

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

YEREVAN STATE UNIVERSITY  
FACULTY OF HISTORY

**ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹ**  
**ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ**

**ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА**  
**АРМЕНОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

**HISTORY AND CULTURE**  
**JOURNAL OF ARMENIAN STUDIES**

**№ 1**

**ԵՐԵՎԱՆ - ԵՐԵՎԱՆ - YEREVAN**  
**ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ, ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ, YSU PRESS**  
**2020**

**Հրատարակվում է Երևանի պետական համալսարանի  
Պատմության ֆակուլտետի գիտական խորհրդի որոշմամբ**

Գլխավոր խմբագիր՝ պ.գ.դ., պրոֆ. **Էդիկ Մինասյան**  
*խմբագրական խորհուրդ՝*

**Արման Եղիազարյան** (խմբագիր, պ.գ.դ., դոց.), **Արամ Սիմոնյան** (ԵՊՀ Հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթ. անդամ, պ.գ.դ., պրոֆ.), **Աշոտ Մելքոնյան** (ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, պ.գ.դ., պրոֆ.), **Արտակ Մովսիսյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Ալբերտ Ստեփանյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Հայկ Ավետիսյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Հայրապետ Մարգարյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Լևոն Չուգասզյան** (արվեստագիտ. դոկտ., պրոֆ.), **Համլետ Պետրոսյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Իգիթ Ղարիբյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Ջենրիկ Աբրահամյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Հայկազ Հովհաննիսյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Աշոտ Ներսիսյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Աշոտ Հայրունի** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Վալերի Թունյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Վանիկ Վիրաբյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Ռաֆիկ Նահապետյան** (պ.գ.դ., պրոֆ.), **Հակոբ Հարությունյան** (պ.գ.դ., դոց.), **Հովիկ Գրիգորյան** (պ.գ.թ., դոց.), **Մխիթար Գաբրիելյան** (պ.գ.թ., դոց.), **Էդգար Հովհաննիսյան** (պ.գ.թ., դոց.):

Главный редактор - докт. ист. наук, проф. **Эдик Минасян**  
*Редакционная коллегия:*

**Арман Егиазарян** (редактор, д.и.н., доц.), **Арам Симонян** (директор Института Арменоведческих исследований ЕГУ, членкор. АН РА, д.и.н., проф.), **Ашот Мелконян** (академик АН РА, д.и.н., проф.), **Артак Мовсисян** (д.и.н., проф.), **Альберт Степанян** (д.и.н., проф.), **Айк Аветисян** (д.и.н., проф.), **Айрапет Маргарян** (д.и.н., проф.), **Левон Чугасзян** (докт. искусствовед. наук, проф.), **Гамлет Петросян** (д.и.н., проф.), **Игит Гарибян** (д.и.н., проф.), **Генрих Абраамян** (д.и.н., проф.), **Айказ Оганесян** (д.и.н., проф.), **Ашот Нерсесян** (д.и.н., проф.), **Ашот Айруни** (д.и.н., проф.), **Валерий Тунян** (д.и.н., проф.), **Ваник Вирабян** (д.и.н., проф.), **Рафик Наапетын** (д.и.н., проф.), **Акоб Арутюнян** (д.и.н., доц.), **Овик Григорян** (к.и.н., доц.), **Мхитар Габриелян** (к.и.н., доц.), **Эдгар Оганнисян** (к.и.н., доц.).

Editor-in-Chief - Doctor of Sciences, prof. **Edik Minasyan**  
*Editorial Board:*

**Arman Yeghiazaryan** (editor, Doctor of Sciences, associate prof.), **Aram Simonyan** (Director of YSU Institute for Armenian Studies, Corresp. member of NAS RA, Doctor of Sciences, prof.), **Ashot Melkonyan** (Academician of NAS RA, Doctor of Sciences, prof.), **Artak Movsisyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Albert Stepanyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Hayk Avetisyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Hairapet Margaryan** (Doctor of Sciences, prof.), **Levon Chugaszyan** (Doctor of Arts, prof.), **Hamlet Petrosyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Igit Gharibyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Henrik Abrahamyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Haikaz Hovhannisyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Ashot Nersisyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Asot Hayruni** (Doctor of Sciences, prof.), **Valeri Tunyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Vanik Virabyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Rafik Nahapetyan** (Doctor of Sciences, prof.), **Hakob Harutunyan** (Doctor of Sciences), **Hovik Grigoryan** (PhD of History, associate prof.), **Mkhitar Gabrielyan** (PhD of History, associate prof.), **Edgar Hovhannisyan** (PhD of History, associate prof.).

**ISSN 1829-2771**

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ  
СОДЕРЖАНИЕ / CONTENT**

**ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ / ИСТОРИЯ / HISTORY**

<b>Էդիկ Մինասյան</b> – ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵԾ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՀԱՂԹԱՆԱԿԻ ԳՈՐԾՈՒՄ (1941-1945 ԹԹ.).....	8
<b>Эдик Минасян</b> – ВКЛАД АРМЯНСКОГО НАРОДА В ПОБЕДУ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (1941-1945 ГГ.).....	32
<b>Edik Minasyan</b> – THE CONTRIBUTION OF THE ARMENIAN PEOPLE TO THE VICTORY IN THE WORLD WAR II (1941-1945). ....	33
<b>Արտակ Մովսիսյան</b> – ՀԱՅ ԷԹՆՈՍԻ ՏԱՐԱԾՄԱՆ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԵՐ ԹՎԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԻՆ (ԸՍՏ ՍՏՐԱԲՈՆԻ ԿԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ).....	34
<b>Артак Мовсисян</b> – ГЕОГРАФИЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ АРМЯНСКОГО ЭТНОСА НАКАНУНЕ НАШЕЙ ЭРЫ (ПО СВЕДЕНИЯМ СТРАБОНА).....	40
<b>Artak Movsisyan</b> – THE GEOGRAPHY OF THE SPREAD OF THE ARMENIAN ETHNOS ON THE EVE OF OUR ERA (ACCORDING TO STRABO).....	40
<b>Միքայել Մալխասյան</b> – ՄԵԾ ՀԱՅԹԻ ԱՐԵՎՍՏՅԱՆ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ ԸՍՏ ԿԼԱՎԴԻՈՍ ՊՏՐՈՍԵՆՈՍԻ «ԱՇԽԱՐՀԱԳՐՈՒԹՅԱՆ».....	41
<b>Микаэл Малхасян</b> – ЗАПАДНЫЕ ГРАНИЦЫ ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ ПО “ГЕОГРАФИИ” КЛАВДИЯ ПТОЛЕМЕЯ. ....	47
<b>Mikayel Malkhasyan</b> – THE WESTERN BORDERS OF GREATER ARMENIA IN CLAUDIUS PTOLEMY’S “GEOGRAPHY”. ....	47
<b>Էդգար Վարշամյան</b> – ՀԱՅԱՍՏԱՆԸ ՀՈՒՍԵԱ-ՊԱՐՍԿԱԿԱՆ ՀԱՎԱՍԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ԾԻՐՈՒՄ. ԱՐՇԱԿ Բ-Ի ԱՐՏԱԹԻՆ ԶԱՐԱԶԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ .....	49
<b>Эдгар Варшамян</b> – АРМЕНИЯ В РАЗГАР РИМСКО-ПЕРСИДСКОГО КОНФЛИКТА: ВНЕШНЯЯ ПОЛИТИКА АРШАКА II. ....	60
<b>Edgar Varshamyan</b> – ARMENIA IN THE MIDST OF THE ROMAN-PERSIAN CONFLICT: THE FOREIGN POLICY OF ARSHAK II. ....	61
<b>Արգիշտի Վարդանյան</b> – ՄԱՆՎԵԼ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆԸ ՄԵԾ ՀԱՅԹԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԱՄԱԿԱԼ ԵՎ ԿԱՌԱՎԱՐԻՉ .....	62
<b>Аргисhti Варданян</b> – МАНВЕЛ МАМИКОНЯН – РЕГЕНТ И УПРАВЛЯЮЩИЙ ЦАРСТВОМ ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ. ....	68
<b>Argishti Vardanyan</b> – MANVEL MAMIKONYAN – REGENT AND RULER OF THE KINGDOM OF GREATER ARMENIA. ....	68
<b>Արման Եղիազարյան</b> – ԲԱԳՐԱՏՈՒՆԻՆԵՐԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՌԱՎՅՍԱՆ ՊԱՏՃԱՌ ԴԱՐՁԱԾ ՄԻ ԴԱՎԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ.....	70
<b>Арман Егиазарян</b> – О ЗАГОВОРЕ, ПРИВЕДШЕМ К РАСКОЛУ БАГРАТИДСКОГО ЦАРСТВА. ....	79
<b>Arman Yeghiazaryan</b> – ON A CONSPIRACY THAT CAUSED THE SPLIT OF THE BAGRATUNIES KINGDOM. ....	79
<b>Արարատ Ստեփանյան</b> – ՓԻԼԱՐՏՈՍ ԿԱՐԱԺՆՈՒՆՈՒ ՊԱՏԿԱՏԻՏՐՈՍՆԵՐԸ .....	81
<b>Арарат Степанян</b> – ПОЧЕТНЫЕ ТИТУЛЫ ФИЛАРЕТА ВАРАЖНУНИ.....	86
<b>Ararat Stepanyan</b> – THE HONORARY TITLES OF PHILARETOS BRACHAMIOS.....	86

<b>Սեյրան Չաքարյան</b> – ԱՉԳԻ ԲՆՈՒԹԱԳՐՄԱՆ ՀԱՐՑԸ ՀԱՅՈՑ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑՈՒՄ (ԳՐԻԳՈՐ ՏԱԹԵՎԱՅԻ ԵՎ ՂԱԶԱՐ ԶԱՀԿԵՑԻ).....	88
<b>Сейран Закарян</b> – ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРИСТИКИ НАЦИИ В ХРИСТИАНСКОЙ ПАРАДИГМЕ АРМЯНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (ГРИГОР ТАТЕВАЦИ И ГАЗАР ДЖАХКЕЦИ).....	97
<b>Seyran Zakaryan</b> – THE PROBLEM OF CHARACTERIZATION NATION IN THE CHRISTIAN PARADIGM OF ARMENIAN IDENTITY (GRIGOR TATEVATSI AND GHAZAR JAHKETSİ).....	98
<b>Սարգիս Բալդարյան</b> – ԿՈՍՏԱՆԴ ՋՈՒՂԱՅԵՑՈՒ ԿԱՃԱՌԱԿԱՆԱԿԱՆ ՁԵՆՆԱՐԿՆԵՐԻ ՇՐՋԱՆԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՈՐ ՋՈՒՂԱՅԻ ԱՌԵՎՏՐԱԿԱՆ ՑԱՆՑՈՒՄ.....	99
<b>Саркис Балдарян</b> – ЦИРКУЛЯЦИЯ КОММЕРЧЕСКИХ УЧЕБНИКОВ КОНСТАНТА ДЖУГАЕЦИ В ТОРГОВОЙ СЕТИ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ.....	106
<b>Sargis Baldaryan</b> – THE CIRCULATION OF COMMERCIAL HANDBOOKS OF CONSTANT OF JULFA IN THE TRADE NETWORK OF NEW JULFA. ....	106
<b>Արարատ Հակոբյան</b> – 1920 Թ. ԹՈՒՐԵ-ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՍԿՍՄԱՆ ՕՐԿԱ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ (ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ 100-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԻԹՈՎ).....	108
<b>Арарат Акопян</b> – К ВОПРОСУ О ДАТЕ НАЧАЛА ТУРЕЦКО-АРМЯНСКОЙ ВОЙНЫ 1920 Г. (К 100-ЛЕТИЮ ВОЙНЫ).....	117
<b>Ararat Hakobyan</b> – ABOUT THE DATE OF THE BEGINNING OF THE TURKISH-ARMENIAN WAR IN 1920 (TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THE WAR).....	117
<b>Նելլի Մինասյան</b> – 1920 ԹՎԱԿԱՆԻ ԹՈՒՐԵ-ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ԵՎ ՀԱՍԱԹՅՈՒՐԵԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԾՐԱԳՐԵՐԸ.....	118
<b>Нелли Минасян</b> – ТУРЕЦКО-АРМЯНСКАЯ ВОЙНА 1920 ГОДА И ПЛАНЫ ПАН-ТЮРКИЗМА.....	123
<b>Nelli Minasyan</b> – THE TURKISH-ARMENIAN WAR OF 1920 AND THE PROGRAMS OF PAN-TURKİSM.....	123
<b>Սուրեն Ավետիսյան</b> – ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿԱՐՄԻՐ ԽԱԶԻ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵՇ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ.....	124
<b>Сурен Аветисян</b> – ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБЩЕСТВА КРАСНОГО КРЕСТА АРМЕНИИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.....	131
<b>Suren Avetisyan</b> – THE ACTIVITY OF RED CROSS SOCIETY OF ARMENIA IN THE YEARS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR.....	131
<b>Առնակ Սարգսյան</b> – ԸՆՏՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՅԻՆ ՄԱՍՆԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ԺՈՂՈՎԱԿԱՐԱՑՄԱՆ ԻՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ (ՀՀ 2018 Թ. ԸՆՏՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ).....	132
<b>Арнак Саргсян</b> – УЧАСТИЕ В ИЗБИРАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ В РЕАЛИЯХ ДЕМОКРАТИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ВЫБОРОВ В РЕСПУБЛИКЕ АРМЕНИИ В 2018 Г.).....	139
<b>Arnak Sargsyan</b> – PARTICIPATION IN THE ELECTORAL PROCESS IN THE REALITIES OF DEMOCRATIZATION (ON THE EXAMPLE OF THE REPUBLIC OF ARMENIA IN 2018 ELECTIONS).....	139
<b>Գայանե Թովմասյան, Ռուբիկ Թովմասյան</b> – ՉՐՈՍԱՇՐՋՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀՅՈՒՐԸՆԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՅՈՒՆԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՉԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՊԱԳԱՅԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ (ԱՇԽԱՐՀ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆ).....	140
<b>Гаяне Товмасян, Рубик Товмасян</b> – БУДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТУРИЗМА И ИНДУСТРИИ ГОСТЕПРИИМСТВА В МИРЕ И В АРМЕНИИ.....	149

**Gayane Tovmasyan, Rubik Tovmasyan – FUTURE TRENDS OF TOURISM AND HOSPITALITY INDUSTRY DEVELOPMENT IN THE WORLD AND IN ARMENIA.** ..... 149

**Արշալույս Տետեյան – ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԼԵՆՆԱ-ՑԻՆ ԴԱՐԱԲԱՐԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՐԱՆԻ ԲԱՆԱԶԵՎԵՐՈՒՄ** ..... 150

**Аршалуys Тетейан – ВОПРОС ПРИЗНАНИЯ ГЕНОЦИДА АРМЯН И ПРОБЛЕМА НАГОРНОГО КАРАБАХА В РЕЗОЛЮЦИЯХ ЕВРОПЕЙСКОГО ПАРЛАМЕНТА.** ..... 156

**Arshaluys Teteyan – RECOGNITION OF ARMENIAN GENOCIDE AND NAGORNO-KARABAKH PROBLEM IN THE RESOLUTIONS OF EUROPEAN PARLIAMENT.** ..... 156

**ՀԱՎԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ / АРХЕОЛОГИЯ И ЭТНОГРАФИЯ / ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY**

**Ռաֆիկ Նահապետյան – ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՆՆԱՇԽԱՐՀԸ՝ ԱՆԱՍՆԱՊԱՐԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՎԱՌՅՆ ԿԵՆՏՐՈՆ (ԸՍՏ ՀԱՎԳԻՏԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԵՎ ԱՆՏԻԿ ԳՐԱԿՈՐ ԱՐՔԵՈՒՐՆԵՐԻ)** ..... 157

**Рафик Наапетян – АРМЯНСКОЕ НАГОРЬЕ - ДРЕВНЕЙШИЙ ЦЕНТР СКОТОВОДЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (ПО АРХЕОЛОГИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ И АНТИЧНЫМ ПИСЬМЕННЫМ ИСТОЧНИКАМ).** ..... 162

**Rafik Nahapetyan – ARMENIAN HIGHLAND - THE MOST ANCIENT CENTRE OF CATTLE BREEDING CULTURE (ACCORDING TO ARCHAEOLOGICAL MATERIALS AND ANCIENT WRITTEN SOURCES).** ..... 162

**Քրիստինա Այվազյան – ԲԱՐԵԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ** ..... 163

**Кристина Айвазян – БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ В АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ.** ..... 174

**Christina Ayvazyan – CHARITY IN THE ARMENIAN FAIRY TALES.** ..... 175

**ԱՐԿԵՍ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹ / ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА / ART AND CULTURE**

**Գեղամ Ասատրյան, Ավետիս Գրիգորյան – ՄԱՔՐԱՎԱՆԻ ԽԱՉՔԱՐԵՐԸ (XII-XIV ԴԴ.)** ..... 176

**Гегам Асатрян, Аветис Григорян – ХАЧКАРЫ МАКРАВАНКА (XII-XIV ВВ.)** ..... 181

**Gegham Asatryan, Avetis Grigoryan – THE CROSSLINES OF MAKRAVANK (XII-XIV CENTURIES).** ..... 181

**Մոնթե Մաթևոսյան – ՋՐԱՌԱՏԻ Ս. ԿԱՐԱՊԵՏ ԵՎԵՂԵՑՈՒ ԽԱՉՔԱՐԵՐԸ** ..... 185

**Монте Матевосян – ХАЧКАРЫ ЦЕРКВИ СВЯТОГО КАРАПЕТА В ДЖРАРАТЕ.** ..... 188

**Monte Matevosyan – THE KHACHKARS OF JRARAT ST. KARAPET CHURCH.** ..... 188

**Շուշանիկ Համբարյան – ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ Հ<sup>մ</sup> 1970 ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ ԵՎ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՒՇ ՇՐՋԱՆԻՆ ԲՆՈՐՈՇ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱԳՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ** ..... 191

**Шушаник Амбарян – РУКОПИСЬ № 1970 ЕВАНГЕЛИЯ ИЕРУСАЛИМА И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮР, ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА.** ..... 199

**Shushanik Hambaryan – № 1970 GOSPEL OF JERUSALEM AND THE ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE MINIATURES CHARACTERISTIC OF THE LATE-PERIOD.** ..... 199

**ՍՓՅՈՒՌԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ / ДИАСПОРАВЕДЕНИЕ / DIASPORA STUDIES**

**Հրածին Վարդանյան** – ՍՓՅՈՒՌԻ ՏԻՊՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅ ՍՓՅՈՒՐԸ..... 202  
*Грацин Варданян – ТИПОЛОГИЯ ДИАСПОРЫ И АРМЯНСКАЯ ДИАСПОРА.* ..... 207  
*Hratsin Vardanyan – TYPOLOGY OF DIASPORAS AND THE ARMENIAN DIASPORA.* ..... 208

**Ալիկ Ղարիբյան, Գայանե Գալստյան** – ՀՅԴԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲԱԿՈՐՈՒՄԸ ԱՄՆ-ՈՒՄ..... 209  
*Алик Гарибян, Гаяне Галстян – НАЧАЛО ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРФ ДАШНАКЦУТИОН В США.* ..... 214  
*Alik Gharibyan, Gayane Galstyan – THE BEGINNING OF ARF DASHNAKTSUTYUN ACTIVITY IN THE USA.* ..... 215

**Էդգար Հովհաննիսյան** – ՄԵԾԻ ՏԱՆՆ ԿԻԼԻԿԻՈՒ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍՈՒԹՅԱՆ ԿԻՐԱԿՆՈՐՅԱԴՊՈՐՑՆԵՐԻ ՀԻՄՆՈՒՄԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԴԵՐԸ ՀԱՅԱՊԱՅՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ..... 216  
*Эдгар Ованесян – СОЗДАНИЕ ВОСКРЕСНЫХ ШКОЛ КИЛИКИЙСКОГО КАТОЛИКОСАТА И ИХ РОЛЬ В СОХРАНЕНИИ АРМЯНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.* ..... 225  
*Edgar Hovhannisyanyan – THE FOUNDATION OF SUNDAY SCHOOLS OF THE CATHOLICOSATE OF THE GREAT HOUSE OF CILICIA AND THEIR ROLE IN PRESERVATION OF THE ARMENIAN IDENTITY.*..... 225

**Մարիամ Հակոբյան** – ՀԱՅԱՍՏԱՆՅԱՑ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ԵՎԵՂԵՑՈՒ ՀՈՒՆԱՅԱՅՈՑ ԹԵՄԵՐԻ ՁԵՎԱԿՈՐՈՒՄԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԿԱՐՉԱԺՈՂՈՎՐԴԱԳՐԱԿԱՆ ՆԿԱՐԱԳԻՐԸ 1920-1930-ԱՎԱՆ ԹԹ..... 226  
*Мариам Акопян – ФОРМИРОВАНИЕ ЕПАРХИЙ АРМЯНСКОЙ АПОСТОЛЬСКОЙ ЦЕРКВИ В ГРЕЦИИ И ИХ АДМИНИСТРАТИВНО-ДЕМОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ В 1920-1930-Х ГГ.* ..... 231  
*Mariam Hakobyan – THE FORMATION OF THE GREEK-ARMENIAN DIOCESES OF THE ARMENIAN APOSTOLIC CHURCH AND THEIR ADMINISTRATIVE-DEMOGRAPHIC DESCRIPTION IN THE 1920s AND 1930s.*..... 231

**Նարինե Նուշերվանյան** – «ՍՓՅՈՒՐԸ-ՀՅՈՒՐԸՆԿԱԼՈՂ ԵՐԿԻՐ-ՀԱՅՐԵՆԻՔ» ՓՈԽ-ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՌԱՆԿՅՈՒՄԱԶԵՎ ՍՈՂԵԼԸ..... 232  
*Нарине Нушерванян – ТРЕХСТОРОНЯЯ МОДЕЛЬ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ “ДИАСПОРА-ПРИНИМАЮЩАЯ СТРАНА-РОДИНА”*..... 240  
*Narine Nushervanyan – "DIASPORA-HOST COUNTRY-HOMELAND" TRIANGULAR MODEL OF RELATIONS.*..... 241

**Գևորգ Ղուկասյան** – ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱՅԻ ՀԱՅՎԱԿԱՆ ՍՓՅՈՒՐԻ ԼՈՐԲԻՍՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՉ..... 242  
*Геворг Гукасян – О ЛОББИСТСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ.* ..... 250  
*Gevorg Ghukasyan – ON THE LOBBYING ACTIVITIES OF THE ARMENIAN DIASPORA IN WESTERN EUROPE.*..... 251

**ԱՐՔՅՈՒՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ / ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ / SOURCE STUDIES**

**Հայկազ Հովհաննիսյան, Կարեն Բայրամյան** – ՆՈՐԱՀԱՅՑ ԿԱԿԵՐԱԳՐԵՐ ԼԱՁԱՐՅԱՆՆԵՐԻ ԱՐԽԻՎԻՑ ..... 252

*Այկազ Օգանեսյան, Կարեն Բայրամյան – НОВОВЫЯВЛЕННЫЕ ДОКУМЕНТЫ ИЗ АРХИВА ЛАЗАРЕВЫХ.* ..... 261

*Haikaz Hovhannisyan, Karen Bayramyan – NEWLY REVEALED DOCUMENTS FROM THE LAZAREVS ARCHIVE.* ..... 261

**Հովիկ Գրիգորյան, Հայկ Մխոյան – ԴԱՎԻԹ ԱՆԱՆՈՒՆԻ ԵՎ ԼԵՈՅԻ ԼԱՍԱՎԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ** ..... 262

*Օւիւկ Գրիգորյան, Այկ Մխոյան – ИЗ ПЕРЕПИСКИ ДАВИТА АНАНУНА И ЛЕО.* ..... 273

*Hovik Grigoryan, Haik Mkhoyan – FROM THE LETTERS OF DAVID ANANUN AND LEO.* ..... 274

**ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ / УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ / EDUCATIONAL-METHODOLOGICAL**

**Արա Հովհաննիսյան – ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՓՅՈՒՌՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԱՎԱՆԴՈՒՄԸ (ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, ՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ՈՐԵՆԻՇՆԵՐ)** ..... 275

*Արա Օգանեսյան – УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ОСОБЕННОСТИ КУРСА “ИСТОРИЯ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ”.* ..... 281

*Ara Hovhannisyan – EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND FEATURES OF THE COURSE “HISTORY OF ARMENIAN DIASPORA”.* ..... 282

**ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ / РЕЦЕНЗИЯ / REVIEW**

**Կարինե Եղիազարյան, Մերի Հովհաննիսյան. ЭДИК МИНАСЯН – ГЕРОИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АРМЯНОК В ГОДЫ ОСВОБОДИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКА, МОСКВА, «ЭДИТУС», 2020, 252 С.** ..... 283

**Էդիկ Մինասյան, Էդիկ Չոհրաբյան. ՀԵՆՐԻԿ ԱՐՐԱՀԱՄՅԱՆ – ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՆԿԱԽԱՑՄԱՆ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ-ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ ԵՎ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՍԿԻՉԲԸ (1956 Թ. ՓԵՏՐՎԱՐ – 1991 Թ. ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ), Ե., ԵՊՀ ՀՐԱՏ., 2019, 398 ԷԶ** ..... 286

**Վալերի Թունյան, Արա Հովհաննիսյան. «ԴՈՆԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱՅՆՔԸ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ. ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ, ԻՆՍՏԻՏՈՒՄՆԵՐ, ԻՆՔՆՈՒԹՅՈՒՆ», ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՂԿԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ / ԿԱԶՄՈՂ Է. ՄԻՆԱՍՅԱՆ /, Ե., ԵՊՀ ՀՐԱՏ., 2020, 212 ԷԶ** ..... 288

**ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ** ..... 290

**INFORMATION ABOUT THE AUTHORS** ..... 292

**Ի ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ** ..... 294

**NOTICE FOR THE AUTHORS** ..... 294

## Շուշանիկ Յամբարյան

ԵՐՈՒՍԱՂԵՄԻ Հ<sup>Մ</sup> 1970 ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ ԵՎ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՈՒՇ  
ՇՐՋԱՆԻՆ ԲՆՈՐՈՇ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՅԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

**Հիմնաբառեր.** պատկերագրություն, հայկական մանրանկարչություն, անվանաթերթ, Ավետարան, տերուսական նկարներ, Կ. Պոլիս, խորան, ավետարանիչների պատկերներ, ձեռագիր:

Վաղ շրջանի հայկական մանրանկարչության վերաբերյալ գրվել են բազմաթիվ գրքեր և գիտական հոդվածներ, այն միշտ եղել է ինչպես հայ, այնպես էլ օտարերկրյա արվեստաբանների ուշադրության կենտրոնում, մինչդեռ գրեթե անուշադրության է մատնվել ուշ շրջանի՝ մասնավորապես Կ. Պոլիսի XVII դ. հայ մանրանկարչական արվեստը: Ուշ միջնադարի հայկական մանրանկարչության ընդհանուր անկման հենքի վրա, այս դպրոցի ծաղկումը կարելի է համարել վերջին վերելքը: Ուստի այս ձեռագրի մանրանկարների ուսումնասիրության առանցքային նպատակը եղել է՝ Հ<sup>Մ</sup> 1970 Ավետարանի օրինակով ցուցադրել XVII դ. Կ. Պոլիսում Ավետարանների նկարագրման պատկերագրական և ոճական առանձնահատկությունները<sup>1</sup>:

«Գրեցաւ Աւետարանս ի քաղաքս Կոստանդինուպօլիս, ի թվականիս ՌՃ (1651) առ դրան Ս. Նիկողայոս եկեղեցոյ, ձեռամբ լեցի Յակոբ տիրացուի եւ ծաղկարար Մարկոսի...»<sup>2</sup>: Այս տողերով է ավարտվում Ավետարանը, որի հիշատակարանից հայտնի է դառնում, որ Կ. Պոլիսում գրվելուց հետո այն տեղափոխվել է Երուսաղեմ՝ Ս. Յակոբի տաճար, և մինչ օրս էլ պահվում է Երուսաղեմի Սրբոց Յակոբյանց վանքի մատենադարանում: Ս. Նիկողայոսը, որտեղ գրվել և ծաղկվել է մեր քննության Ավետարանը, XVII դ. Կ. Պոլիսում գործող հայկական եկեղեցիներից մեկն էր, որը գտնվել է Ենիգաբու թաղում<sup>3</sup>: Եկեղեցու հիմնադրման ստույգ թվականը հայտնի չէ, սակայն այն արդեն XVI դ. գոյություն ուներ<sup>4</sup>: Քանի որ այս անվամբ մեկ այլ եկեղեցի էլ է եղել<sup>5</sup>, միմյանցից տարբերակելու համար այն անվանել են նաև «աւազն Ս. Նիկողայոս»<sup>6</sup>: Ձեռագրի հիշատակարանը տեղեկություն է հայտնում նաև ծաղկողի մասին՝ նշելով միայն Մարկոս ծաղկարարին, սակայն մանրանկարներում առկա են երկու տարբեր ոճեր: Տերուսական շարքի մանրանկարներն իրենց ոճով տարբերվում են ավետարանիչների պատկերներից, այդ տարբերությունը երևում է նաև մեկ էջի վրա երկու տարբեր ոճերով նկարված լուսանցանկարներում: Պետք է նշել, որ ձեռագիրն ամբողջությամբ գրված է նույն մագաղաթի վրա և գտնվում է իր նախնական վիճակում: Այսինքն՝

\* Հոդվածը ներկայացվել է 25.09.2019 թ., հրատարակության երաշխավորել է ՊՀ պատմության ֆակուլտետի հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու Սեյրանուշ Մանուկյանը (23.09.2019 թ.), ընդունվել տպագրության 15.06.2020 թ.:

<sup>1</sup> Ձեռագիրն ուսումնասիրել են Երուսաղեմի Սրբոց Յակոբյանց վանքի մատենադարան այցի ժամանակ: Սույն հոդվածում տպագրված նկարների թույլտվության համար շնորհակալություն են հայտնում Հայոց պատրիարք Երուսաղեմի Ամենապատիվ Տ. Նուրհան Արք. Մանուկյանին:

<sup>2</sup> Յակոբյան Վ., Յայերեն ձեռագրերի ժԵ դարի հիշատակարաններ (1641-1660), հ. 9, Ե., 1984, էջ 459:

<sup>3</sup> Տե՛ս Սիրունի Յ. Ե., Պոլիս եւ իր դերը, հատոր առաջին, Պէյրուք, 1965, էջ 350-351:

<sup>4</sup> Տե՛ս Թուղլաճեան Բ., Իսթանպուլի Հայոց եկեղեցիները, Իսթանպուլ, 1991, էջ 91:

<sup>5</sup> Հիշատակարաններում միշտ չէ, որ նշվում է եկեղեցու գտնվելու ստույգ վայրը, գրվում է միայն «ի դուռն Սբ. Նիկողայոսի»: Այդ իսկ պատճառով հարկ է նշել, որ XVII դ. սկզբին ձեռագրեր են ընդօրինակվել նաև Կ. Պոլիսում գտնվող մեկ այլ Ս. Նիկողայոս եկեղեցու հովանու ներքո: Եղիրնե կափուի (Կոմրուկ, Կաֆա թաղ) այս եկեղեցին, դեռևս Ֆայիհի ժամանակներից, գործում էր Հիսար դիբի համանուն՝ Ս. Նիկողայոս եկեղեցու հետ միասին: Կաֆացի հայ գաղթականներին Կ. Պոլիս գաղթեցնելուց հետո Ս. Նիկողայոս եկեղեցու կեսը տրվում է հայերին, իսկ մյուս կեսը՝ Ղրիմից գաղթեցված ղովհնիկյաններին: Այստեղ գրվել և ծաղկվել են բազմաթիվ ձեռագիր մատյաններ, սակայն 1627-ին այն խլվում է հայերից և վերածվում մկչիթի (տե՛ս Դարանաղի Գ., Ժամանակագրություն, Երուսաղեմ, 1915, էջ 186; Սիրունի Յ. Ե., Պոլիս եւ իր դերը, հատոր առաջին, Պէյրուք, 1965, էջ 344): Ուստի վերոհիշյալ թվականից հետո հիշատակարաններում Կ. Պոլիսի Սբ. Նիկողայոս եկեղեցու անունը հանդիպելիս, պետք է նկատի ունենանք, որ խոսքը վերաբերում է միայն Հիսար դիբի Սբ. Նիկողայոս եկեղեցուն:

<sup>6</sup> Տե՛ս «Սիմեոն դպրի Լեհացույ ուղեգրություն», հրատ. Ն. Ալիսեան, Վիեննա, 1936, էջ 7:



այն հնարավոր տարբերակը, որ տերունական շարքի մանրանկարներն ավելացվել են հետագայում, կարելի է բացառել: Այդ տարիներին հավանաբար ծանրաբեռնված լինելով պատվերներով և չկարողանալով բավարարել իր բարձրաստիճան պատվիրատուների պահանջները՝ Մարկոս Պատկերահանը դիմում է իր աշակերտների օգնությանը: Ավելի հավանական է, որ իր աշակերտներից մեկն օգնած լինի ուսուցչին, այդ իսկ պատճառով հիշատակարանում որպես ծաղկող գրվել է միայն Մարկոսի անունը, քանի որ նա այնպիսի անուն վաստակած մանրանկարիչ է եղել, որ մանրանկարչական արվեստի դասեր վերցնելու համար նրա մոտ են եկել տարբեր երկրներից<sup>1</sup>:

Մեր քննության ներքո գտնվող Հ<sup>մ</sup> 1970 Ավետարանը գտնվում է շատ լավ վիճակում<sup>2</sup>: Գրված է մագաղաթի վրա, ունի էջադրում, որն արված է մատիտով էջի ներքևում կենտրոնական հատվածում: Նկարագարողումը բաղկացած է տերունական նկարներից, Եվսեբիոս Կեսարացու՝ Կարափանսյուրի ուղղված թղթից, ութ խորաններից, ավետարանիչների դիմանկարներից, անվանաթերթերից, լուսանցանկարներից:

Եվսեբիոսի և Կարափանսյուրի հանդիպակաց էջերն ու հանդիպակաց խորաններն ունեն նույնաձև կառուցվածք և պատկերազարդում: Մարկոս Պատկերահանը կանոնները բաշխել է ութ խորաններում. այսպիսի տեղաբաշխումը հաճախ էր արվում Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցում<sup>3</sup>: Նրա ծաղկած խորաններում միշտ չէ, որ պահպանված է եկեղեցական հայրերի յուրաքանչյուր խորանին տված խորհրդաբանական իմաստը, ընդհակառակը, մանրանկարիչների մոտ հաճախ ձգտում է եղել ազատ արտահայտվելու, դիմելու իրենց երևակայությանը՝ ներմուծելով զանազան նոր կենդանի պատկերներ (զարդային և ֆիգուրատիվ): Այսպիսով, ըստ Ներսես Շնորհալու, երկրորդ և երրորդ խորաններում պետք է լինեն «ծառք արմաւենիք եւ հաւք սիրամարգք»: Մարկոսի մոտ սիրամարգը հանդիպում է երրորդ և չորրորդ խորաններում, որտեղ արմավենու փոխարեն պատկերել է ձիթենի, իսկ ճակատազարդի վերևի հատվածը զարդարված է աղբյուրի երկու կողմերում միմյանց դիմաց կանգնած աթաղաղներով (տե՛ս նկար 1): Այս խորաններում ձիթենու ծառերի վրա պատկերված են ագռավներ: Ագռավն, ըստ Տաթևացու, նշանակում է Եսավի տունը և սուտ մարգարե Բաղամին<sup>4</sup>: Իսկ հինգերորդ և վեցերորդ խորաններում Մարկոսը պատկերել է առյուծ, որը խորհրդանշում է Քրիստոսին: Քրիստոս-առյուծ զուգահեռի մասին խոսվել է դեռևս վաղ միջնադարում, այն է՝ առյուծները ծնվում են ընդարմացած, բայց ծնվելուց երեք օր հետո կենդանանում են, երբ շունչ են առնում իրենց հորից: Քրիստոսն էլ հարուստն առավ նույն ժամանակահատվածում<sup>5</sup>: Առյուծը նաև Մարկոս ավետարանչի խորհրդանիշն է, քանի որ վերջինս իր Ավետարանում առավել ամբողջական է անդրադառնում Քրիստոսի հարությանը և մեծ շեշտադրումով ներկայացնում Քրիստոսի արքայական արժանապատվությունը<sup>6</sup>: Իսկ առյուծի ներքևում արմավենի է պատկերել: Ըստ Շնորհալու՝ արմավենին ցույց է տալիս միջին և

<sup>1</sup> «Արդ՝ ես Մաթեոս դպիրս, որ եմ յերկրէն Ծարայ, ի գեղջէն Չափարու, նօտար էի տեառն Փիլիպոս կաթողիկոսի, ելեալ գնացաք ի սբ. Երուսաղէմ, և յանտէն դարձաք ի Ստամպօլ և անդ ուսայ ի Մարկոս վարդապետէն պատկերն: Աղաչեմ յիշել ՎՄաթեոսս և ՎՄարկոս վարդապետն» (տե՛ս Հակոբյան Վ., Հայերեն ձեռագրերի ժԷ դարի հիշատակարաններ (1641-1660 թթ.), հատոր 9, Ե., 1984, էջ 654):

<sup>2</sup> Ձեռագիրն ունի դրոշմապարզ շագանակագույն կաշվե կապ, քաշված է փայտյա տախտակի վրա: Մեծությունը՝ 18x12.5x6: Կապված է 636 էջից, որից դատարկ են 1-5, 56, 63-67, 223, 333, 631-636 էջերը: Սկզբնատողերը և սկզբնատառերը ոսկով են գրված: Մանրանկարները բավերանգ են և համադրված են ոսկու հետ: Ձեռագիրը երկայուն է, յուրաքանչյուր էջ բաղկացած է 22 տողից, գրված է բոլորգրով, սև թանաքով: Նրա միօրինակությունն ամբողջ ձեռագրում մատնանշում է մեկ գրչի մասին, բայց նույնը չենք կարող ասել մանրանկարչի մասին: Ավելի մանրամասն նկարագրության համար տե՛ս Պողոթյան արք. Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հատոր 6, Երուսաղէմ, 1972, էջ 549:

<sup>3</sup> Տե՛ս Казарян В., Манукян С., Матенадаран: Армянская рукописная книга VI-XIV веков, М., 1991, с. 90.

<sup>4</sup> Տե՛ս Ղապարյան Վ., Մեկնութիւնք Խորանաց, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 64; Jobes G., Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols, part 2, New York, 1962, p. 1325; Ferguson G., Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, 1980, p. 24.

<sup>5</sup> Տե՛ս Բյոսեյան Հ., Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. Էջմիածին, 1995, էջ 18-19; Jobes G., Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols, part 2, New York, 1962, pp. 999-1000.

<sup>6</sup> Տե՛ս Ferguson G., Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, 1980, p. 21.

վերջին քահանայությունների (հրեշտակների դասերի) բարձրությունը<sup>1</sup>: Արմավենին դեռևս հռոմեական ժամանակաշրջանում խորհրդանշում էր հաղթանակը, որի իմաստը որդեգրվեց նաև քրիստոնեական խորհրդաբանության կողմից, նաև մարտիրոսության խորհուրդն ուներ: Քրիստոս հաճախ կրում է արմավենու ճյուղ՝ որպես խորհրդանշիչ մեղքի և մահվան հանդեպ տարած իր հաղթանակի<sup>2</sup>: Ավելի հաճախ այն առնչվում է դեպի Երուսաղեմ իր հաղթական մուտքի հետ. «Յաջորդ օրը, ժողովրդի բազմութիւնը, որ գատկի տօնին էր եկել, երբ լսեց, թէ Յիսուս Երուսաղեմ է գալիս, արմաւենիների ճիւղեր վերցրեց եւ Յիսուսին ընդառաջ ելաւ» (Յովի. ԺԲ. 12-13): Այս խորաններում Մարկոս Պատկերահանը պատկերել է մեխակ ծաղիկ: Վերածննդի շրջանի Եվրոպայում մեծ տեղ էր հատկացվում բնության, ծաղիկների պատկերմանը: Օրինակ, մեխակը պատկերվել է Եվրոպական բազմաթիվ ձեռագրերում, այն կրում է խոր քրիստոնեական նշանակություն: Հայկական մանրանկարչության մեջ այն սկսում է լայնորեն պատկերվել միայն XVII դարից, որն արդյունք էր Եվրոպական արվեստին ավելի մոտ ծանոթ լինելուն: Մեխակը խորհրդանշում էր այն գամերը, որոնք օգտագործվել են Քրիստոսի խաչելության ժամանակ, իսկ հունարենից թարգմանաբար նշանակում է Աստծո ծաղիկ (*Diáanthus, Dios- Աստված, anthos- ծաղիկ*)<sup>3</sup>: Իսկ յոթերորդ և ութերորդ խորաններում մանրանկարիչը պատկերել է շան և կապիկի խառնուրդ հիշեցնող կենդանիների, որոնց մասին չի հիշատակվում խորանների մեկնության մեջ: Ըստ Վիգեն Ղազարյանի, քանի որ կապիկի և շան խառնուրդ հիշեցնող այս կենդանիների պատկերներով խորանները Մովսեսին են, վկայակոչում է Հովհան Ոսկեբերանի մի ճառ, որտեղ ասվում է, որ Մովսեսը և Ահարոնը հրեաներին դուրս բերեցին Եգիպտոսից, որտեղ մարդիկ շուն, կոկորդիլոս և կապիկ էին պաշտում<sup>4</sup>: Սակայն մեր կարծիքով այստեղ կապիկների պատկերումը այլ խորհուրդ ունի: Միջին դարերում կապիկը համարվում էր մարդկության չարության խորհրդանշիչը, որը տանում էր նրան դեպի կործանում, անկում<sup>5</sup>: Իսկ այս խորաններում կապիկները պատկերված են նաև թագով, որը խորհրդանշում է նրանց հաղթանակը: Եվ ինչպես արդեն վերևում նշվեց, որ ըստ Շնորհալու, այս խորանները Մովսեսին են, իսկ մենք գիտենք, որ Մովսեսն Աստծո կամքով փրկեց իսրայելացիներին Եգիպտոսի գերությունից, սակայն նրանք հավատարիմ չեղան Աստծուն, փոթազույն նեղության դեպքում նույնիսկ տրտնջացին իրենց առաջնորդի՝ Մովսեսի և նաև Տիրոջ դեմ: Այդ իսկ պատճառով Տերը բարկացավ և դատապարտեց նրանց կործանման իրենց չարության համար<sup>6</sup> (Թիւք ԺԴ. 27-46): Խորաններում մոմակալներ բռնած կապիկների պատկերներ հանդիպում են 1300-1307-ի Գլաձորի Ավետարանում (Լոս Անջելեսի Կալիֆոռնիայի համալսարան (U.C.L.A), Arm. MS 1)<sup>7</sup>, Սարգիս Պիծակի ծաղկած 1352-ի Ավետարանում (ՄՄ, ձեռ. ՀՄՆ 7631):

Քննվող ձեռագրի ավետարանիչների դիմանկարները ի տարբերություն տերունական նկարների, աչքի են ընկնում իրենց կատարման վարպետությամբ: Ձեռագրի չորս ավետարանիչները պատկերված են նստած: Ըստ Ալբերտ Ֆրենդի՝ նստած դիրքով ավետարանիչների պատկերները վերցված են հելլենիստական Հունաստանի պոետների, փիլիսոփաների և մուսաների կերպարներից<sup>8</sup>: Ավետարանիչների պատկերման այս տարբերակի ամենավաղ օրինակները հայտնի են X դ. թվագրվող Վատոպեդի վանքի ձեռագրից (Աթոս, Վատոպեդի վանք, ձեռ. ՀՄՆ 949)<sup>9</sup>: Դիմանկարներից առաջինը պատկերում է ալեհեր Մատթեոս ավետարանիչին: Գիրքը

<sup>1</sup> Տե՛ս Շնորհալի Ն., Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին, որ ըստ Մատթէոսի, Կ. Պոլիս, 1825, էջ 8:

<sup>2</sup> Տե՛ս Ferguson G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1980, p. 36.

<sup>3</sup> Տե՛ս Fisher C., *Flowers and Plants, the Living Iconography in "The Routledge Companion to Medieval Iconography"*, (ed. Hourihane C.), New York, 2017, p. 459.

<sup>4</sup> Տե՛ս Ղազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ, Ե., 1980, էջ 36; Հովհան Ոսկեբերան, Ճառք, Վենետիկ, Ս. Ղապար, 1861, էջ 58:

<sup>5</sup> Տե՛ս Schiller G., *Iconography of Christian Art*, vol. 1, London, 1971, p. 49.

<sup>6</sup> «Մինչեւ յե՛րբ Վժողովորդդ վայր վշար կրիցես, եւ դոքա տրտնջես առաջի իմ... Ես Տէր խօսեցայ, եթէ ոչ արարից ժողովրդեանդ այրմիկ չարի յարուցելոյ ի վերայ իմ, յանապատի աստ ծախիցին, եւ աստէն մեռանիցին», (Թիւք ԺԴ. 27-36):

<sup>7</sup> Տե՛ս Mathews Th., Sanjian A., *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington, D. C., 1991, p. 176.

<sup>8</sup> Տե՛ս Friend A. M., *The portraits of the evangelists in Greek and Latin manuscripts: Reprinted from Art Studies*, Cambridge, 1927, p. 141.

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 137:

կրծքին սեղմած նստել է վերջինս, որի առջև իր խորհրդանիշ հրեշտակն է՝ ողջ կերպարանքով ուղղված դեպի Մատթեոսի կողմը: Ուշագրավ է, որ ավետարանիչը գրակալ չունի և գիրքը պահում է ձեռքերում, իսկ փոքրիկ սեղանիկը, որի վրա սովորաբար դասավորված են լինում գրչության համար նախատեսված պարագաները, բացակայում է: Հաջորդ դիմանկարը պատկերում է ավետարանական առաջին խոսքերը գրի առնող սևահեր Մարկոս ավետարանիչին (տե՛ս նկար 2): Վերջինս ներկայացված է իր խորհրդանիշ առյուծի հետ, որն իր առջևի թաթերով պահել է ոսկեկազմ գիրքը: Ղուկասի մանրանկարը կրկնում է նախորդ երկու՝ Մատթեոսի, Մարկոսի պատկերների ընդհանուր հորինվածքը: Երեք ավետարանիչներն էլ ներկայացված են ճարտարապետական շքեղ կառույցների ներքո, որոնք հիշեցնում են Կ. Պոլսի տվյալ ժամանակաշրջանի շինությունները: Միանգամայն այլ միջավայրում է պատկերված Հովհաննես ավետարանիչը: Նա իր աշակերտ Պրոխորոսի հետ ներկայացված են բացված քարայրում, լեռնային միջավայրում, քանի որ Հովհաննես առաքյալը Պատմոս կղզուց վերադառնալուց հետո երեք օր ճգնում է լեռներում և ապա թելադրում է սրբազան Ավետարանն իր աշակերտ Պրոխորոսին, որը և գրի է առնում այն<sup>1</sup>: Հովհաննեսին և Պրոխորոսին բացված քարայրում նստած ներկայացնելը պատկերագրական տարբերակ է, որը սովորաբար օգտագործվում էր XVII դ.<sup>2</sup>:

Իրենց կատարումով աչքի են ընկնում նաև անվանաթերթերը: Յուրաքանչյուր ավետարանիչի դիմանկարի հանդիպակաց էջին գտնվում է համապատասխան անվանաթերթը: Ճակատազարդը ներքուստ ունի ձևավոր բացվածք, որի ողջ դաշտը լցված է բուսական, ծաղկային զարդանախշերով: Աջ կողմում լուսանցազարդն է, որը լուսանցքի ներքևից բարձրանում հասնում է մինչև ճակատազարդի ծայրը՝ ավարտվելով արմավատերևով: Կ. Պոլսում ծաղկված ձեռագրերի զարդային հորինվածքները հաճախ շատ ճոխ են, և ճակատազարդերը զբաղեցնում են էջի կեսից ավելին: Երբեմն զարդաձևերը խառնվում են կիլիկյան օրինակներից վերցված տարրերի հետ ու ձևավորում հետաքրիքի օրինակներ:

Քրիստոսի կյանքից ընտրված տեսարանները, որոնք X դ. վերջի և XI դ. սկզբի նկարիչները խմբավորել են Ավետարանների սկզբում, կրկին հայտնվում են XII դ. վերջի ձեռագրերում և ավելի հաճախ՝ XIII դ.<sup>3</sup>, սակայն հին հայկական այս ավանդույթը՝ կարևոր տեսարանների համախմբումը Ավետարանների սկզբում, գերակշռում է նաև XVII դ. ձեռագրերում, չնայած շարքը հաճախ ընդլայնված է լինում երկրորդական դրվագների ավելացմամբ: Մեր քննության առարկա Ավետարանը պարունակում է Քրիստոսի կյանքից վերցված 16 տերունական նկարներ, որոնք զետեղված են Ավետարանի սկզբում՝ 6-ից 35 էջերի միջև: Դրանք տեղավորված են ամբողջ էջով մեկ և ձեռագրում դասավորված են հետևյալ կարգով՝ «Ավետում», «Մոգերի երկրպագություն», «Ընծայումն տաճարին», «Մկրտություն», «Այլակերպություն», «Ղազարոսի Հարություն», «Մուտք Երուսաղեմ», «Վերջին Ընթրիք», «Ոտնվա», «Մատնություն», «Քրիստոս խաչակիր», «Խաչելություն», «Հարություն», «Համբարձում», «Հոգեգալուստ», «Վերջին Դատաստան»: Տերունական նկարներից կանդրադառնանք միայն մի քանիսին, որոնք հատկապես առանձնանում են իրենց պատկերագրական նոր մոտեցումներով:

Առաջին մանրանկարը ներկայացնում է Ավետման տեսարանը: Այս տեսարանի ամենավաղ օրինակներում Տիրամայրը ներկայանում է պատկերման երեք տարբերակով՝ առաջինը Հռոմի Պրիսցիլայի դամբարանի որմնանկարն է, որտեղ նստած Տիրամոր դիմաց կանգնած է անթև հրեշտակը<sup>4</sup>: Երկրորդ տարբերակը հայտնի է Գրիգոր Նազիանզացու ճառերի գրքից (Փարիզի ազգային գրադարան, ձեռ. Հ<sup>մ</sup> 510), որտեղ Մարիամը պատկերված է հրեշտակի դիմաց

<sup>1</sup> Հովհաննես ավետարանիչի պատկերման այն տարբերակը, որ իր աշակերտ Պրոխորոսին թելադրում է սրբազան Ավետարանը, բյուզանդական արվեստում հայտնվում է դեռևս X դ. օրինակներում (տե՛ս Buchtal H. A., *Byzantine Miniature of the Four Evangelists and Its Relatives*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 15, 1961, p. 132), իսկ հայ մանրանկարիչների ձեռքով ընդօրինակվել է արդեն XI դարից (տե՛ս Измайлова Т. А., *Армянская миниатюра XI века*, М., 1979, изобр. 63, 79, 95; Казарян В., Манукян С., *Матенадаран: Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, М., 1991, с. 57, 76, 140, 159, 177, 189).

<sup>2</sup> Տե՛ս Der-Nersessian S., *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, p. 100.

<sup>3</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ XXiii:

<sup>4</sup> Տե՛ս Cabrol F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907, vol. 1, part 2, fig. 761.

կանգնած<sup>1</sup>: Իսկ երրորդում ներկայացված է ջրհորի դիմաց ծնկի եկած, երբ հանկարծ հայտնվում է հրեշտակը<sup>2</sup>: Իր հերթին Գաբրիել Միլլեն Ավետման տեսարանում Մարիամի պատկերման երկու տարբերակ է առանձնացնում՝ մի դեպքում նա նստած է պատկերվում մանելիս կամ գրքով, իսկ մյուս դեպքում՝ կանգնած աղբյուրի մոտ՝ մի ձեռքում գալար կամ իլիկ<sup>3</sup>: Մեր քննության առարկա Ավետարանում մանրանկարիչը պատկերել է Մարիամին պարզապես հրեշտակի դիմաց ծնկի եկած՝ առանց ջրհորի առկայության: Ձախ կողմում պատկերել է ավետաբեր հրեշտակին՝ մի ձեռքում բռնած շուշան ծաղիկ, որը խորհրդանշում է Տիրամոր մաքրությունը, անմեղությունը<sup>4</sup>, իսկ մյուսով օրհնում է Կույսին: Հրեշտակի անսպասելի հայտնվելուց Մարիամը զարմանքից ծնկի է եկել՝ ձեռքերը սեղմելով կրծքին: Ավետման տեսարանում ծնկի եկած Մարիամի պատկերը բնորոշ է XVII դ. մանրանկարչությանը: Այստեղ ունենք տեսարանի հնարավորին պարզեցված տարբերակ, որտեղ նույնիսկ բացակայում է Սուրբ Հոգու պատկերումը: Ավետումը տեղի է ունենում ճարտարապետական միջավայրի ներքո, որն իրենից ներկայացնում է գմբեթով և աշտարակներով շինություն՝ հիշեցնելով Կ. Պոլսի տվյալ ժամանակաշրջանի կառույցները: Ինչպես նկատել է Հրավարոյ Հակոբյանը՝ Պալաթի Հ<sup>4</sup> 18 նկարագարոյ Ավետարանին անդրադառնալիս, որը նույնպես պատկանում է Կ. Պոլսի մանրանկարչական դպրոցին և իր ոճով շատ նման է մեր Ավետարանի մանրանկարներին, հրեշտակի կերպարը կարծես իր վրա կրում է ժամանակի աշխարհիկ շունչը, այն իր հագուստով՝ ոչ երկար արխալուխ, ամուր ձգված գոտի, և հասարակ մաշիկներով հիշեցնում է պատանի մի գեղջուկի<sup>5</sup>:

Քրիստոնեական արվեստում ամենահաճախ պատկերված տեսարաններից է Խաչելությունը: Հայկական մանրանկարչության մեջ Խաչելության առաջին պատկերները մեզ են հասել XI դարից (Վեհափառի Ավետարան, ՄՄ, ձեռ. Հ<sup>4</sup> 10780, Մոդևու Ավետարան, ՄՄ, ձեռ. Հ<sup>4</sup> 7736): Այս տեսարանի պատկերագրությունը անցել է ձևավորման բավական երկար ուղի<sup>6</sup>: Մինչև XI դ. Խաչելության տեսարանում Քրիստոս պատկերվում է հաղթական, կենդանի<sup>7</sup>, ուղիղ կեցվածքով, հագին էլ ունի տունիկա, իսկ արդեն XI դարից սկսած փոխարինում է Քրիստոսի մերկ (միայն ազդրաշորով) և մահացած պատկերումը, աչքերը փակ են, իսկ գլուխը՝ թեթված<sup>8</sup>: Քրիստոս այսպես է պատկերված նաև մեր մանրանկարում՝ գամված ձգված խաչի վրա (տե՛ս նկար 3): Խաչելության քրիստոնեական ընկալման մեջ երկու հակասական թվացող գաղափարներ զուգորդված են՝ խաչը որպես տանջալից մահվան խորհրդանիշ և խաչը որպես ճանապարհ դեպի հավերժական կյանք Քրիստոսի հարության միջոցով<sup>9</sup>: Ամպերից վերև՝ Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում, պատկերված են արև և լուսին, որոնք ունեն մարդկային դեմքեր: Խաչելության տեսարանում արևի ու լուսնի պատկերումներն ունեն մի շարք նշանակություններ: Նախ և առաջ դրանք ամբողջ տիեզերքի վրա Քրիստոսի հաղթանակի վկաներն են: Շատ նկարներում արևն ու լուսինը

<sup>1</sup> St' u Omont H. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque nationale du VIe au XIVe siecle*, Paris, 1929, pl. XX.

<sup>2</sup> St' u Baldwin Smith E., *Early Christian iconography and a school of ivory carvers in Provence*, Princeton, 1918, pp. 11-13.

<sup>3</sup> St' u Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1960, pp. 67-92.

<sup>4</sup> St' u Ferguson G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1980, p. 99.

<sup>5</sup> St' u Հակոբյան Հ., Պալաթի Սուրբ Հրեշտակապետ եկեղեցու թիվ 18 նկարագարոյ Ավետարանը, «Շողակաթ» եկեղեցական, մշակութային, բանասիրական հանդես, Ստամբուլ, 1995, էջ 70-85:

<sup>6</sup> Այս ուղուն կարելի է ծանոթանալ հետևյալ գրքում՝ Kirschbaum E., (ed.), "Kreuzigung Christi" in *Lexikon der Christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie, Bd 2*, Rom - Freiburg - Basel - Wien, 1970, pp. 606-642.

<sup>7</sup> Վաղ շրջանի գործերում միտում չկար Քրիստոսին պատկերել իր մահվանից հետո, այսինքն՝ այս շրջանում Խաչելության պատկերները միտված էին ոչ թե ներկայացնել Քրիստոսի մահվան իրականությունը, այլ ցույց տալ վերջինիս փառքը, նրա հաղթանակը մահվան հանդեպ, համընդհանուր փրկությունը խաչի միջոցով: St' u Grabar A., *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, New York, 1968, p. 132.

<sup>8</sup> St' u Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1960, p. 399.

<sup>9</sup> St' u Roberts E. H., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, London, 2013, p. 195.

մեծարում են խաչին բարձրացված Քրիստոսին, ինչպես անում են հրեշտակները<sup>1</sup>: Միևնույն ժամանակ դրանց միաժամանակյա պատկերման բացատրությունը կարելի է գտնել Ներսես Շնորհալու Մատթեոսի Ավետարանի մեկնության մեջ, որտեղ ասվում է՝ խաչելության պահին «չորեքտասնօրեայ էր լուսինն և ի ներքոյ երկրի, զի յորժամ մտաներ արեգակն՝ ելաներ յարևելս լուսինն, բայց արշաւեաց և եհաս արեգականն և խաւարեցոյց զարեգակն, և զկնի չոգաւ երեք ժամս, և դարձեալ ընդ կրունկ ի մուտս արեգականն ծագեաց յարևելս...»<sup>2</sup>: Այսինքն՝ արևի և լուսնի միաժամանակյա պատկերումը նպատակ ուներ ցույց տալու խաչելության հետևանքով առաջացած բնության և ժամանակի օրինաչափության խախտումը<sup>3</sup>: Խաչը կանգնեցված է սիմվոլիկ ձևով ներկայացված լեռան վրա, որի մեջ պատկերված է գանգ: Այն կարող է նշել խաչելության իրականացման վայրը (եբրայերենով Գողգոթա նշանակում է գանգ) կամ Ադամի գանգը՝ որպես մահվան դեմ Քրիստոսի հաղթանակի խորհրդանիշ<sup>4</sup>: Ի տարբերություն հայկական մանրանկարչության ավելի վաղ օրինակների, այստեղ մանրանկարիչը կրճատել է գործող անձանց թիվը՝ Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում պատկերելով միայն Տիրամորս ու Հովհաննես ավետարանիչին: Այս համարվում է XVII դ. խաչելության պատկերման ամենատարածված տարբերակներից մեկը, ինչպես ներկայացված է հինգերորդ դարի փղոսկրյա զարդատուփի վրա, որը համարվում է խաչելության ամենավաղ պատկերումներից մեկը (Բրիտանական թանգարան, Լոնդոն)<sup>5</sup>: Մանրանկարում երկրորդական մանրանմաններում նկատվում է եվրոպական արվեստի ազդեցությունը, ինչպես օրինակ Քրիստոս գամված է խաչին երեք գամերով<sup>6</sup> և սկավառակաձև ամպերը:

Մեր քննության առարկա Ավետարանում Հարության բյուզանդական տարբերակին փոխարինել է գերեզմանից բարձրացող, խաչվառը ձեռքին պահած Քրիստոսի պատկերման արևմտյան ձևը<sup>7</sup>: Քրիստոս պատկերված է սկավառակաձև ամպերի վրա ճախրելիս, որը հաճախ է հանդիպում XVII դ. մանրանկարներում և անմիջական կապ ունի տպագիր գրքերի միջոցով եվրոպական արվեստին ծանոթ լինելու հետ (տե՛ս նկար 4): Հ<sup>մ</sup> 1970 ձեռագրի Հարության տեսարանն ակնհայտ նմանություն ունի XVI-XVII դարերի արևմտյան արվեստի ներկայացուցիչների աշխատանքների հետ: Ինչպես օրինակ, իտալացի նկարիչ Տիցիանի «Հարությունը» (պոլիպտիկ, 1519–22)<sup>8</sup>, որտեղ պատկերված են երկու զինված պահակներ: Վերջիններս նայում են վերև՝ Հիսուսին, քանի որ նա բարձրացել է քաղաքից վերև: Քրիստոս կրում է միայն ազդրաշոր,

<sup>1</sup> Խաչելության տեսարանում արևի և լուսնի նման պատկերվում էին նաև անտիկ աշխարհի խորհրդաբանությունից վերցված չորս տարրերը: Դրանցից երկուսը՝ ջուրն ու երկիրը, ներկայացվում էին մարդկային կերպարանքներով, իսկ երբեմն՝ միաձուլված արևին և լուսնին՝ որպես տիեզերքի ֆիզոլոգիալ խորհրդանշաններ: Այս դեպքում արևն ու լուսինը հանդես են գալիս ոչ միայն իրենց փոխարեն, այլ նաև երկու այլ տարրերի՝ կրակի (արև) և օդի (լուսին) (տե՛ս Schiller G., *Iconography of Christian Art*, vol. 2, London, 1972, pp. 109-110).

<sup>2</sup> Տե՛ս Շնորհալի Ն., *Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին, որ ըստ Մատթեոսի*, Կ. Պոլիս, 1825, էջ 597:  
<sup>3</sup> Տե՛ս Բյոսեյան Հ., *Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. Էջմիածին*, 1995, էջ 18:  
<sup>4</sup> Տե՛ս Roberts E. H., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, London, 2013, p. 194.  
<sup>5</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 194:  
<sup>6</sup> Տե՛ս Der-Nersessian S., *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, p. 98.  
<sup>7</sup> Տե՛ս Der-Nersessian S., *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell//Dumbarton Oaks Papers*, № 8, USA, 1954.

<sup>8</sup> Համարվում է, որ XIV դ. և XV դ. սկզբի գերեզմանի վրա ճախրող Քրիստոսի պատկերները հայտնի են միայն Իտալիայում, այդ վարկածն է առաջ քաշել Հ. Շրադեն (տե՛ս Schrade H., *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, tom 1: *Die Auferstehung Christi*, Berlin et Leipzig, 1932, և հաջորդող մի քանի հեղինակներ նույնպես. տե՛ս Aurenhammer H., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, Vienna, 1959; Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst; Die Auferstehung und Erhöhung Christ*, Gütersloh, 1971): Հ. Շրադեն այս տարբերակի ամենավաղ օրինակ նշում է մի վահանակ՝ արված անհայտ նկարիչ ձեռքով, հավանաբար Չոտտոյի շրջանից, որը փակ սարկոֆագի վերևում ցույց է տալիս Քրիստոսին՝ լուսավորված ամպի վրա: Մյուս կողմից Ս. Մեյսը կարծում է, որ Անդրեա դը Ֆիրենցեյի նկարած որմնանկարը Սանտա Մարիա Լովելա բավիլիայում (1366թ.) (in the Spanish Chapel) այս նոր պատկերագրության ամենավաղ օրինակն է (տե՛ս Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, New Jersey, 1978, p. 39, note 108; Cassee E., Berserik K, Hoyle M., *The Iconography of the Resurrection: A Re-Examination of the Risen Christ Hovering above the Tomb// The Burlington Magazine*, vol. 126, no. 970, London, 1984, pp. 20-24):

<sup>9</sup> Տե՛ս Brown A. D., Pagden F. S., *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, Washington, 2006, p. 48.

որի մի մասը վեր է թռչած, իսկ աջ ձեռքով բռնել է խաչվառ: Սովորաբար խաչվառը հանդիսանում է հաղթանակի խորհրդանիշը: Այն ակնարկում է Կոստանդիանոս կայսրին, որն ամպերում խաչ տեսնելուց հետո սկսում է հարել քրիստոնեությանը՝ ավելացնելով այն իր դրոշի վրա<sup>1</sup>: Մյուս օրինակը ֆլամանդացի նկարիչ Ռուբենսի «Քրիստոսի Հարությունը» նկարն է (1611–12), որտեղ առնվազն հինգ պահակներ են պատկերված՝ վախից Քրիստոսի առջև ծնկի եկած, երբ նա բարձրանում է մութ գերեզմանից: Նրա մերկ և մկանուտ մարմինը ծածկված է շատ նրբորեն՝ գոտկատեղին կտորի ծայրով, աջ ձեռքով պահել է կարմիր դրոշ: Այս երկու նկարներում էլ Քրիստոս պատկերված է մկանուտ և վեհաշուք, փառավորված, բայց նաև շատ միայնակ: Ուստի պայմանականորեն Հարության տեսարանի պատկերագրության երկու տարբերակ առանձնացնենք՝ արևմտյան ձևը, որ նախընտրեց Քրիստոսին պատկերել միայնակ և արևելյանը՝ շրջապատված բավական շատ գործող անձանցով<sup>2</sup>: Մեր կողմից քննվող Հարության տեսարանը հարում է հենց արևմտյան տարբերակին: Քրիստոս պատկերված է գերեզմանի վերևում՝ սկավառակաձև ամպերի վրա ճախրելիս, կիսամերկ, միայն թիկնոցով և ազդրաշորով, ձեռքին ունի խաչվառ, իսկ նկարի ներքևում Քրիստոսի մարմինը հսկելու համար կարգված քնած զինվորներն են: Հարության տեսարանի այսպիսի պատկերագրությունը չի հանդիպում մինչև XIV դ. երկրորդ քառորդը<sup>3</sup>: Միլարդ Մեյսը համաձայնելով Հուլիանոս Ծրագենի կարծիքի հետ՝ ամենայն հավանական է համարում, որ գերեզմանի վրա ճախրող Քրիստոսի Հարության տեսարանը ազդված լինի Համբարձման ավելի վաղ պատկերներից<sup>4</sup>: Հարության տեսարանի այսպիսի պատկերագրությունը հաճախ է հանդիպում XVII դ. 4. Պոլսի մանրանկարներում<sup>5</sup>:

4. Պոլսի մանրանկարչությունն ավելի վաղ շրջանի հայկական մանրանկարչությունից տարբերվում է նաև նրանով, որ բովանդակում է Հին Կտակարանից վերցված և վախճանաբանական բնույթի տեսարաններ: Ճիշտ է այս բնույթի մի տեսարան՝ Վերջին դատաստանը, հանդիպում է նաև վաղ շրջանի հայկական ձեռագրերում, սակայն խիստ հազվադեպ: Մեզ հայտնի ամենավաղ օրինակը 1262-ի Ավետարանի համանուն տեսարանն է (Բայթիմոր, Ուլյթերսի արվեստի պատկերասրահ, ձեռ. Հ<sup>ր</sup> 539): Այստեղ ներկայացված է Վերջին դատաստանի բյուզանդական պատկերագրական ձևը: Վերևում գահին բազմած Քրիստոսն է՝ Մարիամի և Հովհաննես ավետարանչի հետ՝ շրջապատված հրեշտակներով, ներքևում՝ առաքյալները, հիմար կույսերը, դրախտի և դժոխքի տեսարանները: Ավանդական դարձած պատկերագրական ձևերը, որոնք հաստատվել են դարերի ընթացքում, հաճախ ձևափոխվել են: Վերջին դատաստանը այդ օրինակներից ամենահետաքրքիրն է: Վաղ շրջանի աշխատանքներում Ահեղ դատաստանի տեսարանը ներկայացվում էր խորհրդանշական ձևով: Բյուզանդական արվեստում թափուր գահը արտահայտում էր Քրիստոսի երկրորդ գալստի և Ահեղ դատաստանի գաղափարը: Այս թափուր գահը ներկայացվում էր Քրիստոսի մեկ կամ մի քանի խորհրդանշաններով (գիրք կամ գալարակ, աղավախ, թագ, Քրիստոսի չարչարաններից գործիքներ կամ ապոկալիպտիկ գառը) խաչի դիմաց<sup>6</sup>: Արևմուտքի վաղ միջնադարյան արվեստում Վերջին դատաստանը սովորաբար ներկայացվում էր նաև իմաստուն և հիմար կույսերի առակի տեսքով կամ բաժանելով գառանը այծերից<sup>7</sup>: Ավելի ուշ, Քրիստոս ներկայացվում էր գահին նստած: Փրկվածները նրա աջ կողմում էին

<sup>1</sup> St' u Ferguson G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1980, p. 170.

<sup>2</sup> Հարության տեսարանի պատկերագրությունը արևմտյան և արևելյան արվեստներում, ինչպես նաև պատկերման գանապան տարբերակներին կարելի է առավել մանրամասն ծանոթանալ հետևյալ աշխատություններում՝ Маїканар А. Новый Завет в искусстве. Очерки иконографии западного искусства, Москва, 1998, с. 277-279; Crossan D. J., *A Vision of Divine Justice: The Resurrection of Jesus in Eastern Christian Iconography*// *Journal of Biblical Literature*, no. 1, 2013, pp. 5-32; Grabar A., *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, New York, 1968, p. 126; Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris, 1936, pp. 240, 242, 248.

<sup>3</sup> St' u Cassee E., Berserik K., Hoyle M., *The Iconography of the Resurrection: A Re-Examination of the Risen Christ Hovering above the Tomb*// *The Burlington Magazine*, vol. 126, no. 970, London, 1984, p. 23.

<sup>4</sup> St' u Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, New Jersey, 1978, p. 40, note 111.

<sup>5</sup> St' u Macler F., *Miniatures Arméniennes: Vies Du Christ, Peintures Ornamentales*, Paris, 1913, figs. 122, 150.

<sup>6</sup> St' u Roberts E. H. (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, vol. 1, Chicago - London, 2013, p. 459.

<sup>7</sup> St' u Der-Nersessian S., *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, 1947, p. 127.

պատկերվում և ձեռք բերում մուտք դեպի դրախտ, իսկ անիծվածները՝ ձախ կողմում՝ դժոխք զգվելիս: Հաճախ անիծվածների կողմն ավելի ընդգծված էր ներկայացվում, իսկ նրանց սարսափելի չարչարանքները հակված էին գերակշռել տեսարանում: Աշխարհի ապոկալիպտիկ վերջի և Աստծո կողմից բոլոր հոգիների հետագա դատավճռի հանդեպ հավատքը ներշնչեց նկարիչներին Վերջին դատաստանի շատ պատկերումների քրիստոնեական արվեստում: Այս թեմայի ծագումը կապված է Հովհաննու հայտնության հետ: XVII դ. հայկական մանրանկարները հիմնականում ոգեշնչման երկու աղբյուր են ունեցել՝ Կիլիկյան մանրանկարչությունն ու Արևմտյան Եվրոպայի արվեստը: Սակայն տերունական շարքի տեսարանների մեծը մասը շարունակել է կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի գեղարվեստական ավանդույթները՝ կրելով նաև ուշ շրջանին բնորոշ որոշ փոփոխություններ: Վերջին դատաստանի դեպքում սրբագործվածների խմբերը ներկայացված են սկավառակաձև ամպերի մեջ, և վիշապի բերանից հոսում է կրակի գետը, որի մեջ գտնվում են մեղավորները: Այս պատկերագրության լավագույն օրինակներն են Երուսաղեմի մատենադարանի Հ<sup>մ</sup> 205 և Ուոլթերս արվեստի պատկերասրահի Հ<sup>մ</sup> 546 ձեռագրերի Վերջին դատաստանի տեսարանները: Մեր քննության առարկա ձեռագրի համանուն տեսարանը նույնպես կրում է այս փոփոխությունները: Գահակալ Քրիստոսի երկու կողմերում Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտիչն են, որը ներկայացնում է բյուզանդական Դեիսիս (Բարեխոսություն) տեսարանը<sup>1</sup>: Իսկ նրանց երկու կողմերում՝ վեցական հոգուց բաղկացած առաքյալների երկու խմբերը, որոնցից ներքև Քրիստոսի երկրորդ գալուստի համար նախատեսված թափուր գահն է (Հետիմասիա)՝ երկու կողմերում ծնկի եկած Ադամն ու Եվան: Թափուր գահից ներքև կշեռքի երկու նժարներ են, որոնք պետք է չափեն արդար և մեղավոր հոգիներին: Ըստ այդմ, մի կողմում վիշապ է, որի երախից հոսող կրակի գետի մեջ մեղավորներն են, իսկ մյուս կողմում՝ սկավառակաձև ամպերի քուլաների մեջ, արդարներն են, որոնք կրում են լուսապսակներ: Այստեղ Եղեմի պարտեզը ներկայացված է ամրոցի տեսքով, որից հոսում են չորս գետերը (Ճննդ. Բ. 10-14): Պարսպի ներսում Աբրահամն է՝ կտորը երկու ձեռքերով պահած: Գոթական արվեստում Աբրահամի կերպարը համարվում էր Դրախտի խորհրդանիշը, որն արդարների հոգիները պահում էր ձեռքներին զգված կտորի մեջ<sup>2</sup>: Աբրահամի պատկերումն այստեղ պատահական չէր: Աղթատ Ղազարոսի առակում ասվում է. «Եւ եղեւ մեռանել աղթատին, եւ տանել հրեշտակաց զնա ի գոգն Աբրահամու. մեռաւ եւ մեծատունն եւ թաղեցաւ: Եւ ի դժոխսն ամբարձ զաչս իւր մինչ ի տանջանսն էր. ետես զԱբրահամ ի հեռաստանէ, եւ զՂազարոս ի գոգ նորա հանգուցեալ» (Ղուկ. ԺԶ. 22-24): Իսկ ահա Քրիստոս ամբողջովին մերկ, մեծ խաչը ուսին հենած մոտեցել է պարսպի դռանը, որի դիմաց Պետրոսի առաջնորդությամբ կանգնած են լուսապսակներով մարդիկ, որոնք, ըստ երևույթին, սրբագործվածներն են՝ Եղեմի պարտեզ մուտք գործելու թույլտվություն ստացածները: Ահեղ Դատաստանի այսպիսի պատկերագրությունը հաճախ է հանդիպում XVII դ. Կ. Պոլսի մանրանկարչության մեջ:

XVII դ. Կ. Պոլսի մանրանկարչության մեջ նկատվում է երկու ոճական ուղղություն, որոնք երկուսն էլ արտահայտված են այս ձեռագրում: Դրի երկրորդ կեսից մանրանկարչության մեջ հայտնվում է մի ոճ, որին բնորոշ է մարդկային կերպարների ստատիկ դիրքը, զգացմունքներ չարտահայտող դեմքերը: Մարդկային դեմքերն ու մարմնի բաց հատվածները ծածկված են միատեսակ թեթև թարմ երանգով և մի փոքր ավելի մուգ երանգի ստվերումով: Դիմագծերը ոչ թե նկարված, այլ նշված են սև գծերով: Այդ սև գծերը ստեղծում են նաև մարմինների ուրվագծերը: Հատկապես բնորոշ է լայն քիթը, որը հոնքերից մեկի հետ կազմում է մեկ ընդհանուր գիծ: Գունատ դեմքերը հակադրվում են հագուստի համար օգտագործված մուգ գույների հետ: Հագուստի ոճավորված ծալքերը նշված են սև գծերով կամ լուրջ գույների ավելի մուգ երանգներով: Այս խմբի մանրանկարները թվում են շատ միօրինակ, զուրկ են անհատականացված դիմագծերից, կարծես շարունակ միևնույն պատկերները կրկնվում են: Մեր խնդրո առարկա ձեռագրի տերունական նկարները պատկանում են հենց այս խմբին: Բոլորովին այլ սկզբունքներով են կերպարվում ավետարանիչների պատկերները, որոնք արված են Մարկոս Պատկերահանի ձեռքով: Նրանց

<sup>1</sup> *Բարեխոսության այս տեսարանը հայկական արվեստում հայտնվում է դեռևս XI դ. կեսերից (տե՛ս Der-Nersessian S., The Chester Beatty Library, Dublin, 1958, p. 32).*

<sup>2</sup> *Տե՛ս Майкапар А. Новый Завет в искусстве. Очерки иконографии западного искусства, Москва, 1998, с. 300-306.*

դեմքերն ու մարմնի բաց հատվածները նկարված են բնական մուգ երանգով, իսկ ստվերումը արված է սպիտակ գծերով: Մատթեոսի ու Յովհաննեսի մագերն ու մորուքները ճերմակ են, որոնց ուղղությունը նշված է հատ-հատ տարված սպիտակ գծիկներով, որոնցով մանրանկարիչն ստվերել է նաև ավետարանիչների դեմքերն ու ձեռքերը, ինչպես նաև նշել հագուստի ծալքերը: Ի տարբերություն տերունական նկարների, ավետարանիչների պատկերները նկարված են մանրամասն, ոչ մի կերպար չի կրկնում մյուսին: Մարմինները ճիշտ համաչափություններով են, իսկ դիմագծերը նկարված են. մանրանկարիչն այնպես է մոդելավորել կերպարները, որ գիծը տարանջատված չէ, այլ միաձուլված է գույնին: Ավետարանիչների պատկերները վկայում են, որ գործ ունենք հմուտ մանրանկարչի հետ, ի տարբերություն տերունական շարքի մանրանկարների ծաղկողի: Իսկ հորինվածքը կառուցված է հիմնականում ճարտարապետական շինությունների կամ բնապատկերի միջոցով: Տերունական նկարներում, երբ ճարտարապետական միջավայրը բացակայում է, գետինը բարձրանում և զբաղեցնում է մանրանկարի հարթության կեսը, ինչպես օրինակ, Խաչելության տեսարանում է (թերթ 27): Իսկ բնապատկերներում հանդիպող լեռների ծայրերը վերածված են զուգահեռ եռանկյունիների շարքի, օրինակ, Ղազարոսի հարթության տեսարանում (թերթ 15): ճարտարապետական միջավայրը կազմված է երբեմն լայն գմբեթավոր կառույցից՝ շրջապատված փոքրիկ աշտարակներով: Այլ դեպքում բարձր պատը ձգվում է մանրանկարի ողջ լայնությամբ, և պատը կարող է պսակվել մի քանի գմբեթներով և աշտարակներով: Այսպիսով, թեև XVII դ. Կ. Պոլսի մանրանկարիչների համար ոգեշնչման հիմնական աղբյուր են հանդիսացել XIII-XIV դդ. Կիլիկյան շքեղ ձեռագրերը, և տպագիր գրքերի միջոցով թափանցած Եվրոպական արվեստը, այնուամենայնիվ ցանկացած այլ մշակույթի ներդրումը միաձուլվում էր մանրանկարչի անհատական գեղագիտական ընկալումների հետ, որն էլ աստիճանաբար առաջացրեց էկլեկտիկ յուրահատուկ Կ. Պոլսյան ոճը: Երուսաղեմի Հ<sup>Մ</sup> 1970 ձեռագիրը լավագույն ձևով ցույց է տալիս XVII դ. Կ. Պոլսի մանրանկարչության մեջ առկա երկու տարբեր ոճերը և տերունական մանրանկարների պատկերագրական առանձնահատկությունները, որոնք կրկնվում են ձեռագրից ձեռագիր:

**Шушаник Амбарян, РУКОПИСЬ № 1970 ЕВАНГЕЛИЯ ИЕРУСАЛИМА И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮР, ХАРАКТЕРНЫЕ ДЛЯ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА.** В отличие от армянских рукописей раннего средневековья, оцениваемых как высшая точка в истории армянского искусства, рукописи, созданные в армянской общине Константинополя (большинство которых относится к семнадцатому веку), почти не изучены. Миниатюры в этих рукописях раскрывают два источника вдохновения: киликийские миниатюры тринадцатого и четырнадцатого веков и искусство Западной Европы. Основная цель статьи - показать иконографические и стилистические особенности иллюстрирования Евангелий в Константинополе XVII века на примере рукописи No.1970. Рукопись содержит двадцать две полностраничные миниатюры, а также четыре украшенные заставки и 293 маргинальных рисунка. Восемнадцать миниатюр расположены в начале рукописи, между страницами 6 и 39, непосредственно перед таблицами канонических текстов. Остальные четыре миниатюры, изображающие четырех евангелистов, включены в текст. Рукопись No.1970 наилучшим образом отражает два различных стиля константинопольской миниатюрной живописи XVII века и иконографические особенности сюжетных сцен, которые переходят из одной рукописи в другую.

**Ключевые слова:** иконография, армянская миниатюрная живопись, титульный лист, Евангелие, повествовательные сцены, Константинополь, алтарь, портреты евангелистов, рукопись.

**Shushanik Hambaryan, № 1970 GOSPEL OF JERUSALEM AND THE ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE MINIATURES CHARACTERISTIC OF THE LATE-PERIOD.** While the illuminations of early medieval Armenian manuscripts are celebrated as high



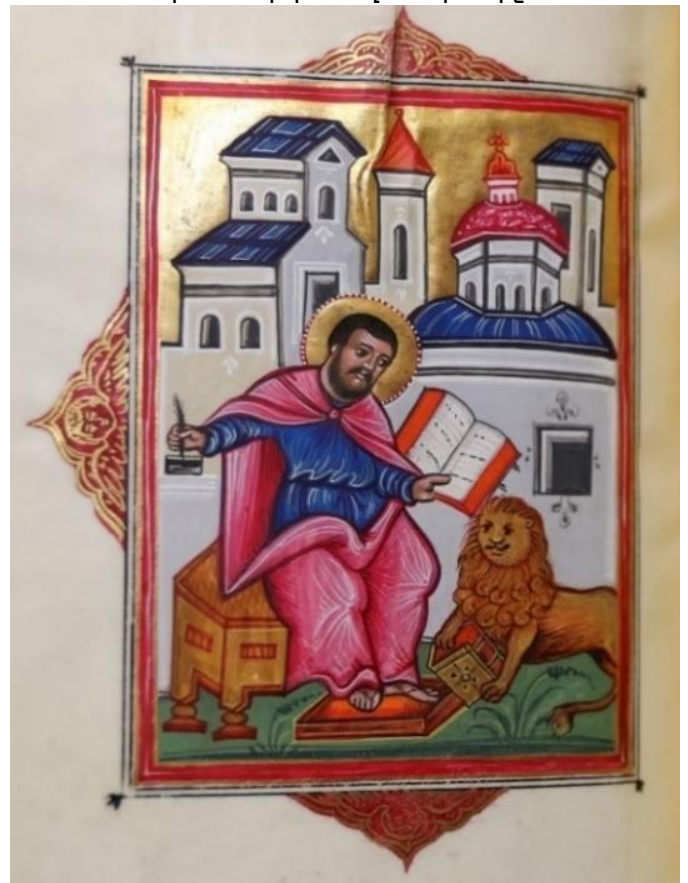
points in the narrative of Armenian art history, the manuscripts produced by the Armenian community of Constantinople, most of which date to the seventeenth century, have received far less attention. As in many manuscripts of the seventeenth century, the miniatures reveal two sources of inspiration: the Cilician miniature paintings of the thirteenth and fourteenth centuries, and the art of Western Europe. The main purpose of studying miniatures of this manuscript was to show the iconographic and stylistic features of illustrating the Gospels in Constantinople of the 17th century on the example of manuscript No. 1970. The manuscript contains twenty-two full-page miniatures, as well as four decorated head-pieces and 293 marginal decorations. Eighteen of the miniatures are concentrated at the beginning of the manuscript, between pages 6 and 39, immediately before the canon tables. The remaining four miniatures, depicting the four evangelists, are incorporated into the text. No. 1970 manuscript best illustrates two different styles of the 17th century Constantinople miniature painting and the iconographic features of the narrative scenes, which are repeated from one manuscript to another.

**Key words:** iconography, Armenian miniature painting, title page, Gospel, narrative scenes, Constantinople, altar, portraits of the evangelists, manuscript.

Նկ. 1. Խորան



Նկ. 2. Մարկոս ավետարանիչ



Նկ. 3. Խաչելություն



Նկ. 4. Հարություն

