

ՎԻԳԵՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՄԻ ԴԱՁԱՐՅԱՆ
Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՄԿԵՎՈՍՅԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ. ԿՈԹՈՂԱՅԻՆ
 ՎԵՐԱՀԱՅՏՆՎԱԾ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆ**

Ակեռայի Ավետարանը, որն իր մեջ պարունակում է կիլիկյան մանրանկարչության փառավոր նմուշներ, Երկրորդ աշխարհամարտից հետո երկար ժամանակ ասպարեզից անհետացել էր: Նույնիսկ Ս. Տեր-Ներսեսյանն իր վերջին գրքում¹ Ակեռայի Ավետարանը (1197-98 թթ.) կորած էր համարում:

1993-ին Գնեսենում (Լեհաստան) երջանիկ պատահականությամբ Ավետարանը գտնվեց: 1997-ի մարտի 11-ից մինչև հուլիսի 6-ը այն, որպես աչքի ընկնող ցուցանմուշ, ներկայացվեց «Սետրոպոլիտեն» թանգարանի «Բյուզանդիայի փառքը» ցուցահանդեսում: Ցուցահանդեսից հետո ձեռագիրը 1997-ին նորոգվել է Մայնցի Գուտենբերգի թանգարանում (տես գրքում ԱՆՆԵՏԵ ԼԱՆԳ-ԵՂՎԱՐՈՍԻ հոդվածը՝ «Լեմբերգի /Լվովի/ Ավետարանի նորոգման առթիվ»²: Նորոգումը հարմարեցված էր ձեռագրի ընդօրինակման 800-ամյակին:

Ավետարանը մի անգամ նորոգվել էր 1592-93 թթ. պարոն Թորոս Պեռնաթենցի կողմից: Ըստ հիշյալ հոդվածի, ձեռագրի մագաղաթի վիճակը մինչև նորոգումը վատ չէր, բայց մատյանը ալիքածև տեսք էր ստացել, որի պատճառով կարող էին վնասվել թե՛ բնագիրը և թե՛ մանրանկարները³: Բարեբախտաբար թե՛ մանրանկարները և թե՛ տեքստը լավ են պահպանված, թեև որոշ նկարների պիզմենտներ (ներկանյութ) արտատպված են հանդիպակաց էջի վրա, որ մեզ հայտնի է նաև կիլիկյան պատկերազարդ այլ ձեռագրերից: Նորոգման հիմնական աշխատանքը կատարվել էր մագաղաթի թերթերի հարդարման, ուղղման և արդեն քայքայված կարերի հեռացման և ձեռագրի վերակազմման վրա:

Ավետարանի գեղարվեստական կողմի քննությանն է նվիրված Անտոն Ֆոն Էվի ընդարձակ հոդվածը («Լեմբերգի Ավետարանը որպես արվեստի գործ»)՝ իր մի շարք ենթագլուխներով, որոնց մի մասին կանդրադառնանք ստորև: Այստեղ իմաստ չունի անդրադառնալ ձեռագրի կազմությանը և ցանկերին: Ուղղակի կարևոր տեղեկություն ենք համարում Ավետարանի մագաղաթի ձեռքբերումը Կիպրոսում, որ գտնվում էր Լուսինյանների լատինական իշխանության ներքո: Խաչակիրների տարածքներից ներմուծված մագաղաթի մասին

¹ S. Der Nersessian Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Forteenth Century. Vol. I, II. Washington, 1993, p. 16.

² «Das Lemberger Evangellar. Eine Wiederentdeckte armenische Bilderhandschrift des 12. Jahrhunderts». Herausgegen von Ginter Prinzig u. Andrea Schmidt. Wiesbaden, 1997, S. III u.f.

³ Նույն տեղում, էջ 111-112:

կան նաև այլ վկայություններ⁴, ինչպես նաև լատինական տիպի բազմաթիվ «թավշյա» մագաղաթի օրինակներ: Այն բերել էր Ադամ մականունով Ստեփանոս քահանան, որը և ձեռագրի ստացողն էր:

Սկեռայի Ավետարանը միջին չափի է համարվում՝ 16-րդ դարից առաջ եղել է 300x240 մմ չափի, նրանից հետո՝ 290x215 մմ: Պրակները կազմված են 3 և 4 կրկնաթերթերից: Հետաքրքիր է, որ պրն. Ֆոն Էվը հատուկ ուշադրություն է դարձրել ժամանակով մոտ Բալթիմորի Ուոլթերս թանգարանի N536, Վենետիկի Մխիթարյանների Մատենադարանի N1635 (1193 թ.) և Սկեռայի Ավետարանի չափերին և տողերի թվին (Բալթիմորինը՝ 19-21, Վենետիկինը՝ 19-20, Սկեռայի Ավետարանինը՝ 15 տող): Ենթադրվում է, որ ստացող Ստեփանոս քահանան էական դեր է խաղացել Լևոն Մեծագործի թագադրության ժամանակ (1199 թ.), երբ թերևս օգտագործվել է խնդրո առարկա ձեռագիրը:

Ձեռագրի բոլորագիծ վայելուչ երկաթագիրը բաց շագանակագույնից հասնում է մինչև մուգի և սևի: Ակզբնական մելանը եղել է սև, որը, ինչպես երբեմն այլ ձեռագրերում, վերածվել է շագանակագույնի: Եվսերիական հատվածները սկսվում են ոսկե գլխատառերով (Ֆոն Էվը դրանք համարում է «իմաստային հատվածներ», էջ 49), որոնց համարները նշված են կողմնակի լուսանցքներում փոքր երկաթագրով: Տեքստային ստորին լուսանցքներում եվսերիական ցանկերն են: Հայկական Ավետարաններում միշտ տրված են եվսերիական համեմատական ցանկերը (դա խիստ հազվադեպ է բյուզանդական գրքարվեստում, հատուկենտ՝ ասորականում): Լուսանցագարդերով օժտված է Գլխավոր Ավետարանների սկիզբը (եկեղեցական տոների հետ կապված խոշոր գլխաբաժանումների): Եթե հետազոտողի մոտ չեն ճշտված որոշ նրբություններ, ապա շոշափված է էջերի ձևավորման գլխավոր զարկերակը - հանդիպակաց էջերի ներդաշնակումը երկայուն բնագրի լայն գեղեցիկ գրերի, լուսանցագարդերի (Ֆիգուրատիվ թե անոթներ ու բուսազարդեր ներկայացնող), ոսկե առաջին տողերի, գլխատառերի ու եվսերիական օւխահամարների շնորհիվ (էջ 43):

«Տեխնիկան և՛ գույները» ենթազխում խոսվում է հանդիպակաց էջերի տողատման մասին՝ ենթադրելով, թե այն կամ Կիպրոսում է արվել, կամ՝ ծաղկող Գրիգորի և նրա օգնականի ձեռքով (էջ 43): Մենք գիտենք, որ հայ գրիչները մեզ հասած հին ձեռագրերում տողատման համար գործածել են հատուկ գործիք՝ տողաշար, ավելի ուշ՝ փարտավար, որը շատ հարմար էր, և հայ գրիչները հարկ չունեին նման աջակցության: Խոսվում է ձեռագրի զարդարվեստում երեք հիմնական գույների մասին, որոնք ընտրված էին կիլիկյան մանրանկարչության մեջ նաև հագուստների համար (արտակարգ զրնգուն կապույտ, կանաչ, կարմիր): Բայց չի խոսվում նրանց սիմվոլիկ և կոնտրաստային ճշանակության մասին, որը մենք ցույց ենք տվել մեր մի քանի աշխատություններում: Գույների նկարագրությունը բավական ճշգրիտ է և

⁴ Der Nersessian S., Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963, p. 56, 110.

ընդհանուր, բայց դրանց ո՛չ գեղարվեստական-դեկորատիվ, ո՛չ էլ սիմվոլիկ արտահայտությունները չեն բացահայտված:

«Եվսեբիոսի թուղթը և կանոնի տախտակները (խորանները)» գլխում պրն. Ֆոն Էլլը ներկայացնում է թղթի բովանդակությունը, ընդունում Կ. Լորդենֆալկի դրույթը, որ 989 թ. էջմիածնի Ավետարանը եվսեբիական նախատիպն է ներկայացնում: Բյուզանդական արվեստի խոշոր գիտակ Կլաուս Վեսսելը (ի դեպ տույն ժողովածուն նվիրված է նրա հիշատակին) խորանների շարքը դիտում էր իբրև բազիլիկայի պատկեր⁵, որ ճիշտ է ինտուիտիվ իմաստով (իբրև դեպի Ավագ խորանը տանող կամարաշարք), բայց խորհրդանշորեն բացահայտված է «խորանների մեկնություններում» (ի դեպ, յուրաքանչյուր խորան ունի իր որոշակի խորհուրդը)⁶:

Ճիշտ նկարագրելով կամարների զարդանախշերը՝ գիտնականը ուղղակիում գլխազարդի մեջ առնված կամարները դիտում է իբրև պայտածև: Այդ դեպքում խորանների ձևը պիտի մերձենար ասորականներին: Մինչդեռ հայկական ձեռագրերի մեծ մասում կամարների համար շրջանն ընդունվում է որպես հիմք: Կիսաշրջանաձև կամարներն ավելի ներդաշնակ և մոնումենտալ տեսք են տալիս խորաններին, քան երեք քառորդ շրջաններով հատվածները, որոնք ծանրացնում են գլխազարդը (ինչպես 1193 թ. Վենետիկի N1635 Ավետարանում): Ակևռայի Ավետարանում խորանները կամ կիսաշրջանաձև են, կամ մի փոքր ավելի, և ավելի վայելուչ են, քան Վենետիկինը: Գլխազարդի ուղղակյան մեջ ընդգրկված կիսաշրջանաձև կամարները, որ գերիշխում են Ռոսլինի խորաններում, գրեթե անճանաչելի են կամ վերացած՝ արքունական դպրոցի շատ ձեռագրերում: Կարելի է ավելացնել նաև, որ Եվսեբիոսի և Կարպիանոսի նկարները թղթում հայտնվում են Մեծ Գայքում, այնուհետև՝ 12-րդ դ. վերջերից՝ Կիլիկիայում (ինեց Վենետիկի հիշյալ և Ակևռայի Ավետարանները), հետագայում դառնալով օրինաչափ:

Երկու ենթագուլիս նվիրված է ավետարանիչների պատկերներին: Գնահատելի է, որ հատուկ ուշադրություն է հատկացվում նրանց շրջանակների զարդարվածստին, քանի որ 11-12-րդ դդ. բյուզանդական ավետարանիչների պատկերները այդպիսի ճոխ նախշազարդ շրջանակներ չունեն: Եվրոպական միջնադարում, ինչպես նշված է Օտտո Պեխտի գրքում⁷, միշտ պայքար է գնացել «հարթության և տարածության» միջև, այսինքն՝ իռլանդական ավանդույթի «հարթասիրության» և կարդիմզյան արվեստի՝ անտիկ տարածակաության նկատմամբ հակման միջև: Չեռնաբար թեև եվրոպական միջնադարում հարուստ էր շրջանակը, բայց այն հաճախ անորոշ էր տարածության արտահայտման իր ձգտմամբ կամ գունատոնային ու ճարտարապետական միջամտության շնորհիվ: Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ շրջանակը սառը գույնի մեջ՝ սառը և տաք գույնի մեջ տաք գունային կոնտրաստի բավական

⁵ K. Weasel. Kanontafeln.- RBK, 3, 1978, S. 967.

⁶ «խորանների մեկնություններ». Աշխատասիրեց՝ Վ. Ղազարյան. Երևան, 1995, էջ 20-29:

⁷ O. Pächt. Buchmalerei des Mittelalters. München, 1984, S. 173 u.f.

գրաֆիկական մաներա պահելով՝ երբեք չէր ընդվզում հարթության դեմ և գունակոնտրաստային առումով կրկնվում էր պատկերի ներսում:

Պրն. Ֆոն էվը Ակնաշի Ավետարանի ավետարանիչների պատկերների համար հինգ հատկանիշ է նշում. ա/ հայացքները դեպի աջ են ուղղել՝ միմյանցից անհատապես տարբերվելով. բ/ նրանց աթոռները նրբաճաշակ են կամ ունեն քնարածն թիկնակ. գ/ պատկերված է մի փոքր պահարան՝ մատյանը պահող ձկնածն նեցուկի տակ. դ/ նկարի ծախ մասում ճարտարապետական շրջակայքը սահմանափակվում է տան ճակատով, որն ունի բարձր ուղղանկյունածն դուռ. ե/ օդերից կախված է վարագույր (Velum) վերին շրջանակից, բացի Մարկոսի պատկերից (էջ 57):

Նման նկարագրությունը, ձգտելով բնականության ու ճշգրտության, թերի է և ունի անճշտություններ. ա/ աթոռները քմաճաշակ չեն, այլ կորացրած կողերով, որոնք այսօր էլ հանդիպում են զանազան թիկնաթոռներում, իսկ թիկնակը հյուսված է ռոմբածն (ոչ թե քնարածն) կամ ծածկված է շորով. բ/ մատյանը կամ բացված գալարը պահող նեցուկի տակի պահարանը Մատթեոսի նկարում պատկերված է երկու դուռը բաց, Մարկոսի նկարում՝ փակ դռներով, որոնք սխեմատիկ զարդեր են ցույց տալիս (ասես սենյակի կենտրոնական հեռանկարի ձևով), Ղուկասի մոտ բաց է մի դուռը, իսկ Հովհաննու և Պրոխորի նկարում այն չկա, քանի որ Հովհաննեսը ներկայացված է ներշնչման պահին: Չի խոսվում մութաքաների մասին, որոնք վրա նստած են Մարկոսը և Ղուկասը, իսկ համաբարբառ ավետարանիչների ոտքերի տակ գորգիկներ են փռված (Հովհաննու ոտքի տակ չկա): Պրոխորի աշակերտ լինելը շեշտված է թե՛ նրա կերպարանքի և թե՛ աթոռակի ու սեղանների փոքրությամբ:

Ի վերջո, կլիկկյան մանրանկարչության մեջ կարևոր է նաև տարածակա- նության և հարթապատկերի հարաբերության հարցը, որն այստեղ ցայտում է և ավելի նուրբ ու հարուստ է դառնում 13-րդ դարում: Գրքի սույն հրապարակումը հնարավոր է դարձնում Ս. Տեր-Ներսեսյանի⁸ և մեր նյութերի հետ⁹ ամբողջաց- նելու ավետարանիչների պատկերագրության լիարժեք ուսումնասիրությունը կլիկկյան մանրանկարչության մեջ, որ նույնքան ինքնուրույն ու որոշակի արտահայտություն ունի, որքան բյուզանդական և եվրոպական մանրանկար- չության մեջ, թերևս մեր դեպքում ավելի օրգանական լինելով թե՛ ավետարա- նիչների անհատականացման (որ դեռ որոշակի չէ Ակնաշի Ավետարանում) և թե՛ տարածական կազմակերպման հարցում:

«Անվանաթերթեր» ենթագլխում նշվում է Ակնաշի Ավետարանի անվանա- թերթերի կապը Սեբաստիայի Ավետարանի անվանաթերթերի հետ (դրա մասին ժամանակին գրել էր նաև Ս. Տեր-Ներսեսյանը): Սկզբնատառերի կապը ավետարանիչների խորհրդանիշերի հետ արևմտյան ավանդույթ է համարվում (սկսած Սբ. Հիերոնիմոսից), թեև 12-րդ դարից ունենք հայկական հանգավոր բանաստեղծություններ, որոնք կապվում են ավետարանիչների սիմվոլների

⁸ Der Nersessian. Miniature Painting... .

⁹ Տե՛ս Վ. Ղազարյան. Սյուժետային մանրանկարը կլիկկիայում (XIII դ. վերջ – XIV դ. սկիզբ), Երևան, 1984, («Ավետարանիչներ» գլուխը):

հետ: Դեռևս 7-րդ դ. հայկական որմնանկարներում Ջրիստոս պատկերվում էր քառակերպ խորհրդանիշերի հետ, ըստ Եզեկիելի տեսիլքի: Մեզ համար դժվար է պահանջել հեղինակից ցույց տալու, թե հայ մանրանկարչության մեջ անվանաթերթի ձևավորման ո՞ր փուլում են Սկևռայի Ավետարանի անվանաթերթերը (մանավանդ էջի բարձրությամբ ձգվող Ի գլխատառը, որ կա նաև Վենետիկի N1635 Ավետարանում, ինչպես նաև 12-րդ դարի մի շարք ոչ կիլիկյան հայկական ձեռագրերում, ինչը հիշեցնում է իռլանդական ազդեցությանը սկզբնատառերը արևմտյան ձեռագրերի անվանաթերթերում):

Դեռևս Ֆրանսիական պատկերագրության դպրոցի հայրերից մեկը՝ Ա. Տեր-Ներսեսյանի ուսուցիչ Գաբրիել Միլլեն էր նշում, որ հայ մանրանկարչության մեջ, սկսած 989 թ. «էջմիածնի Ավետարանից», կարևոր տեղ են գրավում լուսանցապատկերները¹⁰: Մեր հեղինակը «արտակարգ» է համարում Սկևռայի Ավետարանի 27 լուսանցանկարները: Ինչպես Վենետիկի 1893 թ. N1635 Ավետարանում, այնպես էլ այստեղ նման պատկերները սկիզբ են դնում ճոխ և վիրտուոզ այն լուսանցապատկերներին, որոնց բազմազանությունը և կենդանությունը ապշեցուցիչ է թորոս Ռոսլինի և Արքունական դպրոցի ձեռագրերում: Այդ պատկերների հակիրճ սյուժետային բնույթը մենք նախնական պրիմիտիվ տեսքով տեսնում ենք «էջմիածնի Ավետարանի» տեքստում՝ ստորին և կողմնային լուսանցներում («Սկրտությունը»՝ աղավնու և Աստծո աջի պատկերով, Զովհաննես Սկրտչի գլուխը, հրեշտակի հայտնությունը Յուդաբեր կանանց և այլն): Իսկ ինչ վերաբերում է տեքստի ներսում սյուժետային պատմողական նկարներին (բժշկության, հրաշքների, առակների և այլ պատկերներ), ապա այդպիսիք չկան ո՛չ Սկևռայի, ո՛չ էլ Վենետիկի 1193 թ. Ավետարաններում: Դրանք ամբողջ բազմազանությամբ համդես են գալիս Ռոսլինի և Արքունական դպրոցի ձեռագրերում և Ֆլորենցիայի Լաուրենցիանա գրադարանի 11-12-րդ դդ. VI. 23 Ավետարանում, որն ուղղակի ազդեցություն ունի «Ութ մանրանկարիչների» Ավետարանի վրա (1280-ական թթ.-1320 թ.):¹¹

Ամշուշտ հագուստների ծալազարդման, տերևների, ծաղիկների գունավորման և զարդարվեստի զարգացումը չի գնում բյուզանդական ճանապարհով: Այն փոքր-ինչ նման է Արևմուտքի անցած ուղուն, թեև իր նրբությամբ, մշակման եղանակով ավելի հարազատ է բյուզանդական արվեստին: Թեև պրն. Ֆոն Էվը ենթադրում է, որ Սկևռայի Ավետարանի զարդերը և ոճը պատկանում են Կոստանդնուպոլսի «ձևագանձարանին» (էջ 71), սակայն նա չի նշում, որ 11-12-րդ դդ. Մեծ Զայքում գոյություն ունեւ արդեն բյուզանդամետ մանրանկարչական ուղղություն, և 11-րդ դ. Կարսի Ավետարանի նման ձեռագրերը իրենց լուսանցանկարներով, իսկ 12-րդ դ. մի շարք ձեռագրեր իրենց զարդարվեստով կարող էին սնել հենց Սկևռայի Ավետարանը, որի մանրա-

¹⁰ Միլլեն սյուժեների համառոտումը լուսանցներում կապում է 6-րդ դ. ասորական Ռաբուլայի Ավետարանի հետ (G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1960).

¹¹ Այդ մասին տես Վ. Ղազարյան. Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում ..., էջ 12 և հետո:

նկարչական ձևավորման համակարգը հիմնված էր Սեծ Հայքի որոշակի ոճական ուղղության մի շարք ձեռագրերի վրա: Ըստ էության Գրիգոր Սկևռացին հետևում է կիլիկյան սպեցիֆիկ գրքարվեստին, որի հիմնադիրները 1173 թ. նշանավոր «Նարեկի» ծաղկող և գրիչ Գրիգոր Սլիճեցին և Սեբաստիայի ու Վենետիկի հիշյալ Ավետարանների ծաղկողներն էին: Ո՛չ սկզբնատառերը, ո՛չ տերևագարդերը, ո՛չ ծալագարդումները չեն զարգանում ինչ-որ բյուզանդական կամ արևմտյան ուղղությամբ, այլ՝ սեփական (տես «Տեխնիկան և ոճը. սկզբնատառեր և լուսանցազարդեր» ենթագլուխը):

«Մոտիվների թափառումը - մոտիվների այլափոխումը» ենթագլխում հեղինակը վերստին Կոստանդնուպոլիսն է հռչակում որպես ակունք խորանների, ավետարանիչների, ֆիգուրատիվ էջերի և բուսական լուսանցազարդերի համար (էջ 76): Անշուշտ նման մոտիվներ շատ կան 11-12-րդ դդ. բյուզանդական ձեռագրերում, բայց նրանք ավելի շատ են 10-12-րդ դդ. հայկական ավետարանագրքերում, այդ թվում այնպիսի մոտիվներ, որոնք Բյուզանդիայում չկան (թռչնային խոյակներ խորաններում, որ 11-րդ դ. տեսնում ենք Կարսի Ավետարանում¹², թռչուններ, որսի մոտիվներ (արծվի մագիլներում՝ նապաստակ կամ գառ), որ ցրված են 10-12-րդ դդ. ճարտարապետական զարդաքանդակներում և այլն): Անշուշտ կենդանիների կոիվը, ինչպես ճիշտ նշում է հետազոտողը, գալիս է ոսկերչությունից, փղոսկրից, մետաքսից (կավե-լացնեհիք նաև՝ խճանկարից, դրվագումից, փայտարվեստից, քարարվեստից): Բայց դժվար է վստահ լինել, թե զլխազարդերում արծվի հարձակումը որսի վրա՝ և այլ տիպի նկարներ սիմվոլիկ իմաստ չունեն (էջ 77): Արծվի սիմվոլիկ իմաստներն արդեն բացահայտված են եղել 8-րդ դ. սկզբից (նույնիսկ դրանից էլ առաջ) հայ հոգևորական շրջաններում դիոնեսիոս Արեոպագացու «Յաղագս երկնային քահանայապետութեանց» երկի թարգմանությունից սկսած (արծվի սրատեսությունը, արքայական լինելը, զորացուցիչ կերակուրների սերը և զգաստությունը և այլն)¹³, իմաստներ, որոնք ցույց են տալիս հրեշտակային (նրանց նմանողությամբ՝ նաև սրբերի) արժանիքները, այդ թվում՝ հոգիների որսը Ավետարանի միջոցով: Այդ պատճառով 7-րդ դարից (զույց և 4-րդ, 5-րդ դարերից) որսի տեսարանը սիրված է եղել որոմաքանդակներում (Չվարթնոցի արծիվները հենց խորհրդանշում են զվարթունքերին-հրեշտակներին):

Ս. Տեր-Ներսեսյանին հետևելով, պրոֆ. Ֆոն Էվը «Նարեկի» գրիչ և ծաղկող Գրիգոր Սլիճեցուն չի նույնացնում Սկևռայի Ավետարանի գրիչ և ծաղկող Գրիգորի հետ: Մեր կարծիքով, Սկևռայի Ավետարանի տարբեր հատվածները (լուսանցապատկերները և ավետարանիչները, նաև խորանները՝ զարդապատկերների հետ) տարբեր ձեռք են ցույց տալիս: Բայց մեր դիտողությունը կարիք ունի հետագա ճշտման: Բայց միանգամայն ճիշտ է, որ 12-րդ դ. վերջին տասնամյակներում Բալթիմորի N538, Վենետիկի N1635 և Սկևռայի Ավետարաններում ձևավորվում է կիլիկյան Ավետարանների կազմության հիմնական

¹² Լ. Ռ. Ազարյան. Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12-13-րդ դդ., Երևան, 1964, էջ 67:

¹³ «The Armenian Version of the Works Attributed to Dionysius the Areopagite». Ed. by R. W. Thomson. Louvain, 1987, p. 51 (H. H. XV. 8).

տիպը: Այդ Ավետարանները միմյանց հետ ավելի են կապված թե՛ գեղարվեստական, թե՛ կառուցվածքային առումով, քան որևէ բյուզանդական ձեռագրախմբի հետ: Այնպես որ Գրիգոր Սկևռացին կարիք չուներ Դոմնկլայում նկարելու տեխնիկա սովորելու հույն որմնանկարչից (էջ 81): Իսկ որ կիլիկյան վարպետները տիրապետում էին բարձր տեխնիկայի, ցույց է տալիս նրանց մանրանկարների առավել լավ պահպանվածությունը՝ բյուզանդական նույնիսկ ավելի ուշ օրինակների համեմատությամբ, որ զարմացնում էր նույնիսկ 13-14-րդ դդ. բյուզանդական մանրանկարչության լավագույն գիտակ Գուգո Բուխթալին, երբ նա աշխատում էր Սատեմադարանում:

Մեզ համար արդեն սովորական է դարձել, որ հայ միջնադարյան արվեստի մասին օտարալեզու աշխատություններում անտեսվում են հայերեն և ռուսերեն գրված արվեստագիտական աշխատությունները: Խոսքը վերաբերում է ոչ միայն վերջին տարիներին, այլև վերջին հարյուրամյակին (սկսած մեծավաստակ գիտնական Գարեգին Կաթողիկոս Դովսեփյանի երկերից): Եվ դա խանգարում է հուշարձանը տեսնել հայ մանրանկարչության և գրքարվեստի գեղարվեստական պատմության մեջ իր օրգանական տեղում:

Մեր լրացումները և ճշտումներն, իհարկե, չեն նսեմացնում այն մեծ գործը, որ կատարել է պրն. Ֆոն Էվը: Չեռագիրը ներկայացված է իրեն արժանի մակարդակով, որպես հայ արվեստի, նաև միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի 12-րդ դարի ցայտուն գործերից մեկը՝ սկսած մանրամասն նկարագրություններից, վերջացրած պատկերագրական ու գեղարվեստական հաճախ նուրբ վերլուծություններով ու դիտարկումներով: