

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ՉՈՒԳԱՍԶՅԱՆ ՍԱԹԵՆԻԿ ԼԵՎՈՆԻ

**Մ.ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ՁԵՆԱԳՐԻ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋԵՐԿՐԱԿԱՆ ԾՈՎԻ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

**ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն»
մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի
գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության**

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2014

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ЧУКАСЗЯН САТЕНИК ЛЕВОНОВНА

**МИНИАТЮРЫ РУКОПИСИ № 9422 МАТЕНАДАРАНА
ИМЕНИ М.МАШТОЦА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА
СРЕДИЗЕМНОМОРЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности**

**17.00.03 – “Изобразительное искусство, декоративное и прикладное
искусство, дизайн”**

ЕРЕВАН – 2014

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Սանուկյան Սեյրանուշ Սոսի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Ղազարյան Վիգեն Հովհաննեսի
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Ավետիսյան Քնարիկ Գառնիկի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2014թ. դեկտեմբերի 11-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՅ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2014 թ. նոյեմբերի 11-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Սասարյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
Манукян Сейрануш Сосовна

Официальные оппоненты - член-корреспондент НАН РА
Казарян Виген Оганесович

кандидат искусствоведения, доцент
Аветисян Кнарик Гарниковна

Ведущая организация - Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 11-го декабря 2014г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 11-го ноября 2014г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Աշխատությունը նվիրված է XIII դ. կիլիկյան մանրանկարչության բացառիկ հատորներից մեկի՝ Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի¹ նկարազարդումների ուսումնասիրմանը՝ Միջերկրական ծովի արվեստի համատեքստում: Ստեղծված լինելով կիլիկյան մանրանկարչության վերելքի շրջանում՝ այն հայելու նման արտացոլում է այս արվեստի բնորոշ, միանգամայն յուրահատուկ գծերը: Մատյանի մանրանկարներն իրենց գեղարվեստական նկարագրով, կերպարների հագեցվածությամբ միաժամանակ զանազանվում են թե՛ հայ, թե՛ Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների ու ժողովուրդների արվեստի երկերից:

Թեմայի արդիականությունը. Թեմայի կարևորությունը կապվում է կիլիկյան միջնադարյան արվեստի ժառանգության ուսումնասիրման լայն ծրագրի հետ: Վերջին տասնամյակներում հրատարակված արվեստագիտական աշխատություններն ընդլայնում են եղած պատկերացումները Մ. 9422 Ավետարանի ստեղծման ժամանակահատվածի, այսինքն՝ 1270-1280-ականների կիլիկյան մանրանկարչության մասին: Այժմ հասունացել է այն պահը, երբ անհրաժեշտ է այս նկարազարդ մատյաններից յուրաքանչյուրին անդրադառնալ առանձին ուսումնասիրությունների՝ մենագրությունների ձևով:

Ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները. Ատենախոսության հիմնական նպատակն է բազմակողմանի ուսումնասիրել և արվեստաբանական վերլուծության ենթարկել Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարները հատկապես դիտարկելով Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների արվեստի համատեքստում: Մեր ուսումնասիրության գլխավոր նպատակից բխում են հետևյալ խնդիրները.

➤ Ներկայացնել այս Ավետարանի գեղարվեստական հարդարանքի ընդհանուր բնութագիրն ու առանձնահատկությունները:

➤ Մանրամասն անդրադառնալ յուրաքանչյուր մանրանկարի խորհրդաբանությանը, պատկերագրությանն ու ոճին, առանձնացնել դրանց բնորոշ եզակի գծերը:

➤ Ջանալ գտնել Մ. 9422 ձեռագրի պատկերների և տվյալ ժամանակաշրջանում ստեղծված կիլիկյան այլ գրչագիր հատորների նկարազարդումների ընդհանրություններն ու տարբերությունները:

➤ Ուսումնասիրել ձեռագրի մանրանկարները Միջերկրական ծովի ավազանի արվեստի համատեքստում (Բյուզանդական կայսրություն, Կիպրոս, հարավային Իտալիա՝ Պալերմո, իսաչակիրների իշխանություններ, Մինայի անապատ և այլն): Դա կնպաստի Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարների և բյուզանդական, իսաչակիրների, առիասարակ արևելյան ու արևմտյան արվեստների նմուշների, հատկապես պատկերագրական և ոճական ընդհանրությունների երևան հանելուն:

➤ Պարզել Միջերկրական ծովի ավազանի տարածաշրջանի արվեստի պատմության մեջ խնդրո առարկա կիլիկյան մատյանի մանրանկարների տեղը:

➤ Պատկերագրական և ոճական հետազոտության միջոցով փորձել գտնել այս

¹ Հետագայում՝ Մ. 9422

Ավետարանի ծաղկողի կամ ծաղկողների գեղարվեստական լեզվին բնորոշ տարբերակիչ գծերն ու կատարողական ձեռագիրը:

Ուսումնասիրության աղբյուրները. Սույն խնդիրների լուծման համար կարևոր են եղել Մաշտոցյան Մատենադարանի հավաքածուի կիլիկյան ձեռագիր մատյանների ուսումնասիրությունը², իսկ արտասահմանում գտնվող նկարազարդ ձեռագրերի վերաբերյալ գիտական հետազոտություններն ու համացանցային կայքերում տեղադրված այդ ձեռագրերի թվանշայնացված պատկերները:

Գրականության տեսություն. Կիլիկյան մանրանկարչության վերաբերյալ իրենց աշխատություններում այս ձեռագրի նկարազարդումներին են անդրադարձել բազմաթիվ գիտնականներ. *Ա. Սվիրիձը, Լ. Դուրնովոն, Ա. Մնացականյանը, Լ. Ազարյանը, Վ. Ղազարյանը, Ս. Մանուկյանը, Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Բ. Դրամբյանը, Հ. Բադալյանը, Վ. Լազարևը, Տ. Վեյմանսը, Վ. Պաչեն, Ա. Վեյլ Քարրը, Վ. Գրափեն, Տ. Կույումջյանը, Ս. Բատտիստինին* և այլք:

Թեմայի մշակվածության աստիճանը. Չնայած նշված մասնագիտական գրականության առկայությանը՝ այդուհանդերձ, Մ. 9422 Ավետարանի նկարազարդումների մասին դեռևս գոյություն չունի առանձին ամբողջական աշխատություն, ուր ըստ ամենայնի բացահայտված կլինեին հայ միջնադարյան գրքարվեստի այս ինքնատիպ մատյանի առանձնահատկությունները և ծաղկողի կամ ծաղկողների վրձնած պատկերների գեղարվեստական լեզվին բնորոշ հիմնական գծերը: Հիշատակված գիտնականները ընդհանրական կամ հպանցիկ են անդրադառնում Պալատական դպրոցի ձեռագրերի և Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների արվեստի փոխազդեցություններին:

Աշխատանքի գիտական նորությունը.

➤ Սույն ատենախոսությունն առաջին համեստ փորձն է՝ առավել ամբողջական և ընդգրկուն դիտարկելու Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարները. դրանք քննվում են հայկական և Միջերկրածովյան ավազանի գեղարվեստական համայնապատկերում:

➤ Վերլուծվել են մանրանկարների պատկերագրությունը, մանրամասների խորհրդաբանությունը և գտնել դրանց ակունքները:

➤ Վեր է հանվել այս ձեռագրի արժանի տեղը համաշխարհային արվեստի գանձարանում:

➤ Առաջին անգամ բացահայտվել և գատորոշվել են մատյանի երեք ծաղկողները և նրանց բնորոշ գեղարվեստական լեզվի ու կատարողական ձեռագրի առանձնահատկությունները:

➤ Առանձնացվել են նաև Պալատական մյուս ձեռագրերում սույն մանրանկարիչների կողմից ստեղծված մանրանկարները:

Աշխատանքի մեթոդաբանությունը. Օգտագործված են արվեստաբանական վերլուծության հետևյալ մեթոդները՝ նկարագրական, ձեռագրագիտական, պատկերագրական, ռճական, համեմատական:

² Թվայնացված մանրանկարների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տվել պատկերները խոշորացնելու՝ ուսումնասիրել այնպիսի մանրամասներ, որոնք նախկինում անհնարին էր անել:

Աշխատանքի գործնական նշանակությունը. Տվյալ հետազոտությունը հավասարապես արժեքավոր կլինի ինչպես հայ, այնպես էլ այլազգի արվեստաբանների և մշակութաբանների համար: Այն կարող է նաև դառնալ ապագա արվեստաբանների ուսումնական ծրագրերի մաս:

Աշխատանքի փորձաքննությունը. Ատենախոսությունը քննարկվել է հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնում: Թեմայի հիմնադրություններն առանձին հոդվածների տեսքով տպագրվել են գիտական ժողովածուներում, ամսագրերում ու հանդեսներում: Վերջիններս ներկայացված են ատենախոսության գրականության ցանկում: Տվյալ թեմայի վերաբերյալ նյութերը ներկայացվել են հանրապետական և միջազգային գիտաժողովների ելույթների ժողովածուներում: Սույն թեմային վերաբերող առանձին բաժիններ ներկայացվել են նաև ԵՊՀ-ի արվեստաբանական բաժնի ուսանողներին դասախոսությունների ընթացքում:

Աշխատանքի կառուցվածքը. Աշխատանքի ընդհանուր ծավալը 158 էջ է. բաղկացած է առաջաբանից, հինգ գլուխներից, եզրակացություններից: Ատենախոսության տեքստին հաջորդում է օգտագործած ձեռագիր մատյանների, ապա նաև հայերեն, ռուսերեն և օտար լեզուներով գրականության (223), ինչպես նաև էլեկտրոնային կայքերի ցանկը: Ատենախոսությունն ունի հավելված, ուր ներկայացված են հիմնականում մանրանկարների վերատպություններն ու դրանց անվանացանկը (115 նկար):

ՄԱՆԱԽԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջաբանում հիմնավորված է թեմայի արդիականությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, գնահատված է թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, ներկայացված է գրականության տեսությունը, շեշտված է աշխատության գիտական նորությունը, գործնական նշանակությունը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱԶԻՆ

ԶԵՌԱԳՐԻ ՄՏԵՂՍՄԱՆ ՊԱՏՄԱՄՇՄԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ ԵՎ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

1.1. Կիլիկյան թագավորության պատմամշակութային կապերը Արևելքի և Արևմուտքի երկրների հետ

XIII դարի երկրորդ կեսը եղել է Կիլիկիայի հայոց թագավորության մշակութային աննախադեպ վերելքի և միաժամանակ քաղաքական ցնցումների ու զանգվածային ողբերգությունների շրջան: Հեթում Ա թագավորի և նրա հաջորդների ռազմական դաշինքը մոնղոլների հետ, արաբների դեմ ձեռնարկված արշավանքներին նպաստելը թշնամաբար տրամադրեցին Եգիպտոսի մամլուքների: Թեև հաճախ բախումների առիթներ են ստեղծվել Կիլիկիայի և խաչակիրների իշխանությունների միջև, այդուհանդերձ, ընդհանուր առմամբ հայերի ու լատինական պետությունների հարաբերությունները եղել են բարեկամական և հաճախակի ամրացել են նաև միջամուսնական կապերով: Իրարահաջորդ ռազմական ընդհարումների և քաղաքական անապահով պայմանների շրջանում են ընդօրինակվել, նկարագարողվել Մ. 9422 Ավետարանը, ինչպես նաև հայ գրքարվեստի շատ այլ գլուխգործոցներ, որոնց մի մասը հրաշքով պահպանվել ու հասել է մեզ:

1.2. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի պատմությունն ու նկարագրությունը

XIII դարի Պալատական ձեռագրերի շարքում Մ. 9422 Ավետարանն առանձնանում է դառը փորձություններով լի իր պատմությամբ: Այս ձեռագրի հիշատակարանը կորած է, ծաղկողի անունն էլ անհայտ է: Հիշատակագրություններից հայտնի է, որ XVI դարի կեսերին Ավետարանը պահվել է Մշո Ս. Կարապետ վանքին կից Ս. Գևորգ վկայարանում: XVI դարի կեսին վանքի քահանաներն իրենց մատենադարանում գտնվող բոլոր ձեռագրերը թաքցրել են գաղտնարանում: Տարիներ անց պարզվել է, որ այնտեղ գտնվող շատ գրչագիր հատորներ փոխել են: Բոլոր ձեռագրերը փչացած համարելով՝ դրանք, այդ թվում նաև Մ. 9422 մատյանը, թաղել են հողում: Բարեբախտաբար, Սիմեոն անունով մի սարկավագ, գրչագրերը հանելով հողից, Ամիդ է տարել ու 1574-ին տվել է վերանորոգելու, պապ վերադարձրել վանքին:

Մեր մատյանի ձևավորումը բաղկացած է Եվսեբիոսի Թղթի երկու և համաբարբառը պարունակող տասը խորաններից, չորս ավետարանիչների դիմանկարներից, համապատասխան տիտղոսաթերթերից, ինչպես նաև վեց էջով մեկ արված տերունական մանրանկարներից: Ներկայումս մատյանի սկզբում զետեղված են խորանները, պապ տերունական մանրանկարները, որոնք ներկայանում են հետևյալ հերթականությամբ՝ «Ունովկա», «Ավետում», «Տեառնընդառաջ», «Դժոխքի ավերում», «Հոգեգալուստ», «Ղազարոսի հարություն», և դրանցից հետո միայն Եվսեբիոսի Թուղթը Կարպիանոսին:

Յուրահատուկ է նաև այս մատյանի արծաթե ոսկեջրած կազմը, որը պատրաստվել է Մուշում 1496-ին: Կազմի հարդարանքում ներկայացված է Ամենակալը քառակերայան գահի վրա, միջնամասում՝ առաքյալներով շրջապատված Մարիամը. սա բնորոշ է «Հոգեգալուստյան» և «Համբարձման» տեսարաններին: Այստեղ նաև ակնարկված է «Վերջին դատաստանի» գաղափարը: Դիմային փեղկի հարդարանքից կատարման ռճով տարբերվում են կազմի երկրորդ փեղկի վրա կաշվի մակերեսին ամրացված արծաթյա և մետաղյա զարդերը: Այս վերադիրները հիմնականում նվիրատվական խաչեր են և ամենայն հավանականությամբ վերին փեղկի ստեղծումից ավելի ուշ են նվիրաբերվել:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԹԻՎ 9422 ՁԵՌԱԳՐԻ ԽՈՐԱՆՆԵՐԸ

Այս խորաններն իրենց գեղարվեստական որակով և պատկերների արտակարգ բազմազանությամբ առանձնանում են XIII դարի Պալատական մատյանների շարքում: Աշխատության մեջ առաջին անգամ լիարժեք նկարագրվել են խորանների կառուցվածքային տարբեր մասերում տեղ գտած մանր պատկերները, որոնք անգեն աչքով մինչ այժմ տեսանելի չեն եղել: Եվսեբիոսի՝ Կարպիանոսին ուղղված Թղթի հարդարանքում պատկերված է հայ արվեստում հազվադեպ հանդիպող Քրիստոսը Ուժերի մեջ տեսարանը, ուր ծաղկողը Քրիստոսին իբրև տիեզերակալ է նկարել: Ճակատագրորեն հանդիպում են մարդկային դեմքերի, մարմինների, կենդանիների գլուխների և բուսական տարրերի բարդ միացություններ, ինչպես նաև երևում են մեկ գլուխ և երկու մարմին ունեցող արարածներ (bicorporate): Բացառիկ են երկրորդ խորանում պատկերված մարդկային գլխով և կենդանական մարմնով էակները, որոնց և՛

վիզը, և՛ մարմինը բաղկացած են երկդեմ ու կիսադեմ կերպարանքներից: Վերջիններիս քանակը հասնում է տասներեքի: Մանրանկարչին հավանաբար ծանոթ են եղել անտիկ աստվածությունների կամ միջնադարյան արևմտյան «գրիլլերի» նմանատիպ պատկերներ, սակայն նա ընտրել է անկրկնելի մեկնաբանություն՝ կիսադեմերով ձևավորելով ոչ միայն գլուխը, այլև այս երևակայական արարածների ամբողջ մարմիններն ու գլխարկները:

Այս խորանների պտուների խոյակներում ու հիմքերում հանդիպում են զրուցող մարգարեների, սրբերի պատկերներ, ինչպես նաև Աստվածամայրը՝ «Օրանտի» կերպարով: Ուշագրավ են կենդանամարտի և հատկապես բարդ դիրքերով ներկայացված որսի տեսարանները: Խորաններն առանձնանում են եզակի հարդարանքով, բարդ խորհրդաբանությամբ, պատկերների կոտ համակարգով, որի հմայքը մեծ չափով ապահովված է նաև առատորեն գործածված ոսկու հետ համադրված վառ և հարուստ ներկապանակով: Խորաններից յուրաքանչյուրը կարծես ոսկերչական աշխատանք է:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՆ ՈՒ ԱՆՎԱՆԱԹԵՐԹԵՐԸ

3.1 Անվանաթերթերը

Մ. 9422 Ավետարանի խորանների անօրինակ գեղեցկությունը շարունակվում է անվանաթերթերում, որոնք նույնքան ճոխ են ու հագեցած պատկերային ինքնատիպ մոտիվներով և հարուստ, եզակի զարդանախշերով: Տիտղոսաթերթերից երկուսի՝ **Մատթեոսի** և **Մարկոսի** ճակատագրադերում հայտնվում են մարդկային դեմքեր. առաջինում դրանք եկեղեցական ոսկեգոծ միթրաներ հիշեցնող գլխարկներով են, իսկ երկրորդում՝ մարդկային կլոր դեմքերն ու կիսադեմերը նայում են դիմացինին, այսինքն՝ ձախ կողմում պատկերվածները նայում են աջ, աջ կողմինները՝ ձախ, վերնինները՝ ներքև, իսկ ներքնինները՝ վերև: Բույսերից ու ծաղիկներից ստեղծված պարտեզի կամ նախշային ցանցի մեջ զետեղված այս դեմքերի պատկերումն աչքի համար գերլարվածություն պահանջող աշխատանք է, որը շատ քիչ վարպետներ կարող են հեղինակել: **Մարկոսի անվանաթերթում** ծաղկողը ներմուծել է թաքուն երկրաչափականության տարրեր: Մանրանկարիչը ճակատագրադի վերևում բյուզանդական եկեղեցիների գմբեթը հիշեցնող էլուստի երկու կողմերում պատկերել է շքեղ պոչերով և կորացող պարանոցներով սիրամարգների, որոնք կրկնում են ճակատագրադի կենտրոնում համաչափորեն տեղադրված ձկնած մարմիններով ու երկար եղջյուրներով եղջերուներին: **Հովհաննեսի անվանաթերթի** ճակատագրադը նույնպես բոլորովին տարբերվում է մեզ ծանոթ հայկական անվանաթերթերից: Չախից սկզբնատառն է, իսկ աջից՝ լուսանցագարդը: **Հովհաննեսի անվանաթերթի** աջ լուսանցքում ընդունված հյուսածո զարդանախշի փոխարեն ներկայացված է Հակոբի սանդուղքը, իսկ **Մատթեոսի** լուսանցքում՝ Հեսսեի ծառը: Հակոբի սանդուղքի տեսարանը հայ արվեստում առաջին անգամ հայտնվում է Թորոս Ռոսլինի ծաղկած Վասակ իշխանի Ավետարանի (Ֆրիդ պատկերասրահ, 32.18)՝ Հովհաննեսի անվանաթերթի սկզբնատառի հորինվածքում: Մեր օրինակում էլարանի ձախ կողմում ներկայացված են յոթ հրեշտակներ՝ բարուրված երեխաները ձեռքերին, աստիճաններով

բարձրանալիս: Իսկ նրանց դիմաց սանդուղքով իջնող վեց հրեշտակներ են, որոնք առանց մանուկների են: Բարուրված երեխաներով հրեշտակները չեն հանդիպում Հակոբի սանդուղքի պատկերագրության մեջ, ուստի այստեղ գործ ունենք աննախադեպ երևույթի հետ: Հայր Աստծուն հայ արվեստում ներկայացնող օրինակները սակավաթիվ են, և կարևոր երևույթ է, որ Մ. 9422 Ավետարանի ծաղկողը վերջինիս պատկերը ներմուծել է այս տեսարանի մեջ: Հայր Աստծո պատկերը հանդիպում է նաև Հեսեի ծառի մեր օրինակում: Ի տարբերություն տոհմածառը պատկերող նախորդ օրինակների, ուր ծառի գագաթին միայնակ Քրիստոսն է, մեր տիտղոսաթերթում այն պատկերվում է Ս. Երրորդության պատկերով: **Ղուկասի անվանաթերթի** աջ լուսանցքում կարելի է տեսնել ևս մի ուշագրավ մանրամասն: Այստեղ՝ կենաց ծառի կատարին՝ լուսապսակով և տոնգուրով պատկերված սուրբը հավանաբար Ղուկասն է՝ Ավետարանը ձեռքին: Հարկ է նկատել, որ ավելի հին հայկական մանրանկարներում լուսանցագարդի վերևում ավետարանչի պատկեր չի հանդիպում: Այսպիսով, անվանաթերթերի ուսումնասիրության արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ վերջիններս ոչ միայն կլիկյան, առհասարակ հայկական, այլև համաքրիստոնեական մանրանկարչության յուրահատուկ և լավագույն նմուշներից են: Կասկածից վեր է, որ Մ. 9422 Ավետարանի անվանաթերթերի հեղինակը գեղարվեստական անսովոր մտածողության ու բացառիկ տաղանդի տեր անհատականություն է եղել:

3.2. Ավետարանիչների դիմանկարները

Մ. 9422 Ավետարանի երեք ավետարանիչներից **Մատթեոսն ու Մարկոսը** ներկայացված են գահավորակ հիշեցնող յուրահատուկ թիկնաթոռներին նստած, հայացքները մի կետի հառած՝ «խորհելիս»: Մանրակրկիտ ոճով են հաղորդված նրանց հագուստի ծալքերը՝ նպաստելով ավետարանիչների մարմինների քանդակային ծավալանության ապահովմանը: Հագուստը կարծես ծալքերի ձևով փաթաթված լինի Մարկոսի աջ ոտքի շուրջ, որի կողքից թիկնոցի փնջաձև փեշը սրածայր, ոլորված իջնում է ցած: Ավետարանիչների թիկնոքում խոյանում են նուրբ ճաղեր ունեցող պատշգամբով, զարդարուն ճաղավանդակով, եռամաս կամարի տեսք ունեցող մեծ պատուհանով, գմբեթով ու կարմիր կղմինդրե տանիքով իրական շինություններ հիշեցնող կառույցներ: Մարկոսի գրասեղանի հետևում բարակ չորս սյուներ են հայտնվում, որոնք ավարտվում են բարձր տեղադրված գմբեթով: Այսպիսի շինություն տեղադրելով՝ ծաղկողը խուսափում է պատկերի խորքը ճարտարապետությամբ ծանրաբեռնելուց, թեթևացնում նրանից ստացվող տպավորությունն ու դրանով շեշտում ավետարանչի կերպարանքը:

Ղուկաս ավետարանիչը ներկայացված է աթոռին նստած, իսկ նրա դիմաց պատկերված է մի անձնավորություն: Այս ստեղծագործությունն ուսումնասիրած գիտնականների կարծիքով՝ տվյալ մանրանկարում ներկայացված է Մարկոսը Պետրոս առաքյալի հետ: Ուշագրավ է, որ Մ. 9422 մատյանին ժամանակով մոտ մի քանի ձեռագրերում Ղուկասը ներկայացվում է մեկ այլ անձի՝ Թեոփիլոսի հետ: Մեր ավետարանչի պատկերը լիովին համապատասխանում է Ղուկասի պատկերագրությանը, ուր նա տոնգուրով (կուլակով) է, սևահեր է՝ Մարկոսից տարիքով ավելի մեծ, երկու սուր ծայրերով ավարտվող մորուքով: Այս և այլ պատկերագրական հատկանիշներից ելնելով՝ մենք, համաձայնելով Լ. Ագարյանի և Ս. Տեր-Ներսեսյանի հետ, կարծում ենք,

որ Մ. 9422 Ավետարանում պատկերված ավետարանիչը Ղուկասն է, իսկ նրա դիմաց կանգնած անձնավորությունը ոչ թե Պետրոսն է կամ Պողոսը, այլ Թեոփիլիոսը: Այս և նախորդ երկու մանրանկարներում պատկերված կառույցները թերևս ծաղկողի երևակայության արգասիքը չեն, այլ նա դրանք տեսել է եվրոպական որևէ քաղաքում կամ օգտվել եվրոպական արվեստի մեկ այլ նմուշից: Ծաղկողը մեծ ուշադրություն է դարձրել ոչ միայն քաղաքային միջավայրի պատկերմանը, այլև անապատային բնանկարի ներկայացմանը: **Հովհաննեսի** դիմանկարում ավետարանիչը պատկերված է նկարի կենտրոնում՝ ցցուն, ոճավորված լեռնային ելուստների միջև, որոնք ասես քարացած ալիքներ լինեն: Այստեղ ավետարանիչը նկարված է ոտքերի բավականին բարդ դիրքով. ձախ ոտքն աջի դիմաց է, իսկ ոտնաթաթերը՝ մեկը մյուսի առջև: Ոտքերի բարդ դիրքով է պատկերված նաև Պրոքորոնը, որի ձախ ոտնաթաթը պտտվելով հայտնվում է աջի կողքից: Այն հայտնվում է հագուստի փնջաձև թափվող քղանցքի տակից և առաջին հայացքից նկատելի չէ:

Մ. 9422 մատյանի ավետարանիչների պատկերներին բնորոշ են դեմքերի դասական ու համաչափ դիմագծերի ներկայացումը, բարդ շարժումներն ու վարպետորեն նկարված փնջաձև, թափվող հագուստների քղանցքները: Ավետարանիչների դիմանկարներում ևս մեծ դեր է կատարում ոսկին: Չորս մանրանկարներում հայտնվող բոլոր անձանց հագուստները, ինչպես նաև կահույքի առանձին հատվածները հարդարված են ոսկեգրությամբ՝ ասիստներով: Այսպիսով, այս մանրանկարներն իրենց կատարողական վարպետության, մանրամասների մանրակրկիտ ներկայացման, առատորեն կիրառված ոսկու և հյութեղ գունային լուծումների շնորհիվ յուրատեսակ նոր խոսք են կիլիկյան մանրանկարչության մեջ:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐԸՐԸ

ՄՍՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՏԵՐՈՒՆԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Մ. 9422 Ավետարանի **«Ավետում»** մանրանկարում Մարիամը ներկայացված է կանոնական «իլիկով» տարբերակով: Տիրամայրը կարծես օժտված է Աթենասի արձաններին վայել անտիկ գեղեցկությամբ: Այս առիթով տեղին է հիշել, որ Անդրեաս Կրետացին Մարիամին վերագրում էր Աթենասի իմաստությունը: Մարիամի դեպի աջ թեքված գլխի դիրքը, հայացքը, ձեռքի շարժումը և առհասարակ ամբողջ կերպարանքը մեծ հմայք են հաղորդում մանրանկարին: «Ավետման» Տիրամոր գլխի դիրքը հիշեցնում է Մ. Կատարինե վանքի XI դարի եռանկարներից մեկում պատկերված Մարիամին: Հետաքրքիր է, որ խաչակիրների կողմից ստեղծված և Սինայում պահվող XIII դարի մի շարք սրբապատկերների անձինք ևս ունեն գլխի այդպիսի թեքված դիրք: Այդ հատկանիշը բնորոշ է XIII դարի Պալատական խմբի ձեռագրերի Մարիամին ներկայացնող մի շարք մանրանկարներին, և դա վկայում է, որ կիլիկյան վարպետներին ծանոթ են եղել խաչակիրների նման ստեղծագործությունները: Պալատական ձեռագրերի «Ավետման» մանրանկարների շարքում Մ. 9422 Ավետարանի պատկերն առանձնանում է իր ճարտարապետական կառույցների սակավությամբ և միաժամանակ դրանց կատարման հազվագյուտ վարպետությամբ: Ակնհայտ է, որ ծաղկողը ցանկացել է դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնել գլխավոր կերպարների վրա: **«Ավետում»** մանրանկարն իր նրբագեղությամբ և քնարական շնչով կիլիկյան գրքարվեստի բացառիկ ստեղծագործություններից է:

Մ. 9422 Ավետարանի «Տեստընդառաջ» մանրանկարը ներկայացնում է այս տեսարանի ընդունված կանոնական տարբերակներից մեկը, ուր Մանուկն իր դիրքով կարծես միացնող օղակ է հանդիսանում երկու խմբերի միջև: Մեր «Տեստընդառաջի» հետ առնչություններ ունի Երուսաղեմի հայագգի Մելիսենոյ թագուհու անվան հետ կապված և խաչակիրների գրքարվեստի նշանավոր օրինակը հանդիսացող 1131-1143 թթ. Մաղմուսագրքի (Լոնդոն, Բրիտանական գրադարան, Էգերտոն հավաքածու, թիվ 1139) պատկերը: Երկու նկարագրողումներում էլ մանուկ Քրիստոսը Միմենի գրկում է, գլուխը շրջել, նայում է ծերունուն, իսկ ձեռքերը դեպի Մարիամն է ձգել: Մակայն, ի տարբերություն Մատենադարանի մատյանի պատկերի, այստեղ Մարիամի ձեռքերն այլ շարժումով են:

«Ղազարոսի հարությունը» մանրանկարն աչքի է ընկնում գործող անձանց սովորականից մեծ թվով: Նրանք իրար շատ մոտ են տեղադրված և ծաղկողի վարպետության շնորհիվ յուրաքանչյուրը ներկայանում է որպես շեշտված անհատականություն: Վերջիններիս միավորում է նրանց դեմքերին դրոշմված ցավի և տխրության արտահայտությունը, իսկ առանձնանում են նրանք միանգամայն տարբեր շարժումներով: Հրեաների խմբում աչքի է ընկնում ձեռքով կզակը ծածկած ալեհեր ծերունին: Աննախաղեպ է նկարի ներքին ձախ անկյունում հայտնվող խումբը, որն ասես գետնի տակից է դուրս գալիս: Նրանցից առաջին երկուսը կրկնում են Ղազարոսի քույրերի՝ Մարթայի և Մարիամի դեմքերի, հագուստի ու մագերի մանրամասները: Խմբի հայտնվելը, տեղադրությունն ու նրանց ակնհայտ նմանությունը քույրերին առանձնացնում է տվյալ մանրանկարը նույն տեսարանի բազմաթիվ այլ նկարագրողումներից: Գետնի տակից դուրս եկողներին պատկերելով՝ ծաղկողը ցանկացել է ավելի շեշտել իրադարձության կարևորությունն ու տրամադրությունը: Այս խումբը եզակի գուգահեռ ունի բյուզանդական արվեստում՝ Աթոս լեռան Պանտկրատոսի վանքի 1084-1101 թթ. Մաղմուսագրքի (cod. 49) «Մովսեսը տասը պատվիրանները ստանալիս» պատկերում (Վաշինգտոն, Դումբարթոն Օբս, ms.3, fol. 73r):

«Ոստկվա» տեսարանը ներկայացված է բյուզանդական կանոնական պատկերագրությամբ: Առանձնանում են Քրիստոսն ու Պետրոսը՝ ոչ միայն իրենց չափերով, այլև հանդերձանքի գույնով: Մյուս առաքյալները տեղաբաշխված են նկարի աջ կողմում՝ երեք, գրեթե գուգահեռ շարքերով, իսկ ձախ հատվածում կենտրոնացված են ճարտարապետական շինությունները: Որոշ առանձնահատկություններով տեսարանը համեմատելի է Աթոսի Իվիրոն վանքի XIII դարի հունական Ավետարանի (Cod. 5) մանրանկարի, ինչպես նաև բյուզանդական մի շարք խճանկարների համանուն տեսարանների հետ:

«Հոգեգալստյան» մանրանկարում, պատկերագրության համաձայն, կենտրոնում ներկայացված Պետրոսի և Պողոսի կողքին պատկերված են Մատթեոսն ու Ղուկասը՝ ձախից, իսկ Հովհաննեսն ու Մարկոսը՝ աջից: Միակ բացառությունն այստեղ Ղուկասն է, որն առանց տոնգուրի է և շատ հյուծված դեմքով, այն դեպքում, երբ նույն մատյանում և՛ ավետարանչի դիմանկարում, և՛ Ղուկասի անվանաթերթի աջ լուսանցքում նա տոնգուրով է և ավելի ցցուն այտուկներով: Մա կարող է բացատրվել տարբեր ծաղկողների կողմից ստեղծված լինելու հանգամանքով: Մանրանկարը դիտելիս

տպավորություն է ստեղծվում, որ ստեղծագործությունն անավարտ է մնացել. բացակայում են տեսարանին բնորոշ լույսի շողերը, կենտրոնում՝ կամարի ներսում, պատկերվող մարդկության ազգությունները խորհրդանշող անձինք կամ դեսպանները և կիլիկյան այլ մանրանկարներում հայտնվող շնագլուխ կերպարանքը:

«Դժոխքի ավերումը» մանրանկարի ծաղկողը տեսարանի պատկերագրական նախորդ օրինակներից զանազանվող երկ է ստեղծել՝ Ադամին իր հետնորդների հետ տեղադրելով մանրանկարի ձախ կողմում՝ քարանձավի ներսում, իսկ Քրիստոսին՝ աջում՝ այդպիսով ստեղծագործությունը բաժանելով երկու մասի: Հարկ է նկատել, որ ն՝ հայկական, և՛ բյուզանդական պատկերներում Փրկչին ներկայացնում են կենտրոնում, իսկ արդարներին տեղաբաշխում նրա երկու կողմերում: Ակներն է, որ մեր մանրանկարում գրեթե նույնությամբ հանդես է գալիս 1289-ի Ավետարանի (Մ. 197) «Դժոխքի ավերման» հորինվածքը: Ավելի ուշ՝ Վերածննդի արվեստում՝ 1308-1311 թթ., Դուչյոյի գլուխգործոցի՝ Մաեստայի (Սիենա, Քաղաքային թանգարան) համանուն տեսարանում հանդիպում ենք գործող անձանց նմանատիպ դասավորություն: Մեր պատկերում Քրիստոսի մարմինը, անգամ վիզն ու գլուխը կարծես հետ մղված լինեն և միաժամանակ ձախ թեքված: Այս դիրքը համապատասխանում է նաև կիլիկյան մանրանկարչության այդ շրջանին բնորոշ ոճին, որը դրսևորվում է Տ-աձև ձկնաձիգ գուրներով, բարդ, երբեմն անբնական դիրքերով, որոնք նպաստում են էքսպրեսիվությանը և շարժում հաղորդում հորինվածքին: Քրիստոսը պատկերված է դեպի աջ քայլելիս՝ ի տարբերություն այն բազմաթիվ օրինակների, ուր Փրկչը նկարված է դեպի Ադամը գնալիս: Այստեղ Քրիստոսն իր հետևից է քաշում Ադամին: Այս հանգամանքը հիշեցնում է այլ երկեր, մասնավորապես նախահորը հակառակ ուղղությամբ է քայլում Հիսուսը Կապադովիայի XII դարի Կարաբաշ կամ Մութ կոչվող եկեղեցու որմնանկարում, ինչպես նաև Կիպրոսի XII դարի Տու Արակա Մուրբ Աստվածամայր եկեղեցու որմնանկարում: Թե՛ այս և թե՛ Մ. 197 Ավետարանի «Էջըր դժոխքի» ձևավորումներն իրենց ինքնատիպ բնույթով առանձնանում են նույնանուն ստեղծագործությունների մեջ և այդպիսով լրացնում ու հարստացնում խնդրա առարկա պատկերագրության մասին եղած պատկերացումները:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԹԻՎ 9422 ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՃԸ

5.1. Մանրանկարների ոճական վերլուծությունը

Մ. 9422 Ավետարանի մանրանկարների կառուցվածքում տեսանելի շարժումն ստեղծվում է հորինվածքի անկյունագծային կառուցվածքով կամ զուգահեռ կոր գծերի կրկնությամբ: Գործող անձինք դառնում են է՛լ ավելի արտահայտիչ և ազատ են տեղաբաշխված տարածության մեջ: Մարդկանց դիրքերի մեջ կարևոր դեր են սկսում կատարել կոր գծերը, որոնք հաճախ շատ բարդ են և կրկնում են XII-XIII դարերի եվրոպական արվեստին բնորոշ Տ-աձևությունը: Մեր մանրանկարներում ձեռքերը և մատները նկարված են ձգված ու բարակած: Տ. Վելմանսը նշում է, որ նման մատներով ձեռքեր հանդիպում են արևմտյան ձեռագրերում: Մարմինների ավելի ծավալուն մոդելավորումը, հանդերձանքի տակից ձևերի արտահայտվածությունը միաժամանակ բնորոշ են պալեոլոգյան արվեստին և գալիս են «1200 թվականին մոտ ոճից»: Հագուստը, ընդգծելով մարմնի առանձնահատկությունները, պատկերվում է բեկվող

մանր ծալքերով և լուսային բծերով (света́), ինչպես նաև զարդարվում է ոսկեգրությամբ՝ ափսոսներով: Այդ հանդերձների եզրերը երբեմն ունեն զիգզագաձև իջնող ծալքեր, երբեմն էլ՝ բացված հովհարի տեսք: Բնանկարի ժայռերը կորցնում են իրենց ծավալայնությունը և ենթարկվում ծայրահեղ ոճավորման: Ճարտարապետական վերասլաց շինությունների կառուցվածքն աչքի է ընկնում մանրամասների ճշգրիտ վերարտադրությամբ: Բնանկարային և ճարտարապետական այս տարրերն աղերսներ ունեն XI դարի բյուզանդական երկերի համապատասխան մասերի հետ:

Գույների շեշտված հակադրությամբ ծաղկողներն ուժեղացնում են դրանցից յուրաքանչյուրի երանգային հնչեղությունը: Այստեղ ոսկին ունի շատ մեծ դեր. այն գործածվում է ոչ միայն որպես խորք, այլև հագուստի հարդարանքի մաս, ինչպես նաև ընկալվում է իբրև գույն: Առատորեն գործածված ոսկին և՛ թերթոսկիի ձևով է դրված, և՛ որպես ներկ, և՛ դաջելու սկզբունքով, և՛ նուրբ ոսկեգրության տեսքով: Ստեղծագործության մեջ ոսկեգրությունը, աստվածային լույսով պարուրելով, առանձնացնում է առավել կարևոր կերպարանքներին: Բյուզանդական երկերի համեմատ՝ կիլիկյան ձեռագրերի ոսկեգրությունը բավականին գուսպ է. մեր մանրանկարիչները հիմնականում ոսկեգրությամբ են հարդարում մեկ անձնավորության (հաճախ Մարիամի կամ Քրիստոսի, նաև ավետարանիչների դիմանկարներում ներկայացված կերպարանքների հագուստը) կամ որոշ մարդկանց հանդերձանքի միայն մի հատվածը: Բյուզանդական շատ նմուշների նման հագուստի տարբեր մասերի ոսկեգրությունն ունի գուգահեռ ու հովհարաձև գծային բնույթ: Մ. 9422 Ավետարանի խորաններում ու տիտղոսաթերթերում, ինչպես նաև Հեթում Բ արքայի 1286 թ. Ճաշոցի նկարագրողումներում ոսկով պատված նախնական գծանկարի վրա մածուկով պատրաստված զարդային ռելիեֆները հանդես են գալիս նաև բյուզանդական սրբապատկերներում և գոթական մանրանկարներում: Մեր ձեռագրի մանրանկարների գույների շլացուցիչ պայծառությունը հիշեցնում է արծնապատկերներ:

Նկարագրողումներից մի քանիսում առկա է գեղարվեստական յուրահատուկ երևույթ. Ղուկասն ու Թեոփիլիոսը, Հովհաննեսն ու Պրոքորոսը, տերունական շարքից «Ավետման» և «Ղազարոսի հարության» երկու գլխավոր կերպարները ներկայացված են սպիտակ, կարմիր, կապույտ քարերից հյուսված եզրագիծ ունեցող լուսապսակներով: Այս լուսապսակներն իտալացի արվեստաբան Ս. Բատիստինին համարում է հայկական և դրանց առկայությունը իտալական արվեստում դիտում որպես հայկական ազդեցություն, մասնավորապես Բոլոնիայի մանրանկարչության լավագույն երկերից մեկի՝ «Մաեստրո դի Ջերոնա» Աստվածաշնչի (Ջերոնա, Մայրաքաղաքային գրադարան) մանրանկարներում: Ըստ Ս. Բատիստինիի՝ կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ այս մանրամասնը հետագայում տարածվում է նաև Կիպրոսի արվեստում և Սինայի սրբապատկերներում:

Ավետարանիչների պատկերներն ուսումնասիրելիս անհնարին է չնկատել, որ մեր և Վասակ իշխանի երկրորդ Ավետարանի (Երուսաղեմ, 2568) ավետարանիչների դիմանկարներում երկու Մատթեոսներն ունեն նույն դիրքը: Բացի այդ՝ Ղուկասների թե՛ դեմքերի, թե՛ ձեռքերի ու ոտնաթաթերի մշակումը, ինչպես նաև հագուստի ծալքավորումը (աջ ոտքի վրայից կտրուկ իջնող փեշը, որը սրածայր է ավարտվում), ոտքերի դիրքը նույնն են, անգամ դրանց տակ պատկերված շախմատաձև տեղադրված

վանդակներով գորգն է միանման: Այս ամենի հետ մեկտեղ համեմատվող նկարազարդումների ընդհանուր միջավայրը լիովին տարբեր է: Մեր մանրանկարի Մարկոսի թե՛ դիրքը, թե՛ դեմքն ու հայացքը նույնությամբ կրկնվում են Մ. 2629 մատյանի Մարկոսի դիմանկարում: Նույն մատյանի Հովհաննեսը չնչին տարբերություններով կրկնում է մեր Հովհաննեսին: Վերոհիշյալ երեք Ավետարանների պատկերների ընդհանրություններից ելնելով՝ վստահորեն կարող ենք ասել, որ երեք մատյանների ավետարանիչների դիմանկարներն ստեղծվել են նույն ծաղկողի կողմից:

Մ. 9422 ձեռագրի ավետարանիչների դիմանկարներն ու տերունական շարքի նկարազարդումները, ըստ իրենց շրջանակների, պայմականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խմբի շրջանակները («Ավետումը», «Ղազարոսի հարությունը») ծավալվում են լուսանցքի վրա ոճավորված բուսական փշանման զարդերով, ասես ճառագայթելով մագաղաթ էջի վրա: Այս երևույթը բոլորովին նոր գեղարվեստական առանձնահատկություն է կիլիկյան մանրանկարչության և Միջերկրածովյան երկրների արվեստում: Այս շրջանակների ի հայտ գալը, ըստ Տ. Կույունջյանի, կապված է XIII դարի չինական խեցեղենի հետ, որտեղ կան նմանօրինակ ջրային բույսեր: Ավելի ուշ նման շրջանակներ են հանդիպում գոթական արվեստում: Իսկ երկրորդ խմբի մանրանկարների շրջանակները բաղկացած են երկրաչափական պարզ, բազմագույն նախշերից: Նման ձևավորումներ ունեն մատյանի տերունական շարքի մնացած բոլոր նկարազարդումները, ինչպես նաև ավետարանիչների դիմանկարները:

Գաբրիելը **«Ավետման»** տեսարանում կտրուկ ու սրընթաց շարժումով հակադրվում է կարծես իր առանցքի շուրջը նագանքով պտտվող Տիրամորը: Մարիամի զգեստի և թիկնոցի եզրերը տեղ-տեղ ունեն զիզգագաձև իջնող ծալքեր կամ էլ բացված հովհարի տեսք: Վասակ իշխանի երկրորդ Ավետարանի «Ավետման» տեսարանի ընդհանուր կառուցվածքը, ինչպես նաև առանձին մանրամասները գրեթե նույնությամբ կրկնում են մեր «Ավետումը»: Ընդհանրություններն արտահայտվում են ոչ միայն ճարտարապետական կառույցների սլացիկության և սյունների պատկերման, ուլորված ճյուղերով թեքված ծառի դիրքի ու ձևի, այլև գլխավոր կերպարների ներկայացման մեջ: Մարիամների դեմքերը կարծես նույնությամբ կրկնում են մեկը մյուսին: Ակնհայտ է, որ մեր ուսումնասիրության առարկա մանրանկարը Վասակ իշխանի ձեռագրի «Ավետման» ավելի կատարելագործված պատկերն է:

Մ. 9422 Ավետարանի «Ավետման» մանրանկարի ծաղկողը թաքուն էրկրաչափություն է ստեղծել ոչ միայն կարմիր գույնի տեղաբաշխման, այլ նաև գծանկարի միջոցով: Խիստ մտածված է «Ավետման» տեսարանում ուղղահայաց, հորիզոնական և կոր գծերի ներդաշնակությունը: Նկարազարդման ամբողջ երկայնքով ուղղահայաց դիրքն են ստեղծում զուգահեռ ձգվող նուրբ սյունները, նաև՝ երկու հիմնական կերպարներն իրենց առանցքներով: Հորիզոնական ուղղություն ունեցող հրեշտակապետի մեկնած ձեռքը խաչվում է կարծես չերևացող ուղղահայաց առանցքների հետ: Այդ հակադրությամբ ստեղծվող գծանկարային կտրուկ դիրքը մեղմանում է կորերի միջոցով, որոնք դրսևորվում են թեք ծառի և Մարիամի գլխի դիրքի և կամարի շնորհիվ: Մանրանկարի մեջ կա և անկյունագծային դիրք, որն արտահայտվում է մանավանդ Գաբրիելի աջ ոտքի ընդգծված ուղղվածության մեջ և իր որոշակի ավանդն է ներդնում հորինվածքի կառուցման մեջ: Վ. Գրափեն նկատում է, որ այս մանրանկարում

Գաբրիելի մարմնի վերին մասն անբնական ձևով դեպի հետ է թեքված: Նրա աջ ձեռքը առաջ է ձգված այն դեպքում, երբ հրեշտակապետի զգեստի փեշի ներքևի մասի շարժումը հետ է ուղղված: Այսպիսով, ճկուն մարմնի շարժման հակադրությունն աշխուժացնում է կերպարի կորագիծ բնույթը և կենդանի տպավորություն հաղորդելով ուժեղացնում մանրանկարի բովանդակային լարվածությունը: Այս մանրանկարի Գաբրիելին Վ. Գրափեն համեմատում է XII դ. անգլիական Աստվածաշնչի (Վինչեստրի Տաճարի գրադարան, էջ 80ա) զարդագրի կերպարանքներից մեկի հետ: Ըստ ավստրիացի գիտնականի՝ կիլիկյան ու անգլիական մանրանկարներում կերպարների ժեստերում ակնբախ է ընդհանրությունը դինամիկ և դիսոնանսային շարժումը: Սա գոթական գեղանկարչության բնորոշ գծերից է:

Չորինվածքի գերակշռող մասը գրավող ճարտարապետական կառույցների շնորհիվ «**Տեառնդնդառաջի**» մանրանկարն ունի ուղղահայաց ձգվածություն: Այս երկարաձիգ ու սլացիկ ձևերին կարծես հակադրվում է ներքևում ներկայացված, հորիզոնական հորինվածք ունեցող կերպարանքների խումբը, ուր մասնավորապես մարմնեղ Սիմեոնի պատճառով ամբողջ պատկերը որոշ անհավասարակշիռ և անհամաչափ բնույթ է ստանում: Պալատական ձեռագրերի նույնանուն մանրանկարներից ոչ մեկին բնորոշ չէ մասշտաբային այս հակադրությունը:

«**Ղազարոսի հարությունը**» մանրանկարը անկյունագծերով բաժանված է չորս եռանկյունիների և մարդկանց վեց խմբերի: Ղազարոսի գերեզմանի ծանր կափարիչը բացող երեք կերպարանքներից երկուսը կիսադեմով են և հիշեցնում են Վասակ իշխանի երկրորդ Ավետարանի մանրանկարներում հանդիպող մարդկանց: Ուշագրավ է նաև, որ նույն է Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի «Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանի և մեր մանրանկարի Քրիստոսի երկարավուն դեմքը. երկու դեպքում էլ կրկնված են ճակատին թափվող մազերը, դեպի վեր բարձրացրած հոնքերը, մազերի տակ թաքնված ակնաջր, երկծայր մորուքը, ձեռքերի և մատների պատկերումն ու հագուստի երանգավորումը: Բացի այդ՝ մեր պատկերի Քրիստոսի երկու աշակերտները հիշեցնում են Ճաշոցի «Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանի ձախ հատվածում թե՛ վերևում, թե՛ ներքևում ներկայացված առաքյալների զույգերին: Այս երկու մանրանկարներում ոչ միայն մարդկային տիպաժներն են նման, այլև դրանց մոդելավորումը, ընդհանուր են գունային լուծումները, ռիթմը, միանման են բաշխված կարմիր ու կանաչ գունաբծերը: Երկու նկարազարդումներն էլ գերհագեցած են մարդկանցով և միջավայրը ներկայացնող մանրամասներով: Համեմատվող երկերը իրար են նմանում նաև գործող անձանց չափերի տարբերությամբ: Այս մանրանկարներում բոլոր կերպարանքները (նաև կանանց), բյուրեղաձև ժայռերն ու փնջաձև բույսերը, ինչպես նաև մարդկանց չափերը հուշում են, որ դրանց հեղինակը նույն վարպետն է:

Մ. 9422 Ավետարանի ձևավորումներում բնանկարն աչքի է ընկնում խիստ ինքնատիպ ոճական կատարումով: «Ղազարոսի հարությունը» մանրանկարի խորքում բյուրների ոճավորված գազաթները ծածկված են բույսերի փնջերով: Այս յուրահատուկ բնանկարն առաջին անգամ հանդիպում է Կեռան թագուհու 1272թ. ձեռագրում (Երուսաղեմ, 2563), ապա Վասակ իշխանի երկրորդ Ավետարանում: Նոր բնանկարին բնորոշ են ասես հատ-հատ տաշված, կողք կողքի դրված քարաժայռերը: Առանձին

ճյուղերով ամենայն բժախնդրությամբ են նկարված բույսերի թփերը: Նման բնանկարը հավանաբար գալիս է չինական նկարագրող մետաքսի օրինակներից, և միանգամայն բնական է, որ չինական կտորեղենը հայտնվեր Կիլիկիայում, քանի որ Արևելքից դեպի Արևմուտք մետաքսի նշանավոր ճանապարհը այդ տարածքով էր անցնում:

Մեր մատյանի «Ոսնկվա» մանրանկարում Հուդայից բացի մյուս առաքյալները զարմացած կամ անհանգիստ հայացքներով են նայում Հիսուսին կամ միմյանց: Նրանցից յուրաքանչյուրը մեկը մյուսին է նայում. այսպիսով, ներքին կապ, ինչպես նաև լարվածություն է ստեղծվում աշակերտների խմբի միջև: Առաքյալների այս շարքերին նկարիչը հակադրում է Քրիստոսի ուղղահայաց մարմինը, որի առանցքն ասես շարունակվում է դեպի վեր խոյացող ճարտարապետական շինությունների ուղղվածությամբ: Բոլոր գործող անձանց դիրքերի, նաև մանրանկարի վերին ձախ անկյունում հայտնվող ճարտարապետական կառույցի շնորհիվ ակնառու է դառնում պատկերի հիմքում թաքնված գծանկարային եռանկյունին: Կասկած չկա, որ ներկայացված կերպարների դիրքերն ու շինությունների տեղաբաշխումը բնավ պատահական չեն, այլ նախապես մտածված:

Մ. 9422 ձեռագրի «Հոգեպալատյան» հորինվածքը մոտ է 1289թ. Ավետարանի համանուն տեսարանին, որը, ի տարբերություն խնդրո առարկա նկարի, ունի ավելի ամբողջական տեսք: Մանրանկարի առաքյալների պատկերների մոդելավորման մեջ առավել ցայտուն արտահայտված են «1200 թվականին մոտ ոճի» առանձնահատկությունները:

Մեր մատյանի «Դժոխքի ավերումը կամ Էջըր դժոխք» մանրանկարի վերնամասում նախահայրերի գլուխների թեքված դիրքով հատուկ կերպով շեշտվում է քարանձավի մուտքի կոր բացվածքը: Հատկապես ուշարժան է Մ. 197 և Մ. 9422 ձեռագրերի «Դժոխքի ավերման» բացառիկ ընդհանրությունները: Համեմատվող երկերում նկատվում է բաղադրիչ մասերի կոտ համադրություն: Իր ձկվածությամբ հանդերձ Քրիստոսի մարմնի հիմնական առանցքն ուղղահայաց է և գուգահեռ լինելով խաչին՝ արձագանքում է վերջինին: Այդ ուղղահայաց ռիթմը կրկնվում է Եվայի և նրան հետևողների մարմինների դիրքերով: Վերջիններիս բոլորովին հակադիր են արքաների վերևում ներկայացված նախահայրերը. գլուխները հակած Քրիստոսի ուղղությամբ թվում է՝ ձգվելով դեպի նա. նրանք ասես արձագանքում են քարանձավի կոր բացվածքին և շարունակում Քրիստոսի ձկված դիրքը՝ մոտենալով նրան: Մ. 9422 և 197 Ավետարանների մանրանկարների մեջ Ադամի ակտիվ և որոշ չափով անկայուն դիրքը, երկար, թափվող մազերը, պարեգոտի և թիկնոցի կարծես «եռացող» ծալքերն ուժեղացնում են հորինվածքի դրամատիկ տրամադրությունը: Այս ամենը վկայում է հիշյալ պատկերների հեղինակների գծանկարչական փայլուն պատրաստվածության մասին:

5.2. Մանրանկարիչների տարբերակումը: Նրանցից յուրաքանչյուրի գեղարվեստական լեզվին բնորոշ առանձնահատկությունները

Մ. 9422 Ավետարանի ձևավորումների ուսումնասիրությունից պարզվում է, որ այդ մանրանկարները ոճական առանձնահատկություններով բավականին տարբեր են: Նկարագրողումների կատարման էական տարբերությունները թույլ են տալիս

դրանք բաժանելու երեք խմբի և պայմանականորեն վերագրելու երեք՝ կողք կողքի աշխատած մանրանկարիչների: Առաջին ծաղկողի կողմից ստեղծվել են Եվսեֆիոսի՝ Կարպիանոսին ուղղված Թուղթը, խորանները, «Տեառնընդառաջի» և «Էջըը դժոխքի» տեսարանները: Կատարման մեկ այլ մակարդակ են մատնանշում «Ոտնվվայի» և «Հոգեգալստյան» նկարազարդումները: Իսկ երրորդ և ամենայն հավանականությամբ գլխավոր մանրանկարչի կողմից են ստեղծվել ավետարանիչների պատկերներն ու անվանաթերթերը, ինչպես նաև «Ավետումն» ու «Ղազարոսի հարությունը»: Կարելի էր մտածել, որ մի վարպետ է հեղինակել զարդային բնույթ ունեցող խորաններն ու անվանաթերթերը, սակայն վերջիններիս համեմատությունը, մասնավորապես մարդկանց դեմքերի տեսակների, ձեռքերի, ինչպես նաև հագուստի ներկայացման մանրամասները վկայում են այն մասին, որ ստեղծվել են տարբեր ծաղկողների կողմից: Անվանաթերթերի մանրակրկիտ հետազոտությունը թույլ է տալիս ասելու, որ այդտեղ զետեղված բոլոր դեմքերի ոճական կատարումը համընկնում է «Ավետումն» ու «Ղազարոսի հարության» անձանց հաղորդման հետ: Բացի այդ՝ անվանաթերթերի մեջ հրեշտակների և տոհմաձառում ներկայացվածների հագուստների ու գլխավոր ծաղկողի ստեղծած մանրանկարների կերպարների հանդերձանքի ծալքավորման ձևերը համընկնում են:

Եվսեֆիոսի՝ Կարպիանոսին ուղղված Թուղթը, խորանների, «Տեառնընդառաջի» և «Էջըը դժոխքի» մանրանկարների մեջ ներկայացված մարդիկ ունեն երկարավուն դեմքեր, նեղ ճակատ, փոքրիկ շեշտված կամ երկարավուն կզակ, փոքր-ինչ դեպի վեր ձգված, կարճ կճատ կամ բարակ և երկար, երբեմն էլ կեռ քթեր ու ընդգծված այտուսկրեր: Այս անձինք ունեն լայն ափերով բարակ մատներ, որոնք հաճախ ներկայացված են իրարից խիստ հեռացած: Նրանց ձեռքերի շարժումները շատ արտահայտիչ են՝ տեսարանի տրամադրությանը համապատասխան:

Այս մարդիկ հաճախ մարմնեղ են, պատկերված բարդ դիրքերով, մասնավորապես կտրուկ շարժումներ անելիս: Այդպիսի դիրքերով են ներկայացված «Էջըը դժոխքի» գլխավոր անձինք և խորաններում հայտնվող փոքր չափերի կերպարանքները: Առաջին իսկ հայացքից պարզ է դառնում, որ խորաններն ընտիր զարդանկարիչ վարպետի գործեր են: Դրանց բնորոշ է գծանկարի կատարելությունն ու զարդանախշերի բազմազանությունը: Ճարտարապետական տարրերը նուրբ են ու պարզ, անպաճույճ:

Իրենց կատարման մակարդակով և ձեռագրով միանգամայն տարբերվում են «Ոտնվվայի» և «Հոգեգալստյան» մանրանկարները, որտեղ մարդկանց բնորոշ են բավական տձև գլուխները, անհամաչափ դիմագծերը՝ լայն ճակատով, մեծ ականջներով ու կարճ կզակներով դեմքերը, և հատկապես առանձնանում են կիսադեմով նկարված տիպերը: Այս երկրորդ ծաղկողի կերպարները պատկերված են հարթ, առանց խոպոպների մազերով և բարակ ու կարճ մատներով: Այս ծաղկողի գունապնակը լի է տաք գույներով ու երանգներով, մասնավորապես առատ են օգտագործած նարնջագույնն ու բաց կարմիրը:

Կարելի է եզրակացնել, որ առավել բարձր մասնագիտական կատարմամբ աչքի ընկնող ավետարանիչների պատկերներն ու անվանաթերթերը, ինչպես նաև «Ավետումն» ու «Ղազարոսի հարությունը» թերևս ստեղծվել են գլխավոր մանրանկարչի

կողմից³: Վերջինս հմտորեն կիրառում է թե՛ վառ գույների համադրություններն ու հակադրությունները, թե՛ նույն գույնի նուրբ երանգային անցումները և թե՛ գունաստվերային մոդելավորումը: Թանկագին քարերի նմանվող գույները հաղորդում են տեսարանի կարևոր, այդ թվում և դրամատիկ տրամադրությունը և որոշ առումով շեշտում գծանկարի թաքնված երկրաչափականությունը՝ դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնելով մեկ կամ մի քանի կերպարների, երբեմն էլ վերջիններիս միջև հայտնված մարդկանց վրա:

Պատկերված անձանց դեմքերին բնորոշ են շեշտված սպիտակ ակնախոռոչները, հոնքերի միջև հայտնվող ակոսները, լայն, երբեմն կարմրացրած ծայրերով քթերը, բաց կարմրավուն այտերը, ոլորված, ալիքավոր կամ ճակատին հաճախ երկու փնջով թափվող մազերը: Անվանաթերթերի փոքրաչափ մարդկանց համար հատկանշական են ծանր կզակներով օվալաձև դեմքերը, քթարմատի վրա միացող ցայտուն հոնքերը, որոնց տակից երբեմն աչքերի ճերմակ շեշտված սպիտակուցներն են երևում: Ավետարանիչների ու տերունական պատկերներում հանդիպող մարդկանցից յուրաքանչյուրի դեմքը պարզորոշ արտահայտում է տեսարանի ընդհանուր տրամադրությանը համապատասխան արտահայտություն: Այստեղ ևս զգացմունքների արտահայտման կարևոր արտահայտչաձևերից են ձեռքերը: Ծաղկողը բացահայտ շեշտել է երկար ու բարակ մատները, որոնք լայն բացված դիրքերով են կամ ձկված: Մանրանկարիչը, ցուցամատերի ծայրերը մոտեցնելով կողայիններին, կորություն է հաղորդում ցուցամատների վերին հատվածներին՝ ակոս ստեղծելով դրանց միջև: Այս ծաղկողի պատկերած անձինք ունեն թմբկիկ, ինչպես նաև նեղ ու տափակ ոտնաթաթեր: Նրանք նկարված են մարմինների բարդ դիրքերով, կտրուկ շարժումներով: Այս մարդկանց հագուստների ծալքավորումը համապատասխանում է մարմնի ձևերին: Այդ հանդերձները մոդելավորված են սպիտակ բծերով, ընդ որում փեշերի ծայրերը կա՛մ շատ կտրուկ ցած են թափվում, և փեշը սրածայր է դառնում, կա՛մ էլ ոտքի տակ փնջաձև հավաքված՝ հովհարի նման բացվում:

Գլխավոր մանրանկարիչն ամենայն բժախնդությամբ է պատկերում ճարտարապետական շինությունները՝ հարստացնելով դրանց բարդ կառուցվածքը նրբագեղ կամարներով ու զմբեթներով, բարակ սյուներով ու ամուր ատամնավոր կառույցներով: Ընտիր են հատկապես կամարները, որոնց մեջ նույն գույնի տարբեր երանգները կիրառելով՝ նա խորություն է ստեղծում: Շինություններ պատկերելիս ծաղկողը տարբեր դիտակետեր ու գույներ է օգտագործում և նկարում բարակ ճաղեր կամ կամարաշարեր, որ նորություն է հայ գրքարվեստում: Ճարտարապետական մանրամասները հիացնում են իրենց թեթևությամբ, ձգվածությամբ ու քանդակագարդ խոյակներով:

Ծաղկողը հատուկ ուշադրություն է դարձնում բնանկարի կատարմանը. մասնավորապես աստիճանաձև դեպի վեր բարձրացող բլուրները սպիտակ բծերով ձևավորելով՝ դրանց «ոդորկ» տպավորություն է հաղորդում: Ռձավորված բյուրեղաձև լեռնագագաթները նա ծածկում է փնջաձև մանր բույսերով կամ թփերով: Ծառերի

³ Այս ծաղկողին պայմանականորեն անվանել ենք գլխավոր մանրանկարիչ ոչ միայն իր վարպետության, այլև կիլիկյան մի շարք չքնաղ ձեռագրերի նկարագրողմանը մասնակցելու համար:

ճկվածության, հաճախ մեկը մյուսի շուրջ պտտված լինելու, նաև լայն բացվածքներ ստեղծող կարճ ելուստների միջոցով ավելացնում է պատկերների արտահայտչականությունը:

Բազմամարդ տեսարաններում հիմնական գործող անձանց առանձնացնելու համար մանրանկարիչը նրանց մյուս կերպարների համեմատ ավելի մեծ է պատկերում: Տարբեր չափերի կիրառության և կերպարների ճիշտ տեղաբաշխման շնորհիվ նա կարողանում է դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնել գլխավոր «հերոսների» վրա:

Գլխավոր մանրանկարչի գեղարվեստական ոճի առանձնահատկությունները բնորոշ են նաև Վասակ իշխանի երկրորդ մատյանի ավետարանիչների դիմանկարներին, Մատթեոսի անվանաթերթին, «Ավետում», «Ծնունդ», «Տեսաճնդառաջ», «Համբարձում» պատկերներին, ինչպես նաև Հեթում Բ արքայի ճաշոցի անվանաթերթերին, «Մուտքը Երուսաղեմ», «Տեսաճնդառաջ», «Երեք մանկունք հնոցում», «Յուդաբեր կանայք տիրոջ գերեզմանի մոտ», «Քրիստոսի գրույցը աշակերտների հետ», «Քրիստոսի ոտքերի օծում», Հովնան մարգարեի կյանքի դրվագները ներկայացնող տեսարաններին: Նույն ծաղկողն է նկարագարողել նաև Մ. 2629 Ավետարանի անվանաթերթերն ու ավետարանիչների պատկերները, ինչպես նաև Մ. 179 Աստվածաշնչի «Մովսեսը օրենքները ստանալիս» մանրանկարը:

Ատենախոսությունն ավարտվում է **եզրակացություններով**, որոնք ամփոփում են ամբողջ աշխատությունը.

1. XIII դարում առևտրական, ամուսնական կապերի շնորհիվ խաչակիրների և ֆրանցիսկյանների միջոցով Կիլիկիայում հայտնվում են ինչպես բյուզանդական և լատինական նկարագարող գրքեր, այնպես էլ սրբապատկերներ ու արվեստի այլ գործեր: Դրա մասին են վկայում Կիլիկիայում ստեղծված հայկական մանրանկարչության գուլիգործոցներից Մ. 9422 Ավետարանի նկարագրողումների և այդ շրջանի Պալատական խմբի այլ ձեռագրերի պատկերագրական ու ոճական մի շարք ընդհանրությունները Միջերկրական ծովի ավազանի արվեստի նմուշների հետ:

2. Հետադիվան փուլի կիլիկյան նկարագարող ձեռագրերը մի սքանչելի համատեղություն են կազմում հայ արվեստի պատմության մեջ: Դրանց մեջ իր ուրույն և կարևոր տեղն ունի Մ. 9422 Ավետարանը: Այս մատյանի մանրանկարչությունը, մանավանդ խորաններն ու անվանաթերթերն իրենց շքեղությամբ, բազմատեսակ զարդաձևերի հարստությամբ, կատարման «ազնվականությամբ» և մասնագիտական բարձր մակարդակով գերազանցում են ոչ միայն կիլիկյան, այլև առհասարակ հայկական մանրանկարչության հայտնի նմուշները և կարող են դասվել Միջերկրական ծովի ավազանի արվեստի նկարագարող գրքի առավել ինքնատիպ ու կատարյալ նմուշների շարքին:

3. Մեր ձեռագրի մանրանկարների գեղարվեստական առանձնահատկությունները հստակ կերպով մատնանշում են, որ ձեռագրի նկարագրողմանը մասնակցել են երեք վարպետներ: Նրանցից *առաջինը* ծաղկել է խորանները, Եվսեփոսի՝ Կարպիանոսին ուղղված Թուղթը, «Տեսաճնդառաջի» և «Էջջը դժոխքի» տեսարանները: *Երկրորդը* նկարագարող է «Ուտվվայի» և «Հոգեգալստյան» նկարագրողումները: Իսկ *երրորդը* և ամենայն հավանականությամբ գլխավոր մանրանկարչի կողմից են ստեղծվել ավետարանիչների պատկերներն ու անվանաթերթերը, ինչպես նաև «Ավետումն»

ու «Ղազարոսի հարությունը»:

4. Այս մանրանկարչների ստեղծագործությունները հիացնում են խորանների ու անվանաթերթերի հարդարանքում անսպառ երևակայության և գեղանկարչական արտակարգ հմտության դրսևորմամբ: Ծաղկողները որոշակի իմաստով ազատ են եղել ընտրած թեմաների ու լուծումների մեջ, անգամ այլ երկրներում տարածված մոտիվների նկատմամբ ցուցաբերել են ինքնատիպ մոտեցում: Մինևույն թեման վերոհիշյալ մատյաններում նկարագարդելիս մանրանկարիչները յուրաքանչյուր պատկեր նոր մանրամասներով են հարստացրել և դարձրել միանգամայն անկրկնելի: Նույն նախօրինակները հաճախ համադրելով բուսական և զարդային նախշերի հետ՝ ծաղկողները դրանց արդեն տվել են նոր հնչեղություն ու մեկնաբանություն՝ հեռանալով սկզբնական պատկերատիպից: Մասնավորապես սա վերաբերում է առաջին մանրանկարչի ստեղծած տարատեսակ միացումներով և բարդ համադրություններով լի սքանչելի խորաններին:

5. Մ. 9422 ձեռագրի պատկերների և տվյալ ժամանակաշրջանում ստեղծված այլ գրչագիր հատորների նկարագարդումների հետազոտումը թույլ է տալիս բացահայտելու Պալատական ձեռագրերի միջև եղած բազմաթիվ կապերը: Մեր ուսումնասիրության շնորհիվ պարզ է դառնում, որ գլխավոր մանրանկարիչը ծաղկել է Վասակ իշխանի երկրորդ Ավետարանի ավետարանիչների դիմանկարները, Մատթեոսի անվանաթերթը, «Ավետումը», «Ծնունդը», «Տեսանընդառաջը», «Համբարձումը», ինչպես նաև Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի անվանաթերթերը, «Երեք մանկունք կրակե հնոցում», Հովնան մարգարեի կյանքի դրվագները ներկայացնող տեսարանները, «Տեսանընդառաջը», «Քրիստոսի գրույցը աշակերտների հետ», «Քրիստոսի ոտքերի օծումը», «Մուտքը Երուսաղեմը», «Յուդաբեր կանայք տիրոջ գերեզմանի մոտ» և, բացի այդ, Մ. 179 ձեռագրի Մովսեսի պատկերը: Նաև գալիս ենք այն եզրակացության, որ Մ. 2629 Ավետարանի խորաններն ստեղծվել են մեր առաջին, իսկ անվանաթերթերն ու ավետարանիչների պատկերները՝ գլխավոր մանրանկարչի կողմից:

6. Բազմաթիվ վերանորոգումների պատճառով դժվար է վստահորեն ասել՝ արդյոք մանրանկարները տարբեր ձեռագրերից են եղել, թե կողք կողքի աշխատած ծաղկողների աշխատանքի արդյունք են: Չի բացառվում, որ լինելով թագավորական կամ իշխանական պատվեր՝ Մ. 9422 Ավետարանը, ինչպես և Հեթում Բ արքայի Ճաշոցը, նկարագարդվել է Սկևռայում:

7. Համեմատական վերլուծության արդյունքում ակնհայտ է դառնում, որ Մ. 9422 Ավետարանի ծաղկողները ծանոթ են եղել ոչ միայն հայկական, այլև անտիկ, սասանյան, բյուզանդական և Միջերկրական ծովի այլ երկրների արվեստի գանձարանի լավագույն օրինակներին: Սակայն կլիիկյան ծաղկողները հիմնովին և վարպետորեն վերաիմաստավորել են դրանք՝ ստեղծելով նոր՝ էլ ավելի բարձր որակ ունեցող, ինքնատիպ ու արտակարգ հարուստ գրքարվեստ:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Չուգասյան Մ.**, Գանձեր կիլիկյան մանրանկարչության. Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 ձեռագրի խորանների նկարագրումները // «ՎԷՄ» Համահայկական հանդես, No. 3 (28), հոկտեմբեր- դեկտեմբեր 2009, էջ 104-126:

2. **Չուգասյան Մ.**, Ավետման և Ղազարոսի հարության տեսարանները Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանում (պատկերագրական և ոճական նկարագիր) // «ՀԱՄԿ» հայագիտական Տարեգիրք, Նոր շրջան, 2007-2008, Անթիլիաս-Լիբանան, 2009, էջ 235-240:

3. **Չուգասյան Մ.**, Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 մատյանի ավետարանիչների դիմանկարները // Երիտասարդ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան, 22 դեկտեմբեր 2009, Նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2010, էջ 174-183:

4. **Չուգասյան Մ.**, Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի արվեստը // «Էջմիածին», Յուլիս, 2013, Էջմիածին, էջ 46-57:

5. **Չուգասյան Մ.**, Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի պատմությունն ու Հոգեգալստյան տեսարանը // «Կանթեդ», Գիտական հոդվածների ժողովածու, 4 (57), Երևան, 2013, էջ 235-245:

6. **Չուգասյան Մ.**, Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի լուսանցագրերն ու անվանաթերթերը // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 2 (638), Երևան, 2013, էջ 258-265:

7. **Չուգասյան Մ.**, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 Ավետարանի պատմությունն ու նկարագրությունը // «Պատմություն և մշակույթ», Հայագիտական հանդես (Գիտական հոդվածների ժողովածու), հատ. II, Երևան, 2013, էջ 268-275:

8. **Чукасян С.**, О художественном убранстве киликийского Евангелия XIII века из собрания Матенадарана имени М. Маштоца в Ереване (рук. № 9422) // "Армения-Россия: диалог в пространстве художественной культуры". Материалы международного симпозиума 15-16 ноября 2010. Москва, 2010, с. 37.

9. **Chookaszian S.**, The Miniatures of the 13th Century Armenian Cilician Gospel (Matenadaran no. 9422) and its Relations to the Art of the Mediterranean World, 2011. Graduate Student Colloquium in Armenian Studies, February 8-11, 2011, UCLA, Los Angeles, p. 6.

10. **Chookaszian S.**, Cilician Book Illumination between Byzantium and Crusaders // Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Vol. III, Abstracts of free communications, Sofia, 2011, p. 354.

Чукасян Сатеник Леоновна
МИНИАТЮРЫ РУКОПИСИ № 9422 МАТЕНАДАРАНА ИМЕНИ М. МАШТОЦА В
КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

Резюме

Одним из самых богато иллюстрированных образцов армянской и, в частности, киликийской миниатюры является Евангелие № 9422 из собрания Матенадарана. Стилистически рукопись связана с манускриптами Придворной школы XIII века. Время пощадило эту рукопись и миниатюры сохранили свой красочный колорит. Евангелие состоит из Послания Евсевия Карпиану и десяти таблиц канонов в виде хоранов, портретов четырех евангелистов с титульными листами их Евангелий, а также шести полностраничных лицевых миниатюр. Хораны с таблицами канонов и титульные листы поражают воображение фантазией, обилием образов и декора, изумительными деталями.

Многие искусствоведы, изучавшие армянское средневековое искусство, обращались и к этой рукописи (А. Свирин, Л. Дурново, А. Мнацакян, С. Тер-Нерсисян, В. Казарян, И. Дрампян и др.), но до сих пор нет ее монографического исследования. Основной целью диссертации является комплексное исследование и анализ миниатюр Евангелия № 9422, его связи с искусством стран Средиземноморья, в контакте с которыми Киликия оказалась вследствие своего географического и исторического положения.

- В нашем исследовании мы впервые детально исследовали все миниатюры Евангелия.
- Нашли истоки или связи их иконографии, символики, техники их исполнения с искусством стран Средиземноморья.
- Выявили стилистические различия в исполнении данных миниатюр и определили трех художников-миниатюристов, показав отличительные особенности, присущие почерку каждого из них.
- Нашли стилистические общности и различия между Евангелием № 9422 и другими рукописями Придворной школы, это способствовало определению, какие миниатюры из рукописей данной школы были созданы мастерами нашего Евангелия.

Общий объем диссертации составляет 158 страниц. Она состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованной литературы и альбома иллюстраций.

Первая глава диссертации состоит из двух подглав. В первой из них мы представили краткий обзор историко-культурных взаимосвязей Киликии и стран Средиземноморья в 70-80-е годы XIII века. Во второй подглаве представили историю рукописи, а также исследовали серебрянный оклад 1486 года.

Вторая глава посвящена изучению хоранов Послания и канонов согласия. В их kapitelyakh появляются изображения беседующих пророков, Девы Марии в позе «Оранты», в убранстве прямоугольных заставок – существа с головой человека и туловищем животного, на которых видны изображения иных лиц в профиль. Миниатюристу, вероятно, были знакомы похожие изображения античных богов или средневековых западных "гриллов", но он выбрал уникальную интерпретацию, в которой человеческий профиль появляется даже на туловище животных. В убранстве хоранов появляются также сцены борьбы обнаженных всадников и животных, сцены царской охоты, где всадники изображены в позе "парфянский поворот". Вся поверхность заставок украшена стилизованным растительным орнаментом на золотом фоне.

Третья глава также состоит из двух подглав. Первая посвящена изучению четырех титульных листов. Среди маргинальных украшений титульного листа Евангелия от

Матфея – Древо Иессея. В киликийской живописи Древо Иессея впервые появляется как маргиналия на титульном листе Матфея в Евангелии принца Васака (Иерусалим, библиотека Армянского патриархата, № 2568), но нашей миниатюре присуща более сложная композиция, венчающаяся редким в армянском искусстве изображением Троицы во главе с Богом Отцом. Также завершается и маргиналия Лествица Иакова на титульном листе Иоанна. Миниатюрист создал не встречающуюся версию сцены, представив с правой стороны Лествицы шестерых спускающихся ангелов, а с левой – семерых поднимающихся ангелов с младенцами на руках. Вторая подглава посвящена портретам евангелистов. Матфей и Марк изображены в позе “сидящих” в креслах и “размышляющих” евангелистов, на фоне архитектурных сооружений с орнаментированными рамами окон. Лука изображён вместе с Теофилом, в окружении зданий, которые миниатюрист, по всей видимости, видел в европейских странах. Иоанн же стоит со скрещенными ногами в горной местности острова Патмос, выступы гор которого напоминают застывшие волны.

Четвёртая глава посвящена изучению иконографии шести лицевых миниатюр. В Благовещении Мария стоит на фоне построек с изящными колоннами и арками. В сцене Сретения младенец изображён на руках у Симеона, но тянущимся к матери, становясь связующим звеном между двумя группами. В миниатюре Воскрешения Лазаря почти нет незаполненного пространства, фигуры прижаты друг к другу. Необычные изображения для иконографии этой сцены появляются в левом нижнем углу миниатюры: у двух из четырёх женщин, выходящих из-под земли, те же лики, волосы и одежда, что и у Марты и Марии. Сошествие Духа оставляет впечатление незавершённой композиции: внизу в арочном проёме отсутствуют характерные для нее представители разных стран, нет голубя и лучей света. Связь с западным искусством видна в сценах Сошествия во Ад в Евангелиях № 9422 и № 197, которые почти идентичны. В обеих миниатюрах, в отличие от традиционной византийской и армянской иконографии, изображена большая группа праведников, и все они сконцентрированы на одной стороне пещеры.

Пятая глава состоит из двух подглав. Первая посвящена стилистическим особенностям Евангелия № 9422. В портретах Луки и Иоанна, в сценах Благовещения и Воскрешения Лазаря главные персонажи представлены в нимбах, украшенных драгоценными камнями. В Благовещении появляется прием скрытой геометрии, созданной с помощью вертикальных, горизонтальных и кривых линий, а миниатюра Воскрешения Лазаря диагонально разделена на четыре треугольника. Она является еще одним интересным примером межкультурного диалога. На фоне видны холмы и стилизованные вершины гор, покрытые кустистыми растениями. Такой пейзаж, очевидно, связан с иллюстрациями на китайских шелках, которые транспортировались через известный Великий шёлковый путь, проходящий и через Киликию. Вторая подглава посвящена изучению вопроса об авторстве миниатюр. В ходе исследования выяснилось, что данную рукопись иллюстрировали три художника. Хораны, сцены Сретения и Сошествия во Ад были созданы первым из них. Омовение ног и Сошествие Святого Духа – вторым миниатюристом. А титульные листы, портреты евангелистов, сцены Благовещения и Воскрешения Лазаря – третьим главным художником. Последний создал некоторые миниатюры из Евангелия принца Васака, Лекционария царя Этума II и др.

В **заключении** изложены общие выводы исследования. Миниатюристы Евангелия № 9422 были знакомы с античными, сасанидскими памятниками, знали византийское и западное искусство, но были свободны в реализации своих идей, переосмыслили привлекавшие их внимание образцы и создали уникальные миниатюры, являющиеся шедеврами не только армянского книжного искусства XIII века, но и искусства стран Средиземноморья.

Chookaszian Satenik
MINIATURE PAINTING OF GOSPEL No. 9422 OF M. MASHTOTS MATENADARAN
THE CONTEXT OF MEDITERRANEAN ART

Summary

The illumination of the Gospel No. 9422 of M. Mashtots Matenadaran (Yerevan) is one of the most refined and luxury manifestations of Armenian Cilician miniature painting. The stylistic rendering of the illustrations of this manuscript is corresponding to Armenian Cilician royal manuscripts of 80-s of XIII century. Time has dealt kindly with this Gospel book; the miniatures capture with the beauty of their colors. This manuscript is decorated with the Letter of Eusebius and ten Canon tables, the portraits of four evangelists, the incipit pages of their Gospels and six full-page miniatures. The decoration of Canon tables and incipit pages surprise with amazing fantasy and scrupulous rendering of details.

Many art historians, the explorers of Armenian medieval art, wrote about this Gospel (A. Svirin, L. Durnovo, A. Mnatsakanian, S. Der Nersessian, V. Kazaryan, I. Drampyan), but still there is no any monograph about this manuscript. The main purpose of this Ph.D thesis, is comprehensive research and analysis of miniatures of Gospel No. 9422, particularly in connection with the art of the Mediterranean countries, taking into consideration the fact that due to its geographical and historical position Cilicia was connected to that countries.

- In our thesis, for the first time we had studied all the details of the miniatures.
- We had found the iconographic, symbolic, stylistic connections of the illustrations with the art of the Mediterranean countries.
- For the first time we had revealed stylistic differences between miniatures of this Gospel, identified three miniaturists and gave the characteristic of the style of each painter.
- During this research, we had found new stylistic parallels between the miniatures of Gospel No. 9422 and those of the other manuscripts of Cilician Royal school and as a result were able to determine which of the miniatures of connected volumes were illuminated by our painters.

The total volume of the dissertation is 158 pages. It consists of a preface, five chapters, conclusion, bibliography, and an album of the illustrations.

The first chapter of the dissertation has two sections. In the first section we had represented a brief overview of the historical and cultural relations between Cilicia and Mediterranean countries in period when the Gospel was created- in 70-80s of the XIII century. In the second section we had presented the history of this manuscript, also the detailed description of the silver cover made in 1486.

The second chapter is devoted to the study of all Canon tables. In the capitals of Canon tables appear images of conversing prophets, the Virgin Mary raises her hands in the ancient gestures of prayer, and in the decoration of the headpieces - creatures with a human head and the body of the animal, which is covered with two-faced and half-faced creatures. The miniaturist was probably familiar with similar images of Ancient Gods or medieval Western "Grills", but he chose a unique interpretation where many human profiles appear on the torso of the animal. In decoration of Canon tables one can see the battle scenes of naked riders and animals, as well as royal hunting scenes where riders are represented in a pose known as "Parthian turn." The entire surfaces of these headpieces are decorated with skillfully stylized floral ornament on a gold background.

The third chapter of the dissertation has two sections. The first section is devoted to the study of four title-pages. The decoration of Matthew's title-page is enriched with the allegorical

Tree of Jesse. In the Cilician miniature painting the first Tree of Jesse is found in the marginal of Matthew's title-page in Prince Vasak's second Gospel (Jerusalem, Armenian Patriarchate Library, MS. 2568), but our miniature represent more complex composition by showing the Holy Trinity forming the crowning motif. One can see here the image of God the Father which appears quite rare in Armenian art. The image of Holy Trinity is shown also in the title page of John, where the margin illustrates Jacob's vision of the ladder. Miniaturist created a unique scene – by adding seven angels that are holding infants in swaddling clothes, who ascend the ladder and six angels, who descend without children. In second section we had represented the study of the portraits of the evangelists. Matthew and Mark are depicted seated in a chair having in background architectural buildings with ornamental window frames. Luke is represented with Theophilus, and with the buildings on a background that apparently miniaturist had seen in Mediterranean countries. John is standing cross-legged between mountain hills. The shapes of those hills remind frozen waves.

The fourth chapter is devoted to the study of the iconography of the six full-page miniatures. In Annunciation Mary stands on a background of buildings with fine columns and arches. In Presentation the child Christ is portrayed in the arms of Simeon, thus forming the connecting link between the two groups. In a miniature of the Resurrection of Lazarus is almost no empty space, the figures are pressed close together. In the lower left corner of the miniature one can see quite unusual feature for the iconography of this scene: four old women coming out of the ground. It's noteworthy that they have the same shape of a face and color of grey hair as Marta and Mary that are depicted above. The miniature portraying the Descent of the Holy Spirit on the Apostles seems to be unfinished: there are no representatives of the different countries that are typical for the iconography of this scene, as well as a dove and rays of light are missing. One can see the connections with Western art also in both miniatures of Harrowing of the Hell of Gospels No.9422 and that of No. 197. These scenes are almost identical. In a contrary to the traditional Byzantine or Armenian iconography, a large number of the righteous grouped on one side in the opening of a cave are represented here.

The fifth chapter has two sections. In the first section the stylistic features of miniatures of the Gospel № 9422 are studied. All the main characters in the portraits of Luke and John, and also in the Annunciation and the Resurrection of Lazarus are presented in the haloes that are decorated with precious stones. The hidden geometry appears in the Annunciation created with the vertical, horizontal and curved lines, and also in the Resurrection of Lazarus where the composition diagonally is divided into four triangles. This miniature is another interesting example of intercultural dialogue. The background here shows hills and stylized tops of them are covered with bunches of plants. This type of landscape is obviously connected with the paintings on Chinese silks, which were transported through the well-known Silk Road that was passing also through Cilicia. In the second section we had studied the question of authorship of miniatures. The research had shown that this manuscript was illustrated by three miniaturists. The Canon tables, the Presentation and the Harrowing of the Hell were created by the first painter. Washing of the Feet and the Descent of the Holy Spirit had been illustrated by the second miniaturist. The title pages, portraits of evangelists, the Annunciation and the Resurrection of Lazarus had created the third major artist. He is the author of some miniatures of the second Gospel of Prince Vasak, Lectionary of king Hetum II and other manuscripts.

In the last section are summarized the general **conclusions** of the thesis. There is no doubt that the miniaturists of Gospel No. 9422 were familiar with the ancient, Sassanid as well as Byzantine and Western art, but were free to implement their ideas, rethink the samples that attracted their attention and created unique miniatures that are masterpieces of XIII century not only Armenian, but also the art of Mediterranean.