

ՄԱՐԿՈՍ ՊԱՏԿԵՐԱՀԱՆԻ ԾԱՂԿԱԾ ՀԻՆԿՏԱԿԱՐԱՆԱՅԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԸ 1686 Թ. ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՈՒՄ

Շուշանիկ Համբարյան

«Մատենադարան» Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական
ինստիտուտի գիտաշխատող, հայցորդ
ՀՀ, Երևան, Մաշտոցի պողոտա 53
Էլ. հասցե՝ shhambaryan@gmail.com
Հոդվածը ներկայացվել է 15.03.2019, գրախոսվել է 29.01.2020, ընդունվել է
տպագրության 30.04.2020

Ներածություն

Հայաստանում տևական խաղաղության հաստատման շնորհիվ XVII դ. առաջին կեսին հնարավոր եղավ ուշադրություն դարձնել նաև գիտակրթական գործին¹, որի զարգացումը հանգեցրեց տպագրական աշխատանքի ծավալմանը: Այս շրջանում հայ տպագրական արվեստը զարգանում էր դանդաղ, բայց հաստատուն քայլերով: Տարբեր երկրներում արվեցին տպարաններ հիմնելու և գրքեր տպագրելու բազմաթիվ փորձեր, որոնց մի մասը հաջողվեց, և որոշ թվով գրքեր տպագրվեցին: Սակայն Ոսկան Երևանցուն էր վիճակված կատարելու այն մեծ գործը՝ հայերեն Աստվածաշնչի առաջին տպագրությունը (1666-1668)², որին այնքան երկար սպասում էր մեր հասարակությունը³: Այն ոչ միայն հայկական առաջին տպագիր Աստվածաշունչն էր, այլև իր պատկերազարդումներով մեծ ազդեցություն ունեցավ հետագա ձեռագիր մատյանների և տպագիր գրքերի նկարազարդման վրա: Այս ազդեցությունն իր վրա է կրում նաև Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող № 349 ձեռագիր Աստվածաշունչը: Այն տարբերվում է իր պատկերագրական եղանակով և ունի էկլեկտիկ բնույթ, որտեղ ավանդական հայկական մոտիվները և եվրոպական տպագիր գրքերից ոգեշնչված պատկերները լրացնում են միմյանց՝ ստեղծելով անսովոր գեղեցիկ մանրանկարներ: Փորձենք ցույց տալ պատկերագրական նոր մոտեցումները՝ քննության առնելով սույն ձեռագրի՝ Հին Կտակարանի տեսարաններ ներկայացնող պատկերները:

№ 349 ձեռագիր Աստվածաշունչը նկարազարդվել է 1686-ին Կ. Պոլսից Էջմիածին հրավիրված Մաղաքիա Կ. Պոլսեցու և Մարկոս Պատկերա-

¹ Դավրիժեցի 1990, 219:

² Թեոդիկ 1912, 165:

³ Օրմանեան 2001, 2949-2957, հմմտ. նաև Ճեմճեմեան 1989, 89-114:

հանի կողմից⁴: Վերջինս նկարագարողել է ձեռագրի 285-452 թերթերը⁵: Հետաքրքիրն այն է, որ Մաղաքիան իր հատվածի մանրանկարների գերա- կշիռ մասի համար գրեթե նույնությամբ օգտագործել է Ոսկան Եր- ևանցու տպագիր Աստվածաշնչի պատկերագրումները, որոնք էլ իրենց հերթին հոլանդերեն Աստվածաշնչից վերցրած փորագրանկարներն են՝ ար- ված հոլանդացի փորագրանկարիչ Քրիստոֆել վան Ջիխեմի կողմից⁶, ո- ռոնք Ոսկան Երևանցին գործածեց նախ 1664-ին տպագրած Շարակնոցի մեջ, իսկ հետո՝ 1666-1668-ին՝ Աստվածաշնչում⁷: Մաղաքիայի ծաղկած մանրանկարներին չենք անդրադառնա, միայն նշենք այն էջերը, որոնց մանրանկարները համապատասխանում են Ոսկան Երևանցու Աստվա- ծաշնչի պատկերներին՝ № 349 ձեռագիր Աստվածաշնչի 44բ էջը և Ոսկան Երևանցու տպագիր Աստվածաշնչի էջ 113-ը, համապատասխանաբար՝ 57բ - էջ 143, 75ա - էջ 187, 92բ/89բ - էջ 225, 101ա - էջ 253, 113բ - էջ 283, 139ա - էջ 347, 192բ - էջ 479, 211բ - էջ 523, 254ա - էջ 533, 262բ - էջ 551, 515բ - էջ 1337: Ինչպես տեսնում ենք, Մաղաքիայի մանրանկարների գերակշիռ հատ- վածը գրեթե նույնությամբ կրկնում է Ոսկան Երևանցու Աստվածաշնչի փո- րագրանկարները, իսկ Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած մանրանկար- ներն առհասարակ չկան այս Աստվածաշնչում. սա թույլ է տալիս ենթադրել, որ № 349 Աստվածաշունչը պատկերագրողելիս մեր մանրանկարիչներն

⁴ Շնորհակալություն դուկտոր Թիմոթի Գրինվուդին, որը մեր ուշադրությունը հրավի- րել էր մի կարևոր փաստի վրա, այն որ, ըստ Նորայր Պողոթյանի, Մարկոս Պատկե- րահանը մահացել է մոտավորապես 1676-ին կամ դրանից ոչ ուշ, իսկ Աստվածաշունչը թվագրվում է 1686-ով, այս մասին նա գրել է նաև իր հոդվածում. տե՛ս Greenwood 2003- 2004, 353: Սակայն ձեռագրի կիսախորանի ստորին ձողի կապույտ խորքի վրա ոսկե- գիր երկաթագրով գրված է՝ «ՁՄարկոս պատկերահանս, և բանի սպասաւոր զՆահա- պետ ստացողս»: Վերջերս պարզեցինք, որ Մարկոս Պատկերահանը թաղված է Կ. Պոլսի Պալլըքլի հայկական գերեզմանատանը, այսինքն՝ պետք է հուսալ, որ հնարավոր կլինի շուտով պարզել նրա մահվան հստակ թվականը, իսկ եթե 1676-ը հաստատվի, պետք է ենթադրել, որ Պատկերահանի որդին՝ Գաբրիելը, որը նույնպես մանրանկարիչ էր, կամ նրա աշակերտներից մեկն է կատարել պատկերագրումները, սակայն Մարկոսի հիշատակը վառ պահելու համար նրա անունն է թողել ձեռագրում:

⁵ Գևորգեան 1998, 481-483:

⁶ Վան Ջիխեմի ստեղծած փորագրանկարները պատրաստված են եվրոպական մի շարք նշանավոր վարպետների՝ Ալբրեխտ Դյուրերի, Հենդրիկ Գուլցիուսի, Լուկաս վան Լեյդենի, Վիրիքս եղբայրների, Աբրահամ Բլումարտի և ուրիշների նկարների հիման վրա, որոնց պատկերագրական և գեղանկարչական ձևերը աստիճանաբար տպագիր գրքերից թափանցեցին նաև հայկական արվեստի այլ ճյուղերի՝ որմնանկարչության, հաստոցային գեղանկարչության, ձեռագիր մատյանների, արծաթագործության մեջ. տե՛ս Strauss 2013.

⁷ Սակայն Քրիստոֆել վան Ջիխեմը այդ փայտափորագրությունները պատրաստել էր ոչ թե Ոսկան Երևանցու Աստվածաշնչի, այլ 1657-ին տպագրված հոլանդերեն «Biblia Sacra»-ի համար. տե՛ս Սիոն 1966, № 2-3, 105-111:

իրենց ձեռքի տակ ունեցել են երկրորդ տպագիր գիրք: Տպագիր գրքերը, հավանաբար, ոգեշնչել են № 349 Աստվածաշնչի պատվիրատուներին՝ Սարգիս վարդ. Թեքիրդաղցուն և Նահապետ վարդ. Ուռհայեցուն:

Անդրադառնանք Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած մանրանկարներին, որոնցից առաջինը Սողոմոն արքայի դատաստանն է (Գ Թագ., Գ 16-28) (նկ. 1)

Այս դրվագը համարվում է քրիստոնեական Վերջին դատաստանի տեքստային նախատիպը, այն լայնորեն պատկերազարդված է արևմտյան արվեստում⁸: Մանրանկարի կենտրոնը կազմում է գահին նստած Սողոմոնի ֆիգուրը. ձախ ձեռքը՝ հրամանը դադարեցնելու ժեստով, իսկ աջ ձեռքին ունի գավազան: Նրա աջ և ձախ կողմերում պատկերված են երկուական պալատական, որոնք, ըստ գրության, փառաբանում են թագավորի իմաստությունը: Սողոմոնից դեպի ցած՝ կենտրոնում, երկու զինվորականներ են, որոնցից մեկը բռնել է ողջ երեխայի ոտքից, իսկ մյուսը, թուրը ձեռքին, պատրաստվում է կատարել թագավորի հրամանը՝ երկու կես անել նրան: Նրանց ոտքերի մոտ պառկած է արդեն մահացած երկրորդ երեխան: Հորինվածքի սիմետրիկությունն ապահովում են նկարի աջ մասում պատկերված իրական մայրը, և ձախ մասում պատկերված կեղծ մայրը՝ մեկ այլ կնոջ հետ ավելի հանգիստ, անտարբեր վիճակում կանգնած: Իսկ որտեղի՞ց է գալիս այս տեսարանի պատկերագրությունը: Այս հարցին պատասխանելու համար պետք է գնալ հռոմեական կայսրության ժամանակաշրջան: Քրիստոնեական պատկերագրության մի ոլորտ ամբողջությամբ կապված է հռոմեական արվեստի ստեղծած նախատիպերի՝ դատավճիռների, դատապարտումների, մահապատիժների տեսարանների հետ: Հռոմեական սարկոֆագների վրա հաճախ են հանդիպում դատաստանի զանազան տեսարաններ, որոնք էլ ներշնչանքի աղբյուր են եղել նաև հինկտակարանային տեսարանների համար, և դրանց պատկերագրական ձևը նույնն է, որ կիրառվել է նաև Սողոմոնի դատաստանի համար⁹: Գրեթե միանման պատկեր է նաև № 348 Աստվածաշնչի համապատասխան տեսարանը՝ կրկին արված Մարկոս Պատկերահանի ձեռքով¹⁰: Այդ տեսարանի նման պատկերագրության ամենավաղ օրինակը հայտնի է բյուզանդական արվեստում՝ IX դարով թվագրվող՝ Գրիգոր Նազիանզացու Քարոզների ձեռագրում տեղ գտած համապատասխան տեսարանով (Փարիզի ազգային

⁸ Roberts 2013, 457.

⁹ Այս թեմայի առնչությամբ ավելի մանրամասն տե՛ս Grabar 1968, 48-50.

¹⁰ Սողոմոնի այսպիսի պատկերը գալիս է դեռևս ուշ Կարոլինգյան և Օտտոնյան կայսրերի պատկերների մանրանկարներից. տե՛ս Kubach 1968, 144, 191. հմմտ նաև Nordenfalk 1988, 68.

գրադարան, № 510)¹¹: Այստեղ Սողոմոնը ներկայացված է որպես իմաստության և արդարադատության օրինակ: Առհասարակ, Սողոմոն արքայի պաշտամունքը լայնորեն տարածված է եղել Սիրիայում, Պաղեստինում և Եգիպտոսում¹²: Նա համարվում էր «արարիչ» Ալեքսանդրյան դպրոցի պատկերացումներով, որը կարողանում էր բուժել զանազան հիվանդություններ¹³ և իր իմաստությամբ չար ոգիներին (սատանա, դև) ստիպում ծառայել իրեն¹⁴: Սողոմոն թագավորը պատմության մեջ ունեցել է երկու ընկալում՝ գրական և առասպելական՝ կապված իր իմաստության և տաճարի կառուցման թեմայի հետ¹⁵: Հայկական ձեռագրերում Սողոմոնի դատաստանի տեսարանը սկսել են պատկերել XVII դարից, մինչ այդ կան Սողոմոն իմաստունի պատկերներ, բայց ո՛չ դատաստանի տեսարանը: Ինչպես արդեն վերևում նշվեց, այս տեսարանը շատ է պատկերվել արևմտյան արվեստում, իսկ հայկական արվեստում հանդիպում է ուշ շրջանի մանրանկարներում, որն արդյունք է եվրոպական տպագիր գրքերի ազդեցության:



Նկ. 1. Սողոմոն արքայի դատաստանը



Նկ. 2. Հորի պատմությունը

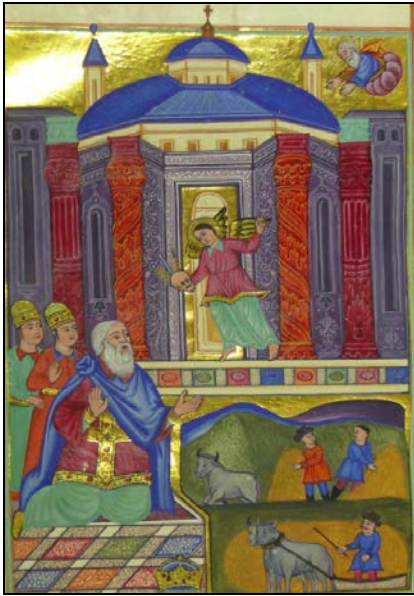
¹¹ Der-Nersessian 1973, 88, fig. 55.

¹² Византийский временник 1965, т. 8 (33), 331-337.

¹³ Revue des Études Grecques 1891, t. 4, fascicule 15, 287-296.

¹⁴ Bezold 1905, 15.

¹⁵ Torijano 2013, 107-125.



Նկ. 3. Դավիթ թագավորի աղոթքը



Նկ. 4. Եսայի մարգարեի տեսիլքը

Հինկտակարանային մյուս տեսարանը ներկայացնում է Հռբի պատմությունը (Յոբ, Ա 1-22) (345բ)

Մանրանկարը բաժանված է երեք մասի (նկ. 2): Վերևում Հայր Աստվածն է՝ գահին հանդիսավոր բազմած և շրջապատված հրեշտակների դասով¹⁶: Մեջտեղի հատվածում՝ սատանայի և Հռբի միջև պատկերված են վերջինիս ընկերները: Իսկ տեսարանի ներքևում՝ կամարների դիմաց, տեղավորված են հողմից այս ու այն կողմ ընկած՝ Հռբի՝ արդեն անշնչացած որդիների մարմինները, որոնցից երկուսը պատկերված են ծնկի եկած, իսկ մյուսները՝ մեջքի վրա վայր ընկնելիս: Անդրադառնանք Հռբի կերպարին՝ քրիստոնեության ընկալմամբ¹⁷: Առհասարակ քրիստոնեության գաղափարաբանության մեջ կա տառապող կերպարի ներկայացման երկու տեսակ. առաջինը մեղավոր անձն է, որն արժանի է այն տառապանքներին և ցավերին, որոնցով պատժվում է, երկրորդն այն սուրբ անձն է, որը պատրաստակամորեն ընդունում է իրեն պատիժ հասած ցավերը, և տառապում է դրանցից՝ առանց որևէ մեղք գործած լինելու: Թերևս Հռբի կերպարին բնորոշ է երկրորդ տեսակը, ինչպես և Քրիստոսին, որն էլ առանց մեղք գործելու կրեց բազում ցավեր, բայց մեծ արժանապատվությամբ ընդունեց իր

¹⁶ Եւ եղել իբրեւ օրս այս, եւ ահա եկին հրեշտակք Աստուծոյ կալ առացի Տեառն. եկն եւ Սատանայ ընդ նոսա յածեալ ընդ երկիր եւ շրջեալ ի նմա (Յոբ., Ա 1-22):

¹⁷ Հռբի պատմության և պատկերագրության մասին ավելի մանրամասն կարող ենք տեղեկանալ հետևյալ աշխատություններում՝ Terrien 1996, Besserman 1979.

տառապանքը: Այդ պատճառով, Հոբբը դարձավ այդքան հարազատ քրիստոնեական պատկերացումներին¹⁸: Միանգամայն յուրահատուկ և եզակի պատկերագրություն ունի մեր քննության № 349 Աստվածաշնչի՝ Հոբի կյանքը պատկերող մանրանկարը, քանի որ Հոբբը հիմնականում պատկերվել է տառապող կերպարով, մարմնի որոշ հատվածները՝ մերկ, որոնց վրա երևում են բորոտության բծեր՝ ցույց տալով նրա տառապանքը. նստած է գոմաղբի վրա, նիհար, հյուծված մարմնով: Իսկ այս նկարում մանրանկարիչը նպատակ չի ունեցել ցույց տալ Հոբի տառապանքը, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ սա այլաբանական պատկեր է, որի նպատակն է ներկայացնել քրիստոնեական առաքինությունների համակարգը: Ինչպես Հին Կտակարանի չորս կերպարները մարմնավորում են չորս առաքինությունները. Աբրահամը հայտնի է աստվածավախ հնազանդությամբ, Մովսեսը՝ մաքրության (անբծությամբ), Դավիթը՝ ապաշխարանքով, իսկ Հոբբը՝ համբերատարությամբ: Ընդհանրապես, Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան արվեստում ցանկություն կար ոչ միայն ցույց տալ Հոբի տանջանքն ու հյուծվածությունը, այլև ներկայացնել նրա սուրբ էության արժանապատվությունն ու ազնվությունը: Այդ իսկ պատճառով, Հոբի կերպարի պատկերումը տատանվում էր այս երկու առանցքների միջև ավելի շատ, քան քրիստոնեական աշխարհի այլ մասերում¹⁹: Եվ քանի որ Արևմտյան Եվրոպայում դասական ավանդույթներն այնքան ուժեղ չէին արտահայտված, որքան Բյուզանդիայում, հետևաբար, այստեղ մշակվում և կիրառվում էին պատկերման ինքնուրույն ձևեր: Հոբի տառապող պատկերի ենթ հանդիպում Մաշտոցյան Մատենադարանի՝ № 2627 Աստվածաշնչում, որտեղ լուսանցքում Սարգիս Պիծակը ցույց է տալիս Հոբի տառապանքը. նա պատկերված է միայնակ, բորոտ, հյուծված մարմնով: Հոբի նիհար, կիսամերկ մարմնի վրա բորոտության հետքերով մանրանկար կա նաև Երզնկայի Աստվածաշնչում (Երուսաղեմի Մատենադարան, № 1925), միայն թե այստեղ նա պատկերված է իր երեք ընկերների հետ՝ տխուր գրուցելիս, իսկ նրա կինը նստած է հետևի մասում՝ մտախոհ, մի ձեռքը դրած ծնոտին, իսկ մյուսը՝

¹⁸ Հոբի առաքինությունը՝ պատասխանը իրեն հասցված տառապանքներին, աստվածային անըմբռնելի պատժի խոնարհ ընդունումը, Հոբի պատմությունը նույնացնում է Քրիստոսի կրած չարչարանքների հետ. ավելի մանրամասն տե՛ս Madsen 2016. Անդրեյ Գրաբարի գրքում ևս Հոբբը համարվում է Քրիստոսի նախատիպը (Forerunner). հմմտ. Grabar 1968, 12: Եվ ոչ միայն Հոբբը, այլև, ինչպես Ն. Կոնդակովն է նշում, Հին Կտակարանի գործիչները ներկայացված են որպես Նոր Կտակարանի գործիչների նախատիպեր: Նա գրում է. «Toutes les figures lèvent les yeux en haut où l'on voit apparaître dans sa splendeur le Christ...» («Բոլոր կերպարները նայում են վերև, որտեղ մենք տեսնում ենք Քրիստոսին իր վեհության մեջ»): Kondakov 1886, 136.

¹⁹ Barasch 1997, 102.

ծնկին: Այս մանրանկարում շատ ճիշտ է արտահայտված յուրաքանչյուրի հոգեկան վիճակը:

Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած մյուս մանրանկարը Դավիթ թագավորի աղոթքի տեսարանն է (Բ Թագ., ԻԲ 1-51)²⁰ (287բ):

Դավիթը հինկտակարանային կերպար է, որի կյանքի փորձությունները ճոխ ձևով նկարագրված են Աստվածաշնչում: Այդ պատկերումներից մեկն էլ ներկայացնում է Դավիթ թագավորի աղոթքը Աստծուն: Ողջ միջնադարում (XVII դարում ևս), Դավթի կերպարը՝ որպես ապաշխարության մարմնավորում, համարվում է նրա ամենանշանավոր պատկերումը: Չնայած Դավիթ թագավորը միշտ լսում և հնազանդորեն կատարում էր Տիրոջ խոսքը, սակայն նա էլ գործեց մեղքեր, որոնք հաճելի չէին Աստծուն, և դրանց համար պատժվեց: Նրան վերագրվող մեղքերից մեկը սպանությունն էր, որի համար Նաթան մարգարեն մեղադրեց արքային (Բ Թագ., ԺԲ 1-14), մյուսը դավաճանությունն էր, քանի որ Դավիթը գիտակցաբար ուղարկեց Ուրիային սպանվելու, որպեսզի կնության առնի նրա կնոջը, և Իսրայելի ժողովրդի մարդահամարը, որի համար Գադ մարգարեն արքային առաջարկեց պատժի երեք տարբերակ, որոնցից վերջինս պետք է ընտրեր մեկը (Բ Թագ., ԻԴ 1-25): Տեսարանը պատկերված է ոսկե հենքին, հորինվածքը կառուցված է ճարտարապետական շինության օգտագործմամբ, որի գմբեթը պսակված է նկարի շրջանակից դուրս եկած խաչով: Նկարի ներքևի ձախ հատվածում Դավիթն է՝ ծնկի եկած, ձեռքերը աղոթողի դիրքով վերև պարզած (նկ. 3): Թագավորի հետևում իր երկու պալատականներն են՝ բյուզանդական ոճի գլխարկներով²¹: Դավիթը պատկերված է թագավորական շքեղ հանդերձանքով, աչք շոյող վառ կապույտ թիկնոցով, որը շեշտում է մանրանկարում իր անձի կարևորությունը: Ուշագրավ է, որ նրա գլխի թագը բացակայում է. այն նկարի առաջին պլանում է՝ գետնին ընկած²²: Նկարի կենտրոնում՝ ճարտարապետական շինության մուտքի դիմաց, ժողովրդին ոչնչացնող հրեշտակն է՝ ձախ ձեռքին բռնած գանգ և սուր, իսկ աջ ձեռքի ցուցամատով մատնանշում է նկարի վերևի աջ անկյունում պատկերված Հայր Աստծուն՝ սկավառակաձև ամպերի²³ միջից ձեռ-

²⁰ Մեզ հայտնի տվյալներով, Դավիթ թագավորի պահպանված ամենավաղ պատկերները հայտնի են դեռևս III դարից (Դուրա-Եվրոպոսի սիրիական սինագոգում՝ թվագրված 244-245 թթ.-ով). տե՛ս Artibus et Historiae 1988, Vol. 9, № 17, 25-29.

²¹ Այստեղ պալատականների ներկայությունը կարելի է բացատրել պարզապես տեսարանի ավելի իրական, համոզիչ պատկեր ստանալու համար:

²² Մանրանկարներում ապաշխարող Դավիթը շատ հաճախ դեռ կրում է թագ, բայց որոշ օրինակներում պատկերված է գլխաբաց:

²³ Mathews, Wieck 1994, 112.

քերը դեպի ներքև, ցած նայելիս. թիկնոցը վեր է բարձրացած, ինչը Նրա մարմնին հաղորդում է շարժման տպավորություն: Դա ցույց է տալիս պատկերի՝ եվրոպական տպագիր գրքերից ընդօրինակված լինելը²⁴: Այս շրջանի մանրանկարներում հաճախ ենք հանդիպում ամպերի սկավառակաձև պատկերին, որը ևս վկայում է տպագիր գրքերի միջոցով եվրոպական պատկերագրությանը ծանոթ լինելու մասին: Մանրանկարի ներքևի աջ անկյունում պատկերված են Ունայի կալը, որտեղ աշխատողները ցորենն են դիզում, և եզները, որոնք պետք է զոհաբերվեն (Բ Թագ., ԻԴ 18-25): Գրեթե նմանատիպ պատկեր ունենք նաև № 348 Աստվածաշնչի համապատասխան տեսարանում: Այս մանրանկարում շատ հետաքրքիր է Գադ մարգարեի առկայությունը, որն Աստծո հրամանով երեք պատիժ է առաջարկում, որոնցից Դավիթ թագավորը պետք է ընտրեր մեկը. կամ պետք է երեք տարի սով լիներ, կամ երեք ամիս նա պիտի փախչեր և հալածվեր իր թշնամիների կողմից, կամ էլ երեք օր պետք է մահ լիներ Դավթի երկրում, և Դավիթն ընտրում է մահը (Բ Թագ., ԻԴ 13-16): Սա մարգարեն է, որն առաջարկում է այս տարբերակները, բայց կա նաև հրեշտակը ընդհանուր գեղարվեստական նկարագրությունում՝ ամպերի մեջ կանգնած, ձեռքին բռնած ունի գանգ կամ մահվան խորհրդանիշ, նիզակ և մտրակ, որոնք համապատասխանաբար ցույց են տալիս Դավթի ընտրության երեք տարբերակները: Հրեշտակը պատկերվում էր նաև սրով, որը տեսնում ենք մեր նկարագրած երկու օրինակներում էլ: Ընդհանուր առմամբ, սրի պատկերումը փոխաբերական իմաստով օգտագործվում էր համաճարակի տեսքով՝ աստվածային պատժը ցույց տալու համար, մինչդեռ սրի օգտագործումը կարող էր նշանակել նաև այն աղետալի հակամարտությունը, որը պետք է տիրեր Դավթի թագավորությունում՝ համաձայն վճռված պատժի²⁵: Իսկ նկարի ներքևի հատվածում՝ Իսրայելի ճարտարապետական ֆոնին, մեռնող ժողովուրդն է, որը պատժվում է Դավթի գործած մեղքերի համար: Այդ հատվածից վեր զոհասեղանն է, որի վրա Դավիթը պետք է զոհ մատուցեր Աստծուն և Իսրայելի ժողովրդին փրկեր կոտորածից: Ինչպես տեսանք, այս երկու օրինակներում էլ մանրանկարիչը ներմուծել է որոշ այլ մանրամասներ Դավթի կյանքի պատմության ուրիշ հատվածներից ևս: Օրինակ, նրա աղոթքի տեսարանում ներմուծվել են նաև պատժի հատվածներ, որոնք տեղի են ունենում ավելի ուշ²⁶: Այսպիսի մի տեսարան

²⁴ Der-Nersessian 1973, 84.

²⁵ Frontain, Wojcik 1980, 46.

²⁶ Դումբարտոն Օուքսի հավաքածուում գտնվող մի Սաղմոսարանում (1084 թ.) ներկայացված է Դավթի ապաշխարանքի տեսարանը, որտեղ Նաթան մարգարեի կողմից զգուշացված Դավիթը նստած է աթոռին, իսկ նրա հետևում սուրը մերկացրած հրեշ-

կա XVII դ. Սաղմոսարանում (Դուբլին, Չեսթեր Բիթթի գրադարան, № 591)՝ նկարագրված Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կողմից²⁷: Այս տեսարանի ավելի վաղ օրինակը հայտնի է Մելիսենդա թագուհու Սաղմոսարանի փղոսկրյա կազմից (XII դ.): Այն ձևավորված է վեց մեդալիոններից, որոնք ներկայացնում են Դավթի կյանքի պատմությունները: Հինգերորդ մեդալիոնը ցույց է տալիս ապաշխարող Դավթին՝ ծնկի եկած զոհասեղանի դիմաց²⁸:

Վերջին տեսարանը Եսայի մարգարեի տեսիլքն է (Եսայի, Ա 1-31)

(357բ): Այստեղ նույնպես հենքն ամբողջապես ոսկուց է, որի առատ կիրառումը դարձել է կառուցողական արտահայտիչ միջոց: Մանրանկարի հարթության վրա ոսկու հավասարաչափ կիրառման շնորհիվ մանրանկարիչն այն դարձրել է մի տարածություն, որը միավորում է պատկերի առանձին մասերը (նկ. 4): Մանրանկարը սկավառակաձև ամպերով բաժանված է վերևի և ներքևի հատվածների: Ամպերից վերև՝ կենտրոնում, խորհրդանշորեն ներկայացված է ծիրանագույն²⁹ վարագույրներով տաճար՝ պսակված կապույտ գմբեթով, որի ներսում՝ գահավորակին, հանդիսավոր կերպով նստած է Հայր Աստված: Գահավորակի չորս անկյուններում պատկերված են չորս ավետարանիչների խորհրդանիշները՝ պսակված լուսապսակներով: Տաճարը լի է Աստծո փառքով. Նա շրջապատված է հրեշտակապետերով, որոնք իրենց հագուստի ծայրերով պահել են Աստծո տաճարը, և սերովբեններով, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի վեց թև՝ «երկուքն ծածկեին զերեսս իրեանց, եւ երկուքն ծածկեին զոտս իւրանց, եւ երկուքն թռուցեալ» (Եսայի, Զ 2-3): Նրանք ձայնակցում են իրար և ասում. «Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ՝ Տեր զօրութեանց, լի է ամենայն երկիր փառօք Նորա» (Եսայի, Զ 3-4): Հայր Աստծո ոտքերի մոտ զոհասեղանն է, որից սերովբեներից մեկն ունեւիով այրվող ածուխ է տանում, որ մոտեցնի Եսայու շուրթերին: Ամպերից ներքև՝ նկարի ձախ հատվածում, գահավորակին նստած Եսայի մարգարեն է, և այն հատվածը, երբ սերովբեն արդեն այրվող ածուխը հպել է Եսայու շուրթերին, որը պետք է հաներ նրա անօրենությունները և նրան մաքրեր մեղքերից (Եսայի, Զ 6-8): Գահավորակի տակ երկու կենդա-

տակն է կանգնած: Այստեղ Դավիթը պատկերված է երկրորդ անգամ՝ մարգարեի դիմաց, դեմքով դեպի գետնին, ծնկաչոք. տե՛ս Der-Nersessian 1973, 141, fig. 80.

²⁷ Der-Nersessian 1958, 132.

²⁸ Dalton 1909, 23, pl. xv.

²⁹ Ընդհանրապես ծիրանի գույնը համարվում է թագավորական և ավելի շատ դեպի կարմրին է հարում, և չնայած այստեղ մանրանկարիչը ավելի բաց երանգով է պատկերել, բայց դրանից այն չի կորցրել իր նշանակությունը: Գրիգոր Տաթևացին նշում է, որ ծիրանին թագավորական է, որովհետև «ցուցանե՛զ զամենակալ թագաւորութիւն Աստուծոյ» և «բոլորովին, զի անվախճան է». տե՛ս Ղազարյան 2004, 213: Երկնագույնը, կապույտը քրիստոնեական համատեքստում երկնային արքայության խորհրդանիշ են:

նի են պատկած. մեկը՝ ավանակ, մյուսը՝ ցուլ: Սա Բաբելոնի անկման մասին Եսայու մարգարեության ներկայացումն է նշանային բնույթով: Վերջինս երկու հեծյալի է տեսնում, որոնցից մի հեծյալն ավանակի վրա է, մյուսը՝ ուղտի, միայն թե այստեղ մանրանկարիչն ուղտի փոխարեն ցուլ է պատկերել (ըստ երևույթին, ծանոթ չլինելով ուղտին), որոնք հեռվից գալով՝ ազդարարում են Բաբելոնի կործանումը (Եսայի, ԻԱ 1-10): Եսայի մարգարեի դիմաց կանգնած են Եզեկիա արքայի պաշտոնյաները՝ Եղիակիմ հազարապետը, գրագիր Սոմնասը և ծեր քահանաները, որոնց արքան ուղարկել էր, որպեսզի Եսայի մարգարեի միջոցով խնդրեին Աստծուն փրկել Երուսաղեմն Ասորեստանի Սենեքերիմ արքայի հարձակումից և կործանումից (Եսայի, ԼԷ 1-7): Այս կերպարների հագուստի և գլխարկների վրա առկա են Կ. Պոլսի տվյալ ժամանակաշրջանի՝ հիմնականում մտավորական խավի հագուստին բնորոշ տիպերը: Համաձայն մարգարեներին նկարելու ընդհանուր ձևի՝ Եսային պատկերվել է ծեր տարիքով, երկար մորուքով, նրա հետ պատկերվում էր գալարակ, որի վրա սովորաբար գրված էր լինում մեսիական մարգարեություններից մեկը, տերևներով ճյուղ, երբեմն էլ վառվող ածուխ³⁰: Եսայի մարգարեի տեսիլքը ներկայացնող մանրանկար կա Բեռնարդ Բերենսոնի հավաքածուում՝ նկարագրված Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կողմից: Վերջինս անսովոր է համարում Եսայու տեսիլքի այս պարզեցված պատկերումը. «Հրեշտակը ցած է թռչում և վառվող ածուխը հայում մարգարեի շուրթերին, բայց Եսայու ձեռքի գալարակի վրա գրված տեքստը չի արտահայտում հրեշտակի կողմից արտասանված բառերը, փոխարենը այն վերարտադրում է հայտնի մարգարեությունը. «Ահա կույսը պիտի հղիանա և մի որդի պիտի ծնի, և նրան պիտի կոչեն Էմմանուէլ, որը նշանակում է՝ Աստված մեզ հետ»³¹: Տարբեր կերպ է ներկայացրել Ավագ մանրանկարիչը տվյալ տեսարանը՝ որպես Եսայու գրքի առաջաբան, 1338-ին նկարագրող և Աստվածաշնչում, որի նկարագրությունը տալիս է Գարեգին Հովսեփյանը. «Կեղրոնում Ս. Երրորդութիւնն է, Հոգին՝ կարմիր գծերով, իսկ Որդին՝ բազմած չորեքկերպեան Աթոռի վերայ, չորս վեցթեւեաներ անկիւններից. դոցանից ձախ կողմի ներքեի սերովբէն ունելիքով մօտեցրել է կրակը կանգնած մարգարէի շրթունքներին»³²: Եսայու տեսիլքը զուրկ չէ ավելի վաղ արված պատկերային զուգահեռներից և մեկնաբանություններից: Այս տեսարանի պատկերման ամենապարզ ձևը՝ գահին բազմած Քրիստոսի երկու կողմերում սերովբեները, բյուզանդական արվեստում հայտնվում է դեռևս IX դ.՝ Կոզմա Հնդկանավորդի ձեռագրում³³:

³⁰ St' u Kirschbaum 1970, 354-359, հմմտ. նաև Capoa 2003, 315.

³¹ Der-Nersessian 1958, XXX-XXXi.

³² Հովսեփյան 1948, 192-219:

³³ Studies in Manuscript Illumination 1979, N 8, 146, fig. 349.

Եզրակացություններ

XVII դ. ձեռագիր շքեղ Աստվածաշունչների ստեղծման զգալի աճ է նկատվում, որոնք աչքի են ընկնում իրենց պատկերազարդման անսովոր մոտեցմամբ: Սա պայմանավորված էր տպագիր գրքերի միջոցով եվրոպական՝ արևմտյան արվեստի ներթափանցմամբ, որը հիմնականում արտահայտվեց Աստվածաշունչներում (Արարչագործության, Սողոմոնի դատաստանի տեսարանները, Դավթի կյանքի դրվագները, Ապոկալիպսիսի նկարազարդումները և այլն): Սակայն միջնադարյան հայ մանրանկարիչները շատ ավելի հաճախ պատկերազարդել են Ավետարաններ, քան թե Աստվածաշունչներ: Ընդամենը մի քանի հարյուր ձեռագիր Աստվածաշունչ է մեզ հասել հայերենով, որոնցից ամենավաղ թվագրումները պատկանում են XI-XII դարերին³⁴: Իսկ, ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, Աստվածաշունչները սկսել են պատկերազարդվել միայն XIII դարից³⁵, նկարազարդումը հաճախ սահմանափակվել է միայն տարբեր գրքերի հեղինակների դիմանկարներով: Հին Կտակարանի բովանդակությունը ներկայացնող նկարները նախ հայտնվում են Ավետարանների մեջ: Արդեն X-XI դդ. մեզ հասած սակավաթիվ ձեռագրերի տերունական նկարաշարը երբեմն սկսվում է Հին Կտակարանի թեմաներով, որոնք խորհրդանշում են Նոր Կտակարանի իրադարձությունները՝ Քրիստոսի փրկչական զոհաբերությունն արտացոլվում է Աբրահամի զոհաբերության տեսարանով³⁶, Աստվածահայտնությունը պատկերվում է Աբրահամին երեք հրեշտակների հայտնվելու տեսարանով³⁷: Վաղ թվագրությամբ Աստվածաշունչներից իր պատկերազարդությամբ տարբերվում է 1269 թ. Երզնկայում գրված Աստվածաշունչը (Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց Մատենադարան, № 1925 ձեռ.): Ձեռագիրը պարունակում է 38 նկար, որոնց մեծամասնությունը ներկայացնում է Հին Կտակարանի գրքերի հեղինակներին, ավետարանիչներին: Այս Աստվածաշունչն իր պատկերազարդությամբ բացառիկ օրինակ է, որի ծաղկողները կարողացել են ստեղծել ինքնատիպ ձևեր: Ընդհանրապես պատմության ընթացքում քրիստոնեական արվեստը տարբեր մոտեցումներ է ցուցաբերել աստվածաշնչյան տեսարանները նկարելիս՝ որդեգրելով պատկերազարկան տարբեր ձևեր: Ինչպես Մաշտոցյան Մատենադարանի № 349 Աստվածաշունչը, որի հինկտակարանային տեսարանները նման պատկե-

³⁴ Տե՛ս Աճեմեան 1992. այստեղ ներկայացված են աշխարհի տարբեր երկրների հավաքածուներում գտնվող հայերեն ձեռագիր Աստվածաշունչները, բայց միայն տեքստային բովանդակությունը, որևէ տեղեկություն չկա մանրանկարների մասին:

³⁵ Der-Nersessian 1973, 1:603.

³⁶ Ամենավաղ օրինակը հայտնի է Էջմիածնի 989 թ. Ավետարանից ՄՄ, ձեռ. № 2374:

³⁷ Ամենավաղ օրինակը՝ Վազգեն վեհափառի՝ Ժ դարի Ավետարանում, ՄՄ, ձեռ. № 10780: Հասկ հայագիտական տարեգիրք 2001, Թ տարի, 247:

րագրությամբ ցույց են տալիս XVII դ. հայ մանրանկարչության ուրույն ոճավորումը և պատկերագրական նոր ձևերը, որոնք տպագիր գրքերի միջոցով արևմտյան արվեստին ծանոթ լինելու արդյունք են:

Այսպիսով, աստիճանաբար XVII դ. հայ արվեստ սկսեց ներթափանցել եվրոպականը, որն իր հետ բերեց պատկերագրական և ոճական նոր ձևեր, որոնք մինչ այդ ծանոթ չէին հայ վարպետներին: Սակայն սա չէր ենթադրում ամբողջապես եվրոպական արվեստին տուրք տալ. ստեղծվեց պատկերագրողման էկլեկտիկ մի յուրահատուկ համակարգ, որը ներառում էր ինչպես հայկական պատկերագրական ավանդական ձևեր, այնպես էլ եվրոպական՝ արևմտյան արվեստին բնորոշ տարրեր:

Գրականություն

- Առաքել Դավրիժեցի 1990, Գիրք պատմութեանց, աշխատասիր.՝ Լ.Ա. Խանլարյանի, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 592 էջ:
- Աճեմեան արք. Շ. 1992, Յուզակ Աստվածաշունչ Մատենանի Հայերէն Ձեռագիրներուն, Լիզպոն, 1073 էջ:
- Գևորգեան Ա. 1998, Հայ մանրանկարիչներ: Մատենագիտութիւն IX-XIX դդ., Գահիրէ, 882 էջ:
- Թեոդիկ 1912, Տիպ ու Տառ, Կ. Պոլիս, տպ. Վ. եւ Հ. Տէր-Ներսէսեան, 192 էջ:
- Կորյնմազյան Է. 2001, Հայկական մանրանկարչութեան մէջ Աստուածաշունչի նկարագրողման հարցեր (ԺԳ-ԺԴ դարեր), Հասկ հայագիտական տարեգիրք, Թ տարի, Անթիլիաս-Լիբանան, էջ 247-253:
- Հովսեփյան Գ. 1948, Մխիթար Անեցի գրիչ և նկարիչ (գործակցությամբ՝ Գլաձորի նկարիչ Ավագ դպրի), Հասկ հայագիտական տարեգիրք, Ա տարի, Անթիլիաս-Լիբանան, էջ 192-219:
- Ղազարյան Վ.Հ. 2004, Մեկնութիւնք Խորանաց: Արվեստի տեսության միջնադարյան հայկական բնագրեր, «Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին», 478 էջ:
- Ճեմճեմեան Հ.Ս. 1989, Հայ տպագրութիւնը եւ Հոռմ: ԺԷ դար, Հայագիտական մատենաշար Բազմավէպ, № 29, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 207 էջ:
- Քյուրտյան Հ. 1966, Ոսկանի Աստուածաշունչին փայտափորագրեալ պատկերները, Սիոն, ամսագիր, № 2-3, Երուսաղէմ, էջ 105-111:
- Օրմանեան արք. Մ. 2001, Ազգապատում, հ. Բ, «Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին», 3894 էջ:
- Банк А.Б. 1965, Гемма с изображением Соломона, Византийский временник, т. 8 (33), с. 331-337.
- Barasch M. 1997, The Language of Art: Studies in interpretation, New York, New York University Press, 367 p.
- Besserman L.L. 1979, The Legend of Job in the Middle Ages, Cambridge, Harvard University Press, 177 p.
- Bezold C. 1905, Die Herrlichkeit der Könige (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 23), Munchen, 1-160.

- Capoa De Ch. 2003, *Old Testament Figures in Art*, Tom 4, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 351 p.
- Dalton O. M. 1909, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London, "Trustees", 193 p., CXXV pl.
- Der-Nersessian S. 1958, *The Chester Beatty Library*, Dublin, Hodges Figgis and Co. LTD, 216 p., 67 pl.
- Der-Nersessian S. 1973, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images// Byzantine and Armenian Studies*, t. 1, Imprimerie Orientaliste-Louvain, p. 77-107.
- Der-Nersessian S. 1973, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, "Trustees", 108 p., 243 pl.
- Der-Nersessian S. 1973, *La Bible d'Erznka de l'An 1269: Jérusalem No. 1925// Études byzantines et arméniennes*, T. 1, Imprimerie Orientaliste-Louvain, p. 603-609.
- Der-Nersessian S. 1973, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks// Études Byzantines et Arméniennes*, Tom 1, Imprimerie Orientaliste-Louvain, p. 139-167.
- Dorigny A.S. 1891, *Phylactère alexandrin contre les epistaxis. Revue des Études Grecques*, t. 4, fascicule 15, Constantinople, p. 287-296.
- Frontain R.J. and Wojcik J. 1980, *The David myth in Western Literature*, Indiana, Purdue University Press, 212 p.
- Grabar A. 1968, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, New York, Princeton University Press, 174 p., 346 ill.
- Greenwood T. 2003-2004, *An Unpublished Seventeenth-Century Armenian Psalter, a Constantinopolitan Scriptorium and Markos Patkerahan*, *Revue des études arméniennes* 29, Paris, p. 323-382:
- Gutmann J. 1988, *The Dura-Europos Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art. Artibus et Historiae*, Vol. 9, N° 17, p. 25-29.
- Kondakov N.P. 1886, *Histoire de l'Art Byzantin Considéré Principalement dans les Miniatures*, vol. 1, Paris, Imprimerie de L'Art, 202 p.
- Kirschbaum E.(ed.) 1970, *Job in „Lexikon der Christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie“*, Bd 2, Rom –Freiburg –Basel – Wien, „Herder“, 716 p.
- Kubach E., Elbern V.H. 1968, *Das frühmittelalterliche Imperium*, Baden-Baden, Holle, 308 p.
- Madsen L.G. 2016, *Look upon My Affliction (Job 10:15): The Depiction of Job in the Western Middle Ages// Harkins F. and Canty A. (eds.), A Companion to Job in the Middle Ages*, Boston, "Brill", 498 p.
- Mathews T.F. and Wieck R.S. 1994, *Treasures in Heaven: Armenian Illuminated Manuscripts*, New York: The Pierpont Morgan Library, 112 p.
- Nordenfalk C. 1988, *L'enluminure au Moyen Âge*, Genève, Skira, 139 p.

- Roberts H.E. 2013 (first published 1998), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, New York, "Routledge", 1150 p.
- Strauss L.W. 2013, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, "Dover", 256 p.
- Torijano P.A., Solomon and Magic//Verheyden J. (ed.) 2013, *The Figure of Solomon in Jewish, Christian and Islamic Tradition: King, Sage and Architect*, Leiden, Boston, p. 107-125.
- Terrien L. S. 1966, *The iconography of Job Through the Centuries: Artists as Biblical Interpreters*, Pennsylvania State University Press, 308 p.
- Weitzmann K. 1979, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923, Studies in Manuscript Illumination, number 8*, Princeton, 228 p.
- Witakowski W. and Witakowska E.B. 2013, *Solomon in Ethiopian Tradition// Verheyden J. (ed.), The Figure of Solomon in Jewish, Christian and Islamic Tradition: King, Sage and Architect*, Leiden, Boston, p. 219-241.

ՄԱՐԿՈՍ ՊԱՏԿԵՐԱՀԱՆԻ ԾԱՂԿԱԾ ՀԻՆԿՏԱԿԱՐԱՆԱՅԻՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԸ 1686 Թ. ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՈՒՄ

Շուշանիկ Համբարյան

Կ. Պոլսում XVII դ. ստեղծված ձեռագրերի մանրանկարների պատկերագրությունը մեծապես առնչվում է եվրոպական տպագիր գրքերի հետ: Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող N 349 Աստվածաշունչը նույնպես կրում է եվրոպական տպագիր գրքերի ազդեցությունը: Այս Աստվածաշունչը նկարազարդել են Մարկոս Պատկերահանը և Մաղաքիա Կոստանդնուպոլսեցին 1686-ին: Այն տարբերվում է իր պատկերագրական եղանակով և ունի էկլեկտիկ բնույթ, որտեղ հայկական ավանդական մոտիվները և եվրոպական տպագիր գրքերից ոգեշնչված պատկերները լրացնում են միմյանց՝ ստեղծելով կրոնական բնույթի անսովոր, գեղեցիկ տեսարաններ: Գեղարվեստական այսպիսի փոխազդեցությունը ցույց է տալիս ժամանակի հայկական մշակույթի զուգընթաց զարգացումը եվրոպականի հետ: Մարկոս Պատկերահանի ծաղկած նկարները ներկայացնում են Հին Կտակարանի տեսարաններ: Այս տեսարանները հայկական արվեստում այսպիսի պատկերագրությամբ հայտնվում են միայն ուշ միջնադարում, քանի որ, ի տարբերություն Ավետարանների, գրիչները Աստվածաշունչները շատ քիչ են կրկնօրինակել: Ընդամենը մի քանի հարյուր ձեռագիր Աստվածաշունչ է մեզ հասել հայոց լեզվով, դրանցից ամենավաղ թվագրումները պատկանում են XI-XII դարերին:

Բանալի բառեր՝ Աստվածաշունչ, տպագիր գիրք, պատկերագրություն, մանրանկար, մարգարե, Հին Կտակարան, Կ. Պոլիս:

ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ СЦЕНЫ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ МАРКОСОМ ПАТКЕРАХАНОМ В БИБЛИИ 1686 ГОДА

Шушаник Амбарян

В XVII веке новые веяния в иконографии позднесредневековой армянской миниатюры Константинополя и Новой Джульфы во многом были связаны с европейскими печатными книгами. В Библии No. 349, ныне хранящейся в Матенадаране, также прослеживается влияние европейских печатных книг. Она была проиллюстрирована Маркосом Паткераханом и Магакией Константинопольским в 1686 году. Характер иллюстраций Маркоса эклектичен: в них присутствуют как традиционные армянские мотивы, так и образы, навеянные европейскими печатными изданиями. Миниатюры Маркоса представляют сцены из Ветхого Завета. В целом иконография этих сцен из Ветхого Завета появляется в армянском искусстве лишь в период позднего средневековья, поскольку в отличие от Евангелий, Библии не столь часто копировались книжниками. До нас дошло лишь несколько сотен Библий, самые ранние из которых относятся к XI-XII векам.

Ключевые слова – Библия, печатная книга, иконография, миниатюра, пророк, Ветхий завет, Константинополь.

OLD TESTAMENT SCENES ILLUSTRATED BY MARKOS PATKERAHAN IN THE BIBLE OF 1686

Shushanik Hambaryan

In the 17th century, the novelty in iconography of late medieval Armenian miniature painting of Constantinople is largely associated with European printed books. No. 349 Bible, which is currently held in the Matenadaran, also bears the influence of European printed books. This Bible was illuminated by Markos Patkerahan and Maghakia Kostandnupolseci in 1686. The eclectic nature of Markos's illumination, where traditional Armenian motifs and European-inspired images and imagery, complement one another and merge to form extraordinarily beautiful religious themes and objects. Such artistic interaction shows Armenian culture to be in step with European developments. His miniatures represent scenes from the Old Testament. In general, these Old Testament scenes, with such an iconography, appear in Armenian art only in the late Middle Ages, because unlike the Gospels, the Bibles have been copied very little by the scribes. Only a few hundred Bibles have come to us, the earliest date back to the 11th-12th centuries.

Key words – Bible, printed book, iconography, miniature painting, prophet, Old Testament, Constantinople.