

ԻՆՉՊԵՍ ԷԻՆ ԿԱՐԱՋԱՐԴՎՈՒՄ ՁԵՌԱԳՐԵՐԸ

Ա. Բ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Մերոպ Մաշտոցի անվան մատենադարանում պահվող մանրանկարված ձեռագրերի հարուստ հավաքածուն մեզ հնարավորություն է ընձեռում ուսումնասիրելու նաև միջնադարյան նկարիչների աշխատանքի բնույթը և նրանց կիրառած տեխնիկական այն միջոցներն ու գործողությունները, որոնք ուղեկցել են ձեռագրերի ստեղծման աշխատանքներին: Դրա ուսումնասիրությունը բավականին կարևոր է, առանց որի անհնար է լուսաբանել մանրանկարչությանը վերաբերող շատ հարցեր:

Մանրանկարչության տեխնիկան, նրա ընդօրինակման ձևերն ու եղանակներն ընդհանուր են առհասարակ միջնադարի համար: Դրանք կիրառվել են նաև հայ մանրանկարչության մեջ, անշուշտ իրենց մեջ դրևստրելով աղջային որոշ առանձնահատկություններ: Դա ընդհանուր հետաքրքրություն ներկայացնող մի հարց է, որը մինչև այժմ հատուկ ուսումնասիրության առարկա չի հանդիսացել: Այս առումով մեզ հետաքրքրել են մի շարք հարցեր, որոնցից մի քանիսը կուղեհայինք դարձնել ուշադրության առարկա: Դրանք հետևյալներն են.

ա. Մանրանկարիչների աշխատանքի բնույթն ու կազմակերպչական դրվածքը.

բ. Մանրանկարչի և գրչի փոխադարձ կապը.

գ. Մանրանկարչության ուսուցումը.

դ. Գունազարդման տեխնիկան:

Ուսումնասիրման համար հիմք է հանդիսացել հիմնականում Մաշտոցի անվան մատենադարանի ձեռագրական հարուստ հավաքածուն, ինչպես նաև՝ դրսի ձեռագրաց ցուցակներում հանդիպած համապատասխան տեղեկությունները: Ձեռագրերի հիշատակարաններում սփռված հարուստ աղբյուրներից բացի, նկարիչների կատարած աշխատանքների մասին երբեմն շատ արժեքավոր տեղեկություններ են հանդիպում նրանց դողտրիկ մակագրություններում, որոնք տեղագրված են ձեռագրերի լուսանցքներում, կամ՝ զարդերի մեջ և օգնում են շատ հարցերի պարզաբանմանը:

Ձեռագրերի էջերում բազմաթիվ վկայություններ կան մանրանկարիչների կյանքի, նրանց սոցիալական վիճակի, ստեղծագործական կարողությունների ու հնարավորությունների մասին: Տարբեր առիթներով հայագետներն այդ մասին բավականին հիշատակել են: Հիշենք մի երկու օրինակ, որտեղ նկարիչներն իրենք են տալիս իրենց աշխատանքի բնութագիրը: Մաղկող Վահան քահանան 1596 թ. Ձեյթունում ձեռագիր նկարազարդելիս հիշատակարանում գրել է հետևյալ քառատողը.

Այս խորանիս անուն սղատր,
Միտս է մղոր, խելքս պղատր.

Ի տես աչաց է հնշտ և դոր,
Ի Գկարեղճ՝ դժար և խոր¹:

Օտարութեան մեջ ստեղծագործող ծաղկողին երկար է թվացել ժամանակը. «Վայ, զի երկարեցաւ պանդխտութիւնս իմ» (ձեռ. 177, թ. 347բ): Դժվար էր նաև ներկանյութի հայթայթումը, և նկարիչը իրեն մեղավոր էր զգում, որ չի կարողացել պատշաճ ձևով գունազարդել. «զխորաններն և զթփերն սակաւ դեղօք լցի, անմեղադիր լերուք» (ձեռ. 10404, թ. 274բ):

Նկարիչ Հակոբ Զուղայեցին հիշատակում է, որ «ծառ պիտէր հանի, քունս բոնեց, մոռցայ» (ձեռ. 10364, թ. 111բ): Նման վկայութիւնները գալիս են հաստատելու, թե որքան դժվար է եղել մանրանկարչի գործը: Այդ է պատճառը, որ այսօր երախտագիտութեան մեծ զգացումով ենք հիշում նրանց:

Ով գիրք տեսա՞նք գրած,
Կարծէ դիրաւ եկեալ առաջ:
Ոչ այդպէս՝ գոզցէս² մահու չափ (ձեռ. 177, թ. 489ա):

Դեպքեր են եղել, երբ հանգամանքներն ստիպել են նկարչին մախաղն ուսին շրջել վանքից վանք: Գրիչ և նկարիչ Կարապետ Բերկրեցին իր ընդօրինակած ձեռագրերից մեկը 1487 թ. գրել է Վանդեր անապատում (Տարոն), իսկ նկարազարդումն սկսել է 1502 թ. Արծկեում և ավարտել Խլաթում (ձեռ. 159):

ա. Մանրանկարչի աշխատանքի բնույթն ու կազմակերպչական դրվածքը Ընդհանրապես ձեռագիր նկարազարդողին անվանում ենք մանրանկարիչ կամ ծաղկող: Սակայն այդ նկարիչներն իրենք իրենց հաճախ տալիս են տարբեր կոչումներ՝ պատկերահասն, նկարիչ, ծաղկող, զուգող, դեղիչ և այլն: Ըստ այդմ էլ կային տարբեր մասնաճյուղերի նկարիչներ՝ զարդանկարիչներ, դիմանկարիչներ կամ պատկերահասններ, գծանկարիչներ կամ ուրվանկարիչներ, գունազարդարողներ, ոսկեդեղիչներ: Զարդանկարիչները հիմնականում նկարում էին ձեռագրի խորանները, կիսախորան-անվանաթերթերը, գլխազարդերը, լուսանցազարդերը. սրանք կոչվում էին ծաղկողներ: Ձեռագրի աստվածաշնչական տերունական թեմատիկ նկարների, ավետարանիչների և զանազան սրբապատկերների հեղինակները կոչվում էին նկարող կամ պատկերահասն: Ոսկին փակցնողին անվանում էին «ոսկեդեղն զուգող», «ոսկող», գունազարդողին՝ «դեղիչ», «պատկերաց նկարագրող»:

Մեծ մասամբ ձեռագրի գրիչը նաև նկարազարդողն է: Այդ վարպետները ձեռագրի հետ կապված բոլոր գործողութիւնները հիմնականում իրենք էին կատարում,՝ այսինքն՝ ընդօրինակում էին ձեռագրի բնագիրը, ուրվանկարում, ոսկում, գունազարդում, վերջում նաև ձեռագրի մամուլները կապում և կազմում: Եթե նկարազարդման բոլոր գործողութիւնները կատարում էր մեկը, ապա նա իրեն երբեմն անվանում էր և նկարիչ, և ծաղկող: Այսպես, նշանավոր «Թարգմանչաց Ավետարան»-ի հարդարող Գրիգորը գրում է. «Տէր Աստուած, ողորմեա Գրիգոր՝ նկարչի և աշխատողաց ի սմայ» (ձեռ. 2743, թ. 10բ): Մեկ այլ էջում հիշատակում է. «Տէր Աստուած ողորմեա Գրիգոր ծաղկողի, ամէն, ամէն» (ձեռ. 2743, թ. 115ա): 1304 թ. Վժանա վանքում ընդօրինակված Ավետարանի նկարիչը գրում է. «զնկարող և զծաղկող սուրբ Աւետարանիս, զանպիտան Բարդաօլիմէ յիշեցէք ի բարին» (ձեռ. 4018, թ. 253ա): Կան նման բազմաթիվ այլ վկայութիւններ:

Գրչութեան դպրոցներում երբեմն ձեռագրի նկարազարդմանը մասնակ-

¹ Մաշտոցի անվան մատենադարան (Այսուհետև՝ տեքստում), ձեռ. 2504, թ. 268բ:

² «Գոզցէս» — Կարծես թե, ասես թե (Մալխասյանց Ստ., Հայ բացատրական բառարան, Երևան, 1944, Բ. Ա.):

ցում էին մեկից ավելի նկարիչներ: Նման խմբակային նկարազարդման դեպքում նկարիչներից յուրաքանչյուրը կատարում էր նեղ մասնաճյուղային աշխատանք: Նկարազարդման նման եղանակ գոյություն է ունեցել վաղ ժամանակներից: 1052 թ. Ավետարանի նկարազարդմանը մասնակցել են նկարիչը և ոսկեդեղով զուգորդ (ձեռ. 3792): «Կարսի Ավետարան»-ի զարդանկարչության մասին խոսելիս պրոֆ. Հ. Քուրտյանը հայտնում է այն կարծիքը, թե հավանաբար ձեռագրի լուսանցազարդ թղնազարդներից ու գորգազարդներից յուրաքանչյուրը տարբեր նկարիչների գործեր են³: Նույնիսկ երբեմն նկարազարդմանը մասնակցել են մեկից ավելի պատկերահաններ: Կիլիկիայում ընդօրինակված ավետարաններից մեկը հայտնի է հենց նկարիչների քանակից բխող անունով՝ «Ութ նկարիչների Ավետարան» (ձեռ. 7651): Մասնակցող նկարիչների մանրակրկիտ քննությունը կատարել է արվեստագետ Ռուբեն Դրամբյանը⁴: Այս Ավետարանի միայն մի մասն էր ժամանակին (13-րդ դ.) նկարազարդվել, իսկ տերունական նկարների կեսը «նշանագծեալ էր», այսինքն՝ ուրվագծված և շատերի տեղերն էլ թողնված է եղել դատարկ: 1320 թ. հանձնարարվում է Սարգիս Պիծակին գունազարդել «նշանագծեալ» պատկերները, իսկ դատարկ թողնված տեղերում ինքն է նկարել: Խմբակային նկարազարդման եղանակը հարազատ էր հատկապես Վասպուրականի գրչատներին: Այստեղ ձեռագրի ստեղծմանը մասնակցում էին տվյալ գրչատանն աշխատող ազգականների խումբը: Այդպիսի մի օրինակ է վարպետաց վարպետ Մարտիրոս Խիզանցու արվեստանոց գրչատունը, որտեղ ձեռագրի ստեղծմանը մասնակցողներից յուրաքանչյուրը կատարում էր նեղ մասնագիտական աշխատանք. «Զանարժան Հիզանցի Մարտիրոս, որ մեղսամած մատամբ իմով գրեցի զսուրբ Աւետարանս և զժողկի քաջվածքն արարի յառաջմէ մինչև յվերջն, այնով յետ ըզոսկու դնելն և զդեղորայց զարդարանքն՝ որդին իմ տէր Գրիգորիսն, տէր Խաչատուր, փեսա Դիլաքն սարկաւագ և սարկաւագ Մեսրոպն աշխատեցան և աւարտեցին զսուրբ Աւետարանս» (ձեռ. 6093, թ. 356բ): Նեղ մասնագիտական բնույթի աշխատանքի բաժանումն անշուշտ պետք է նպաստած լինի աշխատանքի արագ ընթացքին, մի բան, որը հատկապես 17-րդ դարի համար խիստ անհրաժեշտ էր, որովհետև առանձնապես Աստվածաշունչ գրքի պահանջն այդ ժամանակ բավականին աշխուժացել էր, իսկ դրանց նկարազարդումը պահանջում էր երկար և ծանր աշխատանք: 17-րդ դարի Նոր Զուղայի մանրանկարիչ Հայրապետը ձեռագրերի նկարազարդման մասնակից է դարձրել իր աշակերտներին՝ Մատուրին, Աղամիլին, Գալուստին, իսկ տերունական պատկերները նկարել է Աղափիրը⁵: Նաղաշ Հովնաթանի որդիներ Հակոբի և Հարությունի նկարազարդած Հայսմավուրքում եղբայրներից յուրաքանչյուրը մակագրություն է թողել իր աշխատանքի մոտ, որտեղից իմանում ենք, որ սրբապատկերների հեղինակը Հակոբն է, իսկ զարդանկարները կատարել է նրա կրտսեր եղբայր՝ Հարությունը: Խմբակային նման աշխատանք երբեմն կատարում էին նաև գրիչները. «Անմեղադիր լերուք խոշորութեան գրոյս, երկու-երեք աշակերտի բան է, վասն այն ցեղէ ցեղ է, մեկ գրիչ չէ»⁶: Ձեռագիրը նկարազարդելիս մեկից ավելի նկարիչների մասնակցությունը հետևանք էր նաև այլ հանգամանքների: Այսպես, երբեմն նկա-

³ Հ. Քուրտյան, Ալմարկ մը հիմ հայ մանրանկարչության աստիճանը վրա, «Հանդես ամսօրյա», 1965, էջ 229:

⁴ Р. Драмбян. Из истории армянской миниатюры XIII—XIV вв., Известия АН Арм. ССР, 1948, № 5.

⁵ Բ. Մարգարյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց, Վեներիկ, 1974, ձեռ. 623:

⁶ Ն. Պողարյան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հ. 4, Մրուսաղեմ, 1969 թ. (այսուհետև Մրուսաղեմ), ձեռ. 1097, թ. 505ա:

որիչը կյանքից հեռանալով, անավարտ էր թողնում նկարները, և ստիպված, նույնիսկ տարիներ անց, հանձնարարվում էր մեկ այլ նկարչի: Պատահել է նաև, երբ նկարիչը հմուտ չի եղել պատկերահանության մեջ, և փնտրել են մեկ այլ նկարիչ, որին հանձնարարվել է շարունակել անավարտ նկարազարդումը: Եղել են դեպքեր, երբ թերի ձեռագիրն ուղարկվել է այլ գրչատուն, նույնիսկ հեռավոր հայ գաղթօջախ, որտեղ վերջնական տեսքի է բերվել հարգարանքը: Կան դեպքեր, որ ճանաչված նկարիչը հրավիրվել է ձեռագրի նկարազարդմանը մասնակցելու: Բերենք մի քանի օրինակներ: 1255 թվականի Ավետարանը, որը թերի էր մնացել, 1354 թ. լրացրել է Սարգիս Ժողկողը և այդ մասին գրում. «Գույնով զարդարեցի զնկարեալ ծաղիկն և շինեցի՝ զաւետարանչերն» (ձեռ. 6661, թ. 180ա): Գլաձորի նշանավոր նկարիչ Ավագը 1352 թ. Կիրիկիայում նկարազարդում է մի Ավետարան, և նրան այդ գործում օգնել է Սարգիս քահանան (Պիծակը) (ձեռ. 7632, թ. 17ա): Ավետարաններից մեկը ընդօրինակվել է ԺԳ դարում Կիրիկիայում, որը ուրվանկարել էր հովանաբար կիրիկյան անհայտ մի վարպետ: 1629 թ. այդ ձեռագիրը պատկանել է խոջա Նազար Զուղայեցուն, որի հանձնարարությամբ ոսկեզօծել ու դուրսագարդել է Մեսրոպ Խիզանցին (ձեռ. 222): Առանձնապես հետաքրքրուկան է 1312 թվականին Տարոնում գրված մի Ավետարանի ավետարանիչների պատկերների ստեղծման պատմությունը: Դրանք պատվիրվել է Կիրիկիայում սպորող մի նկարչի և նկարվելուց հետո ուղարկվել պատվիրատուին. այդ մասին ձեռագրում կա հետևյալ հիշատակագրումը. «Քրիստոս Աստուած պահես զՍարգիս քահանայ, որ զաւետարանչերն ետ նկարել ի Կիրիկէ և յղարկեալ. եւ բերող պատկերացս զԿարապետ վանական քահանայ ամէն»⁷: 1293 թվականի Սկևռայի մի Ավետարանում վարպետ Սիոնը նկարել էր միայն ավետարանիչների պատկերները. 1445 թվին ձեռագիրը տարվել է Տփլիս, և այնտեղ նկարիչ Մանուելը ավելացրել է տերունական նկարաշարը, իսկ Հովհաննեսը (Սանահնեցի⁸) նկարել է բացակա Ղուկաս ավետարանչի պատկերը (ձեռ. 5754): 17-րդ դարի Կ. Պոլսի մանրանկարիչ Մարկոս Պատկերահանին և Մաղաքիա Կոստանդնուպոլսեցուն հանդիպում ենք էջմիածնում, 1686 թ. Աստվածաշունչը շքեղորեն նկարազարդելու առիթով (ձեռ. 349):

Ինչպես տեսնում ենք, ձեռագրերի ստեղծման գործում մեծ դեր ունի նկարչի գործունեությունը՝ թե՛ իր բնույթով և թե՛ կազմակերպչական դրվածքով, որոնց ուսումնասիրումը հնարավորություն է տալիս ըստ արժանվույն գնահատելու նրանց աշխատանքը:

բ. Մանրանկարչի և գրչի աշխատանքային փոխադարձ կապը

ձեռագրերն ստեղծվում էին նախագաղափար օրինակի՝ ընդօրինակման շնորհիվ: Սակայն պարտադիր չէր, որ նկարազարդման համար օգտագործվեր գրության նախօրինակը: Ուստի, եթե գրության նախօրինակը չէր համապատասխանում պատվիրատուի պահանջներին, ապա նրանք փնտրում էին մեկ այլ օրինակ: Եթե ծաղկողը նաև գրիչն էր, ապա նա գրության ընթացքում ազատ էր թողնում նկարների տեղերը (զաղափար օրինակի համաձայն) և գրության ավարտից հետո նկարազարդում էր: Սակայն այլ էր աշխատանքը, երբ միևնույն գրչատանը գրիչն ու ծաղկողը տարբեր անձնավորություններ էին: Ընդհանրապես ձեռագիրն ընդօրինակվում էր պրակներով, և գրիչը պրակն ավարտելուց հետո այն հանձնում էր նկարչին: 1693 թ. էջմիածնում ընդօրինակված Շարակնոցի գրիչ Մկրտիչ Աշտարակեցին գրում է. «Եւ ես՝ ծերացեալ և ի լուսոյ նուաղեալ, զոր հոկտեմբերի սրկսայ և ի մարտի աւարտ

⁷ Երուսաղեմ, ձեռ. 1949:

ածի, յուսադրութեամբ Սարգիս վարպետին, քանզի ես զոր ինչ գրէի, նա ծաղկէր իսկոյն» (ձեռ. 3636, ք. 746ա):

Երբեմն էլ գրիչը ձեռագրի լուսանցքներում գրառումների միջոցով նկարչին տալիս էր որոշ հանձնարարականներ. այսպես, 1431 թ. Ամիգում գրված Ավետարանի գրիչ Գրիգորը դիմելով ծաղկողին գրում է. «Ով եղբայր ծաղկող, ինձ այնպէս թուի, թէ Յոհաննիս գլուխ վասն էր Գ պակաս է և թէ արինակ ունիս գրեա, զի յօրինակս այսպէս էր եղեալ՝ առանց համարի» (ձեռ. 6430, ք. 233բ): 1395 թվականի ձեռագրի գրիչը անվանաթերթ-կիսախորանների տեղերը բաց թողնելուց հետո, հաշվելով թողել է նաև գլխագրերի տեղերը և դիմելով ծաղկողին՝ գրում. «զկապոյտ գրերոյ տողերն համարով թողի և դու ուշիմ գրեայ, որպէս և գիտէս և զիս յիշեա» (ձեռ. 4848, ք. 260ա): Կամ վարդապետների տեղերը դատարկ է թողնված, իսկ լուսանցքում նշված է, թե ինչ տառ պետք է գրի գարդարողը (ձեռ. 791):

Գրչի և ծաղկողի աշխատանքային փոխադասմանավորվածութեան մի գեղեցիկ օրինակ է 1536 թ. վարագում ընդօրինակված «Պատմութիւն Աղեքսանդրի» մատյանը⁸: Ձեռագրի բազմաթիվ էջերի վրա գրիչ Մարգարեն համապատասխան մակագրութուններով դիմել է նկարիչ Գրիգորիս կաթողիկոս Աղթամարցուն. «Հան Արիստոտիլ աթոռով՝ եւ զաշակերտքն առաջի, եւ զՄարդարէ մեղաւոր գրչակս յիշեա...» (թ. 13բ): Նկարիչն, իսկապես, 14ա թերթի վրա պատկերել է Արիստոտելին աշակերտների հետ: Այնուհետև գրիչը գրում է. «ի հաւս զձին հան, որ հեծեալ լինի» (թ. 16ա): Նկարում Ալեքսանդրը հեծած է կարմիր ձիւն: Կամ՝ «Սուրաթ հան» (թ. 60ա): Երբեմն էլ հակառակն էր լինում. այսինքն, ծաղկողն էր դիմում գրչին: Միևնույն մատյանում կարդում ենք. «Մաղկի տեղ թող որպէս որ ասէ ՎԳրիգորիս կաթողիկոսն, զնկարողս սորա յիշէա» (թ. 46բ): Կամ՝ «Սուրաթի տեղ թող» (թ. 59բ):

Ինչպես տեսնում ենք, գրիչը և ծաղկողը երբեմն հաղորդակցվել են ձեռագրային մակագրութուններով, որի շնորհիվ աշխատել են լրացնել ու ճշտել միմյանց:

Նկարելու պարագաները— ձեռագրային արվեստի սքանչելի գործերն ըստեղծվելիս, թե ինչ պարագաներ են օգտագործել մեր նկարիչ վարպետները, այդ մասին որոշակի տեղեկութուններ մեզ չեն հասել:

Գրավոր աղբյուրներից, ինչպես և անավարտ նկարներից հայտնի է դառնում, որ նկարիչները սկզբից պատկերը ուրվանկարում էին արճիճե մատիտներով: Դատելով որոշ փաստերից, կարելի է ենթադրել, որ նկարելու համար է օգտագործվել նաև եղեգնյա գրիչը: 14-րդ դարի մանրանկարիչ Մերուն ծաղկողը ինքնանկարում իրեն պատկերել է եղեգյա գրիչը ձեռքին, իսկ նկարածը մի դարդ է (ձեռ. 1101): Ավելի ուշ օգտագործվել է նաև վրձինը, կամ ինչպես Սահակ ծաղկարարն է գրում (19-րդ դ.)՝ «Վասն իրձին գրչի (այն է մսզ դալամն)»: Ուշագրավ է այս «մսզ դալամի» օգտագործման եղանակը, որի մասին հեղինակը գրում է. «Արդ՝ ղժայրն գրչին, որ ոչ լինիցի սուր՝ հանգոյն գործածելոյ պատկերահանից, այլ՝ կտրեա զմելինիւ ղժայրն գրչին փոքր ինչ, վասնզի ի գործածելդ հոսեսցի ի վերա պաստառի ներկն: Եւ զխրձինն գրիչու ոչ իրրև զգրիչ հասարակ ըմբռնեսցէս երրիւք մատամբ թեքեալ, այլ երկու մատամբ ըմբռնեալ՝ բութիւ և ցուցացական: Թէ ի գործածելդ զծաղիկս և թէ ի ներկելդ զծաղիկս, ուղղակի կալ ղգրիչդ...» (ձեռ. 9092, ք. 39 բ): Հեղինակն ասում է, որ գրչի ծայրը չպետք է սուր լինի, այլ այնպես, ինչպես պատկերահանութեան համար է օգտագործվում: Նշանակում է, որ տերունա-

⁸ Ծրուատեմ, ձեռ. 478.

կան նկարները, սրբապատկեր-դիմանկարները նկարվում էին դարձյալ այդ մազ դալամով, կամ, ինչպես Սահակ ծաղկարարն է ասում, խրձին գրչով, որը հավանաբար փետուրն գրիչն էր: 17-րդ դարի նկարիչ Մաղաթիան իր նկարազարդած Աստվածաշնչի լուսանցքներից մեկում պատկերել է մի նկարչի, որի կողքին շաբված ներկատուփերի մեջ խրված են փետուրն գրիչներ (ձեռ. 349, թ. 343բ): 19-րդ դարի ծաղկող Սիմեոն Բզնունին «Գիրք ծաղկանց բուրաստան» իր աշխատության մեջ նկարել է բազմաթիվ մեծադիր ծաղկանկարներ և գրել. «Ով տեսանող սորին. մի կարծիր թէ թօփալս և շուշանածերս ունիմ պատկերահանի և կամ ծաղկարարի գործիք. ոչ, այլ միայն մեկ թեպուռի (փետուրի) դալամ. ոչ փարկեալ և ոչ քանոյն: Թէ ծաղիկ, թէ պատկեր և այլ գրութիւնք դազի թեպուռն է աշխատել և ոչ այլ գործիք...» (ձեռ. 6246, թ. 163բ):

Նկարիչները օգտագործում էին նաև գիսագրիչ: Ենթադրում ենք, որ դա արդեն ժամանակակից վրձինն էր, որը սակայն այնքան էլ կատարելագործված չի եղել, քանի որ մազը փայտե ծայրին լավ ամրացված չլինելու պատճառով անվերջ շարժվել է և խաթարել աշխատանքը: Այդ մասին խոստովանում է ծաղկող Կարապետը, 1835 թ. իր նկարազարդած ձեռագրում. «զի թեպէտ տենչայր հոգի իմ ի ծաղկացումն սորին զանազան տեսակօք, բայց եղև ձեռնտու վատթարագոյն դեղորայս, զի ի պարել գիսագրչին ի յերես սորին, կարի տգեղս նկարէր» (ձեռ. 2990, թ. 1բ):

Գրիչ-վրձիները պատրաստվել են նաև շամի փայտից: Նրա ծայրը տաշվում էր ոչ այնքան սուր, ինչպես գրչինը (ձեռ. 7643, թ. 2բ): Այս վրձինն օգտագործվել է հատկապես բարակ կտավի վրա նկարված ծաղիկները գունազարդելու համար (ձեռ. 9029, թ. 32ա):

Մաղկողները հաճախ նկարել են նաև գրիչների և իրենց օգտագործած պիտույքները: Նրանց աշխատանքի պահը կարելի է տեսնել թեկուզ և ավետարանիչների դիմանկարների մոտ: Այդտեղ շատ հաճախ պատկերված են լինում գրասեղան, գրակալ, թանաքաման, ներկաման, գրիչներ ու գրչատուփեր, դանակ, մկրատ, կարկին, քանոն և այլն⁹:

Ընդօրինակվող ձեռագիրը դրվում էր նկարչի դիմաց՝ գրակալի վրա, որտեղից նա նայելով ընդօրինակում էր: Գրում կամ նկարում էին գրակալին ամրացված թղթի կամ մագաղաթի վրա: Վերոհիշյալ Մերուն ծաղկողի ինքնանկարում պատկերված է շեքրոնին ամրացված թուղթ: Շեքրոնը օգտագործվել է հատկապես Վասպուրականի գրչատներում: Այս հիշեցնում է նրկարչի կտավակալը, սակայն ոչ թե հենվում էր հատակին, այլ զսպանակով կախվում էր առաստաղից կամ պատից: Դա մի հարթ տախտակ է, վերին մասում ունի պարանն կամ կաշվե գոտի՝ մագաղաթը կամ թուղթը տախտակին ամրացնելու համար: Նկարիչը աշխատանքի պահին ձգում էր տախտակը (շեքրոնը)¹⁰, դնում ծնկներին ու նկարում, իսկ հետո հնարավոր էր զսպանակի

⁹ Հռոմ գրչի 1629 թ. ընդօրինակած ձեռագիրը նոտրադիր է, սակայն տասնևմեկ տող գրել է բոլորգրով և ճիշատակում է թե. «ամեղադիր լերուք նոտր գրչով է բոլորգրիկ» (ձեռ. № 2138, թ. 197բ): Նշանակում է՝ բոլորգրով գրելիս այլ գրիչ էին օգտագործում, իսկ նոտրգրով գրելիս՝ այլ:

¹⁰ 18-րդ դարի գրիչ Գրիգոր Կիլիկեցին շեքրոնի մասին գրում է. «կարի դժար է ի նոտարէ գիրը քիչ բանացնել, վասն այն, որ ձեռն կու սղա առանց շեքրոնի» (ձեռ. 3082, թ. 480բ):

Շեքրոն անունը գործածվել է նաև 1838 թվականի ձեռագրում (ձեռ. 7648, թ. 2բ), որտեղ ավետարանչի գրակալի մոտ գրված է «շեքրոն»: Սակայն շեքրոն բառը օգտագործվել է ավելի վաղ ժամանակներից: 11-րդ դարում, ներսես Լամբրոնացուն նկարած իր ողբում, նրա աշակերտ Խաչատուրը գրում է.

միջոցով շեքրոնը բարձրացնել վեր, որով նրա համար ստեղծվում էր ապահով վիճակ:

Լուսանցազարդերը կանոնավոր դասավորելու համար նշանակութուն ունենր ձեռագրի երիզագիծը, որը գծվում էր հասուկ պտտրաստված շրջանակով և անվանում էին գաղափար (կաղապար) կամ դալիբ (մոդել, պատկեր): Դարձյալ Սահակ ծաղկարարը այդ շրջանակի մասին գրում է. «Իսկ արդ՝ ասացաք վասն շրջապատի և կամ եզերակի (այսինքն քեանարի) շրջանակելոյն: Յառաջի անդր կանոնի գիրատոս նորին, թէ պարտ է զայն միայն գաղափարիւ (այսինքն դալիբով) տպել զսեւագիծս, զի ձեռամբ շլինի երբեք, թէև լինի շատ դժուարութեամբ լինի» (ձեռ. 9029, թ. 40ա):

գ. Մանրանկարչության ուսուցումը

Հայկական մանրանկարչությունը դարեր շարունակ գոյատևել է առաջին հերթին շնորհիվ ընդօրինակման արվեստի: Զեռագրերը մեկը մյուսի համար հանդիսացել են գաղափար օրինակներ, և սերնդից սերունդ փոխանցվել են միջնադարյան հայ մանրանկարչության փառավոր ավանդույթները:

Գաղափար օրինակի հայթայթումը երբեմն կապված էր մեծ դժվարությունների հետ. նույնիսկ հարկ էր լինում շրջել վանքից վանք կամ ավելի հեռավոր վայրեր, որպեսզի կարողանային ձեռք բերել համապատասխան բովանդակությամբ մատյան: Այդպիսի մի բնորոշ օրինակ է Սուչավայում ընդօրինակված ձեռագրերից մեկի գրչի պատմածը. «Կարծես թէ յօրինակն գրած է մեծին Գօշ Մխիթար վարժապետի որ եւ մեկնութիւնս նորա արարեալ է: Այսպէս. հին եւ փոեալ ու եղծեալ գտի զմեկնութիւնս: Որ եւ բազում խնդիրս արարի յաղագս մեկնութեանս Յերեմիայի, որ եւ ելեալ եմ ի խնդիր Կաֆայու մինչեւ ի էջմիածինն Վաղարշապատն, ի խոր Վիրապն, եւ Սաղմոսավանքն, ի Սանահին եւ Հաղպատն, ոչ գտի: Ծոռ եկի լեհաց տունս եւ ոչ գտի: Գնացի մինչև Հալապ եւ ոչ գտի: Գարձա Հալապու ի Կեսարիա եկայ եւ անդ գտի զոր որոնեաց անձն իմ, մի ոմն ի բանասիրէ, Սասնցի Ազարիա վերակոչեցելու: Բայց խիստ էր եղծեալ յօրինակն» (ձեռ. 1082, թ. 606ա):

Թե գրչության դպրոցներում և թե անհատ շնորհալի վարպետ նկարիչների մոտ նկարչություն սովորելու մեթոդը առաջին հերթին արտանկարելն էր: Ավելի շնորհալի աշակերտներին իրավունք էր տրվում մասնակցելու ձեռագրի նկարազարդմանը: Նրանք սկզբնական շրջանում կատարել են պարզ լուսանցազարդերը, կամ էլ՝ գունազարդել վարպետի ուղանկարները: Իսկ սկսնակներին չէին վստահում. «Ծե օրինակ ոչ տային, թէ դեռ չեք կատարեալ» (ձեռ. 1105, թ. 235բ):

Գոյություն ունեին ուսուցման այլ եղանակներ: Դրանցից մեկը ուսուցողական տետրերի (ձեռնարկների) օգտագործումն էր: Այդ տետրերում ուղանկարների ձևով տրվում էին թե զարդանկարների, զարդագրերի և թե տեղադրական նկարների պատկերները: Ուսուցողական այդ ձեռնարկների օգտագործումը հայտնի էր դեռևս վաղ ժամանակներից: Մանրանկարչության ընդհանուր պատմության մեջ ուղանկարների օգտագործման և նկարման տեխնիկայի մասին հիշատակում է նաև Վ. Ն. Լազարևը¹¹: Հայ մանրանկար-

Յիշեմ զիմ տէրն ի շեքրոնից,
Յիշեմ զիմ տէրն ի նարեկացից,
Յիշեմ զիմ տէրն առջև կանթեղից,
Յիշեմ զիմ տէրն ի յեկեղեցից...

Շեքրոնի քացատրությունը Ալիշանը տալիս է այսպես. «Այսինքն է եպիսկոպոսական Գափորտն կամ շուրջառ»: (Ղ. Ալիշան, Սիսուան, Վեհափիկ, 1885, էջ 94):

¹¹ В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись, Москва, 1970.

շուրջյան մեջ ուրվանկարների գոյութեան և ուսուցման փաստը հաստատուում է շնորհիվ Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարանի № 14, 34 ձեռագրի, որը կոչվում է «Պատկերուսոյց գիրք»: Այս ձեռագիրը առաջին անգամ հրատարակել է Ղ. Ալիշանը¹², այնուհետև Ֆ. Մակլերը 1924 թվականին Փարիզում¹³: Ս. Տեր-Ներսիսյանը 1968 թ. անդրադառնալով հիշյալ ձեռագրին¹⁴, գրեց իր հետաքրքրական մտքերն այն մասին, որ «Պատկերուսոյց գիրքը» իր մեջ պարունակում է 13—15-րդ դդ. գրչութեան տարբեր օջախների մանրանկարներից հանված ուրվանկարներ: Նրանցից մի քանիսի համար գաղափար օրինակ են հանդիսացել 13-րդ դարի կիլիկյան մի ժողովածուի (ձեռ. 4249) նկարները: Տերունական, որոշ նկարներ վերցված են Զեստեր Բիտի հայերեն ձեռագրերի հավաքածուի № 564 Ավետարանից և այլն:

Փոքրածավալ այդ ձեռագրի մի մասը մագաղաթ է, մյուսը՝ թուղթ. շատ օգտագործվելուց մաշվել է, թափվել են սկզբի և վերջին թերթերը: Զեռնարկում նկարները դասավորված են պարզից դեպի բարդը: Սկզբում գծանկարով տրված են լուսանցազարդերի պարզ ձևերը, որտեղ ուշադրություն է հրավիրված հատկապես գծային սահուն անցումների վրա: Այնուհետև տրված են զարդատառերի օրինակներ՝ թռչնագրեր, կենդանագրեր ու հանգուցագրեր: Վերջում արդեն ներկայացված են տերունական-կառուցվածքային բարդ պատկերները: Զեռնարկը ուշագրավ է նաև գունազարդման տեխնիկայի ուսուցման առումով, որի մասին խոսք կլինի ստորև:

Մտավորապես նման ուշագրավ մի ձեռնարկ է Մատենադարանի № 3433 Ավետարանը: Այն ընդօրինակված է 1682—1685 թթ., Ալմալավա գյուղում (Անձևացյաց երկիր): Զեռագրի առանձին թերթերի վրա պարզապես նկարափորձություններ են կատարված՝ սովորելու նպատակով: Այդ նկարներից շատերի վրա կարելի է տեսնել վարպետի կատարած նշումները, աշակերտին ցույց տրված խորհուրդներն ու դիտողությունները: Ուշագրավ է ճա թերթի զարդանկարչությունը: Այդտեղ, կիսախորանի տակ, ձախ կողմում «Գ» մարդագիր սկզբնատառից պետք է ենթադրել, որ դա Մատթեոս ավետարանչի անվանաթերթն է: Սակայն զարդատառի շարունակությունը գրության փոխարեն արված են նկարափորձություններ՝ կարմիրով գծանկարված են վարդյակներ ու կիսավարդյակներ: Եթե էջում «Աւետումն» պատկերն է. նկարն սկզբում, հավանաբար վարպետի կողմից, գծանկարվել է կարմրով, իսկ ապա, այլ ձևերով, սևով ընդգծվել են մարդկանց դիմագծերը և գունազարդվել: Հորինվածքի խորքի դատարկ տարածության վրա վարպետի ձեռքով նույն կարմիր ներկով գրված է «շենք». այսինքն այդտեղ պետք է շենք նկարել և իսկապես. Մարիամի զլխավերևի ազատ տարածությունը լրացված է կառույցով: Զեռագրի ճա էջի «Մկրտութիւն» պատկերի լուսանցքում գծանկարված է մի ծերունու գլուխ և գլխավերևում գրված է «ծերն է»: Դա հավանաբար նախորդ 7բ էջի «Ընծայումն» նկարի Միմեոն ծերունու դիմապատկերի փորձանկարն է, որովհետև նրանք իսկապես նման են միմյանց: 23ա էջում ամբողջովին տեղադրված են փորձանկարներ: Այստեղ կան գունազարդ մի շարք դիմապատկերներ՝ Հայր Աստուած Քրիստոսը գրկին, հրեշտակներ, դժոխք պատկերող մի նկար, աչ կողմի լուսանցքում նկարված է դիվահար, որի տակ վարպետը գրում է. «Խէ (47) համար ի Մարկոս հան զայս «Եւ ասէր ցնա յաւուրն»»: Այսինքն, այս պատկերը պետք է նկարել Մարկոսի ավետարանի

¹² «Բագմավեպ», Վենետիկ, 1896, էջ 289—293, 348—352, 385—397, 446—450:

¹³ F. Macler, Documents d'art Arméniens, Paris, 1924, p. 25—35.

¹⁴ S. Der. Nersessian, Le carnet de modeles d'un miniaturiste armenien, Armeniaca, Venise, 1969, p. 175—183.

47-րդ գլխի «Սև ասէր ցնա» նախադասութեան դիմացի լուսանցքում: 106ա էջում նկարված են լուսանցազարդերի բազմաթիվ օրինակներ՝ հովիվ, Գարրիել հրեշտակը ավետման դիրքով, Հովհաննես Մկրտչի գլուխը սկավառակի մեջ, ձկներ և այլն: Այստեղ նույնպես գրանցված է, թե որտեղ պետք է նկարել Հովհաննես Մկրտչի գլուխը. «Մէ (57) Մարկոս»:

Զեռագրում ուշագրավ են վարպետի դիտողութունները աշակերտին: Այսպես օրինակ, 225բ էջում, Հովհաննես ավետարանչի նկարի տակ վարպետը գրում է. «յետ բեր քիչ մի Պրոխորն», և իսկապես՝ Պրոխորոնը նտասծ է բազկաթոռի ծայրին: Նման դիտողութուններ հանգիստում են նաև խորանազարդերի մոտ. 24բ էջի Եվսեբիի խորանազարդի կողքին գրված է. «այլ փոքր հան զայս», կամ՝ 27բ էջի խորանի ներքևի լուսանցքում նկարված են կաքավներ, որոնց մոտ գրված է. «գլուխ փոքր հան», և իսկապես՝ կաքավների գլուխները փոքր-ինչ մեծ են ստացվել: Կամ՝ 35ա էջում. Մարկոս ավետարանչի ներքևի լուսանցքում գրված է. «այլ յառաջ տար», իսկ 107ա էջի լուսանցքում գրված է. «Առիւծն, եզն կարճ հան», խոսքը «Ս» կենդանագրի մասին է. իսկ այդ էջի գրութեան մասին գրում է. «Խիստ բետայ» (խոշոր է):

Աշխատանքի ընթացքում, բնականաբար, կատարելագործվում էին թե վարպետի և թե աշակերտի նկարչական կարողութունները: Նրանց առջև բարձրանում էր նկարչական այս կամ այն ձևի կամ տեխնիկական որևէ նոր մեթոդի կիրառման անհրաժեշտութունը: Այդ առումով ուշագրավ է Թումա ծաղկողի ուրվանկարման տեխնիկան. նախ էջի վրա տեղավորել է հորինվածքի շրջանակը, ապա նրա մեջ ընկած տարածութունը բաժանել առանձին հատվածների՝ հորիզոնական և ուղղահայաց գծերով, որից հետո յուրաքանչյուր հատվածում տեղադրել է հորինվածքի համապատասխան պատկերը: Աշխատանքի նման տեխնիկան անշուշտ նպաստել է հորինվածքում եղած կերպարների, առարկաների ճշգրիտ տեղաբաշխմանն ու հարմարավետ դիրքին:

Ուսուցողական ընդհանուր ձեռնարկներից բացի, նկարիչներից շատերը ունեցել են նաև իրենց սեփական փորձի վրա կազմած տետրեր: Այդպիսի մի ձեռնարկ է 19-րդ դարի մանրանկարիչ Սահակ ծաղկարարի «Տետրակ այս է ծաղկարան» ձեռագիր մատյանը (ձեռ. 6248): Այն բաղկացած է 58 հատակտորից: Դրանց մեջ կան բազմաթիվ ձեպանկարներ ու ուրվանկարներ: № 2 տետրում, օրինակ, բոլորը մատիտով արված զանազան ծաղիկների ձեպանկարներ են, և նրանց միայն ցողուններն են ծածկված ոսկով: Այստեղ Սահակ ծաղկարարը նկարներից շատերի տակ գրում է. «փորձ է»: Տետրի հինգերորդ էջում գծանկարված ծաղիկների տակ կարդում ենք. «Խնդրեմ ի ձեռնէ անմեղադիր լերուք վասն տետրակիս և վասն իմ. ոչ այլ ինչ է, եթէ ոչ փորձ ձերաց. մինչև փորձն շառնունք, շեմք կարել բանիլ, երբեմն զումենն շատ կու լինի, շի կոկուլի, երբեմն պակաս կու լինի, կու թափի կոկելու ժամուն, վասն պիտո է փորձենք, որ ամոթ չի կրենք»: Սահակ ծաղկարարի ուրվանկարներում կարելի է տեսնել տերունական նկարներ, գլխազարդեր, կիսախորաններ ու զարդագրեր, որոնք ընդօրինակվել են ավելի վաղ ժամանակների ձեռագրերից:

Նկարիչներից ոմանք տարիների ընթացքում ընդօրինակման համար ընտրութուն կատարելով նախասիրած ձեռագրերից, մշակել են իրենց համար նկարազարդման հատուկ դարդաձևեր, որոնք դարձել են նրանց սեփականութունը: յուրաքանչյուր նկարչի արվեստը բնորոշող իր առանձնահատկութեամբ: Այդպիսի նկարիչներից մեկը Ղրիմի հայ գաղթօջախի 17-րդ դարի գրիչ և մանրանկարիչ Նիկողայոս Մելանավորն է: Նա իր ընդօրինակած ձեռագրերի համար որպես գաղափար օրինակ օգտագործել է կիլիկյան մի

քանի ձեռագրեր, որոնցից ծաղկաբաղ անելով և իր սեփականը ավելացնելով, ստեղծել իր համար հատուկ հորինվածքներ, որոնք հանդիպում են նրա ընդօրինակած բոլոր նոր Կտակարաններում: Նման մեթոդով է աշխատել գրիչ և ծաղկող Մարտիրոսը¹⁵: Նա Ավետարանի բնագիրն ընդօրինակել է 1577—1579 թթ. մի լավ օրինակից, իսկ նկարազարդման համար վերցրել է 4—5 Ավետարան, որոնցից մի քանիսը Սսից էր, մի քանիսն էլ Արևելյան գավառներից, իսկ «Ավետումը», «Քառասնօրյա գալուստը տաճար» և «Համբարձումը» 1272 թվականին Կեռան թագուհու համար գրված Ավետարանից (Ծրուս., ձեռ. 2563): Լուսանցազարդերից յոթը նկարված են 12—13-րդ դարերի մի Ավետարանից, մի քանի նկարներ էլ՝ Ծրուսաղեմի № 5569 ձեռագրից, իսկ «Վերջին դատաստանը»՝ 12-րդ դարի մի այլ ձեռագրից: Սրանցից օգտվելով, Մարտիրոսն ստեղծել է ձեռագրի հարդարման մի ինքնատիպ օրինակ, որից և հետագայում ընդօրինակել է իր բոլոր ձեռագրերը:

Կան նաև նկարիչներ, որոնք շեն ունեցել իրենց սեփական ձևավորման կարգը: Դրանք ընդօրինակում էին պատահական ձեռագրից, աշխատելով որքան կարելի է հարազատորեն վերարտադրել նախագաղափար օրինակը: Իսկ ընդօրինակման վարպետությունը կախված էր նկարչի ունեցած շնորհքից ու հնարավորություններից: Այս նկարիչներից շատերը որևէ գրչության դպրոցում մասնագիտական կրթություն չէին ստացել: Նրանցից ոմանք խոստովանում են, թե «Անմեղադիր լեռուք ծաղկիս խոշորութեանն. դեռևս վարպետ չէի տեսել» (ձեռ. 255): Կամ՝ 1351 թվականին Կիլիկիայում նկարազարդված ավետարանի նկարիչ Կիրակոսը գրում է. «զԱրուեստ նկարագրութեան և ծաղկերանգն գունոց ոչ գիտեմ» (ձեռ. 2745):

Ձեռագրերում երբեմն հանդիպում են նաև տրաֆարետի (շաբլոն) օգտագործման փաստեր: Տրաֆարետի օգտագործումը նպատակահարմար է եղել նախ՝ աշխատանքն ավելի արագընթաց դարձնելու և հետո՝ ընդօրինակվող զարդը ճշգրտորեն վերարտադրելու համար: Ուստի նկարիչները սովորում էին նաև տրաֆարետների պատրաստման և նրանց օգտագործման ձևերը: Պետք է ասել, որ տրաֆարետները ավելի շատ գործածել են ոչ հմուտ ծաղկողները: Հաճախ նրանք շաբլոնը պատրաստել էին տալիս հմուտ վարպետներին, իսկ իրենց մնում էր համապատասխան էջում այն տեղադրելուց հետո՝ գունազարդել: Այդ մասին է Սահակ ծաղկարարի ուսուցողական տետրում եղած խրատներից մեկը. «Ծրթ առ պատկերահանս և քաջ ծաղկարարս և գծագրեցո ի վերայ թղթոյ և կամ պաստառի և ապա դիր զպաստառդ ի վերա ծաղկեալ թղթոյ, յորմէ իբրև զհայելի երևի զգործս և տեսեալ աշացդ քո գծագրեա երկու մատամբդ յայնժամ» (ձեռ. 9029, թ. 39—40):

Ավելի սակավ հանդիպում է ընդօրինակման մի այլ եղանակ: Երբեմն ձեռագրում հանդիպում է ասեղով ծակծկված լուսանցազարդ: Այդ ձևով նրկարն անցկացվում էր նրա տակ դրված սպիտակ թղթին, ապա մատիտի կամ ներկի փոշին քսելով թղթի վրա առաջացած անցքերին, ճնշումով տպում էին նոր ձեռագրի ցանկացած էջին: Սակայն արտանկարման այս ձևը խիստ սակավադեպ է հանդիպում և անկասկած ձեռագրի համար վտանգավոր էր: Պետք է ենթադրել, որ նկարիչներն իրենց մոտ ունեցել են ոչ թե ձեռագրից, այլ առանձին ուրվանկարներից նման եղանակով հանված շաբլոններ, որոնք օգտագործել են արագ ու հեշտ միանման զարդեր նկարելու համար: Սահակ ծաղկարարի մոտ ուրվանկարներից շատերը ծակծկված են և մյուս երեսից սևացած. այդ նշանակում է, որ դրանք օգտագործվել են որպես շաբլոններ (ձեռ. 6248): Նույնիսկ սովորույթ է եղել շաբլոնների փոխանակումը: № 10

¹⁵ Ծրուսաղեմ, ձեռ. 2569:

Թերթիկի նկարի տակ եղած հիշատակությունից իմանում ենք, որ Սահակ ծաղկարարը այդ նկարի օրինակը վերցրել է իր վարպետ Մկրտում Հովնաթանյանի նկարածից. «Տեսլեան պատկերս այս Յովնաթանեան նկարիչ Մկրտում վարպետիս օրինակէն օրինակեցի» (ձեռ. 6248): № 7 թերթում նկարիչը հիշատակում է, որ իր նկարածը տվել է օգտագործելու իր աշակերտին՝ Պետրոսյան Գևորգին:

Նման մեթոդի կիրառման հետևանքով նկարիչներից շատերի աշխատանքներում նկատվում է պատկերագրության և զարդանկարների միօրինակություն (մասնակի փոփոխություններով):

Մանրանկարչության ուսուցման համար (հատկապես ավետարանների խորանները ձևավորելիս) կարևոր դեր են կատարել խորանների մեկնությունները: Վերջիններս գոյություն են ունեցել սկսած քրիստոնեության վաղ շրջանից (Օվսեբիոս, Ամոն Աղեքսանդրացի և ուրիշներ): Հայ մատենագրության մեջ հայտնի են Ստեփանոս Սյունեցու և Ներսես Շնորհալու կատարած խորանների մեկնությունները: Վերջիններս լայն տարածում գտան նաև հետագա դարերում՝ թեև ենթարկվեցին մասնակի փոփոխությունների:

Ներսես Շնորհալին մանրամասն նկարագրում է յուրաքանչյուր խորանի պատկերը, թե ինչ առարկաներ ու կենդանիներ պետք է նկարվեն նրանց շուրջը, ինչ գույներ պետք է ունենան՝ բացահայտելով դրանցից յուրաքանչյուրի կրոնագաղափարական իմաստը: Օրինակ, իններորդ խորանի մեկնությունում կարդում ենք. «Խորան զտաճարն նշանակէ. առաւել է երանգօք սեաւն ու կապոյտ նվազեց, և կարմիրը պայծառացաւ, զի մերձ եկն գալուստն էմանուելի և դասք մարգարէիցն բարձրացուցանէն զաստուածաբանութիւն որդւոյն Աստուծոյ. հաւքն աքաղաղք զնոյն նշանակէն, որ ի մերձ առաւտն յարդարութեան ձայնէին զերևումն անճառելի լույսոյն ոտնահար լինելով ի վերա մահու ասելով. «Ո՛ր է, մահ, յաղթութիւն քո և են աստ ծառք նոնենիք, որք զբանս մարգարէիցն նշանակեն...»¹⁶: Այս մեկնությունը նկարչին թելադրել է, որ տվյալ խորանը պետք է նախ գունազարդել այնպես, որ սևը ավելի շատ օգտագործվի, կապույտը պակասի, իսկ կարմիրը՝ պայծառ լինի: Խորանների վերևում պետք է նկարվեն աքաղաղներ, իսկ կողքերին՝ նոնենիներ և այլն:

Հետաքրքրական են նաև մյուս խորանների մեկնությունները: Տասներորդ խորանի համար ասվում է. «Հաստատութիւն և կատարելութիւն սուրբ եկեղեցոյ, կան հաւք ձկնաքաղք, որ զստաքելոցն ձկնորսաց բացայայտեն զխորհուրդ, որք եղին որսորդ մարդկան»:

Կանոնիկ բնույթ կրող այս մեկնությունները «դոգմա» չդարձան հայ մանրանկարիչներից շատերի համար: Նրանք ձգտեցին կենդանացնել տեսարանները զվարթ արտահայտություններով, իրական կյանքից վերցրած ներշնչանքով, որը հատկանշական դարձավ հետագա դարերի մանրանկարչության համար: Այդ առումով առանձնապես ուշագրավ են 17-րդ դարի նկարիչների կազմած խորանների մեկնությունները: Այդտեղ նկարների կրոնական մեկնությունների փոխարեն պարզապես նկարագրվում է, թե ինչ պետք է նկարել և ինչ հորինվածքով: Համեմատության համար բերենք 17-րդ դարի մանրանկարիչ Մարկոս Պատկերահանի գրած միևնույն 9, 10 խորանների մեկնությունները.

Խորան Թ. «Սողոմոնի կարմիրն շատ, կապոյտն և սեաւն սակաւ. սեղանն

¹⁶ Ներսես Շնորհալի, Մեկնութիւն Ժ խորանացն Աւետարանի, Մ. Մ., ձեռ. 1259, ք. 5ք—8ա: Շնորհալու կատարած խորանների մեկնությունները վերագրվում են Վարդան Հաղբատեցուն. տե՛ս Փ. Անթրապիան, Վարդան Արևելցի, Եր., 1987 թ., էջ 145:

դատարկ և աքաղաղք . մին աքաղաղն ի խորանն նայի. ծառք նունենիք ի վերն և արմուենիք ի վարէն առ ի վեր բուսեալ. և երկու տռիծք»:

Խորան Ժ. «Ճկեղեցի պայծառ զարդարուն և կարմրով, խաչ ի վերայ սեղանոյն: Հաւք ձկնաքաղք, յորոց ոմանք զպարանոցքն ոլորեալ ընդ միմեանս և ոմանք դեպի յաքաղաղն հային, և ոմանք ի սեղանն հային. և ոմանք զգլուխսն ի ներքս սեղանոյն անցուցեալ, որպէս թէ կու բառնան զխորանն, և ոմանք ի միմիանս հային, և ոմանք զլուխ ի վեր, և ոմանք զանձինս քերէն կտցովք, և ոմանք յետս դարձուցեալ ղկտուցան զքամակսն քերէն, և ոմանք, որպէս զարմավենիս, խորանն շորք սեամբք և Բ (2) մայմուն մերձ խորանին երկու կողմանքն, և մրամունք ջրայինք և բերանքն և ոտունքն կարմիր, որք և ղմիմիամբք պատուտալք պարանոցօք» (ձեռ. 349, 1686 թ., թ. 456): Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ կանոնական սխալաստիկ ձևերն այլևս չեն կաշկանդում նկարչին: Նա հնարավորութիւն ունի աշխատել և ստեղծագործել ավելի ազատ. նկարել այնպես, ինչպես զգում է, ինչպես հարազատ է իր հոգուն: Խորանազարդերի նման մեկնութիւններ ունի նաև 17-րդ դարի մանրանկարիչ Միքայել Սեբաստացին¹⁷:

դ. Գունազարդման տեխնիկան

Ձեռագիրն ամբողջովին գծանկարվելուց հետո նոր միայն գունազարդվում էր: Գրավոր աղբյուրներից, ինչպես և անավարտ նկարներից հայտնի է դառնում, որ նկարիչները սկզբից գծանկարում էին արձիճն (կապար) մատիտներով: Մատենագիրներից մեկը այդ մասին հիշատակում է «պատկեր թագաւորի նախ կապարով ծրագրէ արուեստաւորն...»¹⁸: Սակայն, եթե նկարը գունազարդվելուց բացի պետք է նաև ոսկեզարդվեր, ապա առաջին հերթին կատարվում էր ոսկեզարդումը: Դրա համար նախ հարկավոր էր նկարի այն մասերում, որտեղ ոսկի էր լինելու, քսել աստառ ներկը, իսկ նրա վրա՝ այն նյութը, որի միջոցով ոսկին պետք է կպչեր: Այդպիսի նյութերից հայտնի են սխտորաջուրը և խեժը: Կան նկարներ, որոնց վրա շնայած ոսկին չի փակցված, բայց քսված է աստառ ու սխտորաջուրը. դա զգացվում է այդ մասերի արտակարգ փայլից:

Ոսկին օգտագործվել է հեղուկ, փոշի և թերթիկների ձևով: Մագաղաթի և թղթի վրա ոսկու գործածութիւնը կատարվել է տարրեր եղանակներով: Միջնադարյան ձեռագրերի նկարազարդման և ոսկու օգտագործման եղանակների մասին Ի. Պ. Մոկրեցովան բերում է այսպիսի մի օրինակ. մագաղաթի վրա ոսկին փակցնելու համար նախ քսվում էր աստառ. վերջինս պատրաստվում էր զիպսը կամ կավիճը 4:1 հարաբերութեամբ շոր ներկի հետ խառնելով. ստացված խառնուրդը լուծվում էր ջրով, քարի վրա. ստացված լուծույթին ավելացնում էին խեժ և քսում մագաղաթի այն մասերին, որտեղ պետք է փակցվեր ոսկին: Քսված աստառը շորանալուց հետո նորից էին քսում, այս անգամ նրան խառնելով ձվի սպիտակուց, և նոր միայն փակցվում էր ոսկու թերթիկը ու հղկվում ոսկրիկով¹⁹:

Ոսկու օգտագործման մասին հետաքրքրական տեղեկութիւններ կան հայ մանրանկարիչների թողած հիշատակագրութիւններում ու ուսուցողական տետրերում: Դրանցից ուշագրավ է Հովհաննես Խիղանցու մի տեղեկութիւնը: Այսպես. Վասպուրականի ձեռագրերում համեմատաբար սակավ է օգտա-

¹⁷ S. Der-Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art Washington, 1963, p. 122.

¹⁸ «Բազմավիպ», 1897 թ., էջ 281:

¹⁹ И. П. Макрецова, Материалы и техника западноевропейской, средневековой книжной живописи, Сообщения № 20, Москва, 1968.

գործված ոսկին, և Հովհաննես Խիզանցու նկարագրողած Աստվածաշնչի պատվիրատուն սկզբից նրան չի հանձնարարել ոսկով դարդարել ձեռագիրը. այդ առթիվ Հովհաննեսը գրում է. «Նւ զայս ևս ծանիցէ... զի յառաջն ոչ ազդեցին վասն ոսկով ծածկելոյ, և ևս անպատրաստութեամբ արարի, ոչ տալով զաստատոս ոսկոյն ի ներքոյ իւր, այլ՝ այլ իմն դեղով, և յետոյ նեղեցին զիս, թէ ոսկել պիտի, վասն որոյ յանճար լինելոյն ի փշրիլ անգանի և մեղ վատանուն վերաբերէ» (ձեռ. 346, 1400 թ., թ. 278ա): Այսինքն, քանի որ սկզբում ոսկելու մտադրութիւնը չի եղել, ծաղկողն օդտադործել է ոսկուն փոխարինող «այլ իմն»²⁰ դեղը, և երբ պատվիրատուն ստիպել է, որ անպայման ոսկի օգտագործվի, նկարիչը դժվարացել է, որովհետև ոսկու փակցվելիք տեղերը նախապես համապատասխան աստառով չի ծածկել: Այդ պատճառով ձեռագրում իսկապես ոսկին տեղ-տեղ շերտ է տվել ու թափվել:

Ձեռագրի համար օգտագործվելիք ոսկին պատրաստվում էր մի շարք եղանակներով, որոնք պահանջում էին հմտութիւն և բավականին աշխատանք: Սահակ ծաղկարարի առաջարկած եղանակներից մեկը հետևյալն է. «Խրատ վասն զաւտ ոսկի վարադա, զի բանիցի ի վերա թղթի: Առ Ա (1) ոսկի եալդուզ կամ մանր և հալեա ի կճիճ ոսկերչի և արկ ի նա կէս դանկ զուտ արծաթ, զի միասցի ըստ ոսկոյն. թափեա զայն ի յընջայն և ծեծեա փոքր ինչ, զի երկարասցի և պնդիցի ըմբոնեա զայն ոսկի փոքր մանկենայի ոսկերչի և հարեա ի վերայ քարի այնպիսոյ, որ նուրբ մաշիցէ զոսկին. ապա ի վերայ նոյն սալի հարեա ըզմանրեալ զոսկին, մինչև լնիցի նուրբ մհլամապէս: Վեր առ ի քարէն և ուծ ի թապաղ սպիտակ լինոյ և մատամբդ միացո ըստ պարզ ջրոյ և դիր վայր մինչև մանր ոսկին նստցի ի ներքոյ ջրոյն, թափեա զայն սեաւ ջուրն զգուշութեամբ զի մի գնասցէ ոսկին ընդ սեաւ ջրոյն, դարձեալ ած յստակ ջուր և կրկին հարեա մատամբդ և յստակեա ըստ վերնոյ խրատուն և այսպէս յստակեալ թափեա ի նոյն վարադն ջուրն սպիտակն և բան տար ի թուղթ որպէս օրէնն է բանիլ վարադի» (ձեռ. 9029, թ. 1, 2):

Ոսկու մշակմանը մասնակցում էին երբեմն մեկից ավելի վարպետներ: Գրիչներից մեկն այդ մասին գրում է. «Տէր Յովհաննէս ոսկերիչին և իւր եղբօրն՝ ուսթա Թումաին, որ բազում աշխատանք ունին ի հետ մեզ, ի յոսկի հալելն» (ձեռ. 5783, թ. 309բ):

Հալված կամ լոսված ոսկե թերթիկին երբեմն փոխարինել է այլ բաղադրութիւն ունեցող լուծույթ: Օրինակ, ուշագրավ է ոսկեջուր պատրաստելու եղանակներից մեկը, որն առաջարկում է դարձյալ Սահակ ծաղկարարը. «Յաղագս ոսկեջուր շինելոյ, այսպէս արա. Առ Ծ (5) գրամ նշադիր, Ծ (5) գրամ սարի քուքուրթ, որ է դեղին, Ծ (5) գրամ կլայեկ, Ծ (5) գրամ ժուայ սոյն դեղորայքս ջոկ-ջոկ ծեծեա Ա (1) մատի հաստութեան կամ բարակ շուշային մէջն դիր, այնուհետև դիր ի վերայ մղմեղ կրակի վրա և յետոյ սակաւ սակաւ տեսանէս, որ սպիտակ ծուխ ելանէ. ծուխն կտրելուն պէս վեր առ դիր վայր որ հովանայ. շուշայի տակին մի դեղին բան կմնայ, այն է որ կլինի պատուական ոսկեջուր» (ձեռ. 9029, թ. 14բ): Նկարիչը խորհուրդ է տալիս այս ոսկեջուրը պահել հատուկ պայմաններում, որ շթանձրանա: Գրա համար առաջարկում է ապակյա լայնաբերան անոթ, որի բերանը պետք է պինդ փակել:

Երբեմն էլ ոսկուն փոխարինել է պղինձը: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին ծաղկող Կարապետը. «... Կարապէտ երէցս, որ զաւետարանս (ոսկե)ցի որադով և [տն] օրինականք զարդարեցի, անմեղադիր լերուք, որադ շէր, այլ պղնձից ազմա էր...» (ձեռ. 5269, թ. 273բ):

²⁰ Սովորաբար ոսկուն փոխարինել է դեղին գույնի անրկը:

Ոսկեդեղ պատրաստելը և ոսկեդեղելը տարբեր մասնագիտություններ էին: 11-րդ դարի ձեռագրերից մեկում հիշատակվում է. «Աստուած ողորմեայ Ովաննէսի Սողկին, որ ոսկեդեղն կազմեաց, ամէն» և «Ողորմեա Քորոսը հաղթակա, որ ոսկեդեղն գուգեաց, ամէն»: Հասկանալի է, որ Ովաննեսը և Քորոսը միևնույն աշխատանքը շին կատարել: Նրանցից առաջինը ոսկին է պատրաստել, իսկ մյուսը՝ ոսկով նկարազարդել:

Երբեմն ոսկե վարադով է ծածկված լինում նաև ձեռագրի թերթերի կողերը կամ նրա կաշեկազմի Ա և Բ երեսների զարդանախշերը: Կաշվի վրա ոսկու ամրացումը պահանջում էր այլ եղանակ. դրա համար առաջարկվում է. «Նրատ յորժամ կամիցիս գրքի կող վարադել, կամ կաշեդէն ինչս: Առ ձու հաուու և հան գդեղնուցն, զսիպտակոյ գդալով ի բաց և հար այնքան շատ մինչև փրփրացի. առ զփրփուրն և ձգեա ի բաց և այն մնացեալ յտակ ձուոյ սպիտակուցն շորով կամ փոքրիկ բամբակով քսեա ի վերայ կաշոյն: Զեյթին իւղն փոքր բամբակով քսեա ձվի վրա, որ կակղի և կտրտել վարադն կպցրու ի վերա կաշոյն և առ զդամդայ կազմարարաց այնպէսն, որ երկիրն իցէ փորել և ծաղիկն ի դուրս թողեալ ջերմացուցեալ զայն այնքան, որ ի հալեցուցանելդ ի ձեռդ ազդիցէ ջերմութիւն միջակ ապա կամ սխմելով, կամ տարուրերելով ի վերայ կապուցեալ վարադին լինի գործդ. զկնի սրբեա զաւելորդ վարադն ի կաշոյն և նամ շորով զստակեա զվարադն մինչև երկիցի ծաղիկ դամդային, այդ է» (ձեռ. 9029, թ. 2ա):

Նկարազարդ կաշեկազմերը սակավաթիվ են: Դրանցից ուշագրավ մի օրինակ պահպանվել է Մատենադարանում (ձեռ. 4912): Ձեռագրի Ա երեսին պատկերված է «Նաշելություն», իսկ Բ երեսին՝ «Հարություն»: Նկարները գունավոր են և ունեն յուրահատուկ փայլ, որը կամ ձվի օգտագործման արդյունք է, կամ էլ հնարավոր է, որ օգտագործված լինի մոմաներկ: Այդ մասին Ստեփանոս Սյունեցին (8-րդ դ.) ասում է. «Ծշմարիտ գործ նկարուց մոմով և երանգով լինի»²¹:

Ոսկին նկարի համապատասխան տեղերում քսելուց կամ փակցնելուց հետո նոր միայն նկարները գունազարդվում էին:

«Պատկերուսոյց գիրք»-ում հետաքրքրական տեղեկություններ կան գունազարդման տեխնիկայի մասին: Այստեղ մարդկային պատկերներից յուրաքանչյուրի վրա նշված են այն գույների կրճատ անվանումները, որոնցով պետք է ներկվեին հագուստները: Օրինակ, ՃՆ այսինքն՝ ճնարակ կամ ջնարակ, ԼԶ՝ լազվարդ կամ լաջվարդ, ԿԶ՝ կանաչ և այլն: Զեռնարկում Աւստվածամոր համազգեստի համար առանձին ուշադրություն է հրավիրված. «Աստվածածնի հանդերձին զմեւն ծիրանի արա հանապազ»:

Ինչպես տեսանք, ոսկու տակ պետք է անպայման քսվեր աստառ ներկը: Դրա համար առաջարկվում է օգտագործել շորս գույն՝ կանաչ, լալ, կարմիր և ճնարակ: Զեռնարկում տրված ցուցմունքից պետք է ենթադրել, որ աստառներկով ծածկվում էր ոչ միայն ոսկու հատակը, այլև նկարները գունազարդելիս յուրաքանչյուր գույնի համար առաջարկվում է նրան համապատասխան աստառ ներկ: Օրինակ, «լաժվարդի աստառի երեսացուք՝ վարդ», այսինքն՝ եթե աստառը քսված է լաջվարդ, ապա նրա երեսին պետք է քսել վարդագույնը: Այնուհետև շարունակում է. «Ալին՝ լուք, զընջուֆին՝ բեհէզ» և այլն: Երեսի ներկով ծածկելուց հետո պետք էր անցնել նկարի մշակմանը, տալ նրա տոնային հարաբերությունը, հագուստի ծալքավորումը, դեմքի, ձեռ-

²¹ Հ. Քորոսյան, Նկարչութիւնը և ճարտարապետութիւնը մեր նախնեաց ժամանակ, «Բազմավեպ», 1897, էջ 281:

քերի մշակումը: Լուսավոր սոսները անվանել են բացված: Բացվածքներից ամենից շատ օգտագործվել է դեղին և սպիտակ գույները:

Նկարների լույս ու ստվերի մշակման համար ուշագրավ տեղեկություն է տալիս Մատենադարանի № 456 ձեռագրում գետեղված «Կերպ թանաք և ներկ պատրաստելու» աշխատությունը: Այստեղ նկարի բացվածքի համար առաջարկվում է. «Իսկ լոբին և լաճվարդին բացքն՝ սպիտակն, կարմրին և կանաչին՝ դեղինն է»²²: Եվ իսկապես, մանրանկարներում նկատելի է, որ մեծ մասամբ կարմիր և կանաչ գույների վրա լուսավորությունը տրված է դեղինով, իսկ կապույտինը և մանուշակագույնինը՝ սպիտակով:

Ստվերի կամ, ինչպես միջնադարում են անվանել, «շուքի» համար առաջարկվում էր հետևյալ գույները. «Ի լալին շուքն՝ զլօքն դիր, կանաչին շուքն՝ զլեղակ դիր. կապուտին շուքն՝ զլաճվարդ դիր»²³:

Ի մի բերելով գունազարդման գործողությունները, ստացվում է այսպես. նախ պետք է նկարը ծածկեին «աստառ» ներկով, ապա «եղեցուկ»-ով և հետո մշակվեր բացվածքով ու շուքով: Այս տեղիքների օգտագործումն ընդհանուր է եղել միջնադարյան արվեստագետների համար:

Ուշագրավ է մեկ այլ հանգամանք: Ինչպես տեսանք խորանների նկարազարդումներում յուրաքանչյուր զարդ ունեւր իր խորհրդանշական մեկնությունը. այս նույնը նկատվում է գույների ընտրության մեջ. այսինքն, տասը խորաններին համապատասխան օգտագործվել են տասը գույներ: Այս մասին Ստեփանոս Քոխաթեցին իր ընդօրինակած Տաղարանում գրում է. «Պատմութիւն վասն Ժ (10) խորանոյն եւ զանազան գունոցն. Գիտելի է զի ըստ թուոց շորից տարերցդ է Դ (4) որակ գունոցն. կարմիր, կանաչ, սեւ և կապույտ: Եւ ոսկին անապական, հինգերորդ էութեան երկնից: Դարձեալ Դ (4) աստառ է ծաղկի, եւ Բ (2) շուք, եւ Բ (2) բաց մի ծիրանի եւ մի ոսկի, որ լինի Ժ (10), ըստ Ժ (10) խորանացն...»²⁴:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում միջնադարյան ներկերի պատրաստման եղանակները: Ներկանյութերի մասին ուշագրավ տեղեկություններ կան 7-րդ դարի հեղինակ Վրթանես Քերթոզի մոտ. «Եւ նիւթ պատկերաց է կաթն և ձու, զառիկ լազուարդ, ժանգառ, բուռկիր և այլն, որ նման է սոցին»²⁵: Քերթոզի հիշատակած կաթը և ձուն օգտագործվել են ներկերը բացելու համար: Բուռկիրը (սպիտակ, ծեփելու կիր կամ գիպս) օգտագործվել է ոսկին փակցնելու համար, և բացի այդ, երբեմն հանդիպում են զարդաձևեր, որոնց մեջ կան ուռուցիկ ոսկյա զարդեր. այդ ուռուցիկ մասի մի քանիսի թափվածքից նկատելի է, որ դրանց միայն արտաքին շերտն է ոսկեպատված, իսկ նրա տակ՝ սպիտակ, կավճանման կարծր նյութ է. հավանաբար հենց այդ էլ կարող էր լինել բուռկիրը: Կիրն օգտագործվել է նաև ներկեր պատրաստելիս: Ներկանյութը եռացնելիս առաջանում էր փրփուր, որից ազատվելու համար ներկամանի մեջ լցնում էին կիր: Կրի օգտագործման նման եղանակ առաջարկում է Իսահակ ծաղկարարը (ձեռ. 9029, թ. 31բ):

Միջնադարում օգտագործված ներկերի ու թանաքների մասին ձեռագրերում կան բազմաթիվ դեղատոմսեր, որոնց մեջ հանդիպում են զանազան օրգանական ու անօրգանական նյութերից պատրաստված ներկերի անուններ:

²² Ա. Լարոպուլցյան, Ներկերը և թանաքները հայկական ձեռագրերում, Եր., 1941, էջ 59:

²³ Նույն տեղում:

²⁴ Երուսաղեմ, ձեռ. 1455, 1622 թ.:

²⁵ Վրթանես Քերթոզ, Յաղագս պատկերամարտաց, Վեներտիկ, 1852, էջ 340:

Դրանց պատրաստման եղանակները անցել են սերունդից սերունդ, ավանդաբար կրկնվելով ու լրացվելով նոր ներկատեսակներով: Այդ ներկերը երբեմն պատրաստում էին իրենք՝ նկարիչները: Հիշենք դարձյալ Սահակ ծաղկարարին, որը մանրանկարչուց բացի զբաղվում էր ներկերի պատրաստումով²⁶: նկարչին հետաքրքրել է հատկապես Որդան կարմրի և լուջվարդի մշակման եղանակները: Որդան կարմիր ներկի ստացումը կապված էր բազմաթիվ գործողությունների հետ: Նախ պետք է միջատը շորացվեր և հետո անհրաժեշտ էր նրան ազատել իր ճարպից: Ահա այդ մասին ուշագրավ միջոց է առաջարկում Սահակ ծաղկարարը: «Այս է որպիսութիւն Դրմդին: Նախ և առաջ սակաւ ջուր ցանէս և յետ նորա Ա (1) խտիլ շիպ և Ա (1) ստիլ սև կիտոր և սակաւ ինչ աղ խառնիր ծեծեա և շաղ տուր յըմզին վրա և մնա Գ (3) օր, կմեռանի և զստտիկանա և եղ նորա արևումն պարզիր մինչև լաւ շորանայ: Դարձեալ Գ (3) անգամ լուայ. ղազանի մէջն թեփ լից, լաւ տաքացոյ և աջն լուացեալ զըմզն բարակ շորի մէջ լից: Թելով կապիր և թեփի մէջն թաղիր պինդ ծածկիր քուրսու տակին. յւղն թեփն կու տանի և դարձեալ փռես լաւ շորանայ, այլ բարակ շորի մէջ խոնկ, մեխակ և դարչին մեկ ամանի մէջ կրակ լից և այս դեղերս լից կրակին վրա ծուխ տուր թոնդրին միջին բերանն ծածկիր և մնա Գ (3) սահաթ, հանիր, գիւլապն և սառը նարսթով թռչիր ու ցանիր, զըմզին ջուր այդ է» (ձեռ. 9029, թ. 27ա):

Բավական բարդ է եղել նաև լուջվարդի ստացումը (ձեռ. 9029, թ. 15ա):

Միջնադարյան ներկանյութերից են նաև՝ տորոնը, կալաքարը, խամահին, լերդաքարը (վերջինս կոչվում էր նաև հանքային մեյան, որից սև թանաք են պատրաստել), զառիկ (դեղին զոնեխ— օգտագործվել է կապույտ ներկ ստանալու համար), ժանգառ-սյղինձօքսիդ, զաֆրան-քրթում ծաղիկը (դեղին ներկի համար), հանդիպում են նաև զնջուֆր (կարմիր) բեհեղ, ալ, օխրա և այլ ներկերի անուններ: Այս ներկերը դարեր անց զարմանալիորեն պահպանել են իրենց թարմությունն ու պայծառությունը: Այս բուսական ներկերը նույնպես պատրաստվում էին վարպետների ձեռքով: Երբեմն պատահում էր, որ ծաղկողը դժբախտ էր այդ վարպետից: Այսպես, ծաղկող Գրիգորիսը, զնջուֆր (կարմիր ներկ— կինաբառիս) պատրաստող վարպետին դիմելով, ասում է. «Աւաղ, վարպետ, ի քո վատ զինջուֆրի ձեռնէ, որ ոչ ի գործ կուգայ եւ ոչ ի գուն»²⁷:

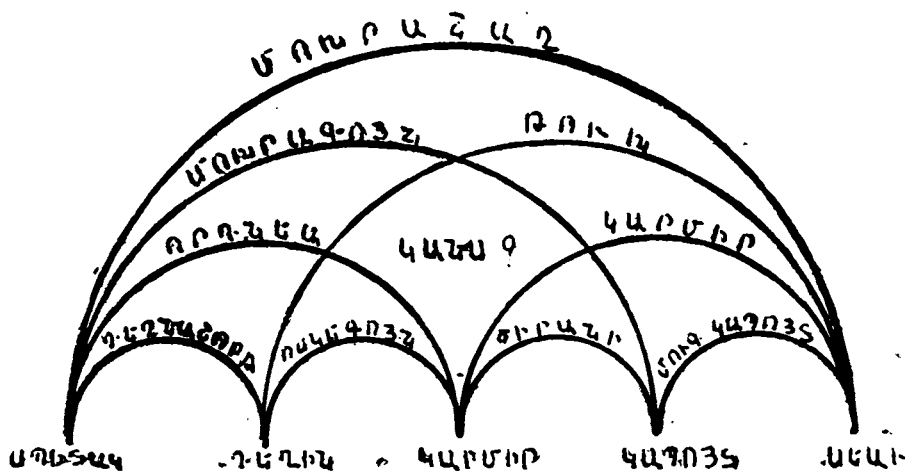
Նկարիչներն իրենց հիշատակարաններում որոշ ներկերի անուններ շատ ավելի հաճախ են կրկնում: Ինչպես երևում է՝ շատ հարգի է եղել դրանց օգտագործումը: Նկարիչ Ավագը «թագավորական» ներկ է համարում լուջվարդը: Նա Կիլիկիայից իր հետ բերած թերի Աստվածաշունչը նկարադարդելու համար ոչ մի ծախսի առաջ կանգ չի առնում և այդ մասին գրում է. «... դի անգեղ էր և անշուք Աստուածաշունչս», զի էր անոսկի, անծաղիկ սատակ: Ապա դարձեալ բորբոքեալ եղև հրով սիրոյն Քրիստոսի և սիրով Աստուածաշունչ տառիս, ոչինչ համարելով զնեղութիւն ծախուցն իմում անարժանութեանս, ետ վերստին քակել զկազմն և մեծածախ երանոք և ոսկենկար դեղօք և թագաւորական լազուարդօք և ծիրանօք ամենայն պայծառութեամբ և նազելի վայելչութեամբ ծաղկել և պատուել մեծափառ տնօրինականացն պատկերոք ի յիշատակ մեծագոյնի անուան յւրոյ» (ձեռ. 6230, թ. 505): Մեկ

²⁶ Սահակ ծաղկարարի գործունեության մասին տե՛ս Տ. Ղազանչյան, Սահակ ծաղկարար, «Բանբեր Մատենադարանի», № 3, Եր., 1951, էջ 131, Ա. Ավդալբեկյան, Սահակ ծաղկարար, «Էջմիածին», 1983, ԺԳ, էջ 36:

²⁷ Շրուսաղեմ, ձեռ. 478, թ. 4բ—5ա:

այլ նկարիչ գրում է. «և ծաղկի զարդարեալ զսա ոսկով և լազուարդով, որ-
թով և այլ զանազան երանգով» (ձեռ. 5863, թ. 292):

Հիմնական համարվել են հինգ գույներ՝ սպիտակ, դեղին, կարմիր, կա-
պույտ և սև: Անշուշտ անհրաժեշտություն կար ստանալ սրանց երանգները,
և նկարիչները հոգացել են նախ այդ մասին և իրենց ուսուցողական տեսու-
րում թողել են հետևյալ խրատները. «Զառիկն (դեղնագույն հող) և զլեղակն
խառնէ՝ կանաչ է», կամ՝ «զլազուարդն և սպիտակն խառնէ՝ կապույտ է...»
(ձեռ. 456): Հիմնական գույների տարբեր խառնուրդներից ստացված նոր
գույների համար ձեռագրերից մեկում պատկերված է հետևյալ աղյուսակը
(ձեռ. 7186).



Հայ գրչության տարբեր դպրոցների մանրանկարները միմյանցից առանձ-
նանում են ոչ միայն ոճական հատկանիշներով, այլև ներկերի որակով ու նը-
րանց օգտագործման տեխնիկայով: Զգալի տարբերություն կա, օրինակ, Վաս-
պուրականի և Կիլիկիայի մանրանկարներում օգտագործված ներկերի միջև:
Այստեղ պետք է հաշվի առնել մեկ այլ հանգամանք ևս. միևնույն ներկի
գործածումը (որդան կարմիր, լաջվարդ) թղթի և մագաղաթի վրա տալիս էր
տարբեր որակ: Կիլիկյան ձեռագրերի մեծ մասը մագաղաթյա են, իսկ մա-
ղաղաթը յուղայինության պատճառով ներկը դժվարությամբ է ընդունում: Դրա
համար ներկը վերցվում էր ավելի թանձր, իսկ նրա տակ անպայման քսվում
էր տվյալ գույնին համապատասխան աստառ ներկը: Վասպուրականի ձեռա-
գրերը մեծ մասամբ թղթյա են, և նրանց նկարների գույները ջրաներկային են,
թափանցիկ: Ներկանյութերի բաղադրության հետևանքով այն նկարները, ո-
րոնք ժամանակի ընթացքում վնասվել են (հատկապես խոնավությունից),
փոխել են իրենց իսկական գույնը և սևացել (հատկապես վարդագույնը, սպի-
տակը): Կիլիկյան ներկերը ավելի յուղաներկային են, կամ՝ պաստալի տպա-
վորություն են թողնում: Դրանք վնասվելուց ճաքճքվել են ու շերտ տվել, ծեփի
նման թափվել: Ուշագրավ է, որ Վասպուրականի նկարիչները մագաղաթի
վրա նկարելիս դժվարացել են: Մաղկող Հովհաննես խիզանցին, որը հմուտ
վարպետ էր և ունի նկարագարողված բազմաթիվ թղթյա ձեռագրեր, մագա-
ղաթի վրա նկարելիս զգացել է այդ վարպետության պակասը և ցավով գրել.
«Անկիրթ էի մագաղաթի...» և ավելացրել «Ի խիլանոյ ծաղկողէն դեռ այս
շատ է» (ձեռ. 5727, թ. 2ա, 143ա):

Սյունիքի մանրանկարներում ներկերը բոլորովին այլ որակի են, դրանք
ավելի պայծառ են, թանձր ու անփայլ: Ավելի ուշ, գաղթօջախների մանրա-

նկարներում (Նոր Զուղա, Կ. Պոլիս, Ղրիմ և այլուր), աչքի են ընկնում պայծառ, փայլուն, տեմպերայի որակի ներկանյութերը: Ուշագրավ է, որ այդ դպրոցների օգտագործած ներկերը իրենց որակով նման են միմյանց. պետք է ենթադրել, որ այդ դպրոցները խիստ կապված են եղել միմյանց հետ, և հավանաբար ներկերի փոխանակում է կատարվել: Այդ ներկերը օգտագործվել են նաև էջմիածնի գրչատանը: Նման համեմատություններ կարելի է անցկացնել նաև այլ գրչատներում օգտագործված ներկերի հետ, պարզելով նրանց յուրահատուկ գունային համադրումներն ու որակը:

Ներկի հետ կապված ուշագրավ մի երևույթ է հանդիպում 12-րդ դարի թղթյա Ավետարանում (ձեռ. 479): Ձեռագրի վերջից՝ 190 թերթից ցեցն սկսել է ծակել թուղթը մինչև 184 թերթը: 183թ էջում հանդիպելով լուսանցքի գունավոր նկարին, ցեցը այլևս չի կարողացել ծակել. հնարավոր է, որ ներկի բաղադրությունը ոչնչացրել է նրան:

Միջնադարյան ձեռագրերի գունազարդման տեխնիկայի, ինչպես և ներկերի բաղադրության ուսումնասիրությունը շափազանց կարևոր է ոչ միայն մանրանկարչության ուսումնասիրման, այլև այդ նկարների վերականգնման, ձեռագրերի պահպանման համար:

А. Б. Геворкян — Как украшали рукописи.— Богатая коллекция иллюстрированных рукописей Матенадарана им. Месропа Маштоца и памятные записи украшавших их художников, как и соответствующие сведения в каталогах рукописей других хранилищ, дают возможность выяснить формы и способы художественного украшения средневековых книг, из коих заслуживают внимания следующие:

1. Характер и особенности организации работы миниатюристов.
2. Взаимосвязь миниатюриста и писца.
3. Обучение искусству миниатюры.
4. Техника расцветивания.

Помимо общего интереса, их изучение важно для освещения многих других вопросов, касающихся миниатюры.