրակար-
չության մեջ: Մեր ձեռագրերում հաճախ կարելի է հանդիպել ինչպես ձե-
ռագիրը պատվիրողի (ստացողի), այնպես էլ իր՝ մանրակարչի դիմա-
նկարների: Այս դեպքում ծաղկողի նպատակն է եղել հավերժացնել պատ-
վիրողի հիշատակը: Այդ բանին դիմել են հատկապես բարձրաստիճան
անձինք, որոշ առումով էլ սոսկ փառասիրական միտումներ ունենալով:
Տվյալ դեպքում, թերևս առաջին անգամ, հայ մանրակարչական արվեստի
պատմության մեջ մենք հանդիպում ենք մի այնպիսի երևույթի, երբ նը-
կարիչը փորձում է լուծել մանրակարչական պատկերագրության հետ
կապ չունեցող խնդիրներ: Հայտնի է, որ միջնադարում հայ ոչ կանոնա-
կան գրքերը չէին ծաղկազարդվում: Ուստի սխալված չենք լինի, եթե
ասենք, որ այս առումով 1173 թ. «Նարեկը» հայ մանրակարչության
պատմության մեջ եզակի երևույթ է:

Աչքի առաջ ունենալով այն իրողությունը, որ հայ միջնադարյան
արվեստը, տվյալ դեպքում մանրակարչությունը, մինչ այդ երբեք այդ-
պես համարձակ չէր փորձել դուրս դալ պատկերագրությանը բնորոշ
սահմանափակությունից, մենք կարող ենք ձիշտ գնահատել մանրակար-
չիչ Գրիգորի գործի նորարարական նշանակությունը: Մինչ այդ մանրա-
նկարչությունն իր առջև նպատակ է ունեցել կրոնական թեմաների տա-
րածումը: Այստեղից էլ բխում է բովանդակության որոշ սահմանափա-
կումները, և նրանց արտահայտչական ձևերի կանոնացումը: Մանրա-
նկարիչ Գրիգորը փորձում է նորություն մտցնել առաջին հերթին թեմայի
մեջ՝ իր ստեղծագործության առանցքը դարձնելով անհատ մարդուն: Այլ
պարագայում, այս երևույթը թերևս հիմք դառնար մի մեծ առաջընթացի:

¹ Մ. Մ կ ղ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 170:

որը խոշոր նշանակություն կունենար հայկական միջնադարյան արվեստի պատմության մեջ: Սակայն նկարիչ Գրիգորը հանդես է գալիս պատմական աջակիսի ժամանակաշրջանում, երբ անհրաժեշտ նախադրյալներ չկային արվեստի նման զարգացման համար: Բացի այդ, կիրիկյան մանրանկարչությունը, այդ ժամանակ, դեռ զանազան էր ձևավորման ընթացքի մեջ: Դա բուն Հայաստանի հնավանդ-ձևերից դեպի կիրիկյան մանրանկարչության նոր ոճը անցնելու շրջան էր: Հենց այս՝ անցման շրջանին բնորոշ հարաբերությունների մեջ են մանրանկարչի մտահղացումը և կատարողական ձևերը: Այսպես թե այնպես, Գրիգորը մնում է միջնադարյան սահմանափակումների շրջանակներում: Ավելի կատարյալ ձևերի համար, ինչպես արդեն նշեցինք, չկային անհրաժեշտ նախադրյալներ:

Գրիգոր Մլիճեցու պատկերազարդած 1173 թ. «Նարեկի» և Հոռմկլայում գրված 1166 թ. ավետարանի մանրանկարները որոշակի պատկերացում են տալիս այս անցման շրջանի ոճական առանձնահատկությունների մասին:

Հնավանդ ձևերը հանդես են գալիս գլխավորապես մարդկային ֆիգուրներ պատկերելիս: Ֆիգուրների ստատիկ դիրքը, շոր և համեմատաբար կոպիտ մեկնարանված հագուստի ծալքերը, որոնց մեջ կորչում են մարմնի համամասնությունները, նրանց դարձնում են անկենդան և զրկում ժավալաչությունից: Ընդհանուր ոսկյա ֆոնը միջավայրը դարձնում է անորոշ, իսկ կոմպոզիցիան գրկում է խորությունից ու տարածականությունից: Այս բոլոր առանձնահատկությունները ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչը դեռևս գտնվում է ավելի վաղ շրջանին բնորոշ սովորությունների ազդեցության տակ, մի հանգամանք, որը դրդում է Գրիգոր Նարեկացու շորս դիմանկարները գիտել՝ որպես կիրիկյան վաղ շրջանի ձևագրերի և XII դարի վերջում ձևակերպվող նոր ոճի միջև ընկած անցման շրջանի գործեր: Իբրև այդպիսիք նրանք օրգանապես կապված են ժամանակի ըմբռնումներին:

Կիրիկյան մանրանկարչական նոր ոճը ավելի ցայտուն հանդես է գալիս ինչպես 1173 թ. «Նարեկի» զարդապատկերներում (գլխազարդերի, լուսանցազարդերի, գլխատառերի և հատկապես անվանաթերթերի և խորանների ծաղկազարդման ժամանակ), այնպես էլ մի շարք ձևագրերի իլյուստրացիաներում, որոնք գրված և պատկերազարդված են Սկեռայի գրչատներում 1173 թ. «Նարեկից» մոտ երկու տասնամյակ հետո: Հարկ է նշել, որ 1173 թ. «Նարեկի» զարդանկարներում, ի տարբերություն վերը լինարկված Գրիգոր Նարեկացու դիմանկարների, արդեն ոչինչ չի մնացել X—XI դարերի և XII դարի սկզբների հայկական ձևագրերին բնորոշ մոնումենտալությունից: Յավոք, մենք ոչինչ չենք կարող ասել ժա-



մանակագրական տեսակետից 1173 թ. «Նարեկին» շատ մոտ կանգնած և Գրիգոր Մլիճեցու ձեռքով ծաղկազարդված ևս երկու ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման մասին (ինչպես արդեն նշել ենք դրանցից 1173 թ. ավետարանը մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը գտնվում էր Տիգրանակերտի ս. Կիրակոս եկեղեցում: Մյուսը՝ 1174 թ. ավետարանը գտնվում էր Թոխատի Սուրբ Երրորդություն եկեղեցում): Անկասկած, այս ձեռագրերը, 1173 թ. «Նարեկի» հետ մեկտեղ, կօգնեն մեզ ոչ միայն մանրանկարիչ Գրիգորի ստեղծագործության վաղ շրջանը ամբողջությամբ պատկերելու, այլև ավելի լայնորեն ներկայացնելու XII դարի երկրորդ կեսի կիրիկյան մանրանկարչական արվեստի առանձնահատկությունները:

Այս շրջանի կիրիկիայում գրքի գեղարվեստական ձևավորման ոճը բնութագրելու համար մենք ունենք երեք ձեռագիր, որոնք գրվել և պատկերազարդվել են Սկևռայի և Մլիճի գրչատներում: Դրանք են 1193 թ. Բալթիմորի ավետարանը (Բալթիմոր, Վալտերի հավաքածու, № 532, առաջ գտնվել է ն. Նախիջևանում)¹, Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1193 թ. ավետարանը², և Լվովի 1193 թ. ավետարանը³: Այս երեք ձեռագրերի մանրանկարներն արտահայտում են XII դարի կիրիկյան մանրանկարչության արդեն ձևակերպված ոճը, որը բավականին պարզորոշ հանդես էր եկել դեռ 1173 թ. «Նարեկի» զարգապատկերներում:

Այս ձեռագրերից առաջինը՝ Բալթիմորի ավետարանը գրվել և պատկերազարդվել է Կարտինո (Կարեն) բերդի մոտ Պողոսական վանքում: Գրչի և ծաղկողի անունները հայտնի չեն: Ձեռագրի գրչության վայրը կարելի է վիճելի համարել, քանի որ Կարտինո բերդի և Պողոսական վանքի ճիշտ տեղը նույնպես հայտնի չէ: Ս. Տեր-Ներսիսյանը նշում է Մլիճի գավառը: Սակայն հիշատակարանում ակնարկվում է, որ ձեռագիրը պատվիրող եպիսկոպոս Կարապետը ապրում էր կաթողիկոս Գրիգորի մոտ, իսկ, ինչպես հայտնի է, վերջինիս աթոռանիստ վայրը Հոռմկլյան էր: Այսպիսով, հնարավոր է, որ ձեռագիրը գրված լինի Հոռմկլյանում: Բալթիմորի ավետարանը ունի ճոխ զարդարված խորաններ, գլխազարդեր և լուսանցազարդեր: Ս. Տեր-Ներսիսյանի վկայությամբ, այդ զարդանկար-

¹ S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ., էջ 51, Armenia and the Byzantine Empire, էջ 121—122:

² Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք, էջ 565—570 և ուրիշներ. Վենետիկի 1193 թ. ձեռագիրը մանրամասն ուսումնասիրել է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, տես „Manuscrits Arménienne...“, էջ 50—86, պատ. 16—33, տես նաև Հ. Բ. Մարգարյան, Մայր ցուցակ. հատ. 1, էջ 549—560:

³ Տե՛ս շահնդես ամսօրյաք, 1930, էջ 95—112 և 210—236; Revue des Etudes Arméniens, պատ. 7, էջ 95—107: Ձեռագիրը մինչև 1930 թ. գտնվել է Լվովի հայկական եկեղեցում:

ներում գերիշխում են պարզ երկրաչափական մոտիվները, իսկ գունային գամման հիշեցնում է 1173 թ. ձեռագիրը: Քեպես Բալթիմորի ձեռագիրը նույնպես, ինչպես Վենետիկինը, գրվել է նույն թվականին (1193) և նրանց մանրանկարներում կան բավականին ընդհանուր գծեր, սակայն մի շարք դեպքերում նրանք տարբերվում են իրարից: Այս համագամանը նույնպես առիթ է տալիս ենթադրելու, որ առաջին ձեռագիրը Սկևռայում չի գրվել: Այս հարցը, սակայն, որևէ սկզբունքային նշանակություն չի կարող ունենալ, քանի որ փաստերը ցույց են տալիս, որ մանրանկարչության դարգացումը ինչպես Սկևռայում, այնպես էլ Հռոմիկայում XII դարի երկրորդ հիսնամյակում ընթացել է մի ընդհանուր ուղիով:

Նոր ոճը ավելի/պարզորոշ կարելի է դիտել Վենետիկի 1193 թ. և Լվովի 1197 թ. ավետարաններում, որոնք և հանդիսանում են այս շրջանի հիմնական հուշարձանները:

Վենետիկի 1193 թ. ավետարանը գրվել և ծաղկազարդվել է Ներսես Լամբրոնացու և նրա եղբայր Հեթումի համար, Սկևռայում, Կոստանդինի ձեռքով: Այս ձեռագիրը զարդարված է խորաններով, գլխազարդերով, լուսանցազարդերով և երկու տերունական պատկերներով («Մկրտություն» և «Խաչելություն»), որոնք առաջին անգամն են հանդիպում կիլիկյան մանրանկարչության մեջ որպես թեմատիկ մանրանկարներ:

Լվովի 1197 թ. ավետարանը գրված և պատկերազարդված է մեղարդեն ծանոթ Գրիգոր Մլիճեցու ձեռքով: Բացի հարուստ ծաղկազարդված խորաններից, գլխազարդերից և լուսանցազարդերից, ի տարբերություն Վենետիկի ձեռագրի, ունի նաև չորս ավետարանիչների դիմանկարներ: Ուշադրության արժանի է Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթը, որտեղ փոքր բոլորակների մեջ պատկերված են Հիսուսը, Գավիթը, Աբրահամը, Իսահակը և Հակոբը (Քրիստոսի տոհմաբանությունը)¹: Գրիգորը ձեռագրի պատկերազարդումը սկսել է Մլիճ վանքում և վերջացրել է Սկևռայի գրչատանը:

Այս երկու ձեռագրերը ոճական իմաստով շատ մոտ են իրար և ունեն մի ընդհանուր սկզբնաղբյուր: Ընդհանրությունն արտահայտվում է ինչպես կատարման ոճի, այնպես էլ մի շարք զարդապատկերների բնագավառում, որոնք իրենց սկզբունքներով կապվում են բուն Հայաստանի ավանդների հետ:

Նախորդ գլխում նշեցինք, որ XI դարում գրված մի շարք ձեռագրեր, որոնք պատկերազարդված են եղել Կիլիկիայից դուրս, խոշոր նշանակություն են ունեցել ինչպես վերը հիշատակված ձեռագրերի ծաղկազարդման, այնպես էլ ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության ձևավոր-

ման բնագավառում: Գրանք են, այսպես կոչված, Կարսի ավետարանը (Նրուսադեմ, № 2556), Տրապիզոնի ավետարանը (Վենետիկ, № 1400) և, հատկապես, Սեբաստիայի 1066 թ. ավետարանը (Մատենադարան, № 311): Այս ձեռագրի մանրանկարներում և զարդապատկերներում առաջին անգամ հանդիպում ենք մի շարք ախպիսի մոտիվների, որոնք հետագայում բնորոշ են դառնում կիլիկյան ձեռագրերի համար: Այսպես, օրինակ. Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերի համար բնորոշ զույգ թռչուններից կազմված խոյակները առաջին անգամ հանդիպում են Կարսի ավետարանում¹: նման խոյակներ կան նաև 1166 թ. ավետարանում: Այս տիպի խոյակները հետագայում սովորական են դառնում ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության համար: Կարելի է նշել նաև խորանների կողքից բարձրացող ոճավորված ծառերը, որոնք, Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով, Կարսի և Տրապիզոնի ձեռագրերում հանդիպող խորանների երկու կողքերին տեղավորված ականթի մեծ տերևների հետագա զարգացման արդյունք են²:

Կիլիկիայի XII դարի վերջի մանրանկարչության ձևավորման համար վերը նշված ձեռագրերից ամենանշանակալիցը Սեբաստիայում գրված 1066 թ. ավետարանն է (Մատ., № 311), որը պատկերազարդել է մանրանկարիչ Գրիգոր Ակոսեցին: Այս ձեռագիրը անշուշտ հայտնի է եղել ինչպես Սկևռայում և Մլիճում, այնպես էլ Հռոմիկայում աշխատող մանրանկարիչներին: 1193—1194 թթ. գրված հիշատակազրույթումնից իմանում ենք, որ XII դարի հիմնական թվականներից հետո ձեռագիրն ընկնում է Կիլիկիա-նախ այն դառնում է Ներսես Շնորհալու, ապա Լամբրոնի և Պապեռոնի տեր Բակուր Սևաստիանոսի սեփականությունը: Մանրանկարիչ Գրիգոր Մլիճեցին Սեբաստիայի ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթ լինել դեռ 1173—1174 թթ., երբ աշխատում էր Հռոմիկայում, Ներսես Շնորհալու համար պատկերազարդելով Տիգրանակերտի ավետարանը: Նույն ձեռքով էլ, այդ ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթանալ նաև Կոստանդինը: Հետաքրքիր է, որ Տիգրանակերտի ձեռագրի մեղ հայտնի միակ մանրանկար³ հիշեցնում է Սեբաստիայի 1066 թ. և հատկապես 1166 թ. ձեռագրերի մանրանկարներին: Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերի անվանաթերթերը անվիճելի ապացույցներ են մեր այն մտքի, որ Սեբաստիայի ավետարանը հանդիսացել է այդ երկու ձեռագրերի սկզբնազ-

¹ A. Tchobanian, La Roseaie d'Arménie, Paris, 1929, p. 104: S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens... pl. XIX. ն. Արևիկյան, նշվ. աշխ., պատ. 2:

² S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 123—124.

³ Տես Գ. Լովսեփյան, Յիշատակարանք, էջ 455, պատ. 26: Т. А. Измайлова, Мурганский образец в армянской миниатюрной живописи (Труды государственного эрмитажа, т. V), рис. 13, 14.

բյուրը: Այսպես, օրինակ, ուսումնասիրվող ձեռագրերի գլխատառերը իրենց ներկայացնում են ավետարանիչների խորհրդանշերը: Մարկոսի ավետարանը սկսվում է «Ս» տառով: Սերաստիայի ձեռագրում աֆս պատկերված է որպես թևավոր մի առյուծ (Մարկոսի խորհրդանշը, պատ. 9), որի մեջքին կանգնած է Քրիստոս պատանին (էմանուիլ): այս գլխատառը նույնությամբ կրկնված է կվովի ավետարանում: Վենետիկի ձեռագրում¹ թեպետ և բացակայում է Քրիստոսի Ֆրիգուրը, իսկ առյուծը պատկերված է որոշ ձևափոխումներով, սարգ է, որ նա նույնպես արտանկարված է Սերաստիայի ձեռագրից: նույնը կարելի է ասել նաև մյուս գլխատառերի մասին: Գծաբառարար Սերաստիայի ձեռագրում պահպանված է միայն երկու անվանաթերթ: Սակայն «Ի» տառի համարյա նույնությամբ կրկնությունը կվովի, Վենետիկի² և Մատենադարանի 1166 թ. ձեռագրերում (պատ. 46) վկայում են, որ դրանք ունեցել են մի ընդհանուր նախատիպ: Վենետիկի ձեռագրերի խորաններից մեկի քառանկյան վերևը պատկերված սիրամարդերը, նույնպես հիշեցնում են Սերաստիայի ձեռագիրը: Սերաստիայի ձեռագրի գլխազարդերի հիմնական զարդապատկեր կազմող երկարապող և երկարավիզ թռչունները (սիրամարդեր), որոնք միահյուսվում են բուսական մոտիվների հետ, կրկնված են նաև Վենետիկի ձեռագրերում:

Օրինակները կարելի է բազմացնել, ապացուցելու համար, որ նկարիչներ Կոստանդինին և Գրիգոր Մլիճեցուն ծանոթ են եղել 1066 թ. Սերաստիայի ավետարանը և որ նրանք շատ բան են փոխառել այդ կամ այդ տիպի այլ ձեռագրերից: Սակայն չպետք է չափազանցնել Սերաստիայի ավետարանի դերը XII դարի երկրորդ կեսի մանրանկարչության ձևավորման ասպարեզում: Պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ Վենետիկի և կվովի ձեռագրերը ընդհանուր գծերի հետ մեկտեղ զգալիորեն տարբերվում են Սերաստիայի ավետարանից: Գրիգորի և Կոստանդինի ստեղծագործության հիմնական աղանդները, վերջի վերջո, մնում են ինչպես բուն Հայաստանից փոխ առնված ավանդները, այնպես էլ այն սկզբունքները, որոնք մշակվել են Կիլիկիայում XII դարի առաջին քառորդում: կվովի 1197 թ. ձեռագրում Գրիգոր Մլիճեցու կողմից նկարված ավետարանիչների պատկերների՝ աղյուսե ծածկով, սոխաճաման զմբեթներով, եռանկյունաձև ֆրոնտոններով և հարթ կառուցվածքներով ճարտարապետական ֆոնը հիշեցնում է Տյուրինգենի համալսարանի գրա-

¹ Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens... pl. XXVII.
² Համեմատի՛ր Ս. Տիր-Ներսիսյանի նշվ. աշխ., պատ. 29: Ն. Ա կ ի ն յ ա ն, նշվ. աշխ., պատ. 11 հետ:



Պատ. VII: Ավետարան: XIII դ. II կես: Մատենագ. № 7651

դարանում պահպանվող 1113 թ. ավետարանը¹։ Այս բոլորի հետ մեկտեղ մի շարք զարգապատկերներ իրենց աղուներն ու կապվում են ամենավաղ շրջանի հայկական արվեստի հուշարձանների հետ (քանդակագործություն, ճարտարապետության և ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերի), օրինակ, եռատերևները, ահանթի տերևները, խաղողի ողկույզը և տերևը, կենդանական մոտիվները (առյուծ, արծիվ և այլն), ծիածանի նմանվող և երկրաչափական զարգարապատկերները, խորանների քառանկյաձև մեջ հղած կամարները և շերտավոր գծերը և այլն։ Այս մոտիվները զգալիորեն վերամշակման ենթարկվելով, հատկապես ձևերի նրբացման և գծանկարի հստակացման ուղղությամբ, լայնորեն օգտագործվում են Կիլիկիայի մանրանկարիչների կողմից։ Հետագայում սրանք դառնում են կիլիկյան մանրանկարչության բնորոշ գծերը։

Ամբողջական պատկերացում կազմելու համար ինչպես այս շրջանի կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի, այնպես էլ Կոստանդինի և Գրիգոր Մլիճեցու ստեղծագործության մասին, անհրաժեշտ է կաճագ առնել նաև ֆիզուրային և թեմատիկ մանրանկարների վրա։ Դրանք այնքան էլ շատ չեն։ Բացի Լվովի ավետարանի չորս ավետարանիչների պատկերներից, մենք ունենք նաև երկու թեմատիկ մանրանկար՝ Վենետիկի ձեռագրում («Մկրտություն» և «Խաչելություն»)։

Գրիգոր Մլիճեցին՝ նստած ավետարանիչներին պատկերելիս հիմնականում պահպանում է բյուզանդական պատկերագրական սխեման։ Նրանց հաղուստի լայն և չոր մեկնաբանված, կոտրատվող գծերով ծալքերը, անշարժ դիրքը հիշեցնում են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի ոճը և որոշ առումով էլ կապվում են Սեբաստիայի 1066 թ. ավետարանի հետ։ Դրանք իրենց կատարման տեխնիկայով և ընդհանուր մեկնաբանությամբ հիշեցնում են վերը ուսումնասիրված Գրիգոր Նարեկացու չորս դիմանկարները։ Սակայն, եթե Նարեկացու դիմանկարները նկարիչ Գրիգորի ստեղծագործության համեմատաբար վաղ շրջանի արդյունք են և արտահայտում են անցման էտապը, ապա ավետարանիչների պատկերները մի նոր առաջընթաց են նրանց նկատմամբ, այն առումով, որ հնավանդ ձևերը այստեղ զգալի վերամշակման են ենթարկվել։

Ավելի հետաքրքիր են Վենետիկի ձեռագրի տերունական պատկերները։ Հայտնի է, որ վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերը տերունական թեմատիկ մանրանկարներ չունեն։ Առաջին անգամ դրանց հանդիպում

¹ Համեմատիր J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evageliars... pl. VII, IX և Ն. Ա. Կ. Ի. յ. ան. նշվ. աշխ. պատ. 6—10։

նք Վենետիկի ձևագրում¹: Գրանցից առաջինը՝ «Մկրտությունը»² ներկայացնում է այդ թեմային սովորական դարձած պատկերազարդական սխեման: Ի տարբերություն ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարչության համար բնորոշ ծանր, մեծազուլս և թիկնավետ ֆիգուրների, որոնց մարմնի առանձին մասերը կորչում են հազուադեպ ծալքերի մեջ, այստեղ պատկերվածները, փաստորեն իրենց երկարածիգ ձևերով, հազուադեպ ունենում են ծալքերով, հրեշտակները իրենց գեղանազ գիրքով, ընդհանուր թեթևությամբ և զծային բնույթով հիշեցնում են XI դարի բյուզանդական ձևագրերի մանրանկարները (Վենետիկի № 394 ձևագիրը, Յլորենցիայի Mad, Palat 224 ավետարանը և այլն)³: Մյուս մանրանկարում («Նաչեղություն», պատ. 17) նույնպես հիմնականում պահպանված են պատկերազարդական հանրահայտ սկզբունքները: Սակայն խաչի երկու կողմերից սավառնող հրեշտակները, Քրիստոսի գլխի թեթև թեքվածքը ձախուսի վրա, մարմնի խիստ ճկունը և հատկապես լաց լինող Հովհաննի և Աստվածամոր ֆիգուրների խոր էմոցիոնալ արտահայտությունը ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչը ձգտել է ուժեղացնել սյուժեի ողբերգական կողմը: Այս առումով, մանրանկարիչը ցուցաբերում է միանգամայն ինքնուրույնություն, կանխում է այն նորամտությունները, որոնք դիտվում են «Նաչեղության» պատկերազարդության մեջ ինչպես հայկական, այնպես էլ բյուզանդական XIII դարի ձևագրերում⁴:

Վերը շարադրածից երևում է, որ մանրանկարիչներ Կոստանդինը և Գրիգոր Մլիճեցին սոսկ ընդօրինակողներ չեն, որ մեխանիկորեն կրկնել են իրենց նախորդների նվաճումները: Նրանք կիրիկյան մանրանկարչության մեջ մտցրին բավականին էական նորություններ: Չնայած ուժեղ շատ ընդհանրությունների, երկուսն էլ մնում են որպես միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործողներ: Կոստանդինը, Վենետիկի 1193 թ. ավե-

¹ Ճիշտ չէր լինի այդ երևույթը վերադրել բյուզանդական ձևագրերի անմիջական ազդեցությանը: Հանրահայտ է, որ ավելի վաղ շրջանի հայկական ձևագրերին խորթ չեն տեղումնական-թեմատիկ մանրանկարները: Ինչպես ճիշտ նկատել է դեռ Ս. Տեր-Ներսիսյանը (տե՛ս նրա՝ Armenta and the Byzantine Empire.) բյուզանդական ազդեցությունը Կիրիկիա է ներթափանցել առաջին հերթին բուն Հայաստանի ձևագրերի միջոցով: Գրանց լավագույն ապացույցները կարող են հանդիսանալ Տրապիզոնի, Կարսի և Սերաստիայի ավետարանները: Սակայն չպետք է բողոքովին բացառել նաև հետագա արտիստների ընթացքում Կիրիկիայի գրչատներում աշխատող վարպետների շփումը բյուզանդական մանրանկարչական արվեստի հետ, որը չէր կարող անհետանք մնալ երկու կողմերի համար էլ:

² Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniennes illustrées..., pl. XXVI.

³ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, 1948, т. II, таб. 150 6, 152.

⁴ Նույն տեղում, հատ. I, էջ 161:

տարանում համամասնությունների և առանձին մոտիվների դասավորության բնագավառում, հանդես է բերում ներդաշնակ կոմպոզիցիայի արտակարգ զգացողություն: Գրիգորը լինելով նրա կրտսեր ժամանակակիցը և մասամբ էլ նրա աշակերտը, չի կրկնում իր ուսուցչի նվաճումները: Ավելին, դեռ վաղ շրջանի ստեղծագործություններում, հատկապես 1173 թ. «Նարեկում», արդեն զգացվում է ոչ միայն աշակերտի առավելությունը ուսուցչի նկատմամբ, այլև նա փորձում է լուծել բոլորովին նոր, մինչ այդ շոշափված խնդիրներ: Իսկ կվովի 1197 թ. ավետարանի մանրանկարներում նկատում ենք արակի բարձրացում: Սակայն Գրիգորը չունի կոմպոզիցիայի այնպիսի զգացողություն, որը դիտելի է նրա ավագ ժամանակակիցի մոտ:

Մանրանկարիչներ Կոստանդինը և Գրիգոր Մլիճեցին կիրիկյան մանրանկարչական արվեստի պատմության մեջ մի նոր էտապ են բացում: Սկզբնային դպրոցին պատկանող ձևագրերը առանձնահատուկ տեղ են գրավում կիրիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ: Գեռ 1173 թ. «Նարեկի» մանրանկարները ցույց են տալիս, որ այդ տարիների Սկզբնային գրչատներում արդեն մշակվել էին գրքի ձևավորման արվեստին բնորոշ հիմնական սկզբունքները: Իսկ հետագա տարիների ընթացքում վերջնական մշակման է ենթարկվում կիրիկյան յուրահատուկ մանրանկարչական ոճը: «Նարեկի» մանրանկարների համեմատությունը Սկզբնային դպրոցի մի խումբ այլ ձևագրերի հետ, որոնք պատրաստվել են երկու տասնամյակ հետո (Վենետիկի 1193 թ. և կվովի 1197 թ. ավետարանները), ցույց են տալիս, որ այդ ձևագրերում XII դարի կիրիկյան մանրանկարչության ոճը ավելի կանխիտ է դառնում և ավելի պարզորոշ են հանդես գալիս նրա սպեցիֆիկ կողմերը: Հենց այստեղ էլ առկա են դառնում կիրիկյան ձևագրերին բնորոշ նրբագույն և պճնազեղ ձևերը:

Նոր ոճը առաջին հերթին արտահայտվել է խորանների, դիտադրերի անվանաթերթերի ծաղկազարդման բնագավառում: Հիմնովին վերափոխվում է նրանց բնույթը: Նրանք կորցնում են իրենց նախկին ճարտարապետական կառուցվածքային էությունը, վերածվելով ճոխ ծաղկազարդված և ավելի ներդաշնակ ու բարեկազմ համամասնություններով մի զարդարանքի: Իրար դիմաց էջերի վրա խորանները տեղադրվում են համաչափ, հավասարակշռված ձևով և ընկալվում են որպես մի ամբողջություն: Չնայած, նրանք համարյա նույնությամբ կրկնվում են, բայց օգտագործված մոտիվների մասնակի փոփոխությունները բազմազանություն են մտցնում նրանց մեջ: Պահպանելով բուն Հայաստանին բնորոշ միակենտրոն, աստիճանաբար աճող կոնցենտրիկ կամարները, անկյունագծային շերտերը, բուսական, երկրաչափական և կենդանական մոտիվները, դրանք ներդաշնակ տեղավորելով խորանների քառանկյան մեջ,

մանրանկարիչները ստեղծում են պարզ, դյուրընկալ մի հորինվածք: Բարակ և նուրբ սյուների, որոնց վրա հենվում են խորանների վերին քառանկյունները, կորցնում են ծավալաթուփումը և վերջնականապես զրրկրվելով իրենց ճարտարապետական նշանակությունից, հաճախ վեր են անցնում երկրաչափական հյուսվածքավոր զարդապատկերների: Ճոխ զարդարված ուղղանկյունները կարող են շատ ծանր թվալ նման բարակ սյուների համար: Սակայն այդ սյուների երկու կողքերում տեղադրված ծառերը պահպանում են հավասարակշռությունը: Անհրաժեշտ է նշել նաև խոյակների որոշ զարդացումը և բազմազանությունը: Դրանց համար օգտագործված մոտիվները հիմնականում փոխ են առնված աղագլխի ձևերից (գաղանների դիմակներ, ականթի տերև, զույգ թռչուններ, որոնք առաջին անգամ հանդիպում են Տրապիզոնի ավետարանում և այլն): Սակայն միանգամայն յուրահատուկ են մարդկային ֆիգուրներ և ավետարանիչների խորհրդանիշեր ներկայացնող խոյակները (Վենետիկի 1193 թ. ավետարանը)¹, բացառիկ նրբությունը և ճաշակով՝ են ծաղկազարդվում նաև անվանաթերթերը: Էջի վրա ներդաշնակ դասավորված դեկորատիվ առանձին հատվածները (ծաղկազարդված գլխազարդ, լուսանցազարդ և գլխատառ) ստեղծում են հավասարակշռված և պարզ կոմպոզիցիա: Ավետարանների առաջին էջերի ձևավորման ընդհանուրում պահպանվում է ընդունված հիմնական սկզբունքը, սակայն «Ո»-աձև գլխազարդի ներքևի մասը հատվում է մի եռանկյանքով, որի կենտրոնում երբեմն տեղավորվում է խաղողի ողկույզ²: Հատկապես աչքի է ընկնում նուրբ զեղազարդական գծանկարը: Լուսանցազարդերը հիմնականում կազմվում են հայկական ձևազարդերին ընդդրոշ մոտիվներից, սակայն այն տարրերով չեն զուգահեռվում, որ նրանք այստեղ ավելի բազմազան են և ավելի նուրբ՝ իրենց ձևերով ու գծանկարով: Որպես նորություն հաճախ հանդիպում են այնպիսի լուսանցազարդեր, որոնք խորհրդանշում են համապատասխան տեքստի բովանդակությունը: Երբեմն նրանք ավելի կոնկրետ են (ձուկ, աղավնի, Քրիստոս էմանուիլ, Հովհան Մկրտչի գլուխը, «Տիրակալի գահը» խորհրդանշող լուսանցազարդերը և այլն)³:

Նշված առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշում են XII դարի

1 Տե՛ս Մ. Տե՛ր - Նե՛ր սի սյան, նշվ. աշխ., պատ. 22, 23:

2 Նույն տեղում, պատ. 25, 29, նաև Ն. Ա. Կիսյան, նշվ. աշխ., պատ. 8:

3 XIII դարի կիլիկյան ձևազարդում այս սկզբունքն ավելի է զարգանում, Լուսանցազարդերը ազատվում են զարդապատկերներից՝ վերածվելով թեմատիկ մանրանկարների: Մ. Տե՛ր-Ներսիսյանը; Ելնելով IX—XI դարերի բյուզանդական ձևազարդից, եզրակացնում է, որ շնայած արևելյան ծագմանը, այդ սկզբունքը Կիլիկիա է թափանցել բյուզանդական ձևազարդից: Տե՛ս Մ. Տե՛ր - Նե՛ր սի սյան, նշվ. աշխ., էջ 66, պատ. XXXI—XXXII:

վերջին հիսնամյակի զրբի ձևավորման բնույթը, կատարված են մեծ վարպետությունը: Առանձին հատվածների ու մոտիվների ռեալիստորեն պատկերումը, կատարման բարձր տեխնիկան, որը երբեմն հասնում է ոսկերչական նրբության, զարգարանքին հաղորդում են յուրահատուկ ձոխություն:

XII դարի երկրորդ հիսնամյակում կիլիկյան ձևազարդի հմայրը և նրբագեղությունը ավելի է ուժեղանում գունային վառ կոլորիտով, որը ստեղծում է կապույտ, վառ կարմիր, բաց վարդագույն, բաց մանուշակագույն, դեղին և կանաչ գույների համադրություններից: Այս գույները տրվում են այնպիսի կոնտրաստ համադրություններով, որ ավելի է ընդգծվում նրանց պայծառությունը: Ոսկյա ֆոնի վրա նրանք փայլում են թանկարժեք քարերի նման:

Այսպիսով, XII դարի երկրորդ հիսնամյակում Սիևոայի և Մլիճի վանքերի զրչատներում աշխատող վարպետների մոտ աստիճանաբար ձևավորվում է հայ մանրանկարչության կիլիկյան դպրոցը, բուն Հայաստանի հնավանդ ձևերի ստեղծագործական յուրացման ու փայլուն զարգացման հիմքի վրա: Դրա հետագա զարգացումը հանգեցրեց կիլիկյան մանրանկարչության բարձրակետին:

Նյութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս ամբողջական ձևով վերլուծելու XIII դարի առաջին կեսի կիլիկյան մանրանկարչությունը: Սիևոայի դպրոցին պատկանող մեզ հասած փոքրաթիվ ձևազարդեր առանձին զեղարվեստական արժեք չեն ներկայացնում: XIII դարի առաջին քառորդի հուշարձաններից ամենարժեքավորը պետք է համարել 1215 թ. ավետարանը, որը պահպանվում է Նոր—Ջուղայի Ամենափրկիչ վանքի գրադարանում: Այդ ձևազարդի մանրանկարները, ինչպես արդեն նշել ենք, պատկանում են մեզ ծանոթ Գրիգոր Մլիճեցուն¹:

Մեզ հայտնի մյուս ձևազարդ հուշարձանը, ոմն Կարապետի համար, զրիչ Բարսեղի ձևազարդ գրված, Մատենադարանի 1216 թ. ձևազարդ է (№ 5528): Այս ձևազարդի փոքրաթիվ և միագույն զարդարանքները զեղարվեստական առանձին արժեք չեն ներկայացնում: Սրանց պետք է ավելացնել նաև Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 1233 թ. ավետարանը (№ 1131/39)², որը գրված և ծաղկազարդված է կամբոս բերդով, Հակոբի ձևազարդ: Ձեռագիրն ունի մեկ խորան, շորս գլխազարդ և լուսանցազարդեր, որոնք կատարված են երբեմն մեկ, երբեմն երեք գույներով (մխրա-կանաչագույն, խամրած կարմիր և երբեմն էլ դեղին):

1 Ձեռքի տակ չունենալով անհրաժեշտ նյութ, ոչինչ չենք կարող ասել այս ձևազարդի մանրանկարների մասին: Տե՛ս «Արարատ», 1910, էջ 884—885:

2 Նկարագրություն տե՛ս Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 401—404:

Ձնայած XII դարի երկրորդ հիսնամյակում վերջնականապես ձևավորվեց կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը, սակայն նրան անմիջապես հաջորդող XIII դարի առաջին կեսը, կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ, հանդիսանում է մի տեսակ դադարի շրջան: Ձեռագրերի փոքրաթիվ լինելը և նրանց գեղարվեստական ձևավորման ցածր որակը բնորոշ է ոչ միայն Սկևռային, այլև Կիլիկիայի մյուս վանքերի գրչատներին (Գրազարի, Հոռովկա և այլն): Այսպիսով, այդ ժամանակավոր դադարը ընդհանուր երևույթ էր Կիլիկիայի համար և պայմանավորված էր ժամանակաշրջանի պատմական իրադրություններով:

Մի կողմից Լեոն Բ թագավորի թագադրությունից հետո (1198) շուրջ 13 տարի տևող (1203—1216) ռազմական ընդհարումները՝ խաչակիրների և հատկապես Բոեմունտ 4-րդի հետ՝ Անտիոքին տիրելու համար, պայքարը թուրք-սելջուկների դեմ, Եկոնիայի սուլթանության հետ վարած պատերազմները, մյուս կողմից Լեոնի մահվանից հետո (1219) թագավորական գահի շուրջը ծագած ներքին ֆեոդալական տարածայնությունները, որը տևեց մոտ վեց տարի, ժամանակավորապես խաթարեցին հասարակական կյանքի նորմալ ընթացքը և նրա հետ կապված արվեստի զարգացումը: Սկսած 1226 թ. Հեթում Ա-ի երկարատև թագավորության շրջանում (1226—1270) և հատկապես այն բանից հետո, երբ նա դիվանագիտական ճանապարհներով կարողացավ խուսափել մոնղոլների հետ պատերազմելուց և փրկել Կիլիկիան մոնղոլական արշավանքներից, սկսվում է մի տեսակ քաղաքական հանգստի շրջան: Այս հանգամանքը մեծ չափով նպաստում է երկրի տնտեսական և կուլտուրական զարգացմանը: Այդ էր պատճառը, որ Կիլիկիայի մանրանկարչական արվեստն իր զարգացման բարձրագույն աստիճանին հասավ XIII դարի երկրորդ հիսնամյակում:

Անհրաժեշտ քանակության ձեռագրերի բացակայությունը և եղածների համեմատաբար գեղարվեստական ցածր որակը ցույց են տալիս, որ Սկևռան XIII դարում արդեն չի եղել կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի առաջավոր դպրոցը (ինչպիսիք էին այդ ժամանակ Հոռովկան, Ակները, Գոները և Բարձրերը):

XIII դարի երկրորդ կեսի Սկևռայի դպրոցի հուշարձաններից մեկ հայտնի են չորս ձեռագիր, որոնք պահպանվում են Երևանի Մատենադարանում: 1263 թ. փոքրիկ ավետարանը (№ 8590), որը ծաղկազարդել է Ավգուստ արեղան, աչքի է ընկնում վարպետորեն կատարված անվանաթերթերով: Առանձնապես ուշագրության արժանի են ճաշակով օգտագործված գույները: Ոչ բազմազան կոլորիտը հիմնականում կազմվում է նուրբ երկնագույնից, ոսկյա ֆոնի վրա, որը երբեմն թաքմացվում է դեղին և կարմիր երանգներով: Մնացած երեք ձեռագիրը գրված և ամենայն

հավանականությամբ պատկերազարդված են Ստեփանոս քահանայի ձեռքով: Գրանցից առաջինը 1278 թ. փոքրիկ նրբարանն է (№ 759), որն ունի միայն մեկ դիսազարդ դիսատառեր և միագույն լուսանցազարդեր: Մյուսը 1290 թ. ավետարանն է (№ 2630): Այս ձեռագրի մանրանկարներից XIII դարում կատարվել են միայն անվանաթերթերը և դիսատառերը: Գրանք թեև միագույն են, բայց կատարված են մեծ հմտությամբ: Մնացած մանրանկարները (ավետարանիչների պատկերները և խորանները) անկասկած կատարված են շատ ավելի ուշ XVI—XVII դարերում:

XIII դարի երկրորդ կեսի Սկևռայի դպրոցի ոճը բնութագրող հիմնական հուշարձանը պետք է համարել Մատենադարանի 1293 թ. ավետարանը (№ 5784), որի գրիչն է Ստեփանոսը: Այս ձեռագիրը զարդարված է տերունական պատկերներով, որոնք տեղավորված են գրքի սկզբում: Լուսանցքներում նկարված են մարգարեներ և բիրլիական հերոսներ: Ավետարանների սկզբներին կան նաև ավետարանիչների պատկերներ: Ինչպես վկայում է 357 էջի վրա գրված հիշատակարանը, ձեռագիրը 1445 թ. ոմն Տեր-Սարգսի պատվերով նորից է պատկերազարդվել Թրիխսիում, մանրանկարիչներ Մանվելի, Հովհաննես քահանայի և Սիոն քահանայի ձեռքով: Սրանք էլ 1445 թ. կատարել են ձեռագրի բոլոր լուսանցքներում եղած տերունական մանրանկարները և ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը: Ավետարանիչներ Մատթեոսի, Ղուկասի և Հովհանի պատկերները, անվանաթերթերը և խորանները (պատ. 18—21) կատարվել են 1293 թ., հավանաբար Ստեփանոսի ձեռքով: 1445 թ. մանրանկարները իրենց ոճական առանձնահատկություններով որոշակիորեն տարբերվում են XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերի ոճից: Իրենց չոր գծանկարով, ընդհանուր զրաֆիկական բնույթով, ոսկու առատությամբ և դույնների չափազանց պայծառությամբ նրանք ուղղակիորեն կապվում են XIV դարի կիլիկյան մանրանկարչության՝ մասնավորապես Սարգիս Պիժակի ստեղծագործության հետ: Մինչդեռ վերը հիշված ավետարանիչների պատկերները հարուստ ծաղկազարդված անվանաթերթերը և խորանները, միանգամայն համապատասխանում են XIII դարի ոճին: Բացի այդ, բուսական, երկրաչափական և այլ մոտիվները, որոնք օգտագործված են խորանների ծաղկազարդման համար, միանգամայն նույնանում են XIII դարի ձեռագրերի համապատասխան մոտիվների հետ: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նստած ավետարանիչների պատկերները (Մատթեոս, Ղուկաս, Հովհան): Նրանց մեծապուխ ծանր ձևերը,

1 Ա. Ն. Սվիրինը իր «Миниатюра древней Армении» աշխատության մեջ (էջ 70—72) ձեռագրի բոլոր մանրանկարները վերագրում է 1293 թ.: Մինչդեռ հիշատակարանում պարզորոշ նշված է, որ մանրանկարների մեծ մասը կատարված է 1445 թ. վերջ հիշված մանրանկարիչների ձեռքով և ոչ թե Կիլիկիայում, այլ Թրիխսիում:

մարմնի առանձին մասերն ընդգծող հագուստի լայն ծալքերը, ճարտարապետական ֆոնը այդ մանրանկարները մոտեցնում են Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում պահպանվող, մանրանկարիչ Հովհաննեսի ձեռքով Գրազարկում ծաղկազարդված 1282 թ. ավետարանին (№ 5626)¹:

Սկևռայի դպրոցի հետագա շրջանը ներկայացնելու համար անհրաժեշտ նյութեր շունենք, սակայն գիտենք, որ XIV դարի սկզբից կիրիկիայում իշխող է դառնում գրաֆիկական ոճը, որի պիսավոր կենտրոնն էր Սիսը:

Ամփոփելով, կարող ենք եզրակացնել, որ կիրիկյան մանրանկարչական արվեստն իր հիմնական, բնորոշ գծերով կազմավորվեց XII դարի երկրորդ կեսին: Սկևռայի պատմական դերը կայանում է նրանում, որ այդ ժամանակաշրջանում նա հանդիսացել է կիրիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի ձևավորման հիմնական օջախը: Սկևռայի դպրոցում ծաղկազարդված ձեռագրերի մանրանկարները այդ ոճի փայլուն նմուշներ են:

ԱՐՔԱՆԳՐԱՅԻ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ԳՊՐՈՅԸ

Ձեռագրերի մի ստվար խումբ, գրված և պատկերազարդված Ակներ, Գոներ և Բարձրբերդ վանքերի գրչատներում, իր սճական և ղեղարվեստական արժեքներով առանձնանում է կիրիկյան մյուս դպրոցներից: Գրազարկի, Սկևռայի ու Հոռմկլայի կողքին XIII դարի երկրորդ կեսին բարձրանում է գրքի գեղարվեստական ձևավորման ինքնատիպ մի կենտրոն:

Շատ սակավ են Ակների, Գոների ու Բարձրբերդի և այդ վանքերին կից գրչատների մասին եղած պատմական տեղեկությունները: Պարզ չէ, նույնիսկ, նրանց իսկական տեղը: Հավանաբար դրանցից ամենանշանակալին եղել է Գոները, որպես եպիսկոպոսի նստատեղի: Պատմիչների վկայությամբ Ակները հիմնադրվել է Լևոն թագավորի կողմից (1187—1219) և վայելել նրա հատուկ հովանավորությունը: Հայտնի է նաև, որ Ակներում եղել են Աստվածածնի և Առաքելոց եկեղեցիները²:

Գոների, Ակների և Բարձրբերդի գրչատները լայն զործունեություն են ծավալում XIII դարի երկրորդ կեսերին, երբ, ի դեմս Հոռմկլայի գրչոցի, կիրիկյան մանրանկարչությունն իր վերելքն էր ապրում: Այդ գրչա-

¹ Ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս F. Conybear, A catalogue of the Armenian manuscripts in the British museum, London, 1913, p. 17—18: Ավետարանիչների պատկերները տե՛ս A. Tchobanian, La Roseraie d'Arménie, т. III.
² Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 144—145: Սփրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Վենետիկ, 1907, հատ. 1—2:



Պատ. XIII: Աստվածաշունչ, 1295 թ.: Մատենադ. № 180:

աների բարգաւաճումը ակամա կապվում է եպիսկոպոս Հովհաննեսի՝ Հեթում Ա Թագավորի եղբոր անվան հետ (ճահացել է 1289 կամ 1295 թ.): Լինելով ժամանակի ամենազարգացած մարդկանցից մեկը, արքաներայր Հովհաննես եպիսկոպոսը շատ բան է արել դրբի գեղարվեստական ձևավորման բնադավառում: Նրա պատվերով ոչ միայն գրվել և ծաղկազարգվել են բազմաթիվ ձեռագրեր, այլև լինելով վարպետ գրիչ, հավանաբար և նկարիչ, այդ ձեռագրերը հաճախ ինքն էր գրում և ծաղկում: Այսպես, Երինակ՝ Հովհաննեսը իր եղբոր՝ Հեթում Թագավորի դուստր Յիմայի ամուսնութան առթիվ, նրան է նվիրում իր ձեռքով գրված և ծաղկազարգված մի ձեռագիր («Գիրք Սողոմոնի», Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, № 376): 1278 թ. նա արտագրում է մի ավետարան, որը ծաղկազարգում է Վասիլ ծաղկողը (ձեռագիրը, Ալիշանի վկայությամբ, գտնվել է Քավարիայի պալատական գրադարանում, Սիսուան, էջ 146): Այս ձեռագրերի մանրանկարներին բնորոշ է յուրատիպ ունակիւմը, մարմնի համեմատականները և առանձին գրվապների ճշմարտացի վերարտադրությունը: Հիշարժան է նաև, որ Մատենադարանի № 195 ձեռագրի գրիչ Կոստանդինը և 1284 թ. ձեռագրի (№ 196) ծաղկազարգողներ Գրիգոր Պիծակը և Ստեփանոս Վահակացին իրենց անվանում են Հովհաննեսի աշակերտներ: Այս և Հովհաննեսի անվան հետ կապված այլ ձեռագիր հուշարձանների յուրահատուկ ոճական առանձնահատկությունները վկայում են, որ վերջինս զիսավորել է մի ամբողջական մանրանկարչական դպրոց, որը կարելի է անվանել արքաներայր Հովհաննեսի դպրոց¹:

XIII դարի երկրորդ կեսից մեղ հասած մի շարք ձեռագրեր, որոնք ամբողջական մի խումբ են կազմում, հնարավորություն են տալիս որոշելու ուսումնասիրվող դպրոցի մի քանի բնորոշ գծերը: Մեղ հասած այդ ձեռագրերից հնագույնը 1263 թ. ավետարանն է, որը գրվել է Գոներում (Ալիշանի վկայությամբ այն գտնվել է Ջմյուռնիայում, այժմ Վաշինգտոնում՝ Ֆրիքի ժողովածուում): Այդ խմբի կենտրոնական հուշարձաններից է Մատենադարանում պահպանվող 1266 թ. ժողովածուն (№ 4243 պատ. 22—27): Այս ձեռագրի հիշատակարանից (էջ 222—223բ) իմանում ենք, որ այն գրվել է Քարձրբերդի մոտ, գրիչ Ստեփանոս քահանայի ձեռքով, Հովհաննես եպիսկոպոսի համար, որի դիմանկարը գետեղված է 15-րդ էջի վրա: Իր շափերով փոքր այս ձեռագիրը (13×9 սմ) գրված է նրբագույն մագաղաթի վրա, գեղեցիկ բուրբազրով և ամբողջությամբ վերցր-

¹ Հիշատակված ձեռագրերով չի սահմանափակվում Հովհաննեսի գործունեությունը: Նրա անվան հետ են կապված նաև 1269—1270 թթ. ժողովածուն (Մատ. № 1315), 1270—1289 թթ. «Ճաշոցը» (Վիեննա № 43/245), 1284 թ. աստվածաշունչը (Մատ., № 195), 1296 թ. ավետարանը (Մատ., № 6784): Ավելի մանրամասն տե՛ս, Ալիշան, Սիսուան, էջ 144—147:

րած գրքի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում մի կատարելություն է: Բարձր արվեստով կատարված լուսանցազարդերը, զլխազարդերն ու զլխատառերը ձևագրին հազարգում են արտակարգ շքեղություն և նրբագեղություն: Գեղարվեստական մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում մարզարենների, իմաստունների ու առաքյալների փորրիկ ֆիգուրները, որոնք ցրված են ձևագրի մեջ՝ լուսանցքներում: Գրքի գեղարվեստական հարգարանքի առանձին դրվագները կատարված են վարպետությունը ու նրբագեղությունը և վկայում են, որ ձևագիրը պատրաստվել է անհատական օգտագործման համար: Ուշագրավ է նուրբ գծանկարն ու նկարչի սուր դիտողականությունը մարդկային ֆիգուրներ պատկերելիս: Բնականորեն մեկնաբանված հազուադեպ ծաղիկները, որոնք ընդգծում են մարմնի առանձին մասերի ճիշտ համաչափությունները, լույսի և ստվերի վարպետորեն վերարտադրությունը պատկերված ֆիգուրներին տալիս են միանգամայն համոզեցուցիչ տեսք: Նրանց ծավալային և նյութական լինելը ընդգծվում է և այն դեպքում, երբ նրանք գտնվում են ոչ թե կոնկրետ միջավայրում, այլ մազադաթի ֆոնի վրա: Նրանց ոգեշնչված դեմքերը նշված առանձնահատկությունների հետ միասին, ամբողջացնում են մանրանկարից ստացված գեղարվեստական տպավորությունը: Հմտությամբ են օգտագործված կապույտ, երկնագույն, բաց-շագանակագույն, բաց-վարդագույն և կարմիր գույները: Ոսկու օգտագործումը գրքի դեկորատիվ հարդարանքին հաղորդում է արտակարգ հմայք: Այդ ձևագրի մանրանկարները սրտը առումով մոտենում են XI դարի բյուզանդական ձևագրերի իլյուստրացիաներին: Համեմատական օրինակներ կարող են հանդիսանալ Փարիզի ազգային գրադարանում պահպանվող XI դարի ավետարանը (ցր 64) և Մոսկվայի համալսարանի գրադարանում պահպանվող № 2280 Նոր կտակարանը¹: Սակայն, այն հանդամանքը, որ ձևագրում պատկերված քաներեք ֆիգուրները իրենց անբռնաբերոս դիրքով, շարժումներով, դեմքի անհատականացված արտահայտություններով, շեն կրկնվում, վկայում է, որ նրանց պատկերողը ոչ միայն վառ երևակայություն, այլև նուրբ դիտողականություն ունի և կարողանում է վերարտադրել մարդկային շարժումների բազմազանությունը:

Ուշագրավ է նաև 15ա էջի մանրանկարը (պատ. 22): Ժայռի ֆոնի վրա ծնկառթ պատկերված է Հովհաննես եպիսկոպոսը, նրա առջև՝ օրհնողի դիրքով կանգնած է Հովհանն ավետարանիչը (մանրանկարի տակ գրությունը ցույց է տալիս պատկերվողների ով լինելը): Եթե Հովհանն ավետարանիչին նկարիչը ներկայացրել է պատկերագրությանը բնորոշ սխեմատիկ ձևերով, ապա Հովհաննես եպիսկոպոսը պատկերված է բա-

¹ В. Н. Лазарев, История византийского живописи, табл. XV, 80а, 82б, 134а.

վականին ռեալիստորեն: Նրա սև մորուքը, թավ հոնքերի տակից երևացող արտահայտիչ աչքերը, և ընդհանրապես դեմքը ամբողջությամբ վերցրած, կատարված են բնական ձևերով և վկայում են նկարչի կարողությունների մասին: Անկասկած, այս դեպքում նկարիչը աշխատել է պահպանել դիմանկարային նմանությունը:

Այս առանձնահատկությունները հավասարապես վերաբերում են նաև մյուս մանրանկարներին: Գրանք բոլորն էլ կենդանի տպավորությունների արդյունք են: Նման ռեալիստական տեղեկանքները բնորոշ են այն ձևագրերին, որոնք կապված են Հովհաննես արքեպիսկոպոսի անվան հետ:

Մատենադարանի 1266 թ. ժողովածուին մոտ են կանգնած, արդեն վերը հիշատակված Վենետիկի № 376 ձևագրի (Գիրք Սողոմոնի և Յակոբայ) մանրանկարները: Ձևագիրը գրված է Հովհաննես եպիսկոպոսի ձեռքով՝ եղբոր աղջկա համար¹ («Ջարքայածին բարբիշն Ֆիմի»): Ձևագիրը զարդարված է զլխազարդերով և լուսանցազարդերով: Մանրանկարներից մեկը պատկերում է Սողոմոն իմաստունին և Նաթան մարդարեին: Երիտասարդ Սողոմոնը վեհորեն նստած է բարձր, շրջանաձև դահլիճի վրա, ձեռքին ունի բացված թղթի փաթեթ, նրա դիմաց կանգնած է Նաթան մարդարեն: Վերջինս երկար մորուքով և մազերով շատ արտահայտիչ է: Նրա ողջ կեցվածքը արտահայտում է խոր ակնածություն թագավորի նկատմամբ: Նաթանի պատկերն այստեղ շատ բանով հիշեցնում է 1266 թ. ժողովածուի մանրանկարները: Մյուս պատկերը «Երգ երգոցի» թեմայով է և ներկայացնում է հարսին ու փեսային: Ուշագրավ է, որ նույն պատկերին մենք հանդիպում ենք նաև 1266 թ. ձևագրում: Այս երկու մանրանկարներն էլ իրենց ունիկան առանձնահատկություններով շատ մոտ են իրար, միայն Վենետիկինն ավելի լավ է պահպանվել: Վենետիկի ձևագիրը հավանաբար գրվել է Հեթում արքայի մահվանից (այսինքն՝ 1270 թվականից) հետո, քանի որ հիշատակարանում նրա մասին ասվում է անցյալ կատարյալ ժամանակով («որ էր արքայ հայոց ամեհալ»):

Մյուս ձևագիրը, որ նույնպես գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունի, Երևանի Մատենադարանի № 345 Աստվածաշունչն է (պատ. 28—31): Այն գրվել և պատկերազարդվել է Հովհաննես եպիսկոպոսի համար, Բարսեղ գրիչի կողմից: Ձևագրի ճիշտ թվազրման համար առավել կարևորն է 145ա էջի հիշատակագրությունը, որից իմանում ենք, որ ձևագիրը գրվել է Հեթում թագավորի մահվան տարում՝ 1270 թվականին²:

¹ Հ. Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հատ. 1, էջ 162—166: «Բազմավեպ», 1935, էջ 406, պատ. 23—24:

² «...Աղաչեմ հիշել և զմեղապարտ գծողս Բարսեղ և ծնողս իմ և ստոված հիշողացողորմացի Հայսմ ամի փոխեցավ առ Քրիստոս թագավոր Հեթում...» և այլն:

Աստվածաշնչի առաջին էջը զարդարված է «Π»-անման գեղեցիկ գլխազարդով: Գլխազարդի տակ, էջի կենտրոնում մի մարգարե (Մովսես) Գլխազարդի ամբողջ դաշտը ծածկված է միահյուսված բուսական դրվագներով: Երկու գեղեցիկ սիրամարդ ճեմում են գլխազարդի վերևում: Էջի երկարությամբ ձգված մեծ գլխատուռը (Ի), լուսանցքում պատկերված խաչը, գլխազարդի հետ միասին, մեծ վարպետությամբ են զասալորված և մի ամբողջական հորինվածք են ներկայացնում: Արտակարգ ճաշակով են օգտագործված ոսկյա ֆոնի վրա կապույտ, կարմիր, կանաչ, բացվարդագույն գույները: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի ձևազարի լուսանցքներում նկարված բազմաթիվ մանրանկարները, որոնք պատկերում են Հին կտակարանի հերոսներին (Գավիթ, Սողոմոն, Հեսու նավի և այլն), մարգարեներին և իմաստուններին: Մրանք բոլորն էլ հար և նման են 1266 թ. Ժողովածուի մանրանկարներին: Նույն ոգեշնչված գեմբերը, շարժումների նույն բազմազանությունը, հազուստի ծալքերի մեկնաբանության նույն ձևերը, նույն էքսպրեսիան ու արտահայտչականությունը, նույնպիսի նրբազեղ ու ակնհայտ գույների համագործակցությունը և, վերջապես, կատարման բարձր տեխնիկան: Ի լրումն դրա, պետք է ավելացնել, որ անբունազրոսիկ և ազատ շարժումները, ձևերի կուռ կառուցվածքը, ճիշտ գծանկարը պատկերին տալիս են միանգամայն բնական տեսք և տարբերում այն՝ մանրանկարչությանը՝ բնորոշ պայմանականությունից: Առանձնապես աչքի է զարնում նուրբ կուլտիտը, որը կաղմվում է բաց-մանուշակագույն, բաց-երկնագույն և բաց-վարդագույն երանգներից: 1270 թ. ձևազարի մանրանկարների մի մասը կատարված են գծանկարային-գրաֆիկական տեխնիկայով: Սակայն շատ նուրբ, թափանցիկ լուսաստվերների միջոցով մանրանկարիչը կարողացել է ընդգծել մարմնի առանձին մասերի ծավալայնությունը: Այս հանգամանքը մի կողմից հիշեցնում է ակվտրելային տեխնիկան, մյուս կողմից ուժեղացնում պատկերի գեղանկարչական կողմը՝ հաղորդելով նրան լուրահատուկ հմայք:

1270 թ. ձևազարի առանձնահատկությունները հանդես են գալիս նաև նոր կտակարանի պատկերազարդման ժամանակ: Այսպես, եթե ամբողջ էջը զբաղեցնող Մատթեոս ավետարանիչին ներկայացնող մանրանկարում (պատ. 30) պահպանված են սովորական դարձած պատկերազարկան ձևերը (բյուզանդական պատկերադրությանը հետևելով), ապա Մարկոս և Ղուկաս ավետարանիչները տեղադրված են լուսանցքներում՝ նման այն մարգարեների ու իմաստունների պատկերներին, որոնց մեծը հանգիպում ենք 1266 թ. ձևազարիում (պատ. 31): Հովհան ավետարանիչը պատկերված է անմիջապես Ղուկասի ավետարանից հետո՝ տեքստի տակ, կապույտ ֆոնի վրա, առանց Պրոքորոսի: Ավետարանիչների նման դա-



Պատ. IX: Ավետարան, 1287 թ.: Մատենագ. № 197

սափորութիւնը վկայում է, որ մանրանկարիչի համար պարտադիր չեն եղել նախօրոք մշակված պատկերազրական սխեմաները, որ նա աշխատում է պատկերադրութեան մեջ մտցնել նորութիւններ: Այս առիթով պետք է նշել, որ Հովհաննէս արքանդրոքը պատկանող ձեռագրերին բնութք է ձգտումը դեպի բազմադանութիւնը: Բացի այդ, 1266 թ. Ժողովածուի և 1270 թ. Աստվածաշնչի Հովհաննէս ավետարանիչին պատկերող մանրանկարների համեմատութիւնից, ակնհայտ է դառնում այդ պատկերների ընդհանրութիւնները: Նրանց դեմքերը, կատարման եղանակը, գույները, հագուստի ծալքերի նկարման եղանակը և այլն ենթադրել են տալիս, որ երկու պատկերներն էլ կատարված են նույն վարպետի ձեռքով: Ավելին, շարադրածից կարելի է եզրակացնել, որ Ստեփանոս քահանան և Բարսեղ գրիչը, որոնք գրել և հավանաբար նաև ծաղկազարդել են հիշյալ ձեռագրերը, աշխատել են Հովհաննէսի անմիջական ղեկավարութեամբ: Չի բացառվում նաև, որ այդ ձեռագրերի մանրանկարները կատարված լինեն իր իսկ Հովհաննէս արքանդրոք ձեռքով:

Արքանդրաշր Հովհաննէսի անվան հետ կապված ձեռագրերի մանրանկարները, բացի իրենց բարձր արվեստից և կատարման ամփեքի տեսնիկայից, դրսևորում են նաև դրքի հարգարման յուրահատուկ սկզբունքներ: Հակառակ մինչև այդ եղած սովորույթների, երբ ձեռագրերը (դրանք գլխավորապես ավետարաններ են) հիմնականում պատկերազարդվում էին 12 խորաններով, ավետարանիչների պատկերներով և մի քանի տերունական մանրանկարներով, քննարկվող այս ձեռագրերի հիմնական հարդարանքը հանդիսանում են, գլխազարդերի հետ մեկտեղ, մարդկային առանձին ֆիգուրները: Հարդարման այս ձևը տարբերվում է ոչ միայն հայկական մանրանկարչության ընդհանուր սկզբունքներից, այլև նման ձևավորում մեզ հայտնի չէ նաև բյուզանդական մանրանկարչության մեջ: Ուստի, եթե կատարման տեսնիկայի բնագավառում ուսումնասիրվող ձեռագրերի ծաղկողները որոշ աղերս են ցուցաբերում բյուզանդական մանրանկարչության նկատմամբ, ապա իրենց հիմնական սկզբունքներով նրանք մնում են միանգամայն ինքնուրույն, և առանձնահատուկ տեղ են զբաղում հայկական մանրանկարչության մեջ:

Այդ ձեռագիր հուշարձանները, որոնց մանրանկարները մինչև այժմ հատուկ ուսումնասիրության չեն ենթարկվել ցույց են տալիս, որ, XIII դարի 60—70-ական թվականներից սկսած, Հովհաննէս արքանդրոք ղեկավարութեամբ, Գոմերում, Ակներում և Բարձրբերդում մշակվում է գրքի գեղարվեստական ձևավորման մի ոճ, որի առանձնահատուկ կողմերն են՝ մարդկային մարմնի համաչափութիւնների և զարդապատկերների առանձին դրվագների ճիշտ վերարտադրութիւնը, ձգտումը դեպի պատ-

կերագրական որոշ կանոնների ինքնատիպ լուծումը: Առավել կարևոր է, որ մանրանկարչությունը հատուկ սճալորված ձևերը այստեղ համեմատաբար ավելի պակաս շափերով են հանդես գալիս: Այս դպրոցի բնորոշ կողմերից է նաև 1270 թ. Աստվածաշնչում պատկերված մի շարք ֆիգուրների կատարման յուրահատուկ գրաֆիկական տեխնիկան:

Հովհաննես արքանդոր դպրոցի այդ առանձնահատկությունները լայն տարածում չգտան կիլիկյան մյուս գրչատներում: Դրա հիմնական պատճառն այն է, որ սկսած XIII դարի երկրորդ կեսից Հոռոմկլայի դպրոցը ավելի ազդեցիկ է դառնում: Կիլիկյան մանրանկարչությունը իր գարգացման ծաղկուն աստիճանին է հասնում Հոռոմկլայում աշխատող մի խումբ նկարիչների ստեղծագործություններում: Մանրանկարիչներ Վարդանի, Կիրակոսի, Հովհաննեսի, Քորոս Ռոսլինի և ուրիշների ստեղծագործական բարձր նվաճումները տարածվում են նաև մյուս գրչատներում, երբևէ իրենց մեջ ձուլելով այնպիսի ինքնատիպ մի արվեստ ինչպիսին է Հովհաննես արքանդոր դպրոցի արվեստը: Ուստի պատահական չէ, որ այդ տարիներին կիլիկյան մյուս դպրոցներում հանդիպում ենք ձեռագրերի, որոնք իրենց ոճով մեծապես աղերսվում են Հոռոմկլայի դպրոցի ոճին:

Երկու տարբեր ոճերի զուգորդման ցայտոճ օրինակ է Մատենադարանի 1295 թ. Աստվածաշունչը (№ 180): Ձեռագիրը գրված է Ստեփանոսի ձեռքով, Հեթում Բ թագավորի համար: Գրչության վայրը հայտնի չէ: Ձեռագրի մանրանկարներն առաջին հերթին ուղադրություն են դրավում տարբեր ոճական առանձնահատկություններով: Եթե Հին կտակարանի հոյակապ ծաղկազարդված առաջին էջի (պատ. VIII) գլխազարդերը և բազմաթիվ լուսանցազարդերը (որոնք ներկայացնում են մարգարենների կիսապատկերներ) իրենց անհատականացված և խնամքով դրվատված գեմքերով կապվում են Հոռոմկլայի դպրոցի հետ, ապա գծագրով կատարված «Աստվածամայրը մանկան հետ» (պատ. 65) մանրանկարը և ավետարանիչների պատկերները ցույց են տալիս, որ այս վարպետին խորթ չեն եղել Հովհաննես արքանդոր դպրոցին հատուկ սովորույթները (հիշենք 1270 թ. Աստվածաշնչի մանրանկարները): Միանգամայն հնարավոր է, որ ձեռագրի գեղարվեստական հարդարմանը մասնակցել են երկու տարբեր ուղղություն պատկանող նկարիչներ:

* * *

Կան այնպիսի ձեռագրեր էլ, որոնք թեպետ գրվել ու պատկերազարդվել են հիշված գրչատներում և անմիջապես կապվում են Հովհաննես արքանդոր կամ թագավորական ընտանիքի մյուս անդամների (իրեն պատ-

վիրատուների) անվան հետ, սակայն իրենց ոճական առանձնահատկություններով տարբերվում են ուսումնասիրվող դպրոցի ոճից: Դրանք ծագկազարդվել են այնպիսի մանրանկարիչների ձեռքով, որոնք կապված չեն եղել Հովհաննեսի դպրոցի հետ, բայց վերջինի կողմից հավանաբար հրավիրվել են համագործակցելու: Դրանով էլ պետք է բացատրել տարբեր ոճերի առկայությունը այդ ձեռագրերում:

Մենք ուզում ենք առաջին հերթին կանգ առնել Մատենադարանում պահպանվող № 7644 ավետարանի ձևավորման վրա (պատ. III, 32—37). որտեղ գրսևորվել են երկու տարբեր մանրանկարիչների ոճական առանձնահատկությունները: Գրանցից մեկը անշուշտ պատկանում է Հովհաննեսի դպրոցին: Ձեռագրի հիշատակագրությունից (էջ 189ա և 208բ) իմանում ենք, որ այն պատկանել է Սմբատ Սպարապետին՝ նշանավոր դորավարին և պատմաբանին, Հեթում թագավորի երկրորդ եղբորը (1206—1276): Գրչության տեղը և ճիշտ ժամանակը հայտնի չէ: Չի պահպանվել դիսավոր հիշատակարանը: Այս ձեռագրի մի քանի մանրանկարներ իրենց ոճով մոտ լինելով 1266 թ. ժողովածուի և 1270 թ. Աստվածաշնչի մանրանկարներին, հնարավորություն են տալիս որոշելու ոչ միայն ձեռագրի գրչության վայրը (դպրոցը), այլև նրա ստեղծման մոտավոր ժամանակը: Այդ ընդհանրություններն առաջին հերթին հանդես են գալիս ավետարանիչների պատկերներում: Այսպես, օրինակ՝ Սմբատի ավետարանի Մատթեոս ավետարանիչի պատկերը (պատ. 32) փաստորեն 1270 թ. Աստվածաշնչի ամբողջ էջը գրավող նույն ավետարանիչի պատկերի կրկնությունն է՝ ճարտարապետական ֆոնի աննշան փոփոխություններով (պատ. 30): Նույնը արտահայտվել է նաև Սմբատի ավետարանի մյուս ավետարանիչների պատկերներում (հագուստի ծալքերը, ճարտարապետական ֆոնը, տիպերը և այլն): Ավետարանիչների տիպերի ընդհանրությունը, գույների նուրբ անցումներով կերպավորված դեմքերը, հագուստի ծալքերի նույնակերպ մեկնաբանությունը, ճարտարապետական ֆոնը, ինչպես և զարդապատկերների կատարման համանման եղանակը և այլն, այն համոզման են բերում, որ եթե այդ մանրանկարները միևնույն նկարիչը չի վրձնել, ապա դրանք, անկասկած, միևնույն դպրոցին են պատկանում: Այսպիսով, մենք բավականաչափ հիմքեր ունենք Սմբատի ավետարանը գտնելու Հովհաննես արքանդոր դպրոցի ձեռագրերի շարքը և այն համարել XIII դարի 60—70-ական թվականներին ստեղծված գործ:

Այս ձեռագիրը շատ ձուխ ձևավորում ունի: Խորաններն ու գլխազարդերը կատարված են բարձր վարպետությամբ: Բուսական և կենդանական հարուստ մոտիվները, միահյուսվելով իրար, ծածկում են խորանների քառանկյունները: Այս բոլորը, ինչպես և Կարպիանոսի և Նվսերիոսի

կիսանդրի պատկերները կատարված են ծավալային և վիպում են նկարչի դիտողականության մասին: Հոյակապ գլխավարները, ավետարանիչների խորհրդանիշները պատկերող գլխատաների, փառազիր տաների ու լուսանցազարդերի հետ միասին, էջի վրա դասավորված են արտակարգ հմտությամբ, առկաով ներդաշնակված կանաչ, կարմիր, կապույտ գույները ոսկու ֆոնի վրա ստեղծում են ակնհայտ գունային դամբա և հատուկ վալ են հաղորդում ձեռագրին: Ձեռագրերում կան նաև Քրիստոսի կյանքից վերցրած տերունական պատկերներ (պատ. 33—37): Դրանք տեղավորված են ամբողջ էջով մեկ և տեքստում դասավորված են հետևյալ կարգով՝ «Մնունդ և քույրերի երկրպագություն», «Այլապատկերություն», «Նաշխություն», «Քրիստոսը գոթերում», «Հոգեգալուստ», «Համարձույտ» և «Վաղարուսի հարություն»: Այս մանրանկարները վրձնող Ավետիքի ամուսնը կարգում ենք «Նաշխություն» մանրանկարի վրա (պատ. 36) («ՁԱվետիքս չիշ տեր քում յարբաութեզ վնկարող»):

Ա. Ն. Սվիրինը, առաջին անգամ հրատարակելով Սմբատի ավետարանը, բոլոր մանրանկարները վերագրում է Ավետիքի վրձնին: Սակայն, հենց առաջին հայացքից աչքի է զարնում տերունական և ավետարանիչների պատկերների միջև եղած ոճական տարբերությունները և մենք հակված ենք այն մտքին, որ նշված ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցել են երկու նկարիչ: Ըստ որում, մանրանկարիչ Ավետիքը, որը կատարել է տերունական պատկերները, չի պատկանում Հովհաննես արքանդորդ պարոնին: Տարբերությունը առաջին հերթին առկա է կատարման տեխնիկայի և գույների օգտագործման բնագավառում: Մանրանկարիչ Ավետիքի գունապնակը համեմատաբար սահմանափակ է: Այն աչքի է ընկնում խտացված գույներով ու կոպտությամբ, թեպետ շատ բանով հիշեցնում է ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի գույներին: Չափից ավելի ոճավորված բնապատկերային առանձին հատվածները երբեմն համարում են գրոտեսկի (օրինակ, վառ աղյուսագույն-կարմիր ժայռերու անս ըստ վաթաթղթից պատրաստված լինեն), իսկ ծանրաբեռնված ճարտարապետական ֆոնը հաճախ հիշեցնում է XII դարի հունական ձեռագրերը: Սմբատի ավետարանի տերունական պատկերներում մարդկային դեմքերը նկարված են հագեցված կանաչ տոներով և զրվատվում են կոնտրաստվող սպիտակավուն գույներով: Բոլորովին այլ սկզբունքներով են կերպարվում ավետարանիչների դեմքերը: Այստեղ բաց-վարդագույն, դեղնա-կանաչավուն տոների նուրբ փոխանցումներ է կատարվում: Ինչպես վերը փորձեցինք ցույց տալ, ավետարանիչները պատկերներն ու մյուս

1 Ա. Ն. Սվիրինը այս ձեռագրի խորանների ձևավորման մեջ նշում է որոշ բնագծերով արևելյան-մասնեղական և արարական արվեստի հետ, տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 54—57:

զարդապատկերները ընդհուպ մոտենում են Հովհաննես արքանդորդ անվան հետ կապված ձեռագրերի ոճին: Բացի այդ, Հովհաննեսի շուրջը համախմբված վարպետները թեմատիկ մանրանկարներ չէին նկարում: Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն մանրանկարներն այս դպրոցի համար նորություն էր և հավանաբար դա Հռոմկլայի դպրոցի ազդեցության արտահայտությունն է:

Անհավանական չէ նաև, որ այս տերունական պատկերները պատկանել են մի ուրիշ ձեռագրի և հեռագայում են միացվել Սմբատի ավետարանին:

Ինչպես արդեն նշվել է, XIII դարի վերջերին Հռոմկլայի աստիճանաբար իր ազդեցությունը տարածում է կիլիկյան մյուս դպրոցների վրա: Ուստի պատահական չէ, որ թե Գրազարկում և թե Ակներում հանդիպում են ձեռագրեր, որոնց մանրանկարների ոճը շատ մոտ է Հռոմկլայի դպրոցին (օրինակ, Գրազարկում պատկերազարդված, Մատենադարանում պահպանվող 1290 թ. № 5736 ձեռագիրը): Այդ տեսակետից ուշագրավ է նաև 1272 թվականի այսպես կոչված Կեոսի ավետարանը (Նրուսաղեմ, Ս. Հակոբի վանք № 2563): Այն գրվել է Կեոսի թագուհու պատվերով, հանրահայտ գրիչ Ավետիսի ձեռքով և նվիրվել է «Վանս որ կոչի Ակներ»: Քրիստոսի կյանքը պատկերող բազմաթիվ մանրանկարները այս ձեռագիրը դարձնում են կիլիկյան մանրանկարչության ամենածաղկուն շրջանի լավագույն հուշարձաններից մեկը (պատ. 107—115):

1272 թվականի ձեռագիրը, ընկնելով Ակներ, բնականաբար չէր կարող անառկվել այնտեղ աշխատող մանրանկարիչների կողմից, մասնավորապես չէր կարող վրիպել արքանդաբար Հովհաննեսի ուշադրությունից: Գրա լավագույն ապացույցներն են և՛ Մատենադարանի 1287 թ. № 197 (պատ. IX, 116—120), և՛ Նրուսաղեմի Ս. Հակոբ վանքում պահպանվող № 2568 (վասակ իշխանի ավետարանը, պատ. 98—106) ձեռագրերի մանրանկարները: Սրանք այնքան մոտ են Կեոսի ավետարանին, որ միանգամայն հնարավոր է, որ վերջինս սկզբնաղբյուր եղած լինի մյուսների համար:

1287 թ. ձեռագրի 348ր էջի հիշատակագրությունից իմանում ենք, որ ձեռագրի ստացողը Հովհաննեսն է: Ավելի ուշ շրջանի (1590 թ.) հիշատակարանը վկայում է, որ ձեռագիրը գրվել է իր իսկ Հովհաննեսի ձեռքով: Հավանաբար այս հիշատակարանի հեղինակը տեղեկությունները բաղել է ձեռագրի բուն հիշատակարանից, որը չի պահպանվել: Բացի այդ, այս ձեռագրի խորանների ընդհանուր հարդարանքը, չնայած գույների որոշ առբերության, ընդհանուր շատ բան ունի Սմբատ սպարապետի ավետարանի հետ (սրածայր կամարները, որոնց Սվիրինը կապում է արևելյան-մասնեղական արվեստի հետ, երկրաչափական, բուսական և

այլ զարգացատկերային զրվագները և այլն): Վասակ իշխանի ավետաբանում եղած, Հովհաննեսի ձեռքով արված հիշատակագրությունը ցույց է տալիս, որ այս ձեռագիրը նույնպես ուղղակիորեն կապվում է արքա-կղերայր Հովհաննեսի անվան հետ¹:

Նշված ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ XIII դարի 70-ական թվա-կաններից հետո Հովհաննես արքաները դարձրել են կապվում է այն հիմ-նական հոսանքի հետ, որը դառնում է Կիլիկյան մանրանկարչության գաղափարակետը: Սակայն, հենց այդ ժամանակներից էլ, Կիլիկյան ման-րանկարչության մեջ դիտվում է առաջադեմ տենդենցների նվազում: Այս հանգամանքը առաջին հերթին կապված էր ժամանակի քաղաքական ու հասարակական երևույթների հետ, որոնք Կիլիկյան հայկական պետու-թյունը հասցրին կործանման: Պատահական չէ, որ այն սկզբունքները, որոնք Կիլիկյան մանրանկարչությանը հանգեցրին անկման, սկիզբ են առնում նշված գրչատեղիում: Դրա հիմնական պատճառն այն մտտ հա-րաբերություններն էին, որ գոյություն ունեին այդ դարիցների և պալա-տական բարձր շրջանների միջև: Բարձր արիստոկրատիան մի կողմից հովանավորելով արվեստը, իր պատվերներով մեծ շահով նպաստում էր վերջինիս զարգացմանը, մյուս կողմից, կապված լինելով պալատի հետ, նկարիչները ակամայից տուրք էին տալիս պալատական արիստոկրա-տական խավի ճաշակին: Ֆեոդալական-պալատական արվեստին բնորոշ, չափից դուրս շքեղությունը, ձեռագրերին անհարկի հարուստ ու նրբագեղ տեսք տալու ձգտումը իր բացասական ազդեցությունը թողեց գրքի գե-ղարվեստական հարդարանքի ընդհանուր բնույթի վրա և վերջ ի վերջո հանգեցրեց այն բանին, որ մանրանկարչությունը կտրվեց ժողովրդա-կան առաջադեմ տրադիցիաներից: Այս պրոցեսը կարելի է դիտել դեռ Սմբատ սպարապետի ավետարանի մանրանկարներում: Հետևանքը եղավ այն, որ Հովհաննես արքաները անվան հետ կապված ձեռագրերի ման-րանկարներում գիտվող ռեալիստական տենդենցներն իրենց տեղը զի-ջեցին 1283 թ. Սաղմոսարանի (մասնավոր ժողովածու), 1270—1289 թթ. «Ճաշոցի» (Վիեննա, № 43/245) և, հատկապես, Մատենադարանի 1292 թ. ավետարանի (№ 7663) մանրանկարներում արտահայտված գրաֆի-կական սխեմատիկ ոճին:

¹ Այս երեք ձեռագրերի մանրանկարները մինչև այժմ վերագրվել են Քորոս Ռոս-լինին: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 44; Մ. Տեր-Մովսիսյան, Հայկական մանրանկարներ, «Ազգագրական հանդես», 1913, № 1, էջ 76: Լ. Ա. Գոլոնով, Հին հայկական մանրանկարչություն (արտմ): Краткая история древнеармянской живописи, 1957, էջ 39:

Սակայն մենք այլ կարծիքի ենք: Որ քննարկվող ձեռագրերի մանրանկարները կա-տարված չեն Ռոսլինի ձեռքով և կապվում են արքաներայր Հովհաննեսի անվան հետ, ավելի մանրամասն կաշիատենք ցույց տալ Ռոսլինին նվիրված բաժնում:

Պալատական ճաշակի ազդեցության և գրաֆիկական կանոնիկ ոճի աստիճանաբար զարգացման լավագույն օրինակ է մանրանկարիչ Գրիգոր Պիծակի (Սարգիս Պիծակի հոր) ստեղծագործությունը: Մեզ հասած նրա առաջին աշխատանքը 1284 թ. Մատենադարանում պահպանվող «Գործք առաքելոց» է (№ 196): Գրվել է Գոներում, գրիչ Կոստանդինի կողմից, Հովհաննեսի համար: Ձեռագրի ծաղկազարդմանը մասնակցել է նաև Ստեփանոս Վահկացին: Երկու մանրանկարիչներն էլ իրենց անվանում են Հովհաննես կալիսկոպոսի աշակերտներ: Ձեռագրին ունի միայն զխա-զարդեր և լուսանցազարդեր, որոնք դեռ շունեն այն գրաֆիկական ոճով, որը դիտելի է նույն Գրիգոր Պիծակի կողմից ծաղկազարդված 1297 թ. ձեռագրի (Մատ. № 7663, պատ. 38, 39) մանրանկարներում: Առանձին գրվագների ներդաշնակ դասավորությունը էջի վրա, հստակ դժանկարը, նուրբ ճաշակով օգտագործված գույները ցույց են տալիս վարպետու-թյան այն բարձր մակարդակը, որին հասել է Գրիգոր Պիծակը: Սակայն այդ բարձր վարպետության հետ մեկտեղ, արդեն բնորոշ է դառնում կա-տարման գրաֆիկական եղանակը և դժանկարի շրջությունը: Այս ոճը հիմնովին տարբերվելով ինչպես Հովհաննես արքաների դարձրեցի ոճից, այնպես էլ այն ամենից ինչը բնորոշ էր Կիլիկիային՝ սկսած XII դարի երկրորդ կեսից մինչև XIII դարի երկրորդ կեսը: Այստեղ, արդեն հանդես են գալիս այն «ակագեմիական» սկզբունքները, որոնց հետագա զարգա-ցումը այնպես բացասական ազդեց կիլիկյան մանրանկարչության ընդ-հանուր զարգացման վրա¹:

Գրաֆիկական ոճը ավելի ցայտուն դրսևորված է 1283 թ. Սաղմո-սարանի մանրանկարներում: Ձեռագիրը գրված և պատկերազարդված է Լևոն Գ թագավորի (1270—1289) համար, գրիչ Հովհաննեսի ձեռքով²: Այն պարունակում է միազույն, գրաֆիկական ոճով կատարված զխա-զարդեր, լուսանցազարդեր, փառազիր դիստառներ: Միակ թեմատիկ մանրանկարը Աստվածամայրն է մանկան հետ գահի վրա հանդիսավոր քաղմած: Աջ կողմում, խնդրարկուի դիրքով կանգնած է ինքը՝ Հովհան-նեսը (կա՝ «Աստված պր. Հանես Զենսալերին քեղ հանձնի» մակագրու-թյունը): Մանրանկարը նույնպես կատարված է գրաֆիկական ոճով: Մե-ծազուլիս ֆիգուրների մարմնի առանձին մասերը դուրի են ներքին պլաս-

¹ Գրիգոր Պիծակի ծաղկազարդած մյուս ձեռագիրը՝ 1312 թ. սաղմոսարանը (Մատ., № 8623), հայկական խաղաղբերով, ունի զխաղաղեր և լուսանցազարդեր: Հիշատա-կարանում Գրիգորը խնդրում է հիշել նաև իր որդուն՝ Սարգսին («Զգեաբույս որդին իմ զՍարգիս աղաչեմ չիշի»):

² Ձեռագիրը գտնվել է Տիար Ժակ Մաթևոսյանի մասնավոր ժողովածուում: Հրո-տարակել է Լ. Հապիշյանը, տե՛ս «Սաղմոսարան գրված Լևոն Գ թագավորի համար», Վիեննա, 1922:

տիկայից, որը մանրանկարին հաղորդում է որոշ շարժումն և անկենդանություն:

1283 թ. սաղմոսարանը հնարավորություն է տալիս եզրակացնելու, որ XIV դարի առաջին կեսի կիրիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ առանձնահատկությունները սկզբնավորվում են XIII դարի վերջերից: Այդ հասանքի կենտրոնը հանդիսացավ Սիսու Պատահական չէ, որ Սարգիս Պիծակը՝ գրաֆիկական ոճի այդ սովորականացված ներկայացուցիչը, հիմնականում գործել է Սիսում:

ՀՌՈՄՎԱԸՅԻ ԳՊՐՈՅԸ

Հռոմկլան, որպես գրքի ձևավորման կենտրոն, հանդես է գալիս կիրիկյան մյուս դպրոցներից ավելի ուշ և ինքնուրույն դեմք ստանում է 13-րդ դարի երկրորդ կեսին միայն: Ուստի շենք կարող համաձայնվել Լ. Ա. Գուսնովսկի այն մտքին, որ «թեպետ կիրիկյան ձևագրերի հիշատակարաններում հաճախ է նշվում կատարման վայրը, իսկ դրանցից մի քանիսի կրկնողությունը նշում են այդ վայրերում արհեստանոցների գոյությունը, այնուամենայնիվ, մինչև այժմ, մեծ քանակությամբ նյութերի բացակայության պատճառով, դժվար է կոնկրետ բնութագրել այդ արհեստանոցները: Իր ոճային բնույթով մյուսներից ավելի պարզորոշ է հանդես գալիս Հռոմկլայի վանքի արհեստանոցը և հավանաբար, նա էլ սկզբնական շրջանում առաջատար դեր է կատարում»¹:

Աշխատեցինք ցույց տալ, որ մինչև Հռոմկլան կիրիկյան մանրանկարչության մեջ առաջատար դեր էր կատարում Սիևուայի դպրոցը և փորձեցինք բնութագրել Սիևուայի և արքանդրայր Հովհաննեսի դպրոցների առանձնահատկությունները: Տեսանք, որ ավելի վաղ շրջանում գործում էր Գրազարկը: Կիրիկյան մանրանկարչության նշված դպրոցները, այսպես թե այնպես, հող պատրաստեցին XIII դարի երկրորդ կեսին Հռոմկլայում դարգացող մանրանկարչության համար, որը առաջնակարգ դեր կատարեց միայն ամենածաղկուն շրջանում:

Հռոմկլայի մասին եղած պատմական տեղեկությունները շատ սակավ են: Հայտնի է, որ XI դարի 80-ական թվականներին պատկանել է իշխան վասիլ Գոկիսին և մինչև կաթողիկոսանիստ դառնալը (1150) ժառանգել է որպես ստրատեգիական նշանակություն ունեցող ամրոց Եփրատի ափին: Թերևս այս հանգամանքն էլ թելադրեց Գրիգոր Պահլավունուն

¹ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, 1957, стр. 36.

(1113—1166), խուսափել թշնամի պետությունների հարձակումներից, և պատասպարվել այնտեղ: Կիրակոս Գանձակեցին վկայում է, որ «Սա (Գրիգոր Պահլավունին—Լ. Ա.) փոխեաց զաթոնն հայրապետական իբերդն՝ որ կոչի Հռոմկլա... և եղև պատճառ փոխելոյն այս. նեղացավ ի Սիևուայի և ի Տաճկաց, այսր անդր յալածկով. ապա ետես զբերդն ամուր բարձեալ զսրբութունսն իւր, և զսպասք եկեղեցւոյ տարեալ եղ անդ ի պահեստի առ բարեմիտ կին իշխան մի, ազգաւ ֆոանգ. և եղև ընդ յաուրս ընդ այնոսիկ վախճանել իշխանիւն, որ էր տեր բերդին և մնաց կինն նորայսի, զոր ազաչեալ սրբազան հայրապետին զկինն բարեպաշտոն, տալ զբերդն ցհայրպետին զի լիցի նա աթոռ կաթողիկոսութեան հայոցն և կինն ետ հօծարութեամբ...» և այլն¹: Ապա Կիրակոս Գանձակեցին հայտնում է, որ կաթողիկոս Գրիգոր տղան (1173—1193) հավանաբար 1181 թվականին «Շինեաց զգեղապաճոյճ եկեղեցին ի Կլայն և զարդարեաց զնա մեծապէս»²: Ինչպիսին էին պատմիչի հայտնած այդ զարդարանքները հայտնի չէ, սակայն չի բացառվում, որ 1181 թ. Գրիգոր տղայի կառուցած եկեղեցին Սիևուայի ներսես կամբրոնացու աղոթարանի նման զարդարված է եղել որմնանկարներով:

Սկզբնական տարիներին Հռոմկլայում ոչ մի աշխատանք չի տարվել գրքի ձևավորման բնագավառում: Ամենայն հավանականությամբ կաթողիկոսարանը չի ունեցել իր սեփական գրչատունը: Դա, առաջին հերթին, հաստատվում է ձեռագիր հուշարձանների բացակայությամբ: Հայտնի է, որ Հռոմկլայի կաթողիկոսական աթոռը, զանվելով կիրիկյան հայկական պետության սահմաններից դուրս, իր գոյության առաջին տարիներին ոչ մի օգնություն չէր ստանում թագավորից և պալատական շրջաններից: Հենց դրանով էլ պետք է բացատրել Հռոմկլայի դպրոցին պատկանող ձեռագիր հուշարձանների բացակայությունը այդ տարիներին: Պալատական շրջանների նյութական որոշ աջակցություն Հռոմկլան ստանում է XII դարի վերջին քառորդում և հենց այդ ժամանակվանից էլ դառնում կիրիկիայի կուլտուրական խոշոր կենտրոններից մեկը:

Հռոմկլայում գրված և պատկերազարդված մեզ հայտնի ամենահին ձեռագիր հուշարձանը, որը հնարավորություն է տալիս գաղափար կազմելու այս դպրոցի մասին, Երևանի Մատենադարանում պահպանվող մեզ արդեն ծանոթ 1166 թ. ավետարանն է (№ 7345, պատ. 40—49): Այն զարդարված է գեղեցիկ խորաններով, նստած ավետարանիչների պատկեր-

¹ «Պատմութիւն հայոց արարեալ Կիրակոսի Վարդապետի Գանձակեցւոյ», Քիֆիս, 1709, էջ 100—101: Մ. Օրմանյան, «Ազգագաղտում», Կ. Պոլիս, 1912, էջ 1374—1375:

² Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 145: Մխիթար Այբովանցու Պատմութիւն հայոց, Մոսկա, 1860, էջ 64:

ներով, գլխազարդերով և ճոխ լուսանցազարդերով: Ձեռագրի 12ր էջի վրա պատկերված է ստացողի՝ Առաքելի դիմանկարը, որը գահին բազմած Քրիստոսին գիրք է մատուցում: Նախորդ գլխում այս հուշարձանը մենք բնութագրեցինք որպես կիրիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի և XII դարի վերջում ձևակերպվող նոր ոճի միջև ընկած անցման շրջանի հուշարձան: Մենք աշխատել ենք ցույց տալ նաև այն կապը, որ գոյություն ունի մի կողմից նշված ձեռագրի և XI դարում Կիրիկիայի սահմաններից դուրս պատկերազարդված ձեռագրերի (Տրապիզոնի ավետարան, Վենետիկ, № 1400, Կարսի ավետարան, Յերուսաղեմ, № 2556, Սեբաստիայի ավետարան, Մատենադարան, № 311) և մյուս կողմից կիրիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի հետ (Տյուրինյանի 1113 թ. ավետարանը, Մատենադարանի № 7737 ավետարանը): Բացի այդ, ինչպես հայտնի է, 1066 թ. Գրիգոր Ակոռեցու պատկերազարդած Սեբաստիայի ավետարանը, նախքան Սկևռա բերելը, եղել է Հռոմկլայում և պատկանել է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու: Որ 1166 թ. ավետարանի ծաղկող մանրանկարչին ծանոթ է եղել Սեբաստիայի ավետարանը կամ նրա տիպի այլ ձեռագիր, երևում է մի շարք զարդապատկերների ընդհանրությունից (Ղուկասի ավետարանի անվանաթերթերի վրա եղած սիրամարգերը, երկգլխանի արծիվը, որին առաջին անգամ հանդիպում ենք Սեբաստիայի ձեռագրում, բուսական դրվագների հետ միահյուսված երևակայական թռչունները, հուշկապարիկները և այլն):

Տվյալ դեպքում 1166 թ. ձեռագիրը մեզ հետաքրքրում է որպես Հռոմկլայի դպրոցի վաղ շրջանի ոճը բնութագրող հուշարձան: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, Հռոմկլայում, վաղ շրջանում ծաղկազարդված ձեռագրերի ոճը նույնպես մեծ աղերս է ցուցաբերում բուն Հայաստանի ոճի հետ: Այսպես, օրինակ, 1166 թ. ձեռագրի մանրանկարների մի շարք առանձնահատկություններ ուղղակի կապվում են բուն Հայաստանի մինչ այդ եղած սովորույթների հետ: Այդ պարզորոշ դրսևորվել է մարդկային ֆիգուրներ պատկերելիս (Առաքելի՝ պատվիրատուի և ավետարանիչների դիմանկարները): Մեծագույն, լաճն բացված աչքերով, քարացած ֆրոնտալ գիրքով պատկերված մարդկային ֆիգուրները, գծանկարի շորությունը, հագուստի անկյունավոր-կտրտվող ծալքերը, որոնք մարմնի մասերը զրկում են պլաստիկայից, բնորոշ են ինչպես Առաքելի դիմանկարին, այնպես էլ ավետարանիչների պատկերներին ու վկայում են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի հետ ունեցած կապի մասին: Սակայն, մի շարք նոր դրվագներ, որոնք հանդես են գալիս այդ ձեռագրի ծաղկազարդման ժամանակ, հետագայում ընտրող են դառնում կիրիկյան մանրանկարչության համար: Այսպես, օրինակ, խորանների մոնումենտալ-ճարտարապետական կառուցվածքային բնույթի թուլա-

ցումը, դույզ թռչուններից և զազաններից կազմված յուրահատուկ խոյակները, խորանների կողքից բարձրացող ոճավորված ծառերը և այլն:

Հռոմկլայում գրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը ծավալվում է XII դարի 60-ական թվականներից հետո: Հավանաբար սկզբում նկարիչներ էին հրավիրվում այլ գրչատներից, հատկապես Սկևռայից: Այսպես՝ հռակավոր մանրանկարիչ Գրիգոր Մլիճեցին, որի գործունեության հիմնական վայրը Սկևռան ու Մլիճն էին, 1174 թ. Ներսես Շնորհալու հրավերով աշխատում է Հռոմկլայում՝ ծաղկազարդելով 1175 թվականի Թոխատի ավետարանը: Հնարավոր է նաև, որ նույն Գրիգորի ձեռքով պատկերազարդված 1173 թ. «Նարեկը» (որը մենք դասեցինք Սկևռայի ձեռագրերի շարքը), Ներսես Լամբրոնացին պատվիրել է Հռոմկլայում: Անհավանական չէ նաև, որ Գրիգոր Մլիճեցու ավագ ժամանակակիցներ Վարդանը և Կոստանդինը երբևէն աշխատել են նաև Հռոմկլայում: Ցավոք, նյութերի բացակայության պատճառով պատկերացում չունենք Սկևռայում և Հռոմկլայում մինչև XII դարի երկրորդ կեսը եղած մանրանկարչության մասին: Սակայն, կասկածից դուրս է, որ ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում Սկևռան և Հռոմկլան սերտորեն կապված են եղել իրար հետ, ըստ որում, այդ դպրոցների ոճերի ելակետը հավանաբար պետք է ընդունել 1166 թ. ավետարանը (կամ այդ տիպի այլ ձեռագիր), քանի որ աճն հիմնական հուշարձանները, որոնցով պայմանավորվում է Սկևռայի դպրոցի բնույթը և որոնք պատկերազարդված են մի երկու տասնամյակ հետո, հիմնականում խմբավորվում են 1166 թ. ձեռագրի շուրջը: Ընդհանրությունը, առաջին հերթին, այդ ձեռագրերի, խորանների և անվանաթերթերի ձևավորման մեջ է: Սակայն Սկևռայի ձեռագրերը ձևերի նորագեղության, կառուցման տեխնիկայի վարպետության տեսակետից քայլ առաջ են: Այդ բանը ընդգծվում է հատկապես մարդկային ֆիգուրների, ավետարանիչների, թեմատիկ մանրանկարների պատկերման բնագավառում: Սկևռայի ձեռագրերում չկա այն արխայիզմը, որը բնորոշ է 1166 թ. ձեռագրերին (պատվիրատու Առաքելի դիմանկարը, ավետարանիչները): Այսպիսով, շնայած այդ ձեռագրերի խումբը կապվում է որոշակի սովորույթների հետ և հայկական մանրանկարչության պատմության մեջ նշանավորում մի նոր հոսանք, այնուամենայնիվ, դրանցում առկա են որոշակի տարբերություններ:

Այս ամենը վկայում են, որ Հռոմկլայում աշխատող մանրանկարիչները իրենց գործունեության առաջին իսկ տարիներին ձգտում են յուրատիպության և, որ զլխավորն է, մշակում են որոշ սովորույթներ, որոնք, մի քանի տասնամյակ հետո, վերջնական մշակման ենթարկվելով Սկևռայի դպրոցում, հիմք դարձան XII դարի վերջի կիրիկյան մանրանկարչության համար:

1166 թ. ավետարանից բացի, XII դարից մեզ չի հասել մի այլ ձև-
ապիր, որը հնարավորություն տար բնութագրելու Հռոմկալի այդ շրջանի
մանրանկարչության ոճական առանձնահատկությունները: XIII դարի
սկզբներին վերաբերող ձևադրերը, իրենց գեղարվեստական արժանիք-
ներով բավականաչափ ցածր լինելով, փաստորեն ոչինչ չեն ավելացնում
եղածի վրա: Որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում 1200 թ. ավետա-
րանը, որը պահպանվում է Երևանի Մատենադարանում (№ 2589): Ձև-
ապիրը գրվել է ոմն Կոստանդինի համար, Սարգիս սարկավազի ձեռքով
և ծաղկազարդվել է Հայրապետի կողմից: Ձևապիրը վաս է պահպանվել,
չկան խորանները և Ղուկաս ու Հովհան ավետարանիչների պատկերները¹:
Համեմատաբար լավ պահպանված Մատթեոս ավետարանիչի պատկերը,
Մարկոսի և Ղուկասի ավետարանների անվանաթերթերը, գլխատուները
ցույց են տալիս, որ մենք գործ ունենք ինքնատիպ մի նկարչի հետ: Ավե-
տարանիչների ֆիգուրների մեկնարանությունը ցույց է տալիս, որ նկար-
չը բավականին հեռացել է հնավանդ ձևերից: Այս ձևապիրում հնաձև
են միայն լուսանցազարդերը, որոնք, հայկական ավելի հին ձևապիրների
լուսանցազարդերի նման, ներկայացնում են պարզ շրջագծեր: Այս առու-
մով մեր ձևապիրը կապվում է Մատենադարանում պահպանվող մի այլ՝
1211 թ. ծաղկազարդված ձևապիրի հետ (№ 987), որը պատրաստվել է
Սերաստիայում, Հայրեպետի ձեռքով (անհավանական չէ, որ սա 1200 թ.
ձևապիրի ծաղկող Հայրեպետը լինի): XIII դարի առաջին տարիներին վե-
րաբերող մյուս ձևապիրը՝ 1201 թ. Աստվածաշունչն է (պահպանվում է
Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ, № 22/696): Այս ձևապիրի գլխա-
զարդերը և լուսանցազարդերը կատարված են մեկ գույնով: Վերջապես,
այս շրջանի վերջին ձևապիրը Երևանի Մատենադարանի 1214 թ. ավե-
տարանն է (№ 2570), որի անվանաթերթերն են զարդարված միայն և
կատարումը խիստ պրիմիտիվ է:

XIII դարի երկրորդ կեսը հայկական մանրանկարչության զարգաց-
ման բարձրակետն է: Առն Բ-ի մահվանից հետո, կիլիկյան մանրանկար-
չության զարգացման ընթացքը կարճատև դադար է ապրում: Հեթում Ա-ի
երկարատև թագավորության շրջանում (1226—1270) Կիլիկիայում հայ
մշակույթի զարգացման համար ստեղծվում են անհամեմատ բարենպաստ
պայմաններ: Հայ դրքի գեղարվեստական ձևավորման արվեստը, այդ
տարիներին, նոր վերելք է ապրում:

Հայկական մանրանկարչության այդ փուլում շրջանը սկսում է կապվում է կաթողիկոս Կոստանդին Ա Բարձրբերդյու (1221—1267) ան-

¹ Հովհանի ավետարանի անվանաթերթերը կատարված են շատ ավելի ուշ շրջանում,
այլ մանրանկարչի ձեռքով:

վան հետ: Հռոմկալում աշխատող լավագույն վարպետները հիմնակա-
նում կատարում էին նրա կամ նրա մերձավորների պատվերները¹: Կոս-
տանդին Ա-ն հատուկ ուշադրություն է դարձնում կանոնական գրքերի գե-
ղարվեստական ձևավորմանը: Հրշարման է, որ 1243 թ. նա մի ուղերձով
դիմում է վանքերի առաջնորդներին, որպեսզի «զսուրբ գիրս եկեղեցույ
գրել արուեստատրաց... և այլն»²:

Հռոմկալի դպրոցում XIII դարի երկրորդ կեսին աշխատող վար-
պետների անվանաշարքը սկսվում է մանրանկարիչ և դրիչ Կիրակոսի
(Կյուրակոսի) անվամբ: Նրա՝ մեզ հասած առաջին աշխատանքը վերա-
բերում է 1241 թվականին: Դա կաթողիկոս Կոստանդինի պատվերով
կատարված ավետարանն է, որը պահպանվում է Վենետիկի Մխիթար-
յանների մոտ (№ 151)³: Ձևապիրում չի պահպանվել ավետարանիչնե-
րի պատկերները: Բ. Սարգսյանի վկայությամբ, խորանների ծաղկազար-
դումը շատ բանով հիշեցնում է Սկևոայում 1193 թ. Կոստանդինի ծաղ-
կազարդած, Վենետիկում պահպանվող ձևապիրի մանրանկարները (№
1635): Բ. Սարգսյանը ենթադրում է, որ 1244 թ. ձևապիրը ընդօրինակ-
ված է 1193 թ. ձևապիրից: Այս փաստը ևս հաստատում է, որ XIII դարի
երկրորդ կեսի կիլիկյան մանրանկարչության ոճը խարսխվում է XII դարի
վերջին քառորդում Սկևոայում մշակված սկզբունքների վրա:

Կիրակոսի մյուս աշխատանքը՝ 1248 թ. ավետարանը (Բարձրբերդի
ավետարանը) կատարված է կաթողիկոս Կոստանդին Ա մերձավորներից
մեկի՝ Ստեփանոս սարկավազի պատվերով (ձևապիրը զտնվում է Ան-
թիլիսում)⁴: Այս ձևապիրի հույկապ կազմը կատարված է 1254 թ. և
հանդիսանում է XIII դարի կիրառական արվեստի լավագույն նմուշներից
մեկը: Ձևապիրը զարդարված է շորս ավետարանիչների պատկերներով,
հարուստ է զարդապատկերներով, խորաններով և անվանաթերթերով:
Մենք հարկազրված ենք սահմանափակվել ձևապրացուցակների մեջ
եղած նկարագրություններով և հնարավորություն չունենք ավելի ման-
րամասն վերլուծման ենթարկել այս ձևապիրի մանրանկարները: Սակայն,
հենց այդ նկարագրություններից կարելի է եզրակացնել, որ Կիրակոսը

¹ Կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի մասին տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ու-
սումնասիրություններ, պրակ Բ: Օրմանյան, «Ազգագրատուն», հատ. 2:

² Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 12: Կիրակոս Գանձակեցի,
էջ 162—174:

³ Մանրաման նկարապիր տե՛ս Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ Ա լիշան,
Երևան, էջ 150: Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 17: «Ազգագրական հանդես», 1913,
գիրք 24, էջ 64:

⁴ Սիրիմեյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձևապրաց Հայեպի և Անթիլիսի ու
մասնավորաց, Հայեր, 1936, հատ. Բ, էջ 1—10: Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., հատ.
Բ, էջ 17—18:

այս շրջանում դեռ շատ բանով կապված է XII դարի վերջի մանրանկարչության ոճական առանձնահատկությունների հետ: Վերջապես, Կիրակոսի ծաղկած երրորդ ձեռագիրը Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 7690 ավետարանն է: Ձեռագիրը գրվել է պատկերազարդվել է 1249 թ. Հոռմկլայում, Կոստանդին Ա կաթողիկոսի պատվերով (պատ. 50—52):

Նախքան այս ձեռագրի մանրանկարների քննարկման անցնելը, հարկ ենք համարում կանգ առնել ձեռագրի վերջում գտնվող երիտասարդ իշխանավորի պատկերի վրա (պատ. IV): Դա Կիրակոսի թագավոր (այդ ժամանակ թագաժառանգ) Լևոն Գ-ի դիմանկարն է: Պատկերի վրա գրված է «Լեւոն որդի Հեթում թագ.»: 1902 թ. Գ. Հովսեփյանը հրատարակում է այս մանրանկարը՝ նկարիչ Արծաթպանյանի պատճենը ընդունելով որպես օրիգինալ¹: Մ. Տեր-Մովսիսյանը հայտնում է, որ 1903 թ. երբ ինքը նոր նախիջևանում կազմում էր հայերեն ձեռագրերի ցուցակը, պարզվել է, որ Լևոնի նկարը ձեռագրից պոկել են և գտնվում է ժխական քահանայի մոտ: Մանրանկարը վերադարձվում է և նորից կարվում ձեռագրին²: Այժմ այն գտնվում է, ինչպես ասացինք Մաքենադարանի № 7690 (Նախիջևանի նախկին № 2) ձեռագրի վերջում: Սակայն որոշ հանգամանքներ հարկադրում են մեզ մտածել, որ Լևոնի պատկերը այս ձեռագրին չի պատկանում և Կիրակոսի աշխատանքը չէ: Որ Մ. Տեր-Մովսիսյանի հրատարակածը Մատենադարանի № 7690 ձեռագրի մանրանկարն է, դա պարզ երևում է հրատարակված մանրանկարի և ձեռագրում եղած էջի եզրերի անկանոն կտրվածքի նույնությունից: Միևնույն ժամանակ, Տեր-Մովսիսյանը հայտնում է, որ մանրանկարը վերադարձվել է 20,5×14 սմ մեծություն ձեռագրին (Նախիջևանի № 14, այժմ Մատենադարանի № 7663 ձեռագրի շափերը), մինչդեռ Մատենադարանի № 7690 ձեռագրի (ուր և այժմ գտնվում է մանրանկարը), շափսեթն են 16×11,5 սմ: Բացի այդ, Տեր-Մովսիսյանը 1910 թվականի «Ազգադրական հանդեսում» հրատարակելով Լևոնի դիմանկարը, ուղղակի նշում է, որ նկարը պատկանում է Նախիջևանի № 14 ձեռագրին:

Սակայն Նախիջևանի № 14, այժմ Մատենադարանի № 7663 ձեռագիրը ծաղկազարդել է Գրիգոր Պիծակը 1297 թվականին: Լևոնը ծնված լինելով հավանաբար 1230 թ. (ինչպես ենթադրում է Գ. Հովսեփյանը)³, 1297 թ. պետք է 61 տարեկան լիներ, մինչդեռ պատկերը Լևոնին ներկայացնում է պատանի հասակում: Բնականապես, Լևոնի պատկերը չէր

1 «Լուսա», 1902, № 1, էջ 194—200:
2 «Ազգադրական հանդես», 1910, № 2, էջ 15:
3 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 20:

կարող կատարված լինել 1297 թ. և չի պատկանում նաև այդ ձեռագրին¹:

Գեղարվեստական կատարողական ձևերի տեսակետից (հատուտի ծաղրերի դրվատումը, կոյուրիտ և այլն) Լևոնի դիմանկարը խիստ տարբերվում է № 7690 ձեռագրի ավետարանիչների պատկերներից և ամենայն հավանականությամբ կատարված չէ Կիրակոսի ձեռքով: Ներկայումս Լևոնի դիմանկարը բավականին եղծված է (թափված է դեմքի ներկի շերտը, էջի եզրերը կտրված են անշնորհք), չկա կից էջը Կոստանդին Ա-ի ուղերձով, որից պարզ է դառնում, որ Կոստանդին Ա-ն ձեռագիրը նվիրել է Լևոնին: Ենթադրվում է, որ դիմանկարը խորանների նման ռազրույթունից, եզրակացնում ենք, որ դիմանկարը խորանների նման ունեցել է ղեկորատիվ ձևավորում, իսկ կաթողիկոսի ուղերձը պարփակված է եղել խորանատիպ շրջանակի մեջ: Տեքստը գրված է եղել ոսկով, կապույտ ֆոնի վրա: Մ. Տեր-Մովսիսյանը և Գ. Հովսեփյանը, ելնելով պատկերվածի տարիքից, Լևոնի դիմանկարը թվագրում են 1250 թ.: Տեր-Մովսիսյանը այն համարում է Քորոս Ռոսլինի աշխատանքը²:

Բացի Լևոնի դիմանկարից, ձեռագիրը պարունակում է նաև Կիրակոսի ձեռքով կատարված ավետարանիչների պատկերներ, հոյակապ ծաղկազարդված անվանաթերթեր, լուսանցադարձեր: Անվանաթերթերի ձևավորման բնագավառում Կիրակոսը հանդես է բերում արտակարգ գեղարվեստական զգացողություն: Գլխազարդը, գլխատուրը, լուսանցադարձը, տեքստի առաջին սողերը էջի հարթություն վրա դասավորված են կոմպոզիցիոն մեծ տակտով: Հիմնականում բուսական օրնամենտալ գրվագները (եռատերևներ, արմավներ և այլն) հաճախ միահյուսվում են թռչունների պատկերների հետ: Այդ տեսակետից արտակարգ գեղեցիկ է Մարկոսի ավետարանի անվանաթերթը: Գլխազարդի կենտրոնում պատկերված են միահյուսված պարանոցներով երկու սիրամարգ, մնացած մասերը ծածկվում են բուսական մոտիվներով: Ուշադրության արժանի են նստած ավետարանիչների պատկերները (չկա Հովհան ավետարանիչի պատկերը): Իրենց հորինվածքով սրանք հիմնականում նմանվում են բուզանդական պատկերազարդած սխեմաներին: Սակայն, մեծազույս, երազկոտ դեմքով համեմատաբար ծանրամարմին ֆիզիոլոգները, որոնց մարմինը

1 Մեր պրպտումները, մանրանկարի իսկական տեղը և մանրանկարչի անունը գտնելու ուղղությամբ, ապրոգյուն անցան: Տե՛ս նաև Ե. Բ. Շահադիզը, Պատմական պատկերներ, էջ 96—97 և 115—119, Եր. Շահադիզը 1903 թ. Լևոնի պատկերը տեսել է այն ձեռագրում, որ գտնվում է այժմ: Տարրինակ է, որ Տեր-Մովսիսյանը այն տեսել է 1297 թ. ձեռագրում: Այս ձեռագրերը հիշատակում են նաև Մ. Վ. Բժկեան, Ճանապարհորդություն, Գ. Վ. Փիրզադեման, Ճանապարհորդություն ի Սուրբ Էջմիածին:
2 Մանրամասն տե՛ս Քորոս Ռոսլինի նվիրված հատվածում:

համամասնությունները կորչում են հազուադեպ կոտորածով ծալքերի մեջ, գրեկորում են տեղական՝ հայկական տվյալները՝ կապվելով կիրիկյան ավելի հին ձևազարդերի հետ: Նկարիչը, մասնավորապես զեմքերը դրվատելու ժամանակ, օգտագործում է առավելագույն թափանցիկ, բաց գույներ, որտեղ գերիշխում է բաց-վարդագույնը: Ճիշտ գծանկարը, լույսի և ստվերի տեղի ոգտագործումը, որի միջոցով կիրակոսը կարողանում է ընդգծել առանձին հատվածների պլաստիկան, ցույց են տալիս ոչ միայն նկարչի վարպետությունը, այլև վկայում են այն առաջընթացի մասին, որը ունեցավ կիրիկյան մանրանկարչությունը XIII դարի երկրորդ կեսում: Կիրիկյան մանրանկարչական այն նորագեղ ոճը, որը բնորոշ դարձավ հետագայի մի շարք այլ ձևազարդերին, հանդես եկավ համեմատաբար կազմակերպված ձևով կիրակոսի մոտ:

Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1251 թ. ավետարանը (№ 3033, պատ. 53—55) ցույց է տալիս, որ կիրակոսը ունեցել է իր հետևորդները և աշակերտները:

1251 թ. ավետարանը գրված է գրիչ Սարգսի և սլատկերազարդված է Վարդանի ձեռքով: Այս ձևազարդ խորանների ղեկորատիվ հարգարանը աչքի է ընկնում առանձին դրվագների պարզ և հարմոնիկ դասավորությամբ (հիմնականում բուսական մոտիվներ): Վերջին երկու խորաններում ոսկյա ֆոնի վրա, կապույտ գույնի գրված է իր՝ Վարդանի ուղերձը¹: Ձևազարդ սլատկերազարդված է նաև զլխագարդերով և ավետարանիչների պատկերներով:

1251 և 1249 թվականների ձևազարդերի նմանությունը առաջին հերթին գիտելի է ավետարանիչների պատկերներում՝ նույն ախպերը, հիմնականում նույն կոմպոզիցիոն կառուցվածքը՝ աննշան փոփոխություններով (հատկապես ճարտարապետական ֆոնի), հազուադեպ ծալքերի համարյա կրկնողությունը և այլն: Այս երկու ձևազարդերի մանրանկարների նմանությունն առավել ցայտուն է կատարման ձևերի և օգտագործված գույների բնագավառում: Դրանք կրկնվում են գրեթե նույնությամբ: Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչ Վարդանը սլատկանում է կիրակոսի շրջանի վարպետների թվին: Ավելին, անհավանական չէ նաև, որ Վարդանը անմիջականորեն օգտագործել է կիրակոսի ծաղկած 1249 թ. ձևազարդը: Ուշագրավ է, որ 1251 թ. ձևազարդի հիշատակարանում ակ-

¹ Նշենք, որ նման ուղերձներ հետագայում բնորոշ են դառնում Համկայում ծաղկազարդված ձևազարդերին, հատկապես կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի համար գրված ձևազարդում: Վերն արդեն նշեցինք, որ նման ուղերձ ունեցել է նաև Առնի գիմանկարը:



Պատ. X: Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադ. № 9422

ճարվում է, որ ձեռագիրը ընդօրինակված է «Իլա և ընտիր արինակէ» (էջ 410բ)¹:

Հաջորդ ձեռագիրը, որը մեծ նշանակություն ունի Հոռմկլայի դպրոցի գրքի ղեղարվեստական ձևավորման արվեստը բնութագրելու համար, 1253 թ. ավետարանն է, գրված, հավանաբար և պատկերազարդված, Հովհաննեսի ձեռքով, կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի համար (Նախկին՝ Կ. Պոլիս № 68, այժմ՝ Վաշինգտոնի Ֆրերի պատկերասրահ, պատ. 56—57)²: Ձեռագիրն ունի հարուստ ծաղկազարդված խորաններ, անվանաթերթեր և ավետարանիչների պատկերներ: Այս ձեռագիրը ծաղկողի վարպետությունը գրսևորվել է հատկապես օրնամենտի բնագավառում: Օգտագործելով Կիրիկիայում սովորական դարձած դարդապատկերային թեմաները (Փանտաստիկ թռչուններ, երկգլխանի արծիվ, խերուվիմներ, որոնք հանդիպում են դեռ Սեբաստիայի 1066 թ. ավետարանում, միահյուսված բուսական զրվագների հետ, ղեկորատիվ հյուսվածքներ՝ նման Տյուբինգենի ավետարանում հանդիպող և կոպտական արվեստից սերվող հյուսվածքներին), մանրանկարիչն անընդհատ լրացնում ու հարստացնում է դրանք նոր զրվագներով և հորինվածքներով: Վարպետորեն են կատարված նրստած ավետարանիչների պատկերները: Նրանց բնական դիրքը, մարմնի պլաստիկան ընդգծող հագուստի ծալքերը, նրբորեն զրվատված դեմքերը շատ արտահայտիչ են և ռեալիստական (իհարկե պատկերագրությունը բնորոշ շրջանակներում):

Մանրանկարիչ Հովհաննեսի ստեղծագործությունը ավելի հանդամանորեն ուսումնասիրելու համար ձեռքի տակ չունենք անհրաժեշտ նյութեր, սակայն եղածն արդեն հիմք է տալիս մտածելու, որ Հովհաննեսը Հոռմկլայի դպրոցի XIII դարի 50—60-ական թվականների նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկն է: Այդ տարիներին էլ հաստատվեցին այն հիմքերը, որի վրա բարձրացան այնպիսի նկարիչների ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են Ֆրիբի (Վաշինգտոն № 3218) և Նրևանի Մատե-նազարանի № 7651 ձեռագրերի ծաղկողները: Կիրակոսը և Հովհաննեսը Գ. Հովսեփյանի կարծիքով մեծ չափով ազդել են Թորոս Ռոսլինի վրա³, Կիրակոսը և Հովհաննեսը եղել են Ռոսլինի ամժիշկական ուսուցիչները

1 Լ. Ա. Գուռնովն իր աշխատություններում («Հին հայկական մանրանկարչություն», «Краткая история древнеармянской живописи», էջ 37), նշելով 1251 թ. Վարդանի ծագվազարդած ձեռագիրը, անտեսում է նրա սկզբնաղբյուրը՝ Կիրակոսի 1249 թ. ձեռագիրը:

2 Տե՛ս «Ազգագրական հանդես», 1913, № 1, էջ 65—66: Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 20—26: Հովհաննեսի անունը գրված է սողից վերև, որի պատճառով Գ. Հովսեփյանը նրա հեղինակությունը կասկածի տակ է առել:

3 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 23:

թե ոչ, դժվար է ասել, բայց որ վերջինս այդ երկու վարպետների անմիջական հետևորդն է և նրանց սկզբունքների շարժառիթունն ու զարգացնողը, կասկածից դուրս է:

XII դարի 50—60-ական թվականներից սկսած փոխվում է Հոռմկայում ծաղկազարդված ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման բնույթը: Չնայած դեռ XI դարում հայկական մանրանկարչությունը բավական զարգացած և ինքնատիպ պատկերազրույթուն է ունեցել, Կիլիկիայում ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանում գրված ձեռագրերի ողջ հարդարանքը սահմանափակվում էր հոխ դարդարված խորաններով, անվանաթերթերով, դիսազարդերով, փառագիր տառերով, լուսանցազարդերով և ավետարանիչների պատկերներով: Տերունական թեմաները համարյա իլյուստրացիայի չէին ենթարկվում (բացառությամբ են կազմում Վենետիկի 1193 թ. ձեռագրում նկարիչ Կոստանդինի վրձնած Քրիստոսի մկրտությունը և խաչելությունը պատկերող մանրանկարիչները):

XIII դարի երկրորդ կեսից սկսած, ավետարանից վերցրած թեմաները մեծ տեղ են գրավում Կիլիկիայում աշխատող նկարիչների գործերում: Հիմնականում պահպանելով բյուզանդական պատկերազրույթի սխեմաները, նրանք բազմաթիվ նորություններ են մտցնում այդ՝ Նախօրոք սահմանված կառուցվածքային ձևերի, թեմաների մեջ: Հաճախ նրանք իլյուստրացիայի են ենթարկում ոչ սովորական կամ երկրորդական բնույթի թեմաներ, բնորոշված սխեմաներին տալիս են կոմպոզիցիոն նոր լուծումներ՝ պատկերվող թեման ներկայացնելով խիստ պարզեցված, լակոնիկ ձևերով: Ոսկյա ֆոնը այլևս պարտադիր չէ: Նշենք, որ այս առանձնահատկությունները, որոշ առումով բնորոշ են նաև XI դարի հայկական ձեռագրերին: Ուստի Կիլիկյան վարպետները հարեան (բյուզանդական) ժողովուրդներից փոխառությունները մեխանիզորեն, չեն կատարում: Իսկող դեպքերում նրանք մնում են ազգային սովորույթների ոլորտում: Այս տեսակետից հետաքրքիր է ժամանակի հուշակալը գրիչ Ավետիսի գրած՝ Մատենադարանի փոքր ավետարանը (№ 7651, այսպես կոչված «Ութը մանրանկարիչների ավետարանը»): Թուն հիշատակարանի բացակայության պատճառով մեզ հայտնի չէ ձեռագրի ճիշտ ժամանակը և գրչության վայրը: Այս հարցի լուծմանը մեզ օգնում է 130թ. էջի վրա պահպանված, գրիչ Ավետիսի ձեռքով գրված հետևյալ հիշատակազրույթունը «Ուստի իմ Հիս-Քր... Քո և զաւետիս գրիչ որ խրատեալս եմ վճիռ տալով մեղոց իմոց»: Հայտնի է, որ ժամանակի հուշակալը գրիչ Ավետիսը աշխատել է XIII դարի երկրորդ կեսին և հիմնականում Սիս քաղաքում՝

1 Այս ձեռագիրը մանրամասն ուսումնասիրել և հրատարակել է Ռ. Գրամբյանը: Տե՛ս Ռ. Գ. Գրամբյան, Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв. (Известия АН АрмССР, № 5, 1948):

կատարելով ամենաբարձրաստիճան անձնավորությունների պատվերները: Անհավանական չէ, որ այս ձեռագիրը պատկերազարդված լինի հենց մայրաքաղաքում՝ Սիսում, սակայն Ավետիսի ձեռքով գրված մի շարք ձեռագրեր պատկերազարդվել են XIII դարի 60—70-ական թվականներին, Հոռմկայում, մասնավորապես Թորոս Ռոսլինի կողմից (Նրուսապետի 1262 թ. № 2660 ավետարանը, Նրուսապետի 1266 թ. № 2026 աճառցը և այլն): Այսպիսով ուսումնասիրվող ձեռագիրը կարելի է թվագրել մոտավորապես նույն XIII դարի 60—70-ական թվականներին և հիմքեր կան ձեռագրի ծաղկազարդման վայրը համարել Հոռմկայում:

Քննարկվող ձեռագիրը առաջին հերթին աչքի է ընկնում տեքստի մեջ տեղավորված բազմաթիվ մանրանկարներով (մոտավորապես 280 մանրանկար (պատ. V—VII, 58—59, 95—97): Այս ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցել են մի քանի նկարիչ, որոնց անունները, բացի մեկից, մեզ հայտնի չեն:

1320 թվականին գրված հիշատակարանից իմանում ենք, որ ժամանակին ձեռագրի պատկերազարդումը մնացել է անավարտ: Այս հանձնարարվել է մանրանկարիչ Սարգիս Պրծակին, որը և ավարտել է այն 1320 թվականին: Այս ձեռագրի մանրանկարների զգալի մասը վերագրվում է Թորոս Ռոսլինին (Ռ. Գրամբյան), մի հանդամանք, որ ձեռագիրը գարնանում է առավել հետաքրքիր:

Չխորանալով առանձին մանրանկարիչների աշխատանքների վերլուծման մեջ, հուշարձանը մենք կքննարկենք ընդհանուր գծերով՝ փորձելով ցույց տալ նրա տեղը կիլիկյան մանրանկարչության ընդհանուր զարգացման մեջ: Բա՛նն այն է, որ այս ձեռագրի պատկերազարդմանը մասնակցել են տարբեր նկարիչներ, որոնցից յուրաքանչյուրը ունի իր բնորոշ առանձնահատկությունները: Առաջին հերթին առանձնանում են մի խումբ անհայտ նկարիչների աշխատանքները (այսպես կոչված փոքր մանրանկարների նկարիչներ): Այս վարպետները, շատ բանով մոտ լինելով իրար, այնուամենայնիվ մնում են որպես ինքնուրույն ստեղծագործողներ: Այսպես, օրինակ, փոքր մանրանկարների կատարողներից մեկին (պատ. V) բնորոշ է ակվարելային նուրբ տեխնիկան հիշեցնող գունային գամման, ֆիգուրների ազատ դասավորությունը, որոնք ընդգծվում են մազաղաթի ֆոնի վրա (ոսկյա ֆոն չի օգտագործվում): Մյուսը շեշտում է սյուսեի առանձին մոմենտները, ֆիգուրները նրա մոտ ձգված են և նրբազգեղ: Կոլորիտը ավելի մուգ է: Հատուկ ուշադրության է արժանի Մարկոսի ավետարանի անվանաթերթը (պատ. VI): Գլխազարդի կենտրոնում,

1 Տե՛ս Ռ. Գրամբյան, նշվ. աշխ., այս մանրանկարները բնութային կառվեն Թորոս Ռոսլինին նվիրված հատվածում:

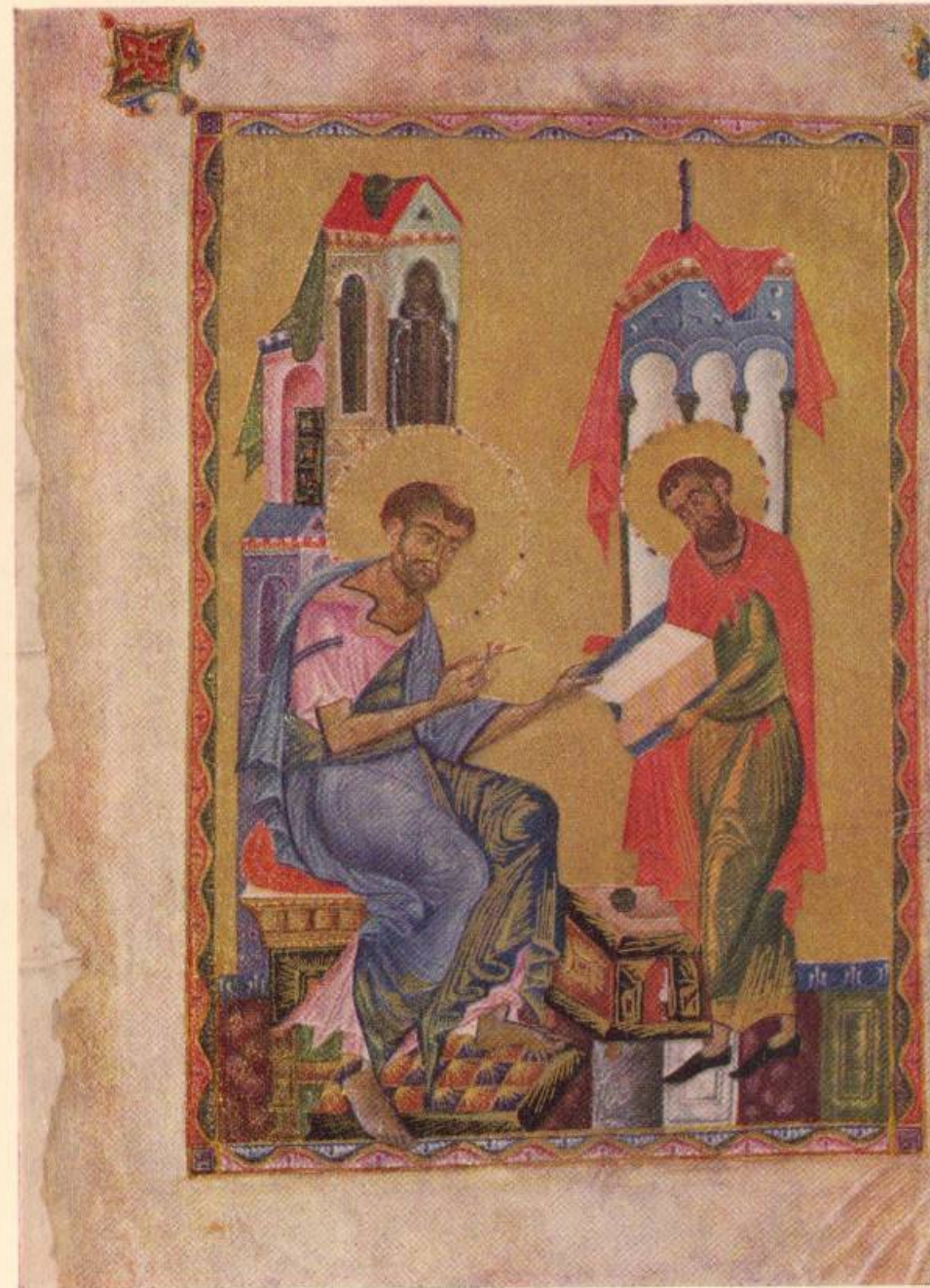
չրջանակի մեջ (մեղալիոն) պատկերված է Քրիստոս ամենապարզ (Պանտոկրատոր)։ Շրջանակը պահում են երկու հրեշտակներ։ Այնուհետև երկու կողմերից պատկերված են Փաբրիել հրեշտակապետը և Աստվածածինը («Ավետամն»)։ Ներքևում, սլաքածե կամարների տակ, տեղավորված են մարդարևների հինգ փոքրիկ ֆիգուրներ։ Գլխազարդի շորս անկյուններում ավետարանիչների կիսանդրի պատկերներն են։ Պերսոնաժների և թեմաների նման դասավորությունը բնորոշ է բյուզանդական տաճարների պատկերազարդմանը։ Այդպես են ձևավորվել հատկապես, տաճարների արսիդները¹։ Գլխազարդը փաստորեն ներկայացնում է որմնակարուլիանը հատուկ թեմաների խմբագրված կրկնակը։ Այս ձևազրի մանրանկարների մի այլ խմբին բնորոշ է բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, դրանց միասնական լինելը, տիպերի բազմազանությունը (Քրիստոսի տոհմաբանությունը պատկերող 78 պատկերները) և այլն։

Քիրևս վիճելի կարելի է համարել ութ մանրանկարիչների մասնակցությունը այս ձևազրի պատկերազարդման գործում։ Հնտրավոր է, որ ձևազրի ծաղկման համար օգտագործված լինեն մի քանի սկզբնաղբյուրներ (համեմատյալապես ոչ ութը), որտեղից էլ բխում են ռճական տարբերությունները։

Ընդունելով, որ այս փոքր մանրանկարների կատարողները հանդիսանում են ձևազրի առաջին ձևավորողները, ինչպես կարծում է Ռ. Դրամբյանը, պետք է ենթադրել, որ նրանք կիրիկյան մանրանկարչության մեջ մտցրին մի շարք նորություններ, օրինակ՝ մեկ մանրանկարում պատկերել ավետարանից վերցրած և իրար հետ շաղկապված մի շարք էպիգոգմեր։ Կիրիկյան մանրանկարչության մեջ պատկերման նման եղանակ մինչ այդ հայտնի չէ։ Ճիշտ է, XI դարի հայկական ձևազրերում կարելի է հանդիպել այս սկզբունքին², սակայն, սովյալ դեպքում, մեք կարծիքով, ավելի նշանակալից դեր են կատարել բյուզանդական ձևազրերը, քանի որ քննարկվող մանրանկարները մեծ ազերս են ցուցաբերում բյուզանդական արվեստի նկատմամբ (հատկապես XI դարի վերջի և XII դարի ձևազրերի)։ Ինչպիսի թեման ունեցած նման նոր մոտեցումը ավելի ցայտուն արտահայտվել է այն մանրանկարներում, որոնք վերագրվում են Քորոս Ռոսլինին և որոնք իրենց ինքնուրույնությամբ արմատապես տարբերվում են մյուսներից։ Սա ցույց է տալիս, որ այս վարպետը (անկախ այն բանից, Ռոսլինն է նա թե՛ ոչ), աշխատել է յուրատիպ գեղագիտական սկզբունքներով։

¹ Օրինակ, Մոնրեալի տաճարի արսիգի մոզաիկան (1174—1189)։ Տե՛ս Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., հատ. 2, պատ. 230։

² Երուսաղեմի 1041 թ. ձևազրը (№ 3624), Մատենադարանի № 074 և 1038 թ. № 6201 ձևազրերը և այլն։



Եթե Հոռոմկլայի դպրոցի զարգացման բնագավառում փոքր մանրանկարների նկարիչները հանդես են գալիս համեմատաբար պակաս ինքնուրույն, ապա ուրիշները, որոնք աշխատում էին այդ տարիներին կամ մի քիչ ավելի ուշ, ընկալելով այն ամենը, ինչը նոր է, հանդես են գալիս սրպես միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործողներ: Սրանք կիլիկյան մանրանկարչության մեջ մտցնում են այնպիսի նորութուններ, որոնք արժանի են հատուկ ուշադրության և հաշվական մանրանկարչության մեջ նոր էտապ են կազմում: Այս մանրանկարիչների նորամուծումները երբեմն շատ հեռու են կղերական աշխարհայեցողությունից: Մեր միտքը ավելի կոնկրետ արտահայտելու համար բավական է նշել մանրանկարիչ Կոստանդինին, որը 1274 թ. զորավար Օշինի պատվերով ծաղկազարդում է մի ավետարան (պահպանվում է Նյու-Յորքում, Մորգանի հավաքածուում, № 740, (պատ. 60—61): Այս ձեռագրից մեզ հայտնի երկու մանրանկարները խորաններ են, որոնք աչքի են ընկնում ինչպես կատարման, այնպես էլ մոտիվների օգտագործման և հորինվածքի ինքնատիպությամբ: Մանրանկարիչը խորանների վերին քառանկյունը չի ծանրարեւնում օրնամենտալ դրվագներով: Բուսական մոտիվները, հատկապես եռատերևները և նրանց ցողունները, ազատ և ճկուն բուրբակներ են կազմում, միահյուսվելով և երբեմն էլ շրջանակելով ֆանտաստիկ թռչուններին և հուշկապարիկներին: Կոմպոզիցիոն տեսակետից խորանի վերին մասում, շատ լավ է տեղադրված գազանների պաշքարը (հովազը հորատում է վայրի այծին), իսկ աջ և ձախ կողմերում եղած սիրամարգերը չափազանց արտահայտիչ են իրենց դժապաստիկական կառուցվածքով: Հետաքրքիր են երկարածամ, ֆանտաստիկ դիտարկներով երկու մերկ ցանացի ֆիգուրները, որոնք տեղադրված են մյուս խորանի վերին քառանկյան երկու կողմերում: Նրանց շարժումը ուղղված է դեպի դուրս, սակայն մարմնի, գլխի և ձեռքերի շրջադարձը (դեպի կենտրոն) այդ ֆիգուրներին կապում է խորանի ընդհանուր հորինվածքի հետ, որը եզրամակվում է ձեռքերին բռնած ծառի երկար ճյուղերով: Ծիշոտ գծանկարը, մարմնի համաչափ ձևերը, առանձին մասերի պլաստիկ դրվատումը, մարմնի, ձեռքերի ու ոտքերի բարդ շարժման ներդաշնակ մարմնավորումը, վկայում են նկարիչ Կոստանդինի՝ մարդկային ֆիգուրներ պատկերելու կարողության մասին:

Հարց է ծագում, ի՞նչ առնչություն կարող էին ունենալ մերկ կանանց ֆիգուրները կրոնական բովանդակություն ունեցող տեքստի հետ:

Այս հարցի բացատրությունը անմիջականորեն առնչվում է ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության ոճական-գաղափարական ներքին էություն բացահայտման հետ:

Որոշ ուսումնասիրողներ հաշվական մանրանկարչության պատմա-

կան զարգացման ընթացքում դիտում են երկու հիմնական հոսանք՝ «արիստոկրատական»—և «ժողովրդական»¹, ըստ որում, Է. Ա. Գուռնովոն գտնում է, որ մեզ հասած կիրիկյան ձեռագրերում չեն պահպանվել «ժողովրդական ստեղծագործության հետ կապված գործեր»։ Նա գտնում է, որ մեզ հայտնի կիրիկյան ձեռագրերը հանդիսանում են «արիստոկրատական ուղղության հուշարձաններ, որոնք կապված չեն աշխատավոր մասսաների հետ, չեն արտացոլում ոչ նրանց կյանքը և ոչ էլ աշխարհայացքը»²։ Ռ. Գ. Դրամբյանը կիրիկյան մանրանկարչությունը համարում է «կիրիկյան թագավորների պալատական դպրոց»³։ Է. Ա. Գուռնովոյի և Ռ. Գ. Դրամբյանի այս կարծիքը ինքնին ենթադրում է, որ կիրիկյան մանրանկարիչները, որպես ստեղծագործող անհատներ, զուտ արիստոկրատական գաղափարախոսության ներկայացուցիչներ են։

Հայկական մանրանկարչությունը նման հոսանքների բաժանելը և կիրիկյան մանրանկարչության մեջ ժողովրդական լայն խավերի տրամադրությունների ու գաղափարների անտեսելը համարելով հարցի մեխանիկական բացատրություն, գտնում ենք, որ կիրիկյան մանրանկարչությունը որքան էլ կապված լինի պալատական շրջանների հետ, այնուամենայնիվ, երբեք էլ չի անջատվել ժողովրդական ակունքներից և չի դարձել սոսկ «պալատական», «արիստոկրատական» արվեստ։ Բանն այն է, որ ժողովրդական ստեղծագործության, հասարակական լայն խավերի գաղափարների արտահայտությունը պարզորոշ դիտելի է կիրիկյան մանրանկարչության մեջ։ Հիշված կանացի մերկ ֆիգուրները (որոնք, փաստորեն, պարուհիներ են), խորանների վրա՝ որսորդության և գաղանների պայքարը ներկայացնող պատկերները, ժողովրդական թատերական խաղերից փոխ առնված պերսոնաժները և, վերջապես (որ առավել կարևոր է), ավետարանային թեմաներին ունակ, աշխարհիկ, ժանրային մեկնաբանություն տալը և պատկերագրական դոգմատիկ սխեմաների շրջանակներից դուրս գալու ձգտումը, կապված քաղաքներում սոցիալ-տնտեսական տեղաշարժերի հետ, զարգացող աշխարհիկ կյանքի ու դեպի մարդու հողեղեն էությունը ցուցաբերած հետաքրքրության արտահայտությունն է, որը իր հերթին կապվում է ժողովրդական լայն խավերի տրամադրությունների ու գաղափարների հետ։

Իր ստեղծագործությամբ շափազանց յուրատիպ է Վաշինգտոնի

1 Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи: նույնը, «Հին հայկական մանրանկարչություն» (այլում): А. Н. С в и р и н, Миниатюра древней Армении, стр. 54.

2 Է. Ա. Գուռնովո, նշվ. աշխ., էջ 42:

3 Р. Г. Драмян, Армянская миниатюра и книжное искусство (Сборник, очерки по истории искусства Армении, М.—Л., 1939), стр. 19—23.

Ֆրիդի թանգառանում պահպանվող ավետարանի անհայտ նկարիչը (№ 3218)¹: Ձեռագիրը թվագրված չէ, հայտնի չէ նաև գրչության վայրը։ Սակայն կասկածից դուրս է, որ այն ծաղկազարգվել է Կիրիկիայում XIII դարի վերջին քառորդում և պատկանում է Հռոմկլայի դպրոցին։ Տերունական պատկերների ողջ բնույթը, իրենց յուրահատուկ հորինվածքով, վկայում են, որ ձեռագիրը գրվել և պատկերազարգվել է այն ժամանակաշրջանում, երբ կիրիկյան մանրանկարչության մեջ, մասնավորապես Հռոմկլայի դպրոցում, մեծ փոփոխություններ են տեղի տվել կրոնական առանձին թեմաներին ավելի աշխարհիկ մեկնաբանություն տալու ուղղությամբ։ Դրա լավագույն օրինակը Ֆրիդի ավետարանն է։ Ուշագրավ է «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարը (էջ 489, պատ. 62)։ Այստեղ մանրանկարիչը, սովորականին հակառակ, չի պատկերել Քրիստոսին ուղեկցող առաքյալներին, ոչ էլ երեսաներին, որոնք հագուստներ են փուռված Քրիստոսի ոտքերի տակ։ Ավելին, նա չի պատկերել նույնիսկ զխավոր գործող անձին՝ Հիսուս Քրիստոսին։ Ամբողջ տեսարանը ներկայացնում է Քրիստոսին դիմավորող քաղաքացիների մի խումբ, որ հետևում է քաղաքային դռներից երևացող էջին, որի հետևի տաքերն են երևում միայն։ Այս մանրանկարում ոչինչ չի մնացել Հիսուս Քրիստոսի Երուսաղեմ կատարած հանդիսավոր մուտքը պատկերող տրադիցիա գարձած պատկերագրական սխեմայից։ Ծայրահեղ պարզեցված այս կոմպոզիցիայով նկարիչը կարողացել է հասնել մեծ արտահայտչականության։ Հոյակապ են կատարված առաջին պլանի երեք ֆիգուրները (երիտասարդը ձախից, կենտրոնում ծերունին և մորուքավորը՝ աջից)։ Դրանք պատկերված են միանգամայն ռեալիստորեն և նրանց անհատականացված դեմքերը վկայում են նկարչի սուր դիտողականության մասին։ Մանրանկարը առօրյա կյանքի կնիք է կրում և փաստորեն վեր է անցնում ժանրային տեսարանի, որն առաջին իսկ հայացքից ոչ մի ընդհանրություն չունի պատկերագրական սխեմաների ու կղերական գաղափարախոսության հետ։ Նման ժանրային բնույթ ունի նաև Սալոմեի պարը պատկերող մանրանկարը (պատ. 63)։ Այս թեմային մենք չենք հանդիպում կիրիկյան մանրանկարչության մեջ առհասարակ։ Չնայած կատուցվածքի տեսակետից այս մանրանկարը բավականին հեղհեղուկ է, այնուամենայնիվ Եկարչին հաջողվել է մազադաթի ֆոնի վրա ընդգծել զխավոր գործող անձանց (սեղանի մոտ նստած Հերովդեսին, պարող Սալոմեին, մեծ զգացմունքով կատարված Հովհաննես Մկրտչի գլուխը սկուտելի վրա բերող ծառային), մի հանգամանք, որը նպաստում է պատկերի հիմնա-

1 Այս ձեռագրի մասին բոլոր տեղեկությունները քաղված են Ս. Տեր-Ներսիսյանի «Armenia and the Byzantine Empire» աշխատությունից։

կան բովանդակության ընկալմանը: Պարող Ասլոմի ձեռքերի և ոտքերի թեթև շարժումը, գլխի թեթևածրը, փոխփողացող և մարմնի մասերը ընդգծող հագուստի ծալքերը վերարտադրված են ճշմարտացիորեն: Հաջորդ թեման, որին չենք հանդիպում ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդական մանրանկարչության մեջ, Պիդատոսի կնոջ մասին եղած պատմությունն է, երբ վերջինս սուրհանդակ է ուղարկում իր ամուսնուն զգուշացնելու, որպեսզի նա Քրիստոսի դեմ ոչինչ չձեռնարկի (Մատթ. 22, 19): Նման բնույթ ունի նաև «Կույրերի բուժումը» մանրանկարը: Այստեղ ևս, ըստ Ս. Տեր-Ներսիսյանի, մանրանկարիչը անտեսել է սյուժեի գլխավոր մոմենտը և պատկերել է միայն զրույցի վերջին դրվագը, արդեն բուժված կույրերին և կատարված հրաշքից զարմացած ժողովրդին: Տրադիցիոն պատկերագրական սխեման խախտված է նաև «Քրիստոսի թաղումը» մանրանկարում (պատ. 64): Այս մանրանկարը հազեցված է խոր դրամատիզմով: Գերեզմանի ֆոնի վրա պատկերված կանայք (դրանցից առաջինը Աստվածածինն է), թաղման գործողությունը կատարող Հովսեփը և մյուս գործող անձինք համակված են խոր թախիծով, որը հասնում է ողբերգական պաթետիկայի:

Քննարկվող ձեռագրի մանրանկարներին շնորհ է նաև պերսնածների ներքին հոգեբանական կազմի դրսևորումը, որը հետագայում ավելի ընդգծված տեսնում ենք Թորոս Թոսլինի ստեղծագործության մեջ: Ընդհանրապես պետք է նշել, որ Յրիբի ձեռագրի և Թորոս Թոսլինի կողմից պատկերագրված ձեռագրերի մանրանկարների մեջ սկզբունքային շատ ընդհանրություններ կան:

Օրինակները կարելի է բաղմացնել, սակայն շարադրածն արդեն բավականաչափ հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ մենք գործ ունենք մի յուրատիպ վարպետի հետ, որի ստեղծագործության ինքնուրույնությունն ընդգծվում է, առաջին հերթին, ավետարանային թեմաների յուրովի մեկնաբանությամբ: Աշխատելով հնարավորին չափ մոտենալ ռեալ իրականությանը, նա հրաժարվում է պատկերազրական կանոններից և հաճախ վրոնական թեմաները մեկնաբանում որպես կենցաղային, ժանրային տեսարաններ, որոնք բոլոր դեպքերում էլ ժողովրդական լայն խավերի տրամադրությունների արտահայտություններ են: Այս ստույգով նկարիչ Կոստանդինի ծաղկազարդած 1274 թ. ավետարանը (Մորզանի ժողովածուի № 740) և վերը քննարկված ձեռագիրը կապվում են իրար հետ, դրանով իսկ ստեղծելով որոշ հիմքեր այդ սկզբունքների զարգացման համար, Թորոս Թոսլինի ստեղծագործության մեջ:

XIII դարի վերջին տաշիներին հարևան ժողովուրդների՝ հատկապես եգիպտական մամլուկների անընդհատ արշավանքների հետևանքով, Հռոմկլայի զբաղմունքի ավելի քան կեսդարյա եռուն գործունեու-

թյունը ընդհատվում է: Գտնվելով կիլիկյան հայկական պետության մայրաքաղաքից ու ռազմական ամրացված կետերից հեռու, անհրաժեշտ օգնություն չստանալով քաղաքական գործերում խճճված պետության կողմից, կաթողիկոսական աթոռը չի կարողանում դիմադրել նվաճողների զինված ուժերին և 1292 թվականին եգիպտական մամլուկները ավերում ու թալանում են Հռոմկլան: Կաթողիկոսական աթոռը տեղափոխվում է Սիս, Հռոմկլայի զբաղմունքը դադարեցնում են իրենց գործունեությունը:

XIII դարի վերջերից սկսած, գլխավոր հիմնական կենտրոնը դառնում է Սիսը: Ստեղծված աննպաստ պայմանների հետևանքով գրիչները ու մանրանկարիչները, խուսափելով պատերազմի արհավիրքներից, բնակություն են հաստատում ավելի անվտանգ վայրերում: Գրանով էլ պետք է բացատրել, որ կիլիկյան մյուս մանրանկարչական դպրոցները, սկսած XIII դարի վերջին տասնամյակից, ընկնում են Հռոմկլայի դպրոցի ազդեցության տակ: Դրա լավագույն օրինակը Մատենադարանում պահպանվող 1290 թ. № 5736 ձեռագիրն է, որը գրված և պատկերագրված է Դրազարկում: Սկևռայի դպրոցի 1293 թ. ձեռագրում (Մատ., № 5784) ավետարանիչների պատկերների (պատ. 20—21) մեկնաբանությունը շատ բանով կապվում է Հռոմկլայի ոճի հետ: Վերջապես Հովհաննես արքանդորը անվան հետ կապված ձեռագրերը, որոնք իրենց ղեկավարիտական արժանիքներով հաճախ ոչնչով չեն զիջում Հռոմկլայի լավագույն ձեռագրերին, նույնպես շխուսափեցին վերջինիս ազդեցությունից: Երկու տարբեր դպրոցների ոճերի դարգացման ցայտուն օրինակ է 1295 թ. Աստվածաշունչը (Մատ., № 180, պատ. VIII, 65): Ձեռագիրը գրվել է (հավանաբար և ծաղկազարդվել է) գրիչ Ստեփանոսի ձեռքով, Հեթում Բ-ի պատվերով: Գրչության վայրը հայտնի չէ: Ձեռագիրը ուշադրություն է դրավում, առաջին հերթին, մանրանկարների բաղմացմանությամբ: Եթե Աստվածաշունչի հոյակապ ձևավորված առաջին էջը, գլխազարդերի ծաղկազարդումը և հատկապես բաղմացված լուսանցազարդերը մեծ ազդու ունեն Հռոմկլայի դպրոցի XIII դարի վերջի ոճի նկատմամբ, ապա ուրվագծերով պատկերված «Աստվածամայրը մանկան հետ» և ավետարանիչները ցույց են տալիս, որ դրանց հեղինակին խորթ չեն արքանդրայր Հովհաննեսի դպրոցի սովորույթները: Հատուկ ուշադրության է արժանի «Աստվածամայրը մանկան հետ» մանրանկարը: Աստվածամոր գրովալից դիրքը, ձգված պրապորցիաներով մարմինը, հազուատի ծալքերի մեկնաբանությունը շատ բանով հիշեցնում է գոթական քանդակագործության ոճը: Շատ թեթև գունավորված գծապատկերը կատարված է մեծ վարպետությամբ: Նման տեխնիկայով են կատարված նաև ավետարանիչների պատկերները: Մենք այստեղ տեսնում ենք Մարկոս ավետարանիչի պատկերազրության մեջ սակավ հանդիպող մի խմբազրություն, վերջինս

պատկերված է Պետրոս առաքյալի հետ: Վերջ շարադրվածը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ, ամենայն հավանականությամբ, 1295 թ. Աստվածաշնչի պատկերադրամանը մասնակցել են երկու տարբեր ուղղության նկարիչներ:

Ամփոփելով Հոռմկլայի դպրոցի մասին մեր ասածները, նշենք, որ կիրիկյան մանրանկարչության գրեթե երկուհարյուր տարվա նվաճումները ի մի են բերվում XIII դարի երկրորդ կեսում, Հոռմկլայում աշխատող մանրանկարիչների ստեղծագործություններում: XII դարի վերջում կիրիկյան մյուս դպրոցներում (հատկապես Սկևռայում) մշակված գրքի գեղարվեստական ձևավորման յուրահատուկ ոճը նոր վերելք է ապրում Հոռմկլայում:

ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԸ ԵՎ ՆՐԱՆ ՎԵՐԱԳՐՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

Առաջինը, որ ուշադրություն դարձրեց Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության վրա, Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանն էր: Տարբեր ժամանակներում հրատարակված նրա երեք հոդվածները, որոնք ըստ էության մի ամբողջականություն են կազմում, նվիրված են այն ձեռագրերին, որոնց մանրանկարները կատարել է Թորոս Ռոսլինը¹: Այդ հոդվածներից առաջին երկուսը նվիրված են գլխավորապես Կիրիկիայի Լևոն Գ թագավորի և նրա կնոջ Կեռանի ու իշխան Վասակի ընտանիքների անդամներին պատկերող դիմանկարներին: Տեր-Մովսիսյանի հիշատակած ձեռագրերից (Մատ., № 7690, Երուս., № 2660, Երուս., № 2568, Երուս., № 2563) միայն մեկ ձեռագրի (Երուս., № 2568)² հետևաբար և այդ ձեռագրերում եղած Կեռան թագուհու և Լևոն թագավորի դիմանկարներն են, որ անվիճելիորեն կատարված են Ռոսլինի կողմից: Մնացածը Տեր-Մովսիսյանը ենթադրաբար է վերագրում Ռոսլինին: Այսպիսով, Մ. Տեր-Մովսիսյանն առաջինն էր, որ Ռոսլինին վերագրեց մի քանի անանուն ձեռագրեր և դրանք հետագայում համարվեցին Ռոսլինի ստեղծագործությունները:

Պետք է նշել նաև Գ. Հովսեփյանի «Կաթողիկոս Կոստանդին Ա»² աշխատությունը, որը արժեքավոր նյութեր է պարունակում Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության վերաբերյալ: Գ. Հովսեփյանը այս վարպետին է վերագրում նաև, այսպես կոչված, Մարաշի ավետարանի մանրանկարները (պահպանման աշխատանքի վայրը հայտնի չէ): Զգալի տեղ է հատկացնում և առավել ձիշտ գնահատական է տալիս Ռոսլինի ստեղծագործությանը Ս. Տեր-Ներսիսյանը՝ իր Armenia and the Byzantine Empire աշխատության մեջ:

Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը զբաղեցրել է նաև սովետական ուսումնասիրողներին: Ուշագրավ է Ռ. Գրամբյանի հոդվածը³ նվիրված Մատենադարանում պահպանվող № 7651 ձեռագրին: Մանրակրկիտ քննության հիման վրա հեղինակը այս ձեռագրի մանրանկարների մի

¹ Անահիտ, 1907, «Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, 1913, № 1:

² Գ. Հովսեփյան, նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ:

³ Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1945, № 5:

մասը վերագրում է թորոս Ռոսլինին: Մատենադարանում պահպանվող 1286 թ. «Ճաշոցի» (№ 979) առաջին էջի մանրանկարին նվիրված հոդվածում¹, Լ. Ա. Գուռնովոն այս ձևազրի մյուս մանրանկարները նույնպես վերագրում է հռչակավոր վարպետին: Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը Լ. Ա. Գուռնովոն հատուկ տեղ է հատկացնում «Հին հայկական մանրանկարչությունը» աշխատության մեջ: Բացի հիշատակված «Ճաշոցից», Գուռնովոն թորոս Ռոսլինին է վերագրում նաև Մատենադարանում պահպանվող ևս երկու ձևազրի մանրանկարները (№ 9422, № 197):

Ի մի բերելով թորոս Ռոսլինի անվան հետ կապված ձևազրի ուսումնասիրության բնագավառում մինչև այժմ կատարված աշխատանքները և հիմք ընդունելով այդ ձևազրի հիշատակարաններում եղած տեղեկությունները, մենք հետևյալ պատկերն ենք ստանում:

Ա) ՌՈՍԼԻՆԻ ԿՈՂՄԻՑ ՍՏՈՐԱԳՐՎԱՆ ՁԵՌՍԳԻՆՐԸ

1. Ավետարան, 1256 թ. (Ձեյթունի ավետարան, այժմ՝ Կ. Պոլսում): Գրիչ և նկարիչ՝ «Թորոսի մականուն Ռաւլի կոչեցելոց ըստ նախնեաց...»: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս: Գրչության վայրը Հռոմկլա:

2. Ավետարան, 1260 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 251): Գրիչ և նկարիչ թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս: Գրչության վայրը Հռոմկլա:

3. Ավետարան, 1262 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2660): Գրիչ Ավետիս քահանա: նկարիչ թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու թագաժառանգ Լևոն (հետագայում՝ Լևոն Գ): Գրչության վայրը Հռոմկլա: Կազմողն է Առաքել Հնազանդեցին:

4. Ավետարան, 1262 թ. (Բալթիմոր, Ուոտերի ժողովածու, № 539, նախկինում Սերաստիա): Գրիչ և նկարիչ թորոս Ռոսլին: Պատվիրատու թորոս քահանա (կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի եղբոր որդին): Գրչության վայրը Հռոմկլա²: Կազմողն է Առաքել Հնազանդեցին:

5. Ավետարան, 1265 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 1956): Գրիչ (՝) և նկարիչ թորոս Ռոսլին³:

¹ Հայկական ՍՍԻ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, № 4 (Լ. Ա. Գուռնովոն «Ճաշոցը» թվագրում է 1288 թ.):

² Այս ձևազրից 1670 թ. Միքայիլ գրիչը Սերաստիայի ենթիսան եկեղեցում ընդօրինակում է մի ավետարան, որը նույնպես գտնվում է Բալթիմորում:

³ Հ ո վ ս ե ֆ յ ա ն, Նյուֆեր և ուսումնասիրություններ, պրահ Բ, էջ 33—34:

⁴ Հ ո վ ս ե ֆ յ ա նի վկայությամբ 1275 թվականին գրիչ Ածատուր մականունը Գագնուկի ձևերով, «ի Մամիստը» գրվում է մի ձևազրի, որը մանրանկարչական կողմերով շատ նմանություն ունի Երուսաղեմի № 1956 ձևազրի հետ:

⁵ Հ ո վ ս ե ֆ յ ա ն, Եջվ. աշխ., պրահ Բ, էջ 27:



Պատ. XII: Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադ. № 9422:

6. Մաշտոց, 1266 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2027): Գրիչ Ավետիք քահանայ: Նկարիչ Թորոս: (Ուշագրավ է, որ «Ռոսլին» մականունը չի հիշատակվում, «վայելչացուցանել զսա ոսկւով և զանազան նիւթով բաղմամեղ գրչին Թորոսի, գրեալ ձեռամբ Աւետիք քահանայի»): Գրչության վայրը Սիս: Մաղկազարդվել է Հոռմկլայում: Պատվիրատու Վարդան եպիսկոպոս:

7. Ավետարան, 1268 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 3627, նախկինում գտնվել է Մալաթիայում): Գրիչ և նկարիչ Թորոս Ռոսլին: Գրչության վայրը Հոռմկլա: Պատվիրատու Կոստանդին Ա կաթողիկոս, թաղածառանգ Հեթումի համար: Ձեռագիրը զեռ չավարտված Կոստանդինը մահանում է (1267 թ.): Հավանաբար ձեռագիրը սկսվել է մինչև 1268 թվականը¹:

Բ) ՁԵՌԱԳՐԵՐ, ՈՐՈՆՅ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՎԵՐԱԳՐՎՈՒՄ ԵՆ
ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻՆ

1. Ավետարան, մտավորապես 1260—1270 թթ. (Իշխան Վասակի ավետարանը, Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2568): Գլխավոր հիշատակարանը կորել է: Գրվել և ծաղկազարդվել է Իշխան Վասակի (Հեթում Ա թագավորի եղբոր) համար: Գրչության վայրը անհայտ է: Վասակի և որդիների պատկերների տակի գրությունից, որը կատարված է Վասակի եղբայր Հովհաննես եպիսկոպոսի ձեռքով, իմանում ենք, որ Հովհաննեսը ուղղել է ձեռագիրը («Ուղղող սորա զՅովհաննես եպիսկոպոս եղբայր սորա եւ զմերսն յիշեցէք ի Քրիստոս»):

2. Ավետարան, մտավորապես 1260—1270 թթ. (Մատենադարան, № 7651): Գրիչ Ավետիք: Գլխավոր հիշատակարանը կորել է: Ավելի ուշ ժամանակում գրված հիշատակագրությունից իմանում ենք, որ ժամանակին ձեռագիրը չի ավարտվել: Հետագայում, 1320 թ. եպիսկոպոս Ստեփանոսի պատվերով, այն ավարտել է մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակը:

3. Ավետարան, 1272 թ. (Կեռան թագուհու ավետարանը, Երուսաղեմ, ս. Հակոբ, № 2563): Գրիչ Ավետիս: Գրչության վայրը անհայտ: (Պետք է ննթադրել Սիս): Ձեռագիրը գրվել և պատկերազարդվել է Լևոն Գ-ի թագադրության առթիվ, Կեռան թագուհու պատվերով: Հիշատակարանում երկու անգամ նշվում է գրչի անունը, սակայն նկարչի մասին հայտնվում է, որ «Եւ իմ յանկ հանեալ զսա, ետ ի ձեռն այլում հմուտ և յարգի յարհեստ գրչութեան զարդարեալ զսա խորանաբ և ծաղկաւ է վայելչութեամբ և ոսկիապատ պայծառութեամբ»: Կեռանը ձեռագիրը նվիրել է Ակներ վանքին («...և ետ ի լանսն, որ կոչի Ակներ»):

¹ Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 40:

4. Ավետարան, XIII դ. երկրորդ կես (Մատ. № 9422): Գլխավոր հիշատակարանը չի պահպանվել: Ավելի ուշ շրջանի հիշատակագրություններից տեղեկանում ենք, որ ձեռագիրը վերանորոգվել է 1574 թվականին: Հավանաբար այդ ժամանակ էլ խախտվել են մանրանկարների հերթականությունը:

5. «Ճաշոց» 1286 թ. (Մատ., № 979): Գրվել է պատկերազարդվել է Հեթում Բ թագավորի համար: Պահպանված ընդարձակ հիշատակարանը, սր համառոտակի շարադրված է Ռուբինյանների պատմությունը ամբողջական չէ, ուստի և հայտնի չեն գրչության վայրը ու նկարչի անունը:

6. Ավետարան, 1287 թ. (Մատ., № 197): Գրվել է եպիսկոպոս Հովհաննեսի ձեռքով, («Գրողս սորա և աշխատողս Յուհաննես եպիսկոպոս», էջ 102, «եղկելի ոգիս Յոհաննես եպիսկոպոս արքեպիսկոպոս այսմ գրող», էջ 103): Հովհաննեսը ձեռագիրը պատրաստել է իր համար («Յոհաննես եպիսկ. արքեպիսկոպոս ստացող սորա և կիսո նորոգող», էջ 348): Նույն է վկայում նաև ավելի ուշ շրջանի՝ 1590 թվականի հիշատակարանը: Ձեռագիրը գրվել է 1287 թ. Ակներում («Գրեալ զՍուրբ Ավետարանս ձեռամբ Ռհաննես եպիսկոպոս ի թագաւորութեան հայոց Հեթումայ ի սուրբ ուխտն Ակներ... ի թաղանիս հայոց ՉԼԶ»):

Այս ցուցակին պետք է ավելացնել երիտասարդ թագաժառանգ Լևոնի գիմանկարը, որը գտնվում է Կիրակոս մանրանկարչի կողմից պատկերազարդված 1249 թվականի ձեռագրում (Մատ., № 7690): Մ. Տեր-Մովսիսյանը գտնում է, որ այն Քորոս Ռուսինի ստեղծագործությունն է: Մ. Տեր-Մովսիսյանը և Գ. Հովսեփյանը, ելնելով Լևոնի տարիքից, գիմանկարը թվագրում են 1250 թ.²:

Քորոս Ռուսինի կյանքն ու գործունեությունը ուսումնասիրելու համար հիմնական նյութ հանդիսանում են, առաջին հերթին, նրա ստորագրած (ստույգ նրան պատկանող) աշխատանքները, որոնք կասկածելի չեն և, մեր կարծիքով, իրենց ոճական առանձնահատկություններով տարբերվում են նրան վերագրված աշխատանքներից:

Քորոս Ռուսինի, ինչպես և մյուս մանրանկարիչների կյանքը, մնում է անզգծվածալիմ: Չնայած մեզ հասել են Ռուսինի յոթ ստույգ աշխատանքները, սակայն այդ ձեռագրերի հիշատակարաններից նրա կենսագրության վերաբերյալ շատ քիչ բան կարելի է քաղել: Ձեռագրերի ստույգ թվագրված լինելը և տեղեկությունները գրչության վայրի մասին օգնում

1 Համկելյանի դպրոցին նվիրված հատվածում ցույց տվեցինք, որ այդ թերթը պատկանում է ուրիշ ձեռագրի և Կիրակոսի կատարածը չէ:

2 «Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, էջ 16—17: Գ. Հովսեփյան, Նյուֆեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 20: Ս. Ջալալյան, Ճանապարհորդություն Մեծն Հայաստան, մասն Բ, էջ 457:

ևն հետազոտողին հետևել Ռուսինի ստեղծագործության ժամանակագրությունը: Քորոս Ռուսինի տարիքը որոշել կարելի է հետևյալ կերպ: Ընդունելով, որ Ջեյթունի ավետարանի մանրանկարների և թագաժառանգ Լևոնի գիմանկարի կատարողական վարպետությունը տաղանգավոր մարդը կարող է հասնել մոտավորապես 20—25 տարեկան հասակում և հաշվի առնելով, որ 1260 թ. Ռուսինը արդեն որդի ուներ, որի մասին նշված է Երուսաղեմի № 251 ձեռագրի հիշատակարանում («Աղաչեմ յիշել ողորմութեամբ զիս և ծնողս իմ, զեղբայրս և զքորս և զորդիս»), ապա կարելի է ենթադրել, որ XIII դարի հիմնական թվականներին նա մոտավորապես 30 տարեկան էր: Բնականաբար Ջեյթունի 1256 թ. ավետարանը Ռուսինի ստեղծագործություններից հնագույնը չէ: Դրանցից առաջ եղածները կամ չեն հասել մեզ, կամ դեռ հայտնաբերված չեն: Այս ձեռագրի մանրանկարների զեղարվեստական մակարդակից կարելի է հաստատապես եզրակացնել, որ այդ տարիներին նրա ստեղծագործական անհատականությունն արդեն վերջնականապես ձևավորված էր: Այն, որ Քորոս Ռուսինը 1256 թ., երբ պատկերազարդում էր Ջեյթունի ավետարանը, արդեն աշխատում էր որպես ինքնուրույն վարպետ և ուներ օգնականներ (հնարավոր է նաև, որ գլխավորում էր ամբողջ մի արհեստանոց), վկայում է հիշատակարանի հետևյալ հատվածը, ուր նա խնդրում է հիշել «...և զամենայն աշխատողս իսա առհասարակ ըստ բանից եւ արդեանց, որոնք ապնական եղեն մեզ»²: Հետագայում Ռուսինը հաճախ է հիշում իր օգնականներին: Չնշելով անունները, Ռուսինը հիշատակում է նաև իր ուսուցիչներին («Հարք և ուսուցիչք»): Գ. Հովսեփյանը ենթադրում է թե այդ «ուսուցիչք» եղել են Հոսովյայում աշխատող մեզ արդեն ծանոթ Կիրակոսն ու Հովհաննեսը³: Այս են հաստատում ոճական այն ընդհանրությունները, որ գոյություն ունեն այս վարպետների ստեղծագործությունների մեջ: Չնոքի տակ եղած նյութերի հիման վրա կարելի է թվել Հովհաննեսի և Ռուսինի ստեղծագործության մի քանի ընդհանուր գծեր՝ մասնավորապես խորանների ծաղկազարդման բնագավառում: Հովհաննեսի ձևավորած՝ վաշինգտոնի 1253 թ. ձեռագրի (որի մանրանկարիչը, հավանաբար, ծաղկազարդել է կյանքի վերջին շրջանում) և Քորոս Ռուսինի 1262 թ. պատկերազարդած ձեռագրի (Բալթիմոր, № 539) համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Ռուսինը եթե նույնիսկ չի եղել Հովհաննեսի անմիջական աշակերտը, աճուրամենայնիվ, պատկանում է նույն դպրոցին: Ըստ որում, Ռուսինը, լինելով արտակարգ ստեղ-

1 Ն. Պողարյան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոյ Յակոբայ, Երուսաղեմ, 1954, էջ 17:

2 Ա. Սուրմեյան, Մայր ցուցակ, հատ. Բ, էջ 136:

3 Գ. Հովսեփյան, Նյուֆեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 27—28:

ծագործող անհատականություն, շատ բանով է տարբերվում իր ավագ ժամանակակիցներից և ուսուցիչներից:

Կարելի է հաշվի առնել նաև կենսադրական հետևյալ մոմենտը: Հայտնի է, որ Կոստանդին Ա կաթողիկոսը արվեստի խոշոր հովանավորող էր: Նրա պատվերով կատարվել են բազմաթիվ պատկերներով ճոխ դարդարված ձեռագրեր: Հոտմկլայում աշխատող հոշակավոր նկարիչներ Կիրակոսը, Հովհաննեսը ու մի շարք ուրիշներ, որոնց անունները մեզ չեն հասել, հիմնականում կատարում էին Կոստանդինի պատվերները: Ռոսլինի ձևավորած ձեռագրերը նույնպես կատարվել են Կոստանդինի կամ նրա մերձավորների պատվերով: Հայտնի է նաև, որ Կոստանդինը Կիլիկյան թագավոր Լևոն Գ-ի դաստիարակն էր և 1250 թ., երբ վերջինս դեռ թագաժառանգ էր, իր սանին է նվիրում հավանաբար Ռոսլինի ձեռքով պատկերազարդված մի ճոխ ձեռագիր՝ Լևոնի դիմանկարով: Այսպիսով, Քորոս Ռոսլինը XIII դարի 50—60-ական թվականներին արդեն ժամանակի նշանավոր վարպետներից մեկն էր և կատարում էր ամենաբարձրաստիճան անձնավորությունների պատվերները:

Հիսուն-վաթսունական թվականներին Քորոս Ռոսլինը ապրում էր իր ստեղծագործական ամենածաղկուն շրջանը: Տասներկու տարվա ընթացքում (1256—1268) նա պատկերազարդում է 7 ձեռագիր (խոսքը մեզ հասած ձեռագրերի մասին է), որոնցից հինգը ոչ միայն պատկերազարդել է, այլև ինքն է արտագրել: Միայն 1262 թվականին նա արտագրել է մեկ (Բալթիմոր, № 539) և պատկերազարդել է երկու (Բալթիմոր, № 539, Երուսաղեմ № 2660) ձեռագիր: Մինչև 1262 թվականը նա ինքն է արտագրել և պատկերազարդել ձեռագրերը: Սկսած 1262 թվականից, Ռոսլինը միայն պատկերազարդում է ուրիշի՝ հատկապես Սիսում աշխատող, ժամանակի հոշակավոր գրիչ Ավետիսի արտագրած ձեռագրերը: Այդ տարիներին հավանաբար ծանրաբեռնված լինելով պատվերներով և չկարողանալով բավարարել իր բարձրաստիճան պատվիրատուների պահանջները, Քորոս Ռոսլինը դիմում է ուրիշների օգնությանը և այդ ձեռագրերի պատկերազարդման աշխատանքներին մասնակցում են նաև ուրիշ նկարիչներ, հավանաբար նրա աշակերտները, որոնց մեջ հանդիպում ենք տաղանդավոր մարդկանց: Հետագայում, այդ աշակերտները այնքան խորն են յուրացրել իրենց վարպետի ստեղծագործական մեթոդը, որ շատ զգվար է տարբերել վարպետի և աշակերտի աշխատանքները: Գ. Հովսեփյանի կարծիքով 1266 թվականի «Մաշտոցի» տերունական մեծ պատկերների

1 Տարբախտաբար այս ձեռագրից պահպանվել է միայն Լևոն Գ-ի դիմանկարը: Այն համեմատելով 1262 թ. Ռոսլինի կատարած Լևոնի և Կեռանի դիմանկարների հետ կարելի է ենթադրել, որ առաջինը նույնպես կատարել է Ռոսլինը, ինչպես կարծում է նաև Մ. Տեր-Մովսիսյանը (պատ. IV, 71):

(տեսարանների Հովանան մարգարեի կյանքից, հրեաների անցմանը Կարմիր ծովով, մոզերի երկրպագությունը, երեք մանկունքը հնոցում, մկրտություն և այլն) կատարման մեջ բաժին ունեն և նրա աշակերտները: Գ. Հովսեփյանի կարծիքով անհավանական չէ նաև, որ այդ ձեռագրի ընծայականը, որը զարդարված է խորանի տեսքով, և բնագրին անմիջապես կապված զարդագրությունները կատարված են Ավետիսի ձեռքով: Քորոս Ռոսլինի գործունեությունը անքակտելիորեն կապված է Հոտմկլայի մանրանկարչական դպրոցի հետ, որի գեղարվեստական տրագիցիաները (ինչպես և կիլիկյան մյուս դպրոցների) սերում են հին հայկական մանրանկարչության սովորույթներից:

Քորոս Ռոսլինի մեզ հայտնի առաջին ձեռագիրը՝ Զեյթունի 1256 թ. ավետարանը², տերունական թեմատիկ պատկերներ չունի: Նրա գեղարվեստական ողջ ձևավորումը վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերի նման սահմանափակվում է ճոխ ծաղկազարդված խորաններով լուսանցազարդերով և շորս ավետարանիչների պատկերներով: Ինչպես ցույց են տալիս մեզ հասած ձեռագրերը, Կիլիկիայում թեմատիկ մանրանկարները մեծ տարածում են գտնում միայն XIII դարի երկրորդ կեսից հետո (բացառություն են Վենետիկի 1193 թ. № 1635 ձեռագրի երկու մանրանկարները): Այսպիսով, այս տարիներին Ռոսլինը դեռ պահպանում է ավելի վաղ շրջանի սովորույթները: Խորանների ծաղկազարդման ժամանակ, ինչպես առանձին մոտիվների օգտագործման, այնպես էլ զբանջ դեկորատիվ մշակման սկզբունքներով, նա հիմնականում մնում է XII դարի վերջերի կիլիկյան ձեռագրերին բնորոշ սովորույթների շրջանակներում: Այս առումով Ռոսլինի պատկերազարդած ձեռագիրը ոչ միայն ընդհուպ մոտենում է Վենետիկի 1193 թ. № 1635 և Լվովի 1197 թ. ավետարանին, այլև շատ բանով կապվում է 1066 թվականի՝ Սերաստիայի և 1113 թվականի՝ Տյուբինգենի ու Մատենադարանի № 7737 ձեռագրերի հետ: Ռոսլինը հիմնականում օգտագործում է օրնամենտալ նույն գրվագները՝ սարբեր հարաբերություններով, սակայն կատարումը աչքի է բնկնում իր բարձր վարպետությամբ: Խորանները և անվանաթերթերը ծաղկազարդելիս, բուսական մոտիվների հետ մեկտեղ, Ռոսլինը հմտորեն օգտագործում է մարդկային գլուխներով ֆանտաստիկ արարածներ, երկրաշափական ու գորգագործություններ բնորոշ վարդապատկերներ, զանա-

1 Գ. Հովհաննիսյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 39—40: Այս ձեռագիրը Ռոսլինի պատկանելու հարցը հնարավոր է կասկածի տակ առնել: Այդ մասին մտածելու հիմք է տալիս նաև «Ռոսլին» մականվան բացատրությունը: Ձեռքի տակ բավարար նյութեր շունենալու պատճառով չենք կարող այդ մասին ավելի հիմնավոր խոսել:

2 Նկարագրությունը տե՛ս Ա. Սիրմեյան, Մայր ցուցակ, հատ. Բ, էջ 136:

դան տեսակի թուղաներ, սիրամարդեր, որոնց հանգիստում ենք դեռ 1066 թ. ձեռագրում, լորեր ու արդաղներ և, վերջապես, տարօրինակ հրեշ-ներ: Սյունիքը, որոնց վրա հենված են խորանների վերին քառանկյունները, երբեմն պատկվում են գույլ թուղաներից կամ գազաններից կազմված խոյակներով. սրանք հիշեցնում են ինչպես Տրապիզոնի ավետարանը (Վենետիկ, № 1400), այնպես էլ 1193 և 1197 թվականների ձեռագրերը: Այդ բոլոր կենդանիները իրենց շարժման մեջ շատ բնական են, մի բան, որը վկայում է Ռոսլինի դիտողականությունը: Արմավենու տերեւները և խորանների կողքերին պատկերված ծառերը գուրկ են ունակորումից: Հաճախ բուսական գրվագները միահյուսվում են ֆանտաստիկ արարածների և թռչունների պատկերներին, երբեմն էլ գուրս են գալիս առատության եղջյուրից: Ռոսլինը չի անտեսել նաև հայկական ժողովրդական խաղերը: Նա երբեմն խորանների ծաղկազարդման ոլորտում օգտագործում է այդ խաղերից փոխ առնված, դիմակավարված պերսոնաժները: 1260 թ. ձեռագրում խոյակների փոխարեն պատկերել է ավետարանիչների խորհրդանշանները, նման՝ 1193 թվականի ձեռագրի խոյակներին (պատ. 66—68, 70, 72, 73, 92):

Առաջին հայացքից թվում է, թե Քորոս Ռոսլինը նոր ոչինչ չբերեց խորանների ծաղկազարդման բնագավառում: Այդ ճիշտ է միայն օրնամենապ զրվագների նկատմամբ: Ռոսլինի օգտագործած մատիվները, թեմատիկ առումով, իրենց ակունքներով, կիրիկյան վաղ շրջանի (հատկապես 12-րդ դարի վերջերի) ձեռագրերի միջոցով կապվում են բուն Հայաստանում ծաղկազարդված ամենահնագույն ձեռագրերի հետ: Սակայն, այդ, արդեն հանրաձայն զրվագները Ռոսլինի մոտ արմատական վերամշակման են ենթարկվում: Այս առումով Ռոսլինը, անկասկած, շարունակում է Հռոմկլայում աշխատող իր ավագ ժամանակակիցների սովորույթները: Առանձին զրվագների սեպիտակայն պատկերման հետ մեկտեղ, Ռոսլինը կոմպոզիցիայի մեծ վարպետ է: Քարդ, բայց միաժամանակ հեշտությամբ ընկալվող հյուսվածքային կոմպոզիցիաներում առաջին հերթին աչքի է զարնում զմանկարի հստակությունը և ավարտվածությունը, ինչպես և առանձին զրվագների ներդաշնակ կապակցվածությունը: Զարգապատկերների հորինվածքի բնագավառում Քորոս Ռոսլինը հանդես է բերում արամարանական այն հետևողականությունը, ինչը զգացվում է նաև նրա թեմատիկ մանրանկարներում:

Մարդկային առանձին ֆիգուրները, բացառությամբ ավետարանիչների, կիրիկյան մանրանկարիչների գործերում հանդես են գալիս սկսած XIII դարի երկրորդ կեսից: Մարգարեների, սրբերի ու բիրիական հերոսների պատկերներին հանդիպում ենք մեդալիոնների մեջ շրջափակված (Ֆրիբի ավետարանը, Վաշինգտոն, № 3218, Երուսաղեմի՝ 1260 թ.

№ 251 ավետարանը, Բալթիմորի 1262 թ. № 539 ավետարանը պատ. 66—68, 72, 73) կամ խորանների կողքին՝ սովորական ունակորված ծառերի փոխարեն (Երուսաղեմ, 1262 թ., № 2660, պատ. 68): Այդ պատկերներին հաճախ հանդիպում ենք նաև էջերի լուսանցքներում, համապատասխան տեքստի մոտ (Մատենադարանի 1266 թ. № 4243 ժողովածուն, 1295 թ. № 180 Աստվածաշունչը, № 7651 ավետարանը և այլն): Ս. Տեր-Ներսիսյանը իրավացիորեն նշում է, որ շնայած նման երևույթ գիտվում է նաև սիրիական ու բյուզանդական շատ ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերում, սակայն դրանք կիրիկյան ձեռագրերում տեղական մանրանկարիչների լեքնուրույն ստեղծագործության արդյունք են և ընդգծում են Հին ու Նոր կտակարանների միջև եղած կապը՝ մի անգամ ևս ակնարկելով փրկչի գալստյան մասին մարգարեների գուշակությունները¹: Զարգացնելով այս սկզբունքը, Քորոս Ռոսլինը և Ֆրիբի ավետարանի անհայտ նկարիչը մարգարեներին պատկերում է նաև թեմատիկ մանրանկարներում («Մուտք Երուսաղեմ» Ռոսլինի 1262 թ. ձեռագրում, Բալթիմոր № 539, պատ. 79): Ըստ որում, Ռոսլինի մոտ թեմատիկ մանրանկարները երբեմն ենթարկվում խորանի վերին քառանկյան (լուսնոտի) ընդհանուր կոմպոզիցիային, ողջ զարգարանքի անբաժան մասն են կազմում: Հետաքրքիր օրինակ է 1260 թ. (Երուսաղեմ, № 251) ուղեբժը (պատ. 66), որը զարգարված է որպես խորան: Այստեղ, լուսնոտի կիսաշրջանի տակ, փոքրիկ շրջանակների մեջ, պատկերված են Հիսուս Քրիստոսի, Աստվածամոր, Հովհաննես Մկրտչի կիսանդրի պատկերները, ներկայացնելով «Դեիսուսի» կոմպոզիցիան: Անհավանական չէ, որ Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի նախորդ գլխում հիշատակված անվանաթերթի նման, այդտեղ նույնպես հանդիպում ենք որմնանկարչությանը բնորոշ թեմայի վերարտադրության՝ մանրանկարչության մեջ: Ուշադրության արժանի է նաև Քրիստոսի ծնունդը և բրմերի երկրպագությունը պատկերող մանրանկարը (պատ. 69): Վերարտադրելով այս թեման, Ռոսլինը կոմպոզիցիայի մեջ է մտցնում նաև ավետարանիչ Մարկոսի պատկերը: Էջի մակերեսը բաժանելով երկու մասի, նկարիչը վերևում տեղադրել է ծընունդի և բուրմերի երկրպագության տեսարանը, իսկ ներքևում՝ ավետարանիչ Մարկոսին ու մանկան լվացման տեսարանը: Ավետարանիչի պատկերը թեմատիկ մանրանկարում, կիրիկյան ձեռագրերում հանդիպում ենք առաջին անգամ, մինչդեռ այս հիշեցնում է Մոսկվայի պատմության թանգարանում պահպանվող, XII դարի երկրորդ կեսի բյուզանդական ձեռագիրը (греч. 519), որտեղ ավետարանիչ Մարկոսը պատկերված է Քրիստոսի ծնունդը ներկայացնող մանրանկարում²: Կարելի է

¹ S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 123—124.
² В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. II, таб. 155 б:

նշել Պառ Թրիխսիի թանգարանում պահպանվող XII—XIII դդ. վրացական ձեռագիրը (Վանի № 1335 ավետարանը), որտեղ այս սկզբունքը ավելի կատարյալ է հանդես գալիս: Ձեռագրում շրտ ավետարանիչներն էլ պատկերված են թեմատիկ մանրանկարների հետ մեկտեղ: Այսպես՝ Մատթեոսը պատկերված է «Մենդի», Մարկոսը՝ «Մկրտություն», Դավաթը՝ «Սաղիս», Լուկասը՝ «Քրիստոսը դժոխքում» մանրանկարների հետ: Սակայն, եթե բերված օրինակներում ամբողջ հորինվածքի մեջ հիմնականը ավետարանիչի պատկերն է, ապա Ռոսլինի մոտ հիմնականը կատարվող գործողությունն է (ծնունդը և քուրմերի երկրպագությունը), իսկ ավետարանիչը միայն դիտողի դերում է հանդես գալիս:

Հետագա տարիներին (հատկապես 1262 թ. հետո) Թորոս Ռոսլինը իլյուստրացիայի է ենթարկում ավետարանային թեմաների ավելի զարգացած ցիկլ: Այդ աշխատանքները հնարավորություն են տալիս բնութագրել նրան որպես կիրիկյան մանրանկարչության նոր դպրոցի առաջնակարգ վարպետներից մեկի: Եթե վերցնելու լինենք Մատենադարանի № 7651 ձեռագիրը, որը պատկերագրվել է XIII դարի 60—70-ական թվականներին, Սմբատի ավետարանը (Մատ. № 7644) և Ռոսլինի պատկերագրված ձեռագրերը, ապա կարելի է եզրակացնել, որ Կիրիկիայում թեմատիկ մանրանկարները լայն զարգացում են դառնում XIII դարի 60—70-ական թվականներին: Պատահական չէ, որ կիրիկյան մանրանկարչության լավագույն ձեռագիր հուշարձանները ստեղծվեցին հենց այդ շրջանում: Ըստ որում, միանգամից նշենք, որ կիրիկյան մանրանկարչության նոր վերելքի շրջանում Թորոս Ռոսլինն, աչքի է ընկնում իր յուրահատուկ գծերով:

Ռոսլինի ստեղծագործության հիմնական առանձնահատկություններից առաջին հերթին պետք է նշել խոր դրամատիզմն ու այն հանդիսավոր վեհաշուք պաթոսը, որոնցով հագեցված են Քրիստոսի կյանքը պատկերող տերունական պատկերները: Ռոսլինի ստեղծագործության հիմնական ներգործող ուժը, ներքին լարվածության, հերոսների հոգեբանական ապրումների վերարտադրության մեջ է: Պերսոնաժների մոայլ, ասկես գեմքերը հագեցված են խոր դրամատիզմով, որը հաճախ հասնում է արտակարգ էքսպրեսի: Հիմնական շեշտը դնելով գեմքերի արտահայտության վրա, մանրանկարիչը պերսոնաժներին պատկերում է համեմատաբար հանգիստ դիրքերով: Նրանց շարժումները դինամիկ չեն, բայց շատ բնական և արտահայտիչ են հենց այդ ստատիկ վիճակում: Անշարժ թվացող ֆիգուրներում զգացվում է ինչ-որ խստաբարո հանդիսավորություն և փոխադարձ ներքին տրամաբանական շաղկապվածություն: Այս ամենը օգնում են Ռոսլինին հասնելու հոգեբանական բարձրագույն էֆեկտի:

Ընդգծելով Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության հոգեբանական կողմը անհրաժեշտ է նշել նաև, որ որպես միջնադարյան մտածող, իր գաղափարական ընկալումներով որքանով էլ գտնվեր ժամանակի ֆեոդալական, կղերասակետական հասկացողությունների ոլորտում, եկեղեցու հայրերի կողմից կանոնի վերածած թեմաների հոգեբանական կողմի դրսևորումով Ռոսլինը (ենթադրաբար թե միտումնավոր միևնույն է) փորձում է դուրս գալ ոչ միայն պատկերագրական սխեմաներից, այլև, որոշ առումով, դեպի մարդու աշխարհիկ կյանքը եղած քրիստոնեական գաղափարաբանության սահմանափակումներից: Սա ցույց է տալիս, որ հայկական մանրանկարչության մեջ (տվյալ դեպքում Ռոսլինի մոտ) կրոնական թեմաների նկատմամբ ցուցաբերած աշխարհիկ մոտեցումը կամ իրականությունից փոխառնված առանձին դրվագները (ավետարանային թեմաները որպես ժանրային տեսարաններ մեկնաբանելը, ձկնորսություն և այլ որսորդական տեսարաններ, մերկ մարմինների թատերախաղերից վերցրած դիմակավորված պերսոնաժների և այլն մոմենտների առկայությունը) ոչ միայն պատահական երևույթներ չէին այլ ունեին իրենց գաղափարական հիմքը և խարսխվում էին ժամանակի հասարակական տեղաշարժերի վրա: Սակայն, այս ամենը, ինչպես կիրիկյան մանրանկարչության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ Թորոս Ռոսլինի մոտ, մնացին սաղմնային վիճակում և չդարձան ավարտուն կոնցեպցիա: Դրա համար չկային պատմական անհրաժեշտ նախապայմաններ: Ինչպես գոթական ճարտարապետությունն ու պլաստիկան իրենց մեջ պարունակելով միջնադարյան քաղաքային—բյուրգերական խավերի շատ հասկացողություններ, իրենց ամբողջության մեջ մնում են նաև որպես միջնադարյան քրիստոնեական հասկացողությունների ու աշխարհըմբռնողության արտահայտություն, այնպես էլ թե՛ Ռոսլինը և թե՛ գաղափարական առումով նրան մոտ կանգնած մյուս մանրանկարիչները (Յրիքի ավետարանի անհայտ նկարիչը և ուրիշներ) մնում են որպես միջնադարյան մտածողներ: Նրանց ստեղծագործության մեջ օբյեկտիվ իրականության որոշ երևույթների ռեալիստորեն ընկալումը դրսևորվում է ասկետիզմի ու քսպիրիտուալիզմի հետ միահյուսված: Նման հակասությունը բնորոշ է միջնադարյան արվեստին:

Ռոսլինյան մանրանկարների ներքին էությունը դրսևորող յուրատիպ գծերը բնականաբար չէին կարող չաղդել Պառ ոճի ազատության վրա: Ռոսլինի կատարողական տեխնիկայի բարձր մակարդակը շատ ընդհանրություններ ունի XI դարի վերջի բյուզանդական արվեստի հետ: Սակայն, Ռոսլինի մանրանկարներում ոճավորումը համեմատաբար պակաս նշանակություն է ստանում: Գծանկարը այնպիսի առաջնակարգ տեղ չի զբաղում, ինչպիսին դիտվում է նշված շրջանի բյուզանդական մանրա-

նկարչության մեջ: Գունագրական էլեմենտների գերակշռությունը հանդիսանում է Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործության առանձնահատկություններից մեկը (մասնավորապես այն ձեռագրերում, որոնք պատկերազարգվել են 1262 թ. հետո): Ռոսլինի մանրանկարներում դուշները հիմնականում տեղադրվում են համաձայն սահմանված սխեմայի, սակայն մարդկանց դեմքերը հաճախ դրվատվում են մի երանդից մյուսը աստիճանական փոխանցումներով, իսկ ավելի ուշուցիկ մասերը ընդգծվում են համեմատաբար լուսավոր քավածքներով, որոնք նոր երանգ են մտցրնում ընդունված սխեմայում: Այստեղ, համարձակ և լայնաշունչ վրձնահարվածները ավելի են ուժեղացնում մանրանկարի գունանկարչական բնույթը և նրանց տալիս են բնական տեսք: Քորոս Ռոսլինի վաղ շրջանի (1260—1262 թթ., պատ. 66—82) ձեռագրերի մանրանկարներին բնորոշ է կոմպոզիցիոն համեմատաբար սիլուետային, հարթ կառուցվածքի եղանակը: Այդ բանին նպաստում է նաև ընդունված ոսկյա շեղոր ֆոնի կիրառումը, ինչպես և միջավայրի բնապատկերի ու ճարտարապետական կառուցվածքների դրվագային ու պայմանական լուծումը: Ավելի ուշ շրջանի ձեռագրերում (1266 թ. «Մաշտոցը», պատ. 88—91) Ռոսլինը փորձում է իր հորինվածքին հաղորդել եռաչափ տարածականություն: Այդ նպատակին հասնելու համար, նա խմբված մարդկանց դասավորում է ոչ թե մեկը մյուսի վրա (ավելի արխայիկ ձև, ինչպես «Ահեղ դատաստան» մանրանկարը՝ 1262 թ. Բալթիմորի ձեռագրում), այլ մեկը մյուսի հետևին՝ ստեղծելով խորություն պատրանք («Կարմիր ծովից անցնելը», «Թաղումն» 1266 թ. «Մաշտոցում»): Ճարտարապետական ֆոնի բնագավառում Ռոսլինը հանդես է բերում որոշ զսպվածություն: Նկարչի ուշագրություն կենտրոնում միշտ էլ մնում են մարդկային ֆիգուրները:

Նա ճարտարապետությունը պատկերում է միայն ծայրահեղ անհրաժեշտության դեպքում: Իրենց ձևերով այդ կառուցվածքները շատ պարզ են ու խիստ սխեմատիկ՝ հիշեցնելով XI—XII դդ. բյուզանդական մանրանկարները: Սակայն, դրանք երբեմն նմանվում են ճարտարապետական ազդային կառուցվածքներին: Բալթիմորի 1262 թ. ձեռագրի «Քրիստոսի քարոզը տաճարում» (պատ. 75) և 1266 թ. «Մաշտոցի» «Թաղումն» (պատ. 90) մանրանկարներում նկարիչը պատկերել է հայկական կենտրոնազմբեթ տաճարները հիշեցնող կառուցվածքներ: Նման օրինակ ունենք նաև 1268 թ. ավետարանում (Երուսաղեմ, № 3627, պատ. 94), որտեղ խաչելության տեսարանում քրիստոնեական եկեղեցին պատկերող աշխարհական ֆիգուրը ձեռքին բռնած ունի նույնատիպ մի կառուցվածք¹:

¹ Այս փաստը տեղիք է տալիս մտածելու, որ կիրիլիայում կենտրոնազմբեթ կառուցվածքները ունեցել են հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ ձևեր: Անհավանական չէ նաև, որ Ռոսլինը դրանց տեսած լինի բուն Հայաստանում (եթե ընդունելու լինենք, որ նա ընդհանրապես եղել է այնտեղ):

Քորոս Ռոսլինի ստեղծագործության առանձնահատկությունները բավական ցայտուն են դրսևորվել 1262 թ. պատկերազարգված՝ Բալթիմորի ձեռագրում (պատ. 77—82): Ձեռագիրը հարուստ է տերունական պատկերներով: Ամբողջ էջը զբաղող մանրանկարների հետ մեկտեղ, այստեղ կան նաև փոքր մանրանկարներ, որոնք տրված են տեքստի մեջ թողնված հատուկ տեղում: Այս դեպքում Ռոսլինը, Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի մանրանկարների նման, թեման բաժանում է հաջորդական, առանձին դրվագներով: Սակայն, ի տարբերություն նշվածի Ռոսլինը դրանք ներկայացնում է որպես առանձին, ինքնուրույն փոքրիկ կոմպոզիցիաներ: Այսպես, պատկերելով Պետրոսի զոքանչի բուժման էպիզոդը (Մատթեոս, Ը, 15) նա առաջին մանրանկարում ներկայացնում է բուժման պրոցեսը («Կայազ գձեռանէ նորա, եւ եթող զնա ջերմն...»): Դրանից ցած, մի այլ մանրանկար պատկերում է աճ տեսարանը, երբ բուժված կինը ծառայում է ներկա եղողներին (ուշագրավ է, որ Պետրոս տեսարանի նկարագրվում ավետարանի համապատասխան հատվածում): Հաջորդ մանրանկարը արդեն պատկերում է դիվահարների բուժումը (Մատթեոս, Ը, 16): Այս մանրանկարների (պատ. 77) ֆիգուրները իրենց թևեր ու անկաշկանդ շարժումներով, գծանկարին բնորոշ ձևերով մեկնարանված հագուստի ծալքերով, հիշեցնում են XI դարի բյուզանդական մանրանկարչության հուշարձանների ոճը¹: Բալթիմորի 1262 թ. ձեռագրում հանդիպում ենք այնպիսի ուշագրավ դետալների, որոնք հաղվագյուտ են կամ բոլորովին չեն հանդիպում հայկական մանրանկարչության մեջ: Այսպես՝ միայն այս և Ֆրիբի ավետարանում է, որ Քրիստոսի մատնության տեսարանում փախչող պատանին պատկերված է մերկ (...նւ ոմն երիտասարդ զհետ երթայր նորա՝ արկեալ զիւր և զկտաւ մի ի՛մերկուց, ունէին զնա երիտասարդն. եւ նորա թողեալ զկտաւան՝ փախեաւ մերկ ի նոցանէ» Մարկոս, ԺԳ, 51—52): Այս տեսարանը Ռոսլինը պատկերել է առանձին: Այստեղ փախչող պատանին շուտ է եկել և փայտով պաշտպանվում է հետապնդողներից²: 1262 թվականի Բալթիմորի ձեռագրում, Քրիստոսի կյանքը պատկերող թեմաների հետ մեկտեղ Ռոսլինը պատկերել է նաև դեպքեր, որոնք կանխատեսվում են Նրա կողմից: Օրինակ, մենք հանդի-

¹ Համեմատության օրինակներ կարող են ծառայել 1053—1054 թթ. Սաղմոսարանի Անիկոզորի հանրալին գրադարանում պահպանվող պատասխանները (грец. № 266): Տե՛ս B. H. Lazarev, նշվ. աշխ., հատ. 2, պր. 85:

² S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, p. 126: Նաև Armenia gospel illustration as seen in manuscripts in American collections, pl. V, (New testament manuscripts studies. Edited by Merrill M. Parvis, Allen P. Wikgeren, Chicago, 1950, p. 142—146).

սլում ենք տանջանքներ պատկերող մի քանի տեսարանների անմիջապես
այն խոսքերից հետո, երբ Քրիստոսը զգուշացնում է իր աշակերտներին՝
նրանց սպասվող տանջանքների մասին (Մատթևոս, Ժ, 17—23)¹: Իլյուս-
տրացիայի ենթարկելով ավետարանի հետևյալ խոսքերը «...և ապա ե-
րեւեսցի նշան Ռրդույ մարդոյ երկինս...» և այլն (Մատթևոս ԻԳ, 30—31),
Թորոս Ռոսլինը պատկերել է հրեշտակներին, որոնք ըռնել են լուսա-
պսակով շրջապատված մի մեծ խաչ ու գահի վրա բաժակ (համբերու-
թյան բաժակը) և Քրիստոսին տանջելու ժամանակ օգտագործված գոր-
ծիքները²:

Մանրանկարչությունը բնորոշ արատրակտ սխեմատիկ մտածողու-
թյունից դուրս է և արտակարգ աղատ մեկնաբանություն ունի ձկնորսու-
թյուն պատկերող մանրանկարը (Ղուկաս, Ե, 1—11, պատ. 76): Այն տե-
ղավորված է էջի ներքևի մասում, անմիջապես տեքստից հետո: Նկարիչը
այնպես բնական և համոզիչ է ներկայացնում կատարվող գործողությունը,
այնքան է հեռանում ռճավորումից, որ հրաշագործության փոխարեն, այն
ընկալվում է որպես ժանրային, ուստի, աշխարհիկ տեսարան: Անկասկած
դա ուստի իրականություն, անձնական դիտողականություն արդյունք է և
միջնադարյան ասկետիզմի ոլորտում՝ աշխարհիկ տարրերի անկայու-
թյան նշան է:

Այլ առիթներով Թորոս Ռոսլինը պատկերազարդում է կամոնիկ թե-
մաներ: Նկարիչի առանձնահատկությունները այստեղ հանդես են գալիս
և՛ առանձին հատվածներում, և՛ թեմայի ընդհանուր մեկնաբանության ժա-
մանակ, հատկապես կատարվող գործողության գրամատիկ էությունը
խորացնելու բնագավառում: Դրա ցայտուն օրինակներից է «նաչից ի-
ջեցնելը» թեմայով մանրանկարը 1262 և 1265 թվականներին պատկերա-
զարդված ձեռագրերում (Բալթիմոր № 539, Երուսաղեմ № 195, պատ.
82, 84): Բալթիմորի մանրանկարում Աստվածամայրը, Հովսեփ Արիմա-
թեցին, մահացած Քրիստոսի մարմնի հետ միասին առաջին պլան են քաշ-
ված: Մեծ, ձգված խաչը տեղափոխված է դեպի աջ, որտեղ կանգնած են
ողբացող Հովհանը և Քրիստոսի ստքերից մեխ հանողը: Զախից, անկու-
նում, տեղավորված են ողբացող կանայք (Մարիամ Մաղթադեմնացին և
Հովսեփի մայր Մարիամը): Ֆիգուրների նման դասավորմամբ, նկարիչը
ստեղծելով հավասարակշռված և արտահայտիչ կոմպոզիցիա, միևնույն
ժամանակ ընդգծում է հիմնական խմբին (Մարիամ, Հովսեփ, Քրիստոս),
դիտողի ուշադրությունը սեռելով նրանց ապրումների վրա: Ռոսլինը պատ-
կերելով ամենաողբերգական տեսարանի գրամատիկական լարվածությունը

1 Նույն տեղում:

2 Նույն տեղում:

Զորութիւնս անսկզբ
 Եւ անվերջ յամենայն
 Եւ անպակաս յամենայն
 Եւ անստերման յամենայն
 Եւ անստերման յամենայն
 Եւ անստերման յամենայն



և նստելիս ի վերայ նորա և եր-
 անակ նորա ի բնի վիպակն
 և հանդերձ նորա ասխատի կ
 իրբն օգնին և յուհե անտի
 նորա խոսակցան որա հասար
 նրն և եղև ի նրն զմեռևս յա-
 ստատի ամենեւն հրեշտակն
 և ասկ զմեռացն և մեռելն
 չիք զոք ։ գիտեմ զի յի զը
 խոսել է ի մեռելն զիրեն ։ չէ սաս-
 քան զի յարեաւ որպէս ասացին ։
 Եկացր անկեր զտեղ ի նորակացր
 և և զորեք յակի երձոց բառացիք
 ոչ անկերաց նորա զկարեաւ ։
 և աս հասարականայ բան զմեռել

զարեւա անորա անմեղէ ք
 զնա ։ աս հասարակ ձեռ
 անկեալ զմեռացակի եղբոր
 մանե անտի ահի և ի մեռաւ ։
 Ընտանի բացման ընթացն ին
 պատմել անակերտացն ։
 և աս հասարակ հեռայ նորայ
 և ասե ։ ոչ չիք ։ և նորա և ասու
 պեալ կարան զասմեռան ։ և երկեր
 որպէս ինն ։
 Երբեք անմեռացն զնորայ
 մեռելն չիք երձոց բառացիք
 երձոցն ինն ։ գիտեմ զի յի
 գիտեմ ։ և անոր անմեռացն չի
 բնե նորայ անմեռացն ։ աս հ

անմեռացն զնորայ անմեռացն և կեն
 ի բնութիւն ։ և աս անմեռացն քա
 հանայ յամենայն զամենայն և
 որ ինչ եղևն ։

Եւորաբար յամենայն հանդերձ
 ծրարքն ։ և սոք հարց ասեալ
 արժամ յորի եւ ասմեռացն և
 նայն և ասեւ ։ աս անմեռացն ելծե
 անակերտարն նորա և ինն զիչե
 թի արդարանալն մեռել մեք ի
 բունեայ ։ և ելծե զարդարեալ
 ստորապատարն ։ մեք հաճե ո
 զնա և եղև ձեռքն հասարակացր

Եւորայ ասեալ զարժամ
 արարին որպէս ասանն ։ և ել
 հանդարար ի հրեկայ մեռել
 պատար ։

Եւրեմաս անմեռացն կերպրն
 զմեռացն ի գաղթեալ ի լեռն
 ուր անմեռացր եղև նորայն ։ ի
 զպեալ և ի մեռելի կերպրայ ի ն
 ղնա ։ և ասմեռք յերկուսայն ։

Եւրեմաս զեալ յի խոսեցաւ
 ընդմեայ և ասեւ ։ սոսաւ ին ձ
 անմեռացն ի յամենայն զմեռացն
 և յերկրի ։ որպէս ասալեալ զ
 զիս հարց և և ասարակեմ զմեռ

զմեռացր որպէս հեռու անակեր
 անկեր զամենայն հի զամենայն
 մեռացիք զսոսա բանեալ հար
 և որպէս և հարցարարց ։ սոսա
 չիք նորայ ասեալ ի զամենայն
 որ ինչ պատուիրեցի ձեռ ։
 և աս ասի ի կերպրեմ ինն
 զամենայն ասարա մեռել ին
 սարած անկար հի ։

Եւրեմաս զմեռացն և ասար
 անմեռացն և ասար
 Զմեռացն

Եւրեմաս զմեռացն յալ
 անկեր յարեմալ մեռացր անակ
 երա յի ի մեռեալ և ասան հի ո
 հրեկայ զերպրեցի զմեռացն յի
 և հրեկայեաց սիդարա ։ և կեն

Եւրեմաս զմեռացն ։
 Կեն մեռացն և ասարակեալ
 աս յի զիչե ի զասմեռացն ։ և երկ
 պեալ ասան ընդ հարաւ և ի
 բնե զմեռա հարեալ ։

Եւրեմաս զմեռացն ։ և աս
 անկեր ի սոսաւ զ ինն զմեռացն
 հանդերձ որպէս ասեալ երկ հի
 ընդմեայն ։



բարձրակետը, հասել է էմոցիոնալ արտակարգ արտահայտչականության։ Այս մանրանկարի միայն կենտրոնական խումբը՝ իսկական «*pièta*» է, որի խորը ողբերգական բովանդակությունը արտացոլված է հատկապես գործող անձանց դեմքերին։ Այդ տեսակետից գրավիչ է Հովսեփը՝ իր դեմքով ու ողջ կեցվածքով։ Խիստ արտահայտիչ են նաև Աստվածամոր և մյուս երկու կանանց ֆիգուրները, մասնավորապես ներքևի ձախ անկյունում նստածը։ Նրանց դիրքը, դեմքերը այնքան խոր վիշտ են արտահայտում, որ հասնում են պաթետիզմի։ Այս խնդրում հայ մանրանկարչության մեջ Քորոս Ռոսլինը, թերևս, մնում է անգերադանցելի։

Ռոսլինի ստեղծագործական առանձնահատկությունները կարելի է դիտել նաև «Խաչելությունը» թեմայով մանրանկարներում։ Բալթիմորի 1262 թ.¹ Երուսաղեմի 1265 և 1268 թթ. ձեռագրերում (պատ. 81, 85, 94) Քրիստոսի փոքրիկ ֆիգուրը բարձրացված է ձգված խաչի վրա։ Դատարկ տեղերը Երուսաղեմի 1265 թ. ձեռագրում նկարիչը լրացրել է ճարտարապետական կառուցվածքներով, իսկ Բալթիմորի և 1262 թ. ձեռագրում՝ ալլաբանական ֆիգուրներով, որոնք խորհրդանշում են քրիստոնեկան եկեղեցին և սինագոգը²։ Նշված ձեռագրերում «Խաչելությունը» ներկայացված է այս թեմայի ավելի հին խմբագրությունում, որը կապվում է XI դարի հայկական ձեռագրերի հետ։ Այստեղ պատկերված են երկու զինվորներ, որոնցից մեկը քացախով ծծված սպունգ է մատուցում Քրիստոսին, իսկ մյուսը նիզակով ծակում է նրա կողը։ Համաձայն ավանդությունների կողքի հոսող արյան կաթիլն ընկնում է զինվորի կույք աչքի մեջ և բուժում այն։ Այս ավանդության պատկերումը իր հերթին կապվում է հայկական որոշ խաչքարերի և այլ սրբությունների հետ, որոնք իրենց բուժիչ նշանակության պատճառով «Ամենափրկիչը» անունն են ստացել³։ Եթե այս մանրանկարներում շնորհ հանդիպում գրամատիկական մոմենտը ուժեղացնող պատկերազրական այն շեղումներին, որոնք բնորոշ դարձան XIII դարի երկրորդ կեսի մյուս ձեռագրերի համար, ապա Ռոսլինը այդ գրամատիզմը վերարտադրում է իր հերոսների ներքին ապրումների բացահայտման միջոցով՝ ընդգծելով թեմայի հոգեբանական կողմը։ Այդ առումով Երուսաղեմի 1265 և 1268 թթ. ձեռագրերի մանրանկարը, թերևս, ավելի հասուն շրջանի գործեր են։

Նորը Քորոս Ռոսլինի մոտ հանդես է գալիս ոչ միայն նախօրոք սահ-

1 Մանրանկարը վերանորոգված է բավականին անկարող ձեռքով։ Առանձնապես սուժել է Քրիստոսի դեմքը։

2 Նման ֆիգուրների հանդիպում ենք նաև 1272 թ. (Երուս., № 2563) և Սմբատ սպարապետի (Մատ., № 7644) ձեռագրերում։

3 Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Հավուց թափ ամենափրկիչը, Երուսաղեմ, 1937, էջ 53—55։

մանված կանոնական սխեմաներից շեղվելով կամ այդ սխեմաների մեջ նոր դետալներ մտցնելով: Նա հաճախ ինքնուրույն ձևով է հեկնարանում ավետարանային մի շարք թեմաներ, չորովի բացա՛ռությունով երևույթի կենսական, հոգեբանական իմաստը: Դրա ցայտուն օրինակն է Հիսուսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ թեմայով մանրանկարը: Ըստ Հին և նոր կտակարանների Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ տեղի է ունենում հրեաների մեծ տոնի՝ գատկի տոնակատարության ժամանակ (ԵկՔ զլ. ԺԲ): Կանոնական գրքերում Քրիստոսի կյանքի այս դրվագը ներկայացվում է որպես մեծ տոնախմբություն. «Եւ բազում ժողովուրդք տարածեցին զհանդերձս իրեանց ի ճանապարհին, եւ այլք հարանէին ոստս ի ծառոց եւ տարածանէին՝ ի ճանապարհին: Եւ ժողովուրդքն որք առաջին եւ զկնի երթային՝ ազաղակէին եւ ասէին՝ օրհնութիւն որդւոյ Դաւթի, օրհնեալ որ դայ յանուն Տեան: Օրհնութիւն ի բարձունս: Եւ ի մտանելն նորա Երուսաղեմ, զդրդեցաւ քաղաքն ամենայն. եւ տեսէ ո՛վ իցէ սա...» և այլն (Մատթեոս, ԻԱ, 8—10, Մարկոս, ԺԱ, 8—10, Դովաս, ԺԹ, 36, Հովհան, ԺԲ, 12—14): Սյուժեի նման ինտերպրետացիան ընդունված է ո՛չ միայն հայկական մանրանկարչության պատկերագրական սխեմաներում, այն բիրիական պատմվածքի բառացի վերարտադրությունն է, որը կանոնացվել է պատկերադրության մեջ: Նման բնույթ ունի նաև Ռոսլինի 1262 թ. կատարած մանրանկարը՝ Բալթիմորի № 539 ձեռագրում (պատ. 79): Սակայն, Ռոսլինը 1265 թվականին, Երուսաղեմի № 1956 ձեռագրում, արդեն բուրբուրովին այլ կերպ է մեկնաբանում այդ թեման (պատ. 83): Սովորական առևանգան տրամադրությունը այստեղ փոխարինված է ինչ-որ վեհաշունչ մոտմեկնատարություն: Դրան մանրանկարիչը հասնում է շափազանց լակոնիկ կոմպոզիցիոն մտածելակերպով: Նա դուրս է նետում և՛ տոնականոնն տրամադրված քաղաքացիներին, որոնք դուրս են եկել դիմափորելու փրկչին, և՛ սովորական դարձած ծառը, որի վրա բարձրացել են երեխաները շքերթը դիտելու, և՛ Քրիստոսի ճանապարհին հազուստնեքը փողոկանայք և այլն: Հիմնական թեմային խանգարող ոչ մի ավելորդություն, որի հետևանքով էլ ութիմիկ—շափավոր շարժումով առաջացող գործող անձանց ֆիգուրները պարզորոշ գծագրվում են հարթ ոսկյա ֆոնի վրա՝ լցնելով էջի համարյա ողջ տարածությունը: Առաքյալները, որոնց դեմքերին գրոշմված է մոմենտի ողջ կարևորությունը, ութիմիկ շարժումով քայլում են դեպի քաղաքի դարպասը, որտեղից Քրիստոսին ընդառաջ դալիս է մի հոգի: Սակավաթիվ պերսոնաժները էջի մակերեսին դասավորված են այնպես, որ ակամայից դիտողի ուշադրություն կենտ-

1 Հետաքրքիր է, որ Ռոսլինը այս մանրանկարում, Երուսաղեմի դարպասների վրա, կամարածածկի տակ պատկերել է Զարարիա Մարգարեն: «Մուտք Երուսաղեմը» կապվում է Զարարիայի մարգարեության հետ (Զարարիա, զլ. Թ):

րոնը դառնում է հենց ինքը՝ էջի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսը: Հորինվածքի կոնկրետությունն ու պարզությունն աչքի է ընկնում մեծ արտահայտչականությամբ: Տեսարանը հագեցված է տազնապալից տրամադրությամբ: Առաքյալների դեմքերի նույն արտահայտությունը կարծես թե կանխագուշակում են այն ողբերգական դեպքերը, որոնք պետք է հաջորդեն այդ գործողությանը:

Այս մանրանկարն իր լակոնիկ կառուցվածքով, թեմայի օրիգինալ մեկնաբանությամբ, պարզ կոմպոզիցիոն ձևերով և, որ պլաստիկ է, պատկերագրական սխեմայի խախտումով հիշեցնում է Ֆրիդրի ավետարանի նույն թեմայով մանրանկարը:

Բալթիմորի մանրանկարը, կատարված լինելով երեք տարի առաջ, գեղարվեստական արժանիքներով, անկասկած, գիշում է Երուսաղեմի մանրանկարին: Երուսաղեմի 1265 թ. ձեռագրի պատկերագրական շեղումները, ինչպես և արվեստի տեսակետից ավելի կատարյալ լինելը վկայում են Թորոս Ռոսլինի վարպետության հետագա աճի մասին: Նշված օրինակը ցույց է տալիս, որ նա աշխատում է հեռանալ կանոնացված սխեմաներից և չորովի մարմնավորել ավետարանական թեմաները: Նրա արվեստը դառնում է ավելի արտահայտիչ և խոր:

1266 թվականի «Մաշտոցում» (Երուս., № 2077), ինչպես և 1268 թվականի ավետարանում (Երուս., № 3627) Ռոսլինի վարպետությունը հասնում է իր բարձրակետին (պատ. 88—94): Կատարման թեթևությունը, ազատ ձևերը, կուռ գծանկարն այստեղ խոսում են մեծ վարպետի մասին: 1266 թ. «Մաշտոցում» բացի խորամններից, լուսանցադարձներից, դիսաստաներից և դիսազարդներից, որոնք Գ. Հովսեփյանի կարծիքով գրչի Ավետիսին են պատկանում¹, ձեռագիրը նկարագրողված է նաև ամբողջ էջը գրավող տերունական պատկերներով: «Մաշտոցը» հնարավորություն է տալիս իլյուստրացիայի եմբարկել նաև Հին կտակարանից փոխ առնրված թեմաներ և այստեղ մենք, «Մկրտություն» և «Սուրբ Հովհանի թաղումը» մանրանկարների հետ, ունենք նաև մանրանկարներ, որոնք պատկերում են Հոնան մարգարեի կյանքը, հրեաների Կարմիր ծովից անցնելը, երեք պատանյունները հնոցում և այլն: Այդ մանրանկարները պարփակված են պարզ, թեթևորեն զարդարված շրջանակներով և աչքի են ընկնում Ռոսլինին բնորոշ լակոնիկմով: Հորինվածքի հստակ և պարզ կառուցվածքը նպաստում է թեմայի ճիշտ ընկալմանը: Կարմիր ծովից անցնելը թեմայից Ռոսլինը ներկայացնում է այն մոմենտը, երբ «Եւ ասէ Տեքց Մոսէս, ձգեա զձեռն քո ի վերայ ծովուդ. եւ կարկատեսցի արդէն ջուրդ, եւ ծածկեսցէ զեգիպտացիսդ, զկառս զոցա՝ եւ զհեծեալս իրեանց: Եւ

1 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Բ, էջ 38:

ձգեաց Մոսէս զձեռն իւր ի վերայ ծովուն, եւ դարձաւ ջուրն ընդ առաւօտն ի տեղի իւր, եւ եզիպտացիքն փախեան յերեսաց ջրոցն, եւ թօթափեաց Տեր զեզիպտացիսն ի մէջ ծովուն...» և այլն (Յժ, ԺԴ, 26—27)։ Ամբողջ մանրանկարը ամփոփված է նեղ շրջանակի մէջ։ Աջ կողմում տեղավորված ժողովուրդը հակադրված է ձախ կողմի եզիպտացիների խումբին, իսկ կենտրոնում ծովն է, որի մեջ խեղդվում է եզիպտացի զինվորը։ Մենք արդեն նշեցինք, որ Ռոսլինը տարածական որոշ պատրանք ստեղծելու և տեսարանը համոզիչ դարձնելու նպատակով այս, ինչպես և «Սուրբ Հովհաննեսի թաղումը» մանրանկարում ֆիգուրները դասավորում է մեկը մյուսի ետևից։ Մի այլ մանրանկար ներկայացնում է երեք մանուկներին այրվող վառարանում։ Այստեղ ևս Ռոսլինը բնորոշ լակոնիզմով դուրս է նետել բոլոր երկրորդական և ոչ կարևոր մոմենտները և զուսպ ձևերով հասել արտահայտչականության։ Ուշագրավ է հրեշտակի մտայն ֆիգուրը, որի թևերը զրկում են ողջ կոմպոզիցիան՝ ստեղծելով պարփակ օվալ։

Ռոսլինի ծաղկազարդած և մեզ հասած վերջին ձևագիրը թվագրվում է 1268 թվականով (Նրուսաղեմ, № 3627)։ Կատարողական արտակարգ վարպետությունը, կայուն գծանկարը, միմյալ այդ առաջ քաշած խնդիրների ու դրամատիկական տարրերի խորացումը («Նաչելություն») հորինվածքի հստակությունը և այլն, հնարավորությունն են տալիս այս ձևագիրը¹, 1266 թվականի «Մաշտոցի» հետ մեկտեղ, համարել վարպետի ամենահասուն գործերը։

* * *

Նախորդ գլուխներում քննարկված կիրիկյան դպրոցների զարգացումը ցույց է տալիս, որ Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը հանդիսանում է XII դարի կիրիկյան մանրանկարչության տրամաբանական շարունակությունը։ XIII դարի երկրորդ կեսի կիրիկյան մանրանկարչության նոր ոճի՝ տվյալ դեպքում Ռոսլինի շրջանի ձևագրերի ոճի ելակետը բնականաբար հանդիսանում է XII դարի վերջի այն տաղանդավոր արվեստը, որը դրսևորվել է Սկևռայի և Հոռմկլայի գրչատներից դուրս եկած ձևագիր հուշարձանների մանրանկարներում (1166 թ. ափետարանը, Մատ. № 7347; 1173 թ. «Նարեկը», Մատ., № 1568; 1193 թ. ափետարանը, Վենետիկ, № 1635; կլովի 1197 թ. ափետարանը և այլն)։ Ռոսլինի անմիջական նախորդները հանդիսացան մանրանկարիչներ Վարդանը, Գրիգոր Մլիճեցին, Կոստանդինը, որոնք XII դարի վերջին քառորդում աշխատում էին Հոռմկլայում և Սկևռայում։ Նրա ավագ ժամանակակիցներն ու թերևս ուսուցիչներն են եղել Կիրակոսը, Հովհաննեսը, Վարդանը և Ֆրիչի պատկերասրահի № 3218 ձևագրի ծաղկող անհայտ նկարիչը։ Հասկանալի է, որ այս շրջանի անհեղինակ գլուխգործոցների հետևում թաղանթ էին Ռոսլինին ժամանակակից և իրենց վարպետությամբ ու ինքնատիպությամբ նրան չզիջող նկարիչներ։

Ամփոփելով՝ նշենք, որ Ռոսլինի արվեստը, որքանով էլ նա կապված լիներ արիստոկրատական բարձր խավերի հետ՝ կատարելով վերջիններիս պատվերները, իր ամբողջականության մեջ հանպարփակ ժողովրդական-ազգային արվեստ է։ Ուստի չի կարելի համաձայնել այն մտքին, որ Ռոսլինի արվեստը (նաև կիրիկյան մանրանկարչությունը ընդհանրապես) սոսկ «պալատական» արվեստ է։ Մենք արդեն այլ առիթով փորձեցինք ցույց տալ, որ ճիշտ չէր լինի հայկական մանրանկարչության մեջ տեսնել երկու, իրար հակադիր՝ «արիստոկրատական» և «ժողովրդական» ուղղություն։ Չպետք է մոռանալ մի հանրահայտ ճշմարտություն։ Իսկական արվեստագետի աշխարհայացքը, նրա գեղագիտական ըմբռնումները չեն որոշվում պատմիրատուի դասային պատկանելությամբ (վերջինս երբեմն որոշ գործնական նշանակություն ունի, իհարկե) այն հետևանք է ժամանակի սոցիալ-տնտեսական պայմաններից բխող գաղափարաբանական հասկացողությունների։

* * *

Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը ավելի պարզորոշ պատկերելու համար շատ կարևոր է անստորագիր, բայց Ռոսլինին վերագրված ձևագրերի պրոբլեմը, որը, մեր կարծիքով, ցարք լիովին պարզաբանված չէ։

Հարցի լուծումը ճիշտ ուղիով տանելու համար, Թորոս Ռոսլինի ըստեղծագործությունը պետք է դիտել իր միջավայրում, նրա արվեստի հիմքը հանդիսացող պատմական նախադրյալների ֆոնի վրա (մենք նկատում

¹ P. Г. Дрампян, Армянская миниатюра и книжное искусство, (Очерки по истории искусства Армении, 1939, стр. 20—23).

¹ Առիթից օգտվելով մեր շնորհակալությունն ենք հայտնում Հարվարդի համալսարանի պրոֆ. Ս. Տեր-Ներսիսյանին, այս ձևագրի մանրանկարների մի քանի լուսանկարներ մեզ տրամադրելու համար։

տի ունենք հատկապես կիրիկյան հայկական պետութեան անտեսական, քաղաքական ու կուլտուրական աջն բուռն վերելքը, որ տեղի ունեցավ դեռ XII դարի վերջերից և ողջ XIII դարի ընթացքում): Այս դեպքում միանգամայն բնական կլիվա այդ շրջանում մի շարք ուրիշ մանրանկարիչներին գոյությունը, որոնք իրենց տաղանդով չեն դիջում Ռոսլինին, եթե այդ վարպետների անունները մեզ չեն հասել, դա պետք է միանգամայն պատահականություն համարել, քանի որ անստորագիր բոլոր այդ ձևազրեթի հիշատակարանները կամ բոլորովին կորած են, կամ, լավագույն դեպքում, մեզ են հասել ոչ լրիվ: Նման պարագայում, տաղանդավոր նկարչի ստեղծագործությունը պատկերացնել որպես մի եզակի, անկախ երևույթ և միայն նրան վերագրել այն լավը, որ ստեղծվել է այն ժամանակ՝ միանգամայն սխալ կլինի: Այսպիսով, թորոս Ռոսլինին են վերագրվել հատկություններ, որոնք պետք է վերաբերվեն այն վարպետներին, որոնց անունները չեն հասել մեզ¹:

Հարցը այս տեսանկյունով քննելիս՝ XIII դարի երկրորդ կեսի կիրիկյան մանրանկարչությունը ներկայանում է ավելի բազմակողմանի, իսկ թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունը օրինաչափ և հասկանալի է դառնում որպես պատմական երևույթ:

Բանն այն է, որ սկսած դեռ Մ. Տեր-Մովսիսյանից, ոչ միայն չի վիճարկվել շատորագրված ձևազրեթի թորոս Ռոսլինին վերագրելու հարցը, այլ ընդհակառակը, որոշ ուսումնասիրողներ ավելի «հարստացրին» Ռոսլինի ստեղծագործությունների ցանկը՝ շատորագրված նոր ձևազրեթով: 1286 թվականի «Ճաշոցի» անհայտ նկարչի մասին Լ. Ա. Գուռնովն գրում է. «Եժվար է ենթադրել, որ նման վարպետի անունը միանգամայն վրիպել է պատմությունից, հավանաբար նա թաքնվում է նույն անվան՝ թորոս Ռոսլինի անվան տակ»²: Հարցին նման մոտեցում ունի նաև Ռ. Գ. Դրամբյանը. «Եժվար է ենթադրել գրում է նա, որ 70—80-ական թվականներին (XIII դարի—Լ. Ա.) կարող էր աշխատել մեկ ուրիշ հոյակապ վարպետ, որը գերազանցում էր թորոս Ռոսլինին, որից հասել է մեզ մի քանի ձևազրեթ, բայց անունը չի պահպանվել»³:

Անստորագիր ձևազրեթի՝ թորոս Ռոսլինի հեղինակության օգտին կարելի է առաջ քաշել նաև մի այլ հանգամանք: Մեզ են հասել տարբեր ժամանակներում նկարված կիրիկյան թագավոր Լևոն Գ-ի շորս դիմա-

նկար: Դրանցից առաջինը (պատ. IV) Լևոնին ներկայացնում է պատանի հասակում, երբ նա դեռ գահաժառանգ էր: Այդ մանրանկարը հավանաբար կատարվել է 1250 թվականին, երբ Լևոն մոտ 14 տարեկան էր (ծրնվել է 1236 թ.): Երկրորդ դիմանկարը գտնվում է Երուսաղեմում պահպանվող 1262 թ. (№ 2660) ձևազրեթ վերջում (պատ. 71): Այստեղ Լևոնը պատկերված է իր կնոջ՝ Կեոանի հետ: Զեռագիրը հետաքրքիր է նրանով, որ այն ստորագրված է Ռոսլինի կողմից: 1272 թվականին է վերաբերում նաև մի այլ մանրանկար (պատ. 115), որը պատկերում է Լևոն Գ թագավորին, Կեոանի և երեխաների հետ (Երուս., № 2563): Եվ, վերջապես, ըստ Լ. Ա. Գուռնովոյի, Լևոն թագավորը թագաժառանգ Հեթումի և պալատական աստիճանավորների հետ պատկերված է 1286 թվականի «Ճաշոցի» (Մատ., № 979) առաջին էջի վրա⁴:

Բացի Լևոն Գ-ի դիմանկարներից, հայտնի են նաև իշխան Վասակի երկու դիմանկար: Այդ երկու մանրանկարներն էլ Վասակին ներկայացնում են իր զավակների հետ: Առաջինը (պատ. 106) գտնվում է Երուսաղեմի № 2568 ձևազրեթում (Վասակ իշխանի ավետարանը) և Մ. Տեր-Մովսիսյանը առանց հիմնավորելու վերագրում է թորոս Ռոսլինին: Երկրորդը, որը հրապարակել է Արմենակ Սակիսյանը, գտնվում է Բրյուսելում, Ա. Ստոկլեի մասնավոր ժողովածուում⁵: Ա. Ստոկլեի ժողովածուի մանրանկարը, անկասկած, ավելի ուշ է կատարված, քանի որ Վասակը այստեղ պատկերված է տարիքավոր հասակում:

Այն փաստը, որ 1262 թվականին պատկերված Լևոնի դիմանկարը կատարված է Ռոսլինի կողմից (ձևազրեթ ստորագրված է), հիմք է տալիս կարծելու, որ մնացած դիմանկարներն էլ վարպետի գործերն են: Սակայն, եթե պատանի Լևոնի դիմանկարը իր ոճական առանձնահատկություններով մոտենում է 1262 թվականի Լևոնի և Կեոանի զույգ դիմանկարին (կոմենենյան էպիտաֆի հունարեն ձևազրեթում եղած դիմանկարների մոտեմենտալ ոճը հիշեցնող իր հարթ, ճակատային կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, ֆիգուրների ստատիկ, ֆրոնտալ դիրքով, ծալքերից զուրկ հագուստի ու մարմնի մասերի ընդհանրացված ձևերով և այլն)⁶, ապա Վասակ իշխանի և Լևոնի 1272 թ. խմբակալ դիմանկարները պարզորոշ տարբերվում են դրանցից թե՛ իրենց հորինվածքով և թե՛ ձևերի ծավա-

1 Այս տեսակետից բնորոշ է նաև Զուտյի օրինակը: Երկար ժամանակ նրա անվան հետ են կապել մի շարք գրոթներ, որոնք, ինչպես ցույց տվեցին հետագա ուսումնասիրությունները ուրիշ, անհայտ վարպետների աշխատանքներ են: В. Н. Лазарев, Происхождение италянского возрождения, М., 1956, т. 1, стр. 155—157.

2 Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, № 4, էջ 63:

3 Նույն տեղում, 1948, № 3, էջ 59:

4 Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», հասարակական գիտ., 1946, № 4.

5 A. Sakisian, Pieg d'Art Armenien, Paris, 1940, p. 17—22, pl. 10.

6 Համեմատի բյուզանդական կայսր Նիկոփորոս Վոտանիտի և նրա կնոջ Մարիամի դիմանկարները 1078—1081 թթ. ձևազրեթ (Փարիզ, ազգային գրադարան, coislin 79), Կոստանդին կայսրի և նրա կնոջ՝ Զեդինեի, դիմանկարը 11-րդ դարի Պարմի գրադարանում (р. 1185) В. Н. Лазарев, եջվ. աշխ. հատ. 1, էջ 3, պատ. 20—26, հատ. 2, պատ. 138, 139:

չային մշակման եղանակով: Վասակ իշխանը և երկու որդիները պատկերված են ծնկաչոք, ղեմքերը կիսով շափ դարձրած ղեպի բարձր գահավորակի վրա նստած Հիսուս Քրիստոսը: Նրանց հովանավորում է Աստվածամայրը, որը, հեզանագ շարժումով, իր թիկնոցի ծայրով ծածկել է Վասակին: Ամբողջ տեսարանը պատկերված է բարակ, ղեպի վեր ձգված նուրբ սյուններով ճարտարապետական ֆոնի վրա: Իշխան Վասակի դիմանկարի վրա պահպանվել է արքայազար Նովհաննեսի ձեռքով գրված հուշագիր, որի մասին կխոսենք ստորև: 1272 թվականի ձեռագրի խմբական դիմանկարը ավելի ամփոփ է իր հորինվածքով: Վերևում լուսպսակով շրջապատված, նստած է Հիսուս Քրիստոսը: Նրա կողքերին կանգնած են Տիրամայրը և Նովհան Մկրտիչը՝ խնդրարկուի գրքով (Գեխուս): Ներքևում կրկնելով լուսպսակի կորագիծը, դասավորված են Լևոնի, Կեռանի և նրանց հինգ երեխաների ֆիգուրները: Ակներև են ռճական տարբերությունները: Նախորդ մանրանկարների հարթ, ստվերազուրկ մշակման փոխարեն, այնտեղ ֆիգուրները համեմատաբար կլոր են, ծավալները գրվատվում են լուսաստվերներով, մշակվում են նաև հագուստի ծալքերը՝ ընդգծելով մարմնի առանձին ձևերը (հատկապես Քրիստոսը, Տիրամայրը, Նովհան Մկրտիչը): Անկասկած տարբեր նկարիչների գործեր են: Ընդհանուր է, այդ մանրանկարները մեկը մյուսից անջատվում են ժամանակագրական առումով, սակայն եթե ընդունելու լինենք, որ Վասակ իշխանի դիմանկարը կատարված է XIII դարի 60-ական թվականներին (մի համագամանք, որը չի վիճարկվում ուսումնասիրողների կողմից), ապա ժամանակի տարբերությունը այնքան էլ մեծ չէ և չի կարելի դրանով բացատրել մանրանկարներում եղած սկզբունքային տարբերությունները:

Թորոս Ռոսլինի օգտին են խոսում նաև մի քանի հիշատակագրությունների (ընծայականների) ռճական ընդհանրությունները: Ինչպես ցույց է տվել Գ. Հովսեփյանը՝ մի քանի ձեռագրերում գրանք համարյա կրկնվում են աննշան փոփոխություններով: Սակայն շպետք է աչքաթող անել այն հանգամանքը, որ գրանք բոլորն էլ գրված են կաթողիկոս Կոստանդին Ա-ի համար և հիմնականում կաթողիկոսի փառաբանումն է: Բացի այդ, նման ընծայականները, ամփոփված գեղեցիկ ծաղկազարդված խորաններով, XIII դարի 50-ական թվականներից բնորոշ են դառնում կլիկյան ձեռագրերի համար:

Թորոս Ռոսլինին վերագրված ձեռագրերի խնդիրը բարդանում է նաև այն պատճառով, որ նրա կողմից ստորագրված ձեռագրերը ընդգրկում

1 Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Գ:



Պատ. XIV: «Ճաշոց», 1286 թ.: Մատեն. № 979:

են ընդամենը 12 տարի՝ 1256-ից մինչև 1268 թվականը¹։ 1268 թվականից հետո, ձեռագրերի հիշատակարաններում այլևս չենք հանդիպում Ռոսլինի անվանը։ Նրա անունը չի հիշատակվում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ պահպանված է հիշատակարանի զգալի մասը (Երուսաղեմի 1272 թ. № 2563 ավետարանը, Մատենադարանի 1286 թ. № 979 «Ճաշոցը», Մատենադարանի 1287 թ. № 198 ավետարանը և այլն)։ Այդ ձեռագրերում, որպես կանոն, նկարչի անունը ընդհանրապես չի հիշատակվում։

Ակամայից հարց է ծագում. ինչո՞ւ հատկապես 1268 թվականից հետո Ռոսլինը դադարում է իր աշխատանքները ստորագրելուց։ Կարելի՞ է այդ պատահական երևույթ համարել։ Ուսումնասիրվող նյութի արդի վիճակում, այս հարցի կապակցությամբ, միայն մեկ ենթադրություն կարելի է անել, այն է, որ 1268 թվականից հետո Թորոս Ռոսլինը մահացել է։ Այլապես, գոնե մեկ անգամ, որևէ տեղում կհանդիպեինք նրա անվանը։

Ռոսլինի ձեռագրերի առաջին ուսումնասիրող Մ. Տեր-Մովսիսյանն արդեն որոշ կասկածներ է հայտնում անստորագիր ձեռագրերի հեղինակի հարցի կապակցությամբ։ Մ. Տեր-Մովսիսյանը, որը տեսել է Ռոսլինի ստորագրած համարյա բոլոր ձեռագրերը, վասակ իշխանի ավետարանի (Երուս., № 2568) մանրանկարներից Ռոսլինին է վերագրում միայն վասակին ու նրա զավակներին պատկերող մանրանկարը, որը, ինչպես նշեցինք, միանգամայն տարբերվում է Ռոսլինի ստորագրած 1262 թ. ձեռագրի (Երուս., № 2660) մեջ գտնվող՝ Լևոնի և Կեռանի դիմանկարներից։ Իսկ տեքստի մեջ եղած տերունական պատկերները, նրա կարծիքով, այլ մանրանկարչի աշխատանք է²։ Նշեցինք նաև, որ Հովսեփյանը 1266 թվականի «Մաշտոցի» պատկերազարգման մեջ, շնայած վարպետի ստորագրությանը, տեսնում է նաև այլ նկարիչների աշխատանք։ Ուշագրավ է, որ «Մաշտոցի» հիշատակարանում նշվում է միայն Փարսա անունը՝ առանց Ռոսլին մականվան («Որ և ետ վայելչացուցանել զսա ոսկտվ և զանազան նիւթով բազմամեղ գրչին Թորոսի...»), այն ժամանակ երբ մնացած բոլոր ձեռագրերում նա ստորագրում է «Թորոս մականուն Ռուսլին»։ Անհրաժեշտ է հիշատակել նաև, որ 1286 թվականի «Ճաշոցը» նույնպես Գ. Հովսեփյանը չի համարել Ռոսլինի ստեղծագործությունը։ Արմենակ Սակիսյանը հայկական արվեստին նվիրված իր աշխատանքում խոսելով 1274 թվականի ավետարանի մասին, որը գրված և պատ-

¹ Լ. Ա. Գուսնովն Ռոսլինի ստորագրած վերջին ձեռագիրը թվագրում է 1275 թ.։ Հավանաբար դա թյուրիմացություն հետևանք է։ Ռոսլինի անվան հետ կապված այդպիսի ձեռագիր չկա։ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, стр. 38.

² «Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, էջ 31, 1913, № 1, էջ 79։

կերպարգրված է Կոստանդինի ձեռքով, մարշալ Օշինի համար (Նյու-Յորք-Մորգանի ժողովածու, № 740), շատ ընդհանրություններ է գտնում 1272 թվականի Կեռան թագուհու ավետարանի (Երուս., № 2563) հետ և հարավոր է համարում, որ այդ երկու ձեռագրերը պատկերազարդված լինեն միևնույն նկարչի ձեռքով: Այնուհետև, համեմատելով Ռոսլինի պատկերազարդված 1262 և 1266 թվականների ձեռագրերը Կեռան թագուհու ավետարանի հետ, Սակիսյանը գտնում է, որ դրանք միևնույն նկարչի աշխատանքները չեն: Ա. Ն. Սվիրինն իր հայտնի աշխատության մեջ զգալի ոճական տարբերություններ է նշում Մատենադարանում պահպանվող № 9422 ձեռագրի և 1286 թվականի «Ճաշոցի» (Մատ., № 973) միջև: Առաջին ձեռագրի մանրանկարները Սվիրինը համարում է «գրաֆիկական ոճի ստեղծագործություն», իսկ «Ճաշոցի» մանրանկարներում նշում է երանց գեղանկարչական առանձնահատկությունները²:

Երևանի Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի՝ Թորոս Ռոսլինին վերագրվող մանրանկարների կապակցությամբ (պատ. VII, 95—97), Ռ. Գ. Գրամբյանի փաստարկումները առաջին հայացքից շատ համոզիչ են թվում³: Չի կարելի չհամաձայնվել Ռ. Գրամբյանի հետ, երբ նա համեմատելով 1272 թ. ավետարանի (Երուս., № 2563), 1287 թ. ավետարանի (Մատ., № 197) և Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի մանրանկարները (հատկապես «Քուրմերի երկրպագությունը»), տեսնում է շատ մեծ ընդհանրություններ և եզրակացնում է, որ դրանց հեղինակը մեկն է: Սակայն կարելի է, արդյո՞ք, դրանց նույնացնել Թորոս Ռոսլինի հետ: Այս հարցը ծառայում է մեր առջև, որովհետև նշված երեք ձեռագրերն էլ անստորագիր են: Թերևս պատահական չէ, որ նման ընդհանրություններ գտնվում է հենց շատորագրված ձեռագրերում: Թորոս Ռոսլինի և նրան վերագրված ձեռագրերի տարբերությունը դրքի գեղարվեստական ձևավորման սկզբունքների մեջ է՝ գեղագիտական ըմբռնումների և բիրտիական թեմաների գաղափարական բովանդակության բացահայտման մեջ:

Ռոսլինը երևույթի էությունը բացահայտում է պերսոնաժների ներքին աշխարհը դրսևորելու, հոգեբանական տեսանկյունից: Սա, իր հերթին, բերում է տիպաժների բազմազանություն և հոգևոր հայրերի կողմից կանոնացված սխեմաները խախտելու ձգտում, ինչպես և արտահայտչական

ձևերի, տեխնիկական մեթոդների չորսովի եղանակներ: Մինչդեռ մյուսները (անստորագիր ձեռագրերի ծաղիկները) անկախ նրանց կատարողական բարձր արվեստից, առանձին զրվագների բծախնդիր ու վարպետարեն մշակվածությունից, մնում են թե պատկերազարդական և թե գաղափարական կանոնների շրջանակներում: Դրանք, փաստորեն, միևնույն հոսանքի երկու տարբեր կողմերն են: Թորոս Ռոսլինը, Ֆրիդի ավետարանի անհայտ նկարիչը, 1274 թվականի ձեռագիրը ծաղիկոլ Կոստանդինը կիլիկյան մանրանկարչության փայլուն շրջանը ներկայացնում են իր վերջնից գարգացման պրոցեսում: Անստորագիր ձեռագրերի նկարչներն ստեղծագործությունները, հանդիսանալով այդ գարգացման վերջնակետը, իրենց մեջ արդեն պարունակում են այն սաղմերը, որոնց հետագա ընթացքը պետք է հանգեցնի XIV դարի առաջին կեսի ոճին՝ Սարգիս Պիժակի ոճին: Ընդ տ այնպես, ինչպես պատմական շատ երևույթներ իրենց զարգացման բարձրակետին արդեն պարունակում են անկման սաղմեր: Այս առումով, իհարկե, վերջիններս, այսպես թե այնպես, կապվում են պայտակա արխատկրատական շրջանների ճաշակի հետ և շատ բանում տուրք են տալիս այդ խավերի պահանջներին: Սա, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, չորստիպ մի «բարոկկո» է:

Այս երկու խումբ ձեռագրերի համեմատության ժամանակ, ռոսլինյան հանդիստ, հավասարակշռված կոմպոզիցիաների փոխարեն տեսնում ենք դինամիկ. շարժումով լի, բազմաֆիգուր և երբեմն էլ բազմապլան կոմպոզիցիաներ: Անստորագիր մանրանկարներում գծապլատտիկ ձևերով մեկնարանված ֆիգուրները շարժվում են տարածության մեջ և իրենց շարժումներով շատ ավելի ազատ ու էքսպրեսիվ են: Հագուստի մանր, անհանգիստ ծաղրերը ենթարկվում են գծալին ոճավորման, երբեմն փոփոխում են ինչպես քամու ժամանակ, շարժումը ավելի սլացիկ դարձնելով: Գույնագրական կողմը երկրորդ պլան է մղվում և գծանկարը հաճախ հասնում է կալիգրաֆիկ ճշգրտության: Ավելի հաճախ են գործածվում կոր և բեկվող գծերը: Բարդանում է գունային դամբան, այն հարստանում է ռեֆլեքսներով և կիսատոներով, որի հետևանքով ձևերը ավելի ռելյեֆ տեսք են ստանում: Կատարողական տեխնիկայի կատարելությունը և առանձին հատվածների բծախնդիր մշակումը այդ ձեռագրերի բնորոշ հատկանիշներից են և վկայում են վարպետների պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակի մասին: Սակայն, որքան էլ կատարչալ են այդ ձեռագրերի մանրանկարները, այնուամենայնիվ դրանցում զգացվում է ինչ-որ «ակադեմիզմ», նախօրոք սովորած ու ամենայն ճշգրտությամբ պահպանվող կանոնիկ ձևերի կրկնություն: Այս առումով անստորագիր ձեռագրերը անվերապահորեն հեռանում են Թորոս Ռոսլինի ձեռագրերի ոճից, որն իր գեղազարդական ձևերի մեջ շատ ավելի ազատ է ու անկաշկանդ:

1 Ա. Սակիսյան, նշվ. աշխ., էջ 7—16:

2 Տեղին է նշել նաև, որ Ս. Տեր-Ներսիսյանը 1960 թ. սեպտեմբերի 9-ին երևանում Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայում կարգացած դասախոսության ժամանակ, բաղդատելով անստորագիր ձեռագրերի մանրանկարները Ռոսլինի կողմից ստորագրվածների հետ, նույնպես հայտնեց այն միտքը, որ դրանք միևնույն հեղինակի գործեր չեն:

3 Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1948, № 3:

Անստորագիր ձեռագրերում օրնամենաներն, ընդունելով բոլորովին նոր բովանդակություն, առանձնահատուկ զարգացում են ունենում և արմատապես տարբերվում են ստորագրված ձեռագրերից: Բուսական դրվագները, մասնավորապես տերևները, վերարտադրվում են միանգամայն յուրովի մեկնարանություններով: Իրանը պատկերված են ամենարագմազան համադրություններով՝ հետևողականորեն ենթարկվելով օրնամենալ ուճավորման: Զարգապատկերների հորինվածքներն ավելի դիմամիկ են, իսկ ձևերը հարստացվում են դրսից փոխ առնված նոր դրվագներով: Բույսերը և տերևները վերջանում են սուր, ասեղանման «քեխիկներով» հիշեցնելով գոթական ձեռագրերի բուսական զարգապատկերները: Այս բոլորը զարգապատկերներին տալիս են ֆանտաստիկ տեսք: Սակայն, շնորհիվ ճշգրիտ ու արտահայտիչ գծանկարի, կատարման ավարտվածությամբ, այդ ֆանտաստիկ զարգապատկերները դառնում են համոզիչ և ընկալվում են որպես ռեալ, բնություն մեջ գոյություն ունեցող բուսականությունների: Բուսական մոտիվները երբեմն դառնում են թեմատիկ մանրանկարի ընդհանուր հորինվածքի բաղկացուցիչ մասեր (Մատ., № 7651) կամ պատկերվում են այն՝ շքեղացնելով ձեռագրի հարգարանը (Վասակի ավետարանը): Անստորագիր ձեռագրերի զարգապատկերների ճոխությունը չի սահմանափակվում միայն բուսական մոտիվներով: Այդ զարգապատկերներում բուսական և կենդանական աշխարհը այնպիսի վարպետությամբ է զուգորդվում, որ դժվար է նկարագրել: Զանազան ակունքներից եկող զարգապատկերային դրվագները, մաքուր և պարզ գույները (կապույտ, երկնագույն, կարմիր, դեղին, դեղին-դեղին և այլն) ձեռագրի համար ստեղծում են այնպիսի զեկորատիվ հարդարանք, որը իր ճոխությամբ գերազանցում է մինչ այդ կիրիկիայում ստեղծված ողջ մանրանկարչությանը:

Լուսանցազարդերը շատ հաճախ համակցվում են թեմատիկ մանրանկարների հետ: Երուսաղեմի № 2568 ձեռագրի (Վասակ իշխանի ավետարանը) լուսանցքում, շտորագրված ձեռագրերին բնորոշ բուսական օրնամենալի հետ զուգակցված, մանրանկարիչը պատկերել է «Ավետումը» և «Քրիստոսի քարոզը տաճարում» թեմաներով փոքրիկ մանրանկարներ (պատ. 102, 102ա): Հոյակապ է ձևավորված Մատթեոսի ավետարանի առաջին էջը (պատ. 98): Այստեղ, լուսանցքում, սովորական զարդարանքի փոխարեն մանրանկարիչը պատկերել է Հիսուս Քրիստոսի տոճաբանական ծառը 12 մարգարեների ֆիգուրներով: Երևանի Մատենադարանում պահպանվող № 9422 ձեռագրի Հովհաննի ավետարանի առաջին էջի վրա, սովորական լուսանցազարդի փոխարեն պատկերված է «Հակոբի երազը»՝ իլյուստրացիայի ենթարկելով Հին կտակարանից վերցրած թեման (Մտունդք, ԻԸ, 12, պատ. XI): Այստեղ մանրանկարիչը հայտնի թե-

մային իր կողմից ավելացրել է ավետարանիչների շորս խորհրդանշանները: Իր հարուստ լուսանցազարդերով առանձնապես աչքի է ընկնում 1286 թ. «Ճաշոցը»: Այս ձեռագրի լուսանցազարդերը հաճախ ընդգրկում են Հին ու նոր կտակարանից վերցրած թեմաների մի ամբողջ ցիկլ (Պանիել Մարգարեի երազը) կամ, երբեմն վերարտադրում են մաքուր աշխարհիկ թեմաներ, ինչպես, օրինակ, ձեռագրի առաջին էջն է, ուր լուսանցքում, բուսական մոտիվների հետ շողկապված, պատկերված են կիրիկիայի թագավոր Լեոն Գ-ի, նրա որդու՝ Հեթումի և պալատական շորս աստիճանավորների դիմանկարները: Հետաքրքիր են նաև 135 և 212 էջերի լուսանցազարդերը: Առաջինում պատկերված են Հիսուս Քրիստոսի Երուսաղեմ հանգիսավոր մուտքին նախորդող զեպեբը (կույրի բուժումը, Քրիստոսը աշակերտների հետ Երուսաղեմի առաջ, Քրիստոսը աշակերտներին ուղարկում է էջ բերելու և վերջապես մուտքը Երուսաղեմ): Երկրորդը (պատ. XIII) պատկերում է Հիսուս Քրիստոսի հարություն տանելուց հետո կատարվող զեպեբը (պահակները քրմապետից փող են ստանում, Քրիստոսի հայտնությունը սուրբ կանանց, կանայք Քրիստոսի աշակերտներին հայտնում են նրա անհայտացման մասին, Քրիստոսը և Մարիամ Մագթաղենացին): Մանրանկարիչը, Քրիստոսի կյանքից վերցրած զեպեբեր էջի վրա ուղղահայաց դասավորելով (վարից վեր), նրանց միջև, հաջորդաբար տեղավորում է ավետարանիչների պատկերները՝ ծաղկազարդված շրջանակների մեջ:

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ անստորագիր որոշ ձեռագրերում լուսանցազարդերը սովորական վերացական-զեկորատիվ նշանակության փոխարեն ստանում են կոնկրետ բովանդակություն: Սա, արդեն, նախորդ շրջանի համեմատությամբ, նորություն է: Յուրատիպ են և տարբերվում են նաև Ռոսլինի լուսանցազարդերը իրենց պարզությամբ ու կոմպակտ հորինվածքով, նրա մոտ պահպանվել են նաև շատ ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրին բնորոշ պարզ շրջանակները:

Ռոսլինի ստորագրած ձեռագրերի մանրանկարները, որպես կանոն, ամփոփված են հասարակ, անպաճույճ շրջանակների մեջ: Մինչդեռ անստորագիր ձեռագրերում զարգապատկերները (մասնավորապես բուսական դրվագները) ազատ օգտագործվում են մանրանկարը ամփոփող շրջանակները զարդարելիս (Մատենադարանի № 9422 ձեռագիրը, 1286 թ. «Ճաշոցը», Մատենադարանի 1287 թ. № 197 ձեռագիրը, Երուսաղեմի № 2568, Վասակ իշխանի ավետարանը և այլն): «Ճաշոցում» մանրանկարիչը շրջանակից դուրս եկող տերևների միջև մեծ վարպետությամբ

1 Վերծանել է Լ. Ա. Գունովն (Հայկական ՍՍԻ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1946, № 4):

տեղավորել է մարդարենների և սրբերի փոքրիկ կիսանգրիներ («Մուտք Երուսաղեմ», պատ. XVI):

Ավելի ուշ շրջանի անստորագիր ձևագրերի մանրանկարներում ճարտարապետությունը մեծ տեղ է գրավում, հաճախ իր ֆանտաստիկ կառուցվածքներով ծանրաբեռնելով ամբողջ հորինվածքը: Այդ ձևագրերում ճարտարապետական ֆոնը, հիշեցնելով հելենիստական ձևերը, իր գեղեցիկ համաչափություններով, բարակ ու սլացիկ սյուներիով, որոնց վրա հենվում է նուրբ կամարներ ու կլոր զմբեթավոր ոտտոններ, ողջ հորինվածքի բաղկացուցիչ մասն է կազմում և, որոշ առումով, տարածակառուցվածք է հաղորդում հորինվածքին: Ֆիգուրները այդ մանրանկարներում շարժվում են ազատ, նրանք դամված չեն ֆոնին ինչպես Ռոսլինի կողմից ստորագրված ձևագրերի մանրանկարներում: Մենք արդեն նշել ենք, որ Ռոսլինը այս բնագավառում հանդես է բերում որոշ զսպասուժյուն: Երբեմն օգտագործում է հայկական ազգային ճարտարապետության ձևերը հիշեցնող կառուցվածքներ: Սակայն, հիմնականում (հատկապես ավետարանիչներին պատկերող մանրանկարներում), դրանք ընդունում են խիստ պայմանական ձևեր:

Այլ, ավելի ակնառու օրինակներով կարելի է ցույց տալ Ռոսլինին վերագրված և Ռոսլինի կողմից ստորագրված ձևագրերի միջև եղած տարբերությունները: Օրինակ, 1286 թ. «Ճաշոցի» «Խաչից իշեցնելը» (պատ. 192) մանրանկարը միանգամայն տարբերվում է Ռոսլինի ծաղկազարդած ձևագրերում եղած նույն թեմայով մանրանկարներից (Բալթիմորի № 539 և Երուսաղեմի № 1956 ձևագրերը, պատ. 82, 84): «Ճաշոցում» ճկարիչը մեկ մանրանկարում միացրել է Քրիստոսի թաղման հետ կապված մի քանի էպիկոլոններ (Հովսեփ Արիմաթեացիի Պիղատոսից խնդրում է Քրիստոսի գիակը՝ թաղելու համար, մահացած Հիսուս Քրիստոսին խաչից իշեցնելը և թաղումը): Ըստ որում, մանրանկարիչը կարողացել է հիանալի շաղկապել երեք առանձին գրվագներ, ստեղծելով բազմաֆիգուր շարժումով հագեցված մի կոմպոզիցիա՝ հակառակ Բալթիմորի 1262 թ. ձևագրի մանրանկարների հանդիստ և հավասարակշռված հորինվածքի: «Ճաշոցի» ծաղկողը աշխատում է մանրանկարին հաղորդել բազմապլանայնություն, որը, որոշ առումով, նրան հաջողվում է: Մինչդեռ Ռոսլինի կոմպոզիցիաները կառուցվում են հիմնականում հորիզոնական հարթության վրա: «Ճաշոցի» մանրանկարում մարդկային ֆիգուրները, իրենց ձգված համաչափություններով, հիշեցնում են գոթական պլաստիկան, որը արմատապես տարբերվում է Ռոսլինի ծանրաքաշ, դժվարաշարժ, սակայն վեհաշուր ֆիգուրներից: Ռոսլինի մոտ ողբերգական տրամադրությունը արտահայտվում է ներքին հոգեկան լարվածության միջոցով: Մինչդեռ «Ճաշոցի» մանրանկարում (ինչպես և ընդհան-

բապես Ռոսլինին վերագրված մյուս անստորագիր ձևագրերի մանրանկարներում) գործող անձինք պատկերված են շարժման մեջ: Այստեղ ընդգծվում են ոչ այնքան ներքին ապրումները, որքան այդ ապրումների արտաքին արտահայտչական կողմը: Մեկը գրանդում է երևույթի ներքին հոգեբանական կողմը, մյուսը այդ նույն հոգեբանական ապրումների հետևանքով առաջացած արտաքին դինամիկան: Սա, ինչպես, սկզբունքային տարբերություն է և արդյունք նկարչի յուրովի քնկալումների: Կարելի է նշել նաև «Կարմիր ծովից անցնելը» մանրանկարը: 1266 թվականի «Մաշտոցում» (պատ. 88) Ռորոս Ռոսլինը իլյուստրացիայի է ենթարկում լեզենդի այն մոմենտը, երբ Մովսեսը տիրոջ հրամանով պարզում է իր գավազանը «Եւ ձգեաց Մոսէս զձեռն իւր իվերայ ծովուն, եւ դարձաջուրն...» և այլն (Ելք, ԺԳ, 27): Այդ կողմում Ռոսլինը պատկերել է հրեաների ամբոխը, որին առաջնորդում է Մովսեսը: Վերևում ձախրում է հրեշտակը՝ ձեռքին սուր («...և ամբարձաւ հրեշտակն Աստծոյ, որ երթայր առաջի բանակի որդոցն Իսրայելի...», Ելք, ԺԳ, 19): Կենտրոնում բավականին բնական ձևերով է պատկերված ջրում խեղդվող եգիպտացի ձիավորը: «Ճաշոցի» մանրանկարը բոլորովին այլ կառուցվածք ունի (պատ. XIV): Այստեղ պատկերված է այն տեսարանը, երբ հրեաները արդեն անցել են գետը և փրկվել, իսկ Մովսեսը և Ահարոնը առաջնորդում են նրանց: Պատկերված է նաև «Սյունը հրոյ» (Ելք, ԺԳ, 21): Չնայած մանրանկարիչը արտակարգ վարպետությամբ է կարողացել փոքր տարածության վրա տեղավորել ամբողջ մի լեզենդ, այնուամենայնիվ հորինվածքը ամբողջությամբ պայմանական է և անկայուն իր կառուցվածքով: Պետք է նշել, նաև, որ մանրանկարիչը պատկերելով «Իզրայելցիների 12 ցեղերը», առանձին խմբերը տեղավորում է մեկը մյուսի վրա (ավելի արխաիկ ձևով), մինչդեռ Ռոսլինը «Մաշտոցի» մանրանկարում մարդկային ֆիգուրները տեղավորում է մեկը մյուսի հետև:

Ռոսլինի ստեղծագործության մի քանի բնորոշ դժերը կարելի է բացահայտել նաև «Երեք մանկունքը հրե վասարանում» թեմայով մանրանկարների միջոցով: 1266 թ. «Մաշտոցի» մանրանկարում (պատ. 89) հորինվածքը կառուցված է Ռոսլինին բնորոշ լակոնիկ և հանդիսավոր ոճով: Գուրս նետելով բոլոր ավելորդ մանրամասնությունները, Ռոսլինը կարողացել է համեմատաբար արտահայտչականություն: Հատկապես արտահայտիչ է հրեշտակի մասը կերպարը: Այս տեսարանը այլ կառուցվածք ունի 1286 թվականի «Ճաշոցի» մանրանկարում (պատ. XV): Այստեղ, երեք մանուկներից ու հրեշտակից բացի, կոմպոզիցիայի երկու կողմից մանրանկարիչը պատկերել է կրակը խառնող և կատարվող հրաշքից զարմացած մարդկանց: Ամբողջ տեսարանը ամփոփված է շրջանակի մեջ, որը կազմվում է ձգված ճարտարապետական կառուցվածքներով, իսկ

վերևից այն եզրափակում են հրեշտակի թևերը: Քննարկվող մանրանկար-
ների միջև կան ավելի սկզբունքային նշանակություն ունեցող տարբերու-
թյուններ: Բանն այն է, որ «Ճաշոցի» այս՝ ինչպես և մի քանի այլ ման-
րանկարներ, ունեն երկու նշանակություն: Մի կողմից դրանք ինքնուրույն
հորինվածքներ են, մյուս կողմից՝ ամբողջ էջի գեղարտարիվ հարդարանքի
բաղկացուցիչ մասը: Տվյալ դեպքում, հոյակապ՝ ամբողջ էջի երկարու-
թյամբ ձգված լուսանցազարդը, որտեղ բուսական դարդանկարներին
զուգակցում են գլխավոր գործողությունը լրացնող առանձին էպիզոդներ,
թեմատիկ մանրանկարի հետ մի ամբողջականություն են կազմում:

Ռոսլինյան ձեռագրերի ոճային առանձնահատկությունները ավելի
պարզ են դրսևորվում Քրիստոսի խաչելությունը պատկերող մանրանկար-
ներում: Այդ թեմայով մեր ձեռքի տակ ունենք վեց մանրանկար: Դրանք
խմբավորվում են հետևյալ կերպ: Երեքը հաստատապես կատարված են
Բորոս Ռոսլինի ձեռքով Բալթիմորի 1262 թ. № 539 ավետարանը և Երու-
սաղեմի 1265 թ. № 1956 և 1268 թ. № 3627 ավետարանները (պատ. 81,
85, 94): Մեծ ընդհանրություններ կան Բշխան Վասակի ավետարանի (Ե-
րուսաղեմ, № 2568), 1272 թվականի՝ Կեռանի ավետարանի (Երուսա-
ղեմ, № 2563) և Երևանի Մատենադարանում պահպանվող 1287 թ. (№
197) ավետարանի խաչելության թեմայով մանրանկարների միջև (պատ.
103, 113, 120): Առանձին է մնում Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի
«Խաչելությունը» (պատ. 96): Եթե նախորդ մանրանկարներում հիմնա-
կանում պահպանվում են պատկերագրության համար կանոն դարձած
կոմպոզիցիոն սխեմաները, ապա Մատենադարանի № 7651 ձեռագրի
մանրանկարում (որը վերագրվել է Ռոսլինին) հանդիպում ենք նույն թե-
մայի յուրատիպ լուծման: Հորինվածքը էջի վրա եղած ազատ տեղին
հարմարեցնելով, տեղավորված է Մատթեոսի ավետարանի համապա-
տասխան տեքստից անմիջապես հետո: Ըստ որում, մանրանկարիչը խախ-
տել է պատկերագրական բոլոր տեսակի սխեմաները և ստեղծել միան-
գամայն յուրատիպ մի հորինվածք: Էջի ձախ մասում ընդգրկելով նաև
լուսանցքը, նա տեղավորել է խաչված Քրիստոսին և երկու հանցագործ-
ներին, աչ կողմում՝ Աստվածամորը մյուս կանանց հետ, Երանց դիմաց
կանգնած է լացող Հովհանն: Այս երկու խմբի միջև, կենտրոնում, հա-
վաքված են Քրիստոսին ծաղրող հրեաները: Քննարկվող մանրանկարի
հեղինակը, ի տարբերություն մյուսների, (որոնք սովորաբար պատկերում
են արդեն մահացած փրկչին և նրա հարազատների վիշտը), այստեղ
պատկերել է Քրիստոսին ծաղրելու տեսարանը (Մատթեոս, Իէ, 39—44):
Այդ նպատակով Քրիստոսին ծաղրող խմբին նա տեղավորել է հորինված-
քի կենտրոնում, իսկ Աստվածամորը, Հովհաննին և ողբացող մյուս կանանց
հետացրել է դեպի աջ անկյունը: Խաչված ավազակները դարձրել են իրենց

գլուխները և նայում են Քրիստոսին, քանի որ ըստ տեքստի «Զնոյն եւ
աւաղակը՝ որք խաչեալ էին ընդ նմա նախատէին զնա» (Մատթեոս, Իէ,
44): Ուշագրավ է նաև, որ հանդիպակաց էջի վրա մանրանկարիչը, հետե-
վելով Մատթեոս ավետարանիչի տեքստին, պատկերել է նաև Քրիստոսի
խաչելության ժամանակ մեռելների հարություն առնելու տեսարանը (Նւ
գերեզմանք բացան եւ բազում մարմինք ննչեցելոց սրբոց յարեան...»
Մատ. Իէ, 52—53): Այս տեսարանը չի հանդիպում խաչելության թե-
մայով ուրիշ ոչ մի մանրանկարում և սովորաբար իլյուստրացիայի չի
ենթարկվում: Պետք է նշել նաև կատարման յուրատիպ եղանակը և գե-
ղանկարչական ազատ ձևերը, որոնք ընդհանրապես բնորոշ են այս ձե-
ռագրի Ռոսլինին վերագրված մանրանկարներին:

Երուսաղեմի № 2568, № 2563 և Մատենադարանի № 197 ձեռագրերի
խաչելության տեսարանը պատկերող մանրանկարները (պատ. 103, 113,
120) աչքի են ընկնում իրենց պարզ, պատկերագրական կանոնիկ ու հեշ-
տություններ ընկալվող կառուցվածքով, դետալների մանրակրկիտ մշա-
կումով, գծանկարի հստակությամբ: Մանրանկարչի վստահ ձեռքը մեր
առջև պատկերում է ոնալ մարդկային կերպարներ՝ իրենց ճիշտ համա-
չափություններով: Հազուադիքով տակ ընդգծվում են մարմնի ա-
ռանձին մասերը: Պետք է նշել նաև, որ մարմնի մերկ մասերի դրվատումը
(խաչված Հիսուս Քրիստոսը) այս երեք մանրանկարում էլ կատարված
է բժախնդրությամբ և նույնատիպ ձևերով՝ միանգամայն տարբերվելով
Ռոսլինի մշակած մերկ մարմինների համեմատաբար ընդհանրացված
ձևերից: Չնայած քննարկվող երեք մանրանկարների զգալի նմանությունը՝
նկատելի են նաև որոշ տարբերություններ: Երուսաղեմի № 2568 և Մա-
տենադարանի № 197 ձեռագրերի մանրանկարներում՝ ճյուղավորված
մորուքով Հիսուս Քրիստոսի կերպարը տարբերվում է ոչ միայն Ռոսլինի
ստորագրած, այլև 1272 թվականի՝ Երուսաղեմի № 2563 ձեռագրի ման-
րանկարում պատկերված տիպերից: Այս հանգամանքը, մյուս փաստա-
րկումների հետ մեկտեղ հնարավորություն է տալիս կարծելու, որ այդ
մանրանկարները տարբեր նկարիչների աշխատանքներ են: Քրիստոսի
խաչելությունը պատկերող նշված մանրանկարներում առկա է նաև մի
շատ կարևոր մոմենտ, որի վրա ուշադրություն է դարձրել Վ. Ն. Լազարևը:
Մանրանկարիչ Կոստանդինի ներմուծած նորությունը, որը մենք տեսանք
Վենետիկի 1193 թ. ձեռագրի «Խաչելություն» մանրանկարում (№ 1635),
իր հետագա զարգացումն է ունենում Երուսաղեմի № 2568, № 2563 և
Մատենադարանի № 197 ձեռագրերի նույն թեմայով մանրանկարներում:

¹ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 161.

Այստեղ Աստվածամայրը ուշաթափված է, նրան բռնել են մյուս կանայք: Քրիստոսի մարմինը ուժեղ ճկումով կախված է խաչից: Առանձնապես արտահայտիչ են խաչի վերևի մասում ճախրող, ողբացող հրեշտակները: Հովհաննիսը և սուրբ կանայք համակված են անկեղծ վշտով: Այս մանրամասները մանրանկարին հաղորդում են յուրահատուկ ողբերգական տրամադրություն, որի նմանությունը տեսնում ենք XIII դարի բյուզանդական ձեռագրերում: Մինչդեռ թորոս Ռոսլինը այդ նույն ողբերգական տրամադրությունը հասնում է ոչ թե նման՝ արտաքին միջոցներով, այլ, ինչպես արդեն նշել ենք, հոգեբանական մոմենտների ընդգծմամբ, որը ստեղծում է մի տեսակ ներքին լարվածություն: Այս՝ Ռոսլինի ստեղծագործությունը բնութագրող շատ կարևոր առանձնահատկությունը ցույց է տալիս, որ մենք գործ ունենք տարբեր մտածելակերպ ունեցող ստեղծագործողների հետ: Մեր միտքը հաստատում է նաև «Քրիստոսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ» մանրանկարի համեմատությունը (պատ. 79, 83, 119, XVI): Եթե Ռոսլինը այս թեմային բնորոշ՝ թեթև, տուական տրամադրությունը գործողության ներքին հոգեբանական կողմի ընդգրծման միջոցով փոխում է յուրահատուկ հանդիսավորություն, նոր մեկնարանություն տալիս հանրահայտ թեմային, ապա մի քանի անստորագիր ձեռագրերում (1286 թ. «Ճաշոցը», 1287 թ. ավետարանը), բախնդիր պահպանվում է թեմայի ընդունված կանոնիկ մեկնարանությունը: Այդ բազմաֆիգուր, շարժումով հագեցված կոմպոզիցիաները արմատապես տարբերվում են Ռոսլինի մանրանկարներից: Այստեղ բոլորը շարժման մեջ են: Երեխաները մազլցում են ծառը, կանայք հաղուտներ են փոում Քրիստոսի ոտքերի տակ և այլն: Կենտրոնում շրջապատված առաջադներով ու ժողովրդով, պատկերվում է Հիսուս Քրիստոսը էջի վրա: Այստեղ ևս նկարիչը աշխատել է ընդգծել ընդհանուր շարժումը: Էջի վրա նստած Քրիստոսը մեջքով է դարձած Երուսաղեմի դարպասին, սակայն էջի և Քրիստոսի գլխի շրջադարձը դեպի քաղաքը ընդգծում են նրանց շարժման ուղղությունը: 1262 թ. նույն թեմայով մանրանկարում Ռոսլինը դեռևս պահպանում է ընդհանուր դարձած կանոնները, մինչդեռ 1265 թվականի մանրանկարը ներկայացնում է նկարչի ստեղծագործական սկզբունքների հետագա զարգացումը: Այստեղ նա յուրովի է բացահայտում զրույցի միտքը, որը արմատապես տարբերվում է ինչպես 1286 թ. «Ճաշոցի» և 1287 թ. ավետարանի մանրանկարներից, այնպես էլ ընդհանուր դարձած կանոններից: Եթե ընդունելու լինենք, որ 1286 թ. «Ճաշոցի» և 1287 թ. ավետարանի ծաղկողը Ռոսլինն է, ապա անարամբանական է թվում, որ վերջին ձեռագրերը ծաղկելու ժամանակ նկարիչը նորից վերադառնում է իր վաղ շրջանի՝ 1262 թվականի սկզբունքներին, երբ դեռ 1265 թվականին էր նա հրաժարվել դրանից: Թերևս հնարավոր

է մտածել, որ Ռոսլինի և նրան վերագրված ձեռագրերի միջև եղած ոճական տարբերությունները նկարչի ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջանների էվոլյուցիայի արդյունք է: Սակայն Ռոսլինի ստորագրած վերջին ձեռագրի (1268 թ. ավետարանը) և առաջին շատորագրված, բայց ստույգ թվագրված ձեռագրի (1272 թ. ավետարանը) միջև ընկած է ընդամենը չորս տարի, ուստի (համարյա թե ժամանակակից է ստորագրված ձեռագրերը), որքան էլ հանձարելու բազմակողմանի լինեք վարպետը, չէր կարող այդքան արագ փոխել իր ստեղծագործական սկզբունքները: Նման փոփոխությունները արմատապես հակասում են միջնադարյան դրչաստների ու գեղարվեստական արհեստանոցների խիստ պահպանողական բնույթ ունեցող կյանքին:

Այս բոլորը մեզ հանգեցնում է այն եզրակացության, որ թորոս Ռոսլինը մեկնակ չի եղել, որ նրա կողքին աշխատել են նաև մանրանկարիչներ, որոնք իրենց վարպետությամբ ու կատարելությամբ ոչ միայն չեն վիջում նրան, այլ հաճախ գերազանցում են: Ահա այդ վարպետների աշխատանքներն էլ, մեր կարծիքով, առանց որոշակի հիմքերի վերագրվել են թորոս Ռոսլինին:

Թորոս Ռոսլինի ստույգ աշխատանքների համեմատությունն անստորագիր ձեռագրերի հետ ցույց է տալիս, որ վերջիններս ոչ միայն ողակնյան ձեռագրերի շարքում, այլև ընդհանրապես կիրիկյան մանրանկարչական դպրոցում յուրահատուկ տեղ են գրավում իրենց ինքնատիպությամբ: Իսկ դիտելով այդ ամենը իրենց զարգացման ընթացքի մեջ, անստորագիր ձեռագրերը փաստորեն մի նոր կտապ են Ռոսլինի համեմատությամբ:

Անստորագիր ձեռագրերի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրանց միջև ևս կան արմատական տարբերություններ, մի հանդամանք, որը հարկադրում է մեզ ենթադրելու, որ այդ ձեռագրերը, իրենց հերթին, մի քանի նկարիչների աշխատանքներ են:

Այդ ձեռագիր հուշարձանները կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ: Դրանցից ամենահինը հավանաբար պետք է ընդունել Երևանի Մատենադարանի № 7651 ձեռագիրը (պատ. V—VII, 58, 59, 95—97): Անկախ այն բանից, թե այս ձեռագրի մանրանկարների մի մասը պատկանում է Ռոսլինին թե ոչ, զրանք ամբողջ էությամբ տարբերվում են այն ամենից, ինչ արված էր կիրիկյան մանրանկարիչների կողմից մինչև այդ: Դրանց ստեղծողը իր ժամանակակիցներից տարբերվում է և՛ կատարման եղանակով և՛ ավետարանից փոխառնված թեմաների մեկնարանությամբ: Տարբեր են նաև մանրանկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքները: Այս վարպետի ստեղծագործության մեջ, առաջին հերթին, աչքի է դարձնում էջի ձևավորման յուրատիպությունը (մանրանկարների տեղաբաշխումը տեքս-

տի մեջ և լուսանցքներում): Նրա համար տեքստը և պատկերը միասին վերցրած մի ամբողջականություն են կազմում: Այս վարպետի մոտ, սովորաբար, ավետարանից վերցրած ամբողջական պատմությունը բաժանվում է դրվագների և էջի վրա տեղադրվում այնպես, որ կարդացվում է տեքստի հետ մեկտեղ: Առանձին դրույցները նա ներկայացնում է որպես բնագնանուր ցիկլի մի մաս: 13-ա էջի վրա, որտեղ պատմվում է քուրմերի երկրպագության, Հովսեփի ու Աստվածածնի Եգիպտոս փախչելու մասին, նկարիչը մանրանկարները էջի վրա այնպես է դասավորում, որ նրանք, մի ամբողջական շղթա կազմելով («Քուրմերի երկրպագությունը», «Հովսեփի երազը» և «Փայտուտ դեպի Եգիպտոս»), անմիջականորեն ուղեկցելով են ավետարանի տեքստին (պատ. VII): Մանրանկարը, իրենից ներկայացնելով ինքնուրույն կոմպոզիցիա, միևնույն ժամանակ կապված է նախորդի հետ, ըստ որում շաղկապող օղակ հանդիսանում է գոթական երկար բխիկներով բուսական օրնամենտ հիշեցնող զարդապատկերի մեջ ամփոփված «Հովսեփի երազը» թեմայով մանրանկարը: Մանրանկարիչը, ամբողջական դրույցը բաժանելով առանձին դրվագների, երբեմն մեկ մանրանկարում պատկերում է դրույցի այնպիսի մանրամասներ, որոնք, սովորաբար, իլյուստրացիայի չեն ենթարկվել: Այսպես, օրինակ՝ պատկերելով Հովսեփի կասկածները Մարիամի անմեղության մասին (Մատ. Ա, 19—24), որպես լուսանցազարդ, բուսական օրնամենտի հետ շաղկապված պատկերում է հրեշտակի հայտնվելը Հովսեփին: Իսկ տեքստի մեջ, բաց թողնված հատուկ ազատ տեղում, մեկ կոմպոզիցիայի մեջ երկու անգամ կրկնում է Հովսեփին և Մարիամին՝ պատկերելով նրանց հոգեկան տարբեր վիճակներում: Առաջին անգամ Հովսեփը կանգնած է, դարձած դեպի Մարիամը և հանդիմանում է նրան: Երկրորդ անգամ (հրեշտակի հայտնությունից հետո) նրանք հաշտվել են և հանգիստ նստած դրույցում են (պատ. 95): Մեկ մանրանկարում մի քանի էպիզոդներ պատկերելը բյուզանդական ձևազրեքում հանդիպում են դեռ IX դարից¹, սակայն քննարկվող մանրանկարները ներկայացնում են համեմատաբար ավելի զարգացած և ինքնուրույն պատկերազարդական կոնցեպցիա: Այս մանրանկարչի մյուս առանձնահատկությունը արտակարգ էքսպրեսիան է և հորինվածքի դինամիկ կառուցվածքը: Հիշարժան է «Քրիստոսի մատնությունը» մանրանկարը (պատ. 97): Բազմաֆիգուր այս հորինվածքում ժողովրդի շփոթմունքը հասնում է իր բարձրակետին: Չնայած խառնաշփոթին, հորինվածքը իր ինքնատիպության մեջ խիստ կոմպակտ է և արտահայտիչ: Բոլոր ֆիգուրները դասավորված են այն հաշվով, որ իրար չեն խանգարում: Առանձնապես աչքի են ընկնում տի-

¹ Փարիզի ազգային գրադարանի № 510, Վենետիկի № 699 ձևազրեքը:

պերի բազմազանությունը և առհասարակացված դեմքերը (Քրիստոս, Հուդա) նման առանձնահատկություններով է օժտված նաև «Մանուկների կոտորածը» թեմայով մանրանկարը¹: Նկարիչը նախ պատկերել է այն էպիզոդը, երբ Հերովդեսը հրաման է արձակում մանուկներին կոտորելու մասին. ավելի ցած պատկերված է մանուկների կոտորածը: Մանրանկարիչը գործող անձանց շարժումների միջոցով կարողացել է դրսևորել կատարվող գործողության խոր դրամատիզմը: Արտահայտիչ են, օրինակ, հուսահատորեն ձեռքերը վեր պարզած կնոջ ֆիգուրը, սուրը ձեռքին դինվորը, որը խիստ շարժումով մոր գրկից խլում է մանկանը:

Այս մանրանկարչի կատարողական եղանակը ազատ է և ղեղանկարչական: Գծապլաստիկ ձևերով պատկերելու տեղեկնցը, որը նկատվում է մյուս ձևազրեքում, այստեղ համարյա բացակայում է: Փոքրաթիվ դույնների վարպետներն օգտագործումը (կապույտ, երկնագույն, կարմիր, կանաչ) ստեղծում է անհրաժեշտ էֆեկտ: Նշենք նաև, որ ոսկյա ֆոնը այս վարպետի համար ոչ միայն պարտադիր չէ, այլ համարյա բացակայում է: Այս, անհայտ մանրանկարչի դերը կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ այն է, որ նույն ձևագրի, այսպես կոչված, «փոքր մանրանկարներ» նկարիչների, Ֆրիբի ավետարանի ու Թորոս Թոսլինի հետ մեկտեղ, 60—70-ական թվականներին Կիլիկիայում զարգացրեց թեմատիկ մանրանկարչությունը՝ հանդես բերելով միանգամայն ինքնուրույն մտայնում կանոնիկ թեմաների նկատմամբ:

Անստորագիր ձևագրերի փոքրաթիվ մի այլ խումբ՝ այսպես կոչված, Վասակ իշխանի ավետարանը (Երուս. № 2568, պատ. 98—106), Կեռան թագուհու 1272 թ. ավետարանը (Երուս. № 2563, պատ. 107—115), Երվանի Մատենադարանի 1287 թ. ավետարանը (№ 197, պատ. IX, 116—120), մեկ ներկայանում են բոլորովին այլ տեսանկյունից: Թվարկված ձևագրերը պատկերազարդված են թեմատիկ մանրանկարներով, անվաճաթեթերով, խորաններով և այլն: Այս ձևագրերը իրար հետ զուգորդվում են, առաջին հերթին, մանրանկարների նուրբ, կալիգրաֆիկ մշակվածությամբ: Հայկական մանրանկարչությունը, մինչ այդ և դրանից հետո էլ չհասավ առանձին ղեկավարների այսպիսի բժախնդիր, ոսկերչական մշակվածության: Այս մանրանկարները կատարված են գծանկարային սկզբունքով, ըստ որում, կատարման եղանակը որոշ չորություն է ստանում: Հազուադեպ պատկերվում է բնկվող մանր ծալքերով, իսկ նուրբ և արտահայտիչ դժբեր ուժեղացնում են պատկերի գրաֆիկական բնույթը: Բնանկարը, հատկապես պատկերված ժայռերը, կորցնում են իրենց ծավալայնությունը և ենթարկվում են ծայրահեղ ոճավորման: Հստակ կա-

¹ Մանրանկարն ավարտել է, հավանաբար, Սարգիս Պիծակը: Չնայած դրան, այն չի կորցրել հորինվածքի ինքնատիպությունը:

ուցված հորինվածքներում մանրանկարիչը պահպանում է սահմանված սխեմաները: Մեծ տեղ է տրվում ճարտարապետական կառուցվածքներին, որտեղ երբեմն հանդես են գալիս հեղինատական տրադիցիաներ՝ մրացորդներ: Ֆիգուրներն էրապրեսիվ են և ազատ շարժվում են տարածության մեջ: Գեմքերի և մարմնի առանձին մասերի զրվատման ժամանակ օգտագործվում են կիսատոններ՝ ընդգծելով նրանց ծավալայնությունը: Հիմնովին փոխվում է դարգապատկերների բնույթը: Այս բնագավառում սմաստորագիր ձևազրեքը մոտենում են իրար: Այս ձևազրեքի մանրանկարներում ի հայտ է բերված կալիգրաֆիկ՝ նախօրոք սերտած սովորույթները, որոնք նկարչին սահմանափակում են տրադիցիոն սխեմաների շրջանակներում: Քննարկվող ձևազրեքում պարզորոշ զգացվում է նաև կիրիկյան բարձր արհեստակրատական խավերի շափից ավելի ճոխադարդուն ճաշակի ազդեցությունը, մի բան, որը նույնպես հետագայում արագացրեց կիրիկյան մանրանկարչության անկումը:

Բացի վերը բերված փաստարկումներից, գոյություն ունի նաև մի այլ, մեր կարծիքով շատ կարևոր հանգամանք, որը վերը քննարկված ձևազրեքը խմբավորում է մեկ ակունքի շուրջը: Պահպանված հիշատակագրությունից բաղված տեղեկությունները հարկադրում են այդ ձևազրեքը համախմբել արքաներայր Հովհաննեսի դպրոցի շուրջը, թեպետ դրանք, իրենց բնույթով տարբերվում են այդ դպրոցը բնութագրող ձևազրեքի ոճից (1266 թ. ժողովածու, Մատ. № 4243, Մատենադարանի 1270 թ. № 3451 Աստվածաշունչը և այլն):

Արքաներայր Հովհաննեսի անվան հետ կապված ձևազրեքին նվիրված հատվածում նշեցինք, որ 1272 թ. ավետարանը, գրված և պատկերազարդված Սիսում, ավերվել է Ակներ վանքին և չէր կարող չզբաղվել Հովհաննեսի մոտ աշխատող մանրանկարիչների ուշադրությունը: Այս կապակցությամբ մենք նշեցինք 1272 թ. և 1287 թ., Մատենադարանում պահպանվող № 197 ձևազրեքի միջև եղած ընդհանրությունները: 1287 թ. ձևազրեքի 349 էջի վրա պահպանված հիշատակարանը (գրված 1590 թ.) նշում է, որ ձևազրեքը գրվել է 1287 թվականին Ակներում. Հովհաննեսի ձևազրեքով («Գրեալ գտար ավետարանս ձևազրեքի կախկոպոսի ի թագաւորութեան հայոց Հեթումոյ ի սուրբ ուխտն Ակներ կոչեցեալ ի թվականին Հայոց 212—1287): Իր իսկ, Հովհաննեսի ձևազրեքով գրված հիշատակագրությունները հաստատում են այս տեղեկությունը. «Գրողս սորա և աշխատողս Յոհաննես կախկոպոս» կամ 103 Բ էջում «եղկելի ոգիս Յոհաննես կախկոպոս արքաներայր այսմ գրող»: Երուսաղեմի № 2568 (Վասակ իշխանի ավետարանը) ձևազրեքում Վասակի գեմանկարի սակ Հովհաննեսը թողել է մի գրություն (պատ. 106), որտեղից մենք իմանում ենք, որ ինքը անմիջականորեն մասնակցել է ձևազրեքի պատ-

րաստման աշխատանքներին («...նաև ուզող սորա և զմերս յիշեցեք Ի Քրիստոս»): Այսպիսով, մենք բավականաչափ հիմքեր ունենք այս ձևազրեքը կապելու արքաներայր Հովհաննես կախկոպոսի անվան հետ և ամենայն հավանականությամբ դրանք Հոտմիլայում շեն գրվել ու պատկերազարդվել (հիշատակարանում պարզորոշ նշվում է, որ 1272 թ. ձևազրեքը գրվել և պատկերազարդվել է Սիսում): Մեր համոզմունքը այն է, որ Վասակ իշխանի ավետարանի և Մատենադարանի 1287 թ. ավետարանի համար նախատիպ է հանդիսացել 1272 թ. Սիսում պատկերազարդված՝ Կեոան թագուհու ավետարանը: Դրանում հեշտությամբ կարելի է համոզվել այդ ձևազրեքի մի քանի մանրանկարների համեմատության միջոցով («Նաչելություն», «Համբարձում», «Այլակերպություն» և այլն): Այստեղից կարելի է եզրակացնել նաև, որ շվաբրված Վասակ իշխանի ավետարանը (սովորաբար այն վերագրում են 1260—1270 թթ.) գրվել է 1272 թվականից հետո և ժամանակագրական իմաստով մոտենում է Մատենադարանի 1287 թ. ձևազրեքին: Բացի այդ, համեմատությունը ցույց է տալիս, որ 1287 թվականի և Վասակի ավետարանի ձևավորումները մի քանի հատկանիշերով (ճյուղավորված մորուքով Քրիստոսի, Տիրամոր, Հովհաննի ախպերը «Նաչելություն» և «Համբարձումը» մանրանկարներում, «Տեոան ընդառաջ» թեմայով մանրանկարները և այլն) տարբերվում են 1272 թ.՝ Կեոանի ավետարանի մանրանկարներից:

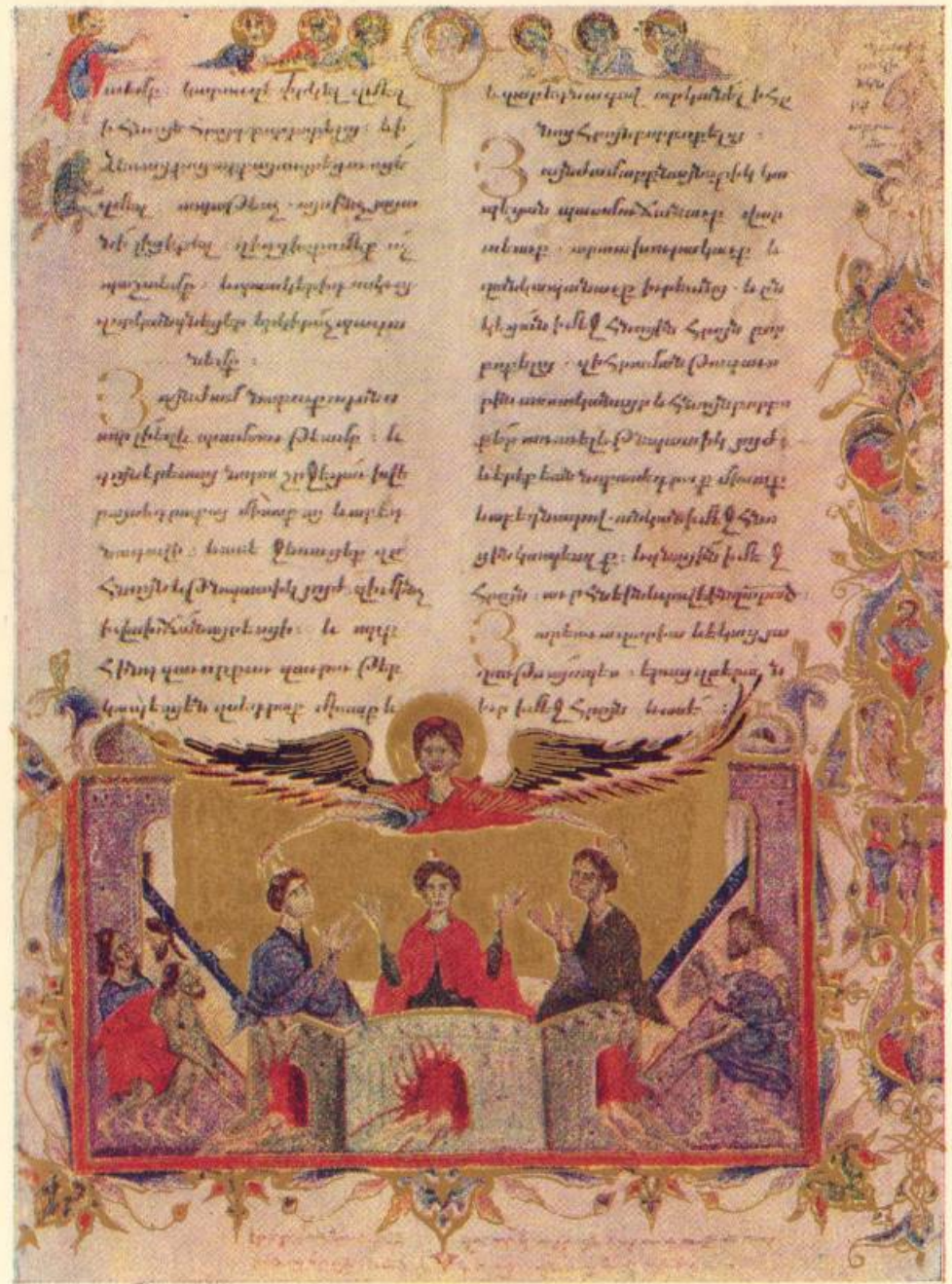
Պետք է նշել նաև, որ Հովհաննեսի անվան հետ կապված ձևազրեքում հազվադեպ է հիշատակվում մանրանկարչի անունը: Կախկոպոսի դեպքում հակոբյում ենք գրչի և իր Հովհաննեսի անվանը, որը հիմնականում հանդես է գալիս որպես գրիչ կամ ձևազրեք ուղղող և պատվիրատու:

Քննարկված ձևազրեքի խմբին է մոտենում նաև Մատենադարանի № 9422 ավետարանը (պատ. X—XII, 21—29): Սակայն, որոշ յուրահատուկ դժեր հարկադրում են այն դիտել առանձին և չկապել արքաներայր Հովհաննեսի անվան հետ: Ձևազրեքը թվագրված չէ և չունի հիշատակարան, սակայն կասկածից վեր է, որ այն գրվել և պատկերազարդվել է Կիրիկիայում XIII դարի երրորդ քառորդում: Այս ձևազրեքի հոյակապ մանրանկարները այն դասում են հայկական մանրանկարչության լավագույն հուշարձանների շարքը:

Ընդունված կարգով՝ ձևազրեքի սկզբում խորաններն են, ապա թեմատիկ մանրանկարները, որոնք տեղադրված են հետևյալ հերթականությամբ՝ «Ռտնալվա», «Ավետումն», «Տյառն ընդ առաջ», «Քրիստոսը դժոխքում», «Հոգեգալուստ», «Ղազարոսի հարությունը» և դրանցից հետո միայն գալիս է եվանգելիստների ուղերձը Կարպիանոսին (որը խորաններից առաջ պետք է լիներ): Շփոթված է նաև ավետարանիչներ Մարկոսի և Ղուկասի պատկերների տեղերը: Բացի այդ, գոնային գամմայի և կատարման

վարպետության տարբերությունը մտածել է տալիս, որ այդ մանրանկարները տարբեր նկարիչների գործեր են: Օրինակ, բոլոր խորանները, անվանաթերթերը, լուսանցազարդերը, ավետարանիչների պատկերները, «Ավետամբ», «Ղազարոսի հարությունը» և «Քրիստոսը զժոխքում» թեմատիկ մանրանկարները (պատ. X—XII, 24, 26, 28), տարբերվում են իրենց վառ, մաքուր գույներով (կապույտ, մուգ մանուշակագույն, կարմիր, վարդագույն, դեղին, սև, սպիտակ), որոնք համազրված են արտակարգ ճաշակով և վարպետությամբ: Ոսկյա զփիկների նուրբ ցանցը (ասսիստ), որը երբեմն ծածկում է հագուստի ծալքերը, առանձնահատուկ փայլ է ստանում մուգ վարդա-մանուշակագույն ֆոնի վրա: Այս մանրանկարներում զգացվում է վառ երևակայության և արտակարգ ճաշակի տեղի նկարչի կարող ձեռքը: Մյուս մանրանկարներում («Ոտնավա», «Տեառն ընդ առաջ», «Հոգեզալուստ» պատ. 125, 127, 129) գույներն ավելի պղտոր են, գերակշռում է շագանակագույնը, իսկ կատարողական վարպետությամբ ու զեղարվեստական արժանիքներով զգալիորեն զիջում են առաջին խմբի մանրանկարներին: Հնարավոր է, որ ձեռագրի նորոգման ժամանակ մի այլ ձեռագրից լրացվել են պակասները:

Այս ձեռագրում զարմացնում է խորանների ձևավորման բնագավառում նկարչի հանդես բերած անսահման երևակայությունը (պատ. 121—123): Ապշեցուցիչ են մարդկային գլուխներից կազմված ֆանտաստիկ ֆիգուրները: Ուշագրավ են նաև խորանների սյուների խոյակներն ու հիմքերը, որոնք պատկերում են մարգարեների, սրբերի, ինչպես և Աստվածամորը՝ «օրանայի» կերպարով և այլն: Մենք խոսեցինք այն մասին, որ Ալիլիկյան մանրանկարիչները, Հին և Նոր կտակարանների միջև եղած կապն ընդգծելու համար, երբեմն խորաններում կամ լուսանցքներում պատկերում են մարգարեների ֆիգուրներ: Մեր այս ձեռագրի ծաղկաղբ, այդ նույն նպատակով, խորանների վրա պատկերել է Հին կտակարանից վերցրած ամբողջ տեսարաններ: Այսպես, օրինակ, խորաններից մեկի վրա պատկերված է մի հրեշտակ, որն իր մոտ կանգնածին (հավանաբար Աբրահամին) ցույց է տալիս մի ոչխար: Անկասկած սա Աբրահամի զոհաբերության յուրատիպ մի իլլյուստրացիա է (Մետմոդը, ԻԲ, 2—13): Մի այլ խորանի վրա պատկերված է Տորիթի պատմությունը (Գիրք Տորիթայ, 2, 1—22): Մանրանկարիչը խորանների հարդարանքը հարստացնում է ոչ միայն առանձին զարդապատկերային դրվագներով, կամ ինչպես նշեցինք Հին կտակարանից փոխ առնված, այլև աշխարհիկ, առօրյա կյանքից վերցրած թեմաներով: Նրան հրապուրում են նաև որսի տեսարաններ, առյուծի վրա սլացող մերկ տղամարդիկ, գիշատիչ գազանների կովի տեսարաններ: Մերկ մարդկային ֆիգուրներ կան նաև խորանների վերևի ջրաանկյան երկու կողմերում: Այս պատկերների բնական ձևերը վիպ-



յում են, որ նկարիչը աշխատում է վերարտադրել այն, ինչ տեսնում է բնության մեջ: Հավանաբար, նման տեսարանների նա ականատես է եղել կիրիկյան իշխանների ու թագավորների պալատներում: Տերունական պատկերներում մանրանկարիչը պահպանում է նախօրոք սահմանված պատկերագրական սխեմաները և որոշ առումով կրկնում է մեր քննարկած հուշարձանները, սակայն որոշ մանրանկարներ օժտված են այնպիսի զեղարվեստական բարձր արժանիքներով, որ իրավամբ դրանք կարելի է համարել հայկական մանրանկարչության զոհարաններ: Այդ տեսակետից առանձնապես ուշագրավ է «Ավետումը» (պատ. XII): Աստվածամոր հեղանազ դիրքը, ավետաբեր հրեշտակի թեթև ու սլացիկ շարժումը, նրա գեղ ալնահաճ գույներն ու ողջ հորինվածքը ամբողջ տեսարանին հաղորդում են այնպիսի լիրիկական տրամադրություն, որը վայել է իտալական վաղ վերածննդի վարպետներին: Հետաքրքիր է ավետարանիչ 'Ղուկասին պատկերող մանրանկարը (պատ. 124): Ավետարանիչս այստեղ ներկայացված է մի այլ անձնավորության հետ, որը նրանից ստանում կամ նրան է հանձնում գիրքը՝ 1287 թ. մեզ ծանոթ ձեռագրի նման (Մատ., № 197): Համաձայն ավանդության, Մարկոս և 'Ղուկաս ավետարանիչները Պետրոս և Պողոս առաքյալների աշակերտներն էին և իրենց ավետարանները գրել են առաքյալների պատմածների հիման վրա: Այդ պատճառով էլ XIII—XIV դարերի բյուզանդական ձեռագրերում Մարկոսին ու 'Ղուկասին երբեմն պատկերում էին առաքյալների հետ մեկտեղ: Օրինակ՝ Լենինգրադի հանրային գրադարանում պահպանվող XIII դարի քառավետարանը (греч. 101), Աթենքի ազգային գրադարանի XIV դարի ավետարանը (№ 151): Այս ձեռագրերում Մարկոս ավետարանիչը պատկերված է Պետրոս առաքյալի, իսկ 'Ղուկասը՝ Պողոս առաքյալի հետ: Սակայն կիրիկյան ձեռագրերում միայն 'Ղուկասն է պատկերված մեկ ուրիշի հետ: Ըստ որում, այդ երկրորդը ոչ թե թելադրում է 'Ղուկասին, այլ նրանից ստանում է գիրքը: Այս բոլորը ենթադրել են տալիս, որ այստեղ պատկերված է ոչ թե առաքյալը, այլ ոմն Թեոֆիլ, որի համար էլ 'Ղուկաս ավետարանիչը գրել է իր ավետարանը ('Ղուկաս, Ա, 1—4):

Եվ, վերջապես, վերջին անստորագիր ձեռագիրը՝ 1286 թվականի՝ Հեթում Բ-ի համար գրված և պատկերազարգված «Ճաշոցն» է (պատ. XIII—XVI, 130—134): Այս ձեռագրի հսկայական քանակությամբ մանրանկարները (մոտ 700) հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում և կարող են առանձին մենագրության նյութ ծառայել²:

¹ В. Н. Лазарев, Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. («Византийский временник», 1952, V, стр. 178—190, таб. 2, 3):

² 1286 թ. «Ճաշոցի» մասին տե՛ս Գ. Հոփսիյան, Համառոտ տեղեկություններ էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մասին, «Անահիտ», Փարիզ, 1911, է. Ա. Գոռնովո, Հին հայկական մանրանկարչության ալբոմ, պատ. 34—39:

Հայկական մանրանկարչության նշանավոր հուշարձաններից մեկի՝ Հեթում Բ թագավորի «Ճաշոցի» գեղարվեստական ձևավորմանը բնորոշ են արտաքննապես տարբեր բնույթի մանրանկարներ: Այստեղ տեսնում ենք մեծ, ճոխ շրջանակների մեջ պարփակված, երբեմն ամբողջ էջը ծածկող կամ համապատասխան տեքստի մոտ տեղադրված թեմատիկ մանրանկարներ, որոնք ֆանտաստիկ բուսական մոտիվների հետ միասին ամբողջական զրույցի առանձին էպիզոդների երկար շղթա են կազմում՝ երեք կողմից շրջափակելով էջը: Այս ձևագրի, ինչպես և մի քանի այլ, սրան մոտ կանգնած ձևագրերում, լուսանցադարձերը ստանում են կոնկրետ բովանդակություն և կորցնում են իրենց վերացական, զուտ ղեկորատիվ (երբեմն՝ այլաբանական նշանակությամբ) բնույթը: Դրանք փաստորեն ընկալվում են որպես թեմատիկ պատկերներ: Իլյուստրացիայի ենթարկվող թեմաների քանակը «Ճաշոցում» անհամեմատ աճում է: Եթե մի շարք մանրանկարներում բյուզանդական սովորույթները կարևոր տեղ են գրավում («Տեառն ընդ առաջ», «Մուտք Երուսաղեմ», «Յուզարեր կանայք Քրիստոսի գերեզմանի մոտ», «Թեոդորոս Ստրատիլատ», պատ. XIII, XVI, 130) և որոշ առումով մոտենում են հիշատակված ձևագրերին, ապա անվանաթերթերի ծաղկազարդման, լուսանցադարձերի, գլխազարդերի և գլխատառերի ծաղկման մեջ դիտողին ապշեցնում է նկարչի երևակայության ազատ խաղը: Օրնամենտի բնագավառում այս մանրանկարչի վարպետությունը հասնում է կատարելության: Նկարիչը այնպես ազատ է ամենաբազմատեսակ, երբեմն հայկական մանրանկարչության մեջ առաջին անգամ հանդիպող մոտիվների հետ, որ գծվար է նկարագրել: Նկարչի՝ հորինվածքներ ստեղծելու տաղանդը նրան հնարավորություն է տալիս ամենաֆանտաստիկ զարդապատկերային ձևերին հաղորդել բնական տեսք: Տպավորությունը ուժեղանում է հնչեղ և վառ գույնային գամմայով: Կապույտը, կարմիրը, երկնագույնը, դեղինը ոսկու հետ մեկտեղ այնպիսի թեթևություններ են՝ օգտագործվում, որ կատարողական վարպետությունը ինքնին ֆանտաստիկ է թվում: Պետք է ավելացնել նաև, որ «Ճաշոցի» մանրանկարներին բնորոշ է հորինվածքի և գեղանկարչական ձևերի արտակարգ թեթևությունը և ազատությունը: Հիշարժան է թեկուզ «Քրիստոսի քարոզը տաճարում» (պատ. 131) մանրանկարը:

Ինչպիսի վարպետությամբ է նկարիչը ունկնդիրների երկու խմբին դասավորել կենտրոնական ֆիգուրի՝ Հիսուս Քրիստոսի շուրջը: Որքան համոզիչ են նրանց կեցվածքը, դեմքերի արտահայտությունը: Ոճավորումը և պատկերազրական սխեմաները երկրորդական նշանակություն են ստանում: Կամ ինչպիսի վարպետությամբ են շաղկապված մի քանի առանձին գրվապաներ «Խաչից իջեցնելը և թաղումը» մանրանկարում (պատ.

132): Եվ, վերջապես, որքան լավ է ընդգծում և կազմակերպում ողջ հորինվածքը հրեշտակի ֆիգուրը «Յուզարեր կանայք տիրոջ գերեզմանի մոտ» մանրանկարում (պատ. XIII):

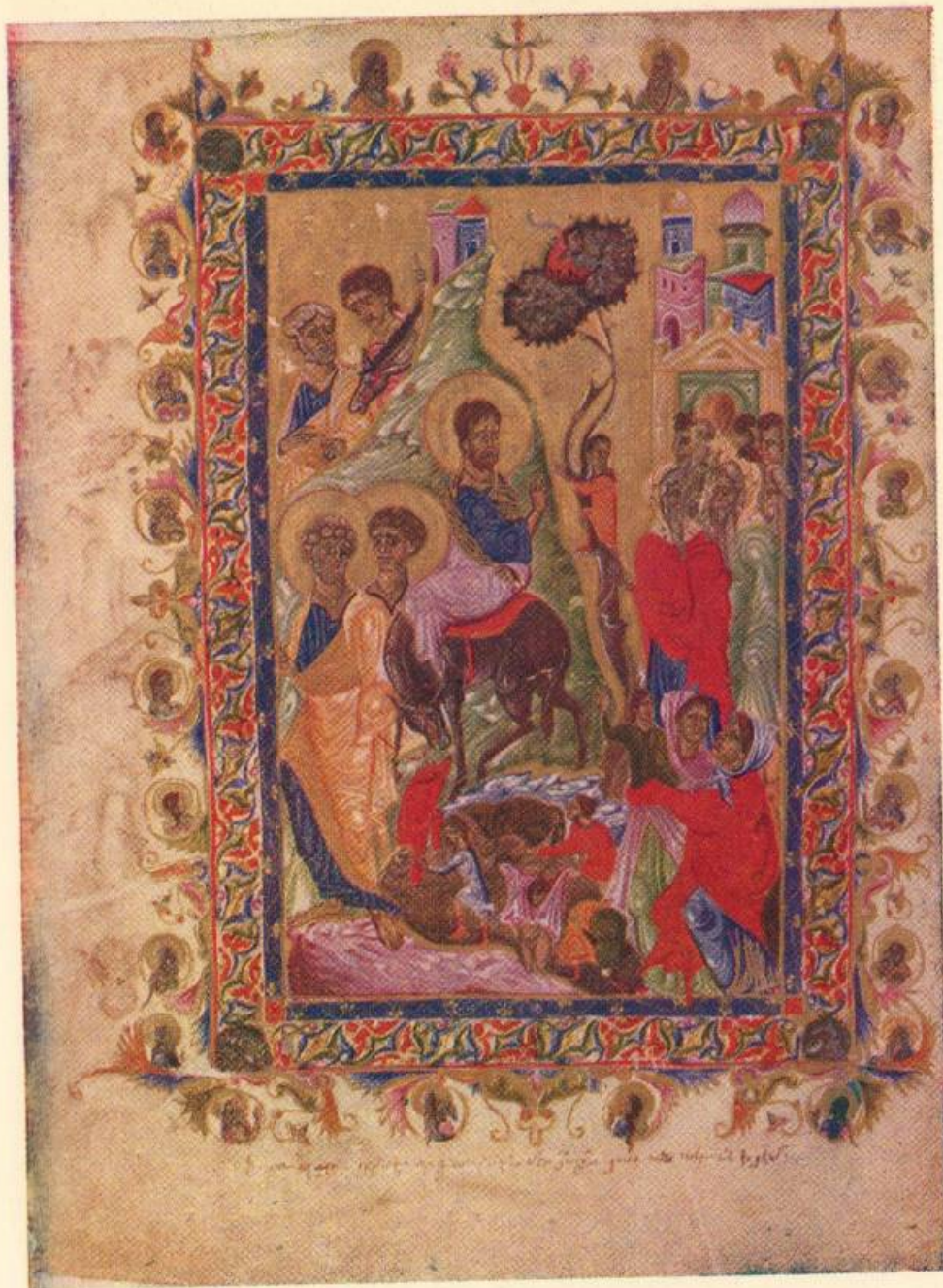
Այսպիսով, մենք աշխատեցինք ցույց տալ, որ Ռոսլինին վերագրված ձևագրերի մանրանկարները, իրենց ոճական առանձնահատկություններով, ոչ միայն տարբերվում են նրա իսկական (ստորագրված) ստեղծագործություններից, այլև առանձին, իրարից տարբեր խմբավորումներ են կազմում և մեկ վարպետի աշխատանքներ չեն: Չնայած դրան, այդ ձևագրերը, միասին վերցրած, հանդիսանում են այն առաջավոր դժի տրամաբանական շարունակությունը, որը ձևավորվում էր XII դարի վերջերի կիրիկյան մանրանկարչության ոճից: Կասկած չի կարող լինել, որ նախորդ գլխում քննարկված՝ Հոռմկլայում աշխատող մանրանկարիչների՝ Կիրակոսի, Հովհաննեսի, Վարդանի, Կոստանդինի, Ֆրիթի ավետարանի անհայտ նկարչի ստեղծագործությունները պատկանում են նույն հոսանքին և հող են պատրաստել վերջին շրջանի ձևագրերի ոճի զարգացման համար: Հիշատակված վարպետների, ինչպես և Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործությունները միասին վերցրած, ցույց են տալիս, որ XIII դարի հայկական մանրանկարչության մեջ սկիզբ է առնում մի նոր հոսանք: Այս հատվածում քննարկված անհայտ մանրանկարիչների ձևագրով ծաղկազարդված ձևագրերի խումբը այդ ընդհանուր զարգացման մեջ, իր հերթին, նոր է տալիս է հանդիսանում: Այս ամենը, ինչպես և քան հանգամանքը, որ ձևագրերի այդ խմբի գեղարվեստական հարդարանքը շատ դեպքերում աչքի է ընկնում որոշ ընդհանրություններով, հնարավորություն է տալիս դրանց համախմբել առանձին դպրոցի շուրջը, որը թերևս կարելի է անվանել Վիսի մանրանկարչական դպրոց: Մերկ ֆիգուրները, որսորդության և գաղանների մենամարտությունները, ֆանտաստիկ կերպարները, որոնք կապ չունեն պաշտամունքային մտահայեցողությունների հետ, պատվիրատուների ու բարձրաստիճան անձնավորությունների դիմանկարների լայն տարածումը ցույց են տալիս, որ աշխարհիկ տրամագրությունները XIII դարի կիրիկյան ձևագրերում պատահական չեն: Դա որոշակի սկզբունք էր, որը կապված էր կոնկրետ պատմական ժամանակաշրջանի և աշխարհայեցողության հետ: Կիրիկյան հայկական պետականության ամրապնդումը, քաղաքների, արհեստների, առևտրի բուռն վերելքը, դրանց հետ կապված աշխարհիկ տրամագրությունների տարածումը չէր կարող չանդամադանալ հասարակության բոլոր խավերի գաղափարների ու ըմբռնումների վրա: Այս ամենը չէր կարող իր արտացոլումը չգտնել արվեստի (տվյալ դեպքում մանրանկարչության) մեջ: Աշխարհիկ տրամագրությունների համաժողովրդական էությունը էլ պետք

է բացատրել մի շարք մանրանկարների ժանրային բնույթը և ունայիղմը: Հավանաբար, Հայաստանում մոնումենտայ գեղանկարչության մեծ տարածում չգտնելը հայ նկարիչներին հարկադրեց իրենց ամբողջ ուժերը ներգնել գրքի գեղարվեստական ձևավորման բնագավառում: Թերևս, պատմական իրադրություններից թելադրված շատ առաջադեմ մտահղացումներ (իսկ Կիլիկիայում դրա համար ստեղծվել էին բավականին բարենպաստ պայմաններ), որոնք իրենց արտացոլումը պետք է գտնեին մոնումենտայ կամ դադահային գեղանկարչության մեջ, ինչպես այդ տեղի ունեցավ Արևմուտքում, Հայաստանում ճնշվեցին պահպանողական տրադիցիոնիզմով:

Վ Ե Ր Զ Ա Ր Ա Ն

XIII դարի ընթացքում Կիլիկյան Հայաստանը, որպես խոշոր առևտրական պետություն և միջնորդ Արևմուտքի ու Արևելքի միջև, այնքան էր մեծացել, որ ազատ մրցում էր Միջերկրական ծովափնյա խոշոր պետությունների, մասնավորապես Եգիպտոսի սուլթանության հետ: Կիլիկյան նավահանգիստները՝ Թարսը, Ադանան, Մամեստիան և Այասը հանդիսանում էին տարանցիկ առևտրի խոշոր կենտրոններ և սպառնում էին Ալեքսանդրիային: Բացի այդ, Կիլիկյան հայկական պետությունը խաղաղ փոխհարաբերությունների մեջ էր մոնղոլների հետ և հաճախ միասին պատերազմում էին եգիպտական մամլուկների դեմ: Կիլիկիան ստրատեգիական հարմար հենակետ էր Եգիպտոսի դեմ նոր խաչակրաց արշավանքի համար: Այդ պատճառով էլ Կիլիկյան հայկական պետության ամենահեղ հակառակորդը, այդ շրջանում, հանդիսացավ Եգիպտոսի սուլթանությունը, որի նվաճողական ձգտումները ծավալվում էին ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Արևելքում: Կիլիկիան նվաճելը, XIII դարի վերջին քառորդից սկսած, Եգիպտոսի սուլթանների համար դառնում է առաջնահերթ խնդիր:

Ներքին երկպառակությունների և Ոսկե հորդայի ճնշումների պատճառով մոնղոլական պետության թուլացումը, որի հետևանքով Կիլիկյան հայկական պետությունը կորցնում է իր հզորագույն դաշնակցին, նոր խաչակրաց արշավանքի ձախողումը, ֆեոդալների կենտրոնախույս ձրգտումներն ու Հեթում Բ-ի և նրա եղբայրների՝ Սմբատի ու Կոստանդինի միջև տեղի ունեցող ներքին պայքարը (1296—1299), Թուրքիայան—Հեթումյան հարստության փոխարինվելը ոչ հայկական՝ Լուզինյանների հարստության, արևմտյան պետություններից ու Հոռոմից ռազմական օգնություն ստանալու կիլիկյան վերջին թագավորների անհաջող փորձերը, բարձր հարկերի և 1299 թ. սովի հետևանքով լայն մասսաների սնանկա-



ցումը վերջնականապես խախտեցին Կիլիկյան հայկական պետության ամուր հիմքերը և նախապայմաններ ստեղծեցին Նգիպտոսի համար՝ ազատ գործողություններ ձեռնարկելու իր մրցակցի դեմ: 1275 թվականին մամլյուկները գրավեցին Մամեստիան, Թարսը և Այսար, ներխուժեցին ու թալանեցին Սիսը: Մամլյուկների արշավանքները Կիլիկիա այնուհետև չեն դադարում: Նրանք 1276 թ. նորից ներխուժեցին Կիլիկիա: 1279 թվականին թալանվեց ու ավերվեց կաթողիկոսանիստ Հռոմկլան: 1292 թվականին մամլյուկները նորից գրավեցին Հռոմկլան և, ի թիվս այլոց, գերեցին Ստեփանոս կաթողիկոսին:

Նվրոպական տերությունների ու Հռոմի պապի հետ դաշինք կնքելու Կիլիկյան կառավարիչների ամեն տեսակ փորձերը վերջացան անհաջողություններ: Ֆրանսիան ու Անգլիան զբաղված էին պատերազմներով և չէին մտածում խաչակրաց նոր արշավանքի մասին, իսկ Հռոմի պապերը պահանջում էին հկեղեցական ռեֆորմներ՝ նպատակ ունենալով հայերին կաթոլիկ դավանանքի ենթարկել: Այս հանգամանքը տարածաշրջանային տերության տեղիք էր տալիս ղեկավար շրջաններում ու դժգոհություններ առաջացնում ժողովրդական խավերի մեջ:

Այսպիսով, Կիլիկյան հայկական պետությունը աստիճանաբար կորցրնելով իր տերիտորիաները, թուլանալով թե՛ քաղաքականապես և թե՛ տնտեսապես, չկարողացավ դիմադրել եգիպտական մամլյուկների ռազմաշունչ արշավանքներին և 1375 թվականին դադարեց գոյություն ունենալուց:

Կիլիկյան Հայաստանի մոտ մեկ դար տևող տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը մի կողմից, պալատական ու արիստոկրատական ճաշակի ազդեցությունը (որը խանգարում էր մանրանկարիչներին դուրս գալ տրադիցիոն սահմանափակումների շրջանակներից) մյուս կողմից, խթարեցին կիլիկյան մանրանկարչության զարգացման վերընթաց ուղին, վերջ ի վերջո հանգեցնելով այն անկման: Մանրանկարիչների բոլոր ջանքերը տակավին ուղղվում են ճոխության ու նուրբ տեխնիկայի զարգացման ուղղությամբ: Հետևանքը եղավ այն, որ XIV դարի առաջին տասնամյակից սկսած կիլիկյան մանրանկարչությունը կորցրեց իր վաղեմի ստեղծագործական ուժը: XIV դարի կիլիկյան մանրանկարիչները սահմանափակվում էին նախօրոք պատրաստի սխեմաների արտաքին ընդօրինակությամբ: Իհարկե, XIV դարի մանրանկարչությունը՝ մասնավորապես օրնամենտի, կատարողական տեխնիկայի (զրաֆիկակա) և էջի ընդհանուր ձևավորման բնագավառում մեծ նվաճումների հասավ: Սակայն, այլևս չեն զգացվում վառ երևակայության այն մեծ թռիչքը, այն ազատ ձևերը, և, վերջապես, թեմայի ներքին էություն բացահայտման

ձգտումը, որոնցով այնպես հագեցված էր XIII դարի երկրորդ կեսի դրքի գեղարվեստական ձևավորման կիրիկյան արվեստը: Չոր դժանկարը, աղաղակող վառ գույները, ոսկու շափից ավելի օգտագործումը, դինամիկայի բացակայությունը դառնում են XIV դարի կիրիկյան մանրանկարչության բնորոշ գծերը: Այս ուղղության ամենանշանավոր ներկայացուցիչը հանդիսացավ ժամանակի հռչակավոր վարպետ Սարգիս Պիծակը (հիշատակվում է 1301—1353 թթ.), որի բազմաթիվ աշխատանքները (մեզ է հասել ավելի քան 18 ձեռագիր) կիրիկյան մանրանկարչության անկման շրջանի կնիքն են կրում¹:

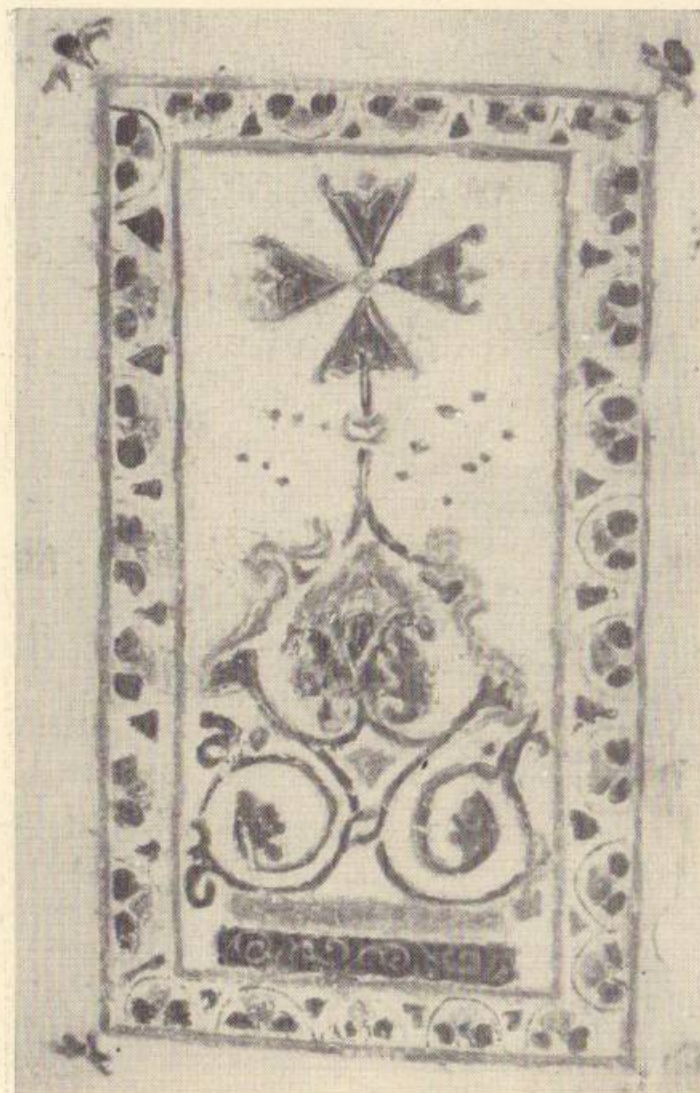
Կիրիկյան հայկական պետության անկումից հետո սկսվում է հայերի մասսայական գաղթը Կիրիկիայից: Նրանք իրենց հետ տանում էին նաև ծաղկազարդված ձեռագրեր: Գաղթողների հետ հեռանում էին նաև մանրանկարիչ վարպետները, որոնք, զրկվելով հիմնական պատվիրատուներից, փնտրում էին բարենպաստ պայմաններ իրենց գոյությունը պահպանելու համար: Այս հանգամանքը նպաստեց կիրիկյան մանրանկարչության սովորությունների տարածմանն ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ հայկական գաղութներում (Ղրիմ, Իտալիա և այլուր):

XIV դարի կիրիկյան մանրանկարչության ազդեցությունը հայ մանրանկարչության հետագա զարգացման վրա ավելի շոշափելի է քան XIII դարի երկրորդ կեսի ոճը: Այս պետք է բացատրել նրանով, որ արտագաղթող նկարիչները իրենք էին տարածում իրենց արվեստը, մինչդեռ XIII դարի ոճի հետ ծանոթությունը տեղի էր ունենում պահպանված ձեռագրերի միջոցով: Սակայն, հայկական մանրանկարչությունն իր բնույթով այնքան բազմազան է, որ դարոցների փոխադարձ ազդեցությունների հարցը կարող է առանձին ուսումնասիրության նյութ հանդիսանալ:

¹ Սարգիս Պիծակի մասին տե՛ս А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, стр. 75—81. Р. Г. Дрампян, Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв., (ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր, 1948, № 5): Р. Г. Дрампян, Изучение армянской средневековой живописи (ՀՍՍՌ ԳԱ տեղեկագիր, 1946, № 6):

S. Der-Nersessian, Manuscripts Arméniens pp. 137—166.

Պ Ա Տ Կ Ե Ր Ն Ե Ր



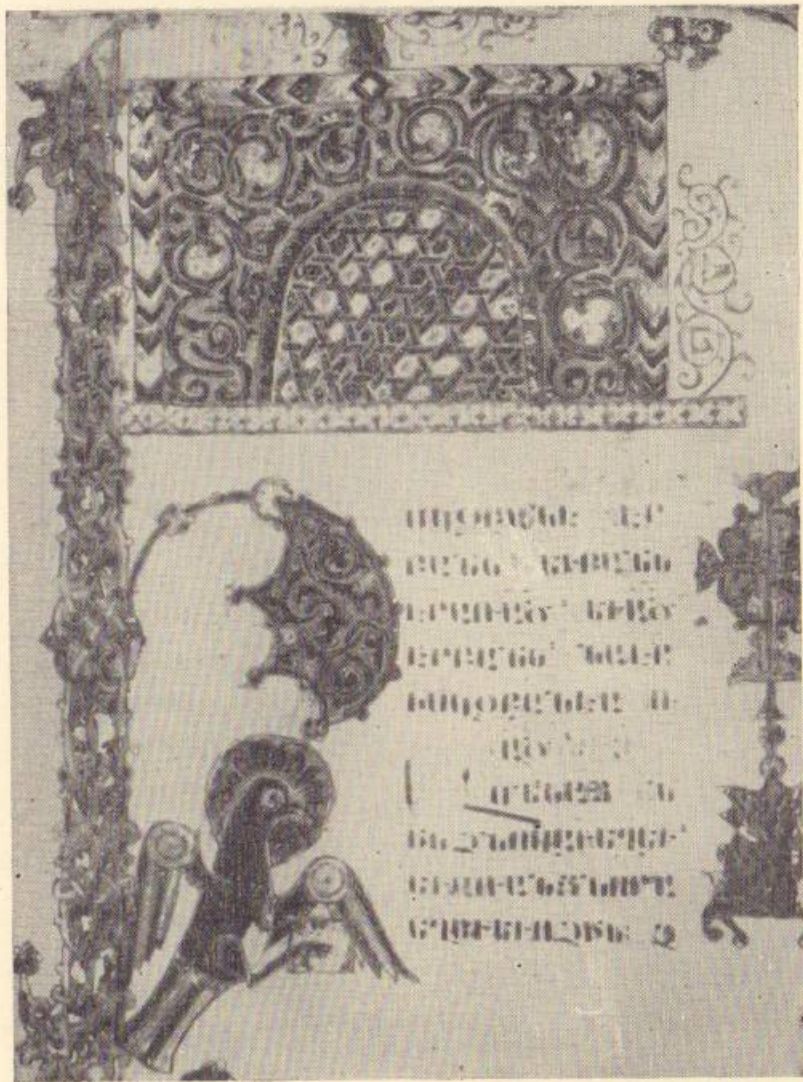
Պատ. 1. Ավետարան, 1113 թ.: Նկարիչ Գևորգ: Մատենադարան N 6763:



Պատ. 2. Ավետարան, XII դ. I կես: Մատենադարան N 7737:



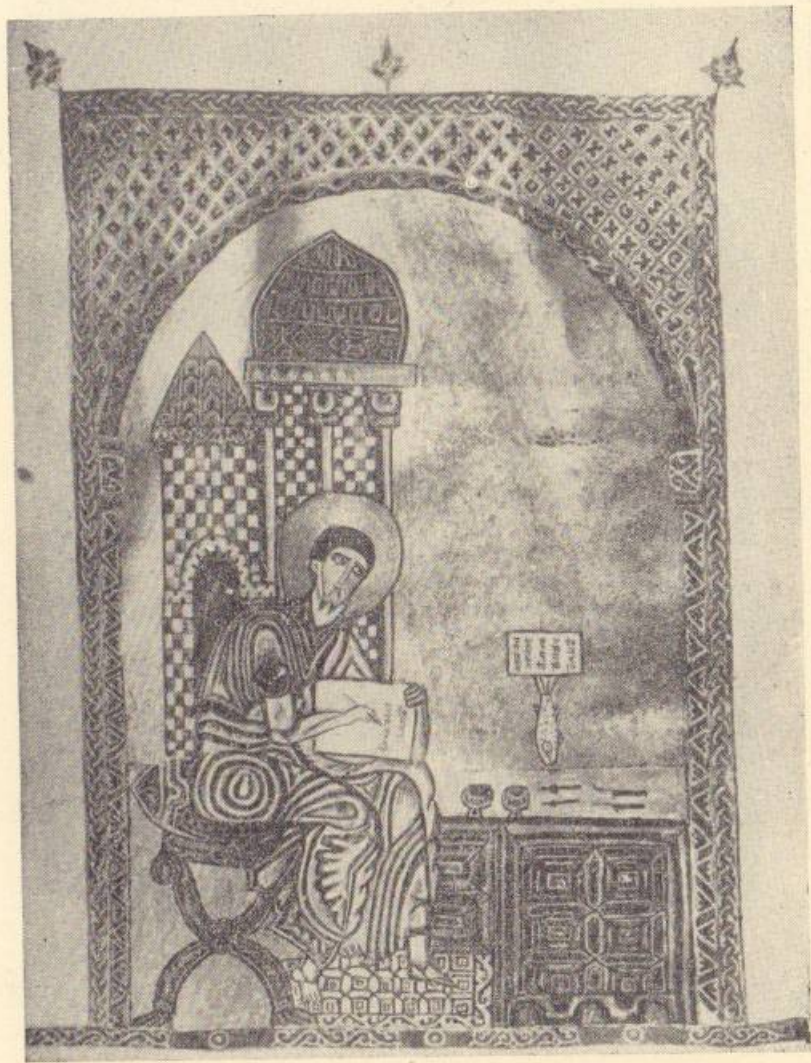
Պատ. 3. Ավետարան, XII դ. I կես: Մատենադարան N 7737:



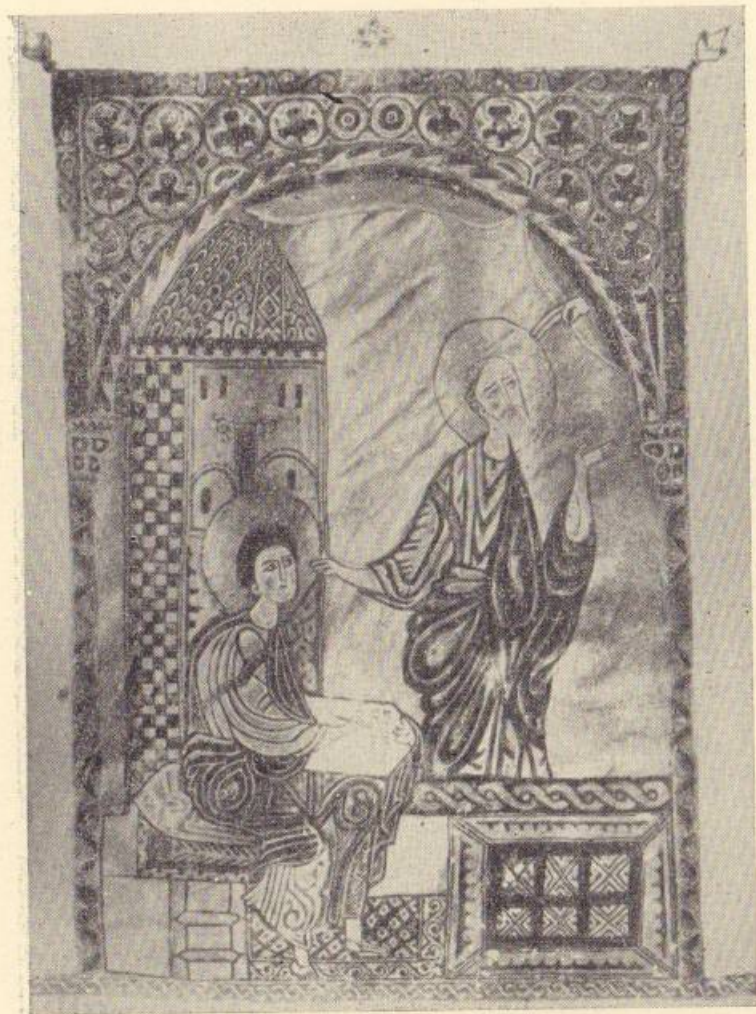
Պատ. 4. Ազիտարան, XII դ. I կես: Մատենադարան № 7737:



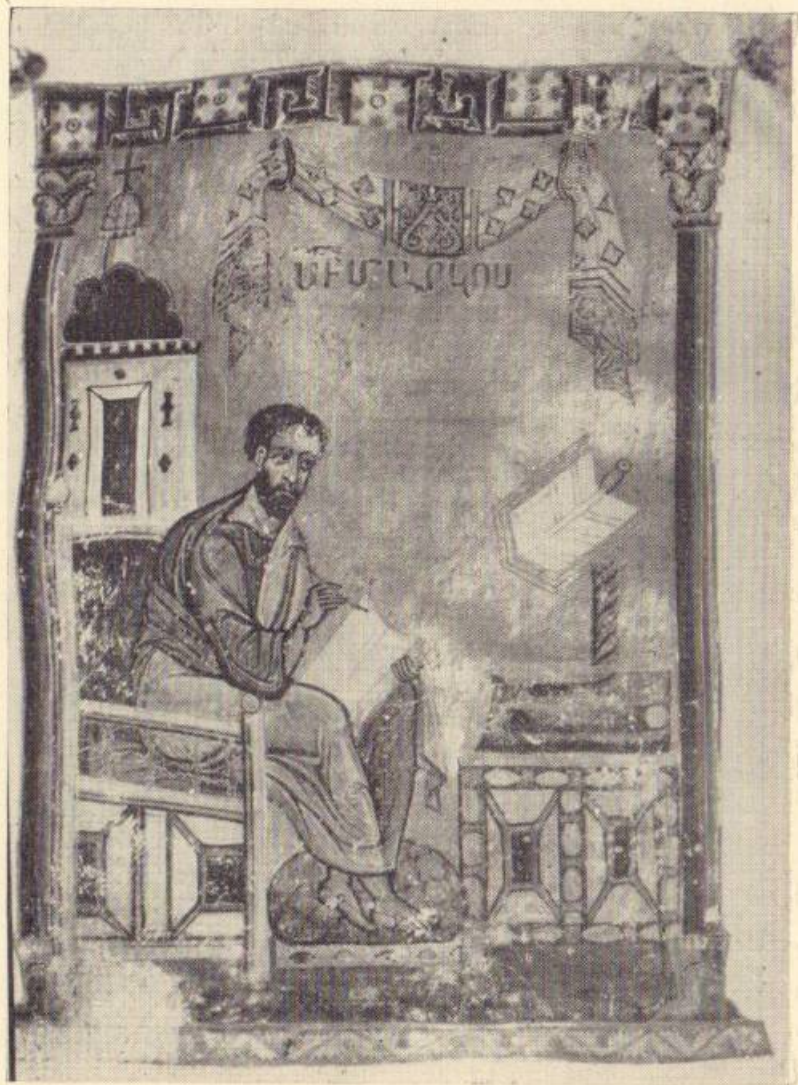
Պատ. 5. Ազիտարան, 1113 թ.: Նկարիչ Գրիգոր: Տղտրինդեն, Մ. Ա. XIII, 1:



Պատ. 6. Ավետարան, 1113 թ.: Նկարիչ Գրիգոր: Տյուրինգեն, Մ. Ա. XIII, 1:



Պատ. 7. Ավետարան, 1113 թ.: Նկարիչ Գրիգոր: Տյուրինգեն, Մ. Ա. XIII, 1:



Պատ. 8. Ավետարան, 1066 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Ակոռեցի: Մատենադարան № 311:



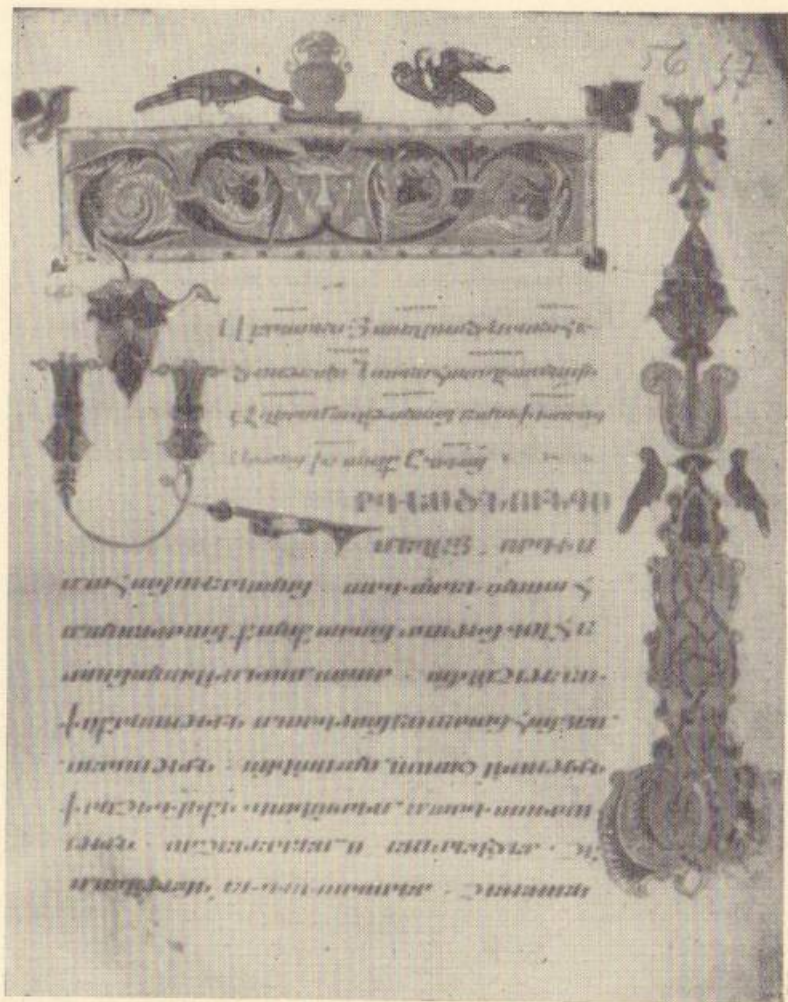
Պատ. 9. Ավետարան, 1066 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Ակոռեցի: Մատենադարան № 311:



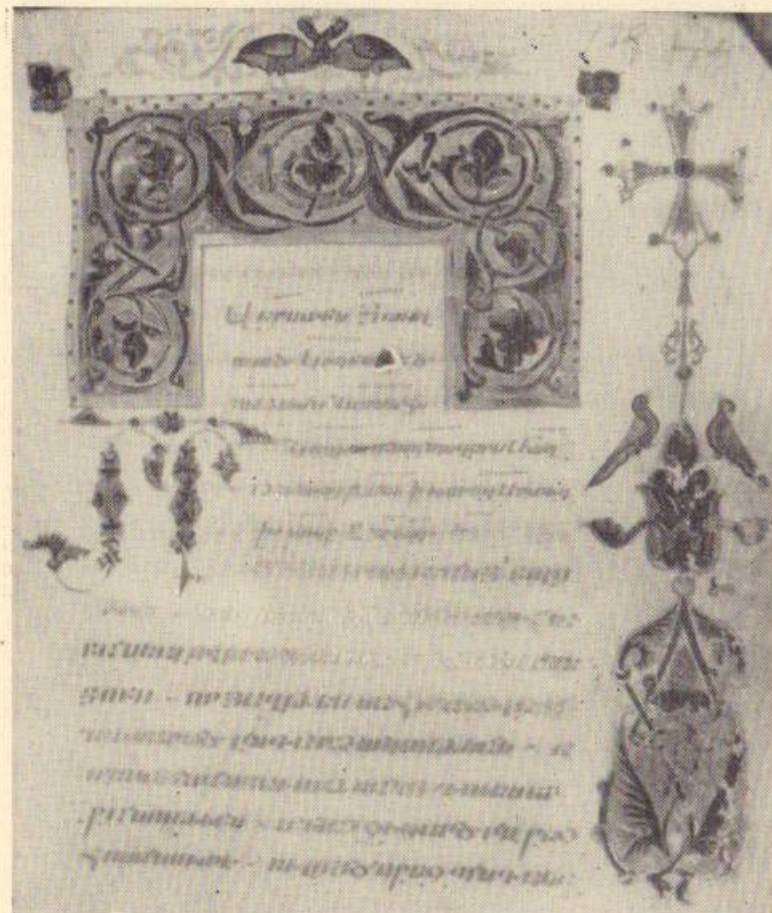
Պատ. 10. Ավետարան, 1066 թ.: նկարիչ Գրիգոր Ակոռեցի: Մատենադարան № 311»



Պատ. 11. Ավետարան, 1290 թ.: նկարիչ Բորոս Քաչանա: Մատենադարան № 5736»



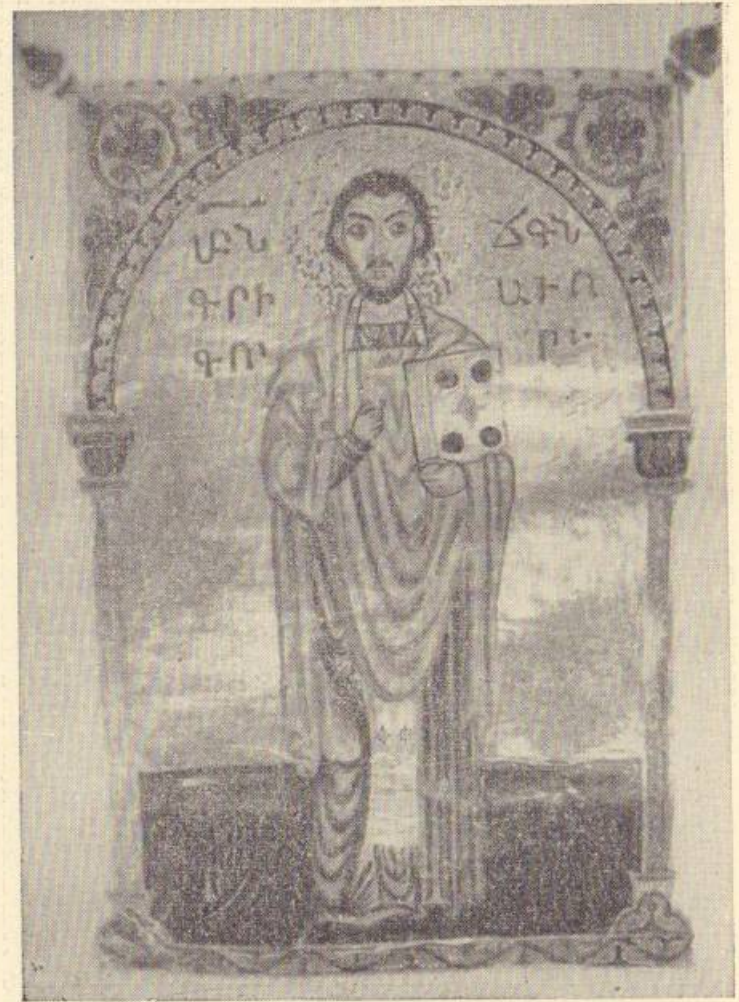
Պատ. 12. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլիճեցի: Մատենադարան N 1568:



Պատ. 13. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլիճեցի: Մատենադարան N 1568:



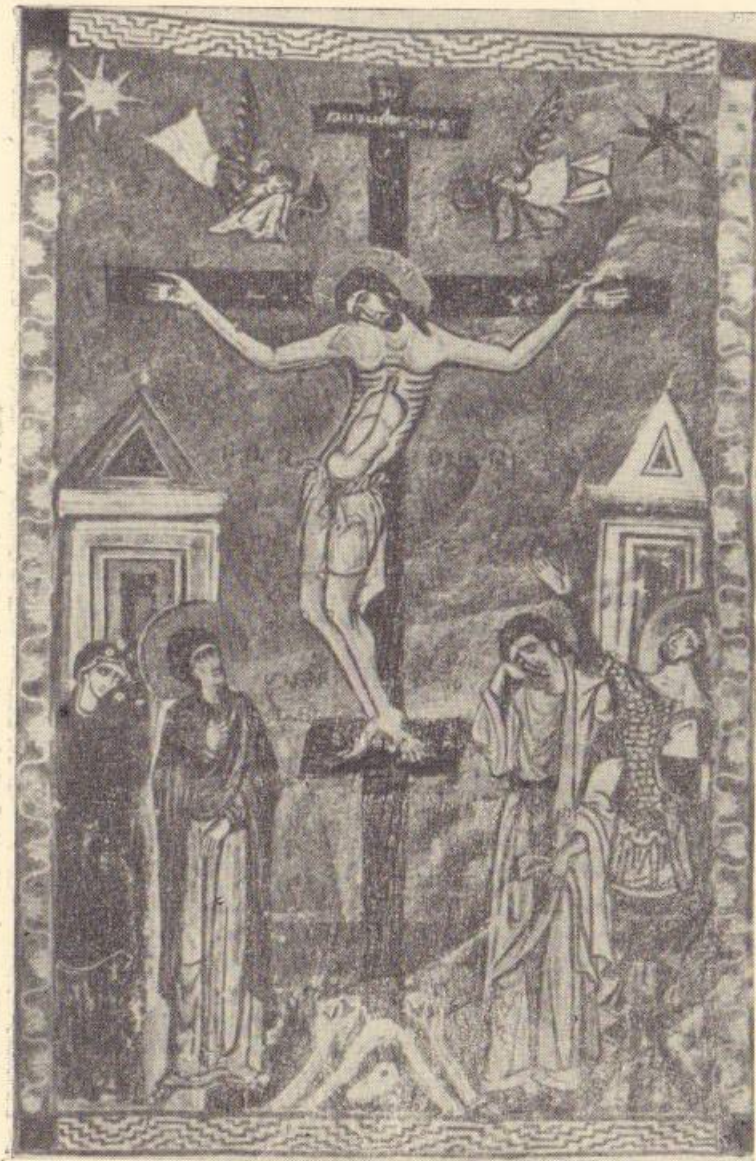
Պատ. 14. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլինեցի: Մատենադարան № 1568»



Պատ. 15. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլինեցի: Մատենադարան № 1568»



Պատ. 16. «Նարեկ», 1173 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Մլիճնիցի: Մատենադարան № 1568»



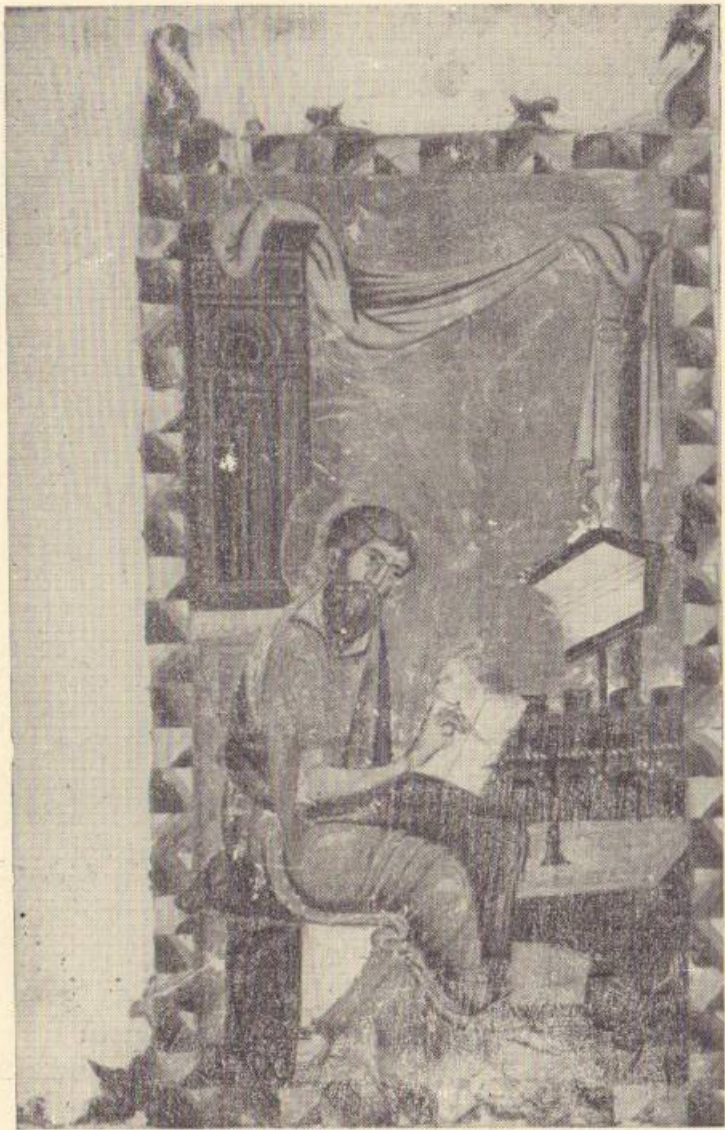
Պատ. 17. Ավետարան, 1193 թ.: Նկարիչ Կոնստանդինոս Վենետիկ, Ս. Ղազար № 1635»



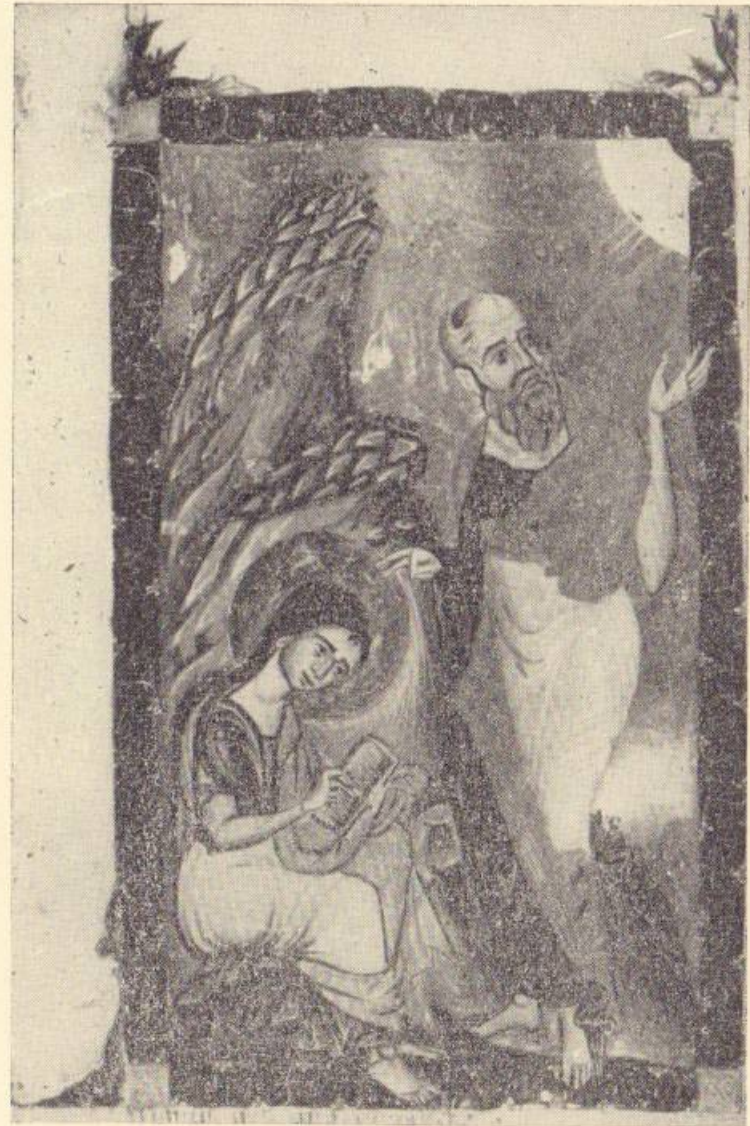
Պատ. 18. Ազատարան, 1293 թ.: Մատենադարան N 5784:



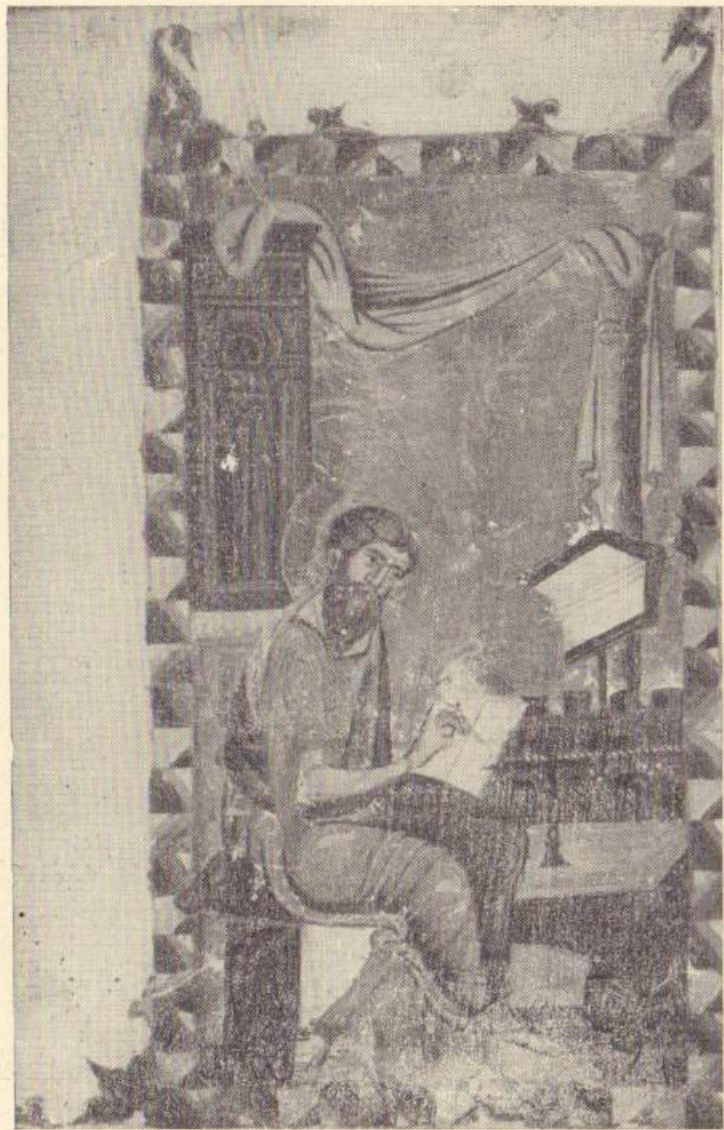
Պատ. 19. Ազատարան, 1293 թ.: Մատենադարան N 5784:



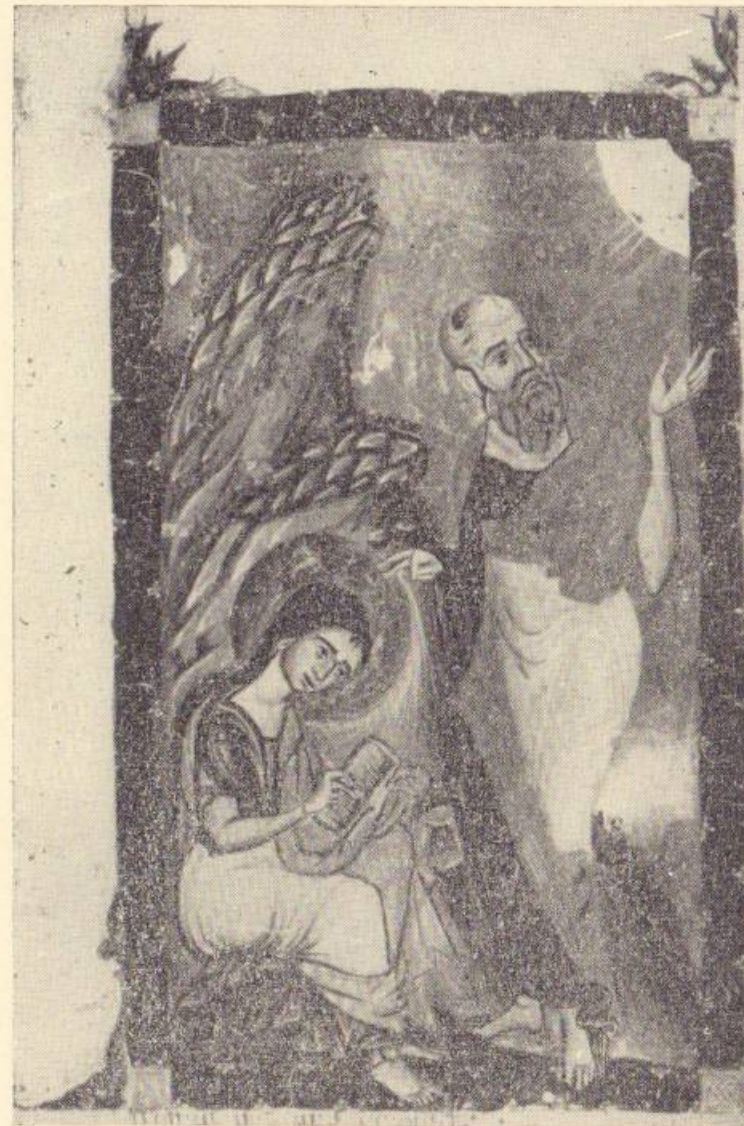
Պատ. 20. Ավետարան, 1293 թ.: Մատենադարան № 5784:



Պատ. 21. Ավետարան, 1293 թ.: Մատենադարան № 5784:



Պատ. 20. Ավետարան, 1293 թ.: Մատենադարան № 5784:



Պատ. 21. Ավետարան, 1293 թ.: Մատենադարան № 5784:

Գրեմը ի սիրաբար
 հարտաճանդեալի
 ցայս . եւ ի ճիւղայն
 սուրբէ իրանէ յանդ
 ի ճիւղայնսն .
 անցողայնն հասցն
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար
 Գրեմը ի սիրաբար
 յանդն .
 անցողայնն .
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար
 Գրեմը ի սիրաբար
 յանդն .
 անցողայնն .
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար



Պատ. 22. «Ժողովածու», 1266 թ.: Մատենադարան N 4243:

Գրեմը ի սիրաբար
 հարտաճանդեալի
 ցայս . եւ ի ճիւղայն
 սուրբէ իրանէ յանդ
 ի ճիւղայնսն .
 անցողայնն հասցն
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար
 Գրեմը ի սիրաբար
 յանդն .
 անցողայնն .
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար



Գրեմը ի սիրաբար
 հարտաճանդեալի
 ցայս . եւ ի ճիւղայն
 սուրբէ իրանէ յանդ
 ի ճիւղայնսն .
 անցողայնն հասցն
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար
 Գրեմը ի սիրաբար
 յանդն .
 անցողայնն .
 անհնարաւ ծառայ
 ց . եւ բարաբնար
 քան ի իրաւացս .
 սուրբայնցն զայս .
 անցողայնն . անհն
 արաւ . անհնար

Պատ. 23. «Ժողովածու», 1266 թ.: Մատենադարան N 4243:


Կ. Կարամ
 Իրարա
 առջամբ
 րուէրն
 Է:
 Կրկնա
 արտա:
 Ընթե
 ա:
 Բ:
 Կ:





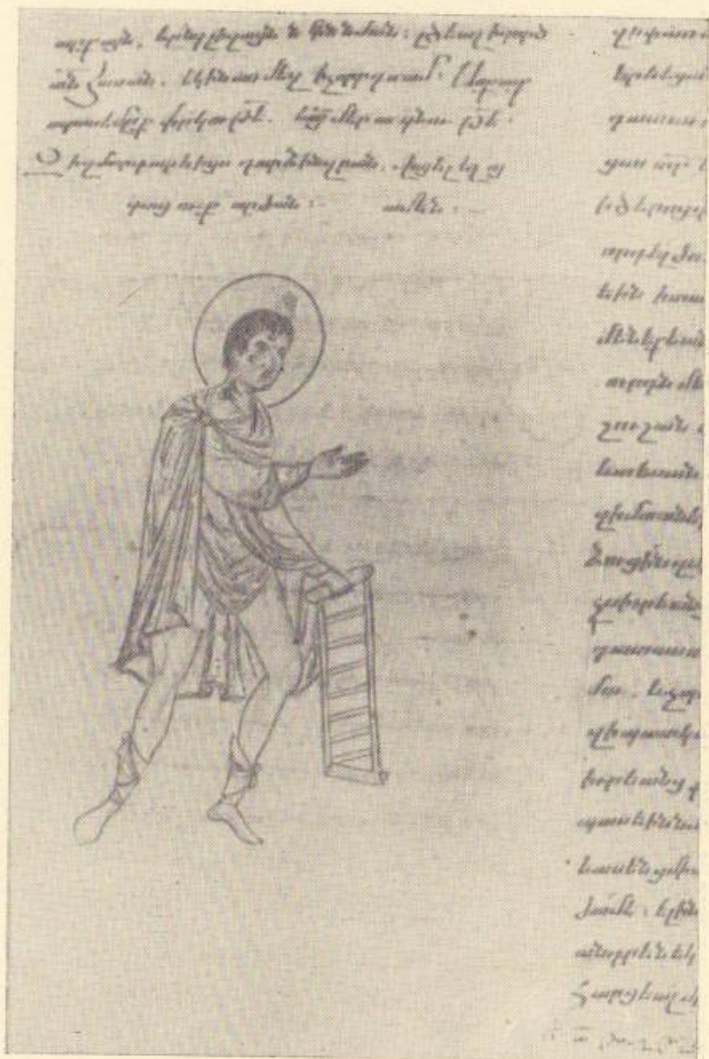
Զատայ: երկուսսամսուզ
 այրորեաբրտաբողջն:
 ԷԼ մենայնարատեմեա
 րեանի համարեմբերա
 րբ: յորմամիպեսպեսիոր
 ձու՛մն եակ զմեկանեմբ: Կի
 տասմեք զի համարեմբերոյ
 հաստոցն: յարեմեաբո
 րձեզ համբերումի: Իսկ հա
 մբերումի որդիստարեալ
 ոմեկնն: զի եղբոր զանորաբ
 երտարեալ ք: Եւ ի սիրոյ
 այնոյ ք: ԷԼ պակեմեբեմն
 նմիցե յորայեալ իմաստ
 լմեակ: իմարեալ յայտոսայն

Պատ. 24, «Ժողովածու», 1266 թ.: Մատենադարան № 4243:

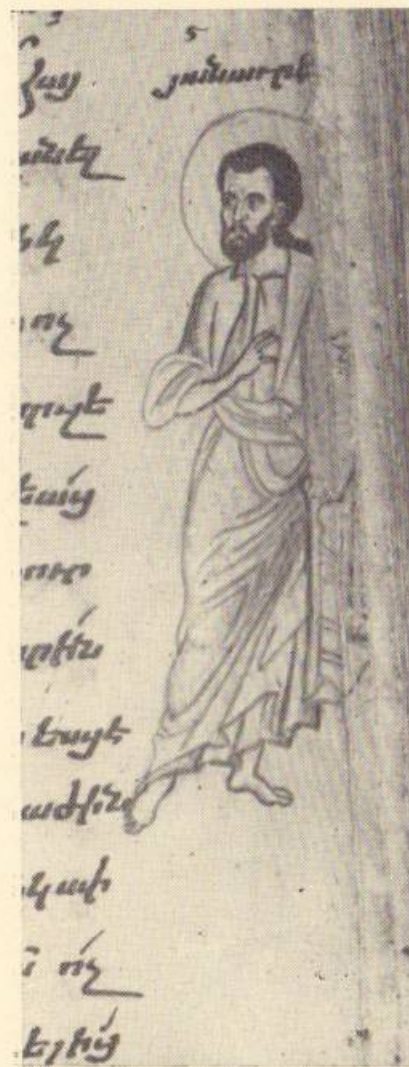


Իցե՛ն հարուստ Ընթե
 մեայն: ազգնորոչ Էլանե
 եղ Կրտանն աղարարա հա
 հայեանդիցի իմեղս երիպա
 եմեղսամենայն աղբապ
 ցեն: առնեղ Կրտանն աղա
 րայն: յատոր յայնմի Կորի
 ոյն Իցեարբումիսն: Եւ եղ
 Իտանանն Իբրեզտալտա
 անոյն: Եւ եղ Իցիամենայն
 ևորի յորայն յարեալ մե
 աղի: Եւ եղ Երեմիայն Եւ
 տորցան Իցեն պատարազ
 ոմեկնոյանն: Եւ եղ Երե
 և ոչ Եւ երիցի ք: Եւ անայնի
 տմեանաբալի յատոր յայ
 Իբրայնի: Եւ Եւ Երեզտա
 Իիք իսիրտաձեղ: Եւ Երե
 սեպր: Եւ Եւ Երեք Ի սիրե
 ոչ եղ Երեք Եւ Եւ: յայնո

Պատ. 25, «Ժողովածու», 1266 թ.: Մատենադարան № 4243:



Պատ. 28. Ատվածաշունչ, 1270 թ.: Մատենադարան N 345:




Պատ. 29 և 29ա. Ատվածաշունչ, 1270 թ.: Մատենադարան N 345:





Պատ. 30. Կատվածաշունչ, 1270 թ.: Մատենադարան N 345:



Ի ծնող ևսն ընդրս խնդրապնն. շինեցեցին և ծ
 ստափեան. կարնի ևստեղ. Քաղաքն. և հրդ
 ու զարթոլ. քեթի անդամն յորտեղ ծնն. ևստի քո
 և զարթոլան յորտեղն կի. դամ շտայ և յարած
 կարնայ. և ծնն ի կեցե աստիճանս հարտը և
 զարթոլը և ծնն. դարձանունի զսկրտս ճոյ
 յարթիս. և զանհարանս յեկամաս թի. սարտայ
 դարտաստեղան ժողովար կար ճոյ. և յստե
 շքարտս ջհեղարան. և թ. դիտարեց յարթ.
 յեկածերն. և թիտ անհարտ զարտը և թի
 ու թի. դարտաստեղան ևս հրեղարան ևստեղան.

Կատվածաշունչ, 1270 թ.: Մատենադարան N 345:

ՄԱՒՈՍ ԾՆԹԱՅԻ
 Եւ ի ծնունդից լան լանից պարտապան լան,
 պիտիս որչափ ի ծնունդն ջարձարուիցի. և
 ճեղգի Տարսի կը աւանարանել: շիտեթե
 անաթիւն Տարսի ի նշան եւ սարանն: քան ի
 դարու թիւցի ի նիւթի թիւ անննայն Տարսի
 արարելոց. նախ Տարսի եւսարձեկ թանակ,
 շիտարտաթի թննից նախն լոյսնի Տարսի
 որչ Տարսի, որչ Տարսի, որչ Տարսի, որչ Տարսի,
 թն Տարսի ի Տարսի: ան ղեկարանել
 ունի բարեթի թիւց ի նիւթից ի նիւթից աննայն
 անարձարթի եւսարտաթի թննից:

Եւ լեզ յաւանարանն այ: որ յաւանարան
 ստացան ի ճեղգի մարդ որ կեց ի Երուզղա
 ԿԿ որում: Լանարտաթից. կիցի ի
 շարանից թիւ լուսնայնն այ: որ ղեկարան

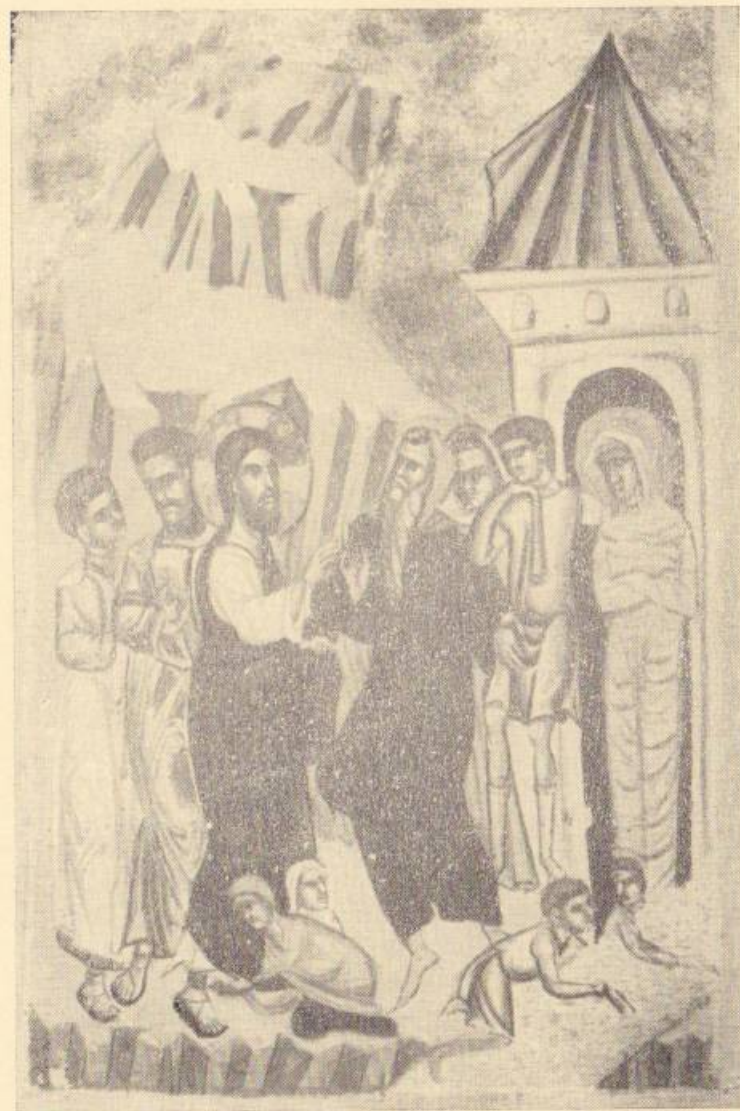
Պատ. 31ա. Կառվածաշունչ, 1270 թ.: Մատենադարան № 345.



Պատ. 32. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: նկարիչ Ավետիք: Մատենադարան № 7644.



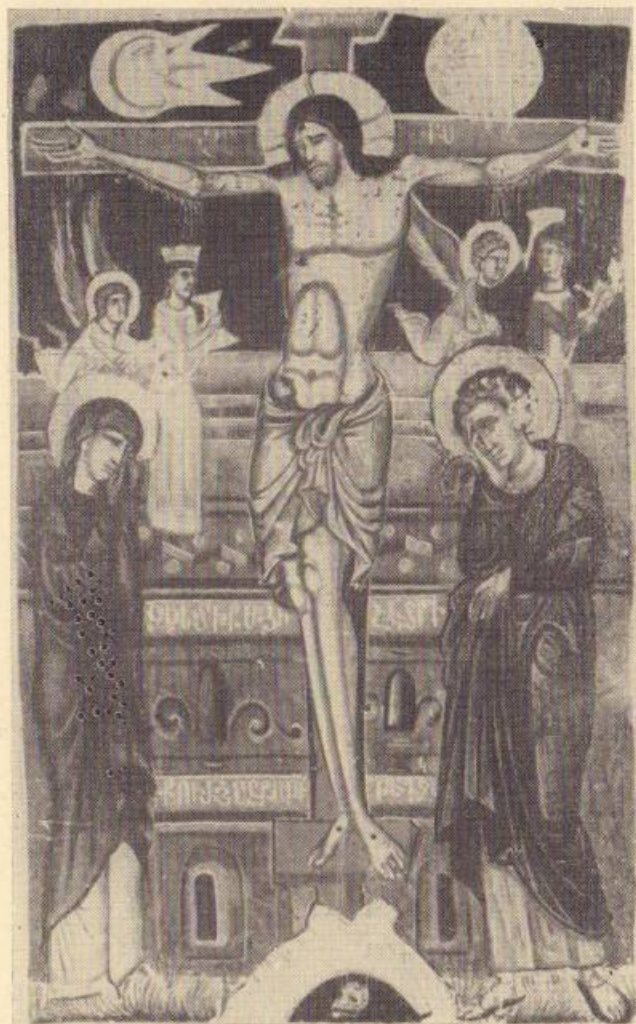
Պատ. 33. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան № 7644:



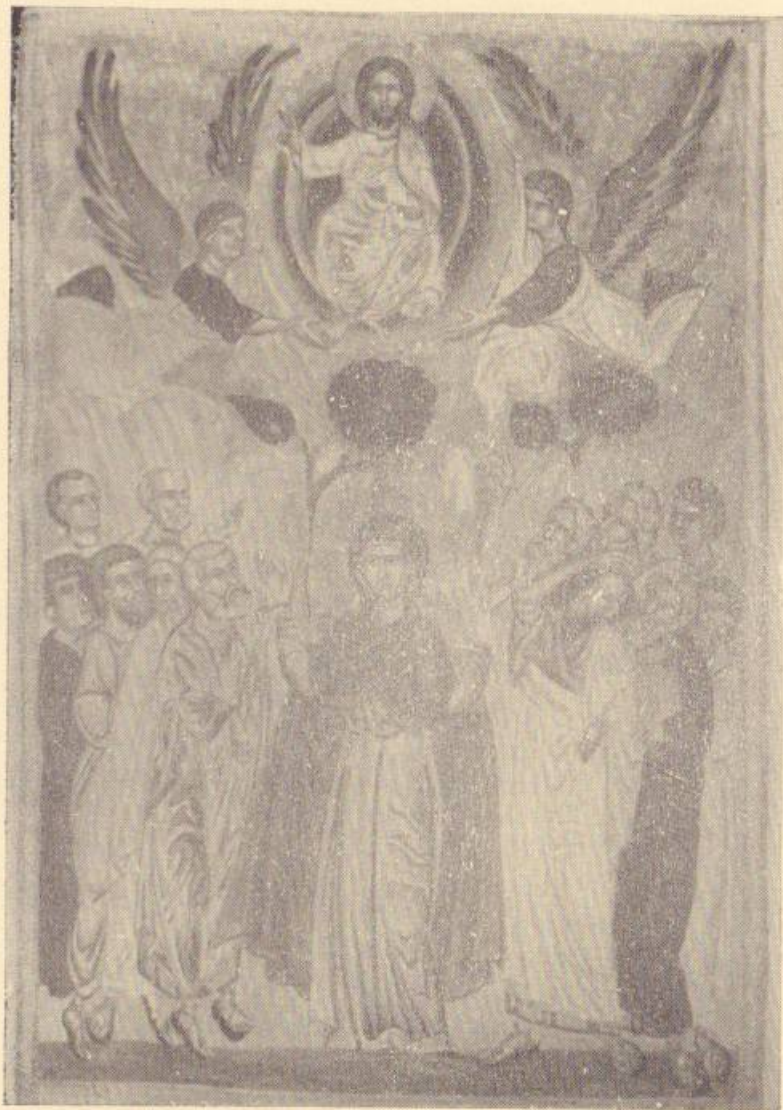
Պատ. 34. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան № 7644:



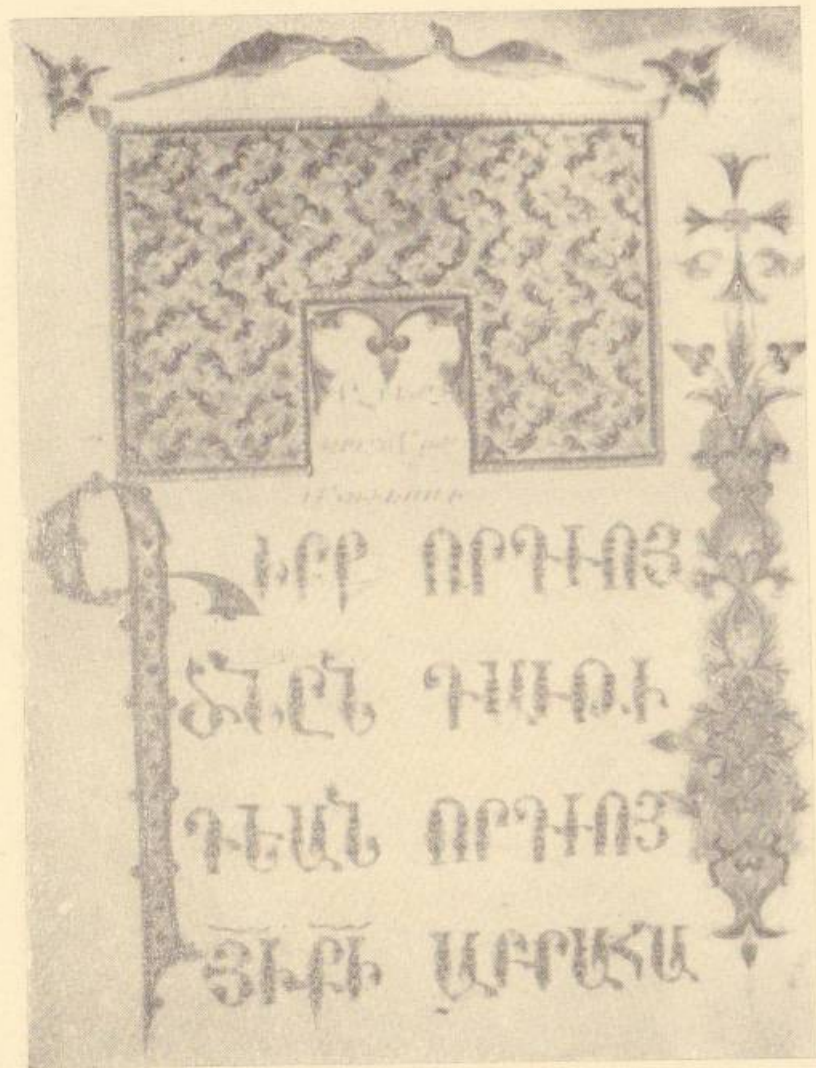
Պատ. 35. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան № 7644:



Պատ. 36. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան № 7644:



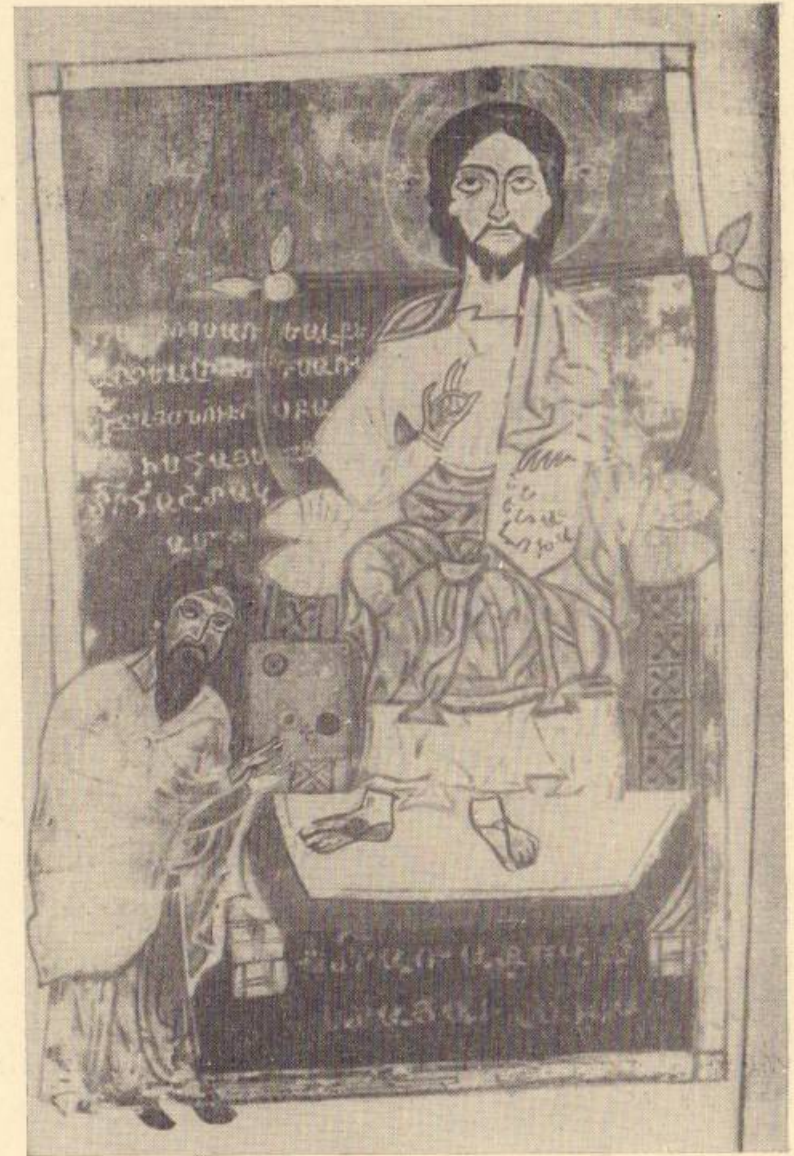
Պատ. 37. Ավետարան, XIII դ. 60—70 թթ.: Նկարիչ Ավետիք:
Մատենադարան N 7644:



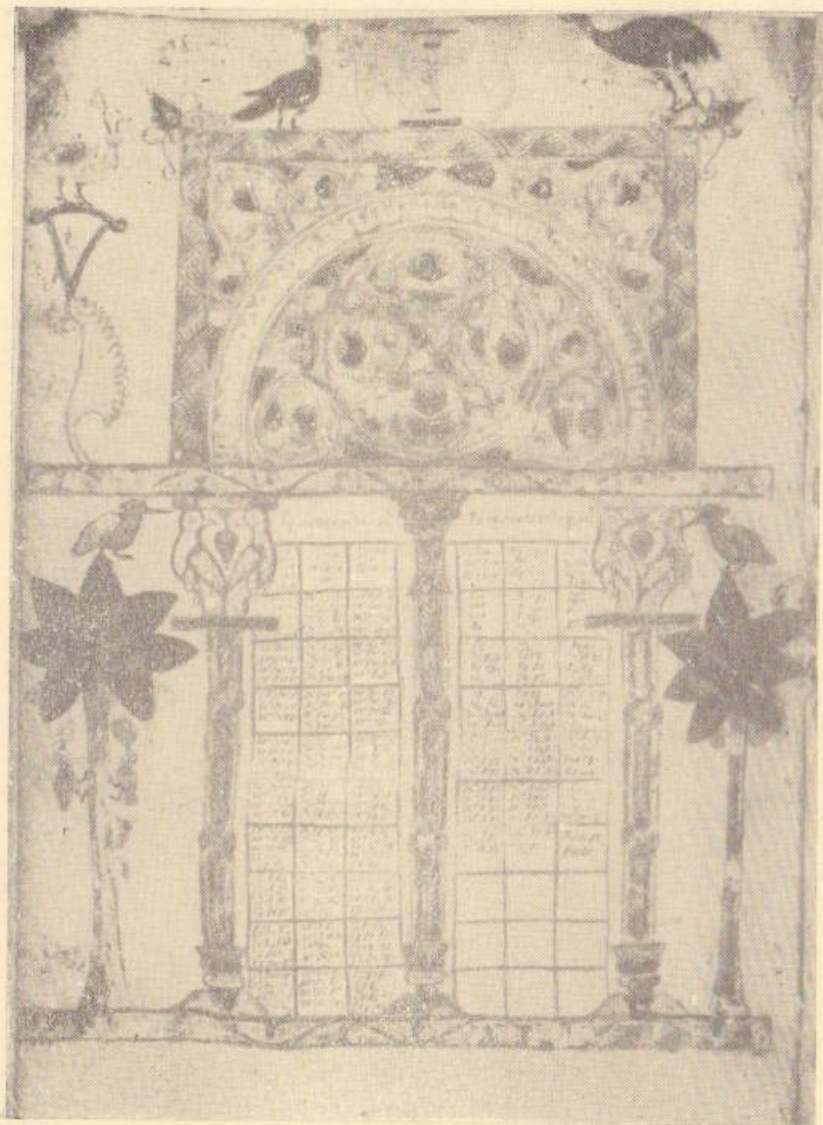
Պատ. 38. Ավետարան, 1297 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Պիճակ: Մատենադարան N 7663:



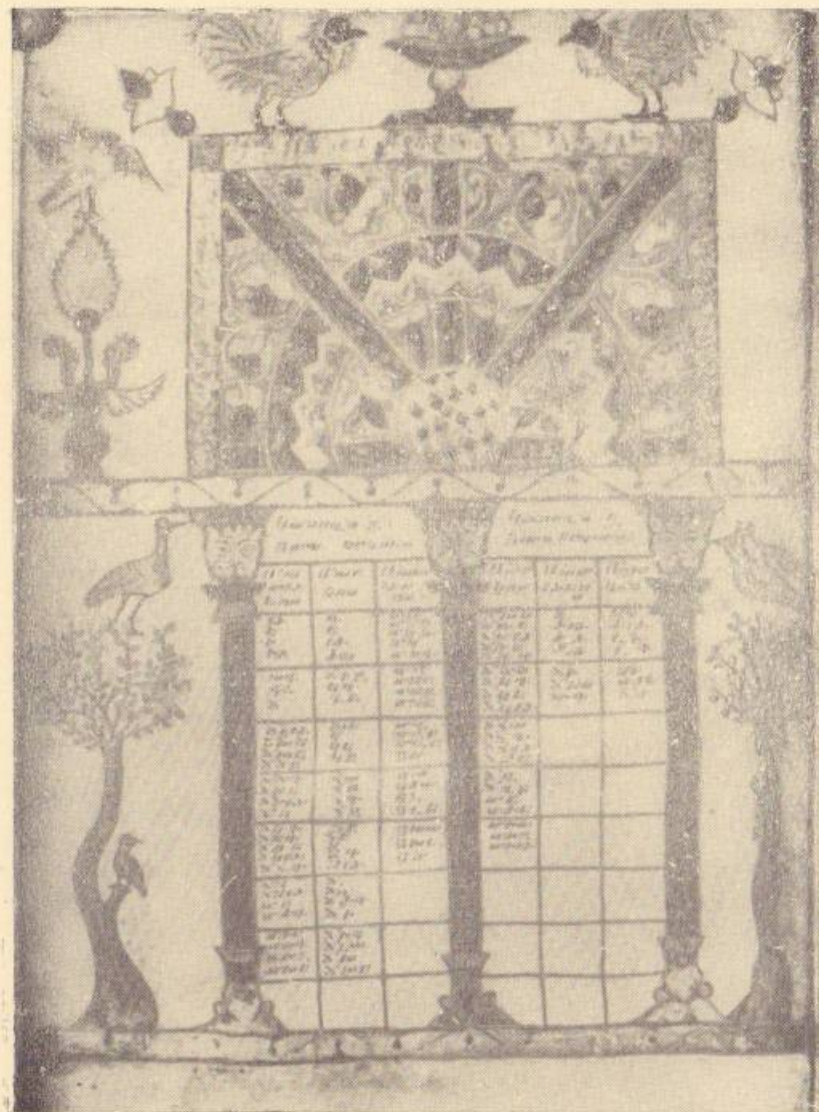
Պատ. 39. Ավետարան, 1297 թ.: Նկարիչ Գրիգոր Պիճակ: Մատենադարան N 7663:



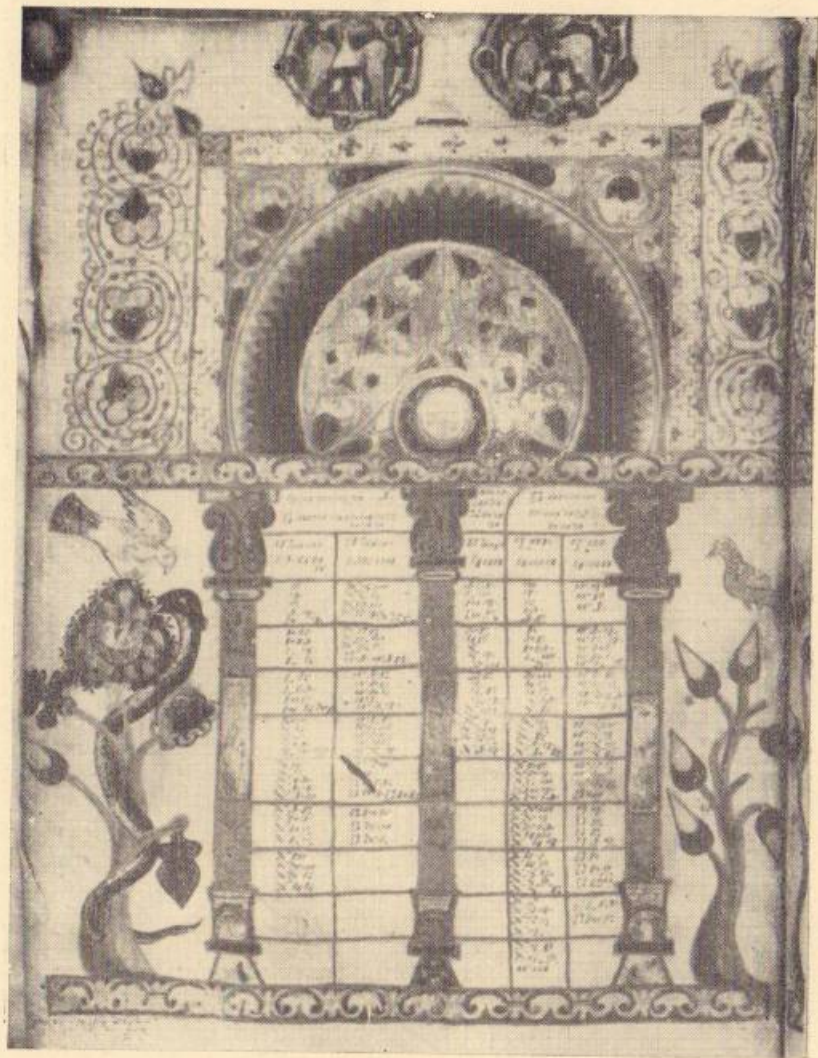
Պատ. 40. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347:



Պատ. 41. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347:



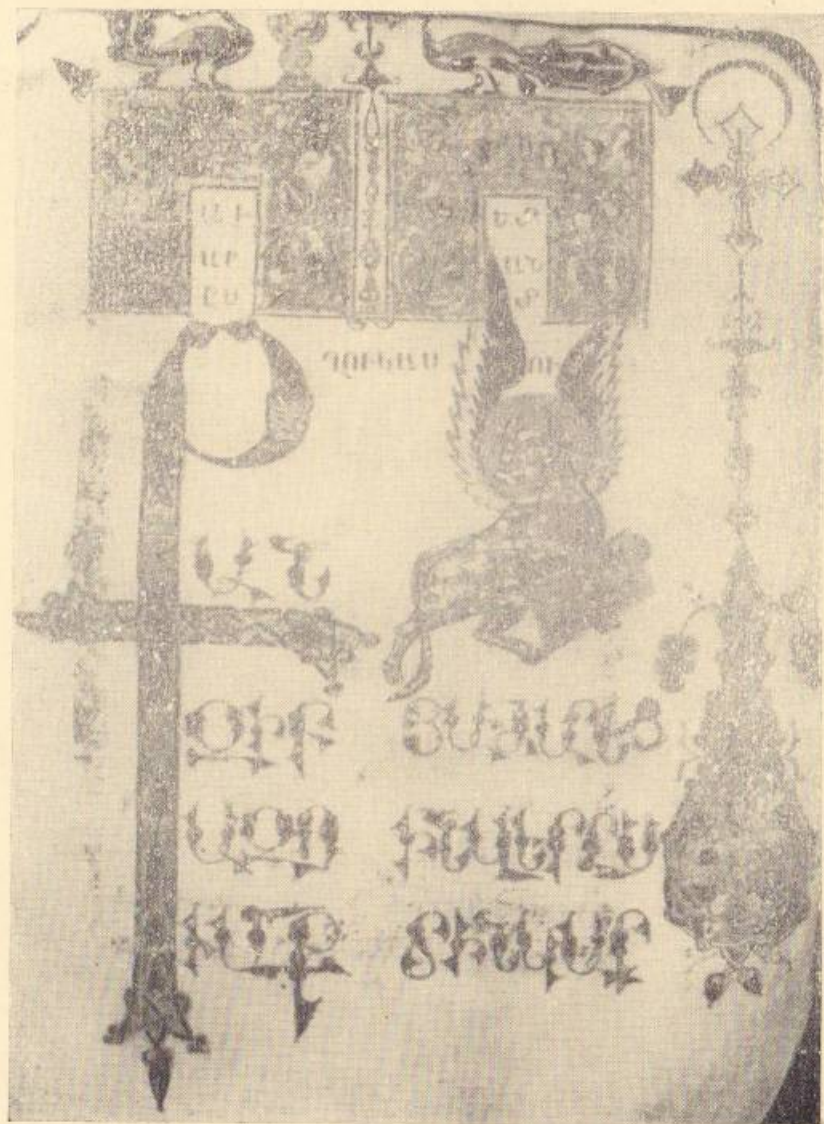
Պատ. 42. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347:



Պատ. 43. Ալիտարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7337:



Պատ. 44. Ալիտարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7347:



Պատ. 45. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7347:



Պատ. 46. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7347:



Պատ. 47. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347:



Պատ. 48. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան N 7347:



Պատ. 49. Ավետարան, 1166 թ.: Մատենադարան № 7347:



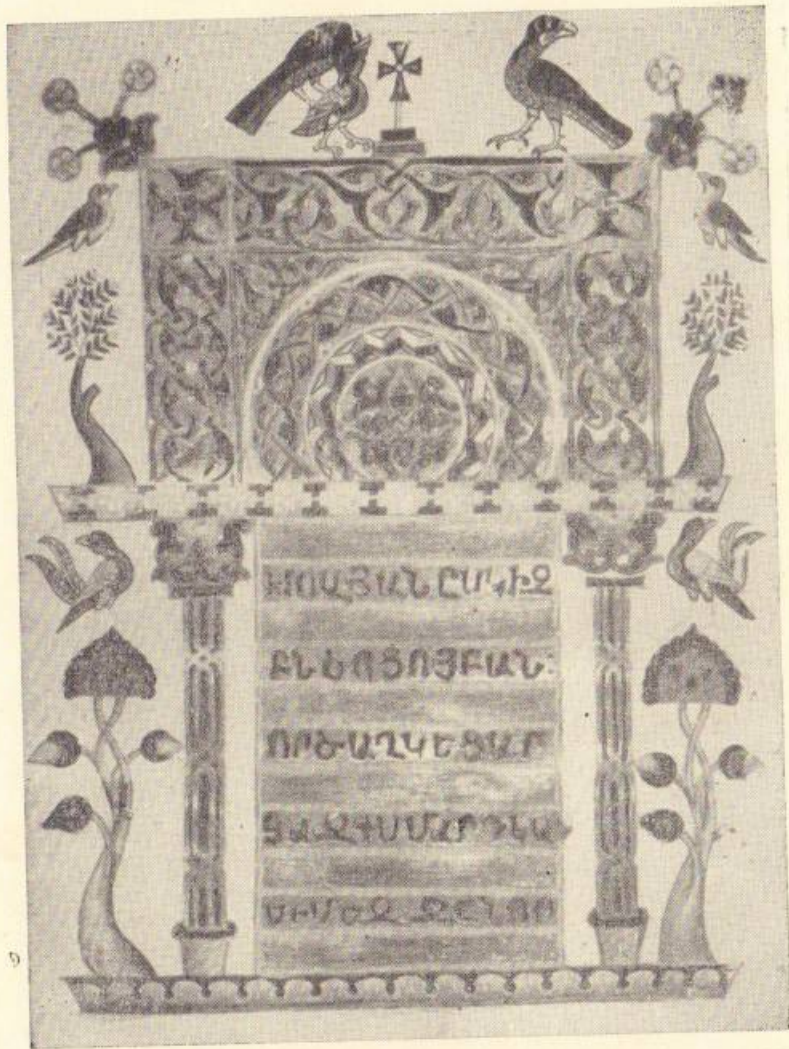
Պատ. 50. Ավետարան, 1249 թ.: Նկարիչ Կիրակոս: Մատենադարան № 7690:



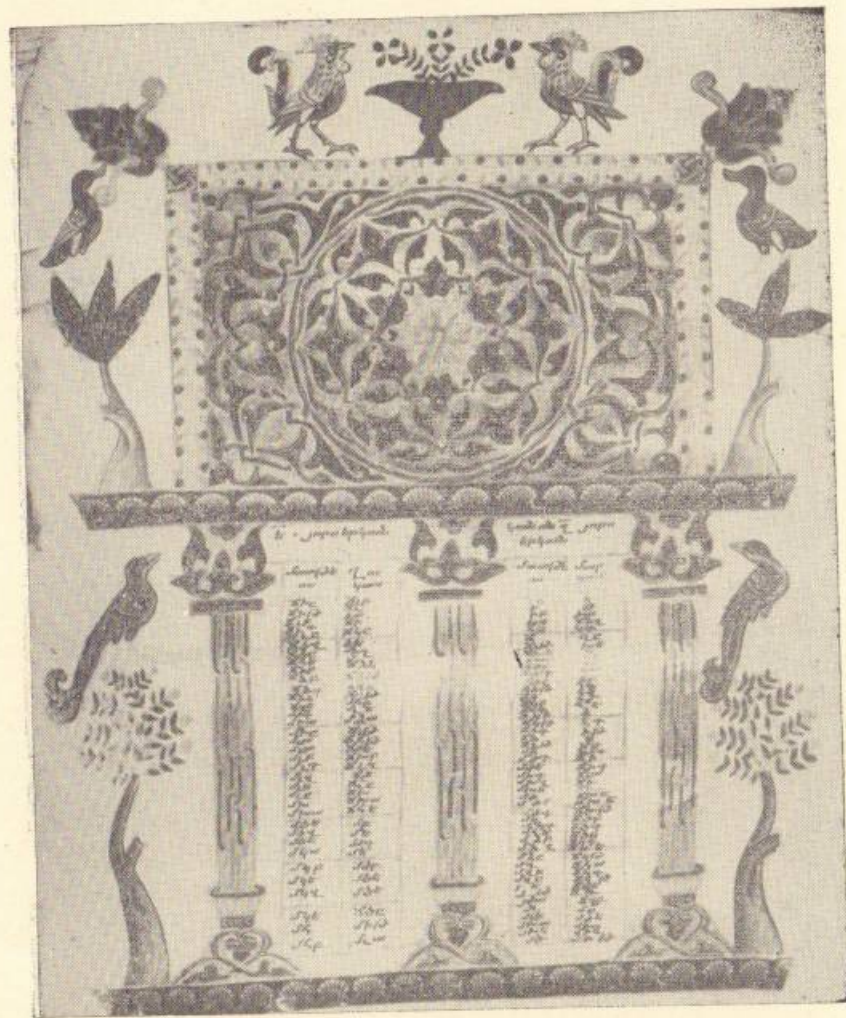
Պատ. 51. Ավետարան, 1249 թ.: Նկարիչ Կիրակոս: Մատենադարան № 7690:



Պատ. 52. Ավետարան, 1249 թ.: Նկարիչ Կիրակոս: Մատենադարան № 7690:



Պատ. 53. Ավետարան, 1251 թ.: Նկարիչ Վարդան: Մատենադարան № 3033:



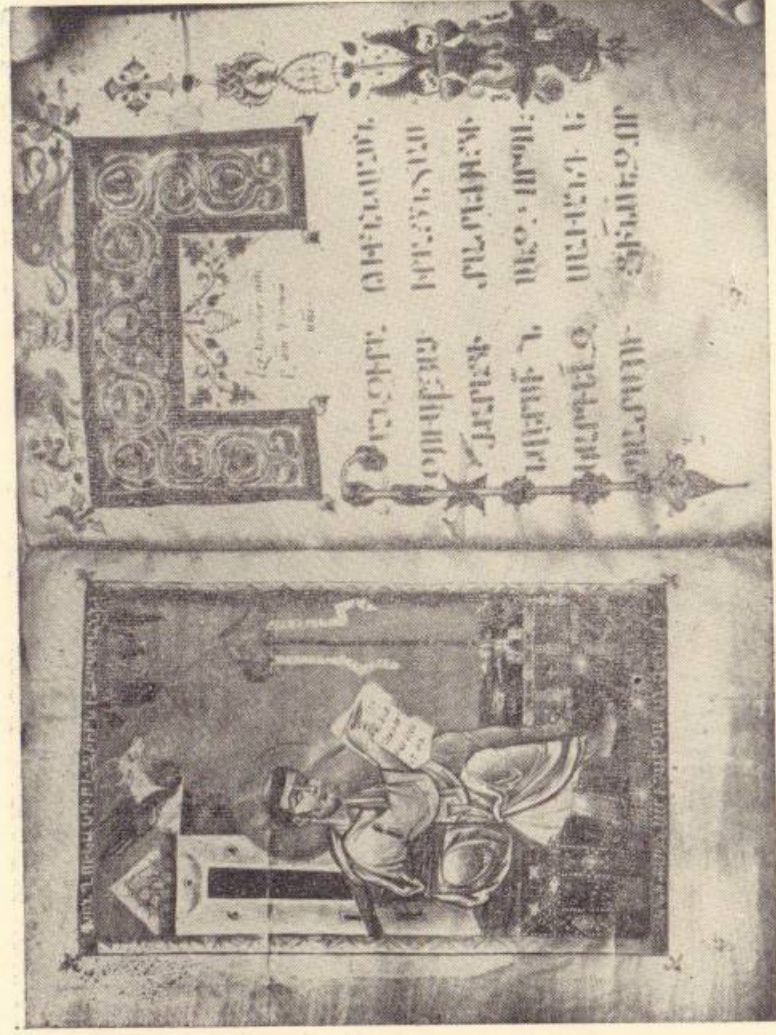
Պատ. 54. Ավետարան, 1251 թ.: Նկարիչ Վարդան: Մատենադարան № 3033:



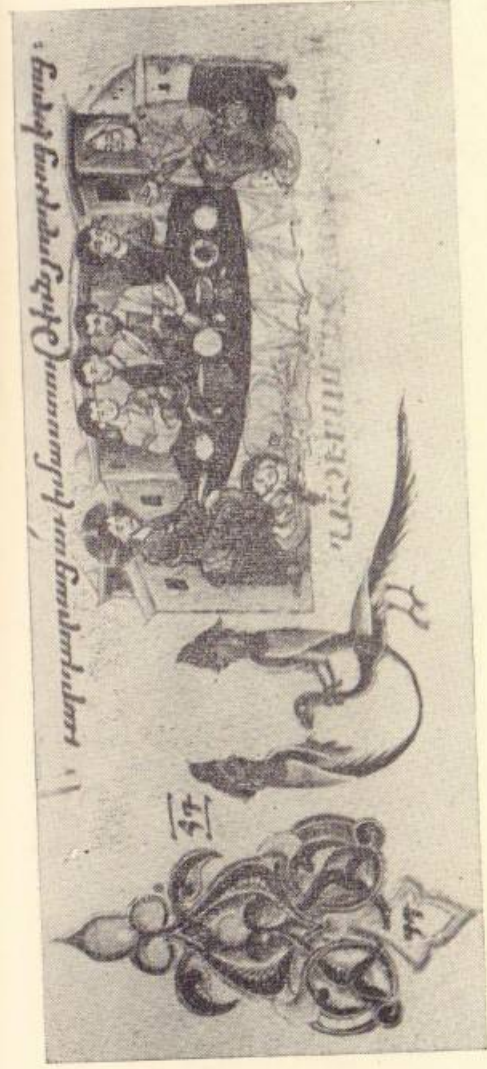
Պատ. 55. Ավետարան, 1251 թ.: Նկարիչ Վարդան: Մատենադարան № 3033:



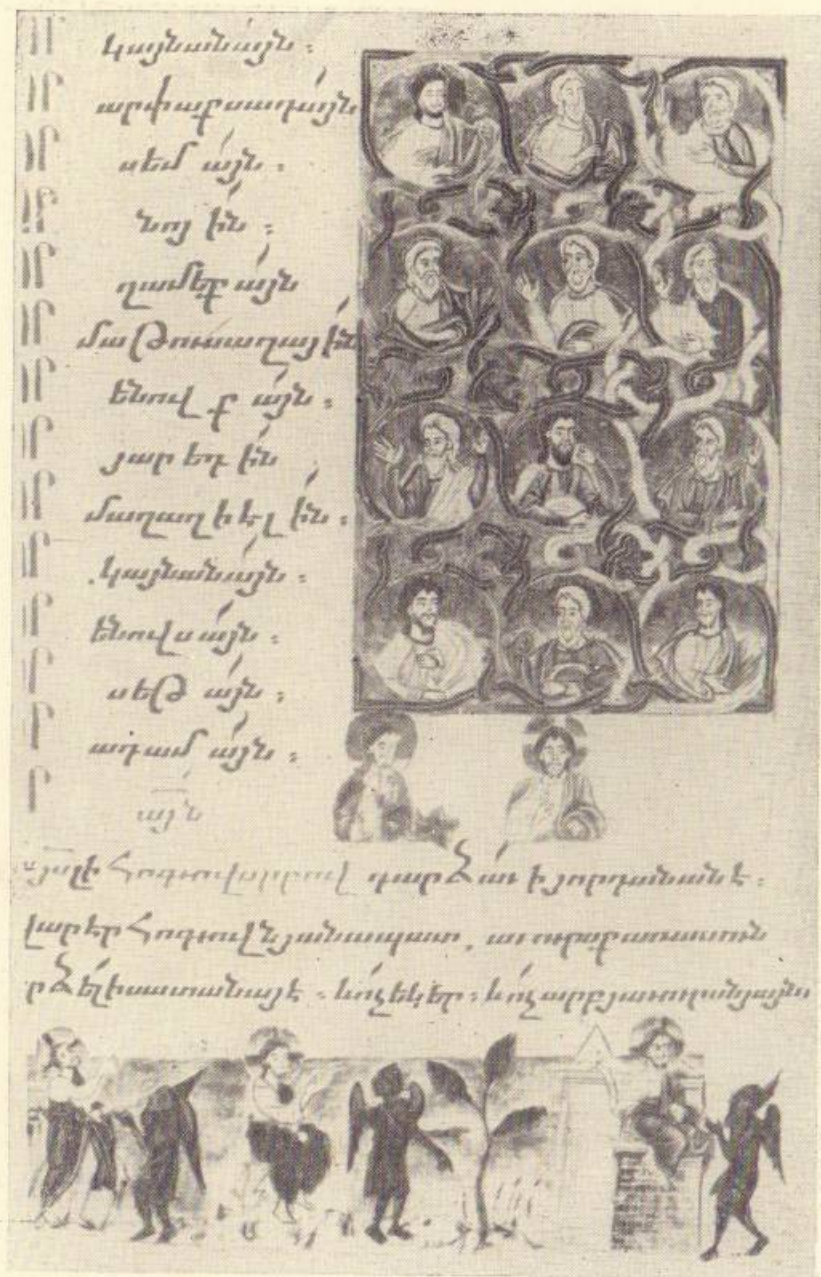
Պատ. 56. Ավետարան, 1253 թ.: Նկարիչ Հովհաննես Վաչինգտոն, Ֆրիբի ժողովածու:



Պատ. 57. Ավիտարան, 1253 թ.: Նկարիչ Հովհաննեսի վաշխագրոն, Չրիքի ժողովածու



Պատ. 58. Ավիտարան, XIII դ. II կես: Սատենագրան N 7651:



Պատ. 59. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 7661:



Պատ. 60. Ավետարան, 1274 թ.: Նկարիչ Կոնստանդինոս
 Նյու-Յորք, Մորգանի ժողովածու № 740:



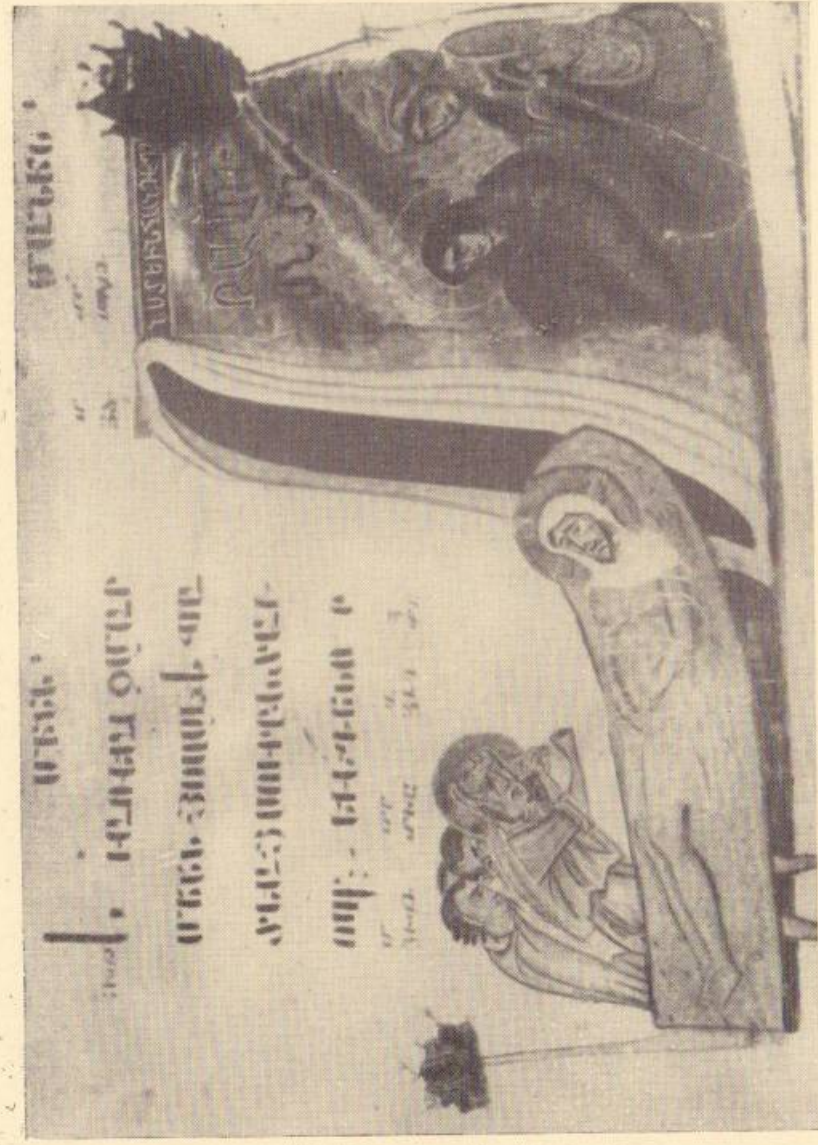
Պատ. 61. Ավետարան, 1274 թ.: Նկարիչ Կոնստանդին:
Նյու-Յորք, Մորգանի ժողովածու N 740:



Պատ. 62. Ավետարան, XIII դ. II կես: Վաշինգտոն, Տրիբի ժողովածու N 3218:



Պատ. 63. Ավետարան, XIII դ. II կես: Վաշինգտոն, Ֆրիշի ժողովածու, № 3218:



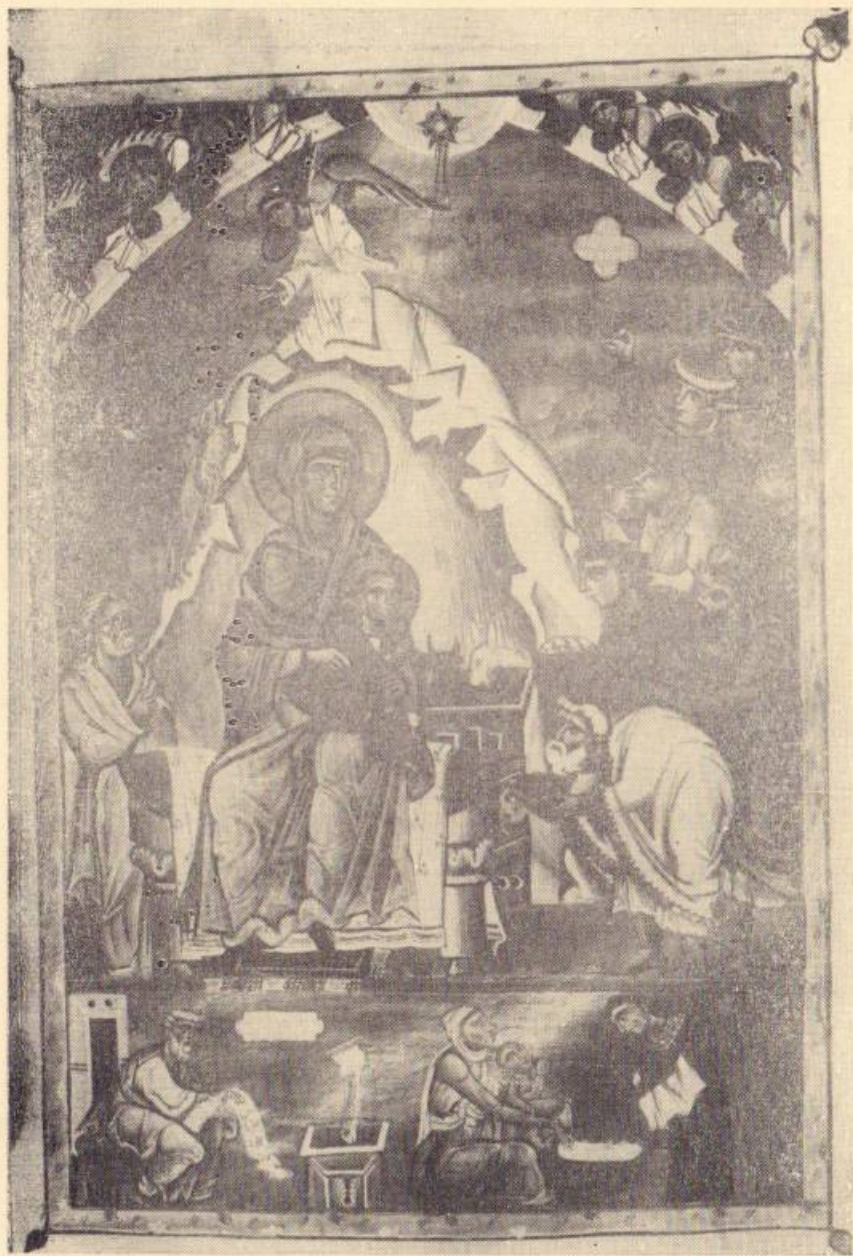
Պատ. 64. Ավետարան, XIII դ. II կես: Վաշինգտոն, Ֆրիշի ժողովածու, № 3218:



Պատ. 67. Ավետարան, 1260 թ.: նկարիչ Քորոս Ռուսիկ:
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 251:



Պատ. 68. Ավետարան, 1260 թ.: նկարիչ Քորոս Ռուսիկ:
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 251:



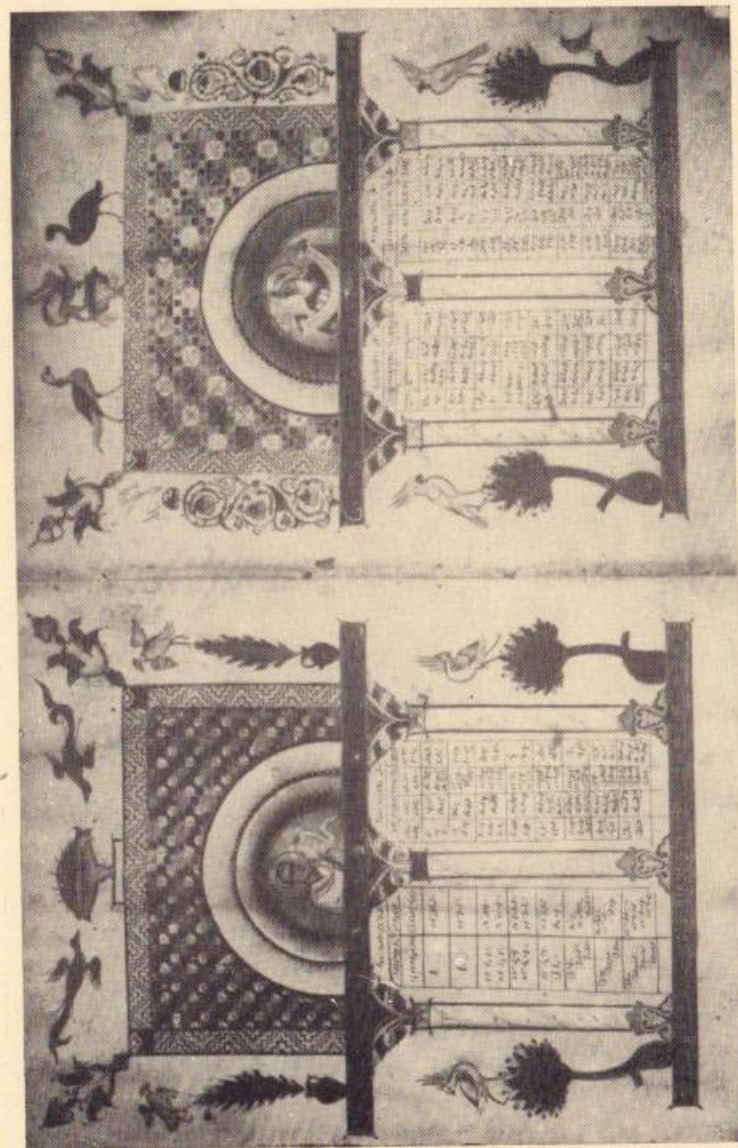
Պատ. 69. Ավետարան, 1260 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 251:



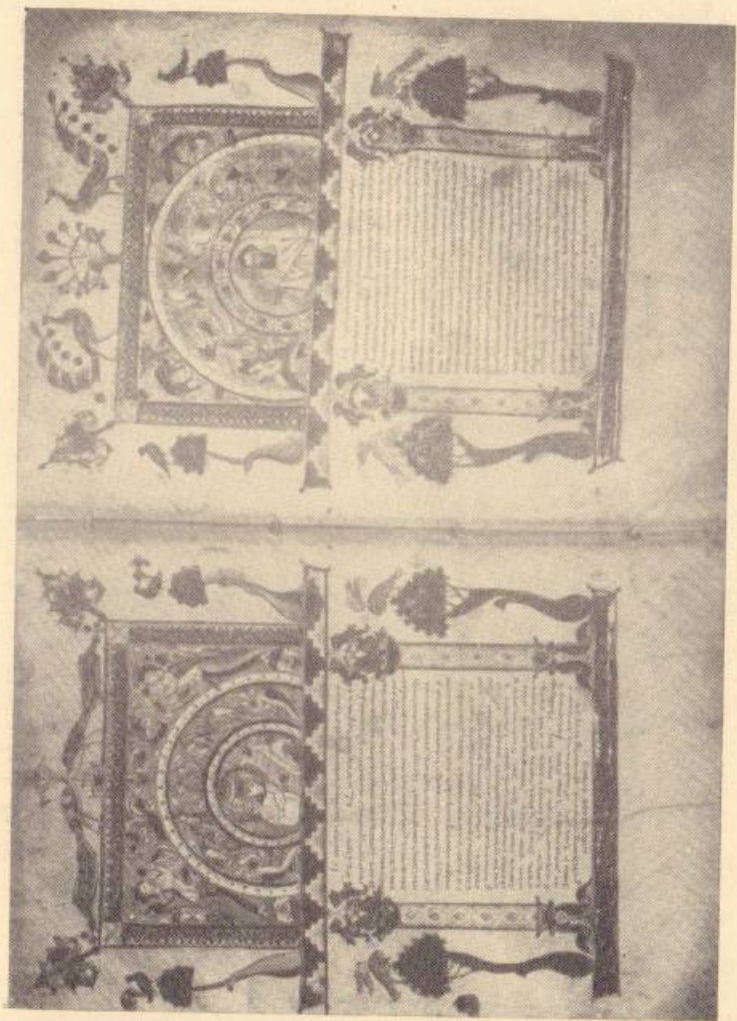
Պատ. 70. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2660:



Պատ. 71. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռապին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2660:



Պատ. 72. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռապին: Բալթիմոր, Սուրբերի ժողովածու. № 539:



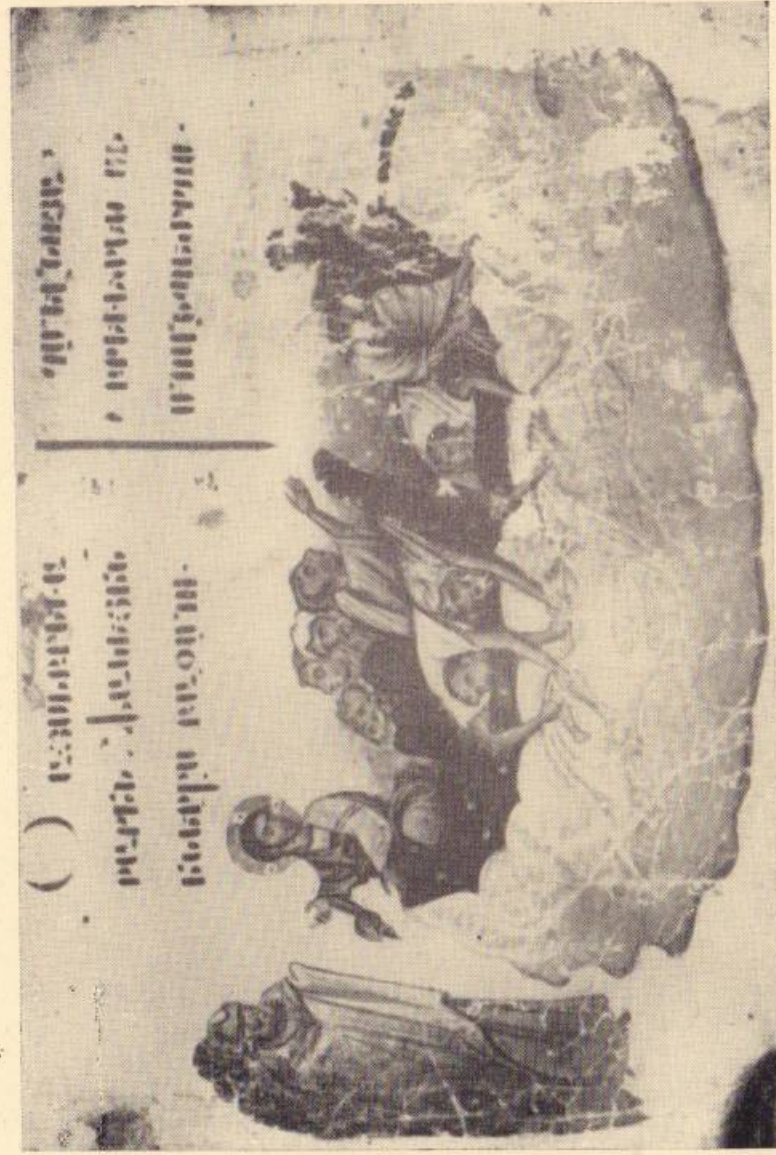
Պատ. 73. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուլին: Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու. N 539.



Պատ. 74. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուլին:
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու N 539:



Պատ. 75. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քարոս Մուսիկի, Բալթիմոր, Մուտանիի ձեռագրածու № 559:



Պատ. 76. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քարոս Մուսիկի, Բալթիմոր, Մուտանիի ձեռագրածու № 559:



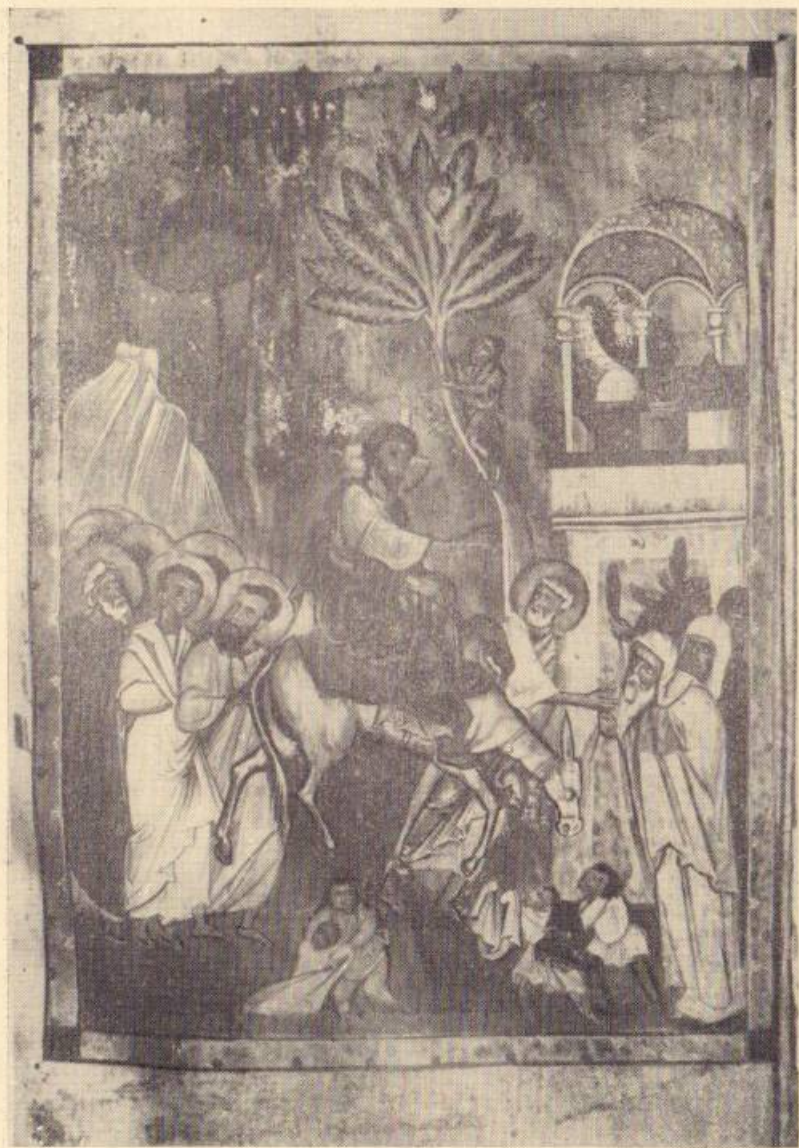
Պատ. 77. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսիկ: Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու, № 539:



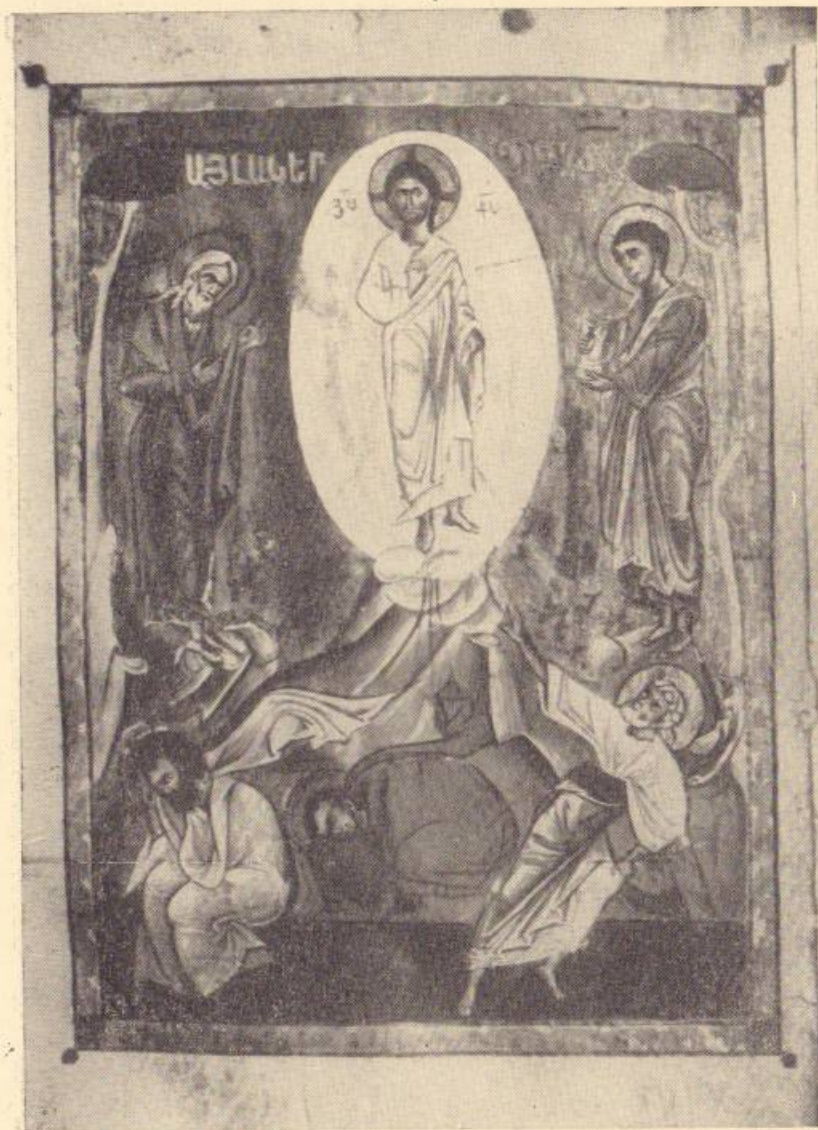
Պատ. 78. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսիկ: Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու, № 539:



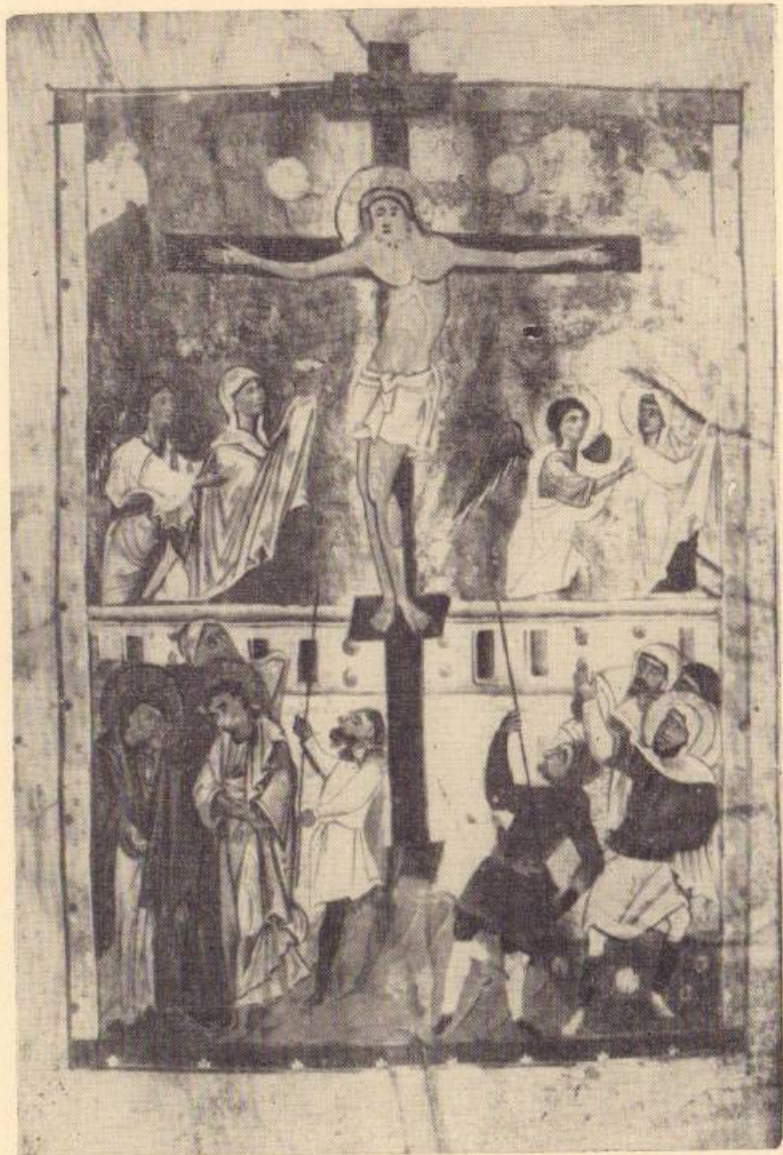
Պատ. 78ա. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսիկ: Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու, № 539:



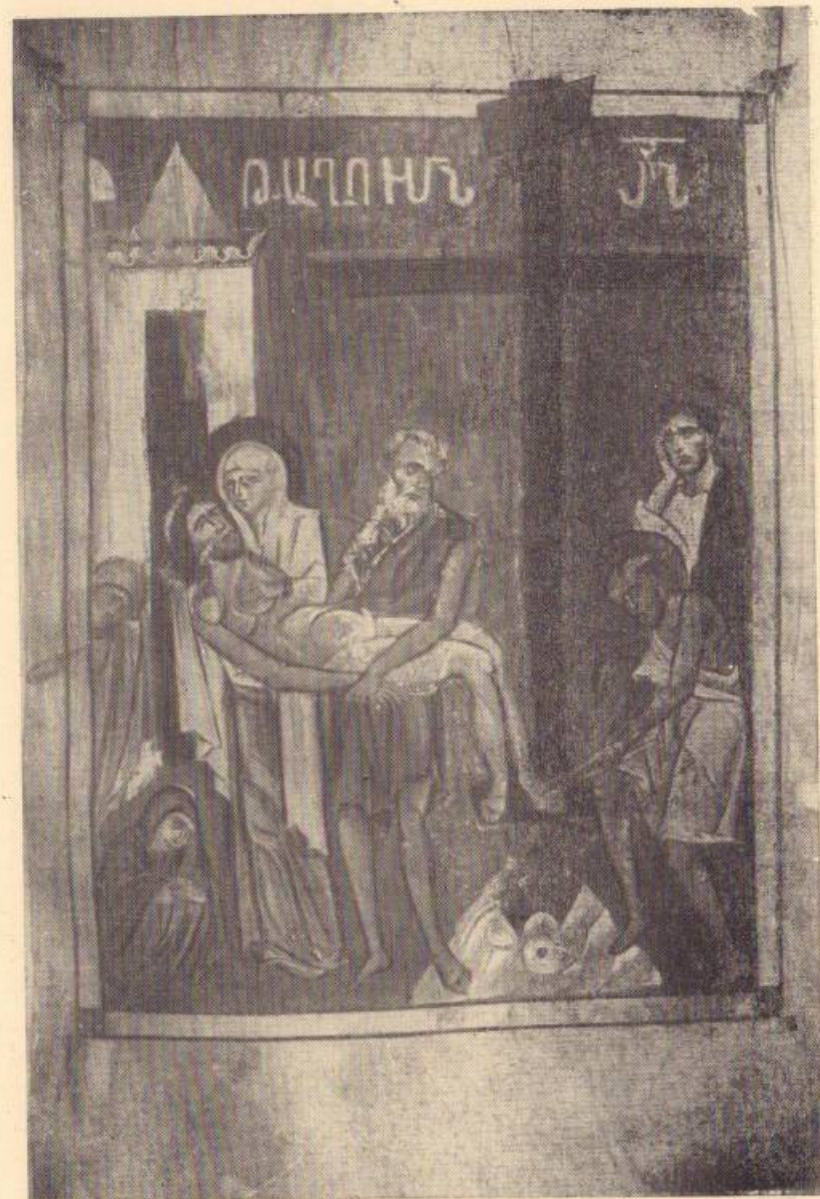
Պատ. 79. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու № 539:



Պատ. 80. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու № 539:



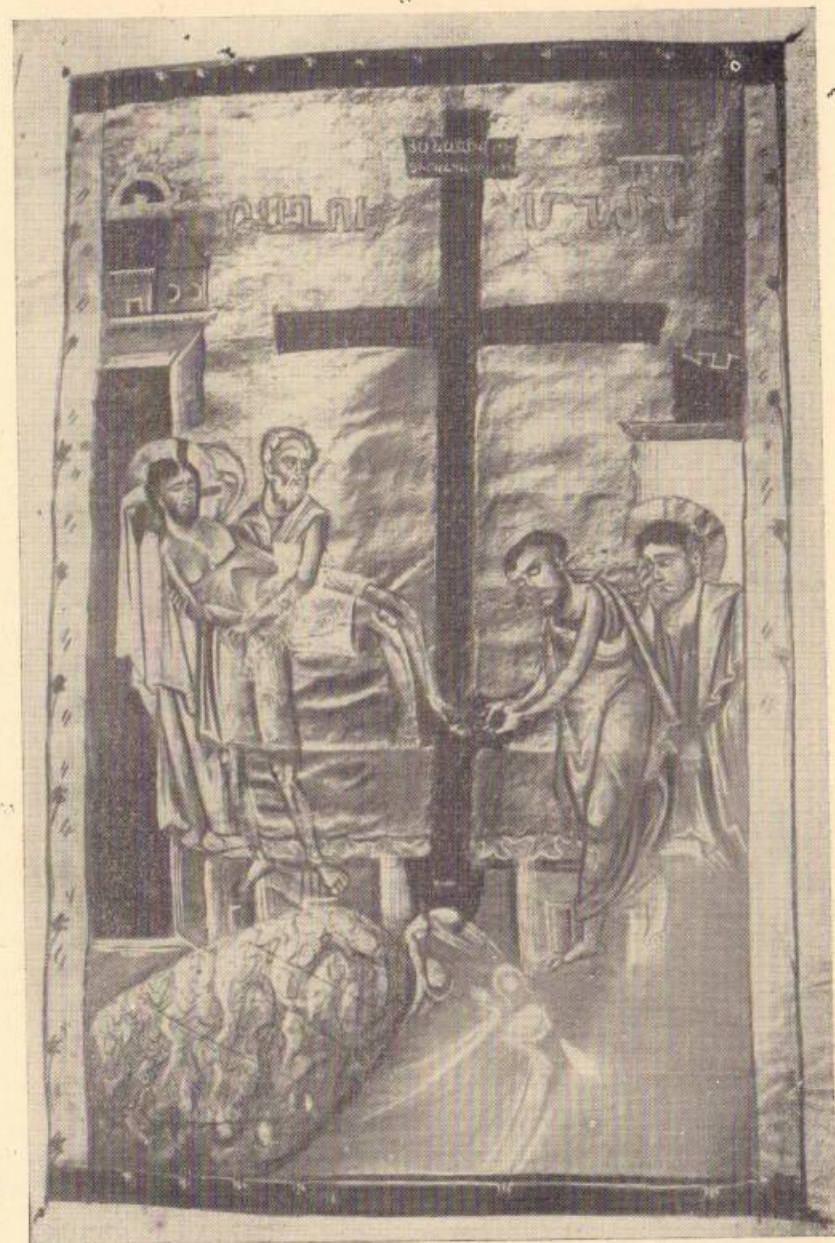
Պատ. 81. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսլին:
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու № 539:



Պատ. 82. Ավետարան, 1262 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսլին:
Բալթիմոր, Ուոլտերի ժողովածու № 539:



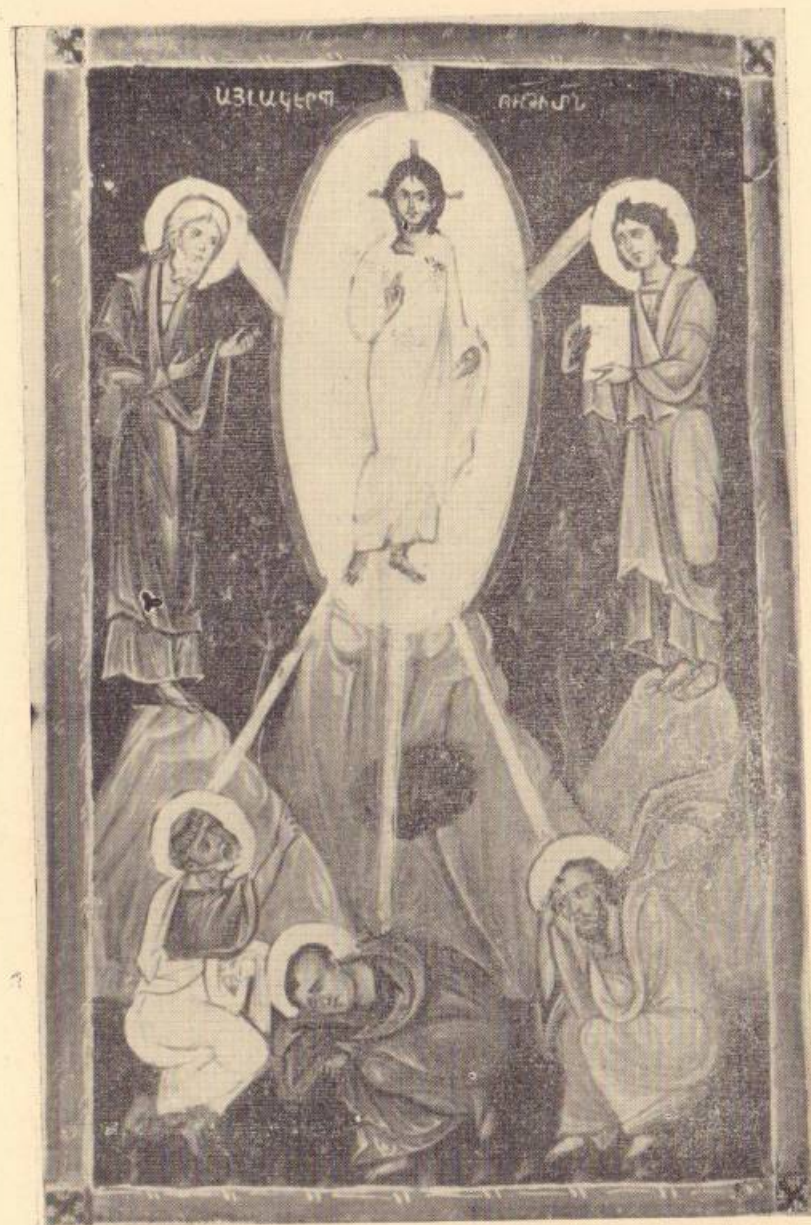
Պատ. 83. Ավետարան, 1265 թ. Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 1956:



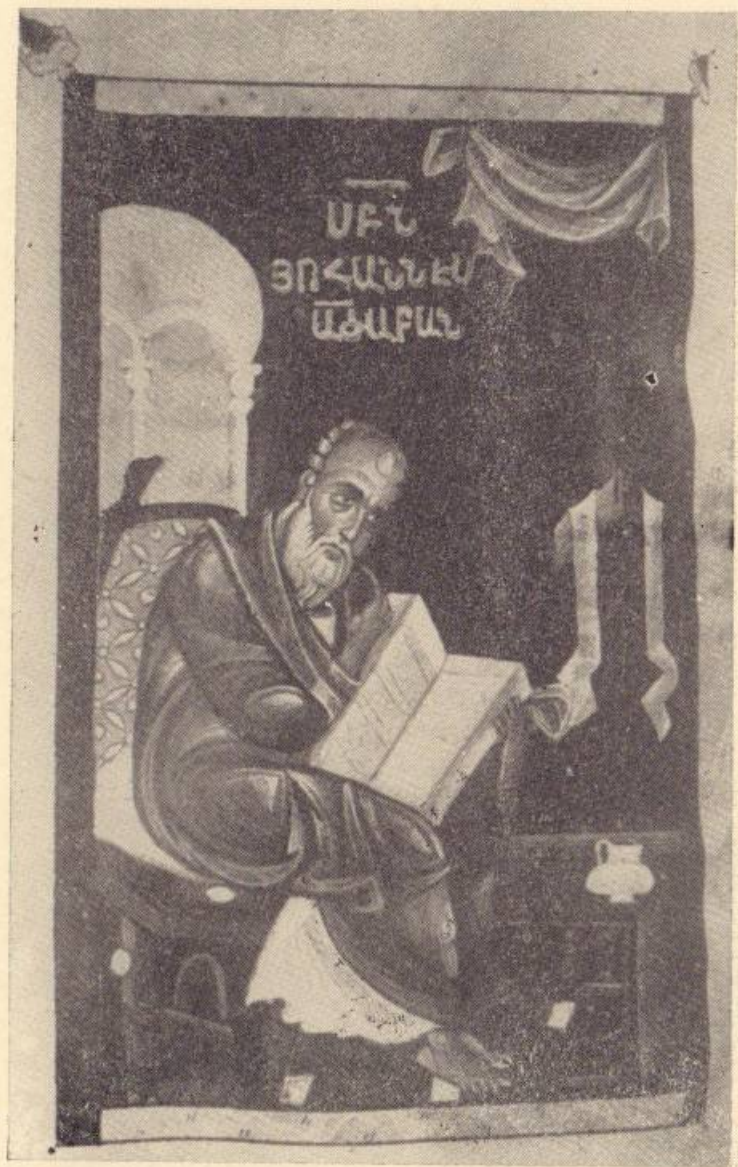
Պատ. 84. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 1956:



Պատ. 85. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 1956:



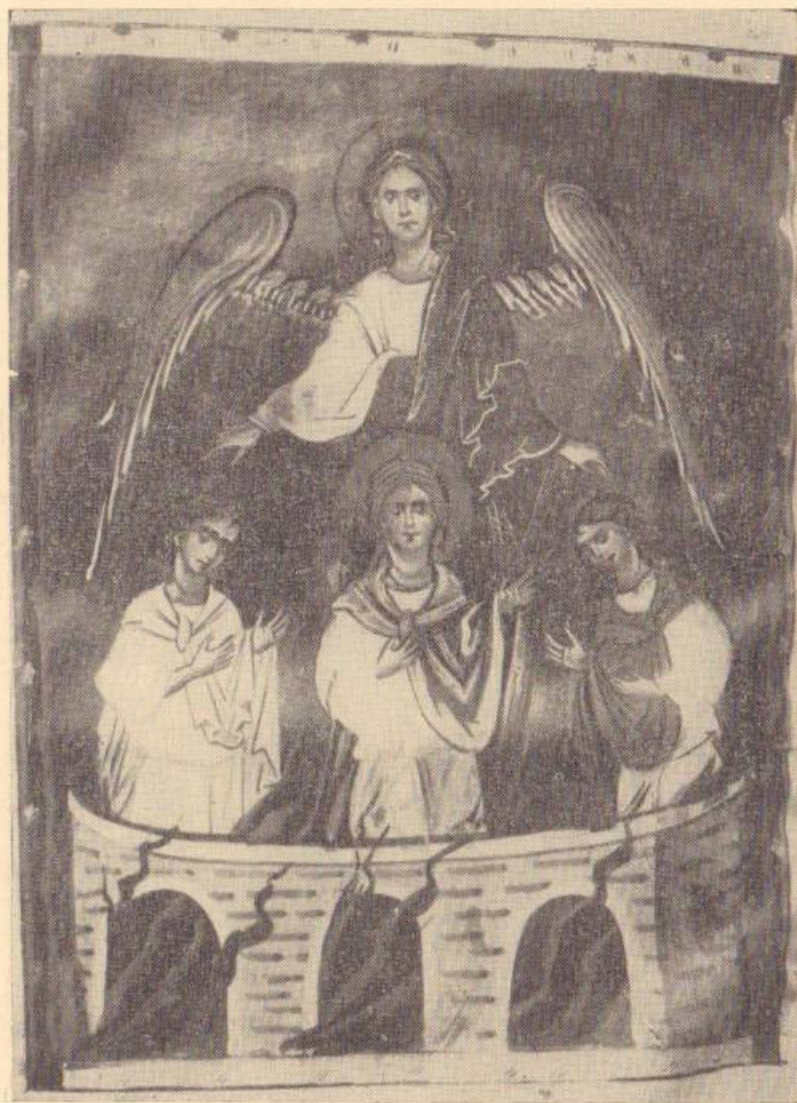
Պատ. 86. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռոսլին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 1956:



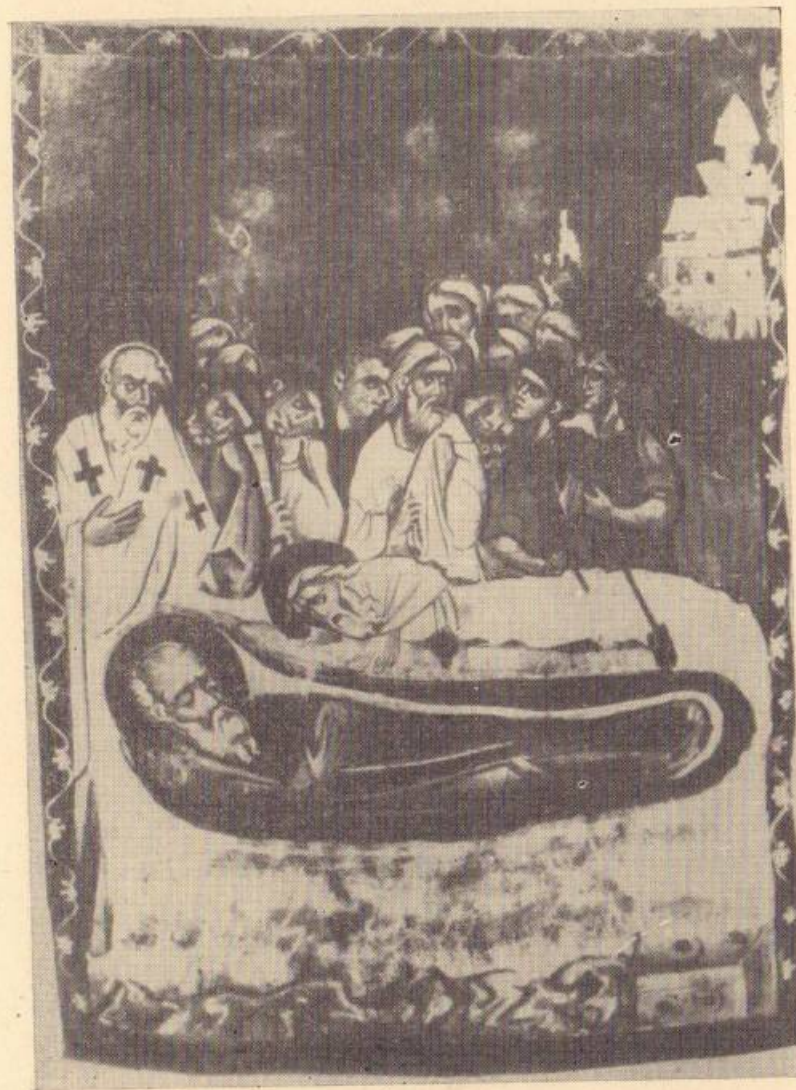
Պատ. 87. Ավետարան, 1265 թ.: Նկարիչ Քորոս Թուլին: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 1956:



Պատ. 88. «Դարաց», 1266 թ.: Նկարիչ Քորոս Թուլին: Ս. Հակոբ № 2077:



Պատ. 89. «Մաշտոց», 1266 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2077:



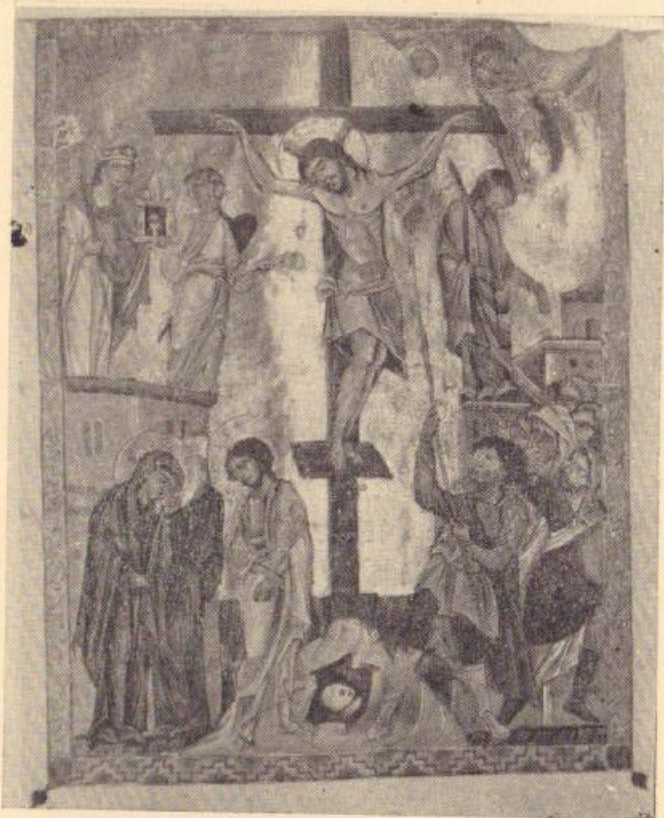
Պատ. 90. «Մաշտոց», 1266 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2077:



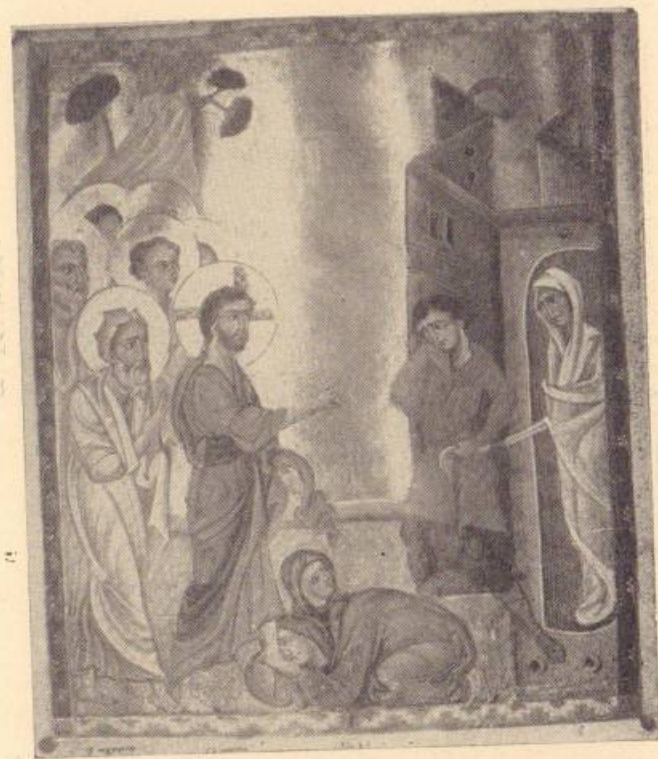
Պատ. 91. «Մաշտոց», 1266 թ.: Նկարիչ Քորոս Առալինե
 Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2077:



Պատ. 92 և 92ա. Ավետարան, 1268 թ.: Նկարիչ Քորոս Առալինե Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 3627:



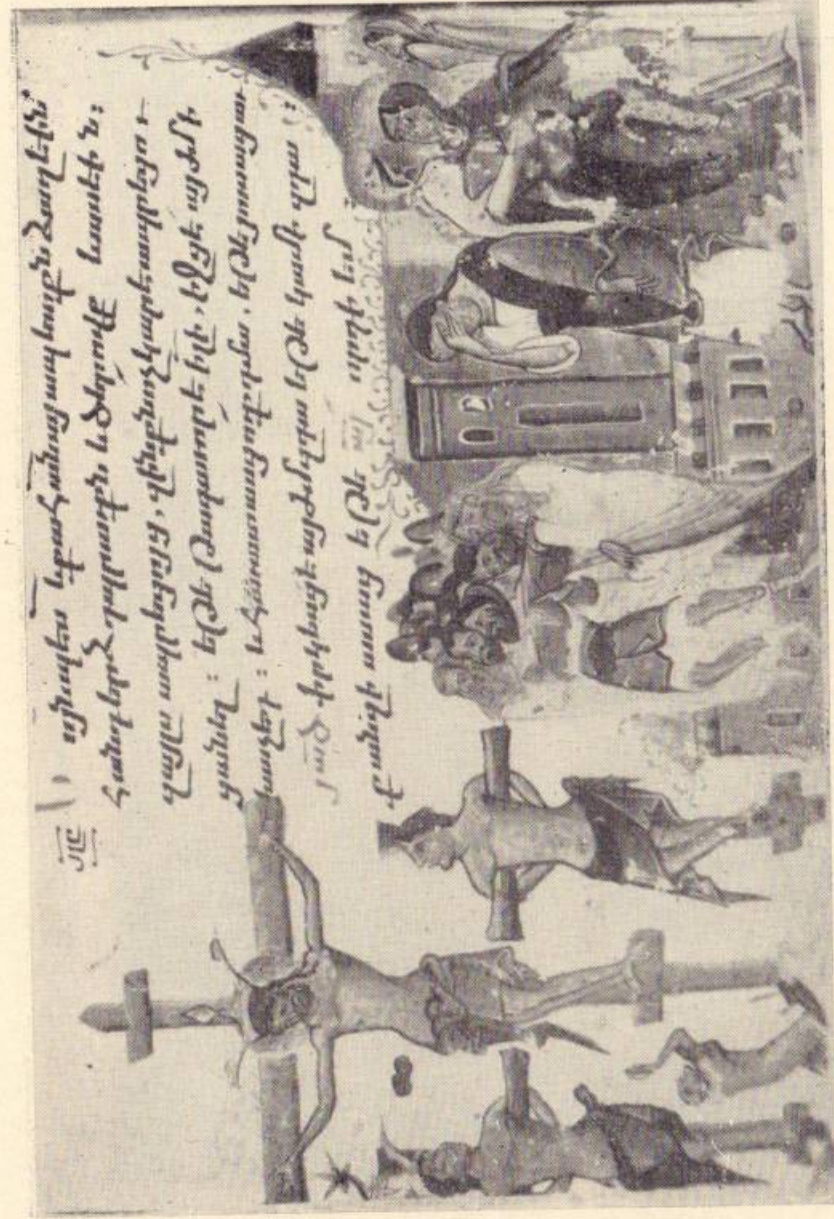
Պատ. 93. Ավետարան, 1268 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Կրտսւղեմ, Ս. Հակոբ N 3627:



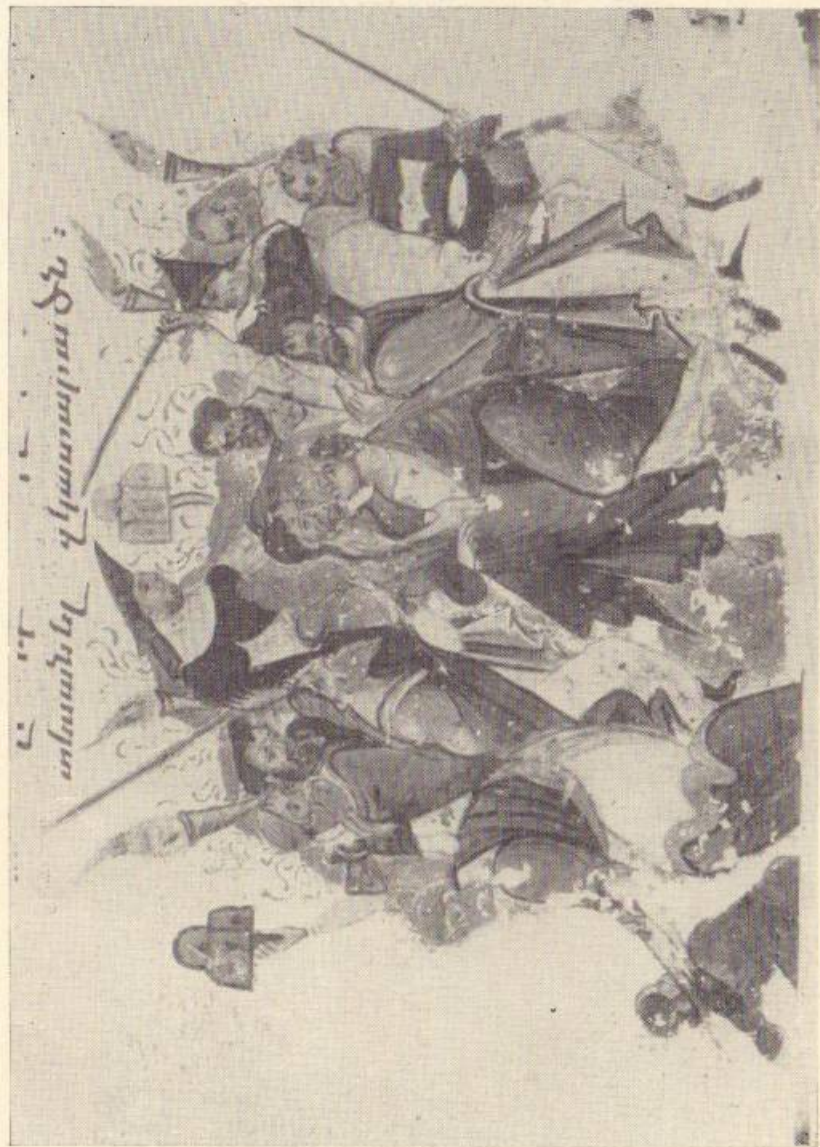
Պատ. 94. Ավետարան, 1268 թ.: Նկարիչ Քորոս Ռուսին:
Կրտսւղեմ, Ս. Հակոբ N 3627:



Պատ. 95. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան, № 7651:



Պատ. 96. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան, № 7651:



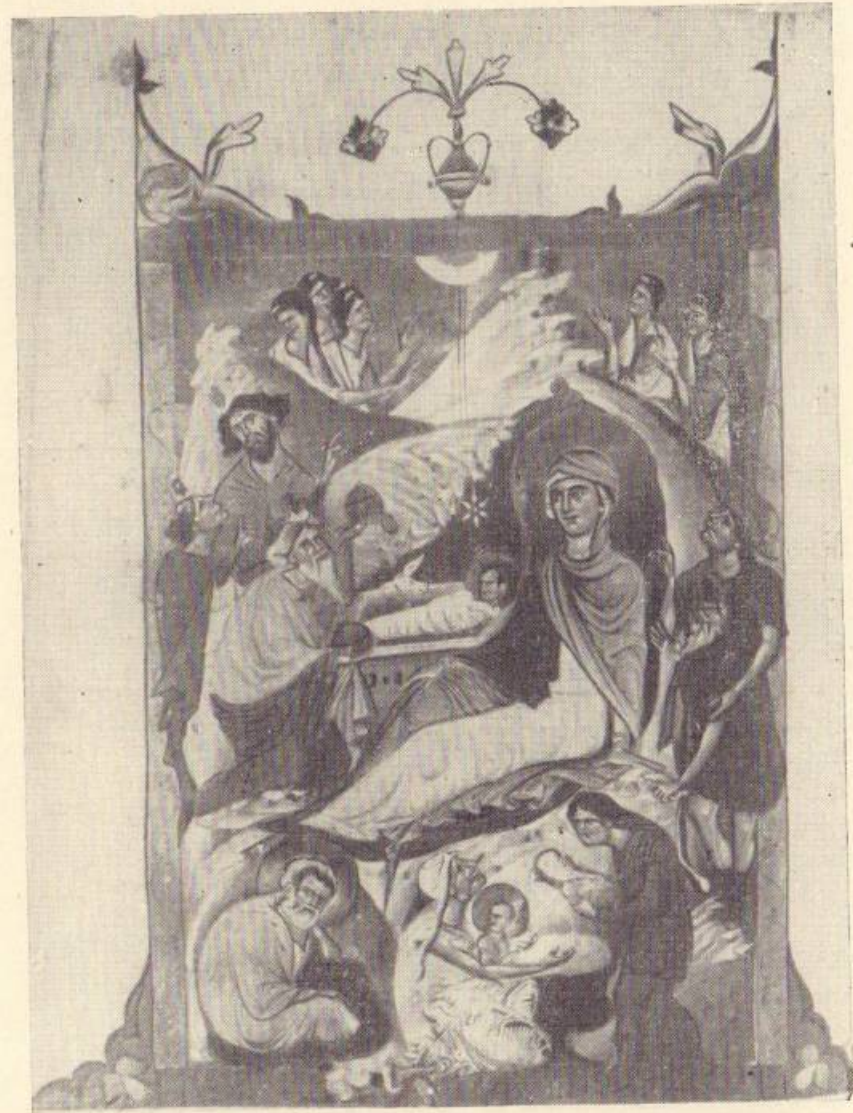
Պատ. 97. Ավետարան, XIII դ. 11 կես: Մաքենարարան № 7654:



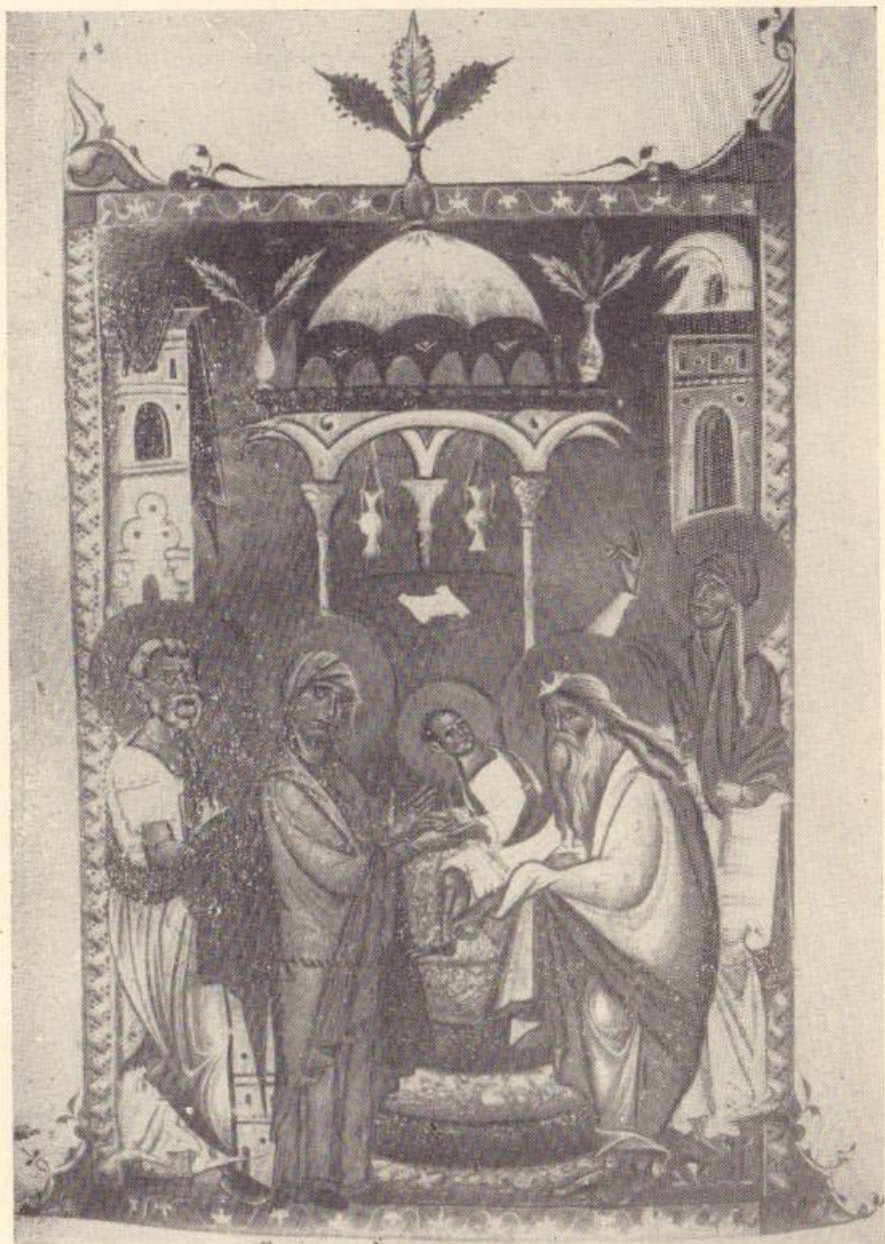
Պատ. 98. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2568:



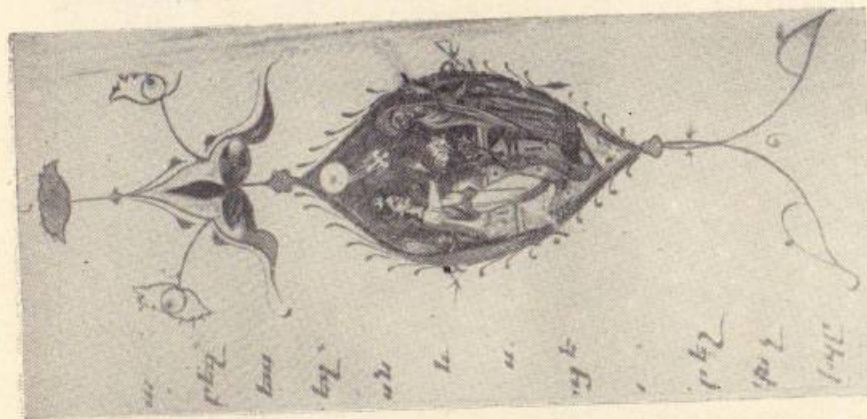
Պատ. 99. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 2568:



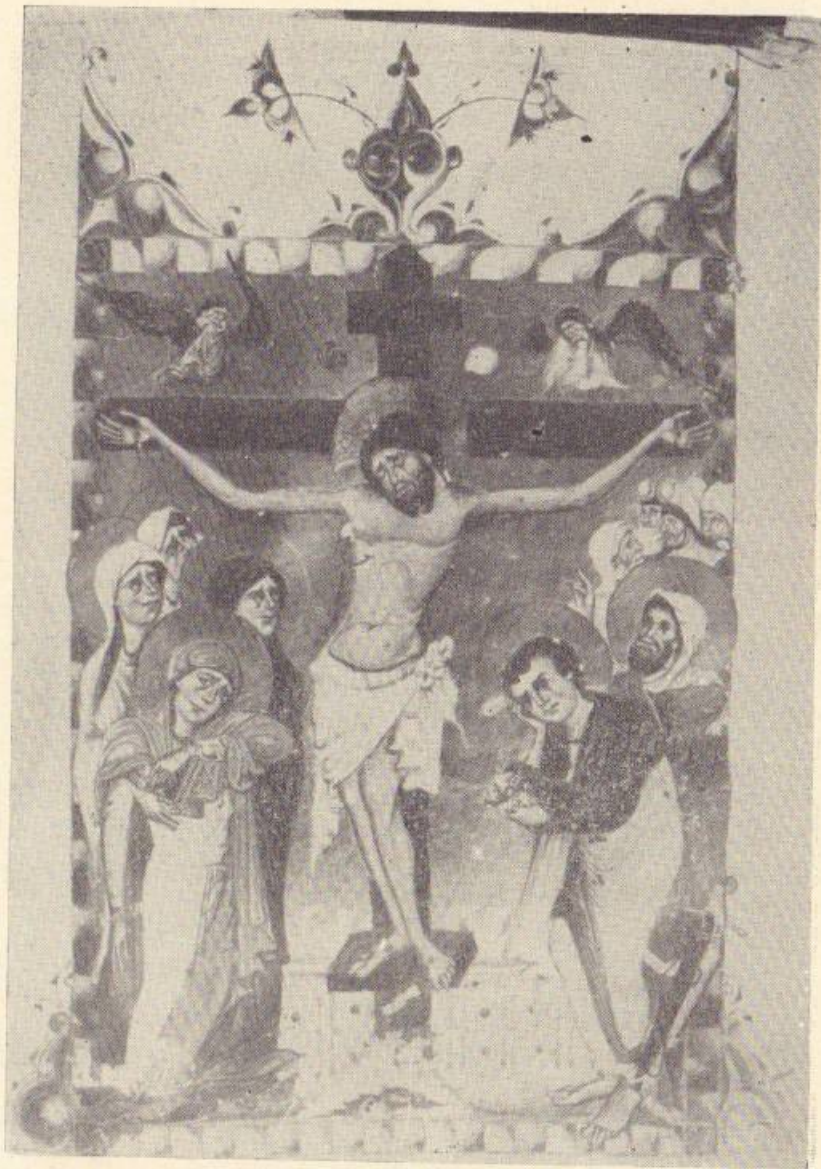
Պատ. 100. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 2568:



Պատ. 101. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2568:



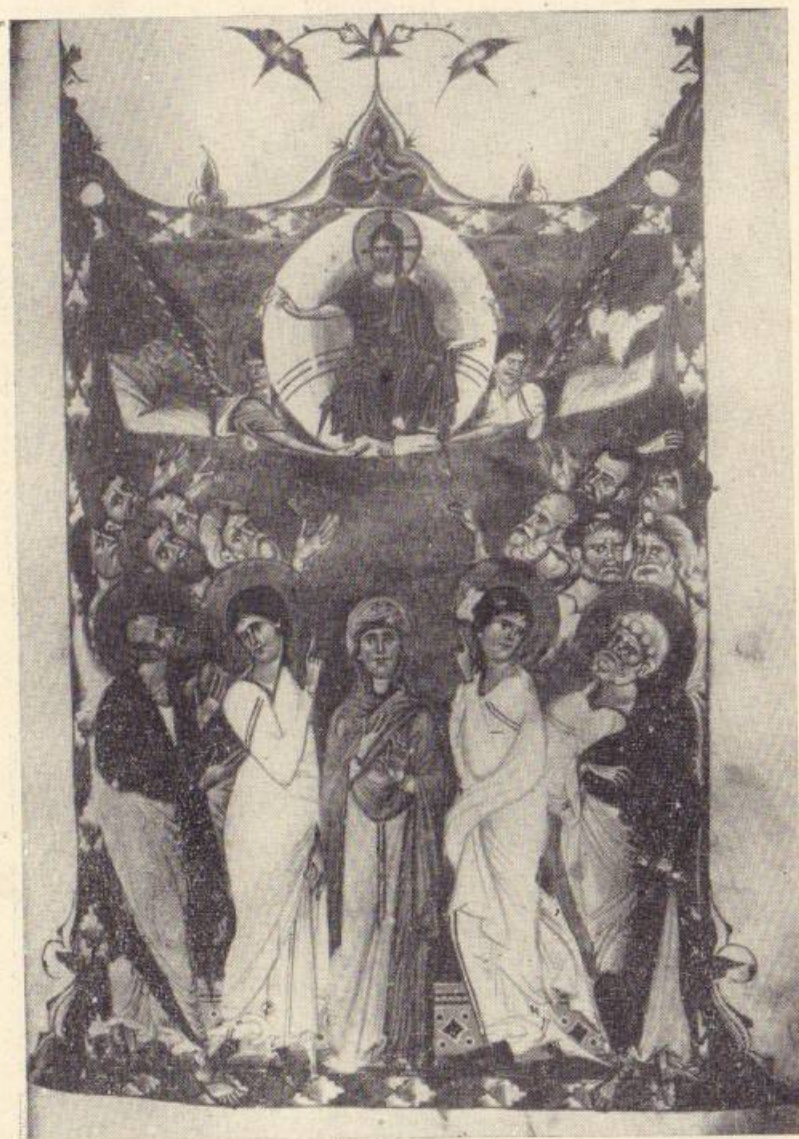
Պատ. 102 և 102ա. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2568:



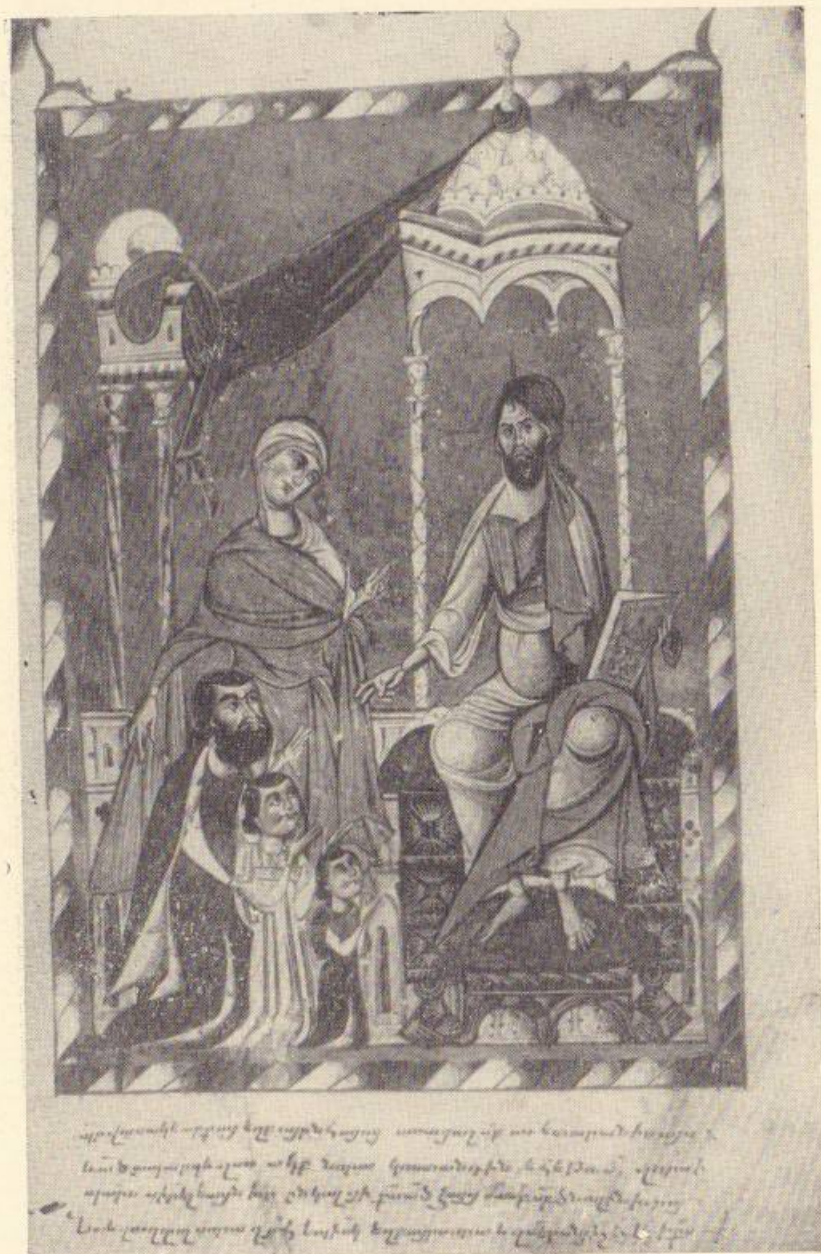
Պատ. 103. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղիմ, Ս. Հակոբ Ն 2568:



Պատ. 104. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղիմ, Ս. Հակոբ Ն 2568:



Պատ. 105. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ն 2568:



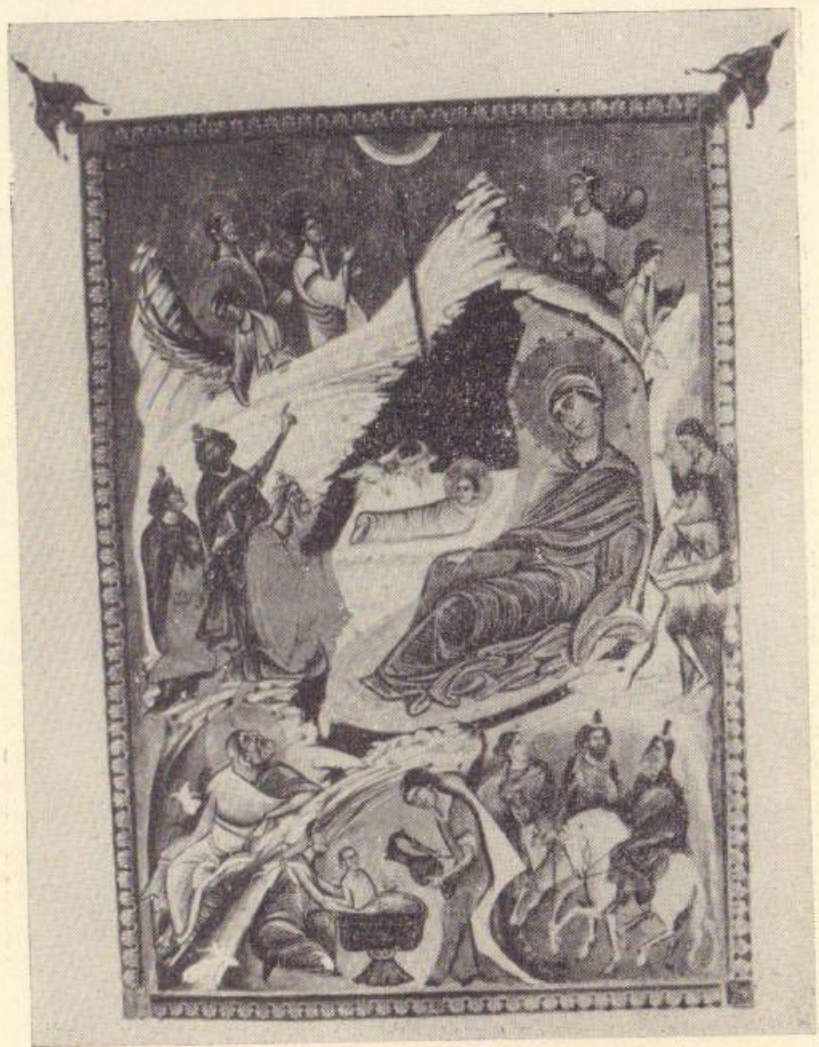
Պատ. 106. Ավետարան, 1260—70 թթ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ն 2568:



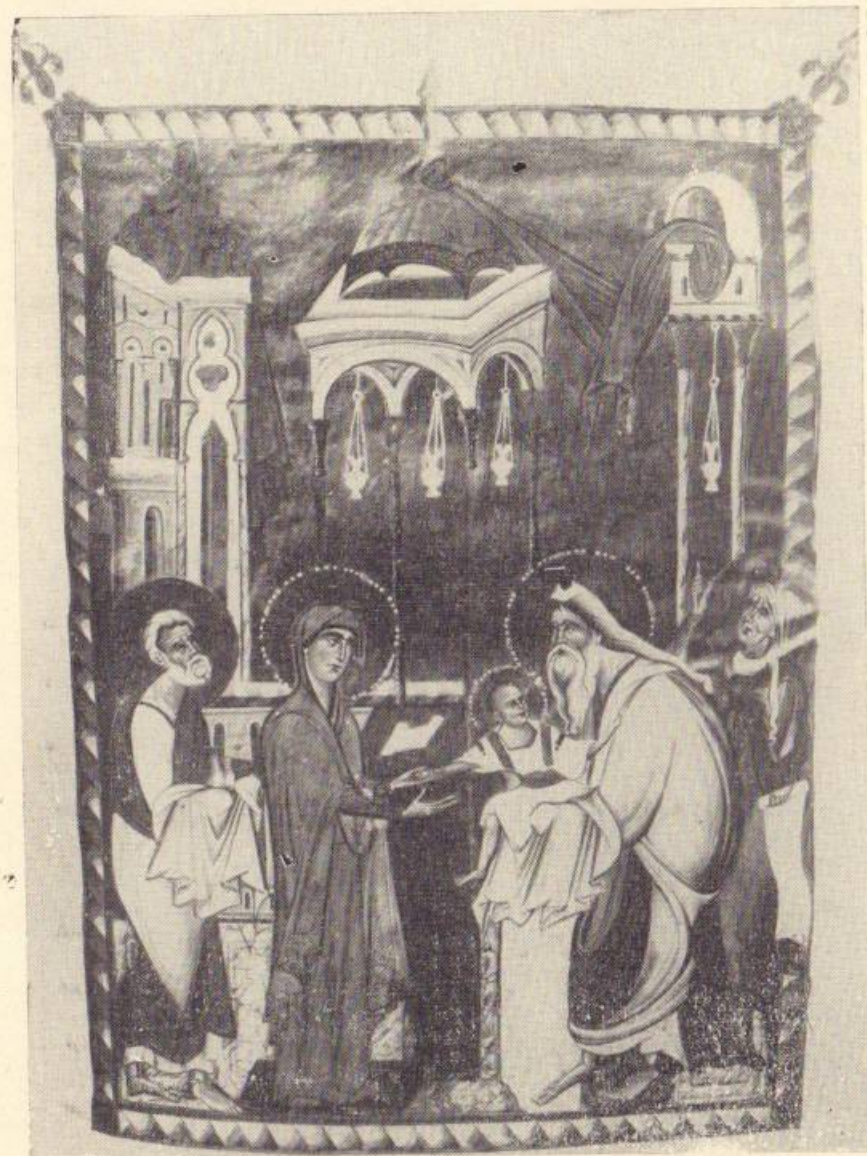
Պատ. 107. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2563:



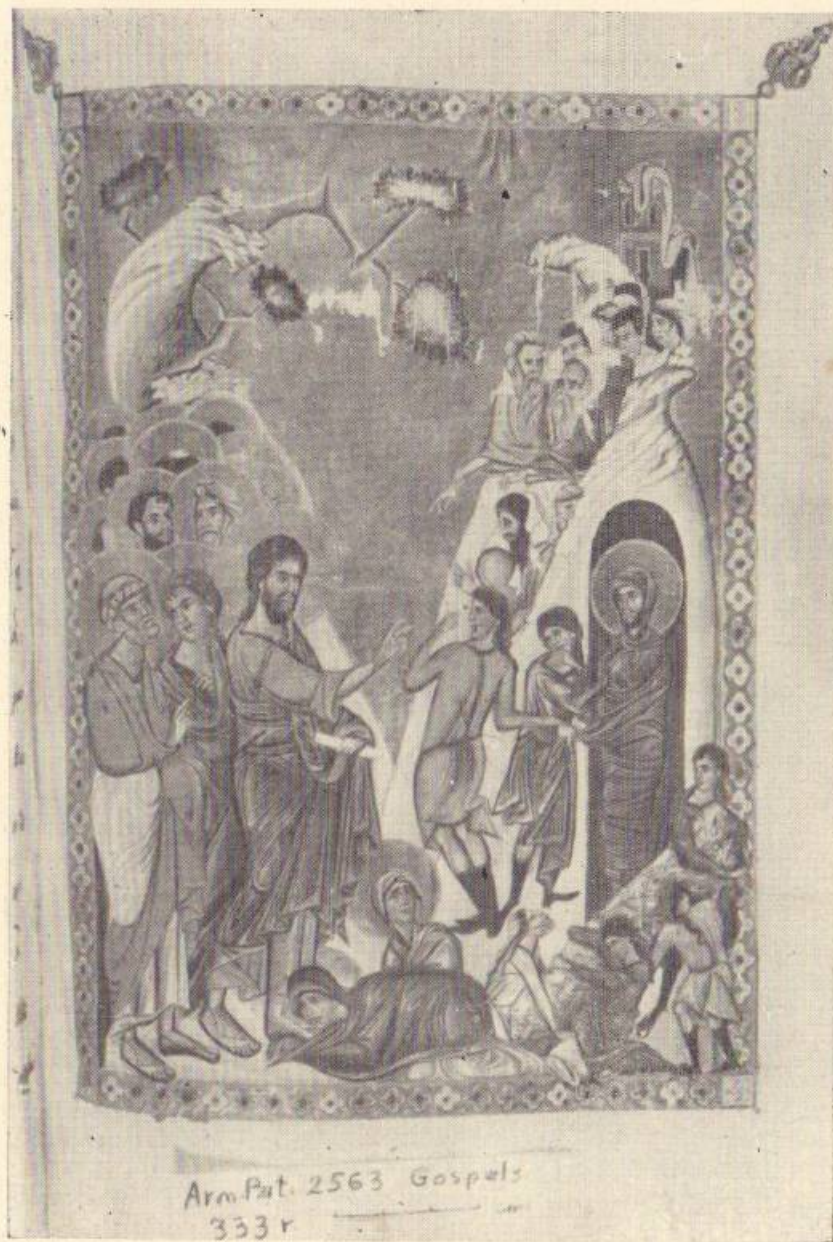
Պատ. 108. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ N 2563:



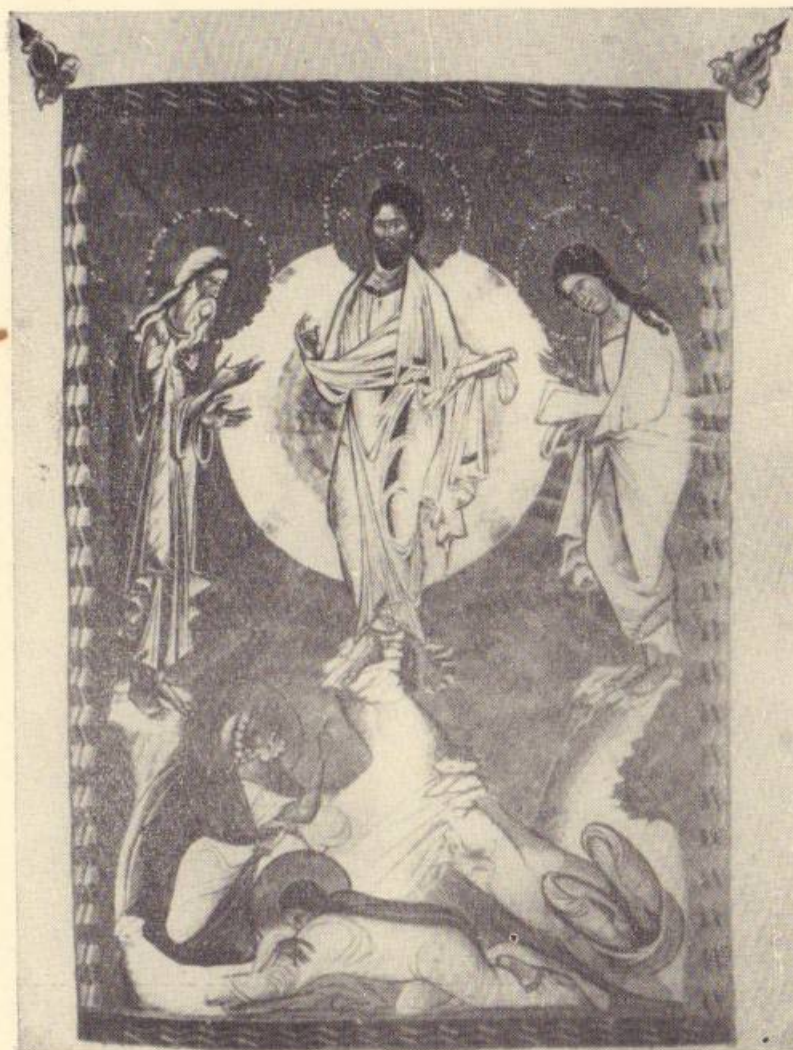
Պատ. 109. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2563:



Պատ. 110. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2563:



Պատ. 111. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2563:



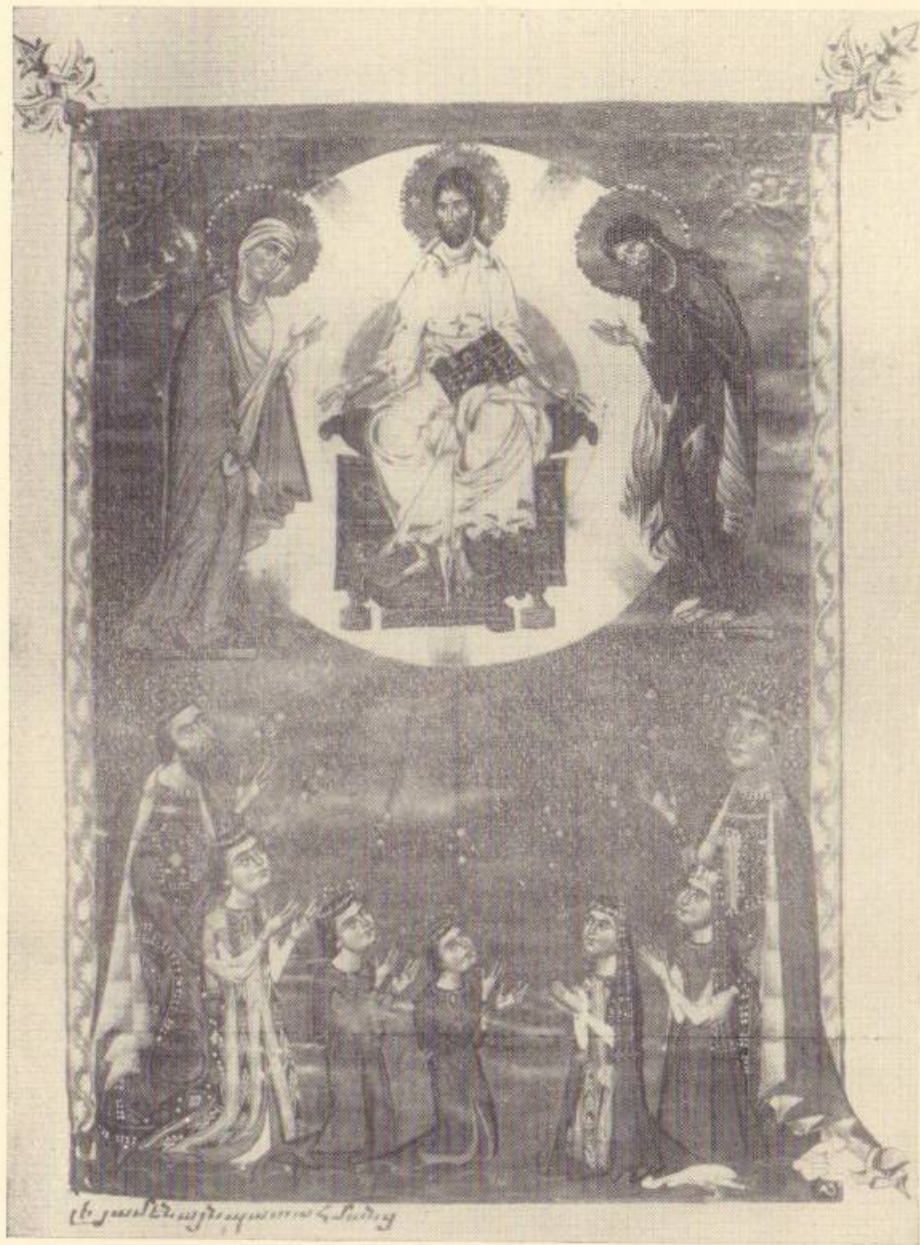
Պատ. 112. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ № 2563:



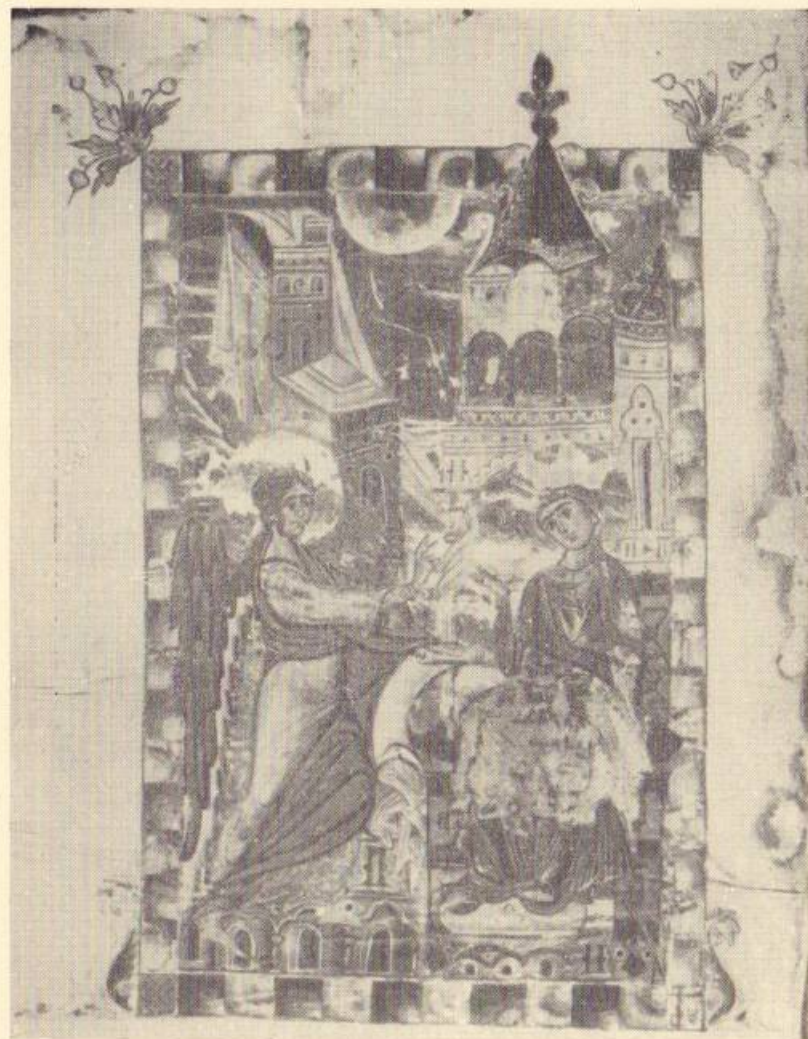
Պատ. 113. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 2563:



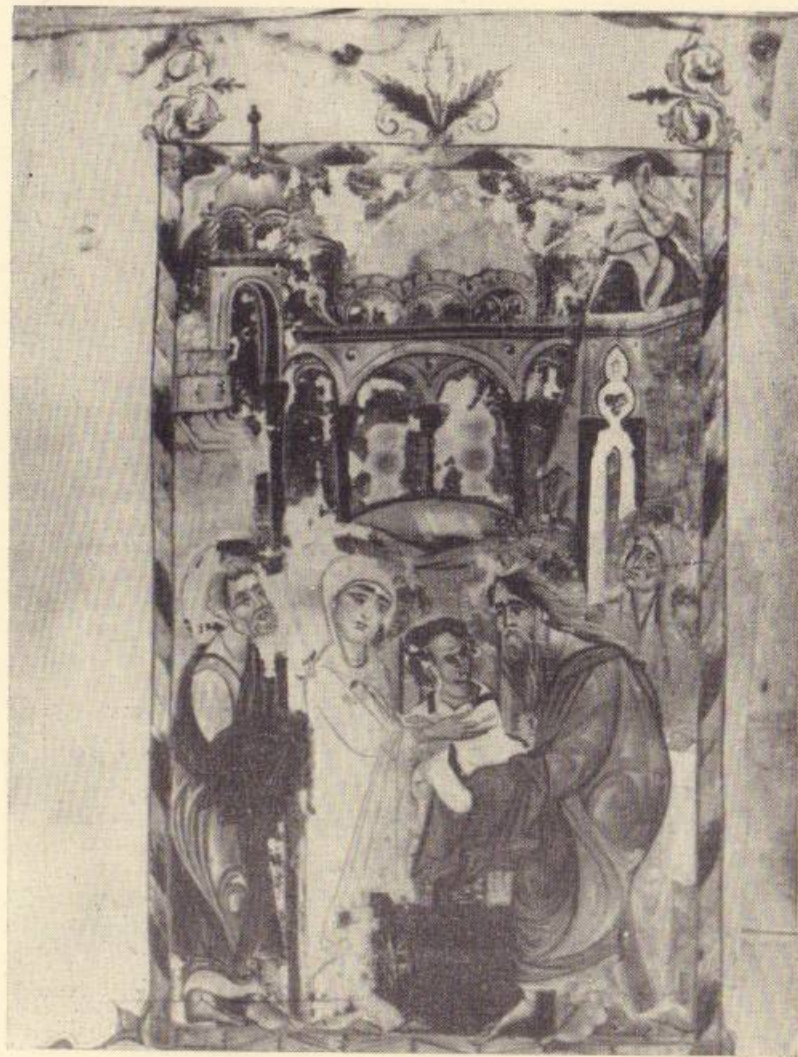
Պատ. 114. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղեմ, Ս. Հակոբ Ձ 2563:



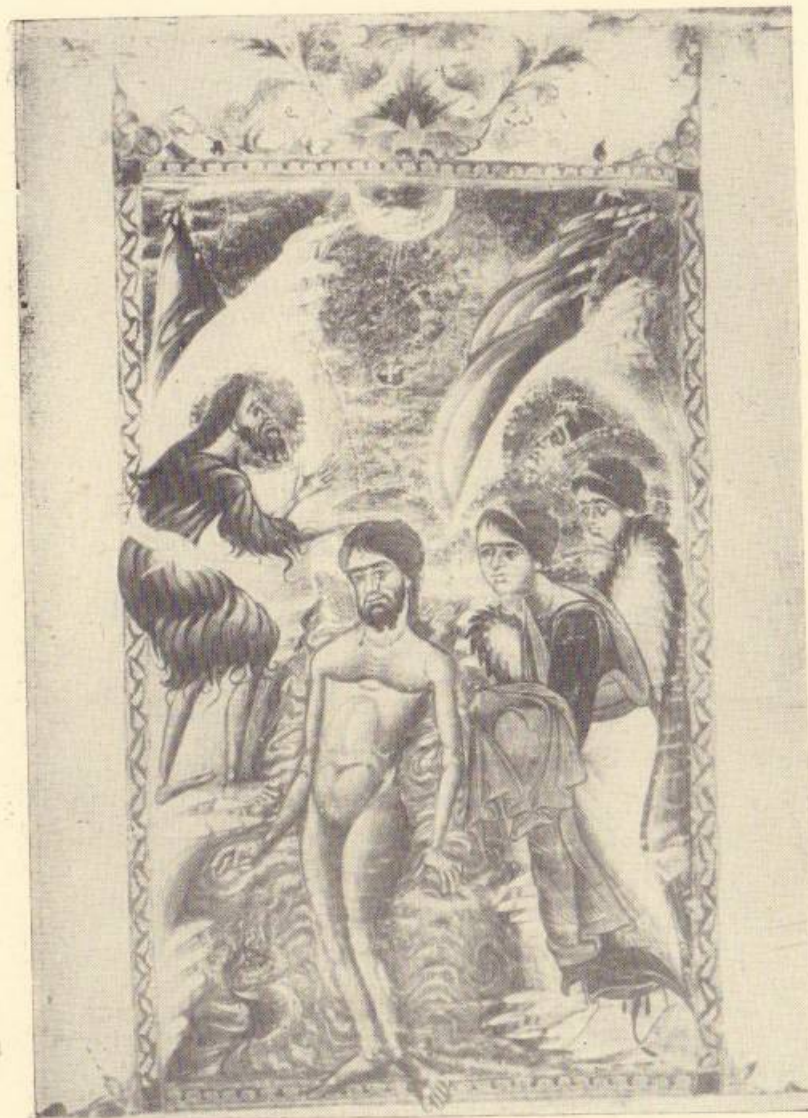
Պատ. 115. Ավետարան, 1272 թ.: Երուսաղիմ, Ս. Հակոբ N 2563:



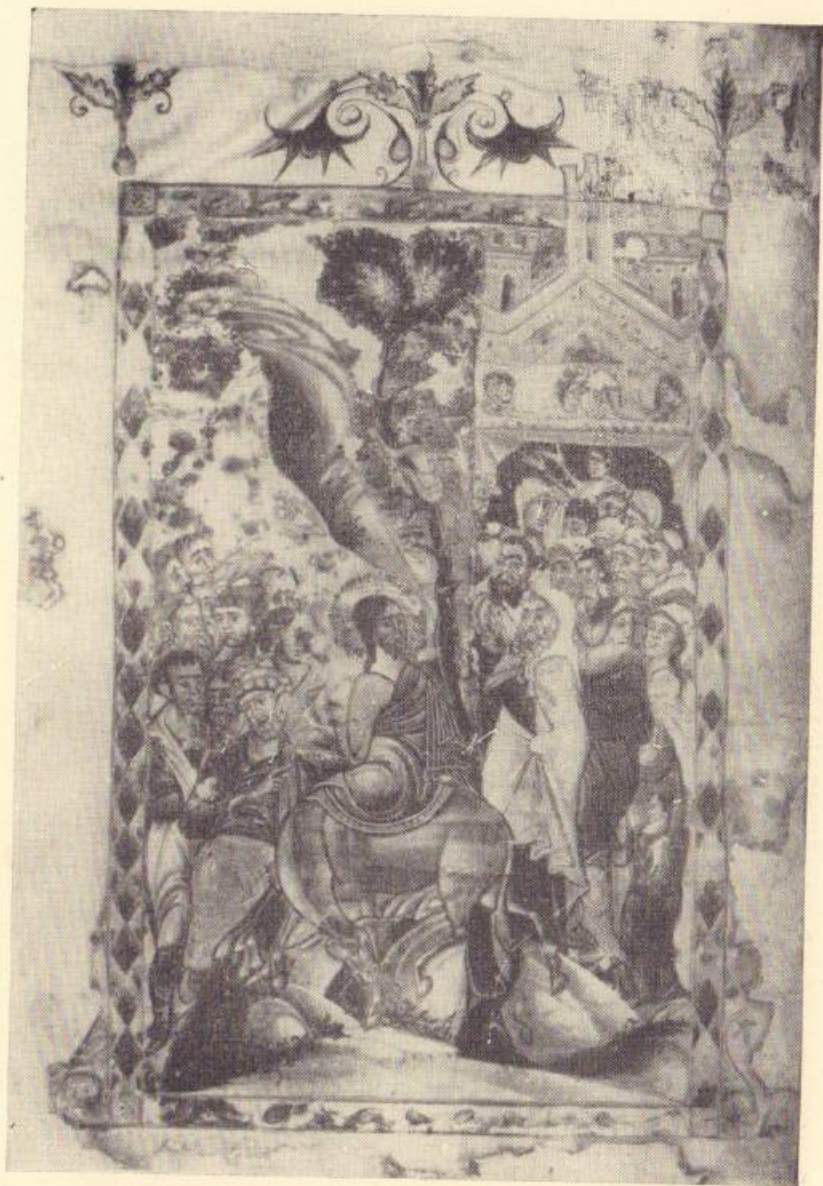
Պատ. 116. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան N 197:



Պատ. 117. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197:



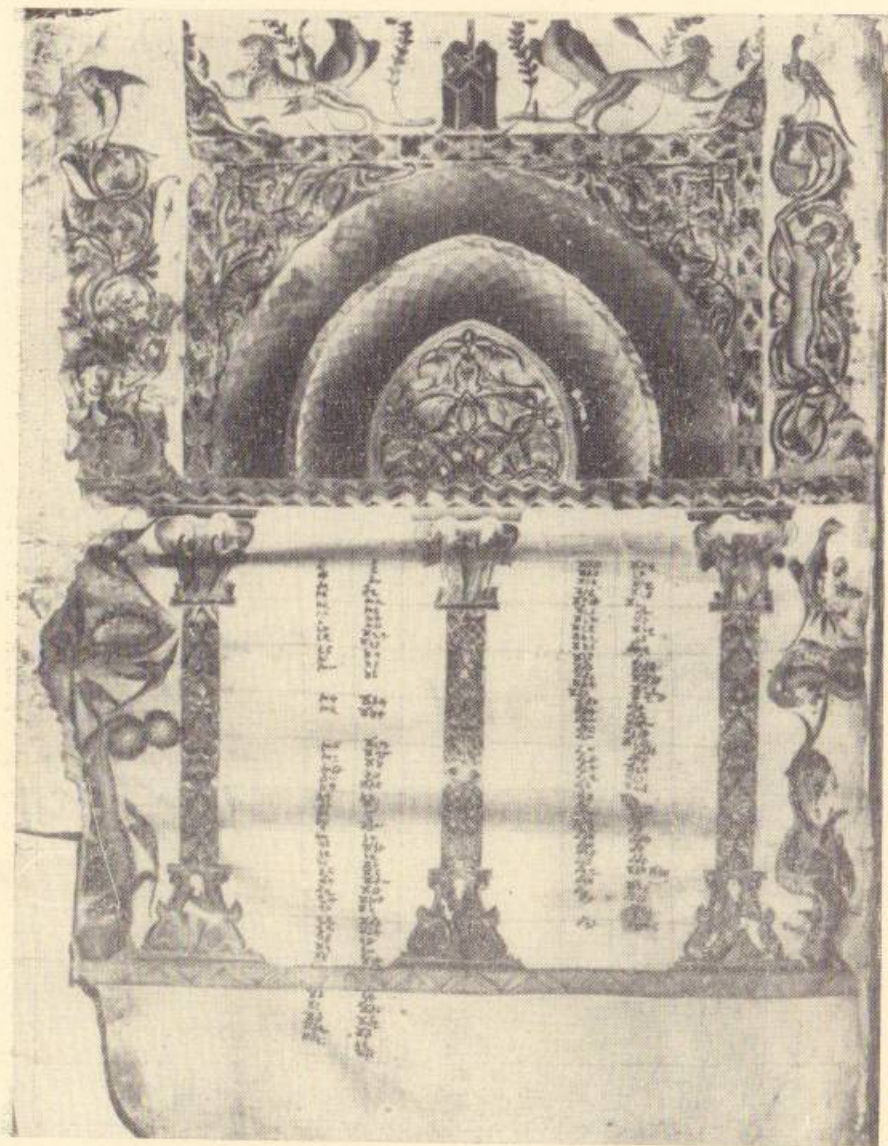
Պատ. 118. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197:



Պատ. 119. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197:



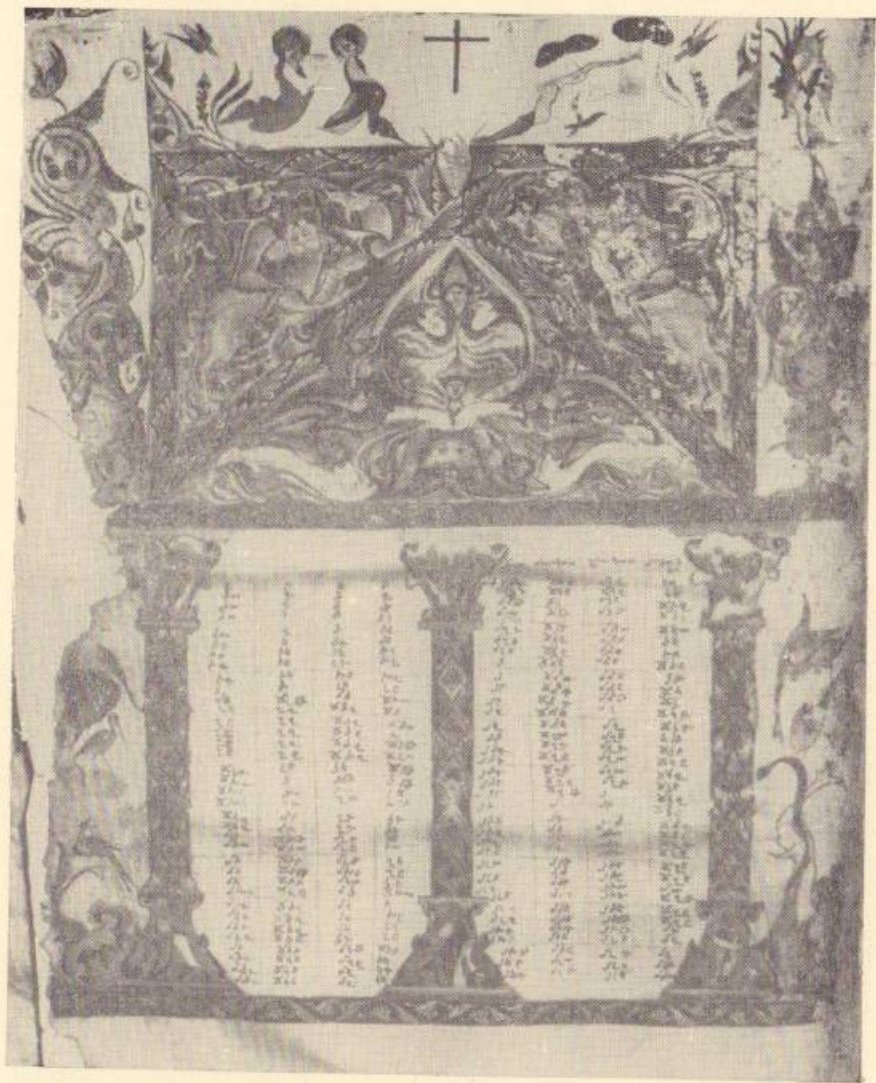
Պատ. 120. Ավետարան, 1287 թ.: Մատենադարան № 197:



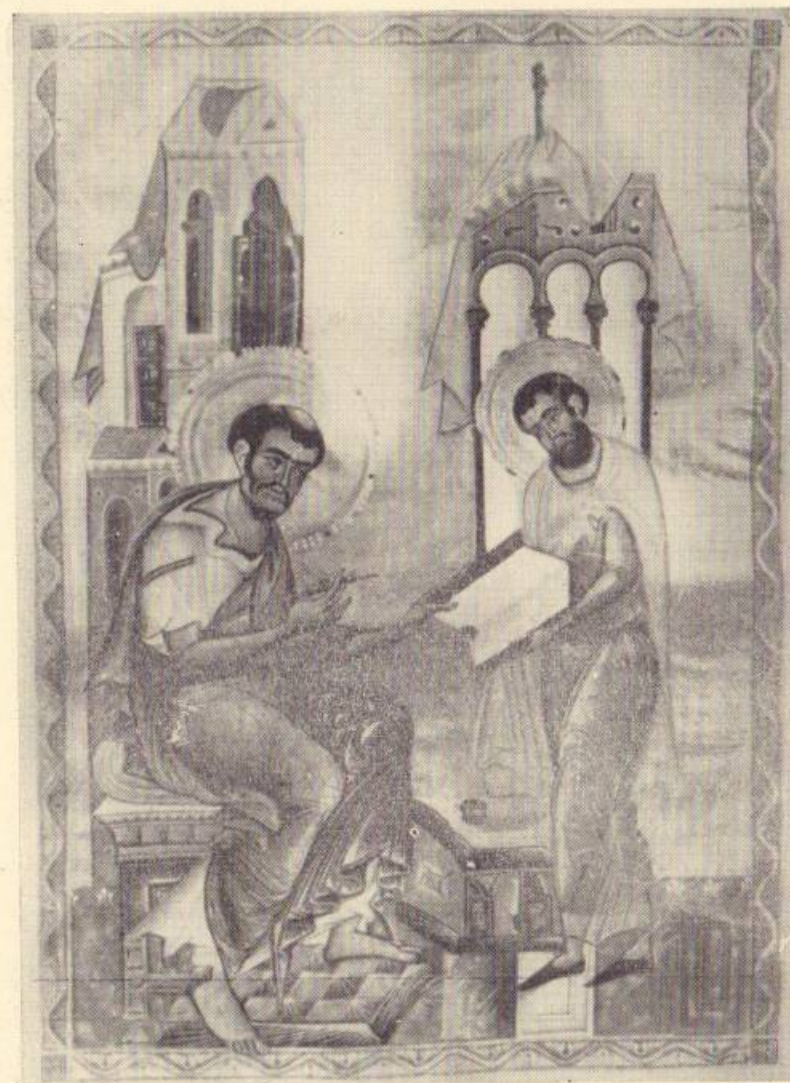
Պատ. 121. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



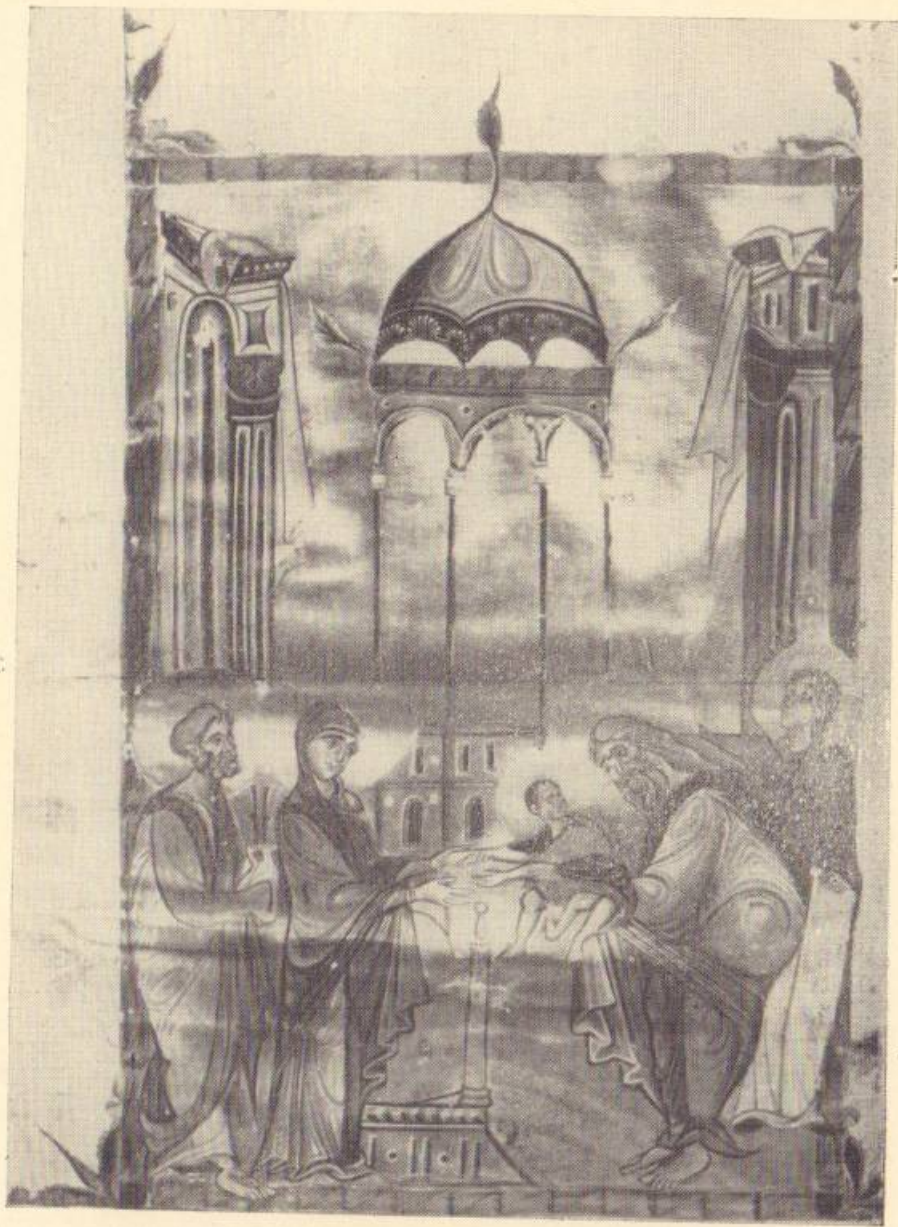
Պատ. 122. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



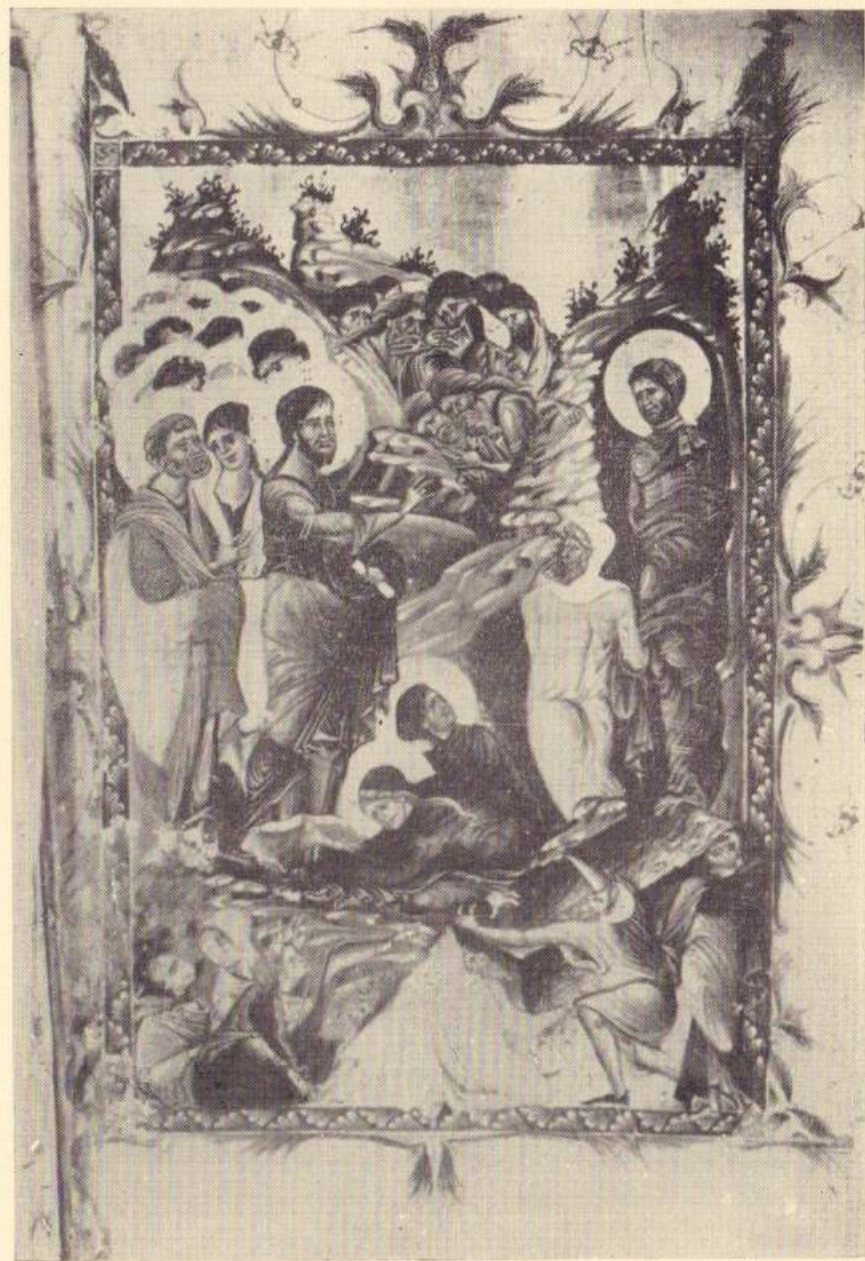
Պատ. 123. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



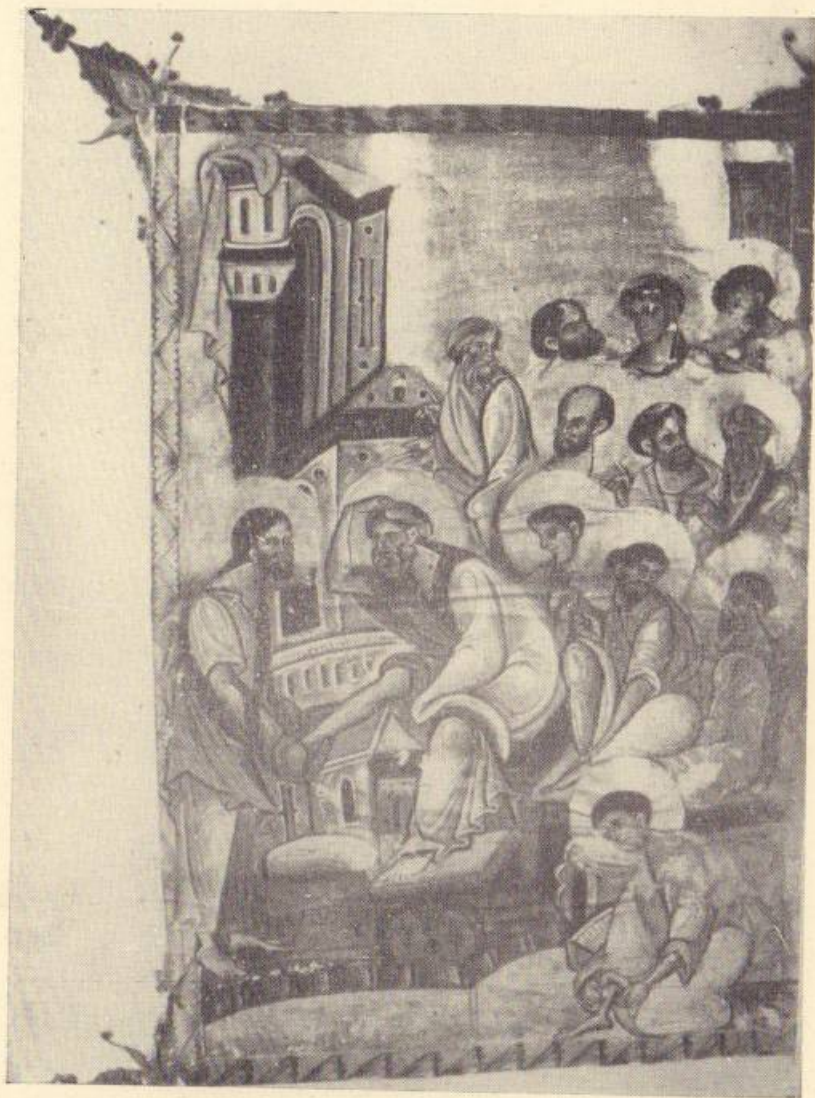
Պատ. 124. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



Պատ. 125. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 9422:



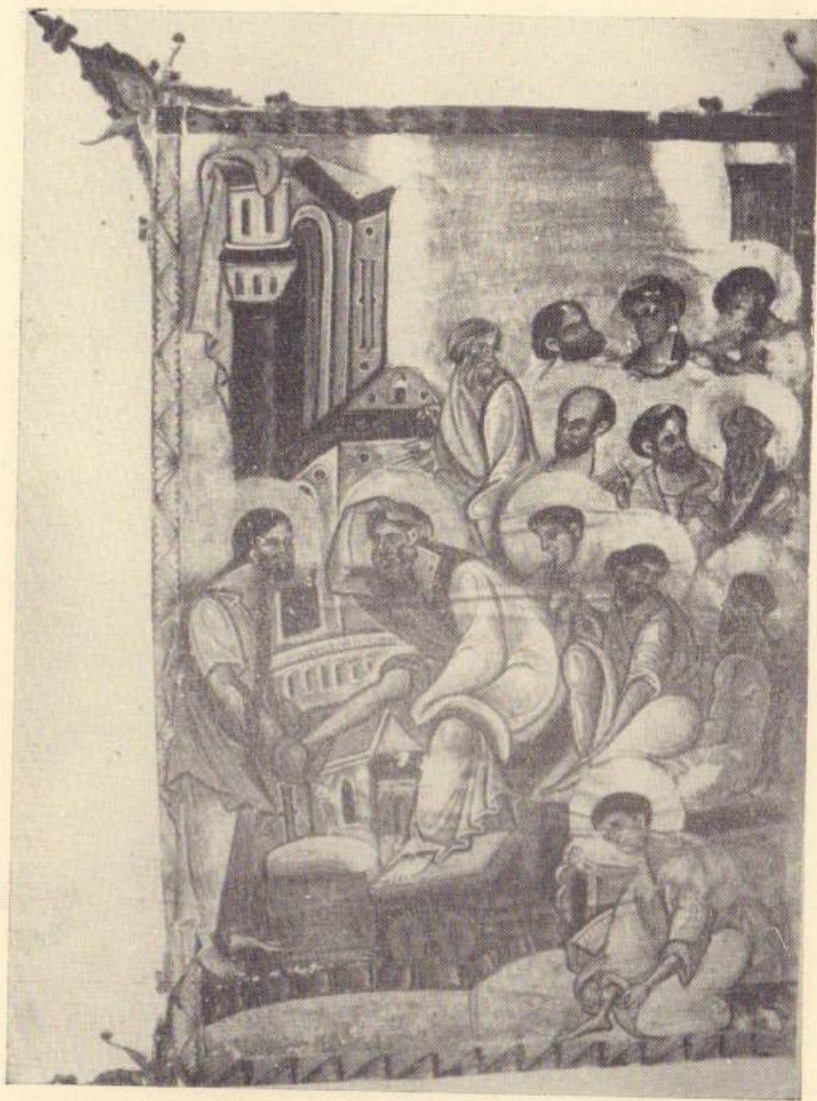
Պատ. 126. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 9422:



Պատ. 127. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



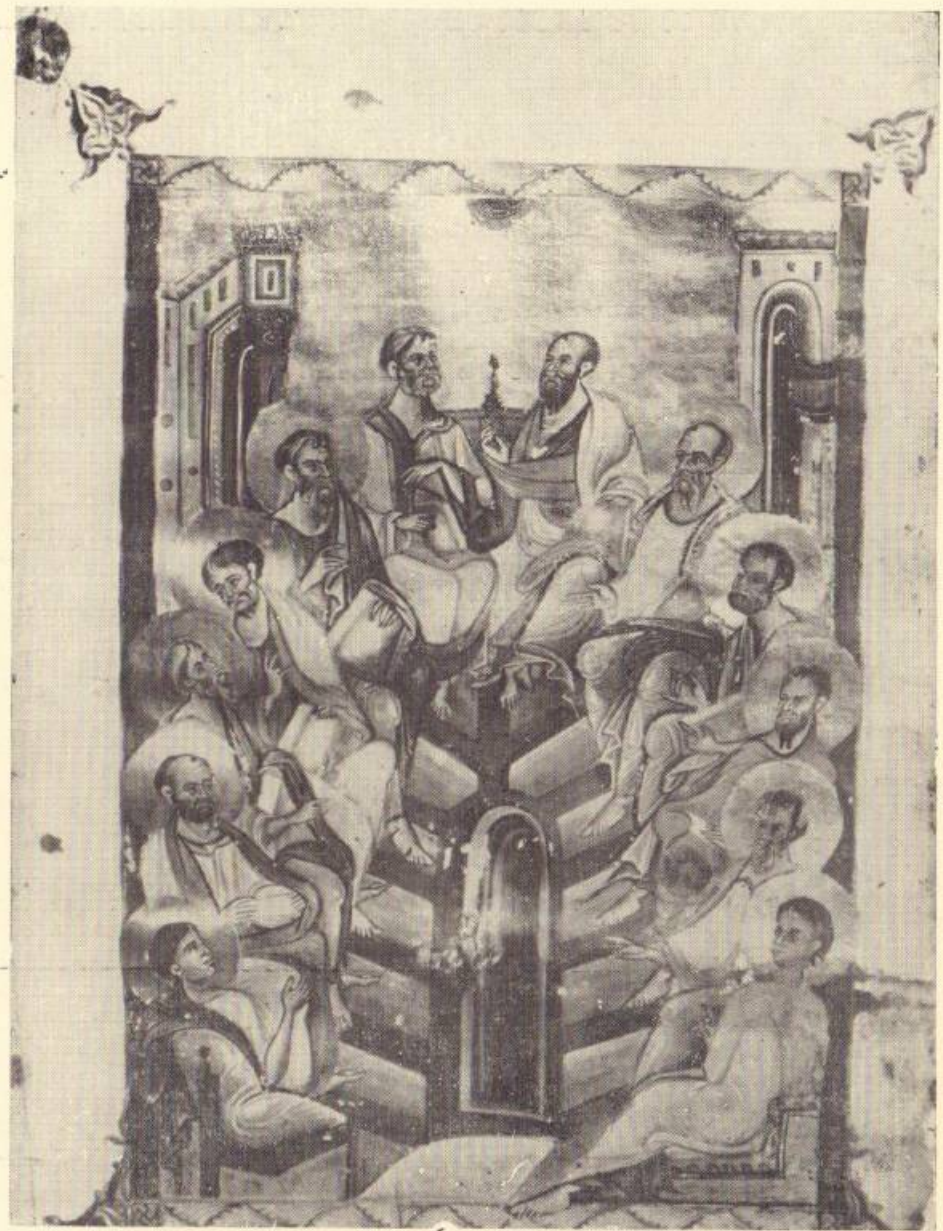
Պատ. 128. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



Պատ. 127. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 9422.



Պատ. 128. Ավետարան, XIII դ. II կես: Մատենադարան № 9422.



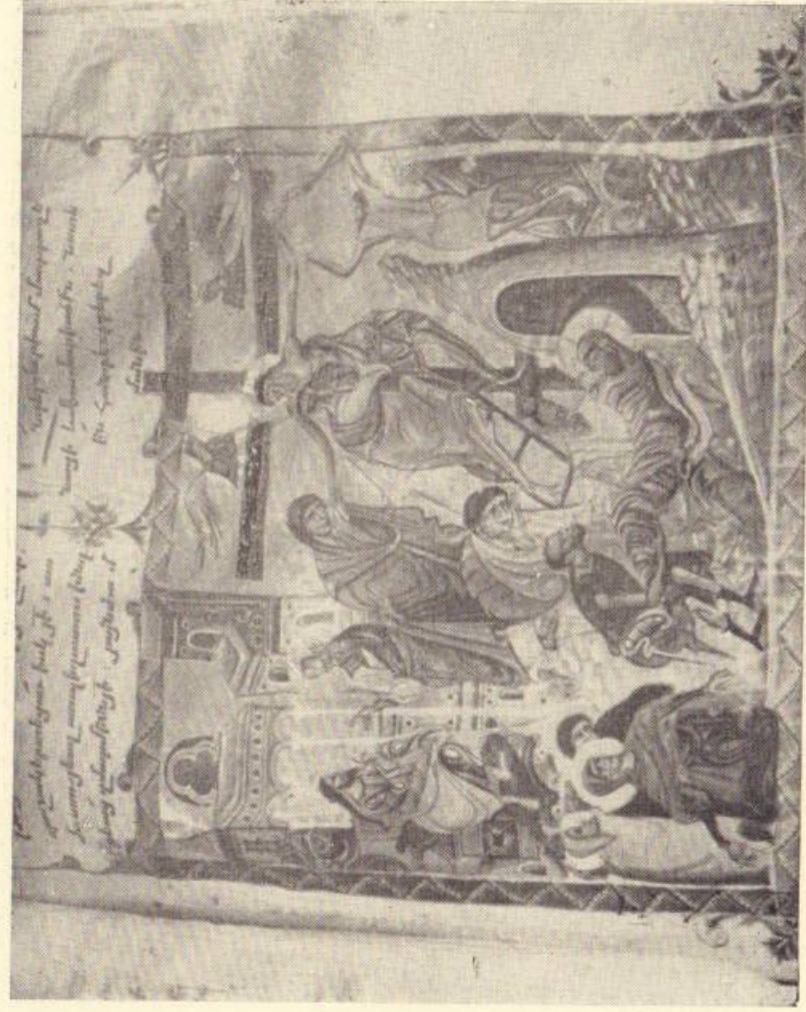
Պատ. 129. Ալեքսանդրյան, XIII դ. II կես: Մատենադարան N 9422:



Պատ. 130. «Ճաշոց», 1286 թ.: Մատենադարան N 979:



Պատ. 131. «Ճարդ», 1286 թ.: Մատենադարան № 979:



Պատ. 132. «Ճարդ», 1286 թ.: Մատենադարան № 979:



Պատ. 133. «Ճաշոց», 1286 թ.: Մատենագարան № 979:



Պատ. 134. «Ճաշոց», 1286 թ.: Մատենագարան № 979:

Բ Ի Բ Լ Ի Ո Գ Ր Ա Ֆ Ի Ա

- Արեղյան Մ., *Հայոց հին գրականության պատմություն*, Երևան, 1946, հատ. 2:
 Ալիշան Ղ., *Սիսուան, Վենետիկ*, 1885:
 Ալիբեյան Հ. Ն., *Սկիտայի Ավետարանը*, 1197, *Լվովի հայ արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մեջ, «Հանդես ամսօրյա»*, 1930:
 Ալիբեյան Հ. Ն., *Տիրիինգենի համալսարանի MA XIII, 1 հայերեն Ավետարանի լիշատակարանը, «Հանդես ամսօրյա»*, 1917—1918:
 Արիստակես Լասալվերտցի, *Պատմություն Արիստակեսայ Լասալվերտցույ, Քիֆլիս*, 1912:
 Առաքելյան Բ., *Հայկական պատկերաբանդակները IV—VII դարերում*, Երևան, 1949:
 Գաբելին Բանաստեղծական Կիրակոսյան, *Նոր Զուղայի մատենադարան*, «Արարատ», 1910:
 Գրիգորի Նարեկայ Վանից վանականի մատենագրությունը, *Վենետիկ*, 1840:
 Գրիգոր Նարեկացի, *Մատյան ողբերգության*, Երուսաղեմ, 1868:
 Երեմյան Ա. *Մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակ, «Էջմիածին»*, 1953, № 9—10:
 Երեմյան Ա. *Նկարիչ Քորոս Ռոսյին, «Էջմիածին»*, 1955, № 1—2:
 Էփրիկյան Հ. Ս., *Բնաշխարհիկ բառարան*, Վենետիկ, 1907, հատ. 1, 2:
 Խաչիկյան Լ., *Աղանդավորական գաղափարները Հայաստանում XII—XIV դարերում*, Երևան, 1947:
 Խաչիկյան Լ., *ԺԴ դարերի հայերեն ձևագրերի հիշատակարաններ*, Երևան, 1950:
 Կիրակոս Գանձակեցի, *Պատմություն Հայոց*, Արարեալ Կիրակոսի Վարդապետի Գանձակեցույ, Քիֆլիս, 1909:
Հայ գրականության պատմություն, Երևան, 1951:
 Հուպեղյան, *Սաղմոսարան գրված Լևոն Գ թագավորի համար*, Վիեննա, 1922:
 Հացունի Բ. Վ. Վ., *Ս. Գրոց ընտրելագույն գրչագիրը*, Ս. Ղազարուն մեջ, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1935:
 Հացունի Բ. Վ., *Մլթի Ավետարանի «Յ» տառը մենագիր կմնա, «Բազմավեպ»*, Վենետիկ, 1911:
 Հապուլյան Հ. Մ., *Հայկական արվեստի նշանակությունն ըստ Յ. Ստրմիզովսկիի: «Հանդես ամսօրյա»*, Վիեննա, 1916:
 Հովսեփյան Գ., *Սղրութի հին Ավետարանը*, «Արարատ», 1898:
 Հովսեփյան Գ., *Մանրանկարչության արուեստը Հայոց մեջ*, «Լուսնա», 1902, № 1:
 Հովսեփյան Գ., *Գրայնություն*, «Արարատ», 1907:
 Հովսեփյան Գ., *Նախնեաց հիշատակներ*, «Արարատ», 1910:
 Հովսեփյան Գ., *Համառոտ տեղեկություններ Էջմիածնի մի քանի մանրանկարների մասին: «Անահիտ»*, Փարիզ, 1911, մալիս-հունիս, № 5—6:
 Հովսեփյան Գ., *Խաղրակյանը կամ Պոռչյանը հայոց պատմության մեջ*, Վաղարշապատ, 1928, հատ. 1, 1943, հատ. 2:

- Հովսեփյան Գ., Մի էջ հայ արվեստի և մշակույթի պատմությունից, Հալեպ, 1930:
- Հովսեփյան Գ., Քարեզի հայ հնագիտության և գրի, նույնատիպ օրինակներ, Շոգակաթ, 1913:
- Հովսեփյան Գ., Հալեպի թաղի ամենափրկիչը, Երուսաղեմ, 1937:
- Հովսեփյան Գ., Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայոց արվեստի և մշակույթի պատմութեան, պրակ Ա, Բ, Գ:
- Հովսեփյան Գ., Հիշատակարանը ձեռագրաց, հատ. 1, Անթիլիաս, 1951:
- «Հանդես ամսօրյա», 1907, 1909:
- Մատթեոս Ուսանչեցոյ ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898:
- Միրյան Մ., Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1956:
- Մխիթարայ Այրիվանցոյ Պատմութիւն Հայոց, Մոսկվա, 1860:
- Ներսես Շնորհալի, Ողբ Եղևիտյ, Տփլիս, 1829:
- Ներսես Շնորհալոյ Թուղթ ընդհանրական, էջմիածին, 1865:
- Ներսես Շնորհալի, Նամակների, Վենետիկ, 1838:
- Ներսես Շնորհալի, Մեկնութիւն ժ. Խորանացն աւետարանի (ձեռագիր Մատենադարանի, № 1259):
- Պողարյան Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց Արրոյ Յակոբեաց, հատ. 2, Երուսաղեմ, 1953:
- Ջալալյան Ս., Ծանազարճարդութիւն ի մեծն Հայաստան, մասն Բ, 1858:
- Սամուել Անեցի, Հաւատարմութիւն ի գրոց պատմագրաց, Վաղարշապատ, 1893:
- Սարգսյան Բ., Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց, ի Վենետիկ, 1914:
- Միսմէլեան Ա., Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Հալեպի և Անթիլիասի և մասնավորաց, Հալեպ, 1936:
- Սմբատայ Սպարապետի պատմութիւն, Մոսկվա, 1856:
- Մուսանձեան Գ., Թորոս Աղբար, մաս 1-ին, 2-րդ:
- Ստեփանովսկի Բ., էջմիածնի Ավետարանը, «Հանդես ամսօրյա», 1891, № 3—5, 7, 1892, № 7, 8:
- Վարդանայ Բարձրբերդցոյ պատմութիւն տիեզերական, Մոսկվա, 1861:
- Վարդանյան Հ. Ա., Սաղմոսարան գրված Կեոն Գ թագաւորի համար (ՉԼԲ—1283), «Հանդես ամսօրյա», 1922, փետրվար-մարտ:
- Տաշյան Հ., Յուցակ հայերեն ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց ի Վենետիկ, 1895:
- Տէր-Մովսիսյան Մ., Կեոն թագուհու Ավետարանը, «Անահիտ», 1907:
- Տէր-Մովսիսյան Մ., Գաղիկ թագաւորի Ավետարանը, «Արարատ», 1910:
- Տէր-Մովսիսյան Մ., Հայ մանրանկարներ, «Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, 1913, № 1:
- Տէր-Ներսիսյան Ս., Հայ մանրանկարչութեան նկարագիրը, ժԲ—ժԳ դարաշրջանին, Միոն, 1938, № 7:
- Տէր-Ներսիսյան Ս., Ընդհանուր ակնարկ մը Ս. Ղազարու ձեռագրերու վրա, «Բազմափայլ», 1947, № 11, 12:
- Айналов Д. В. Эллинистические основы Византийского искусства, СПб, 1900.
- Атаян Р. А. Вопросы изучения и расшифровки армянской хазевой нотации (диссертационная работа), 1954 г.
- Брюсов В. Летопись исторической судьбы армянского народа, Москва, 1918 г.
- Броссе. Каталог книги Эчмиадзинской библиотеки, Санкт-Петербург, 1840 г.
- Верман К. История искусств всех времен и народов, т. II.

- Гоян Г. 2000-летие армянского театра, М., «Искусство», 1952 г.
- Драмбян Р. Г. Армянская миниатюра и книжное искусство (Очерки по истории искусства Армении), М.—Л., 1939 г.
- Драмбян Р. Г. Изучение армянской средневековой живописи: Известия АН АрмССР, 1946 г., № 6.
- Драмбян Р. Г. Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв. Известия АН АрмССР, 1948 г., № 5.
- Дурново Л. А. Древние фрески в Армении (Очерки по истории искусства Армении), М.—Л., 1939 г.
- Дурново Л. А. Портретное изображение на первом заглавном листе «Чашоца» 1288 г. Известия АН АрмССР, 1946 г., № 4.
- Дурново Л. А. Стенная живопись в Аруче (Талиш): Известия АН Арм. ССР, 1952 г., № 1.
- Дурново Л. А. Древнеармянская миниатюра, Альбом. Госиздат Арм. ССР, Ереван, 1952 г.
- Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957 г.
- Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Санкт-Петербург, 1904 г.
- Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. С. Петербург, том. I, II.
- Лазарев В. Н. История Византийской живописи. Москва, 1947—1948 г., том I, II.
- Лазарев В. Н. Новый памятник Константинопольской миниатюры XIII в. Византийский Временник, 1952 г., V.
- Лазарев В. Н. Происхождение Итальянского Возрождения, Москва, 1956 г., том I.
- Манандян А. А. О торговле и городах Армении, Ереван, 1930 г.
- Микэелян Г. Г. История Киликийского Армянского Государства, Ереван, 1952 г.
- Мнацаканян С. Х. Архитектура армянских притворов, Ереван, 1952 г.
- Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша конца XII в.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938 г.
- Свириной А. Н. Миниатюра древней Армении. Москва—Ленинград, 1939 г.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Атлас, 1887 г.
- Стасов В. Армянские рукописи и их орнаментация. Журнал Министерства Народного Просвещения, 1886, июль.
- Токарский Н. М. Архитектура древней Армении, Ереван, 1940 г.
- Уваров А. С. Эчмиадзинская Библиотека. Труды Археологического Съезда в Тифлисе: Тифлис, 1882 г.
- Baltrušaitis, I., Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie. Paris. 1929.
- Barlat Emil, Le Style Gothique. Paris. 1943.
- Brosse, Rapports sur un voyage archeologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1843. St. Pétersbourg, 1849.

- Conybeare Fr., A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum. London, 1913.
- Der-Nersessian S., Manuscrits arméniens illustrés des XII-e, XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise. Text et album. Paris, 1937.
- Der-Nersessian S., Armenia and the Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization. Harvard, 1945.
- Der-Nersessian S., The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel. Art Bulletin. Vol. XV, № 4. Documents d'art Arméniens. Paris, 1927.
- Diehl C., Manuel d'art Byzantin. Paris, 1910.
- Michel André, Histoire d'Art, t. III. Paris, 190.
- Mourier, La bibliothèque d'Etchmiadzin et les manuscrits arméniens. Tiflis, 1885.
- Macler F., Catalogne des manuscrits arméniens et géorgiens. Bibliothèque Nationale. Paris, 1908.
- Macler F., Abdullah S., Etudes sur la miniature arménienne. Paris, 1909.
- Macler F., Miniatures arméniennes. Vis du Christ, peintures ornementales (X—au XVIII siècles). Paris, 1913.
- Macler F., Quelques feuillets épars d'un tétrévangéle Arménien. Revue des études Arméniennes t. VI. Paris 1926.
- Macler F., L'enluminure arménienne profane. Paris, 1928.
- Louies Réan, L'Art Quotique en France. Paris, 1945.
- Revue des Etudes Arméniennes. t. VII.
- Sakisian A., Pages d'Art Arménien. Paris, 1940.
- Strzygowski I., Das Etschmiadzin Evangeliar. Byzantinische Denkmaler, Bd I, 1891.
- Strzygowski I., Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliers. M A XIII. I vom Jahre 1113. Tübingen, 1907.
- Strzygowski I., Ein zweites Etschmiadzin Evangelier. Huschardzan, Ferschrift aus Anlass des 1000 Jährigen Bestandes der Mechitaristen-Kongregation in Wien, 1911.
- Tchobautian A., La Roseate d'Arménie. t. I, II, III. Paris, 1918—1929.
- Weitzmann K., Die armenische Buchmalerei des X und beginnen dem XI Jahrhunderts. Bamberg, 1933.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Արևիկյան Մ.—9, 13, 61
- Արրհամ—66, 144
- Աթայան Ռ.—13
- Ալիծ—12
- Ալիշան—11, 12, 21, 36, 45, 46, 48, 53—55, 76, 77, 93
- Ածատուր Գրիշ—108
- Ակինյան Ն.—30, 44, 56, 67, 68, 72
- Աճառյան Հ.—62
- Ապուղարիպ Արծրունի—52, 53
- Առաքել Եպիսկոպոս—99
- Առաքել Հնազանդեցի—50, 108
- Առաքելյան Բ.—21, 22
- Առաքել Ստացող—90, 91
- Աստվածամայր—Տե՛ս Մարիամ Աստվածածին
- Ավգնեստ Արևիկյ, ծաղկող—74
- Ավետիս գրիշ—85, 98, 99, 108, 109, 112, 113, 123
- Ավետիս ծաղկող—50
- Ավետիք մանրանկարիշ—84
- Ավշի—55
- Արծաթրանյան Հ.—94
- Բակուր Սեվաստիանոս—67
- Բարլատ է.—36
- Բարսեղ գծող—79, 81
- Բարսեղ գրիշ—50
- Բարսեղ գրիշ—73
- Բժկեան Մ. Վ.—95
- Բլանշ Կաստիլացի, Թագուհի—38
- Գարրիել հրեշտակապետ—100
- Գազիկ, Թագավոր Կարսի—25, 34
- Գարեգին քահանա Կիրակոսյան—56
- Գրիգոր Ակոսեցի—29, 67, 90
- Գրիգոր ծաղկող—18, 19, 23, 47, 48
- Գրիգոր կաթողիկոս—65
- Գևորգ մանրանկարիշ—18, 47, 48
- Գևորգ Մեղրիկ—46—48
- Գրիգոր Մլիճեցի, մանրանկարիշ—54—59
- Գրիգոր Նարեկացի—56, 57, 59, 60—64, 69
- Գրիգոր Պահլավունի—88, 89
- Գրիգոր Պիճակ, մանրանկարիշ—77, 87, 94
- Գրիգոր Սկևոացի—61
- Գրիգոր տղա—89
- Գրիգոր քահանա ծաղկող—50
- Դանիել Մարգարե—133
- Դավիթ—65, 80
- Դիլ—15
- Դրամբյան Ռ. Գ.—5, 6, 98—100, 102, 107, 125, 126, 130, 151
- Դուռնովո Լ. Ա.—5, 6, 20, 21, 23, 24, 36, 37, 88, 97, 100, 108, 126, 127, 129, 133, 145
- Եվսերոս—18, 39, 83, 143
- Զապել—11
- Զաքարյաններ—10
- Էմանուիլ—68, 72
- Թեոդորոս Սարատիլար—146
- Թեոֆիլ—145
- Թորոս Բ—46

Քորոս Գորգացի—49
 Քորոս իշխան—46
 Քորոս Ռոսլին—5, 26, 31, 40, 42, 51, 82, 86, 95, 97, 99, 100, 104, 107—148
 Քորոս քահանա գրիչ—48, 49
 Քորոս քահանա, ծաղկող—51
 Քորոս քահանա, պատվիրատու—108
 Քուլթայել—29
 Իզմաիլովա Տ. Ա.—20, 67
 Իսահակ—66
 Լազարև Վ. Ն.—6, 25, 32, 70, 100, 116, 119, 126, 127, 137, 145
 Լյուդովիկոս, Յրանսիայի թագավոր—30, 38
 Լուգի՛յաններ—149
 Լևոն Բ թագավոր—7, 8, 10, 35, 51, 74, 76, 92
 Լևոն Գ թագավոր—11, 38, 87, 94—96, 107—112, 126—129, 133
 Խաչատուր մանրանկարիչ—49
 Խաչիկյան Լ.—51
 Կառլոս I—38
 Կարապետ եպիսկոպոս—65
 Կարապետ, պատվիրատու—73
 Կարպիանոս—18, 39, 83, 145
 Կարտինո (Կարեն)—65
 Կեոան թագուհի—11, 38, 85, 107, 109, 127—130, 136, 141, 143
 Կիրակոս Գանձակեցի—12, 47, 54, 89, 93
 Կիրակոս գրիչ—49
 Կիրակոս (Կյուրակոս), մանրանկարիչ—40, 82, 93—97, 110—112, 125, 147
 Կիրակոս վարդապետ—47
 Կոստանդին Ա կաթողիկոս—11, 38, 43, 54, 92, 93—97, 107—109, 111, 112, 124
 Կոստանդին, գրիչ—50
 Կոստանդին, գրիչ—77
 Կոստանդին, գրիչ—87
 Կոստանդին, եղբայր Հեթում Բ-ի—149
 Կոստանդին, իշխան—52, 53

Կոստանդին, կայսր—127
 Կոստանդին, մանրանկարիչ—40, 54, 55, 57, 58, 66—71, 91, 93, 100, 124, 137, 147
 Կոստանդին, պատվիրատու—92
 Կոստանդին քահանա, Բարձրեղցի—111
 Կուչնարյան Խ.—13
 Հակոբ—66, 132
 Հակոբ գրիչ—73
 Հայրապետ ծաղկող—92
 Հանես Զենսալ—87
 Հապեշյան Հ.—87
 Հացունի Վ. Վ.—25
 Հեթում Ա թագավոր—10, 38, 51, 53, 74, 77, 79, 83, 92, 109
 Հեթում; եղբայր Ներսես Համբրոնացու—66
 Հեթում թագաժառանգ—109, 127, 133
 Հերովդես—141
 Հեղինե, կայսրուհի—127
 Հիսուս Քրիստոս—26, 27, 32, 37, 39, 47, 49, 55, 60, 66, 68, 70, 84, 90, 97, 100, 103, 104, 115, 116, 119, 120, 122, 123, 128, 132, 134, 136, 138, 141, 143, 144, 146
 Հովհան Ավետարանիչ—19, 32, 51, 70, 75, 78, 80, 81, 92, 95, 115, 120, 132, 136, 138, 143
 Հովհան Մկրտիչ—27, 72
 Հովհաննես արքեպիսկոպոս (եպիսկոպոս)—11, 29, 40, 44, 45, 76—88, 109, 110, 125, 128, 142, 143
 Հովհաննես, գրիչ—87
 Հովհաննես Երզնկացի—10
 Հովհաննես, մանրանկարիչ—40, 82, 103, 111, 112, 115, 124, 128, 147
 Հովհաննես, մանրանկարիչ—50, 51, 76, 97
 Հովհան Պրոքսիմոս—25
 Հովսեփ—35
 Հովսեփ—104, 140
 Հովսեփ Արիմաթեցի—120, 121, 134,
 Հովսեփյան Գ.—5, 6, 30, 33, 34, 43, 56—59, 65, 67, 86, 93, 95, 97, 107—113, 122, 123, 128, 129, 145
 Հովնան Մարգարե—113

Հուդա—141
 Ղազարոս—84, 143, 144
 Ղուկաս Ավետարանիչ—23, 50, 75, 80, 90, 92, 116, 120, 143, 145
 Մակեդր—5
 Մանվել, մանրանկարիչ—75
 Մատթեոս, ավետարանիչ—25, 39, 66, 75, 80, 83, 92, 116, 119, 120, 132, 136, 137
 Մատթեոս Ուռհանեցի—11, 12, 46—48, 104
 Մարգարիտա Բուրգոնացի—38
 Մարիամ Աստվածածին—22, 25, 32, 37, 53, 70, 76, 82, 87, 100, 104, 105, 115, 120, 121, 128, 136, 138, 140, 143, 144
 Մարիամ կայսրուհի—127
 Մարիամ Մաղթաղենացի—120, 133
 Մարիամ, մայր Հովսեփի—38
 Մարիամ թագուհի—38
 Մարկոս, ավետարանիչ—25, 30, 38, 50, 68, 75, 80, 92, 95, 99, 105, 115, 116, 119, 143, 144
 Միշել—36
 Միքայել Գրիչ—108
 Միքայելյան Գ. Գ.—8, 9
 Մխիթար Այրիվանցի—12, 89
 Մխիթար Գոշ—10, 12
 Մխիթար Հերացի—11
 Մկրյան Մ.—61, 63
 Մովսես մարգարե—80, 123, 135
 Մորգան—100, 104, 130
 Նաթան, մարգարե—79
 Ներսես Համբրոնացի—11, 35, 53, 54—58, 62, 66, 89, 91
 Ներսես Շնորհալի—9, 11, 13, 29, 54, 56, 58, 67, 90, 91
 Նիկոլորոս Վոտինատ—127
 Շահազիզ Ե.—95
 Չորանյան Ա.—26, 27, 40, 50, 67, 76
 Պետրոս առաքյալ—53, 106, 119, 145
 Պիղատոս—104, 134
 Պողարյան Ն.—111

Պողոս առաքյալ—145
 Պրոխոր—29, 51, 80
 Զալալյան Ս.—110
 Զոտո—126
 Ռեո Լ.—36
 Ռուրիկյաններ—52, 110, 149
 Սալոմե—103, 104
 Սակխյան Ա.—127, 129, 130
 Սամուել Անեցի—12, 46
 Սամուել գրիչ—55
 Սամուել ստացող—49
 Սամուել Վարդապետ—49
 Սարգիս գրիչ—96
 Սարգիս Պիծակ—42, 75, 87, 88, 99, 109, 131, 141, 151
 Սարգիս Սարգավազ, գրիչ—92
 Սարգսյան Բ.—25, 27, 28, 38, 49, 65, 73, 79, 93
 Սիոն քահանա, մանրանկարիչ—75
 Սիր Պարոն—28
 Սմբատ, եղբայր Հեթում Բ-ի—149
 Սմբատ սպարապետ—8, 11, 83, 85, 86, 116
 Սողոմոն իմաստուն—77, 79, 80
 Սվիրին Ն.—5, 15, 59, 75, 84, 85, 102, 130, 151
 Ստեփանոս, գրիչ—82
 Ստեփանոս, գրիչ—75
 Ստեփանոս, գրիչ—77, 81
 Ստեփանոս եպիսկոպոս, պատվիրատու—109
 Ստեփանոս կաթողիկոս—150
 Ստեփանոս սարկավազ; պատվիրատու—93
 Ստեփանոս Վահակացի—77, 87
 Ստեփանոս քահանա—56
 Ստոկլե Ա.—127
 Սարժիզովսկի Ի.—5, 15, 19, 23, 29, 32, 43, 46, 69
 Սրուանձտեանց—56
 Սուրմեյան Ա.—93, 111, 113
 Վասակ իշխան—11, 37, 38, 85, 86, 107, 109, 127, 129, 132, 136, 141—143

Վասիլ Գոկիս—88
 Վասիլ ծաղկող—77
 Վարդան Այգեկցի—11, 12
 Վարդան եպիսկոպոս, պատվիրատու—
 —109
 Վարդան, մանրանկարիչ—40, 82, 91,
 96, 97, 125, 147
 Վարդան վարդապետ—10
 Վարդան րահանա, ծաղկող—54, 55, 58,
 124
 Վեյցման Կ.—27
 Վերման—15
 Տաշյան Յ.—49
 Տեր-Մովսիսյան Մ.—25, 43, 86, 94,
 95, 107, 110, 112, 126—129
 Տեր-Ներսիսյան Ս.—5, 6, 18, 27—30,
 34, 43, 46, 56, 65, 67, 68, 70, 72,
 103, 104, 107, 115, 119, 124, 130,
 151

Տեր-Սարգիս—75
 Տիար Փակ Մաթևոսյան—87
 Ուստ Տոմասն—38
 Փերզալժմեան Ղ. Վ.—95
 Քոնիբեարֆ.—49, 50, 76
 Քոշար Ա.—6
 Օշին Բ.—53
 Օշին զորավար (Մարշալ)—100, 130
 Օշին իշխան—52, 53
 Օշինյաններ—52
 Օպիանոս—26
 Օրբելյան Ստեփանոս—10
 Օրբելի Հ. Ա.—8, 35
 Օրմանյան Մ.—12, 89, 93
 Յիլիպ Թազավոր—38
 Յիմա, դուստր Հեթում Ա.—77, 79

ՏԵԿԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ազարակ—21
 Ազանա—8, 149
 Աղյաման—21
 Ադրիանապոլիս—24, 29
 Աթենք—145
 Ալեքսանդրիա—29, 149
 Ակներ—10, 19, 44, 45, 74, 76—88,
 109, 110, 125, 142
 Աղթամար—22
 Ամենափրկիչ Եկեղեցի—56, 73
 Այաս—8, 149, 150
 Անավարդա—46, 48
 Անգլիա—150
 Անթիլաս—93
 Անտիոք—74
 Առաքելոց, Եկեղեցի—76
 Ասիա, փոքր—29
 Արուճ (Թալիշ)—22
 Բաղնայր—34
 Բալթիմոր—40, 65, 66, 108, 111, 112,
 114, 118, 121, 123, 134, 136
 Բավարիա—77
 Բարձրբերդ—74, 75, 76—88, 93, 125
 Բերդյանակ—8
 Բյուզանդիա—15, 16, 24, 32, 33, 39,
 40, 46, 51, 97
 Բրուսել—127
 Գանձակ—127
 Գառնի—22
 Գեղարդ—11
 Գաներ—10, 19, 44, 45, 74, 76—88, 125
 Դնեստր—8
 Դուլին—21, 22
 Դրաղարկ—10, 18, 19, 23, 43, 44—52,
 74, 76, 85, 88, 105
 Եգիպտոս—26, 149
 Եվրոպա—35, 150
 Երուսաղեմ—25, 37, 42, 67, 85, 99,
 100, 103, 107—109, 111, 112, 114,
 115, 120, 121, 123, 124, 127, 129,
 130, 132—134, 136—138, 141, 146
 Երևան—25, 39, 47, 48, 50, 51, 74, 89,
 92, 94, 97, 130, 141
 Եփրատ—88
 Եփրիկյան—76
 Զեյթուն—108, 111, 113
 Զմյուռնիա—77
 Զվարթնոց—22
 Էջմիածին—95
 Քալին—21
 Քարս—8, 149, 150
 Քբիլիսի—75, 116
 Քոխատ—56, 58, 65, 91
 Իկոնիա—74
 Իտալիա—151
 Լամբրոն—52, 54, 67, 73
 Լենինգրադ—27, 29, 119, 145
 Լոնդոն—48, 50, 76
 Լվով—30, 32, 40, 44, 56, 57, 65, 67,
 68, 71, 113, 124

Կարմիր ծով—113
 Կարս—25—28, 33, 34, 40, 67, 70, 90
 Կոստանդնուպոլիս—29, 97, 108

 Հաղրատ—11, 34
 Հոռմ—149, 150
 Հոռմկլա—10, 19, 43—45, 56—58, 64,
 65, 67, 74, 76, 82, 85, 88—106, 108,
 109, 111—113, 125, 143, 147, 150

 Ղրիմ—8, 151
 Ճենովա—35

 Մալաթիա—109
 Մամեսարիա—8, 149, 150
 Մաշկեռ, վանք—46
 Միջագետք—34
 Միջերկրական ծով—149
 Միհն—45, 52, 54, 56, 58, 65, 67, 73
 Մոնտեալ—100
 Մոսկովա—26, 27, 29, 78, 115
 Մրեն—22

 Նյու-Յորք—100, 130
 Նոր-Նախիջևան—65, 94
 Նոր-Ջուղա—56, 73

 Շանսիլի—38

 Չինաստան—35

 Պապեոն—67
 Պոռմա—127
 Պողոսական, վանք—35
 Պողոս-Պետրոս եկեղեցի—22

 Ռուսաստան—8, 24

 Սանահին—11

Սեբաստիա—31, 33, 34, 39, 57, 67—
 70, 90, 92, 97, 108, 113
 Սիս—8, 10, 12, 48, 53, 76, 88, 98,
 99, 105, 108, 109, 112, 142, 143,
 147, 150
 Սիրիա—25
 Սկևոս—10, 19, 30, 44, 52—76, 88—
 97, 93, 105, 106, 125
 Սուրբ Երրորդության եկեղեցի—65
 Սուրբ Կիրակոսի եկեղեցի—55, 65
 Սուրբ Հովհաննես—123, 124
 Սուրբ Սոփի եկեղեցի—53

 Վան—44
 Վաշինգտոն—77, 97, 102, 111, 114
 Վենետիկ—25—27, 30, 32, 34, 35, 38,
 40, 49, 55, 57, 65—72, 76, 79, 92,
 93, 113, 114, 124
 Վիեննա—26, 49, 86, 87
 Վիլնոս—8
 Վրաստան—24

 Տարսն—12, 56
 Տիգրանակերտ—56, 65, 67
 Տյուբինգեն—18, 19, 23, 24, 29, 32,
 43, 46, 47, 51, 68, 90, 97, 113
 Տրապիզոն—27—29, 32, 67, 70, 72,
 90, 114

 Փարիզ—26, 27, 36, 38, 78, 127, 140,
 145

 Օձան—22

 Ֆլորենցիա—35, 150
 Ֆրիդ—42, 77, 97, 103, 104, 114, 115,
 117, 125, 131, 141, 147

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հեղինակի կողմից	5
1. Նախաբան	7
2. Կիլիկյան մանրանկարչության ակունքները	15
3 Կիլիկյան մանրանկարչության գլխավոր դպրոցները	43
ա) Սկևոսյի դպրոցը	52
բ) Արքանդրայի Հովհաննեսի դպրոցը	76
գ) Հոռմկլայի դպրոցը	88
4. Թորոս Թոսլիեր և նրան վերագրված ձևազարդերը	107
Վերջաբան	148
Պատկերներ	153
Բիբլիոգրաֆիա	289
Անձնանունների ցանկ	293
Տեղանունների ցանկ	297

ԼԵՎՈՆ ՌՈՒԲԵՆԻ ԱԶԱՐՅԱՆ

ЛЕВОН РУБЕНОВИЧ АЗАРЯН

ԿԻՒԻԿՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ XII—XIII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի հանձնարարությամբ

Ն Կ Ա Տ Վ Ա Մ Վ Ր Ի Պ Ա Կ Ն Ե Ր

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
13 13	4 վ.	պոեմներ	պոեմի ներքևի երկրորդ տո- ղատակը պետք է կար- գալ 14-րդ էջում.
42	7 վ.	մյուսները	մյուսը
43	10 վ.	զրչատներին	զրչատներ
98	4 վ.	XII դարի Պատ. XIII Պատ. VIII Պատ. VI № 7661	XIII դարի Պատ. VIII Պատ. XIII Պատ. VI № 7651
113	4 ն.	բացատրություն	բացակայությունը
132	1 ն.	(Մուսնիք, ԻԸ, XII պատ.)	(Մուսնիք, ԻԸ.)
134	21 վ.	(Պատ. 192)	(Պատ. 132)
136	16 վ.	(Պատ. 81, 85, 94)	(Պատ. 81, 85, 93)

Պատ. խմբագիր՝ Վ. Հ. ՄԱՐԿԻՍՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը՝ Լ. Ա. ՍԱԴՈՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

ՎՋ 06524, պատվեր՝ 233, հրատ. № 2111, ԽՆ 769, տիրաժ 5000

Հանձնված է արտադրության 1952 թ., ստորագրված է տպագրու-
թյան 31/1-1954 թ., տպագրական 18,75 մամուլ + 17 ներդիր, հրատ.
23,50 մամուլ, թղթի 70 x 92 1/2, Գինը կազմով 2 ո. 32 կոպ.

ՀԱՄՈՒ ԳԱ Հրատարակչության պատրաստ, Երևան, Բաբելյանաձևի 24

