

ՀՐԱՂԱՔԻ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

ՍԻՄԵՈՆ ԱՐՃԻՇԵՑԻՆ ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՋԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻԶ

Հայ արվեստի պատմության մեջ համեմատաբար սակավ լուսարանման է արժանացել Վասպուրականի մանրանկարչական դպրոցը:

Մի շարք երևելի նկարիչների գործեր դեռևս ծանոթ չեն մեր արվեստագիտներին և կարոտ են խորն ուսումնասիրման: Այս խմբի մեջ է մտնում նաև Սիմեոն մանրանկարիչը, որին բնագիտությունը գծերով ներկայացնելու առաջին փորձն ենք կատարում:

Վասպուրականում Սիմեոնը մեզ հայտնի առաջին դեմքն է, որ պատկերել է թեմատիկ նկարներն իրենց ամբողջական և կանոնիկ դասավորվածությամբ: Ունենալով գեղարվեստական բարձր կուլտուրա և հարցերին յուրովի մտանալու ձիրք, այստեղ նա սկզբնավորեց հայ մանրանկարչության հետաքրքիր ճյուղերից մեկը: Սիմեոնի մոտ մենք հանդիպում ենք պատկերազրական մի շարք նոր ձևերի, որոնք մեծ մասամբ բնորոշվեցին հեռագա նկարիչների կողմից: Բացի այդ, ժողովրդի ծոցից դուրս եկած նկարիչը կրոնական բնույթի թեմաներում անկեղծությամբ վերարտադրել է նաև իր շրջապատի նիստակացք, օդապարծիկ, առարկաները, հագուստները, որոնք շափազանց արժեքավոր են տեղական սովորությունների և կենցաղի ուսումնասիրման համար: Այսպիսով, Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքները առանձին նշանակություն են ստանում թե՛ իրենց բարձր գեղարվեստական ու պատկերազրական ինքնատիպությամբ և թե՛ աշխարհիկ մոտիվների վերարտադրման ուշադրով նմուշներով:

Սիմեոնը ստեղծագործել է XIII դարի երկրորդ կեսին և XIV դարի սկզբներին, Քաջերունյաց դավառի Արճիշ քաղաքում¹: Մանր էր նրա ապրած ժամանակաշրջանը: Հայ և օտար աղայուրները բազմաթիվ նյութեր են հաղորդում մոնղոլական շրջանում հայ ժողովրդի կրած տառապանքների, գերեզմանությունների ու հարկային անասելի ծանր լծի մասին: Մեր հեղինակը իր ընդօրինակած ու նկարազարդած գրեթե բոլոր ձեռագրերի հիշատակարաններում իր ժամանակը իրավացիորեն «դառն ու վշտաբեր» է անվանում, անշուշտ անձնապես կրելով մոնղոլական տիրապետության արհավիրքները: Այս բոլորով հանդերձ մշակութային գործունեությունը երկրում չի մարում: XIII դարի

¹ Մինչ այժմ մասնագիտական գրականության մեջ Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի անդրանիկ լավագույն արտադրությունը համարված է Մաակնագարանի № 9423 ավետարանը, բնագործնակված 1332 թվականին: Այժմ այդ թվականը առաջ է քաշվում գրեթե կես դարով, բնագույ աժնչև 1288 թվականը, երբ ստեղծագործել է այդ դպրոցի մեզ ծանոթ ամենատառաջին խոշոր գեմբը՝ Սիմեոն Արճիշեցին:

կեսերին Հայաստանի հարավային շրջաններում նկատվում է որոշ աշխուժացում: Դա պայմանավորված էր մասամբ միջազգային այն առևտրի հետ, որի ուղիները, կտրելով Վանա լճի հյուսիսային ափերը, Իտալիայի առևտրական քաղաքները կապում էին Թավրիզին:

Արճեշը, ինչպես Երզնկան, Խոյը, Խլաթը, Մանազկերտը, գտնվելով հիշյալ բանուկ առևտրական մայրուղու վրա, ակտիվ կերպով մասնակցում էր տնտեսական կարևոր նշանակություն ունեցող այս անցուղարձին: Մարկո Պոլոն (1271—1295) նկարագրելով Մեծ Հայաստանը, երեք խոշոր քաղաքներ է նշում այնտեղ, որոնցից մեկը Արճեշն է²: Չոգեֆա Բարբարոն գրում է, որ դեռ այն ժամանակ (XV դար) քաղաքը պահել էր իր խոշոր նշանակությունը, և որ քաղաքի կենտրոնում կանգնեցված էր Չհանշահի մոր մահարձանը³:

Համաձայն ձեռագրերի հիշատակարաններում պահպանված տեղեկությունների, այդպիսի կենտրոններում եղել են արհեստների շուրջ 30 մասնաձյուղեր, ինչպես սկերչուֆյունը, ներկարարուֆյունը, դերձակուֆյունը, պատկերահանուֆյունը, կոշկակարուֆյունը և այլն⁴: Արհեստավորները միավորված են եղել համքարուֆյունների մեջ, որոնց գոյությունը միջնադարյան հայկական քաղաքներում հաստատվում են արդեն բավարար փաստերով⁵:

Ստորև բերվող մի քանի փաստերը վկայում են, թե տնտեսական-կուլտուրական ինչպիսի շարժում էր սկսվել Արճեշի շրջանում: Այսպես, XIV դարի 30-ական թվականներին ոմն Մարգարի, Սեթի, Սիմեոնի և Թումայի պատվերով Արճեշում ընդօրինակված մի ձեռագրի հիշատակարանից իմանում ենք, որ վերահիշյալ անձնավորությունները մինչ այդ «... Շինեցին զսուրբ եկեղեցիս՝ զսուրբ Առաքեալքս յարդար վաստակոց իւրեանց, ի գիւղաքաղաքն Ականց, և եղին զգիրքս Մաշտոց»⁶: XIV դ. սկզբներին Արճիշեցի խոջա Խաչատուրը պատվիրել է մեկ ձեռագիր, որի հիշատակարանում խնդրում է հիշել նաև իր մորեղբայր՝ հյուան Կարապետին⁷: Աշխարհիկ անձնավորություն էր 1305 թ. Սիմեոնի ընդօրինակած ձեռագրի պատվիրատու իշխան Շնոֆորը: 1285—1286 թթ. Քաջբերունյաց գավառում շինարարական մեծ աշխատանքներ է կատարել գավառի տեսուչ Աբրահամը⁸:

Լայն թափ է ստանում նաև գրչությունը: 1288—1307 թթ. Արճեշում միաժամանակ ստեղծագործում էին մի քանի նկարիչներ⁹: Վասպուրականի տարրեր գավառներից այստեղ էին գալիս տիրապետելու գրչության և նկարչության արվեստին¹⁰: Հետագայում էլ այս քաղաքի հետ իրենց անունները կապեցին

2 Հ. Հակոբյան, Ուղեգրություններ, հ. Ա, Երևան, 1932, էջ 48: Արճեշը ակնարկված է նաև արար ճանապարհորդ Աբուլֆեղանի կողմից. Հ. Հակոբյան, նույնը, էջ 50:

3 Հ. Հակոբյան, նշված աշխատությունը, էջ 197:

4 Լ. Խաչիկյան, Փե դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Բ, Երևան, 1958, էջ CXV:

5 Լ. Խաչիկյան, 1280 թվին Երզնկայում կազմակերպված «եղբայրությունը» («Տեղեկագիր», 1951 թ. № 12, էջ 73—84):

6 Լ. Խաչիկյան, ՓԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 266:

7 Մատենադարան, ձեռ. № 4778, էջ 283ր:

8 Հ. Ռոզեան, Վասպուրական—Վանի վանքեր, Վրեննա, 1942, էջ 391:

9 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռագրեր № № 4052, 778, 6387 և 4427:

10 Հայագիտության քաջատեղյակ Դանիել Ազիմաթբեցին ևս իր ուսումը ստացել է Արճեշում:

Հովհաննես Մանգասարենցը՝ մեծավաստակ գրիչ, որը իր կյանքի ընթացքում ընդօրինակել է 132 տարբեր ձևազրեր, Հովհաննես Արճիշեցին՝ Մեծուխա ուխտի «գիտուն և իմաստուն» ղեկավարը և բազմաթիվ այլ գործիչներ:

Սիմեոնը մեզ հայանի է նախ և առաջ որպես գրիչ: Մեզ են հասել Արճեշում ընդօրինակված նրա ձևազրերից չորսը:

Դրանք են, 1. Մատենադարան, ձև. № 4851. Ավետարան, ընդօրինակված 1288 թ., պատվիրատու՝ Թումա, 262 թերթ, թուղթ, 28×19 մեծության, երկսյուն, բարորազիր, կաշեպատ կազմ: Մանրանկարներ՝ էջ 1բ ծնունդ, էջեր 7բ, 83բ, 128բ, 204բ ավետարանիչներ. էջ 2բ-7ա խորաններ: Զեռագիրը պահպանված է լավ վիճակով:

2. Մատենադարան, ձև. № 4867. Ավետարան, ընդօրինակված 1297 թ., 296 թերթ, թուղթ, 32×24 մեծության, երկսյուն, բարորազիր, կաշեպատ կազմ, մանրանկարներ՝ էջ 1ա-8ա (ո՛չ Սիմեոնի), 14բ Աստվածածինը մանուկը գրկին, խորաններ — էջ 9բ-14ա, լրիվ պահպանված են չորս ավետարանիչները՝ անվանաթերթերը և լուսանցազարդերը: Հետաքրքիր է, որ Սիմեոնը սկզբի 1ա-8ա էջերը ինչ որ պատճառով ազատ է թողել, որը ծաղկոց Աստվածատուրի կողմից նկարազարդվել է ժն դարում:

3. Մատենադարան, ձև. № 2744. Ավետարան, ընդօրինակված 1305 թ., ստացող՝ Տեր-Սիմեոն, 301 թերթ, 30×29 մեծության, կաշեպատ կազմ, մանրանկարներ՝ 1. Քրիստոսը գահին բազմած, 2. Իսահակի զոհարեումը, 3. Ավետում, 4. Մնունդ, 5. Մոզերի երկրպագումը, 6. Մանուկը տաճարում, 7. Մկրտություն, 8. Հիվանդների բուժումը, 9. Մատնություն, 10. Պիղատոսի դատը, 11. Խաչելություն (նման հնավանդ ձևերին՝ ոտերի երկու մեխով), 12. Հարություն, 13. Համբարձում, 14. Ս. Հոգու գալուստը: Լրիվ են չորս ավետարանիչները, խորաններն ու անվանաթերթերը:

4. Մատենադարան, ձև. № 4819. Ավետարան, ընդօրինակված 1305 թ., 306 թերթ, թուղթ, $33,5 \times 24,5$ մեծության, կաշեպատ կազմ: Զեռագրի սկզբի մասը բացակայում է (տեքստը սկսվում է Մատթեոսի ավետարանի Ա ղվից), ուստի խորաններն ու տերունական նկարները չեն պահպանվել, ասկա են վերջին երեք ավետարանիչների գիմանկարները:

Քոչոր հիշատակարանների տվյալներով ձևազրերը ընդօրինակված են Սիմեոն գրչի կողմից: Մանրանկարչի (ծաղկոցի) մասին ոչինչ չի ասված, բայց կան անտարակուսելի փաստեր այն մասին, որ մանրանկարները ևս պատկանում են Սիմեոնին: Խնդիրը հիմնականում պարզվում է, երբ ընթերցում ենք խորաններում պահպանված հիշատակագրությունները (դրանք դեպի, կարմիր, կապույտ գույներով են, միաժամանակ նմանեցված արձավենու տերևազարդերի) — «Ողորմէ Թումա վարդապետ և իւր ծնաւորին Ստեփանոսի և Եղկելի գրչի Սիմէոնի և իւրոցն»¹¹, «Ողորմի ստացողաց գրոցս, գրողաց և հիշողաց, ամէն»¹², «Տէր Յիսուս ողորմէա դժոյին և ստացողին»¹³: Մատենադարանի № 4851 ձևազրի նախավերջին խորանի մեջ (էջ 10ա), համարաբար առի թվերի փոխարեն գրված է.

¹¹ Մատենադարան, ձև. № 4851, էջ 3բ

¹² Մատենադարան, ձև. № 4867, էջ 13բ

¹³ Մատենադարան, ձև. № 4851, էջ 4բ—5ա

«Եւ այս է վաստակ մասանց տարտամ գրչի
 Սիմէոն Եղեղնադծի
 Եւ ձեզ ի վաչելս յաւէա լիցի
 Եւ կաթ աղաթից ձերոց ցաւղեսցի
 Ինձ ի դուռն զերեզմանի,
 Որում լիցուք ձեր արժանի
 Յանդէղ երեսացն Քրիստոսի
 Յարքաչական սեղ Հանդիսի,
 Որք քրիստոսեանք են ի կարգի»:

Քերված հիշատակադրությունները, որ արված են նկարներին անդնթեր Սիմեոն գրչի կողմից, իրավունք են տալիս ենթադրելու, որ նկարազարդումները ևս պատկանում են նրան: Այն ծաղիկազարդ մեկ ուրիշը լինելը, ապա անհնարին է, որ նա որևէ կերպ շփոթվեր. վանավանդ բնդարձակ հիշատակարաններում հանվանե հիշատակված են ձեռագրերի հետ անշվույ թուր անձինք:

Սիմեոնին աշակերտած Դանիել Աղթամարցին գրել է. «Բարձեալ կրկին աղաչեմ և դուսուցիչն իմ զՍիմէոն պատուական քահանայն, որ ի բազում արուեստից իւրոց զսակաւ գիրս մեզ ուսուցց»¹⁴: Այս վկայությունը ևս հաստատում է, որ Սիմեոնը բացի գրիչ լինելուց տիրապետել է նաև «բաղում» արվեստների, որոնցից մեկն անպայման մանրանկարչությունն է եղել:

Սիմեոնի կյանքի մասին մեզ հասած տեղեկությունները սակավ են: Գիտենք, որ ապրել է Արճեշում, եղել է քահանա: 1312 թվականին նա արդեն մահացած էր: Այդ թվականին շարադրած իր մի հիշատակարանում Դանիել Աղթամարցին գրում է. «Բարեխաւս լիբուք... Եւսև ուսուցչին մերոյ պատուական և բնարեալ քահանային Սիմէոնի՝ փոխեցելոյն ի Քրիստոս»¹⁵:

Սիմեոնին աշակերտել է նաև արճիշեցի Դեոսեորոս գրիչը. «և զիմ անարժանութիւնս չիշելոյ արժանի աննէիք ի տէր զամենամեղ գրիչս, և զմեր ծնողան, և զերախաւաւորն մեր և զուսուցիչն զՍիմէոն քահանայ...» — գրել է նա իր մի հիշատակարանում¹⁶:

Սիմեոն Արճիշեցու ստեղծագործություններ

Սիմեոնի աշխատանքները՝ խորանների բնդհանուր պարզ ձևավորումով և պատկերների դուսպ անմիջականությամբ դասվում են ազգային հնավանդ սովորույթները պահպանած ձևագրերի այն խմբին, որոնց լավագույն նմուշներից են Մատենադարանի № 6201 (բնդօրինակված 1038 թվականին), № 974 և 3784 (XI դ.) № 3756 (ԺԲ դար), № 4819 (1294 թ.) և № 3727 (1304 թ.) նկարազարդ ավետարանները: Արանց հասում է մանուկանալություն և կատարողական՝ ակվարելաչին-գրաֆիկական բնույթ:

Ի տարբերություն նախորդ հեղինակների, Արճիշեցու մոտ զգալի տեղ են զբաղեցրել կենցաղային մոտիվները: Դեռևս XII դարից հայ միջնադարյան ար-

14 Է. Խ ա շ ի կ յ ա ն, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 14:

15 Նույն տեղում, էջ 86:

16 Նույն տեղում, էջ 266:



Նկ. 1.

Հրաւիր հրաշագործութիւնը

վեստի տարրեր բնագավառներում նկատվում են նոր ուշագրավ երևույթներ: Տիրապետող կրոնական աշխարհայացքը հեղքեր է տալիս, և աշխարհիկ կյանքի տարրերը հախուռն կերպով ձգտում են ճանապարհ հարթել իրենց համար եկեղեցու դադափարական հսկողության տակ դոմովոյ գրականության և արվեստի մեջ: Մեր մանրանկարչության մեջ այս նոր ուղղության դադափարական ազդեցությունը մեծապես կրում է իր վրա Միմենոն Արճիշեցին:

Հարազատ է արված բնության պատկերը նրա մոտ: Յուրաքանչյուր նկարագարդ էջ լի է ծառ ու ծաղիկների նմուշներով, որոնք մեծ մասամբ առանց ոճափորման ու ձևափոխությունների են. պատկերված են այնպես, ինչպես դրանք կան իրականում մանրանկարչի հայրենի բնաշխարհի ծաղկաշատ լեռներում ու հովիտներում: Մատենադարանի № 2744 (1305 թ.) ավետարանը այդ տեսակետից Միմենոնի լավագույն ստեղծագործությունն է: Այն կարող է գրվել թարմ բուսական պատկերներով հարուստ կիլիկյան երեկվի ձևազրների կողքին: Վարդերը, շուշանները, նոնենիները, բացի խորաններից դարձարում են նաև թեմատիկ նկարներով դրազեցված գրեթե բոլոր էջերը (Մատենադարան, ձև. № 2744, էջ 1բ, 2բ, 4բ, 5ա, ձև. № 4867, էջ 9բ, 11ա, 11բ, 12ա): Նկարիչը կարծեք ցանկացել է ավետարանական-առասպելական դեպքերը տեսնել իրականության մեջ, պարուրել դրանք ռեալ գեղեցկությամբ:

Մենդյան տեսարանը այս ձևազրում (էջ 3ա) ուշագրավ է ժողովրդի շքավոր դասի ներկայացուցիչների՝ հովիվների նկարման պարզ ու գորովալից բնույթով: Եթե կրոնական կերպարների ժամանակ հեղինակը մասնակի ուշադրություն չի դարձնում մանրուքների վրա (ճիշտ շարժումները, ձևերը), և հաճախ բավարարվում է դրանց միայն ընդհանուր պատկերմամբ, ապա այլ է վերաբերմունքը դեպի աշխարհիկ մարդիկ, նրանց գործունեությունը, տարազը, կեցվածքը: Այստեղ, ուղղակի ազդագրադեպի հետաքրքրությունն է դրսևորվում: Մենք տեսնում ենք Վասպուրականի գյուղացիներին, բնորոշ գեմքերով, հազած մինչև ծնկները հասնող պատմուճաններ, որոնց ընդարձակ փեշերը առջևից քղանցքներ ունեն: Սրածայր կոշիկները, «փափախները» և նեղ դարդարուն անդրավարտիքները տիպիկ են լեռնային ժողովուրդներին¹⁷: Մերումի հովիվը կանգնել է վերին անկյունում. նրա հագի մորթի գգեսանները մեկ ծանոթ են Վասպուրականի տարազների լուսանկարներից¹⁸:

Առավել հետաքրքիր են գյուղացիները հիվանդների բուժումը պատկերող տեսարանում (էջ 4բ: Տե՛ս նկ.1): Երկու երիտասարդներ՝ թուխ ու խոժոռ գեմքերով, հրաշագործ Քրիստոսին են մոտեցնում մահամերձի պատգարակը: Եթե գոտուց վեր գգեսանները ամուր հպված են աշխատանքի սովոր աամիկների շրտ մարմիններին, ապա ցածի մասում դրանք բավականին ազատ ու գեղե-

¹⁷ Վ. Հացունին մի շարք հուշարձանների և մանրանկարների համեմատությամբ գտնում է, որ նեղ թևերով, ոչ երկար պատմուճանները, որոնք առջևից քղանցք ունեն, տարածված են եղել հատկապես վասպուրականցիների մոտ. «դրանք, — գրում է նա, — հեռի են բիզանդականին և արարականին» (Պատմություն հին հայ տարազին, Վենետիկ, 1923, էջ 188):

¹⁸ Տես Ե. Լալայան, Վասպուրական, 1911, էջ 18—20; С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1958, ազ. 24: Առևտրական և արհեստագործական նշանակալից կենտրոններում ճոնները իրենք մշակում, ձևում և կարում էին մորթի հագուստներ (Լ. Խաչիկյան, Մատթևոս Զուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր», 3, էջ 78). օրինակ, Արճեշում ապրել է ոմն Աստվածատուր, որը զբաղվել է մորթի հագուստներ կարելով ու վաճառելով (Կ. Գանձակեցի, Պատմություն, 1865, էջ 91):

ցիկ ծալքազարդերով իջնում են մինչև ծնկները. նկատելի են լայն քանցքները:

Նրիտասարդները զլխարաց են, հավանաբար սզավոր լինելով գլխարկ չեն ծածկել: Պարզ երևում են ցածից ատամնավոր մետաղյա գոտիները, որոնց օգտագործումը ժամանակին ընդունված սովորույթ է եղել¹⁹: Մեր պատմիչները անդեկացնում են, որ հայ թագավորներն ու իշխանները ունեցել են այգախի գոտիներ, որոնք սակայն ականակուս էին ու վարդարուն. այգախի գոտիներով են փորագրված Սահակ և Համապասպ Արծրունիների պատկերները Ազ-թամարի տաճարի որմին:

Հրաշագործությունները պատկերող թեման ուշագրավ է նաև մեկ ուրիշ հետաքրքրական կողմով: Մահամերձին դեպի Հիսուսը տանող թափորի մեջ տեսնում ենք երկու կիսամերկ մարդկանց, որոնք քայլում են ողբազին շարժումներ կատարելով: Պատգարակի առջևից գնում է մի տղամարդ, հեռեից մի կին: Բնորոշ է կնոջ պատկերը. նա իր շրջազգեստի վերին մասը իջեցրել է մինչև գոտկատեղը և հարգուտի թևերով այն կապել մեջքին: Գրանք, իհարկե, մահամերձի ծնողները չեն (նա հայր չունի): Ենթադրվում է, որ այս դեպքում մենք գործ ունենք վարձվող ողբասացների հետ: Հայտնի է, որ միջնադարյան կենցաղում դեռևս պահպանվել էին հեթանոսական շրջանից եկող նման սովորույթները²⁰: XIII դ. հեղինակ Կոստանդին Բարձրերդցին իր «Խրատական թղթի» ժԲ կանոնով պատվիրում է մեռելների վրա շիտարել հեթանոսական ծեսեր, «Ի վերայ մեռելոյ մազ մի կտրեսցեն, և սևու մի արասցեն, և գերեսս մի կեղերեսցեն և զձեռս և լալկան մի վարձեսցեն...»²¹: Բազմաթիվ են այս սովորույթների դեմ ուղղված կետերը հայոց կանոնադրում²²:

Չնայած պաշտոնական եկեղեցու համառ սպառարին, հնավանդ սովորույթները այնուամենայնիվ պահպանվում էին ժողովրդի կենցաղում: Այս մանրանկարում ևս հուզարկավորության հեթանոսական համեմելի ծեսի իրական պատկերն է վերարտադրել Սիմեոն Արճիշեցին:

Առանձին նշանակություն է ձեռք բերում ողբասաց աղամարդու հարցը: Գրականության մեջ կան տարբեր կարծիքներ ձայնարկու-ողբասացների մասին. արդյո՞ք միայն կանայք, թե՞ աղամարդիկ ևս մասնակցել են այդ ծեսերին: Երբեմն ձայնարկուները նույնացվել են լալկան կանանց հետ²³. բայց կան և հակառակ մեկնարանություններ: Օրինակ, Հայկազյան բառարանում ձայնարկու բառը բացատրվում է այսպես. «Գուսան, լալկան թէ այր և թէ կին, որ ցաւագին ձայն բարձեալ գոչէ»²⁴: Գ. Գոյանը նույնպես ենթադրում է, որ թագման հիշյալ ծիսակատարություններին մասնակցել են նաև աղամարդիկ²⁵: Ազ-

¹⁹ Միջնադարյան Հայաստանում գոտին համարվել է ամենից ավելի վաճառվող և զեմող ազրանքներից մեկը:

²⁰ Թ ո վ մ ա Ա ր ծ ր ու Ն ի, Պատմություն, էջ 267: Գ. Ն ա ր ե կ ա ց ի, Մատյան ողբերգության, բանք 26 և 68:

²¹ Լ. Խ ա չ ի կ յ ա ն, Կոստանդին Բարձրերդցու Խրատական թղթեր, «Բանբեր», 4, էջ 277:

²² Ա. Ղ լ ա ճ է ա ն, Կանոնգիրք հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 10, 68, 69:

²³ Ս. Մ ա լ ի ա ս յ ա ն ց, Հայերեն բացատրական բառարան, 3, էջ 159 («լաց ու ողբի» ձայներ արձակող (կին), լալկան կին):

²⁴ Բառգիրք հայկազյան լեզվի, Վենետիկ, 1846, 2, էջ 136:

²⁵ Георг Гоян, 2000 лет Армянского театра, I, Москва, 1952, էջ 281—293:

գաղթական տվյալներով մինչև վերջին ժամանակներս էլ Հայաստանի տարրեր շրջաններում հղել են վարձկան գուտաններ, որոնք թաղումների ժամանակ ծխական երգեր են ասել²⁶։ Գրական պատմական փաստերից առավել հետաքրքիր է Բուզանդի վկայությունը. հուղարկավորողների թափորը նկարագրելիս նա գրում է. «... յորժամ դմեռեալսն լաչին, փողովք և փանդոօր և վնօք զկոծսն պարուցն կարաւելով, զտիգսն հատեալս, զերեսս պատառեալս, արք և կանայք պղծութեամբ ճիւղաղութեամբ պարուք զէմ ընդ զէմ հարկանելով և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»²⁷։

Այստեղ կարևոր է, որ ծխակառարութեան մեջ տեսնում ենք տղամարդուն, ինչպես դա պատկերված է Սիմեոնի մոտ։ Վերջինիս աշխատանքը նկարչության մեջ մեղ հայանի առաջին փաստերից է, ուր հանդես է գալիս տղամարդ ձայնարկուն։ Սիմեոնից հետո Վասսուրահանի նկարիչները հաճախ են անդրագարծել այս թեմային։ Օրինակ Զաքարիա «սիրլիստփա» կոչված մանրանկարիչը (Սղթամար, 1354—1403 թթ.) իր նկարազարդած երկու ձեռագրերում (Մատենադարան, ձեռ. № № 5347, էջ 4ա և 4923, էջ 4բ) լայկան կանանց հետ պատկերել է նաև ձայնարկու տղամարդին։ Ըստ սրում, այդտեղ պահպանված են Սիմեոնի օգտագործած սխեմաները։

Ձեռագրի 5բ էջում գտնվում է «Հարություն» նկարը։ Վեժին նստած հրեշտակի աջ կողմում կանգնել է Հիսուսը, սրբ սովորաբար այդ տեսարանում բացակայում է։ Տվյալ օրինակը պատկերագրության մեջ սակավ հանդիպող տարրերակներից է և ունի հին ծագում²⁸։

Բայց այստեղ մեղ համար առավել կարևորը բնցքաշափից քիչ մեծ, կունաձև բերան և հատակ ունեցող յուղամաններն են, որ կանայք բռնել են ձեռքերին։ Դրանք հիշեցնում են հնագիտական պեղումներից հայտնաբերված նշանավոր «սնդկամանները», տարրերութեամբ, որ մեր օրինակները ավելի երկարավուն ձև ունեն։ Այդ տիպի անոթների ծագման և նշանակության որոշման հարցը երկար ժամանակ վիճելի է եղել. հայտնվել են ամենատարբեր կարծիքներ։ Բայց միայն վերջին ուսումնասիրություններում մասնագետները հանգեցին այն հզրակացության, որ դրանք ունեցել են կենցաղային նշանակություն և ծառայել են ցնդող հեղուկների, զեղերի ու անուշաբույր յուղերի համար²⁹։ Մանրանկարում կարևորն այն է, որ վերջիններս արված են իրենց կոնկրետ գործածության մեջ, որպես յուղամաններ³⁰։ Գծրախտաբար Սիմեոնին հաջորդած նկարիչների մոտ յուղամանների այս ձևերը շպահպանվեցին։

²⁶ «Քրեական», 1899, էջ 803։

²⁷ Փաստասիր Բուզանդացույ Պատմություն հայոց, Վենետիկ, 1914, էջ 290։

²⁸ Հարություն տեսարանը այստեղ տրված է ըստ Մարկոսի ավետարանի ժՁ գլխի։

²⁹ Н. Марр, Ави, 1910, էջ 147—167; В. Орбели, Каталог Анийского музея Древностей, Петербург, 1910, էջ 73—74; Լ. Օրբելի, Անույ անբրակները, 1911, էջ 49; Կ. Չաֆազարյան, Գլին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 204—207; Ա. Մեայակյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 73—74; Առանձին ուսումնասիրություն է գրել Լ. Զանֆոլադյանը (Աշխատություններ Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի, 3, 1950, էջ 73—74)։ Ամփոփելով մինչ այդ եղած բոլոր նյութերը, հեղինակը հիմնավորում է, որ «սնդկամանները» ունեցել են կենցաղային նշանակություն, որոնց մեջ լցվել են օժանդիքներ ու յուղեր։

³⁰ Հետաքրքիր է Բզենս նորավանքի սրմեարանդակներից մեկը, ուր պատկերված են յուղարկող կանայք։ Կանանցից մեկը ձեռքին բռնել է մեղ հետաքրքրող ձևի մի անոթ։ «Այս յուղ»

Հետաքրքրությունն են առաջացնում նաև դործածության մյուս առարկաները՝ հադուսաները, դործիքները և կենցաղային իրերը: Նկարիչը խուսափելով սովորական դարձած նմուշների կրկնությունից, ջանում է ավանդական տեսարանների պատկերման մեջ ներմուծել կենցաղային ու տեղական մոտիվներ: Օրինակ, հաճախ կարելի է տեսնել փարշի նմանվող հասարակ կանթե ճրագամաններ, որոնցից շատ են գտնվել պեղումների ժամանակ. տարբեր ձևերի կավից թանաքամաններ, փայտյա աթոռներ և այլն:

Հեղինակը մի տեսակ հավասար վերաբերմունք է ցուցաբերում պատկերվող անձանց նկատմամբ, լինի դա աստված, թե սովորական մահկանացու, բոլորին նա տրամադրում է միանման իրեր: Նույնիսկ աստվածամոր դիմանկարում (ձև. № 4867, էջ 14բ), ուր սովորաբար շքեղ թիկնաթոռներ են լինում, Սիմեոնի մոտ հասարակ փայտե նստարան է: Նստարանների վրա տեսնում ենք բարձեր, դա մի սովորություն է, որը քնդունված է եղել արևելյան ժողովուրդների մոտ:

Անոթների և մյուս առարկաների զարդերը նույնաձև, երկու զուգահեռ դժերով կազմված գոտիներ են, որոնք ուղղահայաց դրոշմներով միացվում են իրար: Դրանք մեզ հիշեցնում են միջնադարյան կարասների վրայի զարդամոտիվները³¹: Թեև այդ մոտիվները օգտագործված են կրոնական սյուժեներին պատկանող առարկաների վրա (զոհասեղանը, մոզերի կողմից մատուցվող նվերները, սպունգի կաթսաները, յուղամանները «Հարություն» տեսարանում), բայց ըստ էության, դրանք արտացոլում են հասարակության աշխատավոր խավերի՝ արհեստավորների ու գյուղացիների շրջանում տարածված դործիքներն ու առարկաները, նրանց կենցաղային իրերի զարդարանքները:

Գրիչների ու ծաղկողների աշխատածների ուսումնասիրման համար հարուստ նյութ են մատակարարում ավեսարանիչների դիմանկարները: Հանրահայտ է, որ տարբեր կենտրոններում եղել են արհեստանոցային տարբեր պայմաններ: Այսպես, Վասպուրականում տարածված էին կախովի փոքրիկ տախտակ-սեղաններ, որոնք և վերադարձվել են ներկա ձևադրերում (Մատենադարանի № 4851 ձևագիրը, ընդօրինակված 1288 թ., մեզ հայտնի առաջին նմուշն է):

Դժբախտաբար դրանք շատ սխեմատիկ են դժված, ուստի կարելի է միայն ենթադրել, որ Սիմեոնը ցանկացել է պատկերել դրակալների այն տեսակը,

զամանը մեծ քնդհանրություն ունի Անիի և Դվինի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված, այսպես կոչված «սնդկամանների հետ, և ըստ էության վավերապիր է հանդիսանում այդ անոթների օգտագործման այնքան անեղծվածային հարցի պարզաբանման դործում», — գրում է Ս. Մնացականյանը իր «Հայկական նարտարապետության Սյունիքի դպրոցը» աշխատության մեջ, Երևան, 1960, էջ 235:

³¹ Նման դրոշմազարդերի ծագման և ժամանակի մասին կան տարբեր կարծիքներ (Յ. Шелковников, Художественная керамика Двинских раскопок, «Տեղեկագիր», 1940 թ., № 4—5, էջ 181—199): Դ. Чубинов, Отчет Анийского Музея Древностей за 1916 год, 1918 (էջ 19—20), իբր այդ ձևերը սկիզբ են առնում ԺԲ—ԺԳ դարերից: Բայց վերջին ուսումնասիրություններում դրանց սկիզբը հասցվեց Թ դարը (Կ. Դաֆաբաբյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 193—197: Բ. Ասաբեկյան, Քաղաքներն ու արհեստները Հայաստանում Թ—ԺԳ դդ, Երևան, 1958, էջ 226—227):

երբ երկու քառանկյուն տախտակներ, երկաշնական կողերով (մոտ 100 աստիճան բթանկյունով) փակցվում էին միմյանց³²:

Գրակալը, յուսավորությունն ապահովելու համար, պարանով կախել են երդիկից³³: Նստելով աթոռին, գրիչը ծնկներին է մոտեցրել «շարժում սեղանը» և աշխատել: Մարկոսի դիմանկարներում, ուր նա պատկերված է ոչ անմիջապես ընդօրինակողի դիրքով, այդ «սեղանները» նկարված են բարձր՝ ձեռքից հեռու: Այս մոմենտը ցույց է տալիս, որ առաստաղից ամրացվող հիմնական լարերը հղել են շարժում կամ դադանակաձև աշխատելու ժամանակ դրանք հարմար շարժով իջեցվել են ցած, գործը վերջացնելուց հետո, կամ ընդմիջումներին՝ ձգվել վեր:

Քերված օրինակներով շին սահմանափակվում Արճիշեցու ձեռագրերի աշխարհիկ ու կենցաղային մոտիվները: Դրանց թվին պետք է դասել նվերներ բերող մոզերին, ուշադրով է նրանց իշխանական տարազը. «Մատնության» տեսարանում (էջ 5ա) զինվորների հագուստներն ու հանդերձանքը, Պիղատոսի դլխի փաթույթի յուրօրինակ ձևը, «Հրաշագործությունների» պահին գյուղացիների դիրքն ու տարազը, որոնք դեպի Հիսուսն են իջնցնում մահիճի մեջ դրված հիվանդին և այլն³⁴:

Պատկերագրական և կատարողական մի Բանի առանձնահատկությունները

Սիմեոն Արճիշեցու մանրանկարները հարուստ են նաև պատկերագրական ինքնատիպությամբ: Այստեղ տեսնում ենք մի շարք սխեմաներ, որոնք այնուհետև կրկնվում են հաջորդների կողմից: Ուստի սկզբնական այդ օրինակների արձանագրումը կարևոր արժեք ունի Վասպուրականի մանրանկարչության հետագա ուսումնասիրման համար:

Նախ՝ Իսահակի զոհարերման թեմայի հարցը: XI դարից հետո այդ թեման դուրս էր եկել պատկերագրությունից: Բայց այդ ընդհանուր երևույթի մեջ Վասպուրականը բացառություն կազմեց. զոհարերման թեման այստեղ շարունակվում է պահպանվել³⁵:

Ներկա հոդվածի շրջանակների մեջ շին մտնում Իսահակին զոհարելու վերաբրտագրման սլաոմության, նրա պատկերագրությունից դուրս գալու, կամ Վասպուրականում մնալու հարցերը³⁶:

32 Այս ձևի գրակալի նկարագրությունը տես նաև՝ Գ. Լեոնյան, Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, Երևան, 1958, էջ 13: Կային նաև երդիկից կախվող քառանկյունի մեկ տախտակից կազմված գրակալներ, որոնց վրայի գոտենման հարմարությունից ամրացվում էր մազազափը: Տես Մատենադարան, ձեռ. № 1090 (1404 թ.), № 1402 (1402 թ.) և ուրիշ օրինակներ:

33 Մի ձևագրի հիշատակարանում գրիչը դժգոհում է՝ որ «Զինչ յերգէն կու անկանի՝ թոխի գիրս և աղտեանէ»: Ա. Ա. Բ. Բ. ա. հ. ա. մ. յ. ա. ն., Հայ գրի և գրչության պատմություն, Երևան, 1959, էջ 350:

34 Տանիքից իջեցվող անդամալուծի այսպիսի պատկերման հայկական ձեռագրերում առաջին անգամ հանդիպում ենք Վարսի (Գաղիկ Բազրատունու) ժԱ դարի ավետարանում («Աբարատ», 1910, էջ 337):

35 Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ այս թեմային առաջին անգամ հանդիպում ենք Սիմեոնի ընդօրինակած 1305 թ. ավետարանում (ձեռ. № 2744): Մեզ հասած ավելի վաղ ձեռագրերում (ժԱ դար, № 947, ժԲ դար, № 3756) դա բացակայում է:

36 Այդ մասին տես Մ. Տեբեքյան, «An Armenian Gospel of the Fifteenth Century». Boston, 1959, էջ 6: Անդրադառնալով զոհարերման հարցին, հեղինակը ենթադրում է, որ երբ XI դարից սկսած թեմատիկ նկարները ձեռագրերի սկզբի թերթերից տե-



Նկ. 2.
Իսահակի գոնարեքումը

Նշելով, որ Սիմեոնը մեզ հայտնի մանրանկարիչներից առաջինն է, որ անդրադարձել է այդ թեմային, գրանից շնք հետևեցնում, որ զոհարեման թեմայի վասսալությանում շարունակվելը կապված է սոսկ այս նկարչի անվան հետ³⁷:

Հորինվածքային տեսակետից ուսումնասիրվող աշխատանքը ավելի մոտենում է մեր հին բարձրարանողակներին (Քալինի Ադիյաման գյուղի կոթողը, Անիի միջնաբերդի բազիլիկան, Ադթամարի եկեղեցու բարձրաքանդակը), քան X—XI դդ. հայկական ձեռագրերում հանդիպող օրինակներին (էջմիածնի 989 թ., Երուսաղեմի № 2555, Վիեննայի № 697 ավետարանները): Հուշարձաններից առավել կարևորը Ադթամարինն է, որին համապատասխանում է մեր սխեման, տարբերությունը, որ ձեռագրում Իսահակի գլխից վեր կա զոհասեղան, իսկ քանդակում այն բացակայում է (հավանաբար տեղի պատճառով): Պարզ է, որ Արճիշեցի նկարիչը հարազատությունը վերաբաղեցրել է այդ թեմայի իրենց միջավայրում վաղուց տարածում ստացած լավագույն նմուշներից մեկը: Ըստ որում, Իսահակին զոհելու գիրքը նմանվում է արևելյան ժողովուրդների կենցաղում հայտնի սարունկեր սպանելու ձևերին³⁸:

Հատուկ խնամք է ցուցաբերված Արրահամի դիմանկարում: Մի պահ դարեցնելով ձեռքի մահարեք շարժումը, նա ցավազնորեն երազկոտ հայացքը ուղղել է անսպասելի երևացած ասածո աչին (նկ. 2): Աշխատանքը ունի լուսավոր վառ գույներ (գեղին, կարմիր, կանաչ, կապույտ) և կատարված է համեմատաբար ազատ ոճով: Վասսալությանի ծաղկողները մի շարք դեպքերում ուղղակի ընդօրինակել են այս նկարը, և բացի սխեմայից կրկնել գույները, գծերը, արտահայտությունները (Մատենադարան, ձեռ. № 2843, էջ 2ա, № 5347, էջ 1ա):

Ինչ վերաբերվում է Սիմեոնի կատարողական արվեստին, ապա պետք է նշել, որ այն ունի մի շարք ուշագրավ յուրահատկություններ: Օրինակ, 1288 թ. ավետարանում ներկերի օգտագործումը սահմանափակվում է սոսկ կոնտուրային և առանձին մասերի նկարումով, այսինքն՝ հարթությունները մնում են դատարկ: Թղթի մաքրության վրա տարբեր գույներով գծանկարված են մարմիններն ու առարկաները: Դա աշխատելու եղանակ է, ոճային ուրույն սկզբունք

զափոխվեցին տեքստերի մեջ, ապա զոհարեման թեման դուրս մնաց նկարագրողականների ցանկից: Վերջինս կրկին գրավեց իր նախկին տեղը, երբ XIV դարում նկարները նորից հավաքվեցին սկզբի վերջում: Այս միտքը հեղինակն արժարժում է նաև վերջերս հրատարակած իր «The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Armenian Manuscripts» աշխատությունում, Dublin, 1958, էջ XXXIII: Լ. Ա. Գուրնովան, Վանի դպրոցների պատկերագրական առանձնահատկությունները կապում է տեղական ընդհանուր պայմանների ու հին սովորույթների հետ (տես «Краткая История Древнеармянской живописи», Ереван, 1957, էջ 46):

37 Մեկ նկարչի կողմից առաջ քաշված որևէ թեմա (երբ այն դուրս է բնդհանուր պատկերագրությունից) չէր կարող մեխանիկորեն կրկնվել կամ ընդունվել տարբեր կենտրոններում: Բացի այդ, միջնադարյան կրոնական սխոլաստիկայի պայմաններում, սովորական մահկանացուն, ինչպիսին «անպիտան» ծաղկողն կարող էր լինել, ի վիճակի չէր ինքնակամ կերպով լուծելու (հանելու կամ մտցնելու), պատկերագրական սկզբունքային որևէ հարց: Այդ ժամանակ «սանդ՝ ծաղործական ակար», — գրում է Վ. Լազարևը, — կրում էր միանգամայն անդեմ բնույթ» (История Византийской живописи, Москва, 1947, էջ 17—18): Նկարիչները մեծ մասամբ կատարում էին պատվիրատուի ցանկությունները:

38 М. Матье и К. Ляпунова, Художественные ткани Коптского Египта, Москва, 1951, տախտակ XXV:

իր լրիվ ավարտվածությունը: Այս ձևը հարգի է եղել նաև կիլիկյան վարպետների մոտ, որոնք սովորական շերտային գունանկարների հետ անդրադարձել են նաև գունազծման հիշյալ մեթոդին (տե՛ս, օրինակ, Մատենադարանի Ձեռ. № 180 և 345: Ավելի շատ են երկու կամ երեք ներկերով կատարված գծանկարները. տես № № 4301, 3528, 142 ձեռագրերը): Վասպուրականում այս աեսակետից Սիմեոնը շատ հաջորդներ ունեցավ, որոնցից են՝ Հովհաննես (ձեռ. № 2829), Զաքարիա (ձեռ. № № 5332, 2843), Դանիել (ձեռ. № 5512) ծաղկողները: Նման աշխատանքների գեղարվեստական արժեքի համար մեծ նշանակություն ունի մարմնի համամասնությունների ճիշտ պահպանումը և գծային սլլաստիկան, որոնց մեք հեղինակը տիրապետում է վարպետությամբ: Նույնիսկ կատարման այդ ձևին բնորոշ գրաֆիկական շորությունը այստեղ կարծես կորչում է կատարյալ ճկուն ու նրբորեն արտահայտված եզրագծերի ու հագուստի ծալքերի մեջ:

1288 թ. ձեռագրի նկարազարդումներից հետո Սիմեոնն այլևս չանդրադարձավ հիշյալ եղանակին:

Հայ նկարիչները սիրել են մաքուր և ուժեղ գույներ՝ միաժամանակ պահպանելով ներդաշնակությունը: Դա կապված է գույների զգացողության, ճիշտ բնարության և նրանց քանակի որոշումից: Այս առումով օրինակելի է Աստվածամոր դիմանկարը 1297 թվականին ընդօրինակված ձեռագրում (№ 4867, էջ 14բ): Չեզ վրա նաչող դեռատի կինը թվում է թե նոր է որդուն վերցրել գիրկը ու մայրական բնազդով ձեռքը դեռ չի հեռացրել երեխայից: Թափանցիկության չափ նուրբ գլխաշորը, ծածկելով երիտասարդ մոր ուսերը, սահուն իջնում է ցած՝ առջևում կազմելով ծալքերի մկրատաձև դասավորություն: Նրա անթարթ, իմաստալից աչքերը դիտողին դամում են իրենց վրա: Տպավորությանը ներդաշնակում է մեղմ կոլորիտը, որը ստեղծված է բաց շագանակագույնի, վարդագույնի, բաց կապույտի համակցությամբ: Նկարիչը չի տարվել առանձին մանր դրվագների մշակմամբ՝ աշխատելով շխախտել ընդհանուր ձևերի ամբողջությունը³⁹:

Արճիշեցու, ինչպես և Վասպուրականի այլ ծաղկողների մոտ մարմինները, անկախ դրված գույներից, եզրագծվում են նաև մուգ շագանակագույնով: Ծավալի ու խորության արտահայտման գլխավոր միջոցը մնում է գիծը, որը այս դպրոցի համար դարձավ բնորոշ առանձնահատկություն: Դա ինչ որ չափով շորություն է հազորդում նկարին, սակայն այստեղ նյութային զգացողության հատկանիշները լրիվ չեն կորչում: Ուստի և Արճիշեցու աշխատանքներում նկատվում է ոճական երկակիություն. մի կողմից գրաֆիկա — ակվարելային հակումները դրանք մոտեցնում են XI—XII դարերի նկարազարդ ձեռագրերին, մյուս կողմից, նկատելի է XIII դարի, հատկապես կիլիկյան մանրանկարչության նվաճումների օգտագործումը (լույս ու ստվերի, ծավալի, կոմպոզիցիաների գեղանկարչական լուծումներ): Սիմեոնը կարողացել է գտնել յուրօրինակ հավասարակշռություն՝ գծապատկերային գեկորատիվ էֆեկտիվության և առարկաների ծավալային զգացման միջև: Այս գեպքում կարծես ավելի անմիջական և ուժեղ է արտահայտվում հոգեբանական կողմը, կերպարների ներք-

³⁹ Պատմության թանգարանում Գ. Հովսեփյանի արխիվային սևանկարները ուսումնասիրելու ժամանակ մենք գտանք այս մանրանկարի սևանկար ապակին՝ 18×24 մեծությամբ: Ծրարի վրա մակագրված էր «Նետաբրբեր»: Գ. Հովսեփյանը հավանաբար ժամանակ չունեցավ անդրադառնալու այդ աշխատանքներին:



Ն՛ր. 3.

Ա զ Կ Թ Ը Ը Ը

նաշխարհը (տես «Ավետումը» № 2744 ձեռագրի 2ա էջում, նկ. 3): Անհուն անմեղությունը չի Մարիամը ունենալու է հրեշտակին, որը քնքշորեն ու հանգիստ մտեցել է կույսին ուրախ լուրը հաղորդելու: Մարիամի աչքերը արտահայտում են նրա հոգու անսպառ հարստությունն ու թովչանքը, միաժամ սեր ու վիշտ տեսած նկարիչը կարող է այդպես զգալ մարդկային ուրախության հուզմունքն ու թարնված ապնայքը:

Միմեոնը սրբալուր, փնտրող նկարիչ է: Թեմաների ու մանրանկարչությանը հատուկ սեղմ շրջանակներում էլ նա գտնում է գեղարվեստական հետաքրքիր ձևեր: Բնորոշ է «Մկրտությունը» (էջ 4ա), լայն գետի ափին կանգնել է Հովհաննեսը և մկրտում է ջրի մեջ գտնվող Հիսուսին: Վերևից, դեպի աստծո սրբին է սլանում ս. հոգին աղափու կերպարանքով⁴⁰: Ուշադրալիք Հիսուսի հագուստները պահող հրեշտակներն են, մեզ հայանի բոլոր գեպրերում դրանք կանգնած են գետի ափին, իսկ այստեղ ձախրում են օդում: Այս լուսնափայլ լուծումը նկարչի գեղեցիկ մտահղացման արդյունքն է:

Միմեոնը գունեղության է հասնում երբեմն մի քանի ներկերի (կապույտ, շագանակագույն, կարմիր) ճիշտ համադրման ու դրանց երանգների միջոցով: Ներկապնակի բոլոր հնարավորությունները չի դատարկում հանդիսող էջում, նա գուսպ է և շափավոր: Բայց նկատելի է նրա հակվածությունը շագանակագույն երանգի և հասկապես կապույտի նկատմամբ, որին նախասպասվություն է տրվում ամենուր⁴¹: Արճիշեցու, որպես ստեղծագործողի, ամենաբնորոշ կողմերից մեկը նրա հորինվածքների կուռ և գեղեցիկ դասավորված ձևն է: Նրան Աղթամարի նկարիչները պատկերվող մարդկանց փոխհարաբերությունները հասկացնելու համար դիմում են շեշտված, բայց հասկանալի շարժումների (ժեստերի) միջոցին, ապա Միմեոնի մտա ֆիգուրների խելացի դասավորումը արդեն հուշում է գործողության իմաստը (տես նրա «Մասնություն», «Հիսուսը Պիղատոսի մոտ», «Հիվանդների բուժումը» մանրանկարները):

Մեր հեղինակը տուրք է տվել նաև սիմվոլիկ-պայմանական ձևերին: Հայանի է, որ խորհրդանիշները տարածված են եղել վաղ քրիստոնեական շրջանում: Քրիստոնեությունը պետական կրոն դառնալուց հետո բյուզանդական ճոխ արվեստը ասպարեզից դուրս մղեց այդ, այսպես կոչված՝ ոչ գեղանկարչական մոտիվները: Այնուամենայնիվ, արևելյան հողում սիմվոլիկան շահալուցի, թեև զգալիորեն փոխեց իր էությունը: Նախկին փոխարեղական իմաստ արտահայտելուց բացի, այն միջնագարում ավելի շատ ծառայում է պատկերների լակոնիկությանը: Օրինակ՝ Հիսուսի տանջանքների տեսարանում (էջ 5ա), նկարիչը փշև պսակը չի հազցրել նրա գլխին ըստ ավետարանի⁴², այլ առանձին նկարել է կոմպոզիցիայի կենտրոնում, արտահայտելով շարժարանքի և նահատակության ընդհանուր իմաստը: Նույն բնույթն ունի տաճարանման փոքրիկ կառույցը ավետման տեսարանում: Այդ մակեան էլ բավական է

⁴⁰ Ն. Կոնդակովը մկրտության ժամանակ դեպի Հիսուսը իջնող աղափու աղայությունը համարում է Սիրիա-պաղեստինական պատկերագրական ձև («Археологическое путешествие по Сирии и Палестине», СПб, 1904, էջ 40),

⁴¹ Կապույտը արաբիցիոն կերպով դերիշխող է եղել X—XII դարերի ձեռագրերում (տես Մատենագրանի № № 2877, 7700, 2743 ձեռագրերը, Անրի որմնանկարները և այլն): Այն նախասպասվել է համարվել նաև կիլիկյան վարպետների կողմից:

⁴² Ավետարան Մատթեոսի, Իէ, 29:



Նկ. 4.

ու. հոգու. դալու. սուրբ

կոահելու համար, որ գործողությունը ընթանում է տաճարի ներսում⁴³: Ընդհանուր այս ձևերը տեսնում ենք նույնությամբ Աղթամարցի նկարիչներ Զարարիայի (գործել է 1354—1403 թթ.), Գանիելի (1403—1426) և Գրիգորի (1444—1463) աշխատանքներում⁴⁴:

Յուրատիպ լուծում ունի Սիմեոնի «Հոգեգալուստյան» կոմպոզիցիան, որը պատկերազրական նորություն է հայ մանրանկարչության մեջ (նկ. 4): Ի տարբերություն մյուս թեմաների, որոնք հորինվածքային առումով արված են կոնկրետ իրադրության մեջ, օրինակ՝ մկրտությունը գետում, Տեառնընդառաջը՝ տաճարում, Ս. Հոգու գալուստը այստեղ տեղի է ունենում ոչ միանգամայն սեպտեմբերյան շրջապատում: Հեղինակը նպատակ է ունեցել արտահայտել երևույթի միայն իմաստը, այլ ոչ արտաքին միջավայրը⁴⁵:

Ավետարանիչները նստած ձևերով են, շարժումներում բավականին ազատ, առանց էմոցիոնալ լարվածության: Հետաքրքրություն է առաջացնում Հովհանն ավետարանիչի դիմանկարը (նկ. 5): Երկու ձեռքերը դրած գավազանի վրա, նա թելադրում է ավետարանական նյութը իր Պրոխոր աշակերտին: Վերջինս միջին տարիքի սև բեղ ու մորուքով տղամարդ է⁴⁶: Ստուգումները ցույց տվեցին, որ Վասպուրականում այս պարզ տեսարանի⁴⁷ պատկերազրական յուրատիպությունը մեզ հասած ձևազրեթի մեջ առաջին անգամ տեղ է գտել Սիմեոն Արճիշեցու 1288, 1297 և 1305 թթ. ընդօրինակած ավետարաններում, ինչպես նաև Տուրուբերանում 1294 թվականին ընդօրինակված ավետարանում (ձև. № 4814)⁴⁸:

Ավելի ուշ, Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ ընդհուպ մինչև XV դ. կեսերը այդ ձևը մասնակի բացառություններով անվերապահ ընդունելություն դառավ:

Դժբախտաբար նյութերի պակասը հնարավորություն չի տալիս որոշելու,

⁴³ Այստեղ պատկերված է փոքր տաճար: Մեզ հայանի է նաև, որ այդ դեպքերում լինում են նաև գահաթոռներ, ինչպես Կոնդակովն է նշում (И. Кондаков, История. Виз. искусства и иконографии по миниатюрам. Одесса, 1876, էջ 64): Սիմեոնիկ-պայմանական ձևերը արարական ձևազրեթում համարյա միշտ էլ օգտագործվել են:

⁴⁴ Մրանց ստեղծագործությունները պահպանվել են Մատենադարանի № № 2843, 4915, 5512 ձևազրեթում:

⁴⁵ Հունական ձևազրեթի մեջ հանդիպում ենք ս. Հոգու գալուստի նման բնույթի լուծման, բայց արտաքին ձևերում միանգամայն տարբեր (տես Н. В. Покровский, „Очерки памятников Христианского искусства и иконографии“, Петербург, 1910, էջ 153):

Իհարկե, Սիմեոնի օրինակի և մեր ազգային սովորույթային օրինակների միջև նմանության էզեր կան: Հիշենք Մեանի Առաքելոց նկեղեցու նշանավոր դուռը, որի վրա քանդակված է նույն թեման: Հետագայում մի շարք նկարիչներ ճշտությամբ ընդօրինակել են Սիմեոնից (Զարարիա, Գանիել):

⁴⁶ Սովորաբար, սկսած վաղժրիտոնեական շրջանից Պրոխորը պատկերվել է որպես պատանի, առանց բեղ ու մորուքի: Հայկական ապոկրիֆներից մեկում (Успение святого Евангелиста Иоана Богослава, Москва, 1876, էջ 45) նկարազրվում է, որ Հովհանն ավետարանական տերտր Պրոխորին թելադրել է նվաստում արտրված լինելու ժամանակ, երբ Պրոխորը շուրջ 35 տարեկան պետք է լիներ: Գուցե վերը նշված նոր սխեմայի հեղինակները օգտագործել են այս աղբյուրը:

⁴⁷ Ըստ որում, այդտեղ բացակայում է աստված, կամ դա հիշեցնող որևէ բան, որոնք հանդես են գալիս Հովհաննի ներշնչողների գերով:

⁴⁸ Գլածորի մանրանկարիչներից Մոմիկը իր 1292 թ. ընդօրինակած ավետարանում նույնպես Պրոխորին նկարել է բեղ ու մորուքով:



Նկ. 5.
 Հովհաննես ամենաբարեկէշ և ամենաբարեկէշ

Քե երբ և որտեղ է խմբագրվել այս օրինակը: Ենթադրում ենք, որ XIII դարի կեսերին Հայաստանի հարավային շրջաններում դա արդեն տարածված է եղել: գուցե տեղի նկարիչներին հայտնի էր անվավեր գրականության որևէ բնագիր, ըստ որի նրանք և աշխատել են սրտակերել այդ թեմայն: Գուցենք այստեղ շատ չեն. բայց շագանակագույն թիկնոցի հետ տեսնում ենք կապույտ ներքնա-դպստ, կանաչի հետ՝ կարմիր և համապատասխան կրկնություններով:

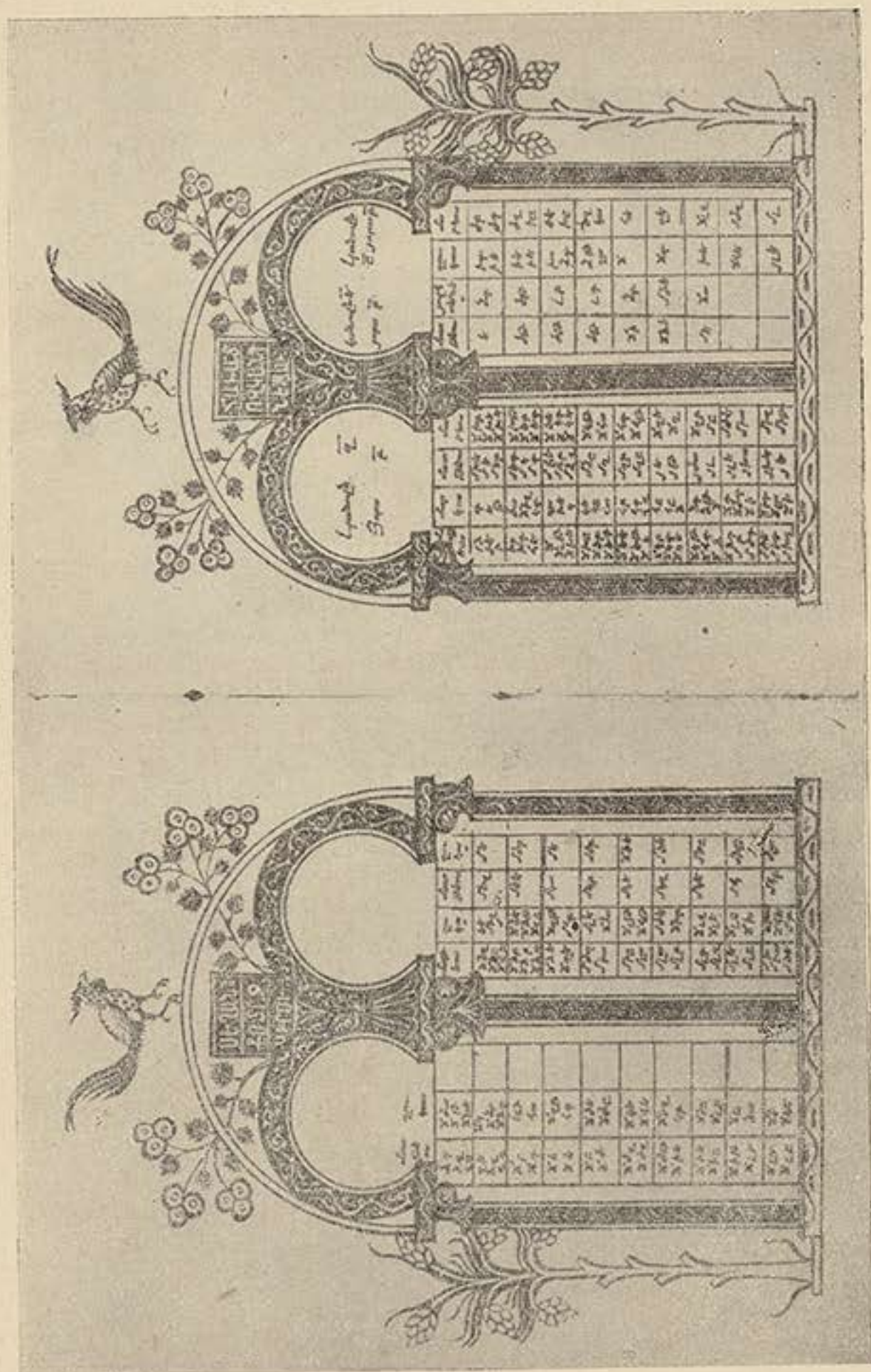
Հետաքրքիր է Արճիշեցու մտահցումը տարբեր դիմանկարներին: Մի դեպ-քում նա աշխատում է մեկ ընդունված պայմանական կանոնով, պատկե-րում է միաձև պլեհեր ծերունիներ — Մաթևոս, Հովհաննես, Աբրահամ, Սիմեոն, մյուս դեպքում՝ միջին տարիքի տղամարդիկ, սև բեզ ու մորուքով — Մարկոս, Ղուկաս, Պրոխոր և մի քանի առաքյալներ: Արանց մոտ նույնիսկ աննշան թվացող դժերը կատարված են միանման: Ըստ որում, դիմաձևերի այդ սխեմա-ները պահպանվեցին Վասպուրականում Սիմեոնին հաջորդող մի շարք նկարիչ-ների մոտ (նրանց գործերը տես Ն Ն 4817, 4125, 7456, 5332 ձևագրերում): Բայց Սիմեոնը միշտ չէ օգտվում պատրաստի տրաֆարետային նմուշներից. մի շարք գործող անձեր նրա մոտ, հատկապես կենցաղագրական մանրամասներ ունեցող մանրանկարներում ունեն դիմային ուրույն անհատականություն: Դրանք այնքան համոզիչ են ու անմիջական, որ կարծեք նկարիչը բնորոշներ է օգտա-դործել: Կատարողական տեսակետից ևս դրանք առավել հաջող են արված (տես, օրինակ, նկ. 1): Այստեղ եզրագծերը անցնում են խիստ ճկուն, շեշտ-ված կամ աննկատելի թույլ, նկարներին՝ կենդանություն, մարմինները՝ բնա-կան ձև ու փափկություն հաղորդելով:

Սակայն նույնը չի կարելի ասել տրաֆարետային բնույթ ունեցող կանո-նական ախյատժների կապակցությամբ: Արանք պատկերված են մսիչ ու ար-յունից դուրկ, սառն ու միապաղաղ:

Վասպուրականի ձևագրերի մանրանկարներում հետին պլանը չի ընդ-գծվել. նկարիչները պատկերել են միայն ավյալ թեմայի գլխավոր անձանց և ամենաանհրաժեշտ առարկաները: Այդպես է վարվում և մեզ հեղինակը, որի մոտ կոնկրետ շրջապատի ու բնության տեսարանները դուրս են մնում հետա-քրքրության շրջանակներից: Չկա նույնիսկ այն հարթ տարածությունը, որի վրա պետք է կանգնեն մարդիկ, չկա հեռանկար: Ցայտուն մեկնարանված մար-մինները ուղղակի դասավորվում են մի շարքում (երբեմն անկանոն կերպով, ինչպես Հրաշագործությունների տեսարանում): Այս դեպքում թղթի մաքուր ֆոնը շեշտում է պատկերների սովորադաժնությունը, իրենց պարզորոշ ուժեղ գույներով⁴⁹, իսկ ծավալի բացակայության դեպքում՝ դա նկարին հաղորդում է դեկորատիվ հատկություն: Ի դեպ, վերջինս մեծ շափերի հասավ Սիմեոնին հաջորդած նկարիչների մոտ, որոնց գործերում բացարձակ անծավալայնությու-նը դուզորդվում է վառ և ուժեղ գույների հետ (Կիրակոս, Մերոն, Դանիել, Աստ-վածատուր)

Գլխավոր կերպարը առանձնացնելու համար Սիմեոնը այն տեղադրում է

⁴⁹ Նախքան Սիմեոնը Վասպուրականում ընդօրինակված մի քանի ձևագրերի մեջ ֆոնը նույնպես չի նկարվել (տես, օրինակ, ժԱ դարի № 374 և ժԲ դարի № 3756 ձևագրերը): Այս նույն մեթոդով են աշխատել նաև արար նկարիչները: (Տես В. Веймарн, Т. Контере-ва, А. Подольский, Искусство арабских народов, Москва, 1960. Всемирная история искусств, т. II, кн. вторая, Москва, 1961).



հորինվածքի կենտրոնում, երբեմն պայմանականորեն ավելի նկատելի համաչափություններով, ինչպես Հիսուսը հիվանդներին բուժելու և «Մատնության» տեսարաններում, Մարիամը «Համբարձման» տեսարանում և այլն: Որպես կանոն, բոլոր նկարները ամփոփվում են դեղին նուրբ շրջանակների մեջ. ավետարանիչների նկարներում վերին անկյունների տակ գտնվում են դեկորատիվ գեղեցիկ հատվածներ՝ ներսից զոգավոր եզրագծերով (նկ. 5):

Ըստ սովորույթի՝ խորանները տասը հատ են, ներառյալ Եվսեբիոսի սղջույնը: 1288 թ. ձեռագրում դրանք եզրափակվում են երեք սյուների վրա հանգչող կամարներով. խոյակները տերևաձև մոտիվներ են, իսկ խարխուլները՝ ընդհանրապես չկան: Հնավանդ պարզ կամարները, որոնք XI դարից հետո անհետացել էին մեծ ու բազմազույն քառանկյունների մեջ, այժմ, մասնավորապես 1288 թ. ձեռագրում, նորից ցուցադրում են իրենց հաճելի պլաստիկան ու նուրբ դժերը (նկ. 6): Կտկալ ու ակվարելային գույներով, բազմատեսակ ու շքեղ էլեմենտներից զուրկ այդ խորանները կապվում են մեր վաղ շրջանի նկարագարումների հետ (տես Մատենադարանի № 6201 ավետարանը, ընդօրինակված 1038 թ.), այն տարրերով, որ նրանցում ճարտարապետական իմաստը որոշակի էր և չէր կորցրել իր երբեմնի նշանակությունը, իսկ Սիմեոնի մոտ այն ամբողջովին ենթարկված է դրքի գեղարվեստական նկարագարմանը:

1305 թ. ձեռագրում կամարները ձուլվում են քառանկյունների մեջ⁵⁰: Վերջիններիս միատուն գույնի վրա (կապույտ կամ բաց կանաչ) արմավենու ոճավորված տերևագարդեր են, մեր նկարչի սիրած մոտիվը⁵¹: Հանդիպում ենք նաև գեղեցիկ ծառաճյուղերի, որոնք համաչափորեն ձգվում են դուրս: Խոյակներն ու խարխուլները պարզ աստիճաններ են:

Վերջին գույն խորաններում գլխամասերի փարթամ տերևաձևերը, իրենց կանթեղանման վերջավորության մեջ ամփոփում են հյուսածո մեծ խաչեր⁵²: Գույները այստեղ, ավելի քան թեմատիկ նկարներում, ակվարելային են: Չնայած դրանց սահմանափակ քանակին, այնուամենայնիվ շատ հաճելի է ընդհանուր գունեղությունը. մանավանդ կապույտ և սպիտակ համընթաց շերտերը:

Խորանների հարդարանքը ավարտվում է թռչունների խիստ ինքնատիպ պատկերներով (սիրամարդ, ձկնկուլ, աքաղաղ, լորիկ): Սրանց գույների ընտրության մեջ հեղինակը ելնում է սղջ էջի ձևավորման նպատակահարմարությունից և հասնում վառ, ուրախ դամբայի ստեղծման (իշխող կապույտ կամ դեղին երանգներով): Թռչունների նկարման այս հետաքրքիր պրիոմները, նույնիսկ գունաչին կրկնություններ, շարունակվեցին Վասպուրականի գրեթե բոլոր կենտրոններում: Նշենք ի վերջո, որ Սիմեոն Արճիշեցու աշխատանքներով արմատավորվեցին խորանների նկարագարչային-դեկորատիվ պարզ ձևերը, որոնք մի առանձին խումբ կազմեցին հայ մանրանկարչության մեջ:

⁵⁰ Վերին անկյուններում կան կառուցակիցներ. դա հնուց եկող արևելյան սովորույթ է, որը շատ ավելի վաղ տարածված է եղել պարսկերեն ձեռագրերում (Ն. Ա. Կ. Ի. Ն. Յան, Սիլևասի աշխատանք 1197 թ., Լվովի հայ արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մեջ, Վիեննա, 1930, էջ 16):

⁵¹ Արմավենու ոճավորված տերևները որպես զարդամոտիվ հնուց (Սատանյան շրջանից) օգտագործվել են մեր վարպետների կողմից և ընդունվել որպես զարդերի ազգային ձև (Ս. Ա. Կ. Ի. Ն. Յան, էջմիածնի ավետարանը, 1892, էջ 77—78):

⁵² Չևի տեսակետից այս խաչը նմանվում է ԺԱ.—ԺԲ դարերի հայկական խաչքարերին: Նույն տիպի խաչեր կան նկարված Մատենադարանի № 7435 (986 թ.) և № 283 (1033 թ.) ձեռագրերում:

Արճիշեցու բոլոր ձեռագրերում անվանաթերթերը միանման են (բացառությամբ դժային բնույթով կատարված 1288 թվականի № 4851 ավետարանի): Քառանկյունների ստորին մասերում նրանք ունեն գմբեթաձև կտրվածք, իսկ եզրերից շրջագծված են կարմիր ժապավենաձև շերտով: Միակ դարդամոտիվը, ինչպես խորաններում, այնպես էլ այստեղ արձավենու նուրբ կապույտ տերևներն են, անկյուններում ավետարանիչների համապատասխան խորհրդանիշներով — մարդ, արծիվ, առյուծ և եղ: Օգտագործված լազուր կանաչը, ֆոն ծառայող ոսկու և թավշյա կապույտի հետ առաջացնում է արտակարգ գունեղ և տոնական տպավորություն, թեև այդչափ շքեղություն հատուկ չէ Սիմեոնին: Հավանաբար սկզբնաթերթերի նախատիպը նա ընտրել է կիլիկյան ձեռագրերից, քանի որ բացի շքեղությունից, այստեղ ճշտությամբ համապատասխանում են նաև սխեմաները. այն տարրերությամբ, որ ներկա օրինակում (նկ. 5) դրանք մոնումենտալ են և քիչ ավելի պարզեցված⁵³:

Գեղեցիկ սկզբնատառերը կազմված են մեկ կամ մի քանի կենդանիների ու թռչունների բնական շարժումների միջոցով: Մատթևոսի ավետարանի առաջին «Գ»-ն, օրինակ, մի պատկեր է, որի աջ ձևոքը տերևազարդի հետ կազմում է տառի վերին շրջանակը, մյուսը՝ միջին ելուստի դեր է կատարում: Ղուկասի «Բ»-ն ներկայացնում է եղ, գլխին կորացած թռչունով⁵⁴: Հովհաննի մոտ՝ արծիվն է ձկան համակցությամբ (նկ. 5):

Սկզբնաթերթերի խոշոր լուսանցազարդերը ձգվում են էջի բարձրությամբ: Դրանք ականթի տերևներից են և ունեն կարմիր, կանաչ, կապույտ երանգներ, երբեմն ոսկու նուրբ քանակով⁵⁵: Վերջինս օգտագործվում է նաև ավետարանիչների լուսապսակներում:

Տերտերի մեջ բազմաթիվ են փոքր լուսանցազարդերը, որոնք աչքի են ընկնում գեղարվեստական միջոցների պարզությամբ: Մեկ կամ երկու լայն տերևների հետ միացվող շաքանակազույն դժված շրջանակները իրենց մեջ տե-

53 Վերանայման կարիք ունի դրահանություն մեջ տարածված այն կարծիքը, որի համաձայն Վասպուրականի մանրանկարչությունը կտրված է եղել մյուս դպրոցներից ու արտաքին աշխարհից (Свирин А. Н. Миниатюра древней Армении, Москва, 1939, էջ 107 և 116; Лазарев В. И. История Византийской живописи, Москва, 1947, т. 1, էջ 251): Կան փոստեր այն մասին, որ Վասպուրականում ընդօրինակություններ են կատարվել կիլիկյան ձեռագրերից, օրինակ 1272 թ. Կեռան թագուհու ավետարանից (S. Der Nersessian, The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Armenian Manuscripts, Dublin, 1958, էջ XXXIX): Համոզիչ վկայություններ են նաև Սիմեոնի ձեռագրերում հանդիպող անվանաթերթերը, խոշոր լուսանցազարդերը և ավետարանիչների զիմանկարները (Մարկոս, Ղուկաս): Համեմատությունները հաստատում են այս կարծիքը: Անգամ գույները ճշտությամբ պահպանվել են: Նույնը վերաբերվում է նաև խոշոր լուսանցազարդերին ու կենդանազարդերին (թեպետ այստեղ փոփոխություններն ավելի ակնառու են): Համեմատությունները համար ուշադրով է կիլիկիայում, 1283 թ. նկարազարդված Մաղմոսարանը («Հանդես ամսօրեայ», 1922 թ., էջ 143—151, պատկերներ 2, 3, 4, 5, 6, 7): Կիլիկիայի միջոցով հունական սովորություններից է փոխ առնված նաև այն փոքրիկ խաչերի օգտագործումը, որը նկարված են Մարիամի գլխին (Մուունդ, Երկրպագում, Համբարձում, և այլն):

54 Նույն տառաձևերին հանդիպում ենք նաև կիլիկյան ձեռագրերում:

55 Փարթամ տերևազարդերը և մաքուր, վառ գույները հիշեցնում են ժԲ դարի № 2877 և 1205 թ. Մշո ճառքների նկարազարդումները, այն տարրերությամբ, որ Սիմեոնի մոտ դրանք բավարար մշակման են ենթարկված:

դալորում են առանձին սկզբնատառեր⁵⁶։ Լուսանցքներում հանդիպում ենք նաև սիրենների (կնոջ գլուխներով թռչուններ), կենդանիների, ծաղիկների, դրանց արտակարգ վարժ կատարումը հիացմունք է առաջացնում։ Ըստ որում, նշված մոտիվները մեծ նմանություն ունեն կիլիկյան մի քանի ձեռագրերի նկարազարդումներին (օրինակ՝ 1283 թ. քնդօրինակված Սաղմոսարանին)։

Այս համառոտ հաղորդումը հետո է Սիմեոն Արճիշեցու ստեղծագործությունների ամբողջական պատկերը տալուց։ Այստեղ լուկ մի փորձ է արվում համառոտակի ծանոթացնելու արվեստարաններին նրա արժեքավոր ժառանգության հետ, ամենասեղմ շրջանակներում։ Բայց այժմ էլ կարող ենք ասել, որ Սիմեոնը իր գործերով ու ստեղծած ոճով հանդիսացավ Վասպուրահանի մանրանկարչության դպրոցի առաջին և ամենախոշոր դեմքը։ Նա ունեցավ հետևորդներ, ստեղծեց իր ուղղությունը։ Նրա աշխատանքների մանրագնին ուսումնասիրությունը միջնադարյան հայ արվեստի ֆոնի վրա, սպառիչ կերպով կրկնորոշի այս նշանավոր նկարչի դերը մեր արվեստի պատմության մեջ։

Г. Г. АКОПЯН

СИМЕОН АРЧИШЕЦИ—ПРЕДСТАВИТЕЛЬ РАННЕГО ПЕРИОДА ВАСПУРАКАНСКОЙ ШКОЛЫ МИНИАТЮРЫ

(Резюме)

Васпураканская школа является одной из самых интересных и, вместе с тем, наименее изученных ветвей в истории армянского средневекового искусства миниатюры. Старинные армянские национальные обычаи и мотивы нигде не проявились так щедро и ярко, как здесь.

Одним из первых представителей Васпураканской школы миниатюры явился мастер Симеон—один из крупнейших миниатюристов средневековой Армении. Симеон жил на рубеже XIII и XIV веков в городе Арчеше. До нас дошли 4 рукописи, украшенные его рукою в 1288—1305 годах; ныне они хранятся в Ереванском Матенадаране. До последнего времени принято было относить возникновение Васпураканской школы к 30—40 годам XIV века, однако работы художника Симеона говорят о том, что дату возникновения этой школы следует отнести на полвека назад, к 80-м годам XIII века. Работы Симеона замечательны своими светскими мотивами и жанровыми сценами. Особенного внимания заслуживают, первые в армянской живописи, изображения известных в средневековом быту «дзайнарку-гусанов» и женщин-плакальщиц. Большой интерес представляют также изображения предметов домашнего обихода, одежды и орудий производства. Художнику Симеону принадлежит

⁵⁶ Լուսանցագրերի հիշյալ ձևերը (գլխատառերը շրջափակող շրջագծեր, որոնցից դուրս են գալիս տերևազարդեր), Ստասովը համարում է փոխանկված սիրիական ձևերից (В. В. Стасов, Армянские рукописи и их орнаментация, „Журнал Министерства Народного просвещения“, 1886, Петербург)։

наиболее раннее изображение висячих досок (передвижных столов), на которых работали армянские писцы и миниатюристы.

С именем Симеона связаны также некоторые нововведения в области иконографии. Так, например, известная сцена жертвоприношения Авраама, которая не встречалась с XII века, вновь вводится в армянскую миниатюру Симеоном. Миниатюрист Симеон заложил также основу характерному стилю, который резко выделяет Васпураканскую школу миниатюры, а именно: чистые, яркие краски, графичность, линейный стиль, отсутствие фона. В Васпураканской школе Симеон—непревзойденный мастер монументального стиля, оказавший несомненное влияние на ее последующее развитие.

Н. Н. НАКОБИАН

SIMEON ARTCHICHETSI, REPRESENTANT DE LA PERIODE ANCIENNE DE L'ECOLE DE MINIATURE DE VASPOURAKAN

L'école de Vaspourakan est, l'une des plus intéressantes et aussi des moins étudiées dans l'histoire de la miniature arménienne. Les motifs nationaux et les vieilles traditions de l'Arménie y trouvèrent comme nulle part ailleurs une source d'expression à la fois riche et claire. Un de ses premiers représentants le célèbre maître Siméon, fut un des grands miniaturistes arméniens du moyen âge. Siméon vécut à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle, à Artchèche. Nous lui connaissons 4 manuscrits enluminés de sa propre main en 1288—1305 et qui se trouvent aujourd'hui au Maténadaran. On pensait, jusqu'à présent, que l'école de Vaspourakan s'était constituée dans les années 30—40 du XIV^e siècle, cependant que les oeuvres de Siméon nous font reporter cette date d'un demi-siècle en arrière, aux années 80 du XIII^e siècle. Les oeuvres de Siméon sont remarquables par leurs motifs profanes et les scènes de genre. Sont particulièrement dignes d'attention les figures des „tsainarkou koussans“ et des pleureuses, personnages typiques du moyen âge. Les objets usuels, habits, instruments de travail qu'on voit représentés sont également intéressants. Le premier, Siméon a introduit dans la miniature les pupitres sur lesquels travaillaient les copistes et les miniaturistes arméniens. Certaines innovations dans l'art iconographique se rattachent de même au nom de Siméon. Ainsi, on lui doit d'avoir repris la fameuse scène du sacrifice d'Abraham qui ne figurait plus dans la miniature arménienne depuis le XII^e siècle. C'est encore Siméon qui posa les fondements d'un style dans lequel l'école de Vaspourakan devait se distinguer: gamme de couleurs pures et vives, dessin stylisé, absence de fond... Maître inégalé du style monumental, son rôle fut énorme dans le développement de l'école de Vaspourakan.