

Ինեսա Գ. Դանիելյան

«ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԽԱՉԵԼՈՒԹՅՈՒՆԸ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԸ

Մոմիկի ծաղկած 1302 թվականի ձեռագրում*

Բանալի բառեր – Մոմիկ, Ստեփանոս Օրբելյան, հայկական մանրանկարչություն, ձեռագրարվեստ, էսքիզ, «Քրիստոսի խաչելությունը», պատկերագրություն, Աստվածամոր խորհրդանշանները, Օհրիդ, միջնադարյան թատրոն:

Մուտք

Հայ միջնադարյան նշանավոր գրիչ, մանրանկարիչ, քանդակագործ և ձարտարապետ Մոմիկի գեղանկարչական գործունեության լավագույն դրսևորումը 1302 թ. Սյունիքի հոգևոր առաջնորդ Ստեփանոս Օրբելյանի պատվերով Նոր Կտակարանի ծաղկումն է (Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ-Մատենադարան, այսուհետ՝ Մատենադարան, հ^մ 6792):

Մատյանը, չնայած իր փոքր չափերին՝ 12 սմ x 8.5 սմ, և առավել փոքր նկարադաշտին՝ 6.5 սմ x 5.5 սմ, առատորեն պատկերագարդված է¹: Դրա առանձին էջերում ներկայացված են տերունական շարքի հետևյալ տասներկու մանրանկարները՝ «Ավետում», «Ծնունդ», «Տեառնընդառաջ», «Մկրտություն», «Պայծառակերպություն», «Մուտք Երուսաղեմ», «Ոտնվա», «Խաչելություն», «Թաղումը», «Հարություն», «Համբարձում», «Հոգեգալուստ»: Բացի այդ տեսարաններից՝ վարպետը վրձնել է նաև Հովհաննես ավետարանչի և նրա աշակերտ Պրոխորոսի, Հակոբոս և Պետրոս առաքյալների դիմանկարները, Հովհաննեսի Ավետարանի անվանաթերթը, բազմաթիվ լուսանցագարդեր և զարդագրեր: Քրիստոսի կյանքի դրվագները ներկայացնելիս Մոմիկն օգտագործել է քրիստոնեական պատկերագրության հնագույն տի-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 30.01.2021:
1 Ըստ Կ. Մաթևոսյանի՝ քանի որ այդ ձեռագիրը Սյունիքի հոգևոր առաջնորդ Ստեփանոս Օրբելյանի անձնական օգտագործման համար է ստեղծվել, այդ պատճառով էլ ունի փոքր չափեր, հավանաբար գրպանում պահելու համար (տես **Մաթևոսյան Կ. Ա.**, Մոմիկ, Եր., «Լեզալ Պյուն», 2010, էջ 22):

վէմ համահայկական հանդես, ԺԴ (Ի) տարի, թիվ 1 (77), հունվար-մարտ, 2022

պերը: Դրանցից «Քրիստոսի խաչելությունը» մանրանկարի պատկերագրության և ոճի քննությանն է նվիրված սույն հոդվածը:

1. Մանրանկարի նկարագրությունն ու պատկերագրության վերլուծությունը

«Քրիստոսի խաչելությունը» մանրանկարը ներկայացված է ձեռագրի 8ա էջում՝ հաջորդելով «Ուտնվայի» պատկերին (նկ. 1): Այս տեսարանը ներկայացնելու համար Մոմիկն ընտրել է պատկերագրական պարզ տարրերակր, որը լայն տարածում ուներ հայ միջնադարյան գեղանկարչության մեջ: Մանրանկարի կենտրոնում խաչափայտին գամված Քրիստոսն է՝ որպես տեսարանի հորինվածքային և գաղափարական հիմնական առանցք: Փրկիչն արդեն մահացել է. նրա աչքերը փակ են, գլուխը՝ կողքի թեքված: Մոմիկի մանրանկարում Քրիստոսի մարմնի համաչափությունը խախտված է. ձեռքերը բնականից ավելի երկարացված են, արտահայտիչ կերպով ընդգծված են կրծքավանդակն ու կողոսկրերը, իսկ գլուխը կարծես պարանոցից անջատված լինի: Քրիստոսի գլխի նման դիրքը թույլ է տալիս կարծել, որ նկարչին չի հաջողվել սահուն գծային անցումով ցույց տալ պարանոցի ու գլխի թեքությունը, և այն հորիզոնական ուղղությամբ պատկերելու հետևանքով այտը անբնականորեն հպված է պարանոցին: Ձեռագրի մանրանկարներում թերևս նմանօրինակ «անհաջող» և անբնականորեն հակված գլուխներով են պատկերված նաև «Համբարձման» տեսարանի հրեշտակներից մեկը, «Ծննդյան» տեսարանում Հովսեփը (նկ. 2), իսկ մնացյալ կերպարների դեպքում գծային անցումներն ավելի սահուն ու հստակ են, և մարդակազմական անհամապատասխանություն չենք նկատում²:

Խաչեցյալի կողքին կանգնած են Աստվածամայրն ու Հովհաննես ավետարանիչը: Նման պատկերագրության համար հիմք է հանդիսացել Հովհաննեսի Ավետարանը, քանզի միայն վերջինիս շարադրանքում է անհատապես հիշատակվում Հիսուս Քրիստոսի մայր Մարիամի անունը³: Տեսարանի համառոտ՝ երեք կերպարներով (խաչված Փրկիչը, Սբ Աստվածածինն ու Հովհաննես առաքյալը) կազմված պատկերագրական սխեման կիրառվել է դեռևս 7-8-րդ դարերից՝ տարածում գտնելով բյուզանդական արվեստում, մասնավորապես՝ ծիսական առարկաների՝ մետաղյա էմալա-

2 Ընդհակառակը ենք հայտնում արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լևոն Չուգասյանին մասնագիտական խորհուրդների համար: Նա այս առիթով մեզ հուշեց, որ դրա պատճառը թերևս կարող է լինել այն, որ այդ կերպարները նկարել է ոչ թե Մոմիկը, այլ նրա աշակերտը կամ օգնականը: Այդ տեսակետի ուսումնասիրությունը, սակայն, առանձին խնդիր է և արվեստաբանական, ոճական մանրակրկիտ քննության կարիք ունի, ուստի սույն հոդվածի շրջանակներում այն չի քննարկվի:

3 Տես Réau L., Iconographie de l'art chrétien, tome II. Iconographie de la Bible, Nouveau Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, էջ 56:

պատ խաչերի և մասնատուփերի վրա⁴, թեև անգամ տեսարանի բազմաֆիգուր հորինվածքներում թե՛ արևմտյան, թե՛ արևելյան արվեստում արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում այս երեք կերպարներն էին⁵: Մոմիկը Սբ Աստվածածնին պատկերել է խոր վշտով համակված: Նրա գլուխը փոքր-ինչ թեքված է, հայացքն ուղղված է դեպի մանրանկարը դիտողը և ոչ թե Քրիստոսին, իսկ ձեռքերը ծածկոցի՝ մաֆորիոնի տակից վեր են պարզված՝ հպվելով այտին: Ձեռքերը ծածկոցով կամ հագուստով ծածկելը հնագույն արևելյան ավանդույթ էր՝ արքայական արարողակարգի մաս կազմող, ըստ որի՝ արքային ծածկված ձեռքերով ներկայանալը նրան մեծարելու նշան է⁶: Քրիստոնեական արվեստում Աստծո որդու ներկայությամբ ձեռքերը քողով ծածկելը նույնպես Տիրոջը մեծարելու և պատվելու խորհուրդն ունի⁷ և հատկապես լայնորեն տարածված էր բյուզանդական արվեստում⁸: Խաչելության տեսարանում ծածկված ձեռքերով Աստվածամոր առաջին պատկերները հանդիպում են 586 թ. Ռաբուլայի Ավետարանի համանուն մանրանկարում, Հռոմի Սանտա Մարիա Աստիկվա եկեղեցու որմնանկարում (8-րդ դար) և այլն: Հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ ևս զգեստի տակ թաքցրած ձեռքերով կերպարներ կարելի է տեսնել ինչպես նախընթաց դարերի⁹, այնպես էլ 14-րդ դարով թվագրվող գործերում¹⁰: Այս փոքրագույն նկարադաշտում նկարիչը վարպետորեն պատկերել է մահացող որդու մոտ կանգնած մի կնոջ, որը կսկիծից չի համարձակվում անգամ հայացքն ուղղել դեպի իր խաչված զավակը: Մարիամի դեմքին դրոշմված է մեծագույն ցավ, նրա հոնքերը վերևում խտացված են, իսկ աչքերը խոր թախիծ են արտահայտում: Մոմիկի վրձնած մանրանկարում Աստվածամայրը, ընդունված պատկերագրության համաձայն, կրում է

4 Տե՛ս Schiller G., *Iconography of Christian Art*, vol. 2. The Passion of Jesus Christ. Translated by Janet Seligman, London, "Lund Humphries", 1972, էջ 94:

5 Տե՛ս Չուգասյան Լ., «Խաչելության թեման» Ռուսիին արվեստում, «Հանդես ամսօրեայ», Վիեննա, 1988, էջ 196:

6 Տե՛ս Schiller G., *Iconography of Christian Art*, vol. 1. Christ's Incarnation-Childhood-Baptism-Temptation-Transfiguration-Works and Miracles. Translated by Janet Seligman, London, "Lund Humphries", 1971, էջ 92:

7 Տե՛ս Холл Дж., *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, М., «Крон-пресс», 1996, էջ 488:

8 Տե՛ս Кондаков Н. П., *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*. Подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский, Пловдив, 2012, էջ 69, прим. 1 (ebook): *Ծածկոցի տակ թաքցրած ձեռքերի պատկերը ամենից հաճախ կարելի է տեսնել «Տեսաընդհառաջ» տեսարանում, երբ Սիմեոն քահանան սրբությունը (Աստվածորդուն) ընդունում է պալիոնով փաթաթած ձեռքերով (տե՛ս Покровский Н. В., *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, М., «Прогресс-Традиция», 2001, էջ 195-196): Ավետարանական տեսարաններում սովորաբար ծածկված են Աստվածամոր, երբեմն՝ նաև Հովսեփի և իրեշտակների ձեռքերը: Բացի այդ քիչ չեն օրինակները, որոնցում իրենց ձեռքերը կտորով են ծածկել նաև մանուկ Քրիստոսին նվերներ մատուցող մոզերը:*

9 Օրինակ Սվևաչի 1193 թ. Ավետարանում (Վենետիկի Սխիթարյան միաբանություն, հմր 1635), Թորոս Ռուսիկի 1265 թ. Ավետարանում (Երուսաղեմի հայկական պատրիարքարանի գրադարան, հմր 1956), որոնցում Աստվածամոր ձեռքերը հագուստի տակից վեր են պարզված և հավում են այտին (տե՛ս Չուգասյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 208-209):

10 Սիմեոն Արճիշեցու 1305 թ. Ավետարանը (Մատենադարան, հմր 2744), Գրիգոր Տաթևացու 1378 թ. Նկարագրող Ավետարանը՝ ընդօրինակված դեռևս 1297 թ. (Մատենադարան, հմր 7482) և այլն (տե՛ս La miniature Arménienne. Matendaran. Album publié à l'occasion du XVIIe Sommet de la Francophonie à Erevan, Auteurs Matevossian K., Vardanian E., Er., "Tigran Mets", 2018, էջ 196, 211):

կապույտ խիտոն, կարմրամանուշակագույն մաֆորիոն¹¹ և սև կոշիկներ¹²: Մաֆորիոնի ճակատային հատվածում իրար զուգահեռ չորս փոքրիկ սպիտակ կետեր են դրոշմված, որոնք իրենց դասավորությամբ խաչ կամ աստղիկ են հիշեցնում: Հարկ է նկատել, որ Աստվածածնի ճակատի այդ կետերը հանդիպում են նրան պատկերող մյուս տեսարաններում ևս: Այդպիսի աստղ-խաչերը Աստվածածնի պատկերագրության ավանդական տարրերն են, որոնք, որպես կանոն, արվեստագետները դրոշմում են նրա հագուստի ճակատային մասում և երկու ուսերին: Ընդունված կարծիքի համաձայն՝ երեք անգամ կրկնվող այդ նշանները խորհրդանշում են Մարիամի կուսությունը: Այս սիմվոլների վերաբերյալ հետաքրքիր մեկնաբանություն է առաջարկում Սանիա Գուկովան¹³: Հեղինակը, ուսումնասիրելով Տիրամոր հագուստի սիմվոլները, ցույց է տալիս դրանց ժամանակագրական զարգացումը՝ նշելով, որ վաղքրիստոնեական շրջանի արվեստում Մարիամ Աստվածածնի ճակատին միայն երբեմն կարող էր խաչ պատկերվել, իսկ 6-րդ դարից սկսած՝ տարածում է ստանում մաֆորիոնը՝ ճակատային հատվածում 4 կամ 5 կետիկներով զարդարելը¹⁴: Հետպատկերամարտության շրջանում այդ աստղիկ-խաչերի քանակը ավելանում է. դրանք պատկերվում են ոչ միայն ճակատին, այլև ուսերին, դաստակներին և ծնկներին: Բյուզանդական արվեստի պալեոլոգյան փուլում՝ 13-րդ դարից սկսած, աստղիկ-խաչերի պատկերագրությունը վերջնականապես ձևավորվում է՝ հաստատելով խորհրդանշանի երեք թիվը (Աստվածածնի ճակատին և երկու ուսերին): Ս. Գուկովան կարծում է, որ վաղքրիստոնեական շրջանում ճակատը մեկ խաչով հարդարելու ավանդույթը կապված է եղել օրենքը ճակատին կրելու հնագույն հրեական ավանդույթի հետ, որը քրիստոնեության ժամանակ կարող էր փոխարինվել խաչով՝ որպես պահպանիչ նշան: Ըստ հեղինակի՝ հաջորդ շրջանում Աստվածամոր գլխին, ուսերին, դաստակներին և ծնկներին հայտնվող աստղիկ-խաչերը պաշտպանիչ խորհուրդ են ունեցել, և միայն պալեոլոգյան արվեստում կանոնական դարձած երեք աստղիկ-խաչերն են ցուցում նրա կուսությունը¹⁵:

11 Աստվածամոր հագուստի կապույտը խորհրդանշում է նրա կուսությունը, իսկ կարմիրը՝ մայրությունը: Այս մասին տես **Պետրոսյան Ա. Խ.**, Սրբապատկեր. գույները միջնադարյան հայ պատկերագրության մեջ, «Լրաբեր» հաս. գիտ., 2016, N 1, էջ 336-337:

12 Պատկերագրողները սովորաբար Աստվածածնին պատկերել են արջայական հանդերձանքի մաս կազմող կարմիր ոտնամաններով (տես **Кондаков Н.**, նշվ. աշխ., էջ 95): Հովհան Օծնեցիին, նկարագրելով Սհարոնի քահանայական հագուստի գույները, գրում է, որ կարմիրը խորհրդանշում է Քրիստոսի արյունը, որով «աղամորդին կցորդվում է մարդացած Փրկչի արյանն ու մարմինն, ուրեմն ես՝ Նրա փառքին» (տես **Քյոսեյան Հ. Հ.**, Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, էջմիածին, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 1995, էջ 144):

13 Տես **Гукова С.**, Знаки приснодевства Богоматери, “Byzantinoslavica. Revue internationale des Etudes Byzantines”, LXIII, Prague, 2005, էջ 225-258:

14 Տես նույն տեղում, էջ 227:

15 Նկատենք, որ բյուզանդական արվեստում, իտալական նախավերածնության և Վերածնդի շրջանի գեղանկարչության մեջ ընդունված էր Մարիամ Աստվածածնին պատկերել ճակատը և ուսերը աստղերով զարդարված:

Հայկական արվեստում Աստվածածնի մաֆորիումի ճակատային հատվածը և ուսերը աստղիկ-խաչերով դրոշմելու ավանդույթը թերևս առաջին անգամ նկատելի է Մշո «Ճառընտիրում» (1201 թ., Մատենադարան, հ^մ 7729)՝ Քրիստոսի ծննդյան տեսարանում: Այդպիսի խորհրդանշաններ կարելի է գտնել 13-14-րդ դդ. հայ մանրանկարչության մեջ, ինչպես և հետագա դարերի արվեստում¹⁶:

Փոքր-ինչ շեղվելով մեր հիմնական նյութից՝ ցանկանում ենք այս խաչանշանի առնչությամբ ուշադրություն հրավիրել թերևս բացառիկ մի օրինակի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի հ^մ 3708 (1321 թ.) Ավետարանի մանրանկարների վրա¹⁷ (նկ. 3): Այս մատյանի նկարազարդումներում ոչ միայն Աստվածամոր ճակատն է զարդարված խաչով, այլև յուղաբեր երեք կանանց և նախամայր Եվայի: Նույն այս ձեռագրում խնդրո առարկա նշանի քննության առումով աչքի է ընկնում ևս մեկ հետաքրքիր յուրահատկություն. մինչ Մարիամ Աստվածամոր և մյուս կանանց գլխաշորերի ճակատային մասում կա խաչ, մեկ այլ կնոջ՝ Աննա մարգարետուհու ճակատը պսակված է երեք կարմիր կետիկներով. մեկը՝ վերևում, իսկ մյուս երկուսը՝ ներքևում: Սակայն նույն ձեռագրում այդպիսի դասավորությամբ սպիտակ կետիկներ կան նաև Քրիստոսի և հրեշտակների ճակատներին¹⁸: Մաշտոցյան Մատենադարանի վերոնշյալ Ավետարանի նկարազարդումներում հագուստների վրա պատկերված այս աստղիկ-խաչերի և այլ նշանների ուսումնասիրությունը դեռևս ավարտված չէ և քննության կարիք ունի:

Վերադառնալով մեզ հետաքրքրող մանրանկարի քննությանը: Քրիստոսի սիրելի աշակերտի ձեռքի շարժումը նույնպես մեծ վիշտ է արտահայտում. նա մի ձեռքը հպել է այտին, մյուսով բռնել է թիկնոցի ծայրը¹⁹: Դժբախտաբար, Հովհաննեսի դեմքը եղծված է, և մենք չենք կարող քննել նրա դիմագծերը:

Տեսարանի վերնամասում երկնային լուսատուներն են՝ Արևը և Լուսինը՝ որպես ավետարանական շարադրանքի վկայություն, որում խոսվում է Քրիստոսի մեռնելու պահին Արևի խավարման մասին (Մատթեոս 27:45,

16 Աստվածամոր աստղածև խորհրդանշանները առկա են կիլիկյան գեղանկարչության մեջ, մասնավորապես Թորոս Ռուլինի և հետառաջին պատկերներում և այլն: Բացի այդ՝ 14-րդ դարի կերպարվեստում մեկ կամ երեք խաչեր կամ աստղանշաններ հաճախ են հանդիպում Թորոս Տարոնացու, Գրիգոր Տաթևացու, Կիրակոս Թավրիզեցու, Մխիթար Անեցու և այլ նկարիչների գործերում, արժաթագործության մոմիչներում, ինչպիսին Ճենովայի Ավետարանի կազմն է: Հետագա դարերի հուշարձաններում ևս այդ տարրը հանդիպում է, սակայն ոչ շատ հաճախ, ինչից կարելի է եզրակացնել, որ այդ երևույթն այնքան էլ լայն տարածում չի գտել հայկական միջավայրում ի տարբերություն բյուզանդական և դրան հաջորդող դարաշրջանի արվեստի:

17 Տե՛ս «Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի», հատ. Ա., կազմեցին՝ **Օ. Եգանյան, Ա. Ջեյրումյան, Փ. Անթաթյան**, Եր., 1965, էջ 1068: Ընդհանրապես մենք հայտնում Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտաշխատող Արփինե Սիմոնյանին՝ մեզ այս ձեռագրի վերաբերյալ տեղեկություններ հաղորդելու համար:

18 Նպատակ չունենալով այս հոդվածով մանրակրկիտ քննելու այդ սիմվոլների նշանակությունը՝ պարզապես նշենք, որ այս ձեռագրում երեք կետերից բաղկացած նշան կա նաև կերպարների պարանոցի ստորին հատվածում: Բացի այդ՝ հետաքրքիր են նաև ավետարանիչների դիմանկարները, որոնցում կետիկներով աստղի մասնավոր նշաններ կան նրանց ուսերին և ծնկներին:

19 Տե՛ս **Չուգասյան Լ. Բ.**, նշվ. աշխ., էջ 197-198:

Ղուկաս 23:44): Ըստ Օգոստինոս Երանելու՝ Արեգակն ու Լուսինը խորհրդանշում են Հին և Նոր Կտակարանները. ինչպես Լուսինն է իր լույսը ստանում Արևից, այնպես էլ օրենքն է լուսաբանվում Ավետարանի միջոցով²⁰: Արևի և Լուսնի պատկերների առկայությունը վկայում է, որ Քրիստոսը, հաղթելով մահվանը, հանդես է գալիս որպես տիեզերքի տիրակալ²¹:

Խաչափայտը, որին գամված է Փրկիչը, կանգնեցված է բլրաձև բարձունքի վրա, իսկ դրա կենտրոնում Ադամի կառավին է: Քրիստոսը խաչվել է Գողգոթայում, որը, ինչպես ավետարանիչներն են գրում, նշանակում է «զանգի վայր» (Մատթեոս 27:33, Մարկոս 15:22, Ղուկաս 23:33, Հովհաննես 19:17): Այդտեղ է, ըստ ավանդության, ամփոփված եղել նախահոր գանգը, որը պատկերագրողները խաչելության տեսարաններում սկսել են պատկերել 9-րդ դարից սկսած²²:

Ձեռագրում Մոմիկը հիմնականում սրբերի լուսապսակների ոսկյա սկավառակը երիզել է սպիտակ ներկով: «Խաչելություն» պատկերում միայն Տիրամոր լուսապսակն է հստակ ընդգծված, մյուս կերպարների՝ Հիսուս Քրիստոսի և Հովհաննես առաքյալի լուսապսակները չեն երևում, քանի որ մանրանկարի խորքը ոսկյա է, իսկ լուսապսակի սպիտակ երիզը ջնջված է: Թերևս այդ պատճառով է, որ Քրիստոսի գլխից վերև խաչափայտը չի երևում. այն փաստորեն ծածկված է եղել լուսապսակով, որից վեր էլ արդեն պատկերված է տախտակը՝ «այս թագաւոր հրէից...» գրությամբ:

Մանրանկարի ետնախորքը բաժանված է երկու հատվածների. վերին մասում ոսկեգույն է, իսկ ստորին մասում՝ կանաչ՝ բաժանված զարդարուն եզրագոտիով: Վարպետը չի պատկերել ճարտարապետական կառույցներ և չի ծանրացրել մանրանկարը որևէ մանրամասով: Ջուսպ, լակոնիկ հորինվածքը, խոսուն դիմագծերը, խախտված համաչափությունը, ոսկու և թանձր կանաչի համադրությունը հաղորդում են այս մանրանկարին դրամատիկ խոր իմաստ:

2. Բյուզանդական արվեստի հետ առնչությունները

Մոմիկի ծաղկած այս մանրանկարը հարազատ է բյուզանդական արվեստի պալեոլոգյան ժամանակաշրջանի ստեղծագործություններին կերպարների զգացմունքայնությամբ, գունային համադրություններով, որոնք նաև որոշակի հուզական տրամադրություն են փոխանցում: Այս առումնե-

20 Տե՛ս Холл Дж., նշվ. աշխ., էջ 474-475:

21 Տե՛ս Schiller G., նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 109-110:

22 Տե՛ս Холл Дж., նշվ. աշխ., էջ 473:

րով մոմիկյան «Խաչելությունը» թերևս համեմատելի է Օհրիդի՝ 14-րդ դարակգրով թվագրվող սրբապատկերներից մեկի հետ²³: Այդ սրբապատկերում, ինչպես և Մոմիկի մանրանկարում, ներկայացված է տեսարանի պատկերագրական պարզ տարբերակը, որտեղ որպես տեսարանի գործող անձեր հանդես են գալիս Խաչեցյալը, Մարիամ Աստվածածինն ու Հովհաննես առաքյալը (լուսատուները փոխարինվել են հրեշտակներով), և դրանում ևս, ինչպես մոմիկյան օրինակում է, Աստվածածինը, վշտով և ցավով համակված, չի կարողանում նայել խաչին մահացող իր զավակին (նկ. 4): Որոշակի ընդհանրություն է նկատելի առհասարակ հորինվածքի կառուցման տեսանկյունից, ինչպես նաև նման են ոսկե ետնախորքն ու կանաչավուն եզրագարդով բաժանումը:

3. Միջնադարյան թատրոնի հետ առնչությունները

Մոմիկի՝ խնդրո առարկա մանրանկարի, ինչպես և մատյանի՝ տերունական շարքի մի քանի այլ մանրանկարների հորինվածքային լուծումներում որոշ մասնագետներ դիտարկում են միջնադարյան թատերական արվեստի տարրեր: Մոմիկի մանրանկարների և միջնադարյան եկեղեցական ներկայացումների՝ միստերիաների առնչություններին առաջին անգամ անդրադարձել է Մոմիկի հիշյալ ձեռագիրն ուսումնասիրած Ա. Ավետիսյանը²⁴: Այդ թեման հետագայում զարգացրել է ազգագրագետ Է. Պետրոսյանը իր «Թատրոնը հայկական միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատության մեջ²⁵: Ըստ վերջինիս՝ Մոմիկը մանրանկարում գործողության միջավայրը ներկայացնելիս, շեղվելով ավանդական պատկերագրությունից, պատկերել է եկեղեցու բեմի վրա կատարվող իրադարձությունը և բնապատկերի փոխարեն բեմավարագույրն է նկարել: Բացի այդ՝ Քրիստոսը խաչված լինելու փոխարեն պարզապես կանգնած է տախտակի վրա, իսկ խաչափայտի հիմքում Գողգոթա լեռան փոխարեն մի փոքրիկ բարձունք է²⁶: Հավելենք, որ Ադամի գլուխը թատերական դիմակ է հիշեցնում: Է. Պետրոսյանը եկեղեցում բեմականացված ներկայացումների ազդեցությունն է մատնանշում նաև Մոմիկի այս ձեռագրի այլ մանրանկարներում: Հեղինակը կարծում է, որ ինչպես կաթոլիկ եկեղեցում, հայ եկեղեցում նույնպես, ամենայն հավանականությամբ, պատարագի ընթացքում բեմականացված խաչելության ժամանակ կատարվել են ողբեր, թերևս ինչի վկայությունն է նշանավոր վարդապետ Հովհաննես Պլուզ Երզնկացու՝ մեզ հասած «Ողբ Սբ.

23 Տե՛ս Georgievsky M., Icon gallery – Ohrid, Ohrid, “Kosta Abras - Grafopak”, 1999, էջ 55:

24 Տե՛ս Ավետիսյան Ա., Հայկական մանրանկարչության Գլածորի դպրոցը, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 66-68:

25 Տե՛ս Петросян Э. X., Театр в средневековых армянских миниатюрах, Ер., «Тигран Мец», 2015:

26 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 111:

Աստվածածնին» երկը (13-րդ դարի վերջ): Ողբը գրված է հանգավորված բանաստեղծական ոճով և երկխոսության ձևով, ինչից ենթադրելի է, որ այն մի քանի ողբասացներ են կատարել: Հովհաննես Երզնկացու այս երկը տարբեր ժամանակներում բազմիցս արտագրվել է միջնադարյան գրիչների կողմից և, ըստ երևույթին, բավականին լայն տարածում է ունեցել²⁷: Նկատի ունենալով սա՝ չի բացառվում, որ միջնադարյան Սյունիքում եկեղեցիների բեմերում ներկայացվել է Քրիստոսի խաչելությունը (ինչպես և տերունական մյուս դրվագները), որը և թողել է իր որոշակի ազդեցությունը Մոմիկի ստեղծագործության վրա:

4. Մոմիկի աշխատելաեղանակի բացահայտումը

«Քրիստոսի խաչելությունը» մանրանկարը հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն իր պատկերագրությամբ և բյուզանդական արվեստի հետ ունեցած աղերսներով: Այն ուշադիր զննելու դեպքում կարելի է նկատել ինչպես վարպետի՝ տեսարանի հորինվածքի նախնական տարբերակի հետքերը, այնպես էլ առհասարակ նրա աշխատելաեղանակի մանրամասները: Եթե ուշադիր զննենք մանրանկարի ստորին՝ Հովհաննես առաքյալի ոտքերը ցուցադրող հատվածը, ապա կնկատենք, որ այնտեղ, որտեղ ներկը թափվել է, նշմարվում են կարմիր գույնով արված գծանկարի հետքեր: Այդ կարմիր ուրվագծերը ոչ մի կերպ չեն համապատասխանում մանրանկարի պատկերներին²⁸: Այդ ուրվանկարն առավել ցայտուն է երևում Ադամի գլուխն ամփոփող բլրակի մոտ, որից կարծես կորավուն «ընձյուղ» հիշեցնող տարր է ելնում և ապա շարունակվում՝ անցնելով առաքյալի ոտնաթաթի վրայով (սկ. 5): Վերջինիս հագուստի վրա էլ նշմարվում են կամարածն ալ ուրվագծեր, որոնք ոչ մի կերպ չեն կարող հագուստը մոդելավորող գծերը լինել, քանի որ, դատելով գունաթափումից, այդ կամարածն ուրվագծի իմաստն է մինչև մանրանկարը երկու մասի բաժանող եզրագոտին: Այսինքն՝ կարող ենք փաստել, որ նախքան ներկայիս հորինվածքը ստանալը վարպետը մեկ այլ մտահղացում է փորձել իրականացնել, սակայն, ինչ-ինչ հանգամանքներից ելնելով, հրաժարվել է իր այդ գաղափարից և գծանկարը ծածկել ետնախորքը կազմող կանաչ ներկով: Եվ այսպես, մանրանկարն ուշադիր զննելիս մենք նկատեցինք, որ այդ «ընձյուղի» նմանվող ելուստն իրականում նույնանում է մատյանի «Քրիստոսի մկրտությունը» տեսարանում Հորդանանի ջրերում պարտված երկու հանգույցներով կապված վիշապին, իսկ կամարածն գծերը՝ եռակամար այն ժայռին,

27 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 113-117:

28 Ընդհանրապես ենթ հայտնում լուսանկարիչ Հրայր Բագե խաչերյանին Մոմիկի ձեռագրի բարձրորակ լուսանկարների համար, որոնց շնորհիվ հնարավոր եղավ խոշորացնելով պատկերը նկատել այդ ուրվագծերը:

որը կրկին կարող ենք տեսնել վերոնշյալ մանրանկարում (նկ. 6): Հարց է առաջանում. ինչո՞ւ վարպետը պետք է պատկերեր մկրտությունը, եթե ձեռագրի 4-րդ (ա) էջում այն արդեն պատկերել էր: Ամենայն հավանակա- նությամբ, մանրանկարների գծանկարները վարպետը մագաղաթի թերթի վրա արել է նախքան դրանք տետրում ներառելը և սխալմամբ թերթի այն մասում, որտեղ պետք է խաչելությունը պատկերեր, մկրտության էսքիզն է արել, քանի որ «Մկրտությունը» 4ա էջում է, իսկ «Խաչելությունը»՝ 8ա, այ- սինքն՝ դրանք մագաղաթի նույն թերթի վրա են պատկերված²⁹: Որպես կանոն, ձեռագիրն ընդօրինակվում էր պրակներով, նախ գրչության գործն էր արվում, ապա՝ գեղարվեստական ձևավորումը: Սա հատկապես այն դեպքում էր կիրառվում, երբ գրիչն ու ծաղկողը տարբեր անձնավորու- յուններ էին, ինչպես այս մատյանի դեպքում է, երբ գրիչը Հովհաննես Օր- բելն է, իսկ նկարիչը՝ Մոմիկը: Արձիճե մատիտով գծանկարն ամբողջու- յամբ անելուց հետո միայն գունազարդում էին, վերջում՝ կապում մամուլ- ներն ու կազմում³⁰: Ստացվում է, որ Մոմիկը «սխալ» գծանկարի վրա արել է արդեն ստույգ տեսարանի գունանկարը: Նա շփոթել է թերթի էջերի դա- սավորությունը և այնտեղ, որտեղ պետք է խաչելությունը լիներ, մկրտու- յան ուրվանկարն է արել, իսկ ապա սխալմունքը պարզելուց հետո շտկել է՝ «ոչ պիտանի» գծանկարի հետքերը թաքցնելով ներկի շերտի տակ: Քանի որ տերունական շարքի մանրանկարները ձեռագրի սկզբում են տեղա- դրված, հավանաբար Մոմիկը դրանց գծանկարներով նշումները արել է նախքան դրանք տետրում գետեղելը: Հայտնի է, որ ձեռագրի ստեղծումից հարյուր տարի անց՝ 1406 թ., այն արդեն խիստ վնասված վիճակում Վա- սուրականում նորոգել է և 144 պակասող էջերը լրացրել նշանավոր րա- բունապետ, մատենագիր, բանաստեղծ, մանկավարժ, գրիչ և մանրանկա- րիչ Գրիգոր Խլաթեցին³¹: Մատյանի վատ պահպանվածության պատճառով շատ այլ մանրանկարներում ևս ներկի շերտը թափվել է, և տեղ-տեղ երևում են ուրվագծերը: Այսպես՝ «Ավետում» մանրանկարում միայն կար- միր ուրվագծերով են նշմարվում ժայռը և աղբյուրը՝ զույգ ծորակներով, Քրիստոսի ծնունդը պատկերող մանրանկարում՝ զույգ ծորակներով աղբ- յուրը (որի ամկայությունը բավականին անսովոր է տեսարանի պատկե- րագրության համար), «Մուտք Երուսաղեմ» մանրանկարում՝ Տիրոջ առջև փովող հագուստները, «Ոտնվա»-ում՝ աթոռները³²:

29 Ընորհակալություն ենք հայտնում արվեստագիտության դոկտոր Ա. Լեյլյան-Եկմայանին (Փարիզ, INALCO)՝ այս հարցում մասնագիտական արժեքավոր խորհուրդներ տալու համար:

30 Տես **Ղևորյան Ա. Բ.**, Ինչպե՞ն էին նկարագրում ձեռագրերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1991, N 2, էջ 61-78: Տես նաև **Merian S., Mathews T. F., Orna M. V.**, The making of an Armenian Manuscript // Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts, ed. by T. F. Mathews and R. Wieck, New York, Princeton University Press, 1994, էջ 124-134:

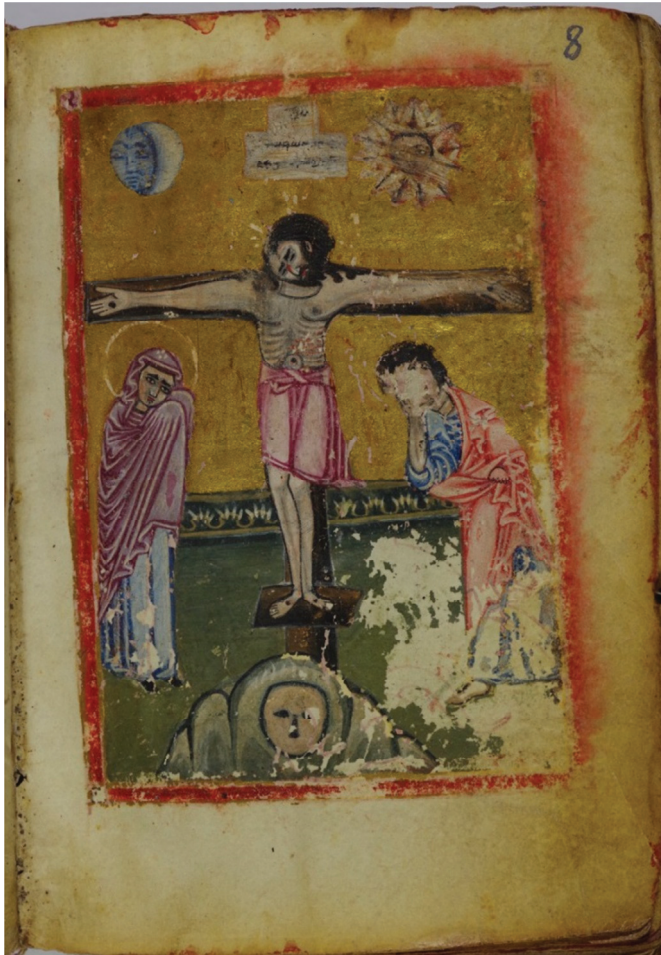
31 Տես **Մաթևոսյան Կ. Ա.**, Նորավանքի վիճագրերը և հիշատակարանները, Եր., «Մուղնի», 2017, էջ 209:
32 Տես **Մաթևոսյան Կ. Ա., Ջաջարյան Լ.**, Մոմիկ մանրանկարիչ (13-14-րդ դարեր), Եր., 2010, էջ 43-44, 48-49:

Եզրակացություն

Անփոփելով կարող ենք ասել, որ թեև Մոմիկի քննվող մանրանկարը, ինչպես նաև նրա նյութ ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում ձևերի պարզությամբ, սակայն ունեն ներքին խոր բովանդակություն: Ծաղկող Մոմիկին հաջողվել է սակավ միջոցների կիրառմամբ՝ ընդամենը գունաշարի ձիշտ ընտրությամբ, կերպարների դիմախաղով և խախտված համաչափությամբ, դիտողին փոխանցել պատկերվող տեսարանի բոլոր հուզազգայական նոտաները, իսկ ընտրված պատկերագրական սխեման ու մանրամասները ընդգծում են դրա աստվածաբանական խորինաստ գաղափարը:

Ինեսա Գ. Գանիեյան – արվեստաբան, ունի շուրջ մեկ տասնյակ տպագրված հոդվածներ: Զբաղվում է հայկական միջնադարյան մանրանկարչության, մասնավորապես՝ Մոմիկի ձեռագրերի և 13-14-րդ դդ. գրքարվեստի ուսումնասիրությամբ: Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակում են հայ և համաշխարհային միջնադարյան կերպարվեստը, պատկերագրությունն ու աստվածաբանությունը:

Էլ. հասցե՝ inesadanielian@gmail.com



Նկ. 1. «Քրիստոսի խաչելությունը»:
Մոմիկ, 1302 թ. (Մատենադարան, հ^մ 6792)



Նկ. 2. Խաչված Քրիստոսը, Հովսեփը և հրեշտակը:
Մոմիկ, 1302 թ. (Մատենադարան, հ^մ 6792)



Նկ. 3. Ճակատային հատվածում խորհրդանշան կրող կերպարներ:
Դրվագներ 1321 թ. Ավետարանից (Մատենադարան, հ^մր 3708)



**Նկ. 4. «Քրիստոսի խաչելությունը»:
Սրբապատկեր, Օհրիդ, 14-րդ դարի սկիզբ**



Նկ. 5. Հատված «Քրիստոսի խաչելությունը» մանրանկարից:
Մոմիկ, 1302 թ. (Մատենադարան, հ^մ 6792)



Նկ. 6. Հատված «Քրիստոսի մկրտությունը» մանրանկարից:
Մոմիկ, 1302 թ. (Մատենադարան, հ^մ 6792)

THE MINIATURE “CRUCIFIXION OF CHRIST”

From the Momik’s manuscript of 1302

Inessa G. Danielyan

Key words – Momik, Stepanos Orbelian, Armenian miniature, manuscript, sketch, Crucifixion of Christ, iconography, symbols of the Mother of God, Ohrid, medieval theater.

Momik is one of the most famous, multitalented masters of Armenian medieval art (architect, sculptor, painter). The miniatures of the manuscript of 1302 (Matenadaran named after Mesrop Mashtots, No. 6792) are considered his best paintings. The article deals with the iconographic and stylistic features of the illustration “The Crucifixion of Christ”.

For depiction of the theme master Momik used the ancient laconic iconographic scheme with images of the Crucified Christ, the Mother of God and the Apostle John, which has been widely known in the Christian world since the 7th-8th centuries. Momik’s miniature depicted symbols and gestures, such as the hands of the Mother of God, covered under mafforia, a cross-star on her forehead, the meaning of which has deep, still pre-Christian origin.

The style and iconography of this miniature evokes some associations with Byzantine art of the Palaeologan period, especially with an icon from the early 14th century from Ohrid. This icon also presents a simple iconographic version of the theme and like Momik’s miniature, the Mother of God is filled with sorrow and pain – unable to look at her died son on the cross. There is a certain commonality in the construction of the composition of these two artworks.

Some researchers noted a certain connection between the miniatures of the master Momik and the medieval theater. It is more clearly demonstrated in the scene of the Crucifixion.

The miniature “The Crucifixion of Christ” reveals some technical features of making of the manuscript. Under the erased layer of paint is outlined a sketch of another miniature – the scene of “Baptism of Christ”. These two scenes are presented on the same parchment bifolio, but on the fol. 4a page is depicted “The Baptism of Christ” and the Crucifixion is on the fol. 8a. Thus, the master made sketches before sewing and binding the bifolios, and then however finding the wrong arrangement of the scenes, he “hid” the wrong drawing under a layer of paint.

In conclusion, it might be stated that this miniature, like his other works, is distinguished by its simplicity of forms, but at the same time they have a deep sacred content. The artist Momik conveyed to the viewer all the emotionally sensual notes of the depicted, using the correct selection of colors, facial expressions of the characters and distorted proportions. The chosen iconographic scheme and details of the miniature emphasize its deep theological content.

Резюме

МИНИАТЮРА «РАСПЯТИЕ ХРИСТА»

Из рукописи Момика 1302 г.

Инесса Г. Даниелян

Ключевые слова – Момик, Степанос Орбелян, армянская миниатюра, рукопись, эскиз, «Распятие Христа», иконография, символы Богоматери, Охрид, средневековый театр.

Момик является одним из самых известных, талантливых мастеров средневекового армянского искусства (архитектор, скульптор, художник). Миниатюры рукописи 1302 г. (Матенадаран им. Месропа Маштоца, № 6792) считаются его наилучшими живописными произведениями. В статье рассматриваются иконографические и стилистические особенности миниатюры «Распятие Христа».

Для раскрытия данной темы мастер использовал древнейшую лаконичную иконографическую схему с изображениями распятого Христа, Богоматери и апостола Иоанна, которая широко известна в христианском мире начиная с VII-VIII вв. На миниатюре Момика изображены жесты, такие как прикрытые под мафорием руки Божьей Матери, и символы (крест-звезда на ее челе), значение которых имеет глубокие, еще дохристианские корни.

По своему стилю и иконографии данная миниатюра вызывает некоторые ассоциации с византийским искусством эпохи Палеологов, особенно с иконой начала XIV в. из Охрида. Есть что-то общее в построении их композиций. На этой иконе также представлена простая иконографическая версия: как и в миниатюре Момика, Богородица в печали и боли неспособна взглянуть на своего умирающего на кресте сына.

Еще в прошлом веке исследователи отмечали некую связь миниатюр мастера Момика со средневековым театром. Наиболее четко это демонстрируется в сцене распятия.

Прием создания миниатюры «Распятие Христа» раскрывает некоторые особенности технического оформления рукописи. Под стертым слоем краски заметен эскиз другой миниатюры – сцены «Крещения», которая в рукописи представлена на том же пергаменном листе, но на 4-ой странице («Распятие» находится на 8-ой), т.е. мастер делал эскизы до переплетения и перепутал страницы, и наверное потом обнаружив неверное расположение сцен – «спрятал» рисунок под слоем краски.

В заключение можно сказать, что данная миниатюра, как и другие произведения Момика, отличается простотой форм, но в то же самое время имеет глубокое внутреннее содержание. Художнику удастся передать зрителю все эмоционально-чувственные ноты изображаемого благодаря правильному подбору цвета, мимики персонажей и искаженным пропорциям, а выбранная изобразительная схема и некоторые детали подчеркивают глубокое богословское содержание миниатюры.

REFERENCES

1. “Ts’uts’ak dzeragrats’ Mashtots’i anvan Matenadaranı”, hat. A., kazmets’in` Ö. **Yeganyan, A. Zeyt’unyan, P’. Ant’abyan**, Yer., 1965 (**In Armenian**).
2. **Avetisyan A. N.**, Haykakan manrankarch’ut’yan Gladzori dprots’ë, Yer., Haykakan SSH GA hrat., 1971 (**In Armenian**).
3. **Ch’ugaszyan L. B.**, “Khach’elut’yan t’eman” T’oros Roslini arvestum, “Handës amsörey”, Vienna, 1998, ëj 191-218 (**In Armenian**).
4. **Gevorgyan A. B.**, Inch’pes ëin nkarazardvum dzeragerë, “Banber Yerevani hamalsarani”, 1991, N 2, ëj 61-7 8 (**In Armenian**).
5. **Gukova S. N.**, Znaki prisnodevstva Bogomateri, “Byzantinoslavica. Revue internationale des EtudesByzantines”, LXIII, Prague, 2005, ss. 225-258 (**In Russian**).
6. **Kondakov N. P.**, Istorija vizantijskogo iskusstva I ikonografii po miniatjuram grecheskix rukopisej. podgotovili k pečati po avtorskomu ekzempljaru pervogo izdaniija 1876 g. G. R. Parpulov I A. L. Saminskij, Plovdiv, 2012 (**In Russian**).
7. **K’yoseyan H. H.**, Drvagner hay mijnadaryan arvesti astvatsabanut’yan, Eǰmiatsin, Mayr At’or Surb Eǰmiatsin, 1995 (**In Armenian**).
8. **Mat’evosyan K. A.**, Momik, Yer., “Legal Plyus”, 2010 (**In Armenian**).
9. **Mat’evosyan K. A.**, Noravank’i vimagrë yev hishatakannerë, Yer., 2017 (**In Armenian**).
10. **Mat’evosyan K. A., Zak’aryan L.**, Momik manrankarich’ (13-14-rd darer), Yer., “Nairi”, 2010 (**In Armenian**).

11. **Petrosjan E. X.**, Teatr v srednevekovyx armjanskix miniatjurax, Jer., "Tigran Mec", 2015 (**In Russian**).
12. **Petrosyan A. Kh.**, Srbapatker. guynere mijnadaryan hay patkeragrut'yan mej, "Lraber" has. git., 2016, N 1, ěj 330-338 (**In Armenian**).
13. **Pokrovskij N. V.**, Jevangelije v pamjatnikax ikonografii preimush'estvenno vizantijskix I russkix, M., "Progress-Tradicija", 2001 (**In Russian**).
14. **Xoll Dzh.**, Slovar' szuzhetov I simbolov v iskusstve, M., "Kron-press", 1996 (**In Russian**).