

Լ. ԱԶԱՐՅԱՆ

1173 ԹՎԱԿԱՆԻՆ ԸՆԴՈՐԻՆԱԿՎԱԾ ՆԱՐԵԿԸ ԵՎ ՍԿԵՎՈԱՅԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՅԸ

Կիլիկյան Հայաստանում շուրջ 200 տարվա ընթացքում ստեղծված մանրանկարչական արվեստը յուրահատուկ տեղ է գրավում Հայկական միջնադարյան կուլտուրայի պատմության մեջ: Ակսած 12-րդ դարի առաջին քառորդից մինչև 14-րդ դարի 2-րդ կեսը (մինչև կիլիկյան Հայկական պետության անկումը) այստեղ ստեղծվեցին մանրանկարչական արվեստի այնպիսի հուշարձաններ, որոնց սիստեմատիկ և մանրազնին ուսումնասիրությունը մեծապես կարող է նպաստել Հայագիտությանը վերաբերող մի շարք հարցերի պարզացման դադարներից է: 13-րդ դարի երկրորդ կեսին կիլիկյան մանրանկարչությունը հասավ այնպիսի կատարելության, որ գուրս գալու ազգային շրջանակներից այն համարձակ կերպով մրցում էր (երբեմն նույնիսկ գերազանցում) ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ մյուս երկրների մանրանկարչական արվեստի հետ:

Հայկական մանրանկարչությունն ուսումնասիրողները կիլիկյան մանրանկարչության հուշարձանները սովորաբար դիտել են որպես մի ամբողջական դպրոցի արդյունք: Մինչդեռ այդ հուշարձանների ուշադիր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կիլիկիայում գոյություն է ունեցել առնվազն երեք ինքնուրույն դպրոց, որոնք մի ամբողջություն կազմելով հանդերձ, որոշակիորեն տարբերվում են միմյանցից թե ոճական առանձնահատկություններով, և թե իրենց կատարած պատմական գերով: Այսպես, կիլիկյան մանրանկարչության զարդացման ամենավաղ շրջանում (12-րդ դարի առաջին քառորդ) հանդես է դալիս Դրազարկի վանքը. այստեղ ձևավորված գրքի զարդարման արվեստը դեռ շատ զծերով կապված է բուն Հայաստանի մանրանկարչության հետ¹: 12-րդ դարի երկրորդ կեսը կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի ինքնուրույն ոճի ձևավորման շրջանն է: Այս շրջանում լայն դործունեություն են ծավալում Սկևայի և Միհճի գրչատները (սկրիպտորի): Սկևայի գալրոցն այն զլխավոր օջախն էր, որտեղ կազմավորվեցին կիլիկիայի մանրանկարչության նոր ոճի հիմնական գծերը: Եվ, վերջապես, 13-րդ դարի երկրորդ կեսում զլխավոր կենարունը դառնում է Հռոմեական և նրան զուգահեռ զարգացող, բայց ոճային առանձնահատկություններով միանգամայն տարրեր, այսպես կոչված, «Արքաներայի Հովհաննեսի դպրոցը» (Ակներ, Գոներ և Բարձրերդ): Այս շրջանում

¹ Դրազարկի ժաման տե՛ս Լ. Ա. Պ ա ր յ ա ն, Դրազարկի դպրոցի նշանակությունը կիլիկյան մանրանկարչության մեջ (Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղագիտություն» հայտագիրը, № 5, 1957):

Հոռմելան իր ազգիցությունը տարածում է համարյա բոլոր դպրոցների վրա, այդ է պատճառը, որ 13-րդ դարի 3-րդ քառորդում կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը հանգեստ է դալիս ընդհանուր միասնական ոճով։ Հոռմելայի դրշատներում ստեղծված փառահեղ մանրանկարներով ձեռագրերը իրենց բարձր արվեստով իրավամբ հայ մանրանկարչության ամենակատարյալ ստեղծագործություններն են համարվում։

14-րդ դարի սկզբից կիլիկյան հայկական պետության թուլացման հետ մեկտեղ անկում է ապրում նաև կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը։

* * *

Սկեսան լինելով Լամբրոնյան իշխանների հոգևոր և կուլտուրական կենտրոնը, 12-րդ դարի երկրորդ կեսից դարձավ նաև կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի հիմնական օջախներից մեկը։

Վանքի հիմնագրման ստույգ ժամանակը հայտնի չէ։ Սակայն հնարավոր է, որ (ինչպես ենթադրում է Ալիշանը) այն դոյություն է, ունեցել դեռ նախքան իշխան Օշինի Լամբրոնին տիրելը (1073)։ Ալիշանը ասում է, որ իշխան Օշինը դալով Լամբրոն «պահալ զանառիկս տմայացեալ շինէր ըստ կարի և պատրաստեաց նախ ի ծայր բերդիս հանգստաբան սուրբ և գլխաւոր Առաքելոցն նախնեաց»¹։ Հայտնի չէ նաև վանքի ճիշտ տեղը, սակայն աղբյուրները վկայում են, որ այն գտնվել է «առընթեր հայրենատուր ամրոցի տէրանց մերոց Լամբրոնի»։ Գիտենք նաև, որ այնտեղ են եղել ո. Փրկիչ և ո. Նշան եկեղեցիները, իսկ Աստվածամոցը նվիրված մեծ եկեղեցին կառուցվել է Օշին երկրորդը, հավանաբար 1153 թվականին²։ 1175 թ. ներսես Լամբրոնացու եպիսկոպոս ձեռնադրվելու կապակցությամբ, այնտեղ կառուցվել է մի աղոթարան («տաճար աղօթից»), որը պատմիչի վկայությամբ զարդարված է եղել որմնանկարներով («Ամենապատիւ վայելչութեամբ շինեալ էր զտաճար աղօթից ի սուրբ ուխտա (Սկեսա) և նկարագրութեամբ պատկերաց զարդարեալ»)³։ Այս վկայությունը մինչև օրս հայտնի միակ ստույգ փաստն է կիլիկիայում եղած հայկական որմնանկարչության մասին, և առիթ է տալիս ենթադրելու, որ կիլիկյան Հայտառանում, հատկապես Լամբրոնում, որմնանկարչությունը տարածված արվեստ է եղել։ Բուն Հայտառանի ավելի վաղ շրջանի մի շարք հուշարձանների պատերին պահպանված որմնանկարչության նմուշները (Անի, Աղթամար, Տաթև և այլն) վկայում են, որ Հայտառանում խորթ շի եղել այդ արվեստը։ Հավանաբար Կիլիկիայում որմնանկարչության զարգացմանը նպաստել է նույն լամբրոնյան իշխանների և հոգևորականության մոտ հարաբերությունները բյուզանդացիների հետ։

Սկեսայում բավական զարգացած է եղել նաև կիրառական արվեստը։ Պահպանված ուկեցրած արծաթի փոքրիկ պահպանը (այսպես կոչված «սրբարանն Սկեսալի») 13-րդ դարի կիրառական արվեստի լավագույն նմուշներից է. այն պատվիրել է Կոստանդին Ա. կաթողիկոսը 1283 թվականին և նվիրել Սկեսայի վանքին⁴։

¹ Սկեսայի մասին տե՛ս Ա. Ե. Չառն, Միուսան, էջ 97—107.

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ Մանրամասն տե՛ս «Միուսան», էջ 107—112։ Այժմ զանգում է Լինինգրագի էրմետաժում։

Սկեռան առանձին նշանակություն ստացավ Ներսես Լամբրոնացու օրոք (1153—1198): Դաստիարակվելով Ներսես Շնորհալու ձեռքի տակ, Լամբրոնացին դեռևս երիտասարդ հայութում մեծ համբաւէ է վայելում որպես գրող և դիտնական: Կիրակոս Գանձակեցին դրվատելով Լամբրոնացու բազմավաստակ դործունեությունը, հայտնում է նաև, որ նա «շինեաց և եկեղեցի հրաշազան ի վանքն՝ որ կոչի Սկեռայ, հուա ի բերդն անառիկ Լամբրոն, և կարգեաց զպաշտոն վանիցն ըստ օրինակի ալլոց...»¹: Պատահական չէ, որ ոչ միայն Սկեռայի մանրանկարչական դպրոցին պատկանող ամենահին ձեռագիրը, այլև այդ դպրոցի մյուս լավագույն հուշարձանները հիմնականում կապվում են Ներսես Լամբրոնացու անվան հետ: Խչպես վկայում են Հիշատակարանները, հաճախ Լամբրոնացին ինքն էր ընտրում ընդօրինակվող ձեռագրերի նախատիպը և հանձնարարում մանրանկարիչներին զարդարել որանք մանրանկարներով:

12-րդ դարի 70-ական թվականներից հետո Սկեռայի գրչատներից դուրս եկած ձեռագրերի բարձր արվեստը, որն այնքան խոշոր նշանակություն ունեցավ կիլիկյան մանրանկարչության նոր ոճի զարդացման համար, անկասկած ունեցել է, իր նախապատրաստական շրջանը, որի մասին, ցավոք, ոչինչ չենք կտրող ասել ձեռքի տակ նյութեր չունենալու պատճառով:

Սկեռայի դպրոցին պատակնող մեզ հայտնի հնագույն մանրանկարչական արժեք ներկայացնող ձեռագիրը թվագրվում է 1173 թվականով: Այդ ժամանակից մեզ հայտնի են երեք մանրանկարիչներ, որոնք աշխատել են Սկեռայի և Մլիճի գրչատներում: Դրանք են՝ Վարդան քահանան, Կոստանդինը Կ. Ռ. Կ. մականվամբ և Գրիգոր Մլիճեցին: Այս երեքը Սկեռայում աշխատող մանրանկարիչների երկու սերնդի ներկայացուցիչներ են: Վարդանը և Կոստանդինը պատկանում են ավագ սերնդին, իսկ Գրիգորը, որը 1173 թվականին ընդօրինակված Ավետարանի Հիշատակարանում իրեն համարում է նրանց աշակերտը՝ կրտսեր սերնդին:

Մանրանկարիշ Վարդանի ստեղծագործությունները մեզ չեն հասել: Նրա մասին տեղեկություններ են հայտնում Կոստանդինը և Գրիգորը: Իր իսկ ձեռքով գրած Հիշատակարանում Գրիգորն ասում է, որ Վարդանն ու Կոստանդինը իրենց «բարի կամաւր աւժանդակ եղեն գրչիս՝ բանիւք և գործովք»²: Բացի այդ, նրանք երեքով միասին ծաղկել են 1173 թ. Տիգրանակերտի Ավետարանը: Այնուհետև Գրիգորը հայտնում է, որ Վարդանը վախճանվեց այդ նույն 1173 թ. («զարդան աստուածամերձ քահանայ, որ բարւոք ծերութեամբ հանդեաւ ի Քրիստոս յիշեսչիք»)³: Վարդանի մասին հիշատակում է նաև Կոստանդինը 1193 թվականին ընդօրինակած ավետարանի Հիշատակարանուն («Ողորմեա, Քրիստոս, Վարդանայ»): Ահա այն ամենը, ինչ գիտենք Վարդան քահանայի մասին: Այս բոլորից կարելի է ենթադրել, որ Վարդանի գործունեության ժամանակաշրջանը ընկնում է 12-րդ դարի 35—70-ական թվականներին և, որ Վարդանի ու նրա ժամանակաշրջանի մեջ անհայտ մանրանկարիչների ստեղծագործություններում արտացոլվել են 12-րդ դարի վերջին տասնամյակում Սկեռայում իր ձևավորումը ստացած մանրանկարչական ոճին նախորդող շրջանի առանձնահատկությունները:

¹ Ե ի ր ա կ ո ս Գ ա ն ձ ա կ ե ց ի, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 102—103:

² Հիշատակարանը տես' Գ. Հ ո վ ս ե փ յ ա ն, Յիշատակարանը ձեռագրաց, Անդիլիան, 1951, հատ. Ա., էջ 453—460:

³ Երեսնի Մատենագարանի Ա 1568 ձեռագիրը, էջ 132ա:

Ավագ սերնդի մյուս ներկայացուցչի՝ Կոստանդինի աշխատանքներից մեզ հայտնի է միայն մեկը: Դա Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպաղ 1193 թվականի վերոհիշյալ № 1635 ավետարանն է, որը Կոստանդինն ընդօրինակել է Ներսես Լամբրոնացու և նրա եղբայր Հեթումի համար: Ամենայնք Հովհանականությամբ այս ձեռագիրը նրա վերջին գործերից է, քանի որ 1193 թվականից հետո այլևս չենք հանդիպում Կոստանդինի անվանը և դիտենք, որ նա դեռ 1174 թվականին արդեն «պատուական ծերումի» էր¹: Ալիշանը հայտնում է, որ Կոստանդինը ծաղկազարդել է մի այլ ձեռագիր ևս, որի դրիշն էր Սամիլիը, ուկայն տեղեկություն շի տալիս այդ ձեռագրի ոչ ժամանակի և ոչ էլ դրշության վայրի մասին:

Համեմատարար ավելի շատ տվյալներ կան երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչ Գրիգոր Միհճեցու մասին: Սրա տնվան հետ են կապվում հինգ ձեռագրերի մանրանկարներ, որոնք դաղկազարդած են 1173 թվականից սկսած մինչև 1215 թվականը (մինչև Գրիգորի մահը): Գրանցից հնագույնը 1173 թվականի վերոհիշյալ ավետարանն է, որի ծաղկազարդմանը, ինչպես ասացինք, մասնակցել են նաև Վարդանը և Կոստանդինը: Հիշատակարանում նշվում է, որ ընդօրինակելու համար «զարդինակն շնորհեաց զներսէս (Լամբրոնացին—Լ. Ա.) սուրբ և ընտրեալ քահանա՝ զորդին մեծաւոր Սեւաստիոսի պարոն Աւշնի...»: (Մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը այս ձեռագիրը դանվում էր Տիգրանակերտի ու Կիրակոս եկեղեցում)²:

Նույն այդ 1173 թ. Գրիգորը ներսես Լամբրոնացու պատվերով ծաղկազարդում է նաև Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» այն փառահեղ օրինակը, որը Պետ. Մատենադարանում պահպող հարյուրից ավելի նարեկներից հնագույնն է: Մի տարի անց, 1174 թ. Գրիգորը աշխատում է Հոռմկլայում՝ ներսես Շնորհալու համար ծաղկազարդելով մի Ավետարան (մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը դանվում էր Թոխատում)³: Թե որքան է Գրիգորը մնացել Հոռմկլայում՝ հայտնի չէ, բայց 1197 թ. մենք նրան նորից տեսնում ենք Սկեռայում, որտեղ ավատում է Ստեփանոս քահանայի համար Միհճի վանքում սկսած կվովի հայտնի Ավետարանը: Այս տարիներին արդեն Գրիգորը հոշակված էր որպես զրիշ և մանրանկարիչ⁴: Հավանաբար նույն Ստեփանոսի պատվերով է զրված և պատկերազարդված նաև Գրիգորի վերջին աշխատանքը՝ 1215 թվականի Ավետարանը (Նոր-Զուղայ, Ամենափրկիշ եկեղեցի), որը մանրանկարչի մահվան պատճառով թերի է մնացել: Այդ թերին լրացրել է անհայտ մի մանրանկարիշ, Տարսոն քաղաքում 1216 թվականին: Այդ առթիվ զրված հիշատակարանում Գրիգորը մեծարվում է

¹ Տե՛ս 1174 թորոտի ավետարանի հիշատակարանը, որված Գրիգոր Միհճեցու կողմից (Գ. Հովհաննես, Յիշատակարանը, էջ 458):

² S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens Illustrés des XII, XIII et XIV siècles, Paris, 1947, p. 50: Գ. Հովհաննես, Յիշատակարանը, էջ 445—448: Արուել Համբարձումը, Թորոտ Աղբար, Կ. Գոլիս, 1884, համ. Բ, էջ 442—444:

³ Գ. Հովհաննես, Յիշատակարանը, էջ 453—460:

⁴ «Են ձեւն մեծահաջակ զովեալ զրչի որ զեր ի վերոյ եւ անհառ զուաւ ի ուսու մեր ոչ մելանաւ միայն, այդ եւ երանդոց եւ զեզոց նկարադարդ վայելչութեամբ»: Զեպազրի մասին անհանուն, Ակինայի Ավետարանը («Հանդէս Ամսօրեայ», 1930): Ակինյանն էլ նրան անվանում է «Միհճեցի», մյուսներից տարբերելու համար:

որովհա Հանրահաշակ նկարիչը Հիշատակարանի Հեղինակը հայտնում է նաև, որ Գրիգորը մտհացավ ծերության հասակում¹:

* * *

Երեսնի Պետական Մատենադարանի 1173 թվականին գրված Նարեկը (№ 1568) հետաքրքիր է ոչ միայն նրանով, որ այն Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» մեջ հասած հնագույն ձեռագիրն է, այլ առավել շափով իր զեղարվեստական ձևավորմամբ և ճոխ մանրանկարներով։ Այս իմաստով 1173 թ. Նարեկը առանձին տեղ է գրավում, ինչպես կիլիկյան, այնպես էլ ողջ հայ մանրանկարչության պատմության մեջ։

Ուստիմնասիրվող ձեռագիրը գրված և պատկերագարդված է Ներսես Լամբրոնացու համար՝ Գրիգոր Մլիճեցու ձեռքով։ Պահպանված համառոտ Հիշատակագրություններում չի նշվում գրշության վայրը։ Ենելով այն փաստից, որ ձեռագիր ստացող Ներսես Լամբրոնացին այդ տարիներին դեռևս ուսանում էր Հոռմելլայում, Գ. Հովսեփիյանը այն դիտում է որպես Հոռմելլայի մանրանկարչական դպրոցի հուշարձան²։ Շիշտ է, ձեռագիրը գրվել է Ներսես Լամբրոնացու պատվերով և, ամենայն հավանականությամբ, հենց Հոռմելլայի գրշատներից մեկում, բայց դա դեռևս բավարար հիմք չի կարող ծառայել ձեռագրի մանրանկարները դիտելու որպես Հոռմելլայի մանրանկարչական դպրոցի արտադրանք։ Զնոյած 12-րդ դարի 60-ական թվականներից սկսած Հոռմելլայում նույնպես ծավալվում է գրշության և մանրանկարչության արվեստը, սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ սկզբնական շրջանում, Հոռմելլայում ձեռագրեր գրելու և ծաղկելու համար նկարիչներ և գրիչներ են հրավիրվել այլ վայրերից, հատկապես արդեն հոչակ վայելող Սկեռայից։ Վերը նշեցինք, որ Գրիգորը, որի գործունեության հիմնական վայրը եղել է Սկեռան և մասամբ էլ Մլիճը, աշխատել է նաև Հոռմելլայում։

Ուստի հնարավոր է, որ 1173 թվականին ընդօրինակված Նարեկը ևս գրրված ու պատկերագարդված է Հոռմելլայում։ Սակայն նկատի առնելով, որ մանրանկարիչ Գրիգորը եղել է Սկեռայի դպրոցի նշանավոր վարպետներից մեկը, անկախ գրշության վայրից, մենք բավականաշատ հիմք ունենք ձեռագրի մանրանկարները դիտելու որպես Սկեռայի դպրոցի արտադրանք։

Պետ. Մատենադարանի № 1568 ձեռագիրը (մեծ. 15,2×11,5 սմ) գրված է լավորակ մարդարի վրա, զեղեցիկ, մանր երկաթագրով։ Սկզբի էջերը զարդարված են երկու երկույուն խորաններով, որոնց զարդարանքները աշքի հն

¹ «Արդ եղել սկիզբն գրշութեան սորա ի թվարերութեան հայկագեան ազդիս ՈՒԴ (1215)... ձեռամբ Գրիգորի մեծահուշակ դրչի ի ուռը ուխտն Սկեռայի կոչեցեալ, զոր և հասեալ ի վերջ սորա ոչ կարաց կատարեալ, զի հասարակաց ընութիւնս դիւրն պահանջեաց, մեռաւ ի բարեոք ծերութեան, զոր և Տէր Յիսուս հանդուսէ զնա ընդ Սուրբութը։ Իսկ սա մնացեալ թերակատար ի տարակուսանս ընկեց դյառաջ ասացեալ ստացաւզս սորա, իսկ իմ տեսեալ զնա յայնպիսի տարակուսանս կամեցայ լնուլ զպսակս տաեալ՝ թէպէտ և ոչ կատարեալ յարնեսու, սակայն ապաւինեալ յԱստուած և յազաւթս... ձեռս եղեալ կատարեցի զսա... եղել կատարումն սորա ի թուին ՈՒԴ (1216) ի քաղաքս Տարսոն։ Դար եղ ի ն քահանան երա ի ուստի յան, նոր Զուզայի մատենադարան («Արարատ», 1910, էջ 884—885):

² Զ. Հովսեփի յան, Եյութեր և ուսումնասիրություններ, Եյութ-Յորք, 1943, պրակ. Բ., էջ 16—17։

ընկնում արտակարգ նրբությամբ։ Սյուները նկարելիս մանրանկարիչը աշխատել է դրանք նմանեցնել մարմարի։ Սյուների երկու կողմերում կան ոճավորված ծառեր, որոնց վրա նստած են մեծ վարպետությամբ նկարված թռչուններ՝ զանազան դիրքերով։ Նման թռչուններ կան նաև վերին քառանկյուններին



Նկ. 1. 1173 թ. Նարեկի անվանաթերթը:
Նկարիչ Գրիգոր Մլիճեցի (Երևան, ձեռ. № 1568, էջ 8ա):

վրա, Կոմողիցիայի տեսակետից հոյակալ է լուծված ներքեի մասում կիսաշրջանի մեջ զետեղված արագիլ հոշոտող արծիվը։ Հայկական զարդարվեստին բնորոշ կեռագծային և քառանկյունավոր զարդերը ծածկում են քառանկյան մնացած տարածությունը։ Չեռագիրը ճոխացնում են նաև զեղեցիկ լուսանցաղարդերը և գլխաղարդերը։ Երենց նրբությամբ ամելի աշքի են ընկնում անվանաթերթերը (Նկ. 1,2)։ Էջը զարդարող առանձին էլեմենտների կազմակերպման մեջ նկարիչը հանդես է բերում արտակարգ ճաշակ և զեղարվեստական հյուսվածքի նուրբ դպացողություն։

Վերին մասում զետեղված «Ուշի նման գլխաղարդերը, Հրաշալի գլխա-

տառերը¹ և լուսանցազարդերը փոքրիկ էջի մակերեսույթի վրա դասավորված են-
խստ հարմոնիկ ձևով: Էջի ձևավորման բոլոր էլեմենտները ի մի առած կաղ-
մում են կոմպոզիցիոն հոյակապ մի ամրողություն: Տպավորությունն ուժե-
ղանում է գունային նրբին դամմայով, որը կազմվում է ոսկյա ֆոնի վրա մուգ
կանաչ, կապույտ, բաց մանիչշագանակ, կարմիր ներկերի երանգներից: Հայ-



Նկ. 2. 1173 թ. Նարեկի անգանաթերթը:
Նկարիչ Գրիգոր Մինեցի (Երևան, ձեռ. № 1568, էջ 56):

կական մանրանկարչությանը բնորոշ եռատերեները և կիսարմագները, կեռա-
դային զարդերի համ զուգակցված, կազմում են ձեռագիրը զարդարող զարդա-
պատկերների հիմնական մոտիվները: Նուրբ և զեղեցիկ գծանկարով, միանդա-
մայն բնական ձևերով, զույների ակնհաճ համապրություններով նրանք ստեղ-

¹ Հատկապես ուշադրության արժանի է 8ա էջի գլուխառը (Նկ. 1), որը ներկա-
յացնում է արագիչ՝ կացով ձուկ բռնած, նրա պոչը վերջանում է խաչք բռնած մարդու
ձեռքով: Այս հազվագյուտ մոտիվ է հայ մանրանկարչության մեջ: Օղագործվել է խաչ-
քարերի զարդարանգակներում: Բջնիում զանգող մի ամրող խումբ խաչքարերի վրա
բանդակված կենտրոնական խաչերի ներքին մասը վերջանում է նման երկու ձեռքերով,
որոնք բռնել են ավելի փոքր խաչեր:

ծում են հայկական մանրանկարչության մեջ մինչ այդ շհանդիպող մի նոր որակ: Նարեկի անվանաթերթերի և գլխատառերի ծաղկաղարդումը աշքի է ընկ-նում ոչ միայն ղարդապատկերների ճոխությամբ, այլև կատարման բարձր տեխնիկայով:

1173 թ. Նարեկի ձեւվորման պատմական խոշոր արժեք ներկայացնող մասը՝ Գրիգոր Նարեկացու շորս դիմանկարներն են: Այդ դիմանկարները ար-ժանի են հատուկ ուշադրության, դրանցով ուսումնասիրվող ձեռագիրը դառ-նում է նշանակալից Երեսով ամբողջ հայկական մանրանկարչության պատմու-թյան մեջ¹:

Առաջին դիմանկարը (նկ. 3) Նարեկացուն ներկայացնում է որպես փիլիսոփա: Նա նստած է, բարձր թիկնոց ունեցող բազմոցի վրա, ձեռքին ունի մատրան: Այս մանրանկարը իր կոմպոզիցիայով (հորինվածքով) ամբող-շապես հիշեցնում է հատկապես բյուզանդական պատկերագրության (ԱԿՈՒ- գրաֆիա) մեջ սովորական դարձած նստած ավետարանիշների պատկերները (ինչպես հայտնի է պատկերագրության մեջ ավետարանիշները սովորաբար նույնացվել են անտիկ փիլիսոփաներին): Երեկորդ մանրանկարում (նկ. 4) Նա- րեկացին կանգնած է կանաչաղարդ դաշտում, ձեռքերը մեկնել է դեպի Քրիս- տոսը՝ ազոթողի դիրքով: Վերջինս պատկերված է վերեկ աջ անկյունում և օրհ- նում է Գրիգորին: Երկու մանրանկարներումն էլ Նարեկացին հագած է սև թիկ- նոց, տակից մուգ շագանակագույն երկար շապիկ, դեմքը նկարված է ընդհա- նուր կանաչավուն երանդներով: Մանրանկարները ամփոփված են նույր ծաղ- կաղարդված շրջանակների մեջ: Գույների ընդհանուր մոայլ տոնը երկու ման- րանկարներում էլ ստեղծում է համապատասխան տրամադրություն: Դրանով մանրանկարիշն ասես ցանկացել է ընդգծել Գրիգոր Նարեկացու մենակության ողբերգությունը, որով և հագեցած է ողջ «Ռոբերգության մատյանը»:

Երրորդ մանրանկարում (նկ. 5) Գրիգոր Նարեկացին պատկերված է որպես սուրբ-ճպնավոր: Այստեղ նույնպես նա կանգնած է հասակով մեկ դեմքով դեպի դիտողը: Նարեկացու պատկերը ամփոփված է մի կամարի տակ, որը հենված է կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ խոյակներ ունեցող բա- րակ սյուների վրա: Նման կամարները բնորոշ են ավելի վաղ շրջանի հայկա- կան ձեռագրերում պատկերված ավետարանիշների դիմանկարներին²: Աշ ձեռ- քին Նարեկացին բռնած ունի ոսկելոծ մի դիրք (անշուշտ «Մատեան»-ը), ձա- խում խաչ: Ուսերից ոիթմիկ ծալքերով, ցած է իշխում բաց վարդագույն թիկնո- ցը, որի տակից Երեսում է երկնադույն շապիկը: Նարեկացու հանդիպակաց և անշարժ դիրքը, նրա արտասովոր հանդիսավոր տեսքը, դումային պայծա-

¹ Ն. Սվիրինը իր «Մինիատյորա լրեան Արմենի» աշխատության մեջ (Տ—Լ, 1939, էջ 49, 54) կիլիկյան մանրանկարչության պատմությունը սկսում է 1173 թ. Նարեկով: Հիմնականում ճիշտ գնահատական տալով ինչպես ձեռագրի մանրանկարներին այսօքս էլ Նարեկ պատմական նշանակությունը, հեղինակն իր եղբակացությունները հիմնավորում է միայն անվանաթերթերի զարդարականություններով: Անհասկանալի պատճառ- ներով նա չի խռում Նարեկացու զիմանկարների մասին, որոնք սեր կարծիքով կարենը տեղ են զրագում հայկական մանրանկարչության արվեստի պատմության մեջ: Անհրաժեշտ ենք համարում նշել նաև, որ մյուս ուսումնասիրողները նույնպես (հատկապես Գ. Հովհաննեսը), ուշագրություն չեն դարձրել այս դիմանկարների վրա (ան՛ Գ. Հովհաննեսը նյութեր և ուսումնասիրություններ, Եյու-Յորք, 1943, պրակ. Բ., էջ 16-17):

² Հմմտ, Պետ. Մատեանադրանի № 7737 ձեռադիրը և Տյուրինգենի համալսարանի 1113 թվականի ձեռագիրը (Մ. Ա. XIII, 1):



Նկ. 3. 1173 թ.: Դրիգոր Նարեկացի փելխոսփա (ձեռ. № 1568),
Նկարիչ՝ Գրիգոր Մլինեցի:

զաման (սպիտակ, բաց երկնագույն, բաց վարդագույն և դեղին), ի տարրերություն նախորդ դիմանկարների, ստեղծում են յուրահատուկ հանդիսավոր տրամադրություն։ Զնայած մանրանկարի վրա եղած մակագրության—«Սուլը Գրիգոր ճպնաւոր», այնուամենայնիվ, ամրող կերպարի մեջ ճպնավորին բնորոշ քիչ բան կա:

Վերջապես վերջին մանրանկարը (նկ. 6) պատկերում է գահի վրա բազմած Հիսուս Քրիստոսին, որ հանդիսավորությամբ օբհնում է իր առջև գետնատարբած Գրիգոր Նարեկացուն։

Առաջին երկու և շորրորդ դիմանկարներին անմիջապես հաջորդող հարակից էջերը զարդարված են ճոխ զլխազարդերով, լուսանցաղարդերով և զլխատողերով։ Այդ էջերի նոր հատվածի սկիզբը հանդիսացող առաջին տողերը (բան. Ա., ԺԲ., ԾԳ) գրված են ոսկով։ Պետք է ննթազրել, որ ծաղկաղարդված էջերը դիմանկարների հետ մեկտեղ ձեռագրում տեղավորված են միտումնավոր կերպով։ Հավանաբար ձեռագրի պատրաստողները (ստացողը, մանրանկարիչը և գրիչը) բնդգծելով երկի որոշ հատվածները, փորձել են «Ռուբերդության» մատյանը տուանձին զլուխների բաժանել։ Երրորդ դիմանկարը («Սուլը Գրիգոր ճպնաւոր») մյուսաներից տարբերվում է բացի վերը նկարագրված առանձնահատկություններից նաև նրանով, որ նախորդող հարակից ամբողջ թերթի վրա ուրիշի ձեռագրի գրված է Գրիգոր Նարեկացու կենսադրությունը, իսկ անմիջապես հաջորդող տեքստը (բան. ԼԴ), ի տարբերություն մյուսների, չունի զլխատարբածով։

* * *

Հանրահայտ է, որ դիմանկարները նորության շնորհած հայ մանրանկարչության մեջ։ Մեր ձեռագրերից շատերի մեջ կան ձեռագրերի պատմիրատունների, իսկ երբեմն նաև գրիշների ու մանրանկարիշների դիմանկարներ։ Այս դեպքում ծաղկողի նողատակն է եղել հավերժացնել պատմիրատուի, զրշի կտմ իր (ծաղկողի) հիշատակը։ Ուսումնասիրվող դիմանկարներում, թերեւս առաջին անգամ հայ մանրանկարչական արվեստի պատմության մեջ, մենք հանդիպում ենք մի այնպիսի երեսութիւն, երբ նկարիչը փորձում է լուծել պատկերագրության հետ կալ շունեցող խնդիրներ։ Ուշագրության արժանի է նաև այն, որ միջնադարում հայ աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող ձեռագրերը սակավաթիվ դեպքերում են միայն ծաղկաղարդվում։ Ուստի սխալված շնորհինի, եթե տանք, որ այս տուանով 1173 թ. Նարեկը հայ մանրանկարչության պատմության մեջ մի ուշադրավ երեսութիւն է։

Գրիգոր Նարեկացին միջնադարյան հայ պոեզիայի խոշորագույն դեմքերից մեկը, մի կողմից մնալով միջնադարյան միտոփիկական աշխարհայացքի շրջանակներում, մյուս կողմից հանդիսացավ մեր աշխարհիկ պոեզիայի հիմնադիրը։ Դրանով նա նոր զարադրուի բացեց հայ պրականության պատմության մեջ։ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությունների մեջ կրոնական անհատապաշտության և միտիցիզմի հետ մեկտեղ երեան են եկել նաև աշխարհիկ և համամարդկային զգացմունքներ։ Խորը, սուրյեկտիվ զգացումներով հաղեցված Ռուբերդության մատյանին մեջ արտացոլվել է ուսալ մարդը, իր ներքին բարդ աղբումներով։ Այս բոլորը հիմք է տալիս հայ պրականության որոշ պատմա-

բանների Նարեկացու պոեզիայում տեսնել արևմտա-հվառական վերածնունդը կանխող մի շարք մոմենտներ¹:

Հայոնի է, որ հետագայում «Ողբերգության մատյանը» դիտվել է սոսկ որպես երկյուղած աղոթքների մի ժողովածու, իսկ ինքը՝ Գրիգոր Նարեկացին՝ պասվել է սրբերի շարքը: Փաստերը ցույց են տալիս, սակայն, որ մասնավորապես Կիլիկիայում «Ողբերգության մատյանը» տարածված է եղել ոչ որպես այդպիսի երկ, այլ դիտվել է որպես աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող գեղարվեստական-փիլիսոփայական մի աշխատություն: Ընդհանրապես 12-րդ դարի ընթացքում Կիլիկիայում մեծ հետաքրքրություն է առաջացել դեպի Գրիգոր Նարեկացին: Նրա «Մատյանի» մասին պրվում են հատուկ մեկնություններ, իսկ հեղինակի մասին կենսագրականներ (Ներսես Լամբրոնացի և Գրիգոր Սկիռացի):

Այս բոլորը վկայում է այն մասին, որ ժամանակի ըմբռնմամբ Նարեկացու մեջ մարմնացել են խոշոր մտածողի, աստվածաբանի և խոշորագույն բանաստեղծի բոլոր հատկությունները: Ստեղծվել է հավաքական մի կերպար, որը և հետագայում դասվել է սրբերի շարքը: Ահա այս նույն սկզբունքներով է առաջնորդվել մանրանկարիչ Գրիգոր Միհնեցին՝ Գրիգոր Նարեկացուն պատկերելիս:

Իր առջև դրված խնդրի բարդությունը (այն է՝ մանրանկարչությանը հատուկ սահմանափակումների շրջանակներում պատկերել մի այդպիսի բարդ կերպար) նկարչին հարկադրել է ստեղծագործական խնդրի լուծման նոր ձևեր սրոնել: Եվ ահա, մեկ սինթետիկ դիմանկարի փոխարեն նկարիչը ստեղծել է չորս ինքնուրույն պատկերներ, որոնցից յուրաքանչյուրը առանձին վերցրած արտահայտում է Նարեկացու բնորոշ կողմերից մեկը: Իր նպատակին հասնելու համար մանրանկարիչը դիմել է նաև պարզաբանող մակագրությունների կիրառմանը: Այսպես, օրինակ՝ տուաշին մանրանկարի վրա մակագրված է՝ «Գրիգոր փիլիսոփա», երկրորդի վրա՝ «Գրիգոր հոկող», այսինքն աղոթող, մեղքերին թողություն խնդրող², երրորդն ունի «Սուրբ Գրիգոր ճգնաւոր» մակագրությունը: Ինչպես վերը նշեցինք, այս մանրանկարում չնայած Նարեկացին ներկայացված է որպես ճգնավոր, սակայն նրա ողջ կերպարի մեջ քիչ բան կա ճգնավորին հատուկ: Վերջին պատկերի վրա եղած մակագրությունը, բացի «Յս Քս» բառերից, չնշվել է ու դարձել անընթեռնելի:

Ակամայից միտք է ծագում. պատահական է արդյոք դիմանկարների նման դրասավորությունը: Արդյոք այստեղ չի՝ արտահայտվել Նարեկացու այն հիմնական դադարիարը, որ կարմիր թելի նման անցնում է «Ողբերգության մատյանի» միջոցով:

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է «Ողբերգության մատյանի» ՀԲ բանի այն հատվածը, որտեղ բանաստեղծը թվարկում է իրեն վերագրված կոշումները. «Պետ վարդից կոչեցայ՝ յանձինս դատախաղ ուարի ուարի անուանեցայ, և զգովեստն առ Աստուած եղծի. բարի ասացայ առ եղկութեանն ժառանգութիւն. սուրբ վկայեցայ ի մարդկանէ, որ եմ անմաքուր աւազի Աստուծոյ-արդար դաւանեցայ ամենաբարօք իրօք ամբարիշտու. Հեշտացայ ի գովեստ մարդկան, ոի ծաղը եղէց յատենին Քրիստոսի, յաւաղանէ կոչեցայ արքուն, և ես ի-

¹ Մ. Ա. Է. և դ. յ. ա. ն., Հայոց հին գրականության պատմություն, Երևան, 1943, հատ. 2:

² Մ. Կ. Բ. յ. ա. ն., Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1950:

³ Տե՛ս Հ. Ա. մ. ա. յ. ա. ն., Անձնանունների բառարան, հատ. 1, էջ 519 և շարունակությունը:



Եկ. 4. 1173 թ. Նարեկ: Գրիգոր Նարեկացին հոկող (Մատ. ձեռ.
№ 1568): Նկարիչ՝ Գրիգոր Միհանցի:

քուն մահու ննջեցի. ի փրկութեանն աւուր նսկող յուշորչեցայ, բայց պատութեանն աշխ կափուցի»¹:

Այսպիսով, նկարչի կողմից պատկերված կերպարների բացատրությունը առաջին հերթին մենք գտնում ենք իրեն իսկ Գրիգոր Նարեկացու մոտ:

Հավանաբար Նարեկացու դիմանկարները պատկերելիս, նրա էությունը բմբոնելու գործում, նկարչին մեծ օգնություն է ցույց տվել Ներսես Լամբրոնացին։ Անհավանական չէ նաև, որ պատկերների դասավորության և առանձին կերպարների բաժանման գաղափարը նույնպես պատկանել է Լամբրոնացուն։

Որքանով էլ վերը հայտնված կարծիքները թեական լինեն, այնուամենայնիվ, հանձինս այս շորս դիմանկարների մեր առջև առկա է մի հնտաքրքիր երեսվթ, որի նախորդը չի եղել հայկական մանրանկարչության մեջ։ Աշքի առաջ ունենալով այն իրողությունը, որ հայ միջնադարյան արվեստը, տվյալ դեպքում մանրանկարչությունը, մինչ այդ երբեք այդպես համարձակ կերպով չէր փորձել դուրս գույն կղերա-եկեղեցական աշխարհայեցողությունից ու պատկերագրությանը բնորոշ սահմանափակություններից, մենք կարող ենք ճիշտ զնահատել մանրանկարից Գրիգորի գործի նորարարության նշանակությունը։ Մինչ այդ մանրանկարչությունն իր առջև նպատակ է ունեցել կրոնական աշխարհայացքի տարածումը։ Մինչդեռ մանրանկարից Գրիգորը փորձում է նորություն մացնել առաջին հերթին թեմայի մեջ, իր ստեղծագործության առանցքը շարձնելով անհատ մարդուն։ Այլ պարագայում նշված երևույթը թերեւ կարող էր հիմք գառնալ մի մեծ առաջընթացի, որը խոշոր նշանակություն կունենար հայկական միջնադարյան արվեստի պատմության մեջ։ Սակայն Գրիգորը հանդես է զալիս պատմական աթափիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ անհրաժեշտ նախադրյալներ չկային արվեստի նման զարդացման համար։ Բացի այդ, կիլիկյան մանրանկարչության արվեստն այդ ժամանակ գեռ գտնվում էր ձևավորման ընթացքի մեջ՝ բուն Հայաստանի հնավանդ ձեւերից դեպք կիլիկյան մանրանկարչության նոր ոճին անցնելու շրջանում։ Այս բալորից էլ հետեւմ են այն հակասությունները, որ դոյցություն ունեն նկարչի մտահղացման և արտահայտչական ձեւերի ու կարողությունների միջև։ Այս բնագավառում նա շարունակում է մնալ միջնադարյան մանրանկարչության բնորոշ սահմանափակումների շրջանակներում։ Նոր բովանդակություն հաղորդելու համար մանրանկարից չի դուել արտահայտչական նոր ձեւեր։

* * *

Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցների մեջ (Դրազարկ, Հռոմելա, Ակներ, Գոներ և այլն) Ակնուան ունի իր առանձնահատուկ նշանակությունը և պատմական տեղը։

12-րդ դարի առաջին քառորդում Դրազարկի գրչատներում զարդարված դրերի մանրանկարչության մեջ գեռես գերիշխում էին բուն Հայաստանից փոխառնված հնավանդ ձեւերը (տե՛ս Տյուբինգենի համալսարանի գրադարանում սպահվող 1113 թվականի Ավետարանը², Երևանի Պետ. Մատենադարանի

¹ Գ. Նարեկացի, Մատենադարանու պատմություն, Երևան, 1868, լշ 284: (Բնդումները մերն են—լ. Ա.):

² Աւագանական է Ի. Սարժիկովին, տե՛ս Kleinarmenische Miniaturenmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliares, MA XIII, 1. vom J. 1113, bzw. 893 n. Chr., Tübingen, 1907.

Ն 7737 Ավետարանը¹ և այլն): Դրազարկի մանրանկարչական դպրոցում շըստեղծվեց նոր և ինքնուրույն ոճ, սակայն այդ դպրոցի հուշարձանները սրբիս կիլիկյան մանրանկարչության դարդացման առաջին էտապի գործնք՝ Հիմք հանդիսացան 12-րդ դարի վերջին քառորդի կիլիկյան մանրանկարչության համար: Ակեռայի և Մլիճի գրչատներում ձևավորված գրքի պատկերագրեան արթեստը Հաջորդ շրջանն էր, երբ մշակվեցին կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի Հիմնական տունձնահատկությունները: Հենց սա է Սկեռայի դպրոցի պատմական նշանակությունը: Այս երկրորդ շրջանի նվաճումների հիման վրա միայն հնարավոր դարձավ այն բարձր վերելքը, որ ապրեց կիլիկյան մանրանկարչական արթեստը 13-րդ դարի երկրորդ հիմնամյակում:

Ինչպես վերը արդեն նշված սրոշ փաստերը, այսպես էլ 1166 թվականին Հռոմեայում գրվում և պատկերազարդված Ավետարանը (Պետ. Մատենադարան Ն^o 7347) ցույց էն տալիս, որ այս շրջանում Սկեռայում և Հռոմեայում ստեղծված մանրանկարչական հուշարձանները իրենց ոճական առանձնահատկություններով շատ մոտ են իրար: Նյութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս լայն կերպով լուսաբանել այս երկու մանրանկարչական դրաբոցների փոխհարաբերությունները: Առկայն պարզ է, որ 12-րդ դարի երկրորդ կեսում Սկեռան և Հռոմեան սեբառքն կարված են եղել իրար հետ:

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանը, ինչպես առացինք, բուն Հայաստանից ժառանդած ավանդական ոճից մանրանկարչության նոր ոճի անցման շրջանն է: Այդ առումով բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում ինչպես Գրիգոր Մլիճեցու պատկերազարդած 1173 թվականի Նարեկը, այնպես էլ Հռոմեակայում դրված 1166 թվականի Ավետարանը: Այս երկու ձեռագրերի մանրանկարները որոշակի պատկերացում են տալիս այս անցման շրջանի ոճական առանձնահատկությունների մասին: Հնավանդ ձևերը հանդիս են գալիս գլխավորապես մարդկային կերպարներ պատկերելիս (նկ. 3—7): Նստած ավետարանիշների և Նարեկացու անշարժ դիրքը, չոր և համեմատաբար կոպիտ մեկնարանված հագուստի ծալքերը, որոնց մեջ կորշում են մարմնի առանձին մասերը, նրանց գարձնում են անկենդան և զրկում ծավալայնությունից: Բնդհանուր ոսկյա ֆոնը միջավայրը դարձնում է անորոշ, իսկ կոմպոզիցիան զրկում է խորությունից ու տարածականությունից: Այս բոլոր առանձնահատկությունները ցուց են տալիս, որ մանրանկարիչը դեռևս գտնվում է ավելի վաղ շրջանին քնորոշ սովորութների աղղեցության տակ, մի հանգամանք, որը դրդում է Գրիգոր Նարեկացու շորս դիմանկարները դիտել որպես կիլիկյան վաղ շրջանի ձեռագրերի և 12-րդ դարի վերջում ձևակերպվող նոր ոճի միջև ընկած անցման շրջանի դորձեր:

Կիլիկյան մանրանկարչական նոր ոճը ավելի ցայտուն հանդես է գալիս ինչպես 1173 թվականի Նարեկի զարդարաւուկերներում (զլխազարդերի, լուսանցաղարդերի, դլխատառերի և հատկապես անվանաթերթերի և խորանների ծաղկազարդման ժամանակ—նկ. 1,2), այնպես էլ մի շարք այլ ձեռագրերի ձևավորման ժամանակ, որոնք դրված և պատկերազարդված են Գրիգոր Միհեկցու Նարեկից մոտ 2 տասնամյակ հետո։ Հարկ է նշել, որ Նարեկի զարդանկարներում, ի տարրերություն նույն ձեռագրում եղած Գրիգոր Նարեկացու դիմանկարների, արդեն ոչինչ չի մնացել 10—11-րդ դարի և 12-րդ դարի մկրդր-

¹ СИА Л. А. Дуриова, Древнеармянская миниатюра, Ереван, 1952, таб. 24, 25.



Ակ. 5. 1173 թ.: Գրիգոր Նարեկացի սուրբ-Հգնավոր (ձեռ. № 1568)՝
Նկարիչ՝ Գրիգոր Մինեցի:





Նկ. 6. 1173 թ. Նարեկի Դրիգոր Նարեկացին և Պրիմառուց
(ձեռ. № 1568), Նկարիչ՝ Դրիգոր Մլիճեցի:

ների հայկական ձեռագրերին բնորոշ մոնումենտալությունից: Ցավոք, մենք ոչինչ չենք կարող ասել ժամանակագրական տեսակետից 1173 թ. Նարեկին շատ մոտ կանգնած և Գրիգոր Մլիճեցու ձեռքով ծաղկադարդված մյուս երկու ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման մասին (ինչպես արդեն նշել ենք,



Նկ. 7. 1166 թ. Ավետարանից, Ղուկաս ավետարանիչ
(Երևան, ձեռ. № 7347, էջ 164ր):

դրանցից 1173 թ. Ավետարանը, մինչև առաջին Համաշխարհային պատերազմը՝ գտնվում էր Տիգրանակերտի ո. Կիշակոս եկեղեցում, իսկ 1174 թ. Ավետարանը՝ Թոխատի սուրբ Երրորդություն եկեղեցում):

12-րդ դարի երկրորդ հիսնամյակի Կիլիկիայում գրքի գեղարվեստական ձևավորման ոճը բնութագրելու համար մենք ունենք երեք ձեռագիր, որոնք գրքեր կամ կերպարդվել են Սկեռայի և Մլիճի գրչատներում: Դրանք են՝ Բալ-

թիմորի Ավետարանը 1193 թվականից (Բալթիմոր Վալտերի հավաքածու № 532, առաջ պահվել է Ն. Նախարարականում)¹, Վենետիկի Միսիթարյանների մոտ պահպող Ավետարանը 1193 թվականից (№ 1635)², և այսպես կոչված Լվովի Ավետարանը 1197 թվականից³: Այս երեք ձեռագրերի մանրանկարները արտահայտում են 12-րդ դարի կիլիկյան մանրանկարչության արդեն ձևակերպված ոճը, որը բավական պարզորոշ հանդես էր եկեղեց կեսեա 1173 թվականի նարեկի զարդարանկերներով:

Այս ձեռագրերից առաջինը՝ Բալթիմորի Ավետարանը, գրվել և պատկերագրվել է Կարտինո (Կարեն) բերդի մոտ գտնվող Պողոսական վանքում: Գրչի և ծաղկողի անունները հայտնի չեն: Ձեռագրի գրչության վայրը կարելի է վիճելի համարել, քանի որ Կարտինո բերդի և Պողոսական վանքի հիշտ տեղը նույնպես հայտնի չէ: Ս. Տեր-Ներսիսյանը նշում է Միհմի գավառը, սակայն հիշտակարանում ակնարկվում է, որ ձեռագիրն ստացող եսթիսկոպոս Կարապետ ապրում էր կաթողիկոս Գրիգորի մոտ, իսկ, ինչպես հայտնի է, վերջինիս աթոռանիստ վայրը Հոռմելլան էր: Այսպիսով, հնարավոր է, որ ձեռագիրը գրված լինի Հոռմելլայի մոտակայքում: Բալթիմորի Ավետարանն ունի ճոխ զարդարված խորաններ, գլխազարդեր և լուսանցազարդեր: Ս. Տեր-Ներսիսյանի վկայությամբ այդ զարդանկարներում գերիշխում են պարզ երկրաշափական մոտիվները, իսկ գունային գամման հիշեցնում է 1173 թ. ձեռագիրը: Թեպետ Բալթիմորի և Վենետիկի ձեռագրերը գրվել են նույն թվականին (1193) և նրանց մանրանկարներում կան ընդհանուր շատ դժեր, սակայն մի շարք դեպքերում նրանք տարբերվում են իրարից: Նոր ոճը ավելի պարզորոշ կարելի է դիտել Վենետիկի 1193 թ. և Լվովի 1197 թ. Ավետարաններում, որոնք և հանդիսանում են այս շրջանի հիմնական և բնորոշ հուշարձանները:

Վենետիկի 1193 թվականի Ավետարանը գրվել և ծաղկազարդվել է Ներսիսյամբ առաջ Հեթումի համար, Ակեռայում, Կոստանդինի ձեռքով: Այս ձեռագիրը զարդարված է խորաններով, գլխազարդերով, լուսանցազարդերով և երկու տերունական պատկերներով («Մկրտություն» և «Խաչելություն»), որոնք առաջին անդամն են հանդիսական մանրանկարչության մեջ:

Լվովի 1197 թ. Ավետարանը գրված և պատկերազարդված է մեղ արդեն ծանոթ Գրիգոր Միհմեցու ձեռքով: Բացի հարուստ խորաններից, գլխազարդերից և լուսանցազարդերից, ի տարբերություն Վենետիկի, ձեռագիրն ունի նաև շորո ավետարանիշների դիմանկարներ: Ուշադրության արժանի է Մատթեոսի Ավետարանի տնօպանաթիրթը, որտեղ փոքր բոլորակների մեջ պատկերված են Հիսուսը, Դավիթը, Արքահամբ, Խաչակը և Հակոբը (Քրիստոսի տոհմարա-

¹ S. Det-Nersessian, Կազմակերպությունը, էջ 51, նույն հեղինակի «Արմենիա and the Byzantine Empire» Harvard, 1947, 121—122, Պ. Հայութ և Վահագան Հայութ, Արմենիա 1193—1197 և ուրիշներ.

² 1193 թ. Վենետիկի ձեռագիրը մանրամասն ուսումնասիրել է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, անուշ «Manuscrits Arméniens illustrés», էջ 50—86 պատ. XVI—XXXIII, նաև Հ. Բ. Մարգոսյան, Մայր ցուցակ, համ. 1, էջ 549—560:

³ «Հանդէս ամսօրեայ», 1930, էջ 95—112 և 210—236, Ն. Ակինյանի «Ակնառի Ավետարանը» հոդվածը: «Revue des Etudes Arméniennes», VII թիգ. 1—4: Զեռագիրը մինչև 1930 թ. գտնվել է Լվովի հայկական եկեղեցուն:

նությունը)¹: Գրիգորը ձեռագրի պատկերապարզումը սկսել է Մլիճի վանքում և ավարտել Սկեռայում:

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

Անհրաժեշտ է նշել, որ 11-րդ դարում գրված մի շարք ձեռագրեր, որոնք ուղարկերապարզված են եղել Կիլիկիայից դուրս, խոշոր նշանակություն են ունեցել ինչպես վերը հիշատակված ձեռագրերի ծաղկապարզման, այնպես էլ ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության ձևավորման գործում: Դրանք են, այսպես կոչված, Կարսի Ավետարանը (Երուաղեմ, № 2556)², Տրավիզոնի Ավետարանը (Վենետիկ, № 1400) և, հատկապես, Սեբաստիայի Ավետարանը (Երևան, Մատենադարան, № 311): Այս ձեռագրի մանրանկարներում և զարդապատկերներում տուաշին անդամ հանդիպում ենք մի շարք այնպիսի մոտիվների, որոնք հետագայում բնորոշ են դառնում կիլիկյան ձեռագրերի համար: Այսպես, օրինակ՝ Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերի համար բնորոշ զույգ թոշուններից կազմված խոյակները տուաշին անդամ հանդիպում են Կարսի Ավետարանում³: Նման խոյակներ կան նաև 1166 թ. Ավետարանում (Երևան, Մատենադարան, № 7347, նկ. 8): Այս տիպի խոյակները հետագայում սովորական են դառնում ընդհանրապես կիլիկյան մանրանկարչության համար: Կարելի է նշել նաև խորանների կողքից բարձրացող ոճավորված ծառերը, որոնք Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով, Կարսի և Տրավիզոնի ձեռագրերում հանդիպող խորանների երկու կողքերին տեղավորված ականտի մեջ տերևների հետագա զարդացման արդյունք են⁴:

Վերը նշված ձեռագրերից 12-րդ դարի վերջի կիլիկյան մանրանկարչության ձևավորման համար ամենանշանակալիցը հանդիսանում է Սեբաստիայում գրված 1066 թվականի Ավետարանը (Երևան, Մատենադարան, № 311)⁵, որը պատկերապարզել է մանրանկարի Գրիգոր Ակոռհցին: Այս ձեռագիրը անշուշտ հայտնի է եղել ինչպես Սկեռայում և Մլիճում, այնպես էլ Հռոմելիլայում աշխատող մանրանկարիչներին: 1193—94 թվականներին գրված հիշատակադրությունից իմանում ենք, որ 12-րդ դարի հիսնական թվականներից հետո ձեռագիրը ընկել է Կիլիկիա, դառնալով նախ Ներսիս Շնորհալու, ապա Լամբրոնի և Պապեռոնի տեր Բակուր Սեբաստիանոսի սեփականությունը:

Մանրանկարի Գրիգոր Մլիճեցին Սեբաստիայի ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթ լինել դեռ 1173—74 թթ., երբ աշխատում էր Հռոմելիլայում, պատկերապարզելով Ներսիս Շնորհալու համար Տիգրանակերտի Ավետարանը: Նույն ձևով էլ այդ ձեռագրի հետ կարող էր ծանոթանալ նաև Կոստանդինը: Հետաքրքիր է, որ Տիգրանակերտի ձեռագրի մեջ հայտնի միակ մանրանկարը (Մարկոսի ավետարանի անվանաթերթը)⁶, շատ բանով հիշեցնում է Սեբաստիայի Ավետարանի համապատասխան մանրանկարները: Վենետիկի և Լվովի ձեռա-

¹ Ն. Ակինյան, նշված աշխատությունը, էջ 98:

² Մանրանկարները տե՛ս A. Tchobanian, La Roseraie d'Arménie, Paris, 1929, III

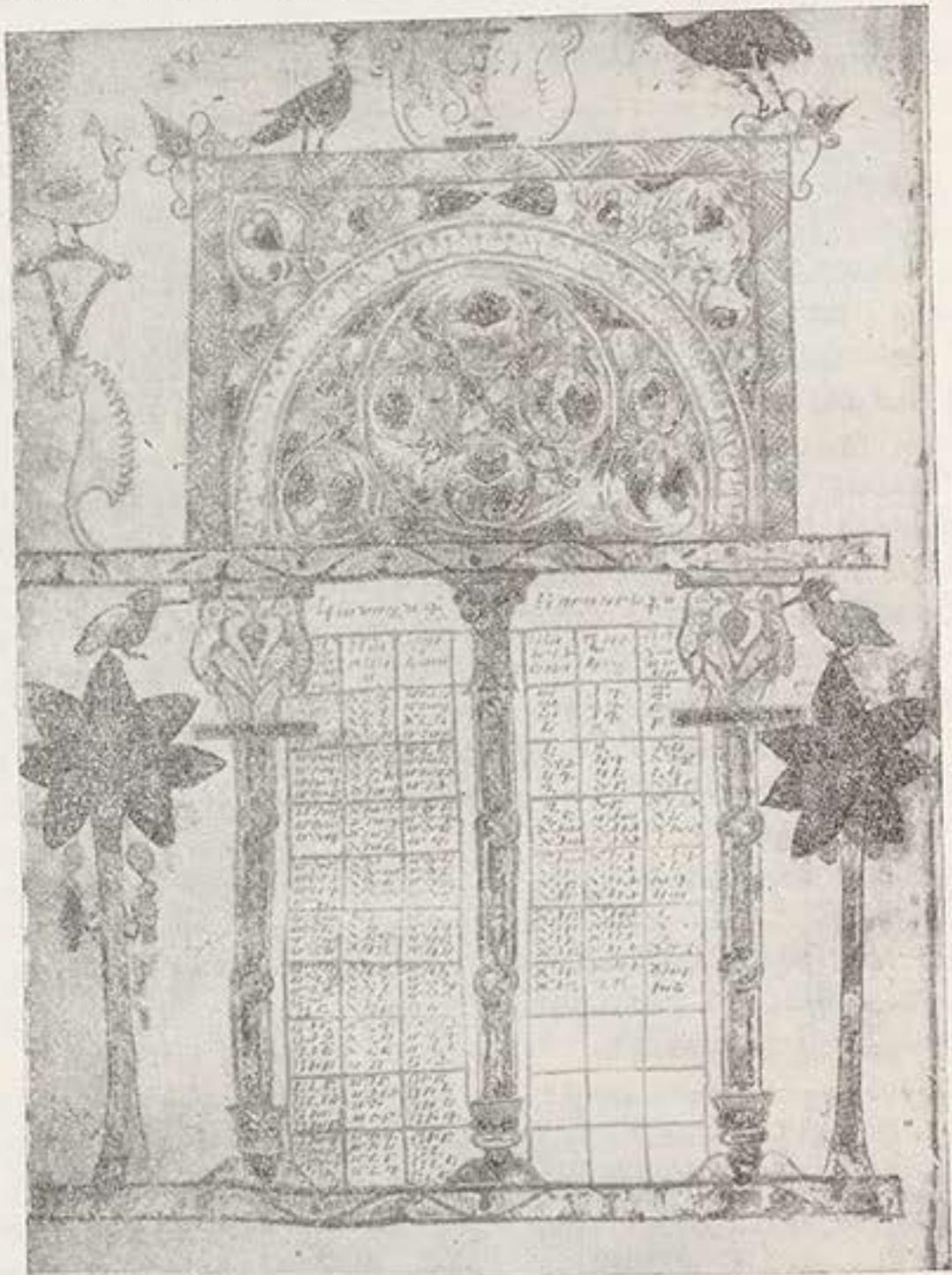
³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ, 104; S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés, pl. XIX. Ն. Ակինյան, նշված աշխատությունը, պատ. 2.

⁴ S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, էջ 123—124.

⁵ Տե՛ս գ. Հովհաննես Արքայաց հիշատակներ, «Երարատ», 1910:

⁶ Տե՛ս գ. Հովհաննես Արքայաց հիշատակարանը, էջ 455, պատկ. 26:

գրերի անվանաթերթերը անովնելի տպացուցիչներ կարող են ծառայել մեր այն մտքին, որ Սեբաստիայի Ավետարանը այդ երկու ձեռագրերի համար հանդիպացել է որպես սկզբնաղբյուր: Այսպիս, օրինակ՝ ուսումնասիրվող ձեռագրերի գլխատառերը իրենցից ներկայացնում են ավետարանիների խորհրդանիշները:



Նկ. 8. 1166 թ. Ավետարան, խորան (Երևան, ձեռ. № 7347, էջ 5ր):

Մարկոսի Ավետարանը սկսվում է «Ա» տառով: Սեբաստիայի ձեռագրում այն պատկերված է որպես թեավոր մի առյուծ (նկ. 9, Մարկոսի խորհրդանիշը), որի մեջքին կանգնած է պատանի Քրիստոսը (Էմանուէլ) այս գլխատառը նույնությամբ կրկնված է Լվովի Ավետարանում (նկ. 10), իսկ Վենետիկի ձեռագրում թեալետ և բացակայում է Քրիստոսի ֆիդուրան, իսկ առյուծը պատկերված է որոշ ձևափոխումներով, պարզ է սակայն, որ այն նույնակես արտանկարված է Սեբաստիայի ձեռագրից¹: Նույնը կարելի է ասել նաև մյուս գլխա-

¹ Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés, pl. XXVII.

տառերի մասին։ Դժբախտաբար Սերաստիայի ձեռագրում սլահովանված է միայն Երկու անվանաթերթ, սակայն «Ե» տառի համարյա նույն ձեփ կը րկենությունը Լվովի, Վենետիկի¹ և Մատենադարանի 1166 թվականի ձեռագրում (նկ. 11) վկայում են այն մասին, որ զրանք ունեցել են մի ընդհանուր նա-



Նկ. 9. 1666 թ. Մարկոսի ավետարանի սկիզբը.
Նկարիչ Գիղոր Ակոնեցի (Երևան, ձեռ. № 311, էջ 83ա):

Խատիս: Վենետիկի ձեռագրի խորաններից մեկի քառանկյան վերևում սլատկերպած սիրամարգերը, նույնակա հիշեցնում են Սերաստիայի ձեռագիրը: Սերաստիայի ձեռագրի գլխազարդերի հիմնական զարդարակեր կազմող եր-

¹ Համեմատիր S. Det-Nersessian, Կույն ակդում, pl. XXIX, Ակնյառն, նշված աշխատությունը, պա. 11:

կարապոց և երկարավիղ թոշունները (նկ. 12), որոնք միահյուսվում են բուսական մոտիվների հետ, կրկնված են նաև վենետիկի ձեռագրում¹:

Օրինակները կարելի է բազմացնել, ապացուցելու համար, որ Կոստանդին և Գրիգոր Մլիճեցի մանրանկարիները ծանոթ են եղել Սերաստիայի Ավետա-



Նկ. 10. 1197 թ. Լվովի Ավետարանի՝ Մարկոսի ավետարանի սկիզբը.
Նկարիչ՝ Գրիգոր Մլիճեցի:

բանին և շատ բան են փոխ տուիլ այդ ձեռագրից: Սակայն շակետք է շափազանցնել Սերաստիայի Ավետարանի դերը 12-րդ դարի երկրորդ կեսի կիլիկյան մանրանկարչության ձևավորման ասպարեզում: Պետք է նկատի ունենալ մի հանգամանք ևս, որ Վենետիկի և Լվովի ձեռագրերը այդ բոլոր ընդհանուր դժերի հետ մեկտեղ զգալիորեն տարրերվում են Սերաստիայի Ավետարանից: Գրիգորի և Կոստանդինի ստեղծագործության հիմնական ակունքները վերջիվերջո մնում են ինչպես բուն Հայաստանից փոխ տոնված ավանդները, այնպես էլ այն սկզբունքները, որոնք մշակվել են Կիլիկիայում 12-րդ դարի առաջին քառորդում: Լվովի 1197 թ. ձեռագրում Գրիգոր Մլիճեցու կողմից նկարված ավետարանիչների պատկերների աղյուսն ծածկով, սոխանման գմբեթներով, եռանկյունաձև ֆրոնտոններով և հարթ կառուցվածքներով հարտարապետական

¹ Համեմատիք նկ. 12 և S. Der-Nersessian, նույն տեղում, թ1. XVII:

ֆոնը, հիշեցնում է Տյուրինգենի Համալսարանի դրադարանում պահվող
1113 թվականի Ավետարանը¹: Այս բոլորի հետ մեկտեղ մի շարք զարդապատ-
կերներ իրենց ակունքներով կապվում են ամենավաղ շրջանի հայկական ար-



Նկ. 11. 1166 թ. Յովհաննու ավետարանի ոկիղը.
(Երևան, ձեռ. Ն. 7347, էջ 255ա):

վեստի հուշարձանների հետ (քանդակագործության, ճարտարապետության և ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերի), օրինակ, եռատերևները, ականոտի տերևները, խաղողի ողկույզը և տերերը, կենդանական մոտիվները (առյուծ, արծիվ և այլն),

¹ Համեմատեք J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturenmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangelians MA XIII, I, vom J. 1113, bzw. 893, n. Chr. Tübingen, 1907, Tafel VII, IX և ն. Ակինյան, նշված աշխատությունը, նկ. 6, 7, 8, 9, 10:

ծիածանին նմանվող և երկրաշափական զարդարարատկերները, խորանների քառանկյան մեջ եղած կամարները, շերտավոր գծերը և այլն։ Այս մոտիվները զգալիորեն վերամշակման ենթարկվելով, հատկապես ձևերի նրբացման և գծանկարի հստակեցման ուղղությամբ, լայն երազով օգտագործվում են Կիլիկիայի մանրանկարիչների կողմից։ Հետագայում սրանք դառնում են կիլիկյան մանրանկարչության համար բնորոշ գծեր։

Այս շրջանի կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի և կոստանդինի ու Գրիգոր Միհնեցու ստեղծագործության մասին ամրագական պատկերացում կաղմելու համար անհրաժեշտ է կանգ տռնել նաև թեմատիկ մանրանկարների վրա։ Դրանք այնքան էլ շատ շեն։ Բացի կվովի Ավետարանի շորս ավետարանիշների պատկերներից, մենք ունենք նաև երկու թեմատիկ մանրանկարներ վենետիկի ձեռագրում («Միլատություն» և «Խաչելություն»)։

Գրիգոր Միհնեցին նոտած ավետարանիշներ պատկերելիս հիմնականում ուղարկանում է բյուզանդական պատկերագրական սխեման։ Նրանց հագուստի լայն ու շոր մեկնարանված, կոտրատվող դժերով ծալքերը և անշարժ դիրքը հիշեցնում են ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերի ոճը և որոշ առումով էլ կարգում Սեբաստիայի Ավետարանի հետ։ Բայց իրենց կատարման տեխնիկայով և ընդհանուր մեկնարանությամբ հիշեցնում են Գրիգոր Նարեկացու բննարկված շորս դիմանկարները։ Ստկայն, եթե նարեկացու դիմանկարները նկարիչ Գրիգորի ստեղծագործության վաղ շրջանի արդյունքն են և արտահայտում են անցման էտապը, այդա ավետարանիշների պատկերները մի նոր առաջընթաց են նրանց նկատմամբ։

Կիլիկյան բերությունից են Վենետիկի ձեռագրի տերունական պատկերները։ Հայտնի է, որ վաղ շրջանի կիլիկյան ձեռագրերը տերունական-թեմատիկ մանրանկարները շունչնեն։ Առաջին անգամ որանց հանդիպում ենք Վենետիկի ձեռագրում¹։ Դրանցից առաջինը՝ «Միլատությունը»² ներկայացնում է այդ թեմայի սովորական դարձած պատկերագրական սխեման։ Ի տարրերություն ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարչության համար բնորոշ ծանր, մեծապես և թիկնութիւն մարմինների, որոնց առանձին մասերը կորչում են հագուստի ծալքերի մեջ, այստեղ պատկերված մարմինները իրենց երկարածիկ ձևելով, հազուստի ոճավորված ծալքերով, հրեշտակների զեղանազ դիրքով, ընդհանուր թեթևությամբ և սծային բնույթով, հիշեցնում են 11-րդ դարի բյուզանդական ձեռագրերի մանրանկարները (Վատիկանի N 394 ձեռագիրը, Ֆլորենցիայի Mad Palat N 224 Ավետարանը և այլն)³։ Մյուս մանրանկարում

¹Տե՛ս Ն. Ակինյան, նշված աշխատությունը, նկ. 6, 7, 9, 10:

² Ճիշտ չէր լինի այդ երեսությը վերագրել բյուզանդական ձեռագրերի անմիջական աղղեցությանը։ Հանրահայտ է, որ ավելի վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերին խորթ չեն տերունական-թեմատիկ մանրանկարներ։ Ինչպես ճիշտ կերպով նկատել է զեռ Ա. Տերենիսիյանը (տե՛ս Նրա «Armenia and the Byzantine Empire») բյուզանդական աղղեցությունը կիլիկիա է ներթափանցել առաջին հերթին բուն Հայաստանի ձեռագրերի միջոցով։ Դրանց լավագույն ապացույցները կարող են հանդիսանալ Տրավիգոնի, կարսի և Սեբաստիայի ավետարանները։ Ստկայն չպետք է բոլորովին բացառել նաև հետագա տարիների ընթացքում կիլիկիայի գրչատներում աշխատող վարովետների մոտ շփումը բյուզանդական մանրանկարչական արվեստի հետ, որը չէր կարող անհետաներ մնալ երկու կողմերի համար էլ։

³ Տե՛ս S. Det-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés, pl. XXVI.

⁴ Տե՛ս В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, Москва, 1948, т. II, таб. 150 б, 152.

(«Խաշելություն»—Նկ. 13) նույնպես հիմնականում պահպանված են հանրահայտ կոմպոզիցիոն սկզբունքները։ Սակայն խաչի երկու կողմերից սագանեող հրեշտակները, Քրիստոսի զիլսի թեթև թեքվածքը ձախ ուսի վրա, մարմընի խիստ ճգումը և հատկապես լաց լինող Հովհաննի և Աստվածամոր կերպար-



Նկ. 12. 1066 թ. Դուկասի ավետարանի սկիզբը.
Նկարիչ՝ Գրիգոր Միհնեցի (Երևան, ձեռ. № 7347, էջ 185ա):

Ների խորը էմոցիոնալ արտահայտությունը ցույց են տալիս, որ մանրանկարիչը ձգտել է ուժեղացնել սյուժեի ողբերգական կողմը։ Այս առումով մանրանկարիչը ցուցաբերում է ուշագրավ ինքնուրույնություն, որոշ առումով կանխելով այն նորամուծությունները, որոնք զիտվում են «Խաշելության» պատ-

Էլերապրության մեջ, ինչպես հայկական, այնպիս էլ բյուզանդական 13-րդ դարի ձեռագրերում¹:

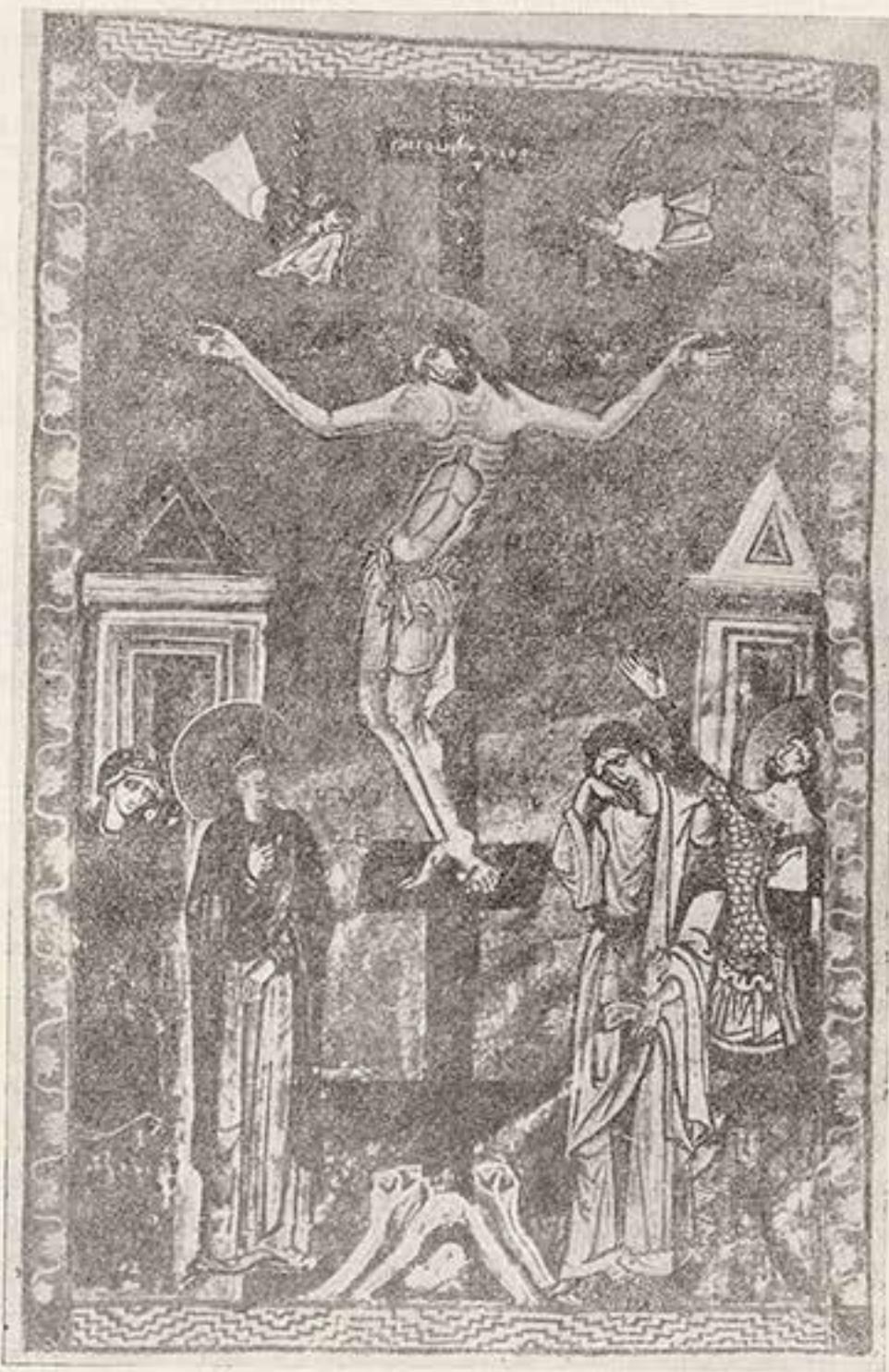
Այսպիսով, վերը շարադրածից երեսմ է, որ մանրանկարիչներ Կոստանդինը և Գրիգոր Մլիճեցին սոսկ ընդօրինակողներ չեն, որոնք մեխանիկորեն մերարտադրել են իրենց նախորդների նվաճումները: Նրանք Կիլիկյան մանաւանկարչության մեջ մացրեցին բավական էական նորույթներ: Զնայած ոճական շատ ընդհանրությունների, երկուսն էլ մնում են որպես միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործողներ: Կոստանդինը, վենետիկի 1193 թվականի Սևետարանում համաշափությունների և առանձին թեմաների հորինվածքի բնագավառում հանդիս է բերում արտակարդ զգացողականություն: Գրիգորը լինելով նրա կրտսեր ժամանակակիցը և մասամբ էլ աշակերտը՝ շի կրկնում իր ուսուցչին: Ավելին, նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններում արդեն (հատկապես նարեկում) զգացվում է ոչ միայն աշակերտի առավելությունը ուսուցչի նկատմամբ, այլև այն, որ նա փորձում է լուծել բոլորովին նոր, մինչ այդ շուրջափած խնդիրներ (նարեկացու զիմանկարները). իսկ Լվովի 1197 թվականի Սևետարանի մանրանկարներում նկատում ենք որակի բարձրացում: Զնայած դրան, ակետք է նշել, որ Գրիգորը շունի կոմպոզիցիայի այնպիսի զգացողականություն, որը դիտելի է նրա ավագ ժամանակակցի և ուսուցչի մոտ:

Կոստանդինը և Գրիգորը կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի պատմության մեջ մի նոր էտապ են բացում: 1173 թվականի նարեկի մանրանկարները ցույց են տալիս, որ այդ տարիներին արդեն Սկեռայում մշակվել էին գրքի ձևավորման արվեստի կիլիկյան գլորոցի բնորոշ ու հիմնական սկզբունքները: Հետագա տարիներին վերջնական մշակման է ենթարկվում մանրանկարչական այդ ոճը, ավելի պարզորոշ են հանդիս զալիս նրա ինքնատիպ կողմերը, այդ դպրոցին հատուկ նրբագույն ու պանդեղ ձեւերով:

Նոր ոճը սուաշին հերթին արտահայտվել է խորանների, զլխաղարդերի և անվանաթերթերի ծաղկազարդման բնագավառում: Հիմնովին վերափոխվում է նրանց ողջ բնույթը: Այսուհետեւ նրանք կորցնում են իրենց նախկին հարտարապետական կառուցյածքային էությունը, վերածվելով ճոխ ծաղկազարդված և ավելի ներզաշնակ ու բարեկազմ ձեւերով մի զարդարանքի: Իրար դեմ դիմաց էշերի վրա խորանները տեղափորվում են համաշափ ձեռվ և ընկալվում որպես մի ամրողություն: Զնայած որ նրանք համարյա նույնությամբ կրկնվում են, բայց օգտագործված մոտիվների որոշ մասնակի փոփոխությունները բազմազանություն են մտցնում նրանց մեջ: Պահպանելով բուն Հայաստանի բնորոշ ժիակենտրոն, աստիճանաբար աճող կամարները, անկյունագծային շերտերը, բուսական, երկրաշափական և կենդանական մոտիվները, որպես հարմոնիկ ձեռվ տեղափորելով խորանների բառանկյան մեջ՝ մանրանկարիչները ստեղծում են պարզ, դյուրենկալ կոմպոզիցիոն մի ամրողություն: Բարակ և նույր սյունները, որոնց վրա հենվում են խորանների վերին քառանկյունները կորցնում են ծավալայնությունը և վերջնականապես զրկվելով իրենց ձարտարապետական նշանակությունից հաճախ վեր ևն ածվում երկրաշափական հյուսվածքավոր զարդարապետկերների: Ճոխ զարդարված ուղղանկյունները կարող են շատ ծանր թվական բարակ սյունների համար: Սակայն այդ սյունների երկու կողմերում տեղափորված ծառերը պահպանում են հավասարակշռությունը:

¹ В. Н. Лазарев, Հշված աշխատաւթյունը, համ. 1, էջ 161:

Անհրաժեշտ է նշել նաև խոյակների որոշ զարգացումը և բազմազանությունը: Դրանց համար օգտագործված մոտիվները հիմնականում փոխ են առնված աղային ձևերից, (զաղանների դիմակներ, ականոտի տերե, զույգ թոշուններ, որոնք տուաջին անգամ հանդիպում են Տրավիզոնի Ավետարանում և այլն): Միան-



Նկ. 13. 1193 թ. Ավետարանից, «Խաչելություն»:
Նկարիչ՝ Կոստանդին (Վենետիկ, ձեռ. № 1635):

զամայն յուրահատում են մարդկային ֆիգուրներ և ավետարանիչների խորհրդանիշներ ներկայացնող խոյակները (Վենետիկի 1193 թ. Ավետարանը): Բացառիկ նրբությամբ և ճաշակով են ծաղկադարդվում նաև անվանաթերթերը: Էջի վրա համաշատի ձևով դասավորված դեկորատիվ առանձին հատվածները (ծաղկադարդված դիմակարդը, լուսանցաղարդը և դիմատառը) ստեղծում են հավասարակշռված և սպառ կոմպոզիցիա: Ավետարանների առաջին էջերի

¹Տե՛ս S. Der-Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés, pl. XXII, XXIII.

ձևագործան բնադրավառում պահպանվում է ընդունված հիմնական սկզբունքը, սակայն «Ու-ածե գլխազարդի ներքեւ մասը հատվում է մի եռակամարով, որի կենտրոնում երեմն տեղավորում են խաղողի ողկույզ¹: Հատկապես աշքի է ընկնում նուրբ գեղագրական դժանկարը: Լուսանցաղարդերը հիմնականում կազմում են հայկական ձեռագրերին բնորոշ մոտիվներից, սակայն այն տարրերությամբ, որ նրանք այսաւեղ ավելի բազմազան են և ավելի նուրբ՝ իրենց ձևերով ու գծանկարով: Որպես նորություն հաճախ հանդիպում են այնպիսի լուսանցաղարդեր, որոնք խորհրդանշում են համապատասխան տեքստի բովանդակությունը: Երբեմն նրանք ավելի կոնկրետ բնույթ են կրում (ձուկ, աղավնի, Քրիստոս-Էմանուիլ, Հովհան Մկրտչի գլուխը և այլն)²:

Առանձին հատվածների ու մոտիվների ռեալիստորեն պատկերումը, կատարման բարձր տեխնիկան, որը երեմն համար է ոսկերչական նրբության, գրքերի ձևագործանը հաղորդում են յուրահատուկ ձոխություն:

12-րդ դարի երկրորդ հիսնամյակում կիլիկյան ձեռագրերի հմայքը և նըրագեղությունը ավելի է ուժեղանում ներկերի վառ կոլորիտով, որը ստեղծվում է կապույտ, վառ կարմիր, բաց վարդագույն, բաց մանիշակագույն, դեղին և կանաչ գույների համադրություններից:

Այսպիսով, 12-րդ դարի երկրորդ հիսնամյակում Սկեռայի և Մլիճի վանքերի գրչատներում աշխատող վարպետների եռուն գործունեությամբ աստիճանաբար ձևագործում է հայ մանրանկարչության կիլիկյան դոկումենտը, բուն Հայաստանի հնավանդ ձևերի ստեղծագործական յուրացման ու փայլուն զարգացման հիմքի վրա:

* * *

Նյութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս մեզ ավելի ամրողական ձևով պատկերելու 13-րդ դարի առաջին կեսի կիլիկյան մանրանկարչությունը: Սկեռայի դպրոցին պատկանող մեզ հասած փոքրաթիվ ձեռագրերը առանձնապես գեղարվիստական արժեք չեն ներկայացնում: 13-րդ դարի առաջին քառորդի հուշարձաններից ամենաարժեքավորը պետք է համարել 1215 թ. Ավետարանը, որը պահպան է նոր-Զուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու գրադարանում: Այդ ձեռագրի մանրանկարները, ինչպես արդեն նշել ենք, պատկանում են մեզ ծանոթ Գրիգոր Մլիճեցուն³: Մյուս մեզ հայտնի հուշարձանը դա Երևանի Մատենագարանի № 5528 ձեռագիրն է, ընդօրինակված 1216 թվականին, գրիչ Բարսեղի կողմից: Այս ձեռագրի փոքրաթիվ և միագույն զարդարանքները գեղարվիստական առանձին արժեք չեն ներկայացնում: Սրանց պետք է ավելացնել նաև Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ պահպող 1233 թվականի Ավետարանը (№ 1131/39)⁴, որը գրված է ծաղկագարդված է Լամբրոն բեր-

¹ S. Det-Nersessian, Նույն տեղում, pl. XXIX, XXV. Ն. Ակինյան, Աշխատանքներ, նկ. 8:

² 13-րդ դարի կիլիկյան ձեռագրերում այս սկզբունքը ավելի է զարգանում: Լուսանցաղարդերը թեմատիկ մանրանկարների բնույթ են ստանում: Ա. Տեր-Ներսիսյանը ելեկով 9—11-րդ դարերի բյուզանդական ձեռագրերից, եղբակացնում է, որ, չնայած արեւելյան ծագմանը՝ այս սկզբունքը կիլիկիա է թափանցել բյուզանդական ձեռագրերի միջոցով: Տե՛ս S. Det-Nersessian, Manuscrits Arménien illustrés, pl. XXXI, XXXII.

³ Չեռքի տակ չունենալով անհրաժեշտ նյութեր, ոչինչ չենք կարող առել այս ձեռագրի մանրանկարների մասին (տե՛ս «Արարատ», 1910, էջ 884—885):

⁴ Նկարագրությունը տե՛ս Բ. Մարգարյան, Մայր ցուցակ, համ. 1, էջ 401—404:

դում, Հակոբ գրշի կողմից: Զեսապիրն ունի մեկ խորան, չորս զլխազարդ և լուսանցաղարդեր, որոնք կատարված են երեսն մեկ, երեսն երեք դույներով (մոխրա-կանաչաղույն, խամրած կարմիր և երեսն էլ դեղին):

Չնայած, որ 12-րդ դարի երկրորդ հիսնամյակում վերջնականացես ձեւավորվեց կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը, սակայն նրան անմիջապես հաջորդող 13-րդ դարի առաջին կեսը կիլիկյան մանրանկարչության պատմության մեջ հանդիսանում է մի տեսակ գաղաքի շրջան: Զեսապերի փոքրաթիվ լինելը և նրանց գեղարվեստական ձեւավորման ցածր որակը բնորոշ է ոչ միայն Սկեռային, այլև Կիլիկիայի մյուս վանքերի դրշատներին (Դրազարկ, Հոռմելա և այլն): Այսպիսով, այդ ժամանակավոր դադարը ընդհանուր մի երևույթ էր Կիլիկիայի համար և պայմանավորված էր ժամանակաշրջանի պատմական իրադարձություններով:

Մի կողմից Լեռն Յ թագավորի թագավրությունից հետո (1198 թ.) շուրջ 13 տարի տևող (1203—1216) անընդհատ ռազմական ընդհարումները խաչակիրների և Հատկապես Բոհեմունդ Դ-ի հետ Անտիոքին տիրելու համար, ինչպես և Իկոնիայի սուլթանության դեմ վարած պատերազմները, մյուս կողմից՝ Լեռնի մահվանից հետո (1219 թ.) գահի շուրջը ծագած ֆեոդալական տարրեր խմբակցությունների պայքարը, որը տևեց մոտ 6 տարի, ժամանակավորապես խանգարեցին Հատկապես կյանքի նորմալ ընթացքը և նրա հետ կապված արվեստի զարգացումը: Ակսած 1226 թ., Հեթում առաջինի երկարատև թագավորության շրջանում (1226—1270) և Հատկապես այն բանից հետո, երբ նա դիմանագիտական ճանապարհներով կարողացավ խուսափել մոնղոլների հետ պատերազմելուց և փրկել Կիլիկիան մոնղոլական արշավանքներից, սկսվում է մի տեսակ քաղաքական հանգստի շրջան: Այս հանդամանքը մեծ շափով նպաստել է երկրի տնտեսական և կուլտուրական զարգացմանը: Դրանով էլ պետք է բացատրել այն, որ Կիլիկիայի մանրանկարչական արվեստը իր զարգացման բարձրագույն աստիճանին հասավ 13-րդ դարի երկրորդ հիսնամյակում:

Չնայած անհրաժեշտ քանակության ձեռագրերի բացակայությունը և եղածների համեմատաբար գեղարվեստական ցածր որակը ցույց են տալիս, որ Սկեռան 13-րդ դարում շի հանդիսանում կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի առաջատար դպրոցը (ինչպիսիք էին այդ ժամանակ Հոռմելան, Ակները, Գրոները և Բարձրերդը), այնուամենայնիվ նա միշտ էլ համարվել է Կիլիկիայի կուլտուրական խոշոր կենտրոններից մեկը:

13-րդ դարի երկրորդ կեսի Սկեռայի դպրոցի հուշարձաններից մեզ հայտնի են շորս ձեռագրեր, որոնք ողաճառվում են երևանի Պետ. Մատենադարանում:

1263 թ. փոքրիկ Ավետարանը (№ 8590), որ ծաղկազարդել է Ավգսենտ արեգան, աշքի է ընկնում վարպետորեն կատարված անվանաթերթերով: Առանձնապես ոշաղրության արժանի է ներկերի ճաշակով օգտագործումը: Ոչ հարուստ կոլորիտը հիմնականում կազմվում է նուրբ երկնագույն գույնից, ոսկյա ֆոնի վրա, որը երբեմն թարմացվում է գեղին և կարմիր երանգներով: Մնացած երեք ձեռագրերը դրված և ամենայն հավանականությամբ պատկերագրված են Ստեփանոս քահանայի ձեռքով: Դրանցից առաջինը 1278 թ. փոքրիկ երգարանն է (№ 759), որն ունի միայն մեկ զլխազարդ, զլխատառեր և միագույն լուսանցաղարդեր: Մյուսը 1290 թվականի Ավետարանն է (№ 2630): Այս վերշին ձեռագրերի մանրանկարներից 13-րդ դարում կատարվել են միայն անվա-

Նաթերթերը և պլխատառերը։ Դրանք թեպետ միագույն են, բայց կատարված են մեծ վարդեսությամբ։ Մնացած մանրանկարները (ավետարանիշների պատկերներ և խորաններ) անկատկած կատարված են շատ ավելի ուշ՝ 16—17-րդ դարերում։



Նկ. 14. 1293 թ. Ավետարանից, Մատթեոսի ավետարանի ոկիզը.
(Երևան, ձեռ. № 5784, էջ 13ա):

13-րդ դարի երկրորդ կեսի Ակեւայի դպրոցի ոճը բնութագրող հիմնական հուշարձանը սկսում է Համարել նույն Ստեփանոս դրշի կողմից 1293 թվականին ընդօրինակված Ավետարանը (№ 5784, նկ. 14, 15)։ Այս ձեռագիրը զարդարված է տերունական պատկերներով, որոնք տեղավորված են գրքի սկզբում։ Խոսանցքներում նկարված են մարդարեների և բիրլիական հերոսների պատկերներ։ Ավետարանների սկզբներին կան նաև ավետարանիշների պատկերներ։ Ինչպես վկայում է 357 էջի վրա գրված հիշատակարանը, ձեռագիրը 1445 թ. մի ոմն Տեր-Սարգսի պատվերով նորից է պատկերագարդիվ թիֆլիսում, մանրանկարիչներ Մանվելի, Հովհաննես Քահանայի և Սիրն քահանա-

ի ձեռքով: Արանք էլ 1445 թ. կատարել են ձեռագրի բոլոր տերունական նկարները, լուսանցքներում եղած մանրանկարները և ավետարանիշ Մարկոսի պատկերը: Ավետարանիշներ Մատթեոսի, Ղուկասի և Հովհաննեսի պատկերնե-



Նկ. 15. 1293 թ. Ավետարանից, Մատթեոս ավետարանիշ:
(Երևան, ձեռ. № 5784, էջ 12ր):

րը, անվանաթերթը և խորանները, կատարվել են 1293 թվականին, հավանաբար Ստեփանոսի ձեռքով¹: 1445 թ. մանրանկարները իրենց ոճական առանձնատկություններով որոշակիորեն տարրերվում են 13-րդ դարի կիլիկյան ձե-

¹ Ա. Ն. Սիրինը իր „Миниатюра древней Армении“ աշխատության մեջ (էջ 70—72) ձեռագրի բոլոր մանրանկարները վերագրում է 1293 թվականին: Մինչդեռ հիշատականում պարզորոշ կերպով նշված է, որ մանրանկարների մեծ մասը կատարված է 1445 թվականին վերը հիշված մանրանկարիչների ձեռքով և ոչ թե Կիլիկիայում, այլ Թիֆլիսում: Այդ հաստատվում է նաև մանրանկարների ոճական առանձնատկություններով:

ուապերի ոճից: Իրենց շոր գծանկարով, ընդհանուր գրաֆիկական բնույթով, ուկու առատությամբ և գույների շափականց պայծառությամբ նրանք ուղղակիորեն կապվում են 14-րդ դարի կիլիկյան մանրանկարչության, մասնավորապես Սարգիս Պիծակի ստեղծագործության հետ: Մինչդեռ վերը հիշված ավետարանիշների պատկերները, հարուստ ծաղկապարզված անվանաթերթերը և խորանները միանգամայն համապատասխանում են 13-րդ դարի ոճին: Բացի այդ, բուսական, երկրաշափական և այլ մոտիվները, որոնք օգտագործված են խորանների ծաղկապարզման համար, միանգամայն նույնանում են 13-րդ դարի ձեռագրերի համապատասխան մոտիվների հետ: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նստած ավետարանիշների պատկերները (Մարկոս, Ղուկաս, Հովհաննես): Նրանց մեծագույն ծանր ձեւերը, մարմնի առանձին մասերն ընդգծող հաղուստի լայն ծալքերը, ճարտարապետական ֆոնը որոշ առումով այդ մանրանկարները մոտեցնում են Բրիտանական թանգարանում պահպաղ 1282 թ. Ավետարանին, որը ծաղկապարզել է մանրանկարից Հովհաններ Դրազարկում¹:

Ակեռայի դպրոցի հետագա շրջանը պատկերելու համար մենք շունենք անհրաժեշտ նյութեր, սակայն 14-րդ դարի սկզբից կիլիկյանում ընդհանրապես դերիշխող է դառնում գրաֆիկական ոճը, որի գլխավոր կենտրոնն էր Սիսը:

Ամփոփելով մինչև այժմ մեր ասածները Ակեռայի մանրանկարչական դպրոցի մասին՝ կարող ենք եպրակացնել, որ կիլիկյան մանրանկարչական արվեստը իր հիմնական ու բնորոշ զծերով կազմավորվեց 12-րդ դարի երկրորդ կեսին: Ակեռայի պատմական դերը կայանում է նրանում, որ այդ ժամանակաշրջանում նա հանդիսացավ կիլիկյան մանրանկարչության ինքնուրույն ոճի ձևավորման հիմնական օջախը: 1173 թվականի նարեկը այդ ձեւավորման ընթացքում գրավում է յուրահատուկ տեղ, կրելով իր վրա անցման շրջանի առանձնահատկությունները: Այդ ձեռագրի զարդարական կազմակերպությունը նոր ոճը հանդիս է եկեղեցելի կազմակերպված ձևով, իսկ Գրիգոր նարեկացու շորս դիմանկարները դեռ պահպանում են հնավանդ որոշ ձեւեր: Բացի այդ նարեկացու այս դիմանկարները իրենց էությամբ տարրերվում են ընդհանրապես հայկական ձեռագրերում եղած դիմանկարներից: Այս առումով նրանք հայկական մանրանկարչության մեջ հանդիսանում են արաւակարգ երեսով:

¹ Զեռագրի նկարագրությունը տե՛ս F. Conybeare, A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum, London, 1913, p. 17—18.

Ավետարանիշների պատկերները տե՛ս A. Tchobanian, La Roseraie d'Arménie, t. III.