

ԻՐԻԱ ԴՐԱՄԲՅԱՆ

ՀԱԿՈՒ ԶՈՒՂԱՅԵՑՈՒ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶԵՐԻ
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ մանրանկարչական արվեստի պատմության ամենափայլուն և ակնառու գեմերից է Հակոբ Զուղայեցին: Նրա գեղանկարչական ժառանգությունից մեզ հասել է Տ ձեռագիր¹, որոնք ընդգրկում են ավելի քան քառորդ դար ժամանակաշրջան: Թեև այս ձեռագրերը հնարավորություն չեն տալիս ամբողջապես հետազոտելու նկարչի ստեղծագործության փուլերը, այնուամենայնիվ, օգնում են որոշ շափավ պատկերացում կազմելու այն ուղու մասին, որով ընթացել են նրա արվեստն ու պատկերագրությունը:

Հակոբ Զուղայեցու ստեղծագործության ակունքները սկիզբ են առնում XV—XVI դդ. վերջի Վասպուրականի մանրանկարչական ավանդներից և, մասնավորապես, Վանա լճի շուրջ գտնվող դպրոցից, որն իր մեջ միավորում էր Աղթամարի, Վարազի և այլ հարակից վանքերի գրչական կենտրոնները, այսինքն՝ հենց այն շրջանից, որի հետ էր կապված հեղինակի նկարչական ուսումնառությունը. նա սովորել է Լիմուս՝ Զաքարիա Գնունյաց կախկազասի մոտ:

Վասպուրականի այդ ժամանակաշրջանի մանրանկարչական արվեստի պատկերադրական նկարաչարք բավական որոշակի է: Այն բաղկացած է 10—15 մանրանկարներից և, որպես կանոն, ընդգրկում է Քրիստոսի կյանքի դիսավոր դրվագները, այսպես՝ կոչված, «Տնօրինությունները» և «Չարաբանքները», ինչպես նաև մի քանի տեսարաններ՝ վախճանաբանական բովանդակությամբ և 2—3 նկար՝ Հին կտակարանից²:

Այսպիսի նկարաչարք մեզ հանդիպում է Հակոբ Զուղայեցու վաղ շրջանի ձեռագրերում: Այդ շարքը, սակայն, անփոփոխ չի մնում և հետագայում համա-

¹ Ավետարաններ. Մատենադարան, ձեռ. № 6758, 9691 (1585 թ.): Փարիզ, մասնավոր չափաբաժու (1586 թ.), տե՛ս Այուսեկյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Երուզազի մասնաւոր հաւաքումներու, Փարիզ, 1950, էջ 16—19: Մանչեսթր, John Rylands Library, ձեռ. № 20 (1587 թ.), տե՛ս Այուսեկյան, Մայր ցուցակ, էջ 83—85: Երուսաղեմ, ձեռ. № 3424 (1592 թ.), տե՛ս F. Macler, Documents e'Art Arménienne, Paris, 1924, էջ 50—52, pl. XXIX—XLIV; Ն. Զուղա, Ս. Սարգիս, ձեռ. № 8 (1607 թ.), տե՛ս Ս. Տեր-Ավետիսեան, Յուցակ հայերեն ձեռագրաց նոր-Զուղայի Ամենափրկիչ՝ Վանքի, Զ. Ա., Վիեննա, 1970, էջ 149—151, Մատենադարան, ձեռ. № 7639 (1610 թ.): Ալեքսանդր Մակեդոնացու պատմությունը՝ Մատենադարան, ձեռ. № 5472:

² Երբեմն այս հիմնական նկարաչարքն ավելանում են Քրիստոսի հրաշագործությունների մի քանի տեսարաններ, որոնց առաջացումը Ս. Տեր-Ներսիսյանը կապում է Երզնանի դպրոցի հետ՝ Վերջինս, բայ նրա, հանդիսանում է Վասպուրականի երկու դպրոցներից մեկը:

չրվում է այլ մանրանկարներով: Սկզբում գրանք Քրիստոսի հրաշագործություններն ու Հին կտակարանային մի քանի նոր տեսարաններ են, իսկ ավելի ուշ՝ բացառապես ավետարանական տեսարաններ, բնդ որում, 1610 թ. ձեռագրի տեքստը նկարազարդված է շափաղանց մանրակրկիտ, մի բան, որ հազվագեղեցիկ է ոչ միայն հետագա, այլև շատ ավելի վաղ շրջանի համար:

Պատկերագրական նկարաշարի հանդեպ ունեցած ազատ մոտեցումն ինքնին արդեն վկայում է նոր, ոչ միջնադարյան միտումների մասին: Բացի այդ, հատկապես վերջին ձեռագրում, նկարիչը՝ այնպիսի տեսարաններ է պատկերում, որոնք մինչ այդ խիստ հազվագեղեցիկ են կամ ընդհանրապես չեն պատահում: Անշուշտ, այս դեպքում նկարիչը կապված չի եղել ավանդների հետ: Բայց և այնպես, հիմնական նկարաշարի պատկերագրությունը, որը պահպանում է Վասպուրականի նկարչական ավանդները, բավական կայուն է և ի հայտ է գալիս նկարչի բոլոր ձեռագրերում:

Վասպուրականի նկարաշարը ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարների նկարաշարից տարբերվում է նրանով, որ բովանդակում է Հին կտակարանից վերցված և վախճանաբանական բնույթի տեսարաններ: Ծիշտ է, այս բնույթի մի տեսարան՝ «Վերջին դատաստանը», հանդիպում է նաև վաղ շրջանի հայերեն ձեռագրերում, սակայն՝ խիստ հազվագեղեցիկ և պատահական:

«Վերջին դատաստանի» թեմայի ծագումը կապված է «Հայտնություն» հետ: Արևմտաեվրոպական արվեստում այն մեծ շափով արտացոլվել է ինչպես որմնանկարներում և գոթական ասպակենկարներում (վիտրաժ), այնպես էլ մանրանկարչության և նույնիսկ գորգագործության մեջ³:

Հայաստանում, այնպես, ինչպես Բյուզանդիայում, «Հայտնություն» այդպիսի պատկերման գրեթե չենք հանդիպում: Միայն առանձին տեսարաններ են ներկայացվում և, առաջին հերթին, «Վերջին դատաստանը»՝ եկեղեցիների որմնանկարներում ու քանդակներում, նաև ձեռագրերի մանրանկարներում: Գրանք սկզբնապես հանդես են գալիս մոնումենտալ արվեստում: Նշված տեսարաններին հանդիպում ենք Աղթամարի, Տաթևի, Ախթալայի և Քորայրի որմնանկարներում, Կեչառուլքի գլխավոր տաճարի արևմտյան շքամուտքի քանդակազարդ ճակատամասում, նաև խաչքարերի քանդակներում:

Մանրանկարչության մեջ այս թեման արմատավորվում է բավական ուշ՝ «Վերջին դատաստանի» մեզ հայտնի ամենավաղ նկարը գտնվում է Բալթիմորի № 539 Ավետարանում⁴: Այս նկարի պատկերագրությունը սկիզբ է առնում վերջին դատաստանի պատկերման բյուզանդական ձևից, որտեղ գավանանքն զգեստավորված է խիստ կարգավորված եկեղեցապետական (հիերարխիական) կոմպոզիցիայով: Նշված տեսարանը գրադեցնում է մեկ թերթ, որտեղ շարքով նկարված են գահին բազմած Քրիստոսը՝ Մարիամի և Հովհ. Մկրտչի հետ, առաքյալները, ինչպես նաև դրախտի ու դժոխքի տեսարաններ:

Վերջին դատաստանի թեման իր արտացոլումն է գտել կիլիկյան մի այլ ձեռագրի՝ 1286 թ. (Մատենադարան, ձեռ. № 979) հայտնի ճաշոցի լուսանցային մանրանկարներից մեկում, որտեղ Աբրահամի գոգին նստած է աղքատ Ղազարոսը, իսկ ներքևում, վիշապի երախում Մեծատունն է:

³ Անժերում, XIV դարի կեսերին պատկանող Ֆրանսիական գորգերի մի ամբողջ շարք:

⁴ S. Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, 1947. էջ 127, pl. XXVIII.

Ավելի ուշ, այդ տեսարանին հանդիպում ենք XIV դ.՝ 1329 թ. մի ձեռագրում (№ 7650), այս անգամ երեք մանրանկարներում: Առաջինում պատկերված են Քրիստոսը, նստած քառակերպ աթոռին Տիրամոր և Հովհ. Մկրտչի հետ և առաքյալները: Երկրորդում եկեղեցու հայրերն են, փողի ձայնից արթնացող մեռյալները և մեղավորների տանջանքները դժոխքում: Երրորդ նկարը Աստվածածնի բարեխոսությունն է Քրիստոսին (այս թեմային անդրադառնալու ենք ստորև):

Դժբախտաբար XIV դ. հայ մանրանկարչական արվեստում վերջին գատաստանի պատկերման այլ օրինակներ մեզ հայտնի չեն, բայց վախճանարանական մի ամբողջ նկարաշարի հանդես գալը վկայում է այն մասին, որ նրա հանդես հետաքրքրությունը որոշակիորեն աճել էր: Այդ թեման հատկապես լայն տարածում է գտնում XV—XVII դարերում, Վասպուրականի ձեռագրերում, որոնցում վախճանարանական մանրանկարների առկայությունը արդեն գտնում է պարտադիր: Եթե ուշադրություն դարձնենք այդ թեմայի զարգացման պատմությանը ինչպես գրականության, այնպես էլ կերպարվեստի մեջ, ապա կնկատենք, որ այդ հետաքրքրությունը միշտ պայմանավորված է եղել պատմական իրադրություններով: Վախճանարանական առաջին ստեղծագործությունները գեոևս երբաշեցիների կողմից, նախաքրիստոնեական շրջանում, հորինվել են իրրև նրանց ազգային թշվառությունների ու դժբախտությունների հետևանք: Նույն բանը առկա է նաև քրիստոնյաների մեջ՝ սոցիալական հուզումների և հեղաշրջումների ժամանակաշրջանում:

Աշխարհի կործանմանն սպասելը հատկապես բուռն է դրսևորվել միջնադարյան Արևմուտքում, մանավանդ XV դ. (այդ տաղնապի և լարվածության տրտահայտությունն է Իյուրերի «Հայտնության» թեմային վերաբերող փայտափորագրության հանրածանոթ շարքը): Հայտնության թեմատիկան համահընչուն էր հայերի տրամադրությանը, առանձնապես XV—XVII դդ.: Ժամանակի տաղնապալի իրադարձությունների մեջ նրանք պետք է տեսնեին հայտնության հետ կապված կանխագուշակումների իրադործումը: Երկրային կյանքում զրրկված ու թշվառ, նրանք, բնականաբար, մտքով հարում էին անդրշիրմյան կյանքին, վերջին գատաստանին: Հնարավոր է, որ Հայաստանում հայտնության տրամադրությունների ընդլայնման գործում որոշ դեր խաղացած լինեն նաև աշխարհի կործանմանը վերաբերող ընդհանուր կանխատեսումները, որոնք Արևմուտքում շատ էին տարածված: Սակայն արվեստի բնագավառում եվրոպական վախճանարանական սիեմաները հայ ազգային մտածելակերպի վրա ոչ մի ազդեցություն չեն թողել:

Ինչպես նախընթաց դարերում, հայերն օգտագործում են հայտնության թեմայի լուկ առանձին մոտիվներ, որոնք կերպարվեստում զարգանում են երկու կերպ՝ մանրանկարչության մեջ և խաչքարերի վրա (եթե նախկինում ճարտարապետության մեջ այդ թեման զբաղեցնում էր տաճարի արևմտյան շքամուտքը, ապա այժմ, մոնումենտալ կառույցների խիստ կրճատման պատճառով, պահպանվում է միայն խաչքարերի քանդակներում): Նմանօրինակ բազմաթիվ նմուշներ կան Հին Զուգայի գերեզմանատան հուշարձաններում, ուր քանդակազարդ երիզների կոմպոզիցիայում պատկերված են Քրիստոսը՝ ավետարանիչներին խորհրդանշող գահի վրա, իսկ կողքերին՝ ննջեցյալների ֆիգուրները:

Ուշ շրջանի ձեռագրերի վախճանարանական նկարաշարն ընդգրկում է երկու հիմնական պարտադիր տեսարան՝ վերջին դատաստանը, որը պատկերում է նախախնամությանը (Հայր Աստծուն)՝ դահի վրա (սովորաբար Փրկչի հետ) և բարի ու չար արարքների շափումը: Քրիստոսը պատկերված է իր փառքով՝ կոթ շրջանակի մեջ, իսկ ներքևում՝ մեկ (քիչ՝ դեպքերում՝ երկու) երկրպագու:

Ջանազան նկարիչներ նշված տեսարաններին ավելացրել են վախճանարանական բնույթի այլևայլ նկարներ: Օրինակ, որոշ հեղինակներ պատկերում են Իմաստուն և Հիմար կուսերի կամ Ազգատ Ղազարոսի առակները (Աբրահամի դոգր), ուրիշները՝ Եզեկիելի տեսիլը, իսկ մի երրորդ խումբ էլ՝ Մարիամի բարեխոսությունը Քրիստոսին:

Մշակված ու հետաքրքիր վախճանարանական նկարաշար ունեն նաև Հակոբ Զուղայեցու ձեռագրերն ու մասնավորապես 1610 թ. Ավետարանը: Այն պրականությունը, որ հիմք է հանգիսացել նշված տեսարանների համար, բավականին հարուստ է: Կանոնական բնագրերին զուգընթաց նկարիչը մեծ շափով օգտագործում է նաև պարականոն ազդյուրներ, որոնք առավել գունեղ են, ամբողջական ու մանրամասն և համակված են ժողովրդական ոգով:

Զուղայեցին վերջին դատաստանը պատկերող իր նկարներում՝ վերարտադրում է ուշ շրջանի հայկական մանրանկարչության մեջ հաստատուն դարձած հետևյալ կոմպոզիցիան. իր ճարտարապետական-զարդանկարային ձևերով երկնային տաճարը ներկայացնող մի շրջանակում պատկերված է Գառավորը՝ աչքով օրհնելիս, նստած ավետարանիչներին խորհրդանշող քառակերպ դահին, կողքին՝ Մարիամը և Հովհ. Մկրտիչը, որոնք բարեխոսում են մարդկանց համար: Ավելի ցած, շրջանակից դուրս, պատկերված է մի հրեշտակ՝ ձեռքին պալազան, իսկ կշեռքի մոտ՝ սատանաները: Այս սխեման, հավանաբար, դարձյալ ծագում է վերջին դատաստանի բյուզանդական կոմպոզիցիայից, թեև այստեղ շատ ավելի սեղմ է և ավելի շուտ հիշեցնում է ոչ թե բյուզանդական մանրանկարները, այլ շրամուտքի քանդակները (ինչպես հայկական այնպես էլ արևմտաեվրոպական):

Աստեղ հարկավոր է ուշադրություն դարձնել ուշ շրջանի հայերեն ձեռագրերում վերջին դատաստանի պատկերմանը բնորոշ այն առանձնահատկությունները, որը հատուկ է նաև Հակոբ Զուղայեցու նկարներին: Դա է նրանց էական տարբերությունը ինչպես ավելի վաղ շրջանի, այնպես էլ իրենց ժամանակակից արևմտյան այն նկարներից, որոնք պատկերում են Հայտնությունը: Այստեղ «Գառավորային եղելությունը» տիեզերականություն հաղորդելու ոչ մի ձգտում չկա: Ընդհակառակը, կոմպոզիցիոն կառուցվածքը կարծես կոչված է փոքրացնելու նրա շափերը, նրան հաղորդելու «մտերմիկ» տեսք, ինչպես, օրինակ՝ նեղ շրջանակը, որի մեջ Գառավորն է, նաև ազատ տարածության բացակայությունը, որը կարող էր պատկերացում տալ անհատականության, անսահմանության մասին: Գառավորային հանգիսավորությունը չեն համապատասխանում նաև սատանաները, որոնց կերպարներն աչքի են ընկնում իրենց ծիծաղաշարժ նկարագրով:

Վախճանարանական մյուս տեսարանը, որը պատկերում է իր փառքի մեջ գտնվող Քրիստոսին երկրպագուների հետ, նույնպես բնորոշ է ուշ հայկական մանրանկարչական նկարաշարին: Սովորաբար այս տեսարանը պատկերվում է



Օ յսկոյ յնկարապատկերացի
 յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի

Նկ. 1. 2. Զուգալեցին՝ Քրիստոսի փառաբանումը

Նկ. 2. Մանրանկարապատկերացի յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի
 յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի
 յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի յնկարապատկերացի

հետևյալ կերպ՝ խաշ, որի հատման տեղում կա մեղալիոն, վրան՝ Քրիստոսը, հաշի լայնադիր թևերի անկյուններից փողհար հրեշտակների գլուխներն են, իսկ ստորոտում՝ ծնրադիր պատվիրատուն, գրիչը կամ ծաղկողը:

Այս տեսարանը ուրիշ ժողովուրդների գեղարվեստական ստեղծագործություններում չի հանդիպում և, ըստ երևույթին, ունի զուտ տեղական, հայկական ծագում:

Սիրարբիի Տեր-Ներսեսյանը նշված կոմպոզիցիայի մասին գրում է. «Այդ թեման հանդիսանում է Քրիստոսի երկրորդ գալուստը պատկերող կիլիկյան ձևազրեքի լուսանցային մանրանկարների զարգացումը... Մանրանկարիչները գահն ու խաշը պատկերում են էլիպսաձև շրջանակում, որը պահում են հրեշտակները: Սկսած XV դարից, այդ կոմպոզիցիան ավելի սերտորեն է առնչվում Մատթեոսի Ավետարանի 24.30—31 հատվածի հետ: Հետևապես Քրիստոսի կերպարը պատկերվում է «Մարդու Որդուն» խորհրդանշող խաշի վրա, իսկ նրան ուղեկցում են դեպի աշխարհի շորս կողմերը շրջված հրեշտակները»⁵:

Բայց հայ մանրանկարչության այս ավանդական երկու տեսարաններից բացի Հակոբ Զուղայեցու ձևազրեքում հանդիպում են մի ամբողջ շարք ուրիշ տեսարաններ, որոնք նվազ կանոնական են և առավել ինքնուրույն: Որպես կանոն, նրանք առաջացել են պարականոն աղբյուրների հիման վրա: 1610 թ. ձևազրեքում կա մի տեսարան, որը պատկերում է մեղավորների տանջանքները գժոխքում՝ մի մասն այրվում է կրակի մեջ, ուրիշներ կախված են սաքերից, լեզվից և նույնիսկ աչքերից, կան այնպիսիները, որոնց մարմնի շուրջ օձեր են փաթաթված:

«Տեսիլ Ս. Աստվածածնի» պարականոն գրվածքում խոսք է լինում բամբասանների մասին, որոնք իրենց շարախոսության պատճառով կախվել են: Պարականոն այս գրքի հետ կապն առանձնապես ցայտուն է նշված ձևազրեքի մյուս մանրանկարում, որը պատկերում է բարեխոս-Տիրամորը: Աստվածամոր՝ իբրև Ասածու և մարդկանց միջև միջնորդ հանդես գալը նշում են դեռ VIII—IX դդ. եկեղեցական գրողները: Այդ միջնորդությունն ազդեցիկ է ու արդյունավետ ոչ միայն նրա համար, որ Աստվածածինը մյուս բոլոր սրբերից առավել բարձր է ու հարգված, այլև այն պատճառով, որ նա մայր է և Քրիստոսը չի կարող մոր խնդրանքը մերժել:

Այսպիսով, նշված գաղափարի հիման վրա առաջ է գալիս բարեխոս-Տիրամոր պատկերումը, որը բյուզանդական արվեստում սկիզբ է առնում V—VI դդ., ապա լայն տարածում գտնում Արևմուտքի և քրիստոնյա Արևելքի արվեստում⁶: Այս թեման առկա է նաև հայ արվեստում և, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ:

XIV դ. վերահիշյալ ձևազրեքում (№ 7650) Քրիստոսը և նրա մոտ աղբրսողի դիրքով կանգնած Մարիամը պատկերված են երկու լեռների գագաթին, մինչդեռ ստորոտում ծնրադիր երևում են նրանք, որոնց համար Տիրամայրը բարեխոսում է:

Ավելի ուշ՝ XVI—XVII դդ. սահմանադրում, հանդիպում ենք բարեխոսության միևնույն թեմային, որը, սակայն արդեն բոլորովին այլ է: Նույն Հակոբ

⁵ S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington*, 1963, էջ 85:

⁶ Տե՛ս S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, „Dumbarton Oaks Papers“, n 14, էջ 71—86:



Նկ. 2. Քրիստոսի և Աստվածածնի դիմանկարները

Ջուղայեցու՝ Մանչեստրում պահվող ձեռագրում, կից էջերում զարդանկարային ֆոնի վրա դեմ առ դեմ պատկերված Քրիստոսի և Տիրամոր կիսանդրիներն իրենց կոմպոզիցիաներով սրբապատկերների են նմանվում:

Նման մանրանկարներն, ըստ երևույթին, ունեցել են մեծ տարածում XVI—XVII դդ. հայերեն ձեռագրերում⁷: Հետաքրքրական է մանավանդ նրանցից մեկը, իր ոչ սովորական մանրամասնի պատճառով. դա 1597 թ. ձեռագրում (N 5579) պատկերված Տիրամայրն է՝ մերկ կրծքով, որը նա ցույց է տալիս Քրիստոսին: Նշված մանրամասնի բացատրությունը տալիս է «Տեսիլ Ս. Աստվածածնի» պարականոն գրքի հայերեն վարկածը⁸: Մարիամը, ընկնելով անդրշիրիմյան աշխարհ, որտեղ ականատես է լինում մեղավորների սարսափելի տանջանքներին, դիմում է Քրիստոսին՝ նրանց համար ներում ստանալու հույսով և, որպեսզի իր բարեխոսությունն ավելի համոզիչ դարձնի, նա Քրիստոսի առաջ մերկացնում է կուրծքը. հիշեցնելով մայրական այն կաթը, որով սնուցել է նրան:

Պարականոն գրքի ուսերեն թարգմանությունը այդպիսի մանրամասն չունի⁹: Այն չկա նաև հունական տարբերակում¹⁰ և չի կարելի շահագործել նաև Մնացականյանի հետ, որ նշված նկարում պարականոն գրքի ազդեցությունից բացի կապ է տեսնում նաև հին պատկերացումների հետ: Վերջիններս իրենց արտացոլումն են գտել նաև հայկական ժողովրդական էպոսում և նույնիսկ Գ. Սունդուկյանի «Պեպոչում»¹¹: Ավելի հավանական է, որ վաղեմի, հեթանոսական ժամանակներին հասնող այդ պատկերացումներն իրենք ազդած լինեն պարականոն գրքի վրա և վերջինիս միջոցով արտացոլված մեր մանրանկարներում:

Այդ նկարը մեզ համար հատկապես հետաքրքրական է այն պատճառով, որ նման մանրամասն տեսնում ենք Հակոբ Ջուղայեցու 1610 թ. ձեռագրում: Այստեղ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիա է կերտված, որտեղ Տիրամայրը մերկ կրծքով կանգնած է ամպերի մեջ. երևացող Քրիստոսի դիմաց: Նրա կողքին ծրերադիր ներկա են Հովհ. Մկրտիչը, Գր. Լուսավորիչն ու Ստեփաննոս Նախավկան: Նման կոմպոզիցիա ուրիշ հայերեն ձեռագրերում չկա, բայց նրա գրական սկզբնաղբյուրը հայտնի է ննջեցյալներին նվիրված ներսես Շնորհալու շարականի մեջ ասվում է. «Աղաչանք սրբոյ խաչին, և՛ անբարբառ բարեխոսին, և՛ սրբոս Աստուածածնին, և՛ Յովհաննու Կարապետին, և՛ սրբոյն Ստեփաննոսին, և՛ առաջին Մարտիրոսին, և՛ սրբոյ Լուսաւորչին Հայաստանեայց Հայրապետին... ողորմեա քո ստեղծուածոյս ի քեզ յուսով նրնջեցելոյս»¹²:

Վախճանարանական մի շարք մանրանկարներում նկարիչն օգտագործում է նաև ուրիշ, ոչ-կանոնական աղբյուրներ և, մասնավորապես, Ենովքի պարականոն գիրքը:

7 Մատենադարան, ձեռ. N№ 294, 5516, 5579, 6420:

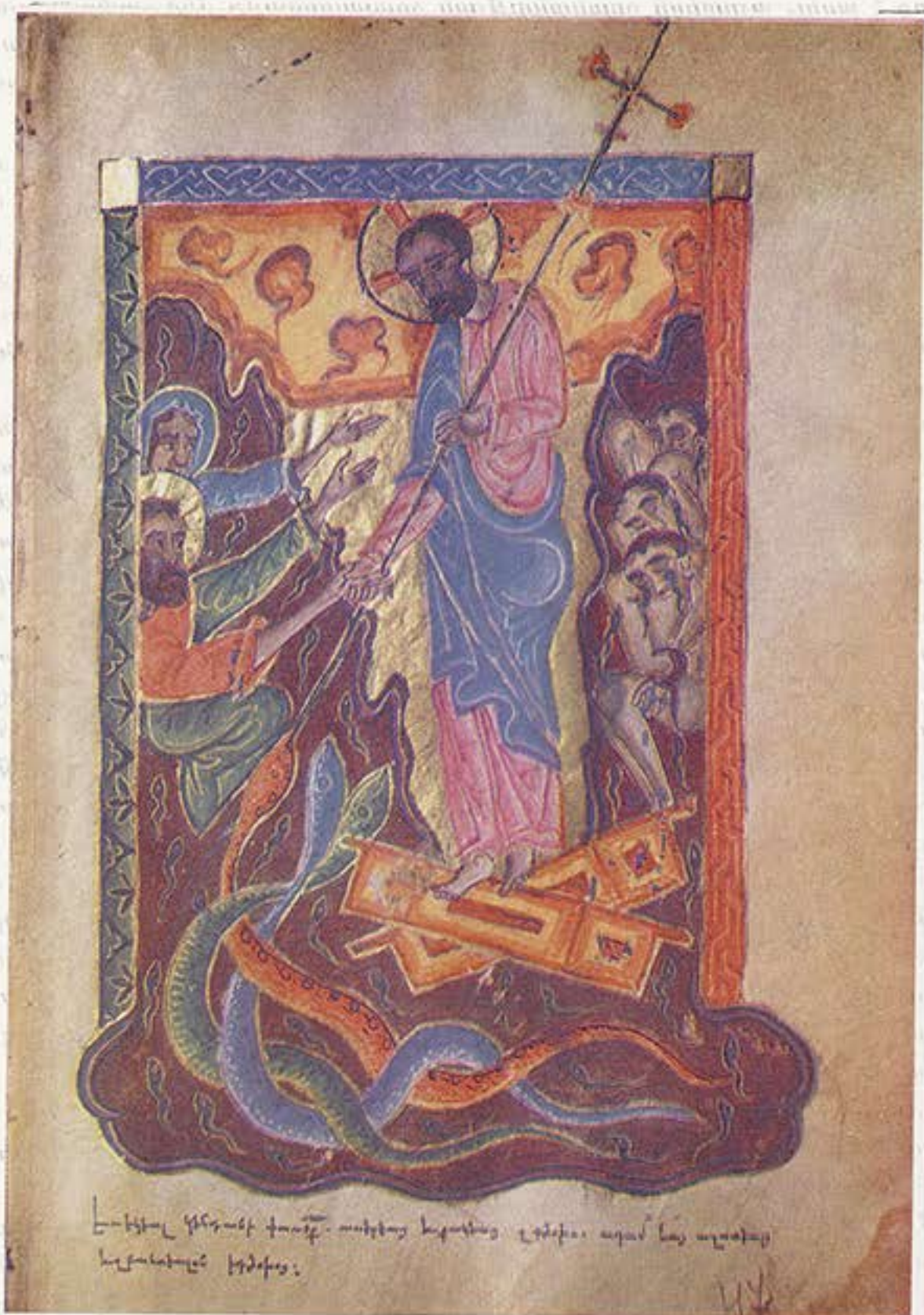
8 «Տեսիլ Աստուածածնին գոր յայտնեաց նմա հրեշտակն դտեղի տանջանացն», Թանգարան հայկական հին և նոր գրությունների, Բ. Անկանոն գիրք նոր կառուցման, Վենետիկ, 1898, էջ 435:

9 В. Сахаров, Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и их влияние на народные духовные стихи, Тула, 1879, էջ 193—200:

10 Տե՛ս Срезневский, Древние памятники языка и письма, Известия АН, т. X, ст. V, էջ 551—578:

11 Ա. Մ ն ա ջ ա կ ա ն յ ա ն, Բարեխոսությունների անտիպի (անտիպ):

12 Չայերաղ Շարական, Կ. Պոլիս, 1852, էջ 568:



Նկ. 3. Գրիգորի ակերումը

Մանրանկարիչ՝ Լախար Զուգանյեցի

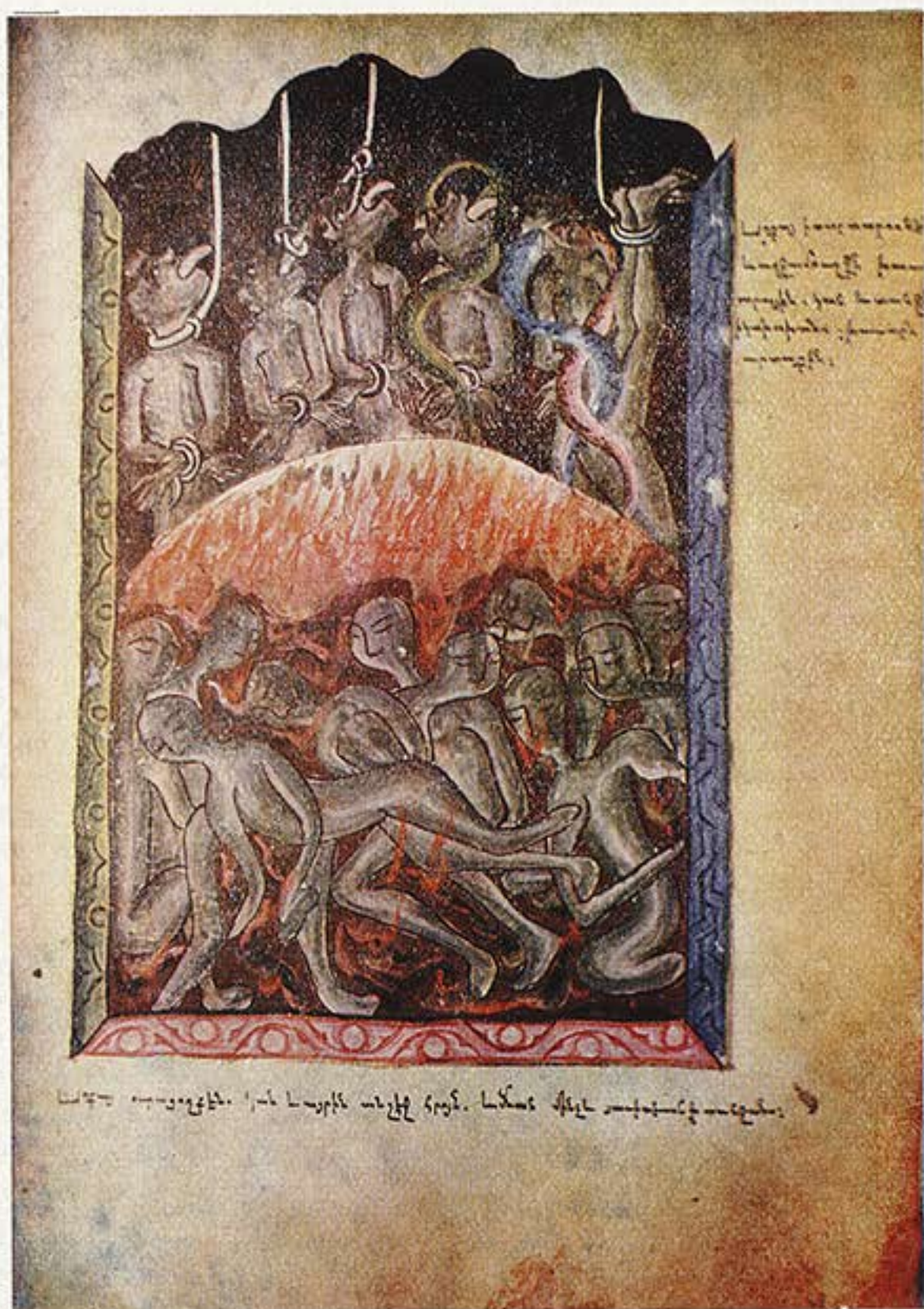
Ձեռ. N° 2639, 1610 ք.

Հետաքրքրությունը դեպի պարականոն տեքստերը, թեև նվազ ցայտուն, նկատվում է նաև ավետարանական հիմնական նկարաշարի մանրանկարներում և, պետք է ասել, այդպիսի գրականության օգտագործումը մեծ չափով աշխուժություն և բազմազանություն է հաղորդում Վասպուրականի մանրանկարների պատկերագրությունը, որն, ընդհանուր առմամբ, աչքի է ընկնում որոշակի պահպանողականությամբ:

Գարրիել Միլլեն, բնութագրելով արևելյան Եվրոպայի երկրների ուշ միջնադարի ավետարանական տեսարանների պատկերագրությունը, որտեղ, ամբողջությամբ վերցրած, նա նկատում է վերագարձ դեպի հին, արևելյան տիպերը, առանձին խոսում է հայերեն ձևագրերի մասին: Նա գրում է. «Փոքրիկ բազարներն ու հեռավոր վանքերը պահպանում են հին սիրիական ու կասպագոգլիական տիպեր, որոնց անդրադառնում են XIV—XV դարերի [Բալկանյան թերակղզու] գյուրոցները, հետևելով նոր էսթետիկային»¹³: Համաձայնվելով այս հիմնական գրույթի հետ, որը վերաբերում է գլխավոր նկարաշարի առանձին տեսարանների պատկերագրությունը, չի կարելի շնչել, որ հենց նշված նկարաշարում սկսում են հանդես գալ մանրանկարներ, որոնք արդեն վկայում են Արևմուտքի ազդեցությունը: Այդ ազդեցությունը դեռևս այնպես բացահայտ չէ, ինչպես XVII դ., սակայն, նրա սաղմերն արդեն առկա են: Գրանց կարելի է հանդիպել նաև Հակոբ Զուղայեցու մանրանկարներում և ամենից առաջ «Երրորդության» պատկերագրության մեջ: Վերջինս, նույնիսկ իր Հին կտակարանային ձևով (3 հրեշտակներ, որոնք հայտնվում են Աբրահամին ու Սառային), որն այնքան մեծ տարածում ուներ ուղղափառ արվեստում, հայ պատկերագրության մեջ ընդունված չէր: Բյուզանդական արվեստում Երրորդության այդ տիպն ունենում է հետագա զարգացում, այն է՝ սիմվոլիկ կերպարն աստիճանաբար փոխարինվում է առավել որոշակի նկարներով, նախ՝ այսպես կոչված «նախախնամությունը», որտեղ Աստված ներկայացված է ծերունու կերպարանքով, ծնկներին՝ Քրիստոս-էմմանուելը, իսկ հետագայում՝ նաև «Երրորդություն» կոչվածը, որտեղ վերոնշյալ տեսարանը համալրվում է Ս. Հոգին իորհրդանշող ազավնու պատկերումով: Արևմուտքի կոմպոզիցիային բնորոշ է եղել այդ նույն սխեման, միայն թե Քրիստոս-էմմանուելի փոխարեն՝ խաչված Քրիստոսը:

Հակոբ Զուղայեցու 1610 թ. ձևագրում հանդիպում է Երրորդության հենց այս նույն արևմտյան տիպը: Էլիպսաձև շրջանակում, որը գրսից շրջապատված է 18 հրեշտակներով, պատկերված է Հայր-Աստվածը, ձեռքին՝ Քրիստոսի խաչելությունը ներկայացնող խաչ: Այս նկարի կապակցությամբ ուշադրության է արժանի նկարչի 3 ալլ ձևագրերում (N 6758 և Փարիզի ու Մանչեստրի ձևագրերը) հանդիպող տեսարանը: Թեև մանրանկարներին ուղեկցող արձանագրությունն ասում է, որ այստեղ պատկերված է Հովսեփ Արիմաթացին, այսուհանդերձ, նշված տեսարանը մենք կապում ենք «Երրորդության» պատկերագրության հետ: Ըստ Ավետարանի տեքստի, Հովսեփ Արիմաթացին Պիղատոսից խնդրում է Քրիստոսի մարմինը. «իշուցեալ զնա՝ պատեաց պատտառակալաւ, և եղ ի կոածոյ գերեզմանի ուր չէր բնաւ զոք եղեալ» (Ղուկաս, ԻԳ, 53): Այս տե-

¹³ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e, siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont—Athos. Paris 1916, էջ 120.



Նկ. 4. Մեղսագործների շարշարանքները դժոխքում
Մանրանկարիչ՝ Հակոբ Զուղայեցի
Չեռ. № 7639, 1610 թ.

սարանք, որպես կանոն, նույնպես մտնում է ուշ հայկական ձեռագրերի նկարաչարի մեջ, բնդ որում, սովորաբար պատկերվում է ըստ Հովհաննու ավետարանի (Հովհաննես ԺԹ, 39—40), որտեղ թաղման արարողությունը մասնակցում է նաև նիկողիմոսը:

Քննության առարկա տեսարանում թաղումը չի պատկերված: Հովսեփը պարզապես Քրիստոսին պահում է իր ծնկներին: Կոմպոզիցիան հիշեցնում է Երբորդության բինիտարային պատկերումը (այսինքն՝ «նախախնամությունը» զեռ առանց Ս. Հոգու), որը նկարիչն, ըստ երևույթին, տեսել է եվրոպական հուշարձաններում, բայց Հայաստանում նմանօրինակ հուշարձանների բացակայության պատճառով չի կարողացել ճիշտ մեկնարանել նկարների բովանդակությունը: Իր ձեռագրերում պատկերելով հայ արվեստին խորթ այդ տեսարանը, նկարիչը նրան տալիս է իր սեփական մեկնարանությունը, այն է՝ համաձայն ավետարանական տեքստի՝ էլ ո՞վ, եթե ոչ Հովսեփը, կարող էր ծնկներին պահել խաչված Քրիստոսին:

1610 թ. նկարիչը վերարտադրում է արևմտյան Երբորդության զարգացած տիպը և այս անգամ նրա էությունը հասկանալու խնդրում արգեն չի սխալվում:

Հակոբ Զուղաչեցու մանրանկարներում այս կամ այն ավանդույթով բացատրվող տեսարանների կողքին հանդիպում են այնպիսիները, որոնց պատկերազրույթունն ամբողջովին ինքնուրույն է: Նման մանրանկարները շատ են հատկապես 1610 թ. ձեռագրում: Դրանք պատկերում են ավետարանական պատմության երկրորդական և երրորդական եղելությունները: Ամենայն հավանականությամբ, անկախ թվացող այս դրվագները չեն կապված որևէ ավանդույթի հետ: Այդ կարգի տեսարաններից պիտի համարել «Ողբացող կանաչը» մանրանկարը: Այն պատկերում է Տիրամորը՝ շրջապատված կանանցով, որոնք նստած են արևելյան ոճով, ծալապատիկ: Մանրանկարին ուղեկցող գրությունը տալիս է նրա բացատրությունը. «Այս ամենայն շարժարանքս եղև Մարիամ ոչ գիտէր և կայր լուռ ի տանն. Մարիամեանքն և Սողովմէ շուրջ զնովա նստէր և ու իշխէին ասել թէ քո որդին տարան»: Ավետարանի տեքստում նման դրվագ չկա: Մյուս կողմից, հազիվ թե կարիք դրացվի նկարչի ներշնչման աղբյուրը որոնելու պարտականոններում: Ավելի հավանական է ենթադրել, որ նշված տեսարանը արդյունք է նկարազարդվող տեքստն անձամբ բմբոնելու նկարչի ցանկությունը: Բնականաբար, զուգորդումները նրա պատկերացումը պետք է կապեն իրեն շրջապատող աշխարհի հետ: Այստեղից էլ կենցաղի շեշտված երանգը:

Միևնույն միտումներին ենք ակնատես լինում նաև նկարչի մյուս մանրանկարներում, որոնք կատարված են ոչ ըստ ավանդաբար բնդունված պատկերազրույթյան, ինչպես, օրինակ՝ «Կանայի հարսանիքը» և «Հոգեգալուստը»: Այս երկու տեսարանները թեև ավանդական են, բայց նկարիչը գրանցում չի օգտագործում պատրաստի օրինակ: Նրա մոտ «Հարսանիքը» ներկայացված է իբրև ժանրային տեսարան, որը պատկերում է Զուղաչին բնորոշ հարսանեկան մի խնջույք: Ուշագրավ են Արևելքին հատուկ տիպական կենցաղային որոշ մոմենտներ: Այսպես, օրինակ՝ սալը ձեռքին երաժիշտը, որը կոմպոզիցիայի մեջ դրադեցնում է գլխավոր տեղերից մեկը, ինչպես նաև կանանց և տղամարդկանց անջատումը, որոնք նստած են տարբեր սենյակներում:

Չեռագիրը բովանդակում է «Հոգեգալստյան» երկու նկար: Մեկն ամբողջովին ավանդական է. կիսաշրջանակաձև նստած են 12 առաքյալները, և նրանց գլխավերևում Ս. Հոգին է՝ աղավնու կերպարանքով: Կիսաշրջանակում, նրանցից վերև, ավանակի և մարդու գլխով մի էակի սիմվոլիկ նկարն է, որն անձնավորում է տարրեր ժողովուրդներին: Կոմպոզիցիոն որոշ տարրերույթյուններով այս պատկերազրույթները կրկնվել է մի քանի դար:

«Հոգեգալստյան» երկրորդ նկարը պատկերված է ըստ Հովհաննու ավետարանի (Ի, 19—22):

Առաքյալները ոչ թե 12-ն են, ինչպես բնօրինակում է պատկերազրույթյան մեջ, այլ 11-ը, ինչպես Ավետարանում: Նրանք նստած են հատակին, ծալապատիկ, հայացքը հառած վերև: Ամսյերի մեջ երևում է Քրիստոսը՝ գլուխը, որի շնչով Սուրբ Հոգին հաղորդվում է աշակերտներին: Միջնադարյան ոչ մի սիմվոլիզմի մասին այստեղ խոսք չինել չի կարող: Միտակելույթն ունեցող այս տեսարանը ձեռք է բերում գրեթե ժանրային հատկանիշ:

Քննելով Հակոբ Զուղայեցու մանրանկարների պատկերազրույթները, մենք պալիս ենք այն եզրակացություն, որ թեև ավետարանական նկարաշարի հիմնական տեսարաններում նա հետևում էր Վաստուրականի մանրանկարչական արվեստի հաստատված կանոնին, սակայն կառչած չէր այդ արվեստից աշնույն: Ինչպես կարող էր լինել դուռ միջնադարյան մի նկարիչ: Այդ կանոնը նրա համար բացարձակ չի եղել: Նա հեշտությամբ շրջանցում է այն, ցուցաբերելով ազատ մոտեցում և նկարաշարի մեջ բնդգրկելով ոչ կանոնական տեսարաններ ու դրվագներ: Կանոնի հանդեպ ցուցաբերած այս ազատ մոտեցումը, միացած աշխարհիկ այն բովանդակության հետ, որով համակված են Հակոբ Զուղայեցու ձեռագրերի մանրանկարները, ստիպում են մեզ նրան համարելու մի նկարիչ, որն իրականում կանգնած է եղել երկու դարաշրջանների խաչմերուկում: Նրա ստեղծագործության մեջ միջնադարյան ավանդույթները յուրովի զուգորդվում են արվեստում հանդես եկող նոր երևույթների սաղմերի հետ և, որ ամենակարևորն է՝ նկարիչն այդ երևույթի նկատմամբ հանդես է բերում նոր մոտեցում:

И. Р. ДРАМПЯНИ

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ АКОПА ДЖУГАЕЦИ

Армянский художник рубежа XVI—XVII века Акоп Джугаеци—один из самых ярких и выразительных миниатюристов в истории армянской книжной живописи. Уроженец города Джуги на Араксе, в котором он продолжает жить и в дальнейшем, Акоп получил свое художественное образование в Лиме, у епископа Захария Гуниянца. Этим и обусловлено, в первую очередь, то обстоятельство, что истоки творчества Джугаеци восходят к васпураканской миниатюрной традиции XV—XVI вв., точнее, к школе, сложившейся вокруг озера Ван, объединявшей скриптории Вана, Лима, Варага, Ахтамара и других близлежащих монастырей.

Разбор иллюстраций Джугаеци приводит автора к выводу, что, хотя художник и исходит из васпураканской миниатюрной традиции, однако

սնա не связывает его. Свободное отношение к традиционной иконографии, в сочетании с тем светским содержанием, которым проникнуты миниатюры Джугаеци, позволяют рассматривать его как мастера, в творчестве которого в своеобразной форме сочетаются средневековые традиции с зачатками нового отношения к иконографическому канону.

I. R. DRAMPIAN

LES PARTICULARITES DE L'ICONOGRAPHIE DE HACOB DJOUGHHAETSI

Hacob Djoughaetsi (XVI—XVII siècle) est l'un des peintres les plus remarquables et les plus expressifs de l'histoire de la miniature arménienne. Originaire de la ville de Djougha (Djulfa) sur l'Araxe, Hacob a reçu son instruction artistique à Lime, chez l'évêque Zacharie Gnouniantz, c'est ce qui explique, en premier lieu, le fait que les sources de l'oeuvre de Djoughaetsi remontent aux traditions des XV—XVI siècles de la miniature du Vaspourakan ou, plus exactement, à l'école des alentours du lac de Van qui réunissait les scriptoria de Van, de Lime, d'Akhtamar et d'autres monastères attenants.

L'analyse des illustrations de Djoughaetsi amène l'auteur de l'article à la conclusion suivante: bien que l'oeuvre du peintre se base sur la tradition de la miniature du Vaspourakan, celle-ci ne l'entrave point. Son traitement de l'iconographie traditionnelle est libre et ceci, de même que le contenu séculaire des miniatures de Djoughaetsi, permet de le caractériser en tant qu'artiste dont l'oeuvre réunit originalement les traditions médiévales et les germes d'une nouvelle conception des canons de l'iconographie.