

ՆԿԱՐԻՉ ՄԱՐԳԱՐԵԻ «ՄՈՒՏՔ ԵՐՈՒՍԱՂԵՄ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԸ

ԿԱՐԵՆ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 6288 «Հաղբատի Ավետարան» կոչվող մատյանը հայկական ձեռագրական մշակույթի ամենաարժեքավոր հուշարձաններից է: «Կյանքի և աշխարհի նոր զգացողությամբ, դրանց նորովի ընկալմամբ և հասկացվածությամբ է ներթափանցված այս ձեռագրի ողջ նկարազարդումը», — գրում է Լ. Ա. Դուրնովը¹, Առաջին անգամ Գ. Հովսեփյանի կողմից ուսումնասիրվելուց և արժեքավորվելուց հետո² «Հաղբատի Ավետարանի» մանրանկարներն ու դրանց հեղինակ Մարգարեն իրենց վրա հրավերեցին հայ արվեստի պատմությամբ զբաղվողների ուշադրությունը: Մարգարեի ստեղծագործությանը իրենց աշխատություններում բազմիցս անդրադարձել են Լ. Դուրնովը³, Ս. Տեր-Ներսեսյանը⁴ և այլք: «Հաղբատի Ավետարանի» նկարազարդման համառոտ քննությունը տեղ է գտել նաև հայկական մանրանկարչության և ձեռագրական գանձերին նվիրված զանազան աշխատություններում⁵, Առանձին հոդվածով Մարգարեի արվեստին անդրադարձել է Վ. Մաթևոսյանը⁶, Ա. Մաթևոսյանի վերջերս կատարած ձեռագրագիտական քննությունը հաստատեց, որ «Հաղբատի Ավետարանը» նկարազարդվել է 1211 թ., Անիի Բեխենց վանքում⁷: Մարգարեի նկարազարդած այս միակ հայտնի Ավետարանի գեղարվեստական հարդարանքն են կազմում տասը խորանները, չորս ավետարանիչների և համապատասխան անվանաթերթերի պատկերները, հանդիպակաց էջերում նկարված ընծայականը, ուր ներկայացված են Քրիստոսը և ձեռագրի պատվիրատու եղբայրներ անեցի Սահակն ու Առաքելը և վերջապես «Մուտք Ծրուսաղեմ» (նկ. 1) տերունական նկարը⁸, Ավետարանի էջերում կան նաև բազմաթիվ լուսանցազարդեր:

¹ Հայաստանի պետական պատկերասրահ, հուշգրաձեռագրային բաժին, Լ. Դուրնովյի ֆ. 211, ք. 15788, № 125:

² Գ. Հովսեփյան, Հաղբատի դպրոցի մի գլուխ գործոց (Գետաշենի Ավետարանը) («Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության», պրակ Ա, Երուսաղեմ, 1935, էջ 41—75):

³ Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 30—31, Е е ж е, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с. 249, Լ. Դուրնովը, Հին հայկական մանրանկարչություն (այլում), Երևան, 1952:

⁴ S. Der Nersessian, Armenian art, Paris, 1977, p. 214—215, Ն ու յ ի՝ La miniature armenienne au XIIIe siecle, La Grande Arménie et les miniatures actuelles de Margère («Archeologia», № 126, janvier, 1979, p. 20—22):

⁵ А. Саврин, Миниатюра древней Армении (М., 1939, с. 84—87; Р. Драм-п-ян, Армянская миниатюра и книжное искусство («Очерки по истории искусства Армении», М., 1939, с. 16); Т. Измайлова, М. Айвазян, Искусство Армении, М., 1962, с. 97; И. Драм-п-ян, Э. Корхмазян, Художественные сокровища Матенадарана, М., 1976, с. 64—67):

⁶ Վ. Մաթևոսյան, Նկարիչ Մարգարեի արվեստը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1972, № 1, էջ 77—90):

⁷ Ա. Մաթևոսյան, Հաղպատի Ավետարանը («Հայկական Սովետական Հանրագիտարան», հ. 6, Երևան, 1980 թ., էջ 82):

⁸ Մ. Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 6288, էջ 16:

Այստեղ միայն մեկ՝ «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարի ուսումնասիրության հանգամանքը պատահական չէ։ Այն ավելի, քան «Հաղբատի Ավետարանի» մեկ ուրիշ պատկեր, թույլ է տալիս զգալ Մարգարեի ստեղծագործության ոչ միայն աշխարհիկ բնույթը, այլև տեսնել հորինվածքի (կոմպոզիցիա)՝ որպես համազոր մասերի կոմբինացիայի, ընկալման և կիրառման նկարչի



Նկ. 1:

ակտիվությունը։ Նկարի հորինվածքային վերլուծությունը, ինչպես նաև նրա բովանդակության աշխարհիկ կողմի վերհանումը, բավական հետաքրքիր նյութ են տալիս։

«Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարը փոքր-ինչ առանձնանում է Ավետարանի մյուս պատկերներից։ Եթե ավետարանիչների նկարներն ու ընծայականը եղբայրատված են համանման զարդեր ունեցող շրջանակներով և ունեն

գունային խորք (ավետարանիչների նկարներում կապույտ, ընծայականում՝ կանաչ), ապա «Մուտք Երուսաղեմ» տեսարանում և՛ շրջանակն է տարբեր, և՛ գունային խորք չկա: Այն իր չափերով գերազանցում է ձեռագրի մյուս մանրանկարներին: Կից էջում պատկերված ընծայականն ունի 20,5 սմ բարձրություն և 14 սմ լայնություն, իսկ «Մուտք Երուսաղեմ»՝ 23,5×18,2 սմ⁹, նկարը շրջապատված է շագանակագույնի վրա սպիտակ գնդիկաշաղռ ունեցող շրջանակով (լայնությունը 1 սմ):

«Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարի ընդհանուր պատկերագրական համակարգում էական շեղումներ չկան: Միայն թե Մարգարեն «...գլխավոր գործող անձանց թիվը հասցնելով նվազագույնի... ըստ էության չփոխելով գործողությունները, ողջ հիմնական տեսարանը վերափոխում է իրեն ժամանակակից սրտաքանց հյուրընկալության»¹⁰, նկարը հարթապատկերային է: Ավանակի վրա նստած Քրիստոսը մոտենում է աջից՝ երկու աշակերտների ուղեկցությամբ¹¹: Քաղաքացիները նրան դիմավորում են ճանապարհին կանգնած, նրկարի ձախ կողմում բարձրացող շինության պատուհանից ու պատշգամբից: Ձիթենու երկու բարձր ծառերի վրա պատկերված են չորս հոգի, որոնցից երկուսը ճյուղեր են կտրում և նետում Տիրոջ ճանապարհին: Հիսուսը պատկերված է դիմահայաց՝ ավանակի մի կողմին նստած: Նա աջ ձեռքով օրհնում է, իսկ ձախում պահել է մագաղաթափաթեթ: Հագիլ է մինչև մերկ ոտնաթաթները հասնող կարմիր տունիկան, ուսին՝ մեջքի մոտ, փաթույթով կապույտ վերնահագեստ: Մորուքը կարճ է, երկճյուղ: Ավանակի դիմաց պատկերված է կանաչ պարեգոտ հագած մի փոքրամարմին իսափշիկ, որը զգեստ է փռում ճանապարհին: Նրանից ձախ նկարված է մի տարեց, ճերմակամորուս քաղաքացի՝ ձիթենու երկու ճյուղեր ձեռքերին: Հագուստը վկայում է, որ նա հասարակական վերնախավի ներկայացուցիչ է: Հագին ունի կարմիր եզրագծերով դեղնավուն խալաթանման վերնազգեստ: Գլխին կրում է չարմա՝ ճիշտ այնպիսին, ինչպիսին Անիի զագեկանն սր. Գրիգոր տաճարում հայտնաբերված Գագիկ Ա թագավորի արձանի գլխին է: Եռահարկ աշտարակաձև շինության պատուհանում պատկերված է մի տարեց կին (երեւում է գոտկատեղից վեր)՝ ձեռքին ձիթենու ոստ, գլխին՝ կարմիր գլխաշոր: Նույն շինության նախազարդ պատշգամբում նկարված են կանաչազգեստ, դարձյալ կարմիր գլխաշորերով, երկու աղջիկ, ձեռքերը ծառի վրա գտնվող երիտասարդներին մեկնած: Ձուխից առաջին երիտասարդի հագուստը միանգամայն նման է «Հաղաթափ Ավետարանի» 8ր էջի խորանի լուսանցամասում պատկերված Շերանիկի անունով երիտասարդի հագուստին: Ինչպես նշում է Գ. Հովսեփյանը, դա որոշ դասի երիտասարդներին հատուկ զգեստ էր՝ նման Հառիճի վանքի արևելյան պատի բարձրաքանդակում Զաքարե և Իվանե Զաքարյանների հագուստին¹²:

Նկարի աչքի ընկնող բաղադրամասն է եռահարկ աշտարակաձև շինությունը, որը բավական նման է Հոռոմոս—Անի ճանապարհի վրա կառուցված մուտքի կամարին և, մեր կարծիքով, Մարգարեն «Մուտք Երուսաղեմ» նկարն ստեղծելիս հենց այդ հուշարձանն է ընտրել որպես քաղաքային մուտքի նախատիպ¹³: Այս նկարի վրա կա միայն մեկ մակագրություն, գրված շինության մուտքից վեր՝ կամարի տակ. «Երուսաղեմ» քաղաք:

Մարգարեի նկարչական տեխնիկան գլխավորապես գծային—գրաֆիկական է¹⁴, չնայած որոշ դեպքերում, օրինակ, Մաթեոս ավետարանիչի նկարում,

⁹ Ավետարանիչների նկարների ունեն հետևյալ չափերը. Մատթեոս՝ 20,5×14,5, Մարկոս՝ 22×14,5, Դուկաս՝ 21,5×14,5, Հովհաննես՝ 20×14,2:

¹⁰ Л. Дурново, Краткая история..., с. 31

¹¹ Քրիստոսին ուղեկցողներից մեկը ճերմակահեր է՝ գլխին լուսապսակ, իսկ մյուսը սև մաղերով է և առանց լուսապսակի: Գ. Հովսեփյանը գրում է, որ առաջինը Պետրոսն է, իսկ մյուսը՝ ժողովրդի ներկայացուցիչը (Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 52):

¹² Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 47, 53:

¹³ 4. Մաթեոսյան, Հոռոմոս—Անի ճանապարհին գտնվող կամարը («Պատմա-բանասիրական հանգես», 1982, № 1, էջ 143—150):

¹⁴ Л. Дурново, Краткая история..., с. 31.

դերակալում է գեղանկարչական տարրը: Վ. Մաթևոսյանը գտնում է, որ «Հաղթատի Ավետարանի պատկերազարդման ոճը ոչ գծային-գրաֆիկական է և ոչ էլ գունային-գեղանկարչական, այլ իրոք կոմպոզիցիային է»¹⁵: «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարում Մարգարեն օգտագործել է կարմիր, կանաչ, դեղին, շագանակագույն և կապույտ գույները, երբեմն համապատասխան երանգներով. ոսկի բոլորովին չի գործածել¹⁶:

Այստեղ, ընդհատելով մեր խոսքը բուն նկարի մասին, հարկ ենք համարում համառոտակի նշել մանրանկարի ստեղծմանն ուղեկցող այն գործոնները, առանց որոնց, ոչ Մարգարիի տաղանդը, ոչ էլ համարձակությունը դրժվար թե կարողանային նման ստեղծագործություն երկնել: Խոսքը նկարի ստեղծման վայրի, ժամանակի և սոցիալական միջավայրի մասին է: Ձեռագրի նկարազարդման վայրը Անիին է՝ քաղաք, որի ճարտարապետական բազմաթիվ ու բազմապիսի ձևերը, իրենց գեղակերտ ու համահնչուն դրսևորումներով էին կարող իրենց դրոշմը ըթողնել այդտեղ ստեղծագործող արվեստագետի հոգեբանության վրա: Ավետարանի ստեղծման ժամանակը XIII դարն է: Վերջինս համընկնում է հայ մանրանկարչության ամենաբուռն լիերելի շրջանին, հանդիսանալով «...առավելապես առաջադիմող և ինքնատիպ զարգացմամբ ընթացող մի ժամանակաշրջան»¹⁷: Հաջորդ կարևոր գործոնը նկարիչ Մարգարիին շրջապատող սոցիալական միջավայրն է: Զաքարյանների կողմից ազատագրվելուց հետո Անիում առաջ եկած բարենպաստ սոցիալատեսական պայմաններում մեծապես աճել էր առևտրավաշխատական դասի դերը: Այդ ժամանակաշրջանում հանդես եկած ամենախոշոր դրամատեր մեծատունը Տիգրան Հոսենցն էր: Հենց նրա հովանավորության տակ էր Անիի Բեխենց վանքը, ուր, ինչպես վերը ասացինք, նկարադարձվել է «Հաղթատի Ավետարանը»¹⁸: Քաղաքի բնակչությունն այդ ժամանակ աչքի էր ընկնում իր «...ազատաբարո կենցաղով, աշխարհիկ բարքերով՝ հակված դեպի թատերական խաղերը, երգն ու պարը, հանդեսները, երաժշտությունն ու արվեստը»¹⁹: Այս ամենը բնականաբար ոչ միայն անհրաժեշտ լիցք են հաղորդել Մարգարիի ստեղծագործությանը, այլև պայմանավորել են նրա բնույթը: Պատահական չէ. որ «Հաղթատի Ավետարանի» նկարազարդումը չի դասվում հայկական մանրանկարչության հիմնական՝ ժողովրդական և ազնվականական կուլված ուղղությունների շարքը, այլ առևտրական, քաղաքային դասի արվեստի տիպիկ օրինակ է²⁰:

Վերադառնանք «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարին: Այստեղ Մարգարեն կիրառել է հորինվածքի այսպես կոչված կայուն տիպը, ուր կոմպոզիցիոն հիմնական առանցքները ուղիղ անկյան տակ փոխհատվում են ստեղծագործության երկրաչափական կենտրոնում: «Մուտք Երուսաղեմ» նկարն ունի արտակարգ կուռ հորինվածք: Մանրանկարի կենտրոնում վեր բարձրացող ծառը երկու մասի է բաժանում ողջ նկարազարդ մակերեսը: Կոմպոզիցիայի ուղիղ կենտրոնում տեղադրված է Քրիստոսի աջը (նկ. 2): Նկարում գրիթե բոլոր պատկերները տարածական և չափային համադրության դեպքում ունեն իրենց զուգակշիռը: Մարգարեն այստեղ անվերսպահորեն պահպանում է կոմպոզիցիայի հիմնական՝ սիմետրիկայի և դիմի սկզբունքները: Այս մանրա-

¹⁵ Վ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 80:

¹⁶ «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարի գունավոր վերատպությունը տե՛ս «Հին հայկական մանրանկարչություն» (ալբոմ), տախտակ № 17, «Հայկական մանրանկարչություն» (ալբոմ), Երևան, 1967, մանրանկար 21, S. Der Nersessian, Armenian art, p. 215.

¹⁷ Л. Дурново, Краткая история..., с. 27.

¹⁸ Ա. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 82, տե՛ս նաև Անիի Տիգրան Հոսենցի սր. Գրիգոր եկեղեցու պատի 1215 թ. արձանագրությունը («Դիվան հայ վիմագրության», պրակ Ա, Երևան, 1966, էջ 62—63, № 188):

¹⁹ «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 9., Երևան, 1976, էջ 573:

²⁰ Л. Дурново, Краткая история..., с. 31.

նկարն իր հորինվածքի կատարելությամբ որոշակի աղերսներ ունի եվրոպական Վերածննդի վարպետների նկարչական սկզբունքների հետ: Մ. Ալպատովը Վերածննդի շրջանում նկարի կառուցվածքի ընդհանուր օրինաչափություն-



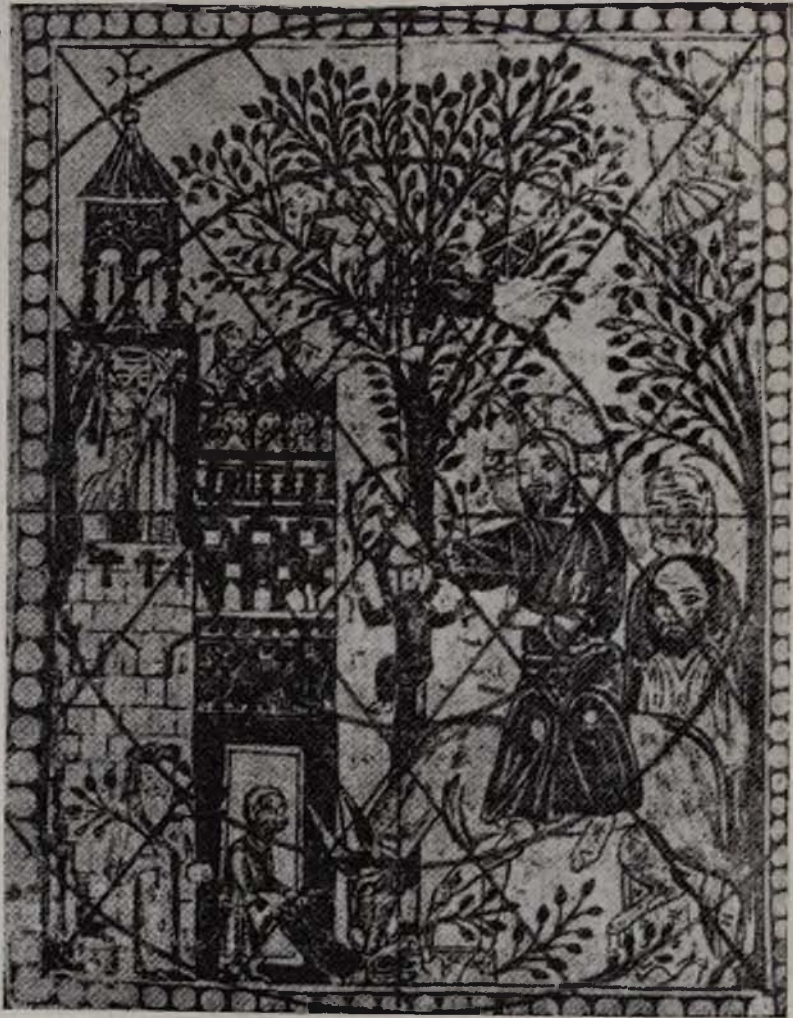
Նկ. 2:

ների մասին գրում է. «Նկարի ներքևի հատվածը նրա ամենակայուն մասն է. դա նրա գետինն է, անկախ այն բանից, նկարված է լայն, թե ոչ: Նկարի կողային մասերը կազմում են անցում դեպի եզրապատող գոտին և այդ պատճառով այստեղ սովորաբար դրվում են միջին խումբը շրջանակող ռադահայաց մարմիններ: Վերջապես նկարի վերին մասը գա նրա երկինքն է, ամենաթեթև մասը և դրա համար նրան հաճախ տալիս էին գնդակերպ ձև: Նկարի ամենահիմնական մասը գտնվում է նրա կենտրոնում, որն ամենակարևոր

առարկաների տեղն է: Ելնելով նկարի կառուցվածքի նման պատկերացումից, Վերածննդի վարպետները ջանում էին բուն պատկերը հնարավորին չափ համաձայնեցնել նրա հետ»²¹։ Դառնալով Մարգարեի ստեղծագործությանը, տեսնում ենք, որ «Մուտք Երուսաղեմ» նկարի կառուցվածքի հիմքում փաստորեն ընկած են նույն սկզբունքները: Նկարի ստորին մասից, շրջանակի հիմքից, վեր են բարձրանում ճարտարապետական կոթողն ու զույգ ծառերը: Դրանք կազմում են այն կայուն միջավայրը, որի խորքի վրա հանգես են գալիս շարժական ֆիգուրները: Նկարի կողային մասերը եզրապատվում են՝ ձախում սլացիկ աշտարակով, աջում՝ նրան զուգակշիռ ծառով: Վերջինս ավելի ճիշտ կես ծառ է և նկարի աջ եզրամասում նրա հայտնվելը երեւի պետք է բացատրել կոմպոզիցիայի ամբողջականությունը պահպանելու նկարչի ձգտումով: Նկարի վերին մասի համար Մարգարեն գտել է ինքնատիպ լուծում. կենտրոնական ծառի սեպաձև սաղարթը կարծես իջնում է ներքև, բայց միևնույն ժամանակ նրա վերին մասի տերևները սուր կողմերով միասնաբար ուղղված են դեպի վեր և շինության զմբեթի հետ միասին ստեղծում են վերապաց տպավորություն: Նկարի բուն բովանդակությունը խտացված է նրա կենտրոնում, ուր պատկերված է Քրիստոսի հանդիսավոր մուտքը Երուսաղեմ: Ինչպես ասացինք, հորինվածքի ուղիղ կենտրոնը ընտրված է Տիրոջ օրհնող աջի համար: Պատահական չէ նաև նկարի հենց այդ մասում ծառի բնի վրա պատկերված՝ ձեռքերում ոստեր պահող ֆիգուրը: Ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, այն կապված է հայ մանրանկարչության (և ոչ միայն մանրանկարչության) հնագույն ավանդիների հետ: Մարգարեն շատ արդյունավետ է օգտագործել նկարի համար նախատեսված մակերեսը: Չափումները ցույց են տալիս, որ, հորինվածքի հիմքում խաչի նշանը դնելուց բացի, նկարիչը կիրառել է համահավասար չափամիավոր, որը պայմանականորեն կհամարենք նրա մոդուլը: Նկարում այն հավասար է 3,2 սմ-ի: Եռահարկ աշտարակի և պատշգամբի լայնքը միջին մասում հավասար են մեկական մոդուլի, իսկ նկարի ողջ հիմքը բաժանված է այդպիսի հինգ հավասար մասերի: Դրանցով ուղղահայացներ տանելուց հետո պարզվեց, որ հորիզոնական ուղղությունը ևս կատարված է հավասար չափաբաժանում: Վերևում՝ շինության զմբեթի բարձրությունը և ներքևում՝ դրան հավասար դռան բարձրությունը նշեցինք երկու հորիզոնականով (նկ. 2): Ստացված երեք շարքում 15 ուղղանկյուն պարունակող վանդակապատկերը ոչ միայն չի խանգարում մանրամոլարին, այլև առավելագույնս ընդգծում է նրա մանրամասները: Այստեղ յուրաքանչյուր ֆիգուր (առաջայնները և աղջիկները՝ զույգերով) փաստորեն առանձնացված է իր շրջանակում: Հասկանալի է դառնում, թե նկարիչն ինչպես է խուսափել ֆիգուրների կտտակումից: Այսպիսի համընկնումը դժվար թե պատահական լինի, մասնավաճառ, որ նկարի անկյունագծերին տարված զուգահեռները, ինչպես և հորինվածքի կենտրոնի շուրջը 3, 5 և 7 մոդուլ տրամագծով գծված շրջանագծերը, նույնպես հնթարկվում են խիստ որոշակի օրինաչափությունների (նկ. 3): Ասվածից չպետք է հետևեցնել, թե նկարիչը նախապես կատարել է հենց այն գծագրումները, որոնք մենք ենք այստեղ բերում, սակայն փաստ է, որ նկարն օժտված է վառ արտահայտված համաչափություններով, ձևերի խոսուն ներդաշնակությամբ: Մարգարեն մանրամոլարում այնպիսի համամասն բաժանում է կատարել, որ նրա որևէ մասը անտեսելը կնշանակեր անխուսափելիորեն խախտել նկարի ամբողջականությունը: Այստեղ կոմպոզիցիայի արտակարգ զգացողությամբ տեղաբաշխված առարկաները և մարդկային ֆիգուրներից յուրաքանչյուրն ունեն ոչ միայն համապատասխան միկրոմիջավայր, այլև այնպիսի դիրք կամ ժեստ, որն անպայման փոխապայմանավորված է մյուս ֆիգուրների դիրքով, շարժումներով և նկարի ողջ հորինվածքով: Վերջիններ թեկուզ առաջին ծառի վրայի երիտասարդների պատկերները: Նրանք մյուս բոլոր

²¹ М. Алпатов, Композиция в живописи (исторический очерк), М., 1940, с. 50.

մարդկային ֆիզիոնոմիայի տարբերվում են իրենց դիրքով՝ պատկերված են թեքությամբ և ոչ ուղղահայաց: Սակայն նրանք թեքված են տարբեր կողմեր ոչ այն պատճառով, որ չէին կարող պատկերվել ուղիղ կանգնած՝ ասենք երկրորդ ծառի վրա գտնվող երիտասարդի պես, այլ՝ որովհետև այդ դեպքում նրանք կխախտեին ծառի սեպածև սաղարթի ուրվագիծը: Իրականում, եթե անգամ առաջին երիտասարդի համար կարելի է ասել, որ նրա գիրքը պայմանավորված է նաև աղջիկների հետ խոսելու հանգամանքով, ապա երկրորդ երի-



Նկ. 3:

տասարդը իր դիրքով գալիս է ապացուցելու, որ Մարգարեն նրանց հենց այդպես՝ պատկերի անկյունագծին գուգահեռ, պիտի նկարեր, քանի որ այդպիսին է նրանց միկրոմիջավայրի՝ ծառի սաղարթի թելադրանքը (նկ. 3): Նման օրինակները մանրանկարում քիչ չեն:

Այժմ փորձենք խորանալ «Մուտք Երուսաղեմ» նկարի բովանդակության մեջ: Նախ նշենք, որ մանրանկարիչները (և ոչ միայն հայ) «Մուտք Երուսաղեմ» թեման մեկնաբանել են տարբեր կերպ. կամ որպես ժողովրդական տո-

նախամբոթյուն հիշեցնող ուրախ ու ջերմ ընդունելություն, կամ՝ կրոնական սրբալիան երթ²²։ Առաջին դեպքում գաղափարական շեշտը դրվել է նոր թագավորի գալստյան հանգամանքի վրա, իսկ երկրորդում գերիշխում է Քրիստոսին սպասվող տանջանքների և ողբերգական մահվան կանխազգացումը։ Մարգարեն հալ մանրանկարչության մեջ «...առաջին անգամ (կիրիկյան «Մուտք Երուսաղեմ» ավելի ուշ) Քրիստոսի հանդիսավոր մուտքը պատկերում է որպես ինչ որ քաղաքացու կողմից, իրեն հյուր եկածին դիմավորելու բակային տեսարան»²³։ Իրոք, Մարգարեի նկարում չկա «շարադեպ սպասումի ոչ մի պատրանք»²⁴, իսկ այն, որ նկարիչը ավետարանական դիպվածը ներկայացնում է որպես քաղաքային կյանքի մի տեսարան՝ կապված հյուրընկալության սովորույթի հետ, նշում են այս նկարին անդրադարձող գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները՝ սկսած Գ. Հովսեփյանից։ Նա գրում է. «Հիսուսի ընդունելությանը՝ նկարիչը տվել է տեղական կենցաղային բնույթ՝ նմանեցնելով մի բարձրաստիճան անձի, կամ թագավորի ընդունելության»²⁵։ Սակայն, եթե նկարում հյուր գնացողը միանգամայն հայտնի է, ապա ո՞վ է հյուր ընդունողը։ Այս հարցի ճիշտ պատասխանը անողղակիորեն տվել է դեռ Մարգարեն իր գրած հիշատակարանում։

Ավետարանի գլխավոր հիշատակարանից իմանում ենք, որ պատվիրատու Սահակը եղել է քահանա, «...աշակերտ սուրբ ուխտիս Հաղբատայ, ազգաւ եւ տոհմիւ ի մեծ մայրաքաղաքէն յԱնուշ»²⁶։ Հիշվում են նաև ստացողի ընտանիքի անդամները՝ հայրը՝ Ռիմանոսը և մայրը՝ Կատան, երկու եղբայրները՝ Իպատոսը (որը մահացել էր անժամանակ) և Առաքելը, երկու քույրերը՝ Զարհան և Հռոռմը։ Նույն այդ հիշատակարանում կարդում ենք, որ ձեռագիրը գրվելուց հետո տարվելու էր Արջոտոփճի վանք և դրվելու էր այնտեղ՝ Սահակի ծնողների կառուցած եկեղեցում²⁷։ Փաստորեն գրվել էր մի տոհմական Ավետարան, որը պետք է հանգրվաններ տոհմական եկեղեցում։ Դատելով եկեղեցի կառուցելու փաստից՝ Սահակի հայր Ռիմանոսը մեծահարուստ մարդ է եղել։ Իսկ Սահակը, որը ընծայական մանրանկարում պատկերված է եղբոր՝ Առաքելի հետ, ըստ երևույթին ձեռագիրը գրելու համար վերջինից դրամական օժանդակություն էր ստացել։ Պետք է կարծել, որ այս բոլոր գործերում մեծ էր Ռիմանոսի դերը ոչ միայն որպես ընտանիքի հոր, այլև դրամատիրոջ։

Տեսնաք, որ Ռիմանոսն ունի երեք երեխան, երկու դուստր և երեք որդի։ Այժմ դիտենք «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարը (տե՛ս նկ. 1)։ Նրա աջ մասում Քրիստոսն է երկու ուղեկիցներիով։ Առաջին ծառի թնի վրա պատկերված է ձեռքերին ձիթենու ոստեր պահած մի պատանի, Քրիստոսին դիմավորելիս խափշիկը հագուստ է փոխում ճանապարհին։ Եթե անտեսենք թվարկված այս հիեզ կերպարների առկայությունը նկարում, ապա դրա մնացած մասում՝ կտեսնենք անեցի Ռիմանոսի ընտանիքը՝ իր ողջ կազմով։ Կարդանք Մարգարեի ձեռքով գրված հիշատակարանը և դիտենք նրա նկարած տեսարանը. «Յիշեա, Քրիստոս Աստուած, յողորմութեան քում զՍահակ ստացող սուրբ Աւետարանիս և ծնաղան իւր, զեղբայրսն և զքույրսն՝ զՌիմանոսն և զԿատայն, զԻպատոսն և զԱռաքելայն, զԶարհայն և զՀռոռմ տիկին...»²⁸։ Այստեղ տեղին է մեջբերել նկարի մասին Լ. Դուրնովոյի գրած բացատրությունը. «Հարուստ վաճառականը դուրս գալով իր շքեղ դարպասից, հրամայում է ծառային ինչ-որ

²² Н. Шекотов, Некоторые черты стиля русских икон XV века («Старые годы», 1913, книга IV, с. 30).

²³ Л. Дурново, Очерки..., с. 249.

²⁴ Վ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 87։

²⁵ Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 73։

²⁶ Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, հ. Ա, Անթիլիաս, 1951, էջ 748։

²⁷ Նույն տեղում, էջ 749։

²⁸ Մատենադարան, ձեռ. № 6288, էջ 267բ, հմմտ. Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, էջ 747։

շոր փոռել Քրիստոսի ավանակի ոտների տակ, մինչդեռ նրա կինը դիտում է տեսարանը լուսամուտից, իսկ աղջիկները մի սիրալիր երիտասարդից կանաչ ճյուղեր են ընդունում...»²⁹ Ավելացնենք, որ ճյուղեր կտրելու գործին մասնակցում են երեք երիտասարդ, այսինքն՝ երեք եղբայր։ Դրանով պարզվում է, թե ինչու է Մարգարեն ծառերի վրա այդքան շատ մարդ նկարել, երբ ընդհանրապես հակված էր կրճատել գործող անձանց թիվը (ասենք՝ Քրիստոսի 12 աշակերտների փոխարեն նկարելով միայն երկուսին)։ Ուշադիր մոտեցումը թույլ է տալիս ասելու, որ մանրանկարի նշված հատվածում պատկերվածներն ըստ տարիքի, սեռի և թվի լրիվ համընկնում են Ռիմանոսի ընտանիքի անդամներին տվյալներին և դա չի կարող պատահական լինել։ Վերևում, երբ խոսում էինք դիմավորողների հազուստի մասին, տեսանք, որ դրանք միանգամայն համապատասխանում են Մարգարեի ապրած ժամանակի տարադիր³⁰, իսկ Քրիստոսը և նրա ուղեկիցները կրում են հնսոճ հագուստ, նկարված են զգալիորեն խոշոր չափերով³¹ և կանոնիկ ձևերով (հակադարձ հեռանկարի կիրառումը Քրիստոսի ձեռքերի նկատմամբ, աշակերտների գլուխների և թիկնայայնքների չափերի անհամապատասխանությունը և այլն)։ Մառների վրա գտնվողները, ընդհակառակը, նկարված են անհամեմատ ռեալիստորեն, բավական բարդ դիրքերում ու կտրուկ շարժումներ անելիս։ Այս սմինը դալիս է հաստատելու, որ «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարի մի մասը, իրոք, դրանցնում է պատվիրատուի ընտանեկան դիմանկարը։

Կարող է հարց առաջանալ, չէ՞ որ Սահակը և Առաքելը ընծայականում մորուքավոր են, իպատոսը, ինչպես նշվեց, մահացած էր, և, ընդհանրապես, ինչպե՞ս կարող էր Մարգարեն տեղումնական նկարում մի ողջ ընտանիք պատկերել։ Բանն այն է, որ նկարչի առաջ խնդիր է դրվել մազադաթի վրա վերարտադրել Ռիմանոսի ընտանիքը, իր երեքմեի ամբողջականությամբ։ Այդ ստահողագրում իրագործելու համար Ռիմանոսի և Կատայի հինգ երեխաները պատկերվել են երիտասարդ տարիքում, երբ բոլորը մի հարկի տակ էին՝ անհոգ և ուրախ։ Նկարի վերին մասում սկսվել է մի աշխույժ խոսակցություն, որին մասնակցում են բոլորն ու եղբայրներից երկուսը³²։

Հարցի մյուս մասի պատասխանը «Հաղբատի Ավետարանի» ողջ նկարազարդման աշխատչիկի ընտելթն է, որովհետև Մարգարեն «XIII դարի վարպետի համար, համարձակ փորձ է անում առօրյա կյանքի դիպվածները տեղադրել կրոնական տեսարանի կանոնիկ ձևերի մեջ»³³։ Դրա լավագույն ապացույցը Մարգարեի նկարած խորաններն են՝ իրենց աշխարհիկ լուսանցանկարներով, ուր պատկերված են միանգամայն որոշակի մարդիկ, նկարչի համաքաղաքացիները, օրինակ՝ Բեխենց վանքի առաջնորդ Յղբայրիկը, կազմող Աբրահամը՝ Հոռոմոսից, անեցի Ծերանիկը և այլք։

«Հաղբատի Ավետարանում» նկարվել է միայն մեկ տեղումնական նկար, և «Մուտք Երուսաղեմ» թեմայի ընտրությունը պատահական չէ։ Հավանաբար հենց Մարգարեն է պատվիրատուին հուշել այն միտքը, որ եթե հնարավոր չէ նկարել իրենց ընտանիքի անդամներին ընծայական մանրանկարում, որովհետև ստացողը Սահակն է, ապա մեկ այլ նկարում հնարավոր է այդ անել։ «Մուտք Երուսաղեմը» հեռու է Ավետարանի ամենականոր դրվագը լինելուց, բայց եթե մտավի հիշենք ավետարանական այն բոլոր թեմաները, որոնք ման-

29 Լ. Դուրնով, նշվ. աղբում, նկարների բաղադրությունը։

30 Ա. Պատրիկ, Հայկական տարազ, Երևան, 1967, էջ 28, տախտակ 22։

31 Ավետարանի ընծայական պատկերում նույնպես Քրիստոսը նկարված է Սահակից և Առաքելից երկու անգամ մեծ չափերով։ Տվյալ դեպքում դա արված է մարդ մահկանացուների և Աստուծո միջև եղած տարբերությունն ընդգծելու համար։

32 Այս տեսարանը այնքան ցայտուն է, որ առաջացրել է սիրախաղի տպավորություն. տեսն Հայաստանի պետական պատկերասրահ, հուշագրաձեռագրային բաժին, Լ. Դուրնովի ֆ. 211, ք. 15788, չ. 125։ Տե՛ս նաև Վ. Խեչումյան, Գիրք գրող, Երևան, 1978, էջ 358։

33 И. Драпнян, Э. Корхамзян, նշվ. աշխ., էջ 66։

րանկարվում էին, ակներև կդառնա, որ նման նպատակի իրագործման համար ամենահարմարը «Մուտք Երուսաղեմ» է եղել: Մարգարեի ստեղծած մանրանկարն ունի երկու շերտ. մեկում Քրիստոսի մուտքն է Երուսաղեմ, իսկ մյուսում՝ Ռիմանոս անեցու ընտանիքը: Թերևս հենց այս հանգամանքն է, որ մանրանկարին հաղորդել է այդքան ինքնատիպություն և մանրանկարչին դրդել կիրառելու նման հորինվածք: Դրանով պետք է բացատրել նաև մյուսների համեմատ այս նկարի խոշոր չափերը և այն, որ մանրանկարում «կերպարները անհատականացված են»³⁴:

Ռիմանոս անեցու ընտանեկան դիմանկարի գոյությունը Մարգարեի «Մուտք Երուսաղեմ» նկարում եզակի երևույթ է, բայց ոչ անսպասելի: Այն խարսխվում է Անիի քաղաքային միջավայրում օրինաչափ զարգացում ապրած հայ կրթության ու դաստիարակության, գիտության ու փիլիսոփայության, դրականության ու արվեստի ընդհանուր հիմքի վրա, և արվեստի աշխարհականացման մի ինքնատիպ դրսևորումն է գեղանկարչության մեջ:

1967 թ. Տ. Իզմայլովան տպագրեց «Աստվածուհու կերպարը XI դարի հայկական մանրանկարներում» վերնագրով³⁵ մի հետաքրքրական հոդված, որտեղ այլ պատկերների հետ միասին վերատպված է նաև Մարգարեի «Մուտք Երուսաղեմ» նկարը՝ առաջին ծառի բնի միջնամասում պատկերված Ֆիգուրի սուշուկությամբ: Պարզվում է, որ XI դարի հայկական մի քանի ձեռագրերի³⁶ «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարներում պահպանվել են իրենց ծագմամբ դարերի խորքից եկող հետաքրքրական պատկերներ: «Այս տեսարանի բավական ավանդական պատկերագրությունը... խախտված է քրիստոնեական արվեստի ամեն մի նորմայից դուրս եկող փոփոխությամբ (ծառի սաղարթի մեջ, կամ ծառաբնին). պատանիների փոխարեն նկարված է մերկ կին, կանգնած ծառի ոստերի արանքում»³⁷, — գրում է Տ. Իզմայլովան: Նա ուսումնասիրելով նշված մանրանկարների և հելլենիստական արվեստի նմանատիպ պատկերներ պարունակող հուլարձանները, եկել է այն եզրակացության, որ բոլոր դեպքերում գործ ունենք մայր աստվածուհու կամ պտղաբերության Անահիտ աստվածուհու կերպարի հետ³⁸: Պտղաբերության աստվածուհու կերպարը պահպանվել է դեռևս հայկական վաղ քրիստոնեական հուլարձաններում: Օրինակ, Ադիամանի քարակոթողի բարձրաքանդակում ներկայացված է ականթաթփերի միջից վեր բարձրացող մի կանացի Ֆիգուր: «Այդ կինը գարնան և պտղաբերության աստվածուհին է՝ ծնված ծաղկից, որն իր փխից վերև բարձր բռնել է երկու ծաղկի ընդհանրացնող մոտիվը», — գրում է Ա. Մնացականյանը³⁹: Հետագայում այդ կերպարը շարունակել է հաջատեսել «Մուտք Երուսա-

³⁴ Տ. Der Nersessian, Armentian art, p. 215.

³⁵ Т. Измайлова, Образ богини в армянских миниатюрах XI века («Византийский временник»), т. XXVII, 1967, с. 206—228). Տե՛ս նաև Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, М., 1973, с. 78.

³⁶ Այդ ձեռագրերն են. Մատենադարանի № 3723 (1045 թ.), № 3784 (1057 թ.) և Երուսաղեմի պատրիարքարանի № 3624 (1041 թ.):

³⁷ Т. Измайлова, Образ богини..., с. 206.

³⁸ Նույն տեղում, էջ 210—221:

³⁹ Ա. Մնացականյան, Հայկական զարգարվեստ, Երևան, 1955, էջ 62:

ղեմ» մանրանկարներում⁴⁰, իսկ ավելի հաճախ՝ հայկական ձեռագրերի ոճավորված լուսանցազարդերում⁴¹:

Աստվածուհու կերպարը տեղ է գտել նաև Մարգարեի «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարում: Այստեղ այն պատկերված է ծառի բնի միջնամասում՝ ոտքերով ծառը գրկած: Երկու կողմ պարզած ձեռքերում նա պահել է ձիթենու զույգ ոստեր, ընդ որում, ձախ ձեռքի ոստը խաշածակվում է Քրիստոսի աջի հետ: Կարմիր հագուստը գուրկ է զարդերից և տարբերվում է ծառի վրա նկարվածների հագուստից: Տ. Իզմայլովայի կարծիքով դեմքը ջնջված է գիտակցաբար⁴², Հետաքրքիր է այս կերպարի և ծառի հարաբերությունը: Հսկայական ծառը երկու մասի է բաժանվել՝ ճեղքվել, որպեսզի փշականման խորշից ևրևա փոքրամարմին աստվածուհու դեմքը: Այստեղ մարդը և ծառը ասես ոչ միայն միահյուսված, այլև միախառնված լինեն: Նկարի հորինվածքում աստվածուհու կերպարը զբաղեցնում է կենտրոնական տեղ (նկ. 2): Տ. Իզմայլովայն գրում է. «Այս ֆիգուրի մեջ մենք իրավունք ունենք տեսնելու մայր աստվածուհու կերպարի ավանդական վերապրումը իր արխաիկ պատկերազրույթում»⁴³:

«Մուտք Երուսաղեմում» աստվածուհու կերպարի գոյությունը ցույց է տալիս, որ Մարգարեն, որպես իր ժամանակի կյանքը վերադարձնող առաջադեմ նկարիչ, միաժամանակ եղել է ավանդապահ: Նրա համար թանկ են հայկական մանրանկարչության մեջ մշակված ավանդները և եթե անգամ իր տաղանդի ուժով որևէ նորոյթ է բերում, ապա դա անում է հարազատ ժողովրդի ստեղծագործական, արմատներից չկտրվելով: Մարգարեն չի խուսափում իր գործերում կանոնիկ պատկերների հարևանությամբ ներկայացնել հայ գեղանկարչության անսպառ գանձարանից քաղված հինն ու նորը: Այս առումով «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարը մի եղակի նմուշ է, ուր օրգանական միասնության մեջ հանդես են գալիս հայ հեթանոսական արվեստից եկող հնավանդը (աստվածուհու կերպարը), քրիստոնեական արվեստից եկող ավանդականը («Մուտք Երուսաղեմ» թեման) և XIII դարի անիական արվեստից եկող ժամանակակիցը (Ռիմանոսի ընտանեկան դիմանկարը): Իր բովանդակության բազմաշերտ ընդգրկումով այս նկարը դուրս է գալիս «Հաղթատի Ավետարանի» շրջանակներից և կանգնում հայկական մանրանկարչության ամենաառաջավոր նվաճումների մայրուղու վրա:

⁴⁰ Հնդհանրապես հայկական մանրանկարչության մեջ «Մուտք Երուսաղեմ» թեման բավական յուրօրինակ մեկնաբանություններ է ստացել շնորհիվ այն բանի, որ քրիստոնյաների մոտ «Մուտք Երուսաղեմի» տոնը (կատարվում է զատիկից մեկ շաբաթ առաջ) համընկնում է բնութան զարթոնքի և զարնան հեթանոսական տոնին: Պատահական չէ, որ Մատենադարանի ձեռ. № 3723 Ավետարանում (1045 թ.) նկարի վրա գրված է «Ժողկազարդն» (տե՛ս Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, ИЛД. 8), իսկ 1353 թ. Ղրիմում նկարադարված մեկ այլ ձեռագրի (Մատենադարան, ձեռ. № 2040) համապատասխան նկարի վրա գրված միակ մակագրությունն է՝ «Ժողադարա»: Այս վերջին ձեռագրի մանրանկարները որոշակի աղբյուր ունեն Անիի շրջանի ձեռագրերի նկարադարձման ունի հետ (տե՛ս է. Կոբյա-մազյան, XIV—XV դարերի Ղրիմի հայ մանրանկարչական արվեստի որոշ առանձնահատկությունները, «Բարեբեր Մատենադարանի», № 3, Երևան, 1969, էջ 202—204, պատկեր 1):

⁴¹ Ա. Մ. Մեսցակաճյան, նշվ. աշխ., էջ 291—292:

⁴² Т. Измайлова, Образ богини..., с. 225.

⁴³ Նույն տեղում:

МИНИАТЮРА «ВХОД В ИЕРУСАЛИМ» ХУДОЖНИКА МАРКАРЕ

КАРЕН МАТЕВОСЯН

Резюме

Рукопись № 6288, хранящаяся в Матенадаране им. Маштоца, известная под названием «Ахпатское Евангелие», иллюстрирована художником Маркаре в 1211 г. в монастыре Бехенц города Ани.

Все миниатюрные листы и особенно единственная тематическая миниатюра «Вход в Иерусалим» отмечены стиливым своеобразием, а также светской направленностью. Композиция листа «Вход в Иерусалим» организована по строгим законам пропорционального соподчинения элементов и их гармонического взаимодействия. Художник выработал четкую композиционную схему, согласно которой пластические акценты равномерно распределяются в логическом ритме.

В миниатюре Маркаре Христос и сопровождающие его два апостола изображены в канонических позах, масштабно выделены. В центре композиции на стволе дерева изображена маленькая фигурка, держащая в руках оливковые ветви. Иконография этого образа восходит к древним изображениям языческой богини плодородия. Слева от дерева помещена фигурка слуги-арапа, стелящего на землю перед Христом платье. Изображение остальных семи фигур носит светский характер. Они одеты в характерные городские костюмы XIII в. и в целом изображены более реалистично.

Совпадение сведений о семье заказчика рукописи Саака с возрастом, полом и числом названных фигур позволяет предположить очевидность внесения в композицию семейного портрета заказчика.

Трактовка темы «Вход в Иерусалим» получает в произведении Маркаре многогранный характер со своеобразным соединением евангельских, языческих и современных художнику образов.