

«ԷԶՔԸ ԴԺՈՒՔ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԸ ԹԱՐԳՄԱՆՉԱՑ ԱՎԵՏԱՐԱՆՈՒՄ

Լ. ՉՈՒԳԱՍՁՅԱՆ

Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 2743 ձեռագիրը, որը հայտնի է «Թարգմանչաց ավետարան» անվամբ, խոշոր գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում իր մանրանկարների շեղանկով: Ավետարանի նկարազարդումները, համաձայն դրանց հեղինակի՝ մանրանկարիչ Գրիգորի հիշատակարանի, ստեղծվել են 1232 թ.: Դժբախտաբար, մատյանի հիշատակարանները չեն նշում ձեռագրի ընդօրինակման ու ծաղկման վայրը:

Թարգմանչաց ավետարանի մանրանկարների գեղարվեստական բարձր մակարդակը պայմանավորված է այն բացառիկ արտահայտչականությամբ և խոր տրամադրություններով, որոնք հատուկ են նրա նկարազարդումներին: Թարգմանչաց ավետարանը դարագլուխ է կազմում XIII դարի հայ հոգևոր ժառանգության մեջ, որովհետև, ինչպես նկատել է ուսումնասիրողներից Լ. Ա. Դուռնովոն, «իր մանրանկարներով հանրագումարի է բերում միջնադարյան Հայաստանի ձեռագրական մշակույթի նախորդ դարերի ընթացքում ձեռք բերած գեղարվեստական բոլոր նվաճումները»¹:

Ներկա ուսումնասիրության առարկան է Թարգմանչաց ավետարանի առավել հետաքրքիր նկարազարդումներից մեկը՝ «Էջբը դժոխք» տեսարանը:

1229 թ. մանրանկարը առաջին անգամ համառոտակի նկարագրել է ուկրաինացի գիտնական Ն. Նիկոլսկայան հուշարձանի քննությունը ընդգրկող իր հոդվածում²: 1939 թ. Մոսկվայում տեղի ունեցած հայ արվեստի տասնօրյակի ժամանակ բացված կերպարվեստի ցուցահանդեսում հայկական այլ նշանավոր ձեռագրերի հետ մեկտեղ ներկայացվել է նաև այս մատյանը: Թարգմանչաց ավետարանից ցուցադրվել են նույնպես նրա առանձին մանրանկարների ընդօրինակություններ, որոնց շարքում տեղ է գտել նաև թբիլիսցի նկարչուհի Մ. Շելյբերի ձեռքով արված «Էջբը դժոխք» տեսարանի ընդօրինակությունը³:

Մանրանկարը առաջին անգամ տպագրվել է 1952 թ. Լ. Ա. Դուռնովոյի հայ միջնադարյան գրքարվեստի ուսումնասիրմանը նվիրված նշանավոր աշխատության մեջ⁴: Ավելի ուշ այն հրատարակվել է Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթին վերաբերող մի քանի այլ ուսումնասիրություններում⁵:

«Էջբը դժոխք» նկարում Քրիստոսը կանգնած է դժոխքը անձնավորող կերպարանքի (ալեոս մորուքով, ձեռքերը և ոտքերը կապանքների մեջ, մերկանդամ, միայն ազդրակապով) վրա և բարձրացնում է Ադամին, որի հետևում պատկերված են Եվան ու մի խումբ արդար հոգիներ: Ադամը, Եվան և նշված խումբը տեղավորված են Քրիստոսի աջ կողմում, իսկ ձախում նկարված է արդարների մեկ այլ խումբ, որոնց առջևում կանգնած են երկու թագավորներ՝ Դավիթը և Սողոմոնը: Ողջ այս խումբը ներկայացված է թագապսակ, բացառությամբ արքաների արանքում պատկերված ծերունու՝ Չովհաննես Մկրտչի: Արդարների խմբերի ետևում նկարված են երկու տաբեր գունավորում ունեցող ժայռոտ բլրակներ: Այդ բլրակների միջև, մուգ կապույտ երկնքում, զետեղված է լուսապսակով մի հրեշտակ, որը բռնել է ութթևանի խաչ՝ հաղթանակի խորհրդանշանը: Ներթուրած ձեռքավածքի սև անհունի մեջ դժոխքը անձնավորող ծերունու շուրջը անկանոն կերպով ցրված են բանալիներ, մեխեր և դժոխքի խորտակված դռները (նկ. 1.):

Մանրանկարի շրջանակից վեր տեսանելի է «Աւարումն դժոխսոյ» մակագրությունը:

Գոյություն ունեցող կարծիքի համաձայն՝ «Էջբը դժոխք» տեսարանը առաջացել է VIII—IX դարերում կամ ավելի վաղ⁶: Ա. Գրաբարը գրում է, որ նշված տեսարանի պատկերագրությունը «արթնագանքն է հաղթանակած հռոմեական կայսրի այն նկարների, որոնց մեջ նա ներկայացված է հաղթված քաղաքի կամ նահանգի, կամ այդ բնակավայրի բնակչության ներկայացուցիչների անձնավորումը դեպի իր կողմը ձգելիս»⁷:

Ինչպես գիտենք, հայ որմնակարչության մեջ այս տեսարանը հայտնվում է X⁶, իսկ զբոսարվեստում՝ սկսած XI դարից⁶: «Էջբը դժոխք» նկարի պատկերման ձևը, որտեղ Քրիստոսը բայլում է դեպի Ադամը և բռնում նրա ձեռքը, Ս. Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով, այս տեսարանի հրեք հիմնական տիպերից ամենատարածվածն է¹⁰: Անվանի գիտնականի հիշյալ միտքը հավասար շարժվ կարելի է հասցենագրել և թարգմանչաց ավետարանի մանրանկարին, ուր նույնպես առկա է նույն պատկերազրպան տիպը:



Նկ. 1

Մեր մանրանկարի մեջ Քրիստոսի կերպարում հատկապես ուշագրավ է նրա ձախ ձեռքի շարժումը և դիրքը: Քրիստոսի ձեռքը բաց է, վեր բարձրացված և ուղղված այն խմբի կողմը, որին գլխավորում են Ադամն ու Եվան: Նույն թեման ձևավորող արեհաբքրիտոնեական ստեղծագործությունների մեջ այդ ձեռքում սովորաբար պատկերված է լինում խաչ կամ գալարված մագաղաթ, մինչդեռ թարգմանչաց ավետարանի մանրանկարը շունի դրանցից և ոչ մեկը: Ձեռքի դիրքը և շարժումը հուշարձանը մերձեցնում են կապագովկյան մի շարք ժառանգոր տաճարների համապատասխան որմնակարների հետ: Այդ տաճարներն են՝ Թեոտոկոսի (Աստվածածնի) մատուռը Գյորեմում (X դ. երկրորդ կես), էլ Նազար եկեղեցին (912—959 թթ.), Թորալե Քիլիսիի շին եկեղեցին (X դ. առաջին կես), ինչպես նաև Փյուրեմի Սեկի Քիլիսիի (X—XI դդ.) և Բահաթթին Սամանլիգի Քիլիսիի (X կամ XI դդ. սկիզբ) եկեղեցիները, որտեղ մեր ուշագրված գրության առարկան հանդիսացող մանրանկարներում ձեռքը պատկերված է ճիշտ վերը նկարագրված ձևով, առանց խաչի կամ գալարի¹¹ (նկ. 2):



Նկ. 2

Այս առիթով անհրաժեշտ է նկատել, որ տարրեր ուսումնասիրողների կողմից բազմիցս նշվել են կապագողովկայի որմնանկարների՝ հայ գրքարվեստի օրինակներին աղերսվելու դեպքերը¹²։ Գ. Գև. Ժերֆանյոնը կապագողովկյան հեկղեցիների «էջքը դժոխք» տեսարանի պատկերագրությունը քննելիս այդ որմնանկարների հինավուրց տարբերակների Քրիստոսի կերպարի բնորոշ գիծն է համարում նաև նրա ձախ ձեռքի վերը նկարագրված դիրքը¹³։

Վերոհիշյալը թույլ է տալիս մտածել, որ Քարգմանչաց ավետարանի մանրանկարի հիմքում ընկած է կապագողովկյան հինավուրց սխեման։ Որոշումները բերում են այն համոզման, որ այս սխեման հայտնի է եղել ժամանակի Բարձր Հայքի նաև ուրիշ մանրանկարիչների և որ դա լոկ Քարգմանչաց ավետարանը ձևավորող վարպետի անհատական մտահղացումը չէ։ Այս մասին է վկայում նույն սխեմայի մեկ այլ ձևափոխությունը, որ կատարել է Իգնատիոս մանրանկարիչը 1236 թ. ձեռագրում (Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի հավաքածու, № 36)¹⁴ (նկ. 3)։

Աթոս լեռան IX դ. երկրորդ կեսով թվագրվող Սաղմոսագրքի (Պանդոկրատորի՝ այսինքն Ամենակալի վանք, № 61) ու IX դ. վերջի մեկ ուրիշ Սաղմոսագրքի (Փարիզ, Ազգային գրադարան, հուն. 20) նկարագրողումները մեզ համոզում են, որ կապագողովկյան տարբերակը ծանոթ է և բյուզանդական վարպետներին¹⁵։ Նույն սխեմայով է պատրաստված նաև բյուզանդական մեկ այլ հուշարձան՝ Փարիզի Լուվրի թանգարանում պահվող X կամ XI դարերով թվագրվող փղոսկրե եռանկարի (տրիպտիխի) համապատասխան տեսարանը¹⁶ (նկ. 4)։ Պատկերի առանձին հատկանիշները (արքաների տեղը, նրանց ոչ լրիվ հասակով ներկայացնելը և այլն) ենթադրել են տալիս, որ եռանկարի հեղինակները անմիջականորեն օգտվել են կապագողովկյան մոդելներից։ Բելլինում գտնվող XIII դ. ասորական ձեռագրի (Preuss. Bibl. Sachau 304) մանրանկարը պերճախոս ապացույցն է այն բանի, որ կապագողովկյան հինավուրց տարբերակը անհայտ չէ և ասորական մանրանկարչությանը¹⁷։

Իժմախտարար XII դարից շեն հասել մեզ հետաքրքրող տեսարանը ունեցող հայկական ձեռագրեր, ուստի ոչինչ հնաբավոր չէ սակ խնդրո առարկա թեմայի այդ ժամանակի պատկերագրական առանձնահատկությունների մասին։ XI դարի պահպանված հայկական մանրանկարները ոչ մի ընդհանուր բան չունեն նկարագրված հինավուրց պատկերատիպի հետ։ «էջքը դժոխք»

Յեման ձևավորող XIII դարի կիլիկյան մանրանկարիչները¹³ հիմնականում ոչինչ չեն տալիս կապադովկյան տարբերակի իմաստով: Նույն Յեման պատկերող բյուզանդական արվեստի հուշարձանները Քրիստոսին մեծ մասամբ ներկայացնում են կա՛մ խաչով (XI և XIII դարերի վերոհիշյալ հայկական մանրանկարների նման), կա՛մ գալարով¹⁹:

Հարկ է նկատել, որ XIII դարի հայ և ասորի մանրանկարիչները երբեմն դրսևորում են ուժեղ Լրևակայություն՝ ստեղծելով իրենց տեսակի մեջ անկրկնելի ու ինքնատիպ ձևավորումներ²⁰:



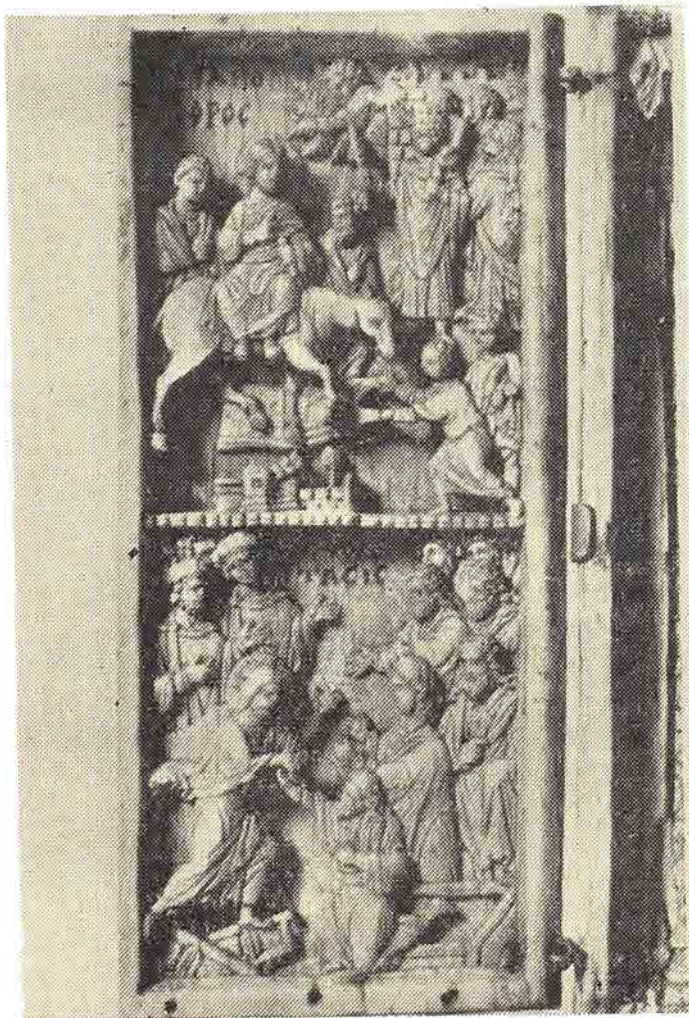
Նդ. 3

Քարգմանչաց ավետարանի մանրանկարի ուսումնասիրությունը լրացնում է քիչ հայտնի կապադովկյան տարբերակի մասին եղած տեղեկությունները:

Մանրանկարիչ Գրիգորը հինավուրց կապադովկյան տիպը մեկնել է՝ իր միջավայրում տարածված գեղարվեստական նախօրինակների նկատմամբ կողմնորոշվելով: Այս եզրակացությունը ավելի համոզիչ է դառնում, երբ նկատի ենք առնում մանրանկարի այնպիսի բացառիկ հատկանիշը, ինչպիսին է միայնակ խաչակիր հրեշտակի կերպարը պատկերի վերին մասում: Հրեշտակների ներկայությունը, ըստ Հ. Բուխթալի, շատ հազվագյուտ երևույթ է «Էջջըղ դժոխքի» բյուզանդական օրինակներում²¹, բայց և ոչ մի անգամ բյուզանդական մանրանկարչության մեջ

հրեշտակը չի պատկերվում միայնակ և այնպես, ինչպես դա տեսնում ենք հայկական մանրանկարում, Անհրաթեշտ է նշել, որ հրեշտակները Ներկայանում են նաև Աղթամարի որմնանկարում (915—921 թթ.), բայց այնտեղ նրանք նկարված են աչից՝ Քրիստոսի հետևից քայլելիս²²:

Աղթամարի որմնանկարը և Քարգմանչաց ավետարանի մանրանկարը վկայում են, որ հայկական արվեստում գոյություն են ունեցել այս տեսարանի նախօրինակներ, որոնց պատկերագրությունը էպես տարբերվել է բյուզանդական տարբերակներից:



Նկ. 4

Միջնադարի արվեստում միայնակ հրեշտակի կիսաֆիգուր կերպարը հայտնի է լուկ Սպասնեբեղիցայի եկեղեցու ոչնչացած որմնանկարի (1199 թ.)²³ և Երուսաղեմի լատինական պատրիարքների կնիքների օրինակներից²⁴, բայց նշված հուշարձաններում մեզ հետաքրքրող կերպարը ձևավորվել է խաչ չունի, խաչակիրների գրքարվեստի գոհարներից մեկի՝ Մելիսենոթ թագուհու XII դ. Սաղմոսագրքի (Բրիտանական թանգարան, Egerton 1139) նույն թեման ցուցադրող մանրանկարում կիսաֆիգուրով պատկերված երկու հրեշտակները ձևավորվում պահում են SSS տառերը կրող երկարաձող ցուցատախտակներ²⁵: Հիշատակված առանձնահատկությունը ժամանակին դիտվել է նաև սբ. Գերեզմանի եկեղեցու (Երուսաղեմ) ոչնչացած խճանկարում²⁶:

Հիշյալ ստեղծագործությունները խոսում են այն մասին, որ նկատի առնելով զուգահեռ օրինակները՝ Քարգմանչաց ավետարանի մանրանկարիչը ստեղծել է մի նոր, իր նմանը չունեցող տեսարան:

Քարգամանչաց ավետարանի մանրանկարը գաղափար է տալիս գեղարվեստական այն արձանների ու ավանդույթների մասին, որոնք կապում էին ձեռագրի ստեղծման վայրը հանդիսացող գրչակենտրոնը խաչակիրների արվեստի հետ:

Սանրանկարի մեջ արտացոլվել են XIII դարում «էջքը դժոխք» թեմայի ձեռք բերած նոր առանձնահատկությունները ևս, Քարգամանչաց ավետարանի տեսարանում Քրիստոսի զգեստի ծայրը մեջքի հետևում ծածանվում է: Ուսումնասիրողների կարծիքով այդ մանրամասնը հատուկ է XIII դարի հուշարձաններին²⁷:

Հետազոտողները նշված թեմայի պատկերագրության զարգացման պատմության մեջ XIII դարի բերած նորամուծությունների կարգն են դասում նաև արդար հոգիների խմբերի աճը երկու կողմից²⁸, Քննության առարկա հայկական ձեռագրի մանրանկարին բնորոշ է XIII դարի ստեղծագործությունների և այդ հատկանիշը:

Այդպիսով, տեսնում ենք, որ Քարգամանչաց ավետարանի նկարազարդող թեմայի ավանդական փառափարտական բովանդակությունը դժոխքի ու մահվան նկատմամբ Քրիստոսի տարած հաղթանակի, խավարի հանդպ լույսի և շարի նկատմամբ բարու պանծացման գաղափարը հաղորդել է շատ ինքնատիպ ձևով: Գրիգոր Մաղկողի համարձակ ստեղծագործական մոտեցումը կապաղովկյան տարբերակի հանդեպ, ավանդական մանրամասների նորովի իմաստավորված լուծումը վկայում են բյուզանդական արվեստից անկախ պատկերագրության հետևելու մանրանկարչի ձգտումը:

Քարգամանչաց ավետարանի մանրանկարը արժեքավոր է ոչ միայն հայ, այլև ընդհանուր միջնադարյան արվեստի պատմության ուսումնասիրման տեսակետից, հատկապես, եթե հաշվի առնենք հետևյալ հանգամանքները.

1) Բացի կապաղովկյան որմնանկարներին վերաբերող ուսումնասիրություններից, հիմնավոր տարբերակը չի քննվում պատկերագրությանը նվիրված հայտնի հիմնական տեղեկագրքերից և ոչ մեկում (նկարի ունենք Ն. Պոկրովսկու, Գ. Միլլեյի, Լ. Ռեոյի աշխատությունները)²⁹:

2) Կապաղովկյան պատկերատիպը ճիշտ չի ներկայացվում և հետազոտվում, իսկ երբեմն բլրորովին չի հիշատակվում որոշ աշխատություններում, որտեղ «էջքը դժոխք» տեսարանը պատկերող առանձին հուշարձանների ուսումնասիրման կապակցությամբ քննարկվում է նշված թեմայի պատկերագրությունն ամբողջությամբ վերցրած³⁰:

Քարգամանչաց ավետարանի մանրանկարը մոտ է Կապաղովկիայի որմնանկարներին ոչ միայն պատկերագրությամբ, այլև ոճով: Այդ իմաստով պետք է հիշատակել մի քանի հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են ոչ միայն «էջքը դժոխք» տեսարանին, այլև ձեռագրի մյուս նկարներին:

Արդարների մտածմունքի մեջ ընկած դեմքերը, «սառած» աչքերով, ինչ-որ տեղ ուղղված, սաես հիպոնոսացված հայացքները, որոնք տարբեր կողմեր են նայում, ազդեցիկություն են հաղորդում մանրանկարին, ավելի տպավորիչ դարձնում այն: Տարբեր կողմեր են նայում նաև ձեռագրի մյուս բաղամասերը տեսարանների (օրինակ՝ «Աստվածամոր ննջի» և «Նորբրգավոր ընթրիքի») կերպարները: Այս հնարանը շատ սիրված է արևելաքրիստոնեական արվեստում և լայնորեն կիրառված է Կապաղովկիայի որմնանկարներում:

Կապաղովկյան եկեղեցիների ներսի գեղարվեստական ձևավորման մեջ կարելի է տեսնել դիմազծերի կերտման այն միջոցները, որոնցից օգտվում է Քարգամանչաց ավետարանի մանրանկարիչը (ակնախոտոչների ընդգծումը սպիտակ երիզներով ներքևից և վերևից³¹, քթարմատը քթի ծայրին միացնող գծի կտրուկ նշումը սպիտակ գույնով, դեմքի սև ստվերների և աչքերի սպիտակուցների շեշտումը³²): Շառագունած դեմքերի տպավորությունը ստեղծող այտերին դրված շագանակագույն բծերը որպես ոճական միջոց նույնպես բնորոշ են կապաղովկյան որմնանկարչությանը³³: Ակնախոտոչների խոր ստվերները պատկերվածների բնավորության մեջ են բերում դրամատիկ ելևէջներ, ավելի զորեղ դարձնելով հայացքների զգացմունքային լիցքը: Կապաղովկիայի տաճարների որմնանկարներում կարելի է հետևել ակնախոտոչներին խոր ստվերներ դնելու բաղամասերի գեպքերը: Հարկ է ընդգծել, որ Քարգամանչաց ավետարանի մանրանկարիչը այդ միջոցը շատ է սիրում և միշտ կիրառում է:

Ուշագրավ է, որ Նիոս կղզում գտնվող հունական Նեա Մոնի վանքի խճանկարներում (1042—1056 թթ.), որոնց հեղինակները որդեգրել են կապաղովկյան պատկերագրությունը³⁴, նույնպես հանդիպում ենք նշված միջոցի առատ օգտագործման:

Քարգամանչաց ավետարանի ինչպես այս, այնպես էլ մյուս մանրանկարներում կերպարների հագուստների վրա տեսանելի է ծալքի յուրօրինակ մի տիպ: Ծալքը կազմված է երկու, երեք ու ավելի քանակությամբ զտգահեռ գծերից և հատում է պատկերվածների թևերը, կամ

սկսում ծնկի տակից ու ձգվում վերև՝ դեպի գոտկամասը, նշում գոտկատեղը, կամ հայտնվում զգեստների այլ մասերում՝ ստեղծելով գույավոր կտորների տպավորություն: Նկարագրված ծալքը հատկապես աշքի է ընկնում այն պատճառով, որ նրա բաղադրիչ գծերը միմյանց են հաջորդում մուգ և բաց գունային աստիճանահանույթյամբ³⁵:

Ջուզաֆեո գծերը զգեստների դանազան մասերում ստեղծում են տարբեր երկրաչափական ձևեր, որոնց մեջ սպիտակ մանրագծերի հոսքով նշվում են լուսավոր հատվածները³⁶: Հարուստների հաղորդման վերը քննված միջոցները հատկապես լավ են դիտվում Քրիստոսի և Ադամի կերպարներում: Զգեստների նկարագրված մշակումը նշանակալից է մեզ համար նրանով, որ կտորների նման հաղորդում նկատվում է և կապագովկյան եկեղեցիների որմնանկարներում³⁷:

Բացի նշված ընդհանուր ոճական հատկանիշներից, հարկ է հիշատակել մի շատ հետաքրքիր առանձնահատկություն ևս, որը տվյալ դեպքում վերաբերում է միայն «Էջբը դժոխք» սեսարանին: Խոսքն այն մասին է, որ մանրանկարի կերպարների համալսասունությունները մոտ են կապագովկյան նույնանուն տեսարանների համաչափություններին: Դրանում մեզ համարում է այն հուշարձանների կերպարների համաչափությունների համեմատությունը:

Քարգամնչաց ավետարանի մանրանկարում կերպարների զլուխների հարաբերությունը ողջ հասակին հետևյալն է. Քրիստոսը 1 : 5, Ադամը 1 : 4,6, Եվան 1 : 5,8:

Կապագովկյան Փյուրենլի Սեկի Քրիստոսի եկեղեցում համաչափությունները այսպիսին են՝ Քրիստոսը 1 : 5,3, Ադամը 1 : 4, Եվան 1 : 6: Բահաթթին Սամանլիգի Քրիստոսի եկեղեցու համամասնությունների պատկերը հետևյալն է՝ Քրիստոսը 1 : 7, Ադամը 1 : 5, Եվան 1 : 5,5: Թոքալե Քրիստոսի հին եկեղեցում՝ Քրիստոսը 1 : 5,5, Ադամը 1 : 4,5, Թեոտոկոսի (Աստվածածին) մատուռում՝ Քրիստոսը՝ 1 : 6, Ադամը 1 : 6, Եվան 1 : 7 (°), էլ Նազար եկեղեցում՝ Քրիստոսը 1 : 4, Ադամը 1 : 3,5, Եվան 1 : 4:

Կապագովկիայի որմնանկարներում Հին կտակարանի թագավորները չեն ներկայանում ողջ հասակով, ուստի նրանց հետ Քարգամնչաց ավետարանի մանրանկարի համապատասխան կերպարների համեմատությունը հնարավոր չէ: Սակայն Սողոմոնի և Դավթի համամասնությունները Քարգամնչաց ավետարանի մանրանկարում մոտենում են կապագովկյան որմնանկարների մյուս կերպարների շափերին, որոնք ներկայացվեցին վերը: Այսպես օրինակ՝ Սողոմոնի հասակը հինգ գլխաշափ է, իսկ Դավթինը՝ վեց գլխաշափ:

Քննված ընդհանրությունները թույլ են տալիս մտածել, թե Քարգամնչաց ավետարանի մանրանկարչին ծանոթ են կապագովկյան նույնանուն տեսարանների համամասնությունների սկզբունքները, քանի որ նրա ստեղծած պատկերը, ինչպես տեսնում ենք, հարազատանում է խճրոր առարկա տարածքի որմնանկարների հետ նաև այդ իմաստով:

Իերված փաստերը ցույց են տալիս, որ Քարգամնչաց ավետարանի մանրանկարչը, խիստի խճանկարների հեղինակների նման, քաջատեղյակ է ոչ միայն կապագովկյան պատկերագրությանը, այլև ոճական յուրօրինակությանը, մասնավորապես «Էջբը դժոխք» տեսարանի գեղարվեստական սկզբունքներին:

Քարգամնչաց ավետարանի «Էջբը դժոխք» մանրանկարը եզակի վկայությունն է երբեմնի գեղարվեստական կապերի ու ավանդույթների, որոնք միացնում էին կապագովկյան արվեստանոցները հայկական այն գրչակներունի հետ, ուր ստեղծվել է Քարգամնչաց ավետարանը:

¹ «Հայկական մանրանկարչություն» (այլում), խմբագրությունը և առաջաբանը՝ Ռ. Գ. Դրամրյանի, ներածական հոդվածը և նկարների բացատրությունները՝ Լ. Ա. Դուռնովոյի, Երևան, 1967, էջ 205 (հայերեն, ռուսերեն և ֆրանսերեն):

² Е. Никольска, До вивчення вірменського мініатюрного малярства, 3. рукопис № 2743 Ечмядзінської бібліотеки.—«Східний світ», 1929, № 1—2, стр. 347—356.

³ «Выставка изобразительного искусства Армянской ССР», предисловие Р. Драм-пьяна, составители каталога Е. А. Мартикян, Л. А. Дурнова и Б. А. Шелковников, Музей Нового Западного искусства, Москва—Ленинград, 1939, стр. 17.

⁴ Լ. Ա. Դուռնովոյ, Հին հայկական մանրանկարչություն, Եր., 1952, տախտ. 23:

⁵ О. Avedissian, Peintres et sculpturs Arménien, 1959, Le Caire, p. 62. Ինչպես նաև «Հայկական մանրանկարչություն», տախտ. 28:

⁶ Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб, 1892, стр. 398.

⁷ А. Grabar, Christian Iconography, New-York, 1968, p. 126.

⁸ Նկատի է առնվում Աղթամարի ս. Խաչ վանքի որմնանկարը (915—921 թթ.):

S. Der-Nersessian, Agthamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965, p. 40, 46, fig. 61, 67.

⁹ Օրինակ 1041 թ. (Երուսաղեմ, ս. Հակոբյանց վանքի գրադարան, № 3624), 1045 թ. (Մատենադարան, № 3723), 1057 թ. (Մատենադարան, № 3784), XI դ. (Վենետիկ, Միխիթարյան միաբանության հավաքածու, № 141/102) գրչագիր մատյանների մանրանկարները, ինչպես նաև անթվակիր XI դ. (Մատենադարան, № 974) ձեռագրի պատկերը և 1314 թ. ձեռագրին (Մատենադարան, № 8287) իրրև պահպանակներ ծառայող IX դ. մատյանի մանրանկարների հատվածները) T. A. Ismailova, L'Iconographie du Cycle des Fêtes d'un Groupe de Codex Arménien d'Asie Mineure.—REA, N. S., tome IV (1967), fig. 31—54; M. Janashian, Armenian Miniature Paintings, Venice, 1966, pl. 49. fig. 4; T. A. Измайлова, А. Б. Геворкян, Фрагменты миниатюр на защитных листах рукописи Матенадарана № 8287. — Вестник Матенадарана, 1973, том II, рис. 1, 3, 4.

¹⁰ Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է հետևյալ հիմնական տիպերը. «1. Քրիստոսը քայլում է դեպի Ադամը և բռնում նրա ձեռքը. 2. Քրիստոսը քաշում է Ադամին իր հետևից, 3. Քրիստոսը պատկերված է կենտրոնում, իսկ Ադամն ու Եվան համաշափորեն տեղավորված են նրա երկու կողմերում»: (S. Der-Nersessian, Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e, et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères Mékhitharistes de Venise, Paris, 1937, p. 123).

¹¹ Տե՛ս G. De Jerphanion, Une nouvelle province de L'Art Byzantine. Les Églises Rupestres de Cappadoce, Paris, 1925, Texte, t. 1, p. 91, Album, 1, pl. 34(1), 41(4), 66(2); N. et M. Thierry, Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce, Paris, 1963, p. 150, pl. 68(b), p. 168—169, pl. 75(b).

¹² Տե՛ս Ж. Лафонтэн-Дозонь, Росписи церкви, называемой Чемлекчи Килисе и проблема присутствия армян в Каппадокии—Византия, Южные славяне и древняя Русь, Западная Европа, Сборник в честь В. Н. Лазарева, Москва, 1973.

¹³ G. De Jerphanion, Une nouvelle province..., Texte, t. 1, p. 91.
Ե. Կոստեցկայան ճիշտ չի նկարագրում Կապադոկիայի որմնանկարների խնդրո առարկա տեսարանը, թյուրիմացաբար կարծելով, թե Թևոտոկոսի (Աստվածածնի) մատուռում, էլ Նազար և Թոբալե Քրիստոսի եկեղեցիներում Քրիստոսի ձախ ձեռքում գալար կա: Տե՛ս, E. Костецкая, К иконографии воскресения Христова.— „Seminarium Kondakovianum“, Prague, num. II, 1928, стр. 66:

¹⁴ Տե՛ս Հ. Քյուրայան, Իգնատիոս մանրանկարիչ, «Անահիտ» 1939, № 3, նկ. 23:

¹⁵ Տե՛ս S. Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge. Pantocrator 61, Paris. grec. 20, British Museum 40731, Paris, 1966, pl. 10, fol. 83, pp. 26—27, pl. 43, fol. 19v, 42, 45.

¹⁶ Տե՛ս D. Talbot Rice, Art Byzantin, Paris-Bruxelles, 1959, pl. 118, p. 304.

¹⁷ Ժ. Լերոան ճիշտ չի նկարագրում տեսարանը, կարծելով, թե Քրիստոսը ձեռքում բռնել է մեծ փաթեթ, մինչդեռ իրականում նա բռնել է Ադամի ձեռքը: Տե՛ս J. Leroy, Les Manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964, Album, pl. 125, 4, Texte, p. 367.

¹⁸ Տե՛ս Լ. Ագաբյան, Կրիկյան մանրանկարչություն (XII—XIII դդ.), Երևան, 1964, պատկեր 128: «Հայկական մանրանկարչություն» (ալբոմ), պատկեր 45: S. Der-Nersessian, Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, pl. 66.

¹⁹ Տե՛ս D. Talbot Rice, Art of the Byzantin Era, London, 1963, ill. 81, 164, 173, 220; Ե. Կոստեցկայան և Չ. Ռ. Մորեյը միմյանցից անկախ գրում են, որ գալարը Քրիստոսի ձեռքում հին պատկերազրկական հատկանիշ է, իսկ խաչը հանդես է գալիս ավելի ուշ (Ե. Կոստեցկայայի կարծիքով XI, իսկ Չ. Ռ. Մորեյի համոզմամբ՝ X դարից սկսած): Տե՛ս E. Костецкая, նշվ. աշխ., էջ 66, ծանոթ. 1: C. R. Morey, Notes on East Christian Miniatures.— The Art Bulletin, 1928, № 1, p. 58: Հայտնի են բացառություններ, ինչպես օրինակ, էրմիտաժում (Լենինգրադ) պահվող XII դարի իկոնան, որտեղ Քրիստոսի երկու ձեռքն էլ չած են իջեցված: Նույն պատկերատիպով են ստեղծված Փրինսթոնի Արվեստի թանգարանի XI դարի ձեռագրի (cod. acc. no. 30. 20) և Փարիզի Ազգային գրադարանի XI—XIV դդ. թվագրվող Գրիգոր Նազիանզացու ճառերի հավաքածուն ընդգրկող մատյանի (grec. 550) մանրանկարները:

Քացառուժյունների թվին է պատկանում նաև ինդոլյան հունական Սաղմոսագրքի պատկերը, որը Քրիստոսին ներկայացնում է ձախ ձեռքով Ադամին բարձրացնելիս և աշով օրհնելիս: **В. Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. 2, Москва, 1948, табл. 200; Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, ed. by G. Vican, Princeton, 1973, p. 125, fig. 53; E, Костеукая, *ԿՂՎ. աշխ.*, էջ 69—70:

²⁰ Օրինակ Փորոս Ռոսլինի ծաղկած 1265 թ. ավետարանը (Երուսաղիմ, սբ. Հակոբյանց վանքի հավաքածու, № 1956) և ասորական երկու մատյանների 1226 թ. ձեռագրի (Midyat, Evêché syro-orthodoxe) և Բրիտանական թանգարանի 12—13-րդ դարերով թվագրվող մատյանի (add. 7169) նկարազարդումները: Տես S. Der-Nersessian, L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle, Paris, 1977, p. 131, ill. 94; J. Leroy, Les manuscrits..., pl. 103, 2, 122. 1.

²¹ **St' u H. Buchthal**, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, p. 4. Երկնքում թռչող հրեշտակներ ենք տեսնում Փարիզի ազգային դարադրանում պահվող երկու ձեռագրերի մանրանկարներում (Ավետարան № 75 և № 543), ինչպես նաև Վատիկանի ավետարանում (Urbin № 2) : **St' u H. Покровский**, *ԿՂՎ. աշխ.*, էջ 400, 404, նկ. 190, էջ 401, նկ. 189:

²² Այդ որմնանկարի կապակցությամբ Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրում է. «Միջբյուզանդական շրջանի նկարիչները ներկայացնում են երկնքում թռչող հրեշտակների, հետագայում, պալետոզների դարաշրջանում, հրեշտակները երբեմն հայտնվում են, դեերի ձեռքերն ու ոտքերը կապկրպում, բայց ոչ մի ուրիշ օրինակում մենք նրանց չենք տեսնում Քրիստոսի հետևից քայլելիս, ինչպես Աղթամարում»: Տես S. Der-Nersessian, Agthamar..., p. 46.

²³ Հիշարժան է, որ ռուսական այդ եկեղեցու որմնանկարների շարքում պատկերված են եղել նաև Գրիգոր Լուսավորիչն ու Հռիփսիմե կույրը: Ուսումնասիրողները տարբեր առիթներով նշել են առանձին ընդհանրություններ Սպաս Ներեղիցայի և Անիի Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցու (1215 թ.) որմնանկարի միջև: Տես **Н. П. Сычев, В. К. Мясоедов**, Фрески Спаса-Нередицы, Ленинград, 1925, стр. 12—14. 16, табл. XXXIX.I, XL, 1, 2.

²⁴ **St' u G. Schlumberger, F. Chalandon, A. Blanchet**, Stigillographie de l'Orient latin, Paris, 1943, pp. 76—78, pl. XIII. 13.

²⁵ Ուշագրավ է, որ Մելիսենդի մայրը՝ հայուհի Եմորֆիան, դուստրն էր հայազգի Գաբրիել Մելիտենացու: Մելիսենդի հայրը Բալդուին II թագավորն էր: **St' u H. Buchthal**, *ԿՂՎ. աշխ.*, p. 135, 4, pl. 9 b, p. 23.

²⁶ **St' u նույն տեղը:**

²⁷ **St' u E. С. Овчинникова**, Икона «Сошествие во ад» из собрания Гос. Исторического музея в Москве.—Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова, Москва, 1968, стр. 143.

²⁸ **St' u նույն տեղը:**

²⁹ **Н. Покровский**, *ԿՂՎ. աշխ.*, էջ 398—424, **L. Réau**, Iconographie de L' Art Chrétien, t. 2, Paris, 1957, pp. 533—535. **Գ. Միլլեն ընդհանրապես չի անդրադառնում «Եջբը դժոխք» թեմային:** **St' u G. Millet**, Recherches sur L'Iconographie de L'Évangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles. D' Apres les Monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1960.

³⁰ **St' u E. Костецкая**, *ԿՂՎ. աշխ.*, էջ 66. **E. С. Овчинникова**, *ԿՂՎ. աշխ.*, էջ 139—156:

³¹ Հմմտ. էգրի Տաշ Քիլիսեյի որմնանկարները (VII—IX դդ.) **St' u N. et M. Thierry**, *ԿՂՎ. աշխ.*, տախտ. 35, նկ. ա:

³² Հմմտ. Դիրեկիի Քիլիսեյի որմնանկարները (976—1025 թթ.): **St' u N. et M. Thierry**, *ԿՂՎ. աշխ.*, տախտ. 87, նկ. б, տախտ. 88:

³³ Հմմտ. Կոկար Քիլիսեյի որմնանկարները (IX—X դդ.): **St' u N. et M. Thierry**, *ԿՂՎ. աշխ.*, տախտ. IV, տախտ. 60, նկ. а:

³⁴ **St' u В. Н. Лазарев**, История..., т. I, Москва, 1947, стр. 91.

³⁵ Կտորների այդպիսի հաղորդումը նկատի ունենք Լ. Ա. Գուռնովան, երբ գրում էր, որ «հազուտները նստում են կամ կոր, կամ փոքրիկ զուգահեռ ծալքերով»: **St' u «Հայկական մանրանկարչություն» (ալբոմ)**, էջ 205:

³⁶ Սլափտակ մանրագծերի հոսքի միջոցով լուսավոր մասերը նշելու հնարանքը նույնպես նկարագրվել է Լ. Ա. Դուրնովայի կողմից: Այդ եղանակը նա անվանում է «փոքր-ինչ այլ կերպ»՝ «սլափտակ թելանման գծերի արիք»: Տես Լ. Ա. Դурнова, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 32.

³⁷ Հմմտ. Բահաթթին Սամանլիզի Քիլիսեի (X կամ XI դդ. սկիզբ) և Սյուսթյուլլու Քիլիսեի (X կամ XI դդ. սկիզբ) եկեղեցիների որմնանկարները: Տես N. et M. Thierry, նշվ. աշխ., տախտ. 75, նկ. Ե, տախտ. 78, նկ. 2: Ինչպես նաև Գյորեմի 6-րդ մատուռի (IX դ. 2-րդ կես), սր. Եվստաթիոսի մատուռի (912—959 թթ.), Թոքալե Քիլիսեյի որմնանկարները, ուր երկու եղանակն էլ կիրառվում են միասին: Տես G. De Jerphanion, նշվ. աշխ. Album, 1, տախտ. 29, նկ. 3, տախտ. 30, նկ. 1—3, տախտ. 38, նկ. 4, տախտ. 67, նկ. 1:

Լ. Բ. ЧУГАСЗЯН, Миниатюра «Сошествие в ад» в Евангелии Таргманчац.— Миниатюры Евангелия Таргманчац (1232 г.), иллюстрированного миниатюристом Григором (Матенадаран им. М. Маштоца, рук. № 2743), являются замечательными произведениями средневековой армянской культуры. В статье рассматриваются отдельные иконографические и стилистические особенности одной из миниатюр рукописи — сцены «Сошествие в ад». В основе миниатюры заложена редкая архаичная схема, которая впервые встречается в одноименных фресках подземных церквей Каппадокии. Эта схема трактуется в миниатюре Евангелия Таргманчац в соответствии с нововведениями, которые претерпела иконография темы в XIII в. Приведенные факты показывают, что художник армянского кодекса знал не только иконографию каппадокийских стенописей, но и их стилистическую специфику, в частности художественные особенности композиции «Сошествие в ад». Не имеющая прямых аналогий миниатюра Евангелия Таргманчац, иллюстрирующая тему «Сошествие в ад», — ценнейшее свидетельство о связях и традициях существовавших между каппадокийскими мастерскими и армянским скрипторием, почерк которого представляет автор иллюстраций — художник Григор.