

բացաւ երդմամբ  
Թեոզ գիտեմ զա  
յրն :

32  
սեն զ քեզ  
Յայն ժամ սկի  
սաւ նզուկէ և  
երդնող Թե  
ոզ գիտեմ զայրն :



Երեսասկար  
մեղ մատուցեա  
լ ուր կայինն ա  
նդ ասէն ցպեո  
րոս արդարեւ  
և դու ինոցանէ  
ես քանզե կեո  
զք քո յայտ առ

Երեսկոյն հա  
նտեցաւ  
Երեշեաց պէ  
տրոս զբանն  
զորասաց Թե

1

Հ.Հ.ՀԱԿՈՒՅԱՆ

ՎԱՍԴՈՒՐԱԿԱՆԻ  
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

«МАТЕНАДАРАН»  
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА  
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Г.Г. АКОПЯН

# МИНИАТЮРА ВАСПУРАКАНА

КНИГА

I

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР  
ЕРЕВАН 1976

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ»  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՊՐԵՆՁԵՐ  
ՄԱՇՏՈՅԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳԻՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

75(47.925)

2-17

Հ.Հ.ՀԱԿՈՒՅԱՆ

# ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

1210

ԳԻՐՔ

Ա



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱՎՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1976





Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Հայ մանրանկարչության պատմության առավել փիչ ուսումնասիրված բնագավառներից մեկը Վասպուրականի դպրոցն է: Յարդ այն շի արժանացել համակողմանի ու մանրագին ֆենության: Վասպուրականի գեղանկարչության խնդիրներին թե՛ հայ և թե՛ օտարագի մասնագետներն անդրադարձել են առիթից առիթ, հաճախ խիստ թուուցիկ, լավագույն դեպքում՝ հայ միջնադարյան արվեստին նվիրված իրենց աշխատանքների մեջ հատկացնելով մեկ-երկու էջ: Այդ վերաբերում է ոչ միայն թեմաներին, ոճական ու պատկերագրական առանձնահատկություններին, այլ նաև այդ լայնածավալ շրջանի պարբերացմանն ու ստորաբաժանմանը, առանձին կենտրոնների գոյությունը: Ավելին, առ այսօր դեռ չկա մի միասնական տեսակետ նույնիսկ այդ դպրոցի անվանման կապակցությամբ: Անվիճելի է սակայն, որ առանց Վասպուրականի հնարավոր շէ ամբողջական ու նիշտ պատկերացում կազմել հայ մանրանկարչության մասին:

Մեր մանրանկարչության և ոչ մի դպրոց չի կարող համեմատվել Վասպուրականի հետ թե՛ իր գոյության տևողությամբ և թե՛ ստեղծագործական արգասիքով: Ամենից ուշագրավը, սակայն, այդ դպրոցի մանրանկարչության ինֆնատիպ ոճն է և սյուժեների բազմազանությունը: XIV—XV դարերի Վասպուրականի մանրանկարչությունը, արվեստի մյուս նյութերի տեղական հուշարձանների հետ միասին, առանձին խումբ է կազմում միջնադարյան հայ մշակույթի մեջ: Արվեստի այդ ստեղծագործությունները՝ ֆանդակ, որմնանկարչություն, մանրանկարչություն, նարտարապետական կորոզներ և այլն, աչքի են բնկնում ոչ միայն թեմատիկ լայնությամբ՝ աստվածաշնչական սյուժեներից մինչև աշ-

խարհիկ ու ժողովրդական կենցաղապատկերներ, այլև գաղափարական մտքի վերափոխումը՝ կրոնական միասնականացման և հեթանոսական բնապաշտություն: Երբեմն այդ կերպարներում ժողովուրդը կարծես իր առասպելների ու էպոսի, նաև ժամանակի հերոսներին է մարմնավորել: Դրա լավագույն ասպնույցը Աղբամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու բազմահարուստ հարթաֆանդակներն են ու որմնանկարները: Ընդ որում, մուտեցման այդ յուրահատկությունը բնորոշ է ինչպես Աղբամարի եկեղեցու հարթաֆանդակների վարպետների, այնպես էլ Վասպուրականի մանրանկարիչների արվեստին:

Իր պատկերագրական ու գեղանկարչական առանձնահատկություններից բացի, Վասպուրականի մանրանկարչությունը հարուստ նյութ է տալիս ժամանակի կենցաղի, ազգային սովորույթների, հոգևոր և աշխարհիկ կյանքի տարբեր կողմերի լուսաբանման համար: Այս հարցերը, որոնց մասնագետները քիչ են անդրադարձել, մենք փորձել ենք լուսաբանել տեղական միջավայրի, ազգային սովորույթների ու գեղագիտական պատկերացումների հիման վրա:

Ժամանակի ու նյութի ընդգրկման ծավալով ու բազմազանությամբ հարուստ Վասպուրականի մանրանկարչության ուսումնասիրությունը արվեստասեր հասարակայնությանն ենք ներկայացնելու մի քանի գրքով: Սույն գիրքը այդ շարքի առաջին գործն է: Այստեղ հիմնականում նպատակ ենք ունենցել ի մի բերել Վասպուրականի XIV—XV դարերի մանրանկարչության սկզբնավորման ու նրան նախորդած շրջանի՝ XI—XIII դարերի նյութերը, հնարավորության սահմաններում բացահայտելով նրանց միջև եղած աղերսները, բնութագրել ու գնահատել Վասպուրականի մեզ հայտնի առաջին մանրանկարիչ և գրիչ Սիմեոն Արեխեցու և նրան հաջորդած XIV—XV դարերի Աղբամարի մանրանկարիչներին ու նրանց ստեղծագործությունը:

Վասպուրականից մեզ է հասել շուրջ 1500 գրչագիր: Դրանց մեծ մասը պահվում է Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների սովետին առընթեր Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ-Մատենադարանում: Հիմնականում այդ ձեռագրերն էլ հիմք են հանդիսացել մեր ուսումնասիրության համար:

Հեղինակը խորապես երախտապարտ է Հարվարդի (ԱՄՆ) համալսարանի պրոֆեսոր, անվանի արվեստաբան Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանին և ՀՍՍՀ ԳՍ ակադեմիկոս Լ. Ս. Խաչիկյանին՝ կատարած օգտակար դիտողությունների համար:



Գ Լ Ո Ւ Խ Ա

### X—XII ԳՍՐԵՐԻ ԱՎԱՆԳՆԵՐԸ



ատմական Հայաստանի հնագույն ու խոշոր նահանգներից մեկն է Վասպուրականը: Արշակունյաց հարստության ժամանակ Արծրունյաց նախարարական տունը իշխում էր միայն տոհմական ոստան Աղբակում: Հաջորդ՝ VII—VIII դարերում, Արծրունիները աստիճանաբար ընդարձակում են իրենց իշխանությունը՝ երկրորդ պլան մղելով այդտեղ գտնվող նախարարական ֆեոդալական մյուս տների, մասնավորապես Ամատունիների և Ռշտունիների, գրաված դիրքը:

Վերջին իրողությունները մասամբ կապված էին նաև արաբական տիրապետության քայքայման հետ: Այդ հանգամանքներում Արծրունիներն իրենց թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին հարաբերություններում կարողացան ճիշտ կողմնորոշվել: Նրանք գիտակցում էին, որ անկախության տանող ամեն մի համարձակ քայլ դատապարտված էր ձախողման, քանի դեռ կապահանջեին Արաբական խալիֆայի մնացորդները Վասպուրականում: Ուստի Արծրունի իշխանները ճկուն ուղիներ էին որոնում վերջնականապես ձեռքազատվելու օտարի հսկողությունից: Այդ նպատակին հասնելու միտումով նրանք շեղվեցին երկնում նույնիսկ հակառակորդի գերակշռող ուժերի դեմ բացահայտ պայքարի ելնելուց, որի համար և արժանացել են մեր պատմիչների գովեստներին:

X դ. սկզբներին արդեն Վասպուրականը փաստորեն ձեռք է բերում անկախ դիրք: 908 թ. Արծրունի Գագիկ իշխանը հռչակվում է թագավոր: Ի դեպ, ազգային-ազատագրական պայքարի շրջանում, երբ երկիրը մաքրվում էր արաբ նվաճողներից, Գագիկի քաջագործությունները այնպիսի տպավորություն են թողնում ժողովրդի հիշողության մեջ, որ հետագայում նրա անունը մտնում է «Սասունցի Գավիթ» հերոսական էպոսի մեջ: Սանասարի և Բաղդասարի մայրը, գեղանի Մովինարը, Գագիկ թագավորի զուտրն էր:

Այս իրադարձությունները մեծ նշանակություն ունեցան Վասպուրականի կյանքում: Քաղաքական ամբողջականացման բարդ պրոցեսի հետ մեկտեղ արագ թափով զարգանում են տնտեսության առաջատար նշանակություն ունեցող ճյուղերը՝ գյուղատնտեսությունը, արհեստագործությունը և առևտուրը: Հատկապես ինքնուրույնություն է ստանում արհեստը, որը բաժանվում է գյուղատնտեսությունից և դադարում վերջինիս կցորդը լինելուց (թեև այդ երևույթը չկրեց համապարփակ բնույթ): Արհեստային արտադրանքի աճը իր հերթին արագացրեց տեղական շուկաների զարգացումը՝ կապված առևտրի և ապրանքաշրջանառության հետ:

Տնտեսական հարաբերությունների զարգացման այս խորքի վրա ակնառու են դառնում սոցիալական ու մշակութային բնագավառի նոր տեղաշարժեր: Հին քաղաքների ու ավանների կողքին հիմնադրվում են նորերը: Կառուցվում են պալատներ, եկեղեցիներ, ամրոցներ. վերանորոգվում են հները: Աղթամարում Սուրբ Խաչ հռչակավոր եկեղեցուց բացի, Գագիկը կառուցել է տալիս զանազան այլ շինություններ ևս, որոնց թվում նաև արքայական պալատը: Ժամանակակիցների աչքում դա մարդկային մտքի անհասանելի մի ստեղծագործություն էր, որին, ինչպես պատմիչն է գրում, նույնիսկ իմաստունը մեկ ժամ նայելուց հետո տեսածի մասին ոչինչ չէր կարող պատմել. «Եւ է կարգ շինուածոյ տաւարին ահեղ իմն և զարմանալի, և այնքան բարձրագոյն և անհաս է մտաց՝ զոր օրինակ թէ իմաստուն որ այր ընդ մի կարգ խորանի միոջ զբազում ժամս նայեսցի, արտաքս ելեալ ոչինչ յորոց նայեցան պատմել ումեք կարասցէ»<sup>2</sup>: Տաճարը պատկերազարդված է եղել ոսկեզարդ գահուլքներով, որոնց վրա ձոխությունը բազմել է թագավորը՝ իր շուրջն ունենալով վառվառն պատանիներ, դերասաններ, պարող աղջիկներ, նրանց հետ զուսանների խումբը և այլն:

Գագիկի շինություններից պահպանվել է միայն Սուրբ Խաչ եկեղեցին: Դժվար է հիշել X դ. ճարտարապետության մեջ մեկ այլ հուշար-

ձան, որի գեղարվեստական հարդարանքը իր հարստությամբ համեմատվի այդ եկեղեցու որմնանկարների ու որմնաքանդակների հետ:

Չարմանալի համարձակությամբ այստեղ աստվածաշնչական թեմաների հետ միասին պատկերվել են նաև իրական կյանքի ու մարդու առօրյա գործունեության զանազան դրվագներ: Այդ սակավադեպ երեւույթ է միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում: Աղթամարից մեկ դար հետո միայն Կիլիկիայի Սուրբ Սոֆիայի տաճարում երևացին աշխարհիկ թեմաներով որմնանկարներ: Վերջիններս լայն ընդգրկում ստացան նաև Իտալիայում, Պարմի Պալետինյան (Պալերմո) կապելլայում, բայց այդ արդեն 1132—1140-ական թվականներին էր: Աղթամարի ներսում գտնվող Աստվածաշնչական-ավետարանական պատկերաշարը իր ընդարձակ բնույթով միակն է համարվում ընդհուպ մինչև XIII դ., մինչև Մոնրեալի տաճարը Սիցիլիայում և Վենետիկի Սուրբ Մարկոս եկեղեցին<sup>3</sup>:

Արծրունյաց շինարար թագավորի կառուցումներից պահպանված այդ միակ հուշարձանը առիթ տվեց շատ անվանի գիտնականների (Հ. Ստրժիգովսկի, Գ. Համիլտոն, Ա. Բրայեր, Թ. Ռայս, Ս. Բալտրուշայտիս) խոստովանելու, որ «Աղթամարի նմանը նրանց չի հանդիպել, որ Աղթամարը արևելաքրիստոնեական ու միջագետքի արվեստների մի սքանչելի թանգարան է»<sup>4</sup>:

Նվաճումներ եղան նաև զրականության ասպարեզում: Վասպուրականում իրենց բեղմնավոր գործունեությունը ծավալեցին Խոսրով Անձեացին, Անանիա Նարեկացին և ուրիշներ: Թովմա Արծրունին շարադրեց «Պատմութիւն տանն Արծրունեացը»՝ հայ պատմագրության լավագույն երկերից մեկը:

Վասպուրականի մշակութային կյանքի մեծագույն ծնունդը հանդիսացավ Գրիգոր Նարեկացին (951—1003)՝ միջնադարյան հայ բանաստեղծության անմահ փառքերից մեկը:

Արծրունյաց վերելքի շրջանը ներկայացնող ձեռագրական հուշարձաններից մեկ է հասել միայն Մլթե թագուհու 862 թ. շքեղազարդ ավետարանը, որի ընդօրինակման վայրը տակավին անորոշ է մնում:

Դժբախտաբար, տնտեսական և մշակութային կյանքում սկսված առաջընթացը երկար չտևեց:

XI դ. 20-ական թվականներին Սենեքերիմ թագավորը Վասպուրականը հանձնեց Բյուզանդիային և ավագանու ու բնակչության մի մասի հետ բնակություն հաստատեց Բյուզանդական կայսրության արևելյան նահանգներից մեկում՝ Սեբաստիայում, որն ստացել էր Վասպուրականի

փոխարեն: Մայր երկրից հեռանալու ճակատագրական այդ քայլը նա կատարեց սելջուկյան վերահաս վտանգից խուսափելու համար: Բայց բյուզանդական լեգեոնները ես անկարող եղան գիմադրելու «արևելյան հեղեղին»: XI դ. 50-ական թվականներին սելջուկյան զորքերը, Տուզբիլ բեկի զխավորությամբ, մտան Վասպուրական և Վանա լճի հյուսիսային կողմից բարձրանալով վեր՝ նվաճեցին ողջ երկիրը:



Ձեռ. № 7739 (X դ.), «Ավետում»

Հայաստանի հարավային նահանգները, մասնավորապես Վասպուրականն ու Տարոնը, առաջինը կորցրին իրենց անկախությունը: Այդ արշավանքները կործանարար եղան երկրի տնտեսական ու մշակութային կյանքի համար: «Կուլտուրական դարգացումը միանգամից ընդհատվեց, ընկավ բարեկեցությունը, բնակչության թիվը խստորեն նվազեց, ետ շարտվեց երկրի ողջ տնտեսական կյանքը», — կարդում ենք Հ. Մանանդյանի մոտ<sup>5</sup>:

XI դ. վերջում Մանազկերտի ու Խլաթի մոտ հիմնվում է Շահի-արմենների սելջուկյան իշխանությունը, որը հզորացման հասավ մանավանդ Միհրան ամիրի օրոք (1128—1185 թթ.):

XIII դ. 30-ական թվականներին, երբ ժողովուրդը դեռ չէր սթափվել սելջուկյան կործանարար հարվածներից, սկսվում են մոնղոլական նվաճումները: Ողջ Առաջավոր Ասիան, Ռուսաստանը, Անդրկովկասը ընկնում են մոնղոլական տիրապետության տակ: Հայաստանի հարավային շրջաններում Շահի-արմենների նախկին տիրույթները միավորվում են մի առանձին վրլայեթի մեջ, որի կենտրոնը Խլաթ քաղաքն էր:

XIII դ. կեսերին մոնղոլական պետության մեջ նկատվում են անկման նշաններ: Տիրակալները հաջորդում են միմյանց՝ մեծ մասամբ զժտությունների ու եղբայրասպան դավերի միջոցով: Խաների թափար ու թուրք վասալները, դառնալով ինքնուրույն ժառանգական ֆեոդալներ, հրաժարվում էին առաջիններին ենթարկվելուց: Այդ ամենը սովորաբար ուղեկցվում էր միջցեղային պատերազմներով ու ասպատակություններով, որոնց ծանր հետևանքներից հիմնականում տուժում էր ժողովուրդը:

Դեռևս 1231 թ. մոնղոլական հեծելազորից հալածվող Զալաբդղինի հրոսակախմբերը քարուքանդ էին արել իրենց ճանապարհի վրա գտնվող Վասպուրականի բնակավայրերից շատերը՝ Վարագը, Արճեշը, Արծկեն և այլն: Փոքր չէին նաև դրանց հետապնդող մոնղոլական զորքերի պատճառած վնասները: Այսպես, գրավելով Արճեշն ու Բերկրին՝ նրանք կոտորեցին այդ քաղաքների գրեթե ողջ բնակչությունը: Քաղաքները պաշարելու ժամանակ դաժանորեն ոչնչացնում էին դրանց շուրջը եղած այգիները, փակում էին ջրատար ուղիները: Ժողովրդի վրա ծանր անդրադարձավ նաև այն, որ XIV դ. սկզբներին Ղազան խանը պաշտոնապես ընդունեց իսլամական կրոնը: Սովորական հալածանքներին ավելացավ նաև կրոնականը: Վասպուրականի բնակչության զլխից անպակաս չէին նաև համաճարակները, սովը, երաշտը: Պարբերաբար կրկնվող տարերային այդ աղետները հազարավոր կյանքեր էին խլում, ամայի դարձնում քաղաքներն ու գյուղերը:

Ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում Դանիել Աղթամարցիս գրել է. «...Ձարացաւ ազգն Իսմայէլի այնչափ, մինչև դարձուցին յիրեանց



Ձեռ. № 6201 (1038 թ.), հատված «Մենդից»:

անտի յոյսն զամենայն ազգն նետողաց...: Եւ նեղեն զամենայն Քրիստոնեայք դառնալ ի պատիր յոյսն իւրեանց, զոմն նեղեն, զոմն տանջեն, զոմն սպանանեն, զոմանց զինչս յափշտակեն. և ոչ այնու շատացեալք, այլ և եղին ի վերա ամենայն Քրիստոնէիցս հարկս և նշանս նախատանաց՝ ի վերա ուսոց թիկանցն կտաւս սեւաւս, զի որք տեսցէն զնոսա՝ ճանաչեսցեն եթէ քրիստոնեայք են և հայհոյեսցեն»<sup>6</sup>:

Այդպիսի ծանր վիճակ էր ստեղծվել Վասպուրականում, ուր հատկապես XI—XII դարերի ընթացքում, իհարկե, հետագա ժամանակաշրջանն էլ միսիթարական շէր, մոտ 200 տարի, խոսք չէր կարող լինել մշակույթի բնականոն զարգացման մասին:

Սակայն այդ չի նշանակում թե հիշյալ դարերը մշակույթի զարգացման առումով բացարձակ ամլության շրջան էին: Ժողովրդի զավակների ճիգերի լարման ու մաքառումների շնորհիվ, այնուհանդերձ, ստեղծվեցին հուշարձաններ, նվազ չափով նաև ձեռագիր-մատյաններ, որոնցից պահպանված նմուշները կարող են որոշ պատկերացում ստեղծել այդ շրջանի գեղանկարչության սովորույթների մասին:

Քննության նպատակահարմարությունից ելնելով, մենք X—XII դարերի արվեստի նյութերը բաժանել ենք երկու խմբի: Առաջինում նրկատի են առնվում մանրանկարչության արժեքները, իսկ երկրորդում՝ տեղական մշակույթի մյուս հուշարձանները՝ բարձրաքանդակ, որմնանկար, կիրառական և գեկորատիվ արվեստներ: Դրանց համադրական (սինթետիկ) սղերսը ձեռագրական արվեստի առանձնահատկությունների հետ միասին հնարավորություն է տալիս ավելի հանգամանորեն մոտենալ Վասպուրականի մանրանկարչության սկզբնավորման հարցին:

Սկզբում անդրադառնանք առաջին խմբին:

Հայ միջնադարյան արվեստի որոշ ուսումնասիրողներ (Ա. Ն. Սվիրին, Վ. Ն. Լազարև, Լ. Ա. Գուռնովո, Տ. Ա. Իզմայլովա) Վասպուրականի մանրանկարչության անդրանիկ արտադրանքը կապել են Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2929 (1330 թ.), 9423 (1332 թ.) ձեռագրերի հետ<sup>7</sup>: Իրականում, սակայն, կան այդ թվականից էլ վաղ ընդօրինակված մի շարք ուրիշ ձեռագրեր, որոնց պարունակած մանրանկարները իրենց ոճով ու պատկերագրությամբ արդեն հղկված տեսք ունեն<sup>8</sup>: Ուստի Վասպուրականի մանրանկարչության սկզբնավորման շրջանի և նրա ավանդների մասին խոսելիս որոնումներն ավելի վաղ ժամանակներից պետք է սկսել, թերևս XI դարից: Այս դեպքում արդեն չենք կա-



Ձեռ. № 6201 (1038 թ.), «Ենորհրդավոր բնթիղ»



րող նաև անտեսել այնպիսի մի կոթող, ինչպիսին Մլբե թագուհու 862 թ. ավետարանն է<sup>9</sup>։

Միջնադարյան արվեստի առաջնակարգ այդ հուշարձանը, անտարակույս, իր կնիքը պետք է թողնե՛ր ոչ միայն Վասպուրականի, այլև Հայաստանի մյուս կենտրոնների գեղանկարչության հետագա սովորույթների վրա։ Եվ այդպես էլ եղավ։ Սակայն այդ ազդեցությունը շրջանակները, այնուամենայնիվ, որոշակիորեն չափավորված էին։

Մոտ երեք-չորս հարյուրամյակ նախորդելով Վասպուրականի մանրանկարչության բուռն գործունեության շրջանին (XIV—XV դդ.) և լինելով սոցիալ-փիլիսոփայական, գեղագիտական միանգամայն տարբեր միջավայրի ու մտածողության արգասիք՝ նա, բնականաբար, չէր կարող այստեղ ունենալ ներգործման լայն շառավիղ։ Մլբեի մանրանկարների վայելչագեղ կատարված ձևերում դրսևորվում է վերելք ապրող ժամանակի հաղթական ոգին, ընդհանուր կոթողայնությունը, գույների «հանդուգն, իմպրեսիոնիստական խաղը» (Ս. Տեր-Ներսեսյան), մի բան, որը դժվար է համատեղել XIV—XV դդ. մանրանկարների հակիրճ, առնական լեզվին, անմիջականությանն ու պարզ բնույթին։ Մլբեի ավետարանի և Վասպուրականի մանրանկարներում շփման կետերը թերևս պետք է փնտրել դրանց հիմքում ընկած մասնակի տպավորություններում, որոնք գուցե և ավելի նուրբ կապերի մեջ են։

Մլբե թագուհու ավետարանի համեմատությամբ միանգամայն այլ բնույթ են կրում XI դ. պահպանված մի շարք ձեռագրեր։ Արդեն պետականությունն ու ազգային ամբողջականությունը կորցրած երկրում ստեղծված այդ աշխատանքները XIII—XV դդ. մանրանկարչության հետ կապվում են բավականին սերտորեն՝ թե՛ գաղափարական միտվածությամբ և թե՛ ոճական առանձնահատկություններով։ Ուստի ստորև ավելի հանդամանորեն կխոսենք այդ ձեռագրերի մանրանկարչական առանձնահատկությունների մասին։

Միրարփի Տեր-Ներսեսյանը Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի մանրանկարներին նվիրած իր մի հոդվածում XI դ. հայկական ձեռագրերը երկու խոշոր խմբի է բաժանել, որոնցից մեկը համարել է «ավելի հավատարիմ արևելյան ոճին, մյուսը՝ բյուզանդական արվեստեն ազդված»<sup>10</sup>։

Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 7739, 6201, 3723, 3784, 974 ձեռագրերի (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկում 1—5) մանրանկարները, ըստ էության, կարող են համարվել «արևելյան» կոչված ոճի նմուշներ<sup>11</sup>։

Հայ արվեստի պատմության վաստակավոր մշակներ Գարեգին Հովսեփյանը, Լիդիա Դուռնովոն և Միրարփի Տեր-Ներսեսյանը տարբեր առիթներով անդրադարձել են այդ մատյաններին, նշելով դրանց պարունակած մանրանկարների հնավանդ բնույթն և, հատկապես, միմյանց հետ ունեցած ընդհանուր գծերը։

Գ. Հովսեփյանը, օրինակ, գրում է. «Խանդավի... 1041 թվականի, էջմիածնի № 321/3734... 1057 թվականի և այս՝ էջմիածնի № 231/974 ձեռագրի նկարչությունը շատ մեծ աղերս ունին իրար հետ, գրեթե նույնության աստիճանի»<sup>12</sup>։

Խիստ նմանություն տեսնելով այդ ձեռագրերի մանրանկարներում, Գ. Հովսեփյանը, սակայն, չի անդրադարձել դրանց և Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարչության կապերին։ Թերևս Լ. Ա. Դուռնովոն միակն էր, որ որոշակի ուշադրություն հրավիրեց հատկապես № 974 ձեռագրի վրա՝ որպես Հայաստանի հարավային շրջանների գեղանկարչության ավանդները պարունակող հնագույն օրինակի<sup>13</sup>։

Մի բանի խոսք հիշյալ ձեռագրերի մանրանկարների ընդհանուր բնույթի և XIV—XV դարերի գեղանկարչական ձևերի հետ դրսևորվող աղերսի մասին<sup>14</sup>։ Վերը նշված բոլոր ձեռագրերում մանրանկարները գտնվում են սկզբի թերթերի վրա՝ լայն, ժապավենաձև երկդ ունեցող շրջանակների մեջ։ Երբեմն նույն էջի վրա միմյանց մոտ ներկայացվում են նաև երկուական տեսարան։ Նյութը մատուցվում է դեպքերի պատմացուցադրական մեթոդով։ Չմանրանալով մասնակի վերլուծության մեջ, նկարիչը անհրաժեշտաբար ձգտում է արտահայտել այն գլխավորը, որը թույլ է տալիս միավորել առանձին դեպքերն ու կերպարները ընդհանուր գաղափարի դրսևորման հետ։ Այդ սկզբնատարրից ելնելով, նախընտրվում են պատկերավորման պարզ և հակիրճ



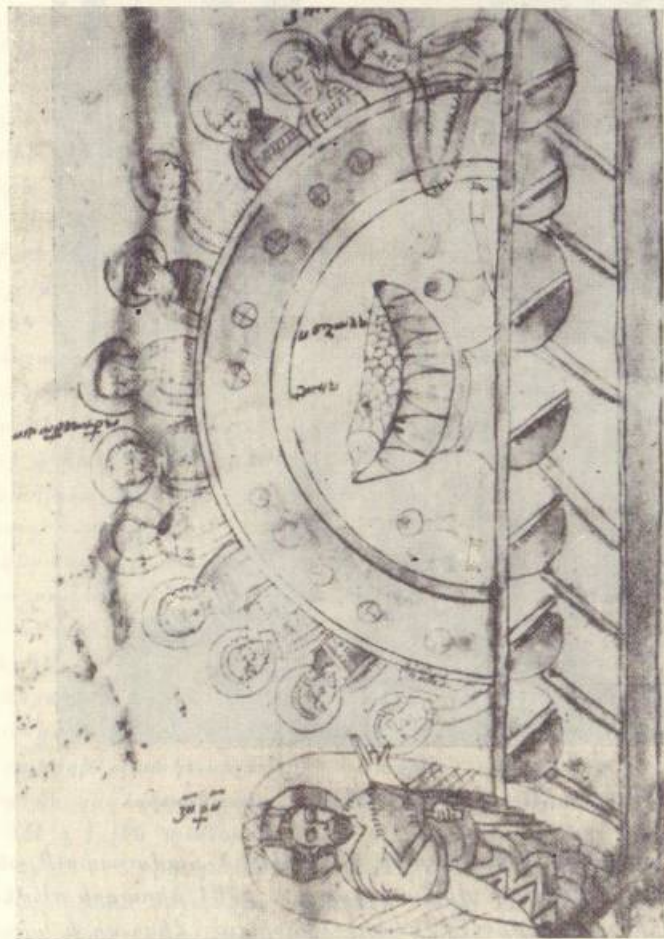
Ձեռ. № 974 (XI դ.), հատված «Մատնությունից»

նղանակներ, պայմանական հնարանքներ, որոնց նկարակերտման գունագծային լեզուն վեր է ածվում մարդկային ապրումների հուզական գրանորման միջոցի: Ձեռագրական արվեստի նկատմամբ եղած այդպիսի մոտեցումը անհարիր չէր տեղական նախասիրություններին: Ժամանակի ըմբռնումներից բխելով, այդ բոլորը հավասարապես նպատակամիտվում են ամենալայն ընթերցողների և նույնիսկ կարգալ շիմացողների պահանջի բավարարմանը: Գիծը, գույնը, տվյալ դեպքում, ընկալվում են կարծես իրենց խորհրդանշական բնույթով, որտեղ գեղանկարչական տարրերը իրենց դերը ինչ-որ շափով դիջում են «նշանների» իմաստին: Միջավայրի առարկայական-իրապաշտական նկարագրումը, իսկ ֆիգուրներում՝ ծավալային խնդիրները իսպառ բացակայում են: Գրանք պայմանական մեկնաբանում են ստանում հիմնականում որևէ գծի կամ ձևի օգնությամբ: Գործող անձինք պատկերվում են ուղղակի մագաղաթի մաքուր խորքի վրա: Շարժումները մեծ մասամբ արտահայտվում են ձեռքերի ու գլխի դիրքով: Մարմնի մնացած մասերը, ինչպես թատերական արձանիկների մոտ, մի տեսակ անշարժ են լինում, իրանները՝ ձգված: Տպավորիչ է հատկապես աչքերի արտահայտությունը:

Գույների ընտրությունը կատարելիս նկարիչները հաճախ ավանդականի հետ մեկտեղ տուրք են տալիս հանպատրաստից հորինումներին (իմպրովիզացիա): Գլխավոր կերպարներում (Հիսուս, Մարիամ) պահպանվում է կանոնիկ ձևը, իսկ մյուս կերպարներում՝ առաքյալներ, կանաչք, գունային որոշումը թելադրվում է էջի ազատ երփնագրության նպատակից: Ըստ որում, առաջնային նշանակություն է տրվում գունառիթմային կառուցվածքին, որը ստեղծվում է մեկը մյուսին անցնող կարմիրի, կապույտի, կանաչի և դեղինի հակադիր ու համաչափ դասավորություններից:

Ընդհանուր կարգի այս առանձնահատկություններից բացի, որոնց կարելի է հանդիպել նաև հետագայում, քննության ենթակա ձեռագրերում նկատելի են նաև այնպիսի մանրամասներ, որոնք գրեթե աննշան փոփոխություններով պահպանվեցին ընդհուպ մինչև XIV—XV դարերը: Այսպես, մարդկանց գլուխները (հատկապես №№ 974 և 3784 ձեռագրերում) սովորականից մեծ են լինում, աչքերի բերքը աշխուժորեն թեքված ձախ կամ աջ: Ոտքերի կրունկները ուռուցիկ են, թաթերը՝ սրածայր: Հագուստի ստորին եզրերը ունենում են ալիքավոր կտրվածքների տեսք: Մալքերը, երթեմն ներշնչական մարմնի դիրքին ու ծավալին, առա-

1210  
1552



Ձև. № 3784 (1057 թ.), «Խորհրդավոր բնիկը»





Ձեռ. 974 (XI դ.), հատված «Ղազարի Հարսիւթիւնից»

ջացնում են զարդեր, մեծ մասամբ ենթարկված համաշափության կանոնին (օրինակ, Մարիամի վերնազգեստը № 3784 ձեռագրի «Ավետում» նկարի մեջ, հրեշտակի մոտ՝ «Մնունդ» նկարում, Հիսուսը և առաքյալները՝ «Խորհրդավոր ընթրիքում» և այլն): Հիշյալ մանրանկարներում կարելի է մատնացույց անել նաև պատկերագրության ընդհանուր աղերս հաջորդ դարերի ստեղծագործությունների հետ: Մասնավորապես XIV—XV դդ. ձեռագրերում պահպանվեցին այս շրջանին հատուկ նկարները միայն սկզբի թերթերում հավաքելու սովորույթը (չնայած ողջ միջնա-

դարյան ձեռագրական արվեստում կատարված տեղաշարժերին), ինչպես նաև մի շարք հին թեմաներ՝ «Իսահակի զոհաբերումը», մոզերի երկրպագությունը՝ «Մննդից» անջատ և այլն: Իսկ 1038 թ. և Մուրղութի ավետարանների պատկերագրական շարն ու ձևերը: զրեթե հիմնովին պահպանվեցին Բերկրիի շրջանի XIV դ. մանրանկարիչների ստեղծագործություններում:



Ձեռ. № 3756 (XII դ.), «Մատթեոս ավետարանիչ»

Բուն Հայաստանի XII դ. մանրանկարչության հուշարձաններից, ինչպես հայտնի է, շատ քիչ բան է պահպանվել: Առավել սուղ են մեր տեղեկությունները Հայաստանի հարավային գավառների (Վասպուրական, Տարոն, Մոկա) ձեռագրական արվեստի մասին: Մասնագիտական շրջաններին հայտնի չեն այդ ժամանակաշրջանից այնպիսի պատկերագրող մատյաններ, որոնք աղերս ունենային մի կողմից XI դ., մյուս կողմից՝ Վասպուրականի XIV—XV դդ. նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, չնայած XI դ. ավանդները ենթադրում էին շարունակական զարգացում:

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, խոսելով Աղթամարի եկեղեցու (X դ.) որմնանկարների և նույն միջավայրի XIV—XV դդ. մանրանկարչության՝ մեկ դպրոցի պատկանելության մասին, փաստանք է հայտնում, որ դրանց կապող միջանկյալ օղակները (նկարչության նմուշներ հատկապես XII դ.) չեն պահպանվել. «Պետք է եզրակացնել սակայն, — գրել է նա, — որ 10—11-րդ դարերի ավանդները հարատևելու էին, և, հավանաբար, կգտնվեին միջանկյալ օղակներ 10-րդ դարի նկարչության և 13—14-րդ դարերի ձեռագրերի միջև, եթե դրանք բոլորն էլ ոչնչացած չլինեին»<sup>15</sup>: Այս տեսակետից, ահա, չափազանց հետաքրքրական են Մատենադարանում հայտնաբերված XII դ. երկու գրչագիր ավետարանները: Առաջինը կրում է 3756 թվահամարը, երկրորդը՝ 4753-ը: Նշված երկու ձեռագրերի հիշատակարանները չեն պահպանվել թերթերը ընկած լինելու պատճառով, և մենք, բնականաբար, չենք կարող պնդել, որ դրանք



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնաքանդակ (X դ.)

Վասպուրականի XII դ. մշակութային կյանքի արգասիքներից են: Առանձին հիշատակագրությունների անորոշ բնույթը և Վասպուրականի համար ոչ այնքան հատուկ խորանազարդերի մոտիվները մեզ ետ են պահում նման կտրուկ որոշումից<sup>16</sup>: Բայց, սվյալ դեպքում, կարևորություն են ստանում այդ ձևագրերի մանրանկարներում դրսևորվող այն հատկանիշները, որոնք զուցե և անկախ ձևագրի ստեղծման վայրից, ընդհանուր աղերս ունեն Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարչության հետ:

Այս ձևագրերում պահպանվել են ավետարանիչների և պատվիրատուների դիմանկարները, թեմատիկ տեսարաններից առանձին հատվածներ՝ բնագրերի էջերի լուսանցքներում, ինչպես նաև խորանազարդերն ու

լուսանցազարդերը, որոնք գաղափար են տալիս դրանց հեղինակների գեղագիտական նախասիրությունների մասին: № 3756 ձևագրի հագեցված գույներով կատարված տպավորիչ դիմապատկերներում նկարչի տարած գիծը համեմատաբար նուրբ ու կոկիկ տեսք ունի: Հագուստների մեկնաբանման մեջ, ընդհակառակը, գերիշխում է դարդագեկորատիվ տարրը: Ի դեպ, այստեղ ուշադրություն են գրավում ոճական ու զարդային հնարանքների Վասպուրականին բնորոշ եղանակները: Օրինակ, հերաբաժուկները ցույց են տրվում երկու կամ երեք ուղղահայաց գծերով, որոնց աջ և ձախ կողմերից իջնում են շեղակի ետ գնացող վարսերը: Հոնքերն ու արտևանունքներն ունեն երկարավուն աղեղների տեսք: Այտերի վրա դրվում են կարմիր խալեր: Նկարի խորքը ծածկվում է կապույտ ներկի հավասար շերտով (հատուկ նաև մեր հին որմնանկարներին):

Մյուս ձևագրից, որ կրում է 4753 թվահամարը, առանձնացնում ենք հատկապես 112 ա և 185 ա էջերի լուսանցքներում պատկերված կանանց դիմանկարները (յուղաբեր կանայք)<sup>17</sup>:

Չկորցնելով նախնականության տպավորությունը (ճակատային դիրք, ոտքերի թեքվածությունը միշտ մի կողմ, տարածության՝ դեպի վեր գնացող կարգը), այդ դողարիկ պատկերները մի քայլ են ներկայացնում հնամենի ձևերից արտահայտման նոր միջոցներին դիմելու, ավելի ոգեհարցական, սրբացված էակներից դեպի աշխարհականաց-



Ձև. № 4753 (XII դ.),  
«Յուղաբեր կանայք»

վող կերպարներին անցնելու ճանապարհին: Զարմանում ես, թե ինչպես այդքան հասարակ, պարզ ձևերի միջոցով հնարավոր է հաղորդել այնքան ջերմություն ու անմիջականություն: Արևելյան լայն դեմքերով, խիտ, սև հոնքերով (որոնք միանում են իրար) և նշածե աչքերով այդ իրիտասարգ կանայք, հիրավի, տիպիկ ներկայացուցիչներ են Վասպուրականի հայ բնակչության:



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնաքանդակ (X դ.)

և էջ 259ա՝ «Հիսուսի համբարձումը») կարելի է տեսնել Վասպուրականի մանրանկարներին բնորոշ մեկ-երկու գծեր՝ ոճավորումը, գույների շեղոք բնույթը: Խիստ տպավորիչ են այստեղ դեմքերը. լայն բացված աչքերից, սասես ցայտում են ձախ կամ աչ սևեռված բիբերը:

Ահա թե ինչու մենք գտնում ենք, որ №№ 3756 և 4753 ձեռագրերի պահպանված մանրանկարները կարող են ինչ-որ չափով լրացնել XII դ. բացը և հանդիսանալ X—XI դարերը XIV—XV դդ. հետ կապող շղթայի փոքրիկ օղակներից մեկը:

Դժբախտաբար, մեզ գրեթե ոչինչ չի հասել Վասպուրականում XIII դ. առաջին կեսին ստեղծված ձեռագրական հուշարձաններից: Սակայն նույն ժամանակի առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում հարևան շրջաններից ու դպրոցներից գուրս եկած մի շարք ձեռագիր-մատյաններ, որոնց մանրանկարները այս կամ այն կերպ մերձենում են քննության առկա ոճի հետ: Նկատի ունենք հատկապես Մատենադարանի №№ 2877 (XII դ.), 4509 (1217 թ.), 378 (1261-ից ուշ) և մի քանի այլ ձեռագրեր: № 378 ձեռագրի նկարներում (էջ 5 ա՝ «Աստվածամայրը մանկան հետ»



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնաքանդակ (X դ.)

№ 4509 (1217 թ.) ձեռագրի մանրանկարները, Գ. Հովսեփյանի խոսքերով ասած՝ ոճի և մոտիվների կողմից մեծ ազդերս ունեն սասանյան-արևելյան և հայկական հին ավանդների հետ, որոնք տարբեր են մեր կիրիկյան կամ բյուզանդական մանրանկարչությունից<sup>18</sup>:

ժողովրդական արվեստին հատուկ ոճավորումով են կատարված № 4823 ավետարանի ուշագրավ մանրանկարները<sup>19</sup>: Իսկ 1219 թ. ընդօրինակված № 7734 ձեռագրի էջերում հանդիպում ենք Վասպուրականի վարպետների գործածած զարդամոտիվներից շատերին:

Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ ազգային արվեստում տարբեր կենտրոնների միջև միշտ էլ եղել են փոխադարձ շփումներ և ընդհանրության գծեր: Չնայած Վասպուրականի շրջանում ստեղծված մանրանկարները ունենին տեղական ուրույն բնույթ, այնուհանդերձ, դրանք իրենց զաղափարական մեկնակետով, հիմնական պատկերացումներով խստորեն չեն սահմանազատվել հայ մանրանկարչության մյուս դպրոցների ստեղծագործություններից:

Հայաստանի հարավային շրջաններում ստեղծված մանրանկարչության քննության առնչությամբ մեր ուշագրությունը, բնականաբար, ուղղվում է նաև հայ միջնադարյան արվեստի մյուս ճյուղերի՝ որմնանկարչության, քանդակագործության, կիրառական և դեկորատիվ արվեստներին: X—XII դդ., ներառյալ նաև XIII—XV դդ. մանրանկարչության և նույն միջավայրի այդ հուշարձանների միջև, ինչպես կտեսնենք, դրսևորվում են սերտ կապեր: Հետևաբար, այստեղ, Վասպուրականի գեղանկարչության ավանդների մասին խոսելիս, մանավանդ երբ ձեռագրական նյութը բավական սուղ է, հարկ է լինում համառոտակի անդրադառնալ նաև դրանց:

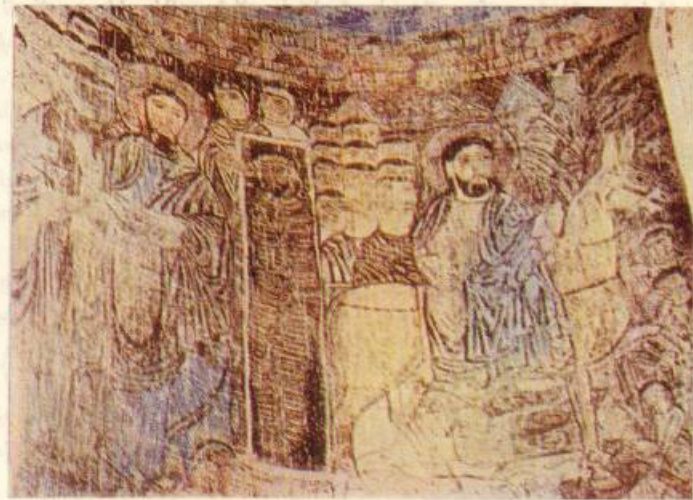
Նկատի ունենք Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակներն ու որմնանկարները, քարակոփ ու փորագիր մի քանի հուշարձաններ, ինչպես նաև դեկորատիվ և կիրառական արվեստի այլ նմուշները:

Աղթամարի եկեղեցին հայ միջնադարյան ճարտարապետության ամենաուշագրավ կոթողներից է: XIX դ. սկսած այն դարձել է օտարագրի և հայ մասնագետների հետազոտության առարկա: Սակայն լուրջ աշխատանքները՝ ճարտարապետության ընդհանուր խմբի, հարթաքանդակների ու որմնանկարների ուսումնասիրման առումով, սկսվեցին ավելի ուշ՝ վերջին տասնամյակների ընթացքում<sup>20</sup>:

Ստորև քննության նյութ ենք դարձնելու միայն մի հարց. Աղթամարի եկեղեցու հարթաքանդակների ու որմնանկարների աղերսը նույն միջավայրում ստեղծված մանրանկարչության նմուշների հետ: Այդ աղերսի մասին առաջին ակնարկն արվել է «Արվեստի ընդհանուր պատմություն» գրքում<sup>21</sup>: Նույն միտքը փոքր-ինչ ուշ, բայց ավելի հստակ ձևակերպում ստացավ Ս. Տեր-Ներսեսյանի մոտ: Վերջինս ոչ միայն եկեղեցու հարթաքանդակներն է աղերսում Վասպուրականի մանրանկարների հետ, այլ նաև որմնանկարները, որոնք մինչ այդ գրեթե լուսաբանված չեն եղել: Աղթամարի հարթաքանդակները, որմնանկարները և XIV—XV դդ. Վասպուրականի մանրանկարները Ս. Տեր-Ներսեսյանը համարում է գեղարվեստական միևնույն դպրոցի գործեր<sup>22</sup>:



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնաքանդակ (X դ.)



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնանկար (X դ.)

Ինչով է հատկանշվում այդ ընդհանրությունը.

Աղթամարի հարթաքանդակներում ֆիգուրների եզրամասերը և դրանց ներսի հատվածները մեկնաբանված են շերտակտրվածքների միջոցով. բաց որում, փորվածքի մի եզրը ներս է գնում ուղիղ անկյան տակ, մյուս եզրը՝ շեղությամբ: Դրա շնորհիվ օրվա ընթացքում արևի շարժման և յույսի փոփոխման հետ մեկտեղ փոփոխվում է նաև ստվերների դասավորությունն ու ձևը, հետևաբար և՛ ընդհանուր տպավորությունը: Քանդակի հարթ մակերեսի վրա փորվածքաստվերների առաջացրած գծային այդ խաղը հիշեցնում է Վասպուրականի մանրանկարչության գծային բնույթը: Եվ եթե մանրանկարներում աշխուժությունը ստեղծվում է գույների միջոցով, ապա քանդակներում արևի յույսից առաջացող շարժուն ստվերներն են նման աշխուժություն մտցնում:

Ընդհանրապես այստեղ մեծ ուշադրություն է դարձված յույսի և ստվերի խնդրին. մի բան, որը նկատելի և բավական ընդարձակ մեկնաբանել է Մ. Իպչիրօղլուն Աղթամարին նվիրված իր աշխատության մեջ<sup>23</sup>: Քանդակագործ Մանվելը, անշուշտ, կանխատեսել էր, որ լույս ու ստվերի հակադրության ուժը մի տեսակ վերաստեղծելու և կենդանացնելու էր հարթաքանդակային «ճապաղող» ձևերը: Այդպիսի դեպքերում ֆիգուրների քանդակային մեկնաբանումը ստանում է, այսպես ասած՝

«իմպրեսիոնիստական» բնույթ (Համանն): Ահա թե ինչու Աղթամարի տաճարի միագույն որմնաքանդակները դիտողի աչքին միշտ փոփոխվող են թվացել և թողել կենդանի տպավորություն<sup>24</sup>:

Աղթամարի հարթաքանդակները օրգանապես կապվում են նույն վայրերում ստեղծված մանրանկարների հետ նաև իրենց մատուցման կարգով ու ներքին բնույթով: Ինչպես XI—XII դդ. մանրանկարներում, այստեղ ևս աստվածաշնչական և առասպելական պատմությունները ներկայացվում են անընդմիջելի հաջորդականությամբ: Հմտորեն օգտագործելով ճարտարապետության ընձեռած հնարավորությունները և ելնելով տեղական հանգամանքներից (թե՛ ավանդների և թե՛ աշխարհագրական դիրքի), ճարտարապետ Մանվելը շեշտել է քանդակային պլաստիկայի հիմնական արտահայտչաձևերը՝ առաջին պլան մղելով պատմությունների գաղափարական դրսևորման խնդիրը: Ստվերագիծն այստեղ, կարծես հսկելով ծավալաձևին, ստեղծում է շարժուն ուրվանկար՝ քանդակաչարի ընդհանուր դաշնությունը պայմանավորելով գործողությունների անընդհատականությամբ և ներքին միասնական էքսպրեսիայով:

Դրանցում հաջողությամբ միակցված են արևելյան արվեստի հինավուրց ավանդները տեղական ազգային առանձնահատկությունների հետ, այն է՝ ընդհանուր պատկերացումներում գաղափարների հավերժությունը՝ դեպքերի պարզ, անմիջական մեկնաբանման հետ:

Նույն սկզբունքներն էին նաև նկարչության մեջ: Ըստ որում, ճարտարապետության հետ քանդակաչարի ունեցած միասնական, օրգանական կապը հիշեցնում է նաև մանրանկարների առնչությունը ձեռագրերի հետ: Ստեղծված դեկորատիվ զարդային բնույթը երկուստեք հնարավորություն է ընձեռել վարպետներին դիմելու ինչպես պայմանական-խորհրդանշական, այնպես էլ արվեստի մյուս ճյուղերի հետ սերտ համադրական միջոցներին:

Էական այս առանձնահատկություններում մենք տեսնում ենք Աղթամարի բարձրաքանդակների և Վասպուրականի մանրանկարչության սկզբունքային ընդհանրությունը, ինչպես նաև դրանից բխող առանձին մանրամասների նմանությունը:

Այսպես, երկու դեպքերում էլ մարդկանց շարժումները կտրուկ են. դեմքերը պատկերվում են ճակատային կամ մեկ քառորդի շփ թեքվածությամբ, մարմինները՝ փոքր-ինչ կարճլիկ: Աչքերն ունեն լայն բացվածք. բիրերն ուժգնորեն թեքված են լինում ձախ կամ աջ, երբեմն էլ

ուղիղ հառված դիտողին. մի բան, որն, իհարկե, ուժեղացնում է ներքին լարումը (տե՛ս քանդակներում՝ Հիսուսը գահին բազմած, Պատուհեր հավաքող մարդիկ, Իսահակի զոհաբերումը և այլն): Նույնը կարելի է ասել նաև մազերի յուրատիպ հարդարանքի մասին. հերաբաժուկները (մազաբաժան) կազմված են երկու-երեք ուղղահայաց գծերից, որոնցից թեքությամբ ետ է գնում վարսերի մյուս մասը (տե՛ս քանդակներում՝ Ադամը, Աբրահամը, Դավիթը, Հովհաննես Մրկրաբունը, իսկ մանրանկարչության օրինակները ավելին են, սկսած XII դ. № 3756 ձեռագրից): Ինչպես Աղթամարի հարթաքանդակներում, այնպես էլ XIV—XV դդ. մանրանկարներում բազմիցս հանդիպում ենք նաև արևելյան ծալապատիկ դիրքով նստած կերպարների: Ի դեպ, մասնագիտական գրականության մեջ կարծիք է հայտնվել, որ իբր այդպիսի ձևերը մուսուլմանական սովորույթների հետևանք են, և իբր ընդօրինակվել են նրանց ձեռագրերից (Յ. Նիկողոսյայա, Ս. Տեր-Ներսեսյան): Կարծում ենք, որ Աղթամարի բարձրաքանդակներում և որմնանկարներում հանդիպող նույնաձև օրինակները (Գաղիկի և Նինվեի թագավորի դիմաքանդակները), ըստ էության, հարցականի տակ են գնում նաև այդ ձևերի օտարամուտ լինելու գաղափարը. դրանք, թերևս, ավելի շատ ընդհանուր արևելյան կամ ժողովրդական կենցաղավարության ազդեցության հետևանք էին:

Չնայած բարձրաքանդակներում քիչ տեղ է հատկացված Նոր Կտակարանի թեմաներին (Չորս ավետարանիչները, Հիսուսը գահին, Մարիամը մանկան հետ, Խաչը), բայց այդ մի քանիսն էլ հորինվածքային պատկերազարդական այնպիսի ձևերով են, որպիսիք հետագայում սիրով որդեգրվեցին Վասպուրականի XIV—XV դդ. նկարիչների կողմից: Չենք ծանրանում կենդանական ու բուսական բազմաթիվ այլ մոտիվների վրա



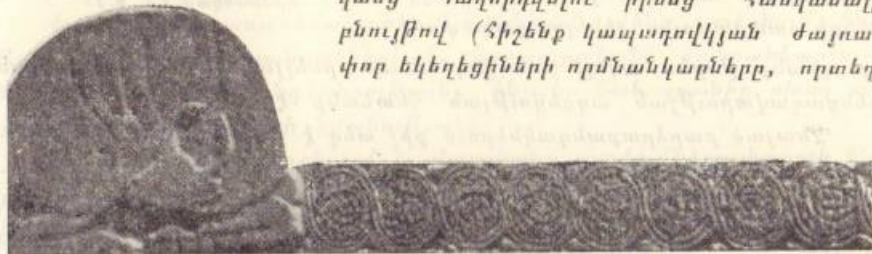
Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնանկար (X դ.)

(օրինակ, կովի պատրաստվող զույգ աքաղաղները, նստած եղնիկները, թռչունները), որոնց բաղդատուիթյունը մանրանկարների հետ առնվազն բարձրաքանդակների ու մանրանկարների ակունքների ընդհանրությունը կարող են ենթադրել:

Նույն ժամանակին են պատկանում տաճարի որմնանկարները, որոնք, ինչպես ասվեց, մինչև վերջերս հանգամանորեն ուսումնասիրված չէին: Այժմ այդ բացը լրացվել է շնորհիվ Ս. Տեր-Ներսեսյանի «Աղթամար» աշխատության: Գրքի վերջում կցված են որմնանկարների լուսանկարները:

Ասացինք, որ Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Աղթամարի բարձրաքանդակների, որմնանկարների և նույն վայրերում ստեղծված մանրանկարների մեջ ոճական սերտ ու շեշտված կապեր է նկատել: Եվ իրոք, որմնանկարները զերծ չեն այն ընդհանուր առանձնահատկություններից, որոնց մասին վերևում խոսվեց: Դրանք պարզեցման հակվող սխեմաներ են, տեսարաններ՝ առանց ճարտարապետական խորքի ու բնանկարի, հաջորդական թեմաների կից վերարտադրության, ոճական ծանոթ հնարաններով և այլն: Բայց, այսուհանդերձ, ընդհանրություն ցույց տվող հիշյալ կողմերից անկախ Վասպուրականի հուշարձանների խմբում (որմնաքանդակ, մանրանկար, կիրառական-դեկորատիվ արվեստներ) Աղթամարի որմնանկարները փոքր-ինչ առանձնանում են: Դրանց հղված ու նուրբ, ավելի երաժշտական ուրվագծերը, ներշնչված դեմքերը արտահայտում են ավելի հոգեկան ուժեղ հուզմունք, այնաշխարհային դրամատիկ պաթոս<sup>25</sup>:

Մինչդեռ եկեղեցու որթագալարակի և XIV—XV դդ. ձեռագրերի պատկերները իրենց անմիջականությամբ ու հասարակ ձևով այլ տպավորություն են թողնում: Այստեղ կերպարները, կարծես, սովորական մահկանացուներ լինեն՝ մարդկանց հաղորդվելու իրենց հասկանալի բնույթով (հիշենք կապաղովկյան ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարները, որտեղ,



Աղթամար, Ս. Խաչ եկեղեցի, որմնաքանդակ (X դ.)



Մշո Առաքելոց եկեղեցի, դռան զարդաքանդակներ (1748 թ.)

Ս. Տեր-Ներսեսյանի խոսքերով ասած, «զրսևորվում է կապաղովկյան ժողովրդական արվեստը»<sup>26</sup>:

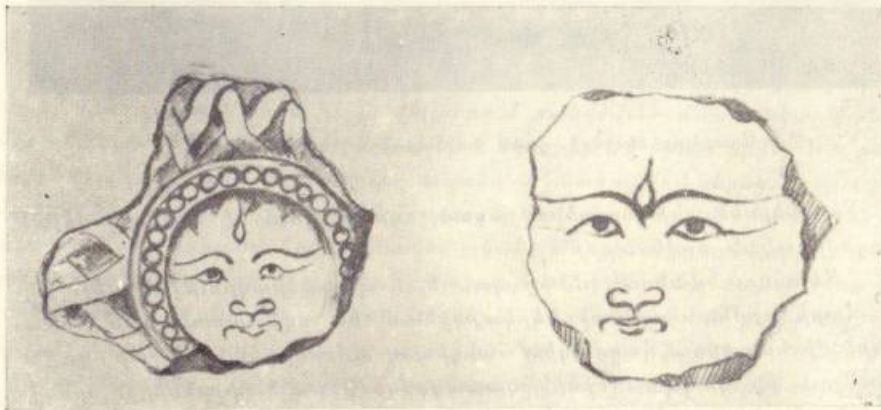
Ակնհուռ նմանություններ կան նաև պատկերազրույթյան մեջ: Աղթամարի որմնանկարները ներկայացնում են ավետարանական թեմաների միջնադարում հազվագեղ հանդիպող ամբողջական մի շար (բացառություն են կազմում կրկին կապաղովկյան ժայռափորները), որն իր ամենամեծամասշտի վերարտադրությունը գտնում է XIV—XV դդ. մանրանկարչության մեջ<sup>27</sup>:

Բարձրաքանդակների մասին խոսելիս մենք շանդրադարձանք մի մանրամասնի: Աղթամարի եկեղեցու արևելյան ճակատի որթագալարակի ծայրում պատկերված է մի նետաձիգ հեծյալ<sup>28</sup>: Ս. Տեր-Ներսեսյանը այդ համարում է XIII—XIV դդ. լրացում: Նա գրում է. «Հեծյալի մոնղոլական դիմային տիպը, նրա զգեստը և դիրքը հիշեցնում են մի քանի ուրիշ քանդակներ, որոնք կատարվել են Հայաստանի հյուսիսային նահանգներում XIII դ. սկզբներին մոնղոլական տիրապետության ժամանակաշրջանում: Մոնղոլական կերպարների ընդհանրությունը երևում է նաև այն ձեռագրերում, որոնք նկարազարդված են Վանա լճի ընդհանուր շրջանում XIV դ.<sup>29</sup>: Եվ, իրոք, այդ բարձրաքանդակի և XIV դ. մանրանկարների համեմատությունը դրսևորում է ոճական ակնհայտ նմանություն: Հավանաբար, այդ տեղական սովորույթի զարգացման այն փուլն էր, որի հետագա աստիճանը XIV—XV դդ. մանրանկարչությունը հանդիսացավ<sup>30</sup>:

XI դ. հետո մինչև XIII դ. երկրորդ կեսը, ինչպես սկզբում էլ նշվեց, նյութական մշակույթի հուշարձաններից Վասպուրականում շատ քիչ



բան է պահպանվել: Գիտենք երկու դամբարան<sup>31</sup>, Վանի Ուլու ջամին<sup>32</sup> և մի քանի խաչքարեր<sup>33</sup>: Այդ իսկ պատճառով հարկ ենք համարում այստեղ հիշատակել մի քանի ուրիշ կոթողներ էլ, որոնք Վասպուրականի սահմաններից դուրս գտնվելով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ, ինչ-որ շափով աղերսվում են մեզ հետաքրքրող ոճի հետ և կարող են լրացնել մեր պատկերացումները այդ մասին:



Գիմանկարների հախճապակյա փոսերի վրա, Գվին, XI—XIII դդ.

Առաջին հերթին նկատի ունենք Բղենո նորավանքի բարձրաքանդակները, դրանց կապը Աղթամարի հետ մատնանշել է Ստեփան Մնացականյանը<sup>34</sup>: Այդ հուշարձանին է նվիրված նաև Ս. Բարխուդարյանի «էջմիածնի ավետարանի գրչություն վայրը» հոդվածը<sup>35</sup>:

Պետք է նշել նաև Վեդու շրջանի Զինջիրու գյուղի մոտ գտնվող եկեղեցու հարթաքանդակները՝ Աստվածամայրը հրեշտակների հետ<sup>36</sup>: Առանձնացնում ենք Հաղբատի խաչքարերից մեկը՝ Ամենափրկիչը, որը XIII դ. աշխատանք է համարվում<sup>37</sup>: XIV դ. սկզբին է վերագրվում Պոռչյան իշխան Ամիր-Հասան II-ի հարթաքանդակը: Չիու վրա նստած՝ նա լարել է աղեղը և նետն արձակել փախչող եղնիկի վզին: Այս աշխատանքը հետաքրքրական է ոչ միայն կատարման իր արեւելյան (Գ. Հովսեփյանի խոսքերով ասած՝ «մոնղոլական») ոճով, ուր իշխանի դեմքն ու դիրքը անմիջապես հիշեցնում են Վասպուրականի մանրանկարների բնորոշ ձևերը, այլ նաև նրանով, որ զաղափար է տալիս մոնղոլական շրջանի իշխանական տարազի մասին<sup>38</sup>:

Ցավոք սրտի, վերոհիշյալ և ընդհանրապես այդ կարգի մի քանի այլ հուշարձաններ դեռևս մանրամասն բնության առարկա չեն հանդիսացել հայ արվեստի հետազոտողների կողմից, մի բաց, որի լրացումը մեծապես օգտակար կլիներ հայ միջնադարյան արվեստի զանազան դպրոցների ու դրանց հետ կապված կարևոր շատ այլ հարցերի (մանավանդ սասանյան արվեստի հետ ունեցած առնչության) լուսաբանման համար:

Գիրառական և դեկորատիվ արվեստի նմուշներից որպես առավել բնորոշ հիշատակում ենք էջմիածնի Մայր տաճարի թանգարանում պահվող X դ. արձաթյա տուփը և Մշո Առաքելոց եկեղեցու դռան փորագրությունները<sup>39</sup>: Մանրանկարների և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի հուշարձանների ոճային աղբյուրների և դրանց համադրման խնդրում որոշակի նշանակություն է ունեցել այն բանը, որ նկարիչները միաժամանակ զբաղվել են այլ արհեստներով՝ լինում էին փորագրիչներ, քանդակագործներ (օրինակ՝ Մոմիկը Գլաձորում): Եվ հակառակը, երբ այդ արհեստների տեր մարդիկ զբաղվում էին մանրանկարչությամբ: Մեր ձեռագրերի մեջ ու ճարտարապետական կոթողների արձանագրություններում հաճախ այս կամ այն քարգործ վարպետը անվանվել է նաև գրիչ, նկարիչ, փորագրող<sup>40</sup>: Ըստ էության, այդ ժողովրդական արվեստից բխող այն հատկանիշն է, որն անկախ տեղից ու ժամանակից գրեթե բոլորովն է սկզբունքների ընդհանրությամբ և դրանով իսկ նպաստում մշակույթի տարբեր բնագավառների ոճային միասնությանը:

Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև հնագիտական պեղումներից հայտնաբերված հախճապակյա ու կավե իրերի ու

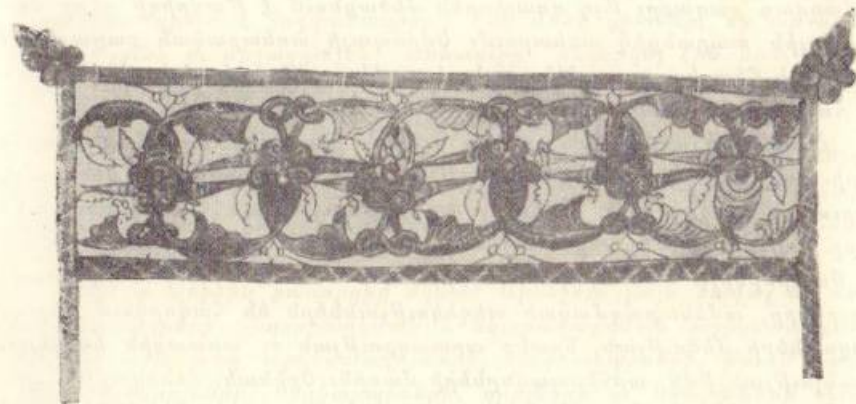


Կոթող, VII դ.

ամանների վրայի պատկերները՝ մարդկանց ֆիգուրներ, դեմքեր, կենդանիներ, թռչուններ, բուսական զարդեր: Նկատի ունենք Անիի և հատկապես Գվինի պեղումներից գտնված հախճապակյա ափսեների վրայի զարդապատկերները՝ խիստ արևելյան ոճավորման գծերով<sup>41</sup>:

Սովորույթների գոյատևման և դրանց փոխանցման առումով պետք է նշել, որ շնայած մեզ հետաքրքրող ոճը նկատելի դարձավ Արծրունյաց օրոք սկսված վերելքի տարիներից և լայնորեն տարածվեց հատկապես XIII—XV դդ., բայց նրա ակունքները ավելի խորն են՝ կապվելով մեր ազգային մշակույթի հին ավանդների հետ<sup>42</sup>: Հայտնի է, որ մեզ շեն հասել նկարազարդ ձեռագրեր ընդհուպ մինչև IX դ. (բացառություց են կաղմում «Էջմիածնի» 989 թ. ավետարանի վերջում փակցրված մանրանկարները): Սակայն V—VII դդ. պահպանված նյութական մշակույթի մյուս հուշարձանները՝ կոթող սյուներ (Օձուն, Թալին, Պտղնի, Հառիճ), տապանաքարեր, ճարտարապետական շինություններ, ինչպես նաև եկեղեցական որմնանկարների առանձին մնացորդներ (Լմբատ, Թալին, Կոշ, Արուճ), որոշ հնարավորություն են տալիս հետևելու տեղական ավանդների վաղ ձևերին<sup>43</sup>:

Բերված փաստերի և արված դիտողությունների հիման վրա, կարելի է կատարել հետևյալ ամփոփումը. Վասպուրականում դարեր շարունակ գոյատևել են քանդակագործության, մանրանկարչության, որմնանկարչության, դեկորատիվ և կիրառական արվեստների ավանդներ, որոնց հիմքի վրա և դրանցով պայմանավորված ձևավորվել է XIV—XV դդ. ինքնատիպ մանրանկարչությունը: Նշված մասնաձևերը սերտորեն կապված են եղել միմյանց հետ և մի առանձին խումբ կազմել միջնադարյան հայ արվեստում<sup>44</sup>:



Գ Լ Ո Ի Խ Բ

### ՍԻՄԵՈՆ ԱՐՃԻՇԵՅԻ



ասպուրականի սոցիալական և մշակութային կյանքում XIII դ. երկրորդ կեսից նկատվում են որոշ տեղաշարժեր: Սկսվում էր մի ժամանակաշրջան, որը ներսես Ակինյանի դիպուկ բնորոշմամբ, «չար և դառն ժամանակ կը կոչվի, սակայն կենդանի և ուսումնասեր շրջան մը կը ներկայանա, երբ Վասպուրական հակառակ անընդհատ հալածանաց կը ծաղկի գրչությունը»<sup>1</sup>:

Եվ, իրոք, դժվար է ասել, թե հասարակական-քաղաքական վիճակը Վասպուրականում բարելավվեց: Զանազան ասպատակությունները, թալանը, ավերածությունն ու գաղթը սովորական երևույթ էին: Իր ընդօրինակած ձեռագրերի հիշատակարաններում նկարիչ Սիմեոն Արճիշեցին զժողովում էր, ժամանակը համարելով «դառն ու վշտարար»: Եվ, այդուհանդերձ, բարենպաստ որոշ հանգամանքների բերումով, Վասպուրականի մշակութային կյանքում աշխուժություն է նկատվում: Ի՞նչն ազդակ հանդիսացավ դրան:

1258 թ. Հուլիսի խանը կործանում է Բաղդադի խալիֆայությունը

և Բաղդադ քաղաքը: Այդ զգալիորեն մեծացնում է Քավրիզի դերը միջազգային տարանցիկ առևտրում: Եվրոպայի առևտրական քաղաքները Քավրիզի հետ կապող ամենաբանուկ ուղին այժմ ձգվում էր Հայաստանի հարավային մասերով՝ կտրելով Վանա լճի հյուսիսային ափերը:

Հետզհետե մեծ առևտուրը իր ոլորտն ընդգրկեց այդ ճանապարհների վրա գտնվող քաղաքները՝ Սեբաստիան, Երզնկան, էրզրումը, Խնուսը, Մանազկերտը, Արճեշը, Խոյը: Առևտրական հարաբերությունները նպաստեցին նրանց տնտեսական կյանքի աշխուժացմանը:

Օտարերկրյա ճանապարհորդները, ինչպես նաև հայկական սկզբնաղբյուրները, ամենաբազմազան տեղեկություններն են հաղորդում հիշյալ քաղաքների մեծության, նրանց արտադրության ու արտաքին կապերի, բնակչության թվի, արհեստավորների մասին: Օրինակ, Ճենովացի Մարկո Պոլոն (1271—1295 թթ.) և արաբ Իբն Բատտուտան (1304—1377 թթ.) վկայում են, որ Երզնկայում կային հոյակապ շուկաներ, որ այնտեղ արտադրվում էր ընդհանուր ճանաչում ստացած ընտիր բեհեզ (շիթ) և այլն<sup>2</sup>:

Վասպուրականը հիմնականում Արճեշի միջոցով էր շփվում համաշխարհային առևտրի այդ զարկերակի հետ<sup>3</sup>: Նկարագրելով մեծ Հայաստանը, Մարկո Պոլոն երեք խոշոր քաղաքներ է նշում, որոնցից մեկը նա համարում է Արճեշը<sup>4</sup>: Այդ քաղաքի մասին տեղեկություններ է հաղորդում նաև արաբ ճանապարհորդ Աբուլ Ֆեդան (1273—1331)<sup>5</sup>:

Ջողեֆա Բարբարոն գրում է, որ դեռ այն ժամանակ (XV դ.) քաղաքը պահել էր իր խոշոր նշանակությունը և որ քաղաքի կենտրոնում կանգնեցված է եղել Ջհանշահի մոր մահարձանը<sup>6</sup>:

Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքների (Կարին, Արճեշ, Մանազկերտ, Վան, Երզնկա) առևտրական գործունեության մասին հետաքրքրական նյութեր է հաղորդում նաև Ալիշանը<sup>7</sup>:

Այդպիսի կենտրոններում գործել են արհեստների շուրջ 30 մասնաձյուղեր՝ ոսկերչություն, ներկարարություն, դերձակություն, պատկերահանություն, կոշկակարություն և այլն<sup>8</sup>: Արհեստավորները միավորված են եղել համաքաղաքայինների (արհեստակցական միությունների) մեջ, որոնց գոյությունը միջնադարյան հայկական քաղաքներում հաստատվում է բավարար փաստերով: Լ. Խաչիկյանի «1280 թվին Երզնկայում կազմակերպված եղբայրությունը» աշխատությունից տեղեկանում ենք, որ այդ եղբայրություններում միավորված են եղել քաղաքային արհեստավորական և առևտրական շերտերը: «Այն խոշոր քաղաքները, որոնք կարևոր դեր են կատարել որպես արհեստագործության և միջազգային

առևտրի կենտրոններ՝ պետք է որ ունենային այդպիսի կազմակերպություններ»—գրում է հոգևածագիրը<sup>9</sup>: Իսկ մենք գիտենք, որ արհեստագործությունն ու միջազգային առևտուրը ընդգրկել էին նաև Արճեշը, Խլաթը, Վանը: Հետևաբար, նման «եղբայրությունների» գոյությունը կարելի է ենթադրել նաև հիշյալ քաղաքներում:

Փաստերը վկայում են, որ տնտեսական ու մշակութային որոշակի շարժում էր սկսվել այդ ժամանակ հատկապես Արճեշում, նրան հարակից շրջաններում, ինչպես նաև Վասպուրականի քաղաքական ու հոգևոր կենտրոն Աղթամարում:

XIII դ. վերջին քառորդից սկսած Արճեշում լայն ծավալ են ստանում ձեռագրերի ընդօրինակման և նկարազարդման աշխատանքները: Այգտեղ աշխատող արհեստավորների, կազմարարների, թուղթ կոկողների, ոսկերիչների, ներկարարների, գրիչների ու նկարիչների համար հնարավորություն էր ստեղծվել ծանոթանալու ինչպես Հայաստանի մյուս օջախների, այնպես էլ հարևան երկրների՝ պարսկական, արաբական, հունական ձեռագիր հուշարձանների հետ և ձեռք բերելու իրենց անհրաժեշտ նյութեր:

Ձեռագրերի քննությունը ցույց է տալիս, որ XIII դ. վերջին քառորդում և XIV դ. սկզբներին Արճեշ քաղաքում աշխատել են մի քանի գրիչներ ու նկարիչներ (տե՛ս Մատենադարանի №№ 4052, 2744, 7781, վրացական թանգարանի № 64, Վենետիկի № 153 պեղատարանները):

Որոշակի աշխատանքներ են կատարվում նաև մյուս բնագավառներում՝ շինարարություն, արհեստներ և այլն: Այսպես, XIV դ. 30-ական թվականներին համաքաղաքացիներ Սարգսի, Սեթի, Սիմեոնի և Թումայի պատվերով ընդօրինակված մի ձեռագրի հիշատակարանից իմանում ենք, որ հիշյալ անձնավորությունները մինչ այդ «...շինեցին եկեղեցիս... յարդար վաստակոց իւրոց, ի գիւղաքաղաքն Ականց, և եղին զգիրքս Մաշտոց»<sup>10</sup>: Նույն ժամանակներում արճիշեցի խոջա Խաչատուրը պատվիրում է մեկ ձեռագիր, որտեղ խնդրում է հիշել նաև իր մորեղբորը՝ հյուսն Կարապետին<sup>11</sup>: Աշխարհիկ անձնավորություն էր նաև իշխան Շնոֆորը՝ 1305 թ. Արճեշում ընդօրինակված ձեռագրի (№ 2744) պատվիրատուն:

1285—1286 թթ. Քաջբերունյաց գավառում շինարարական աշխատանքներ է կատարել գավառի տեսուչ Աբրահամը: «...Շինեցի զեկեղեցիքս,—գրում է նա,—նախ զՍուրբ Աստուածածինս, իսկ ի թագաւորութեան Արղուն Ղանին, ի հայրապետութեան տեառն Ստեփանոսի զՍուրբ Յարութիւնս ի կորոյ շինեցի և զամենայն շինուածս նորոգեցի»<sup>12</sup>:

Հինավուրց Արձեշ քաղաքում XIII դ. 80-ական թվականներին հանդես է գալիս ժամանակի ճանաչված գրիչներից ու մանրանկարիչներից մեկը՝ Սիմեոնը: Նրա անվան հետ է կապվում Վաստուրականի XIII—XV դդ. մանրանկարչության բուռն գործունեության սկիզբը: Ունենալով դեղանկարչական ակնառու ձիրք, նա արժանի տեղ է գրավում XIII դ. վերջի և XIV դ. սկզբի նկարիչների շարքում: Ստեղծագործական կյանքում Սիմեոնը շնաց տրորված ճանապարհներով: Գեղեցիկը նա տեսավ պարզության մեջ. իր որոնումները խարսխելով ազգային ավանդների վրա: Ժողովրդի ծոցից դուրս եկած նկարիչը, կրոնական բնույթի պատկերներում, վերարտադրել է նաև իր շրջապատի նիստուկացը, մարդկանց տարազը, օգտագործվող առարկաները, որոնք արժեքավոր նյութ են տալիս տեղական սովորույթների ու կենցաղի ուսումնասիրման համար:

Մաշտոցի անվան Մատենադարանում է գտնվում Սիմեոնի գրչագրած ձեռագրերից շորսը (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկում՝ 8—11): Սիմեոնը սկզբում ճանաչվում է որպես գրիչ: Ձեռագրերի հիշատակարաններից տեղեկանում ենք, որ դրանք ընդօրինակել է նա: «Փառք անպարագիծ ... որ տրամադրեաց զմատունս մեղսամած վերջացեալ տկար ոգոյ Սիմէոնի նուստ քահանայի գրեալ և կարգեալ զտառս երախտեաց...», «...Ընդ նոսին և ես, ամենամեղ ի գրչաց Սիմէոն, յերեսս անկեալ աղաչեմ յիշել և զիմս անարժանութիւն և զծնաւզսն իմ...» (ձեռ. № 4819, էջ 303ա): Մինչդեռ ծաղկողի մասին ոչինչ չի ասված: Մանրազին ուսումնասիրությունները, ստիպելով, մեզ բերում են այն հետևությունը, որ ձեռագրի նկարազարդումները ևս պատկանում են նույն անձնավորությանը՝ Սիմեոն Արձիշեցուն: Այդ ենթադրությունը հաստատող փաստերից մեկը մանր հիշատակագրություններն են, որոնք գտնվում են խորանազարդերի մեջ: Ըստ որում, տարբեր գույներով՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, կանաչ, կատարված հիշատակագրությունները միաժամանակ վեր են ածվել խորանները զարդարող մոտիվների, տառերը նմանեցված են հանդիպակաց խոյակներում գտնվող արմավենու հյուսվածքների և իրենց համաչափություններով ներդաշնում են ամբողջ զարդահարարանքին: Այդ նշանակում է, որ հիշատակագրությունները կատարվել են ձեռագրի պատկերազարդման ընթացքում և նկարչի ներկերով. մի բան, որն ենթադրել է տալիս նույն անձնավորության նկարիչ լինելու հանգամանքը: Մեր այս կարծիքին ներհակ չեն նաև դրանց բովանդակությունները: «Ողորմի Թումա վարդապետ և իւր ծնաւղին Ստեփանոսի և եղկելի գրչի Սիմէոնի եւ իւրոցն»<sup>13</sup>: «Ողորմի ստացողաց



գրոցս եւ չիշողաց, ամէն»<sup>14</sup>: «Տէր Յիսուս, ողորմեա զծողին եւ ստացողին»<sup>15</sup>: Ավելի ընդարձակ է նույն ձեռագրի նախավերջին խորանում գտնվող (համաբարբառի թվերի փոխարեն) հիշատակագրությունը.

«Եւ այս է վաստակ մատանց տարտամ գրչի՝  
Սիմէոն եղեզնագծի,  
Եւ ձեզ ի վայելս յաւետ լիցի,  
Եւ կաթ աղաւթից ձերոց ցաւղեսցի  
(Մ) ինչ ի դուն գերեզմանի,  
Որում լիցուք ձեր արժանի  
Հանգէպ երեսացն Քրիստոսի,  
Յարքայական տեղ հանդիսի,  
Որք Քրիստոսեանք են ի կարգի»:

Եթե նույնիսկ ծաղկողը մեկ ուրիշը լիներ, ապա հազիվ թէ նա գրչի հետ համատեղ աշխատելով, իր ներկերն ու վրձինը նրան տրամադրելով, խորհուրդ տար (խորանների պատկերազարդման ընթացքում), որ հիշատակագրությունները ենթարկվեն ու մտնեն պատկերազարդման ընդհանուր հարդարանքի մեջ, բայց շքանկանար իր մասին որևէ ակնարկ անել: Մանավանդ, ընդարձակ հիշատակարաններում մեջ են բերված ձեռագրերի հետ առնչվող բոլոր անձինք, ընդհուպ մինչև թել կապողը: Այնուհետև այդ ավելի հիմնավորվում է, հրք ուշադրություն ենք դարձնում անվանաթերթերին: Այսպես, № 485<sup>1</sup> ձեռագրի Մատթեոսի և Ղուկասի անվանաթերթերում նկարազարդ սկզբնատառերի մի մասը, հավանաբար, կարմիր ներկը վերջանալու պատճառով, շարունակվել և ավարտվել է բնագրի թանաքով, ինչպես նաև բնագրի ճիշտ ձեռագրատճով: Ի դեպ, խորանների այս հիշատակագրություններին իրենց ձեռագրային ոճով նմանվում են նաև թեմատիկ նկարների մեջ գտնվող բացատրագրությունները, որոնք սովորաբար նկարիչներն են կատարել:

Որ Սիմեոնը միաժամանակ նկարիչ է եղել, հաստատվում է նաև նրա հաջորդների թողած տեղեկություններից: Այսպես, նրա աշակերտ Գանիել եպիսկոպոսը գրել է. «Դարձեալ կրկին աղաչեմ եւ զուսուցիչն իմ զՍիմէոն պատուական քահանայն, որ ի բազում արուեստից իրոց զսակաւ գիրս մեզ ուսոյց»<sup>16</sup>: Հասկանալի է, որ Սիմեոնը գրչությունից բացի տիրապետել է նաև այլ արվեստների, որոնցից մեկը նկարչությունը պետք է լիներ<sup>17</sup>:

Սիմեոնի կյանքի մասին մեզ հասած տեղեկությունները շատ սակավ են: Նա ապրել է Արճեշ քաղաքում, եղել է քահանա: 1312 թ. շարադրած մի ձեռագրի հիշատակարանում Դանիել եպիսկոպոսը հաղորդում է, որ Սիմեոնն արդեն մահացած է. «Բարեխօս լեռուք... նաև ուսուցչին մերոյ պատուական և ընտրեալ քահանային Սիմէոնի՝ փոխեցելոյն ի Քրիստոս»<sup>18</sup>: Դանիելից բացի, Սիմեոնին աշակերտել է նաև Արճիշեցի Դիոսկորոս գրիչը. «...և զիմ անարժանութիւնս յիշելոյ արժանի առնէք ի տէր՝ զամենամեղ գրչիս, և զմեր ծնողսն, և զերախտաւորն մեր զուսուցիչն՝ զՍիմէօն քահանայ...»<sup>19</sup>:

Հավանաբար, Սիմեոնի մոտ սովորել են նաև ուրիշ աշակերտներ, որոնց մասին, սակայն, որոշակի տեղեկություններ չունենք: Իսկ Դանիել Աղթամարցու օրինակը ցույց է տալիս, որ նրա մոտ աշակերտելու համար եկել են Վասպուրականի տարբեր կենտրոններից:

Սիմեոնի ձեռագրերից առաջինը, որը հայտնի է մեզ, ընդօրինակվել է 1288 թ. (№ 4851): Ավետարանիչների դիմանկարներից, անվանաթերթերից և խորանագրողներից բացի, ձեռագրում կա մեկ թեմատիկ նկար՝ «Մնունդ»:

Տերունական մեկ նկար ունի նաև 1297 թ. ընդօրինակված Մատենադարանի № 4867 ավետարանը՝ «Աստվածամայրը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին»:

Քանի որ 1305 թ. (Մատ № 4819) ձեռագրի սկզբի թերթերը թափված են, հետևաբար խոսք չի կարող լինել տերունական նկարների ու խորանների մասին: Այստեղ պահպանվել են միայն Մարկոս, Ղուկաս և Հովհաննես ավետարանիչների դիմանկարները՝ համապատասխան անվանաթերթերով:

Միայն № 2744 ձեռագրում է (1305 թ.) հանդիպում ավետարանական թեմաների լրիվ շարքը: Ուստի, մեր քննությունը կսկսենք հենց այդ ձեռագրից:

Սյուժետային նկարաշարը բացվում է «Իսահակի զոհաբերման» տպավորիչ տեսարանով (նկ. 1): Մի պահ, ասես, դադարեցնելով ձեռքի մահաբեր շարժումը, Աբրահամը երազկոտ հայացքը ցավագոյն ուղղել է հանկարծ հայտնված աստծո աջին: Նա անսահման նվիրվածություն է ցուցաբերում իր հավատի ու գաղափարի նկատմամբ, հանուն որի պատրաստ է զոհաբերելու իր միակ որդուն: Մի քանի մարուր գույների և հստակ ձևերի ներդաշնությունը Սիմեոնին հաջողվել է արտահայտել այդ դրամատիկ պատմության տրամադրությունը:

X—XII դդ. ավանդների մասին խոսելիս ասվեց, որ «Իսահակի զոհաբերումը» X—XI դդ. հետո գրեթե դուրս էր եկել պատկերագրությունից: Ոչ միայն հայկական, այլև միջնադարյան մյուս ժողովուրդների XII—XIII և XIV—XV դդ. հուշարձաններում հազվադեպ է վերարտադրվել այդ թեման: Վասպուրականը, սակայն, բացառություն է կազմում: «Իսահակի զոհաբերումը» այստեղ շարունակվում է պահպանվել: Եվ դրա մեղ հայտնի առաջին օրինակը Սիմեոնի ներկա աշխատանքն է<sup>20</sup>:

Թեև XIV դ. նկարիչներից Սիմեոն Արճիշեցին առաջինն անդրադարձավ «Ձոհաբերությունը», սակայն այս փաստը չի նշանակում, թե այդ թեմայի պահպանվելը կամ շարունակվելը կապվում է սոսկ նրա անվան հետ: Կարծում ենք, որ Վասպուրականում «զոհաբերություն» թեման ընդհանրապես դուրս չի եկել պատկերաշարից: Եվ եթե XII—XIII դդ. չի հանդիպում, ապա այդ այն հասկանալի պատճառով, որ հիշյալ դարերում Վասպուրականում քիչ են պատկերազարգվել ձեռագրեր կամ մեղ շեն հասել: Նշենք, որ միջնադարյան արվեստում կատարվող ընդհանուր երևույթները շէին կարող այս կամ այն նկարչի անձնական նախասիրության ու ճաշակի հետևանքը լինել<sup>21</sup>: Նման երևույթների պատճառները, ինչպես մի առիթով նկատել է Լ. Ա. Դուրնովոն, պետք է փնտրել զուտ տեղական պայմանների, այն է՝ հին սովորույթների նկատմամբ վասպուրականցիների ունեցած հակաման մեջ<sup>22</sup>: «Ձոհաբերություն» քննարկվող մանրանկարը իր պատկերագրությունը անմիջական կերպով ազդեցվում է Աղթամարի եկեղեցու համանուն որմնաքանդակի հետ, գրեթե նույնությամբ կրկնում այդ սխեման (նկ. 2): Տարբերությունը միայն այն է, որ ձեռագրում Իսահակի գլխից վեր նկարված է զոհասեղան, իսկ բարձրաքանդակում այդ բացակայում է<sup>23</sup>: Հարթաքանդակը և մանրանկարը բաժանող երեք հարյուրամյակների ժամանակամիջոց ընդգրկող նման զուգահեռություն հազվադեպ կարելի է հանդիպել արվեստի մեջ<sup>24</sup>:

Հաջորդ տեսարանը «Ավետումն» է: Մարիամը նստել է փայտե հասարակ աթոռին ու թեկ է մանում: Հրեշտակը մոտենում է ձախից: Հրեշտակի և Մարիամի վեհաշուք հայացքը մի պահ կտրում է դիտողին ամեն ինչից: Դրանց դեմքերն բանաստեղծորեն վեհ են ու ներշնչված. թովանք կա, ինչ որ ակնածանք ու գրավչություն:

Ի դեպ, ասենք որ պատկերագրական այսպիսի սխեման գործածական է եղել ինչպես հայկական միջավայրում (կարելի է հիշատակել «Թարգմանչաց» ավետարանի նկարը)<sup>25</sup>, այնպես էլ քրիստոնեական

մյուս երկրների հուշարձաններում: Վերջիններից ուշագրավ է Տրապիզոնի Պելլեկիդիսի հավաքածուի XI դ. վերջի հունական ավետարանի նկարը<sup>26</sup>: Նման են այստեղ ոչ միայն ընդհանուր ձևերն ու շարժումը, այլ մասամբ նաև կերպարների արտահայտչականությունը, իհարկե, շանտեսելով հիմնական այն պարագան, որ այդ մանրանկարները գանձազանվում են իրենց ոճական-կատարողական, ինչպես նաև մասնակի այլ առանձնահատկություններով<sup>27</sup>:

«Մնունդ» նկարում (նկ. 3) քարայրի մեջ գտնվող Աստվածամայրը ներկայացնում է այդ կերպարի թիկնած դիրքը<sup>28</sup>: Չնայած զվարթ գույներին, տրամագրություն ինչ-որ մի հակադրություն է զգացվում այստեղ. հրեշտակի ու հովիվների ընդհանուր տոնական խնդությունը, ասես շի մերվում Մարիամի լարված ու տագնապալի հայացքին: Մարիամը նուրբ ու գորովագութ կերպով ձգվել է առաջ, ձեռքերը զգուշորեն մոտեցնելով մանկանը: Նրա հոգում ներքին պայքար կա, անսրող անհանգստություն իր միակ որդու ճակատագրի նկատմամբ: Կարծես նկարիչը ցանկացել է շեշտել հենց այդ պահը, որը, թվում է, «Մննդյան» պատկերի զլխավոր թեման է դարձել:

Ցածի հատվածում գտնվող հովիվները կարծես թե դուրս են նկարի ընդհանուր կառուցվածքից: Գա մտածելու տեղիք է տալիս: Գուցե Սիմեոնի համար սկզբնատիպ ծառայած օրինակում հովիվներ ընդհանրապես բացակայելիս լինեին: Վաղ շրջանի հուշարձաններում այդպես հաճախ է հանդիպում և մեր նկարիչն այստեղ իր լրացումն է կատարել, ինչպես Ղուկասի ավետարանում է. «Եւ հովիւք էին ի տեղւոջն յայնմիկ բացօթեազք, որք պահէին զպահպանութիւնս գիշերոյ հօտից իւրեանց: ...Եւ եկին փութանակի, եւ գտին զՄարիամ եւ զՅովսէփ եւ զմանուկն եղեալ ի մսուր: Եւ ծանեան վասն բանին՝ որ ասացաւ նոցա զմանկանէն» («Աւետարան ըստ Ղուկասի», գլ. Բ, 8, 16—18):

Հաջորդ թեման «Մոզերի երկրպագությունն» է: Երեք սերնդի ներկայացուցիչ թագավորները ձախից մոտենում են մանկանը գրկած Մարիամին: Մանուկ Հիսուսը աջ ձեռքով ողջունում է նրանց: Մանկան հետ Մարիամի պատկերը հայ միջնադարյան արվեստի ամենատարածված թեմաներից մեկն է եղել: Հնագույն օրինակները պահպանվել են IV—VII դարերի հուշարձաններում՝ Օձուն, Քալին<sup>29</sup>: Հետագայում (X—XIII դդ.) այդ թեման հանդիպում է Աղթամարի եկեղեցում, Նորավանքում. ուշագրավ է նաև «Սպիտակավորի» (Վայոց ձոր) Աստվածամայրը: № 2744 ձեռագրից գատ, մանկան հետ Մարիամի պատկերին առանձին տեղ է հատկացվել նաև 1297 թ. ձեռագրում, էջ 7բ (նկ. 4), որը կարող է

համարվել Սիմեոնի լավագույն աշխատանքներից մեկը: Այն մեծապես նմանվում է Աղթամարի եկեղեցու որմնաքանդակին: Չեզ նայող դեռատի կինը թվում է, թե նոր է մանկանը գիրկն առել ու մայրական ձեռքերը բնքշանքով հպել նրա նուրբ մարմնին: Անթարթ աչքերը գամում են դիտողին, հաղորդակից դարձնելով տառապանքի արտահայտությունը: Գունային երանգները՝ բաց դարչնագույնը, շագանակագույնը, կապույտը և վարդագույնը գծերի ճկուն-երաժշտական ընթացքի հետ, կարծես, ուղղված են Աստվածամոր բանաստեղծական կերպարի բացահայտմանը: Որքան խոր, հոգեկան, այնքան էլ սովորական ու անմիջական բան կա այդ պատկերում: Հիշում ես Գրիգոր Նարեկացու գովերգած կույսին, նրա հմայիչ ու բնորոշ գույները.

Աչքըն ծով ի ծով ծիծաղախիս  
Մաւալանայր յառաւօտուն,  
Երկու փայլակնաձև արեգական նման.  
Շողն ի ժմին իջեալ յառաւօտէ լոյս:  
Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանցն կաթէր.  
Լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տաւիղն...  
Վարսիցն երամից դարդ ոլորս են առեալ,  
Եռահիւսակն բոլորեալ այտիւք.  
Մոցն լուսափայլ, կարմիր վարդով լցեալ.  
Մղիքըն ծիրանի մանուշակի հոյլք:

Ինչպես Մ. Աբեղյանն է գրում, Նարեկացին, ասես մի աշխարհական երգիչ, իր կանացի գեղեցկության իդեալն է պատկերում, այնպես զգացված է և մարդկայնորեն նկարված ամեն ինչ: Նա նկարչի նման տեսնում է ամբողջական պատկերներ<sup>30</sup>: Եվ Աղթամարի Աստվածամոր հարթաբանդակը, և Գ. Նարեկացու կերտած հմայիչ կերպարը, և Սիմեոնի այս նկարը Աստվածամոր՝ տվյալ ժամանակի հայ մարդու ոգուն հարազատ պատկերն է:

Սիմեոնի ձեռագրում ամենահետաքրքրական մանրանկարներից մեկը «Մկրտությունն» է (նկ. 5)<sup>31</sup>, թեմա, որը նույնպես վերարտադրվել է հայկական հնագույն հուշարձաններում (հիշենք Օձունի և Քալինի քանդակները): Ներկայացված տարբերակը, պետք է ասել, հայկական միջավայրում մինչև այդ գրեթե չի հանդիպել: Ուշագրավն այստեղ ոչ միայն Հովհաննես Մկրտչի կերպարի ավելի արխաիկ բնույթն է՝ նրա դիրքը գետի ափին կանգնած, երկար, հարթ վարսերը, որոնք փովում են

ուսի վրա, լայն ու մեծ թիկնոցը, որն ամբողջովին ծածկել է նրա մարմինը, այլ նաև Հիսուսի հագուստները պահող երկու հրեշտակներն են, որոնք ճախրում են օդում (դրանք սովորաբար լինում են ափին կանգնած)։ Գուցե դա մեր նկարչի ուրույն մոտեցումն է, և կամ՝ պատկերագրական հայտնի մի ձև, որը տեղական միջավայրում վաղուց արդեն կորցրել էր իր նշանակությունը<sup>32</sup>։ Ինչևէ, Սիմեոնի մոտ այդ թեման ուրույն մեկնաբանում է ստացել, որտեղ հիմնականը հին, գրեթե մոռացություն տրվող սխեմաների ու ձևերի վերականգնում է։

Հստակ դասավորություն ունի ինչպես «Տյառնընդառաջը» (նկ. 6), այնպես էլ «Մատնություն» (նկ. 7) հորինվածքը։ «Մատնության» մեջ կենտրոնում, փոքր-ինչ ազատ տարածության վրա պատկերված են Հիսուսը և Հուզան։ Վերջինս աջից մոտեցել է ուսուցչին՝ համբուրելու։ Այստեղ գինվորների խմբի առանձին դասավորությունը երկու կողմերում մի տեսակ թատերական միջավայրի տպավորություն է թողնում՝ Հիսուսին և Հուզային ազատ և որոշակի ցույց տալու համար<sup>33</sup>։

Դրամատիկ այս պահը, ինչպես նաև դրան հաջորդող դատի ու տանջանքների տեսարանները Հիսուսի կյանքի առավել հանգուցային այն դրվագներն են, որոնց նկատմամբ նկարչի վերաբերմունքը մասամբ պայմանավորված էր ժողովրդի առօրյա կյանքով, նրա դառը ճակատագրով։ Երկու դեպքերում էլ հորինվածքների շարժուն ու պարզ կառուցվածքը, կերպարների անմիջականությունը, գիտողին հաղորդակից են դարձնում նրանց հույզերին։ Ահա Պիղատոսը, նստած բարձր աթոռին, ձեռքը մեկնել է դեպի Հիսուսը և հարցնում է. «Քո՞ւ ես թագաւորն Հրէից»։ Հիսուսի վստահ հայացքը պատասխանն է այդ հարցի։ Աջ կողմում դեպքերի շարունակությունն է. երկու երիտասարդներ Հիսուսի վրայից հանել են նաև շրջագրեստը, խաչափայտը տվել ձեռն ու ճիպոտահարում են. «Իբրև ձաղեցին զնա, մերկացին զհանդերձն... բարձեալ և ինքնին զխաչափ[այտն]...» մակագրել է նկարիչը<sup>34</sup>։

Նման թեմաները քաղաքական ծանր պայմաններում գտնվող վասպուրականցիների համար կարժես մարմնավորում են ու խորհրդանշում նաև անձնազոհության, հայրենասիրության գաղափարները, երբ մարդը հանուն իր համոզմունքի, կամքի հանգստությունում ու խիզախությամբ կրում է անասելի տանջանքներ։ Այդպիսին է Սիմեոնի մոտ ճիպոտահարվող Հիսուսը։ Մի՞թե դրա վկայությունը չէ նաև այն փաստը, որ շնայած «Իսահակի զոհաբերման» թեման (հանուն հավատի ու մարդկության կատարվող անձնազոհության գաղափարը) վաղուց էր գուրս եկել կանոնիկ նկարաշարից, Վասպուրականում, սակայն, շարու-

նակում է պահպանվել։ Իսկ հավատն այն ժամանակ ու նման պայմաններում ենթադրում էր և՛ լեզուն, և՛ մշակույթը, և՛ ազգը։ Այդպիսի գաղափարը պետք է հուզեր վասպուրականցի նկարիչներին, պայմանավորելով թեմայի ոչ միայն գոյատևությունը, այլև նրան մոտենալու գործվածից բնույթը։

Պատկերագրական հնամենի ձևերի ու ավանդական մոտիվների տեսակետից հատկապես ուշագրավ է «Խաչելությունը»<sup>35</sup> (նկ. 8)։

Մինչև XI դ. խաչելության ժամանակ Հիսուսը մեծ մասամբ ներկայացվել է բաց աչքերով, շեն եղել նաև կողը խոցող և սպունգ մատուցող անձանց պատկերները (բացառություն է կազմում Ռաբուլայի ընդօրինակած 586 Ասորական ավետարանի նկարը, որի կապակցությամբ սակայն որոշ տարակուսանք կա)<sup>36</sup>։ XI դ. հետո Հիսուսի դեմքին ու մարմնին ցավի արտահայտություն է տրվում, ոտքերին ու ձեռքերին՝ ճրկվածություն, պատկերվում է Հիսուսի թափվող արյունը, խաչափայտի ետևում երևում են այլաբանական կերպարներ և այլն... Մեր մանրանկարներում դեռևս չկան XI դ. հետո կատարված այդ լրացումները։

Ուշագրություն է գրավում մի հետաքրքրական բան ևս։ Հիսուսի կողը նիղակահարող Ղունկիանոսի մի աչքը, ըստ ավանդության, եղել է կույր։ Հիսուսի կողը խոցելու ժամանակ արյան մի կաթիլ ցայտում է նրա աչքի մեջ և աչքը ապաքինում։ Հավանաբար, Սիմեոն Արճիշեցին ծանոթ էր պարականոն այդ պատմությանը։ Նա Ղունկիանոսին պատկերել է գլուխը վեր, որպեսզի կույր աչքի մեջ կաթիլ Հիսուսի բուժիչ արյունը։

Հետաքրքրական են նաև խաչափայտի աջ ու ձախ կողմերում գտնվող արևի ու լուսնի մոտիվները։ Անսովոր մեծ շրջանակների մեջ, որոնց մոտ գրված է «արեգակ» և «լուսին», տեսնում ենք երկու դիմապատկեր (երևում է նրանց մարմնի վերի մասը՝ կիսանդրին՝ (bust)։ Արեգակի և լուսնի մոտիվը դեռևս IV դ. հանդիպում է խաչելության տեսարաններում. «Նրանց երևույթը քրիստոնեական արվեստի մեջ,—գրում է Գ. Հովսեփյանը,—առնված է ոչ միայն ավետարանական պատմության հետևանքներով, այսինքն արևի խավարման, այլև հեթանոսական ազդեցությամբ. ուստի և երբեմն երևան են գալիս իբրև անձնավորյալ պատկերներ կամ հեթանոսական աստվածություններ»<sup>37</sup>։ Արեգակի սկավառակի մեջ գտնվող ձեռքը պարզել է դեպի խաչեցյալը. լուսնի սկավառակում գտնվողը հանդիսատ է, բայց նրա գլխի շուրջը լուսապսակ է նկարված։ Շրջանակների անհամեմատ մեծ լինելը, և նրանց մեջ ոչ թե սխեմատիկ դիմագծերի (ինչպես դա սովորաբար լինում է մանրա-



նկարներում), այլ որոշակիորեն կիսանդրինների պատկերումը հետևանք է հեթանոսությունից եկող սովորությունների վերարտադրման: Իրենց զուգահեռներն ունենալով հատկապես X—XI դդ. քրիստոնեական արվեստի հուշարձաններում, դրանք հավաստում են Սիմեոնի մանրանկարի պատկերագրության վաղեմի բնույթը: Օրինակ՝ V—VI դդ. գերեզմանատուփերը (սարկոֆագ), VI—VII դդ. փղոսկրյա կազմերի պատկերները, ինչպես նաև կապողովկյան ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարները<sup>38</sup>: նույն մոտիվը պատկերված է նաև վրացական Շիոմզվինի եկեղեցու (XI դ.) բեմահարթակի քանդակներում, որի կապակցությամբ Ռ. Շմեոլինզն այն միտքն է հայտնել, թե իբր դրան զուգահեռ XI դ. հետո դժվար է գտնել ոչ միայն վրացական, այլև բյուզանդական և արևմտահվրոպական միջնադարյան արվեստում<sup>39</sup>: Սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այդ կարգի մոտիվները սոսկ վրացական միջավայրում չեն պահպանվել: Բացի Սիմեոնի աշխատանքից, Փարիզի X—XI դդ. Ավորիայի խաչափայտի թևերի երկու կողմերում ևս արևի և լուսնի սկավառակների մեջ պատկերված են նման կիսանդրիններ<sup>40</sup>:

Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքն իր պատկերագրությամբ հիմնականում աղերավում է XI դ. հայկական հուշարձանների հետ (Մաշտոցի անվան Մատ., ձեռ. № 6201, 1038 թ., Վիեննայի № 697, Խանդավի 1041 թ. ավետարան և այլն): Մենք հատկապես շեշտում ենք Վիեննայի մատենադարանի № 697 և Մաշտոցի անվան Մատենադարանի 1038 թվականի ավետարանների «Խաչելությունները»: Արճիշեցու օգտագործած տարբերակը այս նույն խմբագրությանն է պատկանում, որի ծագման ու տարածման երևույթը, հավանաբար, տեղական ազգային միջավայրի շրջանակներով պետք է սահմանափակվեր: Այստեղ ակնառու ընդհանրություններ են ի հայտ գալիս նաև Աղթամարի «Խաչելության» որմնանկարի հետ համեմատելիս, թեև որմնանկարում Հիսուսի հագին երկար անթեղանիք է, Սիմեոնի մոտ՝ կարճ ներքնազգեստ: Ս. Տեր-Ներսեսյանը պատկերագրական այդ ձևերը կապում է վաղ ժամանակների սովորությունների հետ: Իսկ Գ. Հովսեփյանը դրանք համարում է «միջին օղակ հնագույն շրջանի և ԺԳ դարի... պատկերագրության մեջ»<sup>41</sup>:

«Խաչելության» էջի ցածի մասում «Հարություն» տեսարանն է (նկ. 9): Վեմին նստած ճերմակազգեստ հրեշտակը ձախից մոտեցող կանանց ցույց է տալիս դատարկ գերեզմանը, որտեղ Հիսուսի միայն պատանքն է մնացել: Տեսարանը շատ սովորական կարող էր համարվել XIII—XIV դդ. համար, եթե նկարի աջ կողմում շտեմներին հարություն



առած Հիսուսին: Աջով նա բռնել է խաչափայտը, իսկ մյուս ձեռքով մատնացույց է անում գերեզմանը: Այստեղ թեմայի հանգույցը գերեզմանի կողքին կանգնած Հիսուսն է, որի խորհրդավոր հայացքն բավական խոստուն է: Յուզաբեր կանայք հրաշքից ասես ցնցված լինեն: Ինչ-որ թատերայնության հետ մեկտեղ արտահայտվում է նաև անհատական զգացումի որոշ պահ: Չես կարող, օրինակ, այդ զարմացած հայացքները նույնացնել «հաշելության» տեսարանի արդեն սարսափահար կանանց հետ: Չնայած սուղ հնարավորություններին, մեր նկարչին, այնուամենայնիվ, հաջողվում է ստեղծել որոշակի տրամադրություն, վիճակ:

«Հարության» տեսարանում Հիսուսի ներկայացման դրվագը սովորաբար կանոնիկ պատկերագրության մեջ անտեսվում է, չնայած ըստ Մատթեոսի ավետարանի, յուզաբեր կանայք գերեզմանից վերադառնալիս հանդիպում են Հիսուսին (Մատթեոս, ԻԸ, 9—10): Եվ հատկանշական է, որ նման մեկնաբանություններ հանդիպում են հասկապես վասպուրականի շրջանի ձեռագրերում, ներառյալ 1038 և 1294 թ. ավետարանները<sup>42</sup>: Քերես նկարիչը մեկ թեմայի հետ կապված երկու դեպքերը միավորել է. պատկերման մի եզանակ, որին այնքան հաճախ դիմում էին վասպուրականի մանրանկարիչները<sup>43</sup>:

«Համբարձման» նկարում (նկ. 10) աչքի է ընկնում կապույտ երանգներով շրջանաձև մեծ սկավառակը: Չորս փոքրիկ հրեշտակներ այն բարձրացնում են երկինք. ցածում միաշար կանգնած են առաքյալները (հիշենք XI դ. պատկերները)<sup>44</sup>:

Ինքնատիպ լուծում ունի «Ս. Հոգու Գալուստը» (տախտ. I): Հոգեգալստյան տեսարանում Մարիամին սովորաբար չեն պատկերել: Մինչդեռ Սիմեոնը չի հետևել այդ կարգին և Մարիամը նրա մոտ առաջնային տեղ ունի: Այդ հավանաբար, հետևանքն էր տեղական ծիսական սովորություններում Մարիամ Աստվածածնին տված նախապատվության: Բացի այդ, պատկերագրության առումով ուշագրավ է, որ Սիմեոնը Աստվածային երրորդության փոխարեն (Հայր Աստված, Որդին և Հոգին սուրբ) միայն Հիսուսին է պատկերում կլոր շրջանակի մեջ (ինչպես Համբարձման ժամանակ էր), որից դուրս է գալիս դեպի առաքյալները զնացող հոգին: Այստեղ ավելի քան նախորդ նկարում թեմայի մեկնաբանմանը հեղինակը հասել է դեկորատիվ-պայմանական ձևերի օգնությամբ: Եվ չնայած լուծման ավելի պարզ սխեմային, բովանդակությունը բացահայտվում է ամբողջ էությունով: X—XIII դդ. հայկական ձեռագրերում դժվարանում ենք հիշել «Հոգեգալստյան» նման տարբերակ<sup>45</sup>:

Հասկանալի շատ բան ունեն իրենց մեջ Սիմեոնի վրձնած կերպար-ները թե՛ այս, և թե՛ նախորդ պատկերում: Կանոնիկ ձևերի իշխելու հետ մեկտեղ, այնուամենայնիվ, խոաքյալների հայացքները ասկետոնե խիստ շեն: Մարդկային բնավորության դժեր են դրոշմվում այդտեղ (տե՛ս նաև յուզաբեր կանայք «Հարությունից», հրեշտակները «Համբար-ձումից» և այլն): Դիմելով հորինվածքային ու կատարման այլևայլ հնարանքների (պարզ տարածական կառուցվածքից մինչև նկարների գրա-ֆիկ դարդա-դեկորատիվ բնույթը), գույների աշխույժ խաղերին, նույ-նիսկ երփնագրային եղանակի որոշ փորձերի, Սիմեոնը մի նպատակ է հետապնդել՝ ուժեղացնել մանրանկարների անմիջական ներգործու-թյունը դիտողի վրա:

Ավետարանիչները նստած դիրքով են, արտաքնապես հանգիստ, նույնիսկ փոքր-ինչ հանդիսավոր: Կերպարներում կա որոշ խոհականու-թյուն<sup>46</sup>: Պատկերագրական տեսակետից առավել ուշադրավը Հովհաննես-սինն է (Նկ. 11): Սպիտակահեր ծերունին, հենված ձեռնափայտի վրա, ավետարանն է թելադրում Պրոխորունին: Վերջինս, ի տարբերություն ընդունված ձևերի (ուր նա ներկայանում է որպես պատանի), այստեղ սև բեղ ու մորուք ունեցող տղամարդ է: Մաշտոցի անվան Մատենա-դարանում կատարած մեր որոնումները ցույց են տալիս, որ Պրոխորո-նին այդպես հասուն տղամարդ ներկայացնելու առաջին օրինակները թերևս XIII դ. երկրորդ կեսից են հանդիպում<sup>47</sup>: Այնուհետև, մինչև XV դ. կեսերը Աղթամարում, ինչպես նաև Վասպուրականի մյուս արվեստա-նոցներում, պահպանվում է հիշյալ ձևը: Դժբախտաբար, նյութերի պա-կասը հնարավորություն չի տալիս լրիվ պարզելու այդ տարբերակի խմբագրման ճիշտ ժամանակն ու վայրը: Հավանաբար, տեղի նկարիչ-ներին հայտնի էր անվավեր գրականությունից որևէ պատմություն կամ որևէ հին բնագիր, որի համապատասխան վերարտադրվել է այն<sup>48</sup>:

Այսպիսով, Սիմեոնի մանրանկարների հետ կատարված ծանոթու-թյունները ցույց են տալիս, որ նա պատկերագրական սխեմաներում որոշակիորեն նախընտրել է հնամենի, մասնավորապես X—XI դդ. ըն-դունված ձևերը: Ըստ ամենայնի, այդ պայմանավորված էր առկա քա-ղաքական-սոցիալական պայմաններում վասպուրականցիների՝ ավան-դականի նկատմամբ ունեցած տեական հետաքրքրության հետ, պահ-պանողականություն, որն այդ առումով դրական երևույթ էր: Ի լրումն այս ամենի, ասենք նաև, որ Գաբրիել Միլյեն, որը հատկապես զբաղվել է ավետարանական պատկերագրության ու նկարաշարի հարցներով,

X—XI դդ. համար ավետարանական թեմաների առավել հատկանշական շարը համարել է Ավետումը, Մնունդը, Մոգերի երկրպագությունը, Տյառնընդառաջը (Քառասնօրյա մանկան գալուստը տաճար), Մկրտու-թյունը, Այլակերպությունը, Ղազարի հարությունը (Հիսուսի աստվածա-յին զորությունը ցույց տվող), Խաչելությունը, Հարությունը, Համբար-ձումը և Սուրբ հոգու գալուստը<sup>49</sup>: Ավետարանական թեմաների այդ շարը, որպես XI դ. համար բնորոշ, ընդունում է նաև պրոֆեսոր Վ. Ն. Լազարևը<sup>50</sup>:

Սիմեոն Արճիշեցու մանրանկարների համեմատությունը այդ ցանկի հետ ցույց է տալիս, որ նշված գրեթե բոլոր թեմաները լրիվ պահպան-վում են մեր նկարչի մոտ, այն տարբերությամբ, որ հրաշագործու-թյուն-ների մեջ պատկերված է հիվանդների ապաքինումը: Դրանցից բացի, որ-պես հավելում, տեսնում ենք նաև Հիսուսին՝ գահին բազմած, Իսահակի զոհաբերումը, Մատնությունը և Պիղատոսի դատը՝ բոլորն էլ հիմնա-կա՛նում կատարված հնամենի պատկերագրական ձևերով:

Հետաքրքրությունից զուրկ չէ նաև այն փաստը, որ Սիմեոն Ար-ճիշեցու ձեռագրերի նույնիսկ արտաքին շափերը (30×24 5, կամ 33,5×25 սմ) այնքան էլ սովորական չեն XIV դ. համար: Այդպիսի մեծ շափերով ձեռագրեր հիմնականում հանդիպում են XI—XII դդ.<sup>51</sup>:

#### ԱՇԽԱՐՀԻԿ ՈՒ ԿԵՆՑԱՂԱՅԻՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՍԻՄԵՈՆ ԱՐՃԻՇԵՑՈՒ ՍՏԵՂՄԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հայկական մանրանկարչության մեջ տեղ գտած աշխարհիկ-կենցա-ղային մոտիվներին մեզանում քիչ են անդրադարձել: Մինչդեռ այդ մոտիվները շատ բանով պայմանավորում են մանրանկարների բովան-դակության հետաքրքրությունը, նրանց արժեքն ու նշանակությունը: Ըստ էության, աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվները ձուլված են ողջ էջի նկարագրողականի հետ, հանդիսանալով նրա կառուցվածքի ղեղա-նկարչական-պատկերագրական առանձնահատկություններից մեկը:

Աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվների հարցն առանձնահատուկ նշա-նակություն է ստանում հատկապես Վասպուրականի ձեռագրերի կա-պակցությամբ: Մտորե կտեսնենք, որ այստեղ, ավելի քան հայկական մանրանկարչության մեկ այլ դպրոցում, կրոնական բնույթի պատկեր-ների հետ մեկտեղ ժողովուրդը ցանկացել է տեսնել իր հարազատ միջա-

վայրի վերարտադրությունը, կենցաղային սովորությունները, գործածությունն առարկաները, տարազը: Դեռևս Ֆրեդերիկ Մակլերը 20-ական թվականներին հրատարակած իր «Հայկական աշխարհիկ նկարագրողումները» գրքում հայկական մանրանկարներում տեղ գտած աշխարհիկ կենցաղային թեմաների կապակցությամբ գրում է, որ շնայած միջնադարյան արվեստում քիչ են աշխարհիկ թեմաներով կատարված նկարները, բայց եղածներին էլ ըստ արժանվույն ուշադրություն չեն դարձրել: Այդ հանգամանքը խանգարել է միջնադարյան հայ գեղանկարչության մասին լրիվ գաղափար կազմելուն և նրա ճիշտ գնահատմանը:

Բարձրացնելով հայկական ձեռագրերում աշխարհիկ մոտիվների ուսումնասիրման հարցի կարևորությունը, Ֆ. Մակլերը միաժամանակ ցույց է տալիս, թե որտեղ են գտնվում այդ մոտիվները, որոնք երկար ժամանակ, կարծես, ծածկված են մնացել հետազոտողների աչքից: «Սովորաբար, — գրում է նա, — հայկական մանրանկարչությամբ զբաղվողները ծանրացել են միայն կրոնական թեմաների վրա: Այնինչ, որոշ ձեռագրերում հանդիպում ենք նաև աշխարհիկ մոտիվների, որոնք առաջիններին չեն դիչում ոչ միայն իրենց ներքին հետաքրքրությամբ, այլև իրենց կատարմամբ»: Ֆ. Մակլերը, ցավոք, հնարավորություն չունեցավ մոտիվից ծանոթանալու Հայաստանում գտնվող Վասպուրականի հարյուրավոր ձեռագրերի պատկերազարդումներին, որոնց մեջ աշխարհիկ կենցաղային մոտիվները մանրանկարների թեմատիկայի ու գեղանկարչական առանձնահատկությունների անբաժան մասն են կազմում:

Ահա թե ինչու Վասպուրականի մանրանկարչության մասին խոսելիս, կարծում ենք, պետք է անդրադառնալ նաև այն մոտիվներին, որոնք պատմական-ճանաչողական կարևոր նշանակություն ունեն:

Դեռևս XII դ. սկսած հայ մշակույթի տարբեր բնագավառներում նկատելի էին դարձել նոր, ուշագրավ երևույթներ: Տիրապետող կրոնական աշխարհայացքը ճեղքեր է տալիս, և աշխարհիկ կյանքի տարրերը աստիճանաբար ճանապարհ են հարթում գրականության և արվեստի մեջ, որոնք գտնվում էին եկեղեցու գաղափարական հսկողության տակ:

Զարգացման լայն թափ են ստանում գիտությունները, գրական լեզուն հիմնականում դառնում է միջին հայերենը՝ ժողովրդական լայն խավերի խոսակցական լեզուն: Հանդես են գալիս մեծ թվով բանաստեղծներ՝ Ներսես Շնորհալի, Ֆրիկ, Կոստանդին Երզնկացի, Հովհաննես Երզնկացի, Խաչատուր Կելառեցի և ուրիշներ, որոնց ստեղծագործություններում զգալի տեղ են գրավում իրական կյանքի, մարդու, նրա զգացումների, բնության գեղեցկության գովերգման մոտիվները:

«Թէ՛ սէր է ծառն ու սէր ծաղիկն,  
Ու սէր հաւուն ձայնն ի ծառին.  
Սէր է վարդն ու սէր բլբուլն  
Սիրով նըստել ի վերայ վարդին...»<sup>53</sup>:

գրում է Կոստանդին Երզնկացին: Այս ճանապարհով ընթացան նաև հետագա շրջանի մեր մյուս բանաստեղծները՝ Մկրտիչ Նաղաշը, Գրիգոր Աղթամարցին, Հովնաթան Նաղաշը և ուրիշներ:

Նոր թափ է ստանում քաղաքացիական շինարարությունը: Այլ կերպարանք է ստանում նաև ճարտարապետությունը: Նրա դեկորատիվ հարդարանքում սկսում են ավելի շատ տեղ գրավել ժողովրդական խավերի, քաղաքային արհեստավորների նախասիրություններին համապատասխանող ձևերն ու զարդերը: Լայնորեն ծավալվում է նաև ժողովրդական երգը. այն ենթարկվում է պրոֆեսիոնալ մշակման: Իսկ հոգեվոր երաժշտությունը ավելի հաճախ է դիմում ժողովրդական ակունքներին, նրա լազային ու ելեէջային հիմքերին:

Գեղանկարչությունը ևս զերծ չմնաց նոր երևույթների գաղափարական աղդեցությունից: Բայց նրա դրսևորման ձևերը փոքր-ինչ այլ կերպարանք ստացան: Ավետարանական թեմաների պարտադիր ու անփոփոխ բնույթը սահմանափակում էր աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվների պատկերման հնարավորությունը: Մանրանկարիչ-վարպետները ստիպված էին դրանք ներկայացնել կրոնական թեմաներում, երբեմն որպես հիմնական սյուժեն լրացնող քաղկացուցիչներ, երբեմն էլ ուղղակի կրոնական քողով ծածկված: Ու, շնայած ընձեռված սուղ հնարավորություններին, այդ մոտիվները, այնուամենայնիվ, զգալի տեղ գրավեցին ձեռագրերի պատկերազարդման մեջ:

Այստեղ արժե հիշել հնագետ և արվեստագետ Ն. Կոնդակովի խոսքերն այն մասին, որ «...Արվեստի պատմության գիտությունը դեռևս վաղ ժամանակներից ստացել է կարևոր նշանակություն ոչ այն բանի համար միայն, որ սահմանափակվել է ոճային բնույթի և անհատական ստեղծագործական ձևերի ուսումնասիրման շրջանակներով, այլև նրա համար, որ վերարտադրել է ու պարունակում է պատմական հին ժամանակներից պահպանված կոնկրետ որևէ երկրի ողջ ճանաչողական առարկայական նյութը»<sup>54</sup>:

Լճխարհիկ ու կենցաղային մոտիվների վերարտադրման տեսակետից Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքները առանձնահատուկ տեղ են գրավում Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցում:

Հարազատ է տրված բնության պատկերը նրա մոտ (հատկապես 1305 թ. ձեռագրում)։ Յուրաքանչյուր էջ լի է ծառ ու ծաղկունքի բազմաթիվ տեսակներով։ Խորաններից բացի, դրանք զարգարում են նաև թեմատիկ նկարներ պարունակող էջերը՝ 1բ, 2բ, 4ա, 4բ, 5ա, (նկ. 7, 10), մի բան, որը հազվագեղ է հանդիպում XIV—XV դարերի ձեռագրերում։

Գեղեցիկ են պատկերված հատկապես նունենիները։ Այդ մեր նկարչի ամենասիրած մոտիվներից մեկն է։ Նուրը և նուան ծաղիկը վասպուրականցիների համար ընդհանրապես նվիրական էին։ Նա արտահայտություն է գտել ոչ միայն կերպարվեստում (ձեռագրերից բացի նաև Աղթամարի որմնանկարներում, բարձրաքանդակներում և այլ հուշարձաններում), այլև գրականության մեջ։ Այն համեմատվել է սիրո, պտղաբերության ու անմահության գաղափարի հետ։ Բաղմամբիվ են օրինակները ժողովրդական բանահյուսության մեջ։

Խանդութ կայնե ժամի դուռ,  
Գոտին դարկե Վանա նուռ...<sup>55</sup>։

կամ՝

Հագեր ես կանաչ, կարմիր,  
Նուան հատ կու նմանիս...<sup>56</sup>։

Վասպուրականցիները Մարիամ Աստվածածնին միայն նուան ծաղկի հետ են համեմատել։ Ահա թե ինչու Սիմեոնը իր ձեռագրի էջերն այնքան առատորեն զարդարում է նուան պատկերով ու ծաղիկներով։

Ընդհանրապես ծառ ու ծաղկունքով լցնելով թեմատիկ նկարներ պարունակող էջերը, նկարիչն ասես ցանկացել է ավետարանական-առասպելական դեպքերը տեսնել իրականության մեջ, պարուրել դրանք բնության գեղեցկությամբ։ Գրանց մեջ երբեմն հանդիպում ենք նաև նկարչի մտացածին պատկերած ծաղկաձևերին, ըստ որում, բույսերի լայն ճանաչողությամբ (տե՛ս «Մնունդ», «Համբարձում»)։

Առավել հետաքրքրականը, անկասկած, ժանրային-կենցաղային մոտիվներն են, որոնց կանդորառնանք հանգամանորեն։

«Մննդյան» նկարում (նկ. 3) մեր ուշագրությունը գրավում են հովիվները։ Եթե կանոնական կերպարների ժամանակ հեղինակը մասնակի ուշագրություն չի դարձնում զանազան մանրուքների վրա, ապա այլ է նրա վերաբերմունքը դեպի աշխարհիկ մարդը, նրա առօրյան, տարազն ու օգտագործած առարկաները։ Նկարիչն այդ դեպքում ուղղակի ազգա-

գրական հետաքրքրություն է ցուցաբերում։ Վասպուրականցիներին բնորոշ գեմքերով ու տարազով են պատկերված հովիվները։ Նրանք հագել են մինչև ծնկները հասնող պատմուճաններ, որոնց ընդարձակ փեշերն առջևից քղանցքներ ունեն։ Սրածայր կոշիկները, բրդյա զխարկները և նեղ, զարդարուն անդրավարտիքները հատուկ են լեռնային ժողովուրդներին<sup>57</sup>։ Շատ տիպական է դրանցից հատկապես կենտրոնում գտնվողը. նա խոյի երկու ոտքերը բռնած գցել է ուներին և տանում է զոհաբերման՝ մատաղ անելու։ Մյուս հովիվի ուսից կախված է իր նախաճաշի մախաղը։ Հովիվներից ավագը կանգնած է վերին անկյունում։ Նրա հագուստը, մանավանդ առանց թևերի մորթե կարճ բաճկոնը, մեղ ծանոթ է Վասպուրականի տարազների լուսանկարներից<sup>58</sup>։

Ոչ պակաս ուշագրավ են աշխատավոր մարդկանց պատկերները՝ այրու մահամերձ որդուն Հիսուսի մոտ բերելու տեսարանում (նկ. 12)։ Երկու երիտասարդներ, թուխ ու խոժոռ գեմքերով, Քրիստոսին են մոտեցնում մահամերձի պատգարակը։ Եթե գոտուց վեր զգեստները հաված են ուսմիկների ջլապինդ մկաններին, ապա ցածի մասում դրանք բավականին ազատ ու թեթև ծալքերով իջնում են մինչև ծնկները։ Նկատելի են նաև լայն քղանցքները։

Երիտասարդները զխաբաց են. հավանաբար սզավոր լինելով գլխարկ չեն ծածկել։ Պարզ երևում են ատամնավոր մետաղյա գոտիները (այդ կար նաև հովիվների մոտ), որոնց օգտագործումը ժամանակին ընդունված սովորույթ է եղել։ Մեր պատմիչները տեղեկացնում են, որ հայ թագավորներն ու իշխանները ևս կապել են մետաղյա գոտիներ, որոնք, սակայն, ականակուռ էին ու զարդարուն։ Նման գոտիներ են փորագրված Սահակ և Համազասպ Արծրունիների Աղթամարի եկեղեցու որմնաքանդակներում<sup>59</sup>։

Այդ նկարը ուշագրավ է մեկ ուրիշ կողմով ևս։ Մահամերձին դեպի Հիսուսը տանող թափորի մեջ պատկերված են երկու կիսամերկ մարդիկ, որոնք քայլում են ողբադին շարժումներ կատարելով։ Պատգարակի առջևից գնում է տղամարդը, հետևից՝ կինը։ Բնորոշ է կնոջ կեցվածքը. նա իր շրջազգեստի վերին մասը իջեցրել է մինչև գոտկատեղը և շրջազգեստի թևերով այն ամրացրել մեջքին։ Մազերը խոփվ են, կուրծքը՝ բաց։

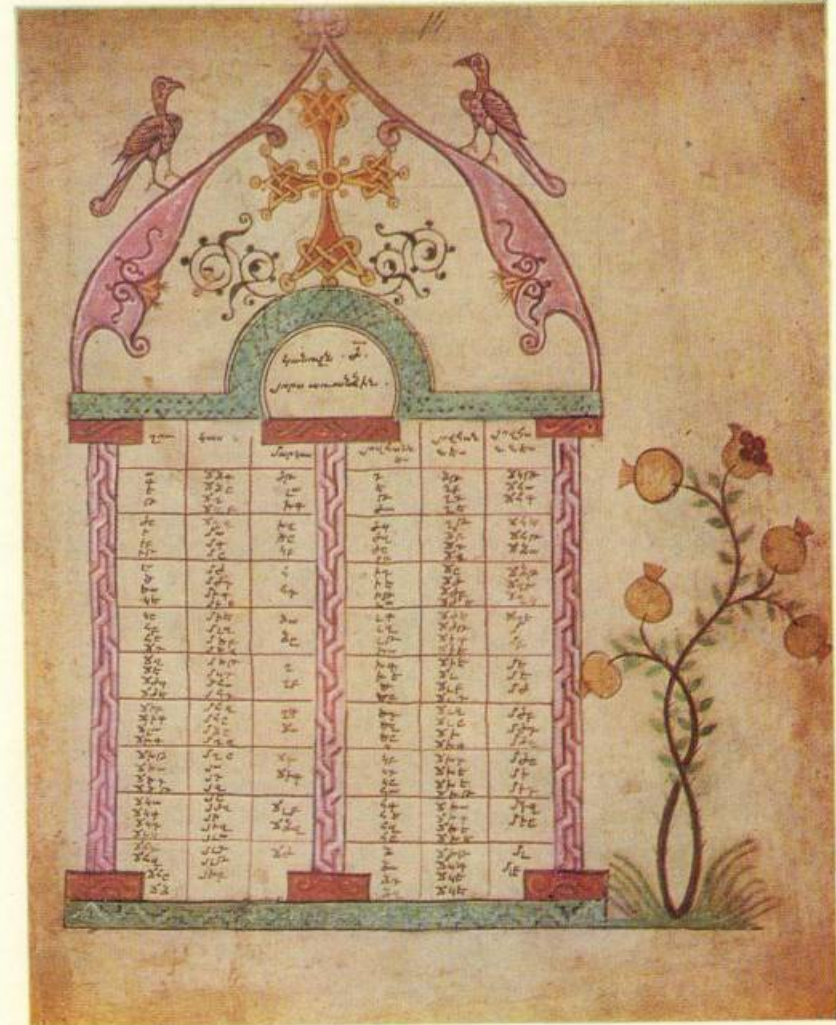
Գրանք, իհարկե, մահամերձի ծնողները չեն. նա հայր չունի, այլու որդի էր։ Ենթադրում ենք, որ այս դեպքում գործ ունենք վարձկան ողբասացների հետ։ Հայտնի է, որ միջնադարյան ժողովուրդների կենցաղում դեռևս պահպանվել էին հեթանոսական շրջանից եկող նման սովոր-

րույթներ: Գրանց արձագանքները արտացոլում են գտել ոչ միայն մեր պատմիչների<sup>60</sup>, բանաստեղծների<sup>61</sup> ստեղծագործություններում, այլև եկեղեցական հեղինակների հենց այդ սովորությունների դեմ ուղղված գործերում: Կոստանդին կաթողիկոս Բարձրաբերդցին (1221—1267) իր «Խրատական թղթի» ԺԲ կանոնով պատվիրում էր մեռելների վրա չկատարել հեթանոսական ծեսեր. «Ի վերայ մեռելոց մազ մի կտրեսցեն, և սեռ մի արասցեն, եւ զերեսս մի կեղեքեսցեն եւ ձեռս, լալկան մի վարձեսցեն...»<sup>62</sup>: Բազմաթիվ են այս սովորույթների դեմ ուղղված հողվածները նաև «Հայոց կանոնագրքում»<sup>63</sup>:

Չնայած պաշտոնական եկեղեցու համառ պայքարին, հնավանդ այդ սովորույթները, այնուամենայնիվ, պահպանվում էին կյանքում և արտացոլվում ժամանակի գաղափարախոսության մեջ: Գրա լավագույն օրինակներից մեկը հիշյալ մանրանկարն է, որը, անշուշտ, պատկերված է հուղարկավորության հեթանոսական ծեսի անմիջական տպավորությամբ:

Առանձին նշանակություն է ստանում ողբասաց տղամարդու հարցը: Գրականության մեջ տարբեր կարծիքներ կան ձայնարկու ողբասացների մասին. արդյոք միայն կանա՞յք, թե տղամարդիկ ևս մասնակցել են այդ ծեսերին: Նրբեմն ձայնարկուները նույնացվել են լալկան կանանց հետ<sup>64</sup>: Բայց կան և հակառակ մեկնաբանություններ: Օրինակ, Հայկազյան բառարանում «ձայնարկու» բառը բացատրվում է այսպես. «Գուսան. լալկան թէ այր և թէ կին, որ ցաւագին ձայն բարձեալ գոչէ»<sup>65</sup>: Ազգագրական տվյալներով մինչև վերջին ժամանակներս էլ Հայաստանի տարբեր շրջաններում թափառել են վարձկան գուսաններ, որոնք թաղման արարողություններում ողբ են ասել<sup>66</sup>:

Գրական-պատմական հնագույն փաստերից առավել հետաքրքրականն է Փավստոս Բուզանդի վկայությունը: Հուղարկավորների թափորը նկարագրելիս նա գրում է. «...Յորժամ զմեռեալս լային, փողովք և փանդոք և վնօք զկոծան պարուցն կաքաւելով, զտիգսն հատեալ, զերեսս պատտոնալս, արք և կանայք պղծութեամբ ճիւղութեամբ պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»<sup>67</sup>: Այստեղ արդեն ծիսակատարության նկարագրության մեջ տեսնում ենք տղամարդուն, ինչպես այդ պատկերել է Սիմեոն Արճիշեցին: Հիշյալ օրինակը հայ նկարչության մեջ առաջին մեղ հայտնի փաստն է, երբ հանդես են գալիս տղամարդ ձայնարկուներ և լալկան կանայք: Սիմեոնից հետո Վասպուրականի նկարիչները հաճախ են անդրադառնում այդ թեմային, ըստ որում տալով ավելի ընդարձակ



մեկնաբանություններ ու բացատրություններ: Գրականության մեջ պահպանվել են նույնիսկ նրանց արտասանվող ողբերը: Երկու ողբասացները, ինչպես նշում է Ա. Մնացականյանը, հանդես են եկել մեկը ննջեցյալի, մյուսը՝ նրա մոր անունից. մայրն իր վիշտն է ողբում, տղան իր վաղաժամ մահը.

—Ա՛յ իմ սիրական ձագուկ,  
Գեղեցիկ ոսկի աղանի.  
Այսօր խոցեցար սըրտիկս,  
Որ ըզբեղ ձեռացս թըռուցի.

• • • • •  
—Ա՛յ խեղճ, ողորմելի մայրիկ,  
Քանի՞ լաս ողորմ ու զերի.  
Գնայ, համբեր տուր սըրտիտ,  
Թէ չէ՛ քեզ դիժար կու լինի՞<sup>65</sup>:

«Հարություն» տեսարանում (նկ. 9) գերեզմանին մոտեցող յուզաբեր կանայք բռնել են բոնցքաշափից քիչ մեծ ձվաձև յուղամաններ: Սովորաբար դրանց ձեռքերին լինում են բաց բերաններով լի թասեր (սկուտեղ), այնինչ այստեղ պտկավոր բերան ու վերջավորություն ունեցող անոթներ են: Այդ հիմք է տալիս համեմատություն կատարել հնագիտական պեղումներից հայտնաբերված «սնդկամանների» հետ, որոնց ծագման ու նշանակության հարցը երկար ժամանակ վիճելի է եղել: Հայտնվել են տարբեր կարծիքներ, բայց միայն վերջին շրջանում կատարված ուսումնասիրությունները հետազոտողներին բերեցին այն եզրակացության, որ «սնդկամանները» ունեցել են կենցաղային նշանակություն և ծառայել են ցնդող հեղուկների, դեղերի և անուշաբույր յուղերի համար<sup>66</sup>: Սիմեոնի մոտ ևս «սնդկամանների» տիպի այդ պրակավոր փակ անոթները գործածվում են որպես յուղամաններ<sup>70</sup>:

Աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվներ կան նաև մյուս տեսարաններում: Հրաշագործությունների մեջ (նկ. 12) անդամալույծը ներկայանում է Հիսուսին մահճակալը մեջքին կապած: Հիսուսի առջև ծնկի եկած կույրը ցույց է տալիս աչքը: Տանիքի վրա պառկած գյուղացիները, ինչպես մակագրված է, «բակեցին զառաստաղ տաճարին և իջուցին մահճալք» իրենց հիվանդին: Հետաքրքրական են զինվորների համազգեստներն ու հանդերձանքը «Մատնության» տեսարանում. նրանք բոլորը լայն թիկ-

նոցներ ունեն, որոնք մեկ կոճակով ազուցվում են կրծքերի վրա: Զինվորներից երկուսի ձեռքին փոքրիկ եռանկյունաձև զրոշակներ կան:

«Հիսուսի շարժարանքները» տեսարանում ճիպոտահարող երկու երիտասարդներից բացի, ուշադրություն է դրավում Պիղատոսի գլխի յուրատիպ փաթեցը: Զարգարուն այդ փակեղի ետնամասի ժապավենաձև գոտին իջնում է մինչև մեջքը: Ժապավենաձև գոտիներ ունեցող գլխարկ-փակեղները գործածական են եղել վաղ ժամանակներում<sup>71</sup>:

Հնագիտական նշանակություն ունեն նաև գործածության մյուս առարկաները: Խուսափելով սովորական ձևերից, որոնք կրկնվում են ձեռագրից ձեռագիր, նկարիչը կարծես ջանացել է վերարտադրել իրենց միջավայրում տարածված առարկաների տեսակները՝ փարչի նմանվող պարզ կանթեղներ, ճրագամաններ, կավե թանաքամաններ, փայտյա աթոռներ: Նույնիսկ Աստվածամոր դիմանկարում, որտեղ սովորաբար նաև թիկնաթոռներ են պատկերվում, մեղ մոտ (ձեռ. 1297 թ., էջ 14 ք) հասարակ փայտյա նստարան է: Այստեղ, թվում է, կատարման եղանակն էլ փոքր-ինչ այլ բնույթ է ստանում: Եթե կանոնիկ կերպարներում տրաֆարետային միօրինակությունն է, տեսնում ենք միշտ նույն ձևվերը, կարգը (դրանք կամ միատիպ ալեհեր ծերունիներ են՝ Մատթեոս, Հովհաննես, Աբրահամ, Սիմեոն՝ հազուստների նման մեկնաբանմամբ, կամ միջին տարիքի սև բեղ ու մորուք ունեցող տղամարդիկ՝ Մարկոս, Ղուկաս, Պրոխորոն), ապա աշխարհիկ-կենցաղային թեմաներում իրական կյանքի շունչն է ղզացվում:

Միջնադարյան գրիչների, ծաղկողների, ինչպես նաև գրչության արհեստանոցների աշխատանքի պայմաններին ծանոթանալու համար կարևոր նյութեր են տալիս նաև ավետարանիչների դիմանկարները: Անկախ տվյալ դիմանկարներից, աշխատանքի միջոցներն ու պարագաները այդտեղ միևնույնն են, որպիսիք ընդունված են եղել տեղական արհեստանոցներում: Հայտնի է, որ գրչության տարբեր կենտրոններում եղել են արհեստանոցային տարբեր պայմաններ: Վասպուրականում, օրինակ, տարածված էր կախովի շարժուն սեղանների ձևը: Հենց այդպիսին էլ վերարտադրված ենք տեսնում Սիմեոնի ձեռագրում (1288 թ. ավետարանի նկարը դրա պատկերման մեղ հայտնի առաջին օրինակներից է, նկ. 13):

Գծախտաբար, գծանկարը շատ ընդհանուր է և հնարավորություն չի տալիս նկարագրելու մանրուքները: Ենթադրում ենք, որ պատկերված է գրակալների այն տեսակը, երբ երկու քառանկյուն տախտակները եր-

կայնական կողմերում (մոտ 100 աստիճան բուխ անկյունով) փակցված են միմյանց<sup>72</sup>:

Լուսավորությունն ապահովելու համար գրակալները պարանով կախել են երգիկից: Նստելով աթոռներին, գրիչները ծնկներին են մոտեցրել «շարժուն սեղանները» և աշխատել վրան: Մարկոս ավետարանի դիմանկարի մոտ գրակալը նկարված է սովորականից բարձր դիրքով: Այդ տեղիք է տալիս մտածելու, որ երգիկից ամրացվող հիմնական լարերը եղել են շարժուն (զսպանակաձև): Աշխատանքի ժամանակ դրանք հարմար շափով իջեցվել են ցած, գործը վերջացնելուց հետո կամ ընդմիջումներին՝ ձգվել վերև (ձեռքից հեռու):

Ժողովրդական-կենցաղային սովորույթների ու գեղագիտական տեղական նախասիրությունների հետ են կապվում անոթների ու մյուս առարկաների վրա հանդիպող զարդամոտիվները: Նույնը կարելի է ասել նաև ոճավորման կապակցությամբ՝ հազուստների ծալքերում (Յուդաբեր կանաչը՝ «Հարություն» տեսարանից, Մարիամը և առաքյալները՝ «Համբարձումից», մոգերը՝ 1288 թ. ձեռագրի «Ժննդից»), ապա նշաձև երկար վերջավորություններով աչքերը և հոնքերը, բեղերն ու մորուքները, գլխի մազերը: Այդպիսի դեպքերում վառ գույներն ու դեկորատիվ ձևերը, որոնց իրական կյանքում սովորական աչքը ասես չի տեսնում, տեղին են թվում և, նույնիսկ, ավելի տպավորիչ դարձնում ձևը: Արդարև, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ պատմական կամ իրական փաստը ենթարկվում է նկարչի անհատական ընկալմանը, իմաստավորվում նրա գեղարվեստական մտածելակերպով: Սիմեոն Արճիշեցու այդ վերաբերմունքը, իհարկե, բխում է իրականության հիմքից. վերջին հաշվով, խորհրդանշական ձևերը, զարդայնությունը, ոճավորումը ունի կյանքից վերցրած ու վերացարկված տարրեր էին՝ անկախ այն հանգամանքից, թե որտեղ, ինչպիսի առարկաների վրա կամ ինչ նպատակով են գործածվում: Գործածության առարկաների, անոթների ու գեղանկարի վրա չի դարդերը հիմնականում կազմված են գոտկաձև երկու լարից, որոնք միանում են միմյանց հատվող գծիկներով<sup>73</sup>: Ուշագրավ են նաև գեղանկարի տեսակները, որոնց ուսումնասիրությունը սակայն դուրս է մեր նպատակից:



ՍԻՄԵՈՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ-ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Սիմեոն Արճիշեցու մանրանկարները իրենց ոճական հիմնական առանձնահատկություններով շարունակում են գեղանկարչության տեղական ավանդները:

Գրանցում ամբողջ էությունը ի հայտ է գալիս ձևագիր-գրքի պատկերազարդման նկատմամբ վասպուրականցիների ունեցած ուրույն մոտեցումը: Այդ վերաբերում է ինչպես նյութի մատուցմանը՝ էջի մակերեսի կազմակերպման առումով, այնպես էլ հորինվածքային դասավորություններին, տարածական և զունային խնդիրներին, ժամանակի հասկացողությանը: Ձևագրերի նկարազարդումներն այստեղ դ՛արվել են որպես բնագրի անբակտելի բաղկացուցիչ, ավետարանական սյուժեների պատմա-ցուցադրական կողմ, ձևագրի հասարակական օգտակարությունը բարձրացնելու, այն բոլորի համար մատչելի դարձնելու միջոց:

Նկարիչը թեմատիկայի դասավորությունը կատարում է պատմությունների հաջորդականության սկզբունքով, որն իր հերթին պայմանավորվում է նկարաշարը ձևագրի սկզբի թերթերում տեղադրելու հնամենի եղանակով: Առաջ անցնելով ասենք, որ երբեմն մեկ էջի վրա տեղադրված են լինում մեկից ավելի տեսարաններ:

Ինչպես Սիմեոնի, այնպես էլ վասպուրականի մյուս վարպետների համար ձևագրերի պատկերազարդման մեջ վճռական նշանակություն է տրվում հորինվածքների պարզ-տարածական կառուցվածքին: Գործողությունը էջի վրա ծավալվում է ոչ թե խորությամբ (գծային հեռանկարի օրենքներով), այլ գեպի վեր (հիշենք XII դ. № 4740 ձևագրի յուզաբեր կանանց) կամ ձախից աջ գնացող (XI դ. նշված մանրանկարները), այսպես կոչված՝ «կադրերի հաջորդական ավելացման» կարգով: Այդ անտարակույս, նպաստում է ավետարանական պատմությունների անմիջական շարունակական բնույթին, որտեղ նկարների միասնությունը արտահայտվում է մեկը մյուսի փոխանցվող մասնակի, կոնկրետ հատվածների և դրանց զաղափարական-փիլիսոփայական ընդհանրացումների միջև: Այսպես, «Ավետում-Մնունդ-Մոգերի երկրպագություն» հատվածներից յուրաքանչյուրը ամբողջական ընկալման է ենթարկվում այդ շարի դինամիկ կապի մեջ: Այստեղ արդեն կարևոր է ոչ թե առանձին վերջրած մեկ նկարը, այլ դիտողի առջև ֆրիզի անընդհատականությամբ ձգվող ողջ շարքը: Այդ սկզբունքը նկարների պարզ պատմողական կա-

ռուցվածքի էությունից է բխում, որից, բնականաբար, և հետևում է նրա արտահայտման ձևերի մանրամասները՝ առանձին վերջրած մասնի էջում (կրկին պետք է հիշել Աղթամարի որմնաքանդակների հետ դրսևորվող սկզբունքային ընդհանրությունը):

Հորինվածքների պարզ տարածական կազմակերպման «հատվածային» այդ եղանակը ինքնուրույնության ենթադրում է գործողության շարունակություն մեկ էջի սահմաններից դուրս: Այսպես, «Մնունդ» նկարում հովիվների խմբից վեր՝ միջին մասում, տեսնում ենք Հովսեփին՝ հանգիստ, ձեռքը ականջին դրած: Դրանց վերևում՝ Մարիամն է մանկան բարուրի մոտ: Դիտողի հայացքը այնուհետև, ասես, որոնում է հաջորդ դրվագը, որտեղ (մյուս էջում) արդեն Հիսուս մանկանը երկրպագելու եկած թագավորներն են:

Այդ եղանակը դրսևորվում է նաև «Տյառնընդառաջին» հաջորդող «Մկրտություն» հորինվածքի մեջ: Հորդանան գետի հատակին փոփել է հրեշը՝ բաց երախով: Նրա վրա կանգնել է Հիսուսը. ապա հաջորդաբար գեպի վեր տեսնում ենք Հովհաննես Մկրտչին, հրեշտակներին, Աջը հայրական: Այս դեպքում էլ, չնայած որոշ մանրամասների գեղանկարչական մեկնաբանությանը, նույնիսկ արտահայտությունների խոհականությունը, այնուամենայնիվ, թվում է, որ նկարչի համար զլխավոր միտումը այդ պատկերի գրաված տեղն է ընդհանուր նկարաշարի մեջ:

Նույնը կարելի է ասել Հիսուսի շարչարանքների դրվագի մասին՝ խաչված Հիսուսը, ողբացողները, յուզաբեր կանայք, դատարկ գերեզմանը և վերջում հարություն առած Փրկիչը. այդ բոլորը նկարիչը հաջորդաբար դասավորել է, իսկ տրամաբանական շարունակությունը «Համբարձումն» է՝ պատկերված հաջորդ էջում:

Թեմայի մեկնաբանման «հատվածային» բնույթը մեկ առանձին էջում ևս չի կորցնում իր հավաքվածությունը, շնորհիվ կերպարները միմյանց հետ կապող այն նուրբ, հաճախ գրեթե շնկատվող հանգույցների, որոնց տիրապետում է Սիմեոնը: Այստեղ որոշակի նշանակություն է ստանում ավետարանական պատմությունների ներքին հոգեբանական կապը: Ըստ էության, մոտեցման այս եղանակով են պայմանավորված մանրանկարներում նաև առանձին արտահայտչաձևերը՝ հակիրճ և դիպուկ լեզուն (դրսևորված լինեն դրանք գեղանկարչական-պլաստիկական միջոցներով, թե պարզ նշաններով), խորհրդանիշները, երկրաչափական և բուսական մոտիվները: Օրինակ, «Մկրտություն» տեսարանում համադրված ենք տեսնում ինչպես նշանների իմաստաձևերը, այնպես էլ գեղանկարչական որոշ տարրերը: Ափն արտահայտված է ուղղանկյան

մի գծահատվածով, որը, ըստ էության, վեր է ածված գաղափարանիշի<sup>74</sup>: Մինչդեռ զուտ գեղանկարչական երփնագրային տպավորություն են ստեղծում (նաև հորինվածքի մեջ աշխուժություն մտցնելով) օդում ճախրող երկու հրեշտակները: Գրավչություն կա մանկական շարաձճիություն հիշեցնող նրանց ազատ շարժումների մեջ: Հրեշտակների ներկայությունը «Մկրտությունից» բացի նաև մյուս տեսարաններում կարծես նպաստում է նկարաշարի ամբողջական կապին:

Ինչպես միջնադարյան արվեստի շատ հուշարձաններում, այստեղ ևս այդ որոշակիորեն ի հայտ եկող էկլեկտիզմի (երկակիություն) հետևանքն է, որն, անշուշտ, ինչ-որ շափով խաթարում է մանրանկարների ոճական միասնությունը: Բայց և, չպետք է ենթադրել, որ Սիմեոնի աշխատանքներում գրեթե միշտ իրենց զգալ են տալիս երկու տարբեր ոճերի մեխանիկական միավորումը: Նկարիչը փոխհատուցող հավասարազոր միջոցներ է փնտրում նկարի բովանդակության և նրա արտահայտման ձևերի դաշնություն ստեղծելու համար: Եվ այդ մասամբ հաջողվում է նրան: Շեշտը ավելի շատ դրվում է ընդհանուր գծերի վրա: Չժանրանալով անհատականությունները բացահայտող պահերի մեջ, և դա իր նպատակներից ու հնարավորություններից դուրս է, նկարիչը բովանդակության սրությունը և հոգեբանական պահերի դրսևորմանը հասնում է ողջ նկարաշարի, հորինվածքային դասավորության, շարժման և դաշն գծերի միջոցով, այսինքն՝ ամբողջականության մեջ և ամբողջականության շնորհիվ է դրսևորվում մասնակին: Այդ Սիմեոն Արճիշեցու և ընդհանրապես նրան հաջորդած վարպետների ստեղծագործության հատկանշական կողմերից մեկն է: Վասպուրականի մանրանկարչության արվեստին բնորոշ այդ հատկանիշը ինչպես նկարչի, այնպես էլ դիտողի ուշադրությունը կարծես հեռացնում է առանձին մանրուքները նկատելու անհրաժեշտությունից, այդ բոլորը դարձնելով մի տեսակ աննկատելի: Օրինակ «Մնունդում», շնայած առանձին մանրուքների բացակայությանը և նույնիսկ Աստվածամոր դեմքի ոչ շատ վարժ պատկերմանն, այդուհանդերձ, հասկանալի են դեռատի մոր հոգեկան հուզումն ու թաքնված տաղանալը:

Մի քանի այլ դեպքերում ևս պարզ զգացվում է, որ նկարիչը «զանց» է առնում նույնիսկ որոշ մանրամասներ, կանգ առնում կատարողական-տեխնիկական դժվարությունների առջև: Այսպես, նրա մոտ մեծ մասամբ չեն ստացվում կրճատումները, մարմնի և գլխի շարժման համապատասխանությունը (դեմքերը բոլոր դեպքերում մեկ քառորդի թեքվածություն են ունենում), թեև այս բոլորը, ինչպես ասացինք, մի

տեսակ ծածկվում է հորինվածքային ընդհանրության մեջ: Ահա թե ինչու մեր միջնադարյան, առավել ևս Վասպուրականի մանրանկարներում, ու հատկապես Սիմեոն Արճիշեցու մոտ հիմնական նշանակություն է ձեռք բերում հորինվածքային կառուցվածքը: Եվ, իրոք, տարիների սովորույթն ու փորձը ուղղված են եղել առավելապես հորինվածքների մշակմանը, դրանց ավելի հստակ ու հասկանալի դարձնելուն: Այդ իսկ պատճառով, մանավանդ երբ, ինչպես ասացինք, բացակայում է կերպարների անհատական հոգեբանական մեկնաբանության հնարավորությունը, բազմիցս կրկնվում են արդեն կանոնի վերածվող հայտնի սխեմաները: Սակայն կանոնացված այդ սխեմաների շրջանակներում նկարիչները ձևերի, գծերի ու գույների այլևայլ փոխհարաբերություններով միջոցներ են փնտրում ուժեղացնելու ընդհանուր տպավորությունն ու գաղափարական միտումը: Այդպիսի դեպքերում, օրինակ, նկարիչ Սիմեոն Արճիշեցին դիմում է նույնիսկ անհամաչափության (ասիմետրիա) տարրերի օգտագործմանը. «Համբարձում» նկարում (նկ. 10) աչ կողմի առաքյալները ավելի լայն տարածություն են զբաղում, քան ձախում կանգնածները, բայց համամասնությունը կամ հավասարակշռությունը պահելու համար թվում է ձախ կողմի հրեշտակներն ավելի դուրս են տարված: Նույնպիսին է մոտեցումը «Ս. Հոգու գալուստը» և «Խաչելություն» նկարներում: Վերջինում ձախ կողմի կանանց «ծանրությունը» ուղղելու համար խաչափայտի աչ թևն է երկարացված: Բացի այդ, աչ կողմի պատրժված ավազակը ևս փոքր-ինչ մեծ է թվում: Դրանք գուցե և սովորական զգացողությամբ, նկարչի կամքից անկախ կատարված տարրեր են, բայց բոլոր դեպքերում այդպիսի միջոցները հետաքրքրություն են մտցնում՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունը ազատելով բացարձակ կրկնություններից կամ երկրաչափական անկենդան շափազրություններից<sup>75</sup>:

XI—XII դդ. մանրանկարների մասին խոսելիս ասվեց, որ դրանց հորինվածքներում ֆիզուրների փոխհարաբերությունները մեծ մասամբ արտահայտվում են զլուխների ու ձեռքերի շեշտված շարժումների միջոցով: Սիմեոնի մոտ այդ տեսակետից որոշ զսպվածություն կա: Նկարի միտքը կարդացվում է նախ և առաջ հորինվածքի հստակ դասավորության մեջ, ինչպես նաև պայմանական խորհրդանշական մոտիվների օգնությամբ: Այսպես, գլխավոր կերպարը երկրորդականից զանազանելու համար նա հաճախ այն տեղադրում է կենտրոնում, երբեմն, պայմանականորեն մեծացված շափերով (տե՛ս Հիսուսի պատկերը «Մկրտություն», «Խաչելություն», «Հարություն», «Համբարձում» և «Հրաշագործություն»):

ներ» թեմաների մեջ): Իհարկե, նման հնարանքները սոսկ մեր նկարչի ստեղծագործական անհատականության արգասիքը չեն: Պայմանական ձևերին դիմելը վաղուց ի վեր ընդունված է եղել քրիստոնեական արվեստում. սակայն քրիստոնեությունը պետական կրոն դառնալուց հետո «ոչ զեղանկարչական» այդ տարրերը կարծես արվեստի ասպարեզից դուրս մղվեցին: Միայն արևելյան հողում, որտեղ «ոնախիզմի» շքեղությունն ու կատարման մասնագիտացված ձևերն փոքր-ինչ այլ բնույթ ունեին (մասամբ բխած նաև ժողովրդական լայն խավերի պատկերացումներից) պայմանական խորհրդանշական հնարանքները շարունակեցին հարատևել: Սակայն իրենց նշանակությունը պահպանելով հանդերձ, այդ տարրերը նկատելիորեն ձևափոխվեցին էությունմբ: Նախկին փոխաբերական իմաստն արտահայտելուց բացի, նրանք այժմ ավելի շուտ ծառայում են գաղափարների հակիրճ արտահայտմանը, դառնում միտքը լրացնող մասնիկներ: Օրինակ, մատնությունից հետո Հիսուսի կրած շարչարանքները ցույց տալու համար, նկարիչը հորինվածքի վերին մասում պատկերել է առանձին մեծ փշե պսակ: Հիսուսի քառասնորյա գալուստը Տաճար՝ «Տյառնընդառաջ» նկարում տաճարը ներկայացվում է միայն զմբեթների ուրվագիծը քաշելով: Նման լուծում ունի նաև «Ավետում» տեսարանում Երուսաղեմի տաճարը ներկայացնող փոքրիկ մատուռաձև կառույցը: Այստեղ կրկին պետք է հիշել «Խաչելության» տեսարանի արևի և լուսնի մոտիվները, որոնց մասին խոսք եղել է արդեն. վիշապի առկայությունը «Մկրտություն» տեսարանում՝ որպես շարի խորհրդանիշ և այլն:

Հորինվածքների հստակ կառուցվածքը, պայմանական ու խորհրդանշական մոտիվների գործածությունը, ինչպես նաև սակավաթիվ գույների հավասար ու մաքուր դրվածքը մեղ հետաքրքրող ձևագրերի մի քանի մանրանկարներում («Ավետում», «Համբարձում», «Սուրբ Հոգու գալուստը») նպաստում են մոնումենտալ տպավորությանը: Այդ հատկանիշը ընդհանրապես հատուկ է եղել հայ արվեստին՝ բխած ժողովրդի ոչ միայն զեղազիտական, այլև հոգեբանական, նույնիսկ տեղական պատմա-հասարակական հանգամանքներից, մտածելակերպից ու արտահայտչաձևերից: Ըստ որում, այստեղ տեղին է հիշել նաև արվեստի տարբեր բնագավառների համադրական ներգործության նշանակությունը, որի մասին դեռ սկզբում ակնարկ եղավ: Բացառությամբ Կիլիկիայի, հայկական ձևագիր-գրքի նկարչությունը որոշակի չափով աղերսվել է ճարտարապետության հետ: Նկարիչների համար երբեմն կողմնորոշման առար-



կա էին եկեղեցիների բարձրաքանդակներն ու որմնանկարները, որտեղից նրանք համապատասխան ձևեր էին վերցնում՝ բավարարելու իրենց պատվիրատուների տարբեր պահանջները: Սակայն քանդակագործության, որմնանկարչության և մանրանկարչության միջև նկատվող այդ աղերսներն ու փոխհարաբերությունը միայն առանձին ձևերի, կամ ընդհանուր տպավորությունների սահմաններում էին, և օգտագործվելիս, որպես կարգ, ենթարկվում էին որոշակի «տեղայնացման»<sup>76</sup>: Սիմեոն Արճիշեցու ստեղծագործություններում թերևս ավելին, քան Վասպուրականի XIV դ. մեկ այլ նկարչի մոտ, նկատելի է հատկապես որմնանկարչությանը հատուկ որոշ գծերի համադրումը ձեռագրի էջի պատկերազարգման առանձնահատկությունների հետ:

Սիմեոնի աշխատանքներում արտահայտման հիմնական միջոց մնում է գիծը: Այն երբեմն հյուսիս է, երբեմն՝ շոր, մերթ անցնում է մեղմ ու զգույշ, ասես ձուլվելով գունահարթության հետ, մերթ ընդգրծվում բավական ուժեղ: Նույնիսկ մարմնի եզրամասերը (սիլուետներ), չնայած զգեստների տարբեր երանգավորմանը, տրված են լինում մուգ շագանակագույնով: Այդպիսի «գծակաղապարը» թեև նկատելի չորություն է մտցնում, բայց չի թուլացնում շարժումը: Պարզ գծանկարով են տրվում նաև դեմքերը: Նշաձև աչքերն ունենում են լայն բացվածք. բիբերն ուղղված են մի կողմ: Մենք հետագայում կտեսնենք, որ հնից եկող այդ պատկերաձևը (հիշենք XI դ. մանրանկարները, Աղթամարի հարթաքանդակները), ընդհանուր բնույթ ստացավ Վասպուրականում:

Երկու ձևով են պատկերվում գլխի մազերը. մի դեպքում այն տրվում է ներկի հավասար շերտով, սովորաբար մուգ շագանակագույն, մյուս դեպքում՝ գծային սանրվածքով: Իջնելով ցած՝ ուսերի մոտ դրանք կազմում են կլորիկ խոպոպիկներ: Այդ նույնպես ընդունվեց և որդեգրվեց Վասպուրականի նկարիչների կողմից: Ի դեպ, Սիմեոնի առաջին աշխատանքներից մեկում (ձեռագիր 1288 թ., տախտ. II) դրսևորվում է կատարման դուռ գծային եղանակը: Առանց հարթությունները ծածկելու, միայն գունազծերով (կարմիր, կապույտ, շագանակագույն) պատկերվում են ֆիգուրների եզրամասերն ու հագուստների ծալքաձևերը: Այդ ոճական ուրույն մի եղանակ է, այսպես ասած՝ գունազծերի աշխույժ ու ռիթմիկ խաղ էջի մաքուր մակերեսի վրա, որպիսին տարածված էր միջնադարյան մանրանկարչության մեջ<sup>77</sup>:

Նման բնույթի աշխատանքներում շահեկանությունը պայմանավորվում է համամասնությունների որոշակի հարաբերությունների և գծային

հնարանքների օգտագործման դաշնությունը: Ըստ որում, առանձին վերաբերմունք է դրսևորվում շափերի, ձկների ու գծերի շարժման (ոլիթմի) նկատմամբ, որպիսի հատկանիշները մեծապես պայմանավորում են աշխատանքի ընդհանուր տպավորությունը:

Այդ նկարանկարների խոյս շտվեցին նաև Սիմեոնի հաջորդները՝ Վարդան Արծկեցին, Զաքարիա և Դանիել Աղթամարցիները, թեև վերջիններիս մոտ նկատելիորեն փոքր տեղ հատկացվեց դրան (մեծ մասամբ լուսանցազարդերի մեջ): 1288 թ. ձեռագրից հետո գունազգային հիշյալ եղանակը այլևս կիրառություն չգտավ Սիմեոն Արճիշեցու մոտ, սակայն դիժը գույնին հավասարազոր պահպանեց իր կարևոր դերը մյուս բոլոր աշխատանքներում: Դժվար է Սիմեոնի մոտ առանձնացնել դրանց նշանակություններից որևէ մեկը: Դրանք փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց, մեկը պայմանավորվում է մյուսով, հնչում է մեկը մյուսի շնորհիվ:

Հիմնականում շորսը կամ հինգն են գույները՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին և շագանակագույն, որոնք միասնորեն կապվում են պարզ գծանկարի և հասարակ ձևերի հետ: Դրանց որոշման մեջ ևս զգացվում է նկարաշարի փոխադարձ պայմանավորվածության և հաջորդականության սկզբունքը: Հանդիպում ենք ոչ միայն գլխավոր կերպարների գունային նման մեկնաբանությունների (Հիսուսը կարմիր թիկնոցով և կապույտ ներքնազգեստով, Մարիամը շագանակագույն թիկնոցով և այլն), որ մասամբ կանոնիկ սովորությունների հետևանք է, այլև էջի գունային լուծման ընդհանուր կարգին. կարծես գիտողը գործ ունի մի երկայնապատկերի հետ, որը բաժանվում է առանձին հատվածների: Նշենք, որ գույների մաքուր գործածության հետ մեկտեղ Սիմեոնը չի խորշում նաև բազադրություններից՝ հատկապես կանաչին և կապույտին խառնելով սպիտակ, որը և ստեղծում է ավելի հանդիստ ու նուրբ տոն (թեև նվազում է հակադրությունների ուժը): Երբեմն էլ թվում է, թե նկարիչը ձգտում է շեշտել դրանց արտահայտման հնարավորությունները միջնադարյան արվեստի համար բնորոշ գույների իմաստա-նշանային գործածմամբ: Հնից եկող այդ սովորույթը Վասպուրականում փոքր-ինչ պարզունակ, բայց անկեղծ բնույթ ստացավ: Առանձնանում են հատկապես կարմիրն և կապույտը, մասամբ որպես ողբերգության և հարատևության խորհրդանիշ:

Նկարիչը հետաքրքրական միջոցների է դիմում նաև գունային առանձին մասերի մշակման մեջ: Հիմնական գծին կից կամ լուսավոր կետերը շեշտելու համար տարվում են զանազան (սպիտակ, դեղին) բծացույթեր:

Գիժը երբեմն տեղի է տալիս նաև երանգային անցումներին: Սակայն նկարիչը ոչ լիովին հրաժարվեց գծից, ոչ էլ ամբողջովին հակվեց գունատոնային ձևերին (տե՛ս Աստվածամոր պատկերը մանկան հետ 1297 թ. ձեռագրում, հովիվները՝ «Մննգում», Հիսուսին ճիպտահարող տղաները, «Պիղատոսի դատը» տեսարանում և այլն)<sup>78</sup>: Միատիպության վտանգից խուսափելու համար, երբեմն գլխավոր կերպարը առանձնացվում է որևէ ուժեղ գույնով (վառ կարմիր, մուգ կապույտ), որը միաժամանակ վեր է ածվում ընդհանուր լուծման որոշիչ տարրի:

Սիմեոնի ստեղծագործությունների հիմնական այդ առանձնահատկությունները, իհարկե, բխում են միջնադարյան մեր արվեստի էությունից և բացառություն չէին: Սակայն նրա ստեղծած կերպարներում կա զարմանալի մի ինքնատիպություն՝ բնորոշ միայն իրեն՝ Սիմեոնին: Նա կարողանում է համադրել մի կողմից՝ ներքին լարումն ու խոհականությունը, մյուս կողմից՝ մանկական պարզությունն ու անսքող անմիջականությունը: Եվ այդ բոլորը այնքան անթերի, գունային այնպիսի տպավորությամբ, որ ծանոթ կերպարները թվում են նոր ու գրավիչ: Հիրավի, Վասպուրականի ժողովրդի գեղագիտական ըմբռնումների ու բնավորության հարազատ անդրադարձումն է այստեղ, որոնց մեջ հենց թաքնված է Սիմեոնի մանրանկարների անկրկնելի հմայքը:

Պարզ ու գեղեցիկ ձևերով են պատկերված խորանները, անվանաթերթերն ու լուսանցազարդերը: Այստեղ ևս, ինչպես թեմատիկ նկարներում, զգացվում է հեղինակի միտումը՝ պահպանելու հնամենի սովորույթները: Դրա արտահայտություններից մեկը խորանների ներսի տասը կանոնները ուժ էջի վրա տեղավորելու ձևն է: Կարլ Նորդենֆալկը, որը հատկապես զբաղվել է ավետարանական գլխականոնների դասավորության ուսումնասիրմամբ, գտնում է, որ տասը կանոնները ուժ էջի վրա դասավորելու սկզբունքը, ինչպես նաև յուրաքանչյուր էջի խորանազարդում կանոնների որոշակի կարգի առկայությունը՝ (II, II, II, III, III, III, III, IV, V, V, V, V, VII, VIII, IX, XXX), հատուկ է եղել X—XI դդ. ինչպես հունական, այնպես էլ հայկական ձեռագրերին<sup>79</sup>: Սիմեոնի պատկերազարդած 1305 թ. ավետարանի խորաններում գտնվող կանոնները համեմատելով Նորդենֆալկի վերոհիշյալ աղյուսակների հետ, տեսնում ենք, որ դրանք ճշտությամբ համապատասխանում են միմյանց, այսինքն, երկու դեպքերում էլ առկա է X—XI դդ. համար առաջարկած դասավորությունը:

Հին ձևերը նկատելի են նաև խորանների զարդահարաբանքներում:

Այն պարզ կամարները, որոնք XI դ. հետո ձուլվել էին խորանների մեծ ու բազմազան քառանկյունների մեջ, այժմ, հատկապես 1288 թ. ձեռագրում (նկ. 14), նորից ցուցադրում են իրենց հաճելի ճկունությունն ու նուրբ ձևերը: Զրաներկային թեթևությամբ արված այդ կամարները հիշեցնում են XI դ. հայկական մատյանների զարդերը: Բայց եթե XI դ. ձեռագրերում դեռևս զգացվում է ճարտարապետական բնույթը, ապա Սիմեոնի մոտ նրանք գրեթե ամբողջովին ենթարկվում են գրքի դեկորատիվ հարգարանքին: Դրանցում բացակայում են խոյակները (եղած մեկ-երկուսը կազմված են հասարակ բուսամոտիվներից), իսկ խարիսխներ ընդհանրապես չեն նկարված: Սյունների մի մասը կենտրոնում ունի գալարած հյուսվածք: Այդ մոտիվը ևս հանդիպում է XI—XII դարերում:

1297 և 1305 թթ. ձեռագրերում խորանների գլխավորամասերը հետքահետք ներառվում են քառանկյան շրջագծերի մեջ, թեև ամբողջովին չեն ձուլվում նրանց: Քառանկյան ներսի հատվածները ծածկվում են վարդագույնի, բաց կապույտի և կանաչի հավասար շերտով, որոնց վրա նկարվում են արմավենու հյուսածուղեր և տերևազարդեր (նկ. 15) (մեր նկարչի սիրած մոտիվները)<sup>80</sup>: Իրենց մաքրությամբ ու թեթևությամբ այդ զարդերը ներգաշնակում են կամարների պարզ ձևերին: Ի դեպ, այստեղ, ավելի քան տերունական մանրանկարներում, նկարիչը դրսևորել է զեղանկարիչ-երփնագրի ճաշակ: Կապույտի, կանաչի, շագանակագույնի և կարմրի նուրբ անցումները, որոնք երբեմն կարծես ձուլվում են միմյանց, հաճելի տպավորություն են առաջացնում:

Ինքնատիպ է 1297 թ. ձեռագրի վերջին խորանը (տախտ. III): Նրա սյունները վերևում ամփոփվում են արմավենու ոճավորված կիսատերևիկներով, որոնք երկու կողմերից համաչափորեն լճոտենալով միահյուսվում են իրար: Դրանց ներսում հյուսածո ոչ մեծ խաչն է՝ բնորոշ XI—XII դդ. հուշարձաններին<sup>81</sup>:

Խորանների գլխամասերում պատկերված են թռչուններ՝ սիրամարգ, ձկնկուլ, աքաղաղ, լոր, ճնճղուկ՝ կատարված դեկորատիվ զարդանկարային արվեստին բնորոշ պարզությամբ և հմտությամբ: Թեև հայկական շատ ձեռագրերում (մանավանդ կիլիկյան) բազմիցս պատկերվել են նման թռչուններ, նույնիսկ ավելի վարժ, բայց Սիմեոնի մոտ, այնուամենայնիվ, հետաքրքրական և ուրույն բան կա:

Խորանների այս ընդհանուր հարգարանքը իրենց ամբողջությամբ ու զեղեցկությամբ, ոչ նշանակալից փոփոխություններով, Վասպուրա-

կանում գոյատևեցին ընդհուպ մինչև XV դ., մի առանձին խումբ կազմելով հայկական մանրանկարչության մեջ:

Քիչ այլ բնույթ են կրում անվանաթերթերը: Բացառությամբ 1288 թ. ավետարանի, մյուս դեպքերում դրանք XIV—XV դդ. Վասպուրականի ձեռագրերի համեմատ ունեն անսովոր շքեղ հարդարանք (տախտ. IV): Կարմիր ծապավենաշերտով եզերված խոշոր քառանկյունազարդերը ցածի մասում հատվում են զմբեթած կտրվածքներով<sup>82</sup>: Ներսում ոսկու ֆոնի վրա զեղեցկությամբ իրար են միահյուսվում թավշյա կապույտով և լազուր կանաչով ներկված արմավենու ոճավորված տերևները: Դրանց մեջ երկու կողմերում ավետարանիչների խորհրդանիշ կենդանիներն են<sup>83</sup>: Կենտրոնում՝ բացված ծաղիկ հիշեցնող խոշոր տերևազարդ: Այդտեղ դժվար չէ նկատել կիլիկյան ձեռագրերի ազդեցությունը: Ընդհանրապես, զարդամոտիվների ընտրության խնդրում թե Սիմեոն Արճիշեցին, և թե Վասպուրականի հետագա նկարիչները շատ ավելի ազատ են եղել: Նրանք սիրով ներառել են հայ մանրանկարչության մյուս դպրոցներում, հատկապես Կիլիկիայում և Գլաձորում տարածված մոտիվները՝ որոշ պարզեցում մտցնելով դրանց մեջ. բոլորովին բաց են թողնվում մի շարք մանրամասներ: Գունատոնային մշակմանը փոխարինելու է գալիս զիծը, երանգային անցումներին՝ վառ գունային հարթություններ:

Սկզբնատառերը մեծ մասամբ կազմված են կենդանաձևերից, որոնք մեծ մասամբ համապատասխան ավետարանիչների խորհրդանիշներն են: Այսպես, Մատթեոսի ավետարանի անվանաթերթի «Գ» տառը կանգնած մի պատանու պատկեր է, որի աջ ձեռքը կանաչ տերևաձուղի համակցությամբ ստեղծում է տառի գլխամասը, մյուս ձեռքը՝ տառի միջին ելուստն է (այդպիսի տառաձևեր, իհարկե, շատ կան կիլիկյան ձեռագրերում, ավելի նրբացված տեսքով): Ղուկասի անվանաթերթի «Ք» տառը կազմված է ցուլի և թռչնի մարմնի ձևերից: Հովհաննեսի անվանաթերթի սկզբնատառը արծիվ է՝ ձկան համակցությամբ և այլն:

Խնամքով են նկարված բազմաթիվ լուսանցազարդերը, որոնք լուսնեն բարդ կառուցվածք, ինչպիսիք թերևս կարելի էր սպասել անվանաթերթերի հարդարանքից հետո: Այստեղ մեծ թիվ են կազմում հնավանդ օղակազարդերը, որոնց ներսում տեղադրվում են բնագրերի գլխատառերը: Վ. Վ. Ստասովը գտնում է, որ այդ տիպի լուսանցազարդերը ըսկզբնապես տարածված են եղել ասորական ձեռագրերում<sup>84</sup>: Շրջանագծերի վերի ու վարի եզրերին հաված են տերևազարդեր: Հանդիպում ենք նաև ավանդական հուշկապարիկներին (աղջկազուլուս թռչուններ՝ սիրեն-

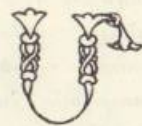
ներ) <sup>85</sup>: Քնորոշ առանձնահատկությունների ընդգծմամբ են տրված վայրի և ընտանի կենդանիները, որոնց պատկերները նույնպես համակցված են բուսական զարդամոտիվների հետ: Այդ տեսակետից մասնավորապես հետաքրքրական են ցույցերը՝ իրենց բնական և տպավորիչ շարժուձևերով: Ակնհույս է, որ մեր նկարիչը բավական հմուտ է նաև կենդանիներ պատկերելու մեջ <sup>86</sup>: Խիստ ուշագրավ են առանձին թռչնապատկերները (նկ. 16) <sup>87</sup>: Շատ են լուսանցքներում նաև ծաղիկները՝ վայրի կակաչը փոքրինչ ոճավորված, թավշածաղիկը, շուշանը, երիցուկն ու հովտաշուշանը միշտ պարզ ու գեղեցիկ, որոնք առանձին գրավչություն են հաղորդում գեղազարդված էջերին: Սովորական մոտիվը, սովորական զարդը նկարչի համար դառնում է անսպառ մտահղացումների ու հնարանքների նյութ:

Այսպիսին է Վասպուրականի մանրանկարչության ամենանշանավոր զեմքերից մեկի՝ Սիմեոն Արճիշեցու արվեստը:



Գ Լ Ո Ւ Խ Գ

### ԶԱՔԱՐԻԱ ԱՂԹԱՄԱՐՅԻ



շակութային կյանքը նկատելի աշխուժացում ապրեց Վասպուրականի նաև մյուս քաղաքներում: Լայն ծավալ ստացան հատկապես ձեռագրերի ընդօրինակման ու պատկերազարդման աշխատանքները: Հիշատակարանների մեջ արդեն հանդիպում ենք տարբեր վայրերի անվանումների. «...ի թիւս 1294», «...յամի Զծ (1301), ի կղզիս որ կոչի Լիմն...», «...արդ գրեցաւ թուաբերութիւնս Զծ (1301) ի քաղաքիս Բերկրի», «...գրեցաւ սա ի թուականութիւնս Հայոց ԶԾԴ (1305), ի գաւառիս Քաջբերունոյ...», «...յանձն առի գրել զսա ի դուռն մեծ և պանծալի Ս. Խաչիս Աղթամարայ...» և հաջորդաբար՝ Վան, Ոստան, Խիզան, Վարագ...

Այս կենտրոններից Աղթամարին վիճակվել էր լինելու ամենաբեղունը: Արճիշից հետո գրչության ու գրքի նկարազարդման գործը կանոնավոր ու հետևողական կերպով շարունակվեց այդտեղ: Բավական է ասել, որ XIV դ. առաջին երկու տասնամյակներում Վասպուրականում ընդ-

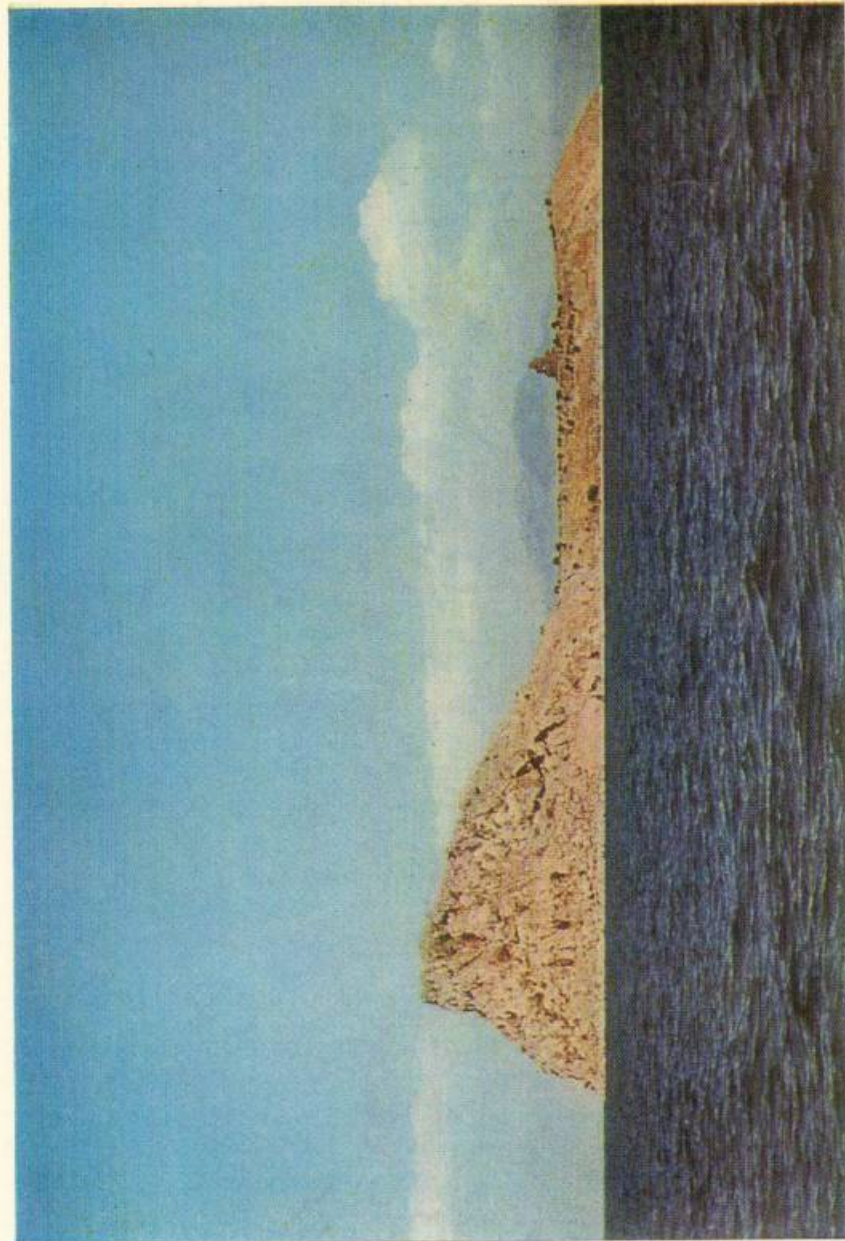
օրինակված և մեզ հայտնի 35 ձեռագրերից 15-ը միայն Աղթամարից է, իսկ մյուս քսանը ընդօրինակվել են Լիմում, Վանում, Ոստանում, Խիզանում, Բաղեշում և այլուր:

XIV դ. պահպանված Աղթամարի ձեռագրերի թիվը 40-ից անցնում է. մինչդեռ Վասպուրականի մյուս գրչակենտրոններից սակավաթիվ ձեռագրեր են հայտնի: Այստեղ մանրանկարչությունն իր ծաղկման բարձրակետին է հասնում դարակեսին, մինչդեռ Խիզանը, Վանը, Ոստանը վերջին տասնամյակին նոր պետք է ստեղծագործական հունի մեջ մտնեն:

Ինչով բացատրել այդ: Ընդհանրապես, Աղթամարի կղզին և քաղաքը մեծ դեր են կատարել Վասպուրականի կյանքում: 1021 թ. արտագաղթի ժամանակ Արծրունիների շառավիղներից մի քանիսը մնացին իրենց հայրենիքում: Մոտ մեկ հարյուրամյակ անց, 1113 թ. այդ տոհմից Աբղըլմսեսի որդի Գավիթը հռչակվում է կաթողիկոս և հիմք է դրվում Աղթամարի նաև հոգևոր իշխանությունը<sup>1</sup>:

Մեր պատմագրության մեջ ցարդ վերջնական լուսաբանում չեն ստացել Սսի կաթողիկոսությունից աղթամարցիների անշատման պատճառները: Հայտնի է, որ նույն թվականին Սև լեռան Կարմիր վանքում հավաքված հայ եկեղեցու ընդհանուր ժողովը աղթամարցիներին բանադրեց որպես ապստամբյալներ<sup>2</sup>: Բայց գիտենք նաև, որ աղթամարցիներն էլ իրենց հերթին կշտամբում էին Սսի կաթողիկոսությանը, նրանց թույլ տված ի թիվս այլ շեղումների՝ լուսավորչական եկեղեցու կարգերում լատինական ծիսակատարությունների տարբեր մտցնելու համար<sup>3</sup>: Մի կողմ թողնելով կրոնական բնույթի այդ վեճերի մանրամասները, դրանց շարժառիթների բավարարության և անբավարարության հարցերը, մենք ուշադրություն ենք հրավիրում տվյալ դեպքում մեզ համար խիստ կարևոր այն բանի վրա, որ այստեղ աղթամարցիները հանդես են գալիս որպես երգվյալ պահպանողականներ: Այդ պարագան ևս ազդեցություն ունեցավ Վասպուրականի մանրանկարչության ընդհանուր բնույթի, նրա մի քանի առանձնահատկությունների ձևավորման վրա:

Աղթամարի, որպես հայ մշակույթի նշանակալից կենտրոն լինելու գործում զգալի դեր է խաղացել նաև նրա աշխարհագրական դիրքը (տախտ. V): Կղզին շնորհիվ իր անառիկության, համեմատաբար ապահով էր անակնկալ ասպատակություններից: Նա երբեմն անվանվել է «տեղիս ապաստանի բոլոր աշխարհացս»<sup>4</sup>: Վասպուրականի տարբեր քաղաքներից





ու ավաններինց այստեղ, կորստից փրկելու համար բերում էին արժեքավոր զանազան առարկաներ ու ձեռագրեր<sup>5</sup>։

Համեմատաբար նվազ տեղեկություններ են մեզ հասել Աղթամարի XII դ. և XIII դ. առաջին կեսի քաղաքական ու մշակութային գործունեության մասին։ Սակայն պատկերը փոխվում է XIII դ. երկրորդ կեսից։ Դեռևս 1293 թ. ոմն Սարգսի և Ստեփանոսի ծախսերով վերակառուցվում է Աղթամարի կիսավեր շինություններից մեկը<sup>6</sup>։ Իսկ դրանից մեկ տարի առաջ կաթողիկոսը կառուցել էր տվել Առտեր կղզու եկեղեցին։

1306 թ. Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսը վերանորոգում է Լիմի Ս. Գևորգ վանքը<sup>7</sup>։ Ըստ Քովմա Արժրունու շարունակողի, Զաքարիան կատարել է մի շարք այլ աշխատանքներ ևս, որի համար էլ, հավանաբար, արժանացել է պատմիչի ջերմ գովեստներին<sup>8</sup>։ Դանիել գրչի հիշատակարաններից մեկում (1306 թ.) կարգում ենք, որ Աղթամարի Խաչիկ անունով հայտնի վարպետը «...բազում աշխատանք կրեաց յաղագս շինութեան սուրբ եկեղեցոյս (Լմայ) Ս. Գէորգեայ»<sup>9</sup>։ Նույն գրչի 1316 թ. ընդօրինակած ձեռագրի հիշատակարանում հանդիպում ենք երախտագիտության ջերմ խոսքեր՝ ուղղված ձեռագրի պատվիրատուին, որը վան քաղաքում մի շարք կառուցումներ է կատարել<sup>10</sup>։ Շինարարական աշխատանքները շարունակվում են նաև XIV դ. երկրորդ կեսում և XV դ. սկզբներին, մասնավորապես Ստեփանոս և Դավիթ կաթողիկոսների օրոք։

Այդ ընթացքում զգալիորեն աշխուժանում է նաև հայ վաճառականների ու արհեստավորների գործունեությունը։ Նրանց մոտ սկսվում են կուտակվել դրամական միջոցներ<sup>11</sup>։ Նյութապես իրենց ապահովելուց զատ, այդ գումարների մի մասը ներդնում են շինարարության մեջ կամ հատկացնում մշակույթի զարգացմանը՝ պատվիրում ձեռագրեր, ձեռք են բերում ոսկեզարդ ու արծաթյա կազմեր և այլ իրեր։ Այսպես, Հովհաննես անունով աղթամարցի մի արհեստավոր 1449 թ. պատվիրում է մի շքեղ ձեռագիր և այն նվիրում Ս. Խաչ եկեղեցուն։ 1440 թ. մի գանձարան է պատվիրում ոսկերիչ Քրիստափորը (ընդարձակ հիշատակություն է թողել նրա մեջ)<sup>12</sup>։ Վանեցի մի այլ հյուան (Մլխամ) իր միջոցներով 1476 թ. ծածկել է տալիս Ս. Պողոս-Պետրոս ժամատունը<sup>13</sup>։ Իսկ առևտրական Մելիք Ղուլիջանի տնտեսական կարողությունն այնքան է մեծանում, որ նա վերանորոգում է Սալնապատի Ս. Աստվածածին և Վերին Վարագի վանքերը, ապա Վարագցիների խնդրանքով կառուցում նաև քաղաքի ներքին կողմի պարիսպը<sup>14</sup>։

Սյունիքի, Արցախի և Շիրակի նման Վասպուրականում ևս պահպանվել էին հայ ֆեոդալական քայքայված տների որոշ ներկայացուցիչներ՝ իրենց փոքրաթիվ կալվածքներով: Գրանցից հատկապես տիրող ամիրաների վատահույությունը վայելողները նշանակվում էին քաղաքների ու ավանների առաջնորդներ: Այդ պաշտոնները երբեմն ամրապնդվում էին ու ժառանգական բնույթ ստանում տիրող խանների հետ ստեղծված խնամիական կապերի շնորհիվ: Այս ձևով Արծկեում քաղաքայետ էր նշանակված Ստեփանոսը, որին հետագայում հաջորդում է նրա որդին:

Հայ կառավարիչ է ունեցել նաև Երզնկան: Նրա պարտականությունն էր ոչ միայն ղեկավարել քաղաքի տնտեսական, այլ նաև մշակութային կյանքը<sup>15</sup>: Տնտեսապես փոքրիշատե ապահովված այս խավերը որոշակի դեր էին խաղում ազգային մշակույթի զարգացման գործում: Նրանք էին հիմնական պատվիրատուները, այս կամ այն միջոցառման հովանավորողները: Ուշագրավ փաստեր կան նաև Վանի «ազատագունդ» խոջաների մասին, որոնք եղել են «ձիօք և ձիավարօք» սպառազինյալ: Երբ 1461 թ. Գրիգոր Լուսավորչի աջը հափշտակած Ջաքարիա կաթողիկոսը էջմիածնից հասնում է Վան, այդ ազատագունդ խոջաները մեծ շուքով նրան ուղեկցում են մինչև Աղթամար:

Վասպուրականի գրչության արհեստանոցներից պահպանված բազմաթիվ ձեռագրերի պատվիրատուների մեջ հանդիպում ենք նաև այս խոջաների անուններին:

Աղթամարում բնակվում էին միայն հայեր: Նա ուներ մոտ 600 ընտանիք և շուրջ 100 հողերական, «որոնք կառավարվում էին մի պատրիարքով» — գրում է վենետիկցի ճանապարհորդ Ջիովան Անջիուելլոն 1470 թ.<sup>16</sup>:

Տնտեսապես ամրապնդելով իր դիրքերը և ստանալով Ջհանշահի հովանավորությունը, ժամանակի կաթողիկոս Ջաքարիան հավակնում էր ավելի ընդարձակել իր քաղաքական իրավունքները<sup>17</sup>: Նա մտորում է նույնիսկ Արծրունյաց թագավորության վերականգնման մասին և իր եղբորը՝ Սմբատին 1467 թ. օծում է թագավոր: Իհարկե, ազգային պետականությունը վերականգնելու փորձերը շատ հեռու էին իրականանալուց, բայց, ինչպես Լ. Ս. Խաչիկյանն է նշում, դրանք «որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հայ ազատագրական մտքի պատմության տեսակետից» և վկայում, թե ինչպիսի դիրքի ու հեղինակության է հասել Աղթամարի կաթողիկոսությունը այդ ժամանակաշրջանում<sup>18</sup>:

Աղթամարի քաղաքական հեղինակության և տնտեսական դրույթյան բարելավման գործում զգալի էր տիրող խանների հովանավորությունը: Գիտակցելով եկեղեցու դերը ժողովրդին հնազանդության մեջ պահելու գործում, տիրող խաները դիմում էին որոշ զիջումներ՝ թույլ տալով, որ եկեղեցին ավելացնի իր կալվածատիրական տնտեսությունը, հարկեր հավաքի և այլն<sup>19</sup>:

Հիմնականում այդպիսին էր դրույթյունը Աղթամարում XIII դ. վերջին քառորդից ընդհուպ մինչև XV դ. երկրորդ կեսը: Այդ խորքի վրա և դրանով պայմանավորված հետզհետե լայն ծավալ է ստանում ձեռագրերի ընդօրինակման և պատկերազարդման արվեստը:

Աղթամարի XIV դ. գրչության սկզբնավորումը կապված է նշանավոր մատենագիր Դանիել եպիսկոպոսի անվան հետ: Նա Սիմեոն Արճիշեցու աշակերտն էր և իր ընդօրինակած ձեռագրերի հիշատակարաններում երախտագիտության ջերմ խոսքեր է հղել ուսուցչին: Սակայն Դանիելը չի զբաղվել մանրանկարչությամբ: Ինչպես ինքն է խոստովանում՝ իր ուսուցչի բազում արվեստներից «զսակավ գիրս» սովորեց: Աղթամարի մանրանկարչական մեղ հայտնի առաջին ստեղծագործությունները պահպանվել են նույն դարի 50-ական թվականներից և պատկանում են Ջաքարիա Աղթամարցու վրձինին:

Բայց մինչ այդ, Սիմեոն Արճիշեցուց հետո մինչև Աղթամարի առաջին վարպետները, Վասպուրականի մի քանի քաղաքներում ու գյուղերում՝ Արճեշ, Բերկրի, Ուոնկար, Աղբակ և այլն, հանդես եկան մի շարք վարպետներ, որոնց ստեղծագործությունները նկատելի հետք թողեցին ոչ միայն Աղթամարի, այլ նաև ողջ Վասպուրականի գեղանկարչության հետագա առանձնահատկությունների վրա:

Սիմեոնին Արճեշում անմիջապես հաջորդում են (գուցե և ժամանակակիցներ են եղել) նկարիչներ՝ Խաչատուրը և Ստեփանոսը՝ ուսուցիչ և աշակերտ: Յուրաքանչյուրից մեկական ձեռագիր է մեղ հայտնի<sup>20</sup>:

Արճիշեցի այս նկարիչների ստեղծագործություններում (նկ. նկ. 17, 18,) զգացվում է վարժ ձեռքը, հսկումը կատարման ազատ, երբեմն հանպատրաստից եղանակներին: Այստեղ առավել հիմնականը, սակայն, դրանց սերտ ընդհանրությունն է Սիմեոն Արճիշեցու ստեղծագործությունների հետ: Այդ զգացվում է ոչ միայն թեմատիկ մանրանկարներում, այլ նաև խորանների դասավորության մեջ՝ համաբարբառի ազդու սակները ութ էջի վրա տեղադրելու սովորույթը և արտաքին հարդարանքը:

Բերկրի շրջանի նկարիչների (Խաչեր<sup>21</sup>, Հովսիան<sup>22</sup> և Մելքիսեդեկ<sup>23</sup>) ստեղծագործություններում (նկ. նկ. 19, 20, 21) ուշագրավը թեմատիկայի լայն ընդգրկումն է՝ Հին Կտակարանից ընդհուպ մինչև պարականոն մոտիվները, ինչպես նաև՝ պատկերազարկան հնամենի ձևերի պահպանումը: Վաղբրիստոնեական արվեստի ավանդույթներն այստեղ դրսևորվում են տեղական ժողովրդական պատկերացումների հետ շաղկապված, որտեղ, երբեմն, թեմատիկ շարը լրացվում է պատմողական բնույթի այլևայլ դրվագներով: Հանդիպում է և այնպես, որ այդ թեմաները միահյուսվում են զուտ ժանրային տարրերի հետ<sup>24</sup>, և այդ նկարների մեկնաբանմանը տալիս ավելի լայն բնույթ: Մանրանկարների կատարման ոճը նշված գրեթե բոլոր հեղինակների մոտ բացահայտ հնամենիության, մասամբ նաև անվարժության կնիք է կրում:

Պետք է հիշել նաև Նախիջևանում 1304 թ. ընդօրինակված Մատենադարանի № 3722 ավետարանի նկարազարդումները: Նկարիչը աչքտեղ, կարծես, ամեն ինչ ենթարկել է զարդին, որը, Լ. Ա. Գուրնովոյի խոսքերով ասած՝ «նախ և առաջ թեմա է և ոչ միայն զարդարող տարր»<sup>25</sup>: Հետաքրքրական են հատկապես խորանների գլխամասերում պատկերված դեմքերը՝ (նկ. 22) սուր հայացքներով, աչքերի ու հոնքերի ոճավորված երկար վերջավորություններով: վարսերի, բեղ ու մորուքի յուրատիպ հարդարանքով, որպիսի առանձնահատկությունները սերտորեն կապվում են գեղանկարչության XI—XII դ. սովորույթների հետ:

Աղթամարի, և ընդհանրապես Վասպուրականի, XIV—XV դդ. մանրանկարչական արվեստի ուսումնասիրման համար առավել կարևոր են մանրանկարիչ Կիրակոսի աշխատանքները<sup>26</sup>: Ի տարբերություն նախորդների, Կիրակոսի մոտ կատարման մաքուր հարթագծային եղանակը ավարտուն և ուրույն տեսք ունի (նկ. 23): Նման դեպքերում գծային կառուցվածքը նպաստում է զուենային համադրությունների հնչեղությանը այնպես, ինչպես վերջիններս որոշակիորեն աշխուժացնում են գծապատկերները և ստեղծում ընդհանուր տրամադրություն:

Այդ բնույթի աշխատանքներում հետաքրքրություն են մտցնում նաև զարդառճառման կամ, այսպես ասած, «մաներայնության» տարրերը՝ հատկապես միանման ձևերի կրկնությունները՝ ինչպես ֆիգուրների պարզեցված ուրվագծերում, այնպես էլ զգեստների ու դիմապատկերների մեջ: Գույների շարժուն ու համաչափ զուգորդությամբ՝ դրանք առանձնահատուկ տպավորություն են տալիս Կիրակոսի աշխատանքներին, գործողություններին հաղորդելով թափ ու արագություն:

XIV դ. 50-ական թթ. Աղթամարում իր գործունեությունը ծավալեց Վասպուրականի մանրանկարչության բեղմնավոր դեմքերից մեկը՝ Զաքարիան: Նա Կարապետ դրչի աշակերտն էր<sup>27</sup>: Վերջինս իր հերթին ուսանել էր Սիմեոն Արճիշեցու աշակերտներից Դանիել եպիսկոպոս Աղթամարցուն: Ինչպես տեսնում ենք ուսուցիչ-աշակերտի հաջորդական շղթայով Սիմեոնը կապվում է Աղթամարի նկարիչների հետ<sup>28</sup>:

Զաքարիայի գործունեությունը ընդգրկում է մոտ 45 տարվա ժամանակահատված (1355—1403 թթ.): Նա վայելել է մեծ հեղինակություն: Նրան անվանել են «վարպետ գրագիր», «փիլիսոփայ»: Նրբի տարբեր գավառներից նրա մոտ եկել են աշակերտելու, պատվիրել են ձեռագրերի նկարազարդումներ...

Ըստ Մ. Օրմանյանի, Դավիթ կաթողիկոսի օրոք (1393—1423) Վասպուրականում շատ վանքեր են բարգավաճում, այդ թվում և «Աղթամարա Ս. Խաչ մայրավանքը՝ Զաքարիա փիլիսոփա վարդապետին ջանքերով»<sup>29</sup>: Հ. Աճառյանի ենթադրությամբ այդ անձնավորությունը Զաքարիա կրոնավոր, փիլիսոփա (այն է երաժիշտ) կոչված գրիչն է<sup>30</sup>: Աղթամարում նույն անունը կրող «փիլիսոփա» ու «վարդապետ» մեկ ուրիշ անձ չգիտենք<sup>31</sup>:

Լայն են եղել մեր հեղինակի գործունեության շրջանակները: Այդ ծաղկողն ու գրիչը զբաղվել է նաև երաժշտությամբ և մասնակցել նույնիսկ շինարարական աշխատանքներին:

Զաքարիան, ինչպես ասացինք, ուսանել է իր հորեղբայր Կարապետի մոտ, ավելի ուշ՝ նկարազարդել նրա զրչագրած ձեռագրերից երեքը. «...Աղաչեմ զձեզ տերամբ և սիրովն աստծոյ,—գրում է նա,—յիշման արժանի առնել զուսուցիչն մեր եւ զսնուցողն զսրբահոգի եւ զպատուական կրօնաւորն զկարապետ՝ զհանգուցեալն ի Քրիստոս»<sup>32</sup>: Նա խնդրում է հիշել նաև ծնողներին՝ Մկրտիչ քահանային և Թանկխաթունին, եղբայրներին՝ Կարապետին, Հովհաննեսին, Խաչիկին, բույրերին:

Զաքարիան ապրեց մինչև խոր ծերություն: Նրա մեզ հայտնի վերջին աշխատանքը 1403 թվականից է, որից քիչ անց, հավանաբար, պետք է մահացած լինի<sup>33</sup>:

Կես դար ընդգրկող իր բեղմնավոր գործունեության ընթացքում Զաքարիան շատ ձեռագրեր է պատկերազարդել, որոնցից Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահպանվում են 14-ը (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկերում 12—25): Զաքարիայից մեզ հայտնի է ևս երկու ձեռագիր (Արտասմ. 2—3), որոնց մասին մեր տեղեկությունները սահմանափակվում են սոսկ պահպանված հիշատակադրանքներով: Բացի այս, Զաքարի-

րիային ենք վերագրում նաև Չեստեր Բիտի ժողովածուի № 555 հայկական ձեռագրի մանրանկարները<sup>34</sup>։ Նշված ձեռագրերից տասնչորսը պարունակում են նկարչի թողած հիշատակագրությունները<sup>35</sup>։ Երեքում դրանք բացակայում են։ Սակայն վերջիններս նույնպես վերագրում ենք Ջաքարիային՝ նկատի ունենալով դրանց մանրանկարների ոճական ու պատկերազարկան նմանությունը՝ դրսևորված նույնիսկ շատ երկրորդական մանրամասներում։ Այսպես, երկու դեպքում էլ կարելի է տեսնել աչքերի շուրջը կանաչ գույնով ընդգծելու Ջաքարիայի սովորույթը, ճակատի վերին մասերում կարմիր գծիկներ քաշելը, հորինվածքների ազատ հատվածներում բուսական զարդամոտիվներ պատկերելը (կրկին Ջաքարիային բնորոշ) և այլն։ Վասպուրականում ճիշտ նման ոճով աշխատող մեկ ուրիշ վարպետ չգիտենք։ Հարց է ծագում. ասպ ինչու՞ հիշյալ երեք ձեռագրերում Ջաքարիան որևէ խոսք չի ասել իր մասին կամ գրիչները չեն հիշատակել ծաղկողին։ Ջաքարիան որպես նկարիչ սովորություն է ունեցել համապատասխան մակագրություն թողնել ձեռագրերի սկզբի թերթերի վրա, նույնիսկ խորանազարդերի մեջ (տե՛ս նրա 1355 և 1388 թվականների ձեռագրերը՝ էջ 7ա, 9բ)։ Մինչդեռ նշված երեք ձեռագրերը սկզբից թերի են։ Եվ սկզբից և վերջից պակաս է № 4740 ձեռագիրը։ Ավելի անմխիթար վիճակում է Չեստեր Բիտի ժողովածուի № 555 մատյանը, որի միայն սկզբի երեք թերթերի նկարներն ենք վերագրում Ջաքարիայի վրձնին։ Սկզբից պակասավոր է նաև 1368 թ. ձեռագիրը։

Հետևաբար, այս դեպքում հիմնական կովանները հիրավի մնում են մանրազին համեմատություններն ու բաղդատությունները։ Այսպիսով, Ջաքարիա Աղթամարցու աշխատանքներից ընդհանուր առմամբ մեզ հայտնի է դառնում տասնյոթ ձեռագիր, որից տասնհինգն ավետարաններ են և երկուսը ճաշոց։

Քանի որ Ջաքարիայի պատկերազարդած ձեռագրերը հիմնականում ավետարաններ են՝ մանրանկարների զրեթե նույն թեմատիկայով ու հորինվածքային լուծումներով, ուստի կրկնություններից խուսափելու համար, նպատակահարմար ենք գտել դրանց քննությունը կատարել մեկ լավագույն օրինակի վրա։ Իբրև այդպիսին նախընտրում ենք 1357 թ. (№ 5332) ձեռագիրը, որի մանրանկարները Ջաքարիայի աշխատանքներում առավել ամբողջականն ու հաջողվածն են<sup>36</sup>։ Այդ ձեռագրին զուգահեռ, պատկերազարկան և կենցաղային որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնող մոտիվների առնչությամբ, կանդաղառնանք նաև նրա մյուս աշխատանքներին։

Մանրանկարներն հիշյալ ձեռագրում ունեն հետևյալ դասավորությունը. 1. Հիսուսը բաղմած գահին, 2. Իսահակի զոհաբերումը, 3. Ավետում, 4. Մնունդ, 5. Մոգերի երկրպագությունը, 6. Եվայի ու Հովսեփի զրույցը, 7. Տյառնընդառաջ, 8. Մանուկների գլխատումը, 9. Մկրտություն, 10. Մուտքը Երուսաղեմ, 11. Ոտնլվա, 12. Մատնություն, 13. Խաչելություն, 14. Հիսուսի թաղումը, 15. Դժոխքի ավերումը, 16. Հարություն, 17. Համբարձում, 18. Ս. հոգու գալուստը, 19. Աստվածամոր վերափոխումը։

Իսահակի զոհաբերման թեմայի շուրջը խոսել ենք արդեն Սիմեոն Արճիշեցու կապակցությամբ։ Ջաքարիան իր ձեռագրերից երկուսի մեջ (1354 և 1388 թթ.) «Զոհաբերության» այն տարբերակն է վերաբրտադրել, որին իբրև նախատիպ վերոհիշյալ տեղում մատնանշեցինք Աղթամարի եկեղեցու որմնաքանդակը։ Բայց մեր մանրանկարների գունային ընտրությունն ու կատարման առանձնահատկությունները ենթադրել են տալիս, որ հեղինակի ձեռքի տակ ամենայն հավանականությամբ եղել են Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքները։ Իսկապես, Սիմեոնի նկարազարդած ձեռագրերի ստացողներն աղթամարցիներ էին և ձեռագրերը գտնվելիս են եղել այնտեղ։

Այլ սխեմայով է ներկայացված «Զոհաբերությունը» քննարկվող ձեռագրում։ Այստեղ, Իսահակից բացի, ծնկի է եկել նաև Աբրահամը՝ ձեռքի դանակը որդու կոկորդին դրած։ «Զոհաբերության» թեմայի հորինվածքային այդպիսի լուծման ավելի վաղ նմուշ հանդիպում ենք Վարդանի նկարազարդած 1325 թ. ձեռագրում (էջ 4բ)։ Այդ խմբին է պատկանում նաև 1356 թ. Ղրիմում նկարազարդված (Մատ. № 7408) ձեռագրի «զոհաբերությունը»՝ լուսանցքում<sup>37</sup>։

«Ավետման» թեմային է նվիրված երկու մանրանկար՝ Մարիամը թել մանկու պահին (էջ 2ա) և աղբյուրի մոտ (էջ 2բ, նկ. 24)։ Վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերում ավելի հաճախ Մարիամը պատկերված է կանգնած դիրքով։

«Մննդյան» տեսարանում (նկ. 25) ներկա են դեպքի հետ առնչվող զրեթե բոլոր անձինք՝ հովիվներ, մոգեր, մանկանը լողացնող կանաչք, հրեշտակներ։ Ինչպես երևում է, Ջաքարիան գործածել է այդ թեմայի համեմատաբար հայտնի մի խմբագրություն, երբ բացի «հովուացն» որի տեղոջն յայնմիկ բնակեալ... և տեսին զծնունդ Տեառն մերոյ» արդեն ծննդավայրն են եկել «թագաւորքն մոգաց ընծայիւք յերկրպագութիւն նորածին մանկանն Յիսուսի», ու կատարվում է նաև լողացումը։ Մննդյան» այդպիսի սխեման որպես ժամանակով ավելի մոտ հանդիպում է

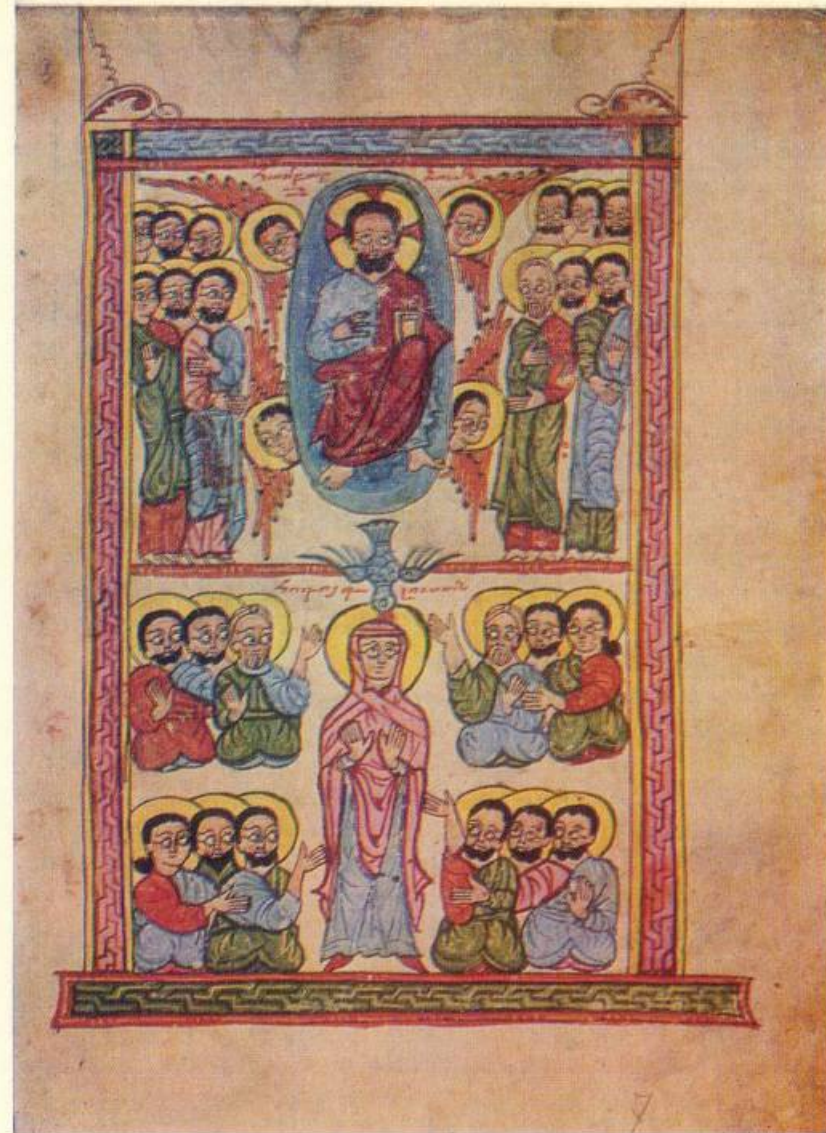
նաև կիրիկյան վարպետների աշխատանքներում. կարող ենք վկայակոչել Սարգիս Պիծակի վրձնած 1336 թ. ավետարանի նկարը<sup>38</sup> (№ 5786): Նշենք, սակայն, որ մեր հեղինակը որոշ պարզեցման է գնացել՝ դուրս թողնելով երկրորդական մի քանի մանրամասներ: Սարգիս Պիծակի աշխատանքներից տարբերվում են հատկապես հովիվների դասավորությունն ու կեցվածքը: Բացի այդ, այստեղ ձախից մոտեցող մոզերը կարծես թե ծնրադիր են. ուշագրավ մի մանրամասն, որի առաջին նմուշները քրիստոնեական արվեստում հայտնի են ոչ թե բյուզանդական, այլ արևմտաեվրոպական միջնադարյան ձեռագրերից: Զաքարիայի մյուս՝ 1354 թ., ինչպես նաև Միացյալ Նահանգներից բերված ձեռագրում «Մնունդը» ուղղակի նույնությամբ կրկնում է Սիմեոնի օգտագործած սխեման (աննշան փոփոխությամբ):

Կերպարների հանրաժանով դասավորությամբ ու դիրքով են «Տյառընդառաջ», «Մուտքը Երուսաղեմ», «Ոտնւլա» և «Հարություն» նկարները<sup>39</sup>:

Զաքարիայի մոտ գրեթե բոլոր դեպքերում «Տյառընդառաջ» թեման ներկայացված է պատկերագրական նույն ձևով՝ մանուկը մոր ձեռքից անցնում է Սիմեոնին: Դեպքին ներկա են Հովսեփը և Աննան<sup>40</sup>: Հորինվածքի դասավորության, և ընդհանրապես տվյալ էջի գեկորատիվ-գեղարվարման առումով առանձնանում է հատկապես 1972 թ. Միացյալ Նահանգներից բերված ձեռագրի (Մատ. № 10522) համանուն պատկերը: «Ոտնւլալում» Հիսուսը ծնկի եկած պատրաստվում է լվանալու Պետրոսի ոտքերը: Այստեղ ևս նկարը իր հորինվածքով մերձենում է Սարգիս Պիծակի վերոհիշյալ ձեռագրի պատկերին: Ի դեպ, Վասպուրականում Զաքարիային նախորդած նկարիչները (Սիմեոն Արճիշեցի, Վարդան, Կիրակոս) չեն անդրադարձել «Ոտնւլալին»: Վերջինս բացակայել է նաև XI—XII դդ. հայկական ձեռագրերի մեծ մասում:

«Մատնություն» մեջ (նկ. 26) Հուդան ձախից է մոտեցել համբուրելու ուսուցչին: Վաղ քրիստոնեական ժամանակներից սկսած այդ տեսարանը վերարտադրելիս հավասար շափով ընդունված է եղել Հուդայի ձախ և աջ կողմից մոտենալու ձևը<sup>41</sup>: Զաքարիայի նախորդի՝ Սիմեոն Արճիշեցու մոտ մատնիչը Հիսուսի աջ կողմում է:

«Խաչելություն» մեջ շկան այլևս վաղ շրջաններին հատուկ զծեր: Այստեղ Հիսուսի մարմինը ձկված է, գլուխը՝ թեք, խոցված կողերից արյուն է ծորում, դեմքին՝ տանջանքի դրոշմ<sup>42</sup>: «Թաղման» տեսարանում Հիսուսը պատկերվել է պռակած գերեզմանի վրա: Նրա սնարի ու ոտքերի մոտ կանգնած տղամարդիկ ու կանայք ողբում են եղեռնական մահը:



Մատթեոս և Մարկոս ավետարանիչների մոտ նշված է թաղմանը ներկա գտնվող անձնավորությունների ով լինելը. «Եւ առեալ զմարմինն Յովսէփ՝ պատեաց սուրբ կտաւովք, եւ եղ ի նորա գերեզմանի՝ զոր փորեաց ի վիմի... Անդ էր Մարիամ Մագդաղենացի, եւ միւս Մարիամն, նստէին հանդէպ գերեզմանին» (Մատթեոս Իէ, 59—61): Հայկական ձեռագրերում այս թեման տեղ է գտել դեռևս XI դ.: Հետագայում այն իր արտահայտությունը գտավ կիրիկյան մանրանկարչության մեջ<sup>43</sup> (սովորաբար պատկերում են Հովսեփ Արեմաթացուն և Նիկողոսմոսին, որոնք Հիսուսի մարմինը գրկած իջեցնում են գերեզման): XIV դ. սկսած Հիսուսի թաղումը դարձավ Վասպուրականի մանրանկարիչների սիրած թեմաներից մեկը: Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ Վանի շրջանի (Վասպուրականի—Հ.Հ.) նկարիչները օգտվել են հատկապես Սարգիս Պիծակի ձեռագրերից, իհարկե, որոշակի պարզեցում մտցնելով հորինվածքի մեջ<sup>44</sup>: Զաքարիայի մոտ թերևս ավելի շատ շեշտված է ողբի տեսարանը, և ոչ անմիջական թաղման, որը XIV դ. ձեռագրերում քիչ այլ բնույթ է կրում:

Զաքարիան չի կաշկանդվել թեմաների ու պատկերների մի որոշակի ժամանակաշրջան ընդգրկող խմբագրական կարգով, ինչպես, օրինակ, Սիմեոն Արճիշեցին, որի մանրանկարների հորինվածքային լուծումները համապատասխանում էին XI դ. պատկերագրական ձևերին: Դրանց յնտրություն մեջ մեր հեղինակը համեմատաբար ազատ է: Մի դեպքում նա վերցնում է տեղական ավանդական ձևը (օրինակ՝ «Մնունդը» 1354 թ. ձեռագրում), մյուս դեպքում՝ համեմատաբար նորագույն խմբագրումներ («Մնունդը» 1357 թ. ձեռագրում): Ըստ որում, տարբերություններ դրսևորվում են նույնիսկ մեկ առանձին ձեռագրի պատկերագրողման մեջ: Նկարիչը երբեմն յուրովի փոխում է այս կամ այն սխեմայի որևէ մասնիկը կամ նույնիսկ ամբողջական հատվածը: Ըստ էության, Զաքարիան դրանով ձգտում է հնարավորին չափ աշխուժացնել, ավելի լայն մեկնաբանել թեմաները՝ խուսափելով միանման ձևերից: Այսպես, ասացինք, որ 1357 թ. ձեռագրում «Մնունդը» ներկայացված է համեմատաբար բարդ տարբերակով, 1354 թ. ձեռագրում, ընդհակառակը, պարզեցված է: Նույնը և «Մկրտություն» կապակցությամբ, մի դեպքում տեսնում ենք միայն Հիսուսին և Հովհաննեսին (ձեռ. 1354 թ.), երկրորդում՝ (ձեռ. 1355 թ.) նաև գետի ափին կանգնած հրեշտակին, երրորդում՝ (ձեռ. 1357 թ.) այդ բոլորից զատ պատկերված է վիշապը: Իսկ 1368 թ. ձեռագրում բացի գետի ափին կանգնած երկու հրեշտակներից, նկարված է նաև մի ծառ, որի մոտ սովորաբար լինում է կացին (նկ. 27): Սակայն այս պատկերի հետաքրքրական տարբերակներից մեկը Մատ. № 10522

ձեռագրում է (Միացյալ Նահանգներից բերված): Զաքարիան, գրեթե բացարձակ նմանությամբ, կրկնել է Միսեոն Արճիշեցու օգտագործած սխեման (նկ. 5). ափը՝ նշմարված պարզ քառանկյունագծով, որի վրա կանգնած է Հովհաննես Մկրտիչը նույնաձև դիրքով ու հագուստներով, զետի լայնակի կտրվածքը, ջրի մեջ վիշապը և վերջապես մինչև կուրծքը զետի մեջ կանգնած Հիսուսն ու օդի մեջ ճախրող երկու հրեշտակները: Այդ արդեն երկու նկարիչների պատկերագրական նախասիրությունների սերտ առնչակցության մասին է վկայում:

Զաքարիան համարձակ մոտեցում է ցուցաբերում նաև պարականոն մոտիվների գործածման մեջ: Ահավասրկ հին պատումի մի հետաքրքրական նմուշ՝ պատկերված է ձեռագրի երրորդ էջում՝ Հովսեփը Եվայի հետ (նկ. 28): Մյուսին ձևավորվում է անվավեր գրականության մեջ հանդիպող այն պատմությունից, ըստ որի՝ Մարիամի երկունքի պահին Հովսեփը մանկաբարձուհի փնտրելիս հանդիպել է նախամորը և զրուցել նրա հետ<sup>46</sup>: Այդ թեման, ըստ էության, անջատված է «Մենդյան» հորինվածքից այնպես, ինչպես հովիվներն են երբեմն անջատ նկարվում: Ազգային կամ տեղային պետք է համարել նաև Սարգիս և Թադևոս զորավարների թեման: Մատ. № 10522 ձեռագրում (էջ 11 բ.) նկարիչը պատկերել է սրբացված այս երկու զորավարներին իրենց ձիերի վրա նստած (նկ. 29): Առջևից Թադևոսն է, որը իր խաչակոթ նիզակը մխրճել է իր ձիու ոտքերի տակ զալարվող վիշապի բերանը: Սարգիսը նստած իր սպիտակ ձիին ձախով բռնել է նետը, աջ ձեռքով լարել ազեղը վերևում թռչող թռչունի վրա, որը, համենայնդեպս, աղավնի չէ: Քրիստոնեական արվեստում աղավնին կամ սուրբ հոգին է արտահայտել, կամ խաղաղության զաղափարը: Եթե դա համարենք աղավնի, նկարը մեզ համար անհասկանալի կմնա: Մինչդեռ ազոավը արտահայտել է սևի, շարի խորհրդանիշը և շատ հավանական է, որ նկարիչը ցանկացել է պատկերել ազոավ: Իսկ ընդհանրապես այդ զորավարների պատկերումը Վասպուրականի ձեռագրերում խիստ սակավագեպ է հանդիպում. Զաքարիան թերևս առաջինն է այդ առումով:

Հին սովորությունների հետևանք պետք է համարել նաև մոզերի երկըրպագություն տեսարանի առանձին պատկերումը (1357թ. ձեռ. դատ, այն վերարտադրվել է նաև 1354 և 1368 թթ. ձեռագրերում): Ըստ որում, մենք տեսնում ենք միշտ միևնույն սխեման: Ինքնատիպը, թերևս 1403 թ. ձեռագրի նկարն է: Մոզերի երկրպագությունն այստեղ մտցված է «Մենդյան» մեջ. սակայն մոզերը նվերներ մատուցում են ոչ թե նոր ծնված մանկանն ու նրա կողքին պռկած մորը, — դա սովորական կարող էր

լինել, — այլ նույն նկարում մուրից փոքր-ինչ ցած երկրորդ անգամ պատկերված մորն ու որդուն (Մանուկ Հիսուսը Մարիամի գրկում է), մի բան, որը խիստ հազվագեպ է հայկական մանրանկարներում կամ բնավ չկա: Այդ հավանաբար «Մենդյան» և «Մոզերի երկրպագություն» թեմաների միացման հին խմբագրումների արձագանքներից է, որը, ղեռ վերջնական մշակման չենթարկված, պահպանվել է Վասպուրականում:

Ավետարանական նկարների «տոնական» շարից դուրս է Բեթղեհեմի մանուկների կոտորածը, որը մեր վարպետի մոտ ավելի ազատ լուծում է ստացել<sup>46</sup>: «Ղազարի հարություն» թեմայում (նկ. 30, ձեռ. 1354, 1368 թթ.) Զաքարիան դիմել է հնավանդ ձևերին: Կերպարների քանակն այստեղ հասցված է նվազագույնի, Հիսուսի հետ չենք տեսնում գեթ մեկ աշակերտ: Գերեզմանը հասարակ գծված ուղղանկյուն մակերես է՝ վրան Ղազարի փաթեցը: Օ. Ֆ. Պավլովսկին նշել է, որ «Ղազարի հարություն» թեման ղեռ վաղ քրիստոնեական արվեստում (զամբարանային նկարչության մեջ) աչքի է ընկել կատարման ծայրահեղ պարզունակությամբ<sup>47</sup>: Զաքարիայի նկարի պարզ ձևերը մեզ հիշեցնում են նաև արաբական մի ձեռագրի համանուն պատկերը, որը XII դարից է<sup>48</sup>: Մեղանում մոտավոր զուգահեռ կարելի է անցկացնել XI դ. պատկանող № 974 ձեռագրի «Ղազարի հարություն» հետ<sup>49</sup>:

Չափազանց ինքնատիպ է «Դժոխքի ավերումը» (նկ. 31, էջ 6բ): Հայ մանրանկարչության մեջ նախորդը շունեցող հիշյալ հորինվածքը իր լուծման գաղափարով փոքր-ինչ մոտենում է Կապադովկյան որմնանկարների համանուն պատկերներին<sup>50</sup>: Միայն թե մեր նկարչի մոտ շեշտված է Հիսուսի ղեռն ու նշանակությունը, Կապադովկիայի որմնանկարներում՝ ավելի շատ դժոխքի հասկացողության, նրա ընդարձակ նկարագրի պատկերը: Գուցե Զաքարիան մասամբ ինչ ոգեշնչված լինի նաև կիրիկյան ձեռագրերում հանդիպող օրինակներից (իհարկե, դրանք պարզեցման ու փոփոխման ենթարկելով). նկատի ունենք հատկապես Մատ. № 1243 (1266 թ.) ձեռագրի նկարը:

ձեռագրի նկարաշարն ավարտվում է «Համբարձման», «Ս. հոգու դալրստյան» և «Աստվածամոր վերափոխման» տեսարաններով: Վասպուրականում Զաքարիան առաջինն էր, որ անդրադարձավ «Վերափոխման» թեմային: Նկարի հորինվածքային ձևը նույնությամբ կրկնում է Կիրիկյան դպրոցում հանդիպող օրինակները (Սարգիս Պիժակին պատկանող № 5786 ավետարանի նկարը): Մինչև XV դ. Վասպուրականի ձեռագրերում մեզ հայտնի է այդ մեկ օրինակը: Ի դեպ, «Վերափոխման» մասին հետաքրքրական մի պատմություն կա Սերովբե Աբըլյանի «Աստուածա-

մօր վերափոխման պատմութիւնը հայ մատենագիտութեան մէջ» հոգւածում (նյութը վերցված է Վենետիկի № 512 ճաշոցի մեջ գտնվող անվավերական մի թղթից)<sup>51</sup>: Մարիամի թաղմանը հավաքվում են բոլոր առաքյալները և կատարում համապատասխան ծես: Առաքյալներից մեկը՝ Քովմասը, որն Աստվածածնի պատկերն էր բերել Հայաստան, ուշացած է լինում: Ներս գալով, նա խնդրում է, որ բաց անեն բողբոջը, որպեսզի վերջին անգամ տեսնի Ս. Կույսի դեմքը: Հավանաբար այդ են նկատի ունեցել նկարիչներն առաքյալներից մեկին պատկերելով թեքված՝ Մարիամի դեմքին նայելիս. սա հատկապես շեշտված է Զաքարիայի մոտ: Այդ ուշադրավ է նաև նրանով, որ հայ եկեղեցու առաքելական հիմնադրութեան շեշտը կա այստեղ:

Լուծման ուրույն ձևով ուշադրութեան են դրավում «Համբարձումն» ու «Հոգեգալուստը» (տախտ. VI): Այդ երկու, միանգամայն տարբեր թեմաները արտահայտված են մեկ հորինվածքում: Իրար հաջորդող սյուժեների միացութեան նման օրինակներ հայ մանրանկարչութեան մեջ սակավ են հանդիպում: XIV դ. սկզբներին Վարդան Արծկեցու կողմից պատկերազարդված ավետարանում (ձեռ. 1320 թ.) միասին են «Հարութեան» և «Համբարձման» տեսարանները<sup>52</sup>: Այդ առումով խիստ ուշագրավ է նաև Մատենադարանի № 6365 ձեռագիրը (1447թ., Ռշտ.): Այստեղ «Ոտնըվա» նկարում կոնքի (տաշտի) ցածի մասում շրջանաձև պատկերված է խորհրդավոր ընթրիքի սեղանը՝ վրան ձուկ և այլն: Փաստորեն «Ոտնըվան» այդտեղ արտահայտում է նաև խորհրդավոր ընթրիքի իմաստը: Գուցե այդ է եղել պատճառը, որ Վասպուրականի XIV—XV դդ. նկարիչները հաճախ անդրադառնալով «Ոտնըվային», այլևս չեն պատկերել «խորհրդավոր ընթրիքը»<sup>53</sup>: Ինչ վերաբերում է «Համբարձման» և «Հոգեգալուստան» միացյալ պատկերմանը, ապա այդ երևան է եկել դեռևս վաղ քրիստոնեական հուշարձաններում՝ Մոնցիի յուղաշշերի վրա (IV դ.)<sup>54</sup>:

«Ս. Հոգու գալուստ» նկարը Զաքարիայի մոտ ունի մի քանի տարբերակ: 1354, 1368, 1403 թթ. և № 10522 ձեռագրերում տեսնում ենք Սիմեոն Արճիշեցու ներկայացրած հորինվածքը բացարձակապես նույնությամբ կրկնված՝ թե առանձին մանրամասների մեջ և թե գունային լուծման: Այլ սխեմա է 1355 թ. ձեռագրում: Կիսաշրջանաձև սեղանի շուրջը տեղավորված են առաքյալները. վերևից ճառագայթաձևերով իջնում է ս. հոգին<sup>55</sup>:

Հիմնականում այսպիսին են Զաքարիայի մանրանկարների թեմատիկ շարն ու պատկերազրութեանը:

Մանրանկարներում տեղ գտած հետաքրքրական ձևերի առնչությամբ հարկ ենք համարում կանգ առնել Զաքարիայի ստեղծագործութեանը բնորոշ մի կողմի վրա ևս:

Նկարիչը երբեմն որևէ թեմայի իրեն հոգեմոտ այս կամ այն հատվածը կրկին պատկերում է նույն ձևազրում: Օրինակ, «Մենդյան» նկարում (էջ 3ա) մանուկ Հիսուսին երկրպագելու եկած մոգերն առանձին ներկայացված են նաև մյուս՝ Յբ էջում: Հովիվներին նույնպես, որոնք «Մենդյան» տոնի (էջ 3ա) ժողովրդի խնդութեանն ու բերկրանքն են արտահայտում, տեսնում ենք նաև նախորդ էջում (նկ. 24): «Մուտք Երուսաղեմ» նկարի Հիսուսին դիմավորող պատանիներն առանձին հատվածով երկրորդ անգամ մեջ են բերվել ցածի մասում (տախտ. VII): Ի դեպ, այստեղ ծառերի վրա նկարված են նաև թռչուններ, որը շեշտում է ժողովրդական-գարնանային ծաղկատոնի պաշտամունքը: «Հարութեան» նկարից կրկնված է առաքյալների՝ Հիսուսի գերեզմանն այցելելու պահը: Ավետարանական թեմաներից զանազան մանրամասների վերստին ներկայացնելը, իհարկե, նորույթ չէր միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում (կարող ենք հիշել, օրինակ, Աֆոնո-Պանտելեմոնովյան վանքի № 2 հունական ավետարանը. Բեթղեհեմի հովիվներն այստեղ ևս առանձին են պատկերված)<sup>56</sup>: Բայց Զաքարիայի մոտ, որը և հետաքրքրական է, վերստին պատկերվել են ավելի շատ ոչ կրոնական մարդիկ, հովիվներից զատ՝ մոգերը, երեսաները...

Ավետարանիչների դիմանկարները պատկերված են երկու հիմնական ձևերով: Առաջին խմբի ձևազրումը դրանք ներկայացնում են Սիմեոն Արճիշեցուց մեղ արշն հայտնի կերպարները (առաստաղից կախված փոքրիկ շարժուն սեղաններով և այլն): Մյուս՝ 1355 և 1357 թթ. ձեռագրերի մեջ պատկերազրութեանը փոքր-ինչ այլ է: Նստած ավետարանիչները ծնկների մեջ են հարմարեցրել մագաղաթը պահող փոքրիկ տախտակը: Այն ի տարբերություն ընդունված ձևի այստեղ կախովի չէ: Բացի դրանից, նկարի ֆոնի վրա տեսնում ենք ոչ շատ զարգացած ճարտարապետական բնանկար, ինչպես նաև երկնքից հրեղեն լեզվի ձևով իջնող Ս. Հոգին՝ աստվածային ներշնչումը (կրկին ինչ-որ չափով դրսևորվում է մյուս դարոցների աղղեցութեանը): Ի դեպ, հետաքրքրական են ներկայացված ավետարանիչները Զաքարիայի 1377 թ. ձեռագրում: Դրանք ուղղակի տեղադրված են անվանաթերթերի մեջ, որտեղ նույնիսկ գլխադարդն ու սկզբնատառերը զբաղեցնում են մեկ սյունակ միայն: Ըստ որում, էջի գեղարվեստական կազմակերպումը տրված է նուրբ ու ճաշակով (նկ. 32):



Ինչպես Սիմեոն Արճիշեցու մասին խոսելիս ասացինք, Վասպուրականի մանրանկարիչներն իրենց ուրույն մոտեցումն ունեին պատկերազարդման արվեստի նկատմամբ: Զաքարիան բացառությույն չկազմեց և թերևս, տեղական ձևերն ու պատկերացումները նրա մոտ ստացան առավել ամբողջական արտահայտություն:

Նպատակադրված նոր կտակարանային պատմությունների ցուցադրման խնդրին թեմատիկ պատկերներն այստեղ սերտորեն կապվում են ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքի մյուս բաղկացուցիչների, առաջին հերթին գլխատառերի, բնագրի գեղագրության, լուսանցադրողների և նույնիսկ կազմի առանձնահատկությունների հետ: Վասպուրականի մանրանկարիչների մոտ գեղագիտականի և կիրառական-գործնականի փոխհարաբերությունը հավասարապես պայմանավորվում է միմյանցով և արտահայտվում է ամբողջական ու ներդաշնակ ձևերում: Դրանց ամբողջության մեջ օրգանապես ձուլվում են նկարչի, գեղագրի և ձեռագրի հետ կապված մյուս արհեստների տեր մարդկանց աշխատանքային գործունեության պտուղները: Զեռագրի էջը, նկարն ամփոփող շրջանակը, ֆիգուրները, գեղագրական բացատրագրություններն ու մանրամասային զարդերը, միտքը պատմելու հետ միասին, ընկալվում են որպես մեկ ավարտված միասնություն: Ըստ որում, համադրման այդ եղանակը ոչ միայն համապատասխանում է ձեռագրի ընդհանուր նպատակներին՝ որպես քրիստոնեական գաղափարների տարածման առավել մասսայական ու հասկանալի միջոցի, այլև դրա շնորհիվ բացահայտում է ժամանակակից մարդու գեղագիտական, մասամբ նաև փիլիսոփայական վերաբերմունքը շրջապատող աշխարհի նկատմամբ: Պատկերների, զարդերի և գեղագրության միասնությունը տվյալ դեպքում ստեղծում է գեկորատիվ կառուցվածքի համակարգը: Համադրման (սինթեզի) այդպիսի բնույթը թելադրվում է ձեռագիր-գրքի ընդհանուր խնդրից, այսինքն՝ երբ կերպարները, զարդը և գեղագրությունը ձեռագրի մյուս մանրամասների հետ միասին կուլված են գաղափարների հասկանալի, դիպուկ, բայց և հետաքրքրական մատուցմանը:

Նկարաշարը Զաքարիայի մոտ ունի հաջորդական պարզ-պատմողական բնույթ: Սակայն դրանց ներկայացման կարգը չի նույնանում Արճիշեցու նախապատված ձևերի հետ: Մեր նկարիչը, օրինակ, փոքր-ինչ այլ կերպ է լուծում տեսարանների միասնության, գլխավոր և երկրորդական կերպարների փոխհարաբերության, մի քանի դեպքերում

նաև՝ խորքի մեկնաբանման հարցերը: Իսկ մանրամասներում, ինչպես նաև գունային հակումներում հատկանշական է դառնում դեկորատիվ բնույթն ու զարդայնությունը:

Ի տարբերություն Սիմեոնի, ինչպես և իրեն հաջորդող աղթամարցի մյուս ծաղկողների, Զաքարիան ավետարանական տեսարանները ավելի է տրոհում հատվածների: Մեկ թեման, ինչպես այդ պատկերագրության կապակցությամբ նշվեց, բաժանվում է երկու կամ երեք մասերի («Ավետումը»՝ և՛ աղբյուրի մոտ, և՛ տանը թեև մանելիս, «Մուտք Երուսաղեմում»՝ դիմավորողների առանձին խումբը, «Մնունդում»՝ հովիվները նաև առանձին պատկերված, «Հիսուսի թաղումը»՝ նաև Պիղատոսից թուլյալություն խնդրելիս (նկ. 33) և այլն: Երբեմն էլ հանդիպում է նաև հակառակ երևույթը, երբ երկու, մեծ մասամբ հաջորդական թեմաները միացվում են միմյանց, տեղադրվում միևնույն հորինվածքի մեջ (տե՛ս «Մնունդ-Մոգերի երկրպագություն», «Համբարձում-Սուրբ Հոգու գալուստ» և այլն):

Այդ առանձնահատկությունները իրենց դասավորման և ստեղծված տրամաբանական կապի շնորհիվ չեն ազդում նկարաշարի միասնության, ինչպես նաև նրա ներկայացման հիմնական միտումի՝ դեպքերի հաջորդական պատմողական ցուցադրման վրա: Այստեղ առանձին տեսարանները (նաև տրոհված), մեր ժամանակների պատկերացմամբ ասած, կարծես, խաղում են շարժանկարային կադրերի դեր, այն տարբերություններով, որ եթե շարժանկարի կադրերը մի տեսակ ձուլվում են միասնական, անընդհատական շարժման, ապա ձեռագրում, առանձին վերցրած ժամանակի ընթացքի մեջ, նրանք կրում են իրենց մեջ ընդմիջվածության և ինչ-որ չափով ինքնաարժեքավորման պահ: Կադրերի հաջորդականության եղանակով զարգացող պատմությունների այդ շրջանի դիտողի հայացքը, ասես ստիպողաբար, մի դեպքից մյուսն է տանում, մի էջից մյուսը:

Այդտեղ ևս հիմնական դերը պատկանում է հորինվածքային կառուցմանը: Գլխավորի մասին պատմվում է պարզ, հասարակ միջոցներով. ֆիգուրները իրենց ձևերով ու գունային լուծումներով լինում են աչքի զարնող, լավ հիշվող, որպեսզի դիտողը մի հայացքից կարգա միտքը և անմիջականորեն ու անվերապահ վարակվի նրանց արտահայտման բնույթով: Նկարիչը ձևերն, ասես, ուղղակի դիտողի աչքի առջև է հորինում, շթաքցնելով, որ կյանքը վերարտադրող այդ տեսարանները ստեղծում է ըստ իր հեղինակային տրամաբանության: Պարզեցում և էականի շեշտում. այս է հիմնական ելակետը, լինեն ա-

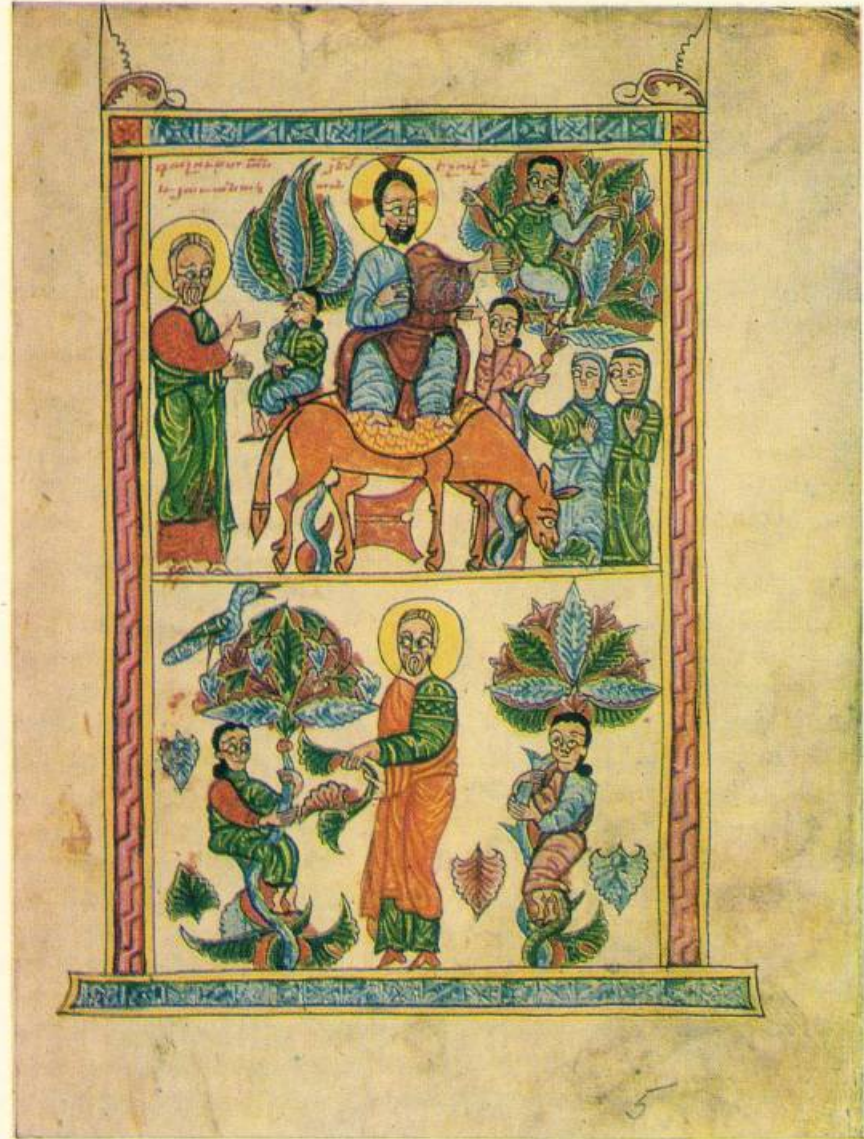
առնձին կերպարներ, թե ընդհանուր հորինվածքներ: Անտեսվում է ետին պլանը, բնանկարը, շկան լրացուցիչ այլ մանրուքներ (նկարչի համար դրանք երկրորդային են), կարևոր են գործող անձինք և անհրաժեշտ առարկաները:

Բայց միջավայրի առարկայական պատկերման բացակայությունը չի ենթադրում դրա լրիվ անտեսում, այլ այն արտահայտվում է որևէ գծով կամ պայմանական խորհրդանշական ձևերի օգնությամբ: Օրինակ, Երուսաղեմը ցույց տալու համար քաղաքային պարիսպների և աշտարակների փոխարեն նկարված է միայն արևադարձային սովորական ծառը՝ արմավենին: Ըստ որում, Հիսուսին դիմավորողները լինում են մեկ կամ երկու մարդ: «Տյառնընդառաջ» պատկերում գծված է շենքի սոսկ վերին եզրագիծը, Հիսուսի կրած տանջանքներն արտահայտելու համար՝ առանձին նկարված փշե պսակը և այլն: Նկարիչը համեմատաբար ազատ է վարվում նաև մի շարք ընդհանուր ձևերի ու գույների որոշման հետ: Երբեմն նույն թեման նրա տարբեր ձեռագրերում հորինվածքային տարբեր դասավորություն է ունենում:

Զգեստածալքերն ու եզրագծերը, շնայած պարզեցմանն ու պայմանական հակումներին, մեծ մասամբ հակամետ են ֆիգուրի պատկերման անատոմիական ձևին ու շարժմանը: Նկարիչը փորձում է դաշն կապ ստեղծել զծի ճկուն պայմանական խաղերի և մարմնի ձևի ու դերի արտահայտման միջև: Այդ Զաքարիային հատկանշական, նրա մանրանկարներին առանձին հմայք տվող կողմերից մեկն է: Թերևս այդպիսի հետաքրքրական հատկանիշների շնորհիվ է, որ շատ սովորական պատկերները տպավորիչ են դառնում:

Այդ առումով բնորոշ է 1354 թ. ձեռագրի «Ավետում» նկարը՝ Զաքարիայի լավագույն աշխատանքներից մեկը (նկ. 34): Ներքին լարմանը նկարիչը հասել է ձևերի ու գույների պարզ մեկնաբանման ճանապարհով: Մի պահ թվացող դադարը կարծես մեկից շքանում է, երբ դիտողի հայացքը հանում է նրանց խորհրդավոր ու տազնապալից դեմքերին (տպավորիչ է հատկապես աչքերի շուրջը քաշած կանաչը, ինչպես և հրեշտակի ավետման լուրը արտահայտող ձեռքի շարժումը):

1357 թ. ձեռագրի «Դժոխքի ավերման» մեջ (նկ. 31) բովանդակությունը բացահայտվում է ինքնատիպ հորինվածքի միջոցով, որտեղ հատկանշական է դառնում տարածական-ոլիմպյան կառուցվածքը: Անդրաշխարհային արհավիրքների, խորտակված դռների, կրակի ու ծխի բարդ պատկերի փոխարեն դժոխքն ներկայացնում է գալարվող մի հսկա վիշապ: Հավիտենական տանջանքների դատապարտված մարդիկ եռա-



շար տեղավորվել են այդ զարհուրելի կենդանու մարմնի առաջացրած գալարների մեջ: Չախից Հիսուսը իր փրկարար ձեռքը մեկնել է Ազամին:

Եվայի ու Հովսեփի պարականոն գրույցի պատկերում (նկ. 28) խոսուն գծանկարը վառ դեկորատիվ գույների հետ նպատակադրված են ընդհանուր տրամադրության ստեղծմանը: Իրար դիմաց նստած նախամոր ու Հովսեփի աշխույժ շարժումներն ու դեմքերի հարցական-խորհրդավոր արտահայտությունները նվիրված են փրկչի հայտնության թեմային:

Նոր կտակարանային նկարաշարում Եվայի ներկայության առնչությունամբ կարող ենք զուգորդաբար հիշել նաև Մատենադարանի № 316 (XIV դ.) ձեռագրի «Մնունդը»: Այստեղ մանկան խանձարուրից անմիջապես ցած գծանկարված է Եվայի անսովոր մեծ դիմապատկերը: Ըստ երևույթին, նախամոր առկայությունը «Մննդյան» նկարի մոտ (ինչպես 1357 թ. ձեռագրում) կամ անմիջապես «Մննդյան» նկարի հետ (№ 316 ձեռագրում) վերը նշված ենթադրությունից զատ տեղիք է տալիս հիշելու նաև հայտնի այն միտքը, թե Հիսուսի հանդես գալով և զոհաբերությունամբ պետք է քավվեր Եվայի արարմունքով մարդկային ցեղի վրա ծանրացած մեղքը:

Ջաբարիան հավասարապես տիրապետում է գծի և գույնի հնարավորություններին. դժվար է ասել, թե նրա մոտ գծանկարն է ավելի խոսուն, թե գույնը. մեկը բխում է մյուսից:

«Համբարձում-Հոգեգալուստ» տեսարանում (տախտ. VI) հորինվածքի միասնական բնույթը՝ շորս խմբով դասավորված առաքյալները, նրանց հազուստի ծալքերի համաչափ գծաձևերը, միանման, միամիտ դեմքերը դեկորատիվ գույների համադրությամբ այն հատկանիշներն են, որոնք տպավորություն ու շարժում են հաղորդում նկարին: Այդ ոճով աշխատող նկարիչների մոտ շահեկանությունը մեծապես պայմանավորվում է ձևերը ընդհանրացնելու և էականը շեշտելու հմտությամբ, որտեղ, թվում է, ավելորդ մի դիժ կամ անավարտ մի մասնիկ կարող են փոխել նկարի ընդհանուր դաշնությունը: Շեշտված ու զուսպ գծերը ցայտուն են դարձնում Ֆիգուրների արտահայտչականությունը, իսկ գունային հակադրությունները ստեղծում են շթուլացող լարվածություն:

Ջաբարիայի ներկայակնակը հարուստ չէ գույներով. դրանք հիմնականում շորսն են՝ կարմիր, կանաչ, կապույտ, դեղին, երբեմն էլ շագանակագույն: Մինչդեռ սահմանափակ այդ գույները այնպիսի հարաբերություններով են դրված, հատկապես արդեն գունային տարրի վերած-

ված թղթի մաքուր ֆոնի վրա, որ ստեղծված երանգաշարը հասնում է հնչեղության: Ըստ որում, գույների համապատասխան քանակի ու նրանց ձիշտ համադրման հետ մեկտեղ նման դեպքերում նույնչափ կարևոր է դառնում հարեանող գույների ընտրությունը:

Երբեմն էլ միատիպությունից խուսափելու համար, հեղինակը այս կամ այն ձևազարդում գերակշռություն է տալիս որևէ երանգի: Այդ դեպքում ընդհանուր գունաշարը կառուցվում է այդ հիմնական երանգի վրա: 1357 թ. ձևազարդում, օրինակ, տիրապետող բաց կանաչն է, երկնագույն կապույտի և մանավանդ վարդագույն կարմիրի հետ նա թողնում է կենսախինդ, լավատեսական տպավորություն:

Գույների մաքուր գործածությունը բխում է հարթագծային ոճից և ներդաշնակում նրան: Մինչդեռ տոնային անցման փորձերը գծի պահպանման հետ երբեմն մտցնում են անհաճո շորություն: Ընդհանրապես, շեղոք գույների գործածությունը գծանկարի հետ, լինելով կատարման տեխնիկական ուրույն եղանակ, ավանդաբար անցնում է նկարչից նկարիչ՝ պայմանավորված ինչպես տվյալ երկրի աշխարհագրական միջավայրով, այնպես էլ այդ միջավայրում ապրող ժողովրդի բնավորությամբ: Ինչպես գծանկարում ամեն ինչ պարզ է ու հասարակ, նկարիչը բնության գույներն ևս ընկալում է մանկական անաղարտությամբ՝ մաքուր ու պարզ, առանց խորանալու մանրուքների (երանգային ելևէջների) մեջ:

Բայց այդուհանդերձ Զաքարիան ևս Սիմեոն Արճիշեցու նման որոշ դեպքերում (ձեռ. 1355, 1357, 1368 թթ.) մաքուր գունահատվածների վրա հիմնական գծերին կից տանում է զանազան բծացույթեր՝ հատկապես ղեղինով ու սպիտակով կամ նույն գույնի բաց տոնով: Գունագծերի աշխուժացման փորձեր կատարվում են նաև դեմքերի վրա (մարդկանց աչքերի շուրջը մզացվում է, շագանակագույն գծաշերտ է դրվում մազերի կողքին): Հետաքրքրական ոճավորման են ենթարկվում նաև զլխի մազերը, որոնք, երբեմն, կեղծամաների տպավորություն են թողնում: Մազերի մյուս տեսակը ուղղակի սև գույնով հավասար ծածկված հարթությունն է (մեղ ծանոթ ձևերով), որն ականջներից բիշ ցած կազմում է կլոր խոպուպիկներ (հիշենք Սիմեոնի մանրանկարները): Արտևանունըներն ու հոնքերն ունեն երկար աղեղնաձև վերջավորություն. աչքի բերբերը սևեռուն ուղղված են լինում խոսակցի կամ կատարվող դեպքի կողմը: Ի դեպ, միանման այդ դիմագծերն ևս մարդկանց խմբերով պատկերելու ժամանակ շարժուն տպավորություն են ստեղծում, թեև յուրաքանչյուր դեպքում նկատում ենք հուզականության տարբեր երանգ:

Ոճական նման առանձնահատկությունները ավելի վաղ և ավելի հաճախ հանդիպում են նաև կապագույնական ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարներում, և դարմանալի չէ, որ Վասպուրականի մանրանկարչությունն առնչությամբ մենք հաճախ ստիպված ենք լինում զուգահեռներ անցկացնել կապագույնական արվեստի հուշարձանների հետ: Երկուստեք նույն հարթապատկերային գծային ոճն է, պարզ ու շեղոք գունաշարը, տեսարանների՝ ծոփորային (ֆրիզային) եղանակով դասավորությունն, շեշտակի և բռնկվող շարժումները: Դրա հետ մեկտեղ փոքր-ինչ անխնամ ու պարզունակ նկարաձևը համակցվում է պատկերազրական հնամենի սխեմաների հետ, որոնք ամենայն հավանականությամբ սկզբնավորվում են Ասորիքի ու Միջագետքի արվեստների ավանդներից:

Ի դեպ, Փոքր Ասիայում Կիլիկյան Տավրոսի և Եփրատի միջև գտնվող այդ շրջանը դեռ մեր թվարկության առաջին տարիներին նվաճեցին հռոմեացիները և վերածեցին կայսրության գավառի: Հետագայում, շնայած Կապոզովկիան պարբերաբար ընկնում է Սասանյան Պարսկաստանի, Պալմիրի իշխանների, Արաբական խալիֆայի տիրակալության տակ, բայց ընդհուպ մինչև սելջուկյան արշավանքները նրա արվեստը իր վրա նկատելիորեն կրում է հելլենիզմի և բյուզանդական մշակույթի ներգործությունը:

Առավել բնորոշը, սակայն, կապագույնական արվեստի համար տեղական ավանդների կենսունակության պահպանումն է, որն ամբողջ էությունով զրսևորվեց IX—XII դդ. ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարներում: Վ. Ն. Լազարևի խոսքերով ասած, դա տիպիկ «վանական» ստեղծագործություն էր, որը կայսրության կենտրոններից հեռու գտնվելով, կարծես թե ազատվեց մայրաքաղաքային «պալատական» արվեստի անմիջական ազդեցությունից, թեև զարգացավ նրան զուգահեռ<sup>87</sup>: Դա Վասպուրականի և կապագույնական միջնադարյան արվեստի նմանության կամ ընդհանրության, այսպես ասած՝ սոցիալական կողմն է: Բայց պետք է ուշադրություն դարձնել մի հանգամանքի վրա ևս: Կապագույնական արվեստում դեռ շատ հնուց բնակվել են հայեր: Հայ բնակչության քանակը այդ վայրերում ավելի սովոր թիվ կազմեց VII—IX և XI դդ. առաջին տասնամյակներին, երբ Վասպուրականի Սենեքերիմ թագավորը բնակչության մի մեծ խմբի հետ զաղթեց Սեբաստիա: Այժմ հավաստի փաստեր կան, որ տեղական հայկական խավերը անմիջականորեն մասնակցել են այդ որմնանկարների ստեղծմանը: Ուստի և պետք է ենթադրել, որ այդ որմնանկարները լինելով տեղական բնակչության (այդ թվում՝ հայեր) նախասիրությունների արգասիքը՝ համապատասխանել են նաև հայ

արվեստի գեղադրական սկզբունքներին: Այս խնդրում հիմնականը, ինչպես վերևում ասվեց, Վասպուրականի XIII—XV դդ. մանրանկարչության և կապագովկյան որմնանկարների բուն էությունն մեջ է, որպես ժողովրդական լայն խավերի ստեղծագործության, ժողովրդական արվեստին բնորոշ առանձնահատկության մեջ<sup>58</sup>, որոնք հոգեմտ են միմյանց անկախ դրանց տեղից ու ժամանակից:

Նկարելու հմտության առումով Զաքարիան մեծ փորձ, բայց ոչ կայուն ձևեր ունեցող վարպետ է: Նրա բոլոր աշխատանքները միևնույն ուժով չեն կատարված: Համառոտ ու վալեյուշ տեսք ունեցող մանրանկարների կողքին (1354, 1355, 1357, 1368, 1385 թթ. ձևագրեր) կարելի է հանդիպել նաև ոչ հաջողված աշխատանքների՝ երբ ֆիզուրները սեղմված կամ շափից ավելի երկարահասակ են լինում, ձևերը՝ ոչ ճիշտ պատկերված և այլն (ձև. 1388, 1390, 1393, 1403 1388 թթ.): Նույնիսկ դեմքերի ու հագուստի մշակման մանրամասներում այդ երկու խմբի ձևագրերում զգացվում են տարբերություններ և նույնիսկ մեկ ձևագրի մեջ<sup>59</sup>: Մեր հեղինակը իրեն ավելի լավ է դրսևորել թերևս առաջին շրջանի աշխատանքներում (1350—1370 թթ.): Այդտեղ առավել ակնառու զգացվում է նրա կատարողական հմտությունը:

Երկրորդ շրջանի աշխատանքներում (1371—1403 թթ.) նկարչի ձևերը կարծես փոքր-ինչ անվստահ է դառնում (իհարկե, բացառություններ կան. օրինակ, 1385 թ. ճաշոցի մանրանկարները Զաքարիայի լավագույն գործերից են (տախ. VIII): Այդ, հավանաբար, հետևանք է այն բանի, որ նկարիչը ծերացել էր և կորցրել ձևերի նախկին հմտությունը (հատկապես 1403 թ. ավետարանի մանրանկարներում զգացվում է նկարչի դողդոջուն ձևերը): Նկատի պետք է ունենալ և այն, որ Զաքարիային վերջին շրջանում հավանաբար «օգնել» են իր աշակերտները: Հնարավոր էր նույնիսկ, որ նրանք կատարեին աշխատանքի մեծ մասը՝ իրենց մասին որևէ ակնարկ չանելով: Ոչ միայն մանրանկարչության մեջ, այլև միջնադարյան արվեստի մյուս բնագավառներում ևս եղել են դեպքեր, երբ արհեստանոցի ղեկավարի կամ ուսուցչի հեղինակությունը ձեռք է թույլ շտալով աշխատանքին մասնակցած աշակերտների անվան հիշատակությունը<sup>60</sup>:

Դրանով սակայն չենք ուզում ասել, որ Զաքարիան թույլ կողմեր չի ունեցել՝ նրա աշխատանքներում տեղ գտած բացերը վերագրելով ուրիշներին: Ոչ, նրա նույնիսկ առաջին շրջանի աշխատանքները զերծ չեն անվարժության հետքերից: Հատկապես տաղտկալի տպավորություն են թողնում միանմանությունները: Այսպես, Քրիստոսի դեմքը երբեմն ունե-

նում է տրաֆարետային ձև՝ շտաբերվելով նույնիսկ մյուս կերպարներից: Շատ են նաև միաձև շտաբերված պատկերված ֆիզուրները, նույն հնարանքները, մոտիվները...: Հեղինակը մասնավորապես անկարող է մերկ մարմինների, մարմնի միացությունների (վիզ, ուս, կոնք) և հատկապես կիսադեմքեր պատկերելու մեջ (նկ. 35): Քիչ մեծ են ստացվում նաև ձեռքի դաստակները, դրանց հակառակ գրեթե մանկական շափերի է հասցվել ոտքի թաթերը: Իսկ 1385 թ. ճաշոցի 116ա էջի Ադամի և Եվայի պատկերում (նկ. 36), շնայած գլուխներն ու դեմքերը վարժ են պատկերված, սակայն նրանց մերկ մարմինները կենդանիներ են հիշեցնում<sup>61</sup>:

Այդուհանդերձ, հարկավոր է զգույշ մոտեցում նման կարգի բոլոր շեղումները նկարչի անկարողության հետ շտանչելու համար: Զաքարիան երբեմն դիմել է գիտակցված ձևափոխությունների: Այսպես, № 4923 (1403 թ.) ձևագրի «Խաչելություն» տեսարանում Հիսուսին խոշտանգող պինդորի գլուխը նա ուղղակի միտումնավոր նմանեցրել է շան դնչի՝ հետևելով ժողովրդական մտածողությանը և վերաբերմունքին: Սա արդեն ուրույն մտահղացում է ու մեկնաբանության յուրովի վերաբերմունք կերպարի նկատմամբ: Վասպուրականի տեղական սովորույթներում շունը համեմատվել է հեթանոսի հետ, որպես անհավատ<sup>62</sup>: Որոշ դեպքերում մարդկանց փոքր-ինչ մեծ դաստակները պատկերվող երևույթի մեջ մի անսովոր, ազդու բան են դրել, շեշտել հիմնական գործոնն արտահայտող մասը (Հիսուսի օրհնող աջը «Ղազարի հարություն» ժամանակ, նույն տեսարանից՝ գերեզմանը ցույց տվող պատանու ձեռքը, ավետարանիչների դաստակները և այլն): Իսկ ճարտարապետության, բնանկարի և մյուս երկրորդական մասերի բացակայությունը դիտողի ուշադրությունը սևեռում է պատկերի ներքին բովանդակության վրա:

Լակոնիկ ձևերի, պարզ մեկնաբանությունների ու խորհրդանշական մոտիվների հետ մեկտեղ Զաքարիայի աշխատանքների մի մասին հատուկ է նաև բանաստեղծական շունչը: Այդ տեսնում ենք հատկապես «Մենդյան» նկարում (նկ. 25): Կանաչ, կարմիր, դեղին և կապույտ գույները մեջընդմեջ հաջորդականությամբ թղթի սպիտակության հետ նարեկացու «ծննդյան տաղի» երանգավորման կենսախինդ տպավորություն են առաջացնում: Բերենք տաղի մի հատվածը.

Գարունաբեր, գարնանաշարժ,  
Գեղգեղելով երփնազարդեալ,  
Նոր հարսանեաց միաբանեալ:

Եկա՛յք նոր մեք զուարճացեալ,  
Վառ ի վառեալ, տիպ ծալ ի ծալ,  
Թըփոյն տերև յօրինեսցուք<sup>63</sup>:

Ամբողջ հորինվածքն այստեղ ունի շարժուն կառուցվածք, տոնական աշխուժութիւն:

Սակայն այլ տրամադրութեամբ են դիտվում նկարները, երբ թեման ժողովրդի վշտերի, նրա կրած դառնութիւնների ու աղետների մասին է: «Մանուկների կոտորածի» մեջ (էջ 4բ) անօգնական ու վշտահար մայրերը, թափվող արշաւի շիթերից ասես սարսափած, քար են կտրել: Ավետարանական այդ տխուր պատմութիւնը մեր առջև բացում է միջնադարյան հայ կյանքի սովորական մի պատկեր և զուգորդվում է օտար բռնակալների ասպատակութիւնների հետեանքով արնահեղութեան մատնված ժողովրդի վիճակի հետ<sup>64</sup>:

Ապրելով աշխարհիկ միջավայրում, նկարիչը քաջատեղյակ էր ժողովրդի նիստ ու կացին, լավ գիտեր նրան հուզող ու հետաքրքրող հարցերը, նրա ձգտումները: Այդ պատկերներում, կարծես, գեղանկարչական լեզուն ևս դառնում է առնական, որը դուր էր գալիս հասարակ ժողովրդին: Արձիշեցու կապակցութեամբ ասացինք, որ աշխարհիկ մոտիվները միաժամանակ ունեն ճանաչողական նշանակութիւն և մեզ հնարավորութիւն են տալիս ծանոթանալու ժողովրդի կյանքին, տեղական սովորութիւններին, տարազին, գործածվող իրերին, որոնք միջնադարյան հայ արվեստում համեմատաբար քիչ են հանդիպում: Օրինակ, «Ղազարի հարութեան» նկարում (ձեռ. 1355 թ., էջ 9) տեսնում ենք սև, մեծ աչքերով աշխատանքի սովոր, ջլապինդ մարդկանց: Վերջիններս դժվարութեամբ վերցրել են գերեզմանը ծածկող ահռելի քարը և հեռացնում են այն: Նրանք հագել են արևելյան լայն եզրերով զգեստներ, ունեն մետաղյա գոտիներ և սրածայր ոտնամաններ: Չախում տեղական ավագանու ներկայացուցիչներն են՝ արարական շերտավոր արտահագուստներով և զլխի փակեղներով:

Կենցաղային որոշ տարրեր արտացոլված են «Կանայի հարսանիքի» տեսարանում (ձեռ. 1368 թ., էջ 3ա, նկ. 37): Պատկերը բաժանված է երկու հատվածի. վերևում թեմայի առանցքն է: Հիսուսը, ընդառաջելով ներկաների խնդրանքին, սովորական ջուրը վերածել է գինու: Երկրորդ մասում հյուրերն են՝ ծալապատիկ նստած: Դեպքից զարմացած այդ շարժունակ մարդիկ իրար են նայում՝ ասես խոսք չգտնելով արտահայտվելու: Իսկ սեղանի երկու կողմերում դանդաղ մատուցվող հրաշ-

քով ստեղծված բմայելիքը դատարկում են թակույկների (գավաթ) մեջ: Նկարիչը խնամքով տվել է ամեն մի մանրամաս՝ տոնական վերնաշապիկներն իրենց օղակաձև վարդերով, զույնզզույն ծապավենաթելերը, գոտիները, փեսայի (թագավորի) կարմիր գլխարկը (պսակը), որը պահել է ձեռքին, կահավորանքը: Այդ բոլորը ասես մեկից կյանք են առնում բաց կանաչի, կարմիրի, երկնագույն կապույտի ու դեղինի աշխույժ խաղերի միջոցով: Ակամայից մտաբերում ենք ժողովրդական հարսանեկան երգերը.

Թագուր, ի՞նչ բերեմ քեզ նրման,  
Քո կանաչ արևուզ նրման...  
Ալ կանաչ, կարմիր կապեր ես,  
Բարով թագուհիտ վայելես...  
Ալ նարընջի բաղ կապեր ես,  
Թագըդ վէլես վայելես...

Մեր թագուրն էր խաչ,  
Խաչնի ծոց խաչ ու մաչ,  
Ջղեն էր կարմիր, հայ կարմիր,  
Արևն էր կարմիր, հայ կարմիր:  
Պսակն էր կարմիր, նարօտն էր կանաչ,  
Ջլոբեն էր կարմիր, արևն էր կանաչ<sup>65</sup>:

Չափազանց հետաքրքրական ու ինքնատիպ է Կանայի հարսանիքի պատկերը նաև № 10522 ձեռագրում (նկ. 38): Մատուցվակը այնպիսի արտիստիկ շարժումով է պատկերված, որ մի պահ մոռանում ես թե քո առջև ավետարանական նկարազարդումներ են:

Լալիկան կանանց թեմայի մասին արդեն խոսել ենք: Զաքարիան «Հրաշագործութիւնների» տեսարանում ևս (ձեռ. 1368 թ.) անդրադարձել է այդ մոտիվին (նկ. 39), ըստ որում, այստեղ կանայք երկուսն են՝ կիսամերկ և խոխով մազերով: Իսկ նկարի մոտ մակագրված է՝ «Լային եւ կոծէին»: Վերջիններս գրավոր հաստատումն են Արձիշեցու կապակցութեամբ հայտնած մեր այն կարծիքի, որ նման դեպքում մենք գործ ունենք հեթանոսական բարբերից եկող ձայնարկու և լալիկան կանանց սովորույթի վերարտադրութեան հետ:

Միջնադարյան Հայաստանում եղել են ոչ միայն վարձովի լալիկաներ, այլ նաև պատգարակատարներ<sup>66</sup>: Աղքատ մարդիկ իրենց հարազատների դիակները գերեզման տանելու համար գործածել են «հասա-

րակաց նաշն» (մեր մանրանկարներում հանդիպող պարզ պատգարակներին), իսկ ունևորները՝ պատվիրել սև գույնի շքեղ դադաղներ:

Ուշագրավ են նաև «անդամալուծի ապաքինման» (նկ. 40) և «նկանակի բաշխման» տեսարանները (նկ. 41): Այստեղ վերարտադրված է միջնադարյան Հայաստանում և ընդհանրապես արևելյան ժողովուրդների մոտ ընդունված տղամարդկանց և կանանց առանձին նստելու սովորույթը<sup>67</sup>: Գրական-պատմական աղբյուրները այդ տեսակետից, իհարկե, ավելի հարուստ նյութ են մատակարարում, մինչդեռ նկարչության մեջ փաստերը քիչ են: Մեր հեղինակը այդ ծեսի արարողության ժամանակ առանձին-առանձին նստած խմբերի վերևում նույնիսկ մակագրել է՝ «Բազմեցան դասք-դասք»: Կանանց խմբի առաջին շարքում տարեցներն են՝ բոլորը գլխաշորերով, իսկ երկրորդ շարքում ջահել աղջիկները՝ զըլ-խաբաց:

Գրան հակառակ, «Կանայի հարսանիքի» տեսարանում այնպես է թվում, որ նստած տղամարդկանց կողքին տեղ են գրավել նաև կանայք: Եթե նկարից մեր ստացած տպավորությունը խաբուսիկ չէ, ապա մնում է կարծել, որ տոնախմբությունների ու կենցաղային որոշ ուրախությունների ժամանակ միշտ չէ, որ պահպանվել է առանձին նստելու սովորույթը:

Զարարիա Աղթամարցու ձեռագրերում հանդիպում ենք նաև առանձին դիմապատկերների: Վերջիններս իրենց «պորտրետային» գծերով պատմաճանաչողական արժեք են ստանում ազգային կերպարի ու բնավորության (որպես ստույգ աղբյուրներ), իսկ տարազով՝ կենցաղային սովորույթների ուսումնասիրության համար:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում 1403 թվականի ձեռագրի պատվիրատու Մխիթար քահանայի պատկերը (նկ. 42): Այն սովորական կերպարներից զանազանվում է իր անհատականության գծերով. ոչ երկար բեղ ու մորուք, անհանգիստ աչքեր, շարժուն կեցվածք: Ուշագրավ է քահանայի տարազը: Նա գլխին դրել է փակեղ, ունի երկար վերնազգեստ ու սովորական մաշիկներ:

Փակեղների գործածությունը հայկական աշխարհիկ միջավայրում պայմանավորված էր նվաճող կամ հարևան ազգերի հետ երկրի իշխող խավերի ունեցած փոխհարաբերություններով: Հիշենք Քազիկ թագավորի արձանն Անիում, Սմբատինը՝ Հաղբատում, Կիլիկիայի Լևոն թագավորինը, Սահակ և Համազասպ իշխաններինը՝ Աղթամարում, Մրենի տաճարի խմբակային քանդակները և այլն<sup>68</sup>:



Ընկալաւ զեւր ծածկէն ըստ  
դիմապատկերանց. անդար փա  
ռարանտ (Ճ. մատուցանելով  
առաջիկա թողալ սիրտ (Ճ. բը  
դուտը և այլ ժամանակ ժամա  
նակի փրկող (Ճ. նման ծամա  
շար լինելու արդիւնք և յանարատ  
կուսին մարտանայ: և ընդ-ամե  
նայն անցանել բացի մեղաց  
բարձր զպարտիսն ազամայ  
ած-արործ մարմնով: քո զորի  
մերմէ բնու (Ճ. նեւ ընկալար  
և զամենայն կատարեցի բոտա  
րինայն: Եկիր ի վերնատունն կա  
տարելով և զայն և սմովսիսադի  
աստեք արեկնսդ-բո (Ճ. և քո

Ճ

Բայց հայ կրոնականի կողմից նման ոչ ազգային տարազ կրելը թեպետև անսովոր չէր, սակայն դժվար է բնական համարել: Ակնհերևաբար, այդ ազգեցություն հետևանք է եղել, այլապես հայ քահանան իր սև գլխաշորը չէր փոխի մահմեդականի փաթթոցով: Իսկ մեր ժողովրդի պատմության մեջ շատ վկայություններ կան, թե ինչպես մահմեդական տիրակալները միջամտում էին (երբեմն ստիպում, երբեմն արգելում) իրենց հպատակ ժողովուրդների նիստ ու կացին՝ անտեսելով նրանց օրենքները, հավատը, լեզուն, տարազը<sup>69</sup>:

Կյանքի ու բնության տպավորություններով և նկարչի երևակայությամբ պետք է բացատրել մանրանկարներում հանդիպող կենցաղային մի քանի մոտիվներ ևս: Այսպես, նկարիչը հովիվների գլխարկների փոխարեն ոճավորված կանաչ տերևաձևեր է պատկերել: Այդ, իհարկե, նորույթ չէր հայ մանրանկարչության մեջ: Կիլիկյան և մյուս դպրոցների ձեռագրերում հաճախ ենք հանդիպում այդպիսի օրինակների: Զարթրիայի մոտ, սակայն, դրանք ավելի զարգային բնույթ են կրում:

Որոշ մանրանկարներում կանանց դեմքերին տեսնում ենք կետերի նմանվող ցուլքեր: Այդպիսի հնագույն մանրանկարները XI դ. են: Բանասեր Ա. Մնացականյանը գտնում է, որ դրանք խալեր են, որոնց գործածությունը գալիս է վաղ ժամանակներից՝ կապված սնոտիապաշտության հետ: Այն հետագայում էլ մնացել է ժողովրդի կենցաղում: Մարդիկ նույնիսկ իրենց աստվածներին նման խալերով են զարդարել: Գրականության մեջ դրանք երբեմն կոչվել են նաև «պենկ»: Օրինակ՝

Աղւոր մի սիրեր եմ ես,  
Լոյս երեսն երեք պէնկ ունի...

Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ կարդում ենք.

Ալ ձին նալը ինչ կանի,  
Միրունը խալն ինչ անի<sup>70</sup>:

Կարծում ենք, սակայն, որ նման կետերը ոչ բոլոր դեպքերում են եղել արհեստական խալեր. հիշենք կապաղովկյան որմնանկարները: Այստեղ դրանք, ըստ էության, դունային մշակում ունեցող ցուլքերի պարզունակ ընդօրինակություն են (երբ բարձր կետը, տվյալ դեպքում այտոսկրի լուսավոր մասը՝ ընդգծվում է):

Հնագիտորեն հետաքրքիր են նաև զենքերի առանձին տեսակները՝ նիզակ, աղեղ, սուր, վահան, դաշույն («Մատնություն», «Հիսուսի շար-



շարանքները», «Հարություն», «Աստվածամոր վերափոխումը» տեւորանքներից), զանազան իրերը՝ նավակ, թիակ (նկ. 43), սափոր (նկ. 44), հագուստի ձևեր, զարդեր, որոնք, անտարակույս, դադափար են տալիս ժողովրդական լայն խավերի նախասիրությունների, պատկերացումների ու գիտելիքների մասին:

Աշխարհիկ կերպարներում նկարիչը իրեն համեմատաբար ազատ է զգացել: Այդտեղ չկան միաձևություններ: Նկարիչը դիմում է գույների նույնիսկ վերացական-խորհրդանշական լուծումների: Օրինակ, 1385 թ. ճաշոցի «Ղազարի հարությունը» նկարում գերեզմանի քարը հեռացնող տղայի հագուստը երկրաշափահան հարթություններով բաժանվում է չորս հավասար մասերի, յուրաքանչյուրը ներկված տարբեր գույներով՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին: Այստեղ արդեն թեմատիկ կերպարը դառնում է միջոց գունային արտահայտչականություն և հուզականություն ստեղծելու համար:

Յուրովի աշխարհականացմամբ պետք է բացատրել նաև նկարների մեջ առանձին կիսառճավորված զարդաձևեր գործածելը: Կան ենթադրություններ, որ կրոնական պատկերներում բուսական մոտիվների առկայությունը փառաբանման իմաստ ունեն, բայց կան և այլ կարծիքներ, որ նկարիչները խուսափել են հորինվածքներում առաջացող բաց տարածություններից (Ռ. Օ. Շմելինգ), իսկ այդ մոտիվները լրացնում են ազատ մասերը: Մենք, սակայն, շեշտը դնում ենք դեպի զարդն ու բնության գեղեցկությունը Ջաքարիայի ունեցած հակման վրա: Ոչ միայն Աղթամարի, այլև Վասպուրականի XIV—XV դդ. նկարիչներից բուսամոտիվների այդպիսի գործածությունը առավել հատուկ է եղել Ջաքարիային: Չեստեր Բիտտի ժողովածուի № 555 ձեռագիրը Ջաքարիային վերագրելու մեր փաստարկներից մեկը, ոճից բացի, համարել ենք հենց այն, որ դրանց մանրանկարների մեջ տեղ են գտել նաև հիշյալ մոտիվները. «Այդտեղ, — գրում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը «Ուտնվա» նկարի կապակցությամբ, — Հիսուսի զլխից վեր և որոշ այլ դեպքերում նկարների ազատ մասերում պատկերված են առանձին տերևներ<sup>71</sup>»:

Սովորաբար, Վասպուրականի ձեռագիր-ավետարանները ունենում են ութ խորան: Այդ կանոնին է հետևում նաև մեր հեղինակը: Բացառությամբ ձեռագրերից երկուսի (1358 և 1357 թթ.), մյուսներում խորանները կազմվում են երեք սյուներից, որոնց վրա հենված են հնավանդ, պարզ կամարները: Վերջիններս հաճախ ներառված են լինում քառանկյուն շրջագծերի մեջ (նկ. 45) և հիմնականում կրկնում են Սիմեոն Արճիշեցու և Կիրակոսի մոտ հանդիպած ձևերը: Ուստի, այստեղ շենք ծանրանում

դրանց վրա. թեև Սիմեոն Արճիշեցու խորանները ավելի թեթև ու կոթողային բնույթ ունենին: Ջաքարիայի մոտ գույներն ավելի հյութեղ են ու հագեցած. ձևերը նույնիսկ փոքր-ինչ ծանր են թվում:

Ջաքարիայի ձեռագրերից և ոչ մեկում զլխագրերի գասավորությունը լրիվ չափով չի համապատասխանում Կարլ Նորդենֆալթի կազմած աղյուսակներին, որոնց մասին խոսք եղավ Սիմեոն Արճիշեցու կապակցությամբ: Ընդհանուրը դրանցում թերևս այն է, որ տասը կանոնները տեղադրված են լինում ութ խորանազարդերի մեջ:

Նախորդներից տարբերվում են 1355 և 1357 թթ. ձեռագրերի խորանազարդերը: Սյուների վրա (որոնք դարձյալ երեքն են), դրանք կազմում են քառանկյուն հատված, որի ներսում գտնվող կամարները այլևս չունեն իրենց երեքմսի ուրույն դերը: Նրանք գրեթե ամբողջովին դուրս են մղվում՝ տեղի տալով ոճավորված զանազան բուսամոտիվների: Կամարներ պահպանվում են միայն առաջին էջում (10ա), որտեղ, սակայն, դրանք հատվում են վերեից դեպի կենտրոն իջնող երեք ժապավենազծերով: Մնացած ազատ մասերը արմավենու ոճավորված տերևներն են զբաղեցնում: 10բ—11ա էջերում խորանները ներսից բաժանվում են խոշոր եռանկյունահատվածներին. կենտրոնում տեսնում ենք հովազի հետ մենամարտող բազեին<sup>72</sup> (նկ. 46):

Հաջորդ էջերում հարդարանքը զլխավորապես կազմված է բուսամոտիվներից, որոնց համաչափ գասավորությունը, չնայած միատոն գույնին (բաց կարմիր), չի թողնում ազոտ տպավորություն: Հիշյալ ձևերը վաղուց ընդունված են եղել հայկական մանրանկարչության մեջ: Գրանք ավելի հաճախ հանդիպում են կիրիկյան ձեռագրերում, որոնց ազդեցությունն էլ, մեր կարծիքով, դրսևորվում է այստեղ<sup>73</sup>: Բայց Ջաքարիայի ստեղծագործական ուրույն եղանակը՝ պարզությունը, մաքուր գծային ոճը՝ հիմնական երկու գույնի՝ կարմրի և կապույտի գործածությունը խորաններին տալիս են գրաֆիկ զարդագծային տեսք:

Խորիխներ այստեղ չկան: Խոյակները հասարակ աստիճանների ձև ունեն և քառանկյուն հատվածների հետ միանում են լոտոսի ծաղիկ հիշեցնող մոտիվով:

Համեմատաբար անխնամ են նկարված թռչունները: Եթե առաջին խմբի ձեռագրերում (1354, 1368 թթ. և այլն) դրանք իրենց տիպական գծերով ու մաքուր գունավորմամբ հիշեցնում են Սիմեոն Արճիշեցու վարպետությունը (ձեռ. 1305 թ.), ապա այստեղ միանման ու անհրապույր կենդանիներ են, որտեղ նույնիսկ դժվար է զանազանել տեսակը:

Անվանաթերթերի զարդերը կազմված են ցածի մասերում դմբեթա-  
 ձև կտրվածք ունեցող խոշոր քառանկյուններից (Սիմեոն Արճիշեցու  
 ձեռագրի նման): Կենտրոնական մասերում պատկերվում են գնդահյուս-  
 վածքներ կամ ուղղակի շրջանաձև զարդի մեջ քառատերև-վեցատերև  
 ծաղիկներ, որոնք նաև կոչվել են «հայկական վարդակներ» (Վ. Ն. Կա-  
 ղարև)<sup>74</sup>: Անվանաթերթերի երկայնքով ձգվում է մեծ լուսանցազարդը,  
 որի գլխի մասն ավարտվում է հյուսածո խաչով: Դրանք նույնպես զրա-  
 ֆիկ ոճով են կատարված՝ միայն որդան կարմիր գույնով, որը երբեմն  
 աշխուժացվում է կանաչի կամ կապույտի ցուրերով: Սկզբնատառերը,  
 ինչպես հայկական շատ ձեռագրերում, այստեղ ևս ստեղծված են  
 մարդկային և կենդանական մարմինների ձևերից:

Գեղեցիկ շատ զարդեր կան լուսանցքներում: Ուշագրավ են հատ-  
 կապես հայկական արվեստում լայն ընդունելություն գտած հուշկապա-  
 րիկները: Զգալի տեղ է հատկացված ավանդական կրկնաշրջանագծերին,  
 որոնք վերի կամ վարի մասերից բուսական ելուստներ ունեն: Կան նաև  
 զանազան հյուսվածքներ (նկ. 47), շորս և վեց տերևներից կազմված զար-  
 դաշրջանակներ (կյանքի հարատևության իմաստ), արևածաղկային մո-  
 տիվներ: Դրանցից յուրաքանչյուրը տառազարդման մի գեղեցիկ նմուշ է  
 (նկ. 48): Զաքարիան դրսևորել է ժողովրդական զարդերի իմացություն  
 ու վերարտադրման անսպառ հնարամտություն ու ճաշակ<sup>75</sup>:

Լուսանցքներում, բնագրերի համապատասխան մասին կից, երբեմն  
 գետեղված են նաև թեմատիկայից վերցրած առանձին հատվածներ:  
 Ուշագրավ է հատկապես սրինգ նվագող երիտասարդ հովիվը («Մնունդ»,  
 նկ. 49): Յուզաբեր կանայք «Հարություն» տեսարանից, Հովհաննես  
 Մկրտչի կտրված գլուխը սկուտեղի մեջ և այլն:



Գ Լ Ո Ի Խ Գ

Ա.Ղ.ԹԱՄԱՐԻ XV Գ. I ԿԵՍԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ  
 ԵՎ  
 ՏԵՂԱԿԱՆ ՍՈՎՈՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄԸ



աքարիային հաջորդեցին մանրանկարիչներ Գանիելը,  
 Թուման և Գրիգորը, որոնց գերն ու նշանակու-  
 թյունը պայմանավորվեց ոչ այնքան նրանց ստեղծա-  
 գործությունների գեղանկարչական արժեքի, որքան  
 Աղթամարի մանրանկարչության հետագա նկարագրի և դրա հետ կապ-  
 ված՝ Վասպուրականի դպրոցի մի քանի առանձնահատկությունների  
 դրսևորմամբ:

Դրանք միջին կարողության տեր ծաղկողներ էին և, որպես այդպի-  
 սիք, չէին հետամտում գեղագիտական հատուկ խնդիրներ: Երբեմն այդ  
 ծաղկողները կրկնում էին միմյանց կամ որևէ անվանի նկարչի՝ բազ-  
 միցս վերապատկերելով ավանդական ձևերն ու մոտիվները: Զեռապիր  
 գրքի պատկերազարդումը նրանց համար կարծես դառնում է մի տեսակ  
 լայն սպառում ունեցող արհեստային բնույթի աշխատանք: Նկարա-  
 զարդման հիմնական նպատակը ավետարանական նյութի դիզակտիկ  
 մատուցումն է (նաև կարգալ չիմացողների համար), պատմություն-  
 ների պարզ մարմնավորումը:

Ամեն մի անհատ, որքան էլ նա տաղանդավոր լինի, վերջին հաշվով այն միջավայրի ծնունդն է, որի գեղագիտական սկզբունքների կազմավորման գործում խոշոր դեր է պատկանել նաև միջին ու համեստ ունակությունների նկարիչներին: Միաժամանակ տաղանդավոր նկարիչների ստեղծագործության գնահատականը մասամբ պայմանավորվում է նաև այդ միջավայրի վրա նրանց ունեցած ներգործությամբ: Ուստի վերոհիշյալ պարագաները, մասնավորապես Սիմեոն Արճիշեցու և Զաքարիայի կատարած դերը պարզելու համար համառոտ ծանոթանանք Դանիել, Թումա և Գրիգոր ծաղկողներին:

Դ Ա Ն Ի Ե Լ. Զաքարիայի աշակերտներից մեկը՝ Դանիելը, նրա եղբորորդին էր: Բայց ուսուցիչ-աշակերտի կապը առավելապես դրսևորվում է նրանց ստեղծագործություններում: Հորեղբայրը և եղբորորդին որոշ ժամանակ միասին են աշխատել: Դանիելն ընդօրինակում էր ձեռագրերը, իսկ Զաքարիան՝ նկարազարդում: Միասին կատարած նրանց աշխատանքի արդյունքներից մեկը Մխիթար քահանայի պատվերով 1403 թ. ընդօրինակված ավետարանն է: Հնարավոր է, որ Դանիելը նույնիսկ մասնակցած լինի այդ ձեռագրի նկարազարդումներին<sup>2</sup>:

Դանիելի գործունեության ժամանակաշրջանը ընդգրկում է 1403—1444 թթ.: Նա Աղթամարցի էր և կյանքն անց է կացրել հայրենի կղզում: Մեկ անգամ միայն, 1433 թ., երբ Վանի և Ոստանի բուրդ ամիր Եզդնի թոռ Փրիբ բեկը ասպատակում է Վասպուրական և պաշարում Աղթամար նշանավոր գյուղաքաղաքը (այնուհետև նաև ավերում), Դանիելն ի, եղբոր՝ գրիչ Թումայի հետ ստիպված է լինում ժամանակավորապես թողնել հայրենի հարկը: Բայց այդ ժամանակամիջոցում էլ Ուրանց գյուղում նա ավարտում է մի ձեռագիր, որի վրա սկսել էր աշխատել դեռևս Աղթամարում եղած ժամանակ: 1435 թ. եղբայրները վերադառնում են Աղթամար:

Ինչպես տեսնում ենք, Դանիելն ևս անմասն չի մնացել օտար տիրապետության պատճառած դառնություններից: Ավելին, նա անձնական ծանր վիշտ է կրել, զրկվելով մերձավորագույն հարազատներից. ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում Դանիելը սգում է երեք որդիների (գուցե նաև եղբոր) տարածամ մահը:

Մեզ հայտնի է յոթ ձեռագիր, որոնց պատրաստման աշխատանքներին մասնակցել է Դանիելը. մի մասը նա ընդօրինակել է, իսկ մյուս մասը նկարազարդել (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկում 26—30, Արտասհմ. 4—5):

Թվարկված ձեռագրերից թեմատիկ նկարներ պարունակում են երեքը՝ 1426 թ. (վրաց. թանգ. №23), 1433 թ. (Մատ. № 4963) և 1436 թ. (Մատ. № 5543): Ըստ որում, այդ երեքում էլ հանդիպում ենք նկարչի հիշատակությանը: Մյուս ձեռագրերը կամ թեմատիկ նկարներ չունեն, կամ նկարազարդման հեղինակն ուրիշն է<sup>3</sup>:

Դանիելի մանրանկարների պատկերազարկան հարցերին կանոնադառնանք խիստ համառոտ, քանի որ նա հիմնականում կրկնել է իր շնորհալի նախորդին՝ Զաքարիա Աղթամարցուն: Առանձին հավելումները, կրճատումներն ու ձևափոխությունները մասնակի բնույթ են կրում:

Նկարաշարը հետևյալ դասավորությունն ունի. 1. «Իսահակի զոհաբերումը». Աբրահամի ծնկաչոք դիրքն է, որը մեզ արդեն ծանոթ է Վարդան Արծկեցու ու Զաքարիայի մանրանկարներից: 2. «Ավետում». հրեշտակը ձախից է մոտենում Մարիամին: Հորինվածքային հայտնի ձևով է «Մնունդը» (3), որտեղ ներառված է նաև մոզերի երկրպագությունը (նկ. 50): Պարզ կառուցվածք ունեն նաև «Տյառնընդառաջ» (4) և դրան հաջորդող «Մկրտություն» (5) նկարները: Այնուհետև պատկերված է Հիսուսի հրաշագործությունների ընդարձակ խումբը (6), «Այլակերպություն», «Հարսանիքը Կաննայում», «Հիվանդների ապաքինումը» (տախտ. IX), «Նկանակի բաշխումը», «Պետրոսի թերահավատությունը», (7, նկ. 51): «Մատնությունը» (նկ. 52)՝ Զաքարիայի վրձնած 1357 թ. ձեռագրի նկարի նմանությամբ է: 8. «Պիղատոսի դատի» և 9. «Հիսուսի չարչարանքների» թեմաներին հանդիպել ենք կրկին Սիմեոն Արճիշեցու և Զաքարիայի ձեռագրերում: Այդ երկուսի մոտ էլ Պիղատոսը ներկայացված է Հիսուսի հարցաքննության պահին: Դանիելը Պիղատոսին պատկերել է հարցաքննության ավարտից հետո, երբ մի զինվոր ջուր է լրցնում, և նա ձեռքերն է լվանում (նկ. 53, տախտ. X). «Եւ տեսեալ Պիղատոսի թէ ոչինչ օգնէ, այլ առաւել խոտովութիւն լինի, առեալ ջուր՝ լուաց զձեռս առաջի ժողովրդեանն եւ ասէ. Քաւեալ եմ ես յարենէ արդարոյդ, դուք գիտասջիք» (Մատ. Ի 24): Պիղատոսի ձեռքերը լվանալու պատկերը վաղ քրիստոնեական արվեստում վաղուց է ընդունված եղել: Հնագույն օրինակներից մեկը Ռոսսանոյի ավետարանի մանրանկարն է: Դ. Այնալովը այդ հորինվածքը կապում է ասորա-պաղեստինական ավանդների հետ, որոնք իրենց հերթին գալիս են անվավեր գրականությունից<sup>4</sup>: Նույն ձևերին մենք հանդիպում ենք նաև կապադովկյան ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարներում (X—XII դդ.) Ռավեննայի խճանկարներում ևս Պիղատոսը պատկերված է ձեռքերը լվանալու պահին<sup>5</sup>: Նկարի

աչ կողմում Հիսուսի շարձարանքները պատկերող դրվագն է: Նրա ձեռքերը կապել են խաչափայտին. գինվորներից մեկը հարցնում է. «Դո՞ւ ես Քրիստոս որդին Աստուծոյ»:

«Խաչելութիւն» (10, նկ. 54), «Հարութիւն»<sup>7</sup> (11), «Համբարձում» (12) և «Ս. Հոգու գալուստ» (13) թեմաներից յուրաքանչյուրը պատկերված է մեկական էջի վրա:

«Համբարձում» մեջ (նկ. 55) հետաքրքրականն այն է, որ Հիսուսի շրջանառած լուսասկավառակը երկինք է խոյանում առանց հրեշտակների օգնութեան<sup>8</sup>:

«Ս. Հոգու գալուստ» նկարում կենտրոնից անցնող եռագույն աղեղնաձև կամարը տեսարանը բաժանում է երկու մասի՝ երկնքի ու երկրի: Նրկնքում Հիսուսն է, որի գահաթոռը շրջապատված է խորհրդանշական կենդանիներով: Յաժում՝ վերնատանը, նստած են առաքյալները (նկ. 56)<sup>9</sup>:

Անվանաթերթերն ու խորանազարդերը, մասնակի տարբերություններով միայն, կրկին նմանվում են Զաքարիայի պատկերած ձևերին՝ 1354, 1368 և 1388 թթ. ավետարաններ: Ավետարանիչները նստած դիրքով են. տեսնում ենք երդիկից թոկով կապված շարժուն սեղանը: Պրոֆորոնն ալստեղ ևս միջահասակ, սև բեղ ու մորուքով տղամարդ է ներկայացված: Նշված սխեմաները, ինչպես ասվեց, հիմնականում Զաքարիայի և Կիրակոսի մանրանկարների կրկնություններն են: Մեծ շեղումներ չկան, թեև դրանք խիստ կերպով շեն էլ համապատասխանում կանոնիկ կարգին:

Ոչ միայն պատկերագրութամբ, այլ նաև ոճով Գանիելի մանրանկարները սկզբունքորեն բան չեն ավելացնում Աղթամարի մանրանկարչության մեջ: Չնայած նա աշակերտել է շնորհալի մեկին՝ Զաքարիային, բայց, այդուամենայնիվ, մնում է նրանից ցածր աստիճանի վրա: Այստեղ հետաքրքրականը թերևս այդ մանրանկարների՝ ինքնատիպության չափ պարզությունն է, անսովոր անմիջականությունը: Այդպիսի պարզութամբ դրանք երբեմն գրավիչ են թվում, մանավանդ մասսայական տեսարաններում, ինչպիսին Հիսուսի հրաշագործությունների հետ կապված թեմաներն են: Գանիելը կարծես մանկական ընկալման անմիջականութամբ է գործել այստեղ՝ այնքան անկեղծ, այնքան դիպուկ են ձևերը և դրա հետ մեկտեղ՝ հասկանալի ու ներելի կատարված աղավաղումները: Դիտողին թվում է, թե ինքը մասնակցում է այդ բոլորին և մի պահ, ասես, դիպուկի մեջ մտնում նկարի կերպարների հետ: «Կանայի հարսանիքը» տեսարանում (նկ. 57) հանդիսավոր դիրքով նստած փե-



սան աջ ձեռքով գավաթը մոտեցրել է Հիսուսին՝ որպեսզի նա ջուրը վերածի գինու, իսկ ձախ ձեռքը պարզել է ժողովրդի ու դիտողի կողմը՝ մատնացույց անելու կատարվող հրաշքը: «Ալլակերպության» տեսարանում հետաքրքրաշարժը Հիսուսի աստվածային հրացուլքից շփոթված աշակերտներն են: Գեմքերը իրենց մեծ դաստակներով ծածկած՝ նրանք կարծես խաղալիքներ, դես ու դեն են շարտվել: Հրաշագործությունների գրվագներից մեկում (տախտ. IX) երկու խոժոռաղեմ երիտասարդներ մուր բռնել են կիսամերկ հիվանդի ձեռքը, որպեսզի նա շփախշի (ի դեպ, երկրորդը ասես ինքն էլ է վախենում) և մոտեցնում են Հիսուսին:

Ժողովրդական-մասսայական այդ տեսարաններում հարազատ ու հասկանալի շատ բան կա վասպուրականցիների համար: Գրանք իրական կյանքից ու կենցաղից վերցված կտորներ են, որոնք հասկանալի ու անմիջական արձագանք են գտնում դիտողի մոտ:

Բայց այդ պատկերների գրավչությունը միայն թեմատիկայի ու մոտիվների մեջ չէ: Այն մասամբ պայմանավորվում է նաև ոճական-կատարողական առանձնահատկություններով: Ինչպես Զաքարիայի մոտ, այստեղ ևս ներգործման հիմնական միջոցը՝ շեշտված գծերն ու վառ գույները, տրված են շարժուն հարաբերությունների մեջ: Եթե գծերը իրենց ուղղվածությամբ երբեմն արագացնում կամ դանդաղեցնում են լարումը՝ ստեղծելով համապատասխան տպավորություն, ապա գույները հատվածների ու առանձին բծերի դինամիկ համագործակցությամբ դառնում են նկարին տրամագրություն հաղորդող գործոն: Եվ գծերի մեջ, և գունային լուծումներում նկարիչը կամա թե ակամա, տարերայնորեն թե գիտակցորեն, հակվում է դաշնությանը՝ որոշակի ուժ հաղորդելով իր շատ պարզ ու հասարակ աշխատանքներին (տախտ. X):

Այսպես, «Մատնություն» մեջ տպավորությունը ուժեղանում է հատկապես գինվորների հախուռն շարժումների միջոցով: Երկու կողմից ուղղվելով դեպի կենտրոն՝ այն ավարտվում է Հիսուսի հանգիստ, մտախոհ պատկերով, որը դառնում է ոչ միայն թեմայի, այլ նաև ամբողջ հորինվածքի կառուցման կենտրոնը:

Շեշտված շարժումները և աշխույժ դիմախաղը բնորոշ են դառնում նաև Գանիելի աշխատանքների համար: Ըստ էության, Գանիելը շատ բան վերցնում է իր նախորդներից և վերապատմում երբեմն գրեթե նույնությամբ, երբեմն էլ անհատականության որոշ գրոշմով:

Գույները հիմնականում շորսն են՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ և դեղին: Թղթի կամ մագաղաթի գեղնա-սպիտակ երեսի վրա այդ վառ երանգները ստեղծում են հնչելություն՝ ներդաշն հակիրճ ու զուսպ ձևե-

րին: Ընդհանրապես ներկերի մաքուր գործածությունը համապատասխանում է նկարի գծային բնույթին, ինչպես նաև պատկերների շեշտված շարժումներին՝ առաջ բերելով նույնիսկ անհանգստության շափ լարվածություն (տես «Մկրտություն», «Այլակերպություն», «Մատնություն» և «Նաշելություն» նկարները): Նկարիչը սիրում է առանձնացնել հատկապես կարմիրը: Այդ, գունային հավաքվածություն ստեղծելով հանդերձ, միաժամանակ ուժեղացնում է դրամատիկ լարումը: Դաշն-շարժունակության շահեկանությունը Դանիելը հասնում է բազմամարդ հորինվածքներում գույների հաջորդական ու համաշափ դասավորությունների միջոցով: Այսպես, եթե «Մատնություն» նկարի կենտրոնում կանգնած Հիսուսը կարմիր վերնագգեստով է, ապա նրա երկու կողմերի պատկերները կանաչ գգեստ ունեն. հաջորդ դույզը՝ կրկին կարմիր, մյուսը՝ կանաչ... Գունային ուրիշմ—անցումների նույն մեթոդը նա կիրառում է նաև «Կանայի հարսանիքի» և «Համբարձման» տեսարաններում: Ի դեպ, գունաուրիշմային այդ հաջորդականությունը կառուցվում է ոչ միայն պատկերների հորիզոնական գունա-դասավորությամբ, այլ նաև դրանց ուղղահայաց դիրքով: Օրինակ, գլխարկները հիմնականում ներկվում են նույն գույնով, կոշիկները՝ միշտ կարմիր և այլն: Ըստ էության, գունահարթությունների ու գծաձևերի համաշափ շարժումը այստեղ դառնում է տպավորության հիմնական գործոնը:

Այդպիսի դեպքերում ընդհանուր ընկալումն այնքան ամբողջական է թվում, որ նույնիսկ «ծածկում» է նկարչի առանձին թերացումներն ու զեղումները: Այսպես, «Նաշելության» մեջ, շնայած անտեսված, աղճատված են մի շարք մանրամասներ՝ ձեռքի դաստակները, ոտքերը և այլն, բայց գծերի ու գույների աշխույժ խաղերի շնորհիվ նկարը դիտվում է հետաքրքրությամբ և դեռ տեղ թողնում երևակայելու:

Իհարկե, դրանով չենք ուզում մեղմացնել Դանիելի մոտ նկատվող աղավաղումների, այլաձևությունների փաստերը, որոնք անկարողության հետևանք են: Միշտ էլ հմտություն չունեցող նկարչի համար դժվարամարս է մնում մերկ մարմնի, մարմնի կապակցությունների (վիզ, ազդր, սրունքներ), կիսադեմքերի պատկերումը և ճիշտ հակառակը՝ կան հեշտ նկարվող, այսպես ասած՝ «պատրաստի ձևեր», որոնք հաճախ են կրկնվում:

Դանիելն այն կարգի ծաղկողներից է, որոնք մասնագիտական (բարձր մակարդակի) ուսուցում չեն ստացել և իրենց համեստ ունակությունների սահմաններում պատկերազարդում են այս կամ այն ձևագիրը: Մի քանի մաքուր գույներ, հավասարաուժ, երբեմն էլ անհարթ, կո-

պիտ գծեր՝ ահա այն, որոնց միջոցով Դանիելը արտահայտում է պատկերվող դեպքը՝ փորձելով դիտողին հաղորդակից դարձնել իր մտքերին ու հույզերին: Եվ պետք է ասել, որ այդ հասարակ, պարզ լեզուն ժողովրդական մտածելակերպին հատուկ հակիրճությունն ու սրությունը երբեմն շատ խոսուն են ու գրավիչ:

Դանիելի մանրանկարներում տեղ գտած աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվները ևս, պետք է ասել, ինչ-որ արժեք են ներկայացնում՝ շնորհիվ իրենց ճանաչողական նշանակության: Բայց քանի որ Սիմեոն Արճիշեցու և Զաքարիայի կապակցությամբ հանգամանորեն խոսել ենք այդ թեմաների մասին, իսկ Դանիելը հիմնականում կրկնում է նրանց, ուստի այստեղ չենք ծավալվում:

Կանոնները զարդարող խորանները տեղավորված են ութ էջի վրա և իրենց արտաքին ձևերով նույնպես նմանվում են Զաքարիայի ձեռագրերին: Հետաքրքրական են հատկապես խորանների զարդապատկերները (նկ. 58): Համեմատաբար անվարժություն դրսևորելով մարդկային ֆիգուրներ նկարելու գործում, Դանիելը նկատելի հմտության է հասնում կենդանիների ու թռչունների պատկերման մեջ:

Կուսանցքներում ևս նախորդ նկարիչների աշխատանքներից ծանոթ զարդամոտիվներ են: Երբեմն ավելացնելով կամ պակասեցնելով որևէ մանրամաս, նկարիչը դրանով կարծես ստեղծում է նոր թվացող զարդ: Այս առումով հետաքրքրական են 1436 թ. ձեռագրի 244ա էջի վարդյակը, 284բ էջի քառատերև զարդամոտիվը, 257բ էջի տերևապտույտ զարդը, 254բ էջի հյուսվածազարդը. իսկ լուսանցազարդերից մի քանիսի ձևերը ուղղակի գալիս են Կիրակոս Աղբակեցու ձեռագրերից (տե՛ս էջ 32բ, 37բ, 40բ, 41բ, 78բ):

Թ ու մ ա Մ ի ն ա ս ե ն ց. XV դ. 20-ական թվականներին Աղթամարում ասպարեզ մտան ևս երկու ծաղկողներ՝ Թումա Մինասենցը և Գրիգորը: Ըստ էության, այս երկուսն էլ շատ բանով շտաբբերվեցին Դանիելից: Թուման ճանաչում է ստացել ոչ միայն իբրև գրիչ և նկարիչ, այլ նաև որպես երաժիշտ ու մատենագիր: Ժամանակակիցները մեծ հարգանքով են վերաբերվել նրան, շնորհազարդելով մշակույթի այս գործչի անունը զանազան տիտղոսներով. «Աստուած ողորմի ասացէք հոգեւոր հօրն իմոյ անյաղթ փիլիսոփային՝ Մինասենց Թումային»,—գրում է նրա աշակերտներից մեկը՝ Ներսես եպիսկոպոսը<sup>10</sup>: «...Երես անկեալ աղաչեմ զսրբութիւնդ ձեր յիշեալ ի տէր սրտի մտաւր... երախտաւոր քեռոյն իմոյ՝ պատուական կրօնաւորին Մինասենց Թումին...»,—կարդում

ենք մեկ ուրիշ գրչի՝ աղթամարցի Հայրապետի 1459 թ. ընդօրինակած ձեռագրի հիշատակարանում<sup>11</sup>: Շատ բովանդակալից են Քումա Մինասենցի թողած հիշատակարանները, որոնք տարեգրությունն ընդլայնում են և արժանացել են մեր պատմաբանների ու բանասերների ուշադրությունը:

Միջնադարյան մեր մյուս գործիչների ու ծաղկողների նման, Քումայի կենսագրությունից ևս թիչ բան է հայտնի: Նրա հօր անունը եղել է Սիմեոն, մորը՝ Արղուն: Քուման հիշում է նաև իր քեռուն՝ Քումա «միակեացին» և նրա որդիներին, հորեղբորն ու քույրերին:

Մինասենցը գրչության արվեստը սովորել է վերոհիշյալ Քումա Միակյացի մոտ, որի մասին իր ձեռագրերի հիշատակարաններում երախտագիտության ջերմ խոսքեր է թողել. «...Երախտաւոր քեռոյն իմոյ եւ ուսուցչին Քումա Միակեացին հիշել», — գրում է նա<sup>12</sup>: Բայց մեզ չհաջողվեց պարզել, թե Քումա Մինասենցը իր քեռու մոտ միայն գրչություն է սովորել, թե նաև նկարչություն: Գիտենք, որ այդ Քումա Միակյացը իր ժամանակին ուսանել է «իմաստասէր փրիխտփայ» Ատոմ վարդապետի մոտ: Իսկ Ատոմը Զաքարիայի աշակերտներից պետք է լիներ, քանի որ Զաքարիայի ձեռագրերի մեջ երկու տեղ նկարների մոտ հիշատակվում է Ատոմի անունը: Իր հերթին, երբ Քուման արգեն ճանաչված վարպետ էր, նրան աշակերտելու են գալիս ուրիշները: Վերջիններիցս հետագայում հայտնի դարձան Ներսես և Հայրապետ գրիչները, ինչպես նաև Ստեփանոսը (հետագայում Աղթամարի կաթողիկոս)<sup>13</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, Քուման Աղթամարի մշակութային անցուղարձի կենտրոնում էր գտնվում:

Քումա Մինասենցի ընդօրինակած ու նկարազարդած ձեռագրերի օգնությամբ մենք որոշում ենք նրա գործունեությունն ընդգրկող ժամանակաշրջանը (1420—1455 թթ.): Հավաստի տեղեկություններ են հասել նաև մեզ Քումա Մինասենցի մահվան տարեթվի մասին: 1455 թ. ընդօրինակած ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում Մինասենցի քրոջ որդին՝ Հայրապետը գրել է. «...Ջընտրեալ փրիխտփայն զՄինասենց Քումայն՝ զքեռին իմ, որ զգիրքս զայս ի ծննդենէն մինչեւ ի ծառայարդարն նա է զծագրել եւ յայսմ ամի դառ կսկծանաւք մարմնոյն փոխեցաւ առ Քրիստոս»<sup>14</sup>:

Քումա Մինասենցի կյանքի մասին ուրիշ տեղեկություններ չունենք: Սիմեոն Արճիշեցու, Զաքարիայի և Գանիելի նման, նա ևս զբաղվել է թե ձեռագրերի պատկերազարդմամբ և թե բնագրերի ընդօրինակությամբ: Տասը ձեռագիր է հայտնի մեզ, որոնց աշխատակցել է նա (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկում 31—37, ձեռ. արասմ. հավաքածու 6—8):

Հիշյալ ձեռագրերից երեքը նկարազարդել են ուրիշները՝ Մկրտիչ, Աստվածատուր և Մինաս<sup>15</sup>: Ճաշոցը, Մատյան ողբերգությունը, Հայսմավուրը, Մաշտոցը և Գանձարանը թեմատիկ նկարներ չեն պարունակում: 1446 թ. Ավետարանը հայտնի չէ, թե այժմ որտեղ է գտնվում: 1420 թ. վավետարանում միայն վավետարանիչների դիմանկարներն ու անվանաթերթերն են, որոնք, սակայն, նույնությամբ կրկնում են թեմատիկ մանրանկարների լրիվ շարք պարունակող 1428 և 1444 թ.թ. ձեռագրերի պատկերները: Հետևաբար, ինչպես Գանիելի, այնպես էլ Քումայի ստեղծագործությունների քննության համար մեր տրամադրության տակ ունենք երկու ձեռագիր:

Թեմատիկ նկարաշարը 1428 թ. ձեռագրում հետևյալն է. 1. Ավետում, 2. Ծնունդ, 3. Տյաննընդառաջ, 4. Մկրտություն, 5. Այլակերպություն, 6. Անդամալույծի, դիվահարի բուժումը, 7. Պետրոսի թերահավատությունը, 8. Նկանակի բաշխումը, 9. Մահամերձի և կույրի ապաքինումը, 10. Ղազարի հարությունը, 11. Մուտք Երուսաղեմ, 12. Պատարագի մատուցումը, 13. Ռոնիվա, 14. Գծոխքի ավերումը, 15. Հարություն, 16. Համբարձում, 17. Ս. Հոգու գալուստը, իսկ 1444 թ. ձեռագրում պատկերված է նաև «Իսահակի զոհաբերման» հնամենի թեման:

Բացառությամբ «Ավետում», «Պատարագի մատուցում», «Ռոնիվա», «Գծոխքի ավերումը» և «Ս. Հոգու գալուստը» նկարների, որոնք պատկերազրական նոր ձև են ներկայացնում, մյուս բոլոր սխեմաները, զրեթե նույնությամբ, վերցված են Աղթամարի նախորդ նկարիչների ստեղծագործություններից: Ինչպես տեսնում ենք, Քումայի մոտ ևս ակնառու է բացահայտ կրկնության փաստը:

Բայց մինչ այդ՝ մի քանի խոսք վերը նշված հինգ մանրանկարների մասին, որոնք ունեն որոշ հետաքրքրական կողմեր: «Ավետման» (նկ. 59) մեջ Մարիամը պատկերված է ուղղակի այրվող խարուկի վրա: Բոցի լեզվակները զրեթե հավում են նրա ոտքերին: Ի՞նչ կրակ է այդ: Ենթադրում ենք, որ Քուման այդտեղ նկատի է ունեցել Մարիամին անմարելի, անկեղ մորենու հետ համեմատելու զաղափարը: Շարականի մեջ Մարիամի մասին ասված է. «Վառեցար ի յարփույն և ոչ կիզար ըստ մորենույն. այլ ետուր զհացն կենաց կերակուր բանաւորաց»<sup>16</sup>: Աղթամարի ձեռագրերում դա եղակի դեպք է, որը վկայում է Քումայի՝ կանոնիկ ու անվավեր գրականությանը քաջածանոթ լինելու մասին:

Առաջին անգամ ենք հանդիպում նաև, «Պատարագի մատուցման» թեմային (նկ. 60): Սիմեոն Արճիշեցին և աղթամարցի վարպետները զբան տեղ չէին հատկացրել: Քուման առաջնորդվել է Մատթեոսի ավե-

տարանի կարգով: Հիսուսի զոհաբերության, հանուն մարդկության նրա նահատակման դաղափարը արտահայտել «Պատարագի մատուցման» և «Ուտելվա» թեմաներով՝ բաց թողնելով «Մատնություն-խաչելություն» խումբը: «Վասն օրինաւոր խորհրդոյն» գլխում կարգում ենք. «Եւ մինչդեռ ուտէին նորա, առ Յիսուս հաց՝ օրհնեաց եւ եբեկ, եւ ետ աշակերտացն՝ եւ ասէ. Առէք կերայք, այս է մարմին իմ: Եւ առեալ բաժակ գոհացաւ՝ ետ նոցա եւ ասէ. Արէք ի դմանէ ամենեքին, զի այդ է արիւն իմ նորոյ ուխտի...» (Մատթեոս, ԻԶ, 26—28): Պատվանդանի վրա կանգնած Հիսուսը պատարագ է մատուցում առաքյալներին, առաջին պատառն ընդունում է Պետրոսը: Հիսուսի մյուս ձեռքին բաժակն է:

«Ուտելվա» նկարում (նկ. 61) Հիսուսը, ծնկի եկած, բռնել է Պետրոսի ոտքերը: Մյուս առաքյալները շորս շարքով տեղավորվել են աջ կողմում: Հորինվածքային այդպիսի դասավորություն Աղթամարում մինչ այդ դարձյալ չի հանդիպել:

«Դժոխքի ավերման» մեջ (տախտ. XI) Հիսուսն իջնում է խավար ու սև անդունդը՝ սանդարամետ, ծանր խաչափայտը ձեռքին: Քանդվել և այրվում են դժոխքի պարիսպները, դռներն ու պատուհանները: Նախնիները՝ Ադամ, Եվա, Աբել, Սողոմոն ու Դավիթ, սթափված անակնկալից, ձգտում են դեպի փրկությունը:

Ավելի պարզ լուծում ունի «Ս. Հոգու գալուստը» (նկ. 62): Վերնատունը ներկայացված է «Պատարագի մատուցման» տեսարանից ծանոթ բարակ սյուներով ու կամարներով կառույցի ձևով: Վերևում առաքյալներն են երկու շարքով նստած, ուր իջնում է «Հոգին Սուրբ կերպիւ աղանոյ», ինչպես մակագրել է նկարիչը: Կենտրոնում, առաջին և երկրորդ հարկերի միջև կանգնել է Մարիամը՝ ձեռքերը բաց, պաղատողի դիրքով:

Պատկերագրական հիշյալ ձևերը Աղթամարում նորություն էին տեղական առումով, բայց ոչ ընդհանրապես հայ մանրանկարչության մեջ: Դրանք XIII—XIV դդ. բազմիցս պատկերվել են կիլիկյան և սյունյաց վարպետների գործերում: Օրինակ, «Պատարագի մատուցումը» նման սխեմայով հանդիպում է Երուսաղեմի Մատենադարանի № 1941 և Ֆրիբի ժողովածուի XIII դ. հայկական ձեռագրերից մեկում<sup>17</sup> (Հիսուսի ձեռքի սափորը և հացը խորհրդանշական իմաստ ունեն կապված խորհրդավոր գիշերի պատմության հետ)<sup>18</sup>:

«Ուտելվան» (նույն հորինվածքով) տեսնում ենք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2930 (XIII դ.), Երուսաղեմի Մատենադարանի

№ 2556 (XIII դ.) և Վենետիկի մատենադարանի № 1917 (1307թ.) ձեռագրերում:

«Դժոխքի ավերումը» (թեման խորհրդանշում է Հիսուսի առասպելական հաղթանակը մահվան դեմ) նման սխեմայով պատկերված է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 7644 (XII դ.), № 197 (1287 թ.) և Երուսաղեմի № 1941 ձեռագրերում, «Ս. Հոգու գալուստը»՝ ինչպես Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, այնպես էլ Երուսաղեմի մի շարք ձեռագրերում:

Անկախ համեմատության համար բերված այս օրինակներից, կարծում ենք սակայն, որ Թումա Մինասենցի համար նախատիպ են ծառայել Գլաձորի մանրանկարչության դպրոցի մեծանուն նկարիչ Ավագի ստեղծագործությունները: Մատենադարանում պահվող նրա երկու ձեռագրերի (№№ 7650 և 6230) նկարների համեմատությունները Թումայի աշխատանքների հետ ցույց են տալիս, որ այստեղ առկա է անմիջական ընդօրինակության փաստը: Ամեն ինչ նույնությամբ պահպանվում է, նույնիսկ փոքրիկ մանրամասները, գույների ընտրությունը: Իսկ Ավագի նկարազարդած ձեռագրերը մեկ անգամ չէ, որ մուտք են գործել Վասպուրական:

Հիշյալ մանրանկարները փոքր-ինչ զանազանվում են նաև իրենց նկարաձևի բնույթով: Հստակ, մաքուր գիծը երբեմն տեղի է տալիս ներկի լայն քավածքին, որը գծին համընթաց առաջացնում է ժապավենաձև շերտահատվածներ: Գծաշերտերի հիշյալ եղանակը, իհարկե, ծավալային պատրանքի ստեղծման համար չէ, այլ այդ կարգի սկզբնատիպ ծառայած աշխատանքների տպավորությամբ են կատարվել<sup>19</sup>: Այսպես, Հիսուսի հագուստի հարդարանքը «Պատարագի մատուցման» տեսարանում զարդաձևերով ու գունաշերտերով տրված խոպոպիկների մի ամբողջ պաճուճանք է: Թումայի կատարած աշխատանքների շարքում այդ հինգ մանրանկարները, այդուհանդերձ, մնում են որպես բացառություններ, մասնակի ղեպքեր՝ կապված «ոչ վասպուրականյան» սկզբնատիպերից օգտվելու հանգամանքների հետ:

Ինչպես պատկերագրության, այնպես էլ ոճի տեսակետից Թուման հիմնականում շեղվեց Աղթամարի վարպետների ընդունած ձևերից: Իրենց ամբողջության մեջ նրա ստեղծագործությունները հոգեհարազատ կրկնություններն են այն թեմաների, մոտիվների ու ոճաձևաբանական առանձնատկությունների, որոնց մենք արդեն ծանոթ ենք Կիրակոս Աղբակեցու, Զաքարիա և Դանիել Աղթամարցիների ձեռագրերից: Նույն հնարանքներն են, միջոցները, գույները<sup>20</sup> և՛ թեմատիկ նկարներում, և՛ կա-



նոնները զարդարող խորանների մեջ, և թե՛ անվանաթերթերում ու լուսանցազարդերում<sup>21</sup>:

Քումայի մանրանկարները ևս զուրկ չեն անհատականության որոշ գծերից: Մասնավորապես դեմքերում բավական ակնառու է ներքին լարումը, խորհրդավորության պահ, մասամբ նաև զսպվածությունը: Այդ առումով ուշագրավ է «Դժոխքի ավերման» տեսարանը (տախտ. XI), որն ուղղակի դրամատիկ բնույթ է ստացել: Տպավորիչ են հատկապես Հիսուսի, որը տրված է հրաշագործ ուժի մարմնավորմամբ, և նախահայրերի խաշաձևվող հայացքները: Հանդիպում են նաև որոշ մանրամասների հորինվածքային հետաքրքրական լուծումներ տրված որոշակի էքսպրեսիայով (նկ. 63):

Քումայի մոտ թեև շատ պարզունակ, բայց կատարվում են նաև միջավայրի առարկայական պատկերման փորձեր՝ բնանկար, ճարտարապետական կառույցներ (տե՛ս «Մկրտություն», «Դժոխքի ավերումը», «Այլակերպություն»), թեև նկարիչը, ըստ սովորության, շարունակում է գրավոր բացատրություններ տալ: Փոքր-ինչ ազդու տպավորություն են թողնում նաև ավետարանիչները<sup>22</sup>: Հավանաբար ճիշտ չըմբռնելով գաղափար օրինակներում եղած որոշ մանրամասներ, առանձին մանրանկարներում նկարիչը մեղանչել է ճշմարտության դեմ (օրինակ՝ այտուցների վրա սպիտակած բեղ-մորուքի հատվածները անտեսելու հետևանքով առաջացել են անբնական ձևեր, իսկ ծնոտի ցածի մասում՝ մկրտածե վերջավորություն): Քումայի մոտ, հատկապես 1428 թ. ձեռագրի մանրանկարներում, երբեմն զգացվում է հայկական-աղգային դիմագիծը՝ շնայած պատկերման պարզ բնույթին (նկ. 64, 65):

**Գրիգոր.** Մի առիթով Գարեգին Հովսեփյանը գրել է, որ Վասպուրականում գրեթե բոլոր գրիչներն ու ծաղկողները եղել են մեկը մյուսին ուսուցիչ կամ աշակերտ<sup>23</sup>: Այդ հատկապես ճիշտ է Աղթամարի կապակցությամբ, որտեղ գրիչներն ու ծաղկողները, բացի մեկը մյուսի ուսուցիչը կամ աշակերտը լինելուց, ունեցել են նաև ազգակցական կապեր:

Գրիգորն այս շարքի միջին սերնդին է պատկանում: Նա Զարարիա Աղթամարցու կրտսեր եղբոր՝ Խաչիկի որդին էր՝ «հռչակավոր քարտուղար» Քումայի եղբայրը: Գրիգորի ընդօրինակած Հայամավուրբի հիշատակարանում հանդիպում ենք հետևյալ տողերին. «...նաև զծնողքն մեր զԽաչիկ և զԱզիզ-Մելիք, և զեղբարքն մեր՝ զհռչակաւոր քարտուղարն զՔումայ կրանաւոր, որ ուսուցց մեզ զարեւստ գրչութեանս...»<sup>24</sup>:

Գրիգորի կյանքի մասին մեզ հասած տեղեկությունները նույնպես կցկտուր են: Նա ապրել է Աղթամարում, ունեցել է մի որդի՝ Քումա ա-



նունով, որին ինքն է գրչություն սովորեցրել<sup>25</sup>: Ս. Տեր-Ներսեսյանի «Մի-նաս նկարող և իր ծաղկած նկարները» հոդվածից իմանում ենք նաև, որ երբ հռչակավոր նկարիչ Մինասը գալիս է Աղթամար, հյուրընկալվում է Գրիգոր գրչի մոտ<sup>26</sup>:

Գրիգորից մեզ հասած թվով տասն ձեռագրերը պահվում են մեզ մոտ՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (ձեռագիր աղբյուրների մեր ցանկում 38—47):

Վերոհիշյալ ձեռագրերից միայն մեկում ենք հանդիպում նկարչի անվանը՝ «ստորագրությանը» (ձեռ 1444 թ.)՝ «գրիգոր սոսկանուն քահանայ՝ ծաղկող և կազմող...»: Մինչդեռ պատկերազարդված մյուս ձեռագրերում Գրիգորն իրեն գրիչ է կոչել «Եւ արդ, ես՝ յետինս իր գրչաց եւ անարժանս ի կարգաւորաց՝ սոսկանուն քահանայ Գրիգոր...»<sup>27</sup>: Բայց մենք բոլոր ձեռագրերի մանրանկարները վերագրում ենք Գրիգորին՝ հիմք ունենալով նրա կողմից մակագրված և մյուս ձեռագրերի մանրանկարների կատարողական-ոճական նույնությունը: Թերևս ոչ մի նկարիչի՝ տարբեր ձեռագրերում գտնվող աշխատանքներն այնքան միանման չեն, որքան Գրիգորինը: Այդ, մեր կարծիքով, անժխտելի կովան է այս հարցում<sup>28</sup>:

Հետաքրքրական է նաև, որ բոլոր դեպքերում «Գրիգոր սոսկանուն քահանայ» մեկ անձնավորությանը բնորոշ բառերը պահպանվում են հիշատակարաններում<sup>29</sup>:

Ոչ միայն Աղթամարում, այլև ողջ Վասպուրականում դժվար է հիշատակել մեկ այլ նկարիչ, որի ձեռագրերի մանրանկարները (դրանք ընդգրկում են մոտ քսան տարվա ժամանակաշրջան) այդքան միանման լինեն թե պատկերագրությամբ և թե ոճով: Կարծես այդ բոլորը նա մեկ օրում է ավարտել, նույն տրամադրությամբ ու թափով:

Գրիգորի մանրանկարների պատկերագրության ու ոճի մասին խոսելիս, հարկ չի զգացվում առանձնացնել ձեռագրերից որևէ մեկը, ինչպես վարվեցինք, օրինակ, Զաքարիայի աշխատանքների քննության ընթացքում: Այստեղ բոլոր ձեռագրերում, ինչպես ասացինք, միևնույն նկարաշարն է, պատկերագրական ձևերը և բացարձակապես նույն կատարողական-ոճական առանձնահատկությունները:

1. Ավետում, 2. Տյառնընդառաջ, 3. Մկրտություն, 4. Այլակերպություն, 5. Ղազարի հարությունը, 6. Մուտքը Երուսաղեմ, 7. Պատարագի մատուցումը, 8. Մատնություն, 9. Խաչելություն, 10. Հարություն, 11. Համբարձում և 12. Ս. Հոգու գալուստը, — այդպիսին է նկարների ցանկը:

Աղթամարում Գրիգորն առաջինն եղավ, որ մանրանկարների թեմատիկ շարից բաց թողնց ավանդական մի շարք տեսարաններ՝ «Հիսուսը փառքի աթոռին», «Իսահակի զոհաբերումը» և «Հրաշագործությունների» ընդարձակ խումբը<sup>30</sup>, որոնք Սիմեոն Արձիշեցուց սկսած անփոփոխ տեղ էին գրավել ավետարանական պատկերազրույթյան մեջ:

Ուշագրություն արժանի պատկերազրահական նոր ձևեր Գրիգորի ըստեղծագործություններում գրեթե չեն հանդիպում: Եղած մի քանի շեղումները երկրորդական են և մասնակի բնույթի: Այսպես, «Ավետման» մեջ Մարիամի գլխի վերևում նկարված է փարթամ տերևներով կանաչ մի ձյուղ: Այդ գույնը և սովորական թվար, քանի որ հին ավանդության համաձայն (անվավեր գրականություն) Գաբրիել հրեշտակը կույսին ավետարեք լուրը հաղորդել է բակում, աղբյուրի մոտ, ուր կարող էին լինել նաև ծառեր: Բայց տարակուսանքի տեղիք է տալիս աղբյուրի և ջրամանի բացակայությունը, մի բան, որը պարտադիր է այդ դեպքում: Տերևամտիվների հանդիպում ենք նաև «Մկրտության» տեսարանում, որտեղ նրանք ամբողջովին ծածկում են գետնի մակերեսը: «Մենդյան» նկարում (տախտ. XII) դրանք արդեն պատկերված են երկնքում, հրեշտակների մոտ, որն այլևս դուրս է միջավայրով պայմանավորվելու հնարավորությունից: Եթե «Ավետման» և «Մկրտության» ժամանակ ծառերն ու կանաչ ձյուղերը այս կամ այն կերպ կարող են կապվել միջավայրի արտացոլման հետ, ապա դրանց առկայությունը երկնքում («Մենդ») միանգամայն այլ ենթադրությունների տեղիք է տալիս: Կրոնական թեմաների ժամանակ երկնքում պատկերված բուսականություններն արտահայտել է երկնային դրախտի գաղափարը<sup>31</sup>: Գրիգորի մոտ հնարավոր է, որ դրանք դեկորատիվ-զարդային նշանակություն ունենան<sup>32</sup>: Դրանք իրական աշխարհից, բնությունից ստացած նկարչի տպավորություններն են, որոնցով հեղինակը ցանկացել է պատկերներն ավելի հետաքրքրական դարձնել:

Հիշենք Զաբարիա Աղթամարցու մանրանկարները. նրա մոտ ևս թեմատիկ տեսարաններում մտցված էին զուտ դեկորատիվ նշանակություն ունեցող մոտիվներ, որոնք ավելի ոճավորված բնույթ ունեն: Գրիգորը տերևամտիվները պատկերում է բնականի հարազատությամբ, նույնիսկ ցողունները զնելով ծաղկամանների մեջ:

Իրականության տպավորությունը դրսևորվել է նաև «Մուտք Երուսաղեմ» նկարում (ձեռ. № 4848): Այդ քաղաքի խորհրդանիշը հանդիսացող արմավենին մանրանկարներում ընդունված մերձարևադարձային հայտնի ծառի փոխարեն ներկայացվում է հայկական ուռենու տեսքով:

Ավետարանիչները նստած դիրքով են (նկ. 67): Փոքրիկ շարժուն գրականները կախված են երդիկից: Նկարիչը մանրակրկիտ մոտեցում է ցուցաբերել ամեն մի մանրամասնի նկատմամբ՝ հագուստի ձևերը, բազկաթոռները՝ մանր աղեղնազարդերով, սյան վրա ամրացված ճրագամանը, աշխատանքի գործիքներն ու զանազան այլ պիտույքները: Այդպիսի ավարտվածության շնորհիվ հանդիպել նույնիսկ թեմատիկ մանրանրկարներում. այստեղ նա տարբերվում է նույնիսկ իր անմիջական նախորդներից<sup>33</sup>:

Գրիգորը բավականին վարժ է իր աշխատանքում: Մաքուր գծի հետ մեկտեղ նա սիրում է նաև զծաշերտային եղանակը, որոնց շարժուն դասավորության շնորհիվ հասնում է որոշակի տպավորության<sup>34</sup>:

Աղթամարի XIV—XV դդ. մանրանկարների ոճային հիմնական արտահայտություններից մեկը՝ դիժը, Գրիգորի մոտ ստացավ փոքր-ինչ ուրույն երանգավորում: Այն գրեթե ամբողջովին ենթարկվում է զարդին, երբեմն առաջացնելով ճառագայթանման, համաչափ կորագծերի և զնդազարդերի զեղեցիկ ձևեր: Այդ տեսակետից հատկանշական են հրեշտակի հագուստի մեկնաբանումը «Ավետման», Հիսուսինը և զինվորներինը՝ «Մատնության» (նկ. 68), առաքյալներինը՝ «Ղազարի հարության», «Նկանակի բաշխման» և «Սուրբ Հոգու գալստյան» (նկ. 69) տեսարաններից, որոնց զուգահեռները դժվար է գտնել Աղթամարի XV դ. մեկ այլ նկարչի մոտ: Այստեղ, ասես, վերջին անգամ զծանկարը դրսևորում է զարդայնության ու ոճավորման հնարավորությունների իր ողջ հմայքը:

Ոճական ընդհանուր առանձնահատկությունների մասին հարկ չենք համարում հանգամանորեն խոսել, քանի որ նրա և իր նախորդ արհեստակիցների նախընտրած սկզբունքների միջև տարբերություններ չկան: Ծատ բան այստեղ նույնն է<sup>35</sup>:

Որոշակի վարպետություն չունենալու հետևանքով Գրիգորը երբեմն չի կարողանում խուսափել նաև դեֆորմացիայից: Այսպես, «Ավետման» մեջ Գաբրիել հրեշտակը Մարիամից շատ մեծ է ստացվել, «Մենդյան» նկարում (տախտ. XII) սրինգ նվագող հովիվը դիմացը նստած Հովսեփից կիսով փոքր է. «Մկրտությունում» Հովհաննեսը ավելի բարձրահասակ է մյուսներից (հավանաբար ցույց տալու համար, որ նա ափին է կանգնած): Տվյալ դեպքում, որքան այդ նկատելի է, նկարչին բավարարել է ավետարանական դեպքերի պարզ նկարագրությունը և ոչ թե իրատիպ ու համաչափ ձևեր ներկայացնելը: Թող պատկերը հասարակ գծերով ու անզգույշ դրված գույներով լինի, խախտված ձևեր ու համա-

շափություններ ունենա, այդ չէ կարևորը նրա համար, այլ այն, որ միտքը դիտողին հասնի:

Բայց դրա հետ մեկտեղ, կան դեպքեր, երբ համաշափությունների որոշ խախտումները մեր նկարչի մոտ, թվում է, կրում են պայմանական բնույթ և գալիս են նրա ուրույն մտածելակերպից: Այսպես, «Մատուցյուն» նկարում (նկ. 68) Հիսուսի պատկերն իր շափերով երկու անգամ մեծ է նրա կողքին կանգնած ղինվորներից: «Մենդում» տիրապետողը Մարիամն է և այլն: Այսպիսի դեպքերում հեշտ է կռահել հեղինակի միտքը. նա շեշտում է գլխավոր կերպարը՝ այն զանազանելով երկրորդականից: Պայմանականության սկզբունքով է արված նաև տաճարը՝ «Տյառնընդառաջ» և «Ս. Հոգու գալուստը» տեսարաններում: Ի դեպ, այստեղ նկարներն ամփոփող ղեղին շրջանակները միաժամանակ արտահայտում են տաճար-վերնատան ուրվագիծը (վերևում ունեն երկու երեք գմբեթաձև ելուստներ (նկ. 70):

Գրիգորի մանրանկարների ընդհանուր տպավորությունն ու հետաքրքրությունը շատ բանով պայմանավորվում է վառ ու զվարթ գույների առկայությամբ: Զխուսափելով հագեցվածությունից՝ նա դրանց համադրությունների միջոցով երբեմն հասնում է հնչեղության:

Նորանազարդերն ու անվանաթերթերը բացարձակապես գրաֆիկ ոճով են կատարված՝ թույլ շագանակագույնով, որն այնքան էլ հաճելի չէ: Այստեղ հիմնականում կրկնվում են Զաքարիա և Քումա մանրանկարիչների աշխատանքներում հանդիպած մոտիվները: Բայց եթե առաջիններում գրաֆիկ զծերն աշխուժացվում էին կանաչ կամ դեղին ցուլերով, ապա Գրիգորի մոտ միագունությունը երբեմն տաղտկալի տպավորություն է թողնում (մանավանդ երբ դրանց ներսը խիստ ծանրաբեռնված է լինում բուսազարդերով):

Բացառությամբ սիրամարգերի ու արագաղների, մյուս թռչունները չեն զանազանվում տեսակներով (մեկ գույնով են զծանկարված): Անվանաթերթերն ու լուսանցազարդերը ևս հիմնականում կրկնում են Դանիելի ու Քումայի ձեռագրերից մեկ ծանոթ ձևերը:

Մանրանկարչության գործունեությունը Աղթամարում շարունակվեց ընդհուպ մինչև XVII—XVIII դդ.: Սակայն Գրիգոր վարպետից հետո, այսինքն՝ XV դ. 70-ական թթ. սկսած, այստեղ որոշակիորեն նկատվում է նպատակերազրական, և ոճական ձևերի փոփոխման երևույթ: Ավանդական մեկ ծանոթ պարզ ձևերը աստիճանաբար դուրս են գալիս ասպարեզից՝ տեղի տալով ժամանակի նոր պահանջները բավարարող կանոնիկ, միանման թեմատիկ շարին և գունատոնային նրբացված ձևերին: Առաջին



պլան է մղվում թեմաների ներքին բովանդակության գունա-էմոցիոնալ արտահայտման խնդիրը, որը միանգամայն նոր որակ էր դառնում<sup>36</sup>: Ահա այս առումով Աղթամարում Զաքարիա, Դանիել, Թումա և Գրիգոր մանրանկարիչները առանձնանում են, որոնց մենք պայմանականորեն անվանում ենք «հին սերնդի» ներկայացուցիչներ: Այդ նկատառումով էլ Աղթամարի (հաջորդ մանրանկարիչների ստեղծագործությունների բնութագրումը թողնվում է՝ հետագայում առանձին ուսումնասիրության նյութ դարձնելու:

Ստորև մեր ուսումնասիրության շրջանակները ամփոփվում են Աղթամարում Զաքարիային հաջորդած երեք մանրանկարիչների՝ Դանիել, Թումա և Գրիգոր, ստեղծագործություններով:

Աղթամարի «հին սերնդի» այս մանրանկարիչները, ինչպես պարզվեց, հիմնականում որդեգրեցին պատկերագրական ու ոճական այն ձևերն ու սկզբունքները, որոնք դեռևս XIV դ. սկզբից տարածում էին ստացել Վասպուրականի գրչության արհեստանոցներում: Փաստորեն Կիրակոս Աղբակեցու, Զաքարիայի, Դանիելի, Թումա Մինասենցի և մասամբ նաև Գրիգորի ստեղծագործություններում շատ բան, գրեթե նույնությամբ, կրկնվում է: Այդ վերաբերում է ինչպես ձևագիր-գրքի պատկերագրաման նկատմամբ եղած ընդհանուր մոտեցմանը՝ էջի գեղանկարչական ձևավորման առումով (Միմեոնի և Զաքարիայի առիթով խոսեցինք այդ սկզբունքների մասին), այնպես էլ ոճական-կատարողական մանրամասնություններին: Այստեղ ընդհանրության գծերը երբեմն այն աստիճանի են լինում, որ հնարավոր է շփոթել նույնիսկ տարբեր հեղինակների աշխատանքները: Օրինակ, Հիսուսի հրաշագործությունները պատկերող թեման՝ անդամալուծի և դիվահարի բուժումը, մահամերձի վերակենդանացումը, Կանայի հարսանիքը, Պետրոսի թերահավատությունը ծովում բացարձակապես նույն սխեմաներով են ու ռճով և Կիրակոս Աղբակեցու, և Զաքարիայի, և Դանիելի (տախտ. IX), և Թումա Մինասենցի (նկ. 71) մոտ<sup>37</sup>: Այդ կարելի է ասել նաև «Մկրտության», «Այլակերպության», «Խաչելության» և տոնական նկարաշարի մեկ-երկու այլ տեսարանների կապակցությամբ:

Նմանությունների կամ կրկնությունների այս երևույթը շնորհալի վարպետների աշխատանքներից բացի առավել ցայտուն արտահայտվում է հատկապես նվազ անհատականության տեր ծաղկողների մոտ: Նրանք, կրկնությունների անհրապուրտությունից չխուսափելով, վերապատկերում են «պատրաստի» համարվող այս կամ այն հորինվածք-

ները, ձևերը: Իսկ այդ որոշակի որակ է կազմում Վասպուրականի ձևազրեքում. մի բան, որը չի վրիպել նաև հայ մանրանկարչության պատմությանը զբաղվող մասնագետների աչքից: Սակայն յուրօրինակ ավանդապահության այդ, առաջին հայացքից շատ անդույն ու տխուր թվացող, երևույթը վերջիններիս մոտ ավելի մակերեսային մեկնաբանություն է ստացել՝ որակավորվելով սոսկ որպես պահպանողականություն քաղաքական առումով՝ «կոնսերվատիզմ»:

Իրականում, սակայն, այս «պահպանողականությունը» հետադիմական երևույթ չէր: Նրա արմատները գտնվում են այն նույն հիմքում, որտեղից սկիզբ են առնում Վասպուրականի մանրանկարչության նաև մյուս, խիստ հետաքրքրական, առանձնահատկությունները:

Համառոտ անդրադառնանք այդ հարցին, դրանով իսկ ամփոփելով մեր միտքը Աղթամարի XIV—XV դարերի մանրանկարչության ընդհանուր բնույթի վերաբերյալ:

Միջնադարյան արվեստի ճանաչված հետազոտողներ Վ. Ն. Լազարևը և Լ. Ա. Ի. Սվիրինը Վասպուրականի մանրանկարներում դրսևորվող հնամենի ձևերի պահպանման այդ երևույթը համարել են «կոնսերվատիզմ» և այն պայմանավորել երկրի աշխարհագրական դիրքի հետ: «Շրջապատված անմատչելի բարձր լեռներով,—գրել են նրանք,—Վասպուրականը կտրված է եղել արտաքին ներգործությունից, որպիսի հանգամանքը նպաստել է մի կողմից՝ գեղարվեստական ձևերի մեծ ինքնատիպությունը, մյուս կողմից՝ դրանց արտակարգ պահպանողականությունը»<sup>35</sup>:

Խնդրին թուրքիկ ու հարևանցի մոտեցման հետևանք է նման հետեվությունը, որը չի կարող բանալի հանդիսանալ երևույթի բուն պատճառների լուսաբանման, այն պայմանավորող հանգամանքների ճիշտ քաղաքական համար:

Վասպուրականը կտրված, մեկուսացված չի եղել արտաքին աշխարհից: Փաստերը ցույց են տալիս, որ Կիլիկիայից, Սյունիքից ու Հայաստանի գրչության մյուս խոշոր կենտրոններից բազմաթիվ ձևազրեք են մուտք գործել Վասպուրական և հանգրվանել այնտեղ: Վասպուրականի մանրանկարիչների ընդօրինակությունների համար սկզբնատիպ են ծառայել նույնիսկ Քորոս Ռոսլինի, Սարգիս Պիծակի և Ավագի աշխատանքները: Հիշենք Աղեթ գյուղում 1327 թ. ընդօրինակված ավետարանը (այնուհետև «Աղեթընցո» կոչված), որի գաղափարատիպը Քորոս փրիստոփայի Դրազարկում պատկերազարդած ձևագիրն է եղել: «Աղեթընցո» ավետարանը, այնուհետև, 1397 թ. ընդօրինակվել է Խիզանում (Մատ., № 7629), 1456 թ. Բաղեշում (Մատ., № 341) և այլն: Սուտմ 1336 թ.

Սարգիս Պիծակի պատկերազարդ ավետարանը (Մատ., № 5786) հետագայում պատկանել է Աղթամարի սուրբ Խաչ եկեղեցուն. «Հրաշագործ Ավետարանս Սուրբ Խաչին է Աղթամարայ»,—կարդում ենք ձեռագրի հիշատակագրություններից մեկում: Միրաբիի Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ Կեռան թագուհու 1272 թ. ավետարանի նկարազարդումները ևս ազդեցություն են գործել վասպուրականցի վարպետների ստեղծագործությունների վրա<sup>36</sup>:

Աղթամարում 1368 թ. ընդօրինակված մի ավետարանի հիշատակարանից տեղեկանում ենք, որ դրա գաղափար օրինակը «բերեալ եղև ի Սիւնեաց գաւառէն յերկիրս ըմբշտունեաց և անկաւ ի ձեռս աթոռականին Աղթամարու»<sup>40</sup>: 1341 թ. Սուլթանիայում Ավագի նկարազարդած Աստվածաշունչը (Վենետիկ № 8) դեռևս այն ժամանակ Եփրեմ քահանայի կողմից նվիրատրվել է Վարագի Սուրբ Նշան վանքին<sup>41</sup>:

Այս կարգի փաստերի թիվը չի սահմանափակվում վերը նշվածներով: Բայց այդ մի քանիսն էլ, ըստ ամենայնի, հակառակ են Վ. Լազարևի և Ա. Սվիրինի պնդմանը՝ թե Վասպուրականը անջատված է եղել արտաքին աշխարհից: Ասենք, որ մերձիմոտ հարաբերությունների գործում նշանակալից են եղել նաև բնակչության որոշ խավերի, հատկապես մտավորականության ու արհեստավորների փոխայցելությունները<sup>42</sup>: Հաճախ նաև գրիչները, մանրանկարիչները տեղափոխվում էին վայրից վայր (Վասպուրականից Կիլիկիա և, հակառակը), դրանով իսկ անմիջական նախադրյալներ ստեղծում ինչպես ընդհանուր նախասիրությունների ոլորտի, այնպես էլ թեմաների ու ձևերի մերձեցման համար: Եվ, ընդհանրապես, դժվար թե ճիշտ լինի գեղանկարչության մեջ պատկերազարդական ու ոճական սկզբունքային հարցերում աշխարհագրական գործոնին վճռական դեր հատկացնելը:

Պահպանողականությունը ընդհանրապես հատուկ է եղել միջնադարյան արվեստին: Սակայն Վասպուրականում նրա ավելի լայն հող գտնելը հիմնականում պայմանավորվել է ոչ թե աշխարհագրական դիրքով, այլ սոցիալ-քաղաքական այն բարդ հարաբերություններով, որ ապրում էր երկիրը XIII—XV դդ. ընթացքում:

Մշակութային առաջընթացի և կանոնավոր գործունեության համար այստեղ, ինչպես հայտնի է, աննպաստ էին պայմանները: Պետականությունից ու ազգային անկախությունից զուրկ երկիրը խաբխափում էր ծանր վիճակում. անընդհատ կրկնվում էին մահասփյուռ ասպատակությունները, թալանն ու ավերածությունները: XI—XIII դդ. մեզ հայտնի իրողություններից զատ 1386 թ. սկսվում են կանկ-Քամուրի արշա-

վանքները: Նա բարբարոս դատաստան տեսավ Վանի բնակչության նկատմամբ: Գրավելով բերդը՝ նա ժայռից նետել տվեց մոտ 3000 մարդ, իսկ 7000 հոգու մեկ օրում տանջամահ արին: Մեծ վնասներ կրեցին նաև Արձեշ, Խլաթ, Մուշ և Ոստան քաղաքները:

Հանկ-Քամուրի մահից հետո (1405 թ.) ծայր են առնում ներքին զահակալական կոնֆլիկտները: Սուր պայքար է բորբոքվում մանավանդ Ակ-Կոյունլու և Կարա-Կոյունլու թուրքմեն խոշոր ցեղերի միջև: Միայն 1468 թ. Ակ-Կոյունլու Ջհանգիրին վերջնականապես հաջողվում է ընկճել իր հակառակորդների դիմադրությունը և Առաջավոր Ասիայի մեծ մասը, ներառյալ Պարսկաստանն ու Անդրկովկասը, վերցնել իր գերիշխանության տակ:

Վասպուրականը տարիներ շարունակ ենթարկվել է նաև Ոստանի բուրդ ամիրանների ասպատակություններին: Բազմաթիվ վկայություններ կան նրանց «գողարարո» և «թալանչիական» հարձակումների մասին, որոնց զոհը դարձյալ քրիստոնյա ժողովուրդն էր: Մեր գրիչները, օրինակ վկայում են, թե ինչպես 1429 թ. Շահուխը «...աերեալ քանդեաց զբազում տեղիս, եւ զբազումս գերեաց, նաեւ յերկիրն Վասպուրականի եւ Քաջբերունոյ, կին և տղայ ոչ մնաց, այլ զամենայն առեալ տարաւ ի Սամըրղանդ»<sup>43</sup>: Անասելի ծանր վիճակից փրկվելու համար շատերը գաղթում էին օտար երկրներ՝ թողնելով հայրենի տունը, հողը, ջուրը:

1431 թ. Փիրի-բեկը մտնում է Աղթամար և «...ի գերութիւն վարեաց զսպասք և զզարգք երկնանման տաճարին, զբոլոր ծովեզերոյս վանորայիցս և գեղորայիցս զաստուածաշունչ մատենանքս և զայլ անաթք սրբութեանցն, և ցան ու ցրրիվ ընդ ամենայն աշխարհ տարածեաց»<sup>44</sup>, իսկ 1498 թ. նույնն է անում ամիր Զահիդ բեգը. «բազում աւարս արար, ու անչափ մալ ու մանդրուն՝ Հայի եւ Տաճիկի, ատարի եւ բնականի թալանեաց եւ տարաւ»<sup>45</sup>:

Այս բոլորից զատ, Վասպուրականի բնակչության գլխից անպակաս էին համաճարակները, սովը, երաշտը: Պարբերաբար կրկնվող տարերային այդ աղետները հազարավոր կյանք էին խլում, ամայի դարձնում քաղաքներն ու գյուղերը: Չափազանց ծանր էին նաև հարկերը:

Արդ, հասկանալի է, թե նման պայմաններում ոչ միայն տնտեսության մեջ, այլև հասարակական խավերի զաղափարական-գեղազիտական պատկերացումներում չէր կարող լինել լուրջ առաջընթաց: Նույնն էր նաև այդ խավերի դասային-սոցիալական կազմը: Չեռագրերի պատվիրատուներն այստեղ նախկինի պես գյուղական հասարակ արհեստա-



վորներն էին, ցածրաստիճան հոգևորականները, մանր առևտրականներն ու գյուղացիները, որոնց նախասիրությունները մնացել էին տեղական-ավանդական պատկերացումների շրջանակներում: Ձեռագիր-գրքի պատկերազարդումը նրանց համար հիմնականում ավետարանական թեմաներն ավելի դյուրամբռնելի, ցուցադրելի դարձնելու միջոց էր, այդ պատմությունների պարզ ու հասկանալի նկարաշարադրանքը՝ նյութի ավելի, այսպես ասած, զիզակտիկ մատուցման օգտակարությունը:

Վասպուրականի մանրանկարչական արվեստի առանձնահատկությունները շատ բանով պայմանավորված էին այդ պատկերացումներով ու խնդիրներով:

Այսպես, մի կողմից՝ հասարակական-կրթական բարձր միջավայրի բացակայությունը, մյուս կողմից՝ սոցիալական ու նյութական դժվարությունները<sup>46</sup> ստիպում են Վասպուրականի նկարիչ-ծաղկողներից շատերին իրենց հնարավորություններին համապատասխան նախընտրելու արտահայտման ավելի պարզ և հասարակ լեզու<sup>47</sup>, հաճախ դիմելու կրկրնություններին, «պատրաստի ձևերի» օգնությունը: Իհարկե, այս ֆոնի վրա և այս հնարավորությունների շրջանակներում լինում էին առանձին առկայծումներ, հանդիպում են գույնի և զծի իսկական վարպետներ, բայց ընդհանրապես ստեղծագործական միտքը մասնագիտական առաջընթացի առումով այստեղ կաշկանդված էր, որը և իր ներգործությունն էր ունենում մանրանկարչական արվեստի ընդհանուր մակարդակի վրա:

Կիլիկյան և Սյունյաց վարպետների համեմատությամբ՝ Վասպուրականի այս ծաղկողների մի զգալի մասին (Աղթամարում՝ Գանիելը, Թուման, Գրիգորը), մեր օրերի հասկացողությամբ, կարելի է համարել «ժողովրդական ինքնուսուցիչ»: Համեստ ձիրքի տեր մարդիկ են դրանք, որոնք իրենց ուժերի ներածին շափով ձգտում են բավարարել ներկայացվող համեստ պահանջը:

Ահա և, Աղթամարի XIV—XV դդ. մանրանկարչության մասին խոսելիս, բնականաբար, հենց առաջին հերթին պետք է շեշտել նրա բուն ժողովրդական էությունը: Մասամբ այդ է հիմնական այն նախադրյալներից մեկը, որից պետք է հետևցնել և որով պետք է պայմանավորել այդ արվեստի մի քանի էական գծերը՝ կապված ժողովրդի բնավորության, պատկերացումների, նախասիրությունների ու հասկացությունների հետ: Այդ հանգամանքներով պետք է բացատրել նաև վարպետության ցածր աստիճանը ու ինչ-որ շափով նաև պահպանողականությունը:

Աղթամարցի ծաղկողները իրենց աշխատանքներում երևան էին բերում նաև հանպատրաստից հորինվածքներ՝ երևակայությամբ կամ առա-





X—XII ԳԱՐԵՐԻ ԱՎԱՆԳՆԵՐԸ

1. Տե՛ս «Պատմութիւն Վեոնղեայ մեծի վարդապետի հայոց», ՍՊԲ, 1887, էջ 130—131: Քովմա Արծրունի, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Քիֆրիս, 1917 (Սկիզբն իշխանութեանն Գագկայ զկնի եզրոր իւրոյ Աշոտի. եւ գործք նորին քաջութեան):  
Արծրունիներին վերագրվում են նաև նախահայկական ծագում: Ըստ Ս. Բարխուդարյանի Արծրունիների նախարարական տոհմը սերում է ուրարտական «Արծունիանի» ցեղից, որն այն ժամանակ ապրում էր Վանա լճի հարավային մասում (տե՛ս Ս. Գ. Бархударян, Урартское происхождение армянского нахарарского рода Арцруни, «Исследования по истории культуры народов Востока», Сборник в честь академика И. А. Орбели, М.—Л., 1960, стр. 29—38):  
Մ. Խորենացին պատմում է մի ավանդություն, թե ինչպես Արծրունու երեխայի քնելուն խանգարել են անձրևն ու արևը, և արծիվը իր բաց արած թևերով հովանի է արել դարկացած պատանուն: Այդտեղից էլ՝ Արծրունի անունը (տե՛ս Մովսես Խորենացի, Հայոց Պատմություն, Երևան, 1940, էջ 71): Վասպուրական անունը բացատրվում է նաև որպես ազնվական, իշխանական երկիր: «Վասպուր» նշանակում է իշխան: Վասպուրներ են կոչվել նաև Պարսկաստանի ազնվականական յոթ ամենաբարձր ընտանիքների անդամները:
2. Քովմա Արծրունի, նշվ. աշխատ., էջ 481—482:
3. Der-Nersessian S., Aghtamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965, pp. 40—48.
4. Տե՛ս նաև Rice David Talbot, Art of the Byzantine Era, London, 1963, p. 140. Strzygowski S., Die Baukunst der Armenter and Europe, Wien, 1918, էջ

289—291, և այլն: 2. Բարրիկյան, Աղթամարը և Գեղեցիկ Ակրիտարը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1962, № 3, էջ 256—257): X. Փ. Բ. Լինչ, Армения, т. 11, Тифлис, 1910, стр. 168.

5. Я. А. Манандян, О торговле и городах Арменнии в связи смировой торговлей древних времен, Ереван, 1954, ст. 261.
6. Լ. Ս. Խաչիկյան, «Գ զարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 47:
7. Ինչպես ներածության մեջ նշվեց, Վասպուրականի մանրանկարչության հարցերը սակավադեպ են արժանացել մասնագետների ուշադրությանը: Խիստ միակողմանի վերաբերմունք են ցուցաբերել Ա. Ուլորովը (Эчмиадзинская библиотека, СПб, 1882) և Լ. Մուրիեզ (La Bibliothèque d'Etchmiadzine et les manuscrits arméniens 1887): Վ. Վ. Ստասովը թերևս առաջինն էր, որ վանա լճի շրջանում նկարազարդված ձեռագրերը դիտեց որպես մի առանձին և ամբողջական խումբ, նշելով միաժամանակ այդ մանրանկարների մեկ-երկու կարևոր արժանիքները (տե՛ս Հայկական ձեռագրերն ու նրանց նկարազարդումները «Журнал Министерства Народного просвещения, 1886, VI). Վասպուրականի մանրանկարչության նյութերը երբեմն թուփռվել կերպով տեղ են գտել նաև հայ հետազոտողների գործերում: Մասնավորապես նկատի ունենք Արշակ Չոպանյանի «Պարսիկ և հայ մանրանկարչություն» («Անահիտ», 1929, № 3), Արմենակ Սարգսյանի «Thèmes et motifs: d' enluminure et de décoration armeniennes», Londres, 1924, Pages d' armenienne, Paris, 1940. Հարություն Քյուրոյանի «An important Armentian Manuscript from A. D. 1930», («The Journal of the Royal Asiatic Society Oct. 1939», և Ակնարկ մը հայ մանրանկարչության պատմության վերա, «Հանդէս ամսօրեայ. 1965, էջ 229—254) հոդվածները:

Հայ մանրանկարչության ուսումնասիրման գործը գիտական հիմքերի վրա դրվեց միայն Հայաստանում սովետական կարգեր ստեղծվելուց հետո: Դեռևս 20-ական թթ. «Հայկական մանրանկարչության ուսումնասիրությունը» մատենաշարով լույս են տեսնում Ե. Նիկոլսկայայի երկու հոդվածները, առաջինը նվիրված 1033 թ. ավետարանին (Армянская рукопись XI века Эчм. библиотеки № 283, Харьков, 1927), երկրորդը՝ մանրանկարիչ Հովհաննեսին («Иллюстрация рукописей мастера Ованеса из Гизана», Харьков, 1928): Վ. Ն. Լազարևի «Բյուզանդական գեղանկարչության պատմությունը» գրքում (ոսու., Մոսկվա, 1947) միայն մի քանի խոսք է ասված Վասպուրականի մանրանկարչության վերաբերյալ (էջ 251):

Այս ֆոնի վրա թերևս պետք է առանձնացնել Ա. Սվիրիդի «Հիմնական մանրանկարչությունը» գիրքը (ոսու. Մոսկվա, 1939), ինչպես նաև «Ակնարկներ հայ արվեստի պատմության» ժողովածուում (ոսու., Մոսկվա, 1939) Վասպուրականի մանրանկարչությանը նվիրված ոչ ծավալուն բաժինները: Ինչ վերաբերում է Գարեգին Հովսեփյանի, Լիդիա Դուրնովայի և Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի աշխատություններում Վասպուրականի մանրանկարչության կապակցությունը եղած նյութին, ապա դրանց հանգամանորեն անդրադառնալու ենք մեր աշխատության տարրեր մասերում:

Չենք ուզում աչքաթող անել նաև Տ. Ա. Իզմայլովայի և Մ. Ալվազյանի հեղինակությամբ 1962 թ. Մոսկվայում լույս ընծայված «Հայաստանի արվեստը»

(ոսու.) գիրքը, որտեղ մի քանի խոսք կա նաև Վասպուրականի մանրանկարչության մասին (էջ 125—126):

8. Նկատի ունենք մանրանկարիչներ Սիմեոն Արճիշեցու, Խաչերի, Ստեփանոսի, Հովսիանի և Վարդանի աշխատանքները (դրանց ձեռագրերը կնշվեն ստորև):
9. Վենետիկ № 1144/86: Այս ձեռագրի մասին տե՛ս Մ. Պատուրյան, Չարդանկարք աստարանի Մլթթ թագուհու, Վենետիկ, 1902 և «Հայկական մանրանկարչության Միջինարևմտյան Մատենադարանի ձեռագրաց» (ալբոմ), Վենետիկ, 1967, էջ 20—28:
10. Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Ակնարկ մը Ս. Վազարու ձեռագրերու վրա («Բազմավիշ», 1947, էջ 269—278): Ի դեպ, Ե. Նիկոլսկայան ևս XI դ. հայկական ձեռագրերը բաժանում է երկու խմբի, առաջինը կապելով բյուզանդական գեղանկարչության սովորույթների հետ, երկրորդը՝ արևելյան տեղական (տե՛ս «Армянская рукопись XI века Эчмиадзинской библиотеки № 283», Харьков, 1927, стр. 1):
11. Այդ խմբի մեջ որոշ վերապահումներով կարելի է ներառել նաև Երուսաղեմի մատենադարանի № 2555 և 3624, Վիեննայի № 967 ձեռագրերը: Ի. Գ. Գրամբյանը Երուսաղեմի № 2555 ավետարանի մանրանկարները շատ բնորոշ է համարում Վասպուրականի դպրոցի վաղ շրջանի համար (տե՛ս «Очерки по Истории искусств Арменнии», М., 1939, стр. 64):
12. Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանը Ձեռագրաց, Ա. Անթիլիաս, 1951, էջ 247:
13. Այդ մասին Լ. Ա. Դուրնովայի իր կարծիքը մեզ ավելի որոշակի հայտնել է մասնավոր գրույցի ժամանակ: Տե՛ս նաև Մ. Ա. Դուրնովայի, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 25: Ինչպես ստեղծվեց, որ այդ տեսակետի հետ լրիվ համամիտ չեն Ս. Տեր-Ներսեսյանը և Տ. Ա. Իզմայլովան: Տ. Ա. Իզմայլովայի տեսակետը շարադրված է նրա դոկտորական դիսերտացիայում՝ «11-րդ դարի հայկական մանրանկարչությունը» (ոսու. Երևան, ձեռագիր, տե՛ս նաև նույն դիսերտացիայի ավտոնոմոգրաֆը «Армянская миниатюрная живопись, XI века», Л. 1970 (отпечатано на ротاپренте инст. им. Репина АХ СССР) стр. 5, 15—26:

Հիշյալ դիսերտացիայում հանգամանորեն մեկնաբանված են մեզ հետաքրքրող XI դ. մանրանկարների պատկերագրական և ոճական առանձնահատկությունները, աղբյուր՝ հատկապես վաղբրիտոնական արվեստի ավանդույթների հետ: Մասամբ այդ պատճառով է նաև, կրկնած լինելու համար, որ մենք նշված հարցերին գրեթե չենք անդրադառնում:

14. Նշենք, որ Գ. Հովսեփյանի նկատած «նույնության աստիճանի նման» այդ մանրանկարներում, շնայած սկզբունքային ընդհանրություններին, այնուամենայնիվ, կան որոշ յուրահատուկ գծեր: Այսպես, № 974 ավետարանում հորինվածքներն ավելի հավաք են, ձևերը տրվում են հնարավորին շափ հակիրճ: Իսկ որոշ տարրերի առկայությունը և հագեցված դույները թերևս աղբյուրում են կապագովկյան մայրափոր եկեղեցիների որմնանկարների հետ:

№ 3784 ձեռագրում շատ են հնավանդ մոտիվները. հավանաբար դրանով էլ պետք է բացատրել ինչպես քուրմերի՝ ձիերի հետ մեկտեղ ներկայացված պատկերները, այնպես էլ հորինվածքների մի քանի այլ հետաքրքրական մանրամասներ: Գույները փոքր-ինչ աղոտ են, որոնց խամրությունը կարծես լրացվում է գծերի շնչումամբ և աշխույժ խաղերով: Վ. Ն. Լազարևը հիշյալ ձեռագրի մանրա-

նկարները համարում է վաղբրիտոնեական արվեստի ձևերը գրեթե քրեոսի բնորոշ օրինակներ (տե՛ս В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, М. 1947, стр. 37):

№ 3723 ձևագրում մանրանկարները ավելի պարզունակ աշխատանքի տպավորություն են թողնում: Ի դեպ, այդ ձևագրերի ոչ բոլոր մանրանկարներն են պահպանվել: Մագաղաթյա թերթեր են պահպանում սկզբից, վերջից և նույնիսկ միջից: Երբեմն էլ, հավանաբար, հապճեպ և անզգույշ վերանորոգումների հետևանքով, խախտվել է մանրանկարների հաջորդական դասավորությունը: Այս երեք ձևագրերն ավելի սերտ ընդհանրություն ունեն միմյանց հետ և այդ տեսակետից փոքր-ինչ առանձնանում են №№ 7739 և 6201 ավետարաններից: 1038 թ. (№ 6201) ավետարանի էքսպրեսիվ և հուզիչ մանրանկարները սկզբունքային նշանակություն են ստացել միջնադարյան Հայաստանի դեղանկարչության պատմության համար: նկարի ներքին շարժումը (դինամիկան) արտահայտվում է հատկապես արտաքին մանրամասների (ձևերը, հագուստի ծալքերը) նպատակադրված դիմումով, ինչպես նաև լարված և արտահայտիչ դեմքերի միջոցով: Գույների ջրաներկային թեթև դրվածքը ներհակ չէ գծերի դաշն ընթացքին: Այստեղ ամբողջ էությունը ի հայտ է գալիս ժողովրդական հասկացողություններից բխած գեղանկարչական պատկերավորման սեղմ ու զուսպ եղանակը, որի արտահայտչականության տպավորությունը հարատեց վասպուրականի վարպետների մոտ ընդհուպ մինչև XVI դ.: Այս Մատյանի առաջին գեաճատողն ու արժեքավորողն, իրավամբ, հանդիսացել է Լ. Ա. Գուրնովոն: Ելնելով այդ և Մատենադարանի № 4814 (1294 թ.), 4806 (1304 թ.), 4818 (1316 թ.) ձևագրերի մանրանկարների սերտ ընդհանրությունից, մեծավաստակ գիտնականն այն ճիշտ հետևություն է հանդել, որ հիշյալ բոլոր ձևագրերը միևնույն դպրոցի գործեր են: Միայն թե Լ. Գուրնովոն № 4814 ձևագրի հիշատակարանի սխալ ընթերցման հետևանքով (Տարբերունիի փոխարեն՝ Տուրբերան, առաջինը՝ վասպուրականի Բերկրի գավառն է, երկրորդը՝ Տարոնը) այդ դպրոցի կամ կենտրոնի վայրը Տարոնն է համարել: Այս շփոթության վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց Մատենադարանի գլխավոր ավանդապահ Ա. Մաթևոսյանը:

Հետաքրքրական են նաև 974 թ. ընդօրինակված «Մուրղութի» ավետարանի մանրանկարները, որոնք ամենասերտ կերպով աղերսվում են վերոհիշյալ ձևագրերի հետ: Գծախատաբար այդ շափազանց հետաքրքրական ձևագրերը գեոնս մասնագիտական հանգամանակից քննության չի ենթարկվել և փաստորեն դուրս է մնացել գիտական լայն շրջանառությունից: Զեռագիրը այժմ գտնվում է Վրացական ՍՍՀ Ախալցխայի շրջանի Մուրղութ գյուղում: Մենք այն անձամբ չենք տեսել: Բայց որքանով հնարավոր է դատել Մատենադարանում պահպանվող նրա մանրանկարների գունավոր միկրոթագավեններից, այդ ևս պատկանում է 1038 թ. ձևագրի խմբին: Ամենայն հավանականությամբ գործ ունենք մեկ արհեստանոցից դուրս եկած աշխատանքի հետ:

15. *Der-Nersessian S.*, "Aghtamar...", p. 46.
16. Ամենայն հավանականությամբ № 3756 ձևագրերը ընդօրինակվել է Երզնկայի Ավագ վանքում: Այդ ենթադրության օգտին է խոսում ձևագրի գրչի՝ Հովհաննեսի Ավագ վանքում գտնվելու պարագան (եթե այդ մեկ ուրիշ Հովհաննես չէ), որից մեզ հայտնի է ևս մեկ այլ գրչագիր մատյան: Եվ ընդհանրապես, պետք է ենթադրել,

որ Երզնկայի Ավագ վանքի գրչության և մանրանկարչության սովորույթները որոշակի դեր պետք է խաղացած լինեն վասպուրականի դպրոցի ձևավորման գործում: Ինչ վերաբերում է № 4753 ձևագրին, այս Մատենադարանի գլխավոր ավանդապահ, պատմական գիտությունների թեկնածու Ա. Մաթևոսյանը ենթադրում է դրա Արագածոտնի գրչության կենտրոններից որևէ մեկի պատկանելությունը:

17. Իրենց արտաքին տպավորությամբ այդ կերպարները մերձենում են Աղթամարի եկեղեցու որմնանկարներում հանդիպող կանանց, հատկապես մանկանց կոտորածի տեսարանում (տե՛ս *Der-Nersessian S.*, "Aghtamar...", էջ 66):
18. Գ. Հովսեփյան, *Խաղբալյանք կամ Պոռչյանք հայոց պատմության մեջ*, Բ, Երուսաղեմ, 1942, էջ 87—88:
19. Լ. Ա. Գուրնովոն այս ձևագրի մանրանկարների կապակցությամբ գրել է. «Արտահայտման միջոցների ազնվացուցիչ պարզությամբ այդտեղ ավելի, քան մեկ ուրիշ դեպքում, արդարացվում է նվազագույն միջոցներով առավելագույնին հասնելու գրույթը» (*Л. А. Дурново*, Краткая история древнеармянской живописи, стр. 31):
20. *Նկատի ունենք Der-Nersessian S.*, "Aghtamar...", *Irsiroglu M.*, Die Kirche von Achtamar Bauplastik im Ieben, Berlin und Mainz, 1963. *И. А. Орбели*, Памятники Армянского зодчества на острове Ахтамар, "Избранные труды", I, М.—Л., 1968г., աշխատությունները, ինչպես նաև մի քանի այլ հոդվածներ:
21. "Всеобщая история искусств", М., 1960, стр. 84.
22. *Der-Nersessian S.*, "Aghtamar..." p. 36.
23. *Irsiroglu M. S.*, Die Kirche von Achtamar... pp. 28, 32.
24. Միանգամայն անընդունելի է Մ. Իպիրոզյու այն կարծիքը, թե իբրև Աղթամարի քանդակների հարթապատկերայնությունը իսլամի գեղագիտական դադափարների հետևանքն է, իբրև մարդկային մարմինն անձանաչելի է և այլն (տե՛ս *Irsiroglu M.*, Die kirche von Achtamar... p. 33): Քանզակագործ Մանվելը միանգամայն այլ մոտեցում է ունեցել՝ ելնելով տաճարի ճարտարապետական բնույթից:
25. Ս. Տեր-Ներսեսյանը իրավացիորեն գրում է («Aghtamar...» p. 46—48), որ «որմնանկարներում կերպարներն ապրում են մեր աշխարհից հեռու հեռավոր մի աշխարհում»: Դրանք, ասես, ինքնամոռաց էակներ լինեն: Թեև պետք է նշվի այդ որմնանկարների աղբյուր XI դ. մի շարք ձևագրերի մանրանկարների հետ. Լ. Ա. Գուրնովոն հիշատակում է հատկապես 1038 թ. ավետարանը (տե՛ս *Л. А. Дурново*, Краткая история, стр. 15):
26. *Der-Nersessian S.*, "Aghtamar...", p. 47.
27. Աղթամարի որմնանկարներից՝ Մնունդը, Մանկանց կոտորումը, Ալլակերպությունը, Հաղարոսի հարությունը, մուտքն Երուսաղեմ, Ոսնվան, Խաչելությունը կարելի է համեմատել XIV—XV դդ. մանրանկարների հետ, գրեթե նույն սխեմաներն են, նման ձևերը:
28. *Der-Nersessian S.*, "Aghtamar...", p. 38.
29. նույն տեղում, էջ 17:
30. Այդ առումով շափազանց հետաքրքրական են Աղբակի Սուրբ Բարթոլոմեոս եկեղեցու հարթաքանդակները (հավանաբար XVI դ.): Դրանց ամբողջությունը՝ իրենց ան-

խառն ու ինքնատիպ ոճով, Աղթամարի քանդակների և XIV դ. մանրանկարչության սովորույթների հետագա շարունակությունը հանդիսացավ: Ն. և Մ. Քիերի ամուսինները ևս Աղթամարի հարթաքանդակների ոճը առնչում են Վասպուրականի մանրանկարների հետ (տե՛ս «Revue», 1965, էջ 165. նաև «Սովետական արվեստ», 1966, № 7):

31. «Հայերու զեղարվեստական գործունեությունը Իկոնիո և Կ. Պոլսո սուլթանության քով» («Անահիտ», 1932, 1933, № 12):
32. Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք., մասն Ա, Վաղարշապատ, 1928, էջ 171:
33. Ռ. Բոստան, Զ. Գոնատ, Պ. Կորալիկ, Աղթամար («Էջմիածին», 1959, № 7, էջ 45—49.) Der-Nersessian S., "Aghtamar...", p. 49—50:
34. Ս. Խ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 235:
35. «Բանբեր Մասնագրանի», № 4, էջ 43—59:
36. Ս. Բաղխուպալյան, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարզործ վարպետներ, Երևան, 1965, էջ 146—147, նկ. 65:
37. Թ. Քարամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության, Երևան, 1942, էջ 102, նկ. 47:
38. Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք., մասն Ա, էջ 213—214, նկ. 96—97: Այս առիթով հարկ ենք համարում նշել, որ այդ հուշարձանները, ներառյալ Աղթամարի եկեղեցու հարթաքանդակները, զերծ չեն եղել Սասանյան շրջանի արվեստի հետ ունեցած ազդեցությունից: Իհարկե, Սասանյան համարվող արվեստի ուսումնասիրման հարցերը, չնայած մի շարք հեղինակների պատկանելի ծառայություններին, դեռ հնուս են վերջնական համարվելուց: Այդ խնդիրը տվյալ դեպքում մեր նպատակից դուրս է: Բայց մեր հուշարձանների առնչությամբ տեղին կլինե՞ր հիշել Հովսեփ Սրբելու միտքը, թե Սասանյանները խթանեցին այն ուժերին, որոնք նրանց կողմից առավել նվազ հովանավորական վերաբերմունքի դեպքում, դեռևս շարժապնդված, կարող էին ճգմվել Արևմուտքից եկող հզոր մշակույթի կողմից: Ետ մղելով բյուզանդական ճնշումը նրանք ապահովեցին Իրանի և նրա հետ կապված երկրների՝ Հայաստանի, Կովկասի բնիկ ժողովրդական ուժերի զարգացումը: (H. A. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, стр. 271). Նկատի ենք ունենում նաև այն, որ սասանյան արվեստը շատեղծվեց ինչ-որ կուսական հողի վրա: Որտեղ իրենց է եղել մշակութային ընդհանուր միջավայրի առկայության փաստը, որտեղ իրենց ավանդն էին ներդրել մի շարք ժողովուրդներ: «Ասորիքը, Միջագետքը, Պարսկաստանը, Հայաստանը, Կապադովկիան, մինչև իսկ Փոքր Ասիայի միջին գավառները մի ամբողջություն են կազմում արվեստի տեսակետով»,—գրում է Գ. Հովսեփյանը (Հայ արվեստի ծագումն ու ոսկեդարը, «Հասկ», 1954, 1, էջ 25): Ի դեպ, նաև թեմաների ընդհանուր աղբյուրները, հասարակական ու սոցիալական նման կացութաձևեր, տիրապետող գաղափարները նպաստել են ինչպես բնության, կյանքի ու մարդու մասին նրանց մտածելակերպի, այնպես էլ փիլիսոփայության, գեղագիտական պատկերացումների ու ձևերի մերձեցմանը: Դրա վառ ապացույցն է սկանդինավյան, սլավոնական, բալթիկյան և մերձավոր արևելյան ժողովուրդների դարավոր մշակույթի պատմությունը:
39. Այդ հուշարձանների մասին առավել մանրամասն տե՛ս Բ. Ն. Առաքելյան, Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում 9—13-րդ դարերում, Երևան, 1958, էջ 208:

40. Տե՛ս Ս. Բաղխուպալյան, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարզործ վարպետներ:
41. Իհարկե, այստեղ զդրույվորություն է պահանջվում տարբեր շրջանի հուշարձանները միմյանց հետ շփոթելու համար: Օրինակ, ինչպես նշում է Բ. Առաքելյանը, Գվինում գտնված հախճապակյա թասերից մեկը (պետական թանգարան, № 1794) բավականաչափ մոտ է Սուլթանարաղի շողուն խեցիներին, և դժվար թե դա համարվի հայրենական արտադրանք (Բ. Ն. Առաքելյան, Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում, էջ 24):
42. Աղթամարի քանդակների մասին խոսելիս Ս. Տեր-Ներսեսյանը ևս նշում է, որ դրանց նախորդները հանդիսանում են VII դ. հայկական հուշարձանները (տե՛ս Der-Nersessian S., Aghtamar..., p. 49):
43. Այդ մասին տես Բ. Ն. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դդ. Երևան, 1949: Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи; Լ. Աղաբաբյան, Օձուհի և Բրդաձորի կոթողները («Պատմա-բանասիրական հանդես», № 4, 1965, էջ 212—220):
44. Վասպուրականի կապակցությամբ այդ նշել է նաև Ն. Մառը ("Ани", М.—Л., 1934, стр. 141). Արվեստի տարբեր ճյուղերում ի հայտ եկող ընդհանուր դժբերի մասին խոսում են նաև Հ. Օրբելին՝ Կարուշ աուլի բարձրաքանդակների կապակցությամբ (H. Орбели, Избранные труды, стр. 358): Շմելիկը՝ միջնադարյան վրացական արվեստի առնչությամբ (P. O. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, стр. 161): Ա. Վ. Ռինգիևս և Վ. Ն. Լազարիս՝ սուսական արվեստի (A. B. Рандина и В. Н. Лазарев, Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую пластику XV—XVI веков, "Древнерусское искусство", сборник, М., 1963):

Վ Լ Ի Խ Բ

ՍԻՄԵՈՆ ԱՐՃԻՇԵՑԻ

1. Ն. Ալիևյան, Գաւազանագիրը կաթողիկոսաց Աղթամարայ, Վիեննա, 1920, էջ 71:
2. Я. Н. Манандян, О торговле и городах Армении, стр. 305—306.
3. Մատթեոս Ուտայեցու վկայությամբ X—XII դդ. Վանի ձկնավաճառները եղել են Անտիոքում (Մ. Ուտայեցի, Ժամանակագրություն, Վաղարշապատ, 1898): Կիրակոս Գանձակեցին հաղորդում է, որ մոնղոլները լայն իրավունք էին տվել հայ առևտրականներին: Վերջիններս ազատորեն շրջում էին մոնղոլական կայսրության լայնածավալ երկրամասերում (Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Քիֆլիս, 1910):
4. Հ. Հակոբյան, Ուղեգրություններ, Ա. Երևան, 1932, էջ 48:
5. Հ. Հակոբյան, նշվ. աշխատ., էջ 50:
6. Հ. Հակոբյան, նշվ. աշխատ., էջ 197: Մահարձաններ կանգնեցնելն այն ժամանակ բացառիկ երևույթ էր: Հ. Աճառյանը հաղորդում է, որ թովմա Մեծոփեցին 1432 թ. մի շարք այլ մտավորականների հետ Մեծոփա վանքի մոտ կառուցել է տվել Աստվածատուր վրդ. Արճիշեցու մահարձանը (Հ. Աճառյան, Հայոց Անձնանունների բառարան, Բ. Երևան, 1944, էջ 332):

7. Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 433—439:
8. Լ. Ս. Խաչիկյան, Փն դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Բ, Երևան, 1958, էջ CXV:
9. Տե՛ս «Տեղեկագիր» Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, 1951, № 12, էջ 73—84:
10. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺՂ դ., էջ 266:
11. Մատենադարան ձեռ. № 4778, էջ 283բ:
12. Հ. Ռսկեան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, Բ. Վիեննա, 1942, էջ 391: Կան կարծիքներ, որ ուսմանական Արճեշ գյուղի եկեղեցին ևս կառուցել են Վասպուրականի Արճեշ քաղաքից գաղթած հայերը: Այդ կարծիքին են ուսմանացի պատմաբաններ Թ. Համբարձումյան, Ա. Չոլոյան, Ինչպես նաև հայ ճարտարագետ Թ. Քորամանյանը (տե՛ս այդ մասին Թ. Քորամանյան, նյութեր հայկական ճարտարագետության, էջ 76):
13. Մատենադարան, ձեռ. № 4851, էջ 3բ—4ա:
14. Նույն տեղում, էջ 13բ:
15. Նույն տեղում, էջ 4բ—5ա:
16. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺՂ դար, էջ 14:
17. Հայտնի է, որ միջնադարյան մանրանկարչության նույնիսկ այնպիսի խոշոր վարպետներ, ինչպիսիք են Քորոս Ռոսլինը, Սարգիս Պիծակը, Ավագը, Երբեմն իրենց մասին հիշատակել են սոսկ որպես գրիչներ:
18. Հիշատակարաններ, ԺՂ դար, էջ 86:
19. Նույն տեղում, էջ 266:
20. Այդ հարցին Վասպուրականի մանրանկարչության առթիվ անդրադարձել է Ս. Տեր-Ներսիսյանը իր An Armenian Gospel of the fifteenth century, Boston, 1950. գրքում: Հեղինակը գտնում է, որ XI դ. հետո, երբ թեմատիկ նկարները ձեռագրերի սկզբի թերթերից տեղափոխվեցին բնագրերի մեջ, Իսահակի զոհարումը դուրս մնաց նկարաշարից: Այն գրավեց իր նախկին տեղը, երբ XIV դ. նկարները դասավորվեցին ձեռագրերի սկզբի թերթերում: Այս միտքը հեղինակը կրկնում է նաև «The Chester Beatty Library: Acatalogue of the armenian manuscripts, Dublin, 1958, գրքում, էջ XXXIII:
21. Միջնադարյան կրոնական սխոլաստիկայի պայմաններում սովորական մեկը, ինչպիսին ծաղկոզն էր, չէր կարող ինքնակամ լուծել կանոնիկ որևէ հարց, եթե այդ շամապատասխաններ տեղական սովորություններին, պահանջին: «Այդ ժամանակ,—գրում է Վ. Ն. Լազարևը,—ստեղծագործական երևույթը կրել է միանգամայն անզեմ բնույթ» (տե՛ս В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, стр. 17—18):
22. Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, стр. 46:
23. Ընդհանրապես այն ավելի շատ կապվում է հայկական միջնադարյան հարթաբան-դակների հետ (Քալիների շրջանի Աղիյաման գյուղի կոթողը, Անիի միջնաբերդի բազիլիկան, Աղթամարի եկեղեցու բարձրաբանդակը), չնայած X—XI դդ. մեր մանրանկարներում (Երուսաղեմի մատ., № 2555, Վիեննայի № 697, Մաշտոցի անվան Մատ., № 2384՝ էջմիածնի փղոսկրյա ավետարան) բազմիցս հանդիպում է այդ թեման: Զոհասեղանի մոտիվը հայտնի է եղել դեռևս V—VI դդ. (տե՛ս Д. В. Айналов, Эллинистические основы Византийского искусства, СПб, 1900, стр. 17):

24. Իսահակի զոհարման մեղ հետաքրքրող ձևին (նաև խոշոր ծաղից կախված, որը Ն. Մառի հաղորդման համաձայն արևելյան ժողովուրդների մոտ ընդունված սովորույթ է եղել), հանդիպում ենք նաև վրացական հուշարձաններում. օրինակ, Իմերեթիայում, կաշեն գյուղի XI դ. եկեղեցու դռան փորագրությունների վրա (Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тбилиси, 1958, ադ. 99, 101), Ինչպես նաև Արխագրայում և Հյուսիսային Օսեթիայում (Բ. Ն. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանադակները IV—VII դարերում, էջ 62) և այլն:
- Իսահակին հարվածելու դիրքը իր հերթին հիշեցնում է արևելյան ժողովուրդների կենցաղում հայտնի ստրուկ սպանելու ձևերը (М. Матве и К. Жапунова Художественные ткани Коптского Египта, М; 1951, ադ. XXV):
25. Մատենադարան, ձեռ. № 2743: Այդ սխեմայի ամենացայտուն օրինակներից է Ս. Յրանչակոյի գերեզմանատուփի վրայի պատկերը Ռավեննայում:
26. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. III, т. II, стр. 143. Այդ թեմայի մասին տե՛ս նաև Ф. И. Шмидт, Благовещение (Изв. Рос. арх. инст. 1911, էջ 41). Նույն հեղինակի նաև Мозаика монастыря преподобного Луки, Харьков, 1914, стр. 18: Բացի հունական ու հայկական ձեռագրերից, պատկերագրական այդ տարրերակր մոտավորապես նույնությամբ հանդիպում է նաև սլավոնական և վրացական ձեռագրերում: Ի Պոկրովսկին գտնում է, որ այդ սխեման հայտնի է եղել դեռևս VIII—XI դդ. (Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб, 1892, стр. 8):
27. Մեղ մոտ ճարտարապետական ֆոնը բացակայում է, որի փոխարեն նկարի կենտրոնում տեսնում ենք մատուռանման մի փոքրիկ կառույց՝ երուսաղեմի տաճարի խորհրդանիշը: Եթե Տրապիզոնի ձեռագրում Մարիամը պատկերվել է շքեղ գահավորակին բազմած, ապա այստեղ նա փայտե հասարակ աթոռի վրա է, որի ոտքերի տակ նույնիսկ գորգ փռված չէ և այլն:
28. Պատկերագրական այդպիսի ձևերը հանդիպում են ավելի հաճախ IX—XI դդ. հուշարձաններում (տե՛ս Ի. Պոկրովսկի, նշվ. աշխ., էջ 75—76: Н. Кондаков, История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, стр. 81. G. Millet, Recherches sur l'icographie de l'évangile aux XIV et XVII siècles, Paris, 1916, p. 148, v. 100):
- Ն. Կոնդակովը Մարիամի պոպած դիրքը համարում է բյուզանդական նատուրալիզմի արդյունք: Մեղ հետաքրքրող ձևի համար որպես դուզահո կարող ենք նշել Մելիտինեի 1057 թ. ավետարանը (Մատ., ձեռ. № 3784): Նման օրինակներ կարելի է բերել նաև կապագովկյան ժալոսփոր եկեղեցիների որմնանկարներից (տե՛ս Jerphanion J. Planches, Troisième album, Paris 1934, p. 193):
- Կարելի է հիշատակել նաև Պարմի Պալեստինյան գրադարանի XI դ. ավետարանը (տե՛ս Վ. Ն. Լազարև, նշվ. աշխ., Բ, ադ. XXV): Ուշագրավ է նաև Հովսեփի՝ նկարի աջ մասում պատկերված լինելը (սովորաբար լինում է ձախում), որը ձեռքը դրած ավանջին ունկնդրում է հրեշտակների երգը: Այս տեսակետից մեր նկարը մասամբ աղերսվում է Մշո Առաքելոց եկեղեցու ճառքների «Մենդյան» հետ

- (Մատ. № 7729 ձև., էջ 1բ): Այստեղ ևս Հովսեփը Մարիամի դիմացն է: Հիշենք նաև Մուղնու ավետարանը (ձև. Մատ. № 7736, էջ 2ա): Հին սովորույթների հետևանք պետք է համարել միայն մեկ հրեշտակի ներկայությունը, ինչպես նաև մանկանը երկրպագող մոզերի և լողացնող կանանց բացակայելը, որոնք ընդհուպ մինչև X դ. «Մենդից» անշատ են պատկերվել: Մենդյան տեսարանում հրեշտակները մուտք են գործել VIII—IX դդ.: Սկզբում պատկերվել են մեկը—երկուսը: Հետագայում հորինվածքներն աշխուժացվել են զրանց քանակի ավելացմամբ (այդ մասին ավելի հանգամանորեն տե՛ս Փ. Ի. Սիմոն, Мозанка монастыря преподобного Луки, Харьков, 1914, стр. 13):
29. Տե՛ս Բ. Ն. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանագիտությունը 4—7-րդ դարերում, էջ 44, նկ. 15, էջ 51, նկ. 23:
30. Մ. Աբելյան, Մ. Գրիգոր Նարեկացի («Ազգագրական հանդես», 1916, էջ 100):
31. Կայնրով պատկերված զեփի մեջ մինչև ուները ջրում կանգնել է Հիսուսը՝ հայացքը հասած ափին գտնվող Հովհաննես Մկրտչին: Վերջինս ուներին ժապավենազարդ երկղներով լայն թիկնոց ունի, որպիսիք պատկերված են IX—XI դդ. մանրանկարներում: Նրա հարթ սանրվածքը, երկար մազերը ևս անսովոր են XIV դ. համար:
32. Ընդհանուր սխեմայի տեսակետից մոտավոր զուգահեռ կարելի է անցկացնել թերևս «Էջմիածնի» փղոսկրյա ավետարանի (Մատ., ձև. № 7423) Մկրտությունից մինչև Օղում ճախրող հրեշտակների մոտիվը փոքր-ինչ ավելի վաղ հանդիպում է Փարիզի ազգային թանգարանի կուպտա-արարական № 13 ավետարանում (XIII դ.), որը, ըստ Միլլեի, IX—X դարերի պատկերազարդական ձևերի ընդօրինակման արդյունք է (տե՛ս G. Millet, Recherches sur l'iconographie..., fig. 123):
33. Երկու կողմերում կուռ խմբերով կանգնել են զինվորները: Նրանցից մեկը բռնել է Հիսուսի դաստակից և իր ձեռքի զենքով պատրաստվում է հարվածել նրան: Պետորսը փոսվկոտ կտրում է զինվորներից մեկի ախանջը: Ի դեպ, Հուգոյի՝ աջ կողմից Հիսուսին մոտենալու ձևը համարվում է հնագույն:
34. Այդ թեման ավելի վաղ հանդիպում է «Ղարսի» ավետարանում (Երուսաղեմ, ձև. № 2556): Կարելի է հիշել նաև Փարիզի ազգային թանգարանի Ղպտա-եզրիպտական № 1 ավետարանի համանուն նկարը (Գ. Միլլե, նշվ. աշխ., պատկ. 404):
35. «Նաշելույթյան» հնագույն օրինակը մեզանում Հավուց Քառի հուշարձանն է, որն, ըստ Գ. Հովսեփյանի, 1013 թ. է ստեղծվել (տե՛ս «Հավուց Քառի Ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձանները հայ արվեստի մեջ», Երուսաղեմ, 1937): Որպես X—XI դդ. համար բնորոշ ձևեր, Գ. Հովսեփյանը հատկապես նշում է պատվանդանի վրա ուղիղ, առանց ձկնվածության կանգնած Հիսուսի մարմնի դիրքը (երկար սփածանկերով ամոթանքը ծածկած), փոքր-ինչ աջ խոնարհած գլուխը՝ խաչազարդ լուսապսակով, աչքերի փակ լինելը, զեմքի հանգստությունը, արլան հետքերի բացակայությունը խոցված տեղերում և ձեռքերի վրա և մի քանի այլ մանրուքներ: Սիմեոնի «Նաշելույթյան» այդ տեսակետից որոշ կողմերով ընդհանրանում է նշված հուշարձանի հետ (չնայած Հավուց Քառում խաչից իջնցնելու պահն է դիտվում, մեզ մոտ՝ Գողգոթայի ընդհանուր տեսարանը):
36. Գ. Հովսեփյանը կարծում է, որ զրանք, հնարավոր է, հետագայի լրացումներ լինեն (տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Հավուց Քառի ամենափրկիչը..., էջ 57):
37. Գ. Հովսեփյան, Հավուց Քառի ամենափրկիչը..., էջ 58:
38. Այդ մասին հարուստ նյութ են պարունակում կապադովկյան որմնանկարներին նվիր-

- ված Հ. Քերֆանյունի սովորածավալ հատորները (\*Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce.)
39. P. O. Шмерлинг. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 141. Նա գրում է. «Երբ բացատրվում է քրիստոնյաների կողմից հեթանոսական հին հավատալիքների՝ առավելապես երկնային լուսատուների, առանձնացնելով զրանց մեջ արևի ու լուսնի մոտիվների օգտագործման և իրենց իգեաներին հարմարեցնելու փաստով»: Բայց մենք վերևում ասել ենք արդեն, որ այդ միտքը ավելի վաղ նշել է Գ. Հովսեփյանը:
40. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, стр. 84.
41. Գ. Հովսեփյան, Խաղաղության..., էջ 53:
42. Ախմիժում (Եգիպտոս) V դ. պապիրուսի վրա գրված դնոստիկ պարականոն ավետարաններից մեկում կամի հատված, ըստ որի, երբ լուղարեր կանայք գալիս են զերեզման՝ Հիսուսի մարմինը օծելու, այդ պահին հայտնվում է տերը՝ «Ինչո՞ւ եք ողորում, դադարեցե՛ք լալուց» (տե՛ս С. А. Жебелев, Евангелия канонические и апокрафические, Петроград, 1919, стр. 84): Ի դեպ, այս մեկնարանությունն է մեջբերել Վասպուրականի ձեռագրերում հանդիպող Հիսուսի հարությունից հետո կապակցությամբ Լ. Զախարյանը իր «13-րդ դարի մի ձեռագրի մանրանկարների ոճն ու պատկերազարկությունը» հոդվածում («Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 1):
43. Վասպուրականի զարդի հետ է կապվում նաև Մատենադարանի № 5637 ձեռագրի արծաթյա կաղմի վրայի պատկերը (տե՛ս Հ. Տեր-Վանդյան, ԺԶ—ԺԸ դարերի Վասպուրականի արծաթազործության մասին, «Տեղեկագիր» Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ, 1963, № 8): Այդտեղ «Հարությունն» ու «Նաշելույթյանը» միասին են ներկայացված: Իհարկե, նման օրինակներ, բայց ավելի սակավ, հանդիպում են նաև հայ մանրանկարչության մյուս զարդերում (տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատ., № 6792, 7757, 5523, Երուսաղեմ № 1973, ինչպես նաև հունական ձեռագրերում D. Bece, Art of the Byzantine Era London, 1963, vv. 167, 175):
44. XIII—XIV դդ. մանրանկարներում համարձակող Հիսուսի սկավառակը ընդունում է փոքր-ինչ ձվաձև տեսք, առաջնայինը դասավորված են խորը, շարժումներով՝ ավելի լարված, նվազեցվում է հրեշտակների թիվը և այլն:
45. Մոտավոր աղբյուր թերևս Սևանա կղզու Առաքելոց եկեղեցու դռան «Հոգեզալույթյան» պատկերն է (B. M. Арутюнян и С. А. Сафарян, Памятники Армянского зодчества, М., 1951, стр. 59): Սիմեոն Աբճիշեցու մոտ սակայն հորինվածքն ավելի պարզեցված է:
46. Այդ ձևը, ըստ Վեյցմանի, գալիս է անտիկ շրջանի փրիսոփաների կերպարներից (տե՛ս В. Д. Лихачев, Четвероангелие XI века в собрании Ленинградской публичной библиотеки "Византийский Временник", XIX, 1961, стр. 150): Վ. Հատչը ավետարանիչների զիմանկարները բաժանում է երեք խմբի: Մեզ հետաքրքրող ձևը, համաձայն նրա դասակարգման, մտնում է «Էֆոսյան» տիպերի մեջ, որոնք փրիսոփաների կերպարայնությամբ են (տե՛ս W. Hatch, Facsimiles and descriptions of Minuscule Manuscripts of the Neue Testament, Cambridge, 1951, p. 33):
47. Նկատի ունենք Սիմեոնի ընդօրինակած ձեռագրերից երկուսը՝ 1288 և 1297 թթ. ավետարանները (Մատ., № 4819, 4867), Մոմիկի վրձնած 1291 (Մատ., № 6384),

- և խաչերի 1294 թթ. (Մատ., № 4814) ձևագրերը: Սակայն առավել վաղ նմուշը Երզնկայի 1269 թ. Աստվածաշնչում է (Երուսաղեմ № 1925):
48. Այդպիսի մի պատմության մասին տե՛ս «Успение святого евангелиста Иоана Богослова», М., 1876, стр. 45:
49. G. Millet, Recherches sur l'icônographie..., p. 23.
50. В. Н. Лазарев, Новые данные о мозаиках и фресках Ссфии Киевской («Византийский Временник», 1956, стр. 166).
51. Ա. Բաումշտարկը ևս նկատել է, որ Վասպուրականի մանրանկարներում շատ են արխարիկ ձևերը: Նրա կարծիքով հին արևելյան և Միջագետքի գեղանկարչության ավանդները թերևս ոչ մի տեղ այնքան անարատորեն չեն դրսևորվել, ինչպես Վասպուրականի ձևագրերում: Դրանց շնորհիվ է,—գրում է նա,—որ XVI—XVII դդ. հայկական գեղանկարչության ավանդները կամրջվում են ազգային հին սովորույթների հետ: (Sև՝ս Baumstark A., Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelie Bücher des XVI und XVII; in Jahrbunderts in Jerusalem, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1911, p. 48):
52. F. Macler, L'enluminure arménienne profane, Paris, 1928.  
Արժև այստեղ նշել, որ Վ. Ստասովից հետո Ֆ. Մակլերը երկրորդն էր, որը Վանի շրջանի ձևագրերը համարեց առանձին դպրոցի գործեր: Իհարկե, նա, այդուհանգերձ, նպատակ չի ունեցել վերլուծել հայկական մանրանկարների գեղանկարչական ու պատկերագրական հարցերը, այլ ցանկացել է համառոտ ներկայացնել դրանք, շնայած կատարված աշխատանքը նշված համեստ շրջանակներից դուրս է գալիս: Ըստ Ֆ. Մակլերի «Վանի դպրոցը ստեղծվել և գոյություն է ունեցել բյուզանդական և, ընդհանրապես, ամեն տեսակ ազդեցություններից հեռու, և որ այդ դպրոցի առանձնահատկությունները հատուկ են միայն և միայն այդ դպրոցի մանրանկարներին»: Հիշյալ առանձնահատկությունները նա համարում է հայկական հնագույն ավանդների արգասիք, որոնք երկար ժամանակ գոյություն ունեին և պահպանվում էին Հայաստանի հարավային բաղաձայններում (Miniatures arméniennes, Paris, 1913, pp. 4, 5):
53. Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրություններ Արմենուհի Սրապյանի, Երևան, 1962, էջ 141:
54. Н. Кондаков, Археологические путешествия по Сирни и Палестине; Пб., 1904, стр. 3.
55. Մ. Արեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 170:
56. Նույն տեղում, էջ 107:
57. Հ. Վ. Հացունին պատմական վկայությունների, պահպանված փաստաթղթերի, զանազան հուշարձանների ու մանրանկարչությունից վերցրած փաստերի համեմատությունների շնորհիվ որոշել է, թե Հայաստանի որ շրջանում ժողովուրդը ինչպիսի տարազ է գործածել: Նեղ թևերով, ոչ երկար պատմուճանները, որոնք առջևից բրդանցքներ ունեն, ըստ Հացունու, տարածված են եղել հատկապես վասպուրականցիների մոտ: «Ատոնք,—գրում է նա,—հեռու են բիզանդականից և արաբականից (տե՛ս Հ. Վ. Հացունի, Պատմութիւն հին հայ տարազին, Վենետիկ, 1923, էջ 138):  
Հացունու նկարագրած տարազը նմանվում է մեր հովիվների նշված հագուստին:
58. Sև՝ս b. Լալայան, Վասպուրական, Թիֆլիս, 1911, էջ 13—20: С. Лисицкиан, Стари́нные пляски и театральные представления арм. народа, Երևան, 1953, աղ. 24: Նման հագուստներ պատրաստվում էին նաև տեղական միջավայրում: Առևտրական և արհեստավորական նշանակալից կենտրոններում կային ճոներ, որոնք իրենք մշակում, ձևում և կարում էին մորթի հագուստներ (Լ. Ս. Խաչիկյան, Մատթեոս Ջուղայիցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի» 1956, № 3, էջ 73): Արճեշում, օրինակ, ապրել է Աստվածատուր անունով մի արհեստավոր, որն զբաղվել է մորթի հագուստներ կարելով ու վաճառելով (Կ. Գաճապեցի, Պատմութիւն Հայոց, էջ 91): Անշուշտ, նկարիչը հագուստների օրինակները պետք է վերցնեք շրջապատից:
59. Միջնադարյան Հայաստանում զոտին համարվել է ամենից ավելի վաճառվող և զբնվող ապրանքներից մեկը: Այդ մասին ևս բազմաթիվ վկայություններ կան:
60. Թովմա Արճունի, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, էջ 267:
61. Գրիգոր Կարեկացի, Մատյան Ողբերգության, Երևան, 1965, բան ԻԶ և ԻԸ: Այդ մասին առանձին տեղեկություններ հանդիպում են նաև Մովսես Խորենացու, Հովհան Մանդակունու և Հովհաննես Դրասխանակերտցու մոտ:
62. Լ. Ս. Խաչիկյան, Կոստանդին Բարձրբերդցու խրատական թուղթը («Բանբեր Մատենադարանի», 1958, № 4, էջ 277):
63. Ա. Ղլտեյան, Կանոնագիրք Հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 10, 68, 69:
64. Ս. Մալխասյանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հատ. 3, Երևան, 1944, էջ 159 («լաց ու ողբի ձայներ արձակող (կին), լալկան կին):
65. Մ. Ավգերեան, Առձևն բառարան Հայկական լեզուի, Վենետիկ, 1846, էջ 136: Գ. Գոյանը նույնպես ենթադրում է, որ թաղման ծիսակատարությունների ժամանակ մասնակցել են նաև տղամարդիկ (տե՛ս Գ. Գոյան, 2000 лет Армянского театра, т. I. М., 1952, стр. 284—293):
66. «Թիւրակն», 1899, էջ 803:
67. «Փառատոսի Բիզանդացույ Պատմութիւն Հայոց», Վենետիկ, 1914, էջ 290:
68. Ա. Ծ. Մեացակեյանց, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 361—362:
69. Н. Март, Ани, Пб., 1910, стр. 147—167. И Орбели, Каталог Анийского музея древностей, Пб., 1910, стр. 73—74.  
Հ. Օրբելի, Անվո ավերակները, Թիֆլիս, 1911, էջ 49: Կ. Ղաֆադարյան, Դվին բաղաբը և նրա պեղումները, Երևան, 1955, էջ 73—74: Ա. Մեացակեյանց, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 73—74: Առանձին ուսումնասիրություն է գրել Հ. Զանգիլաղյանը («Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի», 1950, № 3, էջ 73—94):
70. Այս տեսակետից հետաքրքրական է նաև Բղենո նորավանքի որմնաքանդակներից մեկը (Հարություն): Զուղարեր կանանց ձեռքին մենք տեսնում ենք «սեղկամանների» տիպի անոթներ՝ միայն թե հարթ եղբերով: «Այս յուղամանները մեծ ընդհանրություն ունեն Անիի ու Դվինի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված, այսպես կոչված «սեղկամանների» հետ, և ըստ էության վավերագիրն է հանդիսանում այդ անոթների օգտագործման այնքան առեղծվածային հարցի պարզաբանման գործում,—գրում է Ս. Մեացակեյանց իր Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը աշխատության մեջ, էջ 235:
71. Կարելի է համեմատել էջմիածնի «Փղոսկրյա» ավետարանում պատկերված «Մոգերի երկրպագության» տեսարանի զլխարկների հետ:



72. Այդ ձևի գրականների նկարագրության մասին տե՛ս Գ. Լեոնյան, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, 1958:
73. Նման զարդաձևերի ծագման և ժամանակի հարցի մասին գոյություն ունեն տարբեր կարծիքներ *Б. Шелковников*, Художественная керамика Двинских раскопок, («Տեղեկագիր», Հայկական ՄՄՀ ԳԱ, 1940, № 4—5), Գ. Чубинашвили, Отчет Анийского музея древностей за 1916 год, Пб, 1918, стр 19.  
Բ. Առաքելյան, Քաղաքներն ու արհեստները Հայաստանում 10—13-րդ դարերում, էջ 222—227; Կ. Վաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները. էջ 193—197: Մեզ համար համոզիչ է Բ. Առաքելյանի և Կ. Վաֆադարյանի կարծիքը հիշյալ զարդաձևերի ծագումը 12—13-րդ դարերին վերագրելու մասին:
74. Նման իմաստ են արտահայտում նաև տաճարի ուրվագծերը «Ավետում» տեսարանում, գինձորները՝ «Հարությունից» և այլն:
75. Քանդակագործության մեջ «անհամաչափ» ձևերի (այստեղ զուտ արվեստագիտական միտումով է) բնորոշ օրինակներ կան Աղթամարի եկեղեցու հարթաքանդակներում: Այստեղ դրանք նպաստում են ֆիգուրների շարժման աշխուժացմանը. նույնիսկ քանդակների փորագծերում արևի լուսից առաջացող ստվերները անհամաչափության ազդեցիկ տպավորություն են թողնում, կրկին նպաստելով քանդակների շարժունակությանը:
76. Որմանակարչության և մանրանկարչության հորինվածքների մտահղացման և կատարման սկզբունքներում որոշակի տարբերություններ կան: Նկարիչը ձևագրի էջին չի վերաբերվել այնպես, ինչպես որմանակարիչը՝ պատին: Վերջինս թեկուզ այն հանգամանքը, որ մի դեպքում գիտողը գործ է ունենալու բարձր դիրքի և որոշակի հեռավորության վրա գտնվող (որմն, գմբեթ) պատկերների հետ՝ նպատակադրված զանազան կետերից ու տարածությունից նայելու. մյուս դեպքում ձևագրի էջը զարդարող փորրաչափ նկարների՝ մոտիկից նայելու համար: Առաջին դեպքում նկարիչը ստիպված է դիմել ֆիգուրների ու համաչափությունների անհրաժեշտ ձևափոխմանը, շեշտված կրճատումների ու ընդհանրացումների զժվարին խնդրին, մինչդեռ երկրորդ դեպքում միանգամայն այլ հարցեր են լուծվում:
- Ի դեպ, էջի զեղարվեստական ձևավորման ու կազմակերպման, նրա տարածական կառուցվածքի պարագանների հետ պայմանավորվում են նաև ժամանակի հասկացողության (категория времени) տարրերը Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ:
- Այդ հարցում կերպարվեստի ստեղծագործության մեջ վճռական դեր է պատկանում ներկայացվող ավետարանական նյութի (ստեղծված պատմությունների ժամանակը), հեղինակի սուբյեկտիվ ընկալումների և ընթերցողի կամ նկարը գիտողի իրական «փաստական» ժամանակների պարտադիր փոխհարաբերությունը:
- Սիմեոնի մոտ և, ընդհանրապես Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ, ստեղծված պատմությունների ժամանակի և դրանք մեկնարանող հեղինակի (կոնկրետ ժամանակի) փոխհարաբերության պարագան մնում է հիմնականը: Դրա մեջ է գիտողը փնտրում մատուցվող նյութի ժամանակի ողու գրսևորման պահը: Պատկերվող ավետարանական դեպքերն ու առասպելները սերտորեն համադրվում են նկարչի ապրած ժամանակի բարդ ու հակասական պահանջների ու զաղափարների հետ և ըստ այդմ ստանում զեղարվեստական համապատասխան

- մեկնաբանում՝ ի հայտ բերելով նկարչի երևակայած «վերափոխված ու բանաստեղծականացված աշխարհը»:
77. Այդ բնույթի մանրանկարների լավագույն օրինակներ կան կիրիկյան ձևագրերում (Մաշտոցի անվան Մատ. №№ 345, 4301, 3528, Վիեննայի Մխիթարյան մատ. № 278, Բրիտանական թանգարանի հայկ. 1295 թ. ձևագիր, Հարվարդի համալսարան № 3 և այլն): Այդ մասին տե՛ս նաև Ս. Տեր-Ներսեսյան, Կիրիկյան մանրանկարչական առևտրան մը, («Հանդէս ամսօրեայ», 1961, Հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, էջ 987—1066): Սիմեոնը, իհարկե, վարպետությամբ զիջում է կիրիկյան նկարիչներին, որոնց աշխատանքները ավելի կատարյալ են ու տպավորիչ:
78. Կարծում ենք, որ զուսային նման «աշխուժությունները» պատահական երևույթ չէին Սիմեոնի համար: Չնայած տեղական ավանդական սովորույթներին հավատարմությանը, վասպուրականցի մանրանկարիչները առնչվում էին հայ մանրանկարչության մյուս դպրոցներում, մանավանդ Կիրիկիայում, Գլաձորում, ինչպես նաև Երզնկայում, ստեղծված զեղանկարչության աշխատանքներին, որոնց ոճն ու կատարողական մյուս հնարանքները չէին կարող անհետևանք մնալ: Երփնագրային (живописный) աշխատանքի նման եղանակը այդ դպրոցներում ընդունելություն ուներ: Թերևս դրանով էլ պետք է բացատրել երկակիության որոշ տարրերի առկայությունը Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքներում: Իհարկե, այդ շվեթածվեց միմյանց հակադրվող ձևերի արհեստական միակցման, որը կարող էր աղճատել ամեն մի լավ տպավորություն:
79. Nordenfalk C., Die spätantiken Kanontafeln Textband, Göteborg, 1938. Նույն սկզբունքով են դասավորված կանոնները Երուսաղեմի մատենադարանի № 2555, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 3784 և հայկական մի քանի այլ ձևագրերում:
80. Արմավենու ոճավորված հյուսվածքներն ու տերևազարդերը շատ են սիրվել հայ վարպետների կողմից և ընդունվել որպես ազգային ձև (տե՛ս Հ. Սարժիզովսկի, էջմիածնի ավետարանը, Վիեննա, 1892, էջ 71—78): Խորանազարդերի վերին անկյուններում պատկերվում են եռատերեխներ: Ն. Ակինյանը դրանք համարում է հին սովորույթ («Սկեռայի ավետարանը 1197 թ. Լվովի հայ արքեպիսկոպոստանի գրադարանի մեջ», Վիեննա, 1930, էջ 16):
81. Բացի նյութական կուլտուրայի հուշարձաններից (հատկապես խաչքարերը) կարելի է հիշել նաև հայկական վաղ շրջանի ձևագրերը՝ 986 թ. (Մատ. № 7435), 1033 թ. (Մատ. № 283) և այլն:
82. Այդ սուր աղեղնաձև կտրվածքները համարվում են արևելյան ճարտարապետական ձևերի հետևանք:
83. Մարդ, առյուծ, արծիվ և ցուլ: Նույն մոտիվները պատկերված են նաև քառանկյունների զիսազծերի վրա:
84. «Армянские рукописи и их орнаментация» («Журнал Министерства народного просвещения», 1886, июль).
85. Դրանց հնագույն նմուշները մեզ մոտ Սերաստիայի կոչված (Մաշտոցի անվան Մատ., ձև. № 311) ավետարանում են: Գ. Հովսեփյանը դրանց ծագումը կապում է զպտա-եգիպտական վաղ շրջանի արվեստի հետ («Հասկ», 1954, հունվար):

86. Միմենի ձեռագրի լուսանցազարդերից շատերը վերարտադրվել են Ա. Մնացական-յանի «Հայկական զարդարվեստ» գրքում: Այսպես, № 4367 ձեռագրի 96ա էջի սկզբնատուր՝ գրքում, էջ 218 (նկ. 512); № 4856 ձեռագրի 171ա էջի լուսանցազարդը՝ գրքում, էջ 243 (նկ. 712); № 2744 ձեռագրի 278բ էջի լուսանցազարդը՝ գրքում, էջ 346 (նկ. 726 և այլն):
87. Հիշենք կիլիկյան 1283 թ. Սաղմոսարանի լուսանցազարդերը («Հանդէս ամսօրեայ» 1922 թ., էջ 143—151, պատկերներ 2, 3, 4, 5, 6, 7):

Գ Լ Ո Ւ Խ Պ

ՋԱՔԱՐԻԱ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ

1. Ժամանակին այս դեպքը մեր պատմիչների կողմից քաղաքական մեկնաբանում է ստացել. «Եւ զի ասեն,—գրում է Վարդանը,—աթոռ է սա թագաւորացն Արծրունեաց և վայել է լինել պատրիարկ» («Պատմութիւն», 1862 թ., էջ 116): Թովմա Արծրունու շարունակողը գրում է, որ դրանք եղել են «ազգակից արքային Ալէէքէր-մայ և թագաւորացն ցեղին Արծրունեաց» («Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց», Կ. Պոլիս, 1852, էջ 504): Վերջիններս ևս իրենց անվանել են «թագաւորական», «ի շառաւղէ արքային Գազկայ»:
2. ՏԵՍ Մաղափա աբխազիկոպոս Օրմանեան, Ազգապատում, Բ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 1352—1354:
3. Նույնիսկ այնպիսի ճշմարտագատում մի հեղինակ, ինչպիսին Ստեփանոս Օրբելյանն է, վկայում է, թե իբր Սսի կաթողիկոսութեան օրոք «սակաւ զամենայն աւանդութիւնս Հոռոմոց եկեղեցւոց սպրդեալ մուծանել ի մերս եկեղեցի»: Մ. Զամչյանի մոտ հանդիպում ենք Ղազարոս Զահեցուն վերաբերվող հետևյալ խոսքերին. «Թէ որովհետեւ լետ ներսեսի Շնորհաւոյ կաթողիկոսին Կիլիկիոյ քաղկեդոնիկ եղեն, վասն այսր պատճառի աշխարհն Վասպուրական եղ առաջին կաթողիկոս յԱղթամար զԳազիթ» (Հայոց Պատմութիւն, հատ. Գ, Վենետիկ, 1784, էջ 396):
4. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ LXIV:
5. 1392 թ. Ամիր էզզինի ավերածությունների ժամանակ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ողբերգութեանը» Վանից փոխադրվում է Աղթամար: Կան և այնպիսի դեպքեր, երբ որևէ ձեռագրի ընդօրինակություն սկսվել է ուրիշ տեղ, բայց տարբեր արհավիրքներից ու վտանգներից փրկելու համար. այն բերել են Աղթամար և այդտեղ էլ ավարտել (օրինակ, Կիրակոս Զաքիանցի 1467 թ. «Ճաշոցը»):
6. Հ. Ոսկյան, Նշվ. աշխ., հատ. Ա, էջ 134:
7. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԴ դ., էջ 40:
8. Թովմա Արծրունի, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, էջ 363: Թերևս հեղինակը նկատի է ունեցել Արճնի Մատղավանքը և Աղթամարի ամառային ու ձմեռային պալատները:
9. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԴ դ., էջ 41:
10. Նույն տեղում, էջ 120:
11. Արհեստավորները իրենց աշխատավարձը հաճախ ստանում են դրամով (տե՛ս Լ. Ա. Խաչիկյան, Արհեստագործության վիճակն ու զարգացման աստիճանը Հայաստանում

- Նում 10—14-րդ դարերում «Տեղեկագիր» ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի, № 3, 1958, էջ 48):
12. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Ա, էջ 510:
  13. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ CVII—CVIII:
  14. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ CVIII:
  15. Ա. Ն. Մուսայան, Հովհաննես Երզնկացի, Երևան, 1958, էջ 14:
  16. Հ. Աղաբաբյան, Ուղեգրություններ, Ա, էջ 271:
  17. Հայտնի է նրա «ինքնակամ դիվանագետի» պաշտոնը, որի շնորհիվ Բաղդէի ալբուտամբ Ամիր Շարաֆին հաշտեցրել էր Զհանշահի հետ: Դրա համար Զաքարիան առատաձեռնորեն վարձատրվել էր: Զեռագրերից մեկի հիշատակարանում հեղինակը պատմում է, որ Զաքարիան «իբրև քաջ զօրական եղեալ և արիացեալ... գնաց ընդդէմ անօրինացն ի պատերազմ, և առեալ զերկու փառն և կալեալ երեք յԱղթամար, և փրկեցան քրիստոնեայքն ի յանօրինաց» («Հիշատակարաններ» ԺԵ, Ա, էջ 117): Խոսքը Ռոմիկ քուրդ Սեիդ-Ալիի 1459 թ. Աղթամար կատարած ավազակային ասպատակութեան և նրան տրված հակահարվածի մասին է: Զաքարիայի զինվորական ջոկատի մասին տեղեկություն կա նաև մի ժամանակագրության մեջ («Մանր ժամանակագրություններ», հատ. Բ, կազմեց Վ. Հակոբյանը, Երևան 1956, էջ 222):
  18. Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դար, Բ, էջ LXVII:
  19. Օտար տիրակալներին երկրի տնտեսական վերականգնումը ձեռնու էր նաև պետական դատարկ գանձարանը լցնելու համար: Այդ նպատակն էր հետապնդում Ուզուն Հասանը, երբ պաշտոնյաների շարաշահումների առաջն առնելու համար հրատարակեց իր «Կանոննամե» կոչվող օրենքների ժողովածուն: Աղթամարի կաթողիկոսները կատարել են նաև զանազան բնույթի այլ գործարքներ: Դեռ 1310 թ. Զաքարիա Ա կաթողիկոսը ուղևորվում է Մուհամեդ Օլջեյլու խանի մոտ և հասնում այն բանին, որ իր թեմի կրոնականներն ու բահանները աղատվում են հարկերից: Նման փաստեր մեզ հայտնի են ավելի ուշ ժամանակներից ևս. օրինակ, Մատենադարանում պահվող պարսկերեն հրովարտականից մեկում կարդում ենք Ոստանի Հաթիմ Կարախանի հրամանը, որով նա արտոնություն է շնորհում Աղթամարի եկեղեցուն. «Որովհետև,—նշված է այդտեղ,—եկեղեցիներից ամենից մեծը և հայերի մայր աթոռը Աղթամարի վանքն է՝ իր կից և ենթակա վայրերով, ուստի թող նրանց բահաններից և վանականներից և այն մարդկանցից, որոնք ծառայում են եկեղեցիներին ու վանքերին, ոչ մի մարդ արարած ի հաշիվ չիղայի ոչինչ շահանջի (տե՛ս Մատենադարանի պարսկերեն վավերագրերը, հ. 1, Հրովարտականներ, պրակ առաջին, կազմեց Հ. Փափազյանը, Երևան, 1956, էջ 70):

Բացի Աղթամարին պատկանող մանր տնտեսություններից (վանքերին կից կային ձիթահաններ, որոնց եկամուտը եկեղեցուն էր. արտագրության գործիքները և այլն), նրան էին պատկանում նաև լճի հարավային մասում գտնվող ամբարանոցները, ախոռները, մշակների տները, որոնք Հ. Էփրիկյանի կողմից «Աղթամարի դրսի տուն» են կոչում (Հ. Ա. Էփրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Վենետիկ, 1907, էջ 99):

1463 թ. Աղթամարի կաթողիկոսը 1.000 թանգա գումարով գնում է կղզու դիմացի գյուղը (Լ. Ա. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ LXXVII): Եկեղեցին իր եկամտուն ավելացնում էր նաև ստացվող օգնությունների, բանադրանքի, դատի, վաշխառության (տոկոսի, փոխառության) միջոցով:

20. Խաչատուրի վրձինն է պատկանում ՍՍՀՄ ԳԱ Լենինգրադի արևելագիտության ինստիտուտի ձեռագրական բաժնի № 44 ավետարանը, ընդօրինակված 1298 թ: Ձեռագրի հիշատակարանում որպես ընդօրինակման վայր հիշվում է քաղաքամայր Անին: Սակայն ձեռագրի նկարազարդումները կատարվել են Վասպուրականում: Ոչ միայն նկարիչ Խաչատուրն է մեզ հայտնի (նա արձիշեցի է և ունի այլ ձեռագրեր ևս և միաժամանակ Ստեփանոս Արձիշեցու ուսուցիչն է), այլև նկարների ոճը խիստ տեղական, այսպես ասած՝ «վասպուրականյան» բնույթ ունի (Այս ձեռագիրը ուսումնասիրել է Տ. Ա. Իգմայլովան, «տե՛ս Bevuedes Etudes armeniennes», T. VIII. 1971, pp. 289—309.
- Ստեփանոսը նկարազարդել է Մատենադարանի № 4052 ձեռագիրը, ընդօրինակված 1303 թ.:
21. Մատենադարան, ձեռ. № 4814 (1294 թ.):
22. Մատենադարան ձեռ. №№ 4806 (1305 թ.), 4818 (1316 թ.):
23. Մատենադարան, ձեռ. № 4813 (1336 թ., հավանաբար Սերբաստիա):  
Այստեղ հարկ է հիշել նաև Արծկե քաղաքում ստեղծագործած նկարիչ Վարդանի ձեռագրերը՝ Մատենադարան №№ 4125 (1315 թ.) և 7456 (XIV դ., I կես):
24. Այս ձեռագրերի ուսումնասիրությունն է նվիրված արվեստագիտության թեկնածու Լ. Զաքարյանի «О двух группах рукописей с лицевыми миниатюрами XIII—XIV веков из скриптории Васпуракана, գիտերոսպիտոն Կաթողիկոսյանը (անտիպ), Հրատարակված են «XIII դ. մի ձեռագրի մանրանկարներն ուն ու պատկերազարդությունը», («Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 1) «Датировка и локализация трех неизвестных армянских рукописей» («Լրարբեր հասարակական գիտությունների», 1969, № 2) հոդվածները:
25. Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, стр. 43.
26. Գրանք թվով ութն են, որոնցից վեցը պահպանվում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում №№ 2929 (1330 թ.), 4817 (1318—1330 թթ.), 9423 (1332 թ.), 2745 (1351 թ.), 5469 (XIV դ.) և 431 (1352 թ.): Երկու ձեռագիր գտնվում են արտասահմանյան հավաքածուներում. 1330 թ. ավետարանը՝ Նոր Զուղայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցում (տե՛ս «Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Նոր Զուղայի ամենափրկիչ վանքի», Ա. Վիեննա, 1970, էջ 69—70), 1338 թ. ավետարանը՝ Հալեպի Ս. Մանկունք եկեղեցում («Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Հալեպի ս. Քառասուն մանկունք եկեղեցվոյ և մասնավորաց», կազմեց Ա. Ա. Սյուրմեյանը, Երուսաղեմ, 1935, էջ 72):
27. Հայտնի է, թե այս Կարապետը միայն գրիչ է եղել, թե՞ զբաղվել է նաև նկարչությամբ:
28. Ուսուցիչ-աշակերտի հարաբերություններից բացի, Աղթամարում եղել է նաև ազգակցական կապ: Սիմեոն Արձիշեցու աշակերտ Գանինը եպիսկոպոսը Զաքարիայի պապի՝ Կարապետի եղբայրն էր, իսկ Զաքարիայի աշակերտներ Գանիելն ու Քոման՝ նրա եղբոր որդիները:
29. Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, էջ 2014:
30. Հ. Անառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, Բ, էջ 189:
31. Տե՛ս Ն. Ակիեյան, Գաւազանագիրը կաթողիկոսաց Աղթամարայ, էջ 6:
32. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԴ դար, էջ 405:

33. 1426 թ. Զաքարիան հիշվում է որպես վաղուց մահացած («Հիշատակարաններ» ԺԴ դար, էջ 357):
34. Der-Nersessian S., The Chester Beetty Library..., p. 15, 17.
35. Մեր աշխատությունը ավարտված էր, երբ Մատենադարանի դիրեկտորի տեղակալ Բ. Զուգասյանը Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ կատարած այցի ժամանակ որպես Մատենադարանին նվիր ստացել էր Զաքարիայից ևս մեկ ձեռագիր: Ձեռագիրը մատենադարանին հանձնելուց հետո (№ 10522), աշխատել ենք համապատասխան լրացումներ կատարել մեր աշխատանքում՝ օգտվելով նրա հետաքրքրական նկարազարդումներից:
36. Զաքարիայից այդ ձեռագիրը ավելի նախապատվելի է համարել նաև Լ. Ա. Գուրնովոն (տե՛ս «Краткая история древнеармянской живописи», ст. 46).
37. Ավելի շատ են օրինակները XV դ. ձեռագրերում (№№ 7772, 5523, և այլն): Լուծման նման օրինակներ հանդիպում են նաև հունական և սլավոնական ձեռագրերում (տե՛ս М. В. Шепкина, Болгарская миниатюра XIV века, М., 1963, ст. XVII):
38. Այս տեսակետից բնորոշ է նաև XIV դ. պատկանող կիլիկյան մեկ ուրիշ ձեռագիր (Երուսաղեմի մատենադարան, № 1973):
39. «Հարությունը» կրկին հիշեցնում է Սարգիս Պիծակի № 5784 ձեռագրի նկարը: Կարելի է նաև Պիծակի երկու այլ ձեռագրերը վկայաբերել (Մատ., № 5786 և Երուսաղեմի մատ., № 2360):
40. Կանոնիկ այս պատկերը քրիստոնեական բոլոր երկրներում ժամանակի ընթացքում շատ քիչ է ենթարկվել փոփոխությունների: Երբեմն կրճատվել է կերպարներից մեկը՝ Աննան կամ ավելացվել Աննայի սպասուհին: Գծվար թե բացառիկ այլ տարբերակներ լինեն:
41. G. Millet, Recherches sur L Iconographie..., p. 336—341.
42. Զաքարիայի մոտ «Խաչելության» մյուս պատկերները հիմնականում կրկնում են միևնույն սխեման աննշան փոփոխություններով: Մեծ մասամբ ներկա են պատժված ավազակները և ողբացող կանայք:
43. Տե՛ս Մատենադարան, №№ 3033 (էջ 7ա), 5786 (էջ 16բ), 6230 (էջ 411ա), Երուսաղեմի Մատենադարանի № 1973 ձեռագրերը:
44. Der-Nersessian S., The Chester Beetty library..., p. 61. Նման սխեմա տեսնում ենք նաև Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2930 ձեռագրում, իսկ ավելի վաղ՝ կապադոկյան որմնանկարներում:
45. Գ. Զաքարիայան, Քանդարան հին և նոր դպրութեանց, Բ, Վենետիկ, 1898, էջ 38:
46. Այն նմանվում է Աղթամարի եկեղեցու որմնանկարներում հանդիպող նույն թեմայի պատկերազարդական ձևերին:
47. О. Ф. Павловский, Иконографическая роспись Палестинской Капеллы, Пб., 1897, стр. 109.
48. E. K. Редин, Миниатюра Апокрафического арабского евангелия. Петербург, 1894, стр. 19. Այդ ձեռագիրը գտնվում է Ֆլորենցիայի Լավրենտյան գրադարանում:
49. № 533: ձեռագրում այդ թեման իր կոմպոզիցիոն ձևով կրկնում է նաև Սարգիս Պիծակի № 5786 ձեռագրի նկարը:
50. Thierry N. et M., Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963, p. 49.
51. Տե՛ս «Բազմավէպ», 1947, № 5—6, էջ 115:

52. Այսպիսի միացությունն նմանը հանդիպում ենք նաև ուսմանական XIV դ. մի հուշարձանում (տե՛ս G. Millet, Recherches sur l'iconographie... p. 304): Միացված է «Պաշխույթյանը» և «Հարությունը» Մատենադարանի № 5637 ձեռագրում: «Պաշխույթյունը» և «Համարձուցումը» Շորոպանում (Чубинашвили Г., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси 1958, стр. 112—113):
53. Այդ մասին տե՛ս Der-Nersessian S., Aghtamar... p. 44—45. H. A. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, Пб. 1914, стр. 108:
54. H. A. Кондаков, Иконография богоматери, т. I, стр. 208.
55. Մոտավորապես այդպիսի սխեմա հանդիպում է Մատենադարանի №№ 7644, 5784, 208 և մի քանի այլ ձեռագրերում:
56. St' u H. H. Кондаков, Очерки памятников христианской иконографии в искусства, Пб., 1900, стр. 169—172, рис. 81—82:
57. B. H. Лазарев, История Византийской живописи, стр. 70—71.
58. Ս. Տեր-Ներսեսյանը ևս կապաղովկյան որմնանկարները համարել է «սողովդական արվեստ» (տե՛ս "Aghtamar...", p. 44). Կապաղովկյան արվեստի մասին ավելի ընդարձակ տե՛ս J. Jerpanion, Une nouvelle province de l'art Byzantion des eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1934:
- Մեր աշխատանքն ավարտված և հանձնված էր հրատարակչություն, երբ ստացվեց պրոֆ. Վ. Ն. Լազարևի ծննդյան յոթանասունամյակին նվիրված «Византия, южные словяне и древняя Русь, Западная Европа» ժողովածուն, Մոսկվա, 1973 թ.: Այստեղ զետեղված է նաև բելգիացի գիտնական Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոնի «Զեմլեկլի Կիլիսի կոչվող եկեղեցու որմնանկարները և Կապաղովկիայում հայերի ներկայությունն ինդիքը» խորագիրը կրող հոդվածը (էջ 78—93): Բելգիացի գիտնականը այդ հոդվածում պնդում է այն միտքը, որ հայերը բնակվել են նաև Կապաղովկիայում և իրենց արվեստն են թողել այդ եկեղեցիների որմնանկարներին մեջ:
59. Իհարկե, այդ տարբերությունները սկզբունքային չեն և չեն բացառում մեկ ոճի, բնականաբար և մեկ նկարչի, առկայությունը:
60. Այդպիսի մի օրինակ կարող ենք բերել Ս. Գ. Բարխուդարյանի «Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ» գրքից (էջ 166): Փարազոզ-քանդակագործ Քերամի ստեղծագործություններում զգացվում են ակնառու զանազանություններ: Ս. Բարխուդարյանը գտնում է, որ Քերամը մեծ թվով աշակերտներ է ունեցել, որոնք ակտիվորեն օգնել են ուսուցչին, բայց վերջինիս մեծ հեղինակությունը խանգարել է նրանց անվան հիշատակությանը:
61. Ավետարաններից հետո № 4870 ճաշոցը միակն է, որը պարունակում է ավետարանական թեմաների հարուստ մի շար՝ Հիսուսի քառասներորդ զալուստը տաճար, Այլակերպություն, Պիղատոսի դատը, Ղազարի հարությունը, մուտքը Երուսաղեմ, Ադամն ու Եվան դրախտում, Ռոնվա, Հիսուսի թաղումը, Հարություն, Համբարձում, Հոգեզալուստ (ճիշտ Սիմեոն Արճրչեցու պատկերածի նման):
62. Տե՛ս Ն. Լալայան, Վասպուրական, հավատք («Ազգագրական հանդես», էջ 201—202):
63. Գր. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 42:
64. Այդ տեսարանի հնագույն արտահայտություններից մեկը Աղթամարի համանուն որմնանկարն է:

65. Գ. Շերեց, Վանա սաղ, Թիֆլիս, 1899, էջ 18—21:
66. Տե՛ս «Ազգագրական հանդես», հ. XX, էջ 194:
67. Տե՛ս այդ մասին կրկին «Ազգագրական հանդես», հ. XXI, էջ 34, 42:
68. Այդ թեմայի շուրջն հետաքրքրական նյութեր կան Ն. Մառի աշխատություններում (տե՛ս «Անի», стр. 366, ինչպես նաև ուսական հնագիտական ընկերության զեկուցագրերում տեղ գտած նրա առանձին հոդվածների մեջ):
69. Թե ինչպես են օտար տիրակալները միջամտել տեղական բնակիչների կենցաղային սովորույթներին, մասնավորապես տարալի նախնարմանն ու գործածությանը, այդ մասին վկայում է XVI դ. բանաստեղծ Սիմեոն Ապարանցու ողբերից մեկը (տե՛ս «Սիմեոն վարդապետի Ապարանցույ Վիպասանութիւն», ի Վաղարշապատ, 1870, էջ 160): Հայտնի է, օրինակ, որ որոշ ժամանակ քրիստոնյաներին արգելել են կապույտ գույնի փակեղենը հագնելը (տե՛ս БАНК, А. В., Восточный сосуд с греческой надписью «Византийский временник» т. V. 1952, стр. 201):
70. Ա. Մնացականյան, Հայկական զարգարվեստ, էջ 364:
71. Der-Nersessian S., The Chester Beatty Library..., p. 15—17.
72. Այդ մոտիվը բազմիցս հանդիպում է հայկական ձեռագրերում (տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայկական զարգարվեստ, էջ 205, նկ. 480 և այլն):
73. Օրինակ, № 2629 (Կիլիկիա, XIII դ.) ձեռագրի 9ր էջի խորանը ճշտությամբ նմանվում է մեր ձեռագրի համապատասխան՝ 9ր էջին: 1334 թ. ընդօրինակված Գրազարկի վավետարանի 9ր—10ա էջի խորանները՝ № 5332 ձեռագրի 110բ—111ա էջերին. Համեմատությունների համար օրինակներ կարող են ծառայել նաև Մատենադարանի №№ 197, 6250, 7644, 4243 և մանավանդ № 5486 ձեռագրի (նկարիչ՝ Սարգիս Պիծակ, 1336 թ.) խորանազարդերը: Կարելի է հիշել նաև Սարգիս Պիծակի կողմից 1331 թ. պատկերազարդված Վենետիկի № 16 ձեռագրի խորանները:
74. Տե՛ս «Византийский временник», 1956, VIII, стр. 154. Մի քանի լավագույն նմուշներ արտատպված կան Ա. Մնացականյանի «Հայկական զարգարվեստում», էջ 134, նկ. 317 և այլն:
75. Մի քանի նմուշներ արտատպված են Ա. Մնացականյանի «Հայկական զարգարվեստ» գրքում: Օրինակ, № 2843 ձեռագրի 190ա էջի զարդը գրքում՝ 344 էջի վրա է, նկ. 717: Ի դեպ, Չաբարիայի լուսանցազարդերից մի քանիսն էլ հիշեցնում են 1292 թ. նորավանքում ընդօրինակված Մատենադարանի № 2848 ձեռագրի լուսանցազարդերը (կտր շրջանազարդեր դեպի կենտրոն զնացող լայն տերևներով):

#### Գ Լ Ո Ւ Ն Դ

ԱԶԹԱՄԱՐԻ XV ԴԱՐԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ԵՎ ՏԵՂԱԿԱՆ ՍՈՎՈՐՈՒՅԹՆԵՐԻ ՊԱԸՊԱՆՈՒՄԸ

1. Դանիելի թողած հիշատակարանում կարդում ենք՝ «...Դարձեալ, զվարդապետն իմ և զհոգևոր հայրն և ըստ մարմնոյ հարեղբայրն զԶաբարայ փիլիսոփայն, որ բազում աշխատեցաւ ի ծաղկել զսուրբ աւետարանս...» (Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺՆ դար, Ա, էջ 40—41):
2. Գուցե պատկառելի ուսուցչի և հորեղբոր հեղինակությունը նրան թույլ չի տվել որևէ ակնարկ անելու այդ մասին:

3. Այսպես, 1403 թ. ավետարանը վրձնել է Ջաքարիան, 1441 թ. ավետարանը (Մատ. № 5515)՝ Քուժա Մինասենցը, №№ 4787 (Մաշտոց), 994 (Տոնական), 9093 (ճաշոց) ձեռագրերում թեմատիկ նկարներ չկան:  
 № 5512 ձեռագրի (1418 թ.) հիշատակարանում շնայած գրված է, որ այն ծաղկել է կազմել է Դանիել քահանան, սակայն մանրակարներն իրենց ոճականպատկերազարկան առանձնահատկություններով չեն առնչվում Գանիելի աշխատանքների հետ (Մատ. №№ 4963, 5543): № 5512 ձեռագրի մանրակարներն, ըստ ամենայնի, նույնանուն են վասպուրականցի մեկ այլ մանրակարչի՝ Աստվածատուր Ոստանցու ստեղծագործությունների (Մատ. №№ 2670, 4841) հետ: Եփոթությունը գալիս է ձեռագրի հիշատակարանից: Հավանաբար, վերջացնելով բնագրի ընդօրինակությունը, գրիչ Քուժան՝ Գանիելի եղբայրը, շտապել է գրել նաև հիշատակարանը, համոզված լինելով, որ ձեռագրի պետք է նկարազարդի Դանիելը (ինչպես սովորաբար մյուս դեպքերում է եղել):  
 Մինչդեռ հետո, ինչ-ինչ պատճառներով, ձեռագիրը պատկերազարդել է Աստվածատուր Ոստանցին: Կարելի է ենթադրել նաև, որ հիշատակարանի թերթը մեկ այլ ձեռագրից է բերված, բայց այդ այժմ արդեն սկզբունքային նշանակություն չունի:
4. Համեմատել Ջաքարիայի՝ 1355, 1357 թթ. ձեռագրերի համանուն նկարների հետ: Ի դեպ, Դանիելն ևս, երբեմն, մեկ էջի վրա երկու հաջորդական տեսարաններ է պատկերում:
5. Д. В. Айналов, Эллинистические основы Византийского искусства, стр. 70.
6. Այդ թեմայի մասին հետաքրքրական տեղեկություններ է հաղորդում Ն. Ա. Կանդակովը (տե՛ս «История византийского искусства и иконографии», стр. 80):
7. Երեզ կառուցվածք ունեցող գերեզմանը հիշեցնում է Աստվածատուր Ոստանցու ձեռագրերի (Մատ. №№ 2670, 5512) համանուն պատկերները, որտեղ մակազրված է՝ «Տաճարն է երուսաղեմի»:
8. Կրկին հիշում ենք Աստվածատուր Ոստանցուն: Նրա աշխատանքներում ևս «Համբարձումը» առանց հրեշտակների է: Գուցե պատկերազարկան այդ տարբերակը ստեղծվել է անմիջապես ավետարանական բնագրերի հիման վրա, որտեղ ոչինչ չի ասված, թե Հիսուսը երկինք է համբարձվել հրեշտակների օգնությամբ: «Եւ ինքն Տէր Յիսուս յետ խօսելոյն ընդ նոսա համբարձաւ յերկինս...», «...Մեկնեցաւ ի նոցանէ, և վերանայր յերկինս...» (Մարկոս, ԺԶ, 19: Ղուկաս, ԻԳ, 50—51: Գործ Առաքելոց, Ա. 9—11: Տե՛ս նաև Մ. Օրմանյան, Համապատում, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 1006—1007):
9. Ավելի վաղ այդպիսի սխեմայի հանդիպել ենք Կիրակոս Աղբակեցու մոտ (Մատ., ձեռ. № 2929):
10. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Ա, էջ 633:
11. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ ԺԵ դ., Բ, էջ 127:
12. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ ԺԵ դ., Ա, էջ 377: 2. Աճառյանը գրում է, որ Մինասենցը նշանավոր երաժիշտ պետք է եղած լինի. նա է, որ հիշված է 1441 թ. «զմեծ Փրիխոփայ զՔուժայ՝ սուրբ տաճարիս Աղթամարի» (տե՛ս «Հայոց անձնանունների բառարան», էջ 336):
13. Նա կաթողիկոսական աթոռն զբաղեցրել է 1465—1489 թ.։ Ն. Ակինյանը հաղորդում է,

- որ Ստեփանոս կաթողիկոսը Քուժա Մինասենցին շինություններ է նվիրել («Գաւազանադիրքը կաթողիկոսաց Աղթամարայ», էջ 118):
14. «Հիշատակարաններ», ԺԵ դ., Բ, էջ 57:
15. Մկրտիչ կրօնավորն է վրձնել Մատ. № 5542, Աստվածատուրը՝ № 5512, իսկ Մինասը՝ № 5355 ավետարանները:
16. Շարակնոց, կանոն 4, կիրակէի Աղուհացից, Կ. Պոլիս, 1815 թ., էջ 185: Գ. Տաթևացու մոտ ևս հանդիպում ենք այդ համեմատությունը. «զարձեալ՝ մորենին էր կոչսն Մարիամ, որ զիմանալի հուր Աստուածութեան զինքեան կրելով ոչ կրգաւ» (տե՛ս «Գիրք հարցմանց», Կ. Պոլիս, էջ 331):
17. FGA 32. 18. Four Gospels, XIII c. (*Der-Nersessian S.*, Armentian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963).
18. Н. А. Комдаков, История византийского искусства и иконографии, стр. 80.
19. Պատկերազարկան ձևերի սերտ աղբյուր կլիիկյան և սյունյաց մանրակարչության դպրոցների աշխատանքների հետ այդ ենթադրության օգտին է խոսում: Ի դեպ, այս մանրակարներում երևում են Քուժայի կատարած տիխնիկական-նախապատրաստական բնույթի աշխատանքի որոշ հետքերը: Նկարիչը սկզբում ընդգծում է շրջանակը, որից հետո ներսի տարածությունը ուղղահայաց և հորիզոնական գծերով բաժանում առանձին մասերի (նայած թե սվյալ հորինվածքն ինչպիսի դասավորություն պետք է ունենա): Դրանից հետո միայն գծահատվածների մեջ տեղավորում է համապատասխան պատկերներն ու անհրաժեշտ առարկաները: Այս մանրուքները առանձին կարևորություն են ձեռք բերում միջնադարյան մեր վարպետների աշխատանքային տիխնիկային ու նախապատրաստական ձևերին ծանոթանալու համար, մի բան, որ բլերի մոտ կարելի է նշմարել: Էջը նախապես գծահատվածների բաժանելը նպաստում է նկարի հորինվածքի հստակ կառուցվածքին ու դասավորությանը, որն իր հերթին մասամբ պայմանավորվում է համամասնությունների ու ձևերի կանոնավորությունը:
20. Գույները հիմնականում շորսն են՝ կարմիր, դեղին, կապույտ, կանաչ: Հանելի է հատկապես կանաչը: Զգացվում է, որ այդ Քուժայի նախասիրածն է: Դեղինը շատ սուր է. նրա հարթությունների վրա մուգ կարմիրով քսված ծալքերը նույնիսկ նյարդային լարում, և, ինչ-որ շարագույժ բան են մտցնում:
21. Կանոնները զարգարող խորանները (դրանք նման են Ջաքարիայի № 5332 ձեռագրի խորաններին) տեղադրված են սկզբի ութ թերթերի վրա: Զարգարանքն աչքի չի ընկնում մոտիվների զեղեցկությամբ ու ձևերով, որպիսիք կային, օրինակ, Սիմեոն Արճիշեցու կամ Ջաքարիայի մոտ: Հիմնականում մեկ գույնով են գծանկարված, որոնց ներսում աշխուժություն են մտցնում կանաչի սակավաթիվ ցուրտագծերը:  
 №№ 4329 և 5514 ձեռագրերի խորանազարդերը Դանիելի մոտ հանդիպող դրանց պարզ տեսակների կրկնություններն են, որոնց պայմանականորեն կարող ենք անվանել «Արճեշյան», քանի որ այդ ձևերին առաջին անգամ հանդիպեցինք Սիմեոնի մոտ:  
 Մեկ-երկու գույներով են՝ կարմիր, կանաչ գծանկարված նաև անվանաթերթերը: Դրանք կազմված են ոճավորված բուսազարդերից ու կենդանապատկերներից: Այստեղ նոր մոտիվներ գրեթե չկան: Լուսանցազարդերում ևս Քուժան կրկնում է Ջաքարիային ու Դանիելին:
22. № 6324 ձեռագրում դրանք նմանվում են Սարգիս Պիժակի ստեղծած կերպարներին (տե՛ս Մատ., ձեռ. № 5674):

23. «Արծի Վասպուրականի», 1949, էջ 12:
24. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Ա, էջ 570: Ի դեպ, թուժա Մինասենցի կապակցությամբ խոսք եղավ, որ այս հռչակավոր քարտուղարն աշակերտել է Զաքարիա նկարչին մոտ կանգնած անձնավորություններից մեկին՝ Ատոմին:
25. Հ. Անասյանի «Հայոց անձնանունների բառարանում» Գրիգորի ոչ բոլոր ձևագրերն են հավաքված մեկ անվան տակ: Գրիգորի մասին հպանցիկ ակնարկներ կան նաև Տ. Փիրգալեմյանի «Նոտաբրում» (էջ 134, 139), Ե. Լալայանի «Ցուցակ ձևագրաց Վասպուրականում», (էջ 172):
26. «Սիրոն», 1951, մայիս:
27. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ 20:
28. Ավելորդ չէ հիշել, որ Գրիգորի կողմից բարեխիղճ ու մանրամասն գրված հիշատակարաններում, ուր հանդիպում ենք ձևագրի հետ նույնիսկ շնչին առիթով առնչված անձնավորությունների անուններին, խոսք չկա նկարչի մասին: Մինչդեռ նրա բոլոր ձևագրերը միշտ միևնույն անձնավորությունն է պատկերազարդել, որին (եթե դա ուրիշ մեկն էր) նա շատ լավ պետք է ճանաչեր և նշեր:
29. Բացառությամբ № 2671 ձևագրի, որի գրիչը Վարդանն է, մյուս բոլոր ձևագրերն ընդօրինակել է ինքը՝ Գրիգորը, որտեղ և, համեստորեն, իրեն գրիչ է անվանել:
30. Կույրի, մահամերձի, անդամալույծի և դիվահարի բովանդակ, նկանակի բաշխումը, Կանայի հարսանիքը, Պետրոսի թերահավատությունը և այլն:
31. Այդ մասին տե՛ս նաև Н. А. Кондаков, История Византийского искусства стр. 78, Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче (ՀՍՍՀ ԳԱ, «Տեղեկագիր» 1952, № 1, էջ 64):
32. Նույնիսկ «Մկրտություն» տեսարանում, ուր բոլոր ավանդության լինելու են ծառ և կացին (Հովհաննես Մկրտչին բնորոշ մոտիվներ), մեր նկարիչը շեշտել է դրանց զարդային նշանակությունը. չրի ողջ մակերեսը ծածկված է տերևներով:
33. Ավետարանիչների դիմանկարներում Գրիգորը կարծես հետևել է թուժա Մինասենցին. տեսնում ենք կարճ թևերով զգեստները, բեղ ու մորուքի ուրույն մեկնաբանումը, որոնք մասամբ կիլիկյան զաղափար օրինակների ընդօրինակման հետևանք են:
34. Շերտահատվածների այդ ձևը մեզ ինչ-որ չափով հիշեցնում է Աղթամարի հարթաբանդակների մշակման եղանակը: Նկատի ունենք հատկապես նրանց լույս ու ստվերների թողած տպավորությունը: Այդ թույլ է տալիս ենթադրելու, որ Աղթամարի նկարիչների մոտ գունաշերտերի հիշյալ ձևը որպես պատկերման միջոց հասկանալի ու հարազատ բան է ունեցել:
35. Շատ բան նույն կամ նման ասելով չպետք է տառացիորեն ընդունել Վերջին հաշվով յուրաքանչյուր ծաղկող անհատ էր, և որքան էլ ձգտեր ընդհանուր ձևերի պահպանմանը, կամա թե ակամա, տարերայնորեն թե գիտակցորեն դրսևորելու էր անհատականության որոշ գծերը: Սակայն մենք չենք ծանրանում այդ հատկանիշների վրա, բանի որ վերջիններս որևէ նոր խոսք չէին Աղթամարի մանրանկարչության գործունեության ընթացքում:
36. Այդ առանձին թեմա է, որը մեզ համար դառնալու է հատուկ ուսումնասիրության առարկա:
37. Տե՛ս Մատ., ձև. №№ 2929 (1330 թ.), 4923 (1403 թ.), 4963 (1433 թ.), 4829 (1444 թ.):

38. Տե՛ս А. Н. Свирин, Миниатюра древней Армении, стр. 116. В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, стр. 251.
39. Der-Nersessian S., The Chester Beatty Library..., p. XXXIX.
40. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԴ դ., էջ 483—84:
41. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԴ դ., էջ 328:
42. Կան փաստեր, որ Վասպուրականից մտավորականության առանձին ներկայացուցիչներ գնում էին Կիլիկիա և հայ մշակույթի մյուս օջախներ (հիշենք թեև կուզ Կիրակոս մանրանկարչին, որը 1350 թ. տեղափոխվեց Կիլիկիա և այստեղ ավարտեց իր աշխատանքներից մեկը): Լինում է և հակառակը, երբ Վասպուրական Հայաստանի մյուս վայրերից այցելություն էին գալիս մշակույթի դանազան գործիչներ:
43. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Ա, էջ 419:
44. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Ա, էջ XXVI:
45. Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դ., Բ, էջ 435:
46. Վերը արված քաղաքական նկարագրից զատ, բազմաթիվ այլ փաստեր կան, որոնք պերճախոս կերպով վկայում են գրիչների ու նկարիչների ծանր վիճակը: Այսպես, գրիչներից մեկը դժգոհում էր, որ չի ունեցել նույնիսկ արհեստանոց. «առանձին տուն չունեմք, ու այլ պակաս գրելույն այս շատ պատճառ եղաւ, զի ամբոս էր և այս բաւ է» (Հիշատակարաններ, ԺԴ դ., էջ 118): Մեկ ուրիշը՝ «...Վասն զի ոչ կայր մեզ տեղի առանձին և հաստատ» («Հիշատակարաններ», ԺԴ դ., էջ 23): «Զեռիկս կու մբսէր ի գրելն» («Հիշատակարաններ», ԺԵ դ., էջ 474): Երբորդը դժգոհում է թղթի վիճակից՝ «Զի խիստ փթեալ էր և բամբակ դարձեալ, ի տեղիս տեղիս ցեցն է ծակոտել, հազիվ կարայի ի կապ ածել» («Հիշատակարաններ», ԺԵ դ., էջ 497): Նկատենք, որ XIII—XV դարերի ընթացքում Վասպուրականում գրեթե չի օգտագործվել ոչ մագաղաթ և ոչ էլ ոսկի՝ սոցիալ-տնտեսական վատ վիճակը ցույց տվող բացահայտ փաստեր: Ի դեպ, Զաքարիա կաթողիկոսի, կոնդակներից մեկում արված է ժողովրդի դասային կազմը. «նպիսկպոսք վարդապետք և քահանայք, ռամիք, տանուտէրք, արհեստաւորք և հողագործք՝ մեծ և փոքր» («Հիշատակարաններ» ԺԵ դ., Ա, էջ XCII): Մինչդեռ այլ էր այդ կազմը, օրինակ՝ Կիլիկիայում, կամ թեև կուց Սյունիքում. թագավորական ու իշխանական բնտանիքի ազդեցիկ անդամներ, խոշոր առևտրականներ, քաղաքային ունեվոր բնակչություն և այլն:
47. Այդպիսին էին և Զաքարիան և Աղթամարի «հին սերնդի» մյուս ներկայացուցիչները: Քաջ հայտնի է, որ պրոֆեսիոնալ արվեստը զարգանում է այնտեղ, որտեղ քաղաքական-սոցիալական պայմանները բավարար վիճակում են և որ, մեծ մասամբ, առկա է տեղական-պետական իշխանությունը: Իհարկե, լինում են բացառություններ:

ՁԵՌԱԳԻՐ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՅԱՆԿ

Ա. Մաշտոցյան Մատենադարանից

- 1. Ձեռ. 7739, Ավետարան, X դ., թերթ՝ 234, մագաղաթ, մեծութ.՝ 30x25, երկայուն, երկաթագիր, կաշեպատ կազմ:  
Մերնկ.—Ավետում (1բ), Խորան (1ա): Գրչության ժամանակի հիշատակարանը չի պահպանվել:
- 2. Ձեռ. 974, Ավետարան, XI դ., թերթ՝ 256, մագաղաթ, մեծություն 39,5x30, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:  
Մերնկ.—Տյառնընդառաջ (1բ), Մկրտություն (2ա), Այլակերպություն (2բ), Ղազարի հարությունը (3ա), Մատուցություն (3բ), Խաչելություն (4ա), Քաղումը (4բ), Դժոխքի ավերում (5ա): Ավետարանիչներ (7ա)՝ բոլորը միասին մեկ էջի վրա: Հիշատակարանը չի պահպանվել:
- 3. Ձեռ. 6201, Ավետարան, 1038 թ., գրիչ՝ Եւարգրիս կրանաւոր, թերթ՝ 243, մագաղաթ, մեծութ.՝ 41x32, երկայուն, բոլորագիր՝ երկաթագիր, կաշեպատ կազմ՝ արծաթյա քանդակազարդ կրկնակազմով (1851 թ.):  
Մերնկ.—Մնունդ (5ա), Մկրտություն (5բ), Այլակերպություն (6ա), Մուտք Երուսաղեմ (6բ), Խորհրդավոր ընթրիք (7ա), Խաչելություն (7բ), Հարություն (8ա): Ավետարանիչներ (8բ), բոլորը միասին մեկ էջի վրա: Խորաններ՝ (1բ—4բ):  
Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 243ա «Գրեցաւ սուրբ աւետարանս այս ձեռամբ իմով Եւարգրիս մեղուցեալ եւ անարժան կրանաւորի, ի թուականութեան Հայոց ՆԶԷ, ի հայրապետութեան տեան Պետրոսի եւ զկնի նորա կենդանութեան

- նստաւ այդ հայրապետ, որ կոչի անուն նորա Դեոսկորոս, ե ի թագաւորութեանն Յունաց Միխայելի բարեպաշտի»:  
Նկարչի մասին որևէ տեղեկություն չկա:
- 4. Ձեռ. 3723, Ավետարան, 1045 թ., գրիչ՝ Յուսիկ քահանա, ստացող՝ Պետրոս կաթողիկոս, թերթ՝ 244, մագաղաթ, մեծութ.՝ 33x27, երկայուն, ուղղագիծ երկաթագիր, կաշեպատ կազմ:  
Մերնկ.—Մուտք Երուսաղեմ (2ա), Խորհրդավոր ընթրիք (2բ), Քաղում եւ Դժոխքի ավերում (3ա): Ավետարանիչներ (3բ)՝ բոլորը միասին մեկ էջի վրա: Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 63բ «Գրեցաւ շորեքմտակեան տաւս այս ձեռամբ Յուսկան մեղաւոր եւ անարժան քահանայի եւ յետին գրչի, ի կաթողիկոսութեանն տեան Պետրոսի Հայոց վերադիտողի, ի թուականութեանն Հայոց ՆՂԴ. ստացաւը սրբոյ աւետարանիս յաղաթս յիշեսիք»:  
Յուսկան մեղաւոր եւ անարժան քահանայի եւ յետին գրչի, ի կաթողիկոսութեանն տեան Պետրոսի Հայոց վերադիտողի, ի թուականութեանն Հայոց ՆՂԴ. ստացաւը սրբոյ աւետարանիս յաղաթս յիշեսիք»:
- 5. Ձեռ. 3784, Ավետարան, 1057 թ., Մելիտինէ, գրիչ՝ Թովմաս Երեց, թերթ՝ 289, մագաղաթ, մեծութ.՝ 42x31, երկայուն, բոլորագիր՝ ուղղագիծ երկաթագիր, կաշեպատ կազմ:  
Մերնկ.—Ավետում, Հայտնություն (1բ), Մնունդ (2ա), Տյառնընդառաջ (2բ), Մուտք Երուսաղեմ (2բ), Խորհրդավոր ընթրիք (3ա), Խաչից իջեցնել (3բ), Քաղում (3բ), Դժոխքի ավերում (4ա), Համբարձում (4բ), Խաչապատկեր (5ա), Խորաններ (6ա—9բ), ավետարանիչներ (5բ)՝ բոլորը միասին մեկ էջի վրա: Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 287ա—287բ «...որ ետ զաւրութիւն իմոյ հասանել մինչեւ զետին գիծ գրոյս այսորիկ, քան զի շնորհին Աստուծոյ սկսաւ եւ ողորմութեամբ նորին կատարեցի... ձեռամբ Թովմաս Երիցու նուստ քահանայի եւ յետին գրչի քաղաքիս Մելիտինոյ, ընդ հովանեաւ սրբոյն Գրիգորի, ի թուականութեանն Հայոց ի հինգ հարիւր ու վեցն, ի կաթողիկոսութեան տեան Խաչկա, յորժամ ի Քարլտորի վանս էր...»:  
Նկարչի մասին կոնկրետ տեղեկություն չկա:
- 6. Ձեռ. 3756, Ավետարան, XII դ., գրիչ՝ Յովհաննէս, ստացող՝ Յովհաննէս քահանա, թերթ՝ 268, թուղթ, մեծութ.՝ 30x23, երկայուն, ուղղագիծ երկաթագիր, կազմը՝ կաշեպատ տախտակ:  
Մերնկ.—Ավետարանիչներ (9բ), Ամովն Աղեքսանդրիացի (3բ), Խաչապատկեր (2բ), Խորաններ (4ա—8բ): Գրիչ Հովհաննէս քահանայի թողած հիշատակարանում (էջ 268 ա) ոչ մի տեղեկություն չկա ձեռագրի գրչության ժամանակի (կոնկրետ տարեթվի), տեղի, ինչպես նաև նկարչի ու պատվիրատուի մասին: Ելնելով մանրանկարների զեղագրության և բնագրի գրչության արվեստի համեմատություններից, պետք է ենթադրել, որ գրիչ Հովհաննէսն էլ հանդիսացել է ձեռագրի ծաղկողը:
- 7. Ձեռ. 4753, Ավետարան, XII դ. գրիչ՝ Վարդան, ստացող՝ Սարգիս քահանա, թերթ՝ 391, թուղթ, մեծութ.՝ 32x23, երկայուն, ուղղագիծ երկաթագիր, կաշեպատ կազմ:  
Մերնկ.—Խորաններ (1ա—3ա), յուղաբեր կանայք (112ա, 185ա), ավետարանիչ (միայն 3բ):  
Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 114բ «զՍտացող սուրբ աւետարանիս զՍարգիս քահանա Աստուծոյ և զգրիչս Վարդան յիշեցէք ի Քրիստոս աղաչեմք»:  
Ուրիշ որևէ տեղեկություն ձեռագրում չի պահպանված: Ամենայն հավանականութեամբ այս զեպքում էլ գրիչ Վարդանն է մանրանկարների հեղինակը:

8. Ձև. 4851, Ավետարան, 1288 թ., Արճեշ, գրիչ՝ Սիմեոն, ստացող՝ Թովմա, թերթ՝ 262, թուղթ, մեծութ.՝ 28×19,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ: Մերնկ.— Մնունդ (1բ), խորաններ (2բ—7ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (7բ—8ա, 83բ—84ա, 128բ—129ա, 204բ—205ա):

Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 262ա «Ի թուրքերու թեանս Հայկազեան տումարիս Չիլ (1288) ի քաղա(քիս) Արճեշ և ընդ հով(ան)եա սրբոյն Յակովբայ գրեցաւ եւ արդ, աղաչեմ զձեզ տերամբ անպտղոյս ի բարեաց ... յիշեսցիք ի սուրբ և յերկնաբաց...»

...Ստացող տառիս զվարդապետ Թումա և զծնաւղսն իւր զՍտեփանոս, և զթարմատար գրիչ Սիմեոն...»:

9. Ձև. 4867, Ավետարան, 1297 թ., Արճեշ, գրիչ՝ Սիմեոն, ստացող՝ Հակոբ, թերթ՝ 296, թուղթ, մեծութ.՝ 32×24, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ (վրան երկու խաշ):

Մերնկ.— (1ա—7բ էջերում պատկերված է ավետարանական պատմությունների լրիվ շարք: Սակայն այդ աշխատանքների հեղինակը XV դ. նկարիչ Աստվածատուրն է. դժբախտաբար, այդ մասին «Յուցակ ձեռագրացում» ոչինչ չի նշված): Աստվածամայրը որդու հետ (8ա), խորաններ (9ա—15բ), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (16բ, 17ա, 94բ—95ա, 153բ—154ա, 214բ—215ա):

Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 297ա «...Ի թուրքերու Հայոց Չիլ (1297) ի քաղաքիս Արճեշ... ընդ նոսին եւ ես ամենամեղս ի գրչաց Սիմեոն քահանա հանդհանեալ կատարեցի շնորհաբար և ողորմութեամբ Քրիստոսի Աստուծոյ»:

10. Ձև. 2744, Ավետարան, 1305 թ., Արճեշ, գրիչ՝ Սիմեոն, ստացող Սիմեոն, Հայրապետ, թերթ՝ 302, թուղթ, մեծութ.՝ 31,5×25, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Հիսուսը փառքի աթոռին (1բ), Աբրահամի զոհաբերությունը (2ա), Մնունդ (2բ), Մոգերի երկրպագությունը (3ա), Տյառնընդառաջ (3ա), Հրաշագործություններ (4բ), Մատնություն (5ա), Պիղատոսի դատը (5բ), Խաչելություն (6ա), Հարություն (6ա), Համբարձում (6բ), Սուրբ Հոգու գալուստ (7ա): Խորաններ (8ա—11բ), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (12բ—13ա, 90բ—91ա, 148բ—149ա, 248բ—249):

Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 299բ «...եւ ես՝ յոգնամեղս և փցունս ի գրչաց, ...Սիմեոն, յանձն առեալ ըստ իմում կարի, յանգ հանեալ կատարեցի շնորհաբար և ողորմութեամբն աստուծոյ ի թուականիս Հայոց ՉԾԳ. (1305), ի քաղաքիս Արճեշ, ընդ հովանեա սրբոյն Յակովբայ: Եւ արդ, աղաչեմ զձեզ տերամբ՝ զընթերցաւորդ և զլսաւորդ, յիշման արժանի առնել զվերոյստացեալ զտէր Սիմեոն ստացաւ տառիս...»:

11. Ձև. 4819, Ավետարան, 1305 թ., Արճեշ, գրիչ՝ Սիմեոն, ստացող՝ Շնոֆոր, թերթ՝ 301, թուղթ, մեծութ.՝ 30×22, երկայուն, բոլորգիր կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (84բ—85ա, 141բ—142ա, 236բ—237ա), ձեռագրի սկզբի թերթերը թափված են:

Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 299ա «...Արդ, այսմ գաղափարութեան (ցանկացեալ) երջանիկ ոմն և աստուածային ձրիքն բարգաւաճեալ, որոյ անուն իշխան Շնոֆոր յորդորի՝ աստուածասէր և բարեպաշտ... եւ ես, յոգնամեղս և փցունս ի գրչաց, յանձն առի, այլ ըստ իմում կարի յանգ հանեալ կատարեցի շնոր-

հաբ և ողորմութեամբն աստուծոյ, յամի ՉԾԳ,—երրորդի թուրքերութեանս Հայոց (1305), ի դառն և ի վշտաբեր ժամանակի, ի քաղաքիս Արճեշ, ընդ հովանեա սուրբ Աստուածածնիս և սուրբ Յակովբայ»:

12. Ձև. 2843, Ավետարան, 1354 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Կարապետ, ծաղկող՝ Չաքարիա, ստացող՝ Անանիա, թերթ՝ 318, թուղթ, մեծութ.՝ 23,2×15,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Հիսուսը փառքի աթոռին (2բ), Աբրահամի զոհաբերությունը (2ա), Ավետում (2բ), Մնունդ (3ա), Մոգերի երկրպագումը (3բ), Տյառնընդառաջ (4ա), Մկրտություն (4բ), Պիղատոսի դատը (5ա), Խաչելություն (5բ), Դժոխքի ավերում (6ա), Համբարձում (6բ), Սուրբ Հոգու գալուստ (7ա): Խորաններ (7բ—12ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր՝ (13բ—14ա, 99բ—100ա, 153բ—154ա, 245բ—246ա):

Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 312բ—313ա «Յամին յովհարիւրորդի և երբբորդի թուրքութեանս Հայոց (1354) գրեցաւ սուրբ աւետարանս յորդորառատ բղբսմամբ... ձեռամբ անարժան Կարապետի սուտանուն կրանաւորի, զոր գրեցի զսա յաստուածաբնակ կղզիս Աղթամար կոչեցեալ...»

Արդ, այսմ աստուածային սուրբ աւետարանիս ցանկացող եղեալ աստուածասէր և հարկեւոր տանուտէրն Անան և սրբանունդ սարկաւազն Թաղոս՝ ծաղկեալ զաւակն իւր»:

Հիշատակարան նկարչի՝ էջ 12ա «Ընդ նոսին և զմեր անարժանութեան յիշելոց արժանի արարէք՝ զԿարապետ, և զմեր ծնողսն, և զՉաքարիայ ծաղկող սորա, և զնորին ծնողքն. և Քրիստոս Աստուած զձեզ յիշեսցէ...» 213ա՝ «զՉաքարիայ ծաղկող սորա յիշելոյ արժանի արարէք»:

13. Ձև. 4915, Ավետարան, 1355 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր, նկարիչ՝ Չաքարիա, ստացող՝ Մուրադ, թերթ՝ 288, թուղթ, մեծութ.՝ 26×18,7 երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետում (12ա) Տյառնընդառաջ (12բ), Մնունդ (13ա), Մկրտություն, Ղազարի հարություն (92բ), Մուսր Երուսաղեմ, Ոսնյվա (93ա), Այլակերպություն, Պիղատոսի դատը (137բ), Խաչելություն, Թաղում (138ա), Հարություն, Համբարձում (217բ), Սուրբ Հոգու գալուստ, Հիսուսը փառքի աթոռին (218ա): Խորաններ (1բ, 12ա), ավետարանիչներ (12բ, 94բ, 219բ): Հիշատակարան գրիչ՝ էջ 286ա, բ...այն բարեպաշտան Մուրատ և կենակիցն իւր Խուանդ խաթուն, զաւակն իւրեանց Ամիր-Սարգիս, ետուն գրել զսա ծախիւր իւրեանց, յարգար վաստակոց և յաստուածատուր մեծութեանց իմով ձեռամբ՝ մեղսամակարթս Գրիգորի՝ սպասաւորի բանի:

...Արդ, գրեցաւ սա ի թուականիս Հայոց յովհարիւրորդի շորբորդի (1355)»:

Հիշատակարան նկարչի՝ էջ 7ա, 10բ, 93ա, 287ա «Չաքարայ ծաղկողս յիշեցէք ի Քրիստոս աղաչեմ և Աստուած զձեզ յիշեսցէ ամէն, ամէն»:

14. Ձև. 5332, Ավետարան, 1357 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր, նկարիչ՝ Չաքարիա, ստացող՝ մահաբախ խնդրու, թերթ՝ 276, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18,4, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Հիսուսը փառքի աթոռին (1բ), Աբրահամի զոհաբերությունը, Ավետում (2ա), Ավետում, Հովիվներ (2բ), Մնունդ (3ա), Մոգերի երկրպագությունը, Հով-



սեփ և ելմ (3բ), Տյանընդառաջ (4ա), Կոտորումն մանկանց, Մկրտություն (4բ), Մուտք Երուսաղեմ (5ա), Ունյվա, Մատնություն (5բ), Խաչելություն, Քաղում (6ա), Դժոխքի ավերում, Հարություն (6բ), Համբարձում, Սուրբ Հոգու զալուստ (7ա), Աստվածամոր վերափոխումն (7բ): Խորաններ (8բ—13ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (13բ—14ա, 85բ—86ա, 132բ—133ա, 212բ—213ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 273բ «...և արդ, ի յայսմ թուարբրութեանս Հայկական տումարիս...» (1357), երևեալ աստուածաւեր և բարիանուն մահապի, որոյ հնգու յորոքի... ստացաւ զսուրբ աւետարանս ի հալալ արդեանց... Եւ արդ, ես՝ ունայնացեալս ի զորժանութեան կանուխ ժամանեցոցն. յոգնամեզս և փցունս ի գրչաց, սուտանուն Կարապետ...»:

Հիշատակարան նկարչի՝ էջ 74ա «Յիշեցէք և զժաղկող սորա զԶաքարիայ կրանաւոր և զԱրզրմեսիս սարկաւազ, որ աշխատեցաւ ի կոկիլ թղթիս. և Քրիստոս Աստուած, որ առան է ի տուրս, ձեզ և մեզ ողորմեցիք»:

15. Ձեռ. 5347, Ավետարան, 1368 թ., Հիզան, գրիչ Սանփանոս, ստացող՝ Հերմելէք, թերթ՝ 237, թուղթ, մեծութ.՝ 26×18,7, երկայուն, բոլորգիր, կաղձը՝ տախտակ կարմիր աստառապատ:

Մերնկ.—Աբրահամի զոհարբությունը (1ա), Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Տյանընդառաջ (2բ), Մկրտություն (2բ), Կանայի հարսանիքը (3ա), Նկանակի բաշխում (3բ), Հրաշագործություններ (4ա—4բ), Մուտք Երուսաղեմ, Ունյվա (5ա), Մատնություն, Պիղատոսի դատը (5բ), Խաչելություն (6ա), Քաղում, Դժոխքի ավերում (6բ), Հարություն (7ա), Համբարձում (7բ), Սուրբ Հոգու զալուստ (8ա), Հիսուսը փառքի աթոռին (9բ): Խորաններ (10բ—15ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (20բ, 104բ—105ա, 160բ—161ա, 243բ—244ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 295բ «...Այլ և գրեցաւ սուրբ աւետարանս ձեռամբ անիմաստ և ախմար գրչի Ստեփանոսի, ...իսկ էր թվականսն է՝ ՊԺԷ (1368) յորժամ աւարտեցաւ սուրբ աւետարանս»: Նկարչի մասին հիշատակագրություն չկա:

16. Ձեռ. 6422, Ավետարան, 1371 թ., Աղթամար, նկարիչ՝ Զաքարիա, հետին ստացող՝ Աստվածատուր, թերթ՝ 242, թուղթ, մեծութ.՝ 24×16,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Անվանաթերթ (63ա), ավետարանիչներ (114բ՝ Ղուկաս, 192բ՝ Հովհաննես): Ձեռագիրը պահասավոր է:

Հիշատակարան նկարչի՝ էջ 192ա «զԶաքարայ ծաղկող յիշեցէք ի Քրիստոս և Աստուած զձեզ յիշէ յիւր արքայութիւնն, ամէն»:

Հետին ստացողի հիշատակարանում նշվում է, որ ինքը 1371 թ. գնել է այս ավետարանը (էջ 192ա): Պետք է ենթադրել, որ ձեռագիրը ընդօրինակվել և պատկերազարդվել է 1371 թ. առաջ:

17. Ձեռ. 4687, ճառոց, 1371 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Հովհաննես, թերթ՝ 348, թուղթ, մեծութ.՝ 24×17,7, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Միայն գլխազարդեր:

Հիշատակարան՝ էջ 586ա, 390բ—391ա «Եւ արդ աղաչեմ զձեզ տէրամբ և սիրովն Աստուծոյ... յիշման արժանի առնել զմեզ՝ զիս զանարժան զրոցս զԶաքարայ, և զձեռոյն մեր... նաև զուսուցիչ մեր և զսնուցող... զԿարապետ ...ձեռնարկեցի ի մեծ գործս յայս, և զպակասութիւն և զթերութիւն սուրբ զրոցս ի

կատար և ի յաւարտումն հասուցի ի վայելումն մանկունց Սիմեոնի, ի նոյն աստուածարեակ կղզոս Աղթամար, ...ի թուարբրութեանս Հայոց Պի (1371):

18. Ձեռ. 6402, Ավետարան, 1377 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Ավագ, նկարիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Հովհաննես, թերթ՝ 370, թուղթ, մեծութ.՝ 24×16, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Հիսուսի շարժարանները (257ա), Պիղատոսի մոտ (259ա), Դեպի Գողգոթան (265բ), Հրաշագործություններ (73բ): Այս ձեռագրի տարրեր էջերում բնագրերի հետ մեկտեղ բազմաթիվ թեմատիկ մանրանկարներ կան: Ավետարանիչներ (102բ՝ Մարկոս, 268ա՝ Հովհաննես), անվանաթերթ (159ա): Ձեռագիրը պակասավոր է:

Հիշատակարան՝ էջ 347ա՝ «Արդ, ի յայսմ ամի, որ էր թիս Հայոց ՊիՁ (1377),

Յոհաննէս սրբազան քահանայ վերստին ետ նորոգել զսա և ծաղկել և զիւսգրել և կաղձել, զի յառաջն Աւագ վարդապետ, որ գրել էր՝ մահն հասել էր և ոչ էր ժամանել կատարել զսա»: Պետք է ենթադրել, որ Ավագ գրչի հիշատակարանը գրված պետք է լինի 1377 թվականից տարիներ առաջ: «Ես Զաքարայ սուտանուն կրանաւոր... բազում աշխատանար կատարեցի զսա ի կղզոս Աղթամար... նորոգել զսա և ծաղկել և զգլխազարդել և կաղձել...»:

19. Ձեռ. 4870, ճառոց, 1385 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Քումա, թերթ՝ 476, թուղթ մեծութ.՝ 34×25,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Տյանընդառաջ (25ա), Մուտք Երուսաղեմ (113ա), Քաղում, Հարություն (182բ), Սուրբ Հոգու զալուստ (257բ), Խաչելություն (314բ):

Հիշատակարան՝ էջ 474բ «...Դարձեալ և զմեղապարտ Զաքարայ զժաղկող սորա, զաղետս տարակուսանաց իմոց առաջի մատուցեալ, աղաչեմ զսրբութիւնդ Ձեր, ով սիրելի և հաւատարիմ ծառայք Քրիստոսի... յիշեցիք և զիմ անարժանութիւնս...և ետ զսա նուր և բնծայ ի դունս սուրբ Խաչիս Աղթամարայ... ի թուականութեանս Հայոց ՊԻԴ (1385), ի հայրապետութեան տէր Զաքարիայի»:

20. Ձեռ. 5480, Ավետարան, 1388 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Պետրոս, նկարիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Քումա, թերթ՝ 253, թուղթ, մեծութ.՝ 24×16,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Աբրահամի զոհարբությունը (1ա), Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Մոզերի երկրպագություն (2բ), Ալլակերպություն, Ղազարի Հարությունը (3ա), Մուտք Երուսաղեմ (3բ), Քաղում, Հարություն (4ա), Համբարձում (4բ): Խորաններ (5բ—10ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (11բ՝ Մատթեոս, 81բ՝ Մարկոս): Ձեռագիրը պակասավոր է:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 81ա «...Արդ, աղաչեմք զմանկունսդ եկեղեցոյ յիշեցէք ի Քրիստոս զստացող սուրբ աւետարանիս զտէր Քումա, և զեղբայրն իւր զՍտեփաննոս կրանաւորն՝ զհանգուցեալն ի Քրիստոս... և ինձ Պետրոս գրչի»:

Հիշատակություն նկարչի՝ էջ 9բ «Զաքարայ ծաղկոյս յիշեցէք ի Քրիստոս»:

21. Ձեռ. 4941, Ավետարան, 1390 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Քաղաշար, թերթ՝ 287, թուղթ, մեծութ.՝ 26×18,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կաղձ:

Մերնկ.—Խորաններ (1բ—4ա) և գլխազարդեր: Ավետարանիչներ և անվանաթերթեր՝ (5բ—6ա, 84բ—85ա, 219բ—220ա): Ձեռագիրը պակասավոր է: Հիշատակարան գրչի՝ 278ա «Արդ, գրեցաւ սուրբ Աւետարանս ի կղզիս Աղթամար, բնց հովանեաւ Սուրբ Խաչիս և Սուրբ Նշանի, ի հայրապետութեան տէր Զաքարիայի,

- և ի թուին Հայոց ՊԼԹ (1390), ձեռամբ Զաքարյայ սուտանուն կրք(աննաւորի), անիմաստ և տխմար գրչի...»:
22. Ձեռ. 4908, Ավետարան, 1393 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Քաղեոս, թերթ՝ 288, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18,6, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Կանայի հարսանիքը (1ա), հրաշագործություններ (1բ), խորաններ (3բ—8ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (9բ—10ա, 88բ—89ա, 140բ—141ա):
- Հիշատակարան գրչի՝ էջ 286բ «Արդ, գրեցաւ սուրբ Աւետարանս ի կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ Սուրբ Խաչին և Սուրբ Նշանի, ի հայրապետութեան տէր Զաքարիայի, և ի թուին հայոց ՊԼԹ (1393), ձեռամբ անարժան և սուտանուն գրչի Զաքարիայի»:
23. Ձեռ. 4923, Ավետարան, 1403 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել, նկարիչ՝ Զաքարիա, ստացող՝ Մխիթար, թերթ՝ 264, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Արրահամի զոհարերությունը, Ավետում (2ա), Մնունդ (2բ), Տյառնընդառաջ, Մկրտություն (3ա), Այլակերպություն (3ա), Կանայի հարսանիք և Պետրոսի ընկղծվելը (4ա), Հիսուսի հրաշագործությունները (4բ), Ղազարի հարությունը, Մուտք Երուսաղեմ (5ա), Ոտնվա (5բ), Մատնություն (5բ), Խաչելություն (6ա), Քաղում (բ), Հարություն (6բ), Համբարձում (7ա), Սուրբ Հոգու գալուստ (7բ), Հիսուսը փառքի աթոռին (8ա): Ստացողի դիմապատկերը (9ա): Խորաններ (10բ—15ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր՝ (25բ—16ա, 87բ—88ա, 133բ—134ա, 204—205ա):
- Հիշատակարան գրչի՝ էջ 259բ, 262ա «...Յիշեցէք ի մաքրափայլ յաղաթս... զիս՝ զԴանիել գրչիս, ...և զվարդապետն իմ և զհոգեւոր հայրն և ըստ մարմնոյ հարեղբայրն զԶաքարայ փիլիսոփայն, որ բազում աշխատեցաւ ի ծաղկել աւետարանս... Արդ, գրեցաւ սուրբ աւետարանս յաստուածաբանակ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչիս, ի հայրապետութեան տէր Դավթի, ի թուականիս Հայոց ՊԹԹ (1403):
24. Ձեռ. 4740, Ավետարան, XIV դ. թերթ՝ 213, թուղթ, մեծություն՝ 31,5×23, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Արրահամի զոհարերությունը (1ա), Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Կոտորումն մանկանց, Մկրտություն (2բ), Տյառնընդառաջ (3ա), Կանայի հարսանիքը (3բ), Այլակերպություն, Ղազարի հարություն (4ա), Հրաշագործություններ (4բ), Մուտք Երուսաղեմ, Ոտնվա (5ա), Խաչելություն (5բ), Քաղում (6ա), Հարություն (6ա), Համբարձում (6բ), Սուրբ Հոգու գալուստ (7ա), Հիսուսը փառքի աթոռին (8ա): Խորաններ (7ա—13բ), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (15—16ա, 77բ—78ա, 180բ—181ա): Ձեռագրից թերթեր են պահպանում: Հիշատակարանը չի պահպանվել:
25. Ձեռ. 10522, Ավետարան, XIV դ. թերթ, թուղթ, մեծություն՝ 30×23, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ: Մերնկ.—Հիսուսը դահին բազմած (էջ 2բ), Արրահամի զոհարերությունը (3ա), Ավետում (3բ), Մնունդ (4ա), Մոգերի երկրպագությունը (4բ), Տյառնընդառաջ (5ա), Կոտորումն մանկաց (5բ), Հարսանիքը Կանայում (6ա), Նկանակի բաշխում (6բ), Հիսուսի հրաշագործությունները (7ա), Այլակերպություն և Ղազարի հարություն (7բ), Մուտք Երուսաղեմ (8ա), Ոտնվա և Մատնություն (8բ), Պիղատոսի դատը և Հիսուսի շարժարանները (9ա), Խաչե-

- լություն (9բ), Դժոխքի ավերում և Հարություն (10ա), Համբարձում (10բ), Սուրբ Հոգու գալուստը (11ա), Սարգիս և Քաղեոս զորավարները ձիերի վրա (11բ): Խորաններ (12բ—17ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (18բ—19ա, 95բ—96ա, 146բ—147ա, 227բ—228ա):
- Հիշատակարան գրչի էջ 285բ «Փառք՝ անպարագիծ էին այն... Փառատութիւն անպար իմանալի սեւին որ է հոգի համագոյ էին և փառակից բանին, որ տրամատեաց զմատանս վերջացեալ տկարագոյն Զաքարայ սուտանուն կրոնաւոր գրեալ և կարգեալ ըզճառ երախտեաց...»:
26. Ձեռ. 4787, Մաշտոց, 1404 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել, ստացող՝ Կիրակոս քահանա, թերթ՝ 220, թուղթ, մեծութ.՝ 24×16,5 երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Միայն զխազարդեր:
- Հիշատակարան գրչի՝ էջ 116ա, 192ա «...Աւարտեցաւ սուրբ զիրքս այս Մաշտոց լընտիր արինակէ, ի կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչիս, ի հայրապետութեան տեան Դավթի, և ի թուականիս Հայոց ՊԾԳ. (1404), ի դստն ժամանակիս: Արդ, ցանկացող եղեալ սմա պատուական քահանայն Կիրակոս... յիշեցէք գրիչս զԴանիել սարկաւազն և ծնողսն իմ զԿարապետ քահանայն և զԴոտմալիք... և զվարդապետն իմ Զաքարայ փիլիսոփայն...»:
27. Ձեռ. 994, Տոնական, 1409 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել, ստացող՝ Հովհաննես տանուտեր, թերթ՝ 483, թուղթ, մեծութ.՝ 31,5×22, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Միայն զխազարդեր:
- Հիշատակարան գրչի՝ էջ 488, «Եւ արդ, ես՝ ամենամեղ և անարժան ծառայ ծառայիցն Աստուծոյ Դանիէլ անարհեստ գրիչ, յանձն առի տկար անձամբ... ձեռնարկելով ի մեծ զործս յայս... բազում և մեծ աշխատանար հասուցի զսա յաւարտումն յաստուածաբանակ կղզոջս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանիս, ի թուականութեանս Հայոց ՊԾԸ. (1409), ի հայրապետութեան ի տէր Դավթի...»:
28. Ձեռ. 9093, ճաշոց, 1412 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել, ստացող՝ Հովհաննես և Ստեփանոս, թերթ՝ 435, թուղթ, մեծութ.՝ 40×25, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Միայն զխազարդեր:
- Հիշատակարան գրչի՝ էջ 429ա, «...Արդ, ես՝ անպտուղս ի բարեաց... բազմամեղ սուտանուն Դանիէլ քահանայ, տեսի զսեր և զփափաք Յովանէս և Ստեփանոս կրանաւորի, ...և կատարեցի զսուրբ զիրքս զայս, բազում և մեծ աշխատանար հասուցի զսա յաւարտումն յաստուածաբանակ կղզոջս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենայաղթ սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանիս, ի թուականութեան Հայոց ՊԿԱ (1412), ի հայրապետութեան տեան Դավթի...»:
29. Ձեռ. 4963, Ավետարան, 1433 թ., Ուրանց գյուղ, գրիչ՝ Քոնա նկարիչ՝ Դանիել, ստացող՝ Ներսես, թերթ՝ 287, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18,5, երկայուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:
- Մերնկ.—Տյառնընդառաջ և Մկրտություն (1ա), Հարսանիքը Կանայում, Այլակերպություն (1բ), Հրաշագործություններ (2ա), նկանակի բաշխում և Պետրոսի թերահավատությունը (3ա): Խորաններ (3բ—7ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (7բ—8ա, 86բ—87ա, 138բ—139ա, 222բ—223ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 286ա, «...Ընդ նոսին և զանպիտան Քումայ գրիչ, և զծնողքն իմ զԿարապետ քահանայ և զԴուռ-Մելիք, և զեղբայրն իմ և զուսուցիչն զԴանիել քահանայ, որ ծաղկեաց և կազմեաց: Արդ գրեցաւ սուրբ աւետարանս յաստուածապահ և յան(ուանի) զեղս Ուրանց, ընդ հովանեաւ սուրբ նշանիս և ի թուին Հայոց ՊՁԲ. (1433), ձեռամբ Քումայ կրանատրի»:

30. Ձեռ. 5543, Ավետարան, 1436 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանել, ստացող՝ Հովհաննես տանուտէր, թերթ՝ 291, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18,5, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Աբրահամի զոհաբերութիւնը (1ա), Մնունդ (1բ), Տյառնընդառաջ և Մկրտութիւն (2ա) Հարսանիք Կանայում և Այլակերպութիւն (2բ), Հրաշագործութիւններ (3ա), նկանակի բաշխում և Պետրոսի թերահավատութիւնը (3բ), Մատենութիւն, Պիղատոսի դատը (4ա), Խաչելութիւն (4բ), Հարութիւն (5ա), Համբարձում (5բ), Սուրբ Հոգու զալուստ (6ա): Խորաններ (6ա—11ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (11բ—12 ա, 90բ—91ա, 142բ—143ա, 226բ—227ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 290բ «...Արդ, գրեցաւ սուրբ աւետարանս ի կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչիս և ս. Նշանի ի հայրապետութեան տէր Զաքարիայի, և ի թուին Հայոց ՊՁԵ. (1436), ձեռամբ Դանիել տուտանուն քահանայի: Եւ իմ անընդունակ զովով յարուեստ գրչութեան և բազում մեղացն ցնորիք պաշարեալ, այլ ըստ կարի մերում... բազում աշխատանաւ գրեցի, ծաղկեցի և կազմեցի անարժան ձեռաւ իմովը, ի ստոյգ և լընտիր արինակէ...»:

31. Ձեռ. 5514, Ավետարան, 1420 թ., Աղթամար, գրիչ և ծաղկող՝ Քումայ Մինասենց, ստացող՝ Վարդան արեղա, թերթ՝ 302, մեծութ.՝ 28,5×17,6, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Գլխազարդեր, խորաններ (1ա—5բ): Ավետարանիչներ՝ 2-ը (Ղուկաս, Հովհաննես) էջ 138բ 224բ):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 297ա, «...Եւ արդ, ես՝ ...տուտանուն արեղայս Քումայ տեսի զփափագ... առ հոգևորան, և իմով իսկ տկար անձամբս յանձն առի և... կատարեցի զսուրբ աւետարանս զայս յաստուածախնամ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչի և սուրբ Նշանի, ի հայրապետութեան տեան Դաւթի, և ի թվաբերութեան հայկազեանս տոմարի ՊԿԹ. (1420)...»:

32. Ձեռ. 6324, Ավետարան, 1428 թ., Աղթամար, գրիչ և ծաղկող՝ Քումայ Մինասենց, ստացող՝ Աբրահամ Կրոնավոր, թերթ՝ 308, թուղթ, մեծութ.՝ 27,5×18,5, երկսյուն բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Տյառնընդառաջ (2բ), Մկրտութիւն (3ա), Այլակերպութիւն (3բ), Կանայի հարսանիք և Պետրոսի թերահավատութիւնը (4ա), Հրաշագործութիւններ (4բ), նկանակի բաշխում (5ա), Պատարագ (5բ), Ղազարոսի հարութիւն (6ա), Մուտք Երուսաղեմ (6բ), Ոտնլվա (7ա), Դժոխքի ափերում (7բ), Հարութիւն (8ա), Համբարձում (8բ), Սուրբ Հոգու զալուստ (9ա): Խորաններ (10բ—14ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (16բ—17ա, 90բ—91ա, 144բ—145ա, 229բ—230ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 302ա, բ, «...Եւ արդ, ես՝ ունայն և թափուր... Քումայ լերեւ, անկեալ աղաչեմ զարբութիւնդ ձեր յիշման արժանի առնել և զիմ անարժանութիւնս... Այլ և խոշոր և անյարմար գրոյս և անարհեստ ծաղ-

կիս, աղաչեմ անմեղադիր լինել...: Գծագրեցաւ և աւարտեցաւ սուրբ աւետարանս ի յՊ. և յՀէ. (1428) թվականին, և ընծայեցաւ ի դուռն Պատրկայ վանից սուրբ Գէորգ զարավարին»:

33. Ձեռ. 5515, Ավետարան, 1441 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել, նկարիչ՝ Քումայ Մինասենց, ստացող՝ Մկրտիչ Տանուտեր, թերթ՝ 283, թուղթ, մեծութ.՝ 27,5×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Խորաններ՝ (1ա—5ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր՝ (6բ—7ա, 84բ—85ա, 138բ—139ա, 218բ—219ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 281բ «Արդ գրեցաւ սուրբ աւետարանս ի կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանի, ի հայրապետութեան տէր Զաքարիայի, և ի թուին Հայոց ՊՂ. (1441), ձեռամբ Դանիելի սուտանուն քահանայի...»: Մտղողի՝ «Ձմեղաւք տառապեալ գերիս զՄինասենց Քումայս՝ զեղկելի ողիս, զանհանձար և զանյարմար ծաղկող աստուածախնամ կտակիս աղաչեմ յիշել ի տէր սրտի մտաւք և լի բերանով աստուած ողորմի ասել ինձ և ծնողաց իմոց, զի և դուք գտչիք ողորմութիւն ի Քրիստոսէ յաւրոնութեանս պահու, ամեն: Բայց անարհեստ ծաղկիս և անգուն զեղիս աղաչեմ չիինել մեղադիր, զի կար իմ և իմաստ այս շափ էր» (էջ 219բ):

34. Ձեռ. 4829, Ավետարան, 1444 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Հայրապետ արեղա, նկարիչ՝ Քումայ Մինասենց, ստացող՝ Քումայ Գավառեցի, թերթ՝ 304, թուղթ, մեծութ.՝ 27,5×17,5, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Աբրահամի զոհաբերութիւնը և Ավետում (2ա), Մնունդ (2բ), Հարսանիք Կանայում և Պետրոսի թերահավատութիւնը (3ա), Հրաշագործութիւններ (3բ), Խաչելութիւն (4ա), Համբարձում (5ա), Սուրբ Հոգու զալուստ (5բ): Խորաններ (5բ—10ա), պատմիրատոսի դիմանկարը՝ 21ա, ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (11բ—12ա, 88բ—89ա, 140բ—141ա, 289բ—290ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 298բ—299ա «...Եւ արդ, ես՝ ...Մինասենց Քումայս՝... ետու զծագրել զսա քրեւորոջն իմոյ Հայրապետ արեղային ի ստոյգ և լընտիր արինակէ: Եւ ես իսկ մեղաւմամ մատամբ իմով ծաղկեցի զսա ըստ իմում կարի, և զհամբարբանս և զտընառաջ զըլ (խագիրսն) և զլիշատարանս զայս և՝ զերից ես զլիսացն զըծագրեցի ձեռամբ իմով և կազմեցի յաստուածապահ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ գերահռչակ... սուրբ Խաչի տաճարին... և ի թվականութեան հայկազեան տոմարիս ի յՊ. և ի ՂԳ. (1444)»:

35. Ձեռ. 5521, Գանձարան, 1445 թ., Աղթամար, գրիչ և ծաղկող՝ Քումայ Մինասենց, թերթ՝ 436, թուղթ, մեծութ.՝ 27,5×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Գլխազարդեր և լուսանցազարդեր:  
Հիշատակարան գրչի՝ 433ա «...Եւ ես՝ անպիտան ծառայս ծառայիցդ Աստուծոյ Մինասենց-Քումայս՝ բազմավեր հոգիս, և իմով իսկ մեղաւմամ մատամբս զծագրեցի զսա մեծաւ աշխատութեամբ յաստուածախնամ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ հրշակաւոր և երկնաման գումբէթայարկ սուրբ Խաչի տաճարիս, ...ի հայրապետութեան տեան Զաքարիայի, և ի թուականութեան հայկազեան տոմարիս ՊՂԳ. (1445)»:

36. Ձեռ. 4436, Ավետարան, 1447 թ., Աղթամար, գրիչ և ծաղկող՝ Քումայ Մինասենց, ստացող՝ Մովսէս Ուրանցի, թերթ՝ 141, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ. — Լուսանցազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 138բ—139ա և... և արդ, ես՝ ...Մինասենց թումայս...

Իմով ձեռագրեալ անձամբս և տկարացեալ մարմնովս յանձն առի գրծագրել զսա իմով իսկ մեղսամած մատամբս, և ամենակարող զարուբեամբն աստուծոյ կատարեցի զսաստուածաբանս կրտակս զայս յաստուածապահ կրղզիս Աղթամար... Ի հայրապետութեան տեառն Զաքարիայի և ի թովականութեան Հայկազեան տօմարիս ի յովհարիւր և ինքսուն և վեց (1447...):

37. Ձեռ. 5355, Ավետարան, 1450 թ., Յիպնա վանք, գրիչ՝ Հովհաննես կրտավոր, նկարիչ՝ Մինաս, ստացող՝ Կարապետ, թերթ՝ 277, թուղթ, մեծութ.՝ 21×17,5, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Տերունական՝ 22, Ավետարանիչ՝ 4, գլխազարդեր: Չնայած թումայ Մինասենցի իր մասին թողած հիշատակութիւնը՝ «Զմեղացեալ գծող ցանկիս և կազմող սուրբ ավետարանիս» բայց նա լրացրել է միայն համարաբարձի ցանկը և մասամբ միայն մասնակցել խորանների ծաղկազարդմանը: Այդ պատճառով մանրանկարներն այստեղ չեն թվարկվում:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 275 ա, և... Գրեցաւ սուրբ անտարանս ի թուաբերութեանս Հայկազեան սեռիս ՊՂԹ. (1450). Ի վանս Յիպնա՝ Դաստակ կոչեցելու... ձեռամբ ամենամեղ գրչի Յովանէս սուտ կրանաւորի»:

Հիշատակութիւն նկարչի՝ 10բ «Մաղկոզ և կազմող՝ թումայ Մինասենց»:

38. Ձեռ. 2671, Ավետարան, 1444 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Վարդան, նկարիչ՝ Գրիգոր քահանա, ստացող՝ Մկրտիչ կրտավոր, թերթ՝ 299, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետարանիչներ 3-ը՝ (Մարկոս՝ 92բ, Ղուկաս՝ 138բ, Հովհաննես՝ 222բ) և գլխազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 298ա և... Արդ, կատարեցաւ սուրբ անտարանս... Ի քաղաքս որ կոչի Վան, ... Ի թուաբերութեանս Հայոց ՊՂԹ. (1444), Ի հայրապետութեան տեառն Գրիգորի... ձեռամբ անարժան և սուտանուն երիցու Վարդան անարհեստ գրչի» (էջ 298ա):

Հիշատակարան նկարչի՝ էջ 299ա և... Այլ և աղաչեմ ի սուրբ յաղօթն ձեր զԳրիգոր սոսկանուն քահանայ՝ ծաղկող և կազմող սուրբ անտարանիս»:

39. Ձեռ. 4846, Մաշտոց, 1444 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր քահանա, ստացող՝ Քարիմ, թերթ՝ 262, թուղթ, մեծութ.՝ 26×18: Երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Միայն գլխազարդեր և լուսանցազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ 261 ա, և... և արդ, ես՝ ամենամեղս և անարժանս ի մէջ կարգաւորաց՝ Գրիգոր անպիտան քահանայ, ըստ իմում տկարութեանս յանձն առի և ամենակարող զօրութեամբն Քրիստոսի կատարեցի մեղսամած մատամբ իմով յաստուածապահ կղզիս Աղթամար, և ի թովականիս Հայոց ՊՂԹ (1444)...»:

40. Ձեռ. 3806, Հայրմավորք, 1444 թ., Աղթամար գրիչ՝ Գրիգոր քահանա, ստացող՝ Ստեփանոս, թերթ՝ 702, թուղթ, մեծութ.՝ 36,5×26,5, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Միայն գլխազարդեր և լուսանցազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 701բ, և... և արդ, ես՝ բազմամեղ և անարժան սոսկանուն քահանայ Գրիգոր... Կատարեցի զսուրբ գիրքս զայս մեղսամած մատամբս

Իմով... յաստուածաբնակ կղզիս Աղթամար... և ի թուականիս Հայոց ՊՂԹ. (1444)... ստացողի սորա Ստեփանոս քահանայի...»:

41. Ձեռ. 4928, Ավետարան, 1449 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր քահանա, ստացող՝ Հովհաննես, թերթ՝ 307, թուղթ, մեծութ.՝ 27,5×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետարանիչ 2-ը՝ (Ղուկաս՝ էջ 124բ, Հովհաննես՝ 220բ), կիսախորաններ, լուսանցազարդեր (ձեռագրի սկզբի թերթերը թափված են):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 306բ «Արդ, գրեցաւ սուրբ անտարանս յաստուածապահ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենայաղթ Սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանացս, Ի հայրապետութեան տեառն Զաքարիայի և ի թուականիս Հայոց ի ՊՂԹ. (1449), ձեռամբ Գրիգոր սոսկանուն և անպիտան քահանայի...»:

42. Ձեռ. 4830, Ավետարան, 1452 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր, ստացող՝ Սուրբան մելէք, թերթ՝ 318, մեծութ.՝ 27×18,5, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Տյանընդառաջ (2բ), Մկրտութիւն (3ա), Այլակերպութիւն (3բ), Պատարագի մատուցում (4ա), Մատնութիւն (4բ): Խորաններ՝ (5բ—10ա), ավետարաններ և անվանաթերթեր՝ (10բ—11ա, 87բ—88ա, 152բ—153ա, 244բ—245ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 314ա և... և արդ, ես՝ յեախնս ի գրչաց և անարժանս ի կարգաւորաց՝ սոսկանուն քահանայ Գրիգոր... յանձն առի և կատարեցի զսա մեղսամած մատամբ իմով յաստուածապահ կղզիս Աղթամար... և ի թուականիս մերում ի ԹՃ. և ի մեկ ամին (1452):

43. Ձեռ. 5513, Ավետարան, 1453 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Ստեփանոս, նկարիչ՝ Գրիգոր, ստացող՝ Խաչատուր տանուտեր, թերթ՝ 289, թուղթ, մեծութ.՝ 28×18, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետում (1բ), Մնունդ (2ա), Տյանընդառաջ (2բ), Մկրտութիւն (3ա), Այլակերպութիւն (3բ), Ղազարի հարութիւն (4ա), Մուտք Երուսաղեմ (4բ), Պատարագի մատուցում (5ա), Մատնութիւն (5բ), Խաչելութիւն (6ա), Հարութիւն (6բ), Համբարձում (7ա), Սուրբ Հոգու գալուստ (7բ): Խորաններ (8բ—13ա), ավետարաններ և անվանաթերթեր (13բ—14ա, 92բ—93ա, 144բ—145ա, 228բ—228ա):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 142բ «Ընդ նոսին և զմեղացեալ Ստեփանոս գրչիս, և զիմ ծնողքն, և զեղբարքն յիշման արժանի առնէք... ՋԲ (1453) թվին էր գրեալ սուրբ անտարանս»:

44. Ձեռ. 7846, Մաշտոց, 1461 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր և թումայ քահանայք (հայր և որդի), ստացող՝ Խաչատուր Շատանցի, թերթ՝ 346, թուղթ, մեծութ.՝ 28×18,8, երկսյուն, բոլորգիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Միայն գլխազարդեր և լուսանցազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 337բ և... և արդ, ես՝ ամենամեղս և անարժանս ի մէջ կարգաւորաց Գրիգոր անպիտան և մեղուցեալ քահանայ... յանձն առի... կատարեցի մեղսամած մատամբ իմով յաստուածապահ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենայաղթ սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանացս, Ի հայրապետութեան տեառն Զաքարիայ պատրիարքի ամենայն քրիստոնէից, ի թուականութեանս Հայոց յինն հարիւր և ժ. (1461):

45. Ձեռ. 7632, Ավետարան, 1462 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր քահանա և որդի թումայ

քահանա, ստացող՝ Մարգիս, Խաչատուրի և Տեր-Ավագ (եղբայրներ): Քերթ՝ 323, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18, երկայուն, բուրբղիք, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Մունեղ (1ա), Տյանընդառաջ (1բ), Մկրտություն (2ա), Այլակերպություն (2բ), Ղազարի հարություն (3ա), Մուտք Երուսաղեմ (3բ), Պատարագի մատուցում (4ա), Մատնություն (4բ), Խաչելություն (5ա), Հարություն (5բ), Համբարձում (6ա), Սուրբ Հոգու գալուստ (6բ): Խորաններ՝ (7բ—11ա), ավետարանիչներ և անվանաթերթեր (11բ, 78բ—79ա, 134բ—135ա, 250բ—251):

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 319բ, «...եւ արդ, ես՝ յետինս ի գրչաց և անարժանս ի կարգաւորաց սուտանուն քահանայ Գրիգոր, տեսի զսէր և զփափաք սորա... յանձն առի... կատարեցի զսա մեղսամած մատամբ իմով յաստուածապահ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենայաղթ սուրբ Խաչիս ի թուականիս Հայոց ՔՃ. և ժԱ. (1462)...»:

46. Ձեռ. 2788, Մաշտոց, 1463 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր քահանա և որդի Քումա քահանա, ստացող՝ Մարտիրոս: Քերթ՝ 376, թուղթ, մեծութ.՝ 27×18,5, երկայուն, բուրբղիք, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Միայն զլիազարդեր և լուսանցազարդեր:

Հիշատակարան գրչի՝ էջ 374 «...եւ արդ, ես՝ անպտուղս ի բարեաց, ամենամեղս և անարժանս ի մէջ կարգաւորաց Գրիգոր սոսկանուն քահանայ... յանձն առի... կատարեցի զսա մեղսամած մատամբ իմով յաստուածունակ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենայաղթ գմբեթարկ սուրբ Խաչիս... և ի հայրապետութեան տեանն Ջաքարիայի ...ի թուականիս Հայոց յինհարիւր և ի ժԲ. (1463)...»:

47. Ձեռ. 4848, Ավետարան, XV դ. Աղթամար, գրիչ՝ Գրիգոր քահանա, ստացող՝ Կարապետ քահանա, թերթ՝ 328, թուղթ, մեծութ.՝ 27×17, երկայուն, բուրբղիք, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Ավետում (1բ), Մունեղ (2բ), Տյանընդառաջ (2բ), Մկրտություն (3ա), Այլակերպություն (3բ), Սուրբ Հոգու գալուստ (4ա), Համբարձում (4բ): Խորաններ (5բ—10ա), ավետարանիչներ (13բ 102բ, 161բ), վերջինը բացակայում է: Հիշատակարան գրչի՝ էջ 328ա, «...եւ արդ, ես՝ յետինս ի գրչաց և անարժանս և կարգաւորաց սուտանուն Գրիգոր քահանաս, տեսի զսէր և զփափաք սորայ, զոր ունէր առ հոգեվորս, իմով իսկ տկարութեամբ յանձն առի, և ամենակարող զարութեամբն յամենայն կատարեցի զսայ մեղսամած մատամբ իմով յաստուածարնակ կղզիս Աղթամար, ընդ հովանեաւ ամենահաղթ սուրբ Խաչիս և սուրբ Նշանիս, ի հայրապետութեան տեանն Գրիգորիսի փոքուն ի թուականիս Հայոց ՌՔ. (1560): Այստեղ թվականի նշանակման մեջ շփոթություն կա, պետք է լինի ՋՔ: Այդ, եթե գրչի շփոթության հետևանքն չէ, ապա հետագա վերանորոգողների տուգումն է:

### Բ. այլ հավաքածուներից

1. Վենետիկ, № 1144/86. Ավետարան, 862 թ., ստացող՝ թագուհի Մլքէ, թերթ՝ 460, մագաղթ, մեծութ.՝ 33,5×28, երկայուն, երկաթագիր, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Եվսեբիոսի ողջույնը (էջ 1ա, 1բ, 2ա): Խորաններ (2բ, 3ա, 3բ), Համբարձում (4ա), ավետարանիչներ (4բ, 5ա, 5բ, 6ա):

2. Ձեռ. 1358 թ., Ավետարան, Աղթամար, գրիչ՝ Կարապետ, նկարիչ՝ Ջաքարիա, ստացող՝ Քանդակաթուն, երկայուն, բուրբղիք, կաշեպատ կազմ:

Հիշատակարան՝ էջ 270բ, «...Արդ, աղաչեմ... հիշեցէք... զանհիշելի գրչիս՝ զԿարապետ, և զմեղ ծնողսն, և զեղբարսն, և զՋաքարիայ ծաղկոյ, և...» (Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 440):

3. Ձեռ. 1389 թ., Ճառքեր, Աղթամար, գրիչ՝ Կարապետ, նկարիչ՝ Ջաքարիա, ստացող՝ Ստեփանոս, երկայուն, բուրբղիք:

Հիշատակարան՝ էջ 231 բ, «...եւ արդ, ես՝ ամենամեղս և անարժան Կարապետ անարհեստ գրչիս, յանձն առի... ի մեծ գործս յայս... յիշեցէք... նաև զծնաւորն իմ՝ զՄկրտիչ քահանայ և զՔանկիսաթուն, և զեղբարսն՝ զՋաքարիայ, որ գրելոյն աւգնեաց և ծաղկեաց...» (Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 580):

4. Ձեռ. վրաց. թանգ. № 23, Ավետարան, 1426 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Քումա, ստացող՝ Աստուածատուր, թերթ՝ 290, թուղթ, մեծութ.՝ 27,8×18,5, երկայուն, բուրբղիք, կաշեպատ կազմ:

Մերնկ.—Արքայաճամբ զոհարեութիւնը (1ա), Ավետում (1բ), Մունեղ (2ա), Տյանընդառաջ (2բ), Մկրտություն (3ա), Հարսանիքը Կանայում (3բ), Մուտք Երուսաղեմ (4ա), Խաչելություն (4բ): Խորաններ (5բ—10ա), ավետարանիչներ (83բ, 135բ, 219բ): Ձեռագրի վերջին թերթերը պակաս են:

Հիշատակարան՝ էջ 290, «...Յիշեցիք ընդ նոսին և զանպիտան Քումայ գրիչ և զծնող իմ... և զեղբայր իմ զուսուցիչն զԴանիել քահանայ, որ ծաղկեաց և կազմեաց» (տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, էջ 357):

5. Ճառք, 1444 թ., Աղթամար, գրիչ՝ Դանիել:

Հիշատակարան՝ «...եւ արդ, ես՝ անպտուղս ի բարեաց... Դանիել սուտանուն քահանայ... կատարեցի զսուրբ գիրքս զայս բազում ու մեծ աշխատանք հասացի զսա յարարումն յաստուածարնակ կղզիս Աղթամար» (տե՛ս Փիրզ. «Նոտարք», 134—135):

6. Ձեռ. 1445 թ., Մաշտոց, Աղթամար, գրիչ՝ Քումա Մինասենց: Հիշատակարան՝ «եւ այժմ սակաւ ինչ պատմութիւնս արժանիս յիշատակ գծագրեցի յայսմ տարի՝ ես Մինասենց Քումայս...» (տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, էջ 579):

7. Ձեռ. 1446 թ., Ավետարան, Աղթամար, գրիչ՝ Քումա Մինասենց (տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, էջ 595): Ձեռագիրը կորած է համարվում:

8. Ձեռ. 1452, թ., Մատյան ողբերգության Գրիգոր Նարեկացու, Աղթամար, գրիչ՝ Քումա Մինասենց: (Տե՛ս այդ մասին Լ. Ս. Խաչիկյան, Հիշատակարաններ, ԺԵ դար, Բ, էջ 23):

Մեր սույն աշխատությունը արդեն շարված էր, երբ ծանոթացանք բանասեր Հ. Քյուրոյանի «Համատուցուցակ հայերեն գրչագիրներու Քյուրոյան հավաքածոյի...» հետ («Բամբերի Մատենադարանի», № 11, 1973, էջ 406—407), որտեղ հանդիպեցինք նաև Սիմեոն Արճիշեցու 1292 թվ. ընդօրինակված մեկ ավետարանին: Այն ունի միայն կիսախորաններ և լուսանցազարդեր:

Օ ժ Ա ն Դ Ա Կ Ձ Ե Ռ Ա Գ Բ Ե Բ

ը/կ	Ձեռագր.	Գրչության ժամանակը	ը/կ	Ձեռագր.	Գրչության ժամանակը
1	180	1295 թ.	43	5562	1402 թ.
2	197	1287 թ.	44	6674	1416 թ.
3	212	1337 թ.	45	5784	1336 թ.
4	293	1033 թ.	46	5786	1336 թ.
5	311	1066 թ.	47	6230	14-րդ դ.
6	316	14-րդ դ.	48	6264	1181 թ.
7	345	1270 թ.	49	6290	1295 թ.
8	378	13-րդ դ.	50	6365	1447 թ.
9	382	1269 թ.	51	6384	1292 թ.
10	1374	1391 թ.	52	6763	1113 թ.
11	1924	1653 թ.	53	6792	1302 թ.
12	2374	989 թ.	54	7408	1356 թ.
13	2384	16-րդ դ.	55	7435	986 թ.
14	2629	13-րդ դ.	56	7456	1329 թ.
15	2670	1418 թ.	57	7631	1466 թ.
16	2743	1332 թ.	58	7644	1461 թ.
17	2745	1351 թ.	59	7646	13-րդ դ.
18	2377	11-րդ դ.	60	7650	1329 թ.
19	2929	1330 թ.	61	7729	1205 թ.
20	2930	1215 թ.	62	7734	1219 թ.
21	3330	1251 թ.	63	7736	11-րդ դ.
22	2528	1242 թ.	64	7757	1468 թ.
23	3722	1304 թ.	65	7772	1443 թ.
24	4096	1280 թ.	66	8772	1391 թ.
25	4125	1319 թ.	67	9216	1332 թ.
26	4223	1401 թ.	68	9423	1455 թ.
27	4243	13-րդ դ.	69	1925	1269 թ.
28	4301	1208 թ.	70	1941	13-րդ դ.
29	4509	1217 թ.	71	1973	13-րդ դ.
30	4801	1332 թ.	72	2360	14-րդ դ.
31	4806	1306 թ.	73	2556	11-րդ դ.
32	4814	1294 թ.	74	2562	1272 թ.
33	4817	14-րդ դ.	75	2563	1272 թ.
34	4818	1316 թ.	76	2568	13-րդ դ.
35	4820	14-րդ դ.	77	2624	13-րդ դ.
36	4823	1224 թ.	78	512	11-րդ դ.
37	4841	1417 թ.	79	887	1007 թ.
38	4929	1403 թ.	80	1144	902 թ.
39	5512	1440 թ.	81	1400	11-րդ դ.
40	5523	15-րդ դ.	82	1917	1307 թ.
41	5537	17-րդ դ.	83	278	13-րդ դ.
42	5542	1423 թ.	84	697	11-րդ դ.

1 Մեր համարակալմամբ՝

1—68՝ ձեռագրերը պատկանում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանին

69—77-ը՝ Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի մատենադարանին:

78—83-ը՝ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանին:

83—84-ը՝ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանին:

Վերևի ցուցակում ներկայացված ձեռագրերից բացի, տպագիր գրականության և միկրոթապավենների օգտագործմամբ մեր աշխատանքի մեջ ներառյալ ենք նաև Ձեռոնք Բետիի ժողովածուի № 555 ավետարանը (XIV դ.), Ֆրիի ժողովածուի № 18 ավետարանը (XIV դ.), Հարվարդի համալսարանի № 3 ավետարանը (1291 թ.), Տյուրինգենի համալսարանի 1113 թ. գրչագիր ավետարանը, Բրիտանական թանգարանի № 1096 ավետարանը (XIII դ.), ինչպես նաև այլ հաստատությունների և առանձին անհատների պատկանող հայկական ու հունական որոշ ձեռագրեր:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ Ն Ե Ր

- I. Ս. Հոգու գալուստը, Մատ., ձեռ. № 2744, ավետարան, նկարիչ՝ Սիմեոն Արճիշեցի, 1305 թ.
- II. Մնունդ, Մատ., ձեռ. № 4851, ավետարան, 1288 թ., նկարիչ՝ Սիմեոն Արճիշեցի.
- III. Խորան, Մատ., ձեռ. № 4867, ավետարան, 1297 թ., նկարիչ՝ Սիմեոն Արճիշեցի.
- IV. Անվանաթերթ, Մատ., ձեռ. № 4867, ավետարան, 1297 թ., նկարիչ՝ Սիմեոն Արճիշեցի.
- V. Աղթամարի կղզին, ընդհանուր տեսարան.
- VI. Համբարձում-Հոգեգալուստ, Մատ., ձեռ. № 5332, ավետարան, 1357 թ., նկարիչ՝ Զաքարիա Աղթամարցի.
- VII. Մուտք Երուսաղեմ, Մատ., ձեռ. № 5332, ավետարան, 1357 թ., նկարիչ՝ Զաքարիա Աղթամարցի.
- VIII. Ոտնվա, Մատ., ձեռ. № 4870, ճաշոց, 1385 թ., նկարիչ՝ Զաքարիա Աղթամարցի.
- IX. Անդամալույծի և զիվահարի բուժումը, Մատ., ձեռ. № 5543, ավետարան, 1436 թ., նկարիչ՝ Դանիել.
- X. Մատնություն և Պիղատոսի դատը, Մատ., ձեռ. № 5543, ավետարան, 1436 թ., նկարիչ՝ Դանիել.
- XI. Դժոխքի ավերումը, Մատ., ձեռ. № 6324, ավետարան, 1428 թ., նկարիչ՝ Քումա Մինասենց.
- XII. Մնունդ, Մատ. ձեռ. № 4830, ավետարան, 1452 թ., նկարիչ՝ Գրիգոր:

Մ Ա Ն Բ Ա Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

Ա. ՆԿԱՐԻՉ ՍԻՄԵՈՆ ԱՐՃԻՇԵՑԻ

- 1. Բաճակի զոհարերումը, Մատ., ձեռ. № 2744, ավետարան<sup>1</sup>, 1305 թ.
- 2. Բաճակի զոհարերումը, որմնաքանդակ (Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցի, X դար.)
- 3. Մնունդ, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 4. Աստվածամայրը մանկան հետ, ձեռ. № 4867, ավ., 1297 թ.
- 5. Մկրտություն, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 6. Տյառնընդատաջ, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 7. Մատնություն, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 8. Խաչելություն, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 9. Հարություն, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.

<sup>1</sup> Քանի որ բոլոր ձեռագրերը Մատենադարանին են, ուստի այսուհետև չի նշվի մատենադարանը, իսկ ավետարանի փոխարեն կգրվի ավ., նկարչի փոխարեն՝ նկ.:

- 10. Համբարձում, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 11. Հովհաննես և Պրոխորոս, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 12. Հիվանդների ապաքինումը, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.
- 13. Մասթիս ավետարանիչ, ձեռ. № 4851, ավ., 1288 թ.
- 14. Խորան, ձեռ. № 4851, ավ., 1288 թ.
- 15. Խորան, ձեռ. № 4867, ավ., 1297 թ.
- 16. Լուսանցազարդ, ձեռ. № 2744, ավ., 1305 թ.:

Բ. ԱՅԼ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐ

- 17. Մնունդ, Մոզերի երկրպագությունը, ձեռ. № 4052, ավ., 1303 թ., նկ. Ստեփանոս.
- 18. Մնունդ, Մոզերի երկրպագությունը, ձեռ. Լենինգրադի էրմիտաժ № Բ-44, XIV դ. նկ. Խաչատուր.
- 19. Հարություն, ձեռ. № 4814, ավ., 1294 թ., նկ. Խաչեր.
- 20. Մատնություն, ձեռ. № 4806, ավ., 1306 թ., նկ. Հովսեփան.
- 21. Ավետարանիչներ, ձեռ. № 4813, ավ., 1336 թ., նկ. Մելքիսեդեկ.
- 22. Խորան, ձեռ. № 3722, ավ., 1304 թ., նկ. Սիմեոն.
- 23. Ավետում, ձեռ. № 2930, ավ., 1330 թ., նկ. Կիրակոս.

Գ. ՆԿԱՐԻՉ ՉԱՔԱՐԻԱ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ

- 24. Ավետում, Հովիվներ, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 25. Մնունդ, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 26. Մատնություն, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 27. Մկրտություն, ձեռ. № 5347, ավ., 1368 թ.
- 28. Աղամ ու եվա, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 29. Սարգիս և Քաղեսո զորավարներ, ձեռ. № 10522, ավ., XV դ.
- 30. Ղազարոսի հարությունը, ձեռ. № 2843, ավ., 1354 թ.
- 31. Դժոխքի ավերումը, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 32. Ավետարանիչ և անվանաթերթ, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 33. Հիսուսի թաղումը, Պիղատոսի մոտ, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 34. Ավետում, ձեռ. № 2843, ավ., 1354 թ.
- 35. Հիսուսի շարժարանները, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 36. Աղամ ու եվա, ձեռ. № 4870, ավ., 1385 թ.
- 37. Հարսանիքը Կանայում, ձեռ. № 5347, ավ., 1368 թ.
- 38. Հարսանիքը Կանայում, ձեռ. № 10522, ավ., 15-րդ դ.
- 39. Հիվանդների և մահամերձի ապաքինումը, ձեռ. № 5347, ավ., 1385 թ.
- 40. Անդամալույծի իջեցումը տանիքից, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 41. Նկանակի քաշիումը, ձեռ. № 5347, ավ., 1368 թ.
- 42. Հիսուս և պատվիրատուներ, ձեռ. № 4923, ավ., 1403 թ.
- 43. Պետրոսի թերահավատությունը, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 44. Հիսուսի օծումը, ձեռ. № 6402, ավ., 1390 թ.
- 45. Խորան, ձեռ. № 5480, ավ., 1388 թ.
- 46. Խորան, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 47. Լուսանցազարդ, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 48. Լուսանցազարդ, ձեռ. № 5332, ավ., 1357 թ.
- 49. Լուսանցազարդ, ձեռ., № 2843, ավ., 1354 թ.

Գ. ՆԿԱՐԻՉ ԴԱՆԻՆԻ

50. Մնունդ, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
51. Նկանակի բաշխումը, Պետրոսի թերահավատությունը, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
52. Մատնություն, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
53. Պիղատոսի դատը, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
54. Խաչելություն, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
55. Համբարձում, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
56. Ս. Հոգու գալուստը, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
57. Կանաչի հարսանիքը, ձեռ. № 5543, ավ., 1436 թ.
58. Խորան, ձեռ. № 4963, ավ., 1433 թ.

Ե. ՆԿԱՐԻՉ ԹՈՒՄԱ

59. Ավետում, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ.
60. Պատարագի մատուցումը, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ.
61. Ոտնլվա, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ.
62. Ս. Հոգու գալուստը, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ.
63. Հատված Ղազարի հարությունից, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ.
64. Հովհաննես և Պրոխորոն, ձեռ. № 4829, ավ., 1444 թ.
65. Պատվիրատուներ, ձեռ. № 4829, ավ., 1444 թ.

Զ. ՆԿԱՐԻՉ ԳՐԻԳՈՐ

66. Ղազարոսի հարությունը, ձեռ. № 5513, ավ., 1452 թ.
67. Մատթեոս ավետարանիչ, ձեռ. № 4848, ավ., XV դ.
68. Մատնություն, ձեռ. № 5513, ավ., 1452 թ.
69. Ս. Հոգու գալուստը, ձեռ. № 5513, ավ., 1452 թ.
70. Տյառնընդառաջ, ձեռ. № 5513, ավ., 1452 թ.
71. Անդամալույծի և դիվահարի բուժումը, ձեռ. № 6324, ավ., 1428 թ..., նկ թումա:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐ





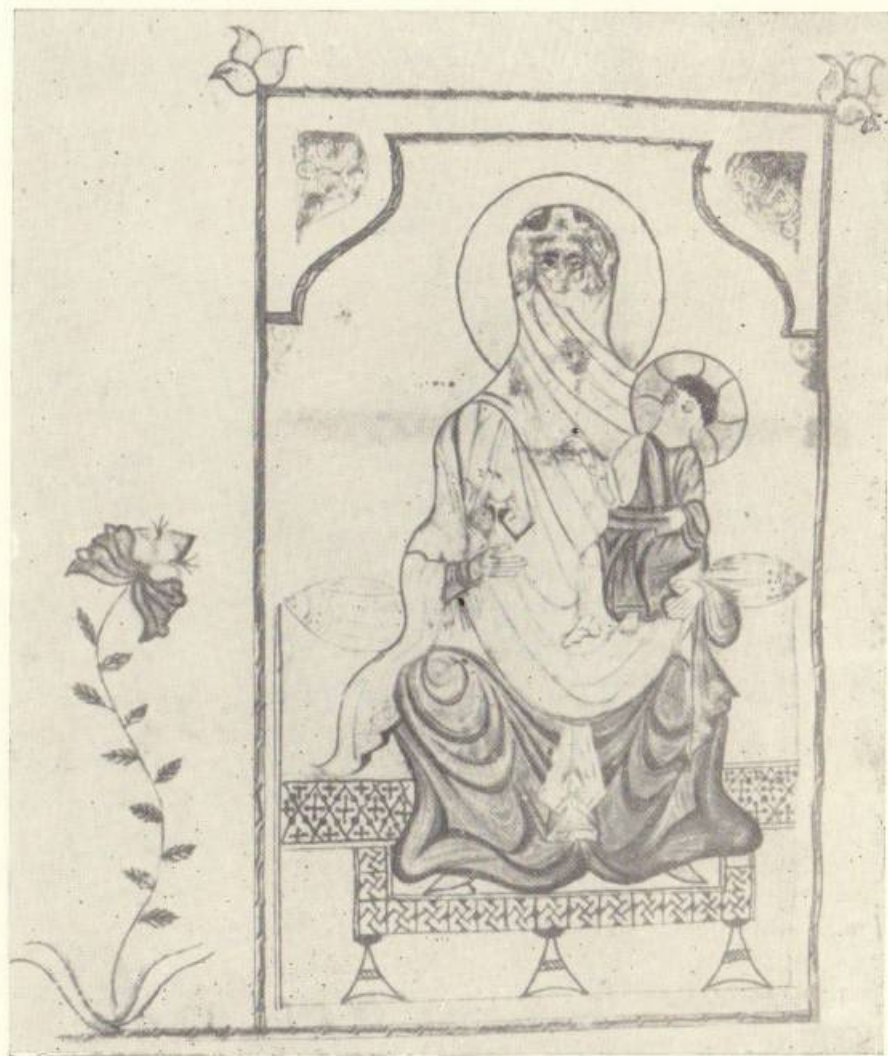
1



2



3



4

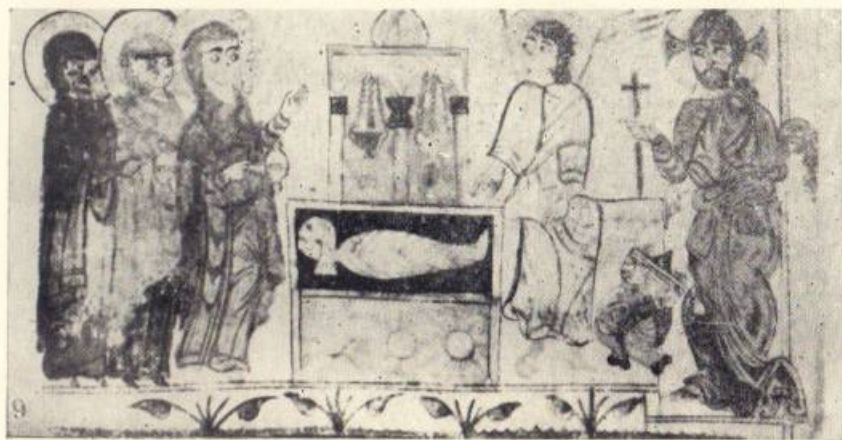


5



5

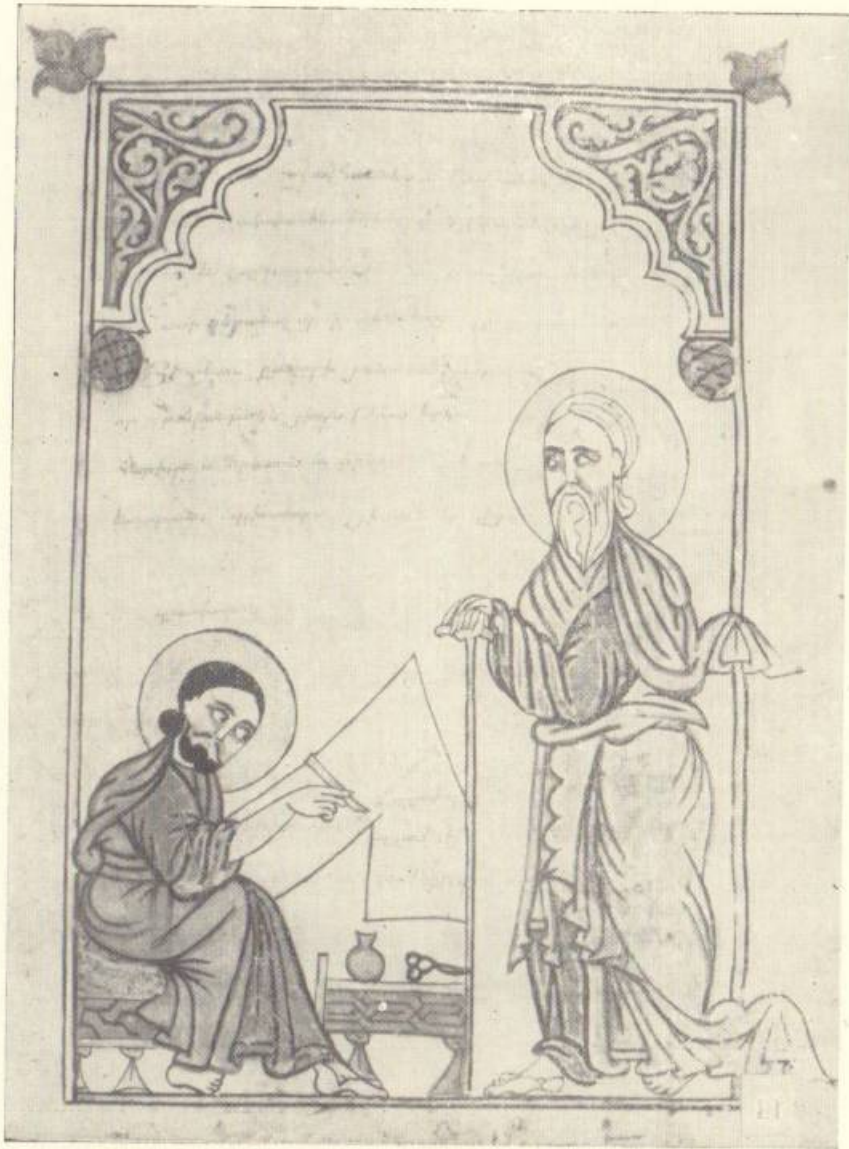




9



10

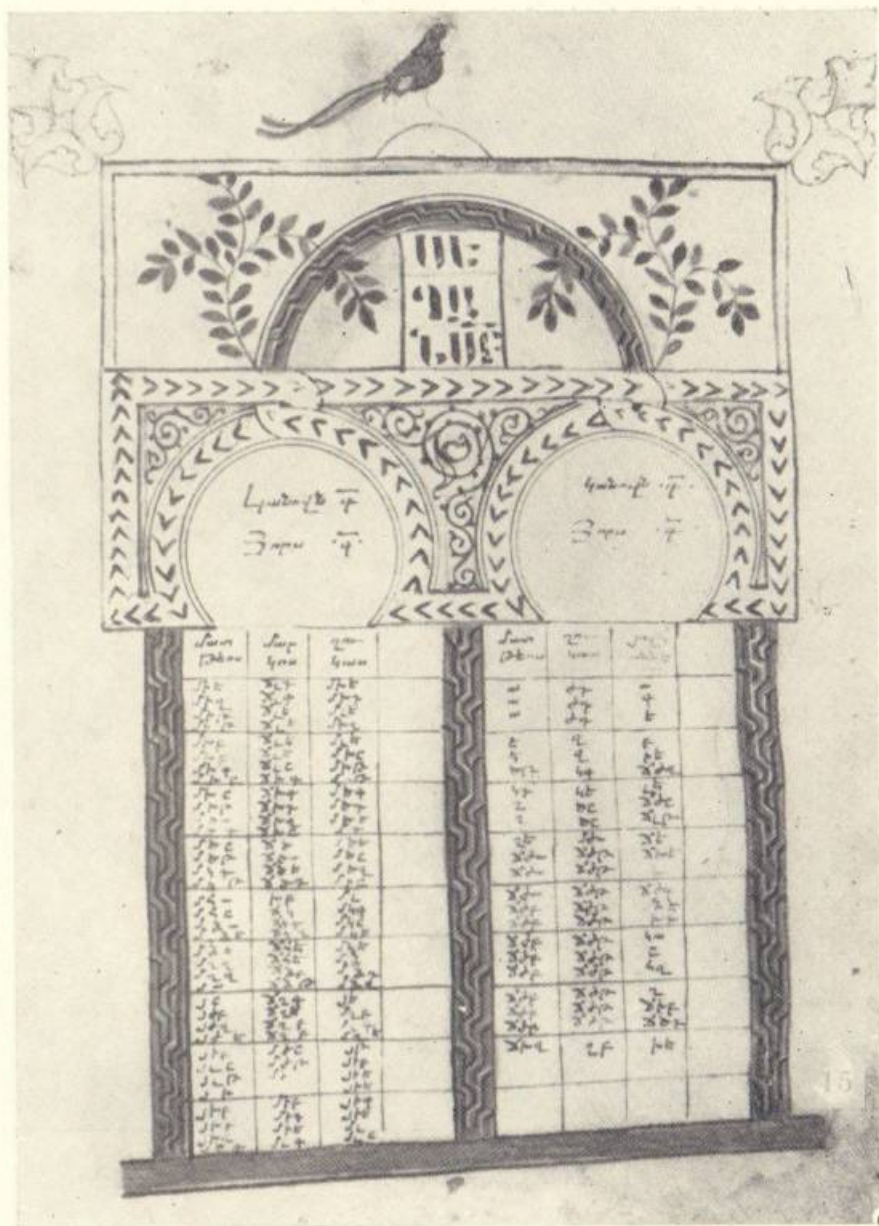


11



12









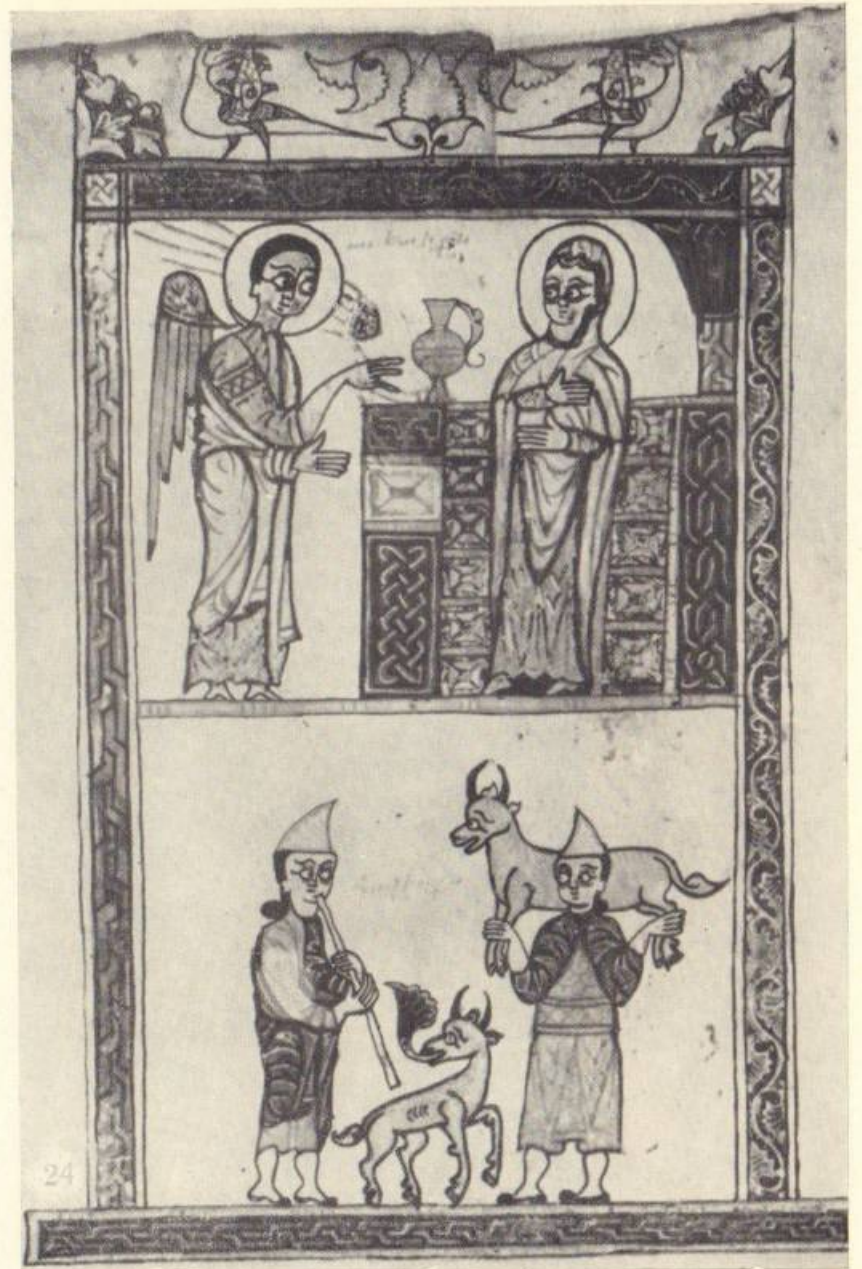




21

Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus
Sanctus	Agnus	Sanctus	Sanctus	Agnus	Sanctus

22





25



26



27



28





Երկուսն ալ իմաստասիրսն էին

ՄԱՐԿՈՍ  
ՍՄԱՅԵ  
ՔՆՅԻՆԱԼԵ  
ՐԱՏԻՆԱԿ  
ՐԻՒՅՈՒՄ  
ՏՄԱՅԵ  
ՎՍԱՆԻՐԱՅՆ ԿՈՒՆՏԱՆՍՏԱՆՍԻ

ստատել ողիմեղ  
որպես աւանդե  
ցինսեղ որիսկը  
զանեականա  
տեպ և սպասա  
որեղեն բանին  
Լ անեւ և և և և  
ձ որիսկը ամ և  
զհետեր թեալի  
ամենայնի ծշմ  
րտու լծբ կար  
գաւ գրեքեղ քա  
ջը լ ձեռի ի լ և զի  
ժանիցես զբան և  
ցն որոյ աշակի  
րտեցար զծշմ  
Լ րտու լ ձին  
Լ և եր յաւու  
րս Տերովդիար  
բայի հրեաստա  
նի քա հանա



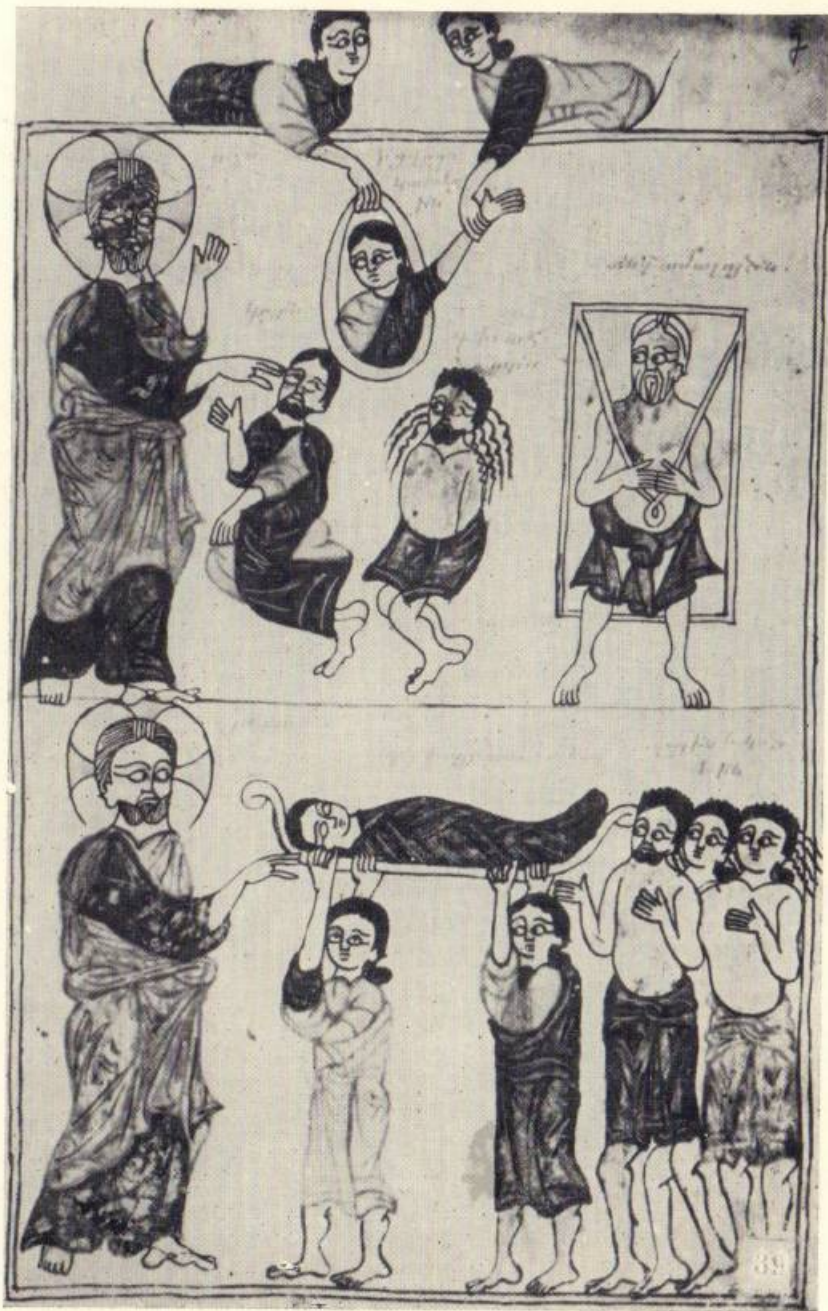


կոչ ելեալ արիւք և ատուգեալ ի հարիւ  
 զհարիւրսպետն և րապետն անտի. շն  
 հարց պնա և սակ. թէ տրհեալ զմարմին  
 արդարեւ այն չարի և յովսեփա :  
 զմալ մեռաւ . եւ իբրև և յովսեփի պնեա











ԸՆԴՆԻԿՂԱՆԷ՛ ԿՈՒ  
ԿՅԱՅ՝



ն զԵԱԿԻ  
Գ՛ՎՆԱ Ե  
ԱՆՈՒՆ ՈՐ  
ՅՆԷԻՆ Վ  
ՈՅ ՏԿԱՆԵ  
ԸՄԲՈՒՆ

ԵՂՅ  
Ա՛ Ե  
ՆՆԵՆ  
ՎԵԷԼԹ  
ԻՆ ՈՐՈՍ

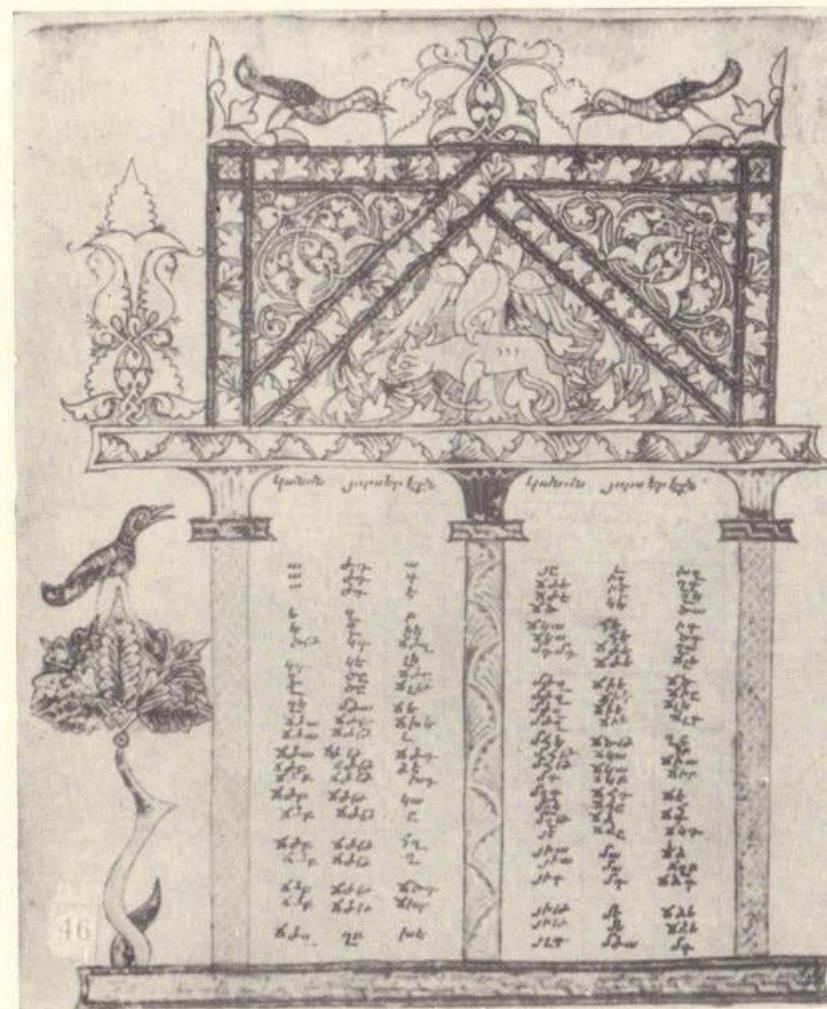
ԷՐԵՆՈՒՆՈՒ ՍԻ  
ՄՈՎՆ ԱՐԵՆՈՐՈՍ  
ԱՆՎԱՐ ԱՌԾՈՒ  
ՆԵԿԱՆ՝ Ե ԵՍՏԵ՛  
Ի ԲԱՍԱՄՆԱՐ ՈՒՆԷ

ՄՈՎ  
Ի ԱՍ  
ՄՈՎՆ  
Ի ԵՅ  
ԿԱՄԱՐՈՐ



ԱՍ  
ԱՍ  
ԷՐ  
ՈՒ  
ԿՅ  
ԵԷ  
ՆԵ  
ՄԻ  
Է՛  
ԼԷ  
ՃԱ

ԱՍԶԱՆԿԵՐՈՐԷ՛ Ն  
ԱԶԱՐԵԻՆ Ե ԱՍՏԵԻՆ





Դ Ե յնպէս եղիցիւ  
 ազգիս այսմիկ չարի  
 ինչ որ եւ նա ընդ  
 ժողովուրդսն խաւ  
 սեր. ախ մայրնո  
 րա և եղբարքնո  
 րա կային արտաքոյ  
 և խնորի ին խաւ  
 սել ընդ նմա.  
 Եւ ասէ ոմն ցնա.  
 ախ մայրքու եղ

Ժ  
 Ժ  
 Ժ  
 Ժ

ասէ. ախ մայր իմ  
 և եղբարք իմ. զի  
 որ ասն իցէ զխաւս  
 հար իմոյ ուր յեր  
 կինսնէ. նա է  
 իմ եղբայր և քոյր  
 և մայր.



Ե միկ եղեալ յ  
 ի մասնէն նստում  
 առ ժողեղերն


Ժ  
 Ժ  
 Ժ  
 Ժ



Ե յնպէս եղիցիւ  
 ազգիս այսմիկ չարի  
 ինչ որ եւ նա ընդ  
 ժողովուրդսն խաւ  
 սեր. ախ մայրնո  
 րա և եղբարքնո  
 րա կային արտաքոյ  
 և խնորի ին խաւ  
 սել ընդ նմա.  
 Եւ ասէ ոմն ցնա.  
 ախ մայրքու եղ

Ե միկ եղեալ յ  
 ի մասնէն նստում  
 առ ժողեղերն





Եւր զամբար  
 նիկ. եւ պատե  
 այ է խամս ճար  
 աւրա. եւ երբ ըզ  
 հասէ մտուր. զե  
 ոչ պոյր նայա  
 տեղէ յեջա  
 վան ին.  
 Ին տեղ և ոչ ն  
 յայն մեկ բաց  
 աւ Աեագք. որ  
 պահ է ին պպան  
 պատու. Աիւագէ  
 շերոյ հաւ տեց  
 իւր ետեց  
 և հրեշտակ



50



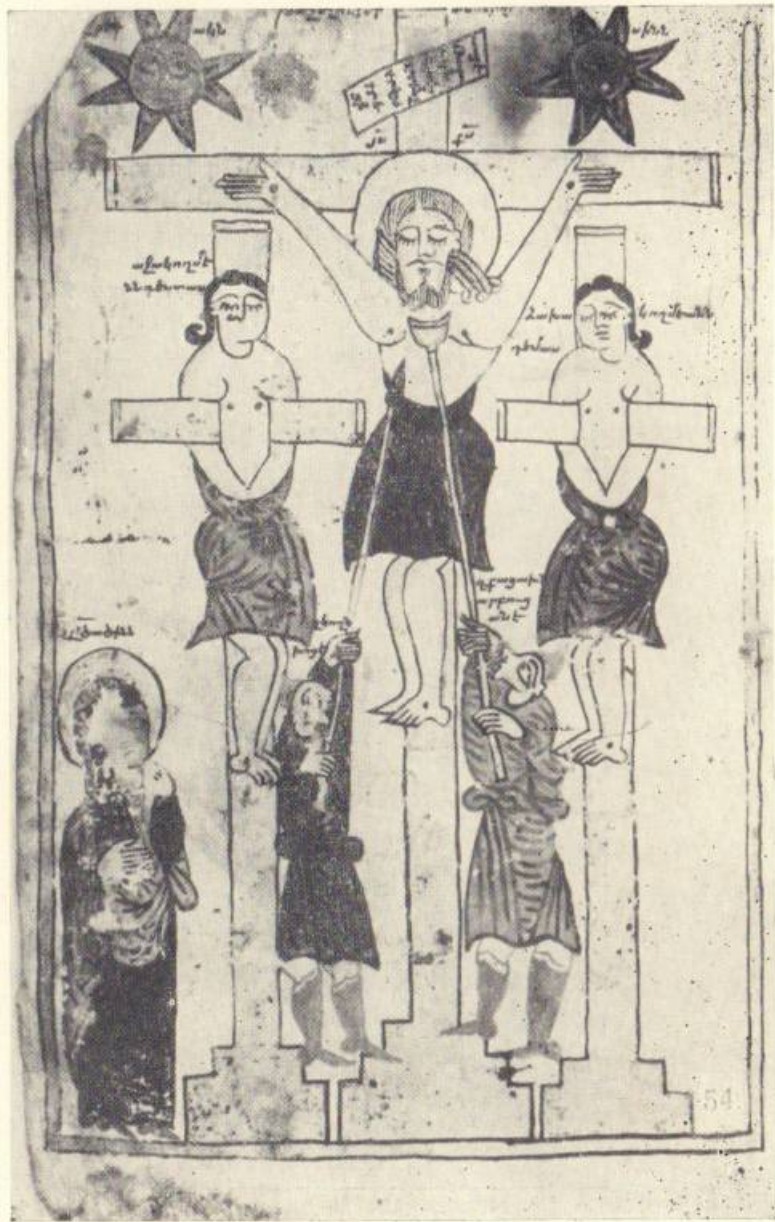
51



52



53



54





57



58



61



62



63



64



65

65



66





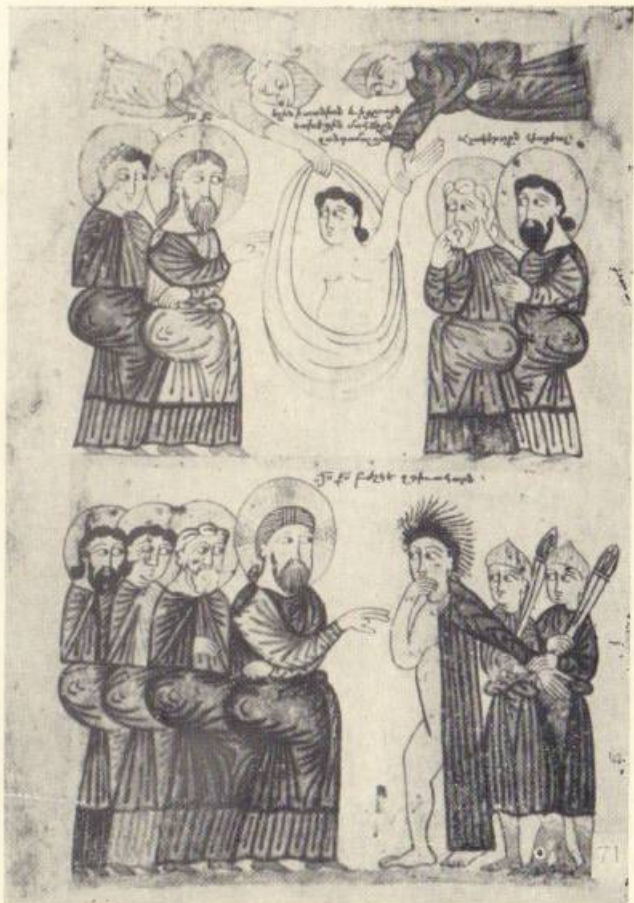


69



70

70



71

2-1977



ՀԱԿՈՐՅԱՆ ՀՐԱՎԱՐԳԻ ՀՐԱԶՅԱՅԻ  
 АКОПЯН ГРАВАРД ГРАЧЕВИЧ

ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ ՈՒ Ն

Երկու խոսք . . . . .	5
Գլուխ Ա X—XI դարերի ավանդները . . . . .	7
Գլուխ Բ Սիմեոն Արճիշեցի . . . . .	33
Աշխարհիկ և կենցաղային մոտիվները Սիմեոն Արճիշեցու ստեղծագործություններում . . . . .	47
Սիմեոնի մանրանկարների ոճական-կատարողական մի քանի առանձնահատկությունները . . . . .	56
Գլուխ Գ Զաքարիա Աղթամարցի . . . . .	67
Ոճական առանձնահատկությունները . . . . .	82
Գլուխ Դ Աղթամարի XV դ. I կեսի մանրանկարիչները և տեղական սովորույթների պահպանումը . . . . .	97
Մանուկագրություններ . . . . .	119
Զեռագիր աղբյուրներ . . . . .	146
Այլ հավաքածուներից . . . . .	158
Օժանդակ ձեռագրեր . . . . .	160
Տախտակներ . . . . .	162
Մանրանկարներ . . . . .	165

2-1977



Տպագրվում է  
 Մաշտոցի անվան Մատենադարանի  
 Գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր  
 Ն. Ս. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ  
 Հրատարակչական խմբագիր  
 Փ. Հ. ՄԱԴԱՆՅԱՆ  
 Եկարիչ Կ. Կ. ՂԱՅԱԴԱՐՅԱՆ  
 Տեխնիկական խմբագիր  
 Մ. Ա. ԿԱՓԱՆՅԱՆ  
 Սրբագրիչ Զ. Խ. ՕՐՄԱՆՅԱՆ

ՀԱՅԿԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿՈՄԻՏԵ  
 ՀԱՅԿԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿՈՄԻՏԵ  
 ՀԱՅԿԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿՈՄԻՏԵ  
 ՀԱՅԿԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿՈՄԻՏԵ  
 ՀԱՅԿԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿՈՄԻՏԵ

ՎՖ 04153

Պատվեր 2

Հրատ. 4121

Տպաքանակ 2500

Հանձնված է շարվածքի 3/1 1975 թ., ստորագրված է տպագրության 25/IX 1975 թ., տպագրական 15,0 մամուլ + 17 գունավոր ներդիր, հրատ 14,16 մամուլ, պայման. 19,45 մամուլ, թուղթ № 1, 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, Գինը 2 ռ. 25 կ.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան—19, Բարեկամության 24 գ

Издательство АН Арм. ССР, Ереван-19, Барекамутян 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

էջ	տող	Տպված է	Պետք է լինի
29	Եկարի տակ	(1748)	(1134)
121	1 ն.	and	und
122	22 վ.	1930	1330
122	20 վ.	d'ar-	d'art
125	16 վ.	Irsiroglu	Ipsiroglu
128	17 ն.	Acatalogue... manuscripts	A Catalogue... manuscripts
131	4 ն.	Neue	New
132	14 վ.	Evangelie Bücher des XVI und XVII; in Jahrbunderis in Jerusalem, Monasshefte für Kunstweisensehafft	Evangelienbücher des XVII und XVIII Jahrhunderts in Jerusa- tem. Monatshefte für Kunstwis- senschaft.
138	8 վ.	Beuedes	Revue des
139	3 վ.	Beetty	Beatty
140	16 վ.	Jerpanion.. Byzantion des	Jerphanion... Byzantin: tes