

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՆԱԻՐԱ ԽԱԶԻԿԻ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

«ԵՍԱՅԻ ՆՉԵՑՈՒ ԳԼԱԶՈՐԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ» (ՎԵՆԵՏԻԿ Հ^ր 1917)
ԵՎ ԹՈՐՈՍ ՏԱՐՈՆԱՅՈՒ ԱՐՎԵՍՏԸ

ԺԷ.00.03 – «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ,
դիզայն» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2023

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՆԱԶԱՐՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ԽԱԶԻԿՈՎՆԱ

«ГЛАДЗОРСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ ЕСАЙИ НЧЕЦИ»
(Венеция, рук. 1917) И ИСКУССТВО ТОРОСА ТАРОНАЦИ

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.03 – “Изобразительное искусство, декоративно-прикладное
искусство, дизайн”

ԵՐԵՎԱՆ – 2023

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ՄԱՆՈՒՎՅԱՆ Սեյրանուշ Սոսի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Քնարիկ Գառնիկի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2024թ. հունվարի 25-ին, ժամը՝ 14.00-ին, ՀՀ
ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագի-
տական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2023թ. դեկտեմբերի 25-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Ասատրյան Ա.Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель –

кандидат искусствоведения, доцент

МАНУКЯН Сейрануш Сосовна

Официальные оппоненты –

член-корреспондент НАН РА,

доктор искусствоведения, профессор

КАЗАРЯН Виген Оганесович

кандидат искусствоведения, доцент

АВETИՏՅԱՆ Կնարիկ Գարնիկովնա

Ведущая организация – Армянский государственный университет им.Х. Абовяна

Защита диссертации состоится 25-го января 2024г. в 14.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте
искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 25-го декабря 2023г.

Ученый секретарь специализированного совета,

доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Թեմայի արդիականությունը: Ատենախոսության առարկան 1307 թ. Եսայի Նչեցու Գլածորի Ավետարանն է (Վենետիկ Հ^ր 1917)՝ Գլածորի համալսարանի ականավոր ներկայացուցչի՝ Թորոս Տարոնացու հեղինակած անդրանիկ աշխատանքը: Թորոս Տարոնացին անջնջելի հետք է թողել մանրանկարչական արվեստում, սակայն մինչ օրս մեր խնդրո առարկա Ավետարանը, ինչպես և նկարչի ամբողջ ժառանգությունը, հիմնովին չեն ուսումնասիրվել:

1307 թ. Ավետարանը Տարոնացու լավագույն ձեռագրերից է, որի ուսումնասիրությունը մեծ կարևորություն ունի մանրանկարչի արվեստի հետազոտման գործում: Ձեռագիրը ոչ միայն հիմք է հանդիսացել հետագա գործունեության համար, այլև ուրվագծել է Տարոնացու ստեղծագործության տարբեր ուղղությունները: Ավետարանի մանրանկարները համեմատելով նկարչի հետագա ձեռագրերի հետ՝ տեսանելի են դառնում նրա ստեղծագործական աճը, ռճական ու պատկերագրական առանձնահատկությունները, վարպետությունը: Ձեռագրի որակը, պատկերների մեծ թիվը և ուսումնասիրված չլինելու հանգամանքը կարևորում են նրա ավելի մանրակրկիտ ու մենագրական ձևով ուսումնասիրությունը: Ավետարանի հետազոտությունը թույլ է տալիս նաև հասկանալ XIV դարասկզբի Գլածորի դպրոցի որոշակի առանձնահատկությունները:

Ատենախոսության **նպատակն է** բազմակողմանի ուսումնասիրել և արվեստաբանական վերլուծության ենթարկել 1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանի մանրանկարները՝ դրանք դիտարկելով Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության համատեքստում:

Կարևորվել են հետևյալ խնդիրները՝

- Ներկայացնել միջնադարյան Հայաստանի կյանքում Գլածորի համալսարանի դերն ու նշանակությունը, հայ մանրանկարչության մեջ առկա հոսանքները և ուղղություններն ու դրանց արտացոլումը գլածորյան ձեռագրերում:
- Հետազոտել Տարոնացու՝ որպես Գլածորի դպրոցի մանրանկարչի, ձեռագրերի պատկերագարողման համակարգը:
- Անդրադառնալ հայ արվեստում առկա տարբեր ավանդույթներին և հայ մշակույթի ազդեցությանը տարբեր արվեստների վրա (որպես օրինակ են բերված սելջուկյան XIII-XVI դդ. դամբարաններն ու գերեզմանաքարերը, որոնց ձևերը կրկնում են հայկական օրինակները):
- Բացահայտել Տարոնացու արվեստի ուսումնասիրության ընթացքում առկա անճշտությունները:
- Ուսումնասիրել 1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանը, մանրամասն նկարագրել և վերլուծել բոլոր մանրանկարները, բնութագրել տեսարաններում ներկայացված տարբեր ավանդույթներին բնորոշ տարրերը, ձևերն ու տիպերը, դրանց ակունքները: Տարրերը քննության առնել Տարոնացու արվեստի և հայկական մանրանկարչության համատեքստում, իրականացնել

- մանրանկարների ոճական վերլուծությունը;
- Նկարագրել Տարոնացու հետագա ձեռագրերը՝ Ավետարանական մանրանկարները վերլուծել նկարչի անդրանիկ ձեռագրի համեմատությամբ, վերլուծել նաև Հին և Նոր կտակարանային այլ տեսարանները, կատարել հետագայի մանրանկարների ոճական վերլուծությունը:

Թեմայի մշակվածության աստիճանը: Նյութի ուսումնասիրության համար էական նշակակություն է ունեցել Ա. Տեր-Ներսեսյանի «Manuscripts arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la bibliothèque des pères Mekhitharistes de Venise» աշխատությունը¹: Մեծ նշանակություն են ունեցել Հայրեր Ն. Վրդ. Տեր-Ներսեսյանի և Պ. Ծ. Վրդ. Անանյանի «Հայկական մանրանկարչություն» և Ա. Ավետիսյանի «Հայկական մանրանկարչության Գլածորի դպրոց» աշխատությունները: Կարևոր են եղել նաև Լ. Դոտնովոյի «Очерки изобразительного искусства средневековой Армении», Թ. Մեթյուսի և Ա. Սանջյանի «Armenian Gospel Iconography», Թ. Մեթյուսի և Ռ. Վեկի «Treasures in Heaven», Թ. Մեթյուսի ու Ա. Թեյլորի «The Armenian gospels of Gladzor» գրքերը: Թորոս Տարոնացու մասին խոսվել է Ա. Աղայանի, Մ. Հասրաթյանի, Հ. Հակոբյանի, Վ. Ղազարյանի «Հայ արվեստի պատմությունը», Լ. Զաքարյանի, Ի. Դրամբյանի, Է. Կորխմազյանի, Հ. Հակոբյանի «Հայկական մանրանկարչություն», Հ. Հակոբյանի, Վ. Ղազարյանի «Հայկական մանրանկարչություն» գրքերում:

Աշխատանքի գիտական նորույթը: Ատենախոսության թեման ինքնին նորույթ է, քանի որ առաջին անգամ ներկայացնում է Թորոս Տարոնացու հեղինակած անդրանիկ ձեռագիրը և նկարչի արվեստի ամբողջական ուսումնասիրությունը: Վերջինը կատարված է հայկական մանրանկարչության համայնապատկերի ներքո, ինչպես նաև համաքրիստոնեական ձեռագրարվեստի համատեքստում: Թորոս Տարոնացու արվեստը ստացել է նախկինից տարբերվող գնահատանք:

Ուսումնասիրության համար **նյութ են** ծառայել Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում պահվող ոչ միայն 1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանի բոլոր մանրանկարները և բնագրային էջերը, այլև նկարչի մյուս ձեռագրերի թվային տարբերակները, որոնք մեզ սիրահոժար տրամադրեցին միաբանության Հայրերը: Ուսումնասիրվել են նաև Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, տարբեր թանգարաններում և հավաքածուներում պահվող, տարբեր աշխատություններում հրապարակված Տարոնացու պատկերագրողած ձեռագրերի և տեսարանները, ինչպես նաև վաղըքրիստոնեական, հայկական մինչկիլիկյան, կիլիկյան, բյուզանդական, արևմտաեվրոպական մի շարք ձեռագրեր և պատկերներ:

¹Տարոնացու արվեստին մեծ գիտնական անդրադարձել է նաև երկու հոդվածներում՝ «Western iconographic themes in Armenian manuscripts» և «An illustrated Armenian Gospel of 14 century, Four Gospels, Armenian manuscripts, the Hartford Seminary Foundation»//Etudes byzantines et arméniennes, pp. 611- 630, 631- 635.

Հետազոտման մեջ օգտագործված է արվեստաբանական վերլուծության համալիր մեթոդը: Կիրառված են նկարագրական, ձեռագրագիտական, զուգադրահամեմատական, աղբյուրագիտական, պատկերագրական, ոճական, պատկերաբանական, որոշ չափով տեխնիկատեխնոլոգիական վերլուծության մեթոդները:

Հետազոտության գործնական նշանակությունը: Աշխատությունը կարող է արժեքավոր լինել ոչ միայն հայ, այլև օտար արվեստաբանների համար: Աշխատանքի հիմնադրույթներն ու եզրակացությունները կարող են օգտագործվել ապագա արվեստաբանների և մշակութաբանների ուսումնական ծրագրերում: Այն կարող է ընդգրկվել և հայ արվեստի պատմության դասընթացի ծրագրում:

Ատենախոսության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնում: Ատենախոսության հիմնական դրույթներն արտացոլվել են գիտական հրապարակումներում և զեկուցումներում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, 3 գլուխներից, եզրակացություններից, մատենագիտությունից, որը ներառում է ուսումնասիրված ձեռագրերը և 132 անվանումով հայ և օտարալեզու հեղինակների աշխատությունները բովանդակող գրականությունը, հավելվածներից, պատկերացանկից և պատկերներից:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ներածության մեջ հիմնավորվել է թեմայի արդիականությունը, ներկայացվել են հետազոտության առարկան, նպատակն ու խնդիրները, տեսական և մեթոդաբանական հիմքերը, գիտական նորույթը և ստացված արդյունքների գործնական ու կիրառական նշանակությունը:

ԱՌԱՋԻՆ ՊԼՈՒՒ

ԹՈՐՈՍ ՏԱՐՈՆԱՑԻՆ՝ ՊԼԱՁՈՐԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ XIV ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՆՇԱՆԱՎՈՐ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉԸ

Գլուխը նվիրված է Թորոս Տարոնացու արվեստի մասին եղած ուսումնասիրություններին: Տրված է նկարչի արվեստի ընդհանուր բնութագիրը: Հետազոտված է Տարոնացու ձեռագրերի պատկերագրորդման համակարգը:

Տարոնացու ձեռքին են պատկանում 20-ից ավելի ձեռագրեր: Նկարիչը նախ հանդես է եկել միայն իբրև ծաղկող, իսկ ուշ շրջանի ձեռագրերում՝ նաև որպես գրիչ: Նրա ձեռագրերն օրինակ են ծառայել վարպետների համար: Տարոնացին հնտորեն տիրապետում էր ոչ միայն պատկերագրորդման առանձնահատկություններին, այլև ձեռագրերի պատրաստման տեխնիկական բարդություններին: Նկարչի արվեստում արտացոլված են տարբեր ավանդույթներ, որոնք, կիրառելով և օգտագործելով իր երևակայությունը, հեղինակը կարողացել է ստեղծել հարուստ և ինքնատիպ էջեր:

Տարոնացու ձեռագրերի պատկերագրորդման համակարգը: Տարոնացու նկարագրողած Ավետարանները բաղկացած են խորաններից, Ընծայագրերից, ավետարանիչների դիմանկարներից, սկզբնաթերթերից՝

տիտղոսաթերթերի տեսքով, Տերունական շարքի մանրանկարներից, լուսանցանկարներից, լուսանցազարդերից:

Խորանները բաղկացած են 6 կամ 8 համաբարբառներից, որոնք ներկայացված են զույգ-զույգ: Գրեթե միշտ հանդիպակաց զույգ էջերի հարդարանքը նմանատիպ է: Բ էջերի ձախ անկյունի հարդարանքը Ա էջերի աջ անկյունում է, ինչը 2 էջերին տալիս է շարունակական բնույթ: Սյուներն օժտված են մարդակերպ, կենդանակերպ կամ թռչնակերպ խոյակներով և խարիսխներով: Խորաններում արտահայտված է կիլիկյան ավանդույթը: Կիլիկյան ձեռագրերի օրինակով՝ 1307-ի Ավետարանում Ընծայականը խորանատիպ է և հաջորդում է անմիջապես խորաններին: Մեր համոզմամբ, առաջին անգամ Ընծայականի նման պատկերազարդումը ներկայացված է 1066թ. և XII դ. Սեբաստիայի Ավետարանի Մարկոսի և Ղուկասի տիտղոսաթերթերում (Մ. 3II, էջ 83ա, 135ա): Կիլիկյան ձեռագրերի հետ պատկերազարդման ընդհանրությունն այստեղ ակնառու է, հատկապես՝ Թորոս Ռոսլինի արվեստի հետ²: Ավետարանիչները դիմանկարները տիտղոսաթերթերի հետ միասին կազմում են միասնական էջաբացվածքներ, շարունակելով նախկինում եղած ավանդույթը: Ավետարանիչները պատկերված են ըստ կանոնական պատկերագրության, փիլիսոփաների կամ գրիչների տեսքով են և շրջապատված են գրչության համար անհրաժեշտ պիտույքներով: Նրանց հետևում պատկերված ճարտարապետական խորքը ենթադրում է «առաքելական» այն 4 մեծ քաղաքները, որտեղ աշխատել են հեղինակները՝ Երուսաղեմ, Ալեքսանդրիա, Անտիոք, Եփեսոս: Տիրոջսաթերթերի պատկերազարդումները համապատասխանում են հայ մանրանկարչության մեջ ընդունված համակարգին. բարավորում (յունետ) տեղ են գտել Ավետարանների վերնագրերը՝ զրված ավելի մանր գրով, ոսկով կամ կարմիրով: Ձախ կողմում ավետարանիչների խորհրդանիշ-գլխատառերը թևավոր են: Սկզբնատողերը կատարված են մարդագիր, կենդանագիր, թռչնագիր, ծաղկագիր կամ խճանկարային եղանակով: Էջի աջ լուսանցքում լուսանցազարդն է: Սկզբնատողերը, խորհրդանիշները և լուսանցազարդերը եզերված են ոսկով: Տոնական շարքի մանրանկարներում բացի բյուզանդական Տոնական շարքի 12 տեսարաններից՝ նկարիչը ներկայացրել է նաև հայկական պատկերագրությանը բնորոշ ավանդական տեսարանները՝ Խորհրդավոր ընթրիքը, Ունվվան, Հրեշտակի հայտնությունը յուրաբեր կանանց: Տեսարանները գրեթե հավասարաչափ բաշխված են ըստ Ավետարանների և ծածկում են էջի միայն մի կողմը: Ձեռագրերը հարուստ են «լեքսլոգիան»՝ բնագրային մանրանկարներով և լուսանցապատկերներով, որոնք մեկնաբանում են տեքստը: Հանդիպում ենք մարդակերպ (պատմականացված) գլխատառերի: Տարոնացին լատինական ձեռագրերի գլխատառերի ձևավորումը վերանշակում և մեկնաբանում է

²1251 թ. (Մ. 3033), 1253 թ. (Freer Gallery of Art, 1963), 1256 թ. Չեյթունի (Մ. 10450), 1262 թ. (Walters Art Gallery, W 539), 1265 թ. Կեռան տիկնոջ (Երսղ. 1956), 1267-1268 թթ. Մալաթիայի (Մ. 10675) Ավետարաններ:

յուրովի: Լուսանցապատկերները առանձնանում են իրենց ձևով. կարճ հորինվածք ունեցող մանրանկարներ՝ վերևում կամարածև, որոնք իրենց ձևով հիշեցնում են հայկական եկեղեցիների պատուհանները: Հետագայի ձեռագրերի տիտղոսաթերթերի յուսացազարդերում ծաղկողը ներկայացրել է ապոկալիպտիկ կենդանիների՝ քառակերպին: Ճաճախաղեպ են Սլքնպուռ, Խանդաղաբանք և Օղիգիլրիս պատկերագրական տիպերը, որոնք ենթարկելով որոշ փոփոխությունների, նկարիչն ստեղծել է օրինակներ, որոնք նորություն էին ոչ միայն մանրանկարչության մեջ, այլ նաև հայ արվեստում: Գլխում գանջ չեն առնված նկարչի արվեստի ուսումնասիրության ընթացքում ի հայտ եկած անճշտությունների և տարածայնությունների մատնանշումները: Ձեռագրերի ուսումնասիրությունը թույլ տվեց պարզել դրանք, ինչին մենք անդրադարձել ենք աշխատության մեջ:

Ատենախոսության այս գլխում խոսվում է միջնադարյան Հայաստանի կյանքում Գլաձորի համալսարանի նշանակության և դերի մասին: Քննարկվում է «Հայկական վերածնունդ» եզրի կիրառելիությունը հայկական իրականության վերաբերյալ: Խոսվում է համալսարանի հիմնադրման, ուսուցանվող առարկաների, տեղորոշման մասին: Համալսարանի գտնվելու վայրը մինչ օրս հայտնի չէ: Բազում հեղինակներ առաջ են քաշել տարբեր ենթադրություններ համալսարանի տեղորոշման մասին (Աղբերց-Գլաձոր, Թանահատ, Բոլորաբերդ կամ Պողոշաբերդ, Քարևան), սակայն ոչ մի վարկած չի հաստատվել: Մեր կողմից հավելենք, որ Աղբերց-Գլաձորը կարող է լինել հավաքական մի անուն, իսկ համալսարանի տարբեր ֆակուլտետներ կարող էին գտնվել տարբեր վանքերում՝ Եղեգիս - Հերմոն - Թանատ եռանկյունու մեջ:

Գլխում անդրադարձ է կատարվում նաև հայ արվեստում առկա տարբեր հոսանքների, ուղղությունների և ավանդույթների ու դրանց գլաձորյան ձեռագրերում արտահայտության մասին: Խոսվում է նաև հայ մշակութի ազդեցության մասին տարբեր արվեստների վրա: Զորօրինակ՝ Վանա լճի արևմտյան ափին՝ Ախլաթ վայրում, գտնվող XIII-XVI դդ. սելջուկյան գերեզմանոցներն ու դամբարանները, որոնց ձևերը կասկած չեն կարող թողնել հայկական գեղարվեստական ավանդույթների ազդեցության մասին:

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

1307 Թ. «ԵՍԱՅԻ ՆՉԵՅՈՒ ԳԼԱԶՈՐԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ».

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Երկրորդ գլուխը ամբողջովին նվիրված է 1307-ի Եսայի Նչեցու Ավետարանի մեր ուսումնասիրությանը: Մանրամասնորեն նկարագրված և վերլուծված են բոլոր մանրանկարները: Տեսարաններում ներկայացված տարբեր ավանդույթներին բնորոշ տարրերը, ձևերն ու տիպերը քննարկվում են Տարոնացու արվեստի և հայկական մանրանկարչության համատեքստում: Տրված է պատկերների ոճական վերլուծությունը:

1307 Թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանը՝ Թորոս Տարոնացու ծաղկած առաջին ձեռագիրը ընդօրինակվել է Գլաձորում Եսայի Նչեցու համար: Այն իր մանրանկարների քանակով ու զարդանախշերի բազմազանությամբ Թորոս Տարոնացու ծաղկած ամենահարուստ ձեռագրերից է: Գրիչը Պողոսն է:

Ամբողջական էջով մանրանկարներ 18-ն են: Հարության տեսարանը ներկայացված է 3 Ավետարաններում՝ 3 տարբեր մանրանկարներով. Պահակ գինվորները Քրիստոսի գերեզմանին (Մատթեոսի Ավետարան, էջ 94բ), Հրեշտակի հայտնությունը Յուդաբեր կանանց (Մարկոսի Ավետարան, էջ 145բ) և Դժոխքի ավերումը (Ղուկասի Ավետարան, էջ 232ա): 2 առանձին էջերով են ներկայացված Քրիստոսը՝ քառակերպյան գահին (էջ 293բ), և Աստվածամայրը՝ Մանկան հետ և հրեշտակապետերը (էջ 294ա) տեսարանները:

Խորանները վերլուծված են զույգերով: Որպես ներածություն՝ խոսվում է խորանների խորհրդաբանական իմաստի, առանձնակի խորհրդի մասին ձեռագրարվեստում: Անդրադարձել ենք հայ միջնադարյան գրականության խորանների մեկնություններին, որոնց հեղինակների թվում են Ստեփանոս Սյունեցին, Ներսես Շնորհալին, Գրիգոր Տաթևացին: Եվսեբիոսի Թղթում (էջ 2բ, 3ա) Եվսեբիոսի և Կարպիանոսի պատկերներում նմանություն ենք գտնում 1300-1307 թթ. Ավետարանի (UCLA, Ms. 170/466) կերպարանքների հետ: 1-2 խորաններում (էջ 4բ, 5ա) կենդանակերպ խարիսխները պատկերված են գետնին պռակած եղնիկների տեսքով, որոնք իրենց թիկունքների վրա կրում են սյուներ: էջ 6բ, 7ա խորաններ: էջ 6բ խորանում գլխազարդի կողքին՝ եռոտանու վրա, վառվող մոմի տեսքով կանթեղ է, որի 2 կողմերում թռչուններ են: Սա կարող է խորհրդանշել Աստծո ծարավ հոգիներին, որոնք ըմբռնվում են կենդանի լույսի աղբյուրի՝ Քրիստոսի խորհուրդը: Հոգևոր կյանքի խորհուրդն այստեղ ներկայացված է վառվող մոմի տեսքով: 6-8 խորանների (էջ 8բ, 9ա) թռչնակերպ խոյակները ներկայացված են գլխավայր թռչունների տեսքով, որոնք հիշեցնում են հոնիական սյունակարգի խոյակները: 9-10 խորաններում (էջ 10բ, 11ա) գլխազարդը հարդարված է «ձկան թեփուկով», որը ըստ ընդունված կարծիքի՝ առաջին անգամ ներկայացված է Ռաբուլայի Ավետարանում (586 թ.):

Ընծայականի (էջ 12ա) շրջանակի կողային մասերը ձևավորված են որպես սյուներ՝ կլոր մեդալիոնատիպ ոսկե խոյակներով³: Ըստ Հայրեր Ն. Տեր-Ներսեսյանի և Պ. Անայանի՝ աջ մեդալիոնի վրա Տարոնացին գրել է իր անվան սկզբնատառերը: Գոյություն ունի նաև վարկած, որ մեդալիոնները ոսկե մետաղադրամներ են, որոնց վրա կան արաբական գրեր:

Ավետարանիչները: Մատթեոս ավետարանիչի (էջ 15բ) դիմապատկերում ճարտարապետական խորքը ներկայացված է 2 տաղավարածև տարբեր բարձրության աշտարակների տեսքով: Ցածր աշտարակից սանդուղք է տանում դեպի բարձրը: Այն կարող է խորհրդանշել վերելք դեպի «Սուրբ Սիոն՝ Երկնային Երուսաղեմ»: Իսկ միգուցե նկարիչն այլաբանե՞լ է Քրիստոսին հաչից իջեցնելու աստիճանը: Կամ արդյո՞ք այն չէր ակնարկում Հակոբի սանդուղքը, որը կապում է Երկիրը Երկնքի հետ (Ելք. 28. 12): Կարծում ենք՝ սրանով Տարոնացին փորձել է այլաբանել քրիստոնեության խորհրդանիշներից

³Նմանատիպը ներկայացված է Թորոս Ռոսլինի՝ 1265 թ. Ավետարանում:

մեկը՝ Երուսաղեմը՝ Քրիստոսի գերեզմանի վրա կառուցված Տաճարով: Բարձր աշտարակի վրա պատկերված սև ուղղանկյուն բացվածք-դռնակը, մեր ենթադրությամբ, մուտքն է դեպի Տաճար: Մարկոս ավետարանիչի դիմանկարում (էջ 98բ) պատկերված է գրող և կեցվածք ընդունող միասնական տիպով: Ղուկաս ավետարանիչի (էջ 150բ) մատյանը պատկերված է 2 պրակների տեսքով: Գրակալը գլխիվայր ձկան տեսքով է: Հովհաննես ավետարանիչը (էջ 234բ) 3 քառորդով է, մարմինը՝ ճակատային դիրքով, ինչը հայկական ավանդույթ է: Երկնակամարից երևացող Աստծո Աջի և ավետարանիչի՝ դեպի Պրոքորոնը ուղղված աջ ձեռքի դիրքը նույնն է: Այսպիսով՝ ստեղծվում է շարունակական գործողություն՝ ոգեշնչումն Աստծուց Հովհաննեսի ձեռքերի միջոցով հասնում է Պրոքորոնին:

Տիտղոսաթերթերը Տարոնացու արվեստում կատարված են վարպետորեն, ունեն յուրահատուկ հմայք, զարմացնում են իրենց արտահայտիչ լեզվով: Մատթեոսի Ավետարանի փոփոխաթերթում (էջ 16ա) Գ գլխատառ՝ մարդ հրեշտակի լուսապսակի և մատյանի սև ուրվագծերը հարդարված են սպիտակ մարգարտատիպ կետերով, ինչը որոշակի միասնականություն է ստեղծում: Թևերից մեկը պարզած է դեպի վեր, մյուսը՝ վար: Գլխատառում նմանություններ գտանք Թորոս Ռոսլինի՝ 1267-1268 թթ. Մալաթիայի Ավետարանի խորհրդանիշի մոդելավորված մեջ (էջ 16ա): Մարկոսի Ավետարանի փոփոխաթերթում (էջ 99ա) Ս գլխատառի մոդելավորումը նմանակերպ է Ռոսլինի նկարազարդած Մալաթիայի Ավետարանի գլխատառին (էջ 103ա): Ղուկասի Ավետարանի փոփոխաթերթի (էջ 151ա) գլխազարդում նմանություն գտանք 1060 թ. «Քեզյունցի» Ավետարանի (Մ. 10099) և կիլիկիական XIII դ. Ավետարանի (Մ. 2629) խորաններից մեկում: Հովհաննեսի Ավետարանի փոփոխաթերթում (էջ 235ա) էջի բարձրությամբ *Ի* սկզբնատառը կազմված է չորս ավետարանիչների քառակերպ խորհրդանիշներից՝ տեսարամորֆից: Նրանց վերևում բազմած է Ամենակալ Քրիստոսը: Գլխատառի այս տիպը ներկայացված է նկարչի հետագայի Ավետարաններում: Այն կարելի է բնութագրել որպես Տարոնացուն բնորոշ տիպ:

Ավետարանը հարուստ է **Տոնական շարքի մանրանկարներով**: Ծննդյան տեսարանում (էջ 18բ) Աստվածածինը և Հիսուսը շրջված են դեպի աջ: Ավետաբեր հրեշտակը մեկն է (Ղկ. 2: 9): Խոնարհումը Քրիստոսին ներկայացված է ձեր մոգի մարմնի թեթևակի առաջ գալով: Լոգանքի տեսարանում պատկերված է դրվագի իրատեսական (ռեալիստական) տարբերակը: Մկրտության տեսարանում (էջ 21բ) Հիսուսի մարմինը դիմահայաց է, գուկատեղից ներքև՝ 3 քառորդով: Ուղքերը խաչված են: Մկրտչի հանդերձանքը քիտոն և գիմատիոն է: Նրա և 2 հրեշտակների մարմինների դիրքն ուղիղ է: Խորքում կապույտ և երկնագույն հարդարանքը, մեր համոզմամբ, Հորդանանի երկու վտակներն են՝ Յորն ու Դանը (Սաղմոս 74. 15): Խորհրդավոր ընթրիքում (էջ 85ա) Քրիստոսը նստած է D-ձև (սիզմայաձև) սեղանի ձախ ծայրում: Նրա կողքին Հովհաննեսն է: Պետրոսը սեղանի հակառակ ծայրում է: Կիսադեմ, մեկ աչքով պատկերված Հուդան սեղանի մեջտեղում է: Սեղանն եկեղեցու բեմի տեսքով է՝ կիսաբոլոր, սփռոցը հիշեցնում

է խորանի վարագույրը: Պահակ զինվորները Քրիստոսի գերեզմանին տեսարանում (էջ 94բ) ներկայացված 10 զինվորները իրար ձեռք բռնած՝ քնած են: Պայծառակերպության տեսարանում (էջ 119ա) փառապատկի (մանդոլայի) մեջ ներկայացված Հիսուսը «լույսի պես սպիտակ» զգեստներով է: Մովսեսը ձախ կողմում է: Ներքևում 3 առաքյալներն են: Տիգուրները տեղաբաշխված են համաչափ: Մուսք երուսաղեմ տեսարանում (էջ 128բ) Քրիստոսի կերպարի պատկերումն ասես կրկնօրինակված է Ռուսանոյի Ավետարանից: Աշակերտները 2-ն են, երեխաները՝ 3: Ձիթենյաց լեռը ներկայացնող ծառերը պատկերված են 2 մեծ տերևներով, որոնց վրա նկարագրված են արմավենու ճյուղեր: Միգուցե՞ նկարիչը միևնույն ժամանակ պատկերել է և՛ արմավենին, և՛ ձիթենին: Խաչելության տեսարանում (էջ 143բ) մահվան գաղափարն արտահայտված է Հիսուսի արմունկների թեթևակի կորույթյամբ, կոացած գլխով և փակ աչքերով: Խաչված է 3 գամերով: Ձախ կողմում Աբ. Կանաթ են և հարյուրապետ Ղունկիանոսը (Լոնգինեսը), աջում՝ Հովհաննեսը և Ստեփատոնը: Հրեշտակի հայտնությունը Յուդաբեր կանանց մանրանկարում (էջ 145բ) 3 կանանց սպիտակով եզերված լուսապսակները, ենթադրում ենք, ավելացվել են հետագայում, քանի որ տարբերվում են Տարոնացու արվեստին բնորոշ սպիտակ քարերով հարդարված հրեշտակի լուսապսակից: Ավետան տեսարանում (էջ 153ա) պատկերված են տեսարանի 2 տարբերակները միավորված. Ավետումը ջրհորի մոտ, իմա՝ Նախաավետում (Հկբ. պարականոն Ավետարան, 11. 1-3), և Ավետումը իլիկով՝ բուն Ավետումը (Ղկ. 1: 26-38): Մարիամի այ ձեռքը պահած է կրծքի մոտ, ավր՝ շրջած դեպի դուրս: Գաբրիելը ձախ ոտքով քայլ արած դեպի Մարիամը: Ընծայումը տաճարին տեսարանում (էջ 159ա) սովորաբար խորանի վերևում պատկերվող վարագույրը մանրանկարում ներկայացված է աշտարակի խորքի վրա: Հնարավոր է, որ այսպիսով նկարիչը շեշտել է Տաճարի մուտքը և դրա ներսում գտնվելու փաստը, կամ պատկերել է հայկական եկեղեցիներին բնորոշ խորանավարագույրը: Համբարձման տեսարանում (էջ 230ա) ծիսական կամ խորհրդանշական տիպն է՝ ներկա են Եկեղեցու խորհրդանիշներն ու մարմնավորումները՝ Աստվածածինը և Պողոս առաքյալը: 4 հրեշտակներից 2-ին հետագայում ավելացրել է մեկ այլ նկարիչ, ինչի մասին են վկայում նրանց դիմագծերը: Կույսի վերափոխումը տեսարանում (էջ 231բ) Տիրամոր գլխի տակ դրված կարմիր բարձը կրկնակի լուսապսակի տպավորություն է թողնում: Ներքևում՝ Միքայել հրեշտակապետը թրով կտրել է Աֆոնիայի երկու ձեռքերը: Իր կառուցվածքով մանրանկարը պատկանում է XIV դ. տարածված տիպին՝ պահպանելով հին մոդելների պարզությունը: Դժոխքի ավերման տեսարանում (էջ 232ա) Հիսուսը բռնել է Ադամի ձեռքը նախաբազկից: Ուսումնասիրության արդյունքում մեզ հայտնի դարձավ, որ հենց այդպես են բռնում հանգուցյալների ձեռքերը, օրինակ՝ նրանց փլատակների տակից ազատելիս: Միջնադարյան վարպետները, որոնց թվում նաև Թորոս Տարոնացին էր, տեղյակ լինելով այդ հանգամանքին, հմտությամբ են ներկայացրել դրվագը: Մանրանկարում ներկայացված է Դժոխքի ավերման պատկերագրական վաղ տիպը, երբ դեռևս չէին պատկերվում Հովհաննես Մկրտիչը, մարգարեները (արդարները), և դժոխքի դոները խաչի տեսքով չէին: Ղազարոսի հարությունը տեսարանում (էջ

263բ) Հիսուսը Պետրոսի ու Հովհաննեսի հետ է: Կենտրոնում կարմիր հանդերձանքով ֆիգուր է: Տեսարանի ուսումնասիրությունը հանգեցրեց այն եզրակացության, որ Ղազարոսի պատանքների ծայրը բռնող կերպարանքն է հիմնականում կարմիր հանդերձանքով՝ ավանդույթ, որը, մեր կարծիքով, սկիզբ է առել Ռոսանոյի Ավետարանից: Ուրնվայի տեսարանում (էջ 271բ) սրբիչը գցված է Հիսուսի ուտերին: Աջ ձեռքով բռնել է Պետրոսի ոտքը և սրբիչով սրբում է այն: Պետրոսը աջ ձեռքը մոտեցրել է գլխին: Հոգեգայլության տեսարանում (էջ 274բ) երկնականարում կարմիր կտորով ծածկված գահի (Էթիմասիա) վրա բազմած է աղավնակերպ Աբ. Հոգին: Աղավնուց արձակվում են ճառագայթներ՝ 6-ական երկու կողմերում: Գահերը դասավորված են կիսաշրջանաձև սինթրոնում⁴ պատկերված կեսոններով կառույցի⁵ վրա, որն իր ձևով հիշեցնում է եկեղեցիների գլխավոր հորանը: 12 առաքյալները 3 խմբով են՝ 6-ը՝ հորիզոնական շարքում և 3-ական՝ ուղղահայաց: Քրիստոսը՝ քառակերպյան գահին տեսարանում (էջ 293բ) Քրիստոսի ոսկե պարեգտը ծածկում է աջ ոտքը, ձախը սքողված է ոսկե ժապավենով հարդարված կապույտ քիտոնով: Խորհրդանիշների ձեռքում Մատյաններ են, ցույլ և առյուծը՝ թևավոր: Աստվածամայրը՝ Մանկան հետ և հրեշտակապետերը տեսարանում (էջ 294ա) ներկայացված է Օդիգիտրիա տիպը: Մաֆորիումը թափվում է Տիրամոր աջ ծնկից՝ բաց թողնելով ձախ ոտքի քիտոնի մի հատվածը: Նմանատիպ է քառակերպյան գահին բազմած Քրիստոսի հանդերձանքը: Ճակատային մասում՝ մաֆորիումի վրա, փոքր խաչ և ոսկե կետ են: Նաև աջ ուսին են նկատվում 4 խաչաձև կետեր: Միգուցե՝ այսպիսով նկարիչը ցանկացել է պատկերել Տիրամոր եռակի կուսությունը և Աբ. Երրորդությունը խորհրդանշող աստղերը: Ճակատային դիրքով է, հայացքը՝ ֆիքսված դեպի մանրանկարի աջ կողմը: Ուսումնասիրելով տեսարանը՝ բազմաթիվ նմանություններ գտանք 1007 թ. Ադրիանուպոլսի Ավետարանում (Վնտկ. 887) ներկայացված Օդիգիտրիայի հետ: Սա հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ չի բացառվում, որ Տարոնացու համար որպես նախօրինակ է ծառայել հենց այս Ավետարանում տեղ գտած մանրանկարը: Գահի 2 կողմերում թաքնված են հրեշտակապետերը: Ոչ ավանդական խորագիրը՝ «Ա[ստվա]ծած[ին] Մարիամ ծնալո հինատուրցն Ա[ստծո]լ», մատնանշում է, որ Աստվածածինը մայրն է նաև Հայր Աստծո՝ ընդգծելով Աբ. Երրորդության անբաժանելիությունը: Աջ լուսանցքում ծնկած կերպարանքն ընդունված է համարել Տարոնացու ամենավաղ ինքնանկարը: Վարկածի պատճառն է ֆիգուրի տակ «Անարժան Թորոս» մակագրությունը: Արտասովորն այն է, որ նա լուսապակով է: Ներկի վատ պահպանվածության պատճառով բավականին դժվար է կերպարանքի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը: Նրա

⁴Մանրանկարում սինթրոնը նմանատիպ է Աբ. Աթոս լեռում Աբ. Աթանաս վանքի XII դ. բյուզանդական սրբապատկերի սինթրոնին: Կեսոններով այս կառույցը նման է 1300-1307 թթ. Ավետարանում (նկարագաղղել է «երկրորդ նկարիչը») և 1318 թ. Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում պատկերված կառույցին:

⁵Իրենց տեսքով հիշեցնում են Գառնու տաճարի կեսոնները:

դիմագծերը տարբերվում են 1318 թ. Աստվածաշնչում պատկերված նկարչի ինքնանկարից: Ուշադիր գննելով կերպարանքը՝ նմանություններ գտանք 1317-1318 թթ. «Թուրթթ Ներսեսի Շնորհալոյ» ձեռագրում (Վնտկ. 1108/265) Գրիգորիս իշխանի կերպարանքի հետ (պատկերել է Հովհաննեսը): Ելնելով վերոնշյալից՝ հակված ենք ենթադրելու, որ Ֆիգուրս ավելացվել է հետագայում Տարոնացու առանց պատկերի թողած հիշատակարանի վերևում: Հետևաբար դա կարող է լինել ոչ թե Տարոնացու ինքնանկարը, այլ դիմանկարը: Իսկ ինչո՞ւ լուսապսակով: Ավետարանը նկարագարողելով՝ նկարիչը կատարել է աստվածահաճո մի գործ, որի համար հույս է հայտնել դասվելու սրբերի շարքին:

1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանի պատկերների ոճական վերլուծության մեջ ներկայացրել ենք այն հայեցակետը, ըստ որի՝ ներկա ձեռագրում արտահայտված է Մեծ Հայքի մանրանկարչական ոճը, որը նկատվում է որոշակի կոթողայնության, ֆիգուրները խոշոր չափերով ներկայացնելու, լարված գունապնակի ընտրության, արևելյան դեմքերի, սկզբնատառերի ձևավորման և լուսանցազարդերի մշակման մեջ:

Նկարչի արվեստում որոշ տարրեր և պատկերներ կարծրատիպային են: Մանրանկարներում հորինվածքը բազմաշերտ է. պայմանական խորություն, որը, հարկավ, հարաբերական է: Նկարիչն իր մանրանկարները կատարել է Միջնարդարին (Մեծ Հայքին) բնորոշ գծային, հարթային ոճով (ուրվագծի գունավորման միջոցով): Դա զգացվում է հատկապես կերպարների և հանդերձանքի պատկերման մեջ, որտեղ ուրվագծերը բավական շեշտված են: Հանդերձանքներում նա օգտագործել է նույն գույնի տարբեր երանգներ, վրաները պատկերել սպիտակ գծեր և բծեր՝ ընդգծելով մարմնի մասերը: Գունաստվերային մոդելավորման շնորհիվ հանդերձանքներն ստացել են որոշակի ծավալային մեկնաբանություն: Տոնային գունավորման եղանակով են պատկերված ճարտարապետական շինությունները: Այստեղ անցումը մի գույնից դեպի մյուսը, մուգից դեպի բաց երանգային գունավորումը ստեղծում են լույսի աղբյուրի պատրանք: Պատմողական շարքի մանրանկարները բնութագրվում են իրենց պարզությամբ, համառոտությամբ: Կերպարանքների թիվը հասցված է նվազագույնի: Հետին պլանում գտնվող կերպարների ներկայությունը հաճախ գուշակվում է միայն լուսապսակների առկայությամբ: Տարոնացին դժվարանում է մարմնի մասերը համաչափ պատկերել: Ֆիգուրները անշարժ են և ասես՝ կաշկանդված. նրանց կատարումը չոր է, բացակայում է ձևերի ճկունությունը: Ձեռքերի, ոտքերի և պարանոցի վրա պատկերված սպիտակ գծերը մոդելավորում են մարմնի ձևերը: Տեղ-տեղ գծերի շերտը չափազանց հաստ է և դրված է ոչ համապատասխան հատվածում: Որոշ մանրանկարներում կերպարանքների ձեռքերն ու ոտքերը վերամշակված են: Ձևափոխվել են հիմնականում ոտնաթաթերը, ինչը մեզ հուշում է, որ սկզբնական շրջանում նկարիչը դժվարացել է հենց դրանք ճշգրիտ պատկերել: Կերպարանքների հայացքները լուրջ են, դեմքերի արտահայտությունը՝ միապաղաղ, բացակայում է զգացմունքայնությունը: Դիմահայաց ներկայացված ֆիգուրների հայացքներն ուղղված են դեպի աջ: Դեմքերը նկարելիս նկարիչը սկզբում քսել է օխրան, որի վրա ավելացրել է երանգներ: Սպիտակով վրձնահարվածները շեշտում են դեմքի լուսավոր հատվածները:

Լուսապսակների սև ուրվագծերը երիզված են մարգարտանման սպիտակ կետերով: Այս առանձնահատկությունը տեսնում ենք նկարչի ստեղծագործական ամբողջ ուղու ընթացքում: Պատկերագարդման նման օրինակների ենք հանդիպում հայ և օտարազգի մանրանկարիչների արվեստում: Այս տարրը հետագայում ներթափանցել է հայկական ուշ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ: Կարծում ենք՝ դրանում մեծ է Թորոս Տարոնացու դերը: Գույները լոկալ են՝ անփոփոխ: Թանձր, ինտենսիվ գույները որոշակի լարվածություն են հաղորդում տեսարաններին: Խորաններում և տիտղոսաթերթերում գունային գամման ավելի բազմազան է, իսկ ավետարանիչների ու պատմողական շարքի մանրանկարներում՝ ավելի սահմանափակ: Գունային այս «հակադրությունը» կապված է մի դեպքում կիլիկյան (խորաններ, տիտղոսաթերթեր), իսկ մյուսում՝ բուն հայաստանյան ավանդույթների հետ (ավետարանիչներ, պատմողական շարք): Ամբողջական էջով ներկայացված մանրանկարներում նկարիչը նույն գույների կրկնությամբ ներդաշնակել է հանդերձանքներն ու խորքը: Զարմացնում է նկարչի՝ ոսկու տեխնիկային վարպետ տիրապետումը: Ոսկին օգտագործված է խորքի, լուսապսակների և ուրվագծերի համար: Ոսկեթերթը օգտագործված է որպես հիմք: Տարոնացին իր վաղ շրջանի գործերում մեծ տեղ չի հատկացնում դեկորին, չի հարստացնում պատկերը ճարտարապետական և բնանկարային տարրերով: Դրանք պարզ են և համառոտ, հասցված են նվազագույնի կամ ընդհանրապես բացակայում են: Մանրանկարներն առնված են բազմապիսի հարդարանքով օժտված շրջանակի մեջ, որը բնորոշ էր և՛ հայկական, և՛ բյուզանդական, և՛ ռոմանական արվեստին: Պատկերներում որոշ առումով զգացվում է Թորոս Տարոնացու մասնագիտական անփորձ և դեռևս անվստահ «սկսնակ ձեռքը». ուրվագծերը երբեմն երկրաչափական ճշտությամբ չեն արված, բաժանող գծերը հստակ չեն, տեղ-տեղ դրանք խառնվում են ոսկյա խորքի հետ:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը նկարչի արվեստը բնութագրում է որպես ժողովրդական: Այստեղ վիճելի է մեծ գիտնականի նկատառումը, քանի որ նկարչի ամբողջ արվեստի գնահատականը դժվար է տալ միայն մեկ ձեռագրի հիման վրա: Լինելով Գլածորի համալսարանի սանը՝ Տարոնացին ստացել է «ակադեմիական» կրթություն: Հաշվի առնելով, որ Ավետարանը նկարիչը պատկերագրող է իր ստեղծագործական ուղու սկզբում, առկա որոշ թերություններն ու տեխնիկական անվստահությունը ըմբռնելի են: Մանրանկարներն ասես չեն հասցվել կատարելության, ավելի պարզ են՝ համեմատած ուշ շրջանի ձեռագրերի հետ: Սակայն պատկերագարդման բոլոր տարրերը կատարված են մանրակրկիտությամբ, ինչն ընդգծում է նկարչի վարպետությունն ու բնորոշում ձեռագրի պատկերագարդման գեղարվեստական բարձր որակը: Ավետարանը, հիրավի, դասվում է Մեծ Հայքի տվյալ ժամանակաշրջանի զլուփգործոց ձեռագրերի շարքին:

ԵՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒՏ

ԹՈՐՈՍ ՏԱՐՈՆԱՑՈՒ ՀԱՍՈՒՆ ԵՎ ՈՒՇ ՇՐՋԱՆԻ

ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՈՐՊԵՆ 1307 Թ. «ԵՍԱՅԻ ՆՉԵՑՈՒ ԳԼԱՁՈՐԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ» ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՄԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՐԴՅՈՒՆՔ

Երրորդ գլխում համառոտ նկարագրված են Տարոնացու հետագայի ձեռագրերը: Մանրանկարները վերլուծված են նկարչի անդրանիկ ձեռագրի համեմատությամբ:

1311 թ. Ավետարանը (Մ. 10859) որոշ հեղինակներ վերագրում են Թորոս սարկավագին (Ս. Տեր-Ներսեսյան, Հ. Էվանս, Բ. Նարկիս), մյուսները՝ Թորոս Տարոնացուն (Ա. Ավետիսյան, Է. Կորխմազյան⁶): Մանրանկարների ուսումնասիրությունը թույլ տվեց բացահայտելու, որ ձեռագրի նկարազարդողներն են Թորոս սարկավագը և Տարոնացին: Ենթադրում ենք, որ Թորոս սարկավագը ստորագրում էր «սարկավագ» միտումնաբար՝ իրեն և Տարոնացուն տարբերակելու համար: **1317-1318 թթ. «Թուղթք Ներսեսի Շնորհալոյ»** (Վնտկ. 1108/265) ձեռագիրը որոշ հեղինակներ որպես մանրանկարիչ նշում են Հովհաննեսին (Ղ. Ալիշան, Թ. Մեթյուս, Ա. Սանջյան), ոմանք էլ՝ Տարոնացուն (Գ. Հովսեփյան): Ձեռագրում ներկայացված Օրիգիտորիա տեսարանի (էջ 181բ) մանրանկարիչը Տարոնացին է: Գրիգորիս ու Մամախաթուն իշխանների (էջ 182ա) դեմքերը հնարավոր է, որ պատկերել Տարոնացին, իսկ մարմինները վստահել մեկ ուրիշ նկարչին: Իրավացի է Ղ. Ալիշանը, ըստ որի՝ ձեռագիրը նկարազարդել են երկու նկարիչներ: **1318-ի՝ Եսայի Նչեցու Աստվածաշնչում** (Մ. 206) *Հին Կրակարանում* և *Գործք Առաքելոց Գրքում* ընթերցվածների սկիզբը շեշտված է ուղղանկյուն ճակատազարդերով, որոնց նմանատիպերը հանդիպում են կիլիկյան Հովհաննես Արքատեղբոր դպրոցում ընդօրինակված ձեռագրերում և 1295 թ. Հեթում Բ-ի Աստվածաշնչում (Մ. 180): *Նոր Կտարականում* Քրիստոսը ներկայացված է երիտասարդ, ապա հասուն տարիքում: Աստվածաշնչի պատկերազարդումները ոգեշնչված են լատինական ձեռագրերից: **1323 թ. Ավետարանի** (Մ. 6289) 13բ էջի լուսանցանկարում պատկերված է Օրիգիտորիա ու Խանդաղատանքի միասնական տիպը, որտեղ թագադիր Աստվածածնի լուսապսակի վերևում կանգնած է աղավնակերպ Աբ. Հոգին: Պատկերազարդման այդ տիպը նմանեցվում է Նորավանքի Աբ. Ստեփանոս եկեղեցու գավթի տիմպանի Մոմիկի կերտած Աստվածամորը: Որոշ հեղինակների կարծիքով՝ Տարոնացին այդ ընդօրինակել է Մոմիկից: Սակայն որոշակի տարբերություն ենք տեսնում աղավնիների ներկայացման մեջ. Նորավանքում երևում են միայն աղավնու թևերը, իսկ Ավետարանում աղավնին պատկերված է ամբողջովին: Մեր ենթադրությամբ նմանությունը գաղափարի մեջ է՝ աղավնուն պատկերելով Աստվածածնի գլխի վրա, վարպետները ներկայացրել են մարմնավորման գաղափարը. Աբ. Հոգին մտավ «Աստվածամոր անբիծ տաճարի մեջ լսողության միջոցով»՝ ականջով: Գլխում

⁶Է. Կորխմազյանը «ոճական նմանություններ» է գտնում 1311 թ. Ավետարանի Աստվածամայրը Մանկան հետ տեսարանում (MS 142, էջ 2բ) և մեր ուսումնասիրված ձեռագրի Աստվածամայրը՝ Մանկան հետ և հրեշտակապետները տեսարանում: Ենթադրում ենք, որ ոճական նմանությունները ծնկած ֆիզիոնների մեջ են: Նշենք, որ 1311 թ. Ավետարանում դա Տիրամոր և հասուն տարիքում Քրիստոսի պատկերն է, Ում արջև ձնկել է նկարիչը:

վերլուծված են նաև **Հին կտակարանային տեսարանները**: Վերջինները ներկայացված են 1318 թ. Աստվածաշնչում (Մ. 206): Ծննդոց Գրքում մեկը մյուսի վրա պատկերված է 2 տեսարան՝ *Մովսեսն ու Սհարոնը*, *Աղամն ու Եվան* (էջ 3բ): Ուշադիր գննելով Աղամի ու Եվայի կերպարանքները՝ հավանական է դառնում այն ենթադրությունը, որ մեկ այլ նկարիչ միջամտել է նրանց պատկերմանը: Ամբողջական էջով է ներկայացված *Հեսսեի ծառը* (էջ 258բ), ինչը լատինական ձեռագրերի ազդեցության հետևանք է: Սակայն Թորոսը ձևափոխել է արևմտյան ավանդական պատկերագրությունը և յուրովի մեկնաբանել տեսարանը: Տոհմաձառն սկսվում է Դավթով և վերևում՝ Աստվածամոր և Մանկան փոխարեն, ավարտվում Օրենք տվող Քրիստոսի պատկերով: *Գրքը Սաղմոսացի* լուսանցանկարում (էջ 270բ) Դավիթ արքան ներկայացված է գետի մեջ, երկնքից ստանալով Քրիստոսի օրհնությունը: Նման պատկերագրողումների հանդիպում ենք XIII դ. ֆրանսիական ձեռագրերում, որտեղ 68 Սաղմոսը ուղեկցող գլխատառում, գետի մեջ պատկերվում էր Դավիթը, երկնքից ստանալով Աստծո օրհնությունը: Հետաքրքրական է Գրքում Սբ. Երրորդությունը ներկայացնող լուսանցանկարը, որտեղ Հայր Աստվածն ու Քրիստոսն ամբողջովին նմանատիպ են: Նրանց մեջտեղում երկնքից իջնում է աղավանկերայ Սբ. Հոգին: Պատկերագրողման այս տիպը ևս հանդիպում է XIII դ. ֆրանսիական մանրանկաչության մեջ՝ 109 Սաղմոսում: Նրանց ներքևում բազմազույն շրջանակները, ըստ երևույթին, խորհրդանշում են տիեզերքը: Տիեզերքի միջնադարյան հայեցակարգի նմանատիպ ներկայացման ենք հանդիպում XIII դ. ֆրանսիացի բանաստեղծ Գոտիե դը Մեցի «Աշխարհի պատկերը» արարչագործության մասին հանրագիտական բանաստեղծության ձեռագրում⁷: *«Երգ երգոց» Գրքի* նախադրության լուսանցանկարում (էջ 301ա) Տիրամորը Մանկան հետ ներկայացնելը նույնպես ներշնչված է XIII դ. ֆրանսիական ձեռագրերից: Դա կարող է բացատրվել նրանով, որ միջնադարյան աստվածաբանները Սողոմոնի սիրելի կերպարը նույնացնում էին Տիրամոր հետ:

Թորոս Տարոնացու հետագայի ձեռագրերի **խորանները** ներկայացնում են ավելի հարուստ պատկերային աշխարհ, ուր արտահայտված են նրա գեղարվեստական երևակայությունն ու հնարամտությունը:

Հետագայի ձեռագրերում **ավետարանիչների** դիմապատկերներն աչքի են ընկնում ֆիգուրների, ճարտարապետական խորքի ճշգրիտ և ամբողջական պատկերմամբ: Նկարիչը այլաբանել է այն քաղաքները, որտեղ ստեղծագործել են ավետարանիչները: Վերլուծելով *Մալթոնու ավետարանիչ* դիմապատկերները՝ հանգում ենք հետևյալին. քանի որ ավետարանիչն ստեղծագործել է Երուսաղեմում, Տարոնացին փորձել է ներկայացնել Երուսաղեմի Տաճարի խորհրդանիշը: Մեր ուսումնասիրված ձեռագրում դա

⁷68 Սաղմոս՝ 1240 թ. Սաղմոսագիրք, Lat. Q. v. I, 67; 109 Սաղմոս՝ 1210-1220 թթ. Սաղմոսագիրք, Lat. Q. v. I, 72; Gautier (Gossuin) de Metz, Image du Monde (Imago Mundi), XIII-XIVss., BNF 12469, fol. 71v; XIII s., BNF 14964, f. 117; London, British Library Royal MS 19. A. IX, fol. 149r; Bruges, MS 19 A IX, 1464, f. 149r.

տաղավարածն աշտարակն է՝ իր սանդուղքով, 1318 թ. Աստվածաշնչում՝ շինության ներսում պատկերված սկիզբ, 1307-1331 թթ. և 1323 թ. Ավետարաններում՝ գմբեթից իջնող վելումը, XIV դ. Ավետարանում՝ շինության միջից աճող ծառը: Մարկոս ավետարանիչի դիմանկարներում պատկերված արմավենու ծառերը միգուցե Ալեքսանդրիա քաղաքի խորհրդանիշն են, որտեղ ստեղծագործել է ավետարանիչը: Ղուկաս ավետարանիչի դիմանկարում պատկերված նոճիներով նկարիչը միգուցե՝ այլաբանել է այն քաղաքը, որտեղ ստեղծագործել է ավետարանիչը՝ Անտիոքը: Հովհաննես ավետարանիչի դիմապատկերում խորքը բնապատկերային է: Հեղինակները՝ որպես Հովհաննեսի և Պրոքորոսի ստեղծագործելու վայր, նշում են Պատմոս կղզին և Եփեսոսը: Հնարավոր է, որ բնապատկերային խորքը խորհրդանշում է Պատմոսը, իսկ ճարտարապետականը՝ Եփեսոսը:

Տիտղոսաթերթերը Տարոնացու ծաղկած հետագա ձեռագրերում հիացնում են իրենց նրբագեղությամբ, գունապնակի հարուստ ու համահունչ ընտրանիով: 1307-1331 թթ. Ավետարանում (էջ 100ա) և 1318 թ. Աստվածաշնչում (էջ 461ա) Մարկոսի տիտղոսաթերթի գլխազարդի վերևում նկարիչը ևս մեկ անգամ ցանկացել է ներկայացնել ավետարանի խորհրդանիշը՝ զույգ առյուծների տեսքով: Ճակատազարդի վերևում թևավոր դիցաբանական կենդանիների հանդիպում ենք նաև Թորոս Ռոսլինի արվեստում: 1318 թ. Աստվածաշնչի թևավոր առյուծներին նմանեցնում ենք Վենետիկի Սբ. Մարկոս տաճարի հրապարակում պատվանդանին կանգնեցված առյուծին: Ղուկասի տիտղոսաթերթում 1318 թ. Աստվածաշնչում (էջ 474ա) ինքնօրինակ է մարդագիր, թռչնագիր և խճանկարային եղանակով արված սկզբնատողի «Քանգի» բառը, որում բոլոր տառերը քառակերպյան են: Մանրանկարում Տարոնացին 3 անգամ է ներկայացրել ապոկալիպտիկ կենդանիներին՝ գլխատառում, սկզբնատողում և լուսանցազարդում: Սա եզակի է Տարոնացու արվեստում: Տիտղոսաթերթերում հեղինակը հատուկ ուշադրության է արժանացրել Աստվածամորը՝ ներկայացնելով Խանդաղապանք, Օղիգիտրիա և Սյնսյու տիպերը: Ուսումնասիրելով Աստվածամորը և Հիսուսին ներկայացնող պատկերագրական տիպերը՝ եկանք այն եզրահանգման, որ Սանտու տիպում Հիսուսը նստած է Տիրամոր աջ ոտքին՝ մանրանկարի ձախ կողմում: Հակառակ դիրքով են Նրանք պատկերված Խանդաղապանք և Օղիգիտրիա տիպերում: 1317 թ. (էջ 8ա) և 1318 թ. Աստվածաշունչներում (էջ 4ա) Գիրք Ծննդոցի սկզբնաթերթերում *Ի* գլխատառում Արարչության 7 օրերը ներկայացված են օվալաձև 7 մեդալիոնների տեսքով, որոնցում պատկերված է Արարիչ Քրիստոսը: Նույնատիպ պատկերազարդումներ գտանք 1240-1260 թթ. (N. 288703, fol. 1r) և 1270-1280 թթ. (F N 148, fol. 3v) ֆրանսիական Աստվածաշունչներում:

Տոնական շարքի տեսարաններում վերլուծված են միայն այն տարրերն ու տիպերը, որոնք տարբերվում են մեր ուսումնասիրված ձեռագրում պատկերվածներից: 1300-1307 թթ. Ավետարանում (UCLA, Ms. 170/466) վերլուծել ենք միայն նկարչի ծաղկած էջերը: Մկրտության տեսարանում մեր ուսումնասիրված ձեռագրում Մկրտչի և հրեշտակների ֆիգուրները ուղիղ են, 1318-ի Աստվածաշնչում՝ թեթևակի առաջ եկած, 1323-ի Ավետարանում նրանք

խոնարհման մեջ են: Ասել է թե՛ տարիների ընթացքում Տարոնացին ավելի է ընդգծել նրանց երկրպագությունը: Խորհրդավոր ընթրիք-ում 1323-ի Ավետարանում (էջ 77բ) ներկայացված է Խորհրդավոր ընթրիքի ծիսական տարբերակը՝ Հաղորդության խորհրդի հաստատումը: Փրկիչը նստած է ամպիովանու տակ, 11 առաքյալները խոնարհված կանգնած են պատվանդանի վրա, որի նմանությունը հայկական եկեղեցիների բնմերի հետ ակնհայտ է⁸: Մուրթ Երուսաղեմ տեսարանը 1318 թ. Աստվածաշնչում (էջ 489բ) Տաճարը խորհրդանշող ճարտարապետական խորքը ներկայացված է Ռոտոնդայով: Նույն ձևն ունի շինությունը մեր ուսումնասիրված ձեռագրում, 1300-1307 թթ. Ավետարանում և 1200-1202 թթ. «Մշո Ճառընտիր»-ում (Մ. 7729, էջ 325բ): Ավետման տեսարանը 1300-1307 թթ. Ավետարանում (էջ 305ա) նկարագարողել են «2-րդ նկարիչը» և Տարոնացին: Նկարչին բնորոշ դիմագծերն աչքի են ընկնում Տիրամոր կերպարում: Ճակատին՝ մաֆորիումի վրա, խաչը ներկայացված է 4 կետերի միջոցով, մինչդեռ Տարոնացին խաչը հիմնականում պատկերում է ամբողջությամբ: Մեր համոզմամբ, մարմնի մոդելավորումը և հանդերձանքը կատարել է «2-րդ նկարիչը», որը պատկերել է և Գաբրիելին:

Թորոս Տարոնացու ձեռագրայի ձեռագրերի պատկերների ոճական վերլուծության մեջ նշվում է, որ ականատես ենք մանրանկաչական ոլորտում նկարչի մասնագիտական աճին ու կատարելագործմանը: Տեսարանները կատարված են ավելի վարպետորեն, առավել ամբողջական են, գույների և չափերի հարաբերությունը՝ ներդաշնակ: Մանրանկարներն ունեն ավելի բարդ կառուցվածք՝ հավելված երկրորդական կերպարանքներով, ճարտարապետական շինություններով, բնապատկերային տարրերով: Պատկերագարման գեղարվեստական լեզուն ավելի արտահայտիչ է, բովանդակային առումով՝ առավել հարստացված: Գծանկարն է՛լ ավելի հստակ է: Տեղ գտած բազմապիսի մոտիվներն արտակարգ աշխուժություն են հաղորդում մանրանկարներին:

Հետագա աշխատանքներում առկա է որոշակի ծավալային մեկնաբանությունը: Գունային համադրումների շնորհիվ մանրանկարներն ստանում են համաչափություն, մի քանի զուգահեռ հարթություն, որոշակի խորություն և գունային ակորդ: Վարպետը կարողացել է կատարելագործել և բնականին ավելի մոտ պատկերել կերպարանքները: Նրանց շարժումներն անկաշկանդ են, կեցվածքը՝ հանգիստ և վեհ, զգացվում է թեթևություն: Դեմքերը բավականին արտահայտիչ են, զգալի է նրանց հոգեվիճակը: Մեր ձեռագրին բնորոշ դեմքերի լուրջ արտահայտությունը վերացել է: Սպիտակ բծերն է՛լ ավելի քիչ են շեշտված: Այտերի կարմրությունը պատկերներին փոխանցում է կենդանություն: Նկարիչը ավելի վարպետորեն է ներկայացրել նաև շրջակա միջավայրը: Ավետարանիչների դիմանկարների հորինվածքներում շինություն-

⁸Տեսարանի նմանատիպը ներկայացված է Ռաբուլայի, Ռոսանոյի Ավետարաններում (VI դ.) և Խլոլոլի Սաղմոսագրքում (IX դ.): Ռոսանոյի Ավետարանում այն ներկայացված է կրկնակի՝ Առաքյալները Հիսուսին մոտենում են ձախից՝ աջ և աջից՝ ձախ: Քրիստոսը կանգնած է: Կիբորիումը պատկերված չէ:

ները աջ ու ահյակ են: Բոլոր դիմապատկերներում ներկայացված են նաև աշխատանքային գործիքները: Տիտղոսաթերթերում Տիրամայրը՝ Ստնտու պատկերագրությամբ, ներկայացված է կարմիր հանդերձանքով: Թագադիր տիպում թագը նույնպես կարմիր է: Մանուկ Քրիստոսը հիմնականում պատկերված է կարմիր հանդերձանքով ու ոտաբոբիկ: Տարոնացու մասնագիտական աճը նկատվում է նաև իր օգտագործած գունապնակում: Այն ավելի հարուստ է և ներդաշնակ, գունավորումը՝ հասցված կատարելության: Գեղարվեստական նոր, ավելի բարձր որակը նկատելի է հատկապես Տերունական շարքի մանրանկարներում: Հետագայի ձեռագրերի առանձնահատկություններից է գրաֆիկական և գեղանկարչական ոճերի զուգորդումը:

Մեր խնդրո առարկա ձեռագրում առկա է դեռևս արևելաքրիստոնեական այն պարզ ոճը, որը հանդիպում է Բյուզանդիայի պրովինցիաներում, և որի ակունքները ձգվում են մինչև վաղքրիստոնեական սիրիա-պաղեստինյան, դպտական և հայկական արվեստները: Հետագայի ձեռագրերում Տարոնացին պատկերագրողմաների ոճը հարստացնում է կիլիկյան հարուստ պլաստիկական ձևերով, պալեոլոգյան և արևմտաեվրոպական արվեստի տարրերով: Նկարչի արվեստում մեծ է կիլիկյան ձեռագրարվեստի ազդեցությունը: Աչքի է ընկնում հատկապես ռոսիկյան տարրը: Սա մեզ թույլ է տալիս նրանց անվանել միջնադարյան Հայաստանի «երկու հանճար Թորոններ»: Մեր համոզմամբ՝ նկարիչն արդեն իսկ իր գործունեության սկզբում միավորում է բուն հայաստանյան և կիլիկյան ավանդույթները և հարագատ է մնում դրան իր ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

✓ 1307 թ. Եսայի Նչեցու Գլածորի Ավետարանը՝ Թորոս Տարոնացու հեղինակած անդրանիկ ձեռագիրը, նրա կարևորագույն ձեռագրերից է, քանի որ նրանում պարունակվող ձևերն ու տիպերը նկարիչը զարգացրել է հետագայում,

✓ Տարոնացու արվեստում օգտագործված են կանոնական պատկերագրական տարբերակներ, որոնց մի մասը հիմնված է պարականոն տեքստերի վրա,

✓ Տարոնացին միաժամանակ տիրապետել է պատկերագրական տարբեր՝ վաղ քրիստոնեական, հայկական մինչևկիլիկյան, կիլիկյան, սիրիական, դպտական, բյուզանդական, կապադովյան, արևմտաեվրոպական, ավանդույթներին, որոնք կիրառել է իր մանրանկարներում՝ միավորելով և յուրովի վերամշակելով դրանք,

✓ Թեև Տարոնացու արվեստն ընդգրկում է Մեծ Հայքում գոյություն ունեցող բոլոր հոսանքները և ուղղությունները, սակայն ոճական առումով հիմքում պահպանել է Բուն հայաստանյանը,

✓ Կիլիկյան մանրանկարչական ավանդույթը ներկայացված է Տարոնացու ստեղծագործության ողջ ընթացքում: Նկարչի արվեստում գերակշռում են հիմնականում ռոսիկյան պատկերատիպերը,

✓ 1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարանում Մանկան և հրեշտակապետ-

ների հետ տեսարանում (էջ 294ա) լուսապատկերով ծնկած կերպարանքը, որը համարվում է Տարոնացու ամենավաղ ինքնանկարը, մեր ենթադրությամբ, նկարչի դիմանկարն է, որն ավելացվել է հետագայում՝ նրա հիշատակարանի վերևում: Լուսապատկերով է՝ հուսալով, որ Քրիստոսի 2-րդ գալստյան ժամին կդասվի սրբերի շարքին,

✓ Նկարչի արվեստի առանձնահատկություններից է լուսապատկերի սև ուրվագծերի շեշտադրումը սպիտակ կետերով,

✓ Տարոնացու մանրանկարներում հրեշտակների մի թելը պարզած է դեպի վեր, մյուսը՝ վար, զարգացնելով Թորոս Ռոսլինի պատկերաստիպերից մեկը,

✓ Ավետարանիչների դիմանկարներում Տարոնացին այլաբանել է այն քաղաքների խորհրդանիշները, որտեղ ստեղծագործել են ավետարանիչները,

✓ Հովհաննեսի տիտղոսաթերթի գլխատառում նկարիչը ներկայացնում է քառակերպը, որի վերևում բազմած է Գահակալ Քրիստոսը: Սա կարելի է բնութագրել որպես Տարոնացուն բնորոշ տիպ: Դա ներկայացված է ինչպես նրա առաջին ծաղկած Ավետարանում, այնպես էլ հետագայի ձեռագրերում,

✓ Հետագայի տիտղոսաթերթերի լուսանցագրողներում Տարոնացին ներկայացրել է ապոկալիպտիկ կենդանիներին՝ քառակերպին, ինչը դառնում է բնորոշ նկարչի արվեստին,

✓ Հետագայի տիտղոսաթերթերում Տարոնացին հաճախ է ներկայացրել Աստվածամոր պատկերագրական Ստնտու, ինչպես նաև Օդիգիտրիա և Խանդաղատանը միասնական տիպերը: Ստնտու տիպում Հիսուսը նստած է Աստվածամոր աջ ոտքին՝ մանրանկարի ձախ կողմում, ի հակառակ Խանդաղատանը և Օդիգիտրիա տիպերի, որտեղ Հիսուսը Տիրամոր ձախ կողմում է կամ ձախ ոտքին նստած,

✓ 1318 թ. Աստվածաշնչում Գիրք Ծննդոցում ներկայացված Ադամի ու Եվայի կերպարանքները, մեր եզրահանգմամբ կատարել է մեկ այլ նկարիչ,

✓ 1318 թ. Աստվածաշնչում XIII դ. ֆրանսիական և լատինական ձեռագրերից փոխառված են՝ 68 Սաղմոսում Դավիթ արքային գետի մեջ ներկայացնելը, 109 Սաղմոսում Սբ. Երրորդության տեսարանում Հայր Աստծուն և Քրիստոսին միանման ներկայացնելը, Երգ Երգոցում Աստվածամորը Մանկան հետ ներկայացնելը: Սաղմոսագրքում տիեզերքը խորհրդանշող շրջանակները կրկնօրինակում են XIII դ. ֆրանսիացի բանաստեղծ Գոտյե դը Մեցի «Աշխարհի պատկերը» արարչագործության մասին ձեռագրերում ներկայացված ձևերը,

✓ Նկարչի ստեղծագործության մեջ որոշ տիպեր և ձևեր կարծրատիպային են՝ դրանք նա կիրառել է ստեղծագործական ամբողջ կյանքի ընթացքում,

✓ Հետագայի ձեռագրերի առանձնահատկություններից է գրաֆիկական և գեղանկարչական ոճերի զուգորդումը,

✓ Տարոնացուն վերագրվող 24 ձեռագրերից մի քանիսը նա նկարագարողել է մեկ այլ նկարչի հետ:

Այսպիսով՝ Թորոս Տարոնացին՝ կիրառելով մանրանկարչական տարբեր ավանդույթները և օգտագործելով իր երևակայությունն ու մտքի թռիչքը,

կարողացել է ստեղծել իր սեփական՝ հարուստ, ինքնատիպ, եզակի լուծումներ ունեցող մանրանկարներ, որոնք նա պատկերել է բարձր արհեստավարժությամբ: Եվ դրանով է նա տարբերվում իր ժամանակակից մյուս նկարիչներից: Արտահայտչական այդ լեզուն նա պահպանել է իր ողջ ստեղծագործության մեջ: Տարիների ընթացքում, հղկելով իր գեղարվեստական լեզուն, Տարոնացին հասել է միջնադարյան ակադեմիզմի՝ դառնալով «ակադեմիական» մեծ վարպետ:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Նազարյան Ն.**, Թորոս Տարոնացին՝ Գլաձորի համալսարանի նշանավոր ներկայացուցիչը, Հուշարձան տարեգիրք, ԺԵ, «Հուշարձան», Երևան, 2020, էջ 98-116:
2. **Նազարյան Ն.**, Գլաձորի համալսարանի և նրա մանրանկարչական դպրոցի նշանակությունը և դերը միջնադարյան Հայաստանի քաղաքական, հասարակական և մշակութային կյանքում, Հուշարձան տարեգիրք, ԺԶ, «Հուշարձան», Երևան, 2021, էջ 120-147:
3. **Նազարյան Ն.**, Տիտղոսաթերթերի գեղարվեստական ձևավորումները Թորոս Տարոնացու արվեստում (1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարան), Գիտական Արցախ, Հ^մ 1 (8), «Արցախ», Երևան, 2021, էջ 237-249:
4. **Նազարյան Ն.**, Ավետարանիչների դիմանկարները Թորոս Տարոնացու արվեստում, Գիտական Արցախ, Հ^մ 2 (9), «Արցախ», Երևան, 2021, էջ 262-272:
5. **Նազարյան Ն.**, Խորանները Թորոս Տարոնացու արվեստում (1307 թ. Եսայի Նչեցու Ավետարան), Գեղարվեստի ակադեմիայի Տարեգիրք, Թիվ 10, Երևան, 1/2021, էջ 44-59:
6. **Նազարյան Ն.**, Կիլիկյան մանրանկարչական ավանդույթը Թորոս Տարոնացու արվեստում, Գեղարվեստի ակադեմիայի Տարեգիրք, Թիվ 12, Երևան, 1/2022, էջ 65-84:

НАИРА ХАЧИКОВНА НАЗАРЯН
«ГЛАДЗОРСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ ЕСАЙИ НЧЕЦИ» И ИСКУССТВО ТОРОСА
ТАРОНАЦИ

Резюме

Торос Таронаци - один из самых ярких представителей знаменитого Гладзорского университета средневековой Армении-иллюстратор, миниатюрист, писец. Многие авторы изучали искусство Таронаци, однако наследие художника до сегодняшнего дня еще не было глубоко изучено. Наш выбор пал на изучение его искусства именно по этой причине.

Предмет нашего исследования - Евангелие Есайи Нчеци 1307 г. (Венеция, рук. 1917) и его искусство. Это-первая авторская работа художника и одна из самых богато иллюстрированных рукописей Таронаци, изучение которой имеет большое значение в исследовании искусства миниатюриста. Она послужила не только основой для дальнейшей деятельности, но и обозначила различные направления творческой деятельности Таронаци. Сравнивая миниатюры Евангелия с более поздними рукописями художника, виден его творческий рост, стилистические и изобразительные особенности, мастерство. Изучение Евангелия позволяет также понять некоторые особенности Гладзорской школы начала XIV в.

Цель и основные задачи изучения творчества Тороса Таронаци - показать особенности его иллюстрированных рукописей, навыки художника в области миниатюрной живописи, анализ основных компонентов хоранов, портретов евангелистов, титульных листов, сцен Праздничного цикла. Для решения упомянутых задач имело важное значение изучение миниатюр и текстовых страниц Евангелия 1307 г. Материалом для исследования послужило также изучение других иллюстрированных рукописей Таронаци. Был также изучен ряд раннехристианских, армянских докиликийских, киликийских, византийских, западноевропейских рукописей.

Метод исследования: в исследовании использован комплексный метод искусствоведческого анализа. Применены описательный, сравнительный, источниковедческий, иконографический, стилистический и в некоторой степени технико-технологический методы анализа.

Научная новизна диссертации: тема диссертации является новой сама по себе, так как впервые представляет полное исследование первой авторской рукописи и творчества художника Тороса Таронаци. Миниатюры рассматриваются в контексте общего творчества Тороса Таронаци и в контексте армянской миниатюры.

Первая глава диссертации «ТОРОС ТАРОНАЦИ, ИЗВЕСТНЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ГЛАДЗОРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА НАЧАЛА XIV ВЕКА» посвящена изучению творчества Тороса Таронаци. Исследуется система иллюстрирования рукописей Таронаци, обсуждаются неточности, возникшие при изучении творчества художника. В главе говорится о значении и роли гладзорской школы в жизни средневековой Армении. Обсуждается

применимость термина «Армянское Возрождение» к армянской действительности. Говорится о местонахождении университета, его создании, преподаваемых предметах. Упомянуты различные традиции в армянском искусстве и влияние армянской культуры на искусство других стран.

Вторая глава «ГЛАДЗОРСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ ЕСАЙИ НЧЕЦИ 1307 г.: ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА» целиком посвящена изучению Евангелия. Описаны и проанализированы все миниатюры. Элементы и формы, типичные для различных традиций, в представленных сценах обсуждаются в контексте искусства Таронаци и армянской миниатюры. Дан стилистический анализ изображений. Евангелие 1307 г. восхищает большим количеством миниатюр и разнообразием орнаментов. В Евангелии представлены 12 сцен византийского Праздничного цикла и 3 сцены, типичные для армянского евангельского цикла - «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Воскресение». По мнению Э. Корхмазян, рукопись выполнена с большим мастерством и очень зрелая со стилистической точки зрения.

В третьей главе «ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТОРОСА ТАРОНАЦИ ЗРЕЛОГО И ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА КАК РЕЗУЛЬТАТ РАЗВИТИЯ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ «ГЛАДЗОРСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ ЕСАЙИ НЧЕЦИ» 1307 г. кратко описаны рукописи позднего и зрелого периода художника. Миниатюры анализируются в сравнительном контексте с первой авторской рукописью художника. В главе анализируются ветхозаветные сцены. Проведен стилистический анализ миниатюр позднего и зрелого периода. Результаты сравнительных исследований обобщены в выводах.

Кисти Тороса Таронаци принадлежат иллюстрации и декор более 20-и рукописей, которые находятся в разных музеях. Рукописи, иллюстрированные Таронаци, послужили примером для многих мастеров средневековой Армении. Сначала художник выступает только в качестве миниатюриста, а в рукописях позднего периода - и в качестве писца. Таронаци умело владел не только особенностями иллюстрации, но и техническими сложностями оформления рукописи. Проводя параллели с киликийскими рукописями, мы убедились, что в искусстве присутствуют рослиновские элементы. Сравнение произведений Тороса Таронаци и Тороса Рослина позволяет нам назвать их «двумя гениальными Торосами» средневекового армянского искусства. Изучение искусства Тороса Таронаци имеет большое значение, поскольку охватывает все течения, направления и традиции, существующие в Великой Армении. В нём гармонично объединены традиции миниатюрной живописи коренной и киликийской Армении, Византии и Западной Европы. Однако художник смог по-своему их переработать, создав собственные миниатюры с уникальными решениями. И именно это отличает его от других художников своего времени. Будучи студентом Гладзорского университета, Таронаци получил высшее «академическое» образование своего времени. С годами, оттачивая свой художественный язык, Таронаци дошел до средневекового академизма. Количество и качество созданных им рукописей позволяют назвать его великим «академическим» мастером.

NAIRA KHATCHIK NAZARYAN
«THE GLADZOR GOSPEL OF YESAYI OF NICH» AND THE ART OF TOROS
TARONATSI

Summary

Toros Taronatsi was one of the most eminent representatives of the famous Gladzor University of medieval Armenia - an illustrator, miniaturist, scribe. Many authors have studied the art of Taronatsi, but his legacy has not yet been thoroughly explored to this day. Our choice fell on studying the art of Taronatsi for this very reason.

The subject of our research is the Gospel of Yesayi of Nich of 1307 (Venice, N. 1917) and his art. The Gospel is the first author's manuscript of the artist and one of the most richly illustrated manuscripts of Taronatsi, the study of which is of great importance in the study of the art of the miniaturist. The manuscript served not only as the basis for further activities, but also outlined various directions of Taronatsi's creative activity. Comparing the miniatures of the Gospel with the artist's later manuscripts, we can see his creative growth, stylistic features, and skill. Studying the Gospel also allows us to understand some of the features of the Gladzor school of the early 14th century.

The purpose and the main objective of studying the work of Toros Taronatsi is to show the features of his illustrated manuscripts, the artist's skills in the field of miniature painting, the analysis of the main components that make up the Canon Tables, portrait of the Evangelists, Title pages, Lord's cycle scenes. To solve the mentioned problems, it was important to study of the miniatures and text pages of the Gospel of 1307. The material for the research was also the study of other illustrated manuscripts of Taronatsi. A number of early Christian, Armenian pre-Cilician, Cilician, Byzantine, and Western European manuscripts were also studied.

Research method: the study used a complex method of art historical analysis. Descriptive, comparative, source study, iconographic, stylistic, iconographic and, to some extent, technical and technological methods of analysis were used.

Scientific novelty of the dissertation: the dissertation topic is a novelty in itself, as for the first time it presents a complete study of the first author's manuscript and the creation works of the artist. The miniatures are considered in the context of the general creativity of Toros Taronatsi and in the panorama of the Armenian miniature.

The first chapter of the dissertation «TOROS TARONATSI, A PROMINENT REPRESENTATIVE OF GLADZOR UNIVERSITY IN THE BEGINNING OF THE XIV CENTURY» is devoted to the study of the work of Toros Taronatsi. The system of illustrating Taronatsi's manuscripts is studied, the inaccuracies that have arisen in the study of the artist's work are discussed. The chapter talks about the significance and role of the Gladzor School in the life of medieval Armenia. The applicability of the term «Armenian Renaissance» to the Armenian reality is discussed. It is said about the location of the university, its creation, the subjects taught. Various

traditions in Armenian art and the influence of Armenian culture on the art of other countries are mentioned.

The second chapter 1307 «GLADZOR GOSPEL OF YESAYI OF NICH: ICONOGRAPHY AND STYLISTIC CHARACTERISTICS» is entirely devoted to study of the Gospel. All miniatures are described and analyzed. Elements and forms typical of the various traditions presented in the scenes are discussed in the context of Taronatsi's art and Armenian miniatures. The stylistic analysis of images is given. The Gospel of 1307 delights with a large number of miniatures and a variety of ornaments. The Gospel presents 12 scenes from the Byzantine Lord's cycle and 3 scenes typical of Armenian gospel cycle: «The Last Supper», «Washing of the Feet», «Resurrection». According to E. Korkhmazyan, the manuscript was executed with great skill and is very mature from a stylistic point of view.

In the third chapter, «WORKS OF TOROS TARONATSI OF THE MATURE AND LATE PERIOD AS A RESULT OF THE DEVELOPMENT OF THE ILLUSTRATION OF THE GLADZOR GOSPEL OF YESAYI OF NICH» of 1307, the manuscripts of the late and mature period of the artist are briefly described. The miniatures are analyzed in a comparative context with the artist's first author's manuscript. The chapter analyzes Old Testament scenes. A stylistic analysis of miniatures of the late and mature period is carried out. The results of comparative studies are summarized in the conclusions.

Toros Taronatsi is the author of illustrations and decor of more than 20 manuscripts that are in different museums. Manuscripts illustrated by Toros Taronatsi served as an example to many masters of medieval Armenia. At first, the artist appears only as a miniaturist, and in manuscripts of the later period he also acts as a scribe. Taronatsi skillfully mastered not only the features of illustration, but also the technical difficulties of manuscript design. Drawing parallels with the Cilician manuscripts, we made sure that the title pages contain Roslin elements. Comparison of the works by Toros Taronatsi and Toros Roslin allows us to call them «two brilliant Toroses» of medieval Armenian art. The study of the art of Toros Taronatsi is a great importance, since it covers all currents, trends and traditions that exist in Greater Armenia. It harmoniously combines the traditions of miniature painting of Great and Cilician Armenia, Byzantium and Western Europe. However, the artist was able to process them in his own way, creating his own miniatures with unique solutions. And this is what distinguishes him from other artists of his time. As a student at Gladzor University, Taronatsi received the highest «academic» education of his time. Over the years, honing his artistic language, Taronatsi reached medieval academism. The quantity and quality of the manuscripts created by Toros Taronatsi let us call him a great «academic» master.