





Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսով  
1939-2014

*Տնկում է նաև մի մեծ անտառ գետի հյուսիսային կողմում, պարիսպներով ամրացնում է և ներսում արգելափակում է արագավազ այծյամներ, եղնիկների և եղջերուների ցեղեր, ցիռեր, վարազներ, որոնք աճելով ու բազմանալով անտառը լցրին, և նրանցով թագավորն ուրախանում էր որսի օրերին: Անտառը նա կոչում է Ծննդոց անտառ:*

*Մովսես Խորենացի  
Հայոց պատմություն  
Գիրք II, ԽԱ*

YEREVAN STATE UNIVERSITY FACULTY OF HISTORY  
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY  
OF NAS RA

## **“Genesis Forest”**

Collected articles in memory  
of Felix Ter-Martirosov

YEREVAN  
YSU PRESS

2015

---

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ЕРЕВАНСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ НАН РА

## **«Роща Рождения»**

Сборник статей, посвященный  
памяти Феликса Тер-Мартirosова

ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ  
2015

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ  
ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ ՀՀ ԳԱԱ ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ  
ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

## **«ԱՆՏԱՌ ԾՆՆԴՈՑ»**

Հոդվածների ժողովածու նվիրված  
Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին

ԵՐԵՎԱՆ  
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
2015

ԿՈՒ ---

Հրատարակության են երաշխավորել  
Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետի և  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի  
գիտական խորհուրդները

### **Խմբագրական կազմ**

պատմ. գիտ. դոկ., պրոֆեսոր Է. Մինասյան  
պատմ. գիտ. դոկ., պրոֆեսոր Հ. Պետրոսյան  
պատմ. գիտ. թեկ. Հ. Մելքոնյան

**պատասխանատու խմբագիրներ և կազմողներ՝**  
արվեստագ. թեկ. Զ. Հակոբյան  
Լ. Միքայելյան

Շապիկին՝

Երվանդաշատի համայնապատկերը և անտիկ կոթողը (III դ. մ. թ. ա.)  
(Լուսանկարը՝ Ա. Խեչոյանի)

«ԱՆՏԱՌ ԾՆՆԴՈՑ», հոդվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-  
Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, «ՎԷԼԱՍ Պրինտ», 2015, – 656 էջ:

Գիտական հոդվածների ժողովածուն նվիրված է Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի  
հիշատակին: Ժողովածուում ընդգրկված են անվանի հնագետի գործընկերների  
և ասպիրանտների ուսումնասիրությունները հնագիտության, պատմության, մշա-  
կույթի և արվեստի պատմության ոլորտներում: Գիրքը նախատեսված է նշված  
բնագավառների մասնագետների, ուսանողների, ինչպես նաև ընթերցողների լայն  
շրջանակի համար:

© Խմբագրական կազմ

© Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետ

© ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

## *In memoriam*

Վերջերս լրացավ հայ անվանի հնագետ, պատմաբան, Հին Հայաստանի արվեստի մեծ գիտակ Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի ծննդյան 75-ամյակը: Գիտնականի հորեյսանին նվիրված գիտական հոդվածների ժողովածու հրատարակելու գաղափարը ծնվել էր իր գործընկերների շրջանում դեռ երկու տարի առաջ և այդ գործի շուրջն էր համախմբել ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի մի շարք աշխատակիցների և ասպիրանտների: 2014 թ. աշնանը ժողովածուն գրեթե պատրաստ էր լույս տեսնելու, սակայն հնագետի վաղաժամ կորուստը հետաձգեց գրքի հրատարակումը: Սույն ժողովածուն՝ համալրված հեղինակների ցանկով և նոր նյութերով, նվիրվում է Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի լուսավոր հիշատակին՝ դառնալով իր բազմաթիվ գործընկերների և ասպիրանտների հարգանքի տուրքը վաստակաշատ մտավորականի և գիտնականի հայրենանվեր աշխատանքին:

## Կոչումով հնագետ

Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովը ծնվել է 1939 թ. Թբիլիսիում, հայաշատ Սոլովակ թաղամասում, որտեղ էլ հաճախել է միջնակարգ ռուսական դպրոց: Դպրոցական տարիներին, 14–15 տարեկան հասակում, նա ծանոթանում է վրացի հնագետ Ի. Ա. Գգելիշվիլու հետ և ամառային արձակուրդներին մասնակցում նրա կողմից ղեկավարվող պեղումներին, որոնք էլ պատանու մեջ մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում դեպի հնագիտությունը: Գգելիշվիլին, նկատելով իր երիտասարդ սանի ընդունակություններն ու հակումները, խորհուրդ է տալիս նրան ուսումը շարունակել Մոսկվայում: 1958 թ. ավարտելով դպրոցը՝ նա գորակոչվում է Սովետական բանակ:

1961 թ. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովն ընդունվում է Մոսկվայի Մ. Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետ և 1966 թ. գերազանց ավարտում վերջինիս հնագիտության բաժինը: Այդ տարիներին նա ակտիվ մասնակցում է ռուսանոգական պրակտիկայի շրջանակներում անցկացվող հնագիտական պեղումներին և աշակերտում այնպիսի անվանի հնագետների, ինչպիսիք էին Բ. Ա. Ռիբակովը, Ա. Վ. Արցիխովսկին, Վ. Լ. Յանինը, Մ. Ի. Արտամոնովը, Վ. Դ. Բլավատսկին և այլոք: Վերջինիս ղեկավարությամբ էլ ապագա գիտնականը գրում է իր դիպլոմային աշխատանքը՝ «Գառնիի հեթանոսական տաճարը» թեմայով:

Ուսանողական տարիներին նա գալիս է Հայաստան՝ մասնակցելու Բ. Բ. Պիոտրովսկու կողմից ղեկավարվող Կարմիր բլուրի՝ ուրարտական Թելշեբաինի ամրոցի պեղումներին: Բ. Բ. Պիոտրովսկին դառնում է Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի երկրորդ հոգեհայրը հնագիտության ասպարեզում և նրա գիտական ղեկավարը ասպիրանտուրայի տարիներին: Մասնակցելով այդ կարևորագույն հուշարձանի՝ Կարմիր բլուրի պեղումներին և ծանոթանալով հայրենիքի հարուստ պատմությանը՝ երիտասարդ հնագետը հաստատապես որոշում է իր հետագա մասնագիտական գործունեությունը շարունակել Հայաստանում:

Համալսարանն ավարտելուց անմիջապես հետո՝ 1966 թ., նա ընտանիքի՝ կնոջ և որդու հետ տեղափոխվում է Հայաստան և աշխատանքի անցնում ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում որպես կրտսեր գիտաշխատող (հետագայում՝ 1985 թ.-ից ավագ, իսկ 1995 թ.-ից՝ առաջատար գիտաշխատող): 1966–70 թթ. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը հնարավորություն է ունենում մասնակցելու Գառնիի հնագիտական արշավախմբի պեղումներին սկադեմիկոս Բ. Ն. Առաքելյանի ղեկավարությամբ, որի հետ աշխատելը չափազանց կարևոր դպրոց է դառնում կայացող հնագետի համար: 1970–75 թթ. նա մասնակցում է նաև Ա. Ա. Սահինյանի կողմից իրականացվող Գառնիի տաճարի վերականգնման աշխատանքներին: Այս տարիների հնագիտական պեղումները և Գառնիի տաճարի ճարտարապետական և սաքրյուրագիտական հետագա ուսումնասիրությունները հիմք հանդիսացան Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի՝ 1995 թ. լույս տեսած «Գառնիի ամրոցի տաճարը՝ հերեռն, վկայարան» մենագրության համար: Շուտով լույս տեսան նրա մյուս երկու արժեքավոր մենագրությունները՝ «Հայոց թագավորության կազմավորումը պատմական



տվյալների և պատմական հիշողության համատեքստում» (1995) և «Արջուկը և հայկական դիցաբանության մյուս կերպարները» (1996) աշխատանքները:

1970-ական թթ. հնագետը ակտիվ մասնակցություն է ունեցել նաև Արմավիրի և Արտաշատի (Բ.Ն. Առաքելյանի ղեկավարությամբ), Ներքին Մասնաշնչի, Դիտակի, Տաճարաբակի հնագիտական արշավախմբերին: 1977 թ. նա Գ. Հ. Կարախանյանի հետ համատեղ սկսում է Ախուրյանի ջրամբարի տարածքում գտնվող անտիկ Շիրակավանի պեղումները (1982–1984 թթ. որպես ղեկավար), որոնք մեծ կարևորություն ունեին ինչպես Հայաստանի անտիկ շրջանի մշակույթի ուսումնասիրության, այնպես էլ Շիրակավանի հուշարձանի ու նրա նյութական արժեքների փրկության համար, որոնք վտանգված էին ջրամբարի շինարարության պատճառով: 1984 թ. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը պաշտպանում է թեկնածուական ատենախոսությունը՝ «Հելլենիստական Հայաստանի խեցեղենը որպես պատմական աղբյուր» թեմայով՝ ստանալով պատմական գիտությունների թեկնածուի աստիճան:

1985–1986 թթ. նա ղեկավարում է Երվանդաշատի հնագիտական-հետախուզական արշավախումբը, որի նպատակն էր ճշտել Մովսես Խորենացու հաղորդած տեղեկությունները մ. թ. ա. III դ. Երվանդ թագավորի կառուցած կենտրոնների տեղադրության վերաբերյալ և որոշել այդ հուշարձանների պահպանվածության աստիճանը: Վերջիններս գտնվում էին Արաքս և Ախուրյան գետերի միախառնման վայրում, այդ ժամանակ դեռ Մովսեսական Միության սահմանամերձ գոտում: Այդ տարիներին նրան հաջողվում է մի քանի խուզահորերի, մասնակի պեղումների և վերգետնյա նյութի ուսումնասիրության շնորհիվ ճշգրտումներ մտցնել Երվանդ թագավորի կենտրոնների տեղադրության հարցում, ինչպես նաև հետազոտել Երվանդաշատից հյուսիս գտնվող Բագարան և Մրեն քաղաքների շրջակա տարածքների՝ Ախուրյանի ձախ ափին տեղակայված մի շարք դժվարամատչելի հուշարձաններ: Դասկիզբն էր Երվանդաշատի հետագա սիստեմատիկ պեղումների, որոնց իրականացումը հնարավոր դարձավ միայն 2005 թ., արդեն անկախ Հայաստանի պայմաններում:

1985 թ. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը պեղումներ և ուսումնասիրություններ է կատարում վաղ միջնադարյան Երերույքի բազիլիկի տարածքում՝ ճշտելու համար այստեղ ավելի վաղ հուշարձանների առկայությունը: Չնայած հնագետին առավել հետաքրքրող անտիկ շերտի բացակայությանը՝ նա մանրամասն հետազոտում է տարածքը և փաստագրում տաճարից արևելք գտնվող մ. թ. ա. II հազ. թվագրվող կրոնիկը և բաց զոհասեղանը, չափագրում X–XI դդ. կառուցված քարե ջրավազանը, ինչպես նաև կարևոր դիտարկումներ անում Երերույքի ճարտարապետական առանձնահատկությունների վերաբերյալ: Մակայն առավել հետաքրքրական է նրա կողմից տաճարից հյուսիս գտնվող երկու գետնափոր վաղքրիստոնեական հավաքատեղիների բացահայտումը, որոնք թվագրվում են II–III դդ.: 1988–1989 թթ. հնագետը ղեկավարում է Անուշավան գյուղի տարածքում գտնվող անտիկ բնակատեղիի պեղումները:

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության ինստիտուտի նորակառույցների հնագիտության բաժնի լուծարումից հետո՝ 1998 թ., Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը նշանակվում է նույն աշխատանքներն իրականացնող հնագիտական խմբի ղեկավար, որը

պետք է հետևեր հանրապետությունում շինարարական և այլ բնույթի աշխատանքների ընթացքում հնագիտական հուշարձանների փաստագրմանը, ուսումնասիրմանն ու պահպանմանը: Այդ տարիներին և հետագայում նույնպես նա մշտապես ձեռնամուխ է եղել Հայաստանի հուշարձանների պահպանության, լուսաբանման և խորը մասնագիտական քննության գործին: Դրա լավագույն վկայություններից է 1990-ականների վերջին հնագետի հետևողական պայքարը Անի մայրաքաղաքից ոչ հեռու՝ Ախուրյանի ձախ ափին գտնվող Խարկովի (այժմ Շիրակի մարզի Նորշեն գյուղի մոտ) տուֆի հանքավայրի սխալ շահագործման դեմ: Պայթեցման եղանակով արվող արդյունահանումը մեծ վնաս էր հասցնում Անիի՝ առանց այդ էլ խարխուլ հուշարձաններին, ինչի մասին գիտնականը բազմիցս բարձրաձայնել է՝ դիմելով տարբեր պատկան մարմինների:

Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը Հայաստանի առաջին միջազգային հնագիտական արշավախմբերի կազմակերպիչներից և ղեկավարներից մեկն էր: 1989 թ.-ից նրա գլխավորությամբ գործում է Բենիամին գյուղի մոտ գտնվող անտիկ դաստակերտի հնագիտական արշավախումբը, որը 1999–2006 թթ. գործել է որպես համատեղ հայ-ֆրանսիական արշավախումբ: Վերջինիս կազմում ընդգրկված հնագետների մի մասը շարունակեցին իրենց ուսումնասիրությունները Էրեբունիի հայ-ֆրանսիական արշավախմբի կազմում, որը 1998–2007 թթ. ղեկավարում էր Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը: 2007–2009 թթ. Էրեբունիի հնագիտական աշխատանքներին մասնակցեց նաև Կալիֆորնիայի Բերկլիի համալսարանի Մերձավոր Արևելքի հնագիտության պատվավոր պրոֆեսոր Դեվիդ Ստրոնախը:

Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը համագործակցել է եվրոպական մի շարք մշակութային կառույցների և համալսարանների հետ. 1994–2001 թ. նա փորձագիտական շրջան է անցել Փարիզի, Նանտի, Լիոնի, Ռենի հուշարձանների պահպանության վարչություններում, 1999 թ. դասախոսությունների շարք է կարդացել Սորբոնի համալսարանում, 1999–2001 թ. եղել է INTAS-ի (նախկին ՍՍՀՄ-ի, այժմ անկախ պետությունների գիտնականների հետ համագործակցության աջակցման միջազգային կազմակերպություն) Հայաստանի պատմական հուշարձանների աշխարհագրական տվյալների համակարգչային ծրագրի համադեկավար: 2000–2001 թթ. եղել է «Soros»-ի «Էրեբունիի հուշարձան-թանգարանը և Ուրարտուի, Հին Հայաստանի մշակույթն ու արվեստը» գիտակրթական ծրագրի հեղինակ և կազմակերպիչ, իսկ 2001–2002 թթ. մասնակցել ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի «Հայ արվեստի վիրտուալ թանգարան» նախագծին: 2005 թ.-ից գիտնականը հանդիսացել է Եվրոպայի խորհրդի Հայաստանի մշակութային հարցերով փորձագետ:

2013 թ.-ին Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը մասնակցել է WMF-ի (Հուշարձանների միջազգային ֆոնդ) «Անին կոնստրուկտում» սեմինարին որպես հնագիտական հարցերով փորձագետ: Ծրագրի շրջանակներում տարբեր երկրների մասնագետների կողմից տեղում հետազոտվել են Անի մայրաքաղաքի և նրա շրջակայքի հուշարձանները, այդ թվում նաև VII դ. Մրենի տաճարը և պատմական Բազարանը՝ նրանց ուսումնասիրության հեռանկարները և պահպանվածության աստիճանը գնահատելու նպատակով:

Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի ղեկավարած վերջին հնագիտական ուսումնասիրությունը եղավ Երվանդաշատի արշավախումբը, որի պեղումները իրականացվեցին 2005–2014 թթ.: Դրանց արդյունքում բացվեցին մ.թ.ա. III դ.

Երվանդ թագավորի կառուցած որսորդական պալատը և նրան հետագայում կցված կառույցները, այդ թվում Արտաշես I-ի մ.թ.ա. II դ. վերաշինությունները, երբ Երվանդի պալատը վերածվում է ամրոցի: Երվանդաշատի հուշարձանը խիստ արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդեց Երվանդունիների հարստության վերջին շրջանի և Արտաշես I-ի ժամանակաշրջանի, պատմահայր Մովսես Խորենացու հաղորդած տվյալների փաստացի ճշգրտման, ինչպես նաև մ.թ.ա. III–I դդ. աշխարհիկ ճարտարապետության և նյութական մշակույթի վերաբերյալ:

Գիտնականը մեծ ավանդ ունի նաև երիտասարդ սերնդի մասնագիտական կրթության և ապագա հնագետների պատրաստման գործում: Դասախոսական գործունեությունը նա սկսել է 1983 թ. Երևանի Գեղարվեստի ինստիտուտում (այժմ՝ Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա) և արժանացել բուհի պատվավոր պրոֆեսորի կոչման՝ դասավանդելով մինչև 2006 թ.-ը: ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի բացումից հետո՝ 1997 թ., նա եղել է ամբիոնի առաջատար դասախոսներից մեկը, աշխատել դոցենտի պաշտոնում և արժանացել մի շարք շնորհակալագրերի: 2014 թ.-ի հոկտեմբերի 10-ին ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի 95-ամյակի կապակցությամբ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը պարգևատրվեց համալսարանի ոսկե մեդալով՝ երկարատև անբասիր աշխատանքի, համալսարանական կրթության և գիտության զարգացման գործում ունեցած նշանակալի ավանդի համար: ԵՊՀ-ի հայ արվեստի և հնագիտության ու ազգագրության ամբիոններում նա դասավանդեց մինչև 2013–2014 ուստարին:

Հնագետի գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը բավականին լայն էր: Զբաղվելով հիմնականում Հին Հայաստանի ուրարտական, աքեմենյան և անտիկ ժամանակաշրջանների պատմությամբ և պրակտիկ հնագիտությամբ՝ նա հաճախ է անդրադարձել հայ արվեստի որոշ ինդիվիդուալների և ունի մի շարք արվեստաբանական հոդվածներ, ինչպես նաև ուշագրավ ուսումնասիրություններ վաղքրիստոնեական մշակույթի վերաբերյալ: Գիտնականը հանդիսանում է 3 մենագրությունների և շուրջ 100 գիտական հոդվածների հեղինակ, մասնակցել է 7 տասնյակից ավել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովների:

Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովն իր մասնագիտական գործունեության ընթացքում առաջնորդվում էր գիտական ճշմարտացիության սկզբունքներով, միշտ լեցուն էր նոր և համարձակ գաղափարներով: Չափազանց լայն աշխարհայացքով, մասնագիտական խորը գիտելիքներով և սուր մտքով նա հետաքրքիր զրուցակից էր և անչափ սիրելի դասախոս իր ասպիրանտների ու բազմաթիվ ուսանողների համար: Երկարատև դասախոսական աշխատանքի ընթացքում նա կարողացավ ուսանողների մեջ սեր առաջացնել դեպի Հայաստանի մշակույթը, ուղղորդել նրանց հնագիտական և գիտական գործունեության, ոգևորել ու հորդորել ինքնուրույն մտածել և հաճախ վերանայել սեփական գաղափարները: Նա եռանդուն գիտնական էր ու բազմավաստակ հնագետ, որն ամբողջ կյանքը նվիրեց հայրենիքի պատմական անցյալի ուսումնասիրությանը և լուսաբանմանը:



1. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող, 1966 թ.



2. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի սեմինարի ելույթի ժամանակ, 1990-ական թթ.



3. ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի վարիչ Լ. Չուգասցյանը և Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը ամբիոնի առաջին շրջանավարտների հետ, 2002 թ.



4. Բ. Գասպարյանը, Ա. Խեչոյանը, Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը  
ուսանողների հետ Զասախի կիրճի ժայռապատկերների մոտ, 2003 թ.



5. 1999-2006 թթ. Բենիամինի հայ-ֆրանսիական հնագիտական  
արշավախմբի պեղումները



6. ԵՊՀ ուսանողների հնագիտական պրակտիկան Էրեբունիում՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի գլխավորությամբ, 2004 թ.



7. Էրեբունիի հնագիտական արշավախմբի անդամները, ձախից աջ՝ Վ. Մուտարեկին, Ա. Գաբրիելյանը, Դ. Ստրոնախը և նրա ասպիրանտը, Ս. Դեշամպը և Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը, 2008 թ.



Ց. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը, Ս. Դեզամպը և Ֆ. Ֆիշը դե Կլերֆոնտենը  
Էրերունիի հնագիտական աշխատանքների ժամանակ, 2009 թ.



Գ. Զ. Հակոբյանը, Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը, Լ. Միքայելյանը Պերսեպոլիսում, 2008 թ.



10. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը Նախշ-ի Ռուստամի սասանյան զոհասեղանների մոտ, Իրան, 2008 թ.



11. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը հայագիտական և իրանագիտական երկրորդ միջազգային գիտաժողովի ելույթի ժամանակ, Մատենադարան, 2011 թ.





12. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը Երվանդաշատի պեղավայրում, 2007 թ.



13. Երվանդաշատի արշավախմբի անդամները և հյուրերը Արարս և Ախուրյան գետերի խառնարանի մոտ  
Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի և Զ. Տեր-Մարտիրոսովայի հետ, 2010 թ.



14. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը և Զ. Տեր-Մարտիրոսովան  
Երվանդաշատի պեղավայրում, 2010 թ.



15. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը Երվանդաշատի պեղավայրում  
ուսանողների այցելության ժամանակ, 2012 թ.



16. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը Անիում, WMF-ի «Անին կոնսերվատում» սեմինարի շրջանակներում, ձախից աջ՝ Կ. Մաթևոսյան, Ֆ. Տեր-Մարտիրոսով, Ա. Մանասյան, Ա. Ղազարյան, 2013 թ.



17. Ֆելիքս և Զուլիետա Տեր-Մարտիրոսովները, 2013 թ.



18. Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի դիմաքանդակը.  
քանդակագործ Հարություն Եկմալյան, Փարիզ, 1993 թ.

**Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի աշխատությունների ցանկ**  
**Список трудов Феликса Тер-Мартirosова**  
**Felix Ter-Martirosov's List of Papers**

**1970**

1. Անտիկ շրջանի թոնիրները, ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի երիտասարդ գիտաշխատողների նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1970, 2 էջ:

**1971**

2. Расписная керамика Армении III—I вв. до н.э. // Всесоюзная археологическая сессия. Тезисы докладов. Тбилиси, 1971. С. 120—122.

**1972**

3. О стране Наири-Хубушкия // ИФЖ. 1972. № 2. С. 213—218.

**1973**

4. Терракоты из Арташата // ВОН. 1973. № 4. С. 82—91.

**1974**

5. К стратиграфии Армавирского холма // ВОН. 1974. № 1. С. 57—67.
6. Происхождение расписной керамики Армении античной эпохи // ИФЖ. 1974. № 1. С. 53—71.

**1975**

7. Античные печи из раскопок Арташата // ВОН. 1975. № 7. С. 117—132.

**1976**

8. Позднеэллинистическое погребение из с. Айгешат Эчмиадзинского р-на // ИФЖ. 1976. № 2. С. 265—270 [совместно с Торосян Р. М.]
9. Раскопки в Саснашене // АО в СССР в 1976 г. М., 1977. 2 стр [совместно с Караханян Г. О.]
10. Раскопки Ширакавана-Севакна // АО в СССР в 1977 г. М., 1978. 3 стр. [совместно с Караханян Г. О.]
11. Некоторые историко-экономические вопросы эллинистической Армении по керамическому материалу // XIV международный симпозиум античников социалистических стран. Тезисы докладов. Ереван, 1976. 1 стр.

**1977**

12. Античный памятник Ширакавана-Севакна // «Советакан Айсатан». 1977. № 257. 2 стр.

13. Разведовательные раскопки Дитака и Тачарабака // Итоги археологических исследований в Армянской ССР в 1975–1976 гг. Тезисы докладов. Ереван, 1977. 3 стр.

**1978**

14. Раскопки античного Ширакавана // АО в СССР в 1978 г. М., 1979. 3 стр. [совместно с Караханян Г. О.]

**1979**

15. Фляги как торговая тара // Проблемы античной истории и культуры. Т. 2. Ереван, 1979. 7 стр.
16. О преемственности культур племен Армянского нагорья и государств Урарту и Армении // IV республиканская конференция по искусству Армении. Ереван, 1979. 2 стр.
17. Անտիկ Շիրակավանի պեղումները, ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1979. 3 էջ [համահեղինակ՝ Կարախանյան Գ.]

**1980**

18. Раскопки античного Ширакавана // АО в СССР в 1979 г. М., 1980. 2 стр.
19. Традиционализм и инновация в эллинистической Армении // Проблемы эллинизма на Востоке. Всесоюзный симпозиум. Тезисы докладов. Ереван, 1980. 3 стр.

**1981**

20. Археологические раскопки античного Ширакавана // АО в СССР в 1980 г. М., 1981. 2 стр.
21. О богине «Семирамиде-Шамирам» // Научная сессия МИА. Тезисы докладов. Ереван, 1981. 2 стр.
22. Значение терракотовых статуэток в изучении культов античной Армении и развитие народного искусства // Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, Զեկուցումների ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1981, էջ 273–281:
23. Անտիկ Շիրակավան. 1979–1980 թթ. պեղումների արդյունքները, ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1981. 2 стр.
24. Фляги, как торгово-транспортная тара древних обществ // Взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром. Тезисы докладов. М., 1981. 3 стр.

**1982**

25. Богиня «Семирамида-Шамирам» // Вопросы древневосточной культуры. Даугавпилс, 1982. 3 стр.
26. Античное поселение Ширакавана // 5-ая республиканская конференция по вопросам культуры и искусства Армении. Ереван, 1982. 2 стр.

**1983**

27. Раскопки античного Ширакавана // АО в СССР в 1982 г. М., 1983. 3 стр.
28. Անտիկ Շիրակավանի պեղումները, ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1983. 3 էջ:

**1984**

29. Керамика эллинистической Армении как исторический источник // Автореферат кандидатской диссертации. Ереван, 1984. С. 1–26.
30. Անտիկ Շիրակավանը, «Գիտություն և տեխնիկա», Երևան, 1984, № 7, 7 էջ:
31. Սևակն, ՀՍՀ, հ. 10, Երևան, 1984, էջ 313–314:
32. Святилище Ширакавана и другие культовые сооружения античной Армении // 2-ой всесоюзный симпозиум. Проблемы эллинизма на Востоке. Ереван, 1984. 3 стр.
33. Характер культа античного храма в Гарни // Проблемы архитектуры. Республиканская научная конференция, посвященная 120-летию Тороса Тораманяна. Ереван, 1984. 2 стр.
34. Արջի պաշտամունքը Հայաստանում, Հանրապետական գիտական նստաշրջան նվիրված դաշտային ու ազգագրական հետազոտություններին, Երևան, 1984. 3 էջ:

**1985**

35. Անտիկ Շիրակավանի պեղումները, ՀՍՍՀ ԳԱ Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1985. 2 էջ:
36. Раскопки античного Ширакавана и разведывательные работы в Анийском р-не в 1983–1984 гг. // Всесоюзная археологическая конференция. Тезисы докладов. Баку, 1985. 2 стр.

**1987**

37. Культ медведя. Истоки, структура сказки «Сын медведя» // Республиканская научная сессия, посвященная этнографическим исследованиям. Тезисы докладов. Ереван, 1987. 2 стр.
38. Երվանդաշատ. հուշարձանի տեղադրությունն ու տիպարանությունը, ՀՍՍՀ 1985–1986 թթ. հնագիտական դաշտային աշխատանքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1987, 3 էջ:
39. Археологические разыскания памятников в Ереруйке // VI республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1987. 3 стр.

**1988**

40. Երվանդաշատ, Երվանդակերտ, Երվանդավան. Топография, типология, эпоха // III Всесоюзный симпозиум по проблемам эллинизма на Востоке. Тезисы докладов. Ереван, 1988. 3 стр.
41. Скифское царство Передней Азии и царь Армении Паруйр // Вопросы изучения армянской народной культуры. VII научная сессия молодых ученых. Тезисы докладов. Ереван, 1988. 2 стр.

**1989**

42. Греческая надпись из Арени // ИФЖ. 1989. № 1. С. 177–189.
43. Местонахождение «Парадиза» Ервандидов // Проблемы исследований античных городов. М., 1989. 2 стр.
44. Անուշավանի 1988 թ. պեղումները, ՀՍՍՀ 1987–1988 թթ. հնագիտական դաշտային աշխատանքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1989. 2 էջ [համահեղինակ՝ Տեր-Մարգարյան Ս.]

**1990**

45. Անուշավանի 1989 թ. պեղումները, ՀՍՍՀ 1989–1990 թթ. հնագիտական դաշտային աշխատանքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1990. 2 էջ [համահեղինակ՝ Տեր-Մարգարյան Ս.]
46. Բենիավանի անտիկ դաստակերտի պեղումները, ՀՍՍՀ 1989–1990 թթ. հնագիտական դաշտային աշխատանքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1990. 3 էջ:

**1991**

47. Истинная точка отсчета армянской государственности в Истории Мовсеса Хоренаци // Международная научная конференция, посвященная 1500-летию создания Истории Мовсеса Хоренаци. Тезисы докладов. Ереван, 1991. С. 91–92.

**1992**

48. Բենիավանի անտիկ դաստակերտի պեղումները, ՀՍՍՀ 1991 թ. հնագիտական դաշտային աշխատանքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1992. 2 էջ:

**1993**

49. Памятники классической античности // Вестник ЕГУ. 1993. № 3. С. 59–72.

**1994**

50. Скифское царство в Передней Азии и исторические основы предания о Паруйре Скайорди как царе Армении // ИФЖ. 1994. № 1–2. С. 67–84.
51. Fouilles à Beniamin (Arménie) // Rapport préliminaire Orient Express. Paris, 1994. № 3. P. 71–73.
52. Դաստակերտի պեղումները Շիրակում, «Գարուն», 1994, № 7, էջ 5–7:
53. Բենիավանի անտիկ դաստակերտի 1991–92 թթ. պեղումները, ՀՀ-ում 1991–1992 թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքների արդյունքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի հիմնադրույթներ, Երևան, 1994, էջ 33–34:

**1995**

54. Храм в крепости Гарни — героон, мартирий. Ереван, 1995. 37 стр.
55. Образование царства Армения в контексте исторических данных и исторической памяти. Ереван, 1995. 92 стр.
56. Frühe Zeugnisse armenischer Kunst. Wiederentdeckung eines alten Kulturlandes Armenien. Bochum, 1995. S. 55–60.



57. Истоки и этапы развития культуры и искусства государства Армения VI в. до н.э.— IV в.н.э. // Հայ արվեստի հանրապետական 7-րդ գիտական կոնֆերանս, Երևան, 1995, էջ 94–96:
58. Культ богов-царей Ервандидов и история Армении // Հանրապետական գիտական նստաշրջան նվիրված 1990–1994 թթ. ազգագրական և բանագիտական հետազոտությունների արդյունքներին, Ջեկ. հիմնադրույթներ, Երևան, 1995, էջ 89–91:
59. Պանի հնագույն քարե սրինգը Հայաստանում, Երաժշտությունը և պարը պատկերագրության մեջ, 1-ին միացյալ սինպոզիում Երևանում, Երևան, 1995, էջ 15–16 (նույնը անգլերեն), էջ 27:

### 1996

60. Археология лишается преемников // «Голос Армении», 18.07.1996.
61. Медвежонок и другие персонажи армянской мифологии. Ереван, 1996. 62 стр.
62. L'Etat Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IVe siècle // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 178–182.
63. Un «Paradis» de l'antiquité classique: le site de Draskhanakert à Beniamin // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 187–189.
64. Le Temple de la forteresse de Garni // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 190–191.
65. Corne-rhyton cannelée à l'avant-train de cheval // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 197.
66. Corne-rhyton au cavalier en costume mède: Oronte I // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 197–200.
67. Corne-rhyton à tête de bouvillon et au banquet funèbre // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 200.
68. Borne en araméen d'Artaches I roi d'Arménie // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 204.
69. Rhyton companiforme à bouton. // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 206.
70. Rhyton zoomorphe cheval représentant Mithra // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 206–207.
71. Gourde lenticulaire peinte à deux anses // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 209–211.
72. Coupe à décor peint // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 212.
73. Epitaphe greque d'Aellia Maxima // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 227.
74. Dédicace latine à Marc Aurèle // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 228.
75. Sceau — pendeloque amulette à facette. // Arménie. Nantes, Dobrée, 1996. P. 246.
76. Աստիկ Շիրակական, Հայկական Հանրապետության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1996, էջ 233–239:
77. Ширак в эпоху классической античности (VI в. до н.э.— IV в. н.э.) // ՀՀ-ում 1993–1995 թթ. հնագիտական հետազոտությունների արդյունքներին նվիրված 10-րդ գիտական նստաշրջան, Ջեկ. հիմնադրույթներ, Երևան, 1996, էջ 74–75:
78. Աքեմենյան դարաշրջանի հուշարձանները Հայաստանում, Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, Հանրապետական 2-րդ գիտաժողով, Ջեկ. հիմնադրույթներ, Գյումրի, 1996, 2 էջ:

**1997**

79. Ритоны из Эребуни. Историко-искусствоведческий анализ // Հայ արվեստին նվիրված 8-րդ գիտական կոնֆերանս, Երևան, 1997, էջ 81–82:
80. Портрет Оронга // Հայոց պատմության և մշակույթի հարցեր. Գիտական նստաշրջան նվիրված Ալեք Մանուկյանի հիշատակին, Երևան, 1997, էջ 36–37:
81. Две находки из Ширакавана // Հին Հայաստանի Ոսկին, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 1997, էջ 32–33:
82. Характер развития религиозных представлений в Армении // Հայ ժողովրդական մշակույթը, Հանրապետական գիտական 9-րդ նստաշրջան, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 1997, էջ 74–75:
83. Памятники истории и культуры и празднование 1700-летия принятия христианства в Армении // «Մշակութային տուրիզմը Հայաստանում քրիստոնեության 1700-ամյակի տոնակատարության նախաշեմին», Միջազգային սեմինար, Երևան, 1997, էջ 77–79:
84. Направление развития диалога культур // ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի գործերով Հայաստանի ազգային հանձնաժողով, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 1997, էջ 96–98:

**1998**

85. Характер и этапы развития искусства Армении (VI в. до н.э.— IVв. н.э.) // Вестник ЕГУ. 1998. № 1. С. 161–171.
86. Границы ахеменидских владений в Закавказье в V в. // ИФЖ. 1998. № 3. С. 133–142.
87. Раскопки поселения и некрополя античного Ширакавана // Շիրակի Հայագիտական հետազոտական կենտրոն, Գիտական աշխատություններ, 1, Գյումրի, 1998, էջ 17–30 [совместно с Караханян Г. О.]
88. ՀԱՊ-ի երկու բրոնզե արձանիկների կերպարների բնորոշումը, Ավանդույթն ու նորույթը Հայոց կենսապահովման մշակույթում, Երևան, 1998, էջ 48:
89. Датировка Ахеменидских сооружений в Армении // Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը 3, Գյումրի, 1998, էջ 20:
90. Драсханакерт в свете историко-археологических исследований // Археологическая конференция Кавказа 1. Тезисы докладов. Тбилиси, 1998. С. 109–112.
91. Преддверие христианства в Армении // «Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը», Միջազգային գիտաժողովի հիմնադրություն, Երևան, 1998, էջ 56–57:
92. Раскопки и обследование крепости Эребуни в 1998 г. // Էրեբունի-Երևան, Հանրապետական գիտական նստաշրջանի հիմնադրություն, Երևան, 1998:
93. Анализ керамического материала Армении VI—III вв. до н.э. // Հին Հայաստանի մշակույթը, XI, Երևան, 1998, էջ 62–63:

**1999**

94. Ширак в эпоху классической античности // Շիրակի Հայագիտական հետազոտական կենտրոն, Գիտական աշխատություններ 2, Գյումրի, 1999, էջ 32–46:

**2000**

95. О царе Армении Барзанесе // ИФЖ. 2000. № 1. С. 185–198.
96. Преддверие христианства в Армении // Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000, էջ 62–69:
97. Колонные сооружения Армении ахеменидского периода // Իրանի մշակութափոխանակության կենտրոն, Երևան, 2000, էջ 52:
98. Протомы Драсханакерта // Գիտական աշխատություններ, 4, ԵՊՀ, Շիրակի հայագիտական հետազոտական կենտրոն, Գյումրի, 2000, էջ 14:
99. Die Grenzen der achaimenidischen Gebiete in Transkaukasien // Deutsches Archäologisches Institut. Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. Band 32. Berlin, 2000. S. 243–252.
100. A stone Pipe of Pan of the V century B.C. from Drasxanakert // REArm. T. 27. Paris, 1998–2000. P. 301–310.

**2001**

101. Армения в период восстания 522–520 гг. до н.э. // ИФЖ. 2001. № 1. С. 231–246.
102. Типология колонных сооружений Армении ахеменидского периода // Научные труды. Гюмри, 2001. № 3. С. 15–21.
103. Раскопки античной усадьбы у с. Анушаван // Научные труды. Гюмри 2001. № 4. С. 14–22.
104. Малоизученные памятники Ереруйка // Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, Երևան, 2001, էջ 234–243:
105. The Typology of the Columnar Structure of Armenia in the Achaemenid Period // The Royal Palace Institution in the First Millennium BC. Monographs of the Danish Institute at Athens. 2001. Vol. 4. P. 155–163.
106. Տրդատ թագավորը որպես Հայաստանի Լուսավորիչ, Միջազգային գիտաժողովի հիմնադրույթներ, Երևան, 2001, էջ 133–134:

**2002**

107. Пояснения к замечанию «Армения в период восстания» // ИФЖ. 2002. № 3. С. 270–272.
108. Каталог археологических предметов музея «Эребуни». Ереван, 2002. С. 3–80.
109. Каменная свирель Пана V в. до н.э. из Драсханакерта // ВОН. 2002. № 1. С. 118–126.
110. О землетрясении в Армении в III в. до н.э. // Հանրապետական գիտաժողովի հիմնադրույթներ, Գյումրի, 2002, էջ 7–8:

**2003**

111. The fine arts and writing of Urartu as a source on a state system // Armenian Studies today and Development Perspectives. Yerevan, 2003. P. 225–226.
112. Ancient Draskhanakert: Issues on preservation of the Monument // Conservation of ruined monuments. Regional workshop proceeding edited by the Armenian National Committee of ICOMOS. Yerevan, 2003. P. 65–69.

113. Erebuni — problems of conservation and new restoration of the monument // Conservation of ruined monuments. Regional workshop proceeding edited by the Armenian National Committee of ICOMOS. Yerevan, 2003. P. 70–76.
114. Новые археологические данные по памятникам Армении ахеменидского периода // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной научной конференции. Ереван, 17–18 ноября 2003. Св. Эчмиадзин, 2003. С. 122–125.

**2004**

115. Образование царства Армения // ИФЖ. 2004. № 1. С. 253–279.
116. The issues of research and preservation of monuments in the flooded territories of the Republic of Armenia // Méditerranéen. 2004. T. 4. P. 303–308. [co-author Petrosyan L.]
117. Փրեսկի Երեբունի աхеменидского времени // Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով, Երևան, 2004, էջ 77–79:
118. Новое исследование античного памятника Драсханакерт-Бениамин Ширака // ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտի նստաշրջան՝ նվիրված ակադ. Նիկողայոս Մառի ծննդյան 140-ամյա տարելիցին, Երևան, 2014:
119. Փրեսկի из Армении ахеменидского времени // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2004, էջ 158–175:
120. Отражение формы государственного устройства Урарту в искусстве и эпиграфике // Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2004, էջ 289–296:
121. Парадиз-Дастакерт-Драсханакерт // Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, Հանրապետական 6-րդ գիտական նստաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2004, էջ 24–27:
122. Планировка дворца-святилища Драсханакерта // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной научной конференции. Тбилиси, 2004. С. 129–130.
123. New Archaeological Data of Armenia in the Achaemenid Period. 4-ICAANE // International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East. Abstracts. 29 March–3 April, Berlin, 2004. P. 67.

**2005**

124. Раскопки на северном склоне крепости Эребуни // Культура Древней Армении. Материалы республиканской научной сессии. Ереван, 2005. С. 147–153.
125. Հնագիտական տուրիզմ: Նորարարական մոտեցումները մշակութային տուրիզմում, Մեմինարի նյութեր, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի գործերով Հայաստանի ազգային հանձնաժողով, Երևան, 2005, էջ 28–35:
126. Փրեսկի Երեբունի урартского и ахеменидского времени // ВОН. 2005. № 1. С. 40–65.

127. Характер развития скульптуры Древней Армении // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Երևան, 2005, էջ 109–118:
128. Раскопки Драсханакерта (предварительные результаты) // Հուշարձան Գ, Երևան, 2005, էջ 119–139.
129. Характер развития скульптуры Древней Армении // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Երևան, 2005, էջ 109–118:
130. The Art of Urartu and Ancient Armenian Kingdom // Armenian art and Architecture. AIEA. International Workshop April 11–13. Salzburg, 2005. 2 p.
131. Новое исследование античного памятника Драсханакерт-Бениамин Ширака // ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտի նստաշրջան նվիրված ակադ. Նիկողայոս Մանի ծննդյան 140-ամյա տարելիցին, 2005, էջ 14–16.

### 2006

132. Фронтальное и профильное изображение в искусстве древности // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Երևան, 2006, էջ 129–139:
133. Границы Армении в Закавказье (IV–II вв. до н.э.) // ИФЖ. 2006. № 1. С. 298–306.
134. Les principales periodes du développement et les tâches actuelles de l'archéologie en Arménie // La Société des Etudes Arméniennes. L'Equipe Proche-Orient. Iran-Caucase (FRE 2454 CNRS-Collège de France–Inalco-EPHE). Paris, 2006.
135. Раскопки в Ервандашате и вопрос постахеменидской культуры в Армении // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной научной конференции. Батуми, 7–8 сентября, 2006.
136. Армения в ахеменидский период по данным археологических материалов // Научная конференция. Тезисы докладов. Боржом, 7–9 октября, 2006.
137. Результаты раскопок Эребуни // ՀՀ-ում 2005–2006 թթ. հնագիտական հետազոտությունների արդյունքներին նվիրված 10-րդ գիտական նստաշրջան, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 2006:
138. Результаты раскопок Ервандашата в 2005–2006 гг. // ՀՀ-ում 2005–2006 թթ. հնագիտական հետազոտությունների արդյունքներին նվիրված 10-րդ գիտական նստաշրջան, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 2006:
139. Результаты раскопок Драсханакерта // ՀՀ-ում 2005–2006 թթ. հնագիտական հետազոտությունների արդյունքներին նվիրված 10-րդ գիտական նստաշրջան, Զեկ. հիմնադրություն, Երևան, 2006:

### 2007

140. Epoches achéménide et orontide, fin du VI s.— II s. av. J.-C. Dans les montagnes d'Arménie // Musée archéologique de Saint-Raphaël. Musée départemental des Antiquités. Rouen, 2007. P. 97–101.
141. Un palais et ses dépendances au cours de la période achéménide: Beniamin. Dans les montagnes d'Arménie // Musée archéologique de Saint-Raphaël. Musée départemental des Antiquités. Rouen, 2007. P. 102–105 [avec Deschamps S.]

142. Yervandashat, capitale des Orontides, premières recherches. Dans les montagnes d'Arménie // Musée archéologique de Saint-Raphaël. Musée départemental des Antiquités. Rouen, 2007. P. 105–106.
143. Chirakavan, un sanctuaire et un habitat de la période hellénistique et de l'antiquité tardive. Dans les montagnes d'Arménie // Musée archéologique de Saint-Raphaël. Musée départemental des Antiquités. Rouen, 2007. P. 119–120.
144. Les textes écrits achéménides en Arménie et sur l'Arménie // Arménie. La magie de l'écrit. Paris, 2007. P. 12.
145. From the state Urartu to the formation of the Armenian kingdom. Biainili-Urartu // Internationales Symposium zu Archäologie und Kulturgeschichte. München, 2007. P. 315–328.
146. La forteresse d'Erebouni // Les dossiers d'archéologie. Paris, 2007 (mai-juin). № 321. P. 54–67.
147. Données récentes sur l'Arménie et l'empire perse Achéménide // Les dossiers d'archéologie. Paris, 2007 (mai-juin). № 321. P. 68–72. [avec Deschamps S.]
148. Շինարարական տեխնիկայի հին արմատները // ճարտարապետություն և շինարարություն, Երևան, 2007, էջ 22–24 [համահեղինակ՝ Միքայելյան Լ.]
149. Дворец в Ервандашате // ճարտարապետություն և շինարարություն, Երևան, 2007, № 2, էջ 62–64:
150. Планировка дворца-святилища Драсханакерта (Бениамин) // Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, Հանրապետական 7-րդ գիտական նստաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2007, էջ 20–25:
151. Охотничий домик царей // Журнал «Ереван». М., 2007 (декабрь). С. 110.

## 2008

152. Ритоны Эребуни // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Երևան, 2008, էջ 89–101:
153. Раскопки крепости Эребуни // «Հուշարձան», Տարեգիրք Դ-Ե, Երևան 2008, էջ 152–159:
154. Armenia in the period of joining the Achemenid Empire // The First International Armenology and Iranology Conference. University of Isfagan. Isfagan 2008. P. 54–55.
155. Раскопки в Эребуни в 2006 г. // Հին Հայաստանի Մշակույթը, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Երևան, 2008, էջ 205–210:
156. Раскопки памятника Драсханакерт у села Бениамин в 2005–2006 гг. // Հին Հայաստանի Մշակույթը, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Երևան, 2008, էջ 201–204:
157. Дворец в Ервандашате // Հին Հայաստանի Մշակույթը, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Երևան, 2008, էջ 205–210:
158. Ервандашат // ИФЖ. 2008. № 1. С. 89–101.
159. Вопросы консервации и презентации памятника Драсханакерт-Бениамин, как туристического объекта // Հայկական մշակութային ժառանգության պահպանությունը Հայաստանի հանրապետությունում և արտերկրում, Երևան-Օշական 2008, Երևան, 2009, էջ 140–146:

**2009**

160. Древние корни строительной техники «мидис» // ВОН. 2009. № 2. С. 131–144 [совместно с Микаелян Л.]
161. Форма власти в государствах Урарту (IX–VII вв. до н.э.) и Армения (VI в. до. н.э.) // Пятая международная конференция «Иерархия и власть в истории цивилизаций». Тезисы докладов. М., 2009. С. 86–87.
162. Предание о Паруйре Скайорди и Скифское царство в Передней Азии // Древность: Историческое знание и специфика источника. Материалы международной научной конференции. Вып. IV. Институт Востоковедения РАН. М., 2009. С. 127.
163. Yervandashat // Aramazd. Armenian Journal of Near Eastern Studies. 2009. Vol. 3. P. 60–82.
164. Город. Термин и градостроительная структура в истории Армении // Բարսաղապատություն և շինարարություն, Երևան, 2009, № 12, էջ 50–55:
165. Ervandashat. Des Orontides aux Artaxiades // Les douze capitales d'Arménie (sous la direction de P. Donabédian et C. Mutafian). Marseille, 2009. P. 76–87.
166. L'Arménie ancienne. La ville et la structure urbaine // Les douze capitales d'Arménie (sous la direction de P. Donabédian et C. Mutafian). Marseille, 2009. P. 294–298.

**2010**

167. Прикладное искусство Армении в эллинистическую эпоху // Տարեգիրք «Բ», ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետ, Երևան, 2010, էջ 311–318:
168. Портрет Оронта и вопрос «контактного стиля» // ИФЖ. 2010. № 2. С. 202–222.
169. Новые данные о культуре Урарту // «Հուշարձան», Տարեգիրք 5, Երևան, 2010, էջ 131–135:
170. Предание о Паруйре Скайорди и Скифское царство в Передней Азии // Международный симпозиум «Армения-Россия: диалог в пространстве художественной культуры», 15–16 ноября. М., 2010. С. 63.
171. Вопрос армяно-российских исследований древних культур // Международный симпозиум «Армения-Россия: диалог в пространстве художественной культуры», 15–16 ноября. М., 2010. С. 33.

**2011**

172. Պերսեպոլիսի քանդակներն ու ռելիեֆները որպես Աքեմենյան կայսրության աշխարհի կառուցվածքի գաղափարի արտացոլում // Հայագիտական և իրանագիտական երկրորդ միջազգային գիտաժողով, Զեկ. հիմնադրություններ, Երևան, 2011, էջ 21–23:
173. Պերսեպոլիսի քանդակներն ու ռելիեֆները որպես Աքեմենյան կայսրության աշխարհի կառուցվածքի գաղափարի արտացոլում // Հայագիտական և իրանագիտական երկրորդ միջազգային գիտաժողով, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2011, էջ 51–74:

174. Эллинистическое искусство // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Երևան, 2011, էջ 173–190:

**2012**

175. Царские династии Ервандидов в Армении // Армянский гуманитарный вестник 4. Москва-Ереван, 2012. С. 153–172.
176. Աշխարհի կառուցվածքի գաղափարի արտացոլումը Արեմենյան Իրանի քանդակներում, «Փարսիան», 2012, № 6, էջ 41–46:
177. Несколько наблюдений о декоре храма Св. Креста на острове Ахтамар // Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելու ծննդյան 125-ամյակին, Երևան-Ծաղկաձոր, 2012, էջ 127–129:
178. Prospect research ceramic of Achamenid Empire in Iran // The International Armenaology and Iranology Conference, Yerevan, 2012. P. 27.

**2013**

179. Армения в составе империи Ахеменидов // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия. Сборник статей. М., 2013. С. 98–113.
180. Legacy of Armenian Treasures. Testimony to a People // The Alex and Marie Manoogian Museum. Ancient Objects. University of Ann Arbor. Michigan, 2013. P. 179–198 [co-author Ayzasian A.].
181. Античный Багаран // ճարտարապետություն և շինարարություն, Երևան, 2013. № 10. С. 48–52.

**2014**

182. Новые наблюдения относительно декора храма Св. Креста на острове Ахтамар // ճարտարապետություն և շինարարություն, Երևան, 2014, № 9, էջ 39–47:
183. Маршрут похода Арташеса к Ервандашату // ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, հ. III, Երևան, 2014, էջ 52–67:
184. Шамирам и Ара Гехецик // «Բանբեր Երևանի Համալսարանի. Հայագիտություն», № 1 (16), 2015, էջ 17–30.
185. Преемственность культа двуполого божества в Урарту и в Армении // «Տարեգիրք», Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2014, 6 էջ (տպագրության մեջ)

*Շազմեց՝ Զ. Հակոբյանը*



## Феликс Тер-Мартirosов

*Институт археологии и этнографии НАН РА  
ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### Երվանդաշատ<sup>1</sup>

Երվանդաշատ являлся одним из древних центров политической власти Армении. Расположение Ервандашата определялось, по сведениям Мовсеса Хоренаци<sup>2</sup>, восточнее места слияния рек Аракс и Ахурян, на большой плоской возвышенности на левом берегу р. Аракс, у современного села Ервандашат, в месте, которое именовалось Хараба (развалины)<sup>3</sup>. Данное предположение обосновывалось также визуальным осмотром местности и обнаружением здесь развалин строений<sup>4</sup>. Хотя топография местности противоречит указанию М. Хоренаци о построении царем Ервандом своей резиденции в неприступной местности, авторитет историка Алишана<sup>5</sup>, первым обратившегося к определению месторасположения города Ервандашата, считался неоспоримым. Этому же способствовало восприятие градостроительной типологии древнего города по образцу средневековых городов. К сожалению, традиция делать различные умозаключения вне конкретики исторической эпохи и топографии сохраняется до наших дней<sup>6</sup>. В 1985–86 гг. в местности, где предполагался город Ервандашат, мной была проведена археологическая разведка и уточнена географическая ситуация территории.

Аракатская долина в ее юго-западной оконечности, около села Ервандашат на 300 м выше уровня средней части долины. В этом месте плато Аракатской долины обрывается ступенью к широкой долине на берегах р. Аракс. На левом берегу реки в ее центральной части находится плоское возвышение. Именно здесь предполагалось расположение города Ервандашат. Однако с помощью археологических шурфов выявилось, что культурный слой здесь расположен лишь на южной окраине и содержит

<sup>1</sup> Статья была издана в 2008 г. в ИФЖ (№ 1). В данном сборнике она переиздается в новой редакции с учетом значимых археологических находок памятника Ервандашата с 2008 по 2014 гг. В пересмотре статьи участвовали члены Ервандашатской археологической экспедиции: Л. Микаелян, А. Хечоян, А. Парсамян, С. Мурадян, А. Габриелян и А. Кюреган.

<sup>2</sup> В работе использован русский перевод Г. Х. Саркисяна: *Хоренаци*. История Армении. Ереван. 1990. Кн. 2. Гл. 39.

<sup>3</sup> Атлас Армянской ССР. Ереван. 1961. Исторические карты. С. 103.

<sup>4</sup> *Այլշան*, Շիրակ, Վենետիկ, 1881, քարտեզ: *Այլշան*. Այրարատ, Վենետիկ, 1890, էջ 63: *Մանանդյան* Հ., Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հ. 1, Երևան, 1945, էջ 125, *Արտինյան* Բ. Ն., Արտե՞ղ են գտնվել Երվանդաշատ և Երվանդակերտ քաղաքները, ՊԲՀ, 1965, № 3, էջ 83–94:

<sup>5</sup> Նույն տեղում:

<sup>6</sup> *Մահակյան* Ա., Երվանդյան մայրաքաղաքի հիմնարկերի պաշտամունքային հայեցակարգը (Երվանդակերտ, Դրասխանակերտ, մ. թ. ա. III–II դդ. — ըստ Մովսես Խորենացու), Հին Հայաստանի մշակույթը, հ. XIII, Երևան, 2005, էջ 191–196:

только материалы развитого средневековья, датируемые XII–XIV вв. На остальной предполагавшейся территории города культурный слой отсутствует. Месторасположение местности соответствует описанию М. Хоренаци «Միւսիս Ծննդոց»-а (Роша Рождения) на севере от реки<sup>7</sup>. Исходя из сведений Хоренаци и археологических данных, эта территория была определена как охотничий заказник царя Ерванда<sup>8</sup>.

Охотничий заказник представлял собой ровную плоскость, заросшую лесом. Плоская возвышенность была окружена тремя concentрическими оградами, сложенными из больших речных валунов. Узкое пространство между оградами не давало находящимся здесь животным (оленям, косякам и вепрям) места для разбега и возможности убежать из заказника. Ранее, до 1970-х гг., в центре заказника находились руины древней постройки. После приватизации земель это сооружение было полностью снесено. Остался лишь чертеж, сделанный в 60-х годах архитектором А.А. Саиняном<sup>9</sup>. Здание представляло собой квадратное сооружение размерами 25 x 25 м с ризалитами. Еще в 60-х гг. XX в. стены сохранялись на высоте до 150 см. По-видимому, квадратное строение на территории бывшего леса являлось местом засады охотников, мимо которого гончие гнали зверей. Какие-то древние постройки сохранились еще на юго-западном склоне возвышенности. Большая часть леса вырублена. Осталась небольшая роща на южной окраине территории. Юго-западнее рощи местность понижается. В 1986 г. здесь был обнаружен большой комплекс развалин, определенный мной, предположительно, как охотничий дворец. Вместе с заказником этот комплекс составлял парадиз царя Ерванда<sup>10</sup>.

Систематическое изучение предполагаемого дворца началось в 2005 г. археологической экспедицией Института археологии и этнографии НАН РА (под руководством Ф. Тер-Мартirosова) и продолжилось до 2014 г.<sup>11</sup> Место работ до начала раскопок представляло невысокий холм. После снятия первого слоя земли толщиной в 20 см и устранения растительного покрова выявились стены квадратного строения с тремя дверными проходами в здании.

<sup>7</sup> Хоренаци. История... Кн. 2. Гл. 41.

<sup>8</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Ервандашат, Ервандакерт, Ервандаван. Топография, типология, эпоха // Третий Всесоюзный симпозиум по проблемам эллинистической культуры на Востоке. Тезисы докладов. Ереван. 1988. С. 83–85.

<sup>9</sup> Чертеж опубликован в работе: *Kanersian A. G. Tipi di constrazione e materiali edilizi. Ai Piedi dell' Ararat. Torino. 1998. P. 41.*

<sup>10</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Ервандашат, Ервандакерт... С. 85.

<sup>11</sup> В работе экспедиции принимали активное участие Л. Микаелян — преподаватель Исторического факультета ЕГУ, А. Хечоян — младший научный сотрудник Института Археологии и этнографии НАН РА, А. Парсамян — аспирантка университета Руана, С. Мурадян — сотрудник этнографического музея Армении «Сардарapat», А. Кюрегян — архитектор экспедиции, А. Габриелян — младший научный сотрудник Института Археологии и этнографии НАН РА, а также жители селения Ервандашат и Багаран. Активную поддержку оказала администрация села и особенно О. Аветисян и С. Арутюнян, а также сотрудники пограничных служб. В 2005–2006 гг. работы финансировались семьей Г. Аветисяна и С. Варданян, а также руководителем раскопок, в последующие — 2007–2014 гг. — Институтом археологии и этнографии НАН РА. Приношу глубокую благодарность всем способствовавшим проведению работ и участникам экспедиций.

Проверочный шурф показал сохранность культурного слоя толщиной в 200 см и наличие разных хронологических пластов. Естественно, что первоочередными задачами были: 1— выявление планировки, 2 — определение назначения строения и 3 — уточнение датировки культурных слоев. Раскопы в 2005—2007 гг. были заложены в центральной и восточной частях здания, а также в юго-западной стороне, за пределами здания. Расчистка стен показала, что центральный комплекс представляет постройки двух разных по времени и назначению конструкций. Из них более ранним является центральный блок строения. В последующие годы работы продолжались в центральных помещениях комплекса и были расширены в южную и восточную стороны от основного здания (ил. 2).

Стены центрального здания возведены из больших речных валунов двупанцирной кладкой с забутовкой средней части более мелкой речной галькой. В отдельных случаях, при сооружении угловых выступов использовался тесанный камень. В некоторых местах стены сохранились на высоту до 2,19 м. Здание имело два входа. На первом этапе жизни оно было постройкой квадратной формы размерами 24,40 x 24,80 м. По внешней стороне стен здания сохранились ризалиты, выступавшие на 50 см от плоскости стен (ил. 3). Здание построено в ахеменидской традиции: в его центральной части расположена большая зала, окруженная более узкими комнатами. Центральная зала имеет размеры 8,20 x 11,60 м. При расчистке юго-восточной части центральной залы были обнаружены обугленные балки — остатки рухнувшего во время пожара деревянного перекрытия (ил. 4). На данном этапе работ деревянные конструкции законсервированы с целью приобретения необходимых финансовых средств на проведение их анализов. В 2011—2012 гг. в северной стороне центрального зала были обнаружены 3 базальтовые базы (диаметр 60 см) схожие по типу с урартскими базами (ил. 5). Базы были перемещены во время строительства комнат в северной части зала на третьем хронологическом этапе памятника. Скорее всего, под оставшимися пока надстройками этого периода должна будет найдена и четвертая база. Вдоль восточной стены залы проходила широкая скамья, обмазанная в верхней части глиной. В восточном помещении, соединенном дверным проходом с залом, обнаружены фрагменты зернотерок и кухонных горшков, фрагменты переносных очагов. Это позволяет предположить, что данное помещение имело в древности служебные функции: вероятно, здесь была кухня.

В южной части, за пределами дворца, в нижнем слое, под камнями второго строительного периода обнаружены большие керамические плиты квадратной формы, фрагменты керамической черепицы и полукруглого калиптера, а также фрагмент антефикса, изготовленного из керамики, которые, видимо, упали во время пожара (ил. 7). Большие керамические плиты квадратной формы, вероятно, являлись остатками плит, перекрывавших деревянное основание пола второго этажа центральной части здания. Обнаружены также большие куски сильно закопченных плоских

каменных плит, которые, вероятно, служили покрытием крыши боковых частей первого этажа. Судя по расположению находок каменных плит перекрытия, второй этаж находился лишь в центральной части здания. Он, по-видимому, был сооружен из дерева и сырцового кирпича или дерева с обмазкой из глины. Перекрытие боковых помещений первого этажа было плоское или с небольшим скатом. Здесь поверх деревянных балок, были высланы плоские каменные плиты. Перекрытие второго этажа было двускатное с использованием черепиц.

Интерес представляет сочетание в одном строении традиций востока и запада в планировке и конструкции здания. Первый этаж, судя по общему плану с центральным колонным залом и окружающими его комнатами, был построен в восточной архитектурной традиции. Судя по находкам черепицы, калиптера и антефикса, второй этаж, вероятно, был оформлен в западной традиции возведения двускатной крыши, покрытой черепицей и украшенной акротерием и антефиксами (ил. 6). Подчеркну, что в Ервандашате засвидетельствовано наиболее раннее, известное нам пока, использование в Армении черепицы, калиптера и антефикса.

В первом, нижнем слое здания были найдены фрагменты большой керамической фляги темно-коричневого лощеного черепка с солярным расписным орнаментом, фрагменты керамики коричневого полированного черепка с вертикальными каннелюрами, свидетельствующие о культурных и торговых связях с Ираном<sup>12</sup>. Встречаются образцы местной керамики темно-коричневого цвета и керамики черно-лощеного черепка с точечной орнаментацией. Наряду с местной керамикой обнаружены также фрагменты пергамской керамики и фрагменты керамики светло-коричневого цвета без орнаментации, которые, судя по черепку, являются предметами импорта из неустановленных пока регионов Малой Азии. Особо отмечу, что в помещении, определяемом как кухня, в 2006 г. были найдены два фрагмента от кувшина с красным ангобом, типичным для урартской керамики. Однако стратиграфическая проверка во всех местах раскопа показала отсутствие здесь урартского культурного слоя. При продолжении раскопок этого помещения в 2007 г., в нижнем культурном слое был обнаружен фрагмент с идентичным черепком. Однако на его поверхности нанесен орнамент черной краской в виде полос и треугольников.

Как известно, данный тип орнаментации был чужд для керамики Урарту. Это позволяет предполагать, что в послеурартское время, в период классической античности, в некоторых ремесленных центрах сохранились более древние приемы изготовления керамических сосудов, фрагменты которых были найдены на территории здания. О сохранении некоторых традиций искусства Урарту свидетельствует также вышеупомянутые базы в центральном зале здания. Среди материалов этого времени, в центральной части здания были найдены части чешуйчатого доспеха<sup>13</sup> (ил. 8). Найдено 20 маленьких

<sup>12</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Фляги, как торговая тара. Эйрене // Проблемы античной истории и культуры. Т. 2. Ереван. 1979. С. 411.

<sup>13</sup> Тут и далее авторское использование слова «доспехи».

пластин, размерами 1,5 x 3,5 см. Пластины железные, прямоугольной формы с закругленными углами в нижней части. В верхней части имеются по два небольших сквозных отверстия. Это позволяет говорить, что пластины пришивались внахлест к тканной или кожаной рубахе. Верхний ряд накладывался на нижний, частично перекрывая его. Чешуйчатый доспех известен по урартским<sup>14</sup> и скифским материалам, в которых применялись бронзовые и железные пластинки<sup>15</sup>. Однако, эти доспехи отличаются иным способом крепления пластин. Обнаруженный доспех отличается также от греческих и от парфянских доспехов<sup>16</sup>. Вероятно, в данном случае мы имеем дело с армянским вариантом чешуйчатых доспехов. Интерес представляют и фрагменты однолезвийных мечей, найденных вместе с частями доспехов (ил. 9). Сохранились концы трех мечей. Режущая часть лезвия образует прямую линию, но тыльная, более толстая часть меча, имеет выпуклую дугообразную спинку. Меч этого типа длиной около 55 см был найден среди материалов первого холма Арташата, датируемых II в. до н. э.— I в. н. э. Как представляется, мы здесь имеем дело с завершенным вариантом типологического развития мечей типа «махейрос», найденных в материалах Армении VIII—V вв. до н. э.<sup>17</sup> Таким образом, становится ясно, что развитие мечей этого типа в Армении шло по пути выравнивания лезвия вогнутой формы.

На северной стороне, в 100 м от здания обнаружены остатки большого водного канала, шириной в 2 м, который имел глинобитное основание и стены из больших необработанных камней, покрытых глиняной обмазкой. На южном склоне высокого левого берега р. Аракс, перед центральным входом в здание прослежены около 10 террас. Пока расчищены три террасы со следами подпорных стен (ил. 10). Судя по характеру кладки, эти сооружения были возведены в первый период.

Восточнее здания, на территории рощи, была найдена базальтовая стела с рельефным изображением. Рельеф схематически передает изображение человеческой фигуры с поднятыми вверх руками, держащими изображение ктеиса (женского начала) (ил. 11). Несомненно, здесь изображена богиня плодородия, давшая название местности «Роща Рождения».

Первый период жизни памятника был прерван большим повсеместным пожаром. На высоте 20—25 см от нижнего пола во всех раскопах проходит прослойка пепла, что свидетельствует о масштабном пожаре в здании. В более поздний период к центральному блоку строений были пристроены внешние помещения и переделаны некоторые внутренние помещения. Выше уровня первого пола идет слой глины с прослойками мела. Это остатки пола второго периода жизни памятника. На втором этапе, в первой половине II в. до н. э., здание было восстановлено. Датировка второго слоя дана, прежде всего, по данным керамического материала. Были восстановлены

<sup>14</sup> *Пиотровский Б. Б.* Ванское царство. М.—Л. 1959. С. 166.

<sup>15</sup> Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время // *Археология СССР*. Т. 33. М. 1989.

<sup>16</sup> *Рассел Д. Робинсон.* Доспехи народов Востока. М. 2006. С. 16—22.

<sup>17</sup> *Есаян С. А.* Древняя культура племен северо-восточной Армении. Ереван. 1976. С. 92.

разрушенные участки стен первого этажа бывшего дворца. Судя по характеру расположения материалов, здание было восстановлено на уровне первого этажа. В это же время, на втором этапе, к древнему центральному ядру здания были пристроены квадратные постройки, а на юго-восточном углу — большая башня. К восточной стене основного здания было пристроено большое кладовое помещение (размеры: 8,0 x 19,0 м) с 36-ю карасами, предположительно, для хранения вина<sup>18</sup>, которые были наполовину зарыты в землю. Сама кладовая также имела два периода использования, скорее всего в первой и затем во второй половине II в. до н. э., о чем свидетельствует наличие в ней двойных сосудов<sup>19</sup>.

Особо отмечу, что в это время полы помещений в центре древнего здания и за его пределами находились на разном уровне. Судя по расположению строений и проходов, открытых между ними, а также по сооружению башни и кладовой, можно предполагать, что на втором этапе, в первой половине II в. до н. э., здание было перестроено в крепость. Крепость строилась в аналогичной первоначальному зданию технике, но из огромных речных валунов, без применения тесаных камней (ил. 12). С восточной стороны башни в систему стен был включен родник, который первоначально находился за системой здания. Характерно, что аналогичная ситуация перестройки дворца в квадратную крепостную постройку и возведения башни около него наблюдается в этот период и в Драсханакерте—Бениамине<sup>20</sup>.

Керамика, обнаруженная выше пола второго периода, представляла фрагменты керамических фляг светлого черепка и фрагменты расписной керамики, которая характерна для керамики эллинистического периода Армении. Интерес представляют фрагменты расписной керамики, в которой на светлом, почти белом фоне черепка, нанесены красные треугольники. Такая керамика, называемая «Triangle Ware», выявлена в регионах Ирана, где она была распространена с ахеменидского периода<sup>21</sup>. Рассмотрение керамики двух ранних слоев показывает, что на первом этапе жизни памятника преобладает влияние западной культуры, а на втором этапе — влияние восточной культуры.

Данный период жизни памятника также был прерван, судя по следам повсеместного пожара, новым военным вторжением. После этого помещения крепости перестраиваются в жилые комплексы. В частности, над кладовым помещением, прямо над карасами устраиваются 4 комнаты с неровными стенами довольно небрежной кладки из небольших речных валунов на глиняном растворе. Полы помещений третьего этапа располагались

<sup>18</sup> Биоархеологические анализы содержимого сосудов пока не проведены.

<sup>19</sup> Подробно о ервандашатской кладовой см. статью данного сборника: *Գարրինյան Ա.*, Երվանդաշատի ցամաքական համալիրի կարասային սրահը (նախնական հաղորդում), էջ. 117–131:

<sup>20</sup> *Тер-Мартirosов Ф. И.* Раскопки Драсханакерта (предварительные результаты) // Հուշարձան, Տարեգիրք, Գ, Երևան, 2005, էջ 119–139:

<sup>21</sup> *Robert H., Dyson Jr.* The Achaemenid Painted Pottery of Hasanlu III. A // *Anatolian Studies*. 49. 1999. P. 101.

на высоте 85–100 см от уровня первых построек. Для керамики этого времени характерно наличие расписной полихромной керамики. Особый интерес представляют фрагменты карасов с рельефным пояском, украшенным резными волнистыми линиями. Интересно нахождение в данном месте скульптурных изображений из камня. Это: фаллос с отбитой верхней частью, установленный в вертикальном положении в полу здания, и ктеис, найденный неподалеку от него. Эти идолы имели крупные размеры и были связаны с культом плодородия. Они были изготовлены из базальтовых валунов, в грубом архаичном стиле. Напомню, что аналогичные идолы были найдены в Ширакаване, в слое I в. до н. э.<sup>22</sup>

Третий культурный слой также перекрыт следами пожара, правда, не столь мощного, как более ранние пожары. После этого, в южной и центральной частях комплекса следов жизни не прослеживается. Интерес представляет детское захоронение, открытое под полом средневекового помещения, в верхнем третьем античном слое. Захоронение было произведено в центральной части здания, в восточном, так называемом, служебном помещении, у западной его стены. Костяк был уложен в скорченном положении на правом боку у стены и обложен с другой стороны камнями. Сопутствующего материала, кроме как маленькой кольцевидной серьги, не было. Следующее — мужское и женское захоронение того же периода было вскрыто в 2012 г. в северной части кладовой. Обнаружение захоронений в помещениях свидетельствует о том, что после прекращения жизни на территории крепости в античный период недалеко от нее сохранялись жилые комплексы. Возможно, к ним относятся постройки зданий из крупных валунов, расположенные на юго-западном склоне территории «Роши Рождения», к востоку от открываемого строения. Третий античный слой по времени соответствует периоду первых вторжений парфянских войск в Армению. Однако археологически данный период пока мало исследован по материалам других памятников Армении. Поэтому связь этого периода с парфянским нашествием пока гипотетична.

Часть территории памятника была заселена в средневековье. При расчистке контура стен наиболее древнего строения было выявлено, что северная часть древней стены была разрушена в центре и в этом месте был устроен проход в здание (ил. 13). Для настила части входа были использованы туфовые плиты из какого-то средневекового строения, возможно, от базилики, располагавшейся в древности восточнее — на месте «Роши Рождения». В центре здания в этот период небрежно, навалом камней, была сооружена стена. Как указывалось выше, восточная служебная комната была также использована как жилое помещение. В ее центре была устроена яма. Яма была заполнена лишь землей и, вероятно, предназначалась для хранения продуктов. В комнате найдено несколько фрагментов от крышки сосуда. Крышка

<sup>22</sup> Тер-Матирсов Ф. И., Караханян Г. О. Раскопки поселения и некрополя античного Ширакавана // Շիրակի հայագիտական հետազոտական կենտրոն, Գիտական աշխատություններ, Գյումրի, 1998, էջ 22:

слегка выгнутая, сделана из керамики серого цвета с зубцами по краю. Тут же обнаружен фрагмент поливной керамики с узором под поливой белой, синей и коричневой красками. Еще несколько средневековых стен прослежено южнее дворца. Средневековая керамика найдена и на террасах, спускающихся к р. Аракс. По характеру построек и фрагментам найденной керамики можно предположить, что последний период жизни в здании относится к периоду развитого средневековья. Напомним, что средневековый культурный слой XII–XIV вв. был обнаружен в восточной части плато, в «Роше Рождения», где сегодня расположено новое кладбище села Ервандашат. К этому же периоду относятся три хачкара, найденных на территории древней роши.

Исследование только начинается, но уже сейчас можно сделать несколько выводов. При обобщении результатов видно, что комплекс представляет постройки разных по времени и назначению конструкций. Предположительно, открытые культурные слои связаны с определенными историческими периодами. Более ранний по времени из них — центральный блок строений.

*Первый, нижний слой* — это период основания здания, наиболее вероятно, он датируется III в. до н. э., временем правления Ервандидов — Гидарнидов. К первоначальному зданию во втором периоде жизни были пристроены внешние помещения и переделаны некоторые внутренние комнаты.

*Второй слой* — это период сооружения крепости. Наиболее вероятно, он датируется первой половиной II в. до н. э. — временем правления Арташеса Оронтида. Спустя некоторое время, в том же II в. до н. э., произошло новое разрушение прежних построек.

*Третий слой* — это период перестройки крепости в поселение и возведения новых менее монументальных сооружений. Наиболее вероятно, этот слой датируется второй половиной II в. до н. э. — периодом парфянского господства. Вероятно, в I в. до н. э. жизнь здесь замирает.

*Четвертый слой*, наиболее вероятно, датируется периодом средневековья — XII–XIV вв. В это время была обжита часть территории памятника. При этом, в северной части древнего здания были совершены некоторые перестройки. Наиболее глубокое залегание культурного слоя средневекового времени было от 50 см до 150 см в месте хозяйственной ямы. Поэтому, в целом, средневековые сооружения сравнительно немного затронули более глубокие ранние слои.

По характеру архитектуры сооружения, найденному археологическому материалу и его датировке можно предположить, что на первом этапе здание представляло небольшой дворец, выстроенный царем Ервандом около места охоты. Археологическое исследование памятника — охотничьего дворца у «Роши Рождения» на территории Ервандашата, выявило интересную картину, важную для понимания истории и культуры древней и средневековой Армении. Определение месторасположения «Роши Рождения»,



где найдена стела с изображением богини с символом плодородия, позволяет уточнить местонахождение и других топонимов, связанных с именем царя Ерванда<sup>23</sup>.

Ранее было принято рассматривать Ервандашат и другие памятники с топонимами, содержащими имя царя Ерванда (Ервандакерт, Ервандаван), как первые образцы эллинистического градостроения в Армении<sup>24</sup>. Однако из сведений М. Хоренаци и данных рассмотрения местности явствует, что Ервандашат, будучи резиденцией Оронтидов, был лишен общественных функций, которые были характерны для эллинистических городов. На правом берегу р. Аракс, на отроге горы Кохб с крутыми малодоступными склонами ныне находятся развалины средневекового замка. Место его расположения соответствует описанию месторасположения дворца царя Ерванда в «Истории Армении» М. Хоренаци (ил. 14). Наиболее вероятно, что этот средневековый замок был возведен на месте бывшего укрепленного дворца царя Ерванда. Как указывал М. Хоренаци, экономический комплекс Ервандакерта располагался недалеко от резиденции царя — Ервандашата. В отдельном поселении Багаран был устроен культовый центр<sup>25</sup>.

Таким образом, Ервандашат как резиденция царей династии Оронтидов (в III и начале II в. до н. э.), типологически аналогичен таким, более древним ахеменидским центрам, как Пасаргады, отличаясь масштабами построек и художественными особенностями. Он также сопоставим с сатрапскими центрами и резиденциями более мелких представителей имперской администрации, таких как Драсханакерт у селения Бениамин в Армении и в других частях ахеменидской державы. Раскопки в Ервандашате показывают, что в археологически исследуемой части памятника жизнь продолжалась во II в. до н. э. При этом, как указывалось выше, дворец был превращен в крепость. Аналогичная картина прослежена и в Драсханакерте<sup>26</sup>. Перестройки, в двух случаях дворцов в крепости в сопоставлении с данными М. Хоренаци, свидетельствует о том, что царствование царя Арташеса начиналось с применением силы. Основные положения развития процесса эллинизации Армении под влиянием культур эллинистических центров уже намечены в исторических исследованиях<sup>27</sup>. Вопрос постахеменидского периода в Армении и других регионах Ближнего Востока нуждается в дальнейших исследованиях.

Отдельно рассмотрим вопрос местонахождения Ервандакерта. Следует подчеркнуть, что предположения о расположении Ервандашата и Ервандакерта делались на основе авторитета традиции, заложенной Г. Алишаном и различных толкований, данных Хоренаци. Влияние авторитета Г. Алишана отразилось не только на карте Линча<sup>28</sup>, но и на издающихся новых картах

<sup>23</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Ервандашат, Ервандакерт...

<sup>24</sup> Тирация Г. А. Культура Древней Армении. Ереван. 1988. С. 91–92.

<sup>25</sup> Хоренаци. История... Кн. 2. Гл. 40, 42.

<sup>26</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Раскопки Драсханакерта...

<sup>27</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 1, ՀՄՄՀ ԳՍ պատմ. ին-տ., Երևան, 1971, էջ 534–558:

<sup>28</sup> Линч. Армения. Тифлис. 1910. карта.

по истории древней Армении. Долгое время детальный осмотр местности был затруднен. Даже Б. Н. Аракелян, первый археолог, исследовавший этот регион и несколько раз посетивший место «Рощи Рождения»<sup>29</sup>, каждый раз имел возможность на осмотр местности лишь только в течение нескольких часов.

Как было сказано выше, все исследователи предполагали нахождение города Ервандашата на территории «Рощи Рождения». Первоначально Г. Алишан на своей карте поместил Ервандакерт на левом берегу р. Аракс, вблизи от Ервандашата<sup>30</sup>. Однако впоследствии, он предположил расположение Ервандакерта также на левом берегу р. Аракс, но на значительном удалении от Ервандашата<sup>31</sup>. Б. Н. Аракелян предположил, что Ервандакерт располагался в ущелье на левом берегу р. Ахурян около устоев железного моста, сооруженного в начале XX в. Основанием для такого предположения было наличие в этом месте развалин сооружений, возведенных из камней без применения известкового раствора и имевших архаический облик<sup>32</sup>. Отмечу, однако, что подобный тип возведения построек был характерен для многих периодов Армении, когда страна переживала тяжелые времена вражеских нашествий. Так, например, расположенная в 10 км восточнее Ервандашата средневековая крепость в местечке Шахварут имеет строения, возведенные также без применения связующего раствора.

Более важным возражением для этих двух гипотез является их расхождение со сведениями Хоренаци, который указывал, что Ервандакерт находился в плодородной ровной местности, в прямой видимости от дворца-резиденции царя: «И эта великолепная местность будто смотрит немигающим взглядом на возвышающуюся над всем царскую резиденцию»<sup>33</sup>. В другом месте Хоренаци указывает, что местность именовалась также «Мармет — Մարմետի». Тут же он дает народное объяснение этого названия<sup>34</sup>. Однако, для нас интересно рассмотрение реальной топографии местности и этимологии этого топонима в свете данных словарного запаса армянского языка. Топоним состоит из двух частей (слов) «Մար-մետի». Как представляется, слово «мар» имеет общность с корнями других индоевропейских языков и в древнеармянском означало *болото* (mawr)<sup>35</sup>. Касаясь второй части топонима, Г. Ачарян указывал, что в словаре армянского языка (Բառազգայն Հանրագրություն), составленном историком XVII в. Еремия Мехреци, дан синоним слова «մետ — շատ», (*met—большой, много*)<sup>36</sup>. Следует отметить, что топоним

<sup>29</sup> В 1968 г. мне выпала честь вместе с другими сотрудниками армавирской археологической экспедиции сопровождать Б. Н. Аракеяна в такой поездке и впервые посетить территорию Ервандашата.

<sup>30</sup> Ալիշան, Շիրակ..., քարտեզ:

<sup>31</sup> Ալիշան, Արարատ..., քարտեզ:

<sup>32</sup> Առաքելյան Բ. Ն., Որտե՞ղ են գտնվել..., էջ 83–94:

<sup>33</sup> Хоренаци. История... Кн. 2, Гл. 42.

<sup>34</sup> Там же. Гл. 46.

<sup>35</sup> Иванов В. В. Разыскания в области анатолийского языка // Этимология. М. 1980. С. 162.

<sup>36</sup> Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, հ. III, Երևան, 1977, էջ 306:

Мармет упоминается в средневековых исторических источниках<sup>37</sup> и в эпиграфике<sup>38</sup>. Как показали изыскания местности в 1986 г., Ервандакерт располагался не в ущелье, а западнее Ервандашата, на берегу р. Аракс. Река Аракс, протекающая с запада на восток, упирается здесь в отрог горы Кохб, на котором расположен упомянутый выше средневековый замок, и широко разлившись, поворачивает на север к слиянию с р. Ахурян. Русло р. Аракс в этом месте усыпано множеством мелких островов, а весной представляет собой большое озеро. Здесь на левом берегу расположена большая долина, окаймленная с севера горной грядой. Локализации Ервандакерта способствует топоним Мармет, означавший, по нашему мнению, в древности *большая вода*. Поэтому представляется верной здесь локализация Ервандакерта, как это было первоначально предложено Г. Алишаном, на карте Ширака, но на более близком расстоянии от царской резиденции. Расположение большей части долины на левом берегу р. Аракс сегодня не полностью соответствует словам Хоренаци о том, что долина разделялась рекой на две части. Однако следует помнить об изменчивом характере русла реки, особенно после весенних разливов (ил. 1).

Рассматривая названия Ервандашат и Ервандакерт, следует отметить, что форма топонимов с окончанием на «-керт» распространилась в Армении с усилением влияния парфянской культуры<sup>39</sup>. По-видимому, первоначально топоним Ервандашат распространялся на всю территорию округа. Как указывал Г. Капанцян, для древних обществ было характерно понимание города как центра округа, на которую также распространялось название города<sup>40</sup>. Вероятно, М. Хоренаци употребил топонимы различной формы, указывая на их различную иерархию для уточнения ситуации исторических событий. Более древний топоним Ервандашат был использован для описания царской резиденции. Возможно, что исходя из реальной топографии расположения царской резиденции, средневековый историк Степанос Таронаци назвал Ервандашат Ервандакаротом — Երվանդաքարոտ, то есть скалой Ерванда<sup>41</sup>. Топоним Ервандакерт был употреблен Хоренаци при описании хозяйственного комплекса — дастакерта<sup>42</sup>. Но, судя по сохранившимся упоминаниям, топоним Ервандашат сохранялся на территории бывшей виллы Ервандакерт и именно здесь в эллинистическое время развивался город. Упоминание о Ервандашате как большом городе, откуда персы вывели

<sup>37</sup> Орбели И. Задачи Анания Ширакаци // Орбели И. Избранные труды. Ереван. 1969. С. 521.

<sup>38</sup> Ալիշան, Արարատ..., էջ 61:

<sup>39</sup> Շիրիզյան Ռ., «Վերս» վերջավորությամբ տեղանունների ժամանակագրության շուրջ, Գիտական աշխատություններ, Գյումրի, 1999, էջ 127–131:

<sup>40</sup> Капанцян Г., Хайаса — колыбель армян // Капанцян Г. Историко-лингвистические работы. Т. 1. Ереван. 1969. С. 29. Прим. 2.

<sup>41</sup> Ստեփանոսի Տարոնացու Ասորկան Պատմութիւն Տիգրեական, Սանկտ-Պետերբուրգ, 1889, էջ 47:

<sup>42</sup> О значении термина «дастакерт» см.: Саркисян Г.Х. О двух значениях термина «дастакерт» в ранних армянских источниках // Эллинистический Ближний Восток, Византия и Иран. История и филология. Сборник в честь семидесятилетия члена-корреспондента Академии наук СССР Н.В. Пигулевской. М. 1967.

двадцать тысяч семейств армян и тридцать тысяч семейств евреев перед полным разрушением города, дано для периода IV в. н. э.<sup>43</sup>, то есть на 700 лет позднее событий, о которых упоминал Хоренаци. Термином «евреи» в труде Фавстоса Бузанда обозначались горожане, которых он противопоставлял жителям округа<sup>44</sup>. Несомненно, что за столь длительный промежуток времени ситуация с типологией памятника радикально изменилась, но указанное общее число пленных несомненно охватывало жителей всей округи.

Интересен еще один аспект древней истории. Очень часто в различных трудах, в том числе и по истории древней Армении, Ервандашат называют столицей. Однако в обществах этого времени главным объектом государства являлся не город, а царь с которым и связывалась идея государства. Поэтому основной формой государств были царства. Господствовал принцип: где находится царь, там находится центр власти в стране<sup>45</sup>. Ервандашат, как показывают исследования, был резиденцией царя, а не столицей страны. Исследования в Ервандашате позволяют утверждать, что в IV – начале II вв. до н. э. в Великой Армении сохранялись не только древневосточный характер и облик административно-культурных центров (Ван, Армавир) или административного центра (Ервандашат), но и древневосточная традиция именовать городом как резиденцию правителя, так и ее сельскохозяйственную округу, являвшуюся средоточием производительной деятельности. Говоря о характере культуры этого времени, прежде всего, следует обращать внимание не на отдельные постройки и образцы изделий эллинистического мира, как в случае с охотничьим дворцом, а на типологию поселений. Поэтому период конца IV – начала II вв. до н. э. правильнее называть не эллинистическим, а постахеменидским периодом. Как представляется, в это время аналогичная ситуация была также в Иберии и в Кавказской Албании.

Что касается локализации третьего пункта, упоминаемого М. Хоренаци, то было предложено его расположение в районе памятника Ширакаван. Но тогда же были выдвинуты контраргументы и предложена новая локализация Ервандавана<sup>46</sup>. Приведу доводы в пользу этой точки зрения.

1. Археологический памятник Ширакаван располагается на *р. Pax (Rah)*, а *р. Ахурян*, на которой находился военный лагерь царя Ерванда<sup>47</sup>, в то время назывался приток, который ныне именуется Карс-чай<sup>48</sup>.

2. М. Хоренаци, описывая битву и последующие события у Ервандавана, не указывает на наличие здесь каких-либо поселений. Более того, по окончании битвы Арташес располагается в шатре Ерванда на поле,

<sup>43</sup> История Армении Фавстоса Бузанда. Пер. Геворгияна М.А. Ереван. 1953. Кн. 4. Гл. 55. С. 133.

<sup>44</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Преддверие христианства в Армении // Հայաստանի և Քրիստոսի Արևելքը, Երևան, 2000, էջ 65:

<sup>45</sup> Pierre Briant. Histoire de l'Empire Perse. Fayard. Paris. 1996. P. 217.

<sup>46</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Ервандашат, Ервандакерт... С. 82.

<sup>47</sup> Хоренаци. История... Кн. 2, гл. 46.

<sup>48</sup> Երևանի Մ. Ս., Հայաստանի ըստ «Աշխարհացոյց»-ի, Երևան, 1963, էջ 78:

которое, судя по топониму «Марац Марг»<sup>49</sup>, представляло собой заболоченную равнину. Такая заболоченная долина находится в верховьях р. Ахурян (ныне Карс-Чай) у развилки дорог Кагызман-Сарыкамыш.

Локализация топонимов, связанных с именем Ерванда позволяет уточнить маршрут похода Арташеса, что составляет отдельную тему исследования<sup>50</sup>.

Отдельным вопросом является рассмотрение находящихся здесь памятников других эпох. На территории исторического Багарана, на левом берегу р. Ахурян, располагается один из прекрасных образцов средневековой архитектуры Армении — церковь Св. Шушаник, нуждающаяся в срочной реставрации. Рядом находятся памятники различных эпох, от периода бронзы до средневековья (крепости, курганы), ждущие своих исследователей. На территориях сел Ервандашат и Багаран расположено большое число неисследованных пещер. Специальный интерес представляет археологическое изучение крепости в местечке Шахварут, относящейся, вероятно, к VII–X вв.<sup>51</sup>

Укажу еще на один аспект, связанный с памятниками средневековой эпохи, не получивший пока должного рассмотрения в научной литературе. Как отмечалось выше, предполагается, что укрепленный дворец царя Ерванда, располагался на одной из вершин скал на правом берегу р. Аракс, где сейчас находятся развалины средневекового замка. Особо следует отметить, что скала, на которой стоит средневековый замок, с двух сторон искусственно срезана, что усилило ее недоступность для врагов (ил. 14). О том, что это было сделано в средневековый период, свидетельствует тот факт, что этот прием был использован еще раз, при постройке другого замка, который располагается на одной из горных вершин гряды Армянского Пара. К сожалению, мы пока не знаем имен князей, владевших этими землями в период XII–XIV вв. К этому времени относится группа из трех хачкаров, обнаруженных при вспашке этой территории. Интересная надпись в 11 строк имеется на восточной стороне постамента одного из хачкаров. Надпись, прочитанная медиевистами Г. Саркисяном и У. Мелконяном, упоминает о местности *Zvulj* — *тенистая*, что еще раз подтверждает связь ее с древней «Рошей Рождения». В надписи указано, что настоятели монастыря Оромос — отцы Барсег, Погос и Зардар в местности, именуемой Цмак, за 230 серебрянных [монет] купили сад Шераника, проданный им Давидом. В ознаменование этой сделки был поставлен данный хачкар. Дата, нанесенная на верхней части хачкара, сохранилась не полностью, но позволяет датировать хачкар первой половиной XIII в. Как сообщили исследователи надписи, в монастыре Оромос существовали еще эпиграфические надписи, связанные с Шераником. На одной из арок притвора монастыря говорится,

<sup>49</sup> М. Хоренаци. История... Кн. 2, гл. 46.

<sup>50</sup> Тер-Мартirosов Ф. И. Маршрут похода Арташеса к Ервандашату // ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի «Պատմություն և մշակույթ» հալագիտական հանդես, 2014, հ. III, էջ 52–67:

<sup>51</sup> О средневековых памятниках Ервандашата и его окрестностей смотри: Միրալեյան Լ. Շ., Երվանդաշատի միջնադարյան հուշարձաններն ըստ պատմական աղբյուրների և հնագիտական նորագույն ուսումնասիրությունների // ԵՊՀ Պատմության ֆակուլտետի «Պատմություն և մշակույթ» հալագիտական հանդես, 2013, հ. I, Երևան, էջ 243–253

что Шераник Ишхан подарил монастырю сад<sup>52</sup>. В эпитафических надписях монастыря есть упоминания о пожертвовании монастырю земли в 1231 г. женой Шераника Мариам и ее сыном Асланом вместе с его супругой Асушаной. По надписи неясно, является ли слово ишхан именем или княжеским титулом. Но судя, по характеру и размеру пожертвований, вероятно, Шераник носил княжеский титул.

По-видимому, в это же время, предположительно в XII–XIII вв., на юго-восточной окраине территории «Роши Рождения» была построена церковь типа базилики. В настоящее время от нее сохранились лишь руины забутовки стен. Возможно, что замок на скале, на правом берегу р. Аракс также был возведен Шираником или его потомками. Для нашего исследования интересно отметить, что в это время происходит переход от построек замков-крепостей, на территориях которых укрывалось большое количество жившего в округе населения, к замкам, служившим защитой только для княжеской семьи, его челяди и военной дружины. Замки-крепости типа Амберд, Махасберд и другие крепости города Ани, Лори-Берд по древней традиции, идущей с периода античности (крепость Гарни, Ацаван), а, возможно, с еще более ранних времен, строились на широком плато, окруженном ущельями. Для их защиты требовалось соорудить фортификационные укрепления лишь с одной стороны. В Ервандашате замок занимает небольшую территорию и отрезан природными и искусственными срезами скал со всех сторон. Он сопоставим с замками периода позднего средневековья Европы и соседней Грузии. Напомню, что в это время произошел перелом в характере общественных связей населения территорий с правителями земель. Если ранее феодал выступал военным предводителем и защитником населения округа, то со времени позднего этапа развитого средневековья он выступал как полноправный властитель не только земель, но и обитавшего на них населения. Построенные на вершинах скал замки подчеркивали противопоставленность их владельцев обитавшему вокруг простому люду. Как представляется, характер устройства замка Ервандашата свидетельствует о развитии этого процесса в средневековой Армении.

---

<sup>52</sup> Сады также упоминаются в указанной Г. Алишаном эпитафической надписи этого же времени о местности Мармет. Благоприятное местоположение и климат позволяют развивать садоводство в Ервандашате и сегодня.

## Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսով

*ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ  
ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### ԵՐՎԱՆԴԱՇԱՏ

2005–2014 թթ. ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի հնագիտական արշավախմբի կողմից աշխատանքներ են իրականացվել ժամանակակից Երվանդաշատ գյուղի մոտակայքում, Արաքս գետի ձախ ափին խոյացող բլրի վրա: Պեղվող հուշարձանը հիմնադրվել է մ. թ. ա. III դ. և հանդիսանում է Երվանդունիների հարստության վերջին ներկայացուցիչ՝ Երվանդ թագավորի որսորդական պալատը, որը գտնվում էր Մովսես Խորենացու նկարագրած «Անտառ Ծննդոցի» տարածքում: Արտաշես I-ի ժամանակ պալատը վերածվել է ամրոցի, իսկ մ. թ. ա. I դ. սկզբին՝ բնակելի համալիրի: Հուշարձանի ուսումնասիրությունը բացահայտեց, որ Երվանդաշատը տիպաբանորեն նույնանում է ավելի հին՝ աքեմենյան կենտրոնների, այլ ոչ թե հելլենիստական տիպի քաղաքների հետ:

### Felix Ter-Martirosov

*Institute of Archaeology and Ethnography NAS RA  
YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### YERVANDASHAT

Yervandashat was one of the oldest political centers of Armenia. According to Movses Khorenatsi, Yervandashat was located to the east of the junction of the Arax and Akhuryan Rivers, on the grand flat upland on the left bank of the Arax River. In 1985–1986 the territory was identified by us. Its location agrees with the description of the “Genesis Forest”, which was given by Movses Khorenatsi. A big complex of ruins, defined, presumably, as a hunting palace was found to the south-west of the grove. Together with the sanctuary, this complex made the paradise of the king Yervand. In 2005–2007 the archaeological researches aimed to study the presumptive palace were carried out. The complex consists of constructions, different by their time period and destination (3rd-2nd centuries B.C.). The central part of the construction is the one dated earlier. At the next stage, in the first half of the 2nd c. B. C. the palace was rebuilt as a castle. At the third

stage it was reconstructed as a residence. A stele with the relief image of the goddess of fertility was found in the grove. Part of the territory of the statue was populated in Late Middle Ages. The research of the statue specified, that Yervandashat has been the residence of the Yervandunis and has been typologically similar to the ancient Achaemenid centers but differs in the size of the constructions and artistic features.

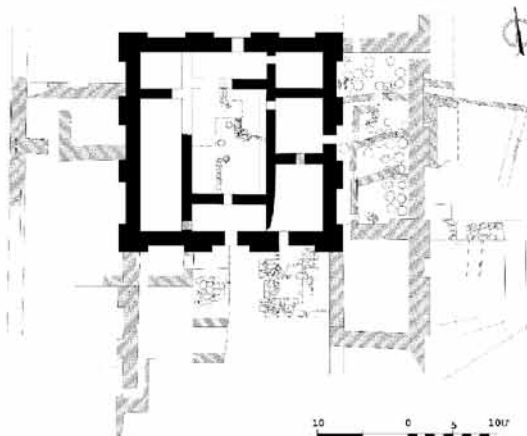
### **Список иллюстраций**

- Ил. 1 Карта расположения центров, основанных царем Ервандом в III в. до н. э.
- Ил. 2 План комплекса охотничьего дворца царя Ерванда по итогам раскопок 2014 г. Архитектор экспедиции — А. Кюрегян
- Ил. 3 Восточная стена постройки с ризалитом
- Ил. 4 Остатки балок перекрытия в центральном зале здания, III в. до н. э.
- Ил. 5 Базы центрального помещения, III в. до н. э.
- Ил. 6 План и реконструкция здания первого строительного периода, III в. до н. э.
- Ил. 7 Антефикс двускатной кровли здания, III в. до н. э.
- Ил. 8 Части чешуйчатого доспеха из центрального помещения, III в. до н. э.
- Ил. 9 Фрагменты однолезвийных мечей, III в. до н. э.
- Ил. 10 План здания с террасами и водным каналом в III в. до н. э.
- Ил. 11 Базальтовая стела из территории «Рожи Рождения»
- Ил. 12 Вид памятника с северо-востока: кладка стен второго строительного периода, II в. до н. э.
- Ил. 13 Проход в северной стене здания, открытый в XII–XIV вв.
- Ил. 14 Развалины средневекового замка на отроге горы Кохб





1



2



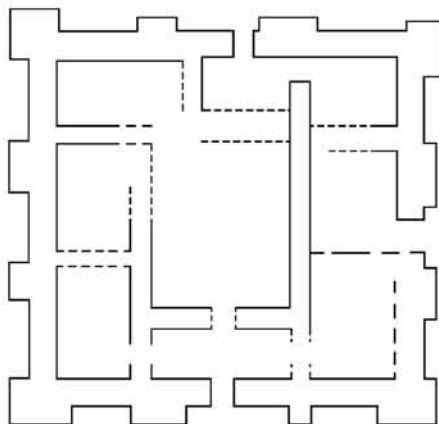
3



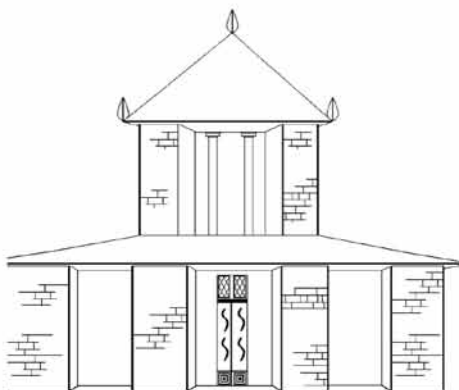
4



5



6



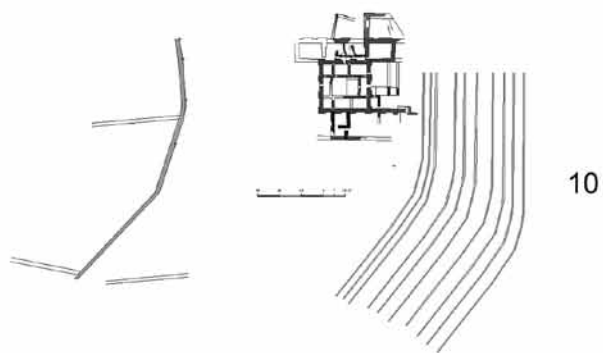
7



8



9





13



14

**Левон Абрамян**

*Институт археологии и этнографии НАН РА  
ЕГУ, кафедра культурологии*

## «Мифы о начале» и проблема первого табу<sup>1</sup>

*Когда у природы не хватило фантазии, она придумала близнецов.  
Мавр Ян*

Всякое обращение к древнейшим стадиям человеческой истории, и особенно к ее начальным точкам отсчета, так или иначе подводит нас к вопросу: как *Homo* стал *sapiens*'ом<sup>2</sup>. Мы не будем, конечно, подробно разбирать здесь эту кардинальную проблему науки о человеке, по сегодняшний день не разрешенную до конца. Остановимся лишь на некоторых сторонах вопроса о природе первого табу.

Как замечает Б. Малиновский, «человек, каким бы «диким» или «примитивным» он ни был, не станет инстинктивно действовать против своих инстинктов, ... или же действовать спонтанно в манере, противоположной всем своим склонностям и влечениям»<sup>3</sup>. Вообще, по предположению К. Лоренца, «социальные нормы и обычаи, характерные для культур, скорее производят впечатление, что формировал их добрый старый естественный отбор, действовавший не на генетической, а на общественно-психологической основе и использовавший в качестве сырья, вместо мутаций и рекомбинаций, случайно возникавшие обычаи и привычки»<sup>4</sup>. Эта мысль образно выражена в философском эссе С. Лема, оформленном в виде рецензии на несуществующую книгу «Культура как ошибка», где гипотетический пример со стадом павианов, перенявшим от своего вожака «правило» начинать поедание птиц с левой стороны, возводится автором в зародыш культуры (протокультуру) для поведения, бессмысленного для адаптации<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Первоначальный вариант настоящей статьи предназначался для моей книги «Первобытный праздник и мифология» (Ереван, 1983) в виде отдельного параграфа, но при издании по требованию одного из анонимных рецензентов, охарактеризовавшего его излишне «биологизирующим», был изъят из рукописи. Любопытно, что в Москве тот же текст был уже опубликован в виде одноименной статьи еще в 1979 г. в одном из малотиражных сборников Института этнографии АН СССР (Этнокультурные процессы в современных и традиционных обществах. М. 1979. С. 106–117) без каких-либо цензурных замечаний.

<sup>2</sup> *Fox R.* «Totem and Taboo» Reconsidered // *The Structural Study of Myth and Totemism*. L., 1967. P. 161.

<sup>3</sup> *Malinowski B.* *Crime and Custom in Savage Society*. Paterson, 1959. P. 64.

<sup>4</sup> *Лоренц К.* Эволюция ритуала в биологической и культурной сферах // *Природа*. 1969, № 11. С. 48.

<sup>5</sup> *Лем С.* Вильгельм Клоппер. Культура как ошибка // *Лем С. Избранное*. М., 1976. С. 434.

Прежде чем говорить о природе первого табу, отметим, что роль табу для человека громадна. Вспомним хотя бы, как ребенок с самого раннего возраста обучается *не* делать того или иного действия; даже научаясь языку от своих родителей, он фактически учится говорить на некоем «неязыке» («так нельзя говорить»). Характерно, что левое полушарие, ответственное за речь, по мнению К. Прибрама, является доминантным в силу особого тормозного подавляющего механизма<sup>6</sup>. Процесс речи в нейрофизиологии вообще рассматривается как процесс последовательных затормаживаний, осуществляющийся одним из участков коры мозга<sup>7</sup>. По словам Б. Ф. Поршнева, придававшего в своих реконструкциях предыстории общества чрезвычайно большую роль торможению, «у порога истории мы находим не «надбавку» к первой сигнальной системе, а средство парирования и торможения ее импульсов»<sup>8</sup>. Вообще всякая культурная передача информации обязана хорошо развитой системе табуирования. Можно говорить даже, что в известном смысле первое табу предопределило первого человека.

Каким же было первое табу и как оно возникло? Любопытно, что в работах о начале человеческого общества, как правило, не описывается механизм образования первого табу, первого неестественного ограничения (или запрета) естественных потребностей. Первое табу (обычно вносящее ограничения в гипотетический буйный промискуитетный образ жизни), согласно этим работам, вводится в общество пралюдей либо в результате мудрого естественного отбора, либо самим прачеловеком, обеспокоенным тем, чтобы «поскорее стать *Homo sapiens*'ом». Мы не будем разбирать здесь историю данного вопроса, остановимся лишь на знаменитой книге З. Фрейда «Тотем и табу» (1913), точнее, на последней ее главе. Обращение к этой работе, неоднократно переоценивавшейся и критиковавшейся<sup>9</sup>, связано здесь не с целью ревизии фрейдизма, а с тем, что в ней впервые была четко поставлена и по-своему «решена» проблема первого табу. Правда, Фрейд дает не строго научную и даже вовсе ненаучную реконструкцию ситуации, породившей феномен табу, он создает миф — миф о Начале. Но, как верно отмечает Р. Фокс, существенно то, что Фрейд вводит некую первоситуацию, последствия которой бесперебойно передаются из поколения в поколение<sup>10</sup>. «Как именно?» для Фрейда не имеет значения, важно, что событие имело место и каким-то образом закрепилось в коллективной памяти. Иными словами, Фрейд поставил проблему *фиксации* того или иного явления и *передачи информации* о нем в прачеловеческом коллективе.

<sup>6</sup> Прибрам К. Языки мозга. М., 1975. С. 401.

<sup>7</sup> Лурия А. Р. Высшие корковые функции человека и их нарушения при локальных поражениях мозга. М., 1962. С. 175–183.

<sup>8</sup> Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. М., 1974. С. 414.

<sup>9</sup> См., например, две специальные статьи А. Кребера (*Kroeber A. L. Totem and Taboo: An Ethnologic Psychoanalysis // American Anthropologist. Vol. 22. 1920. P. 48–55; Idem. Totem and Taboo in Retrospect // American J. of Sociology. Vol. 45. 1939. P. 446–451*), где автор приводит 11 возражений против гипотезы Фрейда.

<sup>10</sup> Fox R. «Totem and Taboo»... P. 168–169.



Первоситуация, по Фрейд, это, как известно, акт съедения сыновьями тирана-отца, обладателя всех самок циклопической группы, описанной Аткинсоном и Дарвином. Сам Фрейд чрезвычайно остро переживал свое открытие. На вопрос Э. Джонса, почему он, открывший Эдипов комплекс, вдруг пришел в замешательство, обнаружив то же самое у примитивного человека, Фрейд ответил: «Тогда я описал желание убийства отца, а теперь я описываю само убийство; в конце концов это большой шаг — от желания к делу»<sup>11</sup>. Эта тенденция к переходу от *мысли* к *делу* вообще играет чрезвычайно важную роль во всех реконструкциях Начала общества, опирающихся на мифы о промискуитете<sup>12</sup>. Как видим, не избежал этого и фрейдизм, причем не только в антропологических и этнологических приложениях своих идей, но и, по видимому, в самой своей основе. Действительно, универсальная тяга к инцесту, один из краеугольных камней фрейдизма, представляется как исконное (в филогенезе и онтогенезе) психологическое начало человека.

Однако можно думать, что эта тяга сильно преувеличена и что человек, вообще говоря, не склонен к инцесту. Чтобы показать это, Н. Бишоф, ссылаясь на старую гипотезу Э. Вестермарка о взаимной сексуальной непривлекательности воспитывающихся вместе людей<sup>13</sup>, поднимает большой этологический материал, свидетельствующий о том, что все существующие виды животных по тем или иным причинам избежали опасности инцеста<sup>14</sup>. Это относится, согласно В. Рейнольдсу, и к приматам<sup>15</sup>. Во всяком случае, это определенно можно сказать о прецедентной группе Фрейда<sup>16</sup>. Вместе с тем несомненно, что запрет инцеста — одно из самых универсальных положений человеческой культуры. Поэтому можно предположить, что именно запрет инцеста породил инцестуозную ситуацию, с таким поразительным постоянством обнаруживаемую мифологией и психоанализом. Иными словами, не *дело* порождает *мысль* (или подавляемое желание), а наоборот, мысль материализуется в виде дела. Кстати, основной вывод Бишофа направлен против положения К. Леви-Строса о переходе из звериного, природного состояния, где инцест — естественное явление, в состояние человеческое, культурное<sup>17</sup>. Возможно, что критикуемое Бишофом положение связано с той же тягой (на этот раз со стороны структурализма) к помещению в Начало *дела*. Однако Леви-Строс говорит не просто о переходе от промискуитета к экзогамии: «Запрет инцеста в своей основе не является ни чисто культурным, ни чисто природным, не является он

<sup>11</sup> Jones S. The Inception of «Totem and Taboo» // The International J. of Psycho-Analysis. Vol. 37 (1), 1956. P. 35.

<sup>12</sup> Подробнее см. *Абрамян Л. А.* Первобытный праздник и мифология. Ереван. 1983. С. 108–109, 114, 131–133.

<sup>13</sup> *Westermarck E.* The History of Human Marriage. L., 1894.

<sup>14</sup> *Bishop N.* Comparative Ethology of Incest Avoidance // Biosocial Anthropology. L., 1975. P. 37–67.

<sup>15</sup> *Reynolds V.* The Biology of Human Action. Reading and San Francisco, 1984.

<sup>16</sup> Ср. *Иванов Вяч. Вс.* Знаковая система бессознательного как семиотическая проблема // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Т. III. Тбилиси, 1978. С. 168.

<sup>17</sup> *Bishop N.* Comparative... P. 41.

и сложной смесью элементов природы и культуры.... Запрет инцеста — это процесс, посредством которого, но главным образом, в котором совершается переход от природы к культуре.... Запрет инцеста — это процесс, посредством которого природа превосходит самое себя»<sup>18</sup>.

Запрет инцеста и предписание инцеста, несмотря на свою полярность, вообще говоря, не обязательно относятся к разным эмоциональным сферам или же разным историческим стадиям. В психологическом отношении, например, переход одного в другое — хорошо известное явление<sup>19</sup>. И вообще введение запрета инцеста еще не означает, что до этого инцест был разрешен. Если некое состояние *a* привело к тому, что *A* стало социальной нормой, это не значит еще, что *a* = не-*A*. По такой схеме — созданию мнимого состояния не-*A*, противостоящего норме — и строятся обычно мифы о начале человеческого общества. Наличие некой начальной или промежуточной фазы нередко оказывается необходимым и для научных реконструкций — ср., например, гипотезу о кровнородственной семье, которой придерживалось не одно поколение ученых.

Но если склонности к инцесту не было у прачеловека, то введение запрета инцеста уже не есть «неестественное ограничение естественных потребностей». Однако в любом случае это введение искусственного, природой строго не предопределенного.

Но являлось ли табу инцеста первым табу? И если да, то как оно возникло?

Последователи Фрейда пытались пересмотреть его первоситуацию, по многим статьям не выдерживавшую критики. Дж. Уайтинг, например, строит свою версию Начала, считая, что каннибалистические желания направлены вовсе не на отца и что тотемное животное, ритуально умерщвляемое и съедаемое, это не отец, а мать<sup>20</sup>. Р. Фокс модифицирует «миф о Начале» для матрилинейной системы. И хотя в его версии отца не убивают и тем более не съедают (т.е. начальный акт не связывается с последующим тотемизмом), а он просто умирает или изгоняется сыновьями, отказ последних от унаследованных от отца женщин толкуется, как и у Фрейда, чисто психологически<sup>21</sup>.

Можно представить себе еще одну версию «начального мифа». Если предположить, что гоминизация происходила в группах с ярко выраженной иерархичностью (что в некоторой степени напоминает несколько гротескную схему Аткинсона и Дарвина), то можно предположить далее, что в таких группах были нередки случаи «свержения» вожака «сыновьями» или же более мирные случаи естественного его исключения из жизни группы; как полагает Р. Фокс, такие ситуации не так уж неожиданны для этологии. Например, известны случаи, когда два самца макак объединяются и «задирают» деспота,

<sup>18</sup> Lévi-Strauss C. Les Structures élémentaires de la parenté. Paris — La Haye, 1967. P. 28–29.

<sup>19</sup> Ср. Bishof N. Comparative... P. 62.

<sup>20</sup> Whiting J. W. M. Totem & Taboo: A Re-Evaluation (MS., n.d.) — приводится по Fox R. «Totem and Taboo»... P. 173; Freeman D. Totem and Taboo: A Reappraisal // Man and His Culture: Psychoanalytic Anthropology after «Totem and Taboo» . L., 1969. P. 62.

<sup>21</sup> Fox R. «Totem and Taboo»... P. 172.

господствовавшего над каждым из них в отдельности<sup>22</sup>. Дж. Шалер полагает (на основании анализа состава групп горных горилл, живущих по патриархальным правилам, близким к тем, которые предполагал Фрейд для своей прецедентной группы), что молодые самцы могут занять доминантное место стареющих самцов еще при жизни последних<sup>23</sup>.

Мы не будем гадать, кто именно изгоняет отца: сыновья ли это, племянники или совершенно «чужие» особи. Подчеркнем, что наш «миф о Начале» — чисто условный и усредненный, и что нас мало интересуют возможности начальной Эдиповой ситуации, тем более что в обезьяньем сообществе, как показали приматологические исследования последних лет, намного четче обнаруживается связь детеныша с матерью, чем с отцом<sup>24</sup>, идентификация которого нередко вообще невозможна.

Важен сам факт подобного «переворота» в прачеловеческом обществе. Такая картина хорошо согласуется с идеями В.А. Вагнера о преодолении вожаческой тенденции<sup>25</sup>, в котором Вяч. Вс. Иванов видит даже дочеловеческие истоки мифологемы божественного царя, причем некоторые детали ритуала коронации (типа ветви или дерева священного царя) могут также иметь дочеловеческие корни (что, как предполагается, согласуется с данными приматологии<sup>26</sup> — ср. роль веток в различных ритуалах у шимпанзе, описанных ван Лавик-Гудолл<sup>27</sup>).

Следует отметить, что рассматриваемая ситуация, характеризуемая «свержением» вожака, представляет собой наиболее радикальное проявление преодоления вожаческой тенденции. По Вагнеру, последняя стадия в общественной жизни прачеловеческих коллективов характеризовалась лишь ослаблением роли вожака и возрастанием роли других самцов — членов группы. Но что же произошло после «переворота»? Могло ли это событие зафиксироваться в памяти группы? Иными словами, каковы механизмы второй (не менее важной) части проблемы, увиденной Фоксом в «начальном мифе» Фрейда, но фактически оставленной им без внимания? Всегда ли на место «свергнутого» вожака поднимается один из самцов, занимавших высшие места на иерархической лестнице? Или возможно совместное «правление» нескольких самцов, как это иногда наблюдалось приматологами<sup>28</sup>? Учитывая огромный период времени прачеловеческого существования, можно предположить, что случаи, когда новые главенствующие самцы оказываются настолько равными по иерархическому статусу, что не происходит

<sup>22</sup> Шовен Г. Поведение животных. М., 1972. С. 91.

<sup>23</sup> Schaller G. B. The Mountain Gorilla. Chicago, 1963. P. 43.

<sup>24</sup> Sade D. S. Inhibition of Son-Mother Mating among Free-Ranging Rhesus Monkeys // Science and Psychoanalysis. Vol. 12. 1968. P. 18–38; Lawick-Goodall J. van. Mother-Offspring Relationships in Free-Ranging Chimpanzees // Primate Ethology. London — Chicago, 1967.

<sup>25</sup> Достаточно подробный разбор этих идей, оставшихся, к сожалению, в целом неопубликованными, см. в книге: Тух Н.А. Предыстория общества. Л., 1970.

<sup>26</sup> Иванов Вяч. Вс. Знаковая система... С. 169.

<sup>27</sup> Лавик-Гудолл Дж. Ван. В тени человека. М., 1974.

<sup>28</sup> Шовен Р. Поведение животных... С. 91.

дележа самок изгнанного вожака, могли иметь место с достаточной вероятностью. Причем, как отмечают этологи, настоящих боев при этом не происходит; достаточно одного внешнего вида животного, чтобы соперники трезво оценили тщетность предполагаемой драки. Вероятность подобных ситуаций резко возрастет, если число удачливых «заговорщиков» равно двум. И тут мы приходим к любопытному заключению, неожиданно ставящему описанную «первоситуацию» в зависимость от рождения двоен в прачеловеческих группах. Действительно, именно однойцевые близнецы при нормальном онтогенетическом развитии могут взять на себя роль идеальных героев нашего «мифа о Начале».

Жизнь в таких группах не останавливается, каждый из братьев может иметь свою «семью», но важно, что какая-то группа самок недоступна братьям-победителям (а тем более подчиненным особям). Заметим, что наша первоситуация имеет место в естественных условиях, а не в искусственно экстремальных, которые изучал С. Цукерман<sup>29</sup> — с длительными последствиями для предыстории человечества, которую обычно строили по его жестокой и «антиживотной» схеме. Поэтому, в принципе, возможно такое обособление запретной группы самок, а не братский их дележ или коллективное пользование ими (как это, возможно, имело бы место, например, у шимпанзе, сравнительно терпимых к вопросам пола). На этой стадии еще нет ничего «надживотного» или «почти-человеческого». Запрет пока не табу. Табу возникает, если в следующем поколении, воспитанном на примере родителей, также станет соблюдаться сходный запрет.

Может возникнуть вопрос о судьбе этих «избранных» групп в случаях, если погибает один из близнецов или появляется новый сверхсильный самец, или же происходит еще какой-нибудь неожиданный поворот событий. Но повторяем, мы строим именно «миф о Начале», и наша схема чисто условна и идеальна. Впрочем, смерть одного из близнецов (если она, конечно, имеет место не в самом начале нового образа жизни) вряд ли помешает создавшейся ситуации: установившийся запрет становится классическим условным рефлексом. Мы еще не говорили о том, кто именно входит в группу запретных самок, желая избежать прото-Эдиповой ситуации. Однако, желаем мы этого или нет, «начальный миф» так или иначе смыкается с этой знаменитой мифологемой. Дело в том, что в запретную группу самок бывшего вожака, по всей вероятности, входит и мать близнецов. Но в таком случае непонятно, почему нужно было устанавливать запрет на связь, которая, как мы уже говорили, согласно ряду исследователей вообще отсутствует<sup>30</sup>. Иными словами, если миф о необузданном промискуитете в прачеловеческом обществе давно уже заслужил свое настоящее место в мифологии, то зачем нужен новый «миф о Начале»?

Попробуем подвести итог этой парадоксальной ситуации. Первый запрет — это запрет на то, что уже фактически «запрещено»: близнецы — успешные

<sup>29</sup> Zuckerman S. The Social Life of Monkeys and Apes. L., 1932.

<sup>30</sup> Bishof N. Comparative...; Reynolds V. The Biology...; Sade D. S. Inhibition...; Lawick-Goodall J. van. Mother-Offspring...

бунтари, вводят запрет на гарем свергнутого отца, в том числе на свою мать, то есть вводят запрет инцеста, хотя инцеста как такового до прецедента и не было. Но это далеко не парадокс. Вместе с матерью в первоначальной группе запретных самок были, вероятно, и более «разрешенные». Именно запрет на них может перенести такой же запрет на мать. И это главный момент механизма фиксации. Ведь в следующем поколении не будет уже запретной группы, но всегда будет новая *мать*. Мы подходим к началу явления, о котором уже не раз говорили — о запрете инцеста, т.е. того, чего, вообще говоря, могло и не быть, но понятие о чем в последующем широко вводится в культуру. Возможно, сама мать становится активным передатчиком нового «закона» — «запрета инцеста»: нередко в обезьяньих сообществах именно «матрилинейная система» бесперебойно переносится, например, на вновь образованную группу, составляя, в частности, структуру поведения вошедших в нее особей<sup>31</sup>. Фокусировка на уже существующем может способствовать знаковому отмечиванию. Можно даже предположить, что если бы в такой успешной группе могли говорить, то первое слово должно было бы отмечать «запретную» мать<sup>32</sup>.

Итак, мы снова стоим перед проблемой передачи ненаследственной информации, которая, впрочем, сегодня выглядит не столь безнадежно, как во времена Фрейда. Так, наличие культурной трансляции традиций у животных<sup>33</sup>, в частности у приматов (предполагается даже новая дисциплина — культурная приматология), сегодня вынуждены признать даже не очень верящие в это специалисты<sup>34</sup>. Тем не менее, насколько мне известно, не ставилось четких опытов для определения фиксации и дальнейшей передачи информации в последовательных поколениях высших животных. Простейший пример: две кормушки, к одной из которых подведен слабый электрический ток, создающий шоковый эффект при кормлении. Эксперимент может показать, как будет реагировать на них второе поколение животных, обученное избегать опасной кормушки, от которой давно уже отключено электрическое напряжение, и как оно будет воспитывать своих детей. (Уникальные многолетние наблюдения над японскими макаками, перенимавшими друг у друга новую форму поведения<sup>35</sup>, несколько иного рода.) В любом случае роль матери в воспитании детеныша чрезвычайно велика. Например, Н. Томили и Р. Йеркс

<sup>31</sup> Loy J., Loy E. Behavior of All Juvenile Group of Rhesus Monkeys // Am. J. of Physical Anthropology. 1974. Vol. 40, № 1. P. 94–95; Файнберг Л. А. О некоторых предпосылках возникновения социальной организации // Советская этнография. 1974, № 5. С. 98.

<sup>32</sup> Ср. замечание Вяч. Вс. Иванова о закреплении первых представлений о половых табу в первобытных и архаичных коллективах: Иванов В. В. Целесообразность человека. Материал к актовой лекции в Международном университете в Москве. М., 2013. С. 28.

<sup>33</sup> Резникова Ж. И., Пантелеева С. Н. «Культура у животных»: факторы наследственности // Наука в России. 2011. № 6. С. 26–34.

<sup>34</sup> Козинцев А. Г. Зоосемиотика и глоттогенез / Рецензия на кн.: Бурлак С. Происхождение языка: факты, исследования, гипотезы. М., 2011 / Дискуссия о происхождении языка // Антропологический форум. 2013. № 19. С. 333–334.

<sup>35</sup> Frish J. Individual Behavior and Intertroop Variability in Japanese Macaques // Primates. N.Y., 1968. P. 249–251.

описывают, как «мистический» полуденный страх шимпанзе Моны перед северо-западным углом своей клетки явно передался ее близнецам<sup>36</sup>.

В нашем «мифе о Начале» остается еще выяснить, как часто рождаются двойни у обезьян и какова их судьба. Н. А. Тих, например, на основании наблюдений над макаками Сухумского питомника приходит к выводу, что в естественных условиях и детеныши и их мать скорее всего погибают<sup>37</sup>. Однако следует иметь в виду, что в сообществах с развитой стадной организацией, например, у гамадрилов, выживание двойни вероятнее<sup>38</sup>, тем более что, как считает Л. А. Файнберг, гоминизация имела место в сообществах именно такого типа<sup>39</sup>. Что касается близнецов у антропоидов, то этот вопрос практически не изучен, хотя двойни у антропоидов рождаются, по-видимому, не реже, чем у человека. Но антропоиды вообще плохо размножаются в неволе, а в естественных условиях среди детенышей, которых тащит на себе самка, трудно отличить ее собственного от приемного<sup>40</sup>. Лишь одна пара близнецов шимпанзе (правда, разнойцевых), упоминавшаяся выше, была подробно описана Томилином и Йерксом<sup>41</sup>.

В заключение подчеркнем, что наш «миф о Начале» является не воссозданием единственно возможной первоситуации, «зафиксированной» в памяти коллектива, а скорее иллюстрацией к поставленной проблеме первого табу. Не следует его понимать и как случай рефлексологического толкования Эдипова комплекса (и вообще теории Фрейда), что в свое время критиковал М. М. Бахтин на примере работ А. Б. Залкинда<sup>42</sup>. И хотя человеческое поведение в целом и не может быть понято рефлексологическим методом, этот метод может оказаться бесценным при изучении самых ранних этапов становления человека. Как говорит Р. Фокс, «ничто человеческое не должно быть чуждым науке о человеке»<sup>43</sup>.

Следуя нашему «мифу о Начале», близнецы, введя первое табу, первую предпосылку человеческого общества, надолго «исчезают». Они появляются вновь много времени спустя, уже в человеческом обществе, и снова играют важную роль в организации и толковании человеческого общества, особенно если оно имеет бинарную структуру (дуальная организация)<sup>44</sup>. Близнецы снова стоят в начале истории, но это уже история мифологическая.

<sup>36</sup> Tomilin N. J., Yerkes R. M. Chimpanzee Twins: Behavioral Relations and Development // J. Genetic Psychol. 1935. Vol. 46. № 2. P. 241.

<sup>37</sup> Тих Н. А. Предыстория... С. 125–127.

<sup>38</sup> Там же. С. 127.

<sup>39</sup> Файнберг Л. А. О некоторых...; Файнберг Л. А. У истоков социогенеза: от стада обезьян к общине древних людей. М., 1980.

<sup>40</sup> Yerkes R. M. Multiple Births in Anthropoid Apes // Science. 1934. Vol. 79. P. 430; Tomilin N. J., Yerkes R. M. Chimpanzee Twins... P. 239.

<sup>41</sup> Tomilin N. J., Yerkes R. M. Chimpanzee Twins...

<sup>42</sup> Волюшинов В. Фрейдизм. М.— Л., 1927 (как известно, основной текст этой книги принадлежит М. М. Бахтину); Залкинд А. Б. Фрейдизм и марксизм // Красная Новь. 1924. № 4; Залкинд А. Б. Жизнь организма и внушение. М.— Л., 1927.

<sup>43</sup> Fox R. «Totem and Taboo»... P. 176.

<sup>44</sup> Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

## **Լևոն Աբրահամյան**

*ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ  
ԵՊՀ, մշակութաբանության ամբիոն*

### **«Սկզբի առասպելները» և առաջին տաբուի խնդիրը**

Վերանայվում է առաջին տաբուի ծագման Զ. Ֆրոյդի վերակառուցումը ժամանակակից էտոլոգիական տվյալների հիման վրա: Հոր ենթադրական գահավիժումն ապստամբ որդիների կողմից, ինչը, կարելի է ասել, նշանագրում է մարդկային մշակույթի սկիզբը, ավելի տրամաբանական (սակայն նույնպես վարկածային) տեսք է ստանում, եթե ապստամբ եղբայրները նույնական երկվորյակներ լինեին: Առաջարկված «Սկզբի առասպելը» ենթադրում է նաև առաջին տաբուի սերնդե սերունդ փոխանցման մեխանիզմ, նույնիսկ եթե այդ տաբուի արմատները ձգվում են դեպի նախամարդկային ժամանակները:

## **Levon Abrahamian**

*Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA  
YSU, Department of Cultural Studies*

### **«Myths of the Beginning» and the Problem of the First Taboo**

The author reconsiders S. Freud's reconstruction of the origin of the first taboo on the base of modern ethological data. The hypothetical dethroning of the father by his rebel sons that actually marked the beginning of human culture, takes more reasonable shape (though no less hypothetical), if the rebel brothers happened to be identical twins. The proposed "myth of the Beginning" suggests also a mechanism of the first taboo transfer through generations, even if the roots of this taboo could be traced in prehuman communities.

**Հայկ Ավետիսյան  
Արսեն Բորիսյան  
Արտակ Գնունի**

*ԵՊՀ, հնագիտության և ազգագրության ամբիոն  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ*

**Գիտողություններ Սյունիքում մ.թ. ա. III–I հազարամյակների  
ծիսական լանդշաֆտի ձևավորման վերաբերյալ**

**Ներածություն**

Հոդվածը նվիրված է Պատմական Սյունիքի բրոնզ-երկաթեդարյան պաշտամունքային հուշարձանների հետազոտությանը, որն իրականացվել է ՀՀ Գիտության պետական կոմիտեի «Պատմական Սյունիքը բրոնզի և երկաթի դարերում (ըստ նորագույն հնագիտական տվյալների)» գիտական թեմայի սահմաններում: Այս խնդրի ուսումնասիրությունը սկսվել է դեռևս XX դ. սկզբին (Ե. Լալայան, Ս. Լիսիցյան): Հետագահետազոտողները (Օ. Խնկիկյան, Լ. Բարսեղյան, Ս. Եսայան, Գ. Մարգարյան, Հ. Սիմոնյան, Է. Այվազյան և ուրիշներ) էապես ընդլայնեցին մեր գիտելիքներն այս բնագավառում, ինչն այսօր հնարավորություն է ընձեռում հուշարձանների տիպաբանական վերլուծության համար:

**Պաշտամունքային հուշարձանների հիմնական տեսակները**

Ըստ առկա տվյալների՝ մ.թ. ա. III–I հազարամյակներում Սյունիքի տարածքի պաշտամունքային հուշարձանները ըստ կերտման առանձնահատկությունների, պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ հարթակներ և կոթողային հուշարձաններ, իրենց համապատասխան ենթախմբերով:

**Հարթակներ**

Ըստ գործածույթի զոհասեղան հանդիսացող հարթակները բաժանվում են երկու ենթախմբի՝ հիմք ընդունելով նրանց տեղադրության և ձևաբանության առանձնահատկությունները. հարթակ-կառույցներ ու ժայռային ելուստի և ժայռաբեկորի վրա տեղադրված հարթակներ<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Հնագիտորեն զոհասեղանի բնորոշիչ գիծ կարող է համարվել համապատասխան նյութի առկայությունը ուսումնասիրվող հատվածում (հմտ. ստորև՝ Կապանի IV տեղամասի № 1, V տեղամասի № 1, 3 դամբարանները, Կերենի № 105 դամբարանը) կամ որոշակի ծիսական գործողությունների հետքերի առկայությունը (տես ստորև՝ Կերենի № 1 դամբարանը): Այս առնչությամբ հարկ է նշել, որ Հ. Մարտիրոսյանը, քննելով ժայռապատկերների հարևանությամբ գտնված հնագիտական նյութը, իրավացիորեն նշում է, որ դա վկայում է տվյալ տեղանքի զոհաբերության վայր հանդիսանալը (տե՛ս Մարտիրոսյան Հ., *Բարայեկյան Հ., Գեղամա լեռների ժայռապատկերները*, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները 6/III, Երևան, 1971, էջ 47): ճարտարապետական տեսանկյունից զոհասեղանի բնորոշիչ հատկանիշներ կարող են համարվել հեղման հետ կապված կերտվածքները՝ բաժակատիպ փոսեր, ավազաններ, ժայռափոր առվակներ և այլն (տե՛ս ստորև՝ Խաճախ, Իշակ Մելոյան, հմտ.՝ Բջնի, Կարմիր Բերդ): Ինչ վերաբերում է միայն ֆալատիպ երուստով հարթակներին, ապա դրանց դասումը զոհասեղանների կարգին կարելի է համարել վիճահարույց:



*Հարթակ-կառույցներ:* Այս ենթախմբի հարթակները կարող են տեղադրված լինել ինչպես անմիջականորեն դամբարանի վրա կամ նրան կից, այնպես էլ ամփոփված լինել դամբարանային լիցքի ներքո: Այսպես, դամբարանային լիցքի ներքո է գտնվում ԼՂՀ-ի Քաշաթաղի շրջանի Կովսականի ենթաշրջանի Կերենի № 1 դամբարանաբլուրի (մ. թ. ա. VII–V դդ.) գոհասեղանը: Այն ներկայացնում է մոտ 1 մ<sup>2</sup> մակերես զբաղեցնող սալահատակված մի հատված՝ տեղադրված դիակիզման հարթակի հյուսիսային մասում: Սալապատված հարթակի մակերեսը կրում էր կրակի ուժեղ ներգործության հետքեր և խիստ տոփանված էր: Շերտագրորեն այս հարթակը ավելի ցածր է դիակիզման հետևանքով առաջացած այրված հորիզոնից, այնպես որ ակնհայտ է, որ ծիսական գործողությունն այստեղ կատարվել է նախքան դիակիզման գործընթացը<sup>2</sup>:

Եթե Կերենյան դամբարանաբլուրի հարթակում ակնհայտ են ծիսական արարողությունների հետքերը, ապա ԼՂՀ-ի Քաշաթաղի շրջանի Գանձա գյուղից ոչ հեռու գտնվող Վարդուտի № 1 դամբարանում (մ. թ. ա. VIII–VI դդ.) այս հետքերն ակնհայտ չեն: Զոհարանը գտնվում է խցի արևմտյան պատից 0,5 մ արևելք, ներկայացնում է 1,5 մ տրամագծով, շրջանաձև հատակագծով կերտվածք՝ շարված երկու շարք քարերից, հատակը՝ սալահատակված: Շրջանի կենտրոնական հատվածում տեղադրված է գետաքար, որի վրա դրված է շեղանկյուն գուգահեռանիստին նմանվող, երկար կողմում երկու խուլ անցք ունեցող բազալտե կուռք: Ելնելով այն հանգամանքից, որ դամբարանի կենտրոնական հատվածը լցնված է ավելի մանր քարերով՝ կարելի է ենթադրել, որ ծիսական գործողությունները զոհարանում տեղի էին ունենում ննջեցյալի դամբարանում ամփոփման գործընթացին գուգահեռ<sup>3</sup>:

Սկզբունքորեն գոհասեղան կարող էին լինել տվյալ դամբարանի հարթ ծածկասալերը: Այդպիսի երևույթ դիտարկելի է Կերենի № 105 և Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտի IV տեղամասի № 1, 3 դամբարաններում (մ. թ. ա. X–VIII դդ.): Բոլոր նշված վայրերում ծածկասալի վրա լցված էին բազմաթիվ կոտրված անոթներ: Կերենի № 105 դամբարանում հայտնաբերվել է նաև մարդաբանական նյութ: Այս առումով հարկ է հիշատակել Հարժիսից հայտնաբերված լավ մշակված շրջանաձև քարը: Ցավոք, այս հուշարձանի տեղաշարժված լինելը թույլ չի տալիս ճշտել նրա գործառույթը:

Զոհարանի մեկ այլ տեսակ ներկայացված է դամբարանների վրա կառուցված շինություններով: Այսպես, հատակագծում կլոր աշտարակաձև մի շինություն է առկա Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտի V տեղամասի № 3 դամբարանում (մ. թ. ա. X–VIII դդ.), որտեղ հայտնաբերվել է առատ խեցեղեն (նկ. 2-3): Պաշտամունքային հուշարձանների այս թվին պետք է դասել Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտի IV տեղամասի № 5 դամբարանին կից կառույցը (մ. թ. ա. X–VIII դդ.): Այն դամբարանի մակարդակից մոտ 20 սմ բարձր գտնվող մի հարթակ է, որտեղ կանոնավոր շարված էր խեցեղենը և մետաղը: Եթե № 5 դամբարանին կից հայտնաբերված հարթակը հատակորեն առնչվում է դամբարանային

<sup>2</sup> Գևունի Ա., Խաչատրյան Գ., Միրզակյան Գ., Կերենի հյուսիսային բլրի պեղումները, Հին Հայաստանի մշակույթը XIV, Երևան., 2008, էջ 182–183:

<sup>3</sup> Գևունի Ա., Խաչատրյան Գ., Դաշտային հետազոտություններ Շալուա գետի ասազանում եւ Հոչանցի ձախ ափին, Հանդես Ամսօրեայ, 2006, I–XII, էջ 254, 271–272:

կառույցի հետ, ապա № 4 համալիրը դեռևս հնարավոր չէ կապել որևէ կառույցին: Միևնույն ժամանակ այստեղ հայտնաբերված առատ նյութը (խեցեղեն, մետաղյա զարդեր, սպառազինության տարրեր) և այդ նյութի կանոնավոր դասավորվածությունը հուշում են այս հարթակի իրական նշանակության մասին<sup>4</sup>:

Լիովին այլ տեսք ունի Բագարխանայի դամբանադաշտում գտնվող զոհանդանը (Գորիսի տարածաշրջանի Խոզնավար գ.): Այն 5 մ տրամագծով, կլոր հատակագծով մի հարթակ է, որի մի հատվածը բաղկացած է կիսակլոր սալաքարից, իսկ մյուս մասը շարված է քարերով<sup>5</sup>:

*Ժայռային ելուստների և ժայռաբեկորի վրա տեղադրված հարթակներ:* Մրանցից ամենահայտնին Սիսիանի տարածաշրջանի Նորավան գյուղից ոչ հեռու, դամբանադաշտի տարածքում գտնվող կերտվածքն է, որը բնական ժայռ է՝ մշակված ֆալաձև ելուստով: Այս և նմանատիպ կերտվածքները ազգագրական գրականության մեջ ընդունված է բնորոշել որպես *պորտուսար*<sup>6</sup> (սկ. 13): Հարկ է նշել, որ այս անվանումը խիստ պայմանական է, քանի որ նմանատիպ ելուստներ ի հայտ են գալիս նաև այլ տիպի բացօթյա սրբավայրերում (օրինակ՝ Գյուլիքուլաղ, Ագարակ):

Այս համատեքստում պետք է հիշել նաև *բաժականման փորվածքներով քարաբեկորները*, որոնք հայտնի են Խնածախից, Գորիսի տարածաշրջանի Բարձրավան գյուղից ոչ հեռու գտնվող Բաշարաջուր տեղամասից<sup>7</sup>, Գորիս քաղաքից ոչ հեռու գտնվող Իշակ մեղան բնակավայրի կենտրոնական հատվածից: Ե. Լալայանը նմանատիպ քար է հաստատագրել Սիսիանի Կարմիր վանքի մոտ գտնվող գերեզմանոցի տապանաքարերից մեկի վրա<sup>8</sup>:

<sup>4</sup> Կերենի № 105 դամբարանը պեղվել է 2012 թ. Մշակութային ժառանգություն հ/կ արշավախմբի կողմից (Ա. Գնունի, Գ. Խաչատրյան, Ա. Թաղևոսյան, Լ. Աղիկյան): Կապանի Շահումյանի հնավայրը ուսումնասիրվել է 2012 թ. ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արշավախմբի կողմից (Ա. Գնունի, Գ. Խաչատրյան, Վ. Շատրյան, Ա. Թաղևոսյան):

<sup>5</sup> *Ղարիքյան Բ., Սիմոնյան Հ., Գնունի Ա., Քանայան Է., Այվազյան Է., Խաչատրյան Գ.* Սյունիքյան նորահայտումներ, Հուշարձան Է, Երևան, 2011, էջ 130:

<sup>6</sup> *Լիսիցյան Ս.* Ջանգեզուրի հայերը, Երևան, 1968, էջ 200, 285, աղ. СХVІІІ:

<sup>7</sup> *Ղարիքյան Բ., Սիմոնյան Հ., Գնունի Ա., Քանայան Է., Այվազյան Է., Խաչատրյան Գ.* Սյունիքյան նորահայտումներ... էջ 132, 138:

<sup>8</sup> *Լալայան Ե.*, Սիսիան, նիւթեր ապագայ ուսումնասիրութեան համար, ԱՀ, Գ, Թիֆլիս, 1898, էջ 130: Բաժակատիպ և ծակ քարերին, ինչպես նաև նմանատիպ տարրերին օջախների վրա բազմիցս անդրադարձել են հնագիտական (տե՛ս *Байбуртян Е. А.* Последовательность развития древнейших культур Армении на основе археологического материала. Ереван, 2011. С. 54; *Исмаилов Г.* Раннебронзовая культура Азербайджана. Автореферат докторской диссерт. Тбилиси, 1983. С. 15; *Գնունի Ա.* Շենգավթյան մշակույթի օջախները և դրանց համալիրները, ՊԲՀ, 2004, № 1, էջ 219) և ազգագրական (*Սամոնյան Խ.*, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. 1 Ե., 1931, էջ 290–298) գրականության մեջ՝ կապելով ջրի, կնոջ (*Գնունի Ա.*, Շենգավթյան մշակույթի օջախներ..., էջ 219), աստեղային երկնքի (*Исмаилов Г.* Раннебронзовая культура... С. 15) պաշտամունքի հետ, համարելով, որ դրանք նախատեսված են նախնիների ոգիներին զոհաբերություններ մատուցելու (տե՛ս *Антонова Е. В.* Первые святилища Армянского нагорья // Междисциплинарные исследования культурыгеноза и этногеноза Армянского нагорья и сопредельных областей. Ереван, 1990. С. 55), կամ այլ արարողություններ (*Шанишвили Н.* Происхождение и функции очажных подставок куро-араксской культуры // Археология этнология и фолклористика Кавказа. Св. Эчмиадзин, 2003. С. 59) կատարելու համար: Մ. Ֆարաջևան, մեկնարանելով Կորխաստումում Քեշիկթաշի Ֆիրուզ II տեղամասի N 20 քարը, ինչպես նաև Բույուկդաշ և Ջինգիրդաշ տեղամասերում գտնված բաժակատիպ փորվածքները, գտնում է, որ դրանք կարող էին ընկալվել որպես կնոջ խորհրդանիշ, ծառայել զոհաբերությունների կամ ջուր հավաքելու, կամ էլ ծխական նպատակներով ներկեր պատրաստելու համար (*Фараджева М.* Наскальное искусство Азербайджана. Баку, 2009. С. 222–223; հմմտ. *Rüstamov C., Muradova F.* Qobustan. Bakı, 2008. S. 51, 217):

### Կոթողային հուշարձաններ

Սյունիքի կոթողային հուշարձանները պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք ենթախմբի, որոնք ունեն ձևաբանական և պատկերագրական տարբերություններ. քանդակներ և քանդակազարդ քարային կերտվածքներ (սեղանաձև, ուղղանկյուն, գլանաձև, գմբեթաձև, խաչաձև՝ մարդակերպ և ֆայիկ հատկանիշներով, ավելի քիչ՝ կենդանակերպությամբ բնորոշվող կոթողներ), վիշապաքարեր (քառակող՝ դիմային հատվածում ցլի գլխի և վար ընկած ոտքերի պատկերով կամ ձկան տեսքով քանդակված, կամ նախորդ երկուսի հատկանիշները կրող կոթողներ, որոնք հանդես են գալիս յուրահատուկ միջավայրում) և մենհիրներ (մարդու կողմից բնական քարաբեկորի նվազագույն մշակմամբ կերտված կանգուն մենաքարեր):

*Քանդակներ և քանդակազարդ քարեր:* Այդպիսի հուշարձանների թվին են պատկանում ԼՂՃ Քաշաթաղի շրջանի Արվական գյուղի մ.թ.ա. XI-X դդ. թվագրվող հ. 1 դամբարանում որպես շինաքար օգտագործված կուռքերը (նկ. 1): Դրանցից մեկը գրեթե սեղանաձև իրանով, գմբեթաձև գլխամասով քար է: Իրանի կենտրոնական հատվածում եռանկյունաձև ակոս է, իսկ ստորին հատվածում ուղղահայաց ռելիեֆ գծեր: Գլխամասը զատվում է խոր ակոսով, որն այս կերտվածքը մոտեցնում է ֆայլաձև կոթողներին: Գլխամասի դիմային հատվածը եռանկյունաձև տեսք ունի, իսկ կողային հատվածները կտրված են թեք: Ելնելով քանդակի ռճական առանձնահատկություններից՝ ՀՀ ԳԱԱ Կենսաբանության ինստիտուտի աշխատակից Մ. Աղալյանը ենթադրում է, որ տվյալ կուռքը գիշատիչ թրչունի ձագ է: Կուռքի հետևի մասն անմշակ է, Իրանի պատկերը՝ կոթողային է, իսկ գլխամասինը՝ դիմային: Այս հանգամանքը հուշում է, որ տվյալ կուռքն ի սկզբանե կարող էր ազուցված լինել պատի մեջ և նախատեսված լինել դիմային դիտման համար<sup>9</sup>:

Դիմային դիտման համար են նախատեսված եղել նաև Արենիի եկեղեցու մերձակայքում գտնվող կոթողները<sup>10</sup>, ինչպես նաև կոթողային հուշարձանների ընդհանուր համատեքստում առանձնահատուկ տեղ զբաղեցնող Խնածախ գյուղի Խաչքարի Խոյթ տեղամասում գտնվող հուշարձանը (նկ. 14): Խաչքարի հետևի հատվածում առկա է գոռելիեֆ պատկեր, որը նեղանում է դեպի քարի գագաթը<sup>11</sup>: Ե. Լալայանը նկարագրելով այս խաչքարը՝ գոռելիեֆը դիտարկում է ազգագրական տեսանկյունից<sup>12</sup>: Այն, որ միջնադարյան քանդակում զուգահեռները բացակայում են ենթադրել է տալիս, որ խաչքարը ավելի վաղ կոթողի երկրորդական օգտագործման արդյունք է:

Նույն կերպ որպես շինաքար է օգտագործված նաև մ. թ. ա. I հազարամյակի սկզբով թվագրվող Կապանի Շահումյանի դամբանադաշտի IV տեղամասի № 8 դամբարանում հայտնաբերված ֆալատիպ քարե կուռքը:

Սյունիքի կոթողային հուշարձանների թվին են պատկանում Հարժիսի

<sup>9</sup> Գևունի Ա., Խաչատրյան Գ., Նորահայտ հուշարձաններ Աղալտ գետի վերնահոսանքում, Հուշարձան Զ, Երևան, 2010, էջ 58:

<sup>10</sup> Ազարյան Լ., Հայկական խաչքարեր, Սբ. Էջմիածին, 1973, նկ. 7:

<sup>11</sup> Ղարիբյան Ի., Միրնոյան Հ., Գևունի Ա., Քանալյան Է., Այվազյան Է., Խաչատրյան Գ. Սյունիքյան նորահայտումներ..., էջ 132: Հուշարձանը հետազոտվել է 2005 թ. Պատմամշակութային ժառանգության գ/հ կենտրոնի և ԵՊՀ համատեղ արշավախմբի կողմից (ղեկավար՝ Ի. Ղարիբյան, Հ. Միրնոյան):

<sup>12</sup> Լալայան Ե., Զանգեզուր, ԱՀ, Դ, Գիրք 2, Թիֆլիս 1898, էջ 37:

կուռքերը, որոնք գտնվում են Կապանի Երկրագիտական թանգարանում: Դրանցից երկուսը գլանաձև իրանով և եռանկյունաձև գլխամասով ֆալիկ կերտվածքներ են՝ գլխամասում մարդկային դիմագծերով<sup>13</sup>:

Մարդակերպ կուռք է հայտնաբերվել Հարժիս-Դարաբաս հատվածից (լուսանկարը հանձնվել է Էջմիածնի պատմա-ազգագրական թանգարան), որը խիստ ոճավորված պատկերով ուղղանկյուն քարաքեկոր է՝ զարդարված ռելիեֆ ժապավեններով:

Լիովին այլ տեսք ունի Շաղատից հայտնաբերված մարդու արձանը. այստեղ պատկերը կատարված է խիստ բնապաշտական ոճով, հստակ պատկերված են նշաձև աչքերը և ուղիղ դեպի ներքև լայնացող քիթը<sup>14</sup>:

ԼՂՀ-ի Քաշաթաղի շրջանի Ղալաջիք դամբանադաշտից է հայտնաբերվել մի կուռք, որի գլուխը նշված է փոքր-ինչ թեք ռելիեֆ շրջանակով, աչքերը և բերանը փորագիր են, քիթը՝ ռելիեֆ: Իրանն իջնում է ոչ թե ուղիղ, այլ որոշակի թեքությամբ, ինչը, հավանաբար, պետք է խորհրդանշեր նստած դիրքը: Արձանի ստորին հատվածում փոսիկ է սեռական (իզական) պատկանելության ցուցիչ<sup>15</sup>: Արձանն իր որոշ առանձնահատկություններով (նստած դիրքը, դեմքի թեքությունը) նմանվում է Մեծամորի արձանիկներից մեկին<sup>16</sup>: Դիմագծերով այն բազմաթիվ զուգահեռներ ունի Հայաստանի ուշ բրոնզ-երկաթեդարյան քանդակում (Նավուր, Էրեբունի և այլն)<sup>17</sup>:

Պատրաստման առանձնահատկություններով առանձնանում է Կոռնիձորի՝ պարզած ձեռքերով մարդակերպ կուռքը (տեղաշարժված է գլուղի Թոփլարի խույթ տեղամաս), որի գլխի հատվածը նշված է ձվաձև բարձաքանդակով, իսկ քիթն ու աչքերը՝ փորագիր են<sup>18</sup>:

Կոռնիձորի օրինակի հետ հեռավոր նմանություն ունի Բազարխանայի կուռքը, որը կոպտատաշ խաչաձև կերտվածքով քարաքեկոր է՝ տեղադրված դամբարանադաշտում, շրջանաձև զոհասեղանի հարևանությամբ<sup>19</sup>:

**Վիշապաքարեր:** Պատմական Սյունիքը (հիմնականում Գեղամա լեռները, բայց նաև Վարդենիսի և Սյունիքի լեռները) հանդիսանում է վիշապաքարերի տարածման էպիկենտրոններից մեկը: Ներկայիս Հայաստանի Հանրապետության սյունիքյան տարածքներում վիշապաքարեր հատկապես տարածված են Վայոց ձորի գոտում և բնորոշվում են երկրորդական օգտագործման (հատկապես խաչքարացման) բարձր աստիճանով<sup>20</sup>:

<sup>13</sup> *Есаян С. А.* Скульптура древней Армении. Ереван, 1980. С. 55. Таб. 41/3, 6.

<sup>14</sup> *Есаян С. А.* Скульптура... С. 55. Таб. 43/2.

<sup>15</sup> *Սարգսյան Գ., Գնունի Ա., Հակոբյան Ա.* Սյունիքի արևելյան սահմանների պաշտպանական համակարգի ձևավորումը մ. թ. ա. II–I հազարամյակում, «Վեմ», 2014, 1, էջ 167:

<sup>16</sup> *Խանգաղյան Է., Մկրտչյան Կ., Պարսաթյան Է.* Մեծամոր, Երևան, 1979, էջ 138–139, նկ. 142, 143:

<sup>17</sup> *Есаян С. А.* Скульптура... С. 55. Таб. 22/1, 42/1.

<sup>18</sup> Հուշարձանը հետազոտվել է 2005 թ. Պատմամշակութային ժառանգության և ԵՊՀ համառոտ արշավախմբի կողմից (ղեկավար՝ Ի. Ղարիբյան, Հ. Սիմոնյան): Հուշարձանը հաստատագրվել է Գ. Միքայելյանի և Ա. Ջուլֆալյանի կողմից:

<sup>19</sup> *Ղարիբյան Ի., Սիմոնյան Հ., Գնունի Ա., Քամայան Է., Այվազյան Է., Խաչատրյան Գ.,* Սյունիքյան նորահայտումներ..., էջ 130:

<sup>20</sup> Հմմտ. *Շահինյան Ա.*, Վայոց ձորի վիշապ-կոթողները, ՊԲՀ, 1976, № 1, էջ 286–289: *Խակիկյան Օ. Ս.* Ցլագուլի կոթողներ Վարդենիսի լեռներից և «վիշապաքարերի» մեկնության հարցի շուրջ, ԼՀԳ, 1997, № 3, 148–159: *Xnkikyan O.* Syuniq during Bronze and Iron Ages. Barrington, 2002.

Մեր արշավախումբը որոշ ճշգրտումներ մտցրեց հիշյալ վիշապաքարերին վերաբերող խնդիրների լուսաբանման մեջ: Այսպես, Աղավնաձորից վեր գտնվող Ուլգյուրի պատմական գոտում, ծովի մակերևույթից մոտ 2000 մ բարձրության վրա, միմյանցից մոտ 3 կմ հեռու գտնվում են Ներքին Ուլգյուրի (Աղավնաձոր գյուղի վարչական տարածք) և Վերին Ուլգյուրի (Ռինդ գյուղի վարչական տարածք) պատմական գոտիները, որոնք միջնադարյան հայտնի բնակավայրեր են եղել: Այստեղ են գտնվում Ուլգյուր 1 և 2 նախկինում հայտնի վիշապաքարերը<sup>21</sup>, մյուս երկուսը՝ Ռինդ 1 և 2 որպես այդպիսին ներկայացվում են առաջին անգամ (նկ. 4-6): Խոսքը միջնադարում խաչքարացված վիշապաքարերի մասին է, որոնք մասամբ տեղափոխվել են իրենց նախնական վայրերից: Մենք հետազոտեցինք նաև Եղեգնաձորի Մոմիկի անվան այգու հայտնի վիշապաքարը<sup>22</sup>, պարզեցինք նրա տեղափոխման մանրամասները. ճշգրտվեց նախնական վայրը՝ Սելիմի լեռնանցքից վեր գտնվող շրջանում: Նույն սարահարթում հայտնաբերվեց ձկնակերպին մոտեցող մի նոր մենհիր (Սելիմ 2): Արշավախումբը այցելեց նաև Մաղինա գյուղի ամառային արտավայր հանդիսացող Քարե ձի (Ատտաշ) կոչված վայրը, որտեղ մեկ վիշապաքար էր հայտնաբերվել 1980-ական թթ. սկզբներին<sup>23</sup>: Պարզվեց, որ վերջինիցս ոչ հեռու գտնվում է ևս երեք վիշապաքար, որոնցից երկուսը կիսով չափ կանգուն են և որոնց պատկերները չեն երևում (եթե իհարկե դրանք եղել են), իսկ երրորդ ցլագլուխ վիշապաքարը կտորվել է, համատեքստը խախտվել և այն այժմ գլխիվայր ընկած է:

Ենթադրաբար հնագիտական համատեքստի հետ կարելի է կապել ԼՂՀ-ի Վարդուտի դամբարանադաշտի ավերված դամբարանի (տեղում հայտնաբերված խեցեղեն բեկորները բնորոշ են մ. թ. ա. XV–XIV դդ.) տարածքում գտնված գետաքարից պատրաստված ձկնակերպ կուռքը<sup>24</sup>:

*Մենհիրներ:* Սյունիքը բավականին հարուստ է մենհիրներով: Այս իմաստով ամենահայտնի հուշարձանը Ջորաց քարերն է, որտեղ մենհիրները տեղադրված են դամբարանադաշտի տարածքում որոշ հաստվածներում եզերելով այն<sup>25</sup>: Մենհիրներ հայտնի են նաև Խնածախից (Բհավեր վանքից ոչ հեռու), որոնք տարբերվում են Ջորաց քարերի օրինակներից նրանով, որ այս տարածքում դամբարանների հետքեր չեն դիտարկվում: Վայքից ոչ հեռու գտնվող Սոլլանի խաչքարերը հետագայում քրիստոնեացված մենհիրներ են<sup>26</sup>:

Մենհիրներ առկա են նաև Գորիսի տարածաշրջանի Հարժիս գյուղի շրջակայքում (նկ. 8-12)<sup>27</sup>: Բացառված չէ, որ դրանց մի մասը (օր. № 1–5, 12 կոթողները)

<sup>21</sup> Շահինյան Ա., Վայոց Ձորի..., էջ 290:

<sup>22</sup> Խնկիկյան Օ. Ս., Ցլագլուխ կոթողներ..., էջ 150:

<sup>23</sup> Նույն տեղում:

<sup>24</sup> Գևոնի Ա., Խաչատրեան Գ., Դաշտային հետազոտություններ..., էջ 251–252:

<sup>25</sup> Хнкикян О. Syuniq... P. 27. Ինչպես Օ. Խնկիկյանը, այնպես էլ Ս. Լիսիցյանը և Կ. Քուշնարյովան մեկնաբանում են այս հուշարձանը, որպես դամբարանն օղակող կրոնիկա, թեպետ Կ. Քուշնարյովան չի բացատրում, որ համալիրը հետագայում կարող էր հանդիսանալ տաճար (Лисицян С. Д. Кошун-Дашское мегалитическое городище в Сисиане (Зангезуре) // Сборник памяти академика Н. Я. Марра / ред. Мещанинов И. И. М.— Л., 1938. С. 709–721. Кушнарёва К. X., Древнейшие памятники Двина. Ереван, 1977. С. 48) .

<sup>26</sup> Լալայան Ե., Շարոր Դարապետազի գաւառ, ԱՀ, XII, Թիֆլիս 1904, էջ 256:

<sup>27</sup> Ղարիբյան Բ., Միմոնյան Հ., Գևոնի Ա., Բամալյան Է., Ավագյան Է., Խաչատրյան Գ. Սյունիքյան նորահայտումներ..., էջ 130:

միջնադարում օգտագործված լինեն որպես ճանապարհի ուղեցույց<sup>28</sup>: Միննույն ժամանակ վերջիններս որոշ նմանություններ ունեն Զորաց քարերի կոթողների հետ, հետևաբար կարելի է ենթադրել կրկնակի օգտագործման հնարավորություն: Բացի այդ, № 1 կոթողը, ինչպես նաև Հարժիս-Դարաբաս հատվածում գտնվող կոթողները (№ 6–11) տեղադրված են անմիջականորեն դամբարանների վրա: Հարժիսի մենհիրների շարքում պետք է նշել նաև տեղաշարժված (Հարժիս գյուղի մշակույթի տան բակում) և երկրորդական օգտագործման հետքերով (ուշ շրջանի հայերեն արձանագրություն) կոթողները:

Սյունիքի մենհիրների առանձնահատկությունն է հաճախ հանդիպող անցքերը՝ հիմնականում կոթողի վերնամասում, հազվադեպ նաև միջնամասում (հմմտ. Հարժիս-Դարաբաս հատված № 10, Հարժիսի քարավանատան խումբ № 5): Կարծիք կա, որ այդ անցքերը քարը քարշ տալու համար են նախատեսվել<sup>29</sup>: Սակայն չի բացառվում, որ վերջիններս արվել են, երբ քարերն արդեն տեղում են եղել և ունեցել են նաև այլ նշանակություն<sup>30</sup>, քանի որ կան բազմաթիվ կոթողներ (վիշապներ և մենհիրներ), որոնց վրա այդ անցքերը բացակայում են (օր՝ Խնածախ-Բհավեր հատվածում)<sup>31</sup>:

### Սրբազան տեղանքի առանձնահատկությունները

Սյունիքի սրբավայրերը կարելի է հասկանալ միայն իրենց տեղանքի (լանդշաֆտի) համատեքստում, քանի որ ցանկացած ծես պետք է դիտարկել որպես մարդկանց վարվելակերպի կանոնների միասնություն՝ կապված շրջակա միջավայրին նրանց հարմարվելու հետ<sup>32</sup>: Ընդհանրապես, սրբազան տեղանքի ձևավորումը կարելի է պայմանավորել հասարակության մեջ զուգահեռ ընթացող այնպիսի գործընթացներով, ինչպիսիք են սովյալ համայնքի ինքնության գիտակցումը և սովյալ «վայրի սրբության» արժևորումը<sup>33</sup>:

Աշխարհագրական առումով, հիշյալ օրինակները գտնվում են տարբեր տիպի միջավայրերում, որոնք հիմնականում բնորոշվում են ժայռերով կամ ալպիական մարգագետիններով: Ընդ որում, Սյունիքի հնագույն բնակիչները լայնորեն կիրառել են տեղանքի հնարավորությունները (օրինակ՝ բնական ժայռային ելուստները որպես զոհասեղանի (Իշակ մեյդան, Սիսիանի Պորտաբար,

<sup>28</sup> Հմմտ. *Լալայեան Ե.* Սիսիան, էջ 167, *Բարխուդարյան Ս.* Գորիսի, Սիսիանի և Ղափանի շրջաններ, Դիվան հայ վիմագրության, II, Երևան, 1960, էջ 81:

<sup>29</sup> *Лисициан С. Д.* Кошун-Дашское мегалитическое городище... С 709–721.

<sup>30</sup> *Хнккян О.* Syuniq... P. 26–27.

<sup>31</sup> Ե. Լալայանը, մեկնաբանելով ժայռերի բնական անցքերի նկատմամբ (ծակ քարեր) պաշտամունքը, դրանք առնչում է այնպիսի մոզական արարողությունների հետ, որոնք կապված են կնոջ, օրի և պտղաբերության պաշտամունքի, ֆիզիկական ուժի ավելացման հետ (*Լալայեան Ե.*, Զաախք, ԱՀ, Ա, Շուշի, 1896, էջ 372: *Լալայեան Ե.*, Վարանդա, ԱՀ, Բ, Թիֆլիս, 1897, էջ 188–191: *Լալայեան Ե.*, Գանձակի գաւառ, ԱՀ, Զ, Թիֆլիս, 1900, էջ 330: *Լալայեան Ե.*, Բորչալուի գաւառ, ԱՀ, Ժ, Թիֆլիս, 1903, էջ 181: *Լալայեան Ե.*, Նոր Բալագետի գաւառ, ԱՀ, XVII, Թիֆլիս, 1908, էջ 88): Ս. Եսայանը Մեծամորի կուռքի ստորին հատվածի անցքը մեկնաբանում է որպես սեռական պատկանելության նշան և այն կապում կնոջ պաշտամունքի հետ (*Եսայն С. А.*, *Скульптура...* С. 51. Таб. 26): Ուղղահայաց տեղադրված կուռքերի անցքի վերին հատվածում գտնվելը թերևս կարող էր խորհրդանշել կուռքի բերանը:

<sup>32</sup> *Емельянов В. В.* Ритуал в древней Месопотамии. СПб., 2003. С. 27.

<sup>33</sup> *Куценков П. А.* Рассеивание и конвергенция // Храм земной и небесный. М., 2004. С. 43, 52–53.

Խնածախ, Բաշարաջուր) կամ ժայռապատկեր փորագրելու (Սյունիքի և Գեղամա լեռներ) հարթակներ<sup>34</sup>:

Ակնհայտ է տեղանքի վերափոխման գործընթացը, երբ բնական միջավայրում ի հայտ են գալիս քարակոթողներ (Հարժիս, Կոռնիձոր, Բազարխանա), վիշապաքարեր (Սելիմ, Աստաշ), մենհիրների շարքեր (Զորաց քարեր, Խնածախ), գոհասեղաններ (Բազարխանա) կամ կառույցներ: Վերջինիս համատեքստում հատկապես հիշարժան է Քարվաճառի (ԼՂՀ-ի Շահումյանի շրջան) Ալի Բայրամալիի վաղ բրոնզեդարյան բնակատեղին, որտեղ ժայռապատկերներով օղակված հրապարակում տեղադրված է, այսպես կոչված, «հասարակական» կառույցը՝ համակենտրոն շրջաններից բաղկացած համալիրը<sup>35</sup>, որի հատակագծին նմանվող պատկերներ երևան են գալիս նաև կորուստանյան ժայռապատկերներում<sup>36</sup>: Հավանաբար փակ կառույցի մեջ էր գտնվում նաև Ղալաջիքի կուռքը, որի շուրջը կիկլոպյան շարվածքով ծիսական կառույցի հետքեր կային<sup>37</sup>:

Արհեստական տեղանքի ստեղծման գործընթացը ակներև է օրինակ մ. թ. ա. II–I հազ. Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտում, ուր դամբարանները տեղադրված են բլրի հարթ գագաթին, իսկ տարածքը գատվում է բնակատեղիից պատնեշով: Տարածքը տեղանքից գատվում էր կիկլոպյան պարսպով նաև Հակի դամբարանադաշտում<sup>38</sup>: Սակայն եթե Հակի դամբարանադաշտի և պարսպի համաժամանակեցման խնդիրը լուծված չէ, ապա Կապանում պատը և դամբարանադաշտը գտնվում էին շերտագրորեն նույն մակարդակի վրա:

Ծիսական տարածքի կազմակերպման մասին է վկայում Գավառից հայտնաբերված երկաթի դարաշրջանով թվագրվող ծիսական հարթակի բրոնզե մանրակերտը<sup>39</sup>:

<sup>34</sup> Այս առումով հիշատակման է արժանի Ե. Լալայանի կողմից շրջանառության մեջ դրված ազգագրական նյութը: Այսպես, Վալոց ձորի Տանձիկ գյուղից ոչ հեռու Օստեր դաշտում հիշատակվում է մի ուխտատեղի՝ կրակից սևացած մի քարով, որն ըստ հեղինակի պաշտում են և՛ հայերը, և թուրքերը (Լալայան Ե., Շարուր Դարալագեագի գառառ..., էջ 261): Սիսիանի տարածաշրջանի Շաղատ գյուղում Քեչաբերդ սարի գագաթին հիշատակվում է արիզմայան ժայռ՝ կլոր անցքով, որը պաշտվում էր որպես սրբատեղի և որի շուրջը հայտնաբերվել է առատ խեցեղեն (Լալայան Ե. Զանգեզուր..., էջ 186):

<sup>35</sup> *Ибрагимов Н. С.* К вопросу освоения высокогорных зон Азербайджана (на основе данных Кельбаджарского высокогорья) // Археологические и этнографические изыскания в Азербайджане 1985. Баку, 1986. С. 25–27. Հարկ է նշել, որ ժայռապատկերների և «հասարակական կառույցի» համաժամանակյա լինելու փաստը ամենին էլ հստակ չէ: Իր ճարտարապետական հորինվածքով Ալի Բայրամալիի կառույցը նման է Բջնիի մոնումենտալ կառույցին (հրապարակումներում պայմանականորեն նշված է որպես № 2 դամբարան), որը գտնվում է ժայռափոր համալիրներով բնորոշվող տարածքում (*Նարիքյան Բ., Հակոբյան Հ., Գևորգյան Ա., Բաշարյան Գ., Վարթանյան Ս.,* Բջնի (պեղումների արդյունքներ), Հուշարձան Զ, Ե., 2010, էջ 71):

<sup>36</sup> *Ахундов Д.* Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана, Баку, 1986. С. 80; *Фараджева М.* Наскальное искусство... С. 341. Ил. 67 (b)). Մ. Ֆառաջևան այս պատկերը մեկնաբանում է որպես լարիիթոս (*Фараджева М.* Наскальное искусство... С. 228): Հողվածում հղված աղբրեջանական հեղինակների գործերում նկարագրվում են Հակական լեռնաշխարհի համար մ. թ. ա. II–I հազարամյակներում ընդհանուր իրողությունները: Հ. Մարտիրոսյանը Գեղամա լեռներում հաստատագրված նման օրինակը մեկնաբանում է որպես արևային պատկեր՝ որոշ նշաններում տեսնելով վաղ բրոնզի զարդանախշերի հետ նմանություն, թեև ողջ կոմպոզիցիան մեկնաբանում է ուշ բրոնզի զարդարվեստի համատեքստում (*Մարտիրոսյան Հ., Բարսեղյան Հ.,* Գեղամա լեռների..., էջ 39, 49, նկ. 290):

<sup>37</sup> *Մարգարյան Գ., Գևորգյան Ա., Հակոբյան Ա.,* Սյունիքի արևելյան սահմանների..., էջ 167:

<sup>38</sup> *Գարբրիելյան Մ., Գալոյան Ա., Գևորգյան Ա.* Պարիսպն ու հրապարակը. գործառականի և սիմվոլիկի միասնություն, (հողվածների ժողովածու), Երևան, 2006, էջ 49:

<sup>39</sup> *Есаян С. А.* Скульптура... С. 59. Таб. 58/3.

Ուշագրավ է նաև վիշապաքարերի միջավայրը: Վերջիններիս մեծ մասը հանդես է գալիս խմբերով՝ հստակորեն սահմանված գոգավոր մարզագետիկներին միջավայրում, ինչը էապես քչացնում է նրանց տեսանելիության աստիճանը: Ի տարբերություն խմբված վիշապաքարերի, կան փոքր քանակությամբ մեկուսի վիշապաքարեր: Այս «մենակյացները» կարող են տեղադրված լինել համեմատաբար գոգավոր մարզագետիկներում, ինչպես նաև ավելի տեսանելի վայրերում: Վերջին շրջանի հետազոտությունները<sup>40</sup> պարզել են, որ վիշապաքարերը գրեթե միշտ առնչվում են միջին չափսի կրովեիկների և նրանց անմիջական միջավայրի հետ, որը կարող է բաղկացած լինել դամբարաններից, ժայռապատկերներից, «օղուզի/հսկայի տուն/քյալաֆա» (աշտարակաձև կառույց/դամբարան) հիշեցնող շինություններից, արհեստական քարակույտներից: Վիշապաքարով կրովեիկները մարմնավորում են բարձր լեռնային մակարդակի վրա գտնվող յուրահատուկ մշակութային տարածքներ, ծիսական արարողությունների սրբազան միջավայր: Դրանց տարածումը ծովի մակերևույթից 2000–3000 մ բարձրության վրա տիպական պիտի լինեն թերևս այն ժամանակահատվածների համար, երբ բարձր լեռնային շրջանները ձեռք էին բերել որոշակի իմաստային ու կիրառական բովանդակություն (մ. թ. ա. II հազարամյակ):

### Եզրակացություն

Հողվածում փորձ կատարվեց նախնական տիպաբանության ենթարկել Սյունիքի տարածքի պաշտամունքային հուշարձանները (հարթակներ և կոթողային հուշարձաններ՝ իրենց ենթատիպերով) և դրանք դիտարկել համալիր ծիսական տեղանքի համատեքստում: Առկա տվյալները ցույց են տալիս, որ Սյունիքի պաշտամունքային հուշարձանները բնորոշվում են մեծ բազմազանությամբ, իսկ միասնական հատկանիշներով բնորոշվող ծիսական տեղանքը ձևավորվել է բրոնզ-երկաթեդարյան բարդ հասարակական գործընթացների արդյունքում և իր մեջ պարունակում է ինչպես բնական, այնպես էլ մարդածին գործունեության տարրեր:

Մեր հետազոտությունը լինելով նախնական մի փորձ՝ նախ և առաջ բացահայտում է մի շարք խնդիրներ, որոնք ապագա պարզաբանման առարկա կարող են դառնալ:

Դրանցից առաջինը կապվում է պաշտամունքային հուշարձանների տիպաբանության հետ: Տվյալների սակավությունը հնարավորություն չի տալիս կատարել լիակատար գործառության տիպաբանություն՝ խոսել պաշտամունքային հուշարձանների բուն նշանակության մասին, թեև վերը բերված օրինակները հիմնականում բացահայտում են այդ կոթողների առնչությունը նախնիների (գոհաստեղաններ, արձաններ, մենհիրներ, վիշապներ) կամ պտղաբերության (ֆալիկ կուռքեր, պորտաքարեր) պաշտամունքի հետ: Իրենց բնույթով դրանք պետք է դիտարկել որպես սինկրետիկ արժեքներ: Միևնույն ժամանակ հնարավոր է նաև որոշ միավորների ոչ ծիսական գործառույթը (օրինակ՝ մենհիրները կարող են լինել սահմանաքարեր, կամ հետագայում օգտագործվել որպես այդպիսին):

<sup>40</sup> Gilibert A., Bobokhyan A., Hnila P. Dragon Stones in Context: The Discovery of High-Altitude Burial Grounds with Sculpted Stelae in the Armenian Mountains // Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft. 2012. P. 144, 93–132.



Կարևոր է նաև հնագիտական համատեքստի պարզաբանման խնդիրը: Եթե մենհիրների և վիշապաքարերի առումով կրոնիկա (դամբարան կամ հարթակ) համատեքստը աստիճանաբար պարզվում է, ապա ժայռային ելուստների և ժայռաբեկորների վրա տեղադրված հարթակների հարևանությամբ հաստատագրված են ժայռապատկերներ, ինչպես բնակատեղիի, այնպես էլ դամբանային կառույցների հետքեր: Միևնույն ժամանակ, հարկ է նշել, որ ծիսական գործառույթների առումով բնակավայր և դամբանադաշտ հասկացությունները կարող են նույն իմաստն արտահայտել<sup>41</sup>:

Առավել բարդ է հիշյալ հուշարձանների և նրանց միջավայի թվագրության խնդիրը, քանի որ վերջիններս որպես մշակութային կայուն տարրեր երկար ժամանակահատվածի ընթացքում են հանդես գալիս և հաճախ կրում են երկրորդական օգտագործման հետքեր: Այս իմաստով շատ հաճախ հնարավոր է խոսել միայն ժամանակագրական սահմանների մասին: Այսպես, համատեքստի բացակայության դեպքում ծիսական հարթակները կարող են դիտարկվել որպես բրոնզ-երկաթեդարյան (հատկապես՝ երկաթեդարյան) երևույթ, թեև նրանց կիրառումը կարող է կայուն լինել նաև հետագայում (օրինակ՝ պորտաքարերը): Ինչ վերաբերում է քանդակներին և քանդակագարդ քարերին, ապա սկսած ուշ բրոնզի դարից և հատկապես վաղ և միջին երկաթի դարում նկատելի է վերջիններիս մարդայնացման գործընթացը, ինչպես նաև տարբեր պատկերների համադրումը մեկ կոթողում<sup>42</sup>: Մենհիրներն ու վիշապները, ամենայն հավանականությամբ, ժամանակակից են (այդ մասին է խոսում նաև այն համաձայնաբեր, որ երբեմն նրանք նույն միջավայրի բաղկացուցիչներ են հանդիսանում, (օրինակ՝ Մելիմ 1–2-ը, թերևս նաև Ատտաշ 1–3-ը): Դրանք անհրաժեշտ է դիտարկել Հայաստանի և հարակից շրջանների մեգալիթյան համալիրի համատեքստում, որը տեսանելի է նախաուրարտական շրջանում, ավելի կոնկրետ՝ մ. թ. ա. II հազարամյակի սահմաններում:

<sup>41</sup> Куценков П. А. Рассеивание и конвергенция... С. 53.

<sup>42</sup> Զարդամոտիվները կարելի է կիրառել քարե կոթողների կամ խեցեղենի թվագրության համար: Այսպես, Հարժիս գյուղի տարածքում գտնվող № 15 կոտքի ստորին հատվածում թելիեֆ եղանակով պատկերված են համակենտրոն շրջաններ, ինչը տիպիկ է բրոնզեդարյան խեցեղենի համար: Ի դեպ, նույն մեթոդը կիրառվել է ժայռապատկերների թվագրության համար (տե՛ս Մարտիրոսյան Հ., Իսրայելյան Հ., Գեղամա լեռների..., էջ 48–49):

**Hayk Avetisyan  
Arsen Bobokhyan  
Artak Gnuni**

*YSU, Department of Archaeology and Ethnography  
Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA*

### **Notes on Formation of Ritual Landscape in Syunik during the III–I Millennia BC**

The ritual landscape of Bronze and Iron Age in Syunik is represented by two types of cultic units. In the first type we propose conventionally to unite “platforms” of circular or stepped forms as well as the so called “portakars”/“navel-stones”. The next group is represented by stelae (anthropomorphic statues, menhirs and their variety vishaps/“dragon-stones”). The present data allow us to consider the cultic monuments of Syunik as a part of complex ritual landscapes (cf. e. g. sanctuaries of Bazarkhana, Khnatsakh, Zorats Karer, Geghama Mountain vishaps, etc.).

**Гайк Аветисян  
Арсен Бобохян  
Артаг Гнунни**

*ЕГУ, кафедра археологии и этнографии  
Институт археологии и этнографии НАН РА*

### **Заметки по формированию культового ландшафта Сюника в III–I тыс. до н.э.**

Культовые ландшафты Сюника III–I тыс. до н.э. можно условно объединить в две группы. В первой группе рассматриваются культовые платформы (круглые и ступенчатые), а также так называемые портакары (пупковые камни). Следующая группа представлена стелами (антропоморфные скульптуры, менгиры и вишапы). Исследования культовых памятников Сюника III–I тыс. до н.э. позволяют рассматривать их как часть сакрального ландшафта (Базархана, Хнацах, Зорац Карер, вишапы Гегамских гор и т.д.) .

## **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1 Արվականի դամբարանադաշտի հ. 1 դամբարանի կուռքը
- Նկ. 2 Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտի V տեղամասի հ. 3 դամբարանը և հատակագծում կլոր զոհարան-հարթակը
- Նկ. 3 Կապանի Շահումյանի դամբարանադաշտի IV տեղամասի հ. 2 և 3 դամբարանները և տեղամասը եզերող ցանկապատը
- Նկ. 4 Աղավնատուն-1 խաչքարացված վիշապակոթողը
- Նկ. 5 Աղավնատուն-2 խաչքարացված վիշապակոթողը
- Նկ. 6 Ռինդ-1 խաչքարացված վիշապակոթողը
- Նկ. 7 Մելիմ-1 վիշապաքարը՝ այժմ Եղեգնաձոր քաղաքում
- Նկ. 8 Հարժիս-1 մենհիրը
- Նկ. 9 Հարժիս-4 մենհիրը
- Նկ. 10 Հարժիս-5 մենհիրը
- Նկ. 11 Հարժիս-12 մենհիրը
- Նկ. 12 Հարժիս-10 և 11 մենհիրները
- Նկ. 13 Նորավանի պորտաքարը
- Նկ. 14 Խնածախ-1 խաչքարացված կոթողը
- Նկ. 15 Քարե ձի 1 վիշապաքարը



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

**Анна Хечоян**

*Институт археологии и этнографии НАН РА  
ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

## **Способы отображения художественно-образного мышления в наскальном искусстве**

Феномен наскального искусства, характеризуемого регионально-временными и общечеловеческими факторами, всегда был предметом особого внимания, не только с точки зрения изучения начальных этапов развития искусства, но и в смысле преобразования историко-культурного контекста.

В конце XX в. изучение наскального искусства в Армении получило новый всплеск. В результате исследований был обнаружен целый ряд новых памятников<sup>1</sup>. В 2002 г. в районе Арагацотн в пещере Гегамаван-1 Касахского ущелья, впервые были обнаружены настенные рисунки, выполненные красной охрой. Небольшая группа рисунков также была найдена в том же каньоне в 2009 г., а в 2013 г. в Какавадзоре был открыт уникальный образец бихромного наскального рисунка. Начиная с 2004 г. был зафиксирован новый комплекс петроглифов, находящийся на пересечении южных склонов Арагаца и Араратской долины (простирается от села Агавнатун до окрестных холмов сел Воскеат, Лернамердз и Агарак).

### **Различные способы построения композиций с помощью расстановки фигур**

На разных стадиях развития искусства задача отображения человеком окружающего мира имела различные способы решения. В искусствоведении данный вопрос имеет достаточно широкий диапазон проблем и его можно рассматривать с разных точек зрения. Рассмотрим несколько способов отображения художественно-образного мышления в наскальном искусстве.

Проблема обрамления композиции, а также уравновешенного композиционного построения сцены в классической живописи и в наскальном искусстве совершенно различны. В наскальном искусстве роль обрамления берет на себя естественный рельеф камня, а изображаемые здесь фигуры,

---

<sup>1</sup> *Feruglio V., Khechoyan A., Gasparian B., Chataigner Ch.* The Geghamavan-1 painted shelter, Aragatsotn Province, Republic of Armenia, INORA (International Newsletter on Rock Art). 41, 2005. P. 1–7 (in French and in English); *Хечоян А., Гаспарян Б., Феруглио В., Шатайгнер Ш.* Новая находка петроглифов на окраинах южного склона Арагаца (с. Лернамердз) // Международная научная конференция «Археология, этнология, фольклористика Кавказа». Тбилиси, 2007. С. 211–213; *Khechoyan A. and Gasparian B.*, Rock-Painting Phenomenon in the Republic of Armenia, in B. Gasparian and M. Arimura (Eds.) Stone Age of Armenia, A Guide-book to the Stone Age Archaeology in the Republic of Armenia, Monograph of the JSPS-Bilateral Joint Research Project, Kanazawa University Press, Printed in Japan, 2014, P. 315–337.



как правило, располагаются хаотично. Тем не менее, в процессе изучения уже изданного материала<sup>2</sup> и обнаруженных в последние годы новых комплексов, была выделена группа петроглифов и наскальных рисунков, в которых явно прослеживаются уже продуманные композиционные построения, свидетельствующие не только о наличии чувства симметрии у художника, но и об определенном мировоззрении и художественно-образном мышлении первобытного человека.

На ил. 1 а-с можно увидеть композиционные построения в виде дуги, образуемые чередованием зооморфных фигур. Несмотря на то, что некоторые животные расположены друг против друга, это не нарушает основного композиционного строя. В нескольких изображениях встречаются также композиционные структуры в виде перевернутой дуги (ил. 1 d). В следующей группе изображений можно заметить расстановку фигур по кругу (ил. 3 а-d). Так, на ил. 3 а расположение коз меняется по направлению часовой стрелки с ног на голову, одновременно сохраняя симметрию композиции. Треугольное композиционное построение мы видим на ил. 4 а-с, где фигуры скомпонованы рядами по принципу их постепенного убывания.

Особый интерес представляют композиции на ил. 5, где уже прослеживаются конструктивные построения, относящиеся к сравнительно более сложной степени развития человеческого мышления. На ил. 5 а-с «художник» с помощью симметричной расстановки фигур получил ромбообразные композиции. На ил. 5 b подобную расстановку имеют фигуры четырех охотников со стрелами и щитами. На ил. 5 а в композиции, состоящей из 11 фигур, 4 фигуры расположены в углах, что еще больше подчеркивает ромбообразность композиционного построения. Довольно примечательно изображение на ил. 5 с, где почти ровный круг разделен на четыре сектора, над каждым из которых изображено по одной антропоморфной фигуре с распростертыми руками.

Вышеуказанные композиционные решения наделены следующими важными особенностями. Во-первых — это наличие *природного элемента*: формы дуги, круга, треугольника, очень часто встречающиеся в природе (радуга, солнце и т.д.), изображение которых имеет имитативный характер. Во-вторых — наличие *искусственного элемента*, например, ромба, который является результатом *конструктивного* мышления человека. Композиции с такой структурой в основном встречаются в более поздних этапах, когда человек обладал уже более широким диапазоном мировоззрения.

### **Использование микрорельефа камня в композиционном решении**

В наскальном искусстве интересны попытки использования микрорельефа поверхности камня (выемки, неровности, трещины) как части рисунка.

<sup>2</sup> Մարտիրոսյան Հ. Ա., Բարսեղյան Հ. Ռ., Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները 6, պրակ 2, Երևան, 1971: Մարտիրոսյան Հ. Ա., Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները 11, պրակ 3, Երևան, 1981: Կուրախյան Գ. Հ., Սահյան Պ. Գ. Մյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները 4, պրակ 1, Երևան, 1970:

Например, в Лернамердзе на камне № 74 первобытный художник использовал небольшую впадину, в которой собиралась дождевая вода и изобразил вокруг нее коз, получив таким образом сцену водопоя (ил. 11). Тот же принцип наблюдается на петроглифе камня № 25 (ил. 6).

В наскальных изображениях встречаются также и другие решения, когда например, зооморфная фигура «подстроена» к естественной ямке таким образом, что последняя находится над ее головой, видимо символизируя солнце или другое небесное светило (ил. 7). Подобные композиционные построения — как вышеуказанная «зооморфная фигура с кружочком» встречаются и в виде гравировки, когда яма или кружок высекается самим первобытным художником, выражая ту же художественную идею (ил. 8, 9).

Уникальным примером является петроглиф на камне № 105 из комплекса Лернамердз (ил. 10). Он представляет прогнувшуюся антропоморфную фигуру, высеченную одновременно на двух плоскостях камня. Чтобы более реалистично показать наклон фигуры, здесь был использован двугранный угол, образующий, таким образом, трехмерное изображение.

Изображение на ил. 12 также является своеобразным проявлением сочетания натурального рельефа камня и петроглифа, где отсеченная часть камня в форме ктеиса — символа женского начала, явилась подсказывающим фактором для имитации знакомого знака на данном рельефе.

### **Проблема зрителя. Формы выражения сукцессивного восприятия в панорамном наскальном искусстве**

В наскальном искусстве группы изображений в основном расположены хаотично и судить о первом и втором плане достаточно трудно. Обычно нижняя часть рисунка воспринимается зрителем как более ближняя плоскость, а верхняя — как дальняя. Это во многом объясняется психологией восприятия: например, земля находится внизу, а небо —верху<sup>3</sup>.

В гроте Гегамаван-1 в ряде наскальных изображений выделяется панно 110-1, имеющее длину более 10 м (ил. 13). Чередующие друг друга фигуры вооруженных людей и животных композиционно согласованы и направлены вправо, что создает ощущение движения и действия. На данном панно очевиден способ изображения, предполагающий сукцессивное восприятие художественно-образного мира, при котором «художником» задается направление и очередность зрительного восприятия.

На данном панно имеет место попытка равномерного распределения фигур на плоскости и восприятие расстояния в двухмерном пространстве. Ритмичное расположение фигур не только вызывает чувство симметрии, но и учитывает фактор зрительного восприятия. Изображения, имеющие различные направления, сами подсказывают очередность восприятия. На ил. 2 а, с наскальные изображения имеют правостороннюю направленность, а на ил. 2 б — левостороннюю.

<sup>3</sup> *Формозов А. А.* Что такое наскальные изображения // *Панорама искусств.* № 8. М. 1985, С. 23–46.

### **Неосознанная и осознанная формы проявления способов отображения художественно-образного мышления**

В вышеуказанных примерах можно выделить две формы художественно-образного отображения различных элементов и явлений, встречающихся в природе, которые можно определить как неосознанную и осознанную.

В первом случае можно предположить, что это результат подсознания, то есть различные ритмические и симметричные элементы, встречающиеся в природе, неосознанно могли проникнуть в подсознание и в идентичной форме проявиться в художественной деятельности человека (например, ассоциации: дуга — радуга, солнце — круг и т.д.). Представления о правильной форме могли вызывать у «художника» положительные эмоции, которые в свою очередь подталкивали к стремлению усовершенствовать форму.

Во втором случае, новые формы, созданные человеком (*«искусственно-культурный элемент»*, например, ромб) были необычны и не соответствовали природному контексту. Подобная ассоциативная связь с новыми искусственными формами, также должна была зафиксироваться в подсознании человека. Таким образом, не только правильные, но и необычные формы привлекали внимание первобытного человека. Последние, будучи связанные с эмоциональными ощущениями или восприятием, могли преобразовываться в сознании человека.

Многочисленные композиционные построения, подражающие природным элементам, примеры использования микрорельефа камня, а также правильные, симметричные композиции, которым в основном присущ стилизованно-условный информативный изобразительный язык, говорят о первобытном «художнике», обладающем более обобщенным и сложно-конструктивным художественным мышлением.

## **Աննա Խեչոյան**

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ*

### **Գեղարվեստապատկերային մտածելակերպի արտահայտման միջոցները ժայռարվեստում**

Մարդուն շրջապատող աշխարհի վերարտադրման խնդիրն արվեստի պատմության տարբեր փուլերում տարբեր լուծումներ է ստացել: Վարջին տարիներին ժայռարվեստի ոլորտում տարվող հետազոտությունների արդյունքում (մասնավորապես նոր հայտնաբերված հուշարձանների օրինակներով) առանձնացվել են պատկերման բազմատեսակ հնարքներ, որոնց կարելի

է տալ երկու հիմնական բնորոշում «բնական» և «արհեստական»: Առաջին դեպքում դրանք կրկնօրինակում են բնության մեջ բազմիցս հանդիպող տարրերը (կամար-ծիածան, շրջան-արև, լուսին և այլն), իսկ երկրորդում ունեն «արհեստական» բնույթ (շեղանկյուն, եռանկյուն և այլն), ինչը ավելի հատուկ է ընդհանրացված և միջնորդավորված մտածողությանը: Նմանատիպ հորինվածքները խոսում են նախնադարյան «նկարչի» գեղարվեստապատկերային մտածելակերպի և աշխարհընկալման լայն մտահորիզոնի մասին:

**Anna Khechoyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and*

*Theory of Armenian Art*

*Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA*

### **Manner of Expression of Creative and Artistic Thinking in Rock Art**

Problem of imitation of the world around has different solutions in different periods of art history. Various depiction manners are distinguished based on new results of recent rock art studies (will be represented on the examples of lately discovered material), that can be defined as a “natural” and “artificial” elements. The first case they imitate nature elements and phenomena (ark — rainbow, circle — sun, moon etc.), in the second case they have artificial character (rhomb, triangle etc.), which is more typical for man with generalized and mediated thinking. These kind of various manners speak about wide range of creative thinking and world view of prehistoric “painter”.

#### **Список иллюстраций**

Ил. 1. Дугообразное композиционное решение

а, в. Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги

Г. Караханяна)

с. Лернамердз (Армавирская область), (Копировка А. Хечоян)

д. Вогнутое дугообразное композиционное решение.

Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги

Г. Караханяна)

Ил. 2. Композиции с различными ориентациями

а, в, с. Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги

Г. Караханяна)

- Ил. 3. Круглое композиционное решение  
а, в, с. Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги  
Г. Караханяна)  
d. Гегамский хребет (Котайкская область),  
(иллюстрация из книги А. Мартиросяна)
- Ил. 4. Треугольное композиционное решение  
а, в, с. Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги  
Г. Караханяна)
- Ил. 5. Ромбообразное композиционное решение  
а, в, с. Ухтасар (Сюникская область), (иллюстрация из книги  
Г. Караханяна)
- Ил. 6, 7. Сочетание естественных ямок с зооморфными фигурами  
(Копировка А. Хечоян)
- Ил. 6. Камень № 25, Лернамердз (Армавирская область)
- Ил. 7. Камень № 139, Лернамердз (Армавирская область)
- Ил. 8, 9. Гравированная версия сцены «зооморфная фигура с ямкой»,  
(Копировка А. Хечоян)
- Ил. 8. Камень № 203, Лернамердз (Армавирская область)
- Ил. 9. Камень № 300, Лернамердз (Армавирская область)
- Ил. 10. Трехмерное композиционное построение  
Камень № 105, изогнутая антропоморфная фигура,  
Лернамердз (Армавирская область), (фото А. Хечоян)
- Ил. 11. Использование микрорельефа как части композиционного  
элемента «козы на водопое», камень № 74, Лернамердз  
(Армавирская область), (Копировка А. Хечоян)
- Ил. 12. Имитация микрорельефа камня  
Камень № 312, Агавнатун (Армавирская область), (фото А. Хечоян)
- Ил. 13. Пример сукцессивного восприятия в панорамном наскальном  
искусстве. Процессия зооморфных и антропоморфных фигур.  
Гегамаван -1 грот, (Арагацотнская область).  
В&W контрастная обработка, (фото А. Хечоян)



1a



1b



1c



1d



2a



2b



2c



3a



3b



3c



3d



4a



4b



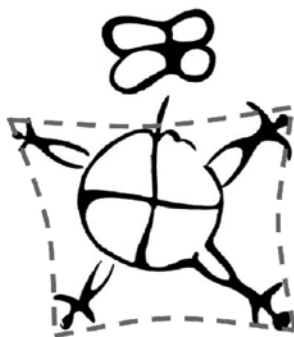
4c



5a



5b



5c

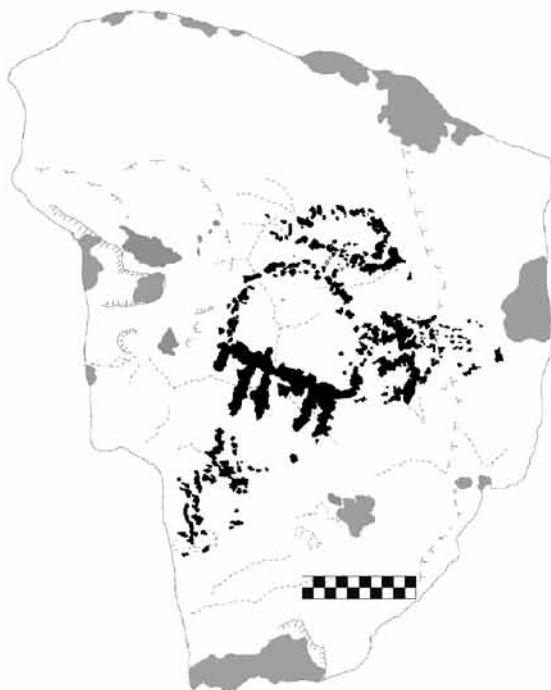


6

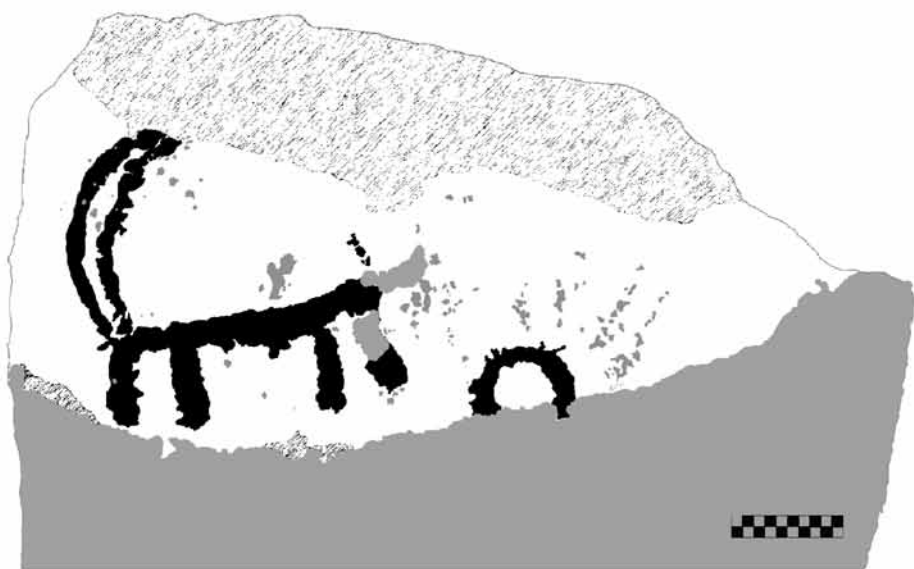




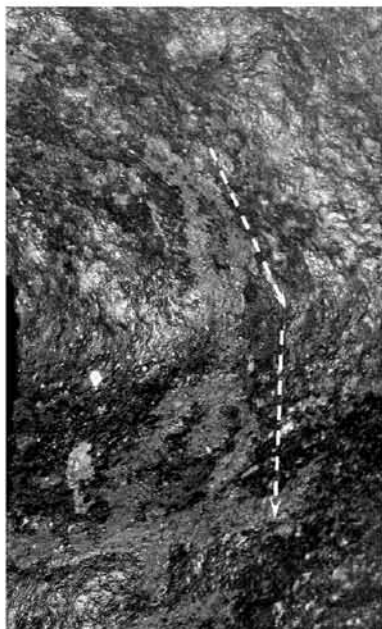
7



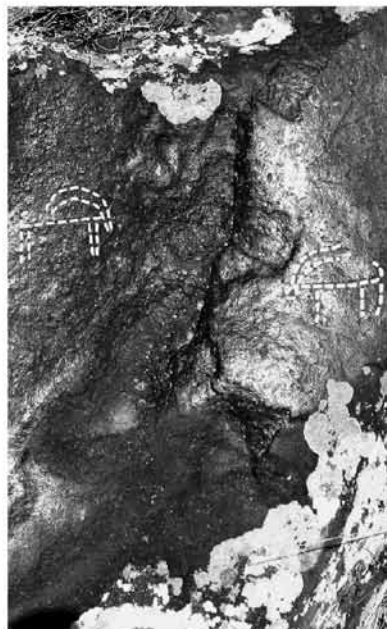
8



9



10



11



12



13

## Արևիկ Պարսամյան

*Ռուանի համալսարան  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության  
և ազգագրության ինստիտուտ*

### Երվանդաշատի խեցեղենը ըստ 2007 թ. պեղումների նյութերի

*«... Փոխէ (Երուանդ) զարբունիսն յարևմուտս կոյս  
ի քարակտոր մի բլուր, զորով պատ առեալ  
Երասխայ՝ ընդդէմ Ախուրեանն հոսի գետ...»  
Մ. Խորենացի, II, ԼԹ*

Երվանդաշատ արքայանիստ քաղաքը գտնվում էր Մեծ Հայքի Այրարատ նահանգի Երասխաձոր գավառում (ներկայիս Թուրքիայի Հանրապետության արևելյան և Հայաստանի Հանրապետության Արմավիրի մարզի հարավարևմտյան սահմանին)<sup>1</sup> Արաքս և Ախուրյան գետերի միախառնման վայրում<sup>2</sup>: Երվանդաշատի մասին մեր տեղեկությունները գալիս են Մովսես Խորենացու «Հայոց Պատմությունից», որտեղ հեղինակը պատմում է ոչ միայն Օրոնտես-Երվանդի (մ. թ. ա. III դ. վերջ) կողմից մայրաքաղաքը Արմավիրից Երվանդաշատ տեղափոխելու, այլև Ծննդոց կոչված անտառը տնկելու մասին. «Տնկէ և մայրի մեծ ի հիսխոյ կողմանէ գետոյն, և որմովք ամրացուցանէ, արգելլով ի ներքս այծենունս երագունս, և զեղանց և զեղջերուաց ազգ և ցիռս և վարսգս. որք ի բազմութիւն աճեցեալ լցի զանտառն, որովք ուրախանայր թագաւորն յաւորս որսոց: Եւ անուանէ զանտառն՝ Ծննդոց»<sup>2</sup>:

ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի հնագիտական արշավախմբի կողմից (Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի ղեկավարությամբ) 2005 թ. ի վեր հնագիտական աշխատանքներ են տարվում Ծննդոց անտառի տարածքում գտնվող որսորդական պալատի հետազոտման ուղղությամբ: Պեղավայրը ոչ մեծ բլուր է: Շինության կենտրոնական և արևելյան մասերում, ինչպես նաև հարավարևմտյան կողմում շենքից դուրս իրականացված պեղումները ցույց տվեցին, որ համալիրում կան տարբեր ժամանակահատվածների և տարբեր նշանակության կառույցներ: Առավել վաղ թվագրվող կառույցի կենտրոնական մասն է: Շինության պատերը շարված են մեծ գետաքարերով, եռաշերտ շարվածքով, միջնորմային լիցքով, անկյունային մասերում օգտագործվել են տաշած քարեր: Շենքի պատերը պահպանվել են մինչև 2,19 մ. բարձրությամբ: Շինությունը մ. թ. ա. III դ. ուներ 24,40 x 24,20 մ. չափերի քառակուսի հատակագիծ: Երվանդ Վերջինի որսորդական պալատը կառուցված էր աքեմենյան ավանդույթով, ըստ որի շենքի կենտրոնական մասում տեղակայվում էր մեծ

<sup>1</sup> Բարսեղը տե՛ս սույն ժողովածուի՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսով, Երվանդաշատ, էջ 49, նկ. 1:

<sup>2</sup> Խորենացի Մ., Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1913, Գիրք II, ԽԱ:

դահլիճը՝ շրջապատված ավելի նեղ սենյակներով<sup>3</sup>: Այս շինության սենյակները և հետագա հավելումներն ու կից տարածքը համարակալված են:

Ստորև ներկայացվում են 2007 թ. պեղումների ընթացքում հայտնաբերված թիվ 1 և 4 սենյակների խեցանոթները, ինչպես նաև 5, 6, 7 սենյակների առաջին շինարարական հորիզոնից գտնված մի քանի նմուշներ, քանի որ այս սենյակների միայն առաջին շինարարական հորիզոնի շերտերն էին պեղված (թիվ 5 և 7 սենյակները կներկայացվեն թիվ 4 սենյակի հետ, իսկ թիվ 6-ը՝ թիվ 1-ի հետ): Թիվ 4 սենյակը գտնվում է պալատական կառույցի հարավային կողմում, պալատական շենքի արտաքին պատին կից տարածքում: Թիվ 1 սենյակը գտնվում է շինության արևելյան կողմում և կենտրոնական դահլիճին միանում է դռնով: Այստեղից հայտնաբերված երկանքի, սաջի և խոհանոցային խեցեղենի բազմաթիվ տարատեսակ նմուշները թույլ են տալիս ենթադրել, որ այս սենյակը ծառայողական նշանակություն է ունեցել, հավանաբար, եղել է կառույցի *խոհանոց*<sup>4</sup>: Վերոհիշյալ սենյակների խեցեղենը ներկայացվում է ըստ հորիզոնական շերտերի՝ վերից-վար հերթականությամբ, համաձայն շերտագրական սանդղակի<sup>5</sup>: Ըստ թիվ 1<sup>6</sup> և թիվ 4 սենյակների շերտագրական սանդղակների՝ այստեղ բացվել են երեք շինարարական հորիզոններ, որոնք համարակալված են հռոմեական թվանշաններով՝ վերևից ներքև հերթականությամբ (գծ. 1 և 2): Ընդ որում, III շինարարական հորիզոնը թվագրվում է մ. թ. ա. III դ. վերջով (երբ կառուցվել է պալատը) և համապատասխանում է Երվանդունիների իշխանության ժամանակաշրջանի ավարտին: II շինարարական հորիզոնում պալատը վեր է ածվել ամրոցի, թվագրվում է մ. թ. ա. II դ. (Արտաշես Ա-ի կառավարման շրջան): I շինարարական հորիզոնը՝ մ. թ. ա. II դ. վերջ — մ. թ. ա. I դ. սկիզբ, համապատասխանում է ամրոցի վերակառուցման ժամանակաշրջանին, երբ այն վերածվել է բնակելի համալիրի<sup>7</sup>: Ամենայն հավանականությամբ մ. թ. ա. I դ. երկրորդ կեսին կյանքն այստեղ դադարել է<sup>8</sup>:

<sup>3</sup> *Тер-Мартиросов Ф.* Ервандашат // ՊԲՀ, 2008, № 1, էջ 5:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 6:

<sup>5</sup> Շերտագրական սանդղակը ուղղահայաց տեղադրված թվերի շարք է, որը հնարավորություն է տալիս ավելի հստակ պատկերացնել մշակութային շերտերի փոխկապակցությունը: Այն կազմվում է շերտագրական գծագրի հիման վրա: Շերտագրական գծագրի մեջ յուրաքանչյուր շերտ համարակալված է տվյալ սենյակի թվով սկսվող հազարյակ թվանշանով: Շերտագրական սանդղակում տեղ են գտել բոլոր շերտերի համարները, որոնք դասավորված են ներքևից վերև՝ ըստ շերտերի հերթականության: Թվերի նման դասավորությունը հնարավորություն է տալիս մշակութային շերտերի միջոցով հեշտությամբ առանձնացնել շինարարական հորիզոնները:

<sup>6</sup> Ի տարբերություն թիվ 4 սենյակի, այստեղ մշակութային շերտերը մի փոքր խաթարված են:

<sup>7</sup> *Тер-Мартиросов Ф.* Ервандашат... С. 11.

<sup>8</sup> Թիվ 1 սենյակի արևմտյան պատի մոտ պեղվել է ուշ անտիկ դարաշրջանի դամբարան, ինչը վկայում է, որ չնայած բրի վրա կյանքը դադարել է հավանաբար մ. թ. ա. I դ., սակայն շարունակվել է մերձակա տարածքում: Սենյակի արևմտյան դռան շեմին վերգետնյա նյութերի մեջ հանդիպում են միջնադարյան (XII–XIV դդ.) խեցեղենի մի քանի բեկորներ՝ այդ թվում ջնարակապատ: Նշենք նաև, որ միջնադարյան մշակութային շերտ կա շինության հյուսիսային մասում: Միջնադարյան շերտերը բացակայում են թիվ 4 սենյակում, իսկ թիվ 1 սենյակում արձանագրվել են միայն արևմտյան մուտքի մոտ: Վերջինս, ինչպես նաև ուշ անտիկ դարաշրջանի թաղումը, տեղ չեն գտել շերտագրական գծագրում, քանի որ շերտագրական գծագիրը կազմվել է սենյակի հարավային կողմում բացված արևմուտք-արևելք կտրվածքի հիման վրա, ուր անտիկ դամբարանը և միջնադարյան շերտը բացակայում են:

Հայտնաբերված խեցանոթները՝ ինչպես Հայաստանի անտիկ դարաշրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում<sup>9</sup>, այնպես էլ Երվանդաշատում, մեծաքանակ են, ունեն ձևերի ու չափերի բազմազանություն:

#### **Թիվ 4 սենյակի խեցեղեն անոթների հիմնական տեսակները և ձևերը**

I շինարարական հորիզոնի 4015 շերտից գտնվել են փոքր կարասների, կճուճների, տափաշների, քրեղանների, թասերի, ըմպանակների բեկորներ: Այստեղի փոքր կարասներն ունեն հարթ նստուկ և գնդաձև իրան, բոլորովին գուրկ են վզից և դեպի դուրս հակված պսակը փոքրիկ ներճկումով նստած է իրանի վրա (բերանի բացվածք, այսուհետ՝ բբ. 34–35 սմ): Կարասները հիմնականում լինում են բաց գույնի՝ կաթնագույն, կաթնամոխրագույն, կաթնաշագանակագույն: Վերջիններս մեկ այլ տիպի դուրս հակված հաստ պսակը սահուն կերպով նստում է ուսի վրա: Հետաքրքրական է երկկանթանի կարասի կանթը, որը բավական լայն է և բաղկացած է երեք զուգահեռ ռելիեֆ գոտիներից: Հարթ լայն կանթերով կարասներ գտնվել են Գառնիից և Շիրակավանից<sup>10</sup>: Միննույն շերտից գտնված կճուճներն ունեն դեպի իրանը լայնացող պատեր, որոնք կարճ, ներճկված վզի միջոցով միանում են թմբիկավոր շուրթին (բբ. 19–25 սմ): Մրանք կաթնաշագանակագույն են, ոչ հավասար թրծված, պատրաստված են դուրգի անիվի վրա: Այս շերտի քրեղաններն ունեն հարթ հատակ, դեպի շուրթերը լայնացող իրան, որոնք թասերից տարբերվում են իրենց մեծ չափերով (բբ. 34–44 սմ): Վերջիններս անխտիր ունեն բաց գույն՝ կաթնամոխրագույն, կաթնաշագանակագույն, և օգտագործվել են խոհանոցում կաթնեղենը մշակելու համար: Ըստ շուրթի ձևերի՝ լինում են երկու տիպի: Առաջիններն ունեն հարթ հատակ, գնդաձև իրան, որը սահուն միանում է ներճկված վզին, և դեպի դուրս հակված բոլորակ պսակ (բբ. 34 սմ): Երկրորդ տիպի քրեղանները բոլորովին գուրկ են վզի մասից և հաստ պսակը ուղղակի նստած է գնդաձև իրանի վրա (բբ. 38 սմ): Այս տիպի քրեղաններից մեկի շուրթը ոճավորված է դեպի դուրս և ներս հակված անկանոն երկրաչափական ձևերով: Այն ներկված է բաց վարդագույն, իսկ մեջտեղով անցնում է կաթնադեղնագույն գոտի: Այս շերտից գտնված թասերը ևս բաժանվում են մի քանի տիպերի: Առաջին տիպի թասերի հարթ նստուկից աստիճանաբար

<sup>9</sup> Տեքստում և Հավելվածում խեցանոթների համեմատությունների համար օգտվել ենք հետևյալ հիմնական գրականությունից՝ *Նախշարյան Ա.*, Ք. ա. III–I դդ. գունագարդ խեցեղենի եռանկյունաձև զարդապատկերները, Հայ ազգաբանության և հնագիտության ինտիմներ, № 3, Երևան, 2007, էջ 30–38: *Արակյան Ե. Բ.* Արտադր. I. Основные результаты раскопок 1970-1977 гг., Ереван, 1982; *Տիրացյան Գ.*, Հին հայկական գունագարդ խեցեղեն, հ. 1, ԼՀԳ, Երևան, 1970, էջ 63–72: *Տիրացյան Գ.*, *Վարապետյան Բ.*, Արմավիրի 1977–78 թթ. պեղումները, ՊԲՀ, Երևան, 1979, № 4, էջ 247–255: *Քոչարյան Գ.*, Դվին III. Դվինը անտիկ դարաշրջանում, Երևան, 1991: *Վարապետյան Բ.*, Հայաստանի նյութական մշակույթը մ. թ. ա. VI–IV դդ., Երևան, 2003, էջ 33–45: *Խաչատրյան Ժ.*, Արտաշատ II, Անտիկ դամբարանադաշտեր, Երևան, 1981: *Խաչատրյան Ժ.*, Հայաստանում գտնված գունագարդ խեցեղենի մի քանի նմուշներ, ՊԲՀ, 1966, № 1, էջ 254–259: *Խաչատրյան Ժ.*, Հայաստանի մ. թ. ա. VII–I դդ. խեցեղենի բնորոշ մի ձև, ՊԲՀ, Երևան, 1970, № 2, էջ 269–278: *Թեր-Մարտիրոսով Փ.* Керамика эллинистической Армении как исторический источник. Автореферат кандидатской диссертации. Ереван, 1984; *Թեր-Մարտիրոսով Փ.* Фляги как торговая тара // Проблемы античной истории и культуры. Ереван, 1979. С. 409–414.

<sup>10</sup> *Թեր-Մարտիրոսով Փ.* Раскопки поселения и некрополя античного Ширакавана // Շիրակի հալագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտական աշխատություններ, Գյումրի, 1988, № 1, էջ 21–22:

լայնացող կողերը ընդգծված անցումով կազմում են փոքրիկ ներճկված վիզ, թեթևակի դուրս հակված կլորավուն շուրթ (բբ. 17–23 սմ): Վերջիններն ունեն կրակից սևացած մակերես և օգտագործվել են խոհանոցում: Երկրորդ տիպի թասերը կլորավուն ներճկված կարճ վզի միջոցով կտրուկ միանում են կիսակլոր իրանին: Պսակներն ունեն դեպի ներս և դեպի դուս ձգվածություն (բբ. 15/17–24 սմ): Սրանք բաց գույնի են, աստառը պատված է կարմիր քսուկով և փայլեցված է: Այս տիպի թասերի շուրթերը երբեմն գունազարդել են տարբեր գույներից բաղկացած երկրաչափական պատկերներով: Երրորդ տիպը կազմում են նրբախեցի թասերը, որոնք օգտագործվել են սպասքի համար (բբ. 14 սմ): Այս տիպի թասերի շուրթերը հաճախ նախշազարդված են լինում մոխրագույնով և շագանակագույնով կամ բալագույնով: Սպասքի անբաժանելի մաս են կազմում ըմպանակները, որոնց բարձր պարանոցները կտրուկ միանում են շրջանաձև իրանին (բբ. 12 սմ): Սրանք նրբախեցի են՝ պատված կարմիր, նուրբ քսուկով և փայլեցված են: Ի տարբերություն ըմպանակների, այնակներն ունեն կարճ իրան, որը ընդգծված միանում է ներճկված կարճ վզին: Վերջինիս վրա էլ նստած է դեպի դուրս հակված բոլորակ պսակը (բբ. 18 սմ): Պսակները կաթնագույն են, երբեմն զարդանախշված սևով կամ բալագույնով:

Առևտրական տարաներից աչքի են ընկնում տափաշշերը, որոնք սկավառակաձև ուռուցիկ իրանով, կարճ վզով, բոլորակ պսակով, դուրս ցցված կլորավուն կողերի վրա երկու փոքրիկ կանթերով անոթներ են: Սրանք հիմնականում պատրաստված են ձեռքով. երկու առանձին մասեր ունեն, որոնք պատրաստելուց հետո միացվում են: Տարբեր զարդաներով տափաշշերի օրինակներ գտնվել են Արմավիրում, Արտաշատում, Բենիամինում, Դվինում, Միսիանում, Օշականում<sup>11</sup>: Երվանդաշատի տափաշշերի բաց գույնի (դեղնավարդագույն, դեղնամոխրագույն, դեղնանարնջագույն) խնամքով կռկված և փայլեցված մակերեսը նկարազարդված է վառ և մուգ (կարմիր, շագանակագույն, դարչնագույն) գույների տարբեր լայնության համակենտրոն շրջանակներով: Սրանք անոթի կենտրոնում կազմում են աստղաձև կամ ճառագայթաձև զարդապատկերներ:

II շինարարական հորիզոնի 4013 շերտից գտնվել են կճուճներ, եռաթերթ միականթ սափորներ (օյնոխոյաներ), ըմպանակներ և այլն: Կճուճներն ունեն կարճ, գրեթե բացակայող վիզ, որն ավարտվում է դեպի դուրս հակված լայն շուրթով (բբ. 16–22 սմ): Սրանք դեղնամոխրագույն, դեղնաշագանակագույն են՝ պատրաստված դուրզի անիվի վրա: Եռաթերթ սափորները ունեն հարթ նստուկ, գնդաձև իրան, հմտորեն ձևավորված երեքնուկաձև պսակ և շուրթից անմիջապես ձգվող երկայնակի կանթ: Գտնված պուլիկները ձևով կրկնում են կճուճների ձևերը, սակայն ունեն փոքր չափսեր (բբ. 9–13 սմ): Հիմնականում ունեն դեղնադարչնագույն երանգ: Երբեմն շուրթը ներսի կողմից ներկված է կարմիր: Հետաքրքիր է թասատիպ փոքրիկ անոթը, որի իրանի վրա տեղադրված է փոքրիկ ծորակ: Անոթը գուրկ է վզի մասից և ավարտվում է նուրբ եզրով:

<sup>11</sup> Тирация Г. Культура древней Армении, VI в. до н. э.— III в. н. э. Ереван, 1988. С. 125. Рис. 28; *Խաչատրյան Ժ.*, Արտաշատ II..., էջ 16, նկ. 5: *Խաչատրյան Հ.*, Բենիամինի անտիկ դաստակերտի հելլենիստական ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունը, ՇՀՀ գիտական աշխատություններ, հ. 3, Գյումրի, 2000, էջ 33–35: *Մուսրելյան Բ.*, Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության, Երևան, 1976, էջ 74, (գուն. տախտ. IX):

Ծորակից վերև կարմրաշագանակագույնի վրա մոխրագույն երեք շարք անփույթ գծեր են արված: Այս անոթը, հավանաբար, օգտագործվել է փոքր երեխաներին հեղուկ խմեցնելու համար:

Մյուս շերտերի նման՝ 4008 շերտի կարասները ունեն թմբիկավոր հաստ պսակ, որն ուղղակի նստած է իրանի պատերին (բբ. 34 սմ): Ընդամենները դեպի դուրս լայնացող բարձր պսակով սահուն միանում են ցածր գնդաձև իրանին. դեղնաշագանակագույն են՝ թեթև փայլեցված: Երբեմն ներսի կողմից ունեն գծագարդեր: 4007 շերտից գտնված մեծ քրեղանի գնդաձև իրանը մի փոքր ներճկումով միանում է ուղիղ բարձր վզին, որի վրա անմիջապես նստած է թեքությամբ դեպի դուրս կտրած պսակը (բբ. 47 սմ):

III շինարարական հորիզոնի գտածոները հիմնականում սաջեր են, որոնք հարթ հատակով, ուղղահայաց կարճ պատերով ուղղանկյուն անոթներ են՝ անկյուններում կլորավուն անցումներով: Սրանք պատրաստված են լավ չհունցված, խոշորահատ հարդախառն ու ավազախառն կավից, որի մեջ կա նաև կիր (պատի հաստություն, այսուհետ՝ պի. 1,9–3 սմ): Սաջերը օգտագործվել են հաց թխելու համար:

Այսպիսով, այս սենյակում III շինարարական հորիզոնից շատ քիչ խեցանոթներ են գտնվել, ինչը պայմանավորված է այդ ժամանակաշրջանում սենյակը բուն շինության արտաքին մաս կազմելու հանգամանքով: II շինարարական հորիզոնում համեմատաբար գերակշռում են կարասներն ու կճուճները, իսկ ըմպանակները, սափորները, միականթ սափորները, պուլիկներն ու թասերը ի հայտ են գալիս գրեթե հավասար քանակությամբ: I շինարարական հորիզոնում գերակշռում են սպասքի առարկաները՝ թասերը, քրեղանները (զձ. 3):

### **Թիվ 1 սենյակի խեցեղեն անոթների հիմնական տեսակները և ձևերը**

Ինչպես վերը նշեցինք, այս սենյակը եղել է շինության *junhaingr*, ուստի այստեղից գտնված բազմաթիվ խեցանոթները աչքի են ընկնում տիպերի և ձևերի բազմազանությամբ: I շինարարական հորիզոնի կարասները նման են թիվ 4 սենյակից գտնված կարասներին. բոլորովին գուրկ են վզի մասից և պսակը ուղղակի նստած է ուսերի վրա: Պսակի վերևի մասը հարթ է, որը դեպի դուրս շարունակվելով՝ ստանում է կիսաշրջանաձև տեսք: II շինարարական հորիզոնի կարասները ավելի բազմազան են<sup>12</sup>: Հանդիպում են ինչպես մեծ (բբ. 53 սմ), այնպես էլ միջին տարողությամբ (բբ. 32–34 սմ): Փոքր կարասներն ունեն կարճ վիզ, շուրթերը դուրս են հակված կլորավուն թմբիկով: Այս տիպի կարասների մեջ հանդիպում են նաև արտաքին մակերևույթը կարմիրով ներկված և հղկված կարասներ: III շինարարական հորիզոնի կարասները ևս մեծ և փոքր տարողության են: Մեծ կարասները (բբ. 48 սմ) ունեն հաստ պատեր՝ 3 սմ, կարճ վիզ և դեպի դուրս լայնացող հաստ պսակ: Միջին տարողության կարասները (բբ. 32–33 սմ) գրեթե գուրկ են վզի մասից և ունեն թմբիկավոր, երբեմն էլ՝ թեթև ձգված շուրթ:

I շինարարական հորիզոնի կճուճներն ունեն հարթ հատակ, գնդաձև իրան, կարճ վիզ, դուրս հակված նուրբ կամ հաստ շուրթ (բբ.—14.5 սմ), հիմնականում

<sup>12</sup> Հետագա տարիների պեղումների ընթացքում թիվ 6 սենյակի II շին. հորիզոնում բացվեց մեծ կարասների ընդարձակ սրահ, որի մասին այս աշխատանքում չի խոսվելու:

անկանթ են, արտաքին մակերեսը թեթև հղկված: Մրանք օգտագործվել են խոհանոցում ճաշը տաքացնելու համար: Երբեմն հանդիպում են աստառը քսուկով պատած կճուճներ: Երկրորդ տիպի կճուճներն ունեն ավելի ձգված վզեր, ձևերի ավելի սլացիկ անցումներ, երբեմն մարմնի ուռուցիկ մասում կրում են մեկ կամ երկու կանաթ: II շինարարական հորիզոնի նյութերը կրկնում են I շինարարական հորիզոնի կճուճների տիպերը, սակայն ունեն ավելի մեծ չափսեր (բբ. 30 սմ): Երրորդ տիպի կճուճների ուսերը դեպի ներս նեղանալով՝ միանում են դուրս թեքված սրածայր շուրթին: Արտաքին մակերևույթի վրա տեղ-տեղ պահպանվել են մոխրագույն և շագանակագույն ներկի հետքեր: III շինարարական հորիզոնի կճուճների պսակները, ի տարբերություն I և II շինարարական հորիզոնների, ավելի շատ են դուրս հակված և շրջանաձև փոքրիկ վիզը սահուն կերպով միանում է իրանին (բբ. 22 սմ):

Ինչ վերաբերում է այս սենյակի սափորներին, դրանք ունեն լայն, հարթ նստուկ, ստորին մասում գնդաձև և վեր ձգվող վերնամասով իրան, երկարուկ վիզ, որն ավարտվում է ուղիղ կամ դեպի դուրս լայնացող շուրթով: Կանթերը աղեղնաձև են և, սկսվելով շուրթերից կամ տակից, վերջանում են վզի կամ իրանի միացման տեղում՝ պահպանելով որոշ կլորություն: I շինարարական հորիզոնի անկանթ սափորներն ունեն գնդաձև իրան և ընդգծված անցումով իրանին միացած բարձր պարանոց, որն ավարտվում է հարթ եզրով: II շինարարական հորիզոնի սափորների կանթերն աղեղնաձև են և, սկսվելով շուրթերից կամ տակից, հանգչում են իրանի վրա՝ պահպանելով որոշ կլորություն (բբ. 10–19 սմ): Հաճախ ներկված են կարմիր: Սափորների երկրորդ տիպն ունի հարթ, լայն նստուկ, կլորավուն իրան, երկար վիզ, որն ավարտվում է շեփորաձև շուրթերով: Հիմնականում անկանթ են: III շինարարական հորիզոնի սափորները ավելի ձգված են, շեփորաձև վզերով, ձևերի ավելի սլացիկ անցումներով (բբ. 18–19 սմ):

Քրեղանները, որ գտնվել են այս սենյակի II շինարարական հորիզոնից, իրանի մի փոքր ներճկումով միանում են դեպի դուրս լայնացող վզին, որն էլ ավարտվում է դեպի դուրս թեքվող կտրած շուրթով (բբ. 34–36 սմ): Վերջիններս լինում են կաթնագույն, դեղնաշագանակագույն, հղկված մակերեսով, թեթև փայլեցված աստառով: Քրեղանների երկրորդ տարատեսակը գուրկ է վզի մասից և իրանը կտրուկ միանում է ներճկված թմբիկավոր պսակին (բբ. 37 սմ): Քրեղանների երրորդ տարատեսակի հաստ իրանի մակերեսը մի փոքր ներճկումով միանում է ավելի բարակ շուրթին (բբ. 30 սմ): III շինարարական հորիզոնի քրեղանների իրանը մի փոքր ներճկումով միանում է դեպի դուրս լայնացող վզին, որն էլ ավարտվում է դուրս թեքվող կտրած շուրթով: Ի տարբերություն II շինարարական հորիզոնի, այս տիպի քրեղանների վիզը ավելի կարճ է (բբ. 30 սմ): Երկրորդ տիպի քրեղանների շուրթը դեպի դուրս կորանալով միանում է իրանին՝ վերածվելով հաստ պսակի (բբ. 47 սմ):

Այս սենյակից գտնված թասերը ևս աչքի են ընկնում պսակների և կողերի բազմազանությամբ: I շինարարական հորիզոնի թասերի կողերը սահուն կլորանալով և մի փոքր ներճկվելով՝ միանում են հարթ կտրած շուրթին, որը թեթև հակված է դեպի անոթի ներսը, իսկ մի քանի նմուշների վրա՝ ուղղված է դեպի դուրս (բբ. 20–26 սմ): Մրանք պատված են շատ բարակ կարմիր, բալագույն,



կարմրաշագանակագույն քուրկով և փայլեցված են: Երկրորդ տիպի թասերն ունեն հարթ նստուկ, կլորավուն իրան, որը սահուն կերպով ավարտվում է եզրով (բբ. 16 սմ): Վերջիններս պատրաստված են անփուփոթեն, դանդաղ պտտվող դուրզի վրա: Այս թասերը հիմնականում օգտագործվել են խոհանոցում: Երրորդ տիպի թասերը հարթ կամ թմբիկավոր պսակի տակ ունեն ներձկված գոտի, պսակը ձգված է դեպի ներս (բբ. 18–23 սմ): Երբեմն թասերի շուրթերը ներկված են վարդագույն, երբեմն էլ ամբողջությամբ պատված են կարմիր անգորով<sup>13</sup>: Չորրորդ տիպի թասերի կիսակլոր, ներձկված պարանոցը շեշտակի միանում է կլորավուն վեր ձգվող իրանին (բբ. 16–18–24 սմ): Այս թասերը սև-շագանակագույն, մոխրագույն են, որոնց աստառը և պսակը ներկված են կարմիր: Հինգերորդ տիպի թասերի շուրթերը թեքված են դեպի ներս, մակերեսը մոխրագույն է, թեթև փայլեցված: II շինարարական հորիզոնում հայտնաբերված թասերը կրկնում են I շինարարական հորիզոնի թասերի երրորդ և չորրորդ տիպերը՝ չնչին փոփոխություններով (բբ. 20–26 սմ): Սրանց շուրթերի վրայով երբեմն անցնում է ներձկված գոտի, արտաքին մակերեսը հղկված է, թեթև փայլեցված: III շինարարական հորիզոնի թասերի մի մասը կրկնում է I շինարարական հորիզոնի թասերի առաջին տիպը (բբ. 19–20 սմ): Հանդիպում են նաև նրբախեցի թասեր, որոնց շուրթերը և ներքին մակերևույթը ներկված են կարմիր և փայլեցված են: Հաջորդ տիպի թասերը վիզ չունեն. ուղիղ կտրված դուրս և ներս հակված թմբիկավոր պսակը անմիջապես նստում է իրանի վրա:

Ինչպես թիվ 4 սենյակի, այնպես էլ այստեղի I շինարարական հորիզոնի ըմպանակներին բնորոշ են նուրբ շուրթով բարձր պսակները, որ նկատելի անցումով միանում են կիսազնդաձև իրանին: Հաջորդ շինարարական հորիզոնում այս անոթները երևան են գալիս երկու տարատեսակով: Առաջին տարատեսակներն ունեն դեպի դուրս լայնացող բարձր պսակ, որը սահուն միանում է ցածր գնդաձև իրանին (բբ. 13–16 սմ): Դրանք նրբախեցի են՝ ներկված կարմիր գույնով և լավ փայլեցված: Երկրորդ տարատեսակները պսակի և իրանի միացման տեղում ունեն ելուստ (բբ. 12–13 սմ): Այս տեսակը քիչ է տարածված և հիմնականում հանդիպում է հյուսիսարևելյան հուշարձաններում<sup>14</sup>: Իսկ III շինարարական հորիզոնի ըմպանակների դեպի դուրս լայնացող կիսազնդաձև պսակը սուր եզրով միանում է կիսազնդաձև ցածր իրանին (բբ. 12–13 սմ): Այս ըմպանակները սև, մոխրագույն, շագանակագույն, կարմրավուն արտաքին մակերես ունեն, որոնք լավ փայլեցված են:

Խոհանոցում գտնվել են նաև կոնք-տաշտեր, որոնք ունեն հարթ նստուկ, դեպի վիզը լայնացող բարձր իրան, ներձկված վիզ, թմբիկավոր պսակ (բբ. 40 սմ): Երբեմն աստառը խաչաձև գունազարդված է, որ բնորոշ է հելլենիստական ժամանակաշրջանի թասերին: III շինարարական հորիզոնից գտած օրինակը համեմատաբար փոքր չափերի է (բբ. 27 սմ): Իրանը ընդգծված անցումով միանում է ներձկված վզին, որն էլ սահուն կերպով միանում է դուրս հակված թմբիկավոր շուրթին: Հետաքրքրական է II շինարարական հորիզոնից գտնված միականթ գավաթը, որի բռնակը սկսվում է շուրթից և վերջանում է իրանի

<sup>13</sup> Անգորեն, ի տարբերություն քուրկի, ակնհայտորեն առանձնանում է խեցու պատից և հաստ է:

<sup>14</sup> *Կարասկոյան Ի.*, Հայաստանի նյութական մշակույթը..., էջ 40:

գոտկատեղի վրա (բբ 18 սմ): Բռնակի և շուրթի միացման վայրում եղունգով փոս է արված: Պատրաստված է դանդաղ պտտվող դուրգի վրա: Օգտագործվել է խոհանոցում: Ի տարբերություն կոպիտ գավաթի, իր նրբությամբ առանձնանում է III շինարարական հորիզոնից գտնված բաժակատիպ անոթը, որն ունի ուղիղ վեր բարձրացող իրան և դուրս ճկված երկարուկ շուրթ (բբ. 11 սմ): Անոթն ամբողջությամբ պատված է կարմիր քսուկով և փայլեցված է: Հավանաբար այն բերվել է Հայաստանի այլ շրջաններից կամ Փոքր Ասիական որևէ երկրից:

Առանձնակի հետաքրքրություն են առաջացնում այս սենյակի ծորակավոր անոթները: II շինարարական հորիզոնից գտնվածը մեծ քրեղան է, որի մի կողմում ուսի վրա տեղադրված է հաստ ծորակ: Գեղեցիկ է III շինարարական հորիզոնից գտնված ծորակավոր թելնիկատիպ անոթը: Վերջինս ունի գնդաձև իրան, ներճկված վիզ, ուղիղ կտրված և դուրս հակված լայն պսակ: Ծորակը սկսվում է ուսից և բարձրանալով՝ հասնում պսակի մակարդակին՝ մի ծայրով հավելյով պսակին: Ծորակի շուրթը երեքնուկաձև է: Այս անոթի բռնակը սկսվում է պսակից և, գնդաձև տեսք ստանալով՝ նստում է ուսի վրա: Անոթի ողջ մակերեսը, վզի աստառը և ծորակի շուրթը ներկված է կարմիր:

Հազվադեպ գտածո է I շինարարական հորիզոնից պեղված ձկնամանը: Դեպի դուրս լայնացող նրա իրանը կարճ ներճկված վզի միջոցով միանում է դուրս և ներս փռված պսակին (բբ 26 սմ): Աստառը ներկված է կարմրաշագանակագույնով: Սպասքի անոթների մեջ առանձնանում են պնակները: II շինարարական հորիզոնից գտնված պնակն ունի ներճկված կարճ վիզ, դեպի արտաքին մակերեսը և աստառը թեքված թմբիկավոր պսակ: Պսակի վերևի մասը հարթ կտրված է, կարմիր ներկված և փայլեցված: III շինարարական հորիզոնի պնակները հատակից սահուն կերպով լայնանում են և ավարտվում եզրով:

Այստեղ տափաշշեր գտնվել են հիմնականում III շինարարական հորիզոնի շերտերում: Հյատնաբերվել են բռնակի, իրանի, ուսի բեկորներ, որոնք իրանի դեղնաշագանակագույն քսուկով պատած ֆոնի վրա կարմիրով պատկերված կենտրոնամետ շրջանակներ ունեն, երբեմն՝ ուսի մասում եռանկյունաձև գունավորումներ: Առևտրական տարաներից աչքի են ընկնում նաև II շինարարական հորիզոնից գտնված ամֆորայի բեկորները: Այս բեկորները ցույց են տալիս, որ դրանք պատրաստված են արագ պտտվող դուրգի վրա: Պահպանվել են պտտվող դուրգի վրա աշխատող գործիքի հետքերը: Ամենայն հավանականությամբ այս անոթն ունի ոչ տեղական ծագում: Այն կոտրվելուց հետո վերանորոգվել է և նորից օգտագործվել: Ամֆորայի մի քանի տիպեր գտնվել են Արտաշատից<sup>15</sup>:

Ուսումնասիրվող խեցեղենի մեջ աչքի է ընկնում նաև III շինարարական հորիզոնի վազ-անոթը, որի միակ ոտքը կտրված է, իրանը դեպի դուրս լայնանալով՝ միանում է դրսից և ներսից թեքությամբ կտրած պսակին (բբ. 24 սմ):

ճրագամանները նույնպես սակավաթիվ են: Մի ճրագաման հայտնաբերվել է II շինարարական հորիզոնից: Վերջինս գրեթե հարթ նստուկով, կլոր կողերով, կլորավուն շուրթերով թասանման անոթ է (բբ. 10 սմ), որի շուրթը մի

<sup>15</sup> Тирация Г. Культура древней Армении... С. 123.

կողմից սրված է՝ կազմելով փոքրիկ կտուց պատրույզի համար: Այս ճրագի արտաքինը և ներսի կողմը սև է՝ դեղնադարչնագույն նստվածքի հետքերով: ճրագամանների այս ձևը օգտագործվել է դեռևս մ. թ. ա. VII–VI դդ.: Գտնվել են Արմավիրից, Գառնիից, Կարճաղբյուրից<sup>16</sup>:

Ջարդանախշ խեցանոթներից հետաքրքիր է գունազարդ թասը, որն ունի կաթնաշագանակագույն մակերես, իսկ աստառի վրա կարմիր գույնով պատկերված է հավասարաթև խաչ: Նմանատիպ թասեր հայտնաբերվել են Հայաստանի հեյլենիստական ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում: II շինարարական հորիզոնից գտնվել է հետաքրքիր մի բեկոր, որի մակերեսի վրա կան ուղղահայաց և եռանկյունաձև փայլանախշ գծեր ու ռելիեֆ գոտի, և որը ունի թրծման հետևանքով առաջացած սև գույն: Աստառը հարթեցված է կտորով, պատրաստված է երկաթեղարյան խեցեղենի ավանդույթներով: Գտնվել են նաև գավաթի բեկորներ, որոնց մակերեսի վրա սեղմելու և փայլեցնելու միջոցով արված են լեզվաձև զարդեր: Նմանատիպ մեկ այլ բեկոր պատկանում է փակ տիպի անոթի՝ հավանաբար, երկկանթանի սափորի: Նման զարդաձևով անոթներ հայտնաբերվել են Բենիամինում (աքեմենյան շերտում), Արմավիրում<sup>17</sup> (ուրարտական, վարպետի նշաններով խեցեղենի հետ): Բազմագույն (պոլիխրոմ) անոթի զարդանախշերը բաղկացած են միմյանց հաջորդող սև ու կարմիր գծերից և եռանկյուններից:

Մեկ այլ գունազարդ անոթի բեկորներ գտնվել են նաև III շինարարական հորիզոնում (հավանաբար միականթ կամ երկկանթ սափոր): Վերջինիս մակերեսը ամբողջությամբ պատված է ուրարտական ժամանակաշրջանին բնորոշ կարմիր քսուկով, սակայն նրա բեկորներից մեկի վրա սև գծերով և գույնով պատկերված են եռանկյուններ: Նման եռանկյուններ հանդիպում են Գառնիի նյութերում, որտեղ շագանակագույն դաշտը գունազարդվել է կարմիրով: Սև ու կարմիր զարդաձևերը, որոնք բնորոշ չեն ուրարտական խեցեղենին, թույլ են տալիս ենթադրել, որ ետուրարտական ժամանակաշրջանի որոշ արտադրական կենտրոններում դեռևս պահպանվել են խեցեղենի պատրաստման ավելի հին ավանդույթներ<sup>18</sup>: Նորություն է նաև բռնակի ձևը, որը ուղղանկյուն է, անկյունները կլորացված են և իրանի նկատմամբ կազմում են ուղիղ անկյուն: Բռնակի շուրջը սև, եռանկյունաձև զարդեր են: Մեկ այլ անոթի (հավանաբար՝ սափոր) արտաքին մակերեսը ծածկված է կարմիր քսուկով, իսկ ուսի վրայով անցնում է երկգույն եռանկյուններից և ուղղանկյուններից բաղկացած գունազարդ գոտի:

Այսպիսով, այս սենյակում III շինարարական հորիզոնում գերակշռում են թասերը, ըմպանակները, քիչ են կոնք-տաշտերը, սաջերը, կճուճները: II շինարարական հորիզոնում համեմատաբար շատ են թասերը, քրեղանները և սափորները, քիչ են տափաշները, ճրագամանները, ծորակավոր անոթները, նորույթ են ամֆորաները: I շինարարական հորիզոնում գերակշռում են թասերը, սափորները, նորույթ են ձկնամանները (զձ. 4): Մ. թ. ա III դ. վերջի և

<sup>16</sup> *Կարապետյան Բ.*, Հայաստանի նյութական մշակույթը..., էջ 42: *Тирация Г.* Культура древней Армении... С. 118.

<sup>17</sup> *Խաչատրյան Շ.*, Հայաստանի մ. թ. ա. VII–I դդ. խեցեղենի բնորոշ մի ձև, ՊԲՀ, 1970, № 2, էջ 276:

<sup>18</sup> *Тер-Мартirosов Ф.* Ервандашат... С. 7.

մ. թ. ա I դ. սկզբի Երվանդաշատի խեցանոթները ըստ 2007 թ. նյութերի կարելի է բաժանել 11 մեծ խմբի՝ իրենց ենթախմբերով (Հավելված), որոնցում աչքի են ընկնում սպասքի անոթները. գերակշռող տարբեր տիպերի թասեր են (27%), քրեղաններ (10%), ըմպանակներ (10%), ապա ամբարման անոթներ՝ կարասներ (11%), կճուճներ (7%), սափորներ (9%), տափաշներ (6%) և այլն<sup>19</sup> (զծ. 5/4):

Ինչպես հելլենիստական ժամանակաշրջանի այլ հուշարձաններում, այստեղ էլ խեցեղենի պատրաստման համար գործածվել են թրծվելուց հետո ստացվող կարմրավարդագույն և կարմրաշագանակագույն երանգներով կավեր, որոնք պարունակում են կրաքարի սպիտակ և ավազի սև հատիկների որոշակի քանակություն: Առավելապես օգտագործվել են մոխրագույն կավեր, որոնց հանքերը գտնվում էին Ծննդոց անտառից ոչ շատ հեռու, ներկայիս Երվանդաշատ գյուղից հյուսիս-արևելք ընկած տարածքում: Ըմպանակների, թասերի, երկկանթ և միականթ սափորների մի մասի (սպասքի անոթներ) կավի խմորը ավելի լավ է մշակված, քան մյուս տեսակներինը, խեցին համեմատաբար մաքուր է, խիտ և զրնգուն (պի. 0,3–0,6 սմ): Խեցեղենի երկրորդ մասը (սափորներ, թասեր, կճուճներ, գավաթներ և այլն) պատրաստված է ավազի մեծ քանակություն պարունակող կավերից, որոնք ունեն միջին խտություն, անոթների պատերի 0,7–1,2 սմ հաստություն: Խեցեղենի երրորդ խումբը կազմում են խառնուրդներով լի, խոշորահատիկ, անբավարար հունցած կավերից պատրաստված անոթները: Դրանք խոհանոցային կարասներ են, կճուճներ, սաջեր (պի. 1,9–4 սմ): Խեցեղենի հիմնական մասը պատրաստված է բրուտի անիվի կամ դուրգի միջոցով: Ձեռածեփ անոթները հազվադեպ են. դրանք հիմնականում տափաշներն են: Խեցանոթների մի մասի արտաքին մակերեսը ծածկված է դեղնաշագանակագույն, կարմիր և կարմրաշագանակագույն քուրկով, հարդարումը կատարվել է հիմնականում գույների օգնությամբ: Բաց գույնի անոթները ծածկված են առավել մուգ ներկով՝ արված ուղիղ, ալիքավոր, եռանկյունաձև գոտիներով: Օգտագործվել են տարբեր ներկեր՝ կարմիր, բալագույն, կաթնագույն, մոխրագույն, սև: Միննույն անոթի վրա արվել է նաև բազմագույն զարդանախշ: Հազվադեպ են անգործով պատված անոթները: Պատահում է նաև ռելիեֆ գոտիներով և փայլեցումով զարդանախշ, որը արվել է սև, փայլեցված մակերեսի վրա:

Ուսումնասիրություններից պարզ դարձավ, որ Երվանդաշատ պեղավայրի III շինարարական հորիզոնում համեմատաբար գերակշռող են թասերը և քրեղանները: Կարասները, սափորները, ըմպանակները, տափաշները հանդես են գալիս գրեթե հավասար քանակությամբ, քիչ են ծորակ ունեցող անոթները, գավաթները, կոնք-տաշտերը, վազերը: Վերջիններս հետագա շինարարական հորիզոններում չեն հանդիպում: II շինարարական հորիզոնում սպասքի և ամբարման անոթները՝ թասերը, ըմպանակները, քրեղանները, կարասները, կճուճները, սափորները գրեթե հավասար քանակությամբ են, քիչ են պնակները, ծորակ ունեցող անոթները, տափաշները, նորույթ են ամֆորաները և

<sup>19</sup> Այս ուսումնասիրությունը կատարվել է 200 ամբողջական և բեկորային տարբեր անոթների հիման վրա, ընդ որում I և II շին. հորիզոններից ուսումնասիրվել են հավասար քանակությամբ նմուշներ (36%), III շին. հորիզոնից ավելի քիչ (28%), (զծ. 5/6): Պատճառը, ինչպես արդեն վերևում նշեցինք, 4-րդ սենյակի համապատասխան շերտերից խեցեղենի նմուշների սակավությունն է:

ճրագամանները (զծ. 5/2): Այստեղ զարդանախշումը կատարվում է անոթի արտաքին մակերևույթին, իրանի և վզի շրջանում, միաժամանակ հանդիպում են նաև բազմագույն նախշազարդումներ: I շինարարական հորիզոնում ճնշող մեծամասնություն են կազմում թասերը, որոնց աստառը կամ շուրթը գունազարդված է: Կարամները, ըմպանակները, կճուճները, սափորները, քրեղանները հանդես են գալիս գրեթե հավասար քանակությամբ. քիչ են տափաշները, կոնք-տաշտերը, սաջերը, պնակները, գավաթները, միականթ եռաթերթ սափորները: Նորություն են ձկնամանները: Ծորակ ունեցող անոթներ և ամֆորաներ առայժմ այս շերտից չեն հայտնաբերվել (զծ. 5/3): Այստեղ տափաշները տարբերվում են զարդաձևերով: Բաց կայծնագույն ֆոնին տափաշի կենտրոնում հանդիպում է կարմրաշագանակագույնով արված հնգաթև աստղ:

Այսպիսով, Երվանդաշատի խեցեղենի ձևաբանական, տիպաբանական ու գեղարվեստական հարդարման քննությունը ցույց է տալիս, որ մ. թ. ա. III–I դդ. խեցեգործությունն իր տեսակների, գեղարվեստական ձևավորման հնարների բազմազանությամբ, կատարման որակով հասել էր բարձր մակարդակի: Խեցանոթները պարունակում են անցյալի ավանդույները և միաժամանակ հանդես են գալիս նոր ձևերով: Առանձնացվում է ուրարտական խեցեղենին բնորոշ անոթը, որը կրում է հելլենիստական ժամանակաշրջանին բնորոշ զարդաձևեր:

Խեցանոթների ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ Երվանդաշատը առևտրական կապեր է ունեցել ինչպես Հայաստանի տարբեր կենտրոնների, այնպես էլ արտաքին աշխարհի հետ: Այդ մասին են վկայում գտնված տափաշները, որոնց գունազարդման ձևերից պարզ է դառնում, որ III շինարարական հորիզոնում (մ. թ. ա. III դ. վերջ) Երվանդաշատը ավելի աշխույժ կապվել է Արևելքի հետ: Այս շրջանում հուշարձանն իր վրա կրում է արևելյան (աքեմենյան) մշակույթի ազդեցությունը: Իսկ I շինարարական հորիզոնում գտնված տափաշների, ձկնամանի, պնակների, թասերի, ըմպանակների, քրեղանների, ձևերը (զծ. 6) և գունազարդումը թույլ են տալիս ենթադրել, որ մ. թ. ա. II դ. վերջում և մ. թ. ա. I դ. սկզբում առևտրական կապերը ուժեղացել են Արևմուտքի հետ, և հուշարձանն իր վրա կրել է արևմտյան (հունահռոմեական) մշակույթի ազդեցությունը: Փաստորեն, հուշարձանում ուրարտական, տեղական մշակույթների ավանդույթների և նոր տարրերի հետ միասին հանդիպում է նաև արևմտյան և արևելյան մշակույթների ազդեցությունը: Հետզհետե հելլենիստական ժամանակաշրջանի արևելյան մշակույթը իր դիրքերը սկսում է զիջել արևմտյանին: Անցումային փուլը այստեղ II շինարարական հորիզոնն է (մ. թ. ա. II դ.), ուր միաժամանակ հանդիպում են տեղական հին ավանդույթներ ունեցող խեցեղենի նմուշներ, աքեմենյան դարաշրջանին բնորոշ, արտաքին մակերեսին փոփոխական երանգներ ունեցող խեցեղենի բեկորներ, լեզվաձև զարդերով անոթներ, և հունահռոմեական աշխարհին բնորոշ ամֆորայի բեկորներ:

**Arevik Parsamyan**

*The University of Rouen  
Institute of Archaeology and Ethnography  
of NAS RA*

### **The Pottery of Yervandashat According to the 2007 Excavation**

The complex of Yervandashat archeological site consists of three occupation periods. The study of ceramic items found in the archeological levels shows that Yervandashat had commercial relationships other Armenian, Achaemenid and Hellenistic centers. During the I occupation period (late III century B.C.) the pottery of this archaeological site was influenced by Achaemenid and sometimes Urartian culture, the 2<sup>nd</sup> occupation period (II century B.C.) is the “transition” of the pottery types and styles; here at the same time we can find examples of the typical Achaemenid pottery, of Hellenistic culture in Armenia and eventually ancient local ceramic pieces. During the 3<sup>rd</sup> occupation period (beginning of the I century B.C.) the influence of the Hellenistic colored pottery is dominant.





**Аревик Парсамян**

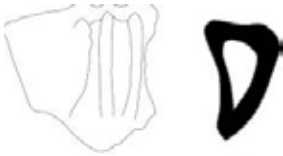

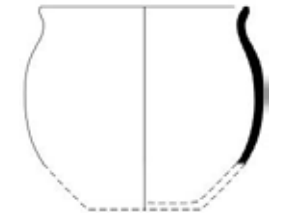


*Университет Руана  
Институт археологии и этнографии  
НАН РА*

### **Ервандашатская керамика по материалам раскопок 2007 г.**


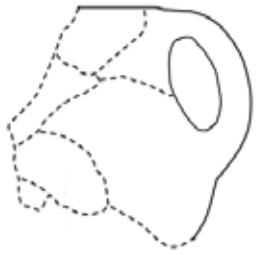

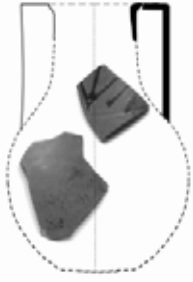
Раскопки охотничьего дворца в Ервандашате зафиксировали три основных этапа развития памятника на трех археологических уровнях. Изучение найденных керамических изделий показывает, что Ервандашат имел торговые отношения с другими древнеармянскими, ахеменидскими и эллинистическими центрами. В III уровне (III в. до н. э.) найдены фрагменты керамики, характерные для ахеменидской культуры. Переходным периодом является II уровень (II в. до н. э.) где встречается одновременно и ахеменидская, и эллинистическая керамика, а иногда и образцы древних, местных керамических сосудов. В I уровне (начало I в. до н. э.) доминирует керамика, характерная для эллинистического периода Армении.






**Հավելված**  
**Երվանդաշատի խեցանոթների տեխնիկական խմբերը**  
**(ըստ 2007 թ. նյութերի)**



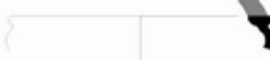

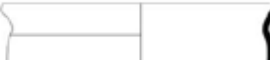



Տեխնիկական խումբ	Բնութագրություն	Գծագիր կամ լուսանկար
Խումբ IԱ	Կարասներն ունեն հաստապատ կողերով իրան, կարճ վիզ և դուրս հակված կամ լայն փռված զանգվածեղ շրթով պսակ: Բացակայում է արտաքին որևէ մշակում: Երբեմն այս կարասների արտաքին մակերեսը պատված է եղել կարմիր քսուկով և թեթև փայլեցված է եղել (բր. 48-53 սմ): Նմանատիպ կարասներ գտնվել են Դվինում, Արմավիրում, Արտաշատում և այլուր:	
Խումբ IԱ/1	Կարասներն ունեն դեպի դուրս ճկված կլորավուն պսակ, որի վերևի մասը կիսաշրջանաձև ներճկված է, իսկ սրանից ներքև ունի երկու փոքրիկ ելուստներ:	
Խումբ IԲ	Փոքր կարասներն ունեն կարճ վիզ, շուրթերը դուրս են հակված կլորավուն թմբիկով (բր. 25-35 սմ): Դեղնադարչնագույն են: Ներսի կողմից մակերեսը հարթեցված է, թեթև փայլեցված: Այս տիպի կարասների մեջ հանդիպում են նաև արտաքին մակերևույթը կարմիր ներկված և հղկված կարասներ: Նման կարասներ կան Հայաստանի հեղենիստական շրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում:	
Խումբ IԲ/1	Փոքր կարասներն ունեն թմբիկավոր հաստ պսակ, որոնք ուղղակի նստած են իրանի պատերին (բր. 34 սմ): Մրանք բաց շագանակագույն են, արտաքին և ներքին մակերեսները թեթև հղկված են: Հանդիպում են Հայաստանի հեղենիստական շրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում:	







<p>Խումբ 1Բ/2</p>	<p>Հագվադեպ հանդիպում են կարասներ, որոնք ունեն սեղանաձև կանթեր: Կանթերը կրում են ուղղահայաց երեք խոշոր ելուստներ: Հարթ լայն կանթերով կարասներ գտնվել են Գառնիից և Շիրակավանից:</p>	<p>Շուրթի ձևը բացակայում է</p> 
<p>Խումբ 2Ա</p>	<p>Կճուճներն ունեն հարթ հատակ, ուսի մասում ավելի լայն գնդաձև իրան, կարճ վիզ, դուրս հակված նուրբ կամ հաստ շուրթ: Անկանյո են (բբ.16-30 սմ): Ունեն ոչ կայուն գույն՝ դարչնագույնից մոխրագույն, շագանակագույնից սև: Արտաքին մակերեսը թեթև հղկված է: Այս տիպի կճուճներ կան Հայաստանի հելլենիստական շրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում (Դվին, Արտաշատ, Արմավիր, Գառնի և այլն):</p>	
<p>Խումբ 2Ա/1</p>	<p>Կճուճներն ունեն ավելի ձգված վզեր, ձևերի ավելի սլացիկ անցումներ, երբեմն մարմնի ուռուցիկ մասում կրում են մեկ կամ երկու կանյո: Արտաքին գույնը ոչ կայուն է՝ մուգ շագանակագույնից սև: Փայլեցված է: Հանդիպում են Հայաստանի հելլենիստական շրջանի գրեթե բոլոր հուշարձաններում (Դվին, Արտաշատ, Արմավիր, Գառնի և այլն):</p>	
<p>Խումբ 2Բ</p>	<p>Պոլիկները փոքր չափերի մեջ կրկնում են կճուճների ձևերը. ունեն հարթ հատակ, գնդաձև իրան, կարճ վիզ, դուրս հակված նուրբ շուրթ (բբ. 9-12 սմ): Այս անոթները դեղնադարչնագույն, թրծումից ստացված սև գույնի են: Արտաքին մակերեսը և աստառը լավ փայլեցված է: Երբեմն հանդիպում են ներսի կողմից շուրթի վրա կարմիր նեկված օրինակներ: Գտնվել են Գառնիից, Զրառատից, Դվինից և այլն:</p>	
<p>Խումբ 3Ա</p>	<p>Անկանյո սափորներն ունեն գնդաձև իրան և ընդգծված անցումով իրանին միացված բարձր պարանոց, որն ավարտվում է հարթ եզրով (բբ. 18 սմ):</p>	








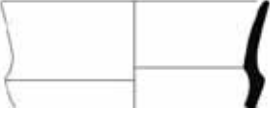


<p>Խումբ 3Ա/1</p>	<p>Սափորների երկրորդ տիպն ունի կլորավուն իրան, երկար վիզ, որն ավարտվում է շեփորաձև շուրթերով: Հիմնականում անկանթ են: Ունեն տատանվող գույն՝ շագանակագույն-սև:</p>	
<p>Խումբ 3Բ</p>	<p>Սափորներն ունեն ստորին մասում գնդաձև իրան, երկարուկ վիզ, որն ավարտվում է ուղիղ կամ դեպի դուրս լայնացող շուրթով: Կանթերը աղեղնաձև են և, սկավելով շուրթերից կամ տակից, հանգչում են գնդաձև իրանի վրա՝ պահպանելով որոշ կլորություն (բբ. 10-19 սմ): Սրանք ունեն դեղնակարմրագույն երանգավորում, վիզը հաճախ ներկված է կարմիր, որոշ դեպքերում սափորները ներկված են բալագույն և թեթև փայլեցված են: Նմանատիպ անոթներ գտնվել են Դվինում, Արտաշատում, Գառնիում և այլուր:</p>	
<p>Խումբ 3Գ</p>	<p>Երեքնուկաձև սափորները (օխոխոյաներ) ունեն հարթ նստուկ, գնդաձև իրան, հմտորեն ձևավորված երեքնուկաձև պսակ և ձգվող երկայնակի կանխ: Դեղնադարչնագույն են, արտաքին մակերեսը հղկված է (բբ. 10-13 սմ): Այս սափորներն իրենց նախատիպերն ունեն ուրարտական խեցեգործության մեջ: Հեղենիստական ժամանակաշրջանի սափորների երեքնուկի ձևը շեշտված է: Վերջիններս իրենց գույնով հեղենիստական ժամանակաշրջանների հուշարձաններում: Մեկ օրինակ էլ գտնվել է Ծովինարից:</p>	
<p>Խումբ 3Դ</p>	<p>Երկկանխանի սափորներ, որոնք ունեն նեղ երկար վիզ, իսկ կանթերը սկսել են անմիջապես շուրթից և գրեթե ուղիղ անկյան տակ իջնում են և միանում իրանին: Սրանք իրենց նախատիպերը չունեն նախահեղենիստական շրջանում: Մակայն նմանատիպ մեկ օրինակը իր վրա կրում է ուրարտական կարմիր խեցեղենի ազդեցությունը:</p>	

<p>Խումբ 4Ա</p>	<p>Քավաթը միականթ է: Բռնակը սկսվում է շուրթից և հանգչում իրանի գոտկատեղի վրա (բբ. 18 սմ): Բռնակի և շուրթի միացման վայրում եղունգով փոս է արված: Սա ունի անկայուն գույն՝ մոխրագույնից սև, աստառը՝ շագանակագույնից սև: Պատրաստված է դանդաղ պտտվող դուրգի վրա: Օգտագործվել է խոհանոցում:</p>	
<p>Խումբ 4Բ</p>	<p>Բաժակատիպ անոթ: Նրբախեցի անոթն ունի ուղիղ վեր բարձրացող իրան և դուրս ճկված երկարուկ շուրթ (բբ. 11 սմ): Անոթն ամբողջությամբ պատված է կարմիր քուրկով և փայլեցված է: Կտրվածքը հարթ է, համաչափ թրծված:</p>	
<p>Խումբ 5Ա</p>	<p>Թասերի գրեթե բոլոր տիպերն էլ հայտնաբերվել են Հայաստանի հելլենիստական շրջանի հուշարձաններում: Թասերի կողերը, սահուն կլորանալով և մի փոքր ներճկվելով, միանում են հարթ կտրած շուրթին, որը թեթև հակված է անոթի ներսը, իսկ մի քանի նմուշների վրա՝ դեպի դուրս (բբ. 20-26 սմ): Սրանք պատված են շատ բարակ կարմիր, բալագույն, կարմրաշագանակագույն քուրկով և փայլեցված են: Աստառը ևս ներկված է կարմիրի տարբեր երանգներով և փայլեցված է: Կտրվածքում միատոն են, լավ թրծված:</p>	
<p>Խումբ 5Ա/1</p>	<p>Թասերի երկրորդ տիպն ունի հարթ նստուկ, կլորավուն իրան, որը սահուն կերպով ավարտվում է եզրով (բբ. 16 սմ): Պատրաստված են անփոփոքր են, դանդաղ պտտվող դուրգի վրա: Այս թասերը հիմնականում մոխրաշագանակագույն են և օգտագործվել են խոհանոցում: Հանդիպում է նաև այս տիպի նրբախեցի տարբերակը:</p>	
<p>Խումբ 5Ա/2</p>	<p>Երրորդ տիպի թասերը հարթ կամ թմբիկավոր պսակի տակ ունեն ներճկված գոտի, պսակն ունի նաև դեպի ներս ձգվածություն (բբ. 18-23 սմ): Հանդիպում են դարձնագույնի տարբեր երանգներով, փայլեցված են: Այս տիպի թասերից մեկն ամբողջությամբ պատված է կարմիր անգուրով:</p>	

Խումբ 5Ա/3	Չորրորդ տիպի թասերն ունեն կարճ ներճկված վիզ և դեպի դուրս ձգված շուրթ (բբ. 22 սմ): Աստառը պատված է մոխրաշագանակագույն քսուկով, մակերեսը փայլեցված է:	
Խումբ 5Ա/4	Հինգերորդ տիպի թասերը գուրկ են վզի մասից և դուրս լայնացող հաստ պսակը ուղղակի նստած է իրանի վրա:	
Խումբ 5Ա/5	Այս տիպի թասերն ունեն ներս թեքված կարճ վիզ, որը միանում է դուրս լայնացող իրանին: Ուղիղ կտրած դուրս և ներս հակված թմբիկավոր պսակը անմիջապես նստում է վզի վրա (բբ. 17 սմ): Թասերի պսակները երբեմն ներկված են բալագույն:	
Խումբ 5Ա/6	Այս տիպի թասերը գուրկ են վզի մասից և ունեն ներս թեքված շուրթ:	
Խումբ 5Բ	Քրեղանների իրանը մի փոքր ներճկումով միանում է դուրս լայնացող վզին, որն էլ ավարտվում է դեպի դուրս թեքությամբ կտրած շուրթով (բբ. 34-36 սմ): Լինում են կաթնագույն, դեղնաշագանակագույն. մակերեսը՝ հղկված, աստառը թեթև փայլեցված: Գտնվել են Արտաշատում, Դվինում և այլուր:	
Խումբ 5Բ/1	Քրեղանների երկրորդ տիպը գուրկ է վզի մասից և իրանը կտրուկ միանում է ներճկված թմբիկավոր պսակին (բբ. 37 սմ): Ունի շագանակագույնից մոխրագույն երանգներ:	
Խումբ 5Բ/2	Երրորդ տիպի քրեղանի շուրթը դուրս կտրանալով միանում է իրանին՝ վերածվելով հաստ պսակի (բբ. 47 սմ): Գույնը փոփոխվող է՝ կաթնագույնից մոխրագույն:	
Խումբ 5Բ/4	Քրեղանների հինգերորդ տարատեսակի իրանը շեշտակի միանում է ուղիղ բարձր վզին, որն էլ իր հերթին ավարտվում է եռանկյունաձև պսակով (բբ. 40 սմ):	

<p>Խումբ 5Բ/5</p>	<p>Քրեղանները գուրկ են վզից և ներս թերված պսակը շեշտակի նստում է իրանի պատերին (բր. 37 սմ):</p>	
<p>Խումբ 5Գ</p>	<p>Պնակները հատակից սահուն կերպով լայնանում են և ավարտվում եզրով (բր. 12-25 սմ):</p>	
<p>Խումբ 5Գ/1</p>	<p>Երկրորդ տիպի պնակներն ունեն ներճկված կարճ վիզ, դեպի արտաքին մակերեսը և աստառը հակված թմբիկավոր պսակ: Ունեն փոփոխվող գույն՝ բաց կարմիրից բալագույն, աստառը փայլեցված է (բր. 13 սմ):</p>	
<p>Խումբ 5Գ</p>	<p>Ձկնաման: Նրա՝ դեպի դուրս լայնացող իրանը կարճ ներճկված վզի միջոցով միանում է դուրս և ներս փոված պսակին (բր. 26 սմ): Արտաքին մակերեսը դեղնակարմրագույն-դեղնաշագանակագույն է: Աստառը կարմրաշագանակագույն է: Ձկնաման գտնվել է Արտաշատում: Մրանք Հայաստանում ի հայտ են գալիս հելլենիստական ժամանակաշրջանում հունական մշակույթի ազդեցությամբ:</p>	
<p>Խումբ 5Գ</p>	<p>Վագ-անոթի միակ ոտքը կտրված է: Իրանը, դուրս լայնանալով, միանում է դրսից և ներսից թեքությամբ կտրած պսակին (բր. 24 սմ): Մակերեսը դեղնագույն է, աստառը կաթնադեղնավուն, շագանակագույն, մոխրագույն երանգներ ունի: Անոթի միակ ոտքը կտրված է:</p>	
<p>Խումբ 5Ե</p>	<p>Կոնք-տաշտերն ունեն հարթ նստուկ, դեպի վիզ լայնացող բարձր իրան, ներճկված վիզ, թմբիկավոր պսակ (բր. 27-40 սմ): Մակերեսը գորշ դեղնագույն է, աստառը՝ կաթնաշագանակագույն: Նմանատիպ անոթներ գտնվել են Դվինում, Արմավիրում, Արտաշատում: Երբեմն աստառը նկարագարողված է:</p>	

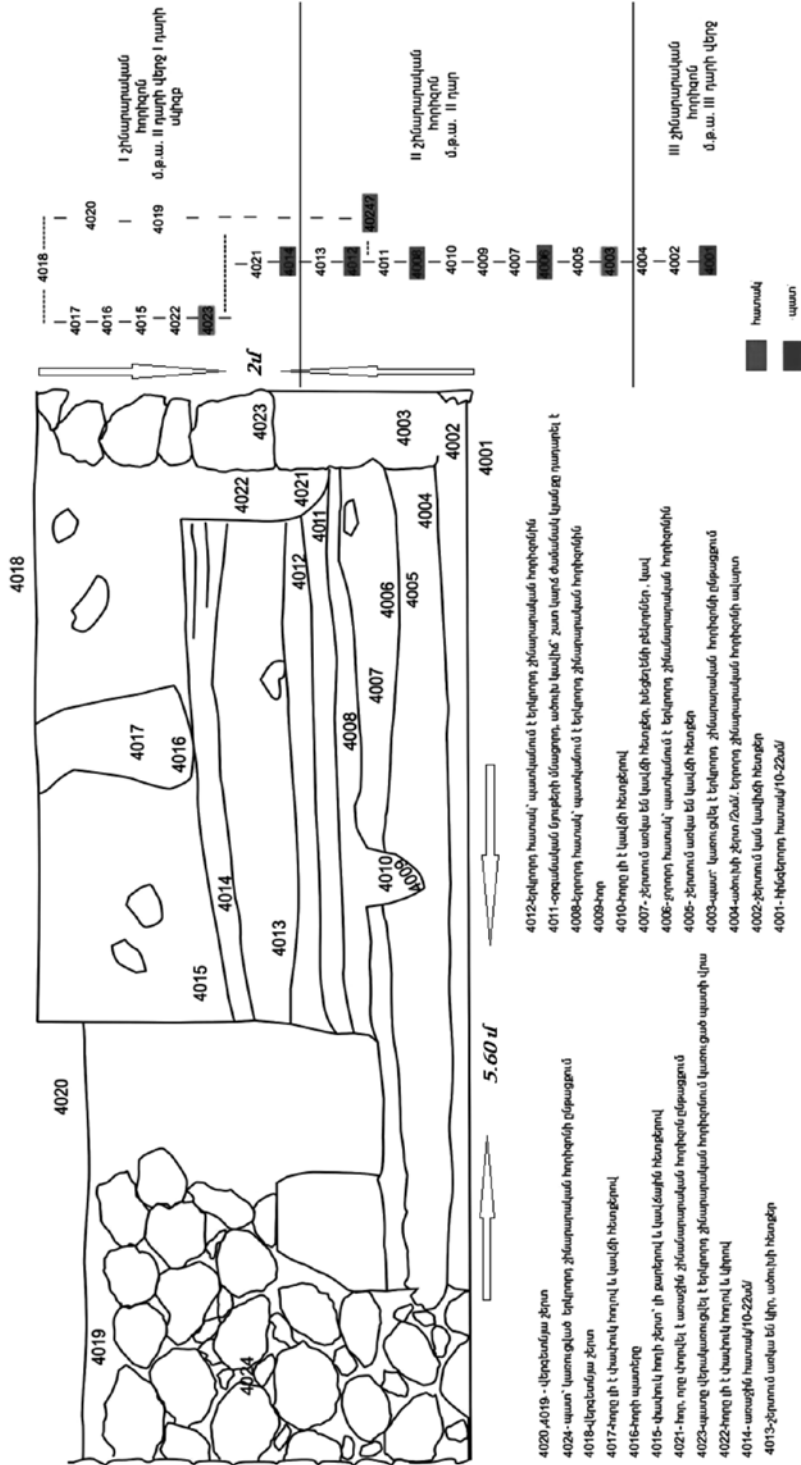
<p>Խումբ 6Ա</p>	<p>Առաջին տիպի ծորակավոր անոթները քրեղաններն են, որոնց մի կողմում ուսի վրա տեղադրված է հաստ ծորակը, որը վեր բարձրանալով գրեթե հասնում է քրեղանի շուրթի մակարդակին: Ծորակն ունի հաստ թմբիկավոր շուրթ: Նման ծորակը հեղուկը հեշտությամբ դատարկելու հնարավորություն է տալիս (բբ. 46 սմ): Այս անոթները կաթնադեղնագույն են, մակերեսը կոկված է:</p>	
<p>Խումբ 6Բ/1</p>	<p>Եռաթերթաձև (օյնոխոյա) շրթով ձևավորված ծորակը մի ծայրով հենվում է անոթի շուրթին, իսկ իրանի և պսակի միացումը ընդգծված է թեթևակի ներձկվածությամբ: Բռնակը սկսվում է պսակից և, գնդաձև տեսք ստանալով, նստում է ուսի վրա: Նմանատիպ անոթ գտնվել է Արմավիրում, Արտաշատում, Գառնիում և այլուր:</p>	
<p>Խումբ 6Գ</p>	<p>Թասատիպ անոթի իրանի վրա տեղադրված է ծորակը: Անոթը գուրկ է վզի մասից և այն ավրատվում է նուրբ եզրով (ծորակի բացվածք՝ 0,6 սմ):</p>	
<p>Խումբ 7Ա</p>	<p>Ըմպանակները (փիալաները) վաղ հայկական և հելլենիստական դարաշրջանների խեցեգործության ամենաբնորոշ անոթներն են: Այս անոթները հայտնի են ուրարտական, աքեմենյան Իրանի, վաղ հայկական դարաշրջանի և հելլենիստական հուշարձաններում: Ըմպանակներին բնորոշ են նուրբ շրթով բարձր պսակներ, որոնք ընդգծված անցումով միանում են կիսագնդաձև իրանին: Սրանք հիմնականում նրբախեցի են, լավ թրծված, սակայն երբեմն հանդիպում են ոչ հավասար թրծված ըմպանակներ (բբ. 13-16 սմ):</p>	
<p>Խումբ 7Ա/1</p>	<p>Ըմպանակները ունեն դեպի դուրս լայնացող բարձր պսակ, որը սահուն կերպով միանում է ցածր գնդաձև իրանին (բբ. 13-16 սմ): Վերջիններս նրբախեցի են, ներկված կարմիր գույնով և լավ փայլեցված:</p>	

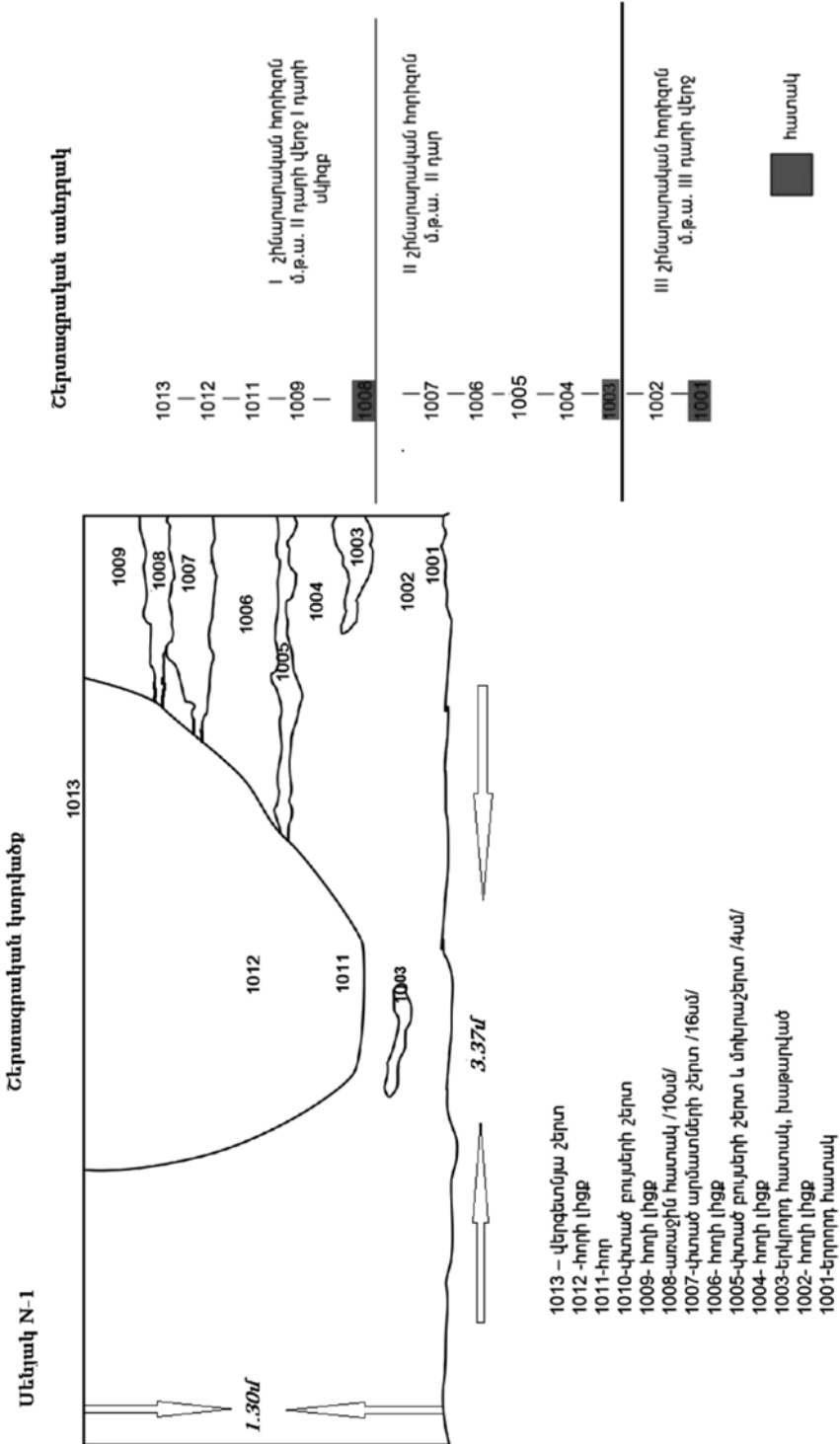
<p>Խումբ 7Ա/2</p>	<p>Այս տիպի ընկանակները պսակի և իրանի միացման տեղում ունեն ելուստ (բբ. 12-13 սմ): Դրանք թե արտաքինից և թե ներսի կողմից ունեն սև-մոխրագույն երանգ, երբեմն պատված են կարմիր քսուկով և փայլեցված են: Նրբախեցի են, սակայն հավասար չեն թրծված:</p>	
<p>Խումբ 8Ա</p>	<p>ճրագամանները գրեթե հարթ նստուկով, կլոր կողերով, կլորավուն շուրթերով թասաման անոթներ են (բբ. 10 սմ, բարձ. 3,4 սմ), որոնց շուրթը մի կողմից սրված է՝ կազմելով փոքրիկ կտուց պատրույզի համար: ճրագամանների արտաքինը սև է, ներսի կողմը՝ սև-դեղնադարչնագույն: Հանդիպում են նաև Արմավիրում:</p>	
<p>Խումբ 9Ա</p>	<p>Տափաշները սկավառակաձև ուռուցիկ իրանով, կարճ վզով, բոլորակ պսակով, դուրս ցցված կլորավուն կողերի վրա երկու փոքրիկ կանթերով անոթներ են: Սրանք հիմնականում պատրաստված են ձեռքով՝ երկու առանձին մասերով, որոնք պատրաստելուց հետո միացվում են: Տափաշների բաց գույնի (դեղնավարդագույն, դեղնամոխրագույն, դեղնամարնջագույն), խնամքով կոկված և փայլեցված մակերեսը նկարագարողված է վառ և մուգ (կարմիր, շագանակագույն, դարչնագույն) գույների տարբեր լայնության համակենտրոն շրջանագծերով: Սրանք անոթի կենտրոնում կազմում են աստղաձև կամ ճառագայթաձև զարդապատկերներ: Տափաշներ գտնվել են Դվինում, Արտաշատում, Բենիամինում, Գառնիում, Արմավիրում, Սիսիանում, Օշականում և այլուր:</p>	
<p>Խումբ 10Ա</p>	<p>Ամֆորա: Գտնվել են իրանի հատվածներ, որով դժվար է վերականգնել նրանց ձևերը: Ամֆորայի մի քանի տիպեր գտնվել են Արտաշատից:</p>	<p>ձևը բացակայում է</p>
<p>Խումբ 11Ա</p>	<p>Մաջերը հարթ հատակով, ուղղահայաց կարճ պատերով ուղղանկյուն անոթներ են, որոնք ունեն անկյունների կլորավուն անցումներ: Սրանք պատրաստված են ոչ լավ հունցած, խոշորահատ հարդախառն, ավազախառն կավից, որի մեջ կա նաև կիրի պարունակություն (պի. 1,9-3 սմ):</p>	

Մենյակ N-4

Շերտագրական կարվածք

Շերտագրական սանդղակ

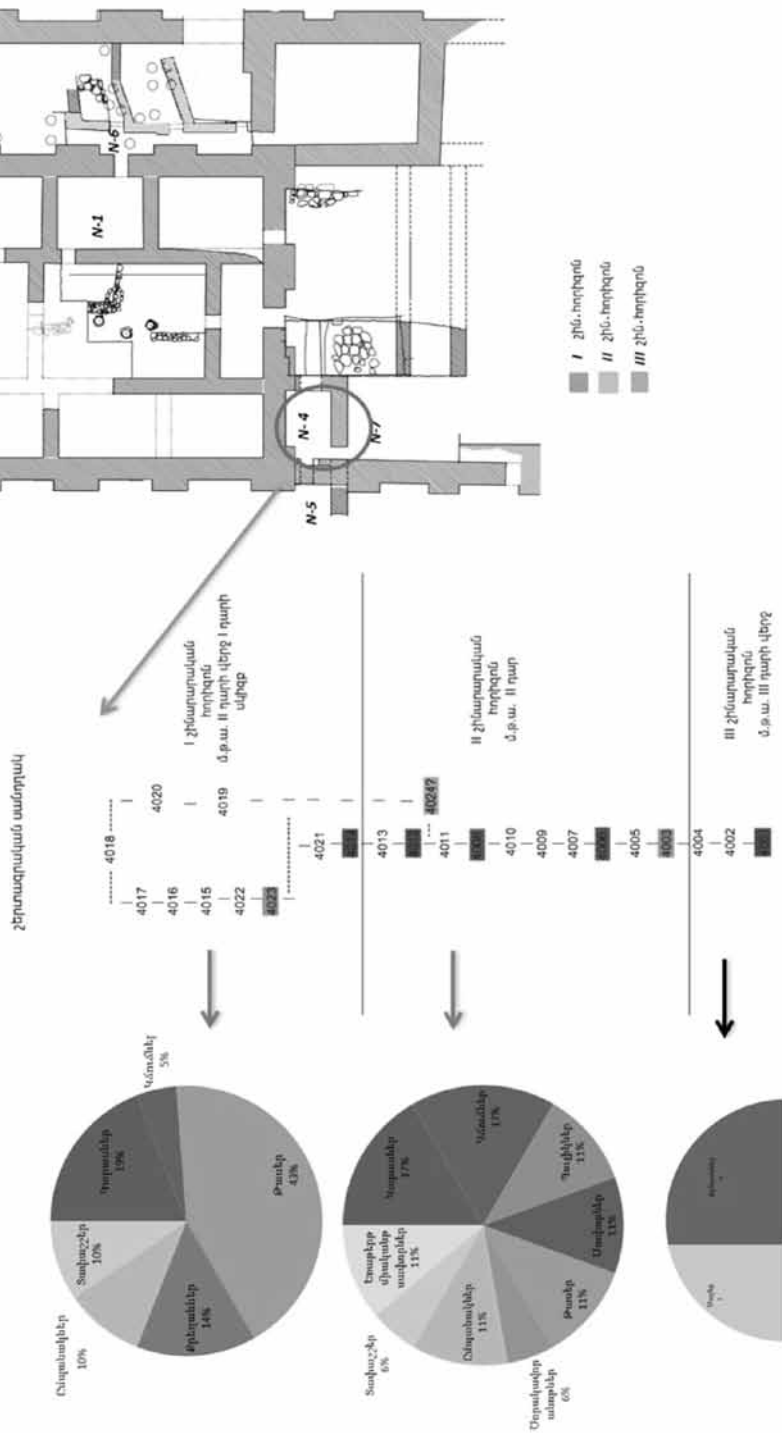




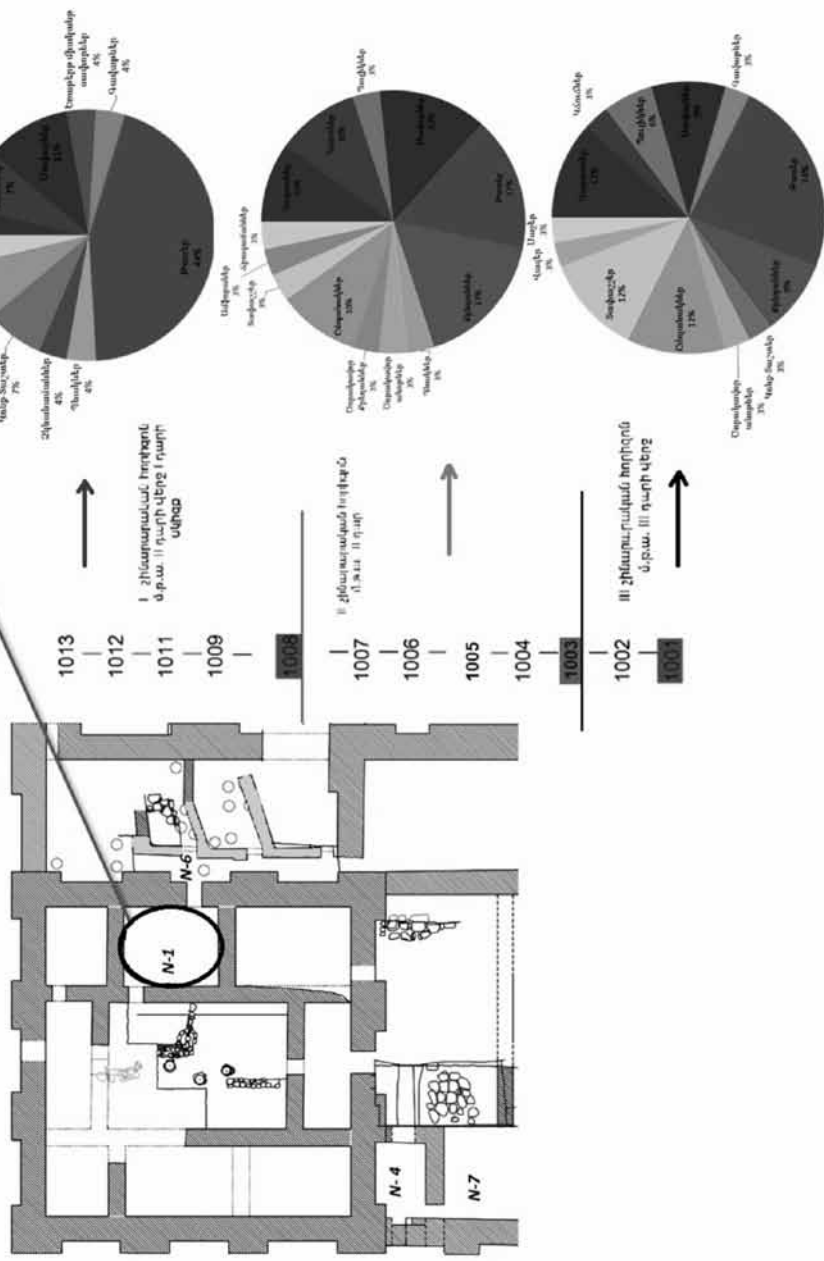


**Խեցանոթների տիպերը ըստ շին. հորիզոնների  
և ստվածային հարաբերությամբ**

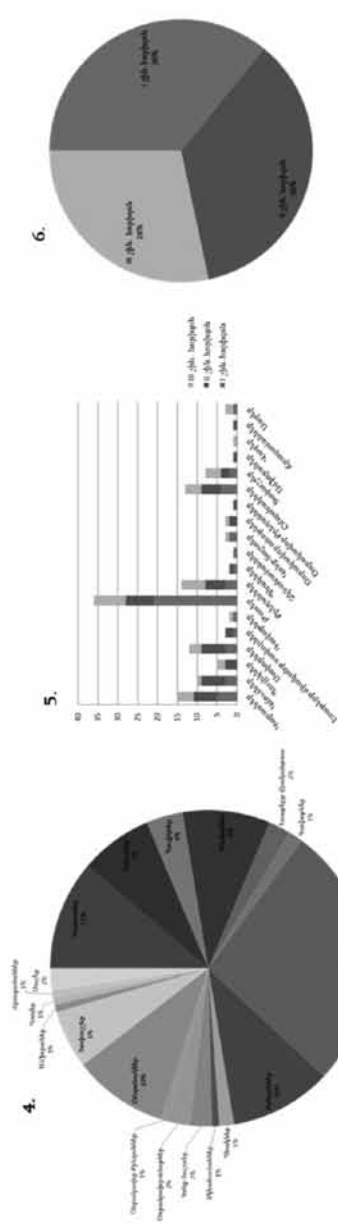
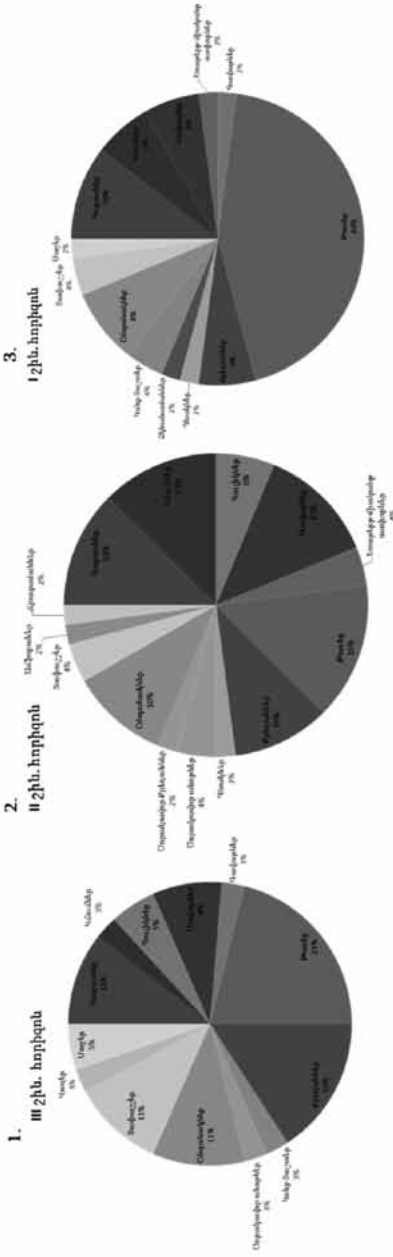
Մենյուի N 4



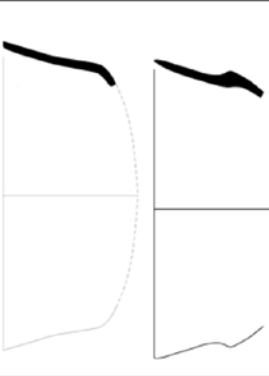
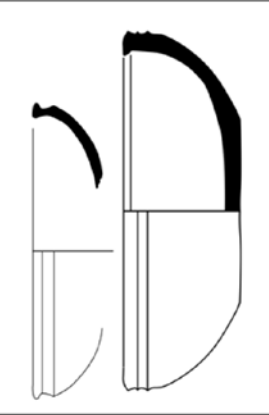
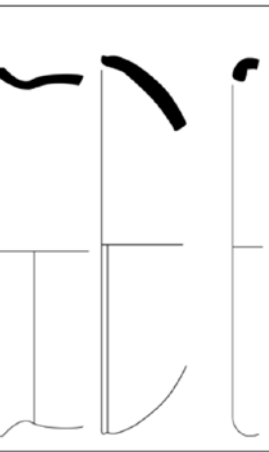
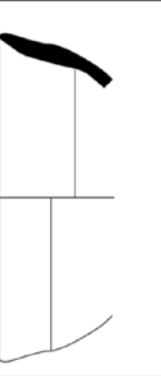

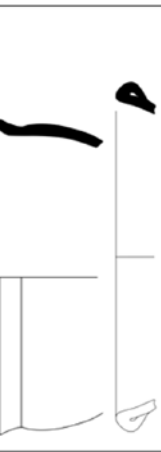
Սենյակ N 1  
Խնցանաբների տիպերը ըստ շին. հարկանների  
և տվյալային հարաբերությունում



**Խեցանոթների շերտագրական պատկերը**



Խեցանոթների ընդհանուր պատկերը (I-III շին. հորիզոններ)  
Խեցանոթների համեմատական պատկերը (II-III շին. հորիզոններ)  
Ուսումնասիրված խեցանոթների քանակը (II-III շին. հորիզոններ)

	<i>Ընդամասկներ</i>	<i>Թասեր</i>	<i>Քրեղաններ</i>
<p>Մ.թ.ա. II դարի վերջ- վ.թ.ա. I դարի սկիզբ (I 2h.)</p>			
<p>Մ.թ.ա. II դար (II 2h.)</p>			
<p>Մ.թ.ա. III դարի վերջ (III 2h.)</p>			

## Արմինե Գաբրիելյան

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և  
ազգագրության ինստիտուտ  
Հայաստանի ազգային պատկերասրահ

### Երվանդաշատի պալատական համալիրի կարասային սրահը (նախնական հաղորդում)

Արմավիրի մարզը հարուստ է տարբեր ժամանակաշրջաններին վերաբերող մշակույթի հուշարձաններով: Մարզի արևմտյան հատվածում, Հայաստանի և Թուրքիայի միջև սահմանային գոտում, Արաքս և Ախուրյան գետերի խառնարանից դեպի հարավ-արևելք բարձրադիր բլրի վրա է տեղադրված մ. թ. ա. III դ. վերջում Երվանդ թագավորի հիմնադրած որսորդական պալատը, որը հայ Երվանդունիների (Օրոնտիդների) հարստության վերջին թագավորի նստավայր Երվանդաշատի մի մասն էր: Հուշարձանի հնագիտական կանոնավոր ուսումնասիրությունը սկսվել է 2005 թ. և իրականացվել ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի հնագիտական արշավախմբի ղեկավար, պատմական գիտությունների թեկնածու Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի նպատակաուղղված գործունեության և մեծ ջանքերի շնորհիվ: 2005–2014 թթ. ձեռք բերված արդյունքները՝ ճարտարապետական կառույցները և նյութական գտածոները, առավել քան խոսում են:

Հուշարձանի նշանակալի և կարևորագույն մասը նրա կորիզը հանդիսացող 24,40 x 24,80 մ չափերի պալատական շինությունն է, որը կառուցված է արեմենյան ավանդույթով, ըստ որի շենքի կենտրոնական մասում տեղակայվում էր մեծ դահլիճը՝ շրջապատված ավելի նեղ սենյակներով<sup>1</sup>: Պալատական շինության պատերը շարված են մեծ գետաքարերով, ունեն երկճակատանի եռաշերտ շարվածք՝ քարահողային լիցքով: Արտաքին պատերն ունեն դրանց հարթությունից 60–70 սմ դուրս եկող որմնահեցեր (3,10–3,20 մ): Պալատական շինությանը տարբեր ժամանակաշրջաններում հավելվել են տարբեր նշանակության մի շարք օժանդակ և տնտեսական կառույցներ (սկ. 1), որոնցից է սույն հոդվածի խնդրո առարկա կարասային սրահը: Այն կցված է հիմնական կառույցի արևելյան պատին և ընգրկում է G5-G7, H5-H7, I5-I7, J5-J7 քառակուսիները (սկ. 3): Վերոհիշյալ քառակուսիներում հնագիտական ուսումնասիրություններն ընթացել են հիմնականում 2010–2011 թթ.<sup>2</sup>: Սրահն ունի 8,0 x 19,0 մ ներքին չափեր: Այն ճարտարապետական հորինվածքի

<sup>1</sup> *Тер-Мартиросов Ф. И.* Ервандашат. ИФЖ. 2008. № 1. С. 3–19.

<sup>2</sup> Կարասային սրահի աշխատանքների ղեկավար և պատասխանատու Արմինե Գաբրիելյան, արշավախմբի ճարտարապետ Հայկ Կյուրեղյան: Պեղումներին ակտիվ մասնակցություն են ունեցել Երվանդաշատի արշավախմբի մյուս անդամները, Երվանդաշատ և Բագարան գյուղերի բնակիչները:

կանոնավորությամբ և շինարարական տեխնիկայով նման է պալատական կառույցին. արտաքինից ձևավորված է որմնահեցերով, ունի գետաքարերով երկճակատային շարվածք և ավելի մանր քարերից և շաղախից բաղկացած լիցք:

Շինության պատերի որոշ հատվածներում պահպանվել են կավային թանձր լուծույթով արված ծեփվածքի հետքեր, ինչը թույլ է տալիս ենթադրել, որ սրահը ներքուստ ամբողջությամբ սվաղված է եղել: Ծեփվածքը հատկապես լավ է պահպանված կարասային սրահի արևմտյան պատի հյուսիսային հատվածում (J7 քառակուսի, նկ. 13):

Սրահի ներսի մաքրման աշխատանքների ընթացքում բացվեցին տարածքը մասնատող, տարածամանակյա կառույցների հետքեր, որոնք տարբերվում են թե՛ շինարարական, թե՛ հատակագծային լուծումներով: Սրահի արևելյան պատին կից, դրա պահպանված վերնամասից 10–20 սմ խորության վրա սկսեցին բացվել *in situ* կարանների պսակների և իրանների մասեր, ինչպես նաև տարատեսակ զարդագոտիներով հարուստ, հիմնականում դեղնա-դարչնագույն կարասների շուրթերի և իրանի բազմաթիվ բեկորներ: Աշխատանքների ավարտին փաստագրվեց 36 կարաս, որոնցից մի քանիսը կրկնակի են: Կարելի է եզրակացնել, որ կառույցը ծառայել է իբրև մատան (կարասային սրահ):

Վերոհիշյալ նյութերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս առանձնացնել կարասային սրահի հետ առնչվող մի քանի շինարարական փուլեր (պայմանական) և անել հետևյալ նախնական դիտարկումները:

**I փուլ:** Կարասային սրահը պալատական շինությանն է հավելվել արևելյան կողմից և հաղորդակցվել է պալատի հետ № 1 սենյակի արևելյան դռնով՝ ունենալով նաև հյուսիսային և արևելյան մուտքեր, որոնցով իրականացվում էր հաղորդակցությունը շրջապատի այլ շինությունների հետ: Կարասային սրահի կավածեփի հատակի մեջ են իջեցվել մեծադիր կարասներ, որոնք որոշակիորեն համակարգված են հատկապես G6 և H6 քառակուսիներում, (տեղակայված են միմյանցից 40–50 սմ հեռավորության վրա): Դրանք դեկորատիվ հարդարանքով աղերսվում են ուրարտական ժամանակաշրջանի կարասներին<sup>3</sup>. ունեն հարթ կտրված շուրթեր (նկ. 6), պսակի վրա ձևավորված են երբեմն կրկնակի պարանահյուս, գալարուն զարդագոտիներով, իսկ իրանի ուսին և լայն հատվածում ունեն ուղղանկյուն և եռանկյուն փոստրակներ (նկ. 8):

**II փուլ:** Առաջին փուլում օգտագործելուց որոշ ժամանակ անց շահագործված կարասների վերգետնյա հատվածները կտրվել, հեռացվել են և դրանց մեջ իջեցվել են նոր, ավելի փոքր տրամագծով կարասներ (նկ. 4): Առավել մանրամասն են ուսումնասիրվել երկրորդ փուլին պատկանող կարասները (27 կարաս): Դրանց միջի հողն ամբողջությամբ հեռացվել է, կարասների հատակից մոտ 40–50 սմ մակարդակից հող է վերցվել ուսումնասիրության (ֆլուտացիայի) համար: Կարասները չափագրվել են հիմնականում ներսից, քանի որ առաջին փուլի կարասների առկայությունը հաճախ դժվարեցնում էր դրանց արտաքին չափերի փաստագրումը: Այս փուլին պատկանող կարասներն ունեն

<sup>3</sup> *Пиотровский Б. Б.* Кармир-блур II. Ереван. 1952. С. 16–40. *Мартirosян А.* Аргиштихинили. Ереван. 1974. Рис. 50 а. *Есаян С. А., Калантарян А. А.* Ошакан I. Ереван 1988. С. 24, 26. Табл. XV/1. *Çilingiroğlu A., Salvini M. (eds.)*. Ayanis I. Rome. 2001. F 11.

տարբեր չափեր. դրանց ամենալայն մասի տրամագիծը տատանվում է 86–126 սմ: Վերջիններս հարուստ են դեկորատիվ հարդարանքով ինչպես պսակի վրա՝ վերադիր ոլորուն կամ պարանահյուս զարդերի տեսքով, այնպես էլ լայն հատվածը գոտևորող մասում, ուր կրում են պարզ ժապավենաձև, փոքր-ինչ բարձրադիր զարդամոտիվներ (կարասներ № 13, № 14, զարդագոտու լայնությունը՝ 6–7 սմ): Այդ մոտիվներն իրենց զուգահեռներն ունեն Հայաստանի անտիկ հուշարձաններից հայտնաբերված կարասների վրա: Դրանցից որոշակիորեն տարբերվում է պսակի վրա հանդիպող վերադիր ուռուցիկ, վրան զիգզագաձև ատամնավոր նախշեր կրող զարդամոտիվը (կարասներ 4, 18, 24, 31), որն առայժմ մեզ չի հանդիպել (նկ. 11):

Այս փուլին վերաբերող բոլոր կարասների մեջ արձանագրվել է մեծ քանակությամբ սպիտակ կարծրացած նստվածք (նստվածքի հաստությունը տատանվում է 10–15 մմ)՝ առաջացած գինու երկար պահպանությունից, որը խոսում է կարասների անընդմեջ օգտագործման մասին (նկ. 9): Սպիտակ նստվածքի մի քանի խոշոր կտորներ առանձնացվել են լաբորատոր հետազոտության համար:

**III փուլ:** Այս փուլում ամրոցը վերակառուցվել է՝ վերածվելով բնակատեղիի: Կարասային սրահն այլևս չի օգտագործվել: Կարասները լցվել են տնտեսական աղբով, շատ հաճախ հենց կարասների մեծ կտորներով (կարաս № 13), անմիջապես դրանց վրա սալահատակ է արվել (պահպանվել են G6-G7, I6, J6 քառակուսիներում) և անկանոն պատեր են շարվել: Ընդ որում՝ դրանք կառուցվել են հապճեպ, երբեմն շինության հիմնական պատերին ոչ համաչափ և աղճատել են սրահի իրական պատկերը: Այդ ժամանակաշրջանի բնակելի սենյակները փոքրաչափ են: Ամենայն հավանականությամբ այս փուլին են վերաբերում նաև կարասային սրահի հյուսիս-արևմտյան հատվածում կատարված երկու թաղումները (նկ. 14):

Ստորև ներկայացվում է պեղված կարասների նկարագրությունը, որոնց հիմնական չափագրությունները տրված են աղյուսակ I-ում<sup>4</sup>:

**Կարաս № 1, քառակուսի G6:** Կլորավուն կարասի հատակամաս (պահպանված մասի բարձր.՝ 70 սմ)՝ լցված կարասի խոշոր կտորներով, մանր, դեղնադարչնագույն խեցեղենի և կարասի նախշազարդ վերադիր ուռուցիկ գոտու մի քանի բեկորներով: Հայտնաբերվեց կոպիտ ձեռածեփ ամբողջական ձիթաճրագ (նկ. 18) և մի քանի ոսկոր:

**Կարաս № 2, քառակուսի G6:** Փոքր նստուկով երկարավուն կարաս (կրկնակի), որի պսակի վերին մասը չի պահպանվել: Կարասի լիցքը փափուկ էր և համասեռ՝ լի միջին չափի քարերով: Միջից դուրս եկան կարասի խոշոր կտորներ, կարասի նախշազարդ վերադիր գոտու և խեցեղենի երկու այլ բեկորներ:

**Կարաս № 3, քառակուսի G6–H6:** Այս օրինակը դարչնագույն կավից կարաս է (կրկնակի), որի շուրթը բացակայում է: Առկա են կարասի շուրթի մեծ բեկորներ, խեցեղենի և ածուխի կտորներ, ոսկորներ, պեմզա քարից շատ թեթև կախիկ, փայլարի (բնական ապակի, слюда) և համակենտրոն կարմիր գոտիներով հարդարված տափաշշի կտորներ:

<sup>4</sup> Համարակալումը տրված է ըստ պեղման հերթականության:

**Կարաս Նո 4, քառակուսի G6–H6:** Փոքր նստուկով երկարավուն կարաս (կրկնակի): Լիցքը կազմված է փափուկ, փխրուն, խոնավ հողից: Հայտնաբերվեցին մեծ սալեր, գորշ և դարչնագույն խեցեղենի մի քանի կտորներ: Կարասի պսակի վրա գետեղված է դաջազարդ զիգզագաձև առամնավոր նախշերով զարդագուռի (նկ. 2ա):

**Կարաս Նո 5, քառակուսի G6:** Լայնավուն կարաս (կրկնակի): Բացի կարասի խոշոր բեկորներից և մի քանի կտոր խեցատներից դուրս եկավ մեծ ճան:

**Կարաս Նո 6, քառակուսի G6:** Կլորավուն, լայն կարասի (կրկնակի) հատակամերձ մաս, առանց դեկորատիվ հարդարանքի, որի մեջ 45 սմ խորության վրա հողը խիտ և կարծր համասեռ կավահող է: Միջից դուրս եկավ մի քանի կտոր խեցեղեն, կարասի խոշոր կտորներ և ոսկոր:

**Կարաս Նո 7, քառակուսի H6:** Ոչ շատ խորը կարաս (կրկնակի), որի միջից մեծ քանակությամբ խոհանոցային խեցեղենի բեկորներ դուրս եկան, կարասի խոշոր կտորներ, ոսկորներ և երկաթե դանակ (նկ. 19): Հողը մոխրախառն է, հիմնականում՝ փափուկ: Կրկնակի կարաս է, ներսինը չունի դեկորատիվ հարդարանք, արտաքին կարասը՝ ունի: Նրա զարդաձևերը նման են Օշականի կարասներից մեկի հարդարանքին<sup>5</sup>:

**Կարաս Նո 8, քառակուսի H6:** Կրկնակի կարաս (նկ. 12), ներսինը մյուսների համեմատ լավ է պահպանված՝ տափակ նստուկով, իրանն ամբողջությամբ աստիճանաբար լայնանում է, ապա սահուն անցումով վերածվում պսակի: Պահպանվել է ուսերից վեր բարձրացող պսակի գրեթե կեսը: Ուսի և պսակի միացումը հարդարված է ուռուցիկ վերադիր դաջազարդ գոտիով: Երկու կարասների արանքում տեղադրված են I փուլի կարասին պատկանող շուրթի և պարանահյուս գոտիով հարդարված պսակի խոշոր կտորներ: Կարասը լի էր անտիկ ժամանակաշրջանին վերաբերող տարբեր տեսակի անոթների բեկորներով: Առկա էին նաև ոսկորներ, ածուխի կտորներ, զարդաքորոցի գլխիկ (նկ. 17) և խոշոր գետաքար:

**Կարաս Նո 9, քառակուսի H6:** Կրկնակի, լայնոտ կարաս, երկու կարասների արանքում կային արտաքին կարասի շուրթի կտորներ՝ հարդարված կրկնակի պարանահյուս զարդարանքով (նկ. 10): Առկա են մեծ քանակությամբ խեցեղենի բեկորներ, որոնց մեջ կարելի է առանձնացնել ըմպանակի բեկորներ, երկաթի կտոր, պեմզա քարից մշակված փոքրիկ իրի մաս, ոսկորներ և ածուխ:

**Կարաս Նո 10, քառակուսի H6:** Ոչ խորը, մի փոքր դեֆորմացված կարաս (կրկնակի), որի միջից մեծ քանակությամբ խեցեղեն և ոսկորներ դուրս եկան:

**Կարաս Նո 11, քառակուսի H6:** Ոչ խորը, կրկնակի կարաս, առանց դեկորատիվ հարդարանքի, որում կային բազմաթիվ խոհանոցային խեցեղենի բեկորներ:

**Կարաս Նո 12, քառակուսի I6:** Համեմատաբար սաղր և կլորավուն կարաս, որը Նո 13 կարասից ավելի բարձր է տեղադրված: Դուրս եկան տարատեսակ խեցեղենի՝ ըմպանակի, ծորակավոր և կոպիտ խոհանոցային անոթների բազմաթիվ բեկորներ: Կարասի հատակից 50 սմ բարձրության վրա երևացին բնական ապակու՝ փայլարի կտորներ, ինչպես նաև՝ խարամ: Փաստագրվել է ոսկորների մեծ քանակություն:

<sup>5</sup> Есаян С. А., Калантарян А. А. Ошакан I... С. 24. Табл. XV/1.



**Կարաս № 13, քառակուսի I6:** Կարասը գտնվում էր H6 և I6 քառակուսիներն իրարից բաժանող, ուշ շրջանում կառուցված պատի տակ: Պատի մի մասը հեռացնելուց հետո միայն բացվեց կարասը, որն ուներ իրանի լայն հատվածը գոտևորող ժապավենաձև բարձրադիր հարդարանք: Կարասը ամենախորն էր և ամբողջությամբ լցված էր տարբեր կարասների խոշոր կտորներով (արձանագրվել են 4 տարբեր կարասների շուրթեր): Ավելի քիչ էին խեցեղեն այլ անոթների բեկորները: Դուրս եկավ բաց դարչնագույն լավորակ խեցուց ըմպանակի մաս: Կարասի մեջ որոշ տեղերում հայտնաբերվեց մոխրաշերտ:

**Կարաս № 14, քառակուսի I6:** Չվաձև կարաս, որի իրանի վերին լայն հատվածում կա ժապավենաձև, 7 սմ լայնությամբ բարձրադիր զարդագոտի (նման № 13-ին): Խեցեղենը քիչ է, կա մի քանի կտոր ոսկոր:

**Կարաս № 15, քառակուսի I6:** Կարասը գտնվում է I6 քառակուսուն հարավից սահմանագծող, ավելի ուշ կառուցված պատի տակ, այնպես, որ դրա շուրթի մի մասը պահպանվել է պատի շարվածքի մեջ: Կարասը չի պեղվել:

**Կարաս № 16, քառակուսի I6:** Խոր և մեծ կարաս, որի շուրթի մի մասը պահպանվել է: Ունի պարանահյուս դեկորատիվ հարդարանք: Կյույթը փոքրաքանակ է:

**Կարաս № 17, քառակուսի H7:** Կարասը պեղվել է 2007 թ.:

**Կարաս № 18, քառակուսի J6:** Կարասի կեսն է պահպանվել: Դուրս եկավ հիմնականում դեղնադարչնագույն խեցեղեն, ծորակով և պրոֆիլավորված անոթների բեկորներ, երկաթի մեծ կտոր:

**Կարաս № 19, քառակուսի J6:** Վատ պահպանված կարաս, կյույթը սակավ էր:

**Կարաս № 20, քառակուսի J6:** Վատ պահպանված կարաս, որը հատակին ուներ սպիտակ կարծրացած նստվածքի հաստ շերտ: Խեցեղեն կյույթը փոքրաքանակ է, ուշադրության է արժանի կարմրավուն անոթի մեծ բռնակը:

**Կարաս № 21, քառակուսի J6:** Վատ պահպանված կարաս, առկա են դեղնա-դարչնագույն խոհանոցային խեցեղենի կտորներ, ոսկորներ, օբսիդիան:

**Կարաս № 22, քառակուսի J6:** Համեմատաբար լավ պահպանված կարաս, որի կյույթն այնքան էլ հարուստ չէ (նկ. 2բ):

**Կարաս № 23, քառակուսի J6:** Խոր և համեմատաբար ամբողջական կարաս. առկա են քիչ քանակությամբ խեցեղեն, ոսկորներ, օբսիդիան, լավորակ խեցուց կիսազնդաձև թաս (նկ. 16):

**Կարաս № 24, քառակուսի J7:** Գտնվում է ուշ շրջանում կառուցված պատի տակ, այդ պատճառով չի պեղվել: Սակայն վերգետնյա հատվածում պահպանվել է նրա դեկորատիվ հարդարանքը, որը նման է № 4, 18 և 31 կարասների զարդագոտիներին (նկ. 11):

**Կարասներ № 25 և № 26 (քառակուսի J7):** Կարասային սրահի հյուսիսարևմտյան հատվածում բացվեցին երկու թաղումներ (նկ. 13–14): Թաղումներն ունեին հյուսիս-հարավ ուղղվածություն (գլուխները հյուսիսային հատվածում): Առաջին կմախքը (մոտ 20–25 տարեկան) թաղված էր վերոհիշյալ կարասների արանքում՝ ձախ կողքի վրա, ձախ ձեռքը գլխի տակ, իսկ աջը՝ պարզած առաջ: Ուրբերը երկուսն էլ ծնկներում ծավված էին: Ուներ լավ պահպանված գեղեցիկ ատամնաշար: Պարզած աջ ձեռքի վրա ծեփվածք կար, որի վրայից սպիտակ կրային շերտ էր անցնում: Հատկանշական է նաև, որ այս կմախքի մոտ հողն այլ որակի էր. ուներ օխտայի գույն, անհամասեռ էր՝

կազմված ավագային մասնիկներ հիշեցնող մանր քարերից: Բացի երկաթի մի կտորից, որը տեղադրված էր այդ կմախքի կողոսկրերի մոտ, երկու թաղումների արանքում, ուրիշ ուղեկցող կյուք չկար:

Մյուս կմախքը տեղադրված էր մառանի արևմտյան պատի տակ և պատկանում էր միջին տարիքի մարդու: Այն բավականին քայքայված էր: Թաղված էր ծնկները ծավված: Չափ ձեռքը ծավված է, աջը՝ դեմքին մոտեցրած: Գլուխը ծանր հարված էր ստացել, ինչի հետևանքով գանգոսկրի վերին հատվածը ծավլել էր ներս:

**Կարաս Նո 27, քառակուսի J7:** Լայն կարաս, որը կիսատ պեղվեց, քանի որ մեջը որոշակի դասավորվածությամբ խոշոր գետաքարեր կային: Կարասի շուրջը սպիտակ կրային շերտ կար: Առկա են ոչ մեծ քանակությամբ խոհանոցային խեցեղենի բեկորներ:

**Կարաս Նո 28, քառակուսի J7:** Կարասի միջից բացի իր կտորներից ոչինչ չհայտնաբերվեց: Նստուկի մեջտեղում, ինչպես նաև իրանի վրա տարբեր հատվածներում կար 8 անցք: Կարասը տեղադրված էր սպիտակ կրային շերտի վրա, (նստվածք կամ ծեփվածք՝ 2–5 մմ):

**Կարաս Նո 29, քառակուսի J7:** Լայն և խոր կարաս: Առկա են մեծ քանակությամբ խեցեղեն տարբեր անոթների բեկորներ, ոսկորներ, ինչպես նաև երկաթից ամբողջական նետասլաք (նկ. 20):

**Կարաս Նո 30, քառակուսի J7:** Մեծ և խոր կարաս, որի հատակին շատ մոտ հայտնաբերվեցին ծղոտի մնացորդներ: Կային նաև մեծ քանակությամբ խեցեղեն և ոսկորներ:

**Կարաս Նո 31, քառակուսի J6:** Ուշ շրջանում կառուցված պատը դրված է անմիջապես կարասի վրա, ինչի պատճառով էլ չի պեղվել: Վերգետնյա հատվածում երևում էր վերադիր զարդագոտիով հարդարված պսակի մի մասը, որը շատ նման էր Նո 4, 18 և 24 կարասների դեկորատիվ հարդարանքին:

**Կարաս Նո 32, քառակուսի H6:** Վատ պահպանված կարաս. կիսատ է պեղվել: Հողը փափուկ էր և համասեռ, վերևի հատվածում արձանագրվել է մոխրի շերտ: Խեցեղեն կտորների մեջ կարելի է առանձնացնել դեղնա-դարչնավուն և մոխրագույն անոթների շուրթի բեկորներ և բռնակներ: Իրանի լայն հատվածում կարասն ուներ դեկորատիվ հարդարանք:

**Կարաս Նո 33, քառակուսի H6:** Այս օրինակը կարմրավուն, լավ փայլեցված կարաս է, որը խիստ տարբերվում է մյուսներից թե՛ գույնով, թե՛ դեկորատիվ հարդարանքով (նկ. 7): Վերջինս բաղկացած է միևնույն լայնության հորիզոնական և ուղղահայաց բարձրադիր ժապավենաձև զարդագոտիներից, որոնք տեղ-տեղ հատվում են: Այս կարասը կիսով չափ գտնվում է պատի տակ. հնարավորինս բացվել է շրջապատը, սակայն չի պեղվել:

**Կարաս Նո 34, քառակուսի H6:** Կարասը կիսով չափ պատի տակ էր գտնվում, բացված մասն ամբողջովին կոտրտված է և քայքայված: Չի պեղվել:

**Կարաս Նո 35, քառակուսի H6:** Կարասի կես: Փաստագրվել է միայն դրա տեղադրությունը:

**Կարաս Նո 36, քառակուսի I6:** 2011 թ. պեղված կարասներից վերջինը ևս կիսատ բացվեց՝ ժամանակի սղության պատճառով: Չսայած դրան, թե՛ կարասից և թե՛ դրան հարող տարածքից հայտնաբերվեցին մեծ քանակությամբ

տարատեսակ խեցանոթների բեկորներ: Անմիջապես կարասին հարող հատվածում արձանագրվեց սպիտակ կրային շերտ:

### Այլ գտածոների նկարագրություն

Սրահի և կարասների միջից հայտնաբերված նյութը ներկայանում է հիմնականում խեցեղեն բեկորներով, որոնց մեջ գերակշռում են խոհանոցային կոպիտ դեղնա-դարչնագույն, սև անոթների բեկորները (կճուճներ, թասեր, քրեղաններ): Ուշադրության են արժանի բաց հիմնաներկի վրա կարմրավուն ներկով արված, համակենտրոն գոտիներով զարդարված տափաշշերի, սափորների, ըմպանակների, երեքնուկաձև շուրթով ձևավորված միակնյթ սափորի (նկ. 15) և ծորակավոր անոթների բազմաթիվ բեկորները, բարձրորակ կավից պատրաստված և լավ թրծած կիսագնդաձև գավաթները (նկ. 16): Վերոհիշյալ գտածոները զուգահեռներ ունեն Հայաստանի մ. թ. ա. II—I դդ. թվագրվող հուշարձանների նյութերի հետ<sup>6</sup>: Կարասներից մեկում հայտնաբերվել է ձեռածեփ, կոպտավուն ամբողջական ձիթաճրագ (նկ. 18): Այս գտածոն կարող է փաստել, որ մառանը կիսամույթ է եղել և լուսավորվել է ձիթաճրագների միջոցով: Համանման փաստ է արձանագրվել նաև Կարմիր բլուրի մառաններից մեկում<sup>7</sup>: Կարասների միջից դուրս եկած նյութերի մեջ առկա են նաև երկաթե տերևաձև ամբողջական նետասլաք (նկ. 20), երկաթե դանակ կամ մանգաղ (նկ. 19), որի վրա պահպանվել են կաշվի կամ կտորի մնացորդներ, բնական ապակու՜ փայլարի բեկորներ, ծղոտի մնացորդներ, քարից զարդաքորոցի գլխիկ (նկ. 17) և այլն: Արձանագրվել է նաև ոսկորների և ածուխի առկայություն: 16 քառակուսում, անմիջապես մառանի արևելյան պատի տակ, հայտնաբերվել է կարասի կափարիչ (թերի), որը կենտրոնում կիսագնդաձև բռնակ ունի (նկ. 5): Վերոհիշյալ նյութերն ուսումնասիրվում են և պատրաստվում հրապարակման:

Հայկական լեռնաշխարհում կարասային սրահներ կամ մառաններ հայտնի են դեռևս ուրարտական ժամանակաշրջանից՝ Արին բերդից<sup>8</sup>, Արգիշտիխինիից<sup>9</sup>,

<sup>6</sup> *Առարկյան Բ.*, Ավարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության, Երևան, 1976, էջ 71–74; *Тирамян Г.* Культура древней Армении, VI в. до н.э.— III в. н.э. Ереван. 1988. С. 125; *Տիրացյան Գ.*, Հին Հայկական գունազարդ խեցեղենը, ԼՀԳ, 1970, № 1, էջ 63–72; *Тер-Мартirosов Ф. И.* Керамика эллинистической Армении как исторический источник, диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Ереван. 1984. С. 15–45; *Тер-Мартirosов Ф. И.* Фляги как торговая тара. В. кн. Проблемы античной истории и культуры. Доклады XIV международной конференции античников социалистических стран. Ереван. 1979. 2. С. 409–414; *Տիրացյան Գ., Կարապետյան Բ.*, Արմավիրի 1977–78 թթ. Պեղումները, ՊԲՀ, 1979, № 4, էջ 247–255; *Շամիրամի Գ., Դվին III*, Դվինը անտիկ դարաշրջանում, Երևան, 1991: *Խաչատրյան Շ.*, Արտաշատ II, Անտիկ դամբարանադաշտեր, Երևան, 1981: *Խաչատրյան Շ.*, Հայաստանում գտնված գունազարդ խեցեղենի մի քանի նմուշներ, ՊԲՀ, 1966, № 1, էջ 254–259; *Խաչատրյան Շ.*, Հայաստանի մ. թ. ա. VII–I դդ. խեցեղենի բնորոշ մի ձև, ՊԲՀ, Երևան 1970, № 2, էջ 269–278; *Օհանյան Հ.*, Շամիրամի Անտիկ ժամանակաշրջանի ժամկավարի խեցեղենը, Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1989, № 2 (68), էջ 208–221: *Եզմիկյան Լ.*, Շիրակի Անտիկ դամբարանադաշտերը, Երևան-Գյումրի, 2010, էջ 47–50, 53–61: *Демурханян А.* Северо-восток Еревана в эпоху Арташесидов. Ереван. 2010 С. 14–31.

<sup>7</sup> *Пиотровский Б. Б.* Кармир-блур II. С. 31–32.

<sup>8</sup> *Демская А. А.* Карасные кладовые Эребуни. Сообщ. Гос. Музея изобраз. Искусств им. А. С. Пушкина IV. М. 1968. С. 176–182. Рис. 1.

<sup>9</sup> *Мартirosян А.* Аргиштихинили, Ереван. 1974. Рис. 31, 42.

Արմավիրից<sup>10</sup>, Կարմիր բլուրից<sup>11</sup>, Չաուշ թեկեից<sup>12</sup>, Այանիսից<sup>13</sup>: Չնայած այն հանգամանքին, որ Հայաստանի և Լեռնային Ղարաբաղի անտիկ ժամանակաշրջանով թվագրվող հուշարձաններում առատ են կարասային թաղումների, կարասների և դրանց բեկորների գտածոները<sup>14</sup>, այնուամենայնիվ այդ շրջանի ամբողջական **կարասային սրահ դեռևս** չէր գտնվել:

Հայտնաբերված կարասային սրահը փաստում է Երվանդաշատում հարուստ տնտեսության գոյությունը, ինչպես նաև տարածաշրջանում զարգացած այգեգործությունը և խաղողագործությունը: Այսպիսով, Երվանդաշատի կարասային սրահն ապացուցում է ուրարտական ավանդույթների ժառանգականությունը, ինչպես նաև լույս է սփռում անտիկ Հայաստանի մշակույթին և տնտեսությանը վերաբերող մի շարք հարցերի վրա:

**Armine Gabrielyan**

*National Gallery of Armenia  
Institute of Archaeology and Ethnography of  
NASA RA*

### **Vessel Storeroom of the Palace Complex of Ervandashat**

In 2005, an archaeological excavations of “hunting palace” of the dynasty Ervandids’ kings have been carried out on the bank of river Araks, near the village Ervandashat in Armavir region (expedition of the Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA under the direction of F. Ter-Martirosov). In 2010–2011 a storeroom was revealed in the eastern part of the complex (sizes 8,0 x 19,0 m). 36 large vessels were excavated in two rows at a distance of 40–50 cm from each other in the packed clay floor of the hall. A significant number of vessels are decorated with applied knob in the upper external part of the lips and decorative belts in the middle parts of the pots. Pair burial place was opened at the northern end of the palace which was done over the broken pots.

<sup>10</sup> *Արակեյան Բ. Կ.* О некоторых результатах археологического изучения древнего Армавира // ИФЖ, 1969, № 4, С. 163.

<sup>11</sup> *Քոտրովսկի Բ. Բ.* Кармир-блур II. С. 16–40

<sup>12</sup> *Erzen A.* 1988, Çavuştepe I, Urartian Architectural Monuments of the 7 th and 6 th centuries B.C. and a Necropolis of the Middle Age, Ankara.. pl IX/a.

<sup>13</sup> *Cilingiroglu A., Salvini M.*. AYANIS I. Roma. 2001. P. 67–83. F.13–14.

<sup>14</sup> Տե՛ս ծանոթագրություն թիվ 6, ինչպես նաև *Սաֆարյան Վ. Ա.*, ԼՂՀ Մարտակերտի շրջանի ճանկաթաղ գյուղի տարածքում կատարված պեղումների հիմնական արդյունքները, Հնագիտական ուսումնասիրություններն Արցախում 2005–2010 թթ, Ստեփանակերտ 2011 թ., էջ 134–142: *Сафарян В. А.* Керамика кувшинных погребений Арцаха периода эллинизма, В кн. Общероссийская и национальная идентичность, материалы международной научно-практической конференции. Пятигорск. 2012. С. 487–498.

**Армине Габриелян***Институт археологии и  
этнографии НАН РА**Национальная галерея Армении***Карасная кладовая дворцового комплекса Ервандашата**

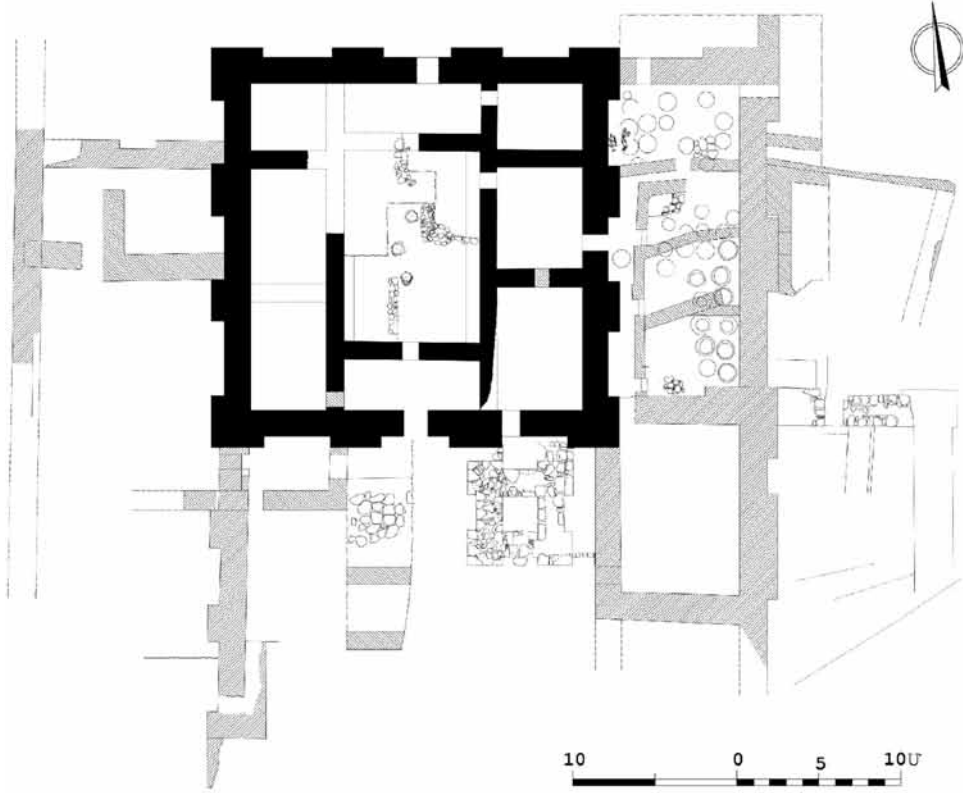
В 2005 г. на берегу р. Аракс близ села Ервандашат Армавирского района были начаты археологические раскопки охотничьего дворца царей династии Ервандидов (экспедиция института археологии и этнографии НАН РА под руководством Ф. Тер-Мартirosова). В 2010–2011 гг. в восточной части комплекса было раскрыто кладовое помещение (24 x 12 м). В глинобитный пол зала в два ряда было вкопано 36 больших карасов на расстоянии 40–50 см друг от друга. Значительное число карасов украшено налепным орнаментом в верхней внешней части венчика и декоративными поясами в средней части сосуда. У северного конца дворцовой стены раскрыто парное захоронение, которое сделано поверх разбитых карасов.

**Նկարների ցանկ**

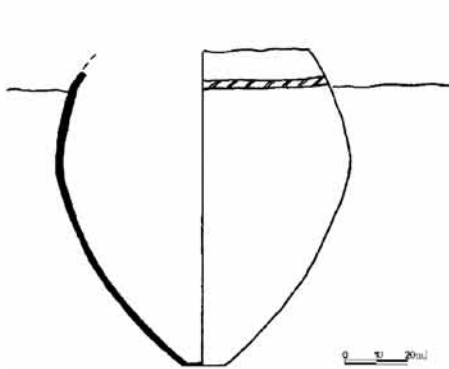
- Նկ. 1 Երվանդաշատի հատակագիծը: Չափագրությունները՝ ըստ ճարտարապետ Հակ Կյուրեղյանի
- Նկ. 2ա Կարաս № 4, 2բ Կարաս № 22
- Նկ. 3 Կարասային սրահի հատակագիծը և կտրվածքը
- Նկ. 4 Կրկնակի կարասներ, H6 քառակուսի, տեսքը արևմուտքից
- Նկ. 5 Կարասի՝ կիսագնդաձև բռնակով կափարիչ
- Նկ. 6 Կարասի պարանահյուս զարդագոտիով պսակ
- Նկ. 7 Կարաս № 33
- Նկ. 8 Կարաս № 7՝ հարդարված եռանկյուն փոստրակներով
- Նկ. 9 Կարաս № 20, զինու երկարատև պահպանությունից առաջացած սպիտակ նստվածք
- Նկ. 10 Կարաս № 9
- Նկ. 11 Կարաս № 24՝ պսակի վրա հարդարված ուռուցիկ, վրան զիգզագաձև ատամնավոր նախշեր կրող զարդամոտիվով
- Նկ. 12 Կարաս № 8
- Նկ. 13 Կավե սվաղի հետքերը J7 քառակուսիում
- Նկ. 14 Կարասային սրահի հյուսիս-արևմտյան հատվածում բացված երկու թաղումներ, J7քառակուսի
- Նկ. 15 Երեքնուկաձև շորթով ձևավորված միակամթ սափորի մաս
- Նկ. 16 Կիսագնդաձև գավաթ
- Նկ. 17 Քարից զարդաքորոցի գլխիկ
- Նկ. 18 Ձեռածեփ, կոպտավուն ամբողջական ձիթածրագ
- Նկ. 19 Երկաթե դանակ կամ մանգաղ
- Նկ. 20 Երկաթե տերևաձև ամբողջական նետասլաք

ԵՐՎԱՆԴԱՇԱՏ 2011 թ. ԿԱՐԱՍԱՅԻՆ ՍՐԱՀ					
Կարաս- ների №	Քառա- կուսի	Հատակի տրամագիծը	Լայն մասի տրամագիծը (սմ)	Ամենա- ցածր կետը	Ամենա- բարձր կետը
1	G6	20	100	55	70
2	G6	10	100	107	117
3	H6-G6	10	95	120	120
4	H6-G6	10	97	106	110
5	G6	34	102	46	73
6	G6	40	126	50	76
7	H6	37	96	85	97
8	H6	22	95	112	120
9	H6	15	98	90	102
10	H6	24	96	70	87
11	H6	10	92	80	96
12	I6	30	86	57	76
13	I6	20	95	126	143
14	I6	19	95	104	115
15	I6	Պատի տակ	...	...	...
16	I6	20	96	118	131
17	H7	Պեղվել է 2007 թ	...	...	...
18	J6	20	95	82	99
19	J6	15	96	36	86
20	J6	26	94	50	70
21	J6	17	91	55	97
22	J6	10	99	112	125
23	J6	12	109	120	125
24	J7	Պատի տակ	...	...	...
25	J7	Կիսատ կարաս՝ թաղումով	...	...	...
26	J7	Կիսատ կարաս՝ թաղումով	...	...	...
27	J7	Քարերով լցված կարաս	...	...	...
28	J7	17	49	15	30
29	J7	9	110	84	124
30	J7	15	110	67	113
31	J6	Պատի տակ	...	...	...
32	H6	...	115	...	...
33	H6	Պատի տակ	...	...	...
34	H7	Պատի տակ	...	...	...
35	H7	...	...	...	...
36	I6	...	103	...	...

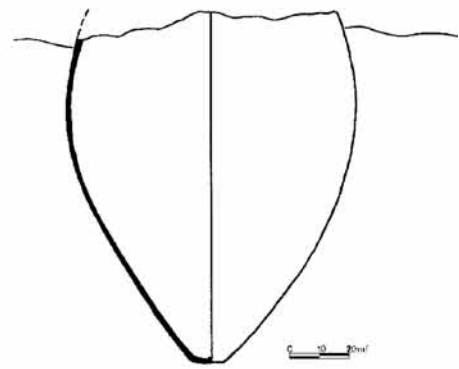
Աղ. 1



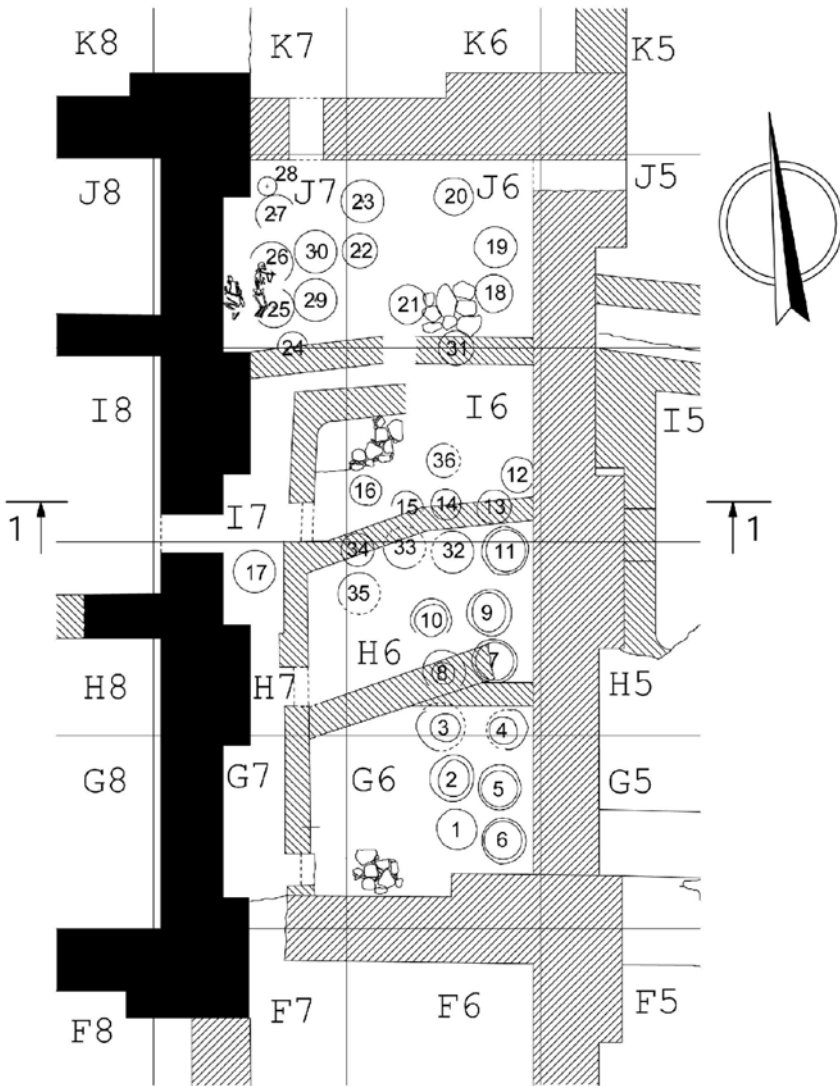
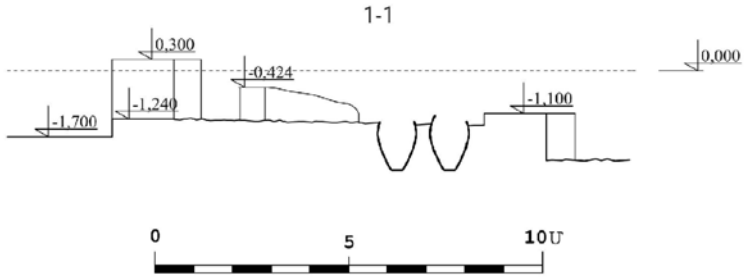
1



2a



2b







4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



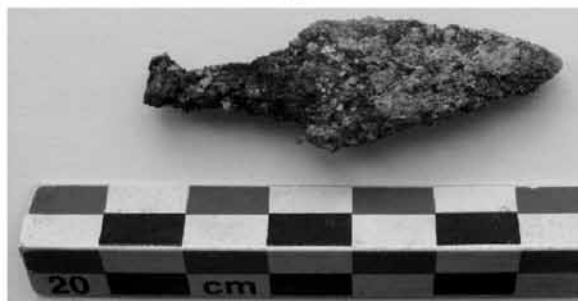
17



18



19



20

## Միմոն Հմայակյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և  
ազգագրության ինստիտուտ*

### Քաղաքային գանձատուն-թանգարանը Վանի թագավորությունում

Վանի թագավորությունում գոյություն ունեին հիմնականում երկու տեսակի թանգարան-գանձատներ՝ արքայական (իշխանապատկան) և տաճարապատկան, որոնք հանգամանորեն նկարագրված են «Լուվրյան աղյուսակում»<sup>1</sup> Մուծածիրի արքայական գանձատուն-թանգարանը և տաճարի թանգարան-գանձատունը<sup>2</sup>: «Լուվրյան աղյուսակում» մանրամասն նկարագրվում են դրանցից յուրաքանչյուրում պահվող իրերը<sup>3</sup>: Այս գանձատները անվանում ենք նաև *թանգարաններ*, քանի որ իրերի պահպանությունից զատ այստեղ առկա էր նաև դրանց ցուցադրությունը, որը շատ առումներով բնորոշ է այսօրվա թանգարանների չափանիշներին<sup>4</sup>: Այսինքն՝

1. Իրերը պահվում էին ըստ պատրաստման նյութի՝ ոսկի, արծաթ, պղինձ (բրոնզ), երկաթ, փղոսկր, փայտ, գործվածք: *Լուվրի աղյուսակում* դրանք առանձին խմբերով են հիշատակված:

Ձեռեղբարանների դռները կնքվում էին հատուկ կնիքներով<sup>5</sup>:

2. Իրերի մեծ մասը կրում էին հակիրճ կամ ընդարձակ արձանագրություններ, փաստ, որը հայտնի է նաև Վանի թագավորության տարածքից հայտնաբերված բազմաթիվ նյութերի ուսումնասիրություններից: Այդ արձանագրությունները թանգարանագետը կարող է *բացատրագիր* անվանել: Այսպես՝ նշվում է իրի անունը, այն, թե ու՞մ է ձեռնված իրը, ու՞մ է նվիրած, ո՞վ է նվիրել, երբեմն նաև՝ ինչու՞ է նվիրել:

3. Ցուցադրությունն ուներ որոշակի նպատակ՝ բացահայտել տիրող

<sup>1</sup> «Լուվրյան աղյուսակ» է կոչվում Սարգոն I-ի (մ.թ. ա. 721–705 թթ.) այն ուղերձը Աշուր աստծուն, որտեղ նկարագրվում է Սարգոնի մ. թ. ա. 714 թ. արշավանքը դեպի հյուսիս՝ Վանի թագավորություն և վերջինիս դաշնակից իշխանությունների տարածքներ: Տե՛ս *Thureau-Dangin F.* Une relation de la huitième campagne de Sargon II. Paris, 1912; *Дьяконов И. М.* АВИИУ // ВДИ. 1951. № 2. С. 257–266; ВДИ. 1951. № 3. С. 205–252.

<sup>2</sup> АВИИУ. № 49, (346), (352) .

<sup>3</sup> АВИИУ. № 49, (367) .

<sup>4</sup> Տաճարի և թանգարանի միջև եղած փոխադարձ կապի մասին տե՛ս *Աբրահամյան Լ. Հ.*, Թանգարանը և հայոց ինքնությունը // Ազգագրական սեմինարի զեկուցումների թեզիսներ, Սարդարաբաժնի-Երևան, 1993, էջ 2:

<sup>5</sup> АВИИУ. № 49, (346) .

հարստության աստվածային վեհությունը<sup>6</sup>, նրան տրված իշխանության դիցական ծագումը<sup>7</sup>, Խաղի և Բագմաշթու աստվածությունների գորությունը, որոնց և նվիրված էր Մուծածիրի տաճարային համալիրը: Կային անցյալին վերաբերող իրեր և նյութեր, որոնք բացահայտում էին ներկան: Ակներև է, որ ամբողջ ցուցադրությունը ուղղված էր ապագային:

4. Բացի այդ, գոյություն ունեւ ցուցակ (յուրատեսակ աղյուսակ-մատյան), որտեղ նկարագրվում էր յուրաքանչյուր իր կամ իրերի խումբ և որից օգտվել է Սարգոն II–ի դպիր Նաբու-Շալիմշունուն<sup>8</sup>, պալատի և տաճարի գանձատներում պահվող իրերը նկարագրելիս<sup>9</sup>: Հաշվառվել է ավելի քան չորս հարյուր հազար նյութական կամ գեղարվեստական արժեք ունեցող իր:

Անկասկած, թանգարաններում պահվող իրերը ուսումնասիրվել են. ավելին, ուսումնասիրության ընթացքում արվել են նաև սխալներ: Օրինակ՝ տաճարի գանձատանը պահվող Իշպուինի Սարդուրիորդու արձանը վերագրվել է Սարդուրի Իշպուինիորդի արքային, երբ այս անունով արքա Վանի թագավորությունը չի ունեցել<sup>10</sup>:

Ինչպես Հունաստանի Թեբեի գանձատուն-թանգարանում էր լինում<sup>11</sup>, Վանի թագավորությունում էլ երբեմն կեղծվել են արձանագրությունները և *բացատրագրերը*, հանգամանք, որը պատժվում էր աստծո զայրությունով<sup>12</sup>:

Վանի թագավորությունում թանգարանային իրերի վերականգնման աշխատանքների մասին տվյալներ չկան, բայց անկասկած նման աշխատանքներ տարվել են, ինչպես, օրինակ, Հին Հունաստանում էր և Եգիպտոսում<sup>13</sup>:

<sup>6</sup> Ինչպես, օրինակ, դա ընկալել է Նաբու-Շալիմշունուն Արգիշթիի արձանը նկարագրելիս. «...պատկերը Արգիշթիի, Ուրարտուի արքայի՝ պսակված աստղով, աստվածայնության խույրով և օրհնող աջ ձեռքով...»: Տե՛ս АВИИУ. № 49, (367) .

<sup>7</sup> Թերևս նման զգացում պետք է առաջացնեն Ռուսային ներկայացնող հսկա արձանախումբը՝ ռազմակառքին լծած երկու ձիերով ու կառապանով, որի նստատեղի վրա փորագրված է եղել հետևյալ արձանագրությունը. «Երկու ձիերով և մեն միակ կառապանիս հետ, ձեռք տիրեց Ուրարտուի արքայական իշխանությունը»: Տե՛ս АВИИУ. № 49, (367). Սա, թերևս, Առաջավոր Ասիայի ամենահին արձանախբերից մեկի նկարագրությունն է:

<sup>8</sup> «Ցուցակ-աղյուսակի» մասին է վկայում «Լուվրյան աղյուսակի» այն հատվածը, որտեղ նշվում է, որ տաճարի գանձատանը եղել են նաև «չհաշվառված իրեր»՝ բնական է՝ Մուծածիրի քրմերի կողմից, որոնք գրանցել է Նաբու-Շալիմշունուն իր կազմած և, բնականաբար, մուծածիրյան ցուցակի հետ համեմատած տեքստում (հմմտ. АВИИУ. № 49, (367)):

<sup>9</sup> АВИИУ. № 49, (367) .

<sup>10</sup> Леман-Хаунт К. Ф. Вступительная лекция по истории и культуре Халдов // Труды Тбилисского государственного университета. Тбилиси, 1938. № 6. С. 126; *Աղնց Ն. Գ.*, Հայաստանի պատմություն, Երևան, 1973, էջ 194: *Меликшвили Г. А.* Наирн — Урарту. Тбилиси, 1954. С. 204; *Հնայակյան Ս. Գ.*, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, էջ 72–73, 125:

<sup>11</sup> Թանգարանային նյութի վաղագույն հետազոտողներից էր Հերոդոտոսը: Թեբեում կատարած հետազոտությունների արդյունքները նա հրատարակել է իր «Պատմության» I-ին գրքում: Տե՛ս *Հերոդոտոս*, Պատմություն ինը գրքից / թարգմ. Ա. Կրկաշարյանի, Երևան, 1986, I, 51:

<sup>12</sup> Մինչև վերջերս հայտնի էր, որ Վանի թագավորությունում փորձել են վերափորագրել (կեղծել) վիմագիր արձանագրությունները՝ փոխելով արքայի անունը: Այժմ Այանիսում հայտնաբերվել է վահան, որի վրայի արձանագրության անեծքի բանաձևում աստծո պատիժ է սահմանվում այն մարդու համար, ով կկատարի նման գործողություն արդեն վահանի վրա եղած արձանագրության հետ: Տե՛ս *Salvini M.* The Inscriptions of Ayanis. Cuneiform and Hieroglyphic. Royal Inscriptions on Broze artifacts // *Çilingiroğlu A., Salvini M.* Ayanis I. Ten Years' Excavations at Rusahinili Eiduru-Kai (Documenta Asiana 6). Rome, 2001. P. 273.

<sup>13</sup> *Հերոդոտոս*, Պատմություն..., 1, 51: *Мамье М.* Искусство древнего Египта // ВИИ. М., 1956. С. 126.

Հայտնի է, որ Հայաստանում հետագայում էլ թանգարան-գանձատների վերոհիշյալ տեսակները շարունակել են հարատևել մինչև միջնադարը ներառյալ<sup>14</sup>:

Վանի թագավորության յուրաքանչյուր քաղաքում կային գանձատներ, որոնք հիմնականում պատկանում էին պետությանը (արքային) կամ տաճարին: Հայտնի են նաև այդ գանձատների անունները, ինչպես, օրինակ, *ուրիշխուսե*<sup>15</sup> (արքայապատկան գանձատուն), *շուրիշխե* («զինանոց»<sup>16</sup> — գանձատուն), *աշիխուսե* (տաճարի տեսակ՝ ամբարով ու գանձատնով)<sup>17</sup>: Եթե վերոհիշյալ գանձատները քարից և հում աղյուսից կառուցված էին (սովորաբար ունենում էին «շենք» նշանակող ցուցիչը), ապա կար գանձատան առանձնահատուկ, ժայռափոր մի տեսակ, որը Սարգիս Պետրոսյանի կարծիքով կոչվել է «մուրե»<sup>18</sup>:

Ուշագրավ տվյալներ կան նաև Վանի թագավորությունում մի երրորդ տեսակի թանգարան-գանձատների գոյության մասին: Խոսքը քաղաքին (քաղաքային համայնքին) պատկանող թանգարանների մասին է, որտեղ մասնավորապես պահվել են քաղաքի պատմության հետ առնչվող իրեր:

Էրեբունիում եղած նման *գանձատուն-թանգարանի* մասին են վկայում Արգիշթի I (մ. թ. ա. 786—764 թթ.) արքայի նվիրատվությունները քաղաքին, նախ և առաջ արձանի նվիրատվությունը, որի պատվանդանին գրված է. «Խալդիին, տիրոջն իր այս արձանիկը (7) փայտից *շակի* Արգիշթի Մինուատրոդին պատրաստեց, երբ Էրեբունի (քաղաքը) կառուցեց»<sup>19</sup>: Հատկանշական է, որ արձանիկը փայտից է եղել և չի ունեցել պաշտամունքային նշանակություն. այսինքն արժևորվել է գործի գեղարվեստական կողմը:

Բացի այդ, հայտնի են առնվազն 6 վահաններ, որոնց արձանագրություններում նշվում է, որ այդ շքեղ իրերը Արգիշթին նվիրել է Էրեբունի քաղաքին<sup>20</sup>. «Խալդե (աստծուն) տիրոջը այս վահանը Արգիշթին՝ Մինուայի որդին, Էրեբունի քաղաքին նվիրաբերեց: Արգիշթի Մինուատրոդին՝ արքան հզոր, արքան Բիայնիիի, տերը Տուշպա քաղաքի»: Արձանագրություններից մեկում նշվում է, որ վահանը ընծայվել է Արգիշթի գանձատնից<sup>21</sup>: Խալդի աստծո անվան հիշատակությունն այստեղ չի նշանակում, որ նվիրաբերությունները կատարվել են տաճարին, քանի որ չկա տաճարապատկան թանգարանի տեսակի անունը, որի որոշակիացումը պարտադիր էր նման բնույթի տեքստերի համար: Նշենք, որ Խալդիի անունը, որպես օրենք, առկա է գրեթե բոլոր պաշտոնական ու նվիրատվական տեքստերում:

<sup>14</sup> *Պաֆադարյան Կ. Գ.*, Հայաստանի թանգարանների պատմությունից // ԼՀԳ, 1972, № 10, էջ 23:

<sup>15</sup> *Дьяконов И. М.* Урартские письма и документы. М.—Л., 1963. С. 92; *Арутюнян Н. В.* Корпус урартских клинообразных надписей. Ереван, 2001. № 21—24, 121a, 151, 153—156, 159, 161 б, с, 163—168 с, 214, 233, 397—405.

<sup>16</sup> *Дьяконов И. М.* Урартские письма... С. 91; *Арутюнян Н. В.* Корпус. № 172.

<sup>17</sup> *Թորոպյան Ռ. Ս.*, *Հմայակյան Ս. Գ.*, 1983 թ. պեղումները Արգիշթեխիսիսելում և նորահայտ ուրարտական արձանագրությունը // ՊԲՀ, 1984, № 4, էջ 166—167: *Հմայակյան Ս. Գ.*, Ուրարտա-հայկական մի նոր փոխառնչության մասին // Հայաստանի հնագույն մշակույթը, № 3, Երևան, 2003, էջ 108:

<sup>18</sup> *Պետրոսյան Ս.*, «Շիրակյալ ամբարքի» շուրջ // ԼՀԳ, 1982, № 8, էջ 73—78: Ընդ որում այս ժամանակաշրջանի ժայռափոր գանձատների գոյության մասին Վանում հիշատակում է Մովսես Խորենացին // *Մովսիսի Խորենացու*, Պատմություն Հայոց, գիրք առաջին, ԺԶ: Անաճախ և թանգարանի միջև եղած կապի մասին տե՛ս *Սարգսյան Լ. Հ.*, *Թանգարանը և հայոց ինքնությունը...*, էջ 3:

<sup>19</sup> *Меликишвили Г. А.* Урартские клинообразные надписи // ВДИ. 1971. № 3. С. 247, № 409.

<sup>20</sup> *Арутюнян Н. В.* Корпус... № 214—218, 220.

<sup>21</sup> *Арутюнян Н. В.* Корпус... № 214.

Գիտենք, որ բացի Էրեբունիի քաղաքային գանձատնից թանգարան է գոյություն ունեցել նաև Էիդուրուկայի երկրի Ռուսախինիի քաղաքում (Այանիս), որտեղ նույնպես գտնվել են արձանագրություններով վահաններ, որոնցում պատմվում է այն մասին, որ վահանը ընծայել է քաղաքին Ռուսա Արգիշթիորդին (մ.թ. ա. 685–645 թթ.)<sup>22</sup>: Այսպիսով, հիմքեր կան այնտեղ, որ Վանի թագավորությունում գոյություն են ունեցել նաև քաղաքի (քաղաքային համայնքի) ենթակայության տակ գործող թանգարաններ:

**Simon Hmayakyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art  
Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA*

### **The Urban Museum of Van Kingdom**

There were two kinds of museums-depositories in the kingdom of Van: the royal (princely) and temple museums. The museums-depositories of Musasir were described in the “Louvre tablet”. These depositories were also called museums, as they had expositions besides the funds and other peculiarities, characteristic of the museums. In this paper I made an attempt to substantiate the viewpoint that in the kingdom of Van existed museums which were supported by the urban community.

**Симон Амаякян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства  
Институт археологии и этнографии ИАН РА*

### **Городская сокровищница-музей Ванского царства**

В Ванском царстве существовали два вида музеев-сокровищниц: царские (княжеские) и храмовые. Мусасирские храмы-сокровищницы описаны в «*Луврской таблице*». Эти сокровищницы называем также *музеями*, поскольку помимо хранилищ имели экспозиции и другие особенности, характерные для современных музеев. В данном сообщении сделана попытка обосновать точку зрения о существовании в Ванском царстве музеев, находящихся под попечительством городской общины.

Նկ. 1 Արձանի պատվանդան Կարմիր բլուրից, մ.թ. ա VIII դ.

<sup>22</sup> *Salvini M. The Inscriptions of Ayanis... P. 273.*





**David Stronach**

*Professor Emeritus of Near Eastern Archaeology,  
University of California, Berkeley*

**Some Possible Sources for the Iconography of  
the Sasanian *Senmurv* in Elite Rhytons  
of Achaemenid and Parthian Date**

With the sudden passing of Professor Felix Ter-Martirosov the field of ancient Near Eastern studies has lost a noted contributor. In this short presentation, now dedicated to the memory of Felix Ter-Martirosov, it may be appropriate to recall that the two of us first met in the early 1990s when I was taking part in excavations at the site of Horom<sup>1</sup> and when he was excavating at the nearby site of Beniamin. Our friendship grew as we continued to meet at different conferences, usually with a concentration on Urartian and Achaemenid studies, and it was not too long before we discovered that we shared similar interests in ancient metalwork. Eventually, it proved possible for Felix and myself to conduct joint excavations at the extramural settlement on the Southeast Hill at Erebuni in 2007<sup>2</sup>. This venture also led to further close connections in the field between the University of California at Berkeley and the State University of Yerevan, especially in the context of the excavations that were then subsequently undertaken by U.C. Berkeley, under the continuing auspices of the Institute of Archaeology and Ethnography of the Armenian Academy of Sciences and the Museum of Erebuni, in the core area of the citadel at Erebuni<sup>3</sup>.

In recognition of Felix's longstanding interest in the evolution of precious metal drinking vessels of Achaemenid or near-Achaemenid date<sup>4</sup>, I would like to draw initial attention to a number of the influences that would seem to have contributed to the emergence of the Achaemenid bent rhyton at a date somewhere in the fifth century B.C. And, in the second part of this communication, I propose to examine the possibility that the striking image of the bird-tailed Sasanian *senmurv* could have been partly inspired by certain of the characteristics of the Achaemenid rhyton that were then reproduced – and modified – in rhytons of Parthian date. At all events, the present enquiry attempts, above all else, to explore various conceivable sources for the singular appearance of the Sasanian *senmurv* – an issue that has been described elsewhere as “obscure”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Badaljan et al. 1993.

<sup>2</sup> Stronach, Ter-Martirosov et al. 2009.

<sup>3</sup> Cf. Stronach, et al. 2010 and Deschamps et al. 2011.

<sup>4</sup> Ter-Martirossov 1996: 197-201.

<sup>5</sup> Harper 1978: 96.

### The Achaemenid Bent Rhyton

While vessels of precious metal played a prominent role in court circles and in regal gift-giving throughout much of the ancient Near East from at least the early second millennium onwards<sup>6</sup>, and while the history of the ceramic rhyton also goes back to the first quarter of the second millennium B.C., not least at the extensive site of Kültepe on the upper reaches of the Halys River in central Anatolia<sup>7</sup>, the more exuberant metal forms of rhyton that are characterized by prominent animal (or mythical animal) protomes do not seem to appear in Iran until sometime in the fifth century B.C. This latter development could have been triggered, it is possible to suggest, by a moment when Achaemenid metalsmiths suddenly found fresh inspiration in certain newly created forms of stone sculpture. This transfer of ideas was made possible, in the first place, by the emergence of a dramatic new form of stone column capital that made its first appearance at Pasargadae, the capital of Cyrus the Great, in or near 540 B.C.

This new type of stone capital was characterized by addorsed animal protomes that flanked a weight-bearing central saddle (fig. 1). Above all, the designers of such double animal capitals would appear to have abided by certain conventions that also came to be followed by the makers of the new types of precious metal rhyton. In particular, the robust legs of lions (or mythical leonine creatures) were always shown fully extended, while the notably slimmer legs of bulls (and almost certainly the legs of horses as well) were shown folded at the knee<sup>8</sup>.

In theory, therefore, early Achaemenid metalsmiths could have turned to the idea of using animal protomes (with either extended or folded legs) in order to create completely new forms of precious metal drinking vessels several years before the death of Cyrus in 530 B.C. On the basis of such evidence as is presently available, however, they do not appear to have done so. With reference to the reliefs on the socle of the Apadana at Persepolis, it is hard to imagine, for example, that horn-shaped rhytons with animal foreparts would not have been among the illustrated gifts for the king if such eye-catching vessels had been in circulation near 500 B.C. Indeed, the Apadana reliefs underscore the importance that was accorded at about this date to an entirely different type of precious metal container: namely a tall, beak-spouted, griffin-handled vessel (fig. 2) that represents one of the gifts of the Armenian delegation (fig. 3)<sup>9</sup>.

It may be useful at this point to stress that Achaemenid rhytons of fifth century and later date are often divided into three categories. Thus there is (1) a “bent rhyton”, a type of rhyton with a winged animal protome that is set at approximately right angles to the tall horn (fig. 10); (2) a “horn-shaped rhyton”, a type of rhyton with a gently curved horn that also terminates in an animal protome; and (3) an “animal-headed cup” that

<sup>6</sup> Cf. Moorey 1985: 34.

<sup>7</sup> Cf. Joukowsky 1996: figs. 6.43 and 6.44.

<sup>8</sup> For further notes on early Achaemenid stone column capitals, see, e.g., Herzfeld 1941: 239-240 and Stronach 1978: 59-62.

<sup>9</sup> Cf. Schmidt 1953: pl. 29. Also, for detailed photographs of the griffin-handled vessel that is proffered by the Armenian delegation and a similar type of beak-spouted vessel with winged bull handles that is exhibited by the Lydian delegation, see Roaf 1989: figs. 21 and 27.

possesses a relatively short neck or horn. The protomes in the bent rhyton category also exhibit an evident debt to the *flat-based* back-to-back protomes that are associated with Achaemenid stone capitals (fig. 1). As a result, the Achaemenid bent rhyton can be seen to have possessed one clear advantage over the previously ubiquitous animal-headed drinking vessels of Assyria and adjacent areas in that, while the latter could only remain upright if they were held in the hand, carried by a loop handle<sup>10</sup>, or inserted into a specially designed pot-stand (fig. 4), the bent rhyton was often capable of standing on its own<sup>11</sup>. Before we proceed further, however, it is probably time to turn to the mythical, composite creature that has long been identified with the Sasanian *senmurv*<sup>12</sup>.

### The *Senmurv*

In a Sogdian mural of the late fifth century A.D. from Temple II at Panjikent, a town located 60 km to the southeast of Samarkand, the throne of a goddess can be seen to have been originally supported by two *senmurvs* (fig. 5)<sup>13</sup>. The one more or less intact example exhibits “the head and paws of a dog-like beast and the wings of a bird”<sup>14</sup>. But in keeping with certain other throne-supporting creatures that are found in wall paintings at Panjikent<sup>15</sup>, the hind quarters of the *senmurv* are hidden from view. In other words this conceivably pioneer version of a *senmurv* could well have been inspired by the kind of animal (or mythical animal) protomes that are such a distinctive mark of Achaemenid art, even if its dog-like head clearly departs from the lion, bull or griffin heads that are usually found on Achaemenid column capitals and rhytons<sup>16</sup>.

Of particular historical and chronological interest are the unframed and framed rock-cut depictions of the *senmurv* that occur on the profusely ornamented garments of Khosrow II (r. A.D. 591-628) at Taq-i Bustan, in western Iran<sup>17</sup>. In the case of one “unframed” *senmurv* (fig. 11) the hind quarters of the creature appear to take the form of a rather clumsily rendered tail, the surface of which is marked by a rosette. The overall effect is not too elegant; and, in keeping with the well-known Sasanian penchant for placing different motifs in roundels of one kind or another, it should come as no surprise to find that Khosrow’s depictions of his royal garments at Taq-i Bustan also include examples of *senmurvs* framed in roundels. In one instance

<sup>10</sup> See, e.g., *Stronach* 1995: 12.3.

<sup>11</sup> For concise observations concerning the type of animal-headed situla that was widely employed in and near Assyria during the third quarter of the first millennium B.C., see, e.g., *Stronach* 2011: 252-255.

<sup>12</sup> *Treuer* 1938; *Harper* 1961-62.

<sup>13</sup> I am much indebted, with reference to the second half of the present paper, to Guitty Azarpay for generously providing both illustrations and references as well as for allowing me to consult her forthcoming paper, “The Afrasiab Murals: a Pictorial Narrative Reconsidered”. For further aid, especially with reference to illustrations, I am also indebted to Prudence Harper and Georgina Herrmann.

<sup>14</sup> *Azarpay* 1981: 73. Note also that, while the front paws of the *senmurv* are sometimes referred to as “leonine”, they are usually “clawed like a wolf’s”. *Rose* 2013: 133.

<sup>15</sup> Cf. *Azarpay* 1981: fig. 35.

<sup>16</sup> For the best-known example of an Achaemenid rhyton with the forepart of a winged, horned griffin, see Fig. 8.

<sup>17</sup> Cf. *Fukai and Horiuchi* 1969,1972; also *Peck* 1969.

an example of this iconic form of *senmurv* (fig. 12) already looks more or less fully evolved – and it could well reflect a conscious effort to depict the folded tail of a peacock<sup>18</sup>.

At this point it is necessary to return to evidence from Sogdia, far to the north-east of Iran. At a time when the Sasanian Empire was falling to advancing Muslim forces in A.D. 651, many aspects of Sasanian or Sasanian-related iconography still remained alive and well in the independent kingdom of Sogdia – an entity that arose before A.D. 600 and which continued to preserve elements of local Zoroastrian belief and practice well into the eighth century<sup>19</sup>. In the context of the present discussion, the evidence of greatest interest comes from a mural of mid-seventh century date that was discovered in 1965 in a square hall (Room 1) in an aristocratic residence at Afrasiab, the ancient quarter of Samarkand. In the mural in question, on the west wall of Room 1, three imposing figures are portrayed (fig. 6). Thanks, moreover, to the fact that the name “Varkhuman” was inscribed on the neck of the figure on the extreme right by a visitor to the site only a generation after the completion of the mural, this latter personage can quite possibly be identified as Varkhuman, the ruler of Samarkand and the king of Sogdia<sup>20</sup>.

Most interestingly, Varkhuman’s costume is liberally adorned with interlacing, not fully rounded medallions each one of which contains an unmistakable image of a *senmurv* (fig. 7). This constitutes a seemingly deliberate citation of the protective imagery that distinguishes the dress of the formidable Sasanian ruler, Khosrow II at Taq-i Bustan – and one could wonder, especially in the historical circumstances of the time, if the role of the *senmurv* lay not only in the protection that it supplied to the person of the king, but also in the protection that it extended to the Zoroastrian faith as a whole<sup>21</sup>.

Furthermore, it is of great interest that the medallions in Varkhuman’s costume show that the tail of the *senmurv*, could sometimes rise to a greater height than either the creature’s head or its wings (figs. 6 and 7). Indeed, as I will attempt to indicate

---

<sup>18</sup> While the decision to introduce a peacock’s tail may have been largely dictated by such a tail’s full, luxurious qualities, it has also been noted that the peacock was widely viewed as “an attribute of royalty”. Cf. Harper 1978: 96.

<sup>19</sup> On the nature of Zoroastrianism in the Sogdian homeland and still further to the east for several centuries from the late fifth century onwards, see, in particular, Rose 2011: 141-158.

<sup>20</sup> Cf. Azarpay 1981: 47-48, 61-63; also Azarpay forthcoming.

<sup>21</sup> This exploration of the iconography of the composite creature that is customarily referred to as the *senmurv* makes no attempt to document every way in which the role of this creature has been interpreted in recent years. But for views proffered by two noted contributors, see, e.g., Harper 1961-62: 95ff; Harper 1978: 94, 118; and Azarpay 2011: 58, 60. Also, for a distinctly novel approach, which stresses the avian qualities of this partly dog-like creature (including both its bird-like wings and its bird-like tail), and which argues that the khvarenah (or the god-given glory of the monarch) might be represented, see Compareti 2006. Note also that the term *senmurv* is a Middle Persian rendition of the Avestan *Saena Meregha*, the extraordinary bird of Zoroastrian mythology that later became known in New Persian as the simorgh. As Jenny Rose has pointed out, a well-known Middle Persian text describes this bird as resting on a tree that produces all the seeds that are known in the world. Further, this tree stands “in the middle of the ocean” so that “when the bird rises from the tree, the motion scatters the seeds into the water, whence they are caught up with the rains and showered back down onto the earth”. Cf. Rose 2013: 133.

in a moment, this seemingly minor detail could be of significance with reference to any attempt to reveal certain of the iconographic elements that contributed to the introduction of the arresting image of the *senmurv*.

### Concluding remarks

Although the tail of the fantastic creature that is repeatedly depicted on the dress of Varkhuman (fig. 7) barely rises to a greater height than either its head or its wings, the extra height that is just discernible offers a valuable hint that the folded peacock's tail of the seventh century (and later) *senmurv* was used to replace the tall wine horn that was such a prominent feature in many elite rhytons of Achaemenid and Parthian date. If this might seem to be a less than persuasive claim, especially in the case of the greatly elongated ivory rhytons that are known from the early Parthian capital of Nysa in present-day Turkmenistan (fig. 9), certain other factors may be said to fortify this view. First, the upswept wings and the curving horn of the griffon-headed rhyton in Figure 9 recall similar elements in Achaemenid rhytons of note<sup>22</sup> and, secondly, this particular rhyton is one among a number of ivory rhytons of Parthian date that possesses slightly bent, seemingly "moving" forelegs – characteristics that are not seldom hinted at in the admittedly shorter forelegs of the *senmurv*.

With reference to historical testimony (as opposed to archaeological testimony alone), it may also be of relevance to note that al-Biruni, the tenth/eleventh century astronomer, historian and geographer who hailed from Khwarezm, was well aware of what he called the "little foxes" of Sogdia<sup>23</sup>. Indeed, he goes so far as to say that in such creatures (i.e. in the *senmurvs*) "lay the good fortune of the dynasty of the Kayanians"<sup>24</sup>.

In sum, the repute of the *senmurv* can be seen to have depended, in no small part, on its time-honored associations. In this context a more extensive review of the conceivable iconographical antecedents of the *senmurv* is not only an undertaking that is long overdue, but further studies of this kind could perhaps lead to a more nuanced understanding of the degree to which the Sasanians did, or did not, seek to identify themselves with the signal achievements of their near-predecessors, the Achaemenids<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Cf. Herrmann 1977: 45.

<sup>23</sup> Azarpay 1981: 73.

<sup>24</sup> Azarpay 1981: 73.

<sup>25</sup> For a recent re-examination of this latter topic, with references to prior literature, see especially Canepa 2010.

## BIBLIOGRAPHY

### **Azarpay G.**

- 1981 *Sogdian Painting. The Pictorial Epic in Oriental Art*. Berkeley: University of California Press.
- 2011 “Imagery of the Sogdian Den”, *Florilège offert à Philippe Gignoux pour son 80e anniversaire* (eds, R. Gyselen, C. Jullien), *Studia Iranica* 43: 53-96.  
Forthcoming “The Afrasiab Murals: A Pictorial Narrative Reconsidered”, *The Silk Road* journal (ed. D. Waugh).

### **Badaljan R. S., Edens C., Gorny R., Kohl P., Stronach D., Tonikjan A., Hmayakjan S., Zardarjan M.**

- 1993 “A Preliminary Report on the 1992 Excavations at Horom, Armenia”, *Iran* 31:1-24.

### **Canepa M. P.**

- 2010 “Technologies of Memory in Early Sasanian Iran: Achaemenid Sites and Sasanian Identity”, *American Journal of Archaeology* 114: 563-596.

### **Compareti M.**

- 2006 “The So-Called Senmurv in Iranian Art: A reconsideration of an Old Theory” in *Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti* (eds, P.G. Borbone, A. Mongozzi, M. Tosco). Wiesbaden: 185-200.

### **Deschamps S., Fichet de Clairefontaine F., Stronach D.**

- 2011 “Erebuni: The Environs of the Temple of Haldi during the 7<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> centuries BC”, *Aramazd. Armenian Journal of Near Eastern Studies* 6, no. 2: 121-140.

### **Fukai S., Horiuchi K.**

- 1969 *Taq-i Bustan I*, Tokyo: Yamakawa.
- 1972 *Taq-i Bustan II*, Tokyo: Yamakawa.

### **Harper P. O.**

- 1961-62 “The Senmurv”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 20: 95-101.
- 1978 *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*. New York: Asia Society.

### **Herrmann G.**

- 1977 *The Iranian Revival*. Oxford: Elsevier-Phaidon.

### **Herzfeld E.**

- 1941 *Iran in the Ancient Near East*. London and New York: Oxford University Press.

**Joukowsky M. S.**

1996 *Early Turkey. An Introduction to the Archaeology of Anatolia from Prehistory through the Lydian Period.* Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt.

**Koch H.**

1997 *Persepolis: Hauptstadt des achämenidischen Grossreichs.* Mainz: Philipp von Zabern.

**Majidzadeh Y.**

1992 “The Arjan Bowl”, *Iran* 30: 131-144.

**Masson M. E., Pugachenkova G. A.**

1982 *The Parthian Rhytons of Nisa.* Firenze: le Lettere – Licosia.

**Moorey P. R. S.**

1985 “The Iranian contribution to Achaemenid material culture”, *Iran* 23: 21-37.

**Peck E. H.**

1969 “The Representation of Costumes in the Reliefs of Taq-i Bustan”, *Artibus Asiae* 31: 101-146.

**Roaf M. D.**

1989 “The Art of the Achaemenians”, in *The Arts of Persia* (ed. R.W. Ferrier), Hong Kong: Kwong: 26-47.

1990 *Cultural Atlas of Mesopotamia and the Near East.* New York: Facts on File.

**Rose J.**

2011 *Zoroastrianism: An Introduction.* London: I.B. Tauris.

2013 *The Everlasting Flame: Zoroastrianism in History and Imagination.* London: I.B. Tauris.

**Schmidt E. F.**

1953 *Persepolis I.* Chicago: University of Chicago Press.

**Simpson St. J.**

2005 “The Royal Table” in J. Curtis and N. Tallis, *Forgotten Empire: The World of Ancient Persia.* London: British Museum Press: 104-131.

**Stronach D.**

1978 *Pasargadae. A Report on the Excavations Conducted by the British Institute of Persian Studies from 1961 to 1963.* Oxford: Clarendon Press.

1995 “The Imagery of the Wine Bowl: Wine in Assyria in the Early First Millennium B.C.” in *The Origins and Ancient History of Wine* (eds. P.E. McGovern, S.J. Fleming and S. Katz). Amsterdam: Gordon and Breach: 175-195.

- 2011 “A Pipes Player and a Lyre Player: Notes on Three Achaemenid or Near-Achaemenid Silver Rhyta Found in the Vicinity of Erebuni, Armenia” in *Strings and Threads: A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer* (eds. W. Heimpel and G. Frantz-Szabo). Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns: 251-274.

**Stronach D., Ter-Martirosov F., Ayvazian A., Collins W., Demos C., Ghanimati S.**  
2009 “Erebuni 2007”, *Iranica Antiqua* 44: 181-206.

**Stronach D., Thrane H., Goff C., Farahani A., with a contribution by Y. Grekyan**  
2010 “Erebuni 2008-2010”, *Aramazd. Armenian Journal of Near Eastern Studies* 5, no. 2: 99-133.

**Ter-Martirossov F.**

- 1996 “Un peuple convoité: l'état Arménien et les Achaemenides, les Ervandides, les princes hellénistiques et les empereurs romains (VIe siècle avant J.-C. – 1Ve siècle après J.-C.)” in *Arménie: Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IVe siècle*, ed. J. Santrot. Paris: Somogy Éditions d'Art: 176-249.

**Treuer C.**

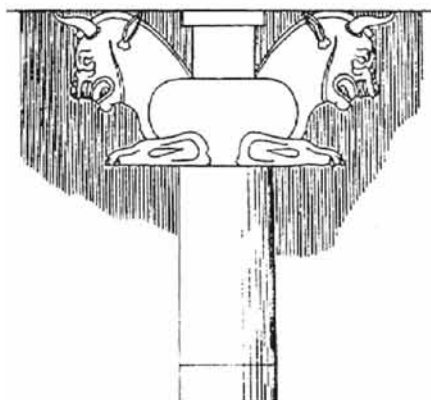
1938 *The Dog-Bird, Senmurv-Paskudj*, Leningrad.

**Figure captions**

- Fig. 1 Reconstruction of a column capital from Palace S at Pasargadae (c. 540 B.C.). Addorsed lion-griffin protomes flank a weight-bearing central saddle. (After Herzfeld 1941: fig. 344)
- Fig. 2 Persepolis. A detail of one of the members of the Armenian delegation, who holds a beak-spouted, griffin-handled vessel. (After Roaf 1990: illustration on p. 209)
- Fig. 3 The Armenian delegation on the east side of the Apadana at Persepolis. While one individual holds the reins of a bridled stallion with a tufted forelock and a clipped mane, a second individual displays a beak-spouted, griffin handled vessel. (After Koch 1997: 58, upper illustration.)
- Fig. 4 A detail of a pot-stand that is depicted in the outer register of an engraved bronze bowl of c. 600 B.C. The bowl came to light in the recently excavated Arjan Tomb in southwestern Iran. Two animal-headed situlae are stored in the company of two globular wine jars. (After Majidzadeh 1992: fig. 1)
- Fig. 5 Sketch of a mural from Temple II at Panjikent. A goddess is shown seated on a throne supported by a pair of *senmurvs*. Dated to before A.D. 600. (After Azarpay 1981: fig. 34)



- Fig. 6 A Sogdian mural from the west wall of Room 1 at Afrasiab, the ancient quarter of Samarkand. An inscription identifies the figure on the extreme right as Varkhuman, who reigned in Sogdia in the mid-seventh century. Note the use of vivid colors and the attention that was paid to the careful delineation of complex textile patterns. (Photograph courtesy of Professor Guitty Azarpay.)
- Fig. 7 Detail of the Sogdian mural from the west wall of Room 1 at Afrasiab. Note especially the height of the tail of the *senmurv* in the central medallion in the lower half of the dress of Varkhuman. (After *Azarpay* 1981: fig. 51)
- Fig. 8 An Achaemenid gilt silver “bent rhyton” ending in the forepart of a griffin. The wings – shown folded against the body – are among a number of gilded elements. Reportedly from Anatolia. (Photograph courtesy of the Trustees of the British Museum.)
- Fig. 9 One of 40 ivory rhytons of early Parthian date found in a sealed room in the Square House at Nysa. While the much-damaged frieze just below the rim illustrates part of a Classical scene, the vessel terminates in the forepart of a winged, horned griffin that still owes much to the nature of griffins of Achaemenid date. Note also the introduction of slightly bent, “moving” legs. (After *Masson* and *Pugachenkova* 1982: pl. 46)
- Fig. 10 A gold Achaemenid “bent rhyton” that terminates in the forepart of a snarling lion with almost freestanding, upswept wings. With reference to the creature’s facial features, note, not least, the open jaws and the convex, upper surface of the nose. Said to be from Hamadan; National Museum, Tehran. (For a fine color photograph, see now *Simpson* 2005: 121)
- Fig. 11 A rock-cut image of a *senmurv* on the costume of Khosrow II. From the left side of the main *iwān* at Taq-i Bustan. Note the open jaws of the dog-like head and the slightly convex, upper surface of the muzzle. (After *Harper* 1978: fig. 34b. Cf. also *Fukai* and *Horiuchi* 1969: pl. 64; *Peck* 1969: pl. 13)
- Fig. 12 A rock-cut image of a framed *senmurv* on the costume of Khosrow II. From the rear wall of the main *iwān* at Taq-i Bustan. (After *Harper* 1978: fig. 34a)



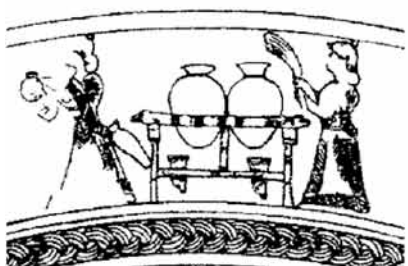
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

## Արմինե Զոհրաբյան

Հայաստանի պատմության թանգարան  
ԵՊՀ, մշակութաբանության ամբիոն

### Մասանյան Իրանի դրամական քաղաքականությունը Հայաստանում III դարում

III դ. սկզբին Պարթևական Իրանում աճում է Պարսքի թագավորության կշիռը, որն արդյունք էր Արշակունյաց թագավորության թուլացման: 224 թ. Պարսքի թագավոր Արտաշիրի հաղթանակը Արտավան Ե-ի (216–224) դեմ նրա շուրջն է համախմբում Պարթև Արշակունիներից դժգոհ Իրանի վերնախավին՝ ճանապարհի բացելով Մասանյանների արքայատոհմի հաստատման համար:

Տարածաշրջանի մյուս տերությունների կողմից իրենց իշխանությունը օրինական ճանաչելու համար Մասանյանները ստիպված էին լուծել ոչ միայն ռազմական, այլև իրավական հարցեր: Երբ մի արքայատոհմը փոխարինելու է գալիս մյուսին, իրավաժառանգորդության խնդիրը ձեռք է բերում առաջնային նշանակություն: Մասանյաններին անհրաժեշտ էր ստեղծել լեգենդ, որը կհիմնավորեր նրանց գահին տիրելու իրավունքը: Այդ լեգենդը մեզ է հասել սասանյան III դ. աղբյուրի՝ *Քարնամակ Արտաշիր Պապականի* միջոցով, որտեղ պատմվում է առաջին երեք տիրակալների՝ Արտաշիր Ա-ի, Շապուհ Ա-ի և Որմիզդ-Արտաշիրի մասին: Ըստ Քարնամակի, Արտաշիրը ծագում էր Իրանի Աքեմենյան արքայատոհմից. «Եվ այնտեղ երկու կին նստած տեսաւ /Արտաշիրը/. այն կիները ձայն բարձին.— Մեծդ Արդաշիր Բաբական, Մասանայ և Դարեհ արքայի տոհմից... քեզ սահմանված է բազում տարիներ Արեաց աշխարհին վրա թագավորել»:

Որպեսզի Արտաշիրի իշխանությունը ճանաչեին թե՛ Իրանի վերնախավը, թե՛ հարևան երկրները և ժողովուրդները, վերջինս դիմեց քարոզչության ամենաարդյունավետ միջոցին՝ դրամներին<sup>2</sup>: 227 թ. Իրանի արքայից արքա թագադրվելու առիթով Արտաշիր Ա-ը Ստահրում (227–243) ոսկե դրամ է թողարկում<sup>3</sup>, որը հռչակում էր երկրորդ Դարեհի հայտնվելը Իրանում<sup>4</sup>: Արտաշիր Ա-ի թողարկումների տիպային բազմազանությունը<sup>5</sup> (աղ. 1, նկ. 1–4, աղ. 3, նկ. 1), խորհրդանիշերի համակարգն ուղղված էին նրա իշխանության օրինականության

<sup>1</sup> Կարնամակ Արտաշիրի Բաբական, Պաիլա բնագրէն թարգմանեց հանդերձ ծանոթագրութեամբ Տօթթ. Յ. Թիրեաքեան, Փարիզ, 1906, էջ 10:  
<sup>2</sup> Հողվածում վաղասասանյան դրամների տիպաբանությունը տրված է ըստ՝ Göbl R. Sasanian Numismatics. Braunschweig, 1971: *Луконин В. Г.* Культура Сасанидского Ирана. Новые материалы и опыт исторической реконструкции. М., 1969.  
<sup>3</sup> Göbl R. Sasanian... Type II / 1,2; *Луконин В. Г.* Культура... Тип II / 2.  
<sup>4</sup> Բ. ա. 518 թ. Աքեմենյան Դարեհ Ա-ը պատմության մեջ առաջին անգամ հատեց մաքուր ոսկուց դրամ (98% ոսկի): Այդ պահից սկսած բարձրորակ ոսկե դրամի կանոնավոր թողարկումը դարձավ կայսրության յուրատեսակ խորհրդանիշ և միջազգային արժույթ:  
<sup>5</sup> Göbl R. Sasanian... Type I — II; *Луконин В. Г.* Культура... Тип XV.

ճանաչմանը և պետական կրոնի՝ զրադաշտության հռչակմանը: «Դրամի պատկերագրությունն արտահայտում էր ոչ միայն առանձին տիրակալի, այլև նոր արքայատոհմի իշխանության հաստատումը, որը դրան էր հասել ապստամբության և բռնազավթման ճանապարհով»<sup>6</sup>:

Իր առաջին թողարկումներում Արտաշիր Ա-ը պատկերված է Պարթևների ձվաձև թագով՝ կենտրոնում ութթևանի աստղ (աղ. 3, նկ. 1): Ըստ VI դ. բյուզանդացի պատմիչ Ագաթեոսի՝ «Արտաշիրը սպանում է Արտաբանին և իր գլխին դնում նրա կիդարը (թագը)»<sup>7</sup>: Արտաշիրը, նախորդ արքայատոհմի թագով իրեն պատկերելով, փորձում էր լուծել իշխանության օրինական հաջորդականության խնդիրը:

Արտաշիրի թողարկումներից մեկի վրա թագի կենտրոնում աստղի փոխարեն «պտտվող» վարդակ է (աղ. 3, նկ. 1), որը Վ. Լուկոնինը կապում է Հարավային Միջագետքի Մեսենի թագավորության նվաճման հետ՝ հիմնավորելով, որ Նաքշ-ի Ռաջաբի ժայռաքանդակի վրա Արտաշիրի թոռը՝ Մեսենի թագավոր Շապուհը, պատկերված է նույն նշանը կրող թագով<sup>8</sup>: Սակայն այդ նշանը հանդիպում ենք նաև Պարսքի դրամների վրա որպես արքայական թագի հարդարանք<sup>9</sup>:

Արտաշիրի այլ թողարկման վրա վերջինս պատկերված է պարթևական կուլախով՝ վրան արծվի պատկեր (աղ. 3, նկ. 1), որը Վ. Լուկոնինը համարում է Մելկկիա ու Անտիոք քաղաքների խորհրդանիշը՝ կապելով Հռոմից դրանց նվաճելու և Իրանին միացնելու հետ<sup>10</sup>: Սակայն Հռոմեական կայսրության շրջանում այս քաղաքների թողարկումների վրա արծիվը պատկերվում էր Զևս-Յուպիտերի խորհրդանիշ կայծակի հետ: Արտաշիրի թագի արծիվը ավելի շուտ մոտ է Պարսքի որոշ արքաների թագի գագաթին պատկերված թռչունին<sup>11</sup>: Սասանյանների մոտ արծիվը արքայատոհմի հովանավոր Անահիտ աստվածուհու խորհրդանիշն էր<sup>12</sup>, որը հելլենիզմի շրջանում նույնացվում էր հունական ռազմի աստվածուհի Աթենասի հետ<sup>13</sup>: Պարթևաստանի արքա Անդրագորասի (Ք. ա. III դ. կեսեր) դրամի վրա պատկերված է Աթենասը՝ ձեռքում արծիվ<sup>14</sup>: Սասանյան Շապուհ Ա. (241–272), Ռոմիզդ Բ. (303–309) թագավորները՝ որպես թագի գլխամաս, պատկերել են արծիվ՝ կտուցից Անահիտի խորհրդանիշ մարգարտահատիկը կախված (աղ. 2, նկ. 12, 14) :

Այսպիսով, Արտաշիր Ա-ն, օգտագործելով պարթևական թագը, այն լրացրել է Աթենայանների իրավահաջորդ Պարսքի թագավորների խորհրդանիշերով՝ նպատակ ունենալով այդ ճանապարհով ամրապնդել իր դիրքերը Իրանի գահին:

<sup>6</sup> *Тревер К. В.* Художественное значение сасанидских монет // Труды отдела Востока ГЭ. Т. I. Л., 1939. С. 275.

<sup>7</sup> *Агафий.* О царствовании Юстиниана / Пер. М. В. Левченко. М.— Л., 1953. II-26.

<sup>8</sup> *Луконин В. Г.* Культура... С. 42.

<sup>9</sup> *Vardanyan R.* Tendenze Culturali e Ideologiche Nell' impero Partico Riflesse dalla Monetazione, Parthica: Incontri Culture Nel Mondo Antico 3. Pisa-Roma, 2001. P. 77, 80.

<sup>10</sup> *Луконин В. Г.* Культура... С. 42.

<sup>11</sup> *Vardanyan R.* Tendenze... P. 77, 94.

<sup>12</sup> *Göbl R.* Sasanian... P. 45.

<sup>13</sup> *Рак И.* Мифы античного и средневекового Ирана, СПб.— М., 1998. С. 448.

<sup>14</sup> *Vardanyan R.* Tendenze... P. 61.

Դրամների դարձերեսին կրակի ատրուշանի պատկերումով Արտաշիր Ա-ն գրադաշտությունը հռչակում էր պետական կրոն՝ հրաժարվելով Պարթևների օրոք գոյություն ունեցող հելլենիստական ավանդույթներից: Նրան են վերագրվում հետևյալ խոսքերը. «Գահն ատրուշանի հենարանն է և ատրուշանը գահի հենարան»<sup>15</sup>: Ատրուշանի պատկերումը դարձավ պարտադիր սասանյան բոլոր արքաների դրամների թողարկման համար:

Դրամների գրությունները նույնպես ուղղված էին գաղափարախոսական և իրավական ինդիքների լուծմանը: Արքան ներկայանում է որպես «Անուրամագդային երկրպագող Արտաշիր, արքայից արքա Իրանի»: Կարճ ժամանակ անց, իր իշխանությանն առավել օրինականություն հաղորդելու նպատակով, Արտաշիրն ընդգծում է իր աստվածային ծագումը՝ գրությանն ավելացնելով «աստվածներից սերող» բառերը: Տիրակալի աստվածային ծագումը պարտադիր պայման էր իշխանության օրինականության համար:

Արտաշիր Ա-ն, չնայած իր փայլուն հաղթանակներին Արևմուտքում, այնուամենայնիվ չնվաճեց Հայաստանը<sup>16</sup>: Հայաստանի տարածքում գրանցվել է Արտաշիր Ա-ի միայն մեկ դրամ հայտնաբերված Գառնիից 1963 թ. (աղ. 1, նկ. 2): Ի տարբերություն Արտաշիրի, նրա որդու՝ Շապուհ Ա-ի (243–273) դրամները հաճախ են գտնվում Հայաստանի տարածքից և III–IV դդ. սասանյան դրամական գտածոների մեջ ամենամեծ խումբն են կազմում (աղ. 1, նկ. 5–9):

Շապուհ Ա-ն գահ բարձրանալու հենց սկզբից իր առջև նպատակ դրեց իրականացնել Արտաշիր Ա-ի կիսատ ծրագրերը: Արևմուտքում դա Հայաստանի նվաճումն էր, իսկ Արևելքում՝ Քուշանական թագավորության դեմ պայքարը: Միջագետքում հաղթանակներ տանելով Հռոմի դեմ՝ Շապուհը ճանապարհ բացեց նաև Հայաստանը նվաճելու համար:

Շապուհ Ա-ի դրամներն այժի չեն ընկնում տիպերի բազմազանությամբ (աղ. 3, նկ. 2): Դա բացատրվում է նրանով, որ Շապուհն իրեն ավելի վստահ էր զգում Իրանի գահին, քան Արտաշիրը: Նա նույնիսկ Նաքշ-ի Ռաջաբի ինվեստիտուրային ժայռաքանդակի արձանագրության մեջ իրեն հիշատակում է որպես *Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքա*: Նեոլոգեկեն գրում է. «Շապուհն արձանագրությունների մեջ իրեն կոչում է Արքայից արքայ Իրանի և Ան-Իրանի, իսկ իր հօրը լոկ Արքայից արքայ Իրանի — դրանից պետք է հետևացնել, որ Շապուհն առաջին անգամ տերության սահմանները տարածեց այն երկրիցը դուրս, որ իր ժամանակը Իրան էր կոչում. այս կարող է վերաբերել Հայաստանին, ինչպես և արևելքի հեռուոր երկրներին»<sup>17</sup>: Եթե ինվեստիտուրային տեսարանում Շապուհը կարող էր իրեն վերագրել կայսերական հավակնություն ենթադրող տիտղոս, ապա դրամ թողարկելիս նա հանդես է գալիս միայն որպես *Իրանի արքայից արքա*՝ գիտակցելով, որ *Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքա* տիտղոսը տեղադրելու համար բավարար իրավական հիմքեր չունի:

Շապուհ Ա-ն ինվեստիտուրային քանդակից դրամի վրա տեղափոխեց Անուրամագդայի պատկերը՝ վերջնականապես մագդալականությունը հաստատագրելով

<sup>15</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 62.

<sup>16</sup> Նժդիրեթ Թ., Պատմություն Սասանեան տերության, Վաղարշապատ, 1896, էջ 7: Луконин В. Г. Культура... С. 51.

<sup>17</sup> Նժդիրեթ Թ., Պատմություն..., էջ 10:

որպես պետական գաղափարախոսություն և ընդգծելով նաև սասանյանների իշխանության աստվածային բնույթը, որը նրանք ստանում են գլխավոր աստվածություն Ահուրամազդայից:

Բացի կանոնավոր համապետական դրվագումներից, Շապուհն ունի հատուկ մի դրամաթողարկում, որի դիմերեսին արքան պատկերված է արծվաձև թագով՝ թռչնի կտուցից կախված մարգարտահատիկով<sup>18</sup> (աղ. 2, նկ. 14): Թագի ձևն անսովոր է, քանի որ Շապուհ Ա-ն ինվեստիտուրային քանդակներում և դրամների վրա հանդես է գալիս եռատամ *Corona muralis* թագով, որն, ըստ սասանյան պատկերագրական կանոնների, Ահուրամազդայի թագն էր խորհրդանշում:

Ռազմական արշավանքների ժամանակ Իրանի արքայի պաշտոնական թագը փոխարինվում էր ռազմական հատուկ սաղավարտով<sup>19</sup>: Հռոմեացի պատմիչ Ամիանոսը, պատմելով Ամիդ քաղաքի պաշարման մասին, նկարագրում է Շապուհ Բ-ի (309–379) ռազմական թագը, որը մեզ հայտնի չէ նրա դրամներից. «Նա գնում էր իր զորքերի առջևից, գլխին ուներ ոսկե խոյազուլիս ապարոշ՝ զարդարված թանկարժեք քարերով»<sup>20</sup> (աղ. 3, նկ. 2):

Այս դրամների վրա Շապուհ Ա-ն պատկերված է սասանյանների հովանավոր՝ ռազմի աստվածուհի Անահիտի խորհրդանիշ հանդիսացող արծվաձև ռազմական սաղավարտով<sup>21</sup>: Հատուկ թողարկումը, ամենայն հավանականությամբ, պետք է խորհրդանշեր Շապուհ Ա-ի ռազմական հաղթանակները Արևմուտքում, մասնավորապես՝ Հայաստանում: Կարող է հարց ծագել, թե ինչու՞ այս դրամը պետք է կապել հատկապես Արևմուտքում տարած հաղթանակների հետ: Չէ՞ որ հայտնի է, որ Շապուհ Ա-ն Արևելքում քուշանների դեմ ևս ակտիվ նվաճողական քաղաքականություն է վարել: Շապուհ Ա-ի այս դրամները բացառապես արծաթե դրամամաներ են:

Դարեր շարունակ տարածաշրջանը բաժանված էր դրամաշրջանառության տարբեր ոլորտների: Կենտրոնական Արևելքում գործում էր քուշանական՝ ոսկու ստանդարտի վրա հիմնված դրամական համակարգը, որտեղ շրջանառության հիմնական միավորը ոսկե դենարն էր: Ներքին առևտրում օգտագործվում էր պղնձե դրամը, իսկ արծաթե դրամներ ընդհանրապես չէին թողարկվում<sup>22</sup>: Արևելքում, որտեղ արծաթը շրջանառության միջոց չէր, դժվար թե Շապուհ Ա-ն հատեր արծաթե հատուկ դրամներ, հատկապես եթե դրանք պետք է հռչակեին նրա գերիշխանությունը և հաղթանակները այդ տարածաշրջանում:

Դրան հակառակ, Իրանի արևմուտքում ընկած տարածքները ընդգրկված էին արծաթի շրջանառության ոլորտ, որտեղ հիմնական միավորը արծաթե դրամաման էր: Բնական է, որ այս տարածաշրջանում, որտեղ ոսկին հիմնական դրամական միավոր չէր, հենց արծաթե հատուկ թողարկումը պետք է նշանավորեր Հռոմի նկատմամբ Շապուհի փայլուն հաղթանակները Միջագետքում և հատկապես Հայաստանում:

<sup>18</sup> Göbl R. Sasanian... Type IV/1; Луконин В. Г. Культура... Тип II/2.

<sup>19</sup> Тревер К. В. Художественное... С. 264.

<sup>20</sup> Аммиан Марцелин, Римская история. СПб., 1994. XIX-3.

<sup>21</sup> Göbl R.. Sasanian... P. 43.

<sup>22</sup> Зеймаль Е. В. Древние монеты Таджикистана. Душанбе, 1983. С. 179.

Վերը նշվածը հաստատվում է Շապուհ Ա-ի մեկ այլ հաստուկ թողարկումով, որը օգնում է ամբողջական պատկերացում կազմել Մասանյանների դրամական քաղաքականության մասին<sup>23</sup>: Այս ոսկե դրամը կարող է թվալ, թե Շապուհ Ա-ի սովորական թողարկումներից է (աղ. 2, նկ. 13): Դիմերեսին պատկերված է արքան՝ եռատամ թագով՝ պսակված զարդարուն գնդով: Գրությունը սովորական է. «Մագդալին երկրպագող, տիրակալ, Շապուհ, արքայից արքա Իրանի, աստվածներից սերող»: Դրամի բացառիկությունը դարձերեսի պատկերագրությունն է: Կենտրոնում ատրուշանի սյան վրա պատկերված է Պարսփի թագավորների խորհրդանիշը՝ մահիկի մեջ սկավառակ կամ կիսագունդ: Սկավառակ-մահիկ հորինվածքը վաղ ժամանակաշրջանից խորհրդանշել է Վեներա մոլորակը<sup>24</sup>:

Զրադաշտության մեջ մոլորակների անվանումները կրում էին այն աստվածությունների անունները, որոնք չեզոքացնում էին մոլորակների շարագդեցությունը երկրի վրա: Այդ համակարգում Անահիտը հանդես էր գալիս Վեներա մոլորակի ազդեցությունից պահպանող աստվածություն<sup>25</sup>: Ղ. Ալիշանը գրում է. «Պարսիկք այլ աստեղաց և լուսնոյ պահապան նույնք ուրիշ արևելայց ոմանց հետ Նահիտ անվանեն զԱրուսյակ զպայծառ աստղն և Յույնք իրենց (Անահտայ) Արտեմեայ ճակատը դնէին զմահիկ Լուսնի...: Անահիտը Պարսից քանդակներուն վրա կ'երեւի գունդ և մահիկ ի գլուխն, ի ձեռքն այլ ծաղիկ»<sup>26</sup>: Մասանյան արքաները, որ III դ. Անահիտ աստվածուհու տաճարի քրմապետներն էին, նման հորինվածքը կարող էին օգտագործել զինանշանային իմաստով, այլ ոչ սուկ երկնային մարմինների պաշտամունքի:

Շապուհ Ա-ի դրամների դարձերեսին սովորաբար պատկերված են Ահուրամազդան և Շապուհը, որոնք բռնել են բարձր գավազան՝ գնդաձև վերջավորությամբ (աղ. 1, նկ. 5): Ոսկե դրամի վրա գավազանն ավարտվում է Շիվայի խորհրդանիշ եռաժանիով, որը քուշանական դրամների վրա պատկերվում էր թագավորի ու Շիվայի ձեռքում<sup>27</sup>: Զննելով Շապուհի դրամի դարձերեսին պատկերված ֆիգուրները, երևում է, որ նրանք տարբեր են՝ նրանցից մեկն ունի երկար և ուղիղ, մյուսը՝ կարճ, զանգրացված մորուք:

Այս դրամի վրա Շապուհը ևս օգտագործել է ինվեստիտուրային տեսարան՝ պատկերելով իրեն և Ահուրումազդային Շիվայի խորհրդանիշ եռաժանիով՝ ցանկանալով ընդգծել մի կողմից քուշանաիտի կախվածությունն իրենից, մյուս կողմից՝ զրադաշտության գերակայությունը քուշանների մոտ տարածված բուդդայականության նկատմամբ:

245–248 թթ. Շապուհն արշավում է Արևելք՝ նվաճելու Քուշանական թագավորությունը: Չնայած նա *Քաաբա Զրադաշտի* արձանագրության մեջ իր նվաճած տարածքների շարքում հիշատակում է նաև Քուշանաիտը, սակայն քուշանները չեն մտել Մասանյան պետության կազմի մեջ, այլ եղել են ավելի

<sup>23</sup> Zohrabyan A. An Exceptional Gold Coin of Shapur I // e-Sasanika 7 (2009). <http://www.humanities.uci.edu/sasanika/pdf/e-sasanika7-zohrabyan.pdf>. 6. 07. 2014

<sup>24</sup> Мифы народов мира. Т. I. М., 1987. С. 115.

<sup>25</sup> Рак И. Мифы античного... С. 92.

<sup>26</sup> Ալիշան Ղ., Հին հավատք կամ հեթանոսական կրօնք Հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 297:

<sup>27</sup> Зеймаль Е. В. Древние монеты... С. 181.



շուտ նրա հարկատուները: Արձանագրության մեջ, որտեղ Շապուհ Ա-ն նշում է իր որդիներից յուրաքանչյուրին որպես առանձին երկրի թագավոր (Հայաստան, Մեսեն, Սակաստան, Գիլան), բացակայում է Քուշանշահ տիտղոսը, այսինքն Շապուհի ժառանգներից ոչ մեկը չէր թագավորում Քուշանում: Ենթադրվում է, որ քուշանշահերը դեսպան են ուղարկել Շապուհ Ա-ի մոտ, ճանաչել են վերջինին որպես սյուզերեն, պարտավորվել են հարկ վճարել՝ դրանով պահպանելով որոշակի ինքնուրույնություն<sup>28</sup>: Հայկական աղբյուրները, նշում են, որ քուշանները ժամանակին հրաժարվել են դաշնակցել Հայոց արքա Խոսրովի հետ, հավանաբար, արդեն ճանաչած լինելով Շապուհի գերիշխանությունը: «...Ձի թեպետ և էր Խոսրովու և դեսպան արարեալ, զի իւրեանց տոհմայինքն ի թիկունս եկեացեն և նոցա ընդդէմ կայցեն ընդ նորա թագաւորութեանն, անտի սմա ձեռն տուեալ ի կողմանց Քուշանաց և յայնմ մարգէ և յիւեանց ի բուն աշխարհէն և ի քաջ ազգաց և մարտիկ զօրացն զի ի թիկունս հասցեն, սակայն տոհմքն և նախարարքն և նահապետքն Պարթևաց ոչ լինէին ունկնդիր, զի միամտեալ և հավանեալ և նուաճեալ էին ի տերութիւնն Արտաշէրի...»<sup>29</sup>:

Հակառակ քուշանշահերի հայ Արշակունիները, հավատարիմ մնալով իրենց արյունակից Պարթևներին, շարունակեցին պայքարը Շապուհի դեմ: Նրանք փորձ արեցին ընդհանուր ճակատ կազմել վերջինիս դեմ ցանկանալով միավորել բոլոր պարթևներին: «Դարձեալ յոն ի ձեռն հրեշտակաց առ իւր տոհմայինսն Պարթև և Պահլավիկ ազգու և առ ամենայն զօրս աշխարհին Քուշանաց, զի առ նա եկեալ վրեժս յԱրտաշրէ պահանջեացեն, և զարմանաւորն ի նոցանէ թագաւորեսցուցէ, զի մի տերութիւն հեռասցի յինքեանց»<sup>30</sup>: Բնական է, որ Շապուհը չէր կարող հանդուրժել այդ իրավիճակը և Անակի ձեռքով սպանել է տալիս Հայոց թագավոր Խոսրովին, իսկ գահաժառանգ Տրդատը ստիպված է լինում փախչել Հռոմ<sup>31</sup>:

Հայոց թագավորությունը դառնում է Շապուհի տերության մաս: 262 թ. Քաաբա Զրադաշտի արձանագրության մեջ Շապուհն արդեն հիշատակում է իր որդի Ռմիզդ-Արտաշիրին *Հայոց մեծ արքա*, որի անունով նա փառքի (կրակի) տաճար է բացել<sup>32</sup>: Հայոց թագավոր Խոսրովի սպանությունից մինչև Տրդատ Գ-ի թագավոր դառնալը (261–287 թթ.) Հայաստանում իշխում են Սասանյան տան գահաժառանգները որպես *Հայոց մեծ արքա*<sup>33</sup>, որը Մովսես Խորենացին անվանում է «ժամանակս անիշխանութեանն»<sup>34</sup>:

*Հայոց մեծ արքա* տիտղոսով դրամներ թողարկել են դեռևս Արտաշեսյան տիրակալները (Տիգրան Գ, Տիգրան Դ, Արտավազդ Գ, Արտավազդ Դ, Տիգրան Ե):

<sup>28</sup> Frye R. Sassanian Inscriptions and Kushan History // Central Asia in Kushanian Period. Moscow, 1975. P. 147.

<sup>29</sup> Ազաթանգեղայ Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, Ա-20:

<sup>30</sup> Մովսիսի Խորենացու Պատմություն հայոց, Տիֆլիս, 1913, Բ-2Բ:

<sup>31</sup> Ազաթանգեղայ Պատմություն..., Բ-29:

<sup>32</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 55.

<sup>33</sup> Մարտիրոսյան Ա., Սասանյանների Արևմտյան նվաճումները և Հայաստանը, ՊԲՀ, 1, Երևան, 1977, էջ 171:

<sup>34</sup> Մովսիսի Խորենացու..., Բ-2Ե:

Այդ տիտղոսն էին կրում նաև հայ Արշակունիները: Ազաթանգեղոսը հաղորդում է, որ Հայոց գահը, ըստ պարսկական արքունական կարգի, երկրորդն էր. «...զի որ Հայոց թագաւոր էր՝ նա էր երկրորդ Պարսից տերութեանն»<sup>35</sup>: Բնական է, որ իր կարևորությամբ երկրորդը հանդիսացող Հայոց գահին Շապուհ Ա-ն պետք է նստեցնէր իր թագածառանգին: Հայոց գահի իր նշանակությամբ երկրորդը հանդիսանալու փաստը արձանագրված է նաև *Քասքա Ջրադաշտի* արձանագրության մեջ, որտեղ Հայոց Մեծ արքա Ռրմիզդ-Արտաշիրը հիշատակված և պատկերված է Շապուհից և նրա կնոջ՝ Աթուրանսահիտից հետո (աղ. 5, նկ. 1): Ռրմիզդ-Արտաշիրն առաջինն էր սասանյան տնից, որ կրեց *Հայոց Մեծ արքա* տիտղոսը՝ դրանով իրավունք ձեռք բերելով ճանաչվելու Իրանի գահի օրինական ժառանգորդ:

Ռրմիզդ-Արտաշիրը թողարկել է դրամներ *Հայոց մեծ արքա* տիտղոսով, որոնք մեծ խումբ չեն կազմում և չափազանց հետաքրքիր են պատկերագրության տեսանկյունից: Դիմերեսին պատկերված է Ռրմիզդ-Արտաշիրը՝ դեմքով դեպի աջ: Նա կրում է ալիքավոր եզրագոտով նեղ ապարոշ՝ պսակված գնդով: Շուրջը պահլավերեն գրություն է՝ «Մագդային երկրպագող աստվածային Ռրմիզդ Մեծ արքա Հայոց»: Դարձերեսին ատրուշանի աջ կողմում պատկերված է ճառագայթաձև թագով Միհրը, որը իշխանության պսակ է մեկնում իր դիմաց կանգնած Ռրմիզդ-Արտաշիրին (աղ. 3, նկ. 3): Ռրմիզդի այս թողարկումն առաջին դեպքն է սասանյան պատկերագրության մեջ, երբ ինվեստիտուրային տեսարանում Միհրն է պատկերված: Վ. Լուկոնինը չի բացատրում, որ Ռրմիզդ-Արտաշիրի դրամների պատկերագրության վրա կարող էին ազդել հելլենիստական Հայաստանի ավանդույթները<sup>36</sup>: Այդպիսի ավանդույթի փոխառում կարելի է համարել այն, որ Ռրմիզդ-Արտաշիրը իշխանությունը ստանում է Հայոց արքայական տան հովանավոր աստվածություն Միհրից:

Ժամանակին Արշակունիները, ցանկանալով ապացուցել ազգակցական կապը Արտաշեսյանների հետ, վերցրեցին Միհր աստվածության պաշտամունքը ընդհուպ մինչև քրիստոնեության ընդունումը<sup>37</sup>: Նույն երևույթը տեսնում ենք նաև Ռրմիզդ-Արտաշիրի դեպքում: Ճիշտ է, Միհրը կարևոր տեղ էր զբաղեցնում գրադաշտական դիցարանում, սակայն Իրանում նա օժտված չէր իշխանություն հանձնելու գործառնությամբ: Սասանյան ժայռաքանդակների և դրամների վրա արքաները իշխանությունը ստանում են Ահուրամազդայից. Ռրմիզդ-Արտաշիրը, իշխանությունը ստանալով Հայոց արքաների հովանավոր Միհր աստծուց, ցանկանում էր օրինականություն հաղորդել իր իշխանությանը Հայաստանում:

Միհրի կերպարը որպես Հայոց թագավորության խորհրդանիշ կիրառվել է նաև հռոմեացիների կողմից: Հայաստանը գրավելու առիթով Ք. ա 20–18 թթ. Օգոստոսը թողարկում է ոսկե և արծաթե դրամներ, որոնց դարձերեսին պատկերված է ցուլին դանակահարող հաղթանակի աստվածուհի Վիկտորիան: Պատկերի շուրջը լատիներեն գրություն է. ARMENIA CAPTA — Հայաստանը

<sup>35</sup> Ազաթանգեղայ Պատմություն..., Ա-18:

<sup>36</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 103.

<sup>37</sup> Тирация Г. А. Вопросы преемственности культа в античной Армении // ВОН, Ереван, 1985, № 10. С. 64.

նվաճված<sup>38</sup>: Ըստ Զ. Պտուկյանի, դրամի վրա պատկերված է Միհրի ցուլը<sup>39</sup>, քանի որ կրկնում է *տավրոկտոնիոսի* (ցուլ սպանող Միհրը) պատկերագրությունը, որտեղ Միհրը պատկերվում էր կոնաձև գլխարկով: Սակայն Օգոստոսի դրամի վրա պատկերված է Վիկտորիան, քանի որ բացակայում է կոնաձև գլխարկը: Միհրի փոխարինումը Վիկտորիայով պետք է խորհրդանշեր Հռոմի հաղթանակը Հայաստանի նկատմամբ, քանի որ Օգոստոսի ժամանակ միհրայականությունը Հռոմում տարածված չէր: «Այդ շրջանում Միհրը դեռևս Հռոմի թշնամիների կողմից էր և հակառակ էր Հռոմին»<sup>40</sup>:

Մինչ այս թողարկումը հռոմեական դրամների վրա Հայաստանի պարտված վիճակը ներկայացվում էր արտաշեսյան թագի տեսքով: Օգոստոսի դրամի այս հորինվածքում հայոց արքայատոհմի հովանավոր Միհրի փոխարինումը հռոմեական Վիկտորիայով իմաստային առումով նույնն էր, ինչ հայկական թագի պատկերումը առանց թագավորի, որն ընդգծում էր Հայաստանի կախվածությունը Հռոմից:

Հայոց Մեծ արքա Ռոմիզդ-Արտաշիրի դրամների դիմերեսի գրության մեջ նա ներկայանում է Մազդային երկրպագող, սակայն իշխանությունը ստանում է Միհրից, այլ ոչ Ահուրամազդայից: Պարզ է, որ Սասանյան տան ներկայացուցիչը պետք է ընդգծեր իր մազդայականության հետևորդ լինելը, սակայն, մյուս կողմից, Հայաստանում ընդունվելու համար նա պետք է հետևեր տեղական ավանդույթներին՝ իշխանությունը ստանալով Միհրից:

Վ. Լուկոնինը գտնում է, որ դրանք թողարկվել են Ռոմիզդ-Արտաշիրի «Հայաստանում թագավոր իշխելու սկզբից՝ ընդհուպ մինչև իր պաշտոնական թագադրումը որպես Իրանի արքայից արքա»<sup>41</sup>: Դժվար է համաձայնել, որ այդ դրամները թողարկվել են Հայաստանում նրա գտնվելու ողջ ընթացքում (261–273 թթ), հակառակ դեպքում դրանց քանակը ավելի շատ կլիներ և գոնե մեկ օրինակ կգտնվեր Հայաստանի տարածքում: Մեր կարծիքով, Ռոմիզդ-Արտաշիրի *հայկական* դրամները սահմանափակ քանակությամբ հատվել են սասանյան արքունական դրամահատարանում, հավանաբար, Իրանի գահին բարձրանալու առիթով՝ այդ ճանապարհով հռչակելով իր իշխանության օրինականությունը: Այդ դրամներն ունեն գեղարվեստական շատ բարձր կատարում, որը դժվար թե հնարավոր լիներ իրականացնել այդ ժամանակ դրամ հատելու սահմանափակ հնարավորություն ունեցող Հայաստանում:

Ուսումնասիրվող դրամները կարող են դիտվել որպես Ռոմիզդ-Արտաշիրի գահակալական դրամներ, քանի որ *հայկական* թողարկումը բացարձակ կրկնությունն է համապետական դրամների: Երկու դեպքում էլ դարձերեսին նույն ինվեստիտուրային տեսարանն է, երբ թագավորը իշխանությունը ստանում է Միհրից: Համապետական դրամների վրա գրված է. «Մազդային երկրպագող, աստվածային, Ռոմիզդ, արքայից արքա Իրանի և ան-Իրանի, աստվածներից սերող» (աղ. 1, նկ. 10):

<sup>38</sup> Mattingly H. Coins of the Roman Empire in the British Museum, Vol I — Augustus to Vitellius. London, 1965. No 671, Pl 16, 14.

<sup>39</sup> Պտուկյան Զ., Հայաստանի վերաբերյալ հռոմեական դրամներ և մեդալիոններ, Վիեննա, 1971, էջ 46:

<sup>40</sup> Румянцев В. В. Языческие христы. М.— Л., 1929. С. 121.

<sup>41</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 171.

Եթե *Հայոց Մեծ արքա* Որմիզդի իշխանության օծման տեսարանում Միհրի ներկայությունը կարելի է ընդունել որպես Հայոց արքունական ավանդույթների շարունակություն, ապա *Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքա* Որմիզդի արքայական իշխանությունը Միհրից ստանալու դեպքը միակն է սասանյան ինվեստիտուրային պատկերագրության մեջ և Որմիզդ-Արտաշիրից հետո այլևս չի հանդիպում:

Որմիզդ-Արտաշիրի թագը Իրանի գահին բարձրանալու պահին նույնն է, ինչ նա կրում էր մինչ այդ որպես Հայոց Մեծ արքա: Հայոց արքայի անունից թողարկված Մասանյան գահաժառանգի գահակալական դրամները ոչ միայն ընդգծում էին նրա ժառանգական իրավունքները, այլև ճանապարհ էին բացում համապետական դրամների վրա հանդես գալու ոչ միայն Իրանի, այլև ան-Իրանի արքայից արքա: *Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքա* տիտղոսով դրամներ թողարկելու համար Որմիզդ-Արտաշիրին անհրաժեշտ էին ծանրակշիռ հիմքեր, քանի որ նրա հայրը՝ Շապուհ Ա-ն այդպես էլ չհամարձակվեց այդ տիտղոսը ինվեստիտուրային քանդակներից տեղափոխել դրամների վրա: Դա հնարավոր դարձավ, երբ Որմիզդ-Արտաշիրի իշխանությունը ճանաչվեց Հայաստանում: Հայոց արքայական տան հովանավոր աստվածության՝ Միհրի պատկերումը ինվեստիտուրային տեսարանում ցուցադրում էր Որմիզդ-Արտաշիրի օրինական իշխանության գաղափարը ոչ միայն բուն Իրանում, այլև նվաճած տարածքներում: Մովսես Խորենացին նշում է. «Իսկ Արտաշիրի գեղեցկապես յարդարեալ գաշխարհս Հայոց՝ ի կարգ առաջին հաստատ էր... Նա եւ գահմանս հաստատեալս յԱրտաշիսէ, զքարինս յերկրի կացուցանելով նորոգեաց, եւ յիւր անունն փոխելով՝ արտաշիրական անուանեաց»<sup>42</sup>:

Այդ փուլում *ան-Իրան* ասելով առաջին հերթին հասկացվում էր Հայաստանը: Իրանի կայսերատենչ քաղաքական հավակնությունները ուղղված էին Հռոմի դեմ, որի հետ հարաբերություններում Հայաստանը կարևորագույն խաղաքարտ էր: Վ. Լուկոնինը գրում է. «Այդ ժամանակաշրջանում տվյալ տարածքի (իմա՝ Հայաստանի) կառավարումը, որտեղ առանձնակի ուժով էին բախվում Իրանի և Հռոմի շահերը, նույնն էր, ինչ դեկավարել ամբողջ սասանյան բանակի ռազմական գործողությունները, և քաղաքական առումով էլ այս պաշտոնը հանդիսանում էր ամենակարևորը»<sup>43</sup>:

Որմիզդ-Արտաշիրի դրամների երրորդ տիպի դարձերեսին պատկերված են Անահիտ աստվածուհին և Որմիզդ-Արտաշիրը ծխական բարսումներով<sup>44</sup> (աղ. 3, նկ. 3), որը Ռ. Գյոբլն անվանում է ինվեստիտուրային տեսարան<sup>45</sup>: Իրանում կրոնական արարողությանը մասնակցում էին բոլոր խավերը, բայց միայն արքաների համար էր պարտադիր ձեռքում բարսով բռնելը, քանի որ այն աստվածների խորհրդանիշն էր<sup>46</sup>: Որմիզդ-Արտաշիրի դրամների դարձերեսին

<sup>42</sup> Մովսիսի Խորենացու..., Գիրք Բ, Հէ:  
<sup>43</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 101.  
<sup>44</sup> Բարսովը մոշենու կամ նոնենու ճյուղերից կապ է, որն օգտագործում էին գրադաշտական ծիսական արարողությունների ժամանակ:  
<sup>45</sup> Göbl R. Sasanian... P. 39.  
<sup>46</sup> Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1988. С. 167; Рак И. Мифы античного... С. 456. Ինվեստիտուրային քանդակներից մեկում բարսումով է պատկերված նաև Միհրը (աղ. 6, նկ. 1)

Սասանյան արքայատոհմի հովանավոր Անահիտի պատկերումը կարող էր խորհրդանշել Իրանի թագավորությունը, հակառակ Միհրի, որը խորհրդանշում էր ան-Իրանի, տվյալ դեպքում Հայոց թագավորությունը:

Որմիզդ-Արտաշիրն Իրանում թագավորել է մոտ մեկ տարի (273–274): Այդ կարճ ժամանակահատվածում նա երկու տարբեր պատկերներ է տեղադրել դրամների վրա: Մեզ հայտնի չեն տեղեկություններ՝ կապված քաղաքական իրավիճակի հետ, որոնք կստիպեին Որմիզդ-Արտաշիրն մեկ տարում երկու անգամ փոխել դրամի պատկերագրությունը: Պարսկական ավանդությունը նրան նույնիսկ կոչում է դյուցազն<sup>47</sup>, որից պետք է ենթադրել, որ նրա օրոք Իրանը ավելի կայուն վիճակում է եղել քան նրա հաջորդների ժամանակ: Մեր կարծիքով, Որմիզդ-Արտաշիրի համապետական երկու թողարկումն էլ միաժամանակ են հանդես եկել, որտեղ Անահիտով տիպը խորհրդանշել է Իրանը, իսկ Միհրովը՝ ան-Իրանը: Միհրի պատկերով համապետական դրամների համար նախատիպ է եղել *Հայոց Մեծ արքայի* անունից թողարկումը:

Որմիզդ-Արտաշիրից հետո Իրանի արքա է դառնում Վահրամ Ա-ն (274–276): Այդ ժամանակաշրջանից Իրանը ներքաշվում է ներքին հակասությունների մեջ, որն իր հերթին հանգեցնում է տնտեսական և քաղաքական խոր ճգնաժամի: Նրա օրոք սկսվում է Ներսեհի կատաղի պաքարը Իրանի գահի համար, դադարում է քարավանային առևտուրը<sup>48</sup>: Գաղափարական դաշտում Վահրամ Ա-ն ևս փոփոխություններ է մտցնում: Անահիտի տաճարի գլխավոր քրմի պաշտոնը, որ միշտ եղել էր սասանյան արքաներինը, հանձնվում է մոզպետ Քարտիրին<sup>49</sup>: Վահրամի հրամանով մահապատժի է ենթարկվում քարոզիչ Մանին:

Չնայած Վահրամ Ա-ի թագավորության կարճ ժամանակահատվածին՝ նրա դրամական թողարկումները Հայաստանի տարածքից գտնվող վաղասանյան դրամների մեջ համեմատաբար հաճախ հանդիպողներից են (աղ. 1, նկ. 11–15). դրանք բոլորը անտիկ դամբարաններից են<sup>50</sup>:

Հայտնի է, որ զրադաշտականները կրակը սուրբ էին համարում և դիակը չէին այրում: Պոմպեոս Տրոգոսը I դ. վերջիններիս թաղման ծեսը հետևյալ ձևով է նկարագրում. «Նրանց թաղման ընդունված ձևը դիակի մասնատումն է թռչունների և շների կողմից, իսկ մերկ ոսկորներն ի վերջո թաղում են»: Ցիցերոնը հաղորդում է, որ ըստ պարսիկների սովորության, մարդու մարմինը տրվում է հոշոտման: Այդ նպատակով աղքատները պահում են հասարակական շներ, իսկ հարուստները՝ տնային<sup>51</sup>: Նման թաղման ծեսը տարածված է եղել նաև վաղասանյան շրջանում<sup>52</sup>:

<sup>47</sup> *Նեոդեմիդ*, Պատմություն Սասանեան..., էջ 19:

<sup>48</sup> *Рак И. Мифы античного...* С. 411.

<sup>49</sup> Там же. С. 59.

<sup>50</sup> Վահրամ Ա-ի Հայաստանից գտնված մեզ հայտնի դրամները ույն են, որից հինգը պահվում են Հայաստանի պատմության թանգարանում՝ գտնված Օշականից (ՀՊԹ, 2774/139–1, ՀՊԹ, 2774/139–2, ՀՊԹ, 2774/139–3), Գյումրիից (ՀՊԹ, 13304), Ներքին Գետաշենից (ՀՊԹ, 19659) և երեքը՝ մասնավոր հավաքածուներում՝ գտնված Արթիկից, Արարատից:

<sup>51</sup> *Рак И. Мифы античного...* С. 527.

<sup>52</sup> *Бойс М. Зороастрийцы...* С. 112.

Թաղման ծեսի լրացում կարելի է դիտել Վահրամ Ա-ի դրամների կիրառումը, երբ տիրակալի պատկերն ընկալվում է որպես Միհրի անձնավորում կապվելով վերջինիս պաշտամունքի հետ որպես հանդերձյալ աշխարհում հոգիների դատավոր, որը միջնորդ էր վերևի և ներքևի, երկնայինի և երկրայինի, աստվածայինի և մարդկայինի միջև<sup>53</sup>:

Այս ենթադրությունը կարող է հաստատվել նաև Հայաստանի անտիկ դամբարաններից գտնվող հեծյալի կավե արձանիկներով, որոնք պատկերում են Միհրին<sup>54</sup>: Կավե արձանիկները թաղման ծեսում կիրառելու մասին Մ. Բոյսը գրում է. «Հասարակ մարդիկ կարող էին օգտագործել փոքր, ոճավորված կավե արձանիկներ»<sup>55</sup>: Վահրամ Ա-ի պատկերով դրամները թաղման ծեսում կարող էին օգտագործվել նույն նշանակությամբ, ինչ կավե արձանիկները:

Ըստ Ա. Ռոմասկևիչի, Արևմտյան Իրանում (այսինքն Հայաստանի հարևանությամբ) առյուծի քանդակով ուշմիջնադարյան գերեզմանաքարերը կարող են դիտվել Միհրի՝ որպես «անհաղթ արևի» աստվածության, ռազմիկների հովանավորի գործառույթների վերապրուկային արտահայտություն, քանի որ դրվում էին բացառապես զինվորական բարձր դասի ներկայացուցիչների կամ մարտի դաշտում զոհվածների գերեզմանին<sup>56</sup>: «Արտաշեսյան» սահմանաքարերը՝ աստանավոր կամ ճառագայթավոր գագաթով, նույնպես կարող են կապված լինել Միհրի սահմաններ հաստատող գործառույթի հետ<sup>57</sup>:

Վահրամ Ա-ն միակն է, որ կրում է Միհրի ճառագայթաձև թագը՝ անձնավորելով «անհաղթ արև» աստվածությունը: Մեր կարծիքով, դա պայմանավորված էր Սասանյան արքունիքում ներքին հակասություններով, քանի որ նրա իշխանության գալը թշնամաբար էր ընդունվել գահի մյուս հավակնորդ Ներսեհի կողմից: Իրեն Միհրի թագով պատկերելով՝ Վահրամ Ա-ն, հավանաբար, նպատակ է ունեցել ցույց տալու, որ Ռումիզդ-Արտաշիրի իրավահաջորդն է: Հայոց արքայական տան հովանավոր աստվածության թագը պետք է նրան կապեր Հայոց թագավորության՝ որպես սասանյան գահաժառանգի իշխանության հետ՝ ամրակայելու նրա իրավունքները Իրանի գահի նկատմամբ:

Քաարա Զրադաշտի արձանագրության մեջ Վահրամ Ա-ն հիշատակվում է որպես Գիլանի թագավոր, սակայն ի տարբերություն Ռումիզդի և Ներսեհի, Շապուհ Ա-ն նրա անունով տաճար չի բացել: Սա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Վահրամ Ա-ն թագավոր դառնալու պահին կարգավիճակով Ներսեհից ցածր է եղել: Իշխանության գալու հարցում, հավանաբար, նրան մեծ աջակցություն է ցույց տվել մոգպետ Քարտիրը՝ իր մատուցած ծառայության դիմաց ստանալով Անահիտի տաճարի քրմապետի պաշտոնը, որն ավանդաբար եղել է Պարսքի, հետո Սասանյան արքաների հոգևոր տիտղոսը:

---

<sup>53</sup> Мифы народов мира. Т. 2, М., 1987. С. 156.  
<sup>54</sup> *Թաշարդյան ժ.*, Արտաշատ II — Անտիկ դամբարանադաշտեր (1971–1977 թթ. պեղումներ), Երևան, 1981, էջ 181:  
<sup>55</sup> *Бойс М.* Зороастрийцы... С. 113.  
<sup>56</sup> *Ромаскевич А. А.* Изваяния и изображения львов в Иране. // Иранское искусство и археология. М.—Л. 1939. С. 214.  
<sup>57</sup> Мифы народов мира. Т. 2. С.115.

Արքայի ընտրության արարողակարգի մասին *Թանասարի նամակը* սասանյան ստեղծագործության մեջ ասվում է. «Շահնշահը կգրի երեք նամակ, մեկը գլխավոր քուրմին, մյուսը՝ դիվանապետին, երրորդը՝ սպարապետին: Երբ աշխարհը մնա առանց շահնշահի, պետք է կանչել գլխավոր քուրմին և մյուս երկուսին, որ նրանք հանեն կնիքը այդ նամակներից և ընտրեն շահնշահի որդիներից մեկին: Եթե գլխավոր քուրմը հակադրվի, ոչինչ չեն հայտնի ժողովրդին: Իսկ գլխավոր քուրմի խոսքերը թող բոլորը ուշադիր լսեն, իսկ ինքը, գլխավոր քուրմը, թող խորհրդակցի միայն կրոնական առաջնորդների հետ և երեկոյան աղոթքից առաջ այն ամենը, ինչ աստված արթնացրեց գլխավոր քուրմի սրտում, թող դրան տրվի նախապատվությունը: Եվ նույն գիշեր պալատ կբերվի գահը և թագը: Գլխավոր քուրմը ձայնը կբարձրացնի և կասի. «Աստվածները համաձայնեցին այսինչի, այսինչի որդու թագավորելու հետ: Դուք, մարդիկ, ևս ճանաչեք նրան և թող դա ձեզ բարի լուր լինի»<sup>58</sup>: Կարելի է ենթադրել, որ մոգպետ Քարտիրը կարող էր միջամտել թագավորի ընտրության հարցում կանգ առնելով Վահրամի վրա, որն ավելի թույլ անձնավորություն էր, քան Ներսեհը:

Վահրամ Ա-ի դրամական տիպերից մեկի դիմերեսի գրությունը հետևյալն է. «Մագդալին երկրպագող, աստվածային Վահրամ, արքայից արքա Իրանի և ան-Իրանի, *Արտաշիրի* աստվածներից սերող»: Նման գրությունը կարող էր պայմանավորված լինել նաև այն դժգոհություններով, որ առաջացրել էր Քարտիրի նշանակումը որպես Անահիտի տաճարի մոգպետ: Քարտիրի կրոնական բարեփոխումների արդյունքում վերջ դրվեց հելլենիստական շրջանի կրոնական բազմաթիվ ուղղություններին, աղանդներին և ձևավորվեց միասնական համապետական կրոնական ինստիտուտ<sup>59</sup>: Վահրամը, հավանաբար, նպատակ ուներ հանդես գալ ոչ թե սոսկ Անահիտի տաճարի քրմապետ, այլև պետական կրոնական նոր ինստիտուտի հոգևոր առաջնորդ:

*Արտաշիրի աստվածներից սերող* արտահայտությունը կապվում է պարսիկների մոտ լայն տարածում ունեցող նախնիների պաշտամունքի հետ, երբ տոհմի նահապետը կամ այքայատոհմի հիմնադիրը սրբացվում էր: Այսպես, Աքեմենյան դրամների վրա կարելի է տեսնել թագավորական հանդերձանքով մարդու պատկեր՝ ձեռքին նիզակ և աղեղ, որը խորհրդանշում է տոհմի նահապետին կամ արքայատոհմի հիմնադիրին: Խորհրդանշական նույն իմաստը կրող պատկերագրությունը կարելի է տեսնել նաև պարթևական դրամների դարձերեսին: Նախնիների պաշտամունքի նման ձևերը ավանդաբար շարունակվել են նաև Սասանյանների ժամանակ: Արաք պատմիչ Մասուդին հիշատակում է, որ երբ արքան մեռնում էր, նրան «պատկերում էին իր հանդերձանքով, իր թագով, իր մորուքով և իր պատկերով և ցուցադրում էին զանձարաններում սրբագործելով Սասանյան արքայական տան նախնիներին»<sup>60</sup>:

Ներսեհը Իրանի գահի համար Վահրամ Ա-ի օրոք սկսած պայքարը շարունակեց նաև նրա որդի Վահրամ Բ-ի օրոք: Իրանի լարված ներքաղաքական

<sup>58</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 105.

<sup>59</sup> Надпись Картира на «Kaabe Зороастра» в Накш-и Рустаме. [http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Persien/III/Aufschrift\\_Kaaba\\_zoroastr/text.phtml?id=751311,05,2014](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Persien/III/Aufschrift_Kaaba_zoroastr/text.phtml?id=751311,05,2014)

<sup>60</sup> Тревер К. В. Художественное... С. 266.

իրավիճակը լիովին դրսևորվում է Վահրամ Բ-ի դրամական թողարկումներում, որոնք ոչ միայն մեծ խումբ են կազմում, այլև առանձնանում են տիպերի բազմազանությամբ (աղ. 2, նկ. 3–6, աղ. 4, նկ. 1):

Վահրամ Բ-ն առաջին թողարկումների՝ թագադրման դրամների վրա պատկերված է մենակ: Այդ դրամներում նա իր անվանը ավելացնում է *արիացի* պատվանունը, որը ժամանակին Ներսեհինն էր: Շապուհ Ա-ն 262 թ. Քաարա Զրադաշտի արձանագրության մեջ հիշատակում է. «Հրամայեցինք մենք բացել... ևս մեկ «Փառքի տաճար» Ներսեհ անունով՝ ի հիշատակ իմ որդու՝ Մազդային երկրպագող Ներսեհի, *արիացու*, Հնդկաստանի, Սակաստանի և Թուրխաստանի՝ մինչև ծովի սահմանը արքայի հոգու համար»<sup>61</sup>: Կարող է թվալ, որ Վահրամ Բ-ն օգտագործել է այդ պատվանունը Ներսեհին հակառակվելու համար, հատկապես որ *արիացի* բառը հանդիպում է միայն նրա ամենավաղ թողարկումների վրա: Այս դեպքում հարց է ծագում, թե ինչու՞ Ներսեհն իր դրամների վրա կամ ինվեստիտուրային քանդակներում երբեք չի հիշատակում *արիացի* տիտղոսը, եթե այն տրվում էր ցմահ<sup>62</sup>: Մենք հակված ենք ենթադրելու, որ *արիացի* տիտղոսը տվյալ ժամանակաշրջանում կրում էին սասանյան տան այն արքայազները, որոնք կոչվում էին *Սակաստանի, Թուրխաստանի, մինչև Հնդկաստանի ասիերի թագավոր*: Շապուհ Ա-ի արձանագրության մեջ Ներսեհը այդ տիտղոսով հանդես է գալիս, երբ Արևելքի (Սակաստան, Թուրխաստան, Հնդկաստան) թագավորն էր, իսկ Հայոց թագավոր դառնալով՝ արդեն դադարում է այն կրել:

Աղբյուրները, հաղորդելով Վահրամ Ա-ի և Մանի քարոզչի հանդիպման մասին, հետևյալ տեսարանն են նկարագրում. «Երբ Վահրամը վեր կացավ սեղանի ետևից, նա մի ձեռքը դրեց սակերի (իմա՝ Սակաստանի) թագուհու ուսին, մյուսը՝ մոզպետ Քարտիրի...»: Խոսքն այստեղ գնում է Իրանի սպազա թագավոր Վահրամ Բ-ի կնոջ մասին: Դժվար է պատկերացնել, որ Վահրամ Ա-ի իշխանությունը չընդունող Ներսեհի կինը այդ ժամանակ կարող էր գտնվել արքունիքում<sup>63</sup>: Ներսեհն այդ ժամանակ, հավանաբար, արդեն Հայոց թագավորն էր, իսկ Վահրամ Բ-ն, մինչև Իրանի արքայից արքա դառնալը, եղել է Սակաստանի թագավորը: Դրանով է բացատրվում Վահրամ Բ-ի գահակալական դրամների վրա *արիացի* տիտղոսի առկայությունը: *Արիացի* բառը, որպես Սակաստանի տիրակալի տիտղոսի բաղկացուցիչ մաս, կարելի է հիմնավորել նաև այլ տվյալներով: Պտղոմեոսի քարտեզում արիացիների զբաղեցրած տարածքը համընկնում է Արևելքի այն շրջանների հետ, որոնք միտնում էին Սակաստանի, Թուրխաստանի, Հնդկաստանի արքայի տիրույթների մեջ<sup>64</sup>: Նույն նկարագրությունն է տալիս նաև Մովսես Խորենացուն վերագրվող VII դ. *Աշխարհացոյց*<sup>65</sup>:

Վահրամ Բ-ի կողմից *արիացի* գրությամբ դրամների թողարկումը, հավանաբար, նպատակ ուներ փոփոխություն մտցնել ժառանգական կարգի մեջ,

<sup>61</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 60.

<sup>62</sup> Там же. С. 90.

<sup>63</sup> Там же. С. 98.

<sup>64</sup> Патканов К. П. Армянская география. СПб., 1877, ներդիր՝ Քարտեզ Պտղոմեոսի:

<sup>65</sup> Աշխարհացոյց Մոսկուի Խորենացոյ, Ամստերդամ, 1668, էջ 17:



ըստ որի Իրանի գահաժառանգը Հայոց արքայի փոխարեն պետք է ճանաչվեր Սակաստանի թագավոր: Պատահական չէ, որ Վահրամ Բ-ն, Սակաստանի արքայի տիտղոսը իր որդի Վահրամ Գ-ին շնորհելով, նրան ճանաչել է գահաժառանգ և պատկերել իր դրամների վրա:

Վահրամ Բ-ի օրոք սասանյան դրամների վրա առաջին անգամ հանդես է գալիս թագավորական ընտանիքի պատկերախումբը, որը Ռ. Գյոբլը համարում է հռոմեական ավանդույթի ազդեցություն<sup>66</sup>: Սակայն վաղսասանյան թողարկումների ուսումնասիրությունը մեզ հիմք է տալիս ասելու, որ սասանյան դրամների տիպերի բազմազանությունը, առաջին հերթին, պայմանավորված էր քաղաքական գործոնով: Վահրամ Բ-ի օրոք Իրանի գահի համար պայքար սկսեց ոչ միայն Հայոց մեծ արքա Ներսեհը, այլև Խորասանի տիրակալ Ռոմիզդը, որի քույրը Վահրամ Բ-ի կին Շապուհդուխտակն էր: Ռոմիզդի դեմ պայքարը և ապա նրա պարտությունից ու սպանվելուց հետո այդ տարածքների նկատմամբ իրավունքը Վահրամը արտահայտեց Շապուհդուխտակին դրամների վրա պատկերելով: Ավելի ուշ, Ներսեհին հակադրվելու համար նա դրամների վրա պատկերեց իր որդի Վահրամ Գ-ին՝ վերջինիս հռչակելով գահաժառանգ: Արքայի և գահաժառանգի դեմ-դիմաց պատկերման եղանակը ժամանակին կիրառել էր Արտաշիր Ա-ն՝ իր դիմաց պատկերելով որդի Շապուհին՝ դրանով ընդգծելով վերջինիս ժառանգական իրավունքն Իրանի գահի նկատմամբ: Թագուհու և գահաժառանգի պատկերների երևան գալը դրամի դիմերեսին կապվում է Սասանյան արքունիքում ստեղծված ներքին հակասությունների խորացման հետ:

Մովսես Խորենացին հաղորդում է, որ Ռոմիզդ-Արտաշիրից հետո Հայաստանում մեկ տարի իշխում է նրա որդի Շապուհը<sup>67</sup>: Խոսքը Քաաբա Զրադաշտի արձանագրության մեջ հիշատակվող Ռոմիզդ-Արտաշիրի որդու՝ Ռոմիզդակի մասին է, որը, հավանաբար, մահացել է 273 թ.<sup>68</sup>, դեռևս իր հոր կենդանության օրոք: Ռոմիզդ-Արտաշիրը Իրանի արքա եղած ժամանակ չունեի անմիջական ժառանգ, ուստի առավել հավանական է թվում, որ հենց նրա օրոք է Ներսեհին շնորհվել *Հայոց Մեծ արքայի* տիտղոսը՝ ճանաչելով նրան գահաժառանգ:

Ռոմիզդ-Արտաշիրի մահից հետո Իրանի գահին տիրելու համար Ներսեհի հավակնությունները պետք է ունենային լուրջ իրավական հիմքեր: Տվյալ շրջանում միակ իրավական ծանրակշիռ հիմքը կարող էր լինել *Հայոց Մեծ արքայի* տիտղոսը, որը Շապուհ Ա-ի կողմից հաստատվել էր որպես գահաժառանգի տիտղոս:

Ներսեհի թագադրման առիթով թողարկված դրամներում<sup>69</sup> նա կրում է նեղ ապարոշով և գնդով թագ, որը հիշեցնում է Ռոմիզդ-Արտաշիրի թագը, միայն այն տարբերությամբ, որ վերջինիս ապարոշը եզերված է ալիքավոր գոտով, իսկ Ներսեհինը՝ կանելյուրազարդ է և եզրագծված մարգարտաշարով (աղ. 4, նկ. 2):

<sup>66</sup> Göbl R. Sasanian... P. 48.

<sup>67</sup> Մովսիսի Խորենացու..., Գիրք Բ, ՀԷ:

<sup>68</sup> Մարտիրոսյան Ա. Սասանյանների Արևմտյան նվաճումները և Հայաստանը, ՊԲՀ. № 1, Երևան, 1977, էջ 175:

<sup>69</sup> Göbl R. Sasanian... Type I/1; Луконин В. Г. Культура... Тип I/1.

Չնայած առանձին մանրամասների տարբերությանը՝ խորհրդանշական իմաստով երկուսի թագերն էլ կրում են Անահիտ աստվածուհու խորհրդանիշերը: Նույն թագով Ներսեհն իրեն պատկերել է Նաքշ-ի Ռուստամի ժայռաքանդակի ինվեստիտուրային տեսարանում, որտեղ նա իշխանությունը ստանում է Անահիտ աստվածուհուց (աղ. 5, նկ. 2): Այս երկու տիրակալների պատկերագրական ընդհանրությունը նկատում է նաև Վ. Լուկոնինը. «Նաքշ-ի Ռուստամի» ժայռաքանդակի վրա Ներսեհը նույն թագով է, ինչ դրամի առաջին տիպի վրա, իսկ Անահիտ աստվածուհու պատկերագրությունը նույնն է, ինչ Որմիզդ-Արտաշիրի դրամների վրա»<sup>70</sup>:

Չի կարելի անտեսել նաև այն փաստը, որ Ներսեհի վիճակը Հայաստանում նույնը չէր, ինչ Որմիզդ-Արտաշիրինը: Ներսեհը հիմնականում նստում էր Ատրպատականի վարչական կենտրոն՝ Շիզ կամ Շոշ քաղաքում<sup>71</sup>, որը հայտնի է նաև Գանձակ անունով<sup>72</sup>: Ն. Ադոնցը, անդրադառնալով Շիզ (Գանձակ) քաղաքին, նշում է, որ Հայոց թագավորներն Ատրպատականում ունեին կալվածքներ, իսկ Ատրպատականի կողմից Հայաստանի սահմանը Գանձակն էր<sup>73</sup>: Մի գուցե դա էր պատճառը, որ այս քաղաքը դարձավ *Հայոց մեծ արքա* Ներսեհի նստավայրը:

Ներսեհը Պայկուլիի արձանագրության մեջ նշում է. «Շապուիը պատգամեց, որ Իրանշահրի վրա ինքը (Ներսեհը) լինի տիրակալ, աստվածների կամքով... և արքայից արքա Շապուիից հետո առավել լավը, և՛ առավել արդարը, և՛ առավել գործունյան ինքն է...»<sup>74</sup>: Նույն արձանագրության մեջ բերված այն վկայությունը, որ նա եկավ Հայաստանից, ուղղակի կարող էր նշանակել հիշեցում, որ ինքը, որպես *Հայոց Մեծ արքա*, իրավունք ունի ժառանգել Իրանի գահը: Ըստ այդ արձանագրության, Ներսեհը Շապուիից հետո իրեն է համարում օրինական թագավոր, անտեսելով իր բոլոր նախորդներին, այդ թվում նաև Որմիզդ-Արտաշիրին: Այստեղից կարելի է ենթադրել, որ Ներսեհի հավակնությունները Իրանի գահի նկատմամբ, երևան են եկել դեռևս Որմիզդ-Արտաշիրի օրոք: Չի բացառվում, որ այս հանգամանքը դրոշմ լինի Որմիզդ-Արտաշիրին թողարկել դրամներ Հայոց Մեծ արքայի անունից՝ ցույց տալու, որ ինքն է օրինական ժառանգորդը, այլ ոչ թե Մակաստանի թագավոր Ներսեհը: Թերևս դրանով կարելի է բացատրել Որմիզդ-Արտաշիրի *Հայոց Մեծ արքա* տիտղոսով գահակալական և *Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքա* տիտղոսով համապետական թողարկումների պատկերագրական նմանությունը՝ պայմանավորված իրավաժառանգորդության հիմնախնդրով:

293 թ. հաստատվելով Իրանի գահին՝ Ներսեհը ինվեստիտուրային քանդակներ է պատվիրում: Նա օգտագործել է անգամ Վահրամ Ա-ի Բիշապուրի ժայռաքանդակի ինվեստիտուրային տեսարանը՝ տեղադրելով իր արձանագրությունը (աղ. 6, նկ. 2): Ժայռաքանդակի վրա պատկերված է Վահրամ Ա-ն՝ նույն Միհրի ճառագայթաձև թագով, ինչպես դրամների վրա, որը հնարավոր

<sup>70</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 194.

<sup>71</sup> Там же. С. 111.

<sup>72</sup> Այս Գանձակը չպետք է շփոթել Ադվանքի Գանձակի հետ:

<sup>73</sup> Ադոնց Ն., Հայաստանը Հուստիանիոսի դարաշրջանում, Երևան, 1987, էջ 256:

<sup>74</sup> Луконин В. Г. Культура... С. 119.

չէ շփոթել այլ արքայի թագի հետ: Սակայն թագավորի ձիու վրա փորագրված է հետևյալ արձանագրությունը. «Սա պատկերն է Ահուրամազդային երկրպագող, աստվածային Ներսեհի, Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքայի, աստվածներից սերողի, որդին՝ Ահուրամազդային երկրպագողի, աստվածային Շապուհի՝ Իրանի և ան-Իրանի արքայից արքայի, թոռը՝ աստվածային Արտաշիրի, արքայից արքայի»<sup>75</sup>:

Հավանաբար, այստեղ դեր է խաղացել այն, որ Վահրամը Միհրի թագով է: Քանի որ Միհրի պատկերը III դ. սասանյան պատկերագրության մեջ կապվում էր Հայոց թագավորության հետ և Ներսեհը, որ կրում էր *Հայոց Մեծ արքա* տիտղոսը, ելնելով իրավաժառանգորդության խնդիրներից, իրեն է վերագրում այդ պատկերը: Դա ուղղված էր Վահրամ Ա-ի դեմ, որը Ներսեհի փոխարեն գահակալեց: Արձանագրությամբ նա ասես ջնջում էր այն արքայի անունը, որը, ըստ Ներսեհի, Որմիզդ-Արտաշիրից հետո 20 տարի գրկել էր իրեն թագավորությունից: 293 թ. Ներսեհը վերջապես նվաճում է Իրանի գահը: Նա սպանում է մոզպետ Քարտիրին և վերադարձնում Սասանյան արքաների՝ Անահիտի տաճարի քրմապետի տիտղոսը: Ներսեհը վերականգնում է դեռևս այն օրենքը, ըստ որի արքան պետք է զբաղեցնի գլխավոր քրմի պաշտոնը. «Թույլատրելի չէ մոզերին հավակնել արքայական գահին... ի հիշատակ այդ բողոքի (պարսիկները) հաստատեցին տոնակատարություն, որը կոչվում էր մոզերի ձաղկում...»<sup>76</sup>:

Փոխվում է նաև Ներսեհի դրամների տիպը: Կանոնավոր թողարկումներում թագի վրա ավելանում են երեք արմավիկներ, որոնք ավելի են ընդգծում արքայի խորհրդանշական կապը Անահիտ աստվածուհու հետ (աղ. 2, նկ.7–11):

Չնայած Ներսեհը Իրանի գահին նստեց, օգտագործելով *Հայոց արքա* տիտղոսը, սակայն նրա թագավորությունից սկսած փոխվում է ժառանգական կարգը: Սասանյան արքայատոհմի գահաժառանգ է դառնում Սակաստանի, Թուրիստանի, Հնդկաստանի արքան, ինչը պահպանվում է մինչև 312 թ.:

298 թ. Մծբինի պայմանագրով Իրանը Հռոմին է հանձնում մինչ այդ իր կողմից վերահսկվող հայկական Անգեղոտուն, Ծոփք, Արծն (Աղձնիք), Կորդուք, Ծավտեք նահանգները<sup>77</sup>: Այդ պայմանագրով Իրանը ճանաչեց նաև Տրդատ Գ-ի իշխանությունը Մեծ Հայքի միասնական տարածքի վրա:

Ներսեհի պարտությունը, Մծբինի պայմանագրի կնքումը և Տրդատ Գ-ի կողմից Հայոց Արշակունյաց թագավորության վերականգնումը ոչ միայն սասանեցին Իրանի միջազգային հեղինակությունը, այլ նաև նվազագույնի հասցրեցին նրա քաղաքական և տնտեսական ազդեցությունը Հայաստանում մինչև Շապուհ Բ-ն (309–379):

<sup>75</sup> Там же. С. 161.

<sup>76</sup> *Агафий. О царствовании Юстиниана...* II-26.

<sup>77</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, հտ II, Երևան, 1984, էջ 67–71: *Հարությունյան Բ., Էրիխ Բելթենհոֆեն, Տրդատը և Պակուլիի արձանագրությունը*, ՊԲՀ, 1996, № 1–2, Երևան, էջ 355:

**Armine Zohrabyan**

*History Museum of Armenia  
YSU, Department of Cultural Studies*

### **The Monetary Policy of Sasanian Iran in Armenia in the III Century**

The kings of the early Sasanian period in the III century used the iconography of coins to solve problems connected with the legality of the new dynasty. The Armenian factor was often utilized in the Sasanian monetary politics as a legal base for the acknowledgement of the Sasanian kings' sovereignty in *Non-Iran*. For this purpose, Crown Princes of Sasanian dinesty began to bear the title *Great king of Armenia* (Hormizd-Artashir, Narseh). In the III century the internal struggle between the Sasanian princes for throne was intensified which is reflected on coins.

**Армине Зограбян**

*Музей истории Армении  
ЕГУ, кафедра культурологии*

### **Монетная политика Сасанидского Ирана в Армении в III веке**

Сасаниды использовали монеты как эффективное средство для решения проблем легитимизации новой династии и распространения новой идеологии — зороастризма. В монетной политике Сасанидского Ирана III в. особое место уделялось армянскому фактору для признания сасанидских царей сюзеренами *не-Ирана*. Титул *Великий царь Армении* (Хормизд-Арташир, Нарсэ) использовался сасанидскими принцами в борьбе за престол, что отражалось на монетах.

## **Աղյուսակների ցանկ**

### **Աղյուսակ 1**

- 1–4. Արտաշիր Ա (224–241), դրախմա
- 5–9. Շապուհ Ա (241–272), դրախմա
- 10. Որմիզդ-Արտաշիր (272–273), դրախմա
- 11–15. Վարահիրան Ա (273–276), դրախմա

### **Աղյուսակ 2**

- 1–2. Վարահիրան Ա (273–276), դրախմա
- 3–6. Վարահիրան Բ (276–293), դրախմա
- 7–11. Ներսեհ (293–302), դրախմա
- 12. Որմիզդ Բ (302–309), դրախմա, ՀՊԹ 16358
- 13. Շապուհ Ա (241–272), դենար, մասնավոր հավաքածու
- 14. Սասանյան, Շապուհ Ա (241–272), դրախմա, մասնավոր հավաքածու

### **Աղյուսակ 3**

- Նկ. 1 Արտաշիր Ա (224–241), թագերի տիպերը
- Նկ. 2 Շապուհ Ա (241–272), թագերի տիպերը
- Նկ. 3 Որմիզդ-Արտաշիր (272–273), դրամի տիպերը
- Նկ. 4 Վարահիրան Ա, թագերի տիպերը

### **Աղյուսակ 4**

- Նկ. 1 Վարահիրան Բ (276–293), թագերի տիպերը
- Նկ. 2 Ներսեհ (293–302), թագերի տիպերը
- Նկ. 3 Արծաթե թաս Շապուհ Բ-ի (309–379) պատկերով

### **Աղյուսակ 5**

- Նկ. 1 Շապուհ Ա-ի ինվեստիտուրային քանդակը Նաքշ-ի Ռաջաբում
- Նկ. 2 Ներսեհի ինվեստիտուրային քանդակը Նաքշ-ի Ռուստամում

### **Աղյուսակ 6**

- Նկ. 1 Արտաշիր Բ-ի ինվեստիտուրային քանդակը Թաք-ի Բուստանում
- Նկ. 2 Վարահիրան Ա-ի ինվեստիտուրային քանդակը Բիշապուրում  
Ներսեհի արձանագրությամբ



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



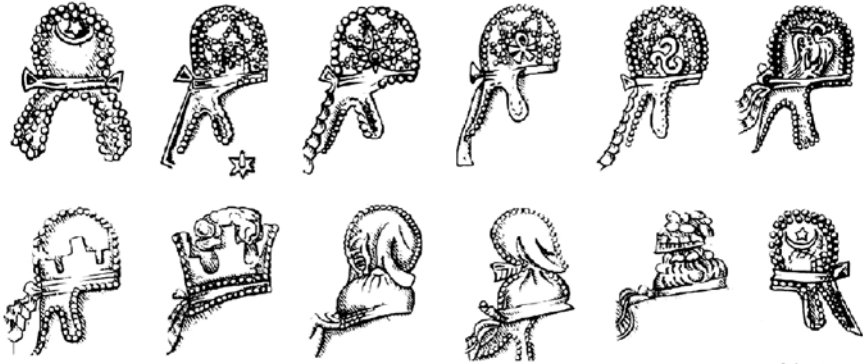
15



Աղյուսակ 1



Աղյուսակ 2



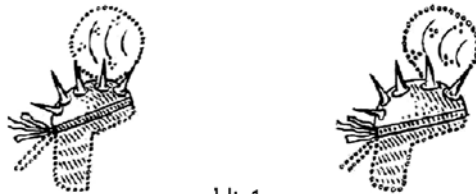
Նկ. 1



Նկ. 2



Նկ. 3



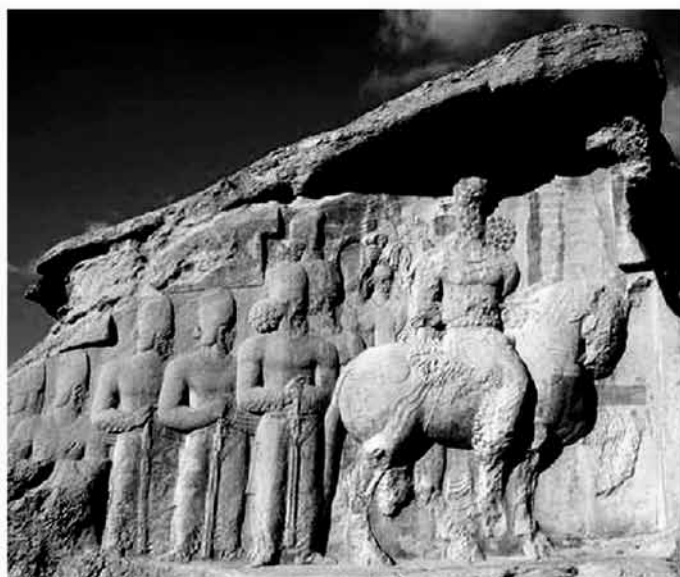
Նկ. 4

Աղյուսակ 3

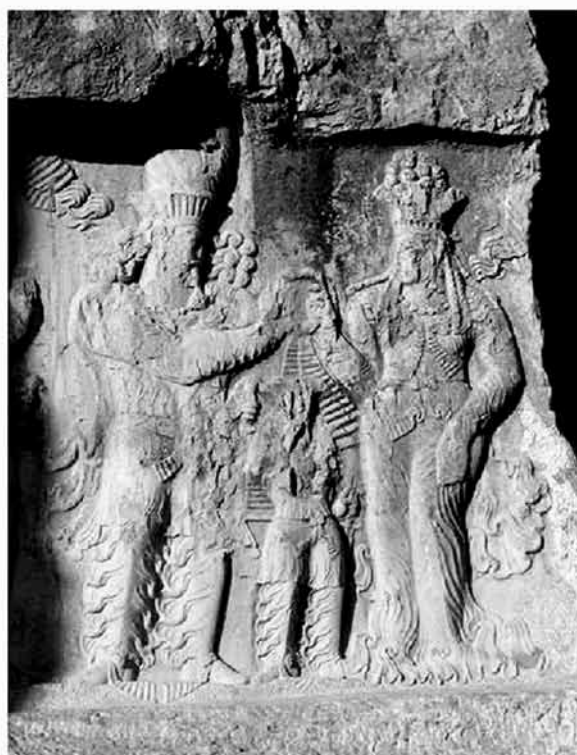




Աղյուսակ 4



Նկ. 1



Նկ. 2

### Աղյուսակ 5



Նկ. 1



Նկ. 2

Աղյուսակ 6

## Հայկ Հակոբյան

ԵՊՀ, հնագիտության և ազգագրության ամբիոն

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և  
ազգագրության ինստիտուտ

### Հին Հայաստանի առնչությունը Միթրային նվիրված հռոմեական տաճարներին

(նախնական դիտողություններ)

Միջերկրական ծովի արևելյան ավազանից մինչև Իրանական աշխարհի արևելյան նահանգները հանդիպող հնագիտական հուշարձանների մեջ կարելի է գտնել Միթրայի պաշտամունքին նվիրված զանազան տիպի տաճարներ: Այս աստվածության պաշտամունքին, արդեն հելլենիստական դարաշրջանում և հաջորդ դարերում սերտորեն առնչվում են նաև հատուկ հորինվածքով կառուցված այն գետնափոր կամ կիսագետնափոր սրբարանները, որոնք կոչվում էին միթրեոմներ կամ միթրայոններ<sup>1</sup>: Դրանք, ինչպես երկար ժամանակ ընդունված էր գիտության մեջ, հայտնի են եղել միայն Եփրատից արևմուտք և ոչ ավելի վաղ, քան մ.թ.ա. III դ.:

Պեղումներից հայտնաբերված բազմաթիվ միթրեոմների ներսում սրահի կենտրոնական մասից աջ ու ձախ, նրա երկայնքով, սովորաբար առկա են մաստաբաներ, այլ կերպ ասած՝ սրահի հատակից քիչ բարձր կահավորված հարթակներ, որոնք ծառայել են որպես բազմոցներ՝ ճաշկերույթի ժամանակ ծիսական սնունդն ընդունելու համար: Դրանք զբաղեցված են եղել նաև կուռքերով՝ գերազանցապես բարձրաքանդակներով, ինչպես նաև ծիսական անոթներով, որոնց ետևում էլ եղել են որմնանկարներ: Այս մանրամասները կարող են օգնել որոշ կռահումներ կատարելու նաև ծեսի մասնակիցների վերաբերյալ<sup>2</sup>:

Միթրաիզմի առնչությամբ քննարկվող գլխավոր պաշտամունքային տարրը՝ վերոհիշյալ շինությունը, ամենևին էլ միանշանակ չէ իր բովանդակությամբ ու տեսքով: Ըստ առասպելի այն մի բնական քարայր է, որի ներսում էլ տեղի է ունեցել ցլասպանությունը, սակայն գործնականում, օրինակ, գորքի համար դաշտային պայմաններում, ուշ միթրաիզմին բնորոշ շինությունները այդ քարայրի ձեռակերտ ընդօրինակություններն են, իսկ քարայրից զուրկ տեղանքում պարզապես ստորգետնյա կառույցներ, որոնց դիրքը և առաստաղի մեջ սարքված երդիկը, բացի խորհրդանշական տեսանկյուններից, ակնարկում են նաև այս քարայրի առկայությունը: Նկատենք, որ քարայրներ ունեցող տեղանքում ամենևին էլ պարտադիր չէր, որ բնական խորշը գտնվեր

<sup>1</sup> Campbell L. A. Mithraic Ideology and Iconography. Leiden, 1968.

<sup>2</sup> Beck R. Mithraism: The cult of Mithra as it developed in the West, its origins, its features, and its probable connection with Mithra worship in Iran // The Circle of Ancient Iranian Studies. 2008. P. 2; Clauss M. The Roman Cult of Mithras /trans. R. L. Gordon. Edinburgh-New York, 2000. P. 42–59, 114–130.

գետնի մակերևույթից ցած, քանի որ ցանկացած քարայր արդեն ենթադրվում էր որպես ստորերկրյալք: Որևէ բնակավայրում կամ տաճարական կենտրոնում էլ պարտադիր չէր, որ տաճարական կառույցը շինվեր գետնի ընդերքում, այն պարզապես կարելի էր մթնեցնել: Այսպես են վարվել էրեբունիում Մուսի տաճարը աբեմենյան դարաշրջանում կրակի Մեծ տաճարի վերածելիս: Արդեն նախորդ դարաշրջանի համեմատ մոտ 40 սմ-ով ցածր գտնվող շենքի հյուսիսային ճակատի առաջ, 1,2 մ հեռավորության վրա կառուցվել է այս ճակատի նկատմամբ լայնակի դիրք ունեցող պիլոն: Տաճարի մուտքի և պիլոնի միջև տարածությունն ունեցել է վերևից ծածկ՝ դրանով մթնեցնելով Կրակի տաճարի ներսը, քանի որ կրակը պետք է մեկուսանար արևի ճառագայթներից կամ անզամ ցերեկային լուսավորությունից: Պեղումների ժամանակ գտնվել են կտուրի՝ հողաշերտից բաղկացած արտաքին մակերևույթից ներքև հորիզոնական շարված եղեգի և փայտյա ձողերի մնացորդներ<sup>3</sup>:

Հետևաբար, ուշ միթրեոմների և դրանց նախատիպերի տակ հարկավոր է հասկանալ ծայրված ծեսերի՝ միատերիաների, համար առկա բնական կամ արհեստական՝ գերազանցապես ստորգետնյա, համեմայնդեպս ցերեկային լուսից զուրկ տարածքներ<sup>4</sup>, որոնք ունեն որոշակի ներսույթ, մասնավորապես՝ երդիկ, նստարաններ կամ պատվանդաններ և բեմ՝ սրա վրա դրված գոհասեղան, ինչպես նաև Միթրայի լեգենդը լուսաբանող պատկերագրական վերարտադրություններ՝ սխրանքները լուսաբանող բերձնաքանդակներ, ծավալային արձան (նկ. 1):

Արևմուտքում հռոմեական զինվորների հովանավոր արևի աստված Միթրայի պաշտամունքն ավելի ցայտուն արտահայտված էր Հռոմում, նրա նավահանգստային արվարձան Օստիայում, Հռենոս և Դանուբ գետերի ավազաններում՝ պայմանավորված Միթրային դավանողների սոցիալական բնույթով<sup>5</sup>: Էականը Միթրայի լեգենդի մեջ քարանձավն է, նույն Միթրայի կողմից այստեղ արգելափակված և ապա սպանված ցուլը: Խնդիրը քննելիս

<sup>3</sup> *Оганесян К. Крепость Эребуни. Ереван, 1980. С. 101, 104–105.*

<sup>4</sup> Լ. Ա. Քանիբեկն ավելի է մանրամասնել եզրակացնելով հետևյալը. «Մեծ թվով տավրոքտոնների քննությունը, որոնք քարանձավն են ներկայացնում որպես տավրոքտոնոսի գործողության վայր, վեր է հանում արհեստական մշակված քարանձավի երեք որոշակի տեսակներ, որոնք իրենց հետագա զարգացման ընթացքում միտում են շատ թե քիչ միաձուլվելու միմյանց: Վերլուծությունը ցույց է տալու, որ այս բախումը գաղափարախոսական հողի վրա համեմատաբար ավելի վաղ է տեղի ունեցել Հռոմում և Արևմուտքում, քան Միթրայում:

ա) Բնական այր: Այս տիպը ներկայանում է կամ որպես մուտք դեպի բնական քարայրը, կամ էլ տավրոքտոնի ամբողջ հետնախորքը շինված է՝ ընդօրինակելով բնական քարայրները:

բ) ...արհեստական այր: Այս տիպը ներկայացնում է ոչ մեծ խորություն ունեցող քարանձավի կամար և ժայռի ճակատին երկու կողմից համաչափորեն արված փորվածքներ, ինչպես Դելփիքի քաջ հայտնի քարայրը, որը ցույց է տրված Արքելայոս Պրինեսցու բարձրաքանդակի վրա...: գ) ճարտարապետական միջոցներով կառուցված այր: Տավրոքտոնի քարայրը ներկայացված է որպես պարզ բարձրադիր կամար, կամ էլ բարավոր՝ արխիտրավ, ընդհատված թաղածածկով, կամ էլ կամար, ինչպես Միջին Եվրոպայի ռելիեֆների մեծ մասում, տիպ VI, ...Գերմանիայից հայտնի սահմանափակ թվով բարձրաքանդակներում... Դուրայի ռելիեֆներում՝ Միթրայում, իսկ բավական պարզեցված տեսքով այն տրված է Հարավային Ռուսաստանից մի բարձրաքանդակում»: *Տես Campbell. L. A. Mithrae Iconography... P. 7–8.*

<sup>5</sup> *Clauss. M. Cultores Mithrae: Die Anhänger der Mithras-Kultes. Stuttgart, 1992. Այստեղ տե՛ս նաև Հռոմեական կայսրության՝ թեմային առնչվող քարտեզները պրովինցիա առ պրովինցիա:*

հարկավոր է ուշադրություն դարձնել ն միթրայական լեգենդի մանրամասների, ն միթրայական կրոնը սպասարկող շինությունների ճարտարապետության վրա:

Միթրեոմների նախատիպի ծագման կենտրոնը որոշելիս սովորաբար բերվում են ցլի և քարանձավի վերաբերյալ պատմաաշխարհագրական և առասպելաբանական տվյալներ, ծիսական մանրամասներ:

Արդեն մեկ դարից ավելի հարցադրվում է, թե արդյոք արևմտյան Միթրան նույն իրանական Միթրա՞ն է, թե՞ ստեղծված է Արևմուտքում որպես պարսից աստված նոր համատեքստում: Ֆ. Կյումոնը առաջիններից էր, որ ենթադրեց, որ միթրայական ծայտված ծեսերը՝ միստերիաները որպես հիմք ունեցել են փոքրասիական նախատիպեր: Նա ենթադրում էր, թե ուշ միթրա-իզմը ձևավորվել է մ.թ.ա. առաջին դարերին ինչ-որ մի տեղ Փոքր Ասիայում<sup>6</sup>: Մակայն այս կարծիքը վիճարկվեց մի քանի գիտնականների կողմից<sup>7</sup>: Մասնավորապես մերժվեց հնագիտական փաստերի զգալի ճնշմամբ Ի. Ռոլի կողմից, որը ցույց տվեց, թե միթրայականությունն ունեցել է շատ ավելի ընդարձակ աշխարհագրական ընդգրկում Պոնտոսից միջև Դակիա և մյուս հռոմեական պրովինցիաներ<sup>8</sup>:

Ուշ միթրայականության կենտրոնը արևմուտքում կամ արևելքում դիտելու շուրջ բորբոքված այս վիճաբանության մեջ առայժմ հաղթանակը, հիմնովին, թե անհիմն, արևմտյան կողմնորոշման կողմնակիցների օգտին է<sup>9</sup>: Մինչդեռ, նախորդ դարի առաջին երեք տասնամյակներին իշխում էր Կյումոնի այն տեսակետը, որ արևմտյան միթրայականությունը ռոմանականացված մագդեականություն է, այսինքն նրա միջուկը պարսկական է, թեև ենթարկվել է զգալի ձևափոխության՝ նախ քաղղեացիների աստղաբաշխությունից ազդվել, ապա նաև միաձուլվել իրանական Միթրային և բաբելոնյան Շամաշին: Այնուհետև կրկնակի վերափոխվել է Փոքր Ասիայի իրանական սփյուռքի մոզերի օգնությամբ<sup>10</sup>, հանդիպելով այստեղ ստոիկների կոսմոլոգիայի տարրերին, հատկապես էսխատոլոգիային՝ աշխարհի անխուսափելի կործանման մասին նրանց ուսմունքին<sup>11</sup>:

Եթե մի պահ վերացարկվենք վերն ասածից, օրինակ, Ի. Ռոլի արևմտամետ կարծիքից և ընդունենք, որ արևմտյան միթրաիզմի ձևավորման կենտրոնը և միթրեոմների հորինվածքի ու նրանցում իրականացվող ծեսերի ելակետը այնուամենայնիվ Մերձավոր Արևելքն է, ապա այստեղ էլ ոչ պակաս

<sup>6</sup> Cumont F. Les mystères de Mithra. Bruxelles, 1902. P. 10; *Idem*. Textes et monuments figures relatives aux mystères de Mithra. T. I. Bruxelles, 1899. P. 8; *Idem*. Die Mysterien des Mithra. Leipzig-Berlin, 1923. P. 10.

<sup>7</sup> Widengren G. Iranisch-Semitische Kulturbegegnung in partischer Zeit. Köln, 1960, S. 51–52; Beskow P. The Roots of Early Mithraism // Études Mitraïques. Acta Iranica. Leiden-Tehran, 1978. Vol. 17. P. 14.

<sup>8</sup> Roll I. The Mysteries of Mithras in the Roman Orient: The Problem of the Origin // Journal of Mithraic Studies. 1977. № 21. P. 58–62.

<sup>9</sup> Beck R. Mithraism... P. 7.

<sup>10</sup> Bidez J. Cumont F. Les Mages hellénisés. 2 Vol. Paris, 1938 (repr. 1973); Beck R. Thus Spake Not Zarathustra: Zoroastrian Pseudepigrapha of the Greco-Roman World // A History of Zoroastrianism. / ed. by M. Boyce and F. Grenet. Vol. 3. Leiden, 1991. P. 491–565.

<sup>11</sup> Cumont F. La fin du monde selon les mages occidentaux // Revue de l'Histoire des Religions. 103. 1931. P. 29–96; Beck R. Dio Cocceianus // Encyclopaedia Iranica. Vol. 7. 1995. P. 421.

կատաղի պայքար է ընթանում տարածաշրջանային մակարդակով՝ Եփրատի այս կամ այն ափերին նախապատվություն տալու հարցում: Եթե Կյունոնը ավելի շեշտադրում էր Պոնտոսը և Եփրատից արևմուտք ընկած նրան հարևան տարածքները, ապա, ի հակակշիռ դրան, կենտրոնի ակունքները տեղափոխվեցին Եփրատից արևելք: Աժմ էլ շեշտադրվեց սեմիտա-իրանական մշակույթների սերտ շփումների ոլորտը՝ Միջագետքը:

1950-ական թվականներին Միջագետքի հարավում կատարված հնագիտական ուշագրավ գյուտերից մեկը թեթեց կշեռքի նժարը հոգուտ Միջագետքի: Անկախ գիտական վարկածների զարգացման հետագա ընթացքից՝ հարավային Միջագետքում Ուրուկ-Վարկայում, բացված շենքերից մեկը Արևմուտքի և Արևելքի միջև բարդ մշակութային փոխհարաբերությունների ցայտուն օրինակ է<sup>12</sup>:

Սա համեստ չափերի մի շինություն է՝ ձգված հարավ-արևմուտքից դեպի հյուսիս-արևելք, երկարությունը՝ 15.5 մ, լայնությունը՝ 11.2 մ: Նրա հյուսիս-արևելյան կողմում առկա է արսիդ: Մուտքը ձևավորված է այլանի տեսքով: Շենքի ներսում պատերի առաջ, դրանց երկայնքով կառուցված են նստարաններ կամ պատվանդաններ: Հռոմեական կայսրության բոլոր մասերում արված բազմաթիվ պեղումների արդյունքների շնորհիվ ստեղծվում է տպավորություն, որ այս շենքը դասական միթրեոմ է (սկ. 2): Շենքն անցել է վերակառուցումների երեք փուլ, այնուամենայնիվ, կառույցի հատակագիծը հիմնականում մնացել է անփոփոխ: Նրա կառուցման ժամանակը դժվար է ճշգրիտ իմանալ, ամենայն հավանականությամբ այն հիմնադրվել է վաղ պարթևական ժամանակ (մ.թ.ա. II — I դդ.): Որ տվյալ շենքը միթրեոմ է, այլ ոչ թե վաղ քրիստոնեական եկեղեցի, հաստատվում է ոչ միայն նրա հատակագծով, այլև Վարկայից հայտնաբերված Միթրա-տավրոքտոնին պատկերող կավե կնիքով<sup>13</sup>:

Ինչպես հետագայում պարզվեց, հելլենիստական դարաշրջանի վերջին երկու դարերը դասական ուշ միթրեոմների ծագման համար շատ ուշ ժամանակահատված են, նրանց ակունքներն ավելի հին են: Այժմ էլ Եփրատի ավազանից արևմուտք ի հայտ եկան բոլորովին այլ կարգի և դեռևս վիճահարույց փաստարկներ:

Նշանավոր հնագետ Լ. Վուլլին սիրիական Ալալախ հնագույն քաղաքի մնացորդները պեղելիս՝ մ.թ.ա. II հազարամյակի կեսի հնագիտական շերտերում հայտնաբերեց հանելուկային կիսագետնասփոր տաճարական մի շինություն, որը ակնհայտորեն նման էր դասական միթրեոմներին<sup>14</sup>:

<sup>12</sup> *Lenzen H.* Vorläufiger Bericht über die von dem Deutschen Archäologischen Institut und der Orient-Gesellschaft aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft Ausgrabungen in Uruk-Warka. Berlin, 1956, S. 32–34; *Idem.* XIV vorläufiger Bericht über die von dem Deutschen Archäologischen Institut und der Orient-Gesellschaft aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft Ausgrabungen in Uruk-Warka. Berlin, 1958. S. 18–20; *Vermaseren M.J.* Corpus inscriptionum et monumentorum regionis Mithriacae. T. II. Hague, 1960. S. 11. № 7; *Кошеленко Г. А.* Культура Парфии. М., 1966. С. 149–151.

<sup>13</sup> *Lenzen H.* XIV vorläufiger Bericht... S. 20. Taf. 45a; *Кошеленко Г. А.* Культура Парфии... М., 1966. С. 150.

<sup>14</sup> *Woolley L.* Alalakh. Oxford, 1955. P. 68–69; *Лелеков Л. А.* К семантике и типологии храмовых сооружений армянского язычества // ИФЖ. 1983. № 1. С. 62; *Вулли Л.* Забытое царство. М., 1986. С. 84–85.

Այս շինության պատկառելի վաղեմությունը ստիպեց, որ սկզբում Ալալախից մինչև հելլենիստական միթրեոմներն ընկած երկար ճանապարհի և նրա վրա եղած հանգրվանների կամ միջանցիկ օղակների գոյության հնարավորությունը և նշված ելակետի ու հեռավոր արձագանքի միջև ծագումնաբանական կապը ոչ միայն շատ կասկածելի թվա, այլև անգամ լռության մատնի սրանց միջև առնչության որևէ հնարավորություն: Այնուամենայնիվ, այս վարկածն էլ ձեռք բերեց կողմնակիցներ հանձինս Ջ. Նյուլիի, Փ. Դյուշեն-Գիյեմենի, Գ. Գրոպպի և այլոց<sup>15</sup>: Ըստ Ա. Բիվարի՝ արևմտյան միթրաիզմն ընդամենը Միթրայի պաշտամունքի մի քանի դրսևորումներից մեկն էր՝ տարածված Ասիայից մինչև Եվրոպա<sup>16</sup>:

Դյուշեն-Գիյեմենն իր հերթին նկատեց, որ Միթրայի անունը դեռևս վկայված է նույն Ալալախի, Նուզիի, Բողազքյոյի մ.թ.ա. XVI–XV դդ. թեոֆորիկ օնոմաստիկայում: Այս աստվածն արդեն պատկերված է միտանիական արքա Շաուրշատարի կնիքի վրա ճիշտ այնպես, ինչպես միթրայական բարձրաքանդակների վրա՝ փռուզիական գլխարկով և մի ծնկով հենված զոհաբերվող ցլի մեջքին ու նրան զոհաբերել պատրաստվելիս<sup>17</sup>: Համաձայնելով այս գիտնականներին՝ Լ. Լեելկովը կարծում է, որ եթե Միթրայի անունը և կուլտային պատկերազրությունը ակնհայտորեն ի հայտ են բերում անսովոր գերտևական էվոլյուցիա մերձավորարևելյան տարածաշրջանում մ.թ.ա. XVI դ. մինչև մ.թ. I–III դդ., ապա պատճառներ չկան այս համակարգից բացառել համապատասխան տաճարական շինությունները<sup>18</sup>:

Միթրաիզմի ձևավորման կենտրոնը որոշելու հարցում այս իրարամերձ կարծիքները գնահատելով՝ Ռ. Լ. Բեքը դիտարկում է երկու խնդիր: Նախ՝ արևմտյան և արևելյան միթրաների համեմատությունը, ապա՝ արևմտյան և արևելյան միթրաների պաշտամունքի միջև միջանկյալ՝ անցումային օղակների գոյության հնարավորությունը:

Այս խնդիրներից առաջինը դիտարկելիս երևում է, որ արևմտյանը և արևելյանն այնքան նման են, որ Միթրան Արևմուտքում չէր կարող վերաստեղծվել: Ինչ վերաբերում է անցումային օղակների գոյության հնարավորությանը՝ ապա սա ապացուցվում է հետևյալ մի շարք տվյալներով. ա) Պլուտարքոսն իր Զուգակշիռքի մեջ՝ Պոմպեոսին նվիրված կենսագրությունում հիշատակում է, որ կիլիկեցի ծովահենները կատարում էին ինիցիացիայի ծպտված ծեսեր, որոնք հասել էին մինչև Պոմպեոսի օրերը, սակայն այստեղ բերվող *mechri deuro* տերմինը շատ վիճելի է<sup>19</sup>, բ) Միթրան որպես Արև՝ Հելիոս, գոյություն ունի արդեն մ.թ.ա. I դ. Կոմմագենեում, Անտիոքոս I Կոմմագենցու պաշտոնական պանթեոնում (նկ. 3)<sup>20</sup>, գ) Կոմմագենեի փոխարեն, հնարավոր

<sup>15</sup> Gropp G. Die Function des Feuertempels der Zoroastrier // Archäologische Mitteilungen aus Iran. Bd. 2. 1969, S. 172.

<sup>16</sup> Bivar A. D. H. The Personalities of Mithra in Archaeology and Literature. New York, 1998.

<sup>17</sup> Duchesne-Guillemin J. Le dieu de Cyrus // Acta Iranica. 2. Leiden, 1975. P. 11–21.

<sup>18</sup> Лелеков Л. А. К семантике и типологии... С. 62.

<sup>19</sup> Plut., Pomp., XXIV.

<sup>20</sup> Boyce M., Grenet F. A History of Zoroastrianism. Vol. 3. Leiden, 1991. P. 309–351; Dörner F. K. Kommagene, Antike Welt. Sondernummer, 1975; Idem, Mithras in Kommagene // Études Mithiaques /



է, միթրաիզմի միջանկյալ օղակ եղել է Անատոլիայի իրանական սփյուռքը<sup>21</sup>, դ) Միթրայում գոյություն չունի միթրաիզմի որևէ միջանկյալ օղակ, որ լիներ նշանակալից, ե) իր «Բսիդայի և Օսիրիսի մասին» (46–7) պատմվածքում Պլուտարքոսը Միթրային դիտում է որպես Հորումագես աստծու և չար Արեյմանիուսի «միջև գտնվող» մեկի, «որի պատճառով պարսիկները Միթրային կոչում են միջնորդ», գ) Հայոց՝ ծագումով պարթև Արշակունի արքա Տրդատի ուղևորությունը Հռոմ՝ թագադրվելու Ներոնի կողմից, տալիս է ուշագրավ տվյալներ միթրայականության մասին:

Տրդատ Ա-ն, լինելով Պարթևների տերության միապետ Վաղարշ I-ի (մ.թ.ա. 50–76 թթ.) եղբայրը, Միթրի պաշտամունքի ծեսերին հարազատ մնալով՝ Հռոմ մեկնելիս հնարավորինս խուսափում էր ջրային ուղիներով ճանապարհորդելուց՝ սրբազան ջուրը չպղծելու համար<sup>22</sup>: Նա շուտով դառնալով էր Մեծ Հայքի թագավորը՝ Ներոն կայսեր ձեռքից ստանալով Մեծ Հայքի թագը: Ահա, Հռոմի ֆորումում նրա հետ կատարվածի մասին պատմիչ Դիոն Կասսիոսը հաղորդում է հետևյալը: Տրդատը «խոսեց այսպես: Ես, ո՛վ վեհապետ, Արասկեսի հետնորդն եմ, Վոլոգես և Պակորոս թագավորների եղբայրը, իսկ քո՛ ծառան: Ու եկել եմ ես դեպի քեզ, իմ աստծուն, երկրպագելու քեզ, ինչպես Միթրային, և թող ինձ համար կատարվի այն, ինչ դու ինքդ կամենաս. քանզի դու ես իմ վիճակը և իմ բախտը»<sup>23</sup>:

Եթե անգամ սա Հռոմում միթրաիզմի տարածման առաջին ալիքը չի եղել, այնուամենայնիվ Տրդատի այս ուղևորությունը պետք է զգալի չափով խթաներ նրա տարածումը, գոնե դարձնելով Արևմուտքում ավելի ժողովրդական: Նկատենք, որ Մեծ Հայքի գահին նստած Արշակունիները հարազատ էին հենց Հայոց պալատական էտիկետին և պաշտամունքին<sup>24</sup> անկախ Հայոց և

ed. by J. Duchesne-Guillemin. Leiden, 1978. P. 123–133; *Duchesne-Guillemin J.* Iran and Greece in Commagene // *Études Mithiaques* /ed. by Duchesne-Guillemin. Leiden, 1978. P. 187–199; *Jacobs B.* Die Religionspolitik des Antiochus I von Kommagene // *Gottkönige am Euphrat: Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene* /ed. by J. Wagner. Mainz, 2000. P. 45–49; *Merkelbach R.* Mithras. Königstein, 1984. P. 50–72; *Schwertheim E.* Mithras: Seine Denkmäler und sein Kult // *Antike Welt. Sondernummer*, 1979; *Wagner J.* Dynastie und Herrscherkult in Kommagene // *Istanbuler Mitteilungen*, 33. 1983. P. 177–224; *Idem.* Gottkönige am Euphrat // *Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene*. Mainz, 2000; *Idem.* Die Könige von Kommagene und ihr Herrscherkult // *Wagner ed.* Gottkönige am Euphrat. 2000. P. 11–25; *Waldmann H.* Der Kommagenische Mazdaismus. Tübingen, 1991.

<sup>21</sup> *Beck R. L.* Mithraism since Franz Cumont // *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. II. 17.4. 1984. P. 2018–2019, 2071–2073; *Boyce M., Grenet F.* A History of Zoroastrianism. Vol. 3. Leiden, 1991. P. 468–490; *Colpe C.* Mithra-Verehrung, Mithras-Kult und die Existenz iranischer Mysterien // *Mithraic Studies* /ed. J. R. Hinnells. 2 Vol. (consecutive pagination). Manchester, 1975. P. 390–399; *Cumont F.* Mithra en Asie Mineure // *Anatolian Studies in Honour of W. H. Buckler*. Manchester, 1939. P. 67–76; *Gordon R. L.* The Date and Significance of CIMRM 593 // *Journal of Mithraic Studies*. 2. 1978. P. 159–164, 169–171; *Gordon R. L.* Who worshipped Mithras? // *Journal of Roman Archaeology*. 7. 1994. P. 469–471; *Schwertheim E.* Mithras: Seine Denkmäler und sein Kult // *Antike Welt. Sondernummer*, 1979; *Will E.* Le relief culturel gréco-romain. Paris, 1955. P. 144–169; *Will E.* Origine et nature du Mithriacisme // *Études Mithiaques* /ed. Duchesne-Guillemin. Leiden, 1978. P. 527–528.

<sup>22</sup> *Plin.*, Nat. Hist., I, 6.

<sup>23</sup> *Dio Cass.*, LXIII.5.2–3; *Plin.*, Nat Hist., XXX.1.6.

<sup>24</sup> *Тирациян Г. А.* Вопросы преемственности официального культа в античной Армении // *ВОН*. 1985. № 10. С. 58–65. Ըսող որում հնագույն, դեռ Երվանդունիների կողմից հիմնադրված

Պարթևների կրոնական գաղափարախոսության մեջ եղած կամ չեղած ընդհանրություններից: Արշակունիները հետևողական շարունակում էին Երվանդունիներից և նրանց մի ճյուղը համարվող Արտաշեսյաններից եկող թագավորական տան նախնիների և արքայական հովանավոր գույզ աստվածների՝ Միհրի և Անահիտի պաշտամունքը, որը լավ երևում է բազմաթիվ գրավոր աղբյուրների ուսումնասիրությունից: Եթե կարելի է կարծել, թե Տրդատ I-ը նոր էր մտել Մեծ Հայք և այնտեղից անմիջապես շտապել Հռոմ, ապա հիշենք, որ սկսած մ.թ. 52 թվականից՝ նա կարճ թե երկար տարիներ Մեծ Հայքի թագավորն էր, իսկ Հռոմում՝ մ.թ. 66 թ. ընդամենը ստանում էր Հայոց գահի նկատմամբ իր իրավունքների պաշտոնական հաստատումը: Ուստի, անցած տասից ավելի տարիների ընթացքում Տրդատը պետք է որ լավ յուրացրած լիներ Մեծ Հայքի պաշտոնական գաղափարախոսությունը, իսկ նրա գահակալումը Հռոմում անցնում էր ոչ միայն պարթևների և հռոմեացիների, այլև հայ ազնվականության ներկայությամբ, Տրդատն էլ այստեղ նեկայացնում էր Հայաստանը:

Ինչպես տեսնում ենք, միթրեոմների ծագման կենտրոնը դիտվում է մեկ Փոքր Ասիայում, մեկ Միջագետքում, մեկ Միջերկրածովի ավազանում: Այս ընդարձակ աշխարհագրական սահմաններից, կարծես, դուրս է մնում Հայաստանը, մի հարց, որն ընդհանրապես չի քննարկվում այս տեսանկյունից: Մինչդեռ առնվազն տարօրինակ է անտեսել հին աշխարհի խոշորագույն պետություններից մեկը՝ Հայաստանը, որի հնագույն բնակիչները՝ նախահայերը, տարածաշրջանում գործունե առնչություններ ունեին տեղի բոլոր քաղաքակիրթ երկրների և ժողովուրդների հետ: Ավելի ուշ՝ անտիկ դարաշրջանում, Հայաստանն էր, որ Եփրատի ավերին սկսեց Հռոմեական հանրապետության, ապա նաև կայսրության հետ առաջին և երկարատև ռազմական, տնտեսական ու մշակութային շփումները<sup>25</sup>:

Մեր օրերի արևմտյան գիտնականները Հայաստան ասելիս հասկանում են ոչ թե պատմական Հայաստանը, այլ հարավային Անդրկովկասին սահմանակից, իսկ հաճախ նրա բաղկացուցիչ մասը համարվող Արևելյան Հայաստանը: Արևմտյան Հայաստանն էլ, որն Արևելյանի հետ միասին ի նկատի պետք է առնվի հին աշխարհի պատմության և մշակույթի համատեքստում, արևելքից արհեստական կցվում է Փոքր Ասիային՝ կոչվելով խիստ պայամանական մի տերմինով՝ Արևելյան Անատոլիա: Չցանկանալով այստեղ տեսնել ուսումնասիրողների կողմից որևէ քաղաքական միտում, այլ չիմացություն՝ կարծում ենք՝ պատմական Հայաստանը հարկավոր է ընդունել իր ամբողջության մեջ, ներառելով Մեծ Հայքը, Փոքր Հայքը, Մեծ Ծոփքն իր անդրեփրատյան գավառներով (այդ թվում նաև նրա բաղկացուցիչ մասը՝ Կոմմագենեն իր Երվանդունի թագավորական հարստությամբ): Նման օբյեկտիվ մոտեցման

---

թագավորական տան հովանավոր աստվածների և մեռած նախնիների պաշտամունքի «պաշտոնական հաստատությունը կոչված էր ամրապնդելու միապետի կենտրոնաձիգ իշխանությունը, իշխող թագավորի և արքայական հարստության հեղինակությունը» (տե՛ս *Тирацян Г.А. Вопросы преемственности... С. 64*):

<sup>25</sup> *Акопян А. Экономические и культурные взаимоотношения Армении с Римом (I в. до н.э. – IV в.н.э.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 1985.*

դեպքում այս ընդարձակ տարածքի գործընթացները ավելի հեշտ կհասկացվեն և կվերլուծվեն մի ընդհանուր համակարգի մեջ՝ հարևան Միջագետքի, Փոքր Ասիայի, Սիրիայի և Իրանական աշխարհի հետ բարդ հարաբերություններում: Նկատենք, որ Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր կենտրոններում զարգացող գաղափարական երևույթների մասին տվյալները աղբյուրներում ավելի ցայտուն արտահայտված են նրա սահմաններին, եզրային նահանգներում, որոնք առավել նկատելի շփումներ են ունեցել տարածաշրջանի վերոհիշյալ երկրների հետ:

Արդյունքում, միթրաիզմի ձևավորման խնդրում Հայաստանը գրեթե պասիվ դիտորդի դերում է հայտնված, թեև միևնույն է՝ օտար գիտության մեջ տվյալ խնդրում էլ արվել են բացառություններ: Բացառություններից մեկը հայկական պետություններից Կոմմագենեն է: Նրա պանթեոնն ու սրբարաններն էլ գերազանցապես դիտվում են «հունա-իրանական»։ հունական է համարվում արձանների պլաստիկան, իրանական՝ նրանց հագուստը<sup>26</sup>: Հագուստը կարելի է ընդունել որպես առաջավորասիական, որը էապես փոխում է շեշտադրումը, իսկ քանդակների ոճական առանձնահատկությունները քրննելիս ավելի հաճախ շրջանառվում է այն միտքը, որ կոմմագենյան մոնումենտալ քանդակը արմատներով հասնում է խեթական աշխարհ: Մինչդեռ, հետաքրքիր է, որ Կոմմագենեի՝ հայկական պետություններից այս մեկի կենտրոնական սրբավայրում՝ Նեմրոյթ դաղում, գերագույն աստվածներից մեկը մ.թ.ա. I դ. կոչվում է *Mithras — Apollōn — Hēlios — Hērmes*: Ինչպես երևում է, տեղական այս աստվածությունը միանշանակ չէր համընկնում օյկումենտիում ավելի հայտնի հունական որևէ աստվածությանը՝ համադրելով մերձավորարևելյան Միթրայի մեջ միաժամանակ երեք հելլենիստական աստվածների գծեր, գուցե և գործառույթներ:

Ամբողջովին չեն համընկնում նաև հայկական և իրանական պանթեոնների աստվածները, և իրանական անունների տակ հայկական պանթեոնում առկա են հաճախ բավական ինքնուրույն տեղական աստվածներ: Առավել հավանական է, կարծել է Լ. Ա. Լելեկովը, որ միջագետքյան-հնդեվրոպական սինկրետիզմի գործընթացները Իրանի և Հայաստանի տարածքներում ի սկզբանե ընթանում էին առանձին, թեև հասկանալի է, ոչ լիովին մեկուսի: Մասնավորապես հայ-իրանական (աստվածային) եռյակը (տրիադան) փոխարինվում է քառյակով (տետրադայով): Այսպես, պահլավական օրացույցը կառուցված է Օրմազդ—Աթար—Միհր—Դեն (Կրոնի մարմնավորումը, կանացի աստվածություն) քառյակի վրա, որին ի պատասխան հելլենիստական Կոմմագենեում առկա է Ջևս (Օրմազդ) — Ապոլլոն (Միթրա) — Արես (Վրթրագնա-Վահագն) — Մայր Կոմմագենե քառյակը<sup>27</sup>: Անդրադառնալով այս խնդրին, Ժ. Դյուշեն-Գիլեմենը կարծիք է հայտնել, թե կոմմագենյան քառյակը, հնարավոր է, ներկայացնում է չորս անուններով միտանիստական քառյակի վերափոխված տեսակը, լինելով գրեթե մեկուկեսհազարամյա առաջավորասիական էվոլյուցիայի արդյունք (նկ. 3)<sup>28</sup>:

<sup>26</sup> Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток. М., 1985. С. 50, 52.

<sup>27</sup> Лелеков Л. А. К семантике и типологии... С. 61.

<sup>28</sup> Duchesne-Guillemin J. Iran and Greece in Commagene // Acta Iranica. 17. Leiden, 1978. P. 198.

Մրանից Լ. Ա. Լեւելովը եզրակացրել է, որ արևմտյան Իրանը և Հայաստանը՝ Իրանի մյուս մասերից առանձին, վաղուց անցել են զարգացման բավական երկար ուղի: Եվ Հայաստանը Իրանի արևմուտքի հետ միասին հանդիսանում է Առաջավոր Ասիայի մ.թ.ա. II հազարամյակի մշակույթների, ներառյալ նաև վաղինդարիականի, լիիրավ ժառանգը: Ուստի, չկա որևէ պատճառ հայկական հեթանոսության մեջ տեսնելու միմիայն իրանական գաղափարախոսության, այն էլ ուշ, արձագանքը: Պատմական իրականությունը հավանաբար շատ ավելի բարդ է եղել, քան ներկայացվում է այժմ: Ընդհանուր հնդեվրոպական տիպաբանությանը, ինչպես նաև նրա հիման վրա կառուցելի թեոլոգիական սպեկուլյացիաներին ընդանրապես բնորոշ չեն տեսորդան և այն եզրափակող կանացի աստվածության կերպարը: Դրանք ակնհայտորեն ծագել են Առաջավոր Ասիայում, ուր հայերի և մարա-պարսկական ցեղերի նախնիները ներթափանցել են շատ վաղ, մ.թ.ա. II հազարամյակում<sup>29</sup>, որտեղից էլ փոխ առան տվյալ սխեման, որը հայտնի չէ ոչ Հնդկաստանում, ոչ Միջին Ասիայում<sup>30</sup>:

Մյուս բացառությունը Մեծ Հայքը Անատոլիայի արևելյան մաս դիտարկելն է կամ որպես պարթևական և սասանյան արևմուտքի մի նահանգ ընդունելն է, իսկ նրա գաղափարախոսությունը, մասնավորապես պանթեոնը, համարվում է խիստ իրանականացված: Նույնիսկ այս նեղացված տեսանկյունից նայելիս և հայկական մշակույթում զրադաշտական ակնհայտ ազդեցություն տեսնելով՝ Զ. Ռասելն ուսումնասիրել է Միթրայի շուրջ ձևավորված կրոնական պատկերացումները և պաշտամունքային հատկանիշները և եզրակացրել, թե Միթրայի պաշտամունքն Արևմուտք տարածելու հարցում Հայաստանը ունեցել է չափազանց կարևոր դեր<sup>31</sup>:

Այսուհանդերձ, տարածաշրջանի փաստերի վրա հենվելիս ուշ միթրաիզմի ուսումնասիրությունը գերազանցապես շոշափում է լեզվաբանությունը և առասպելաբանությունը, համեմատաբար քիչ՝ հիմնականում պատկերագրական համալիրով, Միթրայի պաշտամունքին նվիրված շինությունների ճարտարապետությունը: Օրինակ, Գ.Ա. Կոշելենկոն հետևել է, թե ինչպես են համընկնում Բաբելոնիայում և Իրանում տարածված հավատալիքները, որոնք հեշտացնում էին սեմիտական ազդեցությունների ներթափանցումը իրանական պաշտամունքի մեջ: Այսպես, ցույի զոհաբերությունը, որը Միթրայի միստերիաներում իր նշանակությամբ կենտրոնականն է, բացառված չէ, որ որպես մի նախատիպ ունեցել է ցույի զոհաբերության ուշբաբելական Կալու ծեսը<sup>32</sup>: Էլ ավելի կարևոր է համարված նոր տարվա ծեսը, որի ժամանակ զոհաբերում էին, ինչպես Միթրայի միստերիաներում, սպիտակ ցույին,

<sup>29</sup> Ներկայումս հնդեվրոպական նախահայրենիքի մասին մասամբ միմյանց համալրող, մասամբ էլ հակադրվող վարկածներից մեկի համաձայն հայերի նախնիները Հայկական լեռնաշխարհ չեն թափանցել Արևմուտքից, այլ բնիկներ են, քանի որ հնդեվրոպական ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայերի հայրենիք դիտվում են Հայկական լեռնաշխարհը և Փոքր Ասիայի հարակից նահանգները: Տե՛ս *Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. I—II. Тбилиси, 1984.*

<sup>30</sup> *Лебеков Л. А. К семантике и типологии... С. 62.*

<sup>31</sup> *Russell J. R. Zoroastrianism in Armenia. Harvard Iranian Series. Vol. V. 1978.*

<sup>32</sup> *Thureau-Dangin F. Rituels accadiens. Paris, 1921, P. 22—27; Кошеленко Г. А. Культура Парфии... С. 150.*

արդեն իմաստավորված որպես երկնային ցուլ, ցուլ, որը մարմնավորում էր բնության արգասաբեր ուժերը<sup>33</sup>:

Այս հետաքրքիր օրինակների կողքին կարելի է բերել խեթական ու միտաննիական մ.թ.ա. II հազարամյակի ծեսերից ու առասպելաբանությունից հայտնի նմուշներ, որոնք գոնե մասամբ շոշափում են Փոքր Ասիայի և Միջագետքի ընդհանուր սահմանային գոտին, ինչպես նաև երկուստեք առնչվում են Հայկական լեռնաշխարհի հարավային և արևմտյան նահանգներին: Նկատենք, որ խեթական և խուրիտական զոհաբերության ծեսերում ցուլը փոխարինում էր հիվանդ մեկին, ուղարկվելով նրա փոխարեն անդրաշխարհ:

Շատ ավելի վաղ՝ սկսած V–IV հազարամյակից, եթե ոչ ավելի առաջ, Հայաստանում և Անդրկովկասում, հայտնի էին կավից և ոսկորից կենդանիների, այդ թվում և ցուլերի պարզունակ արձանիկներ, որոնք զոհաբերվում էին իսկական կենդանու փոխարեն՝ սրանով հզորացնելով նախիրի ուժը<sup>34</sup>: Հավանաբար, արձանիկները հատուկ ծեփում էին հենց ծեսի համար<sup>35</sup>, նետում կրակի մեջ (Արուխտ), կամ թաղում ցուլի փոխարեն (Օռփի): Անդրկովկասում ցուլի՝ որպես գլխավոր աստվածություններից մեկի պաշտամունքը շարունակվում է նաև մ.թ.ա. III հազարամյակում: Այս կենդանուն Փոքր Ասիայում, Հայաստանում և Կովկասի հարակից երկրներում պաշտում էին շարժական զոհասեղանների առաջ, որոնք զարդարված էին ցուլերի գլուխներով, ցուլի դիմակի տեսքով, արձանիկների միջոցով<sup>36</sup>: Ցիկներին օծում էին կարմիր ներկով՝ կապ տեսնելով արևի հետ կամ ճակատին աստղ դրոշմելով, և այսպես շեշտում էին կենդանու սրբազան բնույթը<sup>37</sup>: Նշանակիր կենդանին նախատեսված էր զոհաբերության համար: Սրա հետագա արձագանքը հանդիպում ենք Պլուտարքոսի Ջուզակշիռքում՝ Լուկուլլոսին նվիրված կենսագրության մեջ<sup>38</sup>: Պատմիչը գրում է հետևյալը. «Քեոն անցնելու ժամանակ նրան (գորավար Լուկուլլոսին — չ. չ.) երևաց մի նախանշան: Այստեղ արածում էին պարսկական Արտեմիսի (իմա՝ հայկական Անահիտ աստվածուհու — չ. չ.) սրբազան երինջները, որին բարբարոսները, որ ապրում էին Եփրատի մյուս ափին՝ ավելի էին պաշտում, քան մյուս աստվածներին: Նրանք այս երինջներից օգտվում էին միմիայն զոհաբերությունների համար, իսկ ընդհանրապես այդ տեղերում երինջներն ազատ շրջում էին, և ամեն մեկը կրում էր իր վրա խորանադրոշմ մի ցահ, որն աստվածուհու նշանն էր: Եթե նրանցից մեկը հարկավոր լիներ, նրան այնքան էլ հեշտ չէր վերցնել, և բավական մեծ աշխատանք էր պետք դրա համար<sup>39</sup>: Երբ գորքն անցնում էր Եփրատ գետը, դրանցից մեկը բարձրացավ սրբազան մի ժայռի վրա, որը նվիրված էր դիցուհուն, կանգնեց նրա զագաթին և, խոնարհելով գլուխը, ինչպես այդ անում են թոկով տարվող երինջները,

<sup>33</sup> Widengren G. Iranisch — Semitische Kulturbegegnung in partischer Zeit. Koln, 1960. S. 51–52.

<sup>34</sup> Кушнарева К. X., Чубинишвили Т. Н. Древние культуры южного Кавказа. Л., 1970. С. 31. Рис. 9.17.

<sup>35</sup> Средняя Азия в эпоху камня и бронзы. М.— Л., 1966. С. 121.

<sup>36</sup> Кушнарева К. X., Чубинишвили Т. Н. Древние культуры... С. 161.

<sup>37</sup> Пиотровский Б. Б. Поселения медного века в Армении // СА. XI. 1949. С. 176.

<sup>38</sup> Сихарулидзе А. Н. К вопросу о значении изображения быка на Триалетских вешапах и вешапоидах // Кавказский этнографический сборник. IV. Тбилиси, 1972. С. 32.

<sup>39</sup> Այստեղ, կարծես, ակնարկվում է կենդանուն հետապնդելով պաշարելուց հետո նրան բռնելու և ապա զոհաբերելու ծեսը:

տրամադրեց ինքն իրեն Լուկուլոսին զոհաբերման համար: Բարեհաջող գետանցի համար Լուկուլոսը զոհաբերեց նաև Եփրատին մի ցուլ»<sup>40</sup>:

Վերադառնալով հնագույն Անդրկովկաս՝ փաստենք, որ այստեղի հնավայրերում գտնվում են նաև ցուլերի գանգեր՝ սղոցած եղջյուրներով, օրինակ, Գուդաբերդկայում<sup>41</sup>, անտիկ Հոդմիկի տաճարական համալիրում գտնված պատի մեջ: Կ. Քուշնարևայի կարծիքով՝ այս գանգերը կամ դիմակները պատկանել են զոհաբերված ցուլերի:

Սրբազան կենդանուն սպանելը և ուտելը հավասարազոր էր նույն աստվածության հետ հաղորդմանը<sup>42</sup>: Համբարձման տոնի ժամանակ հայերը ցուլ էին զոհաբերում առողջ ու առատ բերքին խանգարող ուժերի՝ երաշտի, կարկուտի, մորեխների դեմն առնելու նպատակով<sup>43</sup>: Իսկ Թռեղքում տարին երկու անգամ Սբ. Գևորգի պատվին զոհաբերում էին ցուլ՝ թշվառության, հիվանդության, երաշտի, երեխա չունենալու դեմ, կամ հանուն ապագա հարուստ բերքի:

Դատելով Ախալցխա քաղաքի մոտ գտնվող վաղ բրոնզի դարաշրջանի սրբավայր-բնակավայր Ամիրանիս-գորայի որոշ դամբարանների նյութերից՝ հոգեհացի մասնակիցները անջատում էին սպանված ցուլի գլուխը, կաշին, վերջույթները և դնում դամբարանի մեջ. ընդ որում ցուլը զոհաբերում էին միայն տղամարդու մահվան դեպքում<sup>44</sup>: Ցուլի այս նույն մասերը գտնվել են նաև Վանաձորի, Լճաշենի, Ադիամանի, Թռեղքի դամբարաններում<sup>45</sup>:

Ցուլի պատկերներ են կրում պատմական Հայաստանի ողջ տարածքով հայտնի շատ վիշապներ՝ ձկնաման քարե կոթողներ: Ցուլը պատկերվում է կոթողի զագաթին ռելիեֆ գլխի տեսքով, որի երախից հորդում է ջրի շիթը, նվազ հավանական է՝ արյունը: Բմաստային առումով նույնն է պատկերում նաև Ուրմիա լճի արևմտյան ավազանում գտնվող Հասանլուի հնավայրից պեղված նշանավոր ոսկե գավաթը, որի վրա պատկերված ցուլի բերանից ևս ջուր է ցայտում: Լեռնային Արցախում Խոջալուից գտնված բրոնզե գոտու վրա ցուլի աչքերը փոխարինված են արևներով: Հայ ազգագրական նյութերում էլ ցուլը կապվում է արևի պաշտամունքի հետ<sup>46</sup>:

Անդրկովկասից մինչև Կրետե-միքենյան աշխարհ և Փոքր Ասիայի արևմտյան մարզերը հայտնի է վայրի ցուլի և մարդու սրբազան կռվի հնագույն ծեսը՝ մի դեպքում պատկերագրական, մյուսում՝ ազգագրական նյութի միջոցով: Հայաստանի ժայռապատկերներում ևս կարելի է տեսնել այս մենամարտի յուրահատուկ վերարտադրությունը, որը ժամանակագրական առումով զուգահեռ կամ շատ ավելի հին է վերոհիշյալ Ալալախի միթրեոմից<sup>47</sup>:

<sup>40</sup> *Plut., Lucul., XXIV, 4—8*:  
<sup>41</sup> *Надимаишвили С. И.* Гудабердка — Цохиагора. Гори, 1963. С. 150 (на груз.).  
<sup>42</sup> *Соколова З. П.* Культ животных в религиях. М., 1972. С. 184.  
<sup>43</sup> *Բրդյան Վ. Վ.*, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան, 1972, էջ 472:  
<sup>44</sup> *Чубинишвили Т. Н.* К древней истории южного Кавказа. Тбилиси, 1971. С. 10.  
<sup>45</sup> *Курфтин Б. А.* Археологические раскопки в Триалети. Тбилиси, 1941. С. 81—83; *Ханзадян Э. В.* Лчашенский курган № 6 // Краткие сообщения института археологии. 1962. Вып. 96.  
<sup>46</sup> *Кушнарева К. Х.* Древнейшие памятники Двина. Ереван, 1977. С. 56.  
<sup>47</sup> *Մարտիրոսյան Հ. Ա., Բարսեղյան Հ. Ռ.*, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, 6, պրակ II, Երևան, 1971, աղյ. 271: Այս օրինակում վայրի ցուլի գույգ եղջյուրները կազմում են մի մեծ աղեղ՝ ընդգծելու համար կենդանու երկնային բնույթը:

Վանի թագավորության պանթեոնի շատ աստվածների տարին մեկ օր գոհաբերում էին նաև ցլեր, ցլեր էին մատուցում մասնավորապես Խալդիի (վեց ցու), Թեյշերայի (վեց ցու) և Շիվինիի (չորս ցու) սրբարաններին<sup>48</sup>: Վանի թագավորության գերագույն աստված Խալդին սովորաբար պատկերված է առյուծի վրա կանգնած: Արևմտյան Հայաստանից գտնված ձիու բրոնզե ճակատակալի վրա պատկերված աստվածությունն էլ՝ Խալդին կամ Թեյշերան, կանգնած է կենաց ծառի սաղարթում ցլի վրա<sup>49</sup>:

Հայաստանում և հարևան Վիրքում քրիստոնեությունն ընդունելուց հետո էլ ցլի պաշտամունքը շարունակվում էր քողարկված եղանակներով: Հնարավոր է, որ քրիստոնեական սրբերից Սբ. Գևորգը ունեցել է որոշ աղերսներ Միհրի հետ: Նույն սրբի առնչությամբ նաև հետաքրքիր է արևմտյան Վրաստանում Մինգրելիայում, պահպանված մի սովորույթ. Իլորիի վանքում ցուլին արգելափակում էին եկեղեցում ամբողջ գիշերը՝ ասելով, թե Միհրը գողացել է այս ցուլին, իսկ ապա այնտեղ էին ուղարկում մի երիտասարդի՝ մորթելու ցուլին:<sup>50</sup> Սա ցույց է տալիս, որ քրիստոնեական այս սուրբը ևս կարող էր առնչվել Միհրին: Այսօր էլ Հայաստանի լեռնային գյուղերում հարսանիքին նախորդում է ցուլի գոհաբերությունը, որը կատարում է մի երիտասարդ՝ կենդանուն գետնելուց հետո, բայց նախօրոք փեսացուի հետ կենդանուն սպանելու գինը սակարկելով:

Հայոց ազգային էպոսում հերոսներից մեկը՝ Սանասարը, իր սիրեցյալի ուղեկից հսկաներին գերագանցում և մարդկանց փրկում է՝ վիթխարի հսկային հրեղեն թրով սպանելով ու քերթելով<sup>51</sup>:

<sup>48</sup> Меликишвили Г. А. Урартские клинообразные надписи. М., 1960, № 27.

<sup>49</sup> Ընդունված տեսակետի համաձայն՝ Խալդին պատկերվում է կանգնած առյուծի վրա կամ նստած գահին (Տե՛ս *Пиотровский Б. Б. Ванское царство* (Урарту). М., 1959. С. 223), իսկ ցլի վրա կանգնած մարդանման գերկակր Թեյշերան է (*Пиотровский Б. Б. Ванское царство...* С. 224—225): Ընդհակառակը, ենթադրված է, որ բոլոր կենդանիների վրա կանգնած աստվածություն մեջ հարկավոր է տեսնել Խալդիին, կամ համենայնդեպ շուտափույթ է առյուծը վերագրել Խալդիին (*Кальмейр П. Символ Халди // Древний Восток*. Ереван, 1983. С. 182): Իսկ ավելի արևմտական տեսակետի համաձայն, որը չի ընդունված, Խալդին և վրուս ուրաաական աստվածներն ընդհանրապես անտրոպոմորֆ չէին պատկերվում, օրինակ, Խալդին ներկայացվում էր նիզակի տեսքով, իսկ մեզ հայտնի աստվածությունների պատկերները վերարտադրում են ծառայողական դեմոնների կամ պահապան-աստվածների (*Rimschneider M. Das Reich am Ararat*. Leipzig—Heidelberg, 1966. S. 46):

<sup>50</sup> *Schwartz M. Cautes and Cautopates, the Mithraic Torchbearers // Mithraic Studies*, II, 417; *Cumont F. St. George and Mithra, the Cattle Tif // Papers Presented to Sir Henry Steuart Jones*. London, 1937. P. 62—71.

<sup>51</sup> «...Սանասարի առջ կ'երթա Գոհար: // Բարեվցին. Գոհար ասաց.— Ե՛հ, Սանասար, // Քու արեվին մեռնիմ, իմ երկիր ավիրակ ա: // Սանասար կ'ասի.— Բնչո՞ւ: // Գոհար ասաց.— Մեկ ջանավար ինկիր ա մեջ ես գոլին: // Հե՛ջ մեկ մարդ չի կանա ես դեխ երթա վախից. // Ենքան մեծ ջանավար ա: // Վնչ տուր վերեն կը բանի, վնչ թուր: // Սանասար կ'ասի.— Գոհար, քեզ մեկ անուն կա. // Դե՛վ Համդուի պես դո՞նապան ունիս, // Բնչի՞ խամար ի, վոր չի կանա են ջանավար սպանի: // Գոհար ասաց.— Խուզուդ-արեվուդ մեռնիմ: // Համդու ենպես մարդ եր, վոր չա կերցավ քու ճկոթ կրեր: // Սանասար ասաց.— Դե՛, դո՞ւրն ա են գոլ, // Մեկ թրիս գա ձի շանք տա: // Գոհար ասաց.— Երո՞, գնա՛. // Գնա, շանք տուր են գոլ: // ...Տղան շանք տվեց գոլ: // Ենգախ ինք՝ Սանա ծուռ կը թողնի, կ'երթա դեխ գոլ. // Կը մոտխրմնի, կը տեսնի, ի՞նչ.— // ճոջ ջանավար ըմ գոլից կը բռռա, կ'ուզի ընի դուս. // Ու ենտր ձենից սար—քար կը քրչի իր փոր: // Են ջանավարի անուն եր Բարբաբայան: // Սանա ծուռ Սանասար նիտ—անիդ կ'առնի ձեռ ու կ'ասի. // «Ձեռնիկ, ձի քինի մընաթ ի, // Եսա նիտ-անիդ փորթնի, // Դիպնի մենջ երկու աչք Բարբաբայանի, // Պոչի տակից կը տա, ապա շուռ տա գիտին»: // Նիտ-անիդ փորթնիտուն պես // Դիպավ Բարբաբայանի երկու աչիչ մեջ, // Պոչի տակից ետու դուս: // Բնչոյն չինարի ծառ ըմ կտրիս, ընկնուն գետին ընգավ: // Սանասար վազից վերեն, տեսավ՝ // Մեկ զարմանալի ջանավար մ' եր: // Դառցավ, եկավ մոտ Զառտուն ծամ Գոհար: // Ապա Գոհար առից իր խըղամիր, // Իր փահիվանի, Համդու դե՛վ՝ // Սանասարի խետ գացին ջանավար տեսնիտու: // Բնչ խասան մոտ ջանավար, // Զառտուն

Հայկական էպոսում մարդկանց վրա մյուս սարսափ տարածողը և չարի խորհրդանիշը Սպիտակ Դևն է, որի ուժն էլ սև ցլի մեջ է: Էպոսի մյուս հերոսը՝ Մեծ Միերը, իր թոռան՝ Փոքր Միերի հետ կիսելով Միթթայի կերպարը, հանդես է գալիս որպես որսորդ, որպես խավարի և դժոքի խորհրդանիշի սպանող, որին էլ գոհաբերում է Միթթա — Արևին<sup>52</sup>:

Բերված նյութը, որը կարելի է լրացնել բազմաթիվ ուրիշ օրինակներով, ցույց է տալիս, որ ցուլի պաշտամունքի և սրբազան սպանության գաղափարն ու պրակտիկան հնագույն ժամանակներից խորթ չէր նաև Եփրատից արևելք ապրող ժողովուրդներին և ցեղերին, այդ թվում նաև Հայաստանի բնակիչներին:

**Քարայրներում պաշտամունքի իրականացումը:** Հարավային Եվրոպայում քարայրների կրոնական գործառույթը քաջ հայտնի է Հին Հունաստանում, ինչպես նաև Իտալիայում Էտրուրիայում<sup>53</sup>: Եփրատից արևմուտք սրբազան քարայրները կան Փոքր Ասիայում՝ Խեթական աշխարհում (բավական է միայն հիշել մայրաքաղաք Խաթուսասի մերձակայքը՝ Յագիլիկայայի ժայռափոր մունդենտալ համալիրը), Լիկիայում, Կապադովկիայում, իսկ Եփրատից արևելք՝ փաստագրված է Իրանում և հատկապես Հայկական լեռնաշխարհում:

Հայաստանում քարայրների կարևոր պաշտամունքային գործառույթը լավ ուսումնասիրված է հին Արմավիրի միջնաբերդի լանջերին<sup>54</sup>: Ընդ որում, դեռևս բրոնզի դարում և վաղ երկաթի դարաշրջանում փորված-ընդարձակված քարայրների և ժայռափոր հիմքերով ու ժայռերից վեր խոյացող գոհասեղանների, պաշտամունքային սենյակների բարդ համակարգում տեղ էր հատկացված նաև ստորերկրայքի մուտքին՝ մունդուսին, որի մեջ հեղումներ էին կատարվում աստվածներին: Մայրաքաղաք Տիգրանակերտի մոտ էլ՝ Բոշատում, քարայրի մուտքից ձախ պատկերված էր գոհաբերողի բարձրաքանդակը, իսկ քարայր-խորշի ներսում՝ Միհրի կամ նրան ընդօրինակող արքայի ռելիեֆը<sup>55</sup>:

Քարայրների սրբազան գործառույթը պաշտոնական մակարդակի էր բարձրացվել հատկապես մյուս մայրաքաղաքի՝ Վանի տարածքում<sup>56</sup>: Միհրի

Ծամ Գոհար, խելախաս կնիկ էր. // Ասաց.— Խիմ բերեք քերթինք. // Ենոր կաշին խորոտ բան կ'ենի: // Ասաց իր փահլիվաններին, — Դե, քերթեք»: Տես Սասնա ծռեր, հ. Ա / խմբ. Մ. Աբեղյան, Երևան, 1936, էջ 990–991:

<sup>52</sup> — «Ու՛ր ե ապա Սպիտակ Դև.— հարցուց Միեր: // Ասաց — Գնացե Սև Սար՝ ուխտի: // Ելավ ինն որ, յեսօր յետ տի դառնա: // Ենոր գորոյթուն սև յեզան մի վերան ե, // Են սև յեզ կը հեծնի՝ // Կերթա ամեն աշխարիք, // Կ'ստտի, ավերոյթուն կանի: // Ենոր առջց չի կարնա մարդ կայնի: // Մարդ մոր են սև յեզ քայանի՝ // Նոր Սպիտակ Դևըն կը հաղթվի: // Միեր էլ բան չ'ասաց: Թռավ իրեն ձիու քամակ, // Ու ձին քշեց Սև Սար: // Մեջ Սև սարին Միեր ճահճուտ տեղ մի տեսավ. // Են ճահիճեն սև յեզ մ' ելավ իր դեմ: // Միեր սասց իր աղոթք, // Մաշեց գԹուր Կեծակին, // Խորեց եղ յեզան փոր: // յեզ բառաչեց, ծառս ելավ վեր ենոր, // Ընկավ գետին, խատավ: // Միեր դարձուց իր ձին, // Եկավ են այրի դուռ, նստեց»: Տես Սասունցի Դավիթ. հայկական ժողովրդական էպոս / առաջաբանը՝ Հ. Օրբելու, Երևան, 1939, էջ 129–130:

<sup>53</sup> Этрусское искусство: живопись, скульптура, прикладное искусство. М., 1972.

<sup>54</sup> *Карпетян И., Хачатрян Ж., Канеян А.* Доурартский Армавит (III — нач. I тыс. до н.э.) // ИФЖ. 2004. № 2. С. 254–275.

<sup>55</sup> *Հակոբյան Հ.*, Հայոց պատերազմները և ռազմարվեստը Տիգրան Մեծի օրը, Երևան, 2013, էջ 8:

<sup>56</sup> *Հակոբյան Հ.*, Վանը հետուրարտական ժամանակաշրջանում (աբեմնյան դարաշրջանից մինչև վաղ միջնադար), Հայաստանի մայրաքաղաքները, Երևան, 2013, էջ 108–114: *Հմայակյան Ս., Միմնկյան Լ.*, Արևի քաղաքը, Հայաստանի մայրաքաղաքները, էջ 70–81: *Բարսեղյան Մ.*, Ուրարտական սեպագիր արձանագրություններով ժայռափոր դռները (խորշերը), Հայաստանի մայրաքաղաքները, էջ 82–94:



պաշտամունքի տեղական հնագույն արմատներն էլ տանում են դեպի Վանի թագավորության ժամանակները և նրա պանթեոնը, որի առարկայական դրսև-վորումներից մեկը Հայոց մեջ Միերի դուռն է, ժայռափոր մի խորշ, որպիսիք ավելի առաջ՝ ուրարտական դարաշրջանում, կոչում էին աստվածների դարպասներ: Սա շեշտվում է թե՛ բանահյուսական նյութի և թե՛ տեսական ուսումնասիրությունների մակարդակներում:

Հայոց էպոսի հերոսներից մեկը՝ Փոքր Միերը, իր մոր և հոր գերեզմաններից ստացած անեծքով արգելափակվում է Ագռավաքարում մի օր այնտեղից դուրս գալու, աշխարհը կործանելու ու վերստին շինելու համար<sup>57</sup>: Միերը վիրավորում է ագռավին, ապա սրարշավ հետապնդում նրան մինչև քարայրը. հերոսի ձիու սմբակներն այստեղ խրվում են հողի մեջ, և քարայրի դարպասները փակվում են նրա հետևից: Վանի մոտ խոյացող Զմիգմփ-մադարա կոչվող այս քարայրն էլ կոչվում է Միերի դուռ: Թերևս սա է աղբյուրներից մեկը արևմտյան միթրայական պաշտամունքում շեշտվող քարանձավի (spelaeum) համար: Արևմտյան Միթրայի պաշտամունքը, որը ևս առնչվում էր ագռավին, իրականացվում էր տաճարներում, որոնք կոչվում էին *spelaea*՝ «քարայրներ»: Հայոց մեջ տարածված էր այն հավատը, որ Համբարձման տոնին Միերի դուռ կոչված քարայրի ճեղքը, որից հոսում է սև ջուր, իբր թե Միերի ձիու մեզը, բացվում է, Միերն էլ քարանձավի ներսում ձիու վրա է, բախտի անփվը ձեռքին<sup>58</sup>: Մրան արձագանքում է քարանձավի հետ կապված ավանդույթը Մոնս Վիկտորիալիսում, որի առաջ, ասում են, երեք մոզերը սպասում են Սուրբ Ծննդյանը<sup>59</sup>:

Ի. Մ. Դյակոնովի կարծիքով արևմտյան Միթրային անմիջապես Իրանից բխեցնելը սխալ կլիներ: «Միթրայի կրոնը այն տեսքով, ինչպիսին սա Հռոմ է հասել մ.թ.ա. I դ. — մ.թ. I դ., չունեի ընդհանուր ոչինչ զրադաշտական Իրանում գոյություն ունեցող Միթրայի մասին պատկերացումների հետ, բացի աստվածության անունից: Բայց այն կարող էր փոխանցվել... ուշ արեմենյան և հելլենիստական ժամանակներում մի աստվածությունից մյուսը... Այս կրոնը հռոմեացիները... ներմուծեցին Փոքր Ասիայից: «Աստծու դուռը»՝ Միթրայի սպեյեում-ի նախատիպը, իրոք որ հայտնի էր նաև Փռուզիայում մ.թ.ա. VIII–VII դդ.: Եվ այստեղ էլ, ինչպես Ուրարտում հայտնի էր սայլի պաշտամունքը: Ամենայն հավանականությամբ, սա նշանակում է, որ Փռուզիայում և Ուրարտու-Հայաստանում ընթանում էր միասնական մի գաղափարախոսական գործընթաց: Համենայնդեպս, ծնունդը ժայռի միջից («աստծու դռները») և արևմտյան Միթրայի հատկանիշների համակարգի մի մասը՝ ծառը, առյուծը, հնարավոր է նաև ցուլը, տեսանելի են հռոմեական Միթրայից դեպի արևելք միայն մինչև Խալդի, բայց ոչ ավելի հեռու: Դատելով որոշ հանգամանքներից՝ կարելի է

<sup>57</sup> Օրբելի Հ., Սասունցի Դավիթ, հայկական ժողովրդական էպոս, հ. II, Երևան, 1961, էջ 317: Russell J. R. Zoroastrianism in Armenia... P. 272–273.

<sup>58</sup> Արևոյան Մ., Երկերի ժողովածու, հ. Ա, Երևան, 1966, էջ 351: Շարոյրի դաշտի հյուսիսարևմտյան մասում էլ Արփայի աջ ավազանում, Այրիճի բարձրավանդակում տեղի բնակիչների ավանդույթյան մեջ հայտնի է եղել «Նահարա-խանա» (համաձայն Թ. Ավդաբեգյանի՝ Մահարա, այսինքն Միերի) անունով մի քարայր, որտեղ ապրելիս է եղել Այրիճի տափաստանին, Օսնիք լեռների և Հորսի անտառին տիրապետող «օղուզը»՝ հսկան կամ դյուցազնը. տես *Սամունյան Խ.*, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. I, Երևան, 1931, էջ 312:

<sup>59</sup> Russell J. R. Zoroastrianism in Armenia... P. 273.

եզրահանգել, որ սկզբում պետք է տեղի ունենար Խաղդիի համադրումը մեզ անձանոթ ինչ-որ փռուցիական աստվածության հետ<sup>60</sup>, իսկ հետո էլ այս սինկրետիկ աստվածության համադրումը Միթրային (ինչպես որ սկզբում եղել է Տորքը, իսկ հետո միայն՝ Վահագնը)»<sup>61</sup>:

Այսպիսով, Աքեմենյան դարաշրջանում կամ ավելի ուշ Խաղդիի պաշտամունքը միաձուլվում է Միթրայի պաշտամունքին, և դրա հետևանքով Խաղդիի դարպասը դառնում է «Միտի դուռ»<sup>62</sup>: Միաժամանակ կարևոր է նկատել, որ Խաղդին Մերձավոր Արևելքի պատմության մեջ այն բացառիկ աստվածներից էր, որը բազմաստվածության պայմաններում իր գործառնությունների մեջ, ինչպես հունական Զևսը, միավորում է բազում բնագավառներ՝ միտելով գրեթե միաստվածության: Այս առումով հետաքրքիր է, որ հետագայում Միհրի հետ միաձուլված Խաղդին նաև Արևի աստված էր, ինչպես գերագույն եռյակի մյուս աստվածությունը՝ Շիվինին: Անձավի վահանի բեկորի վրա Խաղդին պատկերված է անմորուս երիտասարդի տեսքով, որի գլուխը բոցավառված է արևի ճառագայթներով<sup>63</sup>, խիստ նման անտիկ դարաշրջանի Կոմմագենեից հայտնի Միթրայի բազմաթիվ բարձրաքանդակներին (նկ. 4 և 5):

Լ. Ա. Լելեկովի կարծիքով՝ «չի բացառվում, որ Միթրային նվիրված հայկական տաճարները՝ զուգահեռ հելլենիստական միթրայուններին և զուտ իրանական «մոխրի տներին», որոնք չգիտես թե ինչու կոչվում էին «Միհրի դարպասներ» (դար-ի Միհր)<sup>64</sup>, շարունակում էին մ.թ.ա. II հազարամյակի կեսի Ալալախից հայտնի և անորոշ մշակութային-լեզվաբանական պատկանելության շինության՝ կվազիմիթրեոմների տիպաբանությունը»<sup>65</sup>:

Միթրան նախաքրիստոնեական Հայաստանում ամռչվում էր ինչպես քարայրի, այնպես էլ ժայռի պաշտամունքի հետ: Կեղծ-Պլուտարքոսը Արաքսի մասին գրելիս հաղորդում է հետևյալը. Արաքսի «մոտ կա նաև Դիորփոս կոչվող լեռ, որ այսպես է կոչվում մի հսկայի անունով, որի մասին էլ այս պատմությունն է: Միթրան, կամենալով որդի ունենալ, և ասելով կնարմատներին, բեղմնավորեց մի ժայռ, և ժայռը հղի դառնալով, որոշակի ժամանակ անց ծնեց մի պատանի՝ Դիորփոս անունով: Վերջինս, երբ դարձավ մարդահասակ, մարտահրավեր նետեց Արեսին՝ ստուգելու համար նրա ուժը, և սպանվեց: Աստվածների նպատակը սրանով կատարվեց, և նա դարձավ նույն անունով կոչվող լեռ»

<sup>60</sup> Ի. Մ. Դյակոնովն իր վարկածի համաձայն՝ հայերին, ավելի ճիշտ հայերի հիմքերից մեկը հանդիսացած հայախոս նախնիներին բերում է Փոքր Ասիայից՝ փռուցիացի-մուշկերի երկրից, հետևաբար տեսնում է ժամանակին գոյություն ունեցած հայ-փռուցիական մի ընդհանրություն, որը տրոհվելուց հետո էլ նրանց հասարակությունների ներսում ընթանում էին միասնական մշակութային գործընթացներ: Այս վարկածին անսահման հավատ չընծայելու դեպքում կարելի կլիներ վերը՝ անցումային օղակների մասին վարկածին համահունչ, Փռուցիան համարել հաջորդական օղակներից մեկը, գուցե երկրորդը, որն ընդունելով Խաղդի-Միտի կերպարն ու լեզվենդը, համապատասխան պաշտամունքային կառուցը, փոխանցել է դրանք Արևմուտք: Մի բան, որը արժանազան արժանի է դիտարկման իբրև վարկած:

<sup>61</sup> Дьяконов И. М. К вопросу о символе Халди // Древний Восток. IV. Ереван, 1983. С. 192–193.

<sup>62</sup> Там же. С. 191–192.

<sup>63</sup> Belli O. The Anzaff Fortresses and the Gods of Urartu // Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari. 2000. 34. Fig. 17.

<sup>64</sup> Ուշագրավ է, որ դար-ի Միհր արտահայտությունը զրադաշտական Իրանում հանդիպում է միայն արաբական նվաճումից հետո: Տե՛ս Russell J. R. Zoroastrianism in Armenia... P. 272.

<sup>65</sup> Лелеков Л. А. К семантике... С. 62.

(Pseudo-Plutarchus, De Fluviiis, XXIII, 4)<sup>66</sup>: Ի միջի այլոց, Մ. Շվարցը առաջինն է նկատել այս առասպելի նմանությունը խեթական Կումարբիի մասին հնագույն պատումին<sup>67</sup>:

**Միթրեոմների հնագույն ճարտարապետական արձագանքները Հայաստանում:** Դասական արևմտյան միթրեոմներից Մերձավոր Արևելքի տաճարական շինությունների տարբերությունը կամ նմանությունը դեռևս երախշիք չի կարող լինել որևէ տարածաշրջանի և հռոմեական Արևմուտքի միջև միթրաիզմի հողի վրա ունեցած կապերի, ժառանգականության կամ, ընդհակառակը, դրանց բացակայության մասին: Եթե հենվելով Լ. Բեքի վերլուծության վրա, ենթադրենք որ միթրաիզմի արմատները պետք է որոնել Մերձավոր Արևելքում, ապա անհրաժեշտ է նկատի առնել, որ հին աշխարհի այս կարևոր կենտրոնում միաժամանակ ընթացել են տարբեր գործընթացներ նաև կրոնական համաձուլության և պաշտամունքային ճարտարապետության բնագավառում, և միթրաիզմի սաղմերի զարգացումը ընդամենը դրանցից մեկն է եղել: Հետևաբար, փնտրել այստեղ դասական միթրեոմներին լիովին բնորոշ շենքեր և գտնել՝ ոչինչ դեռ չի նշանակում: Մի դեպքում միթրեոմների ճշգրտ նմանակներն այստեղ եթե անտիկ շրջանին են վերաբերում, դիտվում են որպես Հռոմի ազդեցության արդյունք, ինչպես, օրինակ, Միրիայի միթրեոմները: Մյուս դեպքում էլ, եթե միթրեոմի նմանակը անտիկ դարաշրջանից հին է, օրինակ, Ալալախի մ.թ.ա. II հազարամյակի կեսերի, վերը դիտարկված տաճարներից մեկը, առնչության հարցում կասկածների տեղիք է տալիս:

Այս դիրքերից խնդրին նայելիս պետք է պատրաստ լինել ժամանակ առ ժամանակ տարբեր մերձավորարևելյան երկրներում գտնել արևմտյան միթրեոմներին մասամբ կամ չափազանց նման ճարտարապետական կառույցներ: Որքան դրանք հեռանան վաղ հելլենիստական կամ ուշ աքեմենյան դարաշրջաններից ժամանակի սանդղակի տրամագծորեն հակադիր ուղղություններով, այնքան ավելի թույլ է դիտվելու դրանց հնարավոր առնչությունը արևմտյան միթրեոմների հետ՝ որպես նրանց նախատիպեր: Ընդ որում, որքան երկար ու ձիգ դարերի ընթացքում հաջորդական փոփոխությունների ենթարկվել պաշտամունքային համակարգի գաղափարական կողմը, այնքան փոփոխվելու էր համակարգի պահանջները բավարարող շինությունների հորինվածքը:

Ժամանակով Անդրկովկասի պաշտամունքային ճարտարապետության խորքերը գնալով՝ ուշագրավ է մ.թ.ա. V հազարամյակին վերաբերող Իմիրիս-գորայի երկու բաժանմունքից կամ սենյակից բաղկացած սրբարանը: Առաջին բաժանմունքում գոյություն ունի կլոր հատակագծով օջախ՝ շրջափակված եզրաքարերով, իսկ երկրորդում կա հարթակ յուրահատուկ արսիդի տեսքով<sup>68</sup>: Թեև սա ամենևին էլ չի նշանակում, որ մեր առաջ միթրեոմի ամենահին նախատիպերից մեկն է, սակայն օրինակը ցույց է տալիս, որ շենքի մի մասում

<sup>66</sup> Russell J. R. Zoroastrianism in Armenia... P. 271.

<sup>67</sup> Schwartz M. Cautes and Cautopates... Հմմտ.՝ *Արնոց* Ն., Մի հին պաշտամունքի հետքերը Հայաստանում, Հայաստանի պատմություն, Երևան, 1972, էջ 371–372:

<sup>68</sup> Джавахишвили А. И. Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V–III тыс. до н.э., Тбилиси, 1970. С. 60. Таб. 9.

հարթակով կամ բեմով պաշտամունքային շենքեր արդեն շատ առաջ հայտնի էին Մերձավոր Արևելքի հյուսիսում<sup>69</sup>:

Հաջորդ վերին աստիճանի ուշագրավ և առայժմ վիճահարույց ու խորհրդավոր շինությունը պեղվել է հայ-իտալական միացյալ հնագիտական արշավախմբի Մթնաձորի ջոկատի կողմից 1995 թ. հետախուզական պեղումների ծրագրի շրջանակներում Սևանա լճի հարավային ավազանում Մարտունու հարևանությամբ, Գեղիովխտ գյուղից 4–5 կմ հարավ-արևելք գտնվող Մթնաձոր ամրոցում, միջնաբերդի արևմտյան պարսպին կից, ամրոցի մուտքից դեպի հարավ: Շենքի ուրվագծերը նշմարվում էին արդեն գետնի մակերևույթին: Ուղղանկյուն հատակագծով շինության արևելյան պատը կառուցված էր արսիդի ձևով: Մուտքը, ինչպես նշված է նախնական հաշվետվության մեջ, հարավից էր, 1 մ բացվածքով, պատերի հաստությունը՝ 1,10–1,30 մ: Պատերը կառուցված էին ճեղքված բազալտե որձաքարերով, երկերես շարվածքով, հողաշաղախի (ցեխի) օգնությամբ: Պատերի արանքը լցված էր մանր քարերով և հողաշաղախով: Դրանց հիմքերը հարավային կողմում դրված էին մայր հողի վրա, իսկ հյուսիսային հատվածում ամուր տոփանված կավահողի վրա: Պատերի ներսի երեսը համեմատաբար խնամքով էր շարված, արտաքին երեսը՝ բավական անփույթ: Շինության առավելագույն երկարությունը 7,70 մ էր, լայնությունը՝ 3,50 մ: Արևելյան կողմում գտնվում էր բեմը, որի հենապատը շարված էր տափակ դրված 2–3 շարք քարերով: Արևմտյան հատվածի կենտրոնական մասում տեղադրված էր պան գլանի ձև ունեցող քարե խարիսխ՝ վերին մասում փոքրիկ շրջանաձև ելուստով: Շենքի հյուսիս-արևելյան անկյունում փորված էր հոր, որը խորանում էր արևմտյան պատի տակ: Վերջինիս վերին հորիզոնից հայտնաբերվեց մեծ աղորիքի ստորին քար: Դրանից փոքր-ինչ հարավ ուղղաձիգ կանգնեցված էր 0,70 x 0,40 x 0,30 մ չափերով քարե մարդակերպ կուռք:

Շերտագրական տեսակետից հետաքրքիր է նաև, որ շենքի ներսում հայտնաբերվել է ոչ մեծ քարերից և տոփանված կավահողից պատրաստված երկու հատակ: Վերին հատակը գտնվում էր պատերի պահպանված բարձրությունից 1,15–1,20 մ խորության վրա, ուներ 0,25–0,30 մ հաստություն և ծածկում էր բեմը: Այսինքն՝ վերին հատակի գործառության ժամանակաշրջանում բեմն այլևս իր նշանակությամբ չի օգտագործվել: Ստորին հատակը գտնվել է անմիջապես վերին հատակի տակ, պատերի պահպանված բարձրությունից 1,40–1,45 մ խորության վրա: Կառույցի արևմտյան պատը դրսի կողմից միանում էր միջնաբերդի պարսպին՝ ցից դրված միաշար քարերով կառուցված 1,5 մ երկարությամբ և բարձրությամբ ցանկապատով:

Շինության ներսում թափված քարերի մեջ գտնվել է դրան կրնկաքար: Պատի շարվածքում և փված քարերի մեջ շատ են մակուլկաձև աղորիքի բեկորները, գտնվել են նաև քարի երկու փոքրիկ զարդակախիլներ: Բավական

<sup>69</sup> Հին և հնագույն Հայաստանի պաշտամունքային շինություններին մենք հատուկ նվիրել ենք մի աշխատանք (*Հակոբյան Հ.*, Հոգևոր հաստատությունների հորինվածքը Հայաստանում (Հնագույն ժամանակներից մինչև անտիկ դարաշրջանը), «Էջմիածին», 2012, ԺԱ, էջ 33–52), որի փաստական հարուստ տվյալներն ու եզրակացությունները դուրս են մտնում այս ուսումնասիրության շրջանակներից:

անսպասելի էր նման միջավայրում գտնել երկաթե իրեր, որոնք վերաբերելին<sup>70</sup> զարգացած միջնադարին: Էլ ավելի անսպասելի էր, որ շենքի ստորին հատակի վրայից գտնվեցին XIII–XIV դդ. ջնարակած խեցանոթների երեք բեկորներ: Մրանց կողքին էական արժեք են ստանում ամրոցում հայտնաբերված մնացած գտածոները՝ սև, մոխրագույն, կարմիր փայլեցված և անփայլ խեցանոթների բեկորները, որոնց զգալի մասը զարդարված է մատնեքներով, խորադիր ալիքներով, հորիզոնական գծերով, եղունգազարդերով և հասկազարդերով, ինչպես նաև երկրաչափական զարդապատկերներով: Պեղող հնագետները ուսումնասիրված նյութին տալով նախնական թվագրություն՝ այն վերագրել են վաղ երկաթի դարաշրջանին՝ մ.թ.ա. XI — IX (VIII) դդ.: «Այսպիսով, Մթնաձոր կիկլոպյան ամրոցի գործառության ժամանակաշրջանը վերաբերում է վաղ երկաթի դարաշրջանին»<sup>71</sup>:

Սուսկ որպես ենթադրություն կարելի է հայտնել, որ խեցեղենը, որ տեսել ենք վերը նկարագրած միջավայրում, անհարիր է, որ լիներ վերին հատակին համաժամանակյա: Առավել հետաքրքիր է, որ նախնական դիտարկումներով ակնհայտ է, որ շինությունը գետնափոր կամ կիսագետնափոր է եղել: Թե արդյոք հարավից նշված բացվածքը մուտք է եղել դեպի արտաքին տարածք կամ կից շինություն, կամ էլ մի այլ բան, կարող են հաստատել միայն նոր տվյալները՝ հատակագիծը, ճարտարապետական կտրվածքները: Եվս երկու դիտարկում: Սևանա լճի ավազանում և այլուր՝ Հայաստանում, կիկլոպյան կոչված ամրոցների գերակշիռ մասը, եթե ոչ բոլորը, վերաշինվել և օգտագործվել են նաև հաջորդ դարերում, այստեղից էլ Մթնաձորի ամրոցի ներսում միջնադարյան խեցեղենի ներկայությունը: Շատ հետաքրքիր է տարաբնույթ խեցեղենի համալիրը, որը թվագրված է վաղ երկաթի դարով: Մեր կարծիքով, կարելի է ենթադրել, որ չի բացառվում այս խեցեղենի մի մասի պատկանելությունը նաև հետագա դարերին, այլապես տեսանելի է նման հուշարձաններին ոչ բնորոշ ժամանակագրական խզում: Չափազանց հետաքրքիր է, որ արևելյան կիսաշրջանաձև արսիդի բեմի վրա կանգնեցված էր մոտ կես մետր բարձրությամբ մի քարե սալ, ըստ երևույթին կոթող, որը հար և նման է Հայաստանում հայտնի մի շարք ուրիշ կոտքերի, որոնք թվագրվում են ընդհուպ մինչև անտիկ դարաշրջանի վերջով: Մնում է հուսալ, որ վերին աստիճանի հետաքրքիր այս հուշարձանի պեղումների արդյունքները հրատարակվելով ավելի ընդարձակ ձևաչափով պատասխան կտան մի շարք հուզող հարցերի:

Մյուս ուշագրավ շինությունը, որ վերաբերում է խնդրին, գտնվում է Երևանից մոտ 25 կմ հյուսիս՝ Ագարակ գյուղի հնագույն ժայռափոր տաճարական քաղաքի տարածքում: 1980-ական թվականների սկզբին այս հնավայրը զննելիս ներկայիս մայրուղու հարևանությամբ գտնվող համալիրի պեղված

<sup>70</sup> Թումանյան Գ., Ենգիբարյան Ն., Բաշիկյան Բ., Հետախուզական պեղումներ Մթնաձորի ամրոցում, Հայաստանի Հանրապետությունում 1993–1995 թթ. հնագիտական հետազոտությունների արդյունքներին նվիրված X գիտական նստաշրջան. զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1996, էջ 29:

<sup>71</sup> Թումանյան Գ., Ենգիբարյան Ն., Բաշիկյան Բ., Հետախուզական պեղումներ..., էջ 30: Քանի որ պեղումների վերջին օրը գործընկերների հետ գտնվում էինք հնավայրում, կարող ենք հավաստիացնել պեղման շատ բարձր տեխնիկայի և շերտագրական անթերի ուսումնասիրության մասին: Հենց այս պատճառով էլ օրինաչափ չէ, գուցե և պատահական, միջնադարյան խեցեղենի առկայությունը շինության ներսում:

հատվածից մի քանի տասնյակ մետր դեպի արևմուտք մեր ուշադրությունը գրավեց մի կառույց: Հարթ ժայռի մակերևույթին երևաց ոչ ավելի քան կես մետր կողմերով քառակուսի բացվածք: Նրանից արևմուտք ժայռն ավարտվում է և կարելի է հայտնվել նշված բացվածքից գրեթե երկու մետր ներքև: Ուղղանկյուն շենքի համար հիշյալ բացվածքը ծառայում էր որպես երդիկ: Առաջին տպավորությունը այն էր, կարծես հռոմեական ժայռափոր միջրետում լինեք, որի առաստաղին փորված է լինում նման մի բացվածք: Սա շինության մասին առաջին հաղորդումն է, շատ թերի, նրա ներսում և շուրջը դեռևս պեղումներ չկատարելու պատճառով, որը նախ և առաջ կպարզեր առանց այն էլ բազմաշերտ տասնյակ հեկտարներ տարածվող համալիրի այս հատվածի ստույգ շերտագրությունը, եթե հնարավոր է դա հաստատել բավական ուժեղ հողմնահարված ժայռերի պարագայում և լուսաբանել կից ժայռաբեկորների տեղն ու դերը այս շինության երեք կողմերում:

Հաջորդ կարևոր շինությունը պեղվել է XIX դ. վերջին Արաքսի աջափնյա ավազանում ռուս արևելագետ Ա. Ա. Իվանովսկու կողմից<sup>72</sup>: Տաշբուրունի մոտ գտնվող բլրի վրա պեղումներից հայտնաբերվեց խոշոր չափերի մի շինություն: Արևմուտքից արևելք շենքի երկարությունը գրեթե 32 մետր էր, իսկ հյուսիսից հարավ լայնությունը մոտենում էր 20 մետրի (սկ. 6): Շենքն ուներ 2,1 մ հաստությամբ պատեր՝ շարված երկու զուգահեռ շարք կազմող լավ մշակված գուգահեռանիստ քարերից: Արևմտյան լայնակի պատի շարվածքը չոր էր, իսկ հյուսիսային երկայնականինը՝ քիչ այլ. այստեղ պատի երկու երեսների միջև կար մանր քարերից լցոն: Իվանովսկին կարծում էր, որ շենքը կառուցելիս նրա պարագծով փորվել է ավելի քան 4 մ լայնությամբ խրամատ, ներսում լայնքի մի կեսը նախատեսվել է կառուցողների տեղաշարժվելու և աշխատելու համար, իսկ խրամատի մյուս կեսում արդեն շարվել են վերը նշված հաստությամբ պատերը: Հայտնի չէ, թե հետագայում արդյոք լցվել էր խրամատը հողով, թե ոչ, սակայն, ինչպես գրում է հնագետը, պեղումների ընթացքում այստեղ հողը շատ փափուկ էր, ինչն էլ մատնում էր նախկինում խրամատի գոյությունը: Շենքի պատերն ունեին առավելագույնը 4,7 մ բարձրություն, բայց գետնի մակերևույթին դրսից վեր էին ելնում մինչև 3,4 մ: Շենքի ամբողջ պարագծով պատերին կցակառուցված էր 0,71 մ բարձրությամբ և 1,06 մ հաստությամբ մի լրացուցիչ պատ: Շենքի ներսույթն ուներ հետևյալ առանձնահատկությունները. հատակը դրսի մակարդակից ցածր էր մոտ 1,3 մետրով: Մրահը հինգ զույգ քարի խարիսխներով բաժանված էր ընդարձակ կենտրոնական և նեղ եզրային նավերի: Հատակը ծածկված էր խաչաձև ակոսավոր աղյուսներով: Հյուսիսային և հարավային պատերի մեջ կային մեկական մուտքեր: Արևելյան կողմում շենքն ուներ կիսաշրջանաձև պատ, այսինքն՝ արսիղ: Դատելով Ա. Ա. Իվանովսկու նկարագրությունից՝ դահլիճի կողմից պահպանվել էր արսիղի ճակատը՝ երկու կանոնավոր զոգահեռանիստ քարերի բարձրությամբ, սրանց հետևում մի լայնակի ձգվող անցում կամ ակոս էր, ապա կրկին մի այլ՝ ներքին ճակատ: Արսիղի կիսաշրջանի առաջ կառուցված էր միաշար քարե թումբ, որի ներսը ամբողջովին հող էր. հայտնի չէ, թե դա հետագայի հետևանք

<sup>72</sup> *Ивановский А. А.* По Закавказью. Археологические наблюдения и исследования 1893, 1894 и 1896 гг. // Материалы по археологии Кавказа. Выпуск VI. М., 1911.

էր, թե ի սկզբանե արսիդի մակարդակը ամբողջովին բարձրացված էր հողի լիցքով: Հյուսիսային պատի առաջ՝ մուտքից արևմուտք, հնագետի ներկայացրած լուսանկարի վրա և նկարագրության մեջ փաստված են կողք կողքի դրված 12 քարեր՝ միասին կազմելով նստարան կամ հարթակ<sup>73</sup>:

Ամենաբարդ խնդիրը այս մոնումենտալ շենքի թվագրությունն է: Մի կողմից, այն համարվել է Խալդիի տաճար և թվագրվել մ.թ.ա. IX դ<sup>74</sup>: Սրա հիմքը, թերևս, Մ.Վ. Նիկոլսկու բավական թափանցիկ այն միտքն է, որ համաձայն սեպագրի՝ Էրիդիուսիսի երկրի մայրաքաղաք Լուսիսունին նվաճելուց հետո Մենուան վերանկանգնեց Խալդիի դարպասները և պալատական շենքեր, քաղաքն էլ իր անունով կոչեց Մենուախինիլի: Սրանից Մ.Վ. Նիկոլսկին եզրակացնում է, որ քաղաքում տաճար և պալատ եղել են դեռևս Մենուայից առաջ: Ուստի, Տաշբուրունը և Մենուայի ժամանակ, և նրանից առաջ եղել է կարևոր կրոնական և քաղաքական կենտրոն<sup>75</sup>:

Այս շինության ճարտարապետական հորինվածքը վերլուծելով և հայ ճարտարապետության զարգացման հաջորդական փուլերում սրան որոշակի տեղ հատկացնելով՝ ճարտարապետ Կ. Հովանիսյանը Տաշբուրունի կառույցը դիտում է որպես տաճար և իր կառուցած տիպաբանության մեջ (երկայնական զարգացումով շենքեր, լայնական զարգացումով շենքեր և քառակուսի հատակազածով շենքեր) համարում ուրարտական հողի վրա «լայնակի» տաճարների զարգացման վերջին փուլին պատկանող հուշարձան, որը Էրեբունու տաճարի ճարտարապետական–տարածական ձևերից գնաց բավական առաջ<sup>76</sup>: Այս դրույթից էլ ելնելով՝ պետք է ենթադրվող տաճարը թվագրել Էրեբունու տաճարներին հաջորդող ժամանակով՝ VII դ.:

Ինքը՝ այս շինությունը պեղող հնագետ Ա. Ա. Իվանովսկին, կատարել է հետևյալ դիտողությունը. «Հազիվ թե կասկած հարուցի այն միտքը, որ մեր կողմից պեղված շենքը եղել է այն խոշորագույն շինություններից մեկը, որը թաղվել է քաղաքի հողի ընդերքում: Առավել հավանական է ենթադրել, որ այն իր ժամանակ ծառայել է կամ որպես տաճար, կամ էլ մի այլ կարևոր հասարակական շենք»<sup>77</sup>: Դրան նախորդել է գիտնականի բերած հնագիտական ուղեկցող նյութը, որը թույլ հույսեր է տվել թվագրելու նաև շենքը:

Մոնումենտալ շենքում գտնված նյութը եղել է շատ սակավաթիվ, կավե անոթների հինգ համեմատաբար մեծ բեկորներ (a, b, c, d, e), ինչպես նաև՝ երկու փոքր կավե թասանման անոթ (f և g): Մենագրության խունացած էջին տպված լուսանկարի վրա տեսնում ենք կճուճներ (a, և c), օյնոխոյա (b), բռնակով սափոր (d), հավանաբար քրեդան (e), ըմպանակ-փիպաներ (f և g), կղմիներ (h և i, 1,5 սմ հաստությամբ, 40–41 սմ երկարությամբ և 17 սմ լայնությամբ),

<sup>73</sup> *Ивановский А. А.* По Закавказью... С. 40–47. Рис. 24.

<sup>74</sup> *Հնայական Մ. Գ.*, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, էջ 148, աղյուսակների ցանկում աղյուսակ 31.2-ի մակագրության մեջ:

<sup>75</sup> *Никольский М. В.* Клинообразные надписи Закавказья // Материалы по археологии Кавказа. Выпуск V. М., 1896. С. 18.

<sup>76</sup> *Оганесян К. Л.* Урартские корни древнеармянского зодчества // Древний Восток и мировая культура. М., 1981. С. 91.

<sup>77</sup> *Ивановский А. А.* По Закавказью... С. 46.

հավանաբար սրոցաքար (k)<sup>78</sup>: Ոչ պակաս հետաքրքիր է քարե մի իր, առավելագույնը մեկ արշին (0,71 սմ) տրամաչափով, որ, մեր կարծիքով, եղել է շենքի խոյակի մանրակերտ, գուցե տաճարի մոդելի մաս կազմող մանրամաս, կամ հենց այս հորինվածքով գոհասեղան<sup>79</sup>: Գտնվել է նաև վեցակող քարե սյուն՝ 3/4 արշին տրամագծով<sup>80</sup>: Սյան հետ նույն նկարի վրա (e և f) հավանաբար պատկերված են ճարտարապետական դեկոր կազմող քարերի բեկորներ: Գտնվել են նաև աստիճանաբար նեղացող ծայրով, նեղ ծայրին օձիքով կավե խողովակներ<sup>81</sup>: Այս հավաքածուն շատ դժվար է ստույգ թվագրել, թեև խողովակը, կղմինդրները և հատկապես օյնոխոյայի՝ երեքնուկաձև պսակով անոթի վերին կեսը նյութը կողմնորոշում են դեպի ուշ աքեմենյան կամ հելլենիստական դարաշրջան<sup>82</sup>:

Իր հերթին, Ա. Ա. Իվանովսկու գործընկերը՝ նշանավոր արևելագետ Մ. Վ. Նիկոլսկին, այս շենքը անվանում է խոր հողի մեջ ընկղմված շենք<sup>83</sup>: Ապա նա գրում է, որ այստեղ՝ Մենուայի սեպագիր առաջին արձանագրության գտնվելու տեղում, ժամանակին Ա. Ուվարովը նկատել է լավ մշակված քարերի եզրային մասերին մոտ արված խոռոչներ՝ ինչպես Արմավիրում: Դժվար չէ տեսնել, որ դրանք ծիծեռնակապոչ տեսք ունեցող խոռոչներ են՝ քարե կից բլուկերի չոր շարվածքով, առանց շաղախի կիրառման, գամերով իրար ամրացնելու համար: Ավելին, հնարավոր է, որ հյուսիսային պատը մասամբ վերակառուցվել է և նրա մեջ արդեն կիրառվել է երկու երեսների միջև, ինչպես նկարագրվել է վերը, լցված ավելի մանր քարերի տեխնիկան:

Մ. Վ. Նիկոլսկու այս դիտողության վրա ուշադրություն են դարձրել Գ. Ա. Տիրացյանը և Ա. Ա. Սահինյանը՝ տալով հետևյալ մեկնաբանությունը: Հին Արմավիրում քարերի վրա երևում են հին հայկական ժամանակաշրջանին «բնորոշ ծիծեռնակապոչի ձև ունեցող՝ կապերի համար արված բները: Նման կապերը հաստատված չեն ուրարտական ճարտարապետության մեջ. նրանք Հայաստանում հանդես են գալիս ավելի ուշ: Այդ մասին են վկայում Հասան-ղալայի վաղ հելլենիստական ժամանակաշրջանով թվագրվող դամբարանաբլրի թաղման սենյակի պատերի քարերը, ինչպես նաև Տաշբուրտում, Ցոլակերտում, Զերնակի-թեփեում, Անիում, Երվանդակերտում հանդիպող և, անկասկած, մ.թ.ա. III–I դդ. թվագրվող քարերը»<sup>84</sup>: Սահինյանն ընդգծում է,

<sup>78</sup> *Ивановский А. А.* По Закавказью... С. 44. Рис. 28.

<sup>79</sup> Там же. С. 45. Рис. 29.

<sup>80</sup> Там же. С. 46. Рис. 30 (b) .

<sup>81</sup> Там же.

<sup>82</sup> Գ. Ա. Տիրացյանը նշում է, որ այս տիպի սափորները Հայաստանում հանդիպում են աքեմենյան և հելլենիստական դարաշրջանում, բայց այսպիսիք հանդիպում են նաև քիչ ավելի ուշ. հնարավոր է որ, նման անոթների մի մասը ունեցել է ուրարտական նախատիպեր, սակայն չի բացառվում Հայաստանում տարածված այս անոթների վրա հունական և հելլենիստական օյնոխոյա տիպի անոթների ուղղակի կամ միջնորդված ազդեցությունը: Տե՛ս *Тирацян Г. А.* Культура древней Армении: VI в. до н.э. – III в. н.э., Ереван, 1988. С. 119.

<sup>83</sup> *Никольский М. В.* Клинообразные надписи Закавказья // Материалы по археологии Кавказа. Выпуск V. М., 1896. С. 18–19.

<sup>84</sup> *Тирацян Г. А.* Новые археологические материалы послеурартского времени на территории Западной Армении (Турция) и их место в истории древнеармянской культуры // Древний Восток. Т. 2. Ереван, 1976. С. 154–156. *Սահինյան Ա. Ա.* Հայկական ճարտարապետությունը ստրկա-



որ «շինարարական տեխնիկայի այս բնորոշ առանձնահատկությունը, հավանաբար, Հայաստան է մուտք գործել արևմուտքից, հռոմիա-լիդիական աշխարհից, որտեղ այն հանդիպում է դեռևս մ.թ.ա. VI դ.»<sup>85</sup>:

Առաջիկայում քննվող և շատ այլ հարցերի պատասխանը հին Հայաստանի և Մերձավոր Արևելքի պաշտամունքային ճարտարապետության բնականոն զարգացման մասին կարող է տալ Գյումրիից հյուսիս գտվող Հողմիկի անտիկ տաճարական համալիրը: Այստեղ թեմայի համատեքստում հատկապես ուշադրություն է գրավում մի քանի տասնյակ սենյակներից, ընդարձակ սրահներից և դրանց ենթակառուցվածքներից երկու շինություն: Մեկը № 1 սրահն է (նկ. 7): Այն ունի մոտ 13 մ երկարություն և 9 մ լայնություն: Հարավային երկայնական պատերի առաջ անցնում է քարերից շինված կես մետր բարձրությամբ և նույնքան լայնությամբ մաստաբա. սա էլ կառուցված է ավելի քան երկու մետր լայնությամբ կանոնավոր սալահատակի վրա: Մյուս երկայնական պատի առաջ կրկին մաստաբա է, որը սակայն ընդհատվում է երկու տեղ. կենտրոնում մաստաբայի երկու թևերի միջև որմնապուրակներով եզերված է գոհասեղանը, ավելի ճիշտ այն, ինչ մնացել է նրանից՝ բարձր հարթակի տեսքով, իսկ շենքի հյուսիսարևմտյան անկյունում բացվել է մաստաբայի լայնությամբ մի քարե արկղ՝ մեջը ողջակիզված մանր եղջերավոր կենդանի, հավանաբար այծ: Արկղի դիմաց՝ մյուս երկայնական պատի ծայրին, մի ավելի մեծ ուղղանկյուն բացվածք է, հավանաբար, կուռք կանգնեցնելու համար: Սրահը չորս գույգ պուրակներով բաժանված է երեք նավերի: Ընդ որում՝ կենտրոնական չորս պուրակները իրարից քիչ ավելի հեռացած են, որոնց վերևում պետք է բացվեր հայկական գլխատանը բնորոշ երդիկը: Ծենքի հարևանությամբ մի առանցքի վրա կանգնած են ևս երկու մեխյաններ և հարավից սրանց կից մի այլևս: Ժամանակին ենթադրել ենք, որ մուտքերով դեպի արևելք բացվող երեք սրահները նվիրված են հայ հեթանոսական պանթեոնի գերագույն աստվածներին: Նրանք կառուցվել են մ.թ.ա. II դ. և զոչատուել աննշան վերակառուցումներով ավելի քան չորս դար՝ մինչև քրիստոնեության ընդունումը որպես պետական կրոն: Այս սրահներից մոտ երկու տասնյակ մետր հյուսիս բացվել է բազմաթիվ կենդանիների զոհաբերության մնացորդներով, բոլոր պատերին կցված մաստաբաներով և գոհասեղաններով, կուռքերով մի սրահ: Նշված շենքերի միջակայքում՝ ծառայողական չորս քառակուսի հատակագծով սենյակներից մեկում գտնվել է Միիր-Միթրայի կավե արձանիկը (նկ. 10)<sup>86</sup>:

Սրահներից մյուսը, որ ուշագրավ է մեր թեմայի համար, № 6-ն է (նկ. 8): Սա հարավից հյուսիս ձգված ընդարձակ շենք է, որի մուտքը դուրս է գալիս դեպի արևահայաց հարավային քարավիի եզրը: Ներսում երկայնական արևելյան և կից հյուսիսային պատերի առաջ վերը նկարագրած սալահատակ է կառուցած՝ հատակագծում մաշտոցյան «L» տառի նման: Հյուսիսարևելյան անկյունում բարձր մուտք է դեպի № 3 սրահը: Արևելյան պատի երկայնքով

տիրական հասարակարգի ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. VI դ. – մ.թ. III դ.), Հայկական ճարտարապետության պատմություն, 6 հ., հ. 1, Երևան, 1996, էջ 214:

<sup>85</sup> Մահիկյան Ա. Ա., Հայկական ճարտարապետությունը..., էջ 214:

<sup>86</sup> Հակոբյան Հ., Վարդանյան Ռ., Հողմիկի հեղինիստական հուշարձանը, Շիրակի պատմամշակութային ժառանգությունը, հանրապետական I գիտաժողով, զեկուցումների թեզիսներ, Գյումրի, 1994, էջ 32–34:

մուտքից սկսած մինչև հարավարևելյան անկյունը, սալահատակի վրա բարձր մաստաբա է:<sup>87</sup> Մաստաբա կառուցված է նաև հյուսիսային պատի արևելյան կեսի առաջ՝ նշված մուտքից արևմուտք: Արևմուտքից նույն պատի առաջ մաստաբային հարևանում է խոշոր սալերից սարքած արկղը, որը հավանաբար, ունեցել է ծածկասալ: Սրանից էլ դեպի արևմուտք՝ մոտ 20 սմ բարձրությամբ մի բեմ է, որը, դատելով արկղի կողային մասում արված փոսից, նաև սրա տրամագծից, փայտի ձողով և վարագույրով ծածկվել է: Սրահի կենտրոնում տոփանված կավածեփ գետնին դրված են ուղղանկյուն տուֆե չորս պան խարիսխներ, որոնք հարում են սալահատակի եզրաքարերին: Երկու երկայնական պատերի առաջ, չորս խարիսխների դիմաց դրված են ավելի փոքր խարիսխներ: Այսպիսով, սրահը կենտրոնական առանցքով ձգվող չորս սյուններով բաժանվել է երկու թևի, մեկը լիովին սալահատակված, մյուսը՝ հողե հատակով: Պատերին կից դրված խարիսխների վրա կանգնեցված որմնասյուները երկայնական պատերը բաժանել են երեքական պլաֆոնների: Արևմտյան պատի կենտրոնում գետնին բացվեց մի զոհասեղան՝ 52x104 սմ կողմերով ցածր քարե սեղան: Հյուսիսարևմտյան անկյունից քիչ հարավ կար ևս մի մուտք դեպի փողոց, որը փակվել էր: Դեպի փողոց՝ հյուսիսային պատին կանգնեցված քարարկղի և բեմի կողմից ձգվում էր մի ակոս, փողոցում արդեն փորված ժայռի մեջ շարունակվելով դեպի հարավ-արևմուտք, հավանաբար, ինչպես Էրեբունիում, Խաղիի տաճարում, ջրով մաքրելու, հեռացնելու համար գոհաբերության մնացորդները: Հյուսիսից և արևելքից գտնվող տաճարական երկու սրահների նկատմամբ այս № 6-ը գրավում է բավական ցածր դիրք: Հետաքրքիր է, որ Հողմիկի բոլոր տաճարական շենքերը, գետնափոր թե մուտք ունեցող, քրիստոնեության հաղթանակից հետո փակվել են հատուկ ծեսով, ինչպես արևմտյան միջրեոմները:

Ուշագրավ շինություններից մեկն էլ գտնվում է Վայքում՝ Ելփին գյուղի եզրին: Այստեղ հարթության վրա կտրուկ վեր է ելնում մի երկարաձիգ գորշ ժայռ, որի հարավ-արևմտյան ծայրին՝ թեք ժայռի մեջ, փորված են աստիճաններ, բարձրանալով ներքևից վեր: Վերին աստիճանի առաջ նույն ժայռի մեջ փորված է մի քառակուսի հրապարակ-հարթակ, որի հեռավոր եզրին պահպանվել են քարի մեջ փորված զոհասեղանի մնացորդները: Աստիճաններից և հարթակից աջ մի քարայր է եռանկյունի բացվածք ունեցող մուտքով, որի եզրերը տաշված, մշակված են: Քարայրի ներսում ևս, ինչպես երևում է, տաշել ընդարձակել են տարածքը, նրան տալով սենյակի տեսք: Այս համալիրը, չնայած անհամեմատ փոքր չափերին, հիշեցնում է Վանի սրբազան հարթակներից մեկը՝ կից ժայռափոր կառույցով. այստեղ ևս կարելի էր հասնել ժայռափոր աստիճաններով:

Դիտարկված պաշտամունքային շենքերը, մի մասը մոնումենտալ, մյուսը փոքր չափերի, որ հայտնաբերված են Հայաստանի տարբեր մասերում, ծանայել են կամ հայկական Միհրի կամ ուրիշ աստվածությունների պաշտամունքներն իրականացնելու համար, արևմտյան միջրեոմների հետ ունեն որոշ գուգահեռներ: Սակայն բոլոր չափանիշներով ու մանրամասներով չեն կրկնում

<sup>87</sup> 1989 թ. սրա հարավային մի փոքր հատված հեռացրեցինք՝ ստուգելու համար պատի և սալահատակի միացման մանրամասները:

դասական միթրեոմները: Նույնիսկ Դվինից հայտնաբերված միթրայական շարժական գոհասեղանը (նկ. 11), որ պետք է գտնվեր լիովին այս համատեքստում ակնկալվող միթրեոմի մեջ, չի արդարացնում մեր սպասումները. մնում է սոսկ ենթադրել, ինչպես դա արել են ուսումնասիրողները, որ այստեղ մ.թ. II դ. կառուցված է եղել դասական արևմտյան տիպի միթրեոմ<sup>88</sup>:

Սպասել Հայաստանում արևմտյան տիպի միթրեոմներ կրկնող հորինվածքով շենքեր, որոնք նախորդել են առաջին հայտնի հռոմեականներին, շատ վիճահարույց է, գուցե քիչ իրատեսական: Նույնիսկ հռոմեացիների երկարատև կանգառների տեղում հին Հայաստանում հիմնած լեգեոնական այնպիսի ճամբար-քաղաքներում, ինչպես Սատալան և Մելիտենեն են, առայժմ չի հայտնաբերված որևէ միթրեոմ: Մյուս կողմից, հարկավոր է ակնկալել, որ հայ-հռոմեական սերտ ու դարավոր շփումների գոտիներում Եփրատի ավազանում և հռոմեական գերիշխանության կենտրոններում Արտաշատում, Վաղարշապատում, Կարինի մոտ և այլուր դեռ կարող են բացվել դասական հռոմեական միթրեոմներ, կամ դրանց վաղագույն, սակայն դեռ դասական խիստ կանոններին լիովին չմոտեցած պաշտամունքային շենքեր:

Հայաստանի և Հռոմեական տերության Միթրային նվիրված շենքերը համեմատելիս և առաջինում տեսնելով վերգետնյա, իսկ երկրորդում ստորգետնյա հորինվածքներ, Կ. Վ. Տրևերը արտահայտել է հետևյալ միտքը: Ի տարբերություն արևմտյան գետնափոր միթրեոմների, Հայաստանում դրանք կարող էին ունենալ նաև այլ տեղադրություն: Միհրի պաշտամունքը Հայաստանում ձևավորվել ու զարգացել էր իր սեփական ուղիներով, որոնք տարբերվում էին այն ձևերից, որոնցով Միթրայի ուսմունքը ընդունվել էր Արևելքի մյուս երկրներում և, առավել ևս, Արևմուտքի երկրներում: Ինչպես հայտնի է, Դուրա-Եվրոպոսի *միթրեյոնսը* ևս ամբողջովին վերգետնյա շենք էր: Միթրայի տաճարները Արևելքում, մասնավորապես Հայաստանում, ըստ Կ. Վ. Տրևերի, էականորեն տարբերվում են Հռոմում և Հռոմի արևմտյան պրովինցիաներում հայտնի տաճար-կրիպտաներից, այսպես կոչված միթրեյոններից: Սա բացատրվում է հետևյալ կերպ. միթրաիզմն Արևմուտքում օտարածին երևույթ էր, բերված դրսից՝ Արևելքից վերադարձած հռոմեական զինվորների կողմից, այս պատճառով էլ նրա պաշտամունքն օտար երկրում չէր կարող դրսևորել ճարտարապետության և զարդարավեսի մեջ տեղական՝ ավանդաբար սրբագործված առանձնահատկություններ, ինչպես դա տեղի էր ունեցել Արևելքի երկրներում: Այս տեսանկյունից արևմտյան միթրեյոնները և Միթրայի արևմտյան տաճարները դեռևս չեն ուսումնասիրված: Կարելի է միայն ասել, որ Արևելքում Միթրայի տաճարները միմյանցից տարբերվում էին իրենց ներհատուկ որոշ առանձնահատկություններով՝ կապված այն պատմական իրավիճակի հետ, որում առաջացել էին, այս կամ այն ժողովրդի շինարարական ավանդույթներից: Մրա վառ պատկերը Միթրայի տաճարներն են Դուրա-Եվրոպոսում (Միջագետք) և Նիհայում (Միհրա): Դուրա-Եվրոպոսի տաճարն ավելի մոտ է արևմտյան միթրեյոններին, բայց սրանով հանդերձ, նա էլ տարբերվում է դրանցից, քանի որ վերգետնյա տաճար էր (առանց կրիպտայի)

<sup>88</sup> Բոչարյան Գ., Դվինը անտիկ դարաշրջանում, Երևան, 1991, էջ 64–66:

և նրա կուլտային խորշի ճարտարապետությունը քիչ այլ տեսք ուներ (դեպի խորշը տանող աստիճան և դուռ, որը բարձրաքանդակով խորշը առանձնացնում է ընդհանուր դահլիճից): Դուրա-Եվրոպոսում կանգնած հռոմեական լեգեոններն էլ (IV Սկյութականը, XVI Ֆլավիոսականը, III Կիրենայիկյանը և մյուսները), որոնք վերականգնել են տաճարը և թողել իրենց արձանագրությունները ինչպես բուն միթրեյոնում, այնպես էլ մյուս շենքերի վրա, հենց միթրաիզմի Արևմուտք տեղափոխելու գործի մասնակիցներն էին, որտեղ այս «զինվորական կրոնը» արագ ձգեց արմատներ, սակայն որտեղ պաշտամունքի արտաքին ձևավորումը, քանի որ այս պաշտամունքը բերովի էր, ընդունեց այն ստանդարտ ձևերը, որոնք տեսանելի են Գերմանիայի, Իտալիայի, Ֆրանսիայի, Անգլիայի, Շվեյցարիայի և այլ երկրների միթրեյոններում (նկ. 9 ա)<sup>89</sup>: Մի ճարտարապետական առանձնահատկություն, եթե սա պատահական զուգահեռություն չէ, ընդհանուր է Արևելքում մեզ հայտնի Միթրա-Ապոլլոնի երեք տաճարների համար. այն, որ նրանք ունեն անսովոր թեք ֆրոնտոն (крытой фронтон), որի բարձրությունը կազմում է նրա լայնքի մեկ հինգերորդ մասը՝ նկատի առնելով Գառնիի տաճարը (նկ. 12), իսկ հետո բազմիցս Գառնիի տաճարի հետ համեմատելու համար նկարագրված Ապոլլոնի տաճարը Սազալասում<sup>90</sup> և Միթրայի տաճարը Կրեմնայում<sup>91</sup>: Գառնիի չափից դուրս բարձր ֆրոնտոնը (որպես ճարտարապետական առանձնահատկություն), և աստվանտի քանդակներով զարդարված տաճարը կապված էին Միթրայի պաշտամունքի հետ (սյուժետային առանձնահատկություն)<sup>92</sup>:

Կ. Վ. Տրևերը նաև ուշադրություն է հրավիրել Միթրայի տաճարները կառուցող և նրանցում պաշտամունքն իրականացնողների սոցիալական կողմի վրա: Արևմտյան միթրեոնները «ոչ միայն որակապես տարբերվում էին Գառնիի, Նիհայի և Պերգեի<sup>93</sup> շքեղ տաճարներից, կառուցված Հայաստանի, Միրիայի և Փոքր Ասիայի զանազան թագավորների կողմից, այլև տարբերվում էին նրանցից իրենց սոցիալական բովանդակությամբ: Մյուսաշարով և քանդակազարդով քարե տաճարները կանգնեցվում էին արքայի և նրա շրջապատի կողմից և սպասարկում էին նրան ու նրա արքունիքը, իսկ Արևմուտքի շարքային միթրեյոնները կառուցվում էին հում աղյուսից և սպասարկում ինչպես բնակչության լայն խավերին, այնպես էլ հռոմեական լեգեոնականներին: Սրանց և նրանց կողմից Միթրայի կուլտի մեջ ներքերնված գաղափարախոսական բովանդակությունը ևս չէր համընկնում»<sup>94</sup>:

Գրավոր աղբյուրները ցույց են տալիս, որ Հայոց հեթանոսական պանթեոնի ութ գլխավոր տաճարներում տեղ գտած աստվածներին նվիրված տաճարները ընդհանրապես կոչվել են *մեհեան*, սակայն, նեղ առումով,

<sup>89</sup> *Тревел К. В.* Очерки по истории культуры древней Армении (II в. до н.э.— IV в.н. э.). М.,— Л., 1953. С. 90—91.

<sup>90</sup> *Lanckoronski Ch.* Les villes de la Pamphylie et de Pisidie. Paris, 1893. Vol. II. P. 157. Fig. 123. Tab. XXV.

<sup>91</sup> *Lanckoronski Ch.* Les villes... P. 179.

<sup>92</sup> *Тревел К. В.* Очерки по истории... С. 66—67.

<sup>93</sup> *Lanckoronski Ch.* Les villes... P. 58. Fig. 39. P. 65. Fig. 48.

<sup>94</sup> *Тревел К. В.* Очерки по истории... С. 91.

մեհյաններ էին կոչվում հենց Միհրի պաշտամունքին նվիրված կենտրոնները<sup>95</sup>: Այսպես, Ագաթանգեղոսի Հայոց պատմության արաբերեն տարբերակում, որ հրատարակել է Նիկողայոս Մառը, Դարանադյաց գավառի Թորդան ավանի անունը, որն, ինչպես հայտնի է, հայ հեթանոսական պանթեոնի գլխավոր աստվածներից մեկի՝ Բարշամինայի պաշտամունքի գլխավոր կենտրոնն էր, բերված է *Միթրոդան* անվամբ, որից էլ *Միթրոդան*–ը և հասպակված Թորդանը<sup>96</sup>: Իսկ հայկական Միհրի գլխավոր տաճարը՝ Բագահառիճը, գտնվում էր նրա հարևանությամբ՝ ներկայիս Փեթրիջից ոչ հեռու, նույն Դարանադյաց գավառում<sup>97</sup>:

Ճամանակին ենթադրվել է, որ հայերեն *մեհեան* բառը ծագում է հին իրանական *mithra-dāna* (Միհրի տեղ) ձևից, որին ավելացվել է հայերեն *եան* վերջավորությունը<sup>98</sup>: Ավելի վաղ Ա. Մեյեն ենթադրել էր, որ *մեհեանը* ծագում է հին իրանական *māithryāna* բառից, որը ևս նշանակում էր Միհրի տեղը<sup>99</sup>: Այս համատեքստում Ջ. Ռասելը իրավացիորեն կարծել է, որ դժվար թե հայերը հին Հայաստանի մշակույթում վերին աստիճանի կարևոր դեր խաղացած այս կրոնական հասկացությունը փոխ առնեին իրենց սասանյան դիսերիմ թշնամիներից<sup>100</sup>: Ենթադրվում է, որ թեև այն փոխ է առնված Իրանից, սակայն սասանյան դարաշրջանից շատ ավելի առաջ:

Կ. Վ. Տրևերի արտահայտած սոցիալական բովանդակությանն առնչվող մտքին ցանկանում ենք անել մի կարևոր հավելում: Մեր կարծիքով, հռոմեացիներն Արևելքում կարող էին փոխ առնել ոչ միայն արքայական ճարտարապետությունը և պաշտոնական՝ պետական պաշտամունքի մի մասը, պաշտոնական մեհյանները երկու տարբեր առումներով հանդերձ, այլև, քանի որ իրենց մասնագիտության բերումով գերազանցապես շփվում էին ժողովրդական լայն զանգվածների հետ, ավելի շուտ պետք է ընդօրինակեին նրա կենցաղը և հավատալիքները, համեստ չափերի այն կառույցները, որոնք նախատեսված էին ծառայելու տեղական համայնքների փոքրաթիվ մարդկանց հոգևոր կարիքներին:

Սա հաստատվում է նաև բուն արևմտյան միթրեոմների վերլուծությունով: Արևմտյան միթրեոմների երկայնական պատերի առաջ կառուցված հարթակներին տեղավորվող մասնակիցների թվաքանակը սահմանափակ էր հենց շինության չափերով պայմանավորված: Միթրաիզմը համեմատաբար փոքրաթիվ մարդկանցից կազմված համայնքների կրոն էր, որոնք հիմնականում ինքնաբավ էին: Դրանք մարդկանց «կամավոր միավորումներ էին», այն էլ ոչ միշտ շեշտված կրոնական կողմնորոշմամբ<sup>101</sup>:

<sup>95</sup> «Գայր հասանելի Միհրական մեհեանն անուանեալ որդոյն Արամազդայ, ի գիւղն գոր Բագայառիճն կոչեն ըստ պարթեւարէն լեզուին», տես Ագաթանգեղոս պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1909, 790:

<sup>96</sup> *Mapp H.* Крещение армян, грузин, абхазов и аланов. СПб., 1905. С. 119. Гл. 5; *Russell J. R.* Zoroastrianism in Armenia. Harvard Iranian Series. Vol. V. 1978. P. 263.

<sup>97</sup> *Հակոբյան Հ.*, Մեհյանների կործանման և Հայոց դարձի պատմության որոշ մանրամասներ, Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը, հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2001, էջ 145–156:

<sup>98</sup> *Gershevitch I.* Die Sonne des Beste // *Mithraic Studies* / ed. J. R. Hinnell's. Manchester, 1975. I. P. 87. № 8. II. 357.

<sup>99</sup> *Meillet A.* Sur les termes religieux iraniens en arménien. // *RÉArm.* 1920. Vol. 1. P. 233–234.

<sup>100</sup> *Russell J. R.* Zoroastrianism in Armenia... P. 264–265.

<sup>101</sup> *Beck R.* The Mysteries of Mithras // *Voluntary Associations in the Ancient World* / ed. J. S. Kloppenborg and S. G. Wilson. London, 1996. P. 176–185.

Եթե ընդունենք, որ միթրեոմների հիմքը Մերձավոր Արևելքի ժողովրդական պաշտամունքային շենքերն են եղել, ապա հարկավոր կլինի տեսնել երկու հնարավոր տարբերակ: Մեկը բնակավայրի ներսում գտնվող ընտանեկան, ավելի ճիշտ, համայնական պաշտամունքային շենքն է, որը իր հորինվածքով չպետք է էսպես տարբերվեր ժողովրդական բնակարանից. տաճարը աստծու տունն է, գուցե ավելի բարեկարգ, երբեմն էլ քիչ ավելի մեծ, քան շարքային բնակելի տունը: Այս բնակելի տանը դեռ կանդրադառնանք: Մյուսը գտնվում էր բնակավայրից դուրս՝ սեզոնային աշխատավայրերում կամ ավելի հեռու՝ բարձրլեռնային սրբավայրերում: Այստեղ էլ շենքի հիմքը կարող էր լինել բնական այրը կամ արհեստական որևէ կառույց: Եթե հայկական նահապետական ընտանիքի օրինակով (որ շատ չափանիշներով էսպես չի տարբերվում մերձավորարևելյան ուրիշ հին ժողովուրդների նույն տիպի ընտանիքներից) ընդունենք, որ այն ոչ միայն արյունակիցների համերաշխ կոլեկտիվ էր, այլև տնտեսական, հաճախ ռազմական, ինչպես նաև պաշտամունքային միավոր, ապա պաշտամունքը բնակավայրում և նրանից հեռու սպասարկվելու էր համեմատաբար փոքրածավալ շենքերում կամ այրերում, ինչպես վերը հիշված փոքրաթիվ մարդկանցից բաղկացած հոռմեական միթրայական համայնքներում:

Հուլիս հետաքրքիր է ոչ միշտ շեշտված կրոնական կողմնորոշում ունեցող մարդկանց «կամավոր միավորումների» մասին Ռ. Բեքի վերն արտահայտած միտքը: Մա մենք կարող ենք լուսաբանել Աթենքի ֆիասների կամ շատ ավելի լավ փաստագրված օրգեոնների միջոցով: Դրանք, ինչպես ցույց են տալիս գրավոր աղբյուրները, օտարերկրացիների՝ սկզբնապես Աթենքում բնակվող թրակացի մետեկների ակումբներ էին՝ միավորված որևէ աստվածության, սովորաբար Հերակլեսի կամ Դիոնիսոսի շուրջ: Ծիսական այս միավորումների անդամները, քանի որ օտարերկրացի լինելով իրավունք չունեին Աթենքում ունենալ անշարժ գույք, այդ թվում նաև մշտական գործող պաշտամունքային շենք, պարբերաբար իրենց արարողությունների համար վարձում էին նման շենքեր: Մա և բուն արարողությունները պահանջում էին որոշակի գումար, որը հավաքվում էր անդամավճարներից: Հետաքրքիր է, որ օրգեոնների ծեսը բաղկացած էր պաշտամունքային և կենցաղային բաժիններից: Առաջինը ներառում էր շենքի առաջ՝ ի պատիվ հովանավոր աստվածության, կենդանու զոհաբերությունը: Ծեսի երկրորդ մասն իր տևողությամբ վերջինն ու ամենաերկարատևն էր. կարելի է ասել, այն ծառայում էր կոլեկտիվի հիմնական նպատակին: Մա պարզապես խնջույք էր, որի ընթացքում մասնակիցների միջև վերանում էր որևէ սոցիալական անհավասարություն, որ կար շենքից դուրս, առօրյա կյանքում: Ինչպես տեսնում ենք, օրգեոնները և նմանատիպ միավորումները ձևով կրոնական, սակայն բովանդակությամբ նվազ շեշտված կրոնական կողմնորոշմամբ մարդկանց միավորումներ էին: Նման ակումբներն այնքան գրավեցին բնիկ աթենացիներին, որ նրանք էլ ստեղծեցին իրենց նմանատիպ հաստատությունները<sup>102</sup>:

Արդյոք մերձավորարևելյան սփյուռքի հենց նման միավորումների միջից չէ՞, որ հին Հռոմում կամ պրովինցիաներում անջատվել են առաջին

<sup>102</sup> Устинова Ю. Б. Частные культовые сообщества у греков (Атика VI—IV вв. до н. э.) // Быт и история в античности. М., 1988. С. 192—218.

միթրայիստների համայնքները, որոնք հավաքվում էին իրենց ավանդական բնակարանները նմանակող կառույցներում, իսկ շուտով նման համայնոհների խմբեր և նոր միավորումներ քաղաքացիական բնակչության և հատկապես զինվորների միջավայրում, Հռոմեական կայսրության տարբեր հատվածներում ծնեցին իրենց պաշտամունքի հովանավոր աստվածությանը տարբեր պատճառներով հարողների ու համակրողների սովոր բանակ:

Այս վարկածն ի թիվս արդեն եղածների, ևս ունի քաղաքացիության իրավունք. անշուշտ ապագայում այն կհաստատվի կամ կհերքվի նոր փաստերի հիման վրա: Ներկայումս մենք հակված ենք արևմտյան միթրեոմների նախատիպի հարցում նախապատվությունը տալ Մերձավոր Արևելքի այն գոտուն, որտեղ շփումները Արևելքի և Հռոմի միջև առավել երկարատև ու ինտենսիվ են եղել՝ սկսած այստեղ Հռոմի ներթափանցման առաջին դարերից: Նկատի ունենք Եփրատի ավազանը և նրա երկու ափերին հյուսիսից հարավ բնակվող ազգերի զգալի չափով փոխներթափանցված՝ ինտեգրված, մշակույթը:

Ի հավելումս սրա, ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում ենք մի երևույթի վրա, որը մինչ այժմ, թեկուզ հպանցիկ, չի դիտարկվել արևմտյան միթրեոմների ծագման խնդրի շրջանակներում: Խոսքը հայկական ժողովրդական բնակարանի մասին է:

Հայկական ժողովրդական տան երկու հիմնական տարատեսակներից մեկի մեջ, որը բնորոշ է հատկապես Բարձր Հայքին և Եփրատի արևմտյան ավազանին, նաև Կապադովկիայի հայկական բնակավայրերին, տղամարդկանց բաժնի բաղկացուցիչ մասը օդան է, որը հաճախ հարում է գոմին: Վերջինից օդան անջատված է 3–4 սյուներով, որոնց պատվանդանը գետնից 1¼–1½ մ բարձրացող որմն է: Օդայի «հանդիպակաց պատի մեջտեղը գտնվում է բուխարի, գետնի մակերեսից 25–30 սմ բարձրությամբ բուխարու երկու կողմից (երկայնական պատերի առաջ — Ն. Ն.) միևնույն բարձրությամբ ձգվում են մոտ 1 մ լայնությամբ քարե թախտեր, սաղր, որոնք ծածկվում են մինդարով, քեչայով, իսկ ունևորների մոտ՝ կապերոսներով կամ խալիներով: ...Օդայի ծածկն ուներ երկկողմանի թեթև թեքություն՝ սաղրերի ուղղությամբ... Հյուրերին ընդունում էին միմիայն օդայում: Բարձր Հայքի այս տիպի բնակարաններ հանդիպում են նաև Ռուսահայաստանի, գլխավորապես Անդրկովկասի հայկական գյուղերում, այն է՝ Ախալցխայի, Ախալքալաքի, Նոր-Բայազետի և Շիրակի գավառներում» (նկ. 13)<sup>103</sup>:

Ուշագրավ է, որ հայկական օդան նաև պատանիների «գաղտնի» ընկերությունների համար հավաքատեղի էր, «խան», «շահ», «փաշա» կոչվող խաղերի կազմակերպման ու ղեկավարման տեղ<sup>104</sup>:

Ինչպես հայտնի է, ժողովրդական բնակարանը տարբեր մշակույթներում ներգործություն է ունեցել տաճարների և աշխարհիկ պալատական շենքերի ճարտարապետության վրա, բացառություն չէ նաև հայկական բնակարանի և պաշտամունքային շենքերի փոխազդեցությունը, որ մասնավորապես տեսնում ենք երկայնական սրահի վերջում մի դեպքում բարձրացված բեմի, իսկ վրտում օդայի օրինակով: Հռոմեական միթրեոմների հետ հայկական տան

<sup>103</sup> Մամուկյան Խ., Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. 2, Երևան, 1941, էջ 203:

<sup>104</sup> Բորյան Վ., Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974, էջ 82:

տղամարդկանց բաժանմունքի նմանությունը գրեթե բոլոր կարևոր մանրամասներում, պահանջում է ավելի խոր ուսումնասիրել տվյալ ինդիքը հայ-հռոմեական մշակութային շփումների շրջանակներում: Քանի որ բացառվում է հռոմեական պաշտամունքային շենքի ազդեցությունը հայկական ավանդական բնակարանի վրա, ապա մնում է ընդունել, որ հակառակն է տեղի ունեցել: Այն կարող էր տեղի ունենալ Հռոմում, ուր անտիկ դարաշրջանում կար նաև հայկական սիյուռք՝ թե՛ պրետորիական գնդերում, գործող բանակում և թե՛ քաղաքացիական բնակչության մեջ (առևտրականներ, բախտագուշակներ և այլն), կարող էր սաղմնավորվել նաև հայ-հռոմեական շփումների ընդարձակ գոտիում՝ Կոմմագենեից և Բարձր Հայքից մինչև հռոմեական կայսրության կենտրոնացման մյուս՝ ավելի արևելյան կետերը (սկ. 14 և 15):

**Hayk Hakobyan**

*YSU, Department of Archaeology and Ethnography  
Institute of Archaeology and Ethnography  
of NAS RA*

## **Participation of the Ancient Armenia to the Roman Temples Dedicated to Mithra**

(Preliminary Observations)

This article observes available paths and time for penetration of eastern Mithra's cult to the Roman Empire, based on active political, economic and ideological interactions between ancient Armenia and Rome, as well as, constitution of Roman buildings — mitreums — dedicated to solar divinity of the Roman soldiers — Mithra. Quite interesting are Armenian-Roman relations on this background.

**Айк Акпопян**

*ЕГУ, кафедра археологии и этнографии  
Институт археологии и этнографии ИАН РА*

## **Причастность Древней Армении к Римским храмам, посвященным Митре**

(предварительные замечания)

В статье, на фоне активных политических экономических взаимоотношений между Древней Арменией и Римской державой, рассматриваются пути и время проникновения культа восточного божества Митры в римскую среду;



становление римских культовых сооружений — митреумов — посвященных солдатскому солнечному богу в Риме и провинциях. Рассматривается связь армянской и римской архитектур на этой почве.

## Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Օստիայում, Հռոմի մոտ բացված միթրեումի ներսույթը
- Նկ. 2 Ուրուկ-Վարկա հնագույն քաղաքի միթրեումի ընդհանուր տեսքը
- Նկ. 3 Կոմմագենեի պանթեոնի տետրադա. վերևում ձախից աջ՝ Զևսը և Միթրան, ներքևում՝ Կոմմագենե-Անահիտը և Հերակլես-Վահագնը
- Նկ. 4 Խալդիի պատկերը աջից՝ բոցկլտող ճառագայթների մեջ, նիզակով ու աղեղով՝ Անձավից պեղված վահանի հատվածում
- Նկ. 5 Անտիոքոս I Կոմմագենցին ողջունում է Միթրային, Բարձրաքանդակ Սոֆրազից, մ.թ.ա. I դ., Գազիանթեիի թանգարան
- Նկ. 6 Տաշքուրանի արքիդով տաճարի հատակագիծը համաձայն Ա. Ա. Իվանովսկու
- Նկ. 7 Հատված Հոդմիկի տաճարական համալիրից, № 1 սրահի հատակագիծը
- Նկ. 8 Հատված Հոդմիկի տաճարական համալիրից, № 6 սրահի հատակագիծը
- Նկ. 9ա Միթրան սպանում է ցլին կամ Միթրա տավրոքտոնը, հռոմեական բարձրաքանդակ, Կարլսրուեի թանգարան
- Նկ. 9բ Միթրան սպանում է ցլին, անտիկ արձան միթրեումից, Բրիտանական թանգարան
- Նկ. 10 Հոդմիկի անտիկ տաճարական համալիրից պեղված Միթրայի կավե արձանիկը, մ.թ. I–II դդ.
- Նկ. 11 Դվինի հռոմեական գոհասեղանը. Արևը՝ հարավից, ագռավը՝ հյուսիսից, ցուրը՝ արևմուտքից, կարիճը՝ արևելքից
- Նկ. 12 Ցլի գլուխ Գառնիի ամրոցից, մ.թ. I–II դդ., պատահական գյուտ
- Նկ. 13 Հայկական ժողովրդական տան Բարձր Հայքի տարատեսակի ներսույթը համաձայն՝ *Բրդյան Վ.*, Հայ ազգագրություն, Երևան, 1974, էջ 80; *Марутян А. Т.* Интерьер армянского народного жилища // Армянская этнография и фольклор. 17. Ереван, 1989. Таб. III (1)
- Նկ. 14 Հայկական ժողովրդական տան Բարձր Հայքի տարատեսակի ներսույթը համաձայն՝ *Բրդյան Վ.*, Հայ ազգագրություն, Երևան, 1974, էջ 81; *Марутян А. Т.* Интерьер армянского народного жилища // Армянская этнография и фольклор. 17. Ереван, 1989, Таб. III (2)
- Նկ. 15 Հաղրիանոսի պատի մաս կազմող միթրեումը, Նորթումբերլենդ, Անգլիա, մ.թ. III դ.



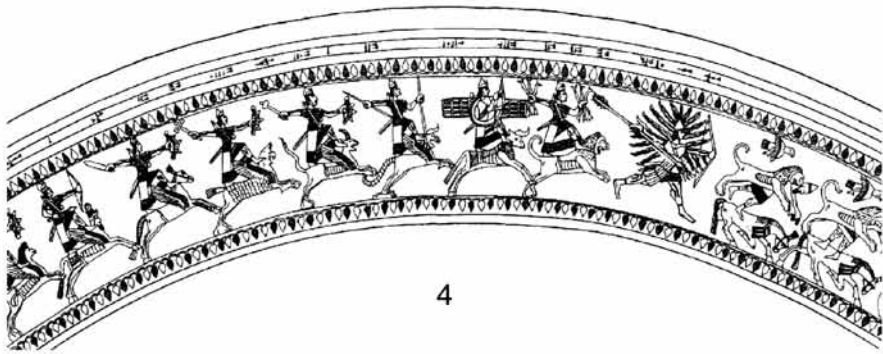
1



2



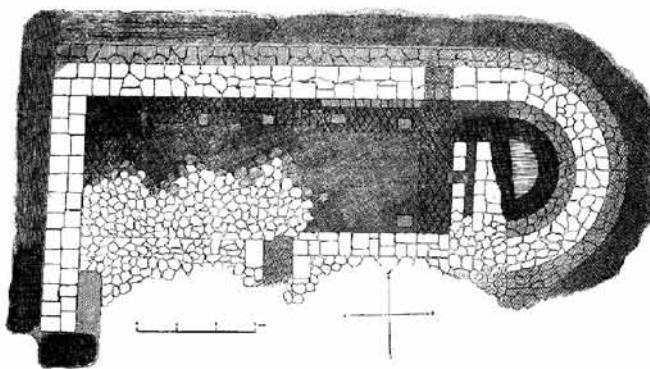
3



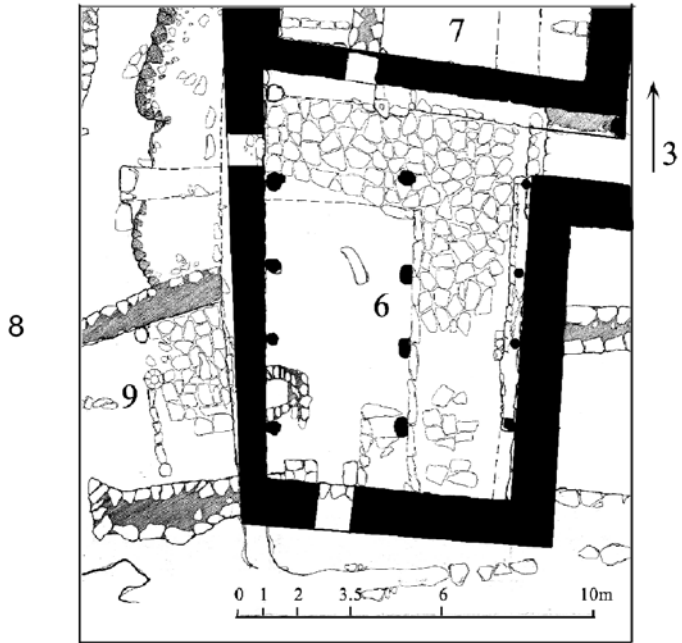
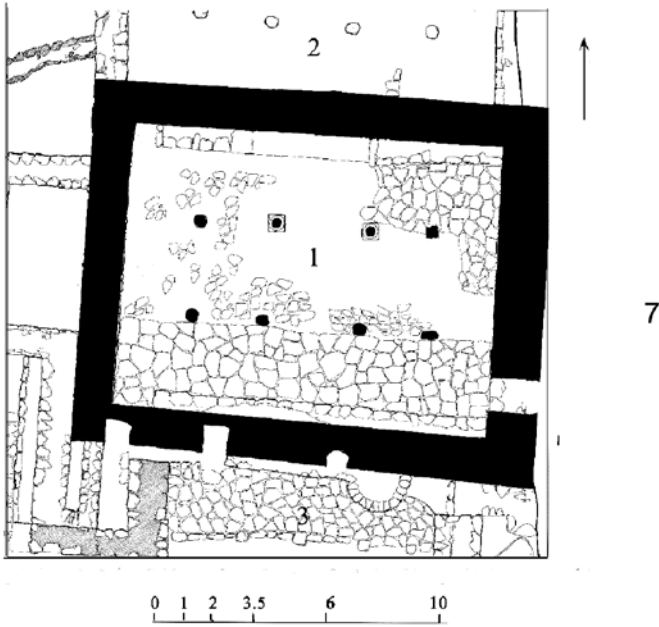
4



5



6





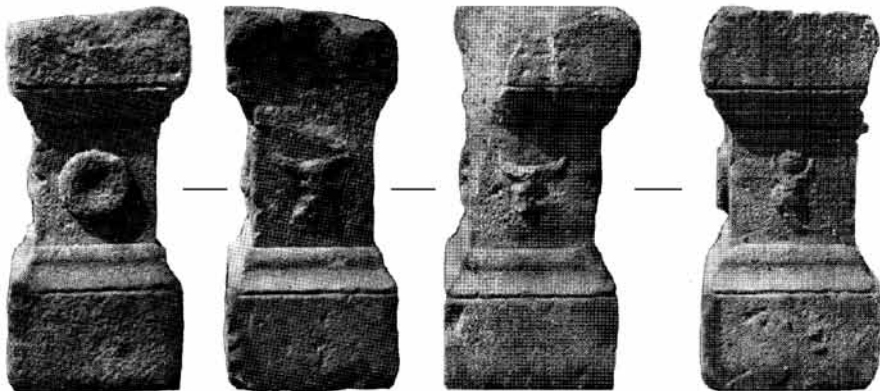
9a



9b



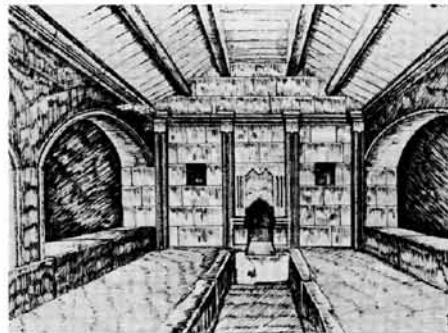
10



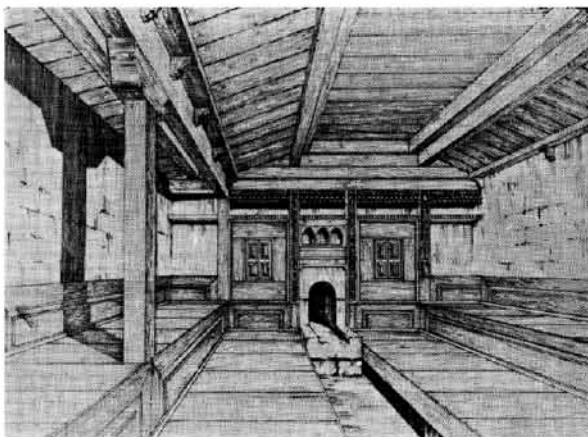
11



12



13



14



15

## Վիկտորյա Վասիլյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և  
տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### Տիրամոր «Ճանապարհ ցույց տվող»՝ Օդիգիդրիա պատկերագրական տիպի ծագումը և նրա աղերսները անտիկ Հայաստանի արվեստում

Կնոջը պատկերող վերին պալեոլիթի արձանիկներից սկսած մինչև ուշ ժամանակաշրջանի մշակված արձաններում առաջին հերթին գովերգում էին նրա մայրության, պտղաբերության, բնության կենդանի արտացոլումը: Նա համարվում էր սերնդի շարունակող, սրբացվում էր, արտացոլվում արվեստում և պատկերագրության մեջ: Մայր աստվածությունը իր մեջ կարող էր միաժամանակ միավորել մի քանի աստվածությունների հատկանիշներ: Մայրության երևույթը իր մեջ մոգական նշանակություն էր կրում: Այդ հզոր աստվածությունը տարբեր անուններով է հանդես գալիս միջերկրածովյան ազգերի և Հարավային Ասիայի ժողովրդների մոտ<sup>1</sup>:

Երբ Մայր աստվածությունը միաժամանակ վերածվում է մեծագույն, հզոր աստվածուհու, որը գլխավորում է բոլոր էակներին, դառնում է հովանավոր և տիրակալ, մենք կարող ենք ենթադրել հասարակության մեջ կնոջ դերի մեծացման մասին<sup>2</sup>:

Սակայն քրիստոնեության ընդունումից հետո ամեն ինչ կտրուկ փոխվեց: Քրիստոնեությունը կնոջից պահանջում էր հնազանդություն և արգելում էր կրոնում կուռքարարություն ու երկրպագություն, բացի այդ նա համարվեց մարդկային մեղքի մեծագույն մեղավոր: Նույնիսկ առաջին երկու Տիեզերական ժողովներում Քրիստոսին ծնող Մարիամը չէր առանձնացվում մյուս կանանցից և չէր դիտարկվում որպես «Աստվածամայր»: Միայն Եփեսոսի երրորդ Տիեզերական ժողովից հետո՝ V դ. (431 թ.), որին մասնակցում էր նաև Հայոց եկեղեցին, կույս Մարիամը համարվեց «Աստվածամայր» և «Երկնային թագուհի», քանզի Աստվածամայրը դիտվում էր որպես միջնորդ Աստծո որդու ու մարդկանց միջև: Եփեսոսի և Քաղկեդոնի Տիեզերական ժողովներին կայացրած որոշումներից հետո ողջ քրիստոնեական աշխարհով տարածվում է Տիրամոր պատկերումը, որը ժառանգում է հեթանոսական աստվածուհիների պատկերագրական մի շարք հատկանիշներ: Հայտնի են Տիրամոր սրբապատկերների շուրջ 400 անվանումներ: Արվեստում նա հանդես է գալիս պատկերագրական հետեվյալ հիմնական տիպերով.

1 Վասիլյան Վ., Մայր Հայաստանի հնագույն նախատիպերը, ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետի «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, հ. Ա, Երևան, 2013, էջ 209–217:

2 Доници А. Люди, идолы, боги. М., 1966. С. 102–103.

- ճանապարհ ցույց տվող՝ Օդիգիդրիա (*Οδηγήτρια*)<sup>3</sup>,
- Խանդավազանք, գորովանք՝ Ելեուսա (*Ελεούσα*)<sup>4</sup>,
- Աղոթող՝ Օրանտա (*Οραντα, Παναγία*)<sup>5</sup>,
- Ստնտու՝ Գալակտոտրոֆուսա (*Γλακτοφιλουσα*)<sup>6</sup>,
- «Երկնային թագուհի» (*Πανάχραντα*) և այլն<sup>7</sup>:

Սույն աշխատության մեջ մենք կանդրադառնանք Տիրամոր ճանապարհ ցույց տվող՝ «Օդիգիդրիա»<sup>8</sup> պատկերագրական տիպի ծագմանը և նրա աղերսներին անտիկ Հայաստանի արվեստում:

Հայաստանում Աստվածածինն վերագրվեցին Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի որոշ գծեր, որոնցից են մայրության և պտղաբերության հովանավորությունը, բժշկելու հատկությունը: Աստվածամայրը քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարի կրողն է. «Սրբուհի, երկնային և երկրային թագուհի ու բարեխոս»: Նրա կերպարի բնորոշ գծերը կապվում են բարու, առաքինության, գթասրտության, մեղքի ու ապաշխարհանքի, մահվան ու հոգու փրկության մասին քրիստոնեական հիմնադրույթների հետ:

Հարկ է նշել, որ Տիրամոր կերպարը ձևավորվեց ինչպես իրական նկարագրությունների, այնպես էլ տվյալ տարածաշրջանում աստվածուհիների պաշտամունքի հետ: Արվեստում հանդիպող բազմաթիվ կերպարներում շեշտը դրվում էր ոչ թե գեղեցկության և սիրո գաղափարների, այլ Աստվածածնի՝ «Անաղարտ կույսի», «Ստնտու մոր», «Երկնային Տիրամոր և ողբացող մոր» կերպարի վրա: Եթե սիրո, պատերազմի և հաղթանակի աստվածուհիները երկրների և քաղաքների հովանավորներ էին, ապա Տիրամայրը՝ ամբողջ մարդկության «Մեծագույն մայրը», «Ստնտուն», «Փրկիչն» էր<sup>9</sup>: Նա «Երկնային եկեղեցին» էր, ամբողջ մարդկության հովանավորը և փրկության բարեխոսը<sup>10</sup>:

Ինչպես գրում է Գարեգին Հովսեփյանը. *Քրիստոնեական արվեստի մեջ Մարիամի պատկերագրությունը երևան է գալիս Բ և Գ դարերում Հռոմի կատակոնիստների որմնանկարչության մեջ: Եփեսոսի 431 թվի ժողովից հետո, բնականաբար, երբ Մարիամի համար Թեոտոկոս-Աստվածածին արտահայտությունը հաստատվեցավ պաշտոնապես, իբրև մաս Վարդապետության (Dogma) առավել զարկ պիտի ստանար նորա պատկերագրությունը արվեստի մեջ... Բյուզանդական նվիրական Օդիգիտրիայի տիպի Աստվածածինների նախնական ծագումը պետք է որոնել Արևելքի, այսինքն, ասորա-կուպտական արվեստում, որ հետո Բյուզանդիայում բարձր զարգացման հասավ և ապա*

<sup>3</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 3. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971. S. 168.

<sup>4</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. В 2-х томах. Т. 2. Петроград, 1915. С. 152-249.

<sup>5</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie ... S. 169.

<sup>6</sup> Ibid. S. 170.

<sup>7</sup> Ibid. S. 165-172.

<sup>8</sup> Օդիգիդրիա նշանակում է «ճանապարհ ցույց տվող»: Գահին բազմած Տիրամայրը, որը ձախ ծնկին պահում է մանկանը, իսկ աջ ձեռքը վերև է բարձրացրել, հնագույն պատկերագրական տիպ է, որի ամբողջ իմաստը աղոթքն է: Տիրամոր ձեռքերի ողջունի շարժումը նշանակում էր ինչպես օրհնություն, այնպես էլ «Երկրպագություն Հորը, Որդուն, Սր. Հոգուն»:

<sup>9</sup> Վասիլյան Վ., Մայր Հայաստանի..., էջ 210–211:

<sup>10</sup> Этингоф О. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М., 2000. С. 5.



անցավ Արևմուտք՝ իբրև Նախավերածնության և Վերածնության մատնանների նախակարասյետ և զարգացման զարկ տալու»<sup>11</sup>:

Հայաստանի քառնախտ կոթողների պատկերագրությունը հաստատում է սա որպես իրողություն: Մենք փաստեր և ցուցումներ ունենք Օղիգիդրիայի պատկերագրության գոյության մասին՝ անկախ բյուզանդական ազդեցությունից<sup>12</sup>:

Ռուս երկու նշանավոր գիտնականներ Ն. Կոնդակովը<sup>13</sup> և Դ. Լիխաչովը<sup>14</sup> ծավալուն մենագրություններ ունեն Աստվածածնի պատկերագրության ծագման ու զարգացման պատմությանը նվիրված, որտեղ նրանք Օղիգիդրիայի տիպի ծագումը բխեցնում են ասորա-դասական արվեստից, որն էլ միախառնելով Փոքր Ասիայում (նաև Հայաստանում) վաղուց գոյություն ունեցող Մայր աստվածուհու պաշտամունքի հետ՝ հիմք հանդիսացավ այս տարածաշրջանում Օղիգիդրիայի պատկերագրության ծագման և ձևավորման համար:

Դեռևս հնուց Փոքր Հայքի տարածաշրջանում գոյություն ուներ Մայր դիցուհու և նրա որդիների պաշտամունքը, որ շարունակվում էր հետագա դարերում պաշտամունքի ոլորտ ընդգրկելով նաև հարևան մի շարք շրջաններ<sup>15</sup>: Հայկական լեռնաշխարհի տարածքից գտնվել են մոր և մանկան արձանիկներ՝ ստնտուի տիպով, որոնք վկայում են այս պաշտամունքի տեղական բնույթը (նկ. 6):

Մոր և մանկան պատկերագրությունը՝ ստնտու և գահին բազմած Տիրամոր տիպով ամենավաղն էր և կարող էր ծագել կենցաղային կյանքի և մահարձանների ընդօրինակումից (օրինակ՝ Կիպրոսում, Կապադովկիայում, Կոմմագենեում, Եգիպտոսում): Սակայն այն բացառապես մահացածների դիմանկար համարելը սխալ կլիներ: Արդյո՞ք դա այլաբանորեն աղոթքն էր՝ ձոնված Աստծուն մահացածի հոգու փրկության համար, թե՞ դրա հիմքում Աստծուն երկրպագելն էր<sup>16</sup>:

Մեր նյութի համար հետաքրքիր է ևս մեկ հանգամանք. նույն ողջունի ձևերի շարժումներով Տիրամայրը ներկայացվում է «Ավետման» տեսարանում Գաբրիել հրեշտակապետի առջև նստած գահին կամ կանգնած: Հրեշտակապետը Սբ. Հոգուց Մարիամի հոլիանալու լուրը ավետելով՝ նրան նվիրաբերում է շուշաններ: Սակայն ողջունի կամ երկրպագության այս դիրքերը տեսնում ենք դեռևս ուրարտական արվեստում, որտեղ Արուբանի դիցուհին ներկայացվում է Խալդի աստծո առջև երկրպագության կամ զոհաբերության տեսարաններում (նկ. 2, 3): Իսկ գահին բազմած աստվածուհու սեղմած ձեռքում դրված են ծաղիկներ, որոնք պտղաբերության և երկրի բարօրության նշանակությունը կարող էին ունենալ: Արդյո՞ք դեռևս այս ժամանակաշրջանից չեն ծագում

<sup>11</sup> Հովսեփյան Գ., Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Երևան, հ. 2, 1987, էջ 182–183:

<sup>12</sup> «Մուրը Հայաստան», Ցուցահանդեսի կատալոգ, Լուվրի թանգարան, Երևան, 2007, էջ 153:

<sup>13</sup> Кондаков Н. П. Иконография... Т. 1. С. 126–150.

<sup>14</sup> Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911. С. 157–159.

<sup>15</sup> Արթուր Ա., Հնագույն հեթանոսական աստվածաշունչ՝ Սաման Շոեր էպոսը, հ. I, Լոս Անջելես, 2007, էջ 252:

<sup>16</sup> Մահարձանների վրա ներկայացված անձինք հիմնականում պատկերվում էին ողջունի կամ երկրպագության ձեռքերի դիրքով՝ բռուցքի և ողջունի տեսքով, որը, հավանաբար, աղոթքն էր Սբ. Հոգուն կամ Աստծուն՝ մահացածի հոգու փրկության համար:

վերոնշյալ պատկերագրության նախատիպերը: Հետագայում մենք հանդիպում ենք նույն դիրքով մանրաքանդակ մահարձաններ Կապադոկիայում, Կոմմագենեում, Կիպրոսում, որտեղ ներկայացված հանգուցյալը ողջունի կամ երկրպագության դիրքով դիմավորում է և աղոթում է Սբ. Հոգուն:

Երկրորդ առավել հիմնավոր կարծիքը Օդիզիդրիա պատկերագրական տիպի ծագման մասին վերաբերում է եգիպտական արվեստին, որը նշանակալի ազդեցություն ունեցավ նրա ձևավորման վրա (նկ. 7):

Տիրամոր և մանկան պատկերագրությունը համաշխարհային արվեստում ծագում է եգիպտական Իսիդա և Գոռ աստվածությունների պատկերումից. գահին նստած երկնային աստվածուհի, որի գրկում աստվածորդին է<sup>17</sup>:

Հատկանշական է, որ մոր և մանկան ամենավաղ պատկերները քրիստոնեական արվեստում ծագում են հելլենիստական ազդեցությունը կրող դպտական արվեստից, որը զարգացավ ժողովրդական միջավայրում, իսկ Իզիդան, որպես բժշկության, պողաբերության, Եգիպտոսի փրկիչ աստված Գոռին ծնող մայր աստվածուհի, մեծ ժողովրդականություն վայելեց: Դրանց կատարման սխեմատիզմը պայմանավորված էր եգիպտական հավատալիքներով, որոնք մերժում էին իրապաշտական մոտիվներով այս կերպարները մոտեցնել երկրային էակներին, այլ ձգտում էին ցույց տալ նրանց աստվածային էությունը: Մոր և մանկան այս պատկերագրական տիպը Եգիպտոսից բերվեց Մերձավոր Արևելք, որտեղ արդեն վաղուց գոյություն ուներ Արևամոր և նրա որդու պաշտամունքը, որտեղից էլ հելլենիզմի դարաշրջանում տարածվեց Արևմուտքում և տեղափոխվեց Բյուզանդիա: Եգիպտոսից ժառանգված աստվածությունների պատկերման սրբապատկերային ասկետիզմը և ներկայացուցչականությունը բերվեց քրիստոնեություն:

Նստած Օդիզիդրիայի տիպը լայնորեն կիրառվում էր քրիստոնեական Հայաստանում, որը հանդիպում է նաև հայկական քառանիստ կոթողների վրա, որոնց օրինակներ հանդիպում ենք Ուջանում (Վանք Խարաբա) և Թալինում (VI–VII դդ.): Աստվածամոր հնագույն պատկերաքանդակներում (III–VII դդ.) առավել տարածված էր գահակալ Օդիզիդրիայի պատկերագրությունը<sup>18</sup>, ընդ որում այս պատկերագրական տիպի առաջացման երկրներից մեկը դիտվում է Հայաստանը<sup>19</sup>:

Օդիզիդրիայի քրիստոնեական պատկերագրության թեմայի ակունքները հասնում են մինչև մ.թ. ի դ.: Այդ պատկերների ամենավաղ օրինակներում Աստվածամայրը ամբողջ հասակով կանգնած է՝ ձախ ձեռքում Հիսուսին գրկած: Վ դ. սկսած՝ հայկական պատկերագրության մեջ ի հայտ է եկել Օդիզիդրիայի մեկ այլ տարբերակ՝ Աստվածամայրը նստած է՝ Հիսուսը գրկին: Ինչպես նշվեց, Օդիզիդրիան Հայաստանում մեծ տարածում ուներ: Նրա կերպարում նկատում ենք Անահիտ աստվածուհուն բնորոշ գծերի հեռավոր արձագանքներ<sup>20</sup>:

<sup>17</sup> Лазарев Н. В. Византийская живопись. М., 1971. С. 277–278.

<sup>18</sup> Там же. С. 303–306.

<sup>19</sup> Ավետիսյան Բ. Գ., Աստվածամոր պատկերները հայ միջնադարյան արվեստում (Աստվածամայրը մանկան հետ հորիզվածքի պատկերագրությունը), թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2005, էջ 130:

<sup>20</sup> «Մուրք Հայաստան»..., էջ 153:

Ք. ա. II–I դդ. թվագրվող մոր և մանկան կավե արձանիկները՝ գտնված Արտաշատից, Վարդենիսից, Սպիտակից, Վաղարշապատից և Արմավիրից, այժմ պահվում են Հայաստանի Պատմության թանգարանում (նկ. 4, 5)<sup>21</sup>: Դրանք ներկայացնում են Անահիտ դիցուհուն՝ Երվանդ (Օրոնտես) արքայի<sup>22</sup> հետ՝ ստնտու մոր կերպարով<sup>23</sup>: Անահիտը այստեղ հանդես է գալիս որպես թագավորների պահապան մայր-աստվածուհի<sup>24</sup>: Քանդակում Անահիտ աստվածուհին նստած է հանդիսավոր և ներկայացուցչական դիրքով գահին, պունագարդ կամարի հովանու ներքո: Գլխաշորով և երկար զգեստներով պարուրված նրա կերպարը հանդիսավոր է և պատկառելի: Հատկանշական է, որ մայրը երկար հագուստներով, թիկնոցով և քողով է և գահին բազմած, ինչը մեզ թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ այս կինը «աստվածային էակ» է: Իսկ կրծքից կերակրվող երեխան բոլոր օրինակներում մերկ է: Թագավորները հաճախ էին աստվածությունների հետ պատկերվում, որպեսզի ցույց տային իրենց աստվածային ծագումը և դառնային առավել սիրված ու ժողովրդական:

Դիցուհու ոտքերի տակ պատվանդան կամ աթոռակ կա (շեշտվում է վերջինիս աստվածային էությունը, որը բարձր է առավել, քան երկրային հողը), իսկ գահը առնված է պունագարդ կամարի հովանու տակ<sup>25</sup>: Երկար զգեստավորմամբ և գլխաշորով մայր դիցուհու կերպարը, մեր կարծիքով, ծագում է ուրարտական Արուբանի գահանիստ դիցուհու կերպարից, ուղղակի ուրարտական զգեստներին փոխարինում է հունական ծալքավոր տունիկան: Այս արձանիկները հավանաբար դրվել են որմնախորշերում՝ նմանատիպ կիսակլոր և եռանկյունաձև վերջավորությամբ և ունեին աղոթքի, երկրպագության խորհուրդ: Որպես հնուց եկող նախնիների պաշտամունքի վերածնության նմուշներ՝ դրանք ունեն խնդրակատար, բարիք բերող, հովանավորող, պտղաբերությանը և սերնդի շարունակությանը նպաստող ծիսական նշանակություն: Հետաքրքիր է, որ Աստվածամոր և մանկան գահանիստ կերպարը և աղոթքի կամ ողջունի համար առաջ մեկնված ձեռքի դիրքը քրիստոնեության շրջանում փոխանցվեցին Օղիգիդրիա պատկերագրությանը, որն էլ ցույց էր տալիս ճշմարիտի, հավատի, փրկության ճանապարհը և աղոթքի էր կանչում բոլոր հավատացյալներին: Հավանաբար, հեթանոսական շրջանում այս արձանիկները նույնպես ունեին պաշտամունքային նշանակություն:

Արտաշատից, Արմավիրից, Վաղարշապատից, Սպիտակից հայտնաբերված և դեռևս նեոլիթյան շրջանից տարածաշրջանում հանդիպող մոր և մանկան պատկերագրությամբ կավե արձանիկները ներկայացնում են ըստ ուսումնասիրողների «Ոսկեմայր, ոսկեծին» Անահիտ դիցուհուն (նկ. 4, 5): Դրանցում միշտ պահպանվել է Անահիտի հանդիսավոր կեցվածքը: Հելլենիստական շրջանում լայնորեն տարածված և մ. թ. ա. III–I դդ. թվագրվող տեղական կավից պատրաստված այդ արձանիկները մորն ու մանկանն էին պատկերում և

<sup>21</sup> Маркарян А. Теракотовые статуэтки из Вагаршапата // ИФЖ. 2010. № 3. С. 170–180.

<sup>22</sup> Խաչատրյան Ժ. Դ., Անահիտ դիցուհու պաշտամունքն ու պատկերագրությունը Հայաստանում և նրա աղերսները հելլենիստական աշխարհի հետ, ՊԲՀ, 1985., № 1, էջ 130–132:

<sup>23</sup> Arménie Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IVe siècle. Paris, 1996. P. 242, 287.

<sup>24</sup> Тараян З. Р. Древнейшие отражения Богоматери. Ереван, 2012. С. 171–172.

<sup>25</sup> Au Pied du Mont Ararat Splendeurs de l'Arménie Antique. Arl, 2007. P. 210.

հաճախ ներկվում էին տարբեր գույներով: Դիցուհին այստեղ ներկայացված էր երկար գլխաշորով և մինչև ծնկները հասնող ծալքավոր հագուստով (խիտոնով)<sup>26</sup>: Հայաստանում Անահիտը հաճախ պատկերվում է ստնտու մոր կերպարով, գրկին՝ կրծքից կերակրվող երեխան: Ե՛վ այստեղ, և՛ Գավառից գտնված մեդալյոնի վրա նա պատկերված է երեխայի հետ<sup>27</sup>: Երեխայի մազերի վրայով ժապավեն է իջնում, որը ըստ Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի<sup>28</sup> խորհրդանշում է թագավորական իշխանությունը: Թագավորները հաճախ են պատկերվել աստվածների հետ, նրանց առջև կանգնած, ծնկի եկած և այլ ձևերով, միշտ ավելի փոքր, քան աստվածությունները: Ժ. Խաչատրյանի կարծիքով, այստեղ ներկայացված է Աստվածամայրը և նրա որդին, այսինքն՝ Անահիտը և մեռնող ու հարություն առնող աստվածորդին: Այս թեման տարածված էր շատ կրոններում: Դրանք աստվածային գույզեր էին. պատանիները դիցաբանությունների մեծ մասի մեջ հանդես էին գալիս որպես մեռնող և հարություն առնող աստվածություններ (Կիբելա-Ատտիս<sup>29</sup>, Իշտար-Թամմուզ, Իզիդա-Օզիրիս, Աֆրոդիտե-Ադոնիս<sup>30</sup> և այլն), որոնք Մեծ մոր ամուսին կամ սիրեցյալ էին: Դրանցից մեկը Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելն է<sup>31</sup>: Բոլոր մանրաքանդակներում մայրը ներկայացված է մի ձեռքը կրծքին դրված, իսկ մյուս ձեռքով ուսերից բռնել է մանկանը:

Աստվածուհիներին ներկայացնելիս ի հայտ են գալիս նաև տեղական ավանդույթները և որոշակիորեն ձևավորվում է ավանդական-ներկայացուցչական պատկերագրությունը: Օրինակ, Անահիտ դիցուհու մանրաքանդակներում, մեր կարծիքով, առկա է Հայկական լեռնաշխարհում դեռևս նեոլիթից ծագող և ուրարտական շրջանում զարգացած «Մայր դիցուհու գահանիստ կերպարը», որը Ուրարտում նույնպես երկար զգեստ ուներ, երկար, գլխածածկ գլխաշոր և խորհրդանշում էր պտղաբերությունը և երկրի բարօրությունը (նկ. 3):

Անահիտը՝ մանկան հետ, ունի օջախը պահպանող հայ կնոջ նկարագիր, որը մեզանում հիմնականում հանդես է գալիս ստնտուի կերպարով՝ պունազարդ կամարի ներքո, գահանիստ ու հանդիսավոր, երկար ծալքավոր հանդերձանքներով. մի ձեռքը կրծքին, իսկ մյուսով սովորաբար երեխային գրկած: Այդ հատկանիշը առավել շեշտելու համար Անահիտը պատկերվել է մեկ կամ երկու երեխաների հետ, կամ Արտաշատի ու Արմավիրի արձանիկների նման՝ երեխաների և տղամարդու հետ, ինչպես, օրինակ, Եփեսոսյան Արտեմիսը այդ հատկանիշներն առավել շեշտելու համար պատկերվել է բազմակուրծք: Այստեղ տեսնում ենք Անահիտի պաշտամունքի ուշ հելլենիստական շրջանի պատկերացումների ազդեցության միախառնման արդյունքը, որն ավելի էր համապատասխանում Հայաստանի և, ընդհանրապես, աստիկ հասարակության պատկերացումներին:

<sup>26</sup> Arménie Trésors..., P. 242–243.

<sup>27</sup> Նոր Բայազետի շրջանի Հացառատ թաղամաս: Տե՛ս Հայկական ոսկերչություն. հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Երևան, 1983, էջ 179:

<sup>28</sup> Тер-Мартиросов Ф. И. Тетракоты из Арташата // ВОН. 1973. № 4. С. 84.

<sup>29</sup> Вардиман Э. Женщина в Древнем мире. М., 1990. С. 59–62.

<sup>30</sup> Фрезер Д. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. М., 1983. С. 306–331.

<sup>31</sup> Ղափանցյան Գր., Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945, էջ 50–51:

Հայոց դիցուհիները աստվածուհիների փայլի մեջ ներկայացնում են հայ կնոջ, կանացիության և արարչագործության առաքինություններ, մայրության և օջախի պահապանի սրբացված կերպարներ<sup>32</sup>: Անտիկ շրջանում որպես երկրի խորհրդանիշ և հովանավոր «Ամենայն զգաստության մայր» և «Ազգի կեցուցիչ» էր համարվում Անահիտ դիցուհին:

Մայր դիցուհու միասնական կերպարը Հայաստանում առասպելաբանական պատկերացումների զարգացման ընթացքում երկփեղկվելով ծնունդ է տվել երկու տարբեր դիցուհիների՝ մայր երկրի (հողի) անձնավորում Անահիտի<sup>33</sup> և ջրային տարերքի անձնավորում Աստղիկ կերպարներին:

Անահիտ և Աստղիկ<sup>34</sup> աստվածուհիների պաշտամունքը ուներ որոշակի ընդհանրություններ: Հնարավոր է, որ Աստղիկ և Անահիտ<sup>35</sup> անունները սկզբում միևնույն սիրո, պտղաբերության և ջրի աստվածության տարբեր անվանումներ են եղել: Մակայն հետագայում առանձնացվել են և ինքնուրույն աստվածություններ դարձել: Անահիտը, անշուշտ, իր ավանդական պատկերագրությունն ուներ, որը պետք է արխայիկ բնույթ և սխեմատիկ ձևեր ունենար, ինչպես Հայաստանի անտիկ շրջանի մյուս արձանները<sup>36</sup>: Ըստ երևույթին այդպիսի արձաններ են կանգնեցվել Անահիտական մեծաններում (օրինակ՝ Արտաշատից հայտնաբերված կրճերը բռնած Անահիտ մայր աստվածուհու ոսկրե արձանիկը):

Հետաքրքիր են Գավառում (նախկին Նոր Բայազետ, Կամո), Միսիանում և Արմավիրում գտնված ոսկյա և ոսկեջրած մեդալյոնները՝ աստվածուհու պատկերագրությամբ (նկ. 1): Գավառից գտնված ոսկյա մեդալյոնի վրա կինը պատկերված է երեխայի հետ: Կնոջ և մանկան պատկերով հեղինիստական տարածաշրջանի և մ.թ. I–II դդ. բոլոր մեդալյոնները պատկերում են Աֆրոդիտեին Էրոսի<sup>37</sup> հետ: Ենթադրվում է, որ Գավառի մեդալյոնի վրա Անահիտ դիցուհին է<sup>38</sup>:

Հայաստանում որպես քրիստոնեության հիմնական հակառակորդ հանդես էր գալիս Անահիտը: Երբ Տրդատ թագավորը 301 թ. քրիստոնեական հավատը ընդունեց, հայկական Աֆրոդիտե-Անահիտ աստվածուհու կերպարը քրիստոնեության մեջ փոխարինվեց Մարիամ Աստվածածնի կերպարով: Վերջինս ժամանակեց մի շարք պատկերագրական և կերպարային հատկանիշներ: Անահիտի<sup>39</sup> և Աստղիկի պաշտամունքային վայրերում կառուցվեցին Աստվածամորը և Քրիստոսին նվիրված եկեղեցիներ ու վանքեր, իսկ նրանց անտիկ

<sup>32</sup> Հայուհիներ, հ. 1, Երևան, 2011, էջ 10:

<sup>33</sup> Արամզգի դուստր կամ կին ներկայացվում է Անահիտ աստվածուհին՝ հայոց ամենապիբեյի և պաշտելի դիցուհին: Որպես մայր աստվածուհի սովորաբար պատկերվում էր երեխան գրկին՝ հայ մայրերին կամ կանանց բնորոշ գլխի հարդարանքով, մինչև ուները իջնող գլխաշորով:

<sup>34</sup> «Անահիտ և Աստղիկ սկզբնապես եղել են միևնույն դիցուհու տարբեր կոչումները. մեկը դիցուհու «Անատու» մականունից, մյուսը՝ նրա սիմվոլ Արուսյակից-Աստղիկից»: Տե՛ս *Ալիշան Դ.*, Հայաստանի առաջ քանզ լինելն Հայաստան, Վենետիկ, 1904, էջ 226:

<sup>35</sup> Նույն տեղում, էջ 118:

<sup>36</sup> *Առաքելյան Բ. Ն.*, Ավարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության, Երևան, 1976, էջ 14–20:

<sup>37</sup> *Книпович Т. Н.* Танаис. М.—СПб., 1949. С. 62.

<sup>38</sup> *Մելիք-Փաշայան Կ. Վ.*, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 117: *Խաչատրյան Ժ. Դ.*, Հայաստանի անտիկ շրջանի մեդալյոնները, ԼՀԳ, 1978, № 5, էջ 53–54:

<sup>39</sup> Աստվածածնի պաշտամունքը Հայաստանում և՛ սրբատեղիների, և՛ տոների ու ուխտագնացությունների քանակով գերազանցում է նույնիսկ Քրիստոսի և այլ սրբերի պաշտամունքը:

տոները փոխարինվեցին Աստվածամոր տոներով<sup>40</sup>: Քրիստոնյա քարոզիչները անընդհատ հակադրելով հեթանոս աստվածուհիների և քրիստոնեական Աստվածամոր կերպարները՝ ձգտում էին նրանց համեմատ ընդգծել Աստվածածնի գերակայությունը և մաքրությունը:

Ղ. Ալիշանը այս առիթով գրում է. «*Բնչ զարմանալի փոփոխություն և աննաման յարմարություն: Աստղկան և Անահտայ ոսկեծղի և ոսկեծույլ, ոսկիամայր անդրեաց տեղ, փայտեայ խոշոր անշուք պատկեր մը. բայց կերպարանածը անոնցմէ մեծ, աստուածային Իսկուհոյ մը, ոչ քեռ և դստեր կամ կնոջ դից, այլ Սօր Աստուծոյ, և անամուսին մօր. որ է ըսել կին և կոյս. միով բառիս Կուսամայր. հրաշալի՛ բան, բոլոր հեթանոսաց իմաստութենէն վեր. որք Աստղկայ և Անահտայ նման մենասէր կոյսեր առին իրենց շնորհացը համար դարձուցին «ի բոզ և «ի բովը կանայս. քրիստոնեայն» կուսի մը գերագոյն շնորհք ի հաւերժ կուսութիւնը ճանչնալով» հաւասարաց զնա մայր Աստուծոյ, և միոյ միայնոյ Աստուծոյ. որով և միայն Տիրուհի երկնից և երկրի»<sup>41</sup>:*

Մարիամ Աստվածածինը և Քրիստոսը սկսեցին պատկերվել նույն ձևով, ինչպես Անահիտի վերոհիշյալ մոր և մանկան արձանիկները: Այսինքն Անահիտի՝ իբրև կանացի բոլոր առաքինությունների մոր պատկերագրությունը միանգամայն համապատասխանում էր նոր կրոնի Տիրամոր կերպարին: Հայաստանում Աստվածամոր պաշտամունքը լայնորեն տարածված էր և ամենաշատ եկեղեցիներն ու սրբատեղիները կառուցվել են հենց նրա անունով, որն էլ մեծամասամբ պայմանավորված էր Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի և լայն ժողովրդականության վրա հիմնվելու հանգամանքով<sup>42</sup>:

Հայաստանում Աստվածամայրը ներկայացվում էր աղոթողի՝ Օրանտայի, Օղիգողրիա Աստվածամոր, Թագուհու, Բարեխոսության, Խանդաղատանքի, Սոնտուի, Չարչարանաց և այլ պատկերագրական տիպերում:

Ավանդության համաձայն Աստվածամոր պատկերը նոճու տախտակի վրա նկարել է Հովհաննես ավետարանիչը և այն Սբ. Կոյսի ննջումից հետո ձեռք է բերել ցավերը բժշկելու հատկություն<sup>43</sup>: Հրաշագործ նկարի հետ կապված հետագա պատմություններն առնչվում են Հայաստանին, որը ավանդում է Մովսես Խորենացին «Թուղթ առ Սահակ Արծրունին» գրվածքում<sup>44</sup>: Ըստ Խորենացու Բարդուղիմեոս առաքյալն այն նվեր է ստացել և իր հետ բերել է Հայաստան որպես սուրբ մատույն (60–68 թթ.): Նա Վանա լճից հարավ-արևմուտք, Դարբնաց քարից<sup>45</sup> ոչ հեռու հիմնադրում է Սբ. Աստվածածին եկեղեցին և Հոգեաց վանքը, ուր և պահ է տալիս Աստվածամոր պատկերը<sup>46</sup>:

<sup>40</sup> Մելիք-Փաշայան Կ. Վ., Անահիտ դիցուհու..., էջ 138–148:

<sup>41</sup> Ալիշան Ղ., Տօք Նաւասարդի. Պատկեր Տիրամօրն, Բագմավեպ, Վենետիկ, 1862, էջ 229–230:

<sup>42</sup> Մելիք-Փաշայան Կ. Վ., Անահիտ դիցուհու..., էջ 146–153:

<sup>43</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie..., S. 160.

<sup>44</sup> Սրբոյ իօրն մերոյ Մովսէսի Խօրենացոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1843, էջ 290–295:

<sup>45</sup> Դարբնաց քարում էր գտնվում Անահիտ աստվածուհու սրբատեղին, որտեղ քրիստոնեական եկեղեցու հիմնադրումը պատահական հանգամանք չէր, քանի որ Անահիտի բոլոր սրբատեղիների վրա կառուցվեցին Մարիամ Աստվածածնին նվիրված եկեղեցիներ:

<sup>46</sup> Մոնիանյան Ա., Աստվածամոր առաջին սրբանկարը և հայոց աշխարհը, «Հարթ», 2006, № 1, էջ 96–114:

Հայ արվեստում Աստվածամոր հնագույն պատկերների առաջին օրինակները պահպանվել են վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ: Նրա կերպարին տեսնում ենք վաղ միջնադարյան մի շարք եկեղեցիների (Օձուն, Պեմզաշեն, Պտղնի, Սրեն) զարդաքանդակներում, ինչպես նաև վաղ միջնադարյան մի շարք կոթողների պատկերաքանդակներում (Թալին, Օձուն, Հառիճ, Կողբ, Եղվարդ, Ուջան, նկ. 12, 13): Հաճախ նա ներկայացված է Քրիստոսի, հրեշտակների ու առաքյալների հետ և մանուկ Հիսուսը գրկին:

Դվինից մեզ հասել է Տիրամորը ներկայացնող վաղագույն պատկերաքանդակներից մեկը (նկ. 11): Խոյակի արևմտահայաց նիստին դիմահայաց ներկայացված է քանդակը՝ տուֆից (V–VI դդ.): Պատկերաքանդակում Տիրամայրն է՝ գրկում Քրիստոսը՝ բավականին արխայիկ կատարմամբ, գլխաշորթիկնոցով (հմմտ.՝ հունական մաֆորիոն) և Օղիգիդրիայի տիպով: Մոր և մանկան պատկերագրության մեջ այստեղ աչքի են ընկնում տեղական դիմագծերը և հագուստները, Տիրամոր գլխաշորը և ծալքավոր զգեստը, մոր գրկում պատկերված մանկան քաջածանոթ կերպարը: Բնչպես վերը նշվեց, այստեղ Աստվածամայրը՝ մանկան հետ ներկայացված է Օղիգիդրիայի պատկերագրական սկզբունքով: Գլխի քողը, ծալքերով շրջանակելով դեմքը, իջնում և ծածկում է իրանը: Ծածկոցի տակից հանած աջ ձեռքը դրված է մանկան ծնկին: Մանուկ Հիսուսը նստած է մոր գոգին. գանգրահեր է, խոշոր, նշաձև աչքերով, աջ ձեռքը պարզած է օրհնանքի դիրքով, իսկ ձախում Ավետարանն է<sup>47</sup>:

VI դարավերջով է թվագրվում Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող Էջմիածնի ավետարանի փղոսկրյա կազմը<sup>48</sup>, որը Վահրամի որդի Գուրգինը 1173 թ. նվիրել է Մաղարդայի Սբ. Ստեփանոս եկեղեցուն, որտեղից 1847 թ. տեղափոխվել է Մայր Աթոռի գանձատուն (նկ. 10): 1920–21 թթ. ներառվել է Ազգային հավաքածուի մեջ<sup>49</sup>: Երկփեղկ է, և փեղկերից յուրաքանչյուրը բաղկացած է հնգական սալիկներից, որոնցից յուրաքանչյուրի վրա պատկերված է առանձին տեսարան: Կազմի դարձերեսին, կենտրոնում գահին նստած է Տիրամայրը՝ գրկում մանուկ Հիսուսը<sup>50</sup>, որի երկու կողմերում երկու հրեշտակապետերն են՝ Գաբրիելն ու Միքայելը, իսկ կողային տեսարանները ներկայացնում են ավետարանական տեսարաններ՝ կապված Տիրամոր հետ (օր.՝ Ավետում, Ծնունդ, Փախուստ Եգիպտոս և այլն): Ներքևի հատվածը նվիրված է մանկան երկրպագմանը, իսկ վերևի հատվածում «Խաչի համբարձման տեսարանն է: Փղոսկրյա կազմը աչքի է ընկնում մանրամասների հմուտ մշակմամբ, կերպարների շարժուն և արտահայտիչ ներկայացմամբ, զգեստների անտիկ ծալքավորմամբ և զանգուրների մանրակրկիտ կատարմամբ: Հավանաբար, այս կազմը (երկփեղկ սալիկ, դիպտիխ) ստեղծող վարպետը տարված է եղել հեթանոսական ավանդույթներով, և դրանք կիրառել է քրիստոնեական կերպարների ստեղծման ժամանակ: Մարիամը պատկերված է «Օղիգիդրիա»

<sup>47</sup> «Սուրբ Հայաստան»..., էջ 153:

<sup>48</sup> Ենթադրվում է, որ կատարվել է Ռավեննայում կամ Ալեքսանդրիայում:

<sup>49</sup> «Սուրբ Հայաստան»..., էջ 131:

<sup>50</sup> Վերջինս հեթանոսական Անահիտի կերպարն է հիշեցնում՝ գրկին մանկան պատկերագրությամբ: Այստեղ՝ Օղիգիդրիայի տիպով է:

տիպով<sup>51</sup> (գահին կամ այծոռին բազմած Տիրամայրը, նրա ոտքերի տակ պատվանդան է քանդակված, մի ձեռքով ճանապարհ է ցույց տալիս, իսկ գրկում մանուկն է՝ ձախ թևին նստած Հիսուսը, որը հիմնականում աջ ձեռքով օրհնում է, իսկ ձախ ձեռքում Սբ. Գրքի պատկերն է: Մայրը և մանուկը հիմնականում դիմահայաց են պատկերված, երբեմն նրանց կողքերին ավելանում են հովանավոր հրեշտակների պատկերներ (օրինակ՝ Թալինի կոթողի պատվանդանի և Պեմզաշեն եկեղեցու քանդակները): Այս տիպով են ներկայացված Օձունի, Հաղիճի, Ուջանի (Խարաբավանքի), Արուճի, Կողքի կոթողների Աստվածամոր և մանկան կերպարները: Հասակով մեկ կանգնած Օղիգիղրիայի տիպը առավել հազվադեպ է հանդիպում մեզանում (Պեմզաշեն): Հայ վարպետները նախապատվությունը տալիս են գահին բազմած Տիրամոր «Օղիգիղրիա» պատկերագրությանը, որը հնագույն մոր և մանկան հեթանոսական պատկերագրությանը հավատարիմ մնալու հավաստումն է<sup>52</sup>: Քանդակները աչքի են ընկնում հստակ և ընդհանրացված ձևերով, զուսպ և լակոնիկ ուրվագծերի ռիթմիկ հաջորդականությամբ և տեղական, ուրույն գեղարվեստական ոճով, որն Աստվածամորն ու Հիսուսին հաղորդում է մոնումենտալ հնչեղություն<sup>53</sup>:

VI–VII դդ. է թվագրվում Օձունի բազիլիկի հյուսիսային խորշում դրված քանդակը, ուր ներկայացված է Տիրամոր Օղիգիղրիա տիպով պատկերաքանդակը (նկ. 9): Այն ինչպես տեխնիկական և ոճական կատարման, այնպես էլ կերպարային ընտրության հարցում աչքի է ընկնում սխեմատիկ կատարմամբ և տեղական էթնիկ հատկանիշների ընդգծմամբ: Այստեղ մանկան հետ երկար զգեստով պատկերված Տիրամոր կերպարը սերտորեն առնչվում է վերոհիշյալ հեթանոսական մոր և մանկան պատկերագրությամբ արձանիկներին. կամարի փոխարեն քրիստոնեական թագուհու կերպարը տեղափոխված է որմնախորշի տարածություն (սակայն սա քանդակի նախնական տեղը չէ. քանդակը հետագայում փոքրացվել և հարմարեցվել է կամարի խորշին, սակայն ըստ Գ. Հովսեփյանի՝ այն նախնական տեսքով դրված է եղել պատուհանի կիսակլոր տարածությունում<sup>54</sup>), մայրը և մանուկը նույնպես պատկերված են դիմահայաց, լուսապսակներով, ծալքավոր հագուստներով, գահանիստ, հանդիսավոր և ներկայացուցչական դիրքերով: Աստվածածինը և մանուկը հայկական դիմագծերով և պատկերաքանդակներից հայտնի հագուստներով են: Երկրպագման համար նախատեսված սրբապատկերային նշանակությամբ այս հարթաքանդակը չափերով փոքրացվել է և տեղադրվել պատի մեջ: Ազդված է անտիկ քանդակագործության ավանդույթներից և հին աստվածություններին ու կուռքերին երկրպագելու նույն իմաստաբանությամբ տեղադրված է խորշում կամարածև հորինվածքային լուծմանը համապատասխան: Այսպիսով, Օղիգիղրիայի պատկերագրական տիպը ամենավաղն էր և ծագեց ու զարգացավ Արևելքում<sup>55</sup>:

<sup>51</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie..., S. 158.

<sup>52</sup> Тараян З. Р. Древнейшие отражения Богоматери. Ереван, 2012. С. 171–172.

<sup>53</sup> Лазарев В. Н. История византийской..., С. 23.

<sup>54</sup> Հովսեփյան Գ., Նիւթեր եւ ուսումնասիրություններ հայ արուեստի եւ մշակույթի պատմութեան, պրակ Գ, Նիւ-Եորք, 1944, էջ 31:

<sup>55</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie..., S. 160.



Դեռևս նեոլիթյան ժամանակաշրջանից Փոքր Ասիայի տարածքում Չաթալ-Հույուքում և Հաջիլարում են գտնվել Մայր աստվածուհու և նրա արևային որդուն ձուլված գահանիստ կավե արձանիկները: Մոր և մանկան պատկերագրությամբ արձանիկներ գտնվել են նաև Մերձավոր Արևելքում, Առաջավոր և Փոքր Ասիայում, Կիպրոսում<sup>56</sup> (նկ. 8): Տարբեր երկրներում Մայր աստվածուհիների պաշտամունքն արտահայտվում էր տարբեր նկարագրով ու պատկերման եղանակներով: Սակայն գահանիստ աստվածուհու տիպի փոխանցումը տեղի ունեցավ Արևելքից, հավանաբար Հայաստանից Բյուզանդիա, իսկ ծագումը տեսանք առաջավորասիական և փոքրասիական, եգիպտական արվեստներում: Այսուհանդերձ, պաշտամունքը չէր փոխել իր էությունը և հիմնականում նույն էր մնացել, քանի որ կրում էր տեղական բնույթ:

**Victorya Vasilyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

**The Origin of the Iconographic Type of Virgin  
as Odigidria — “Showing the Way”  
and its Relation to the Ancient Armenian Art**

The article discusses the problems related to the first iconographic type of Madonna, the origins of Odigidria and its relevance to the ancient art of Armenia. Clay statuettes, which represent the iconographic type of the wet-nurse mother and child (kurotropos) were found on the territory of Armenia during the Hellenistic period. After the adoption of Christianity in Armenia (301 A.D.), the religious holidays, temples and visualization techniques of the goddess Anahit were reattributed to Virgin Mary (Mother of God). The cult of the Mother Goddess and her sun-child has existed since the Neolithic period in Asia Minor. In all probability, the iconographic type of Madonna as “Odigidria” was conceived and developed in the East, including the Armenian Highland, and with the adoption of Christianity this iconographic type was borrowed and became one of the major iconographic types of Virgin Mary (Mother of God) in Eastern Christian art.

<sup>56</sup> Zypern-Insel der Aprodite. Mainz, 2010. S. 194–195, 254–255.

**Виктория Василян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

**Происхождение иконографического типа  
Богоматери Одигитрии — «Путеводительницы» и его связь  
с античным искусством Армении**

В статье рассматриваются проблемы происхождения раннего иконографического типа Богоматери-Одигитрии и его связь с древним искусством Армении. В эллинистический период на территории Армении были найдены глиняные статуэтки, выполненные в иконографическом типе Богини-кормилицы с младенцем (куротропос). После принятия христианства в Армении все качества присущие Богини Анаит переходят к Богоматери. Начиная с неолитического периода в Малой Азии существовал культ Богини-Матери и ее солнечного сына. По всей вероятности, иконографический тип Богоматери Одигитрии сформировался и получил развитие на Востоке, в том числе и на территории Армянского нагорья, а с принятием христианства данный иконографический тип был позаимствован и стал одним из главных иконографических типов Богоматери в восточнохристианском искусстве.

**Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1 Աֆրոդիտե և Էրոս (?), ոսկյա մեդալյոն, մ. թ. ա. II–I դդ., ՀՊԹ
- Նկ. 2 Արուբանի մայր աստվածուհին՝ Խալդիի առջև երկրպագության ժամանակ, Ուրարտու, մ. թ. ա. VIII–VII դդ., Վանի թանգարան (Թուրքիա)
- Նկ. 3 Արուբանի մայր աստվածուհու բրոնզյա արձանիկը, մ. թ. ա. VIII–VII դդ., բնօրինակը՝ Էրմիտաժում, կրկնօրինակը՝ ՀՊԹ-ում
- Նկ. 4 Մոր և մանկան կավե քանդակ Արտաշատից, մ. թ. ա. II–I դդ., ՀՊԹ
- Նկ. 5 Մոր և մանկան կավե քանդակ Արմավիրից, մ. թ. ա. III–I դդ., ՀՊԹ
- Նկ. 6 Մոր և մանկան պատկերատիպով կավե մանրաքանդակներ այժմյան Թուրքիայի տարածքից, մ. թ. ա. XI–IX դդ., Ստամբուլի ազգային թանգարան
- Նկ. 7 Եգիպտական Իզիդա մայր աստվածուհին՝ Գոռի կերակրելիս, մ. թ. ա. 664–332 թթ., Կառնակ, Կահիրեի եգիպտական թանգարան
- Նկ. 8 Մոր և մանկան պատկերատիպով կավե արձանիկներ Կիպրոսից, մ. թ. ա. X–IV դդ., Կիպրոսի ազգային թանգարան, Լառնակայի թանգարան, Կառլսրոուի Բաադենի թանգարան
- Նկ. 9 Տիրամայրը մանկան հետ, VI–VII դդ., Օձունի բազիլիկի մկրտման խորշ
- Նկ. 10 Էջմիածնի 989 թ. Ավետարանի փղոսկրյա կազմ, VI դ., Մատենադարան
- Նկ. 11 Տիրամայրը մանկան հետ, խոյակ Դվինից, V–VI դդ., ՀՊԹ
- Նկ. 12 Օդիգիորիա, քառակողոթ, Կողբ, V–VII դդ., ՀՊԹ
- Նկ. 13 Օդիգիորիա, քառակողոթ, Ուջան (Վանք Խարաբա), VI–VII դդ., ՀՊԹ



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13

## Philippe Dangles

*Architecte, membre de la mission  
archéologique française d'Ani-Pemza*

### Aruč, le site fortifié

Depuis 2007, une mission archéologique française conduite par le Pr. Jean-Pierre Mahé, puis par le Pr. Isabelle Augé, s'est attachée à l'étude de plusieurs sites fortifiés médiévaux des provinces de Shirak et Aragatsotn. Ce travail prolonge celui qui a pu être mené, de 1998 à 2005, sur les fortifications d'Ani. Sur les vastes ensembles défensifs de la capitale bagratide, conservés en connexion, l'archéologie du bâti et plusieurs sondages en stratigraphie ont permis d'établir une esquisse de référentiel et surtout de formaliser des problématiques quant aux traditions poliorcétiques de l'Arménie médiévale, aux influences qui les traversent, aux moyens dont ont pu disposer les commanditaires pour entreprendre, maintenir, moderniser ces ouvrages au cours de leur longue existence.

De 2010 à 2012 la mission a étudié les ouvrages défensifs du site de Dashtadem, qui n'avait fait l'objet à ce jour d'aucune monographie. C'est dans le cadre de ce travail qu'il nous est apparu utile de reprendre l'examen d'une partie du site voisin de Aruč, qui présente avec l'ouvrage central de Dashtadem d'intéressantes similitudes.

L'ensemble fortifié de Aruč se situe à 200 m environ au SO du site religieux et ne présente aujourd'hui aucune liaison explicite avec lui. Les vestiges bâtis ont été mis à jour par l'archéologue L. Sadoyan lors de deux campagnes de fouilles menées en 1980 et 1981, dont les résultats sont restés malheureusement très sommairement publiés<sup>1</sup>. Sadoyan procéda au déblaiement du front SO, dans la mesure où les constructions villageoises encore présentes sur le site le lui permettaient. Il n'en subsiste aujourd'hui que quelques élévations ruinées, principalement adossées au front ouest, et un amoncellement de moellons sur l'ensemble du site. L'archéologue rapporte qu'il a pu identifier cinq tours et une partie d'une sixième (aujourd'hui ré-ensevelie) prise sous une construction alors encore en usage, qui indiquait l'angle SE de l'enceinte (fig 1)<sup>2</sup>.

Si on admet que les ouvrages atypiques du front nord sont établis sur l'emprise des ouvrages du front primitif, l'enceinte de Aruč apparaît comme un quadrilatère régulier, long de 120 m environ sur l'axe N/S, large de 100 m environ. Seul le quart SO de l'ensemble est encore en partie lisible. Sur cette base, on peut supposer que l'enclos d'environ un hectare était flanqué d'une quinzaine de tours. Celles du front sud conservent encore plusieurs assises d'élévation.

---

<sup>1</sup> Sadoyan B. L. Les monuments paléochrétiens de Aruč // HPJ. 1985. P 162-173.

<sup>2</sup> Nous remercions particulièrement Ani Baladian et Isabelle Augé, professeur à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, qui ont examiné les publications en arménien relatives au site et retrouvé les photographies et documents graphiques liés aux travaux des années 1980-81, conservés dans le fonds du Comité de sauvegarde des monuments d'histoire et de culture de la République d'Arménie, à Erevan.

La fortification apparaît constituée d'un mur relativement rectiligne, large de 1,80 m environ, renforcé de tours implantées sur un pas régulier d'environ 25 m. Elles adoptent un plan quadrangulaire, avec des dimensions constantes d'environ 7 m x 7 m (fig. 2). Elles ne sont pas implantées en saillie sur l'enceinte mais à cheval sur l'axe que forme l'alignement de la courtine. Elles présentent ainsi intra-muros une saillie d'environ 3m, sensiblement supérieure à la valeur de leur projection extra-muros (environ 2 m). Les murs qui les composent n'ont pas partout les mêmes épaisseurs : dans la partie située en avant de la courtine, ils ont la même épaisseur qu'elle (1,80 m environ). La partie saillante des tours apparaît ainsi comme une inflexion de la courtine, formant comme une succession de redents qui en rythment l'élévation et portaient probablement un chemin de ronde continu. Dans la portion située à l'intérieur de l'enceinte la paroi des tours, moins exposée, est aussi plus maigre (1,25 m environ). Cette différence d'épaisseur se traduit par un désalignement des flancs intérieurs et extérieurs des tours, qui permet d'affirmer que leur élévation n'excédait jamais celle de la courtine. Chaque tour est dotée d'une petite salle intérieure de plan carré relativement régulier (un peu moins de 4x4 m), accessible par une petite porte percée en flanc gauche contre la courtine. On ne conserve aujourd'hui aucune trace d'un éventuel couvrement de ces salles, pas plus que d'escalier d'accès à l'étage ou au chemin de ronde, ou encore d'ouvertures d'éclairage ou de tir.

L'homogénéité constructive de ces ouvrages renforce leur unité conceptuelle et montre un haut niveau de qualité. L'ensemble est bâti en hautes assises (50 cm et plus) de blocs de format souvent allongé (jusqu'à plus de trois fois plus longs que hauts), appareillés précisément, formant le parement externe d'un mur dont le centre est un blocage de mortier et d'éclats de tuf. Les assises sont montées à l'aplomb les unes des autres pour former des élévations strictement verticales. Les photographies prises au moment du déblaiement montrent cependant que le mur s'épaississait légèrement à la base : au moins une des assises inférieures (aujourd'hui ré-ensevelie) apparaît former un ressaut de quelques centimètres sur le plan du mur en face externe. La même qualité d'appareillage se retrouve en face externe et interne des murs et pour le parement intérieur des tours.

Sur le secteur de l'enceinte qu'il a pu être mettre à jour, Sadoyan n'a identifié aucune trace de porte. Des plans dressés dans les mois qui suivirent le travail de l'archéologue figurent en pointillés, sur le front oriental, le tracé d'une tour au plan en fer-à-cheval dont aucune trace n'en subsiste aujourd'hui (fig 3). On ignore sur la base de quels indices ce tracé pu être supposé.

L. Sadoyan dit avoir réalisé en outre deux tranchées de sondages de 100 m par 5m, qu'il ne localise pas précisément. Les informations retirées de ces sondages et du matériel qui en a été prélevé restent excessivement vagues<sup>3</sup>: la strate la plus profonde serait «paléochrétienne»; la fourchette chronologique donnée pour la seconde strate va du 9e au 14e siècle. La troisième est donnée comme moderne. Il n'est pas fait mention d'éventuelles constructions qui auraient pu être rencontrées dans ces tranchées.

Dans l'angle nord-ouest le l'enceinte on a établi, à l'occasion d'une remise en

---

<sup>3</sup> *Sadoyan B. L.* Les monuments...P 164-165.

défense du site à une date probablement beaucoup plus récente, un «réduit» sur un plan également quadrangulaire (environ 35x35 m), qui apparaît aujourd'hui comme un assemblage d'ouvrages hétérogènes, remaniés au fil du temps. Il semble que les recherches des années 1980 se sont peu intéressées à ces ouvrages, que les plans conservés aux archives de Comité de sauvegarde des monuments d'histoire et de culture de la République d'Arménie représentent de manière partiellement erronée. Le plan publié en 1985, repris en 1987<sup>4</sup> en donne une représentation très lacunaire.

Au cours de l'été 2012, nous avons procédé au dégagement partiel de la végétation qui envahit le site, et à des nettoyages ponctuels qui nous ont permis de reprendre le relevé topographique de l'ensemble (fig. 4) et l'enregistrement systématique des maçonneries apparentes<sup>5</sup>.

Une petite partie de l'aire d'origine, située dans son angle NO, a été remise en défense dans le courant du Moyen âge, et sans doute encore plus tard dans le contexte des guerres perso-ottomanes. Ce réduit s'adosse à une partie du front nord qui paraît avoir été largement reconstruite, probablement en reprenant l'alignement de l'enceinte primitive, dont quelques blocs se rencontrent à sa base à l'est et à l'ouest. Le mur est élevé avec un parement extérieur en tuf brun-jaune, monté avec précision en assises de 40 cm à 50 cm de hauteur, avec un léger retrait de chaque assise sur la précédente suivant une technique fréquente en Arménie médiévale, technique qui impliquait probablement la protection du mur par un enduit général dont ces légers ressauts favorisaient l'adhérence. On n'a pas repéré de trace de fossé en avant de ce mur mais son existence est pourtant probable.

Le mur était flanqué de tours de plan en fer-à-cheval régulier, larges d'un peu plus de 6 m et saillantes d'à peu près autant. Leur implantation ignore l'angle NO de l'enceinte, où on ne voit pas d'avantage de trace d'ouvrages de flanquement de l'état primitif: le relief de la gorge que borde la courtine occidentale suffisait sans doute à en assurer la défense. Les tours n'étaient pas pleines, mais dotées de salles sur deux niveaux séparés par un plancher, et couverts par une terrasse. Le plancher reposait sur un retrait dans la maçonnerie des élévations intérieures. On ne conserve aucune trace d'ouvertures à vocation défensive ou d'éclairage. Une petite porte dessert le niveau inférieur de la tour depuis l'intérieur de la place. C'est la trace de deux de ces portes qui nous permet de restituer au moins deux tours, mais seule une partie de la tour la plus occidentale est conservée en élévation (fig. 6). Une maison moderne masque intégralement la courtine à l'emplacement présumé de la seconde tour. L'appareillage intérieur est monté en moellons sommaires de format allongé disposés en arêtes de poisson. Le même type d'appareil se retrouve en face S du mur nord. C'est probablement un souci d'économie qui explique cette hiérarchisation du traitement entre les parements vus et ceux qui restaient masqués, à l'intérieur des tours ou par le volume des bâtiments adossés à la courtine, dont plusieurs murs de refends sont conservés.

---

<sup>4</sup> *Sadoyan B. L.* Les monuments...P 164; *Matevosyan K.* Aruč. Erevan, 1987.

<sup>5</sup> Intervention menée par Philippe Dangles avec l'appui de Diana Miridjanian de la Direction des Antiquités au Ministère de la Culture, et de Philippe Sablayrolles pour la topographie. Nous remercions ici particulièrement les propriétaires de la partie nord du site, qui nous ont aimablement laissé accéder aux ouvrages qui ne sont visibles que de leur propriété.



La défense du front oriental du réduit s'organise à partir d'un ouvrage singulier qui en occupe approximativement le centre. Il s'agit d'un massif de plan rectangulaire (10x15 m) dont la face nord adopte, apparemment dès l'origine, un tracé semi-circulaire (fig. 5). Dans son élévation actuelle, l'ouvrage apparaît plein, aucune trace de parement intérieur ni de porte n'ayant été mise en évidence. La face occidentale de ce massif est dotée d'un escalier, sommairement réalisé, mais qui pourrait néanmoins appartenir au parti d'origine, dans la mesure où il amortit le raccord entre la face O de l'ouvrage et la courbe de sa face N, qui ne sont pas strictement tangentes dans les parties actuellement visibles. Les élévations de l'ouvrage sont bâties en blocs de tuf de différentes couleurs, en assises de 45 à 55 cm de hauteur, en formats souvent cubiques, voire plus hauts que larges. La maçonnerie est sommairement réglée. Les joints montants s'écartent fréquemment de la verticale.

La porte du réduit se trouvait immédiatement au sud de cet ouvrage massif, dans un segment de courtine rectiligne collé contre sa face sud, présentant les mêmes caractéristiques constructives qu'elle. L'arc de la porte s'est récemment effondré. Il était constitué d'un simple plein cintre formé de gros claveaux, dépourvu de toute sophistication défensive ou ornementale. La largeur du passage devait se situer aux alentours de 2 m.

La protection de cette porte a été renforcée, à une date inconnue, par l'adjonction d'un gros saillant semi-cylindrique contre la face E du massif. La technique employée est encore très proche de celle que nous venons de décrire, ce qui laisse supposer une chronologie courte. L'ouvrage était lui aussi plein, comme le montre un parement intérieur très sommairement monté, destiné à être enseveli dans le remblai. La moitié sud de son périmètre a été ruinée et reconstruite avec des techniques expéditives.

La relation chronologique de cet ensemble d'ouvrages avec la reconstruction du front nord du réduit ne nous paraît pas pouvoir être pas clairement établie en l'état actuel du site, encombré par les remblais et les constructions modernes. L'angle NE du réduit est formé par un segment de courtine courbe, plusieurs fois rechargé en face interne, qui s'appuie sur la face nord semi-cylindrique du massif, mais dont la liaison avec la courtine nord n'est pas claire.

Ces différents ouvrages ont été manifestement plusieurs fois remaniés jusqu'à une période tardive. Ces interventions s'identifient par l'usage exclusif de moellons mal calibrés, probablement réemployés de constructions antérieures, voire de destructions volontaires. Le front nord du réduit et l'ensemble oriental comportent d'importantes réparations; le front sud, encadré de deux petites tourelles pleines cylindriques, est le produit d'une reconstruction complète qui ne laisse aujourd'hui apercevoir aucune trace des ouvrages qui ont pu le précéder (fig. 7).

La présence au centre du front oriental du réduit d'Aruč, d'un ouvrage primitif de plan quadrangulaire renforcé au cours du temps de saillants de plans plus ou moins circulaires couvrant ses faces évoque fortement l'exemple voisin du fort de Dashtadem, considéré jusque là comme relativement isolé. Au centre d'une enceinte de plan ovale, le fortin de Dashtadem est bâti autour d'un édifice primitif qui se réduit à une salle rectangulaire de 12 m par 15 m, percée de deux portes à vantaux de pierre. Les qualités défensives en ont été progressivement renforcées par l'adjonction de saillants

polygonaux et en fer-à-cheval, implantés d'abord contre les faces, puis sur les angles de l'ouvrage (fig. 8). La plus récente de ces adjonctions est datée par l'épigraphie du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, et attribuée au dernier émir cheddadide d'Ani. Les vestiges de Aruč sont malheureusement plus modestes et ne sont pas documentés. L'ouvrage primitif sensiblement plus petit qu'à Dashtadem n'apparaît pour l'instant que comme une base pleine énigmatique, dont la fonction défensive paraît indiquée par la face nord cintrée, mais qu'on peine à se représenter indépendamment de l'enceinte qui vient s'y abouter.

Si nos observations ne permettent pas d'avancer des certitudes quand à la datation et l'évolution du complexe fortifié de Aruč, elles permettent cependant de remettre en évidence l'intérêt de ce site trop souvent oublié au profit du site religieux voisin. La forteresse de Aruč mérite d'être considérée, d'abord en reprenant le travail sur les dégagements et les sondages effectués par L. Sadoyan, dont le matériel n'a pas été complètement traité ni publié. Il conviendrait également d'entretenir les ouvrages et le site dans son ensemble, qui a récemment perdu un élément important avec la ruine de la porte du réduit nord-ouest. L'enceinte régulière à tours quadrangulaires dégagée par Sadoyan vaut par la qualité de sa construction et par la rareté de cette formule dans la fortification médiévale arménienne. Elle renvoie à la typologie des fortins du Limes arabicus déployé par Byzance à la fin du III<sup>e</sup> et au cours du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, aujourd'hui sur le territoire du royaume de Jordanie. On retrouve dans ce groupe, dérivé du modèle des fortifications de campagne romaines, une typologie assez constante d'enclos quadrangulaires, d'un hectare ou moins, destinés à la mise en sécurité de troupes et de petites communautés chargés de la surveillance de la frontière orientale de l'Empire<sup>7</sup>. Leurs enceintes sont fréquemment flanquées de tours de plan carré implantées sur l'axe des courtines.

Les remaniements du front nord mettent en œuvre des tours régulières de plan en fer-à-cheval, dotées de salles accessibles par la façade de gorge. Ce type de plan d'ouvrage de flanquement est le plus répandu dans la région, au moins du Xe au XIV<sup>e</sup> siècle. Nous en avons mis récemment en évidence un exemple précoce et inédit sur l'enceinte de la ville de Maghasberd, dominant la forteresse qui portait jusque là le même nom, sur la rive occidentale de l'Akhourian au sud d'Ani. Cette enceinte pourrait avoir été bâtie à la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, également sous influence byzantine relativement directe. La technique constructive employée sur le front nord de Aruč exclut cependant probablement une datation aussi précoce.

Seule une étude approfondie, soutenue par un travail de fouille, permettrait d'explicitier l'organisation et la datation du front oriental du réduit et de son massif barlong énigmatique. Il faut insister à cette occasion sur le très riche potentiel archéologique que représente le site fortifié de Aruč, probablement occupé sur une chronologie

<sup>6</sup> *Khatchatryan A.* Corpus des inscriptions arabes de l'Arménie. Erevan, 1987. P 46.

<sup>7</sup> Al-Dajaniya, Qasr al-Azraq, Mahattatal-Hajj, Deir al-Kahf par exemple. Cf. *Thomas Parker S.* The typology of Roman and Byzantine Forts and Fortresses in Jordan // *Studies in History and Archaeology of Jordan*. V 1990. Amman. Dept. Of Antiquities. P 251 à 262.

<sup>8</sup> *Dangles Ph.* Mahasberd retrouvée // *Mélange Jean-Pierre Mahé*. TM. T. 18. Collège de France. Paris, 2014. P 205-220.

longue, et dont le sol paraît avoir été peu bouleversé. Il serait éminemment souhaitable que ce site soit protégé en tant que réserve archéologique et entretenu.

En attendant que ce potentiel puisse être exploité, nous reviendrons pour conclure sur la description détaillée que donne du site le catholicos Yovhannes Drasxanakert'i, au début du 10<sup>e</sup> siècle. Dans son Histoire de l'Arménie, il rapporte que «grâce à la providence divine, le pieux isxan Grigor Mamikonian posa les fondements de la superbe église du grand domaine d'Aruč; il la construisit à la hâte et la para [telle] la demeure céleste sur terre; et du côté du sud, il mit son palais au bord d'une gorge rocailleuse, dans laquelle une source limpide coulait et bouillonnait à travers les cavités rocheuses et dont les bords ressemblaient au parapet d'un bastion; alors il l'entoura de pierres assemblées solidement et y installa sa résidence»<sup>9</sup>.

Le récit se rapporte explicitement à la fondation de l'église, mais il ne précise pas si la résidence et ses défenses s'installent sur un site vierge ou déjà occupé, voire fortifié, comme le laisse supposer un auteur plus ancien<sup>10</sup>. Il décrit en revanche très précisément l'environnement du site, où on reconnaît le vallon rocheux qui s'ouvre encore aujourd'hui sous le front occidental de la forteresse. C'est donc bien sur ce site qu'il faut imaginer la résidence princière de Grigor Mamikonean, et non aux abords immédiats de la grande église, où on ne saurait trouver ni gorge, ni source, ni fortification.

### Résumé

La célébrité de la grande église construite à Aruč par le prince Grigor Mamikonian au milieu du VII<sup>e</sup> siècle a passablement éclipsé ces dernières années l'intérêt des importants vestiges fortifiés révélés en 1980-81, à 200 m environ au sud, au bord d'une petite gorge qui en défend naturellement un des côtés. Ce second pôle monumental inclut les vestiges d'une vaste enceinte régulière, probablement contemporaine de la construction de l'église, et de plusieurs ouvrages plus tardifs, sur un périmètre réduit, qui témoignent d'une réoccupation du site plusieurs siècles après son premier aménagement.

Le potentiel archéologique de ce site est extrêmement important et sa protection devrait être assurée. C'est très probablement là qu'il faut rechercher le palais-résidence de Grigor Mamikonian, dont le catholicos Yovhannes Drasxanakert'i, au Xe siècle, relate précisément la fondation.

---

<sup>9</sup> *Yovhannēs Drasxanakert'i. Histoire d'Arménie /Introduction, traduction et notes par P. Boisson-Chenorhokian. Louvain, 2004 [Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Vol. 605. Subsidia. T. 115. P 151.]*

<sup>10</sup> Le Pseudo-Eghiché est le premier à parler d'Aruč comme résidence royale et lieu de garnison, dans son *Histoire de Vardan et de la guerre des Arméniens*. Il écrit à propos du prince Vasak Siwnik', traité à la cause du peuple arménien en lutte contre les Perses zoroastriens dans la seconde moitié du Ve siècle: «Après avoir rompu le pacte du christianisme, il ruina beaucoup de lieux du pays des Arméniens, surtout les résidences royales d'hiver (*dzmerotsark'uni*), dans lesquelles se trouvaient des troupes, Garni, Eramon, Draskhanakert, le grand édifice, Vardanachat, la forteresse d'Ochakan, P'arakhot, Sardeans, le bourg de Dzokhakert et la forteresse d'Armavir, le bourg de Koch, Aruč, Achnak et tous les villages et bourgs qui se trouvaient autour; ils furent pris, dévastés et incendiés».

## **Ֆիլիպ Դանգլե**

*Ճարտարապետ, անդամ ֆրանսական Անի-Պեմզա  
հնագիտական արշավանքի*

### **Արուն, պարսպապատ հնավայր**

Ե դարու կեսերուն իշխան Գրիգոր Մամիկոնեանի կառուցած Արունի Կաթողիկէին համբար վերջին տարիներուն կարելոր չափով շուքի մէջ ձգեց 1980-1981-ին յայտնաբերուած պարսպապատ կարելոր հնավայրին վայելած հետաքրքրութիւնը. հնավայր որ Կաթողիկէին 200 մէթր հարաւ կը գտնուի, փոքր կիրճի մը եզրին: Ընդարձակ պարիսպով մը շրջապատուած այս հնավայրը, որուն շինութեան սկիզբը հաւանաբար ժամանակակից է Կաթողիկէին, կը կրէ աւելի ուշ կառուցուած շինութիւններու հետքեր, որոնք դարերու ընթացքին անոր գործածութեան վկաներն են:

Այս հնավայրին հնագիտական նշանակութիւնը մեծապէս կարելոր է, եւ անհրաժեշտ է զայն պահպանութեան տակ առնել: Շատ հաւանաբար հոս է որ պէտք է փնտռել Գրիգոր Մամիկոնեանի պալատը որուն հիմնարկութեան մասին կը խօսի Ժ դարու կաթողիկոս Յովհաննէս Դրասխանակերտցին:

### **Legende des plans et photographies**

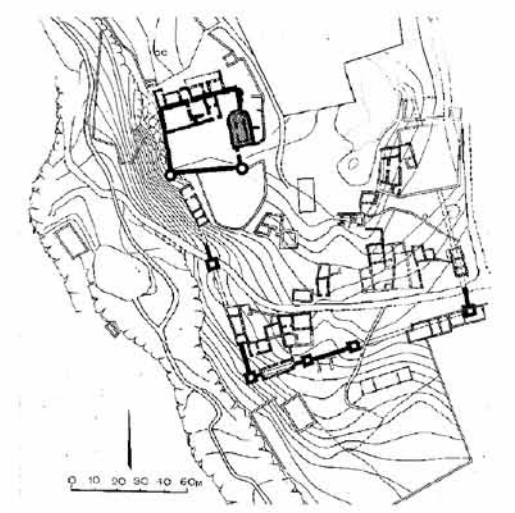
- Fig. 1. Front sud lors de son dégagement en 1980-81. Cl. Comité de sauvegarde des monuments d'histoire et de culture de la République d'Arménie, Erevan.
- Fig. 2. Détail d'une tour du front sud, état en 2012. Cl. Ph. Dangles
- Fig. 3. Plan sans date, fouilles L. Sadoyan. Comité de sauvegarde des monuments d'histoire et de culture de la République d'Arménie, Erevan.
- Fig. 4. Plan du réduit NO. Mission française d'Ani-Pemza, relevé et dessin Ph. Sablayrolles, Ph. Dangles, 2012.
- Fig. 5. Ouvrage central et vestiges de la porte, vue de l'intérieur du réduit. Cl. Ph. Dangles
- Fig. 6. Tour du front nord. Cl. Ph. Dangles
- Fig. 7. Front sud du réduit. Cl. Ph. Dangles
- Fig. 8. Dashtadem, plan du fortin central et de l'enceinte. Mission française d'Ani-Pemza, relevé et dessin Ph. Sablayrolles, Ph. Dangles, 2012



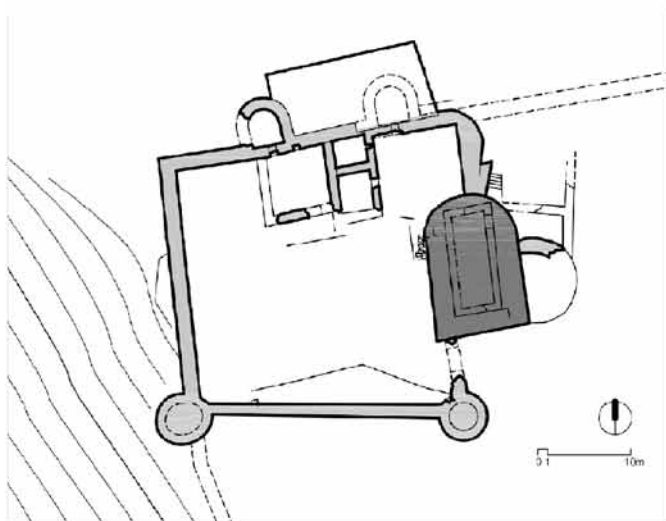
1



2



3



4



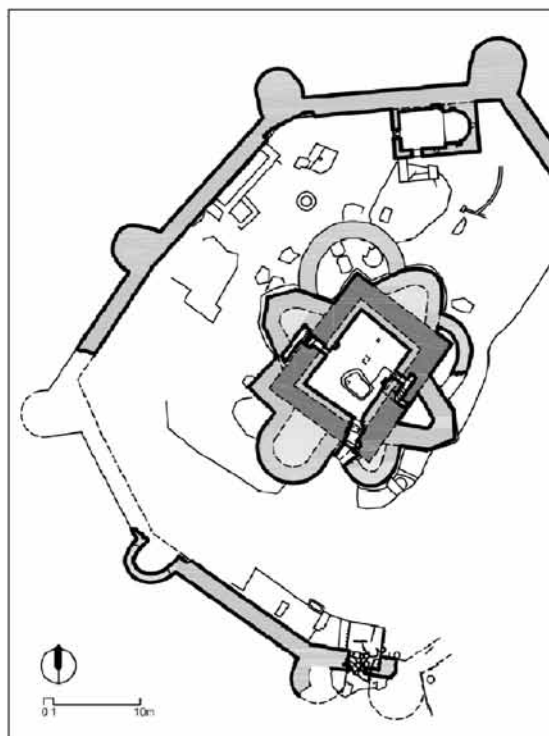
5



6



7



8

## Համլետ Պետրոսյան

*ԵՊՀ, մշակութաբանության ամբիոնի  
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և  
ազգագրության ինստիտուտ*

### Աքրորու վաղ միջնադարյան տաճարը և նրա քանդակները

Աքրորի գյուղը գտնվում է Լոռու մարզի Ալավերդի քաղաքից 3 կմ հյուսիս-արևմուտք, Լավվար լեռան հարավ-արևելյան ստորոտում: Այս գյուղի արևելյան ծայրին գտնվող վաղ միջնադարյան տաճարի պեղումները իրականացվել են 1987 և 1992 թթ.<sup>1</sup>:

Տաճարը հաստ պատերով (1,20 մ), միակ հարավային ավանդատնով, հարավային, արևմտյան և հյուսիսային մուտքերով, կիսաշրջանաձև բեմով միանավ սրահ է (նկ. 1), որի հարավային պատը ներսից ունի չորս, իսկ հյուսիսայինը՝ երեք որմնասյուներ: Կանգուն են տաճարի միայն պատերը, որոնց բարձրությունը մեկից (հիմնականում արևմտյան և հարավային պատեր) մինչև չորս (հիմնականում հյուսիսային և արևելյան պատեր) մետր է: Ինչպես ցույց են տվել 1992 թ. պեղումները, տաճարն արտաքին պլանապահ չի ունեցել: Տաճարի վրա կան մի շարք հետագա հավելումների և վերակառուցումների հետքեր (պատերի վերնամասերի վերաշարում, կիսաշրջանաձև աբսիդի փոխարինում ուղղանկյուն աբսիդով, բեմառեջքի վերաշարում, արտաքին հենապատերի ավելացում և այլն): Ըստ երևույթին եկեղեցին XI–XII դդ. արդեն կործանված էր և վերածված գերեզմանոցի: Նրա աղոթասրահում բեմին մոտ պսոթ էլ պահպանվել են տապանաքարեր, որոնց արևելյան եզրին բարձր պատվանդանների վրա կանգնեցված են XIII դ. խաչքարեր (նկ. 2): Պատերը շարված են սրբատաշ և կոպտատաշ բազալտե քարերով՝ կրաշաղախի օգնությամբ: Ստորին շարքերի որոշ քարեր ունեն մինչև 1,5–2 մ երկարություն: Սրբատաշ քարերն օգտագործվել են կոնստրուկտիվ առումով առավել կարևոր հատվածներում (մուտքեր, որմնասյուներ, անկյուններ, պատերի ստորին շարքեր): Դատելով գտնված ճարտարապետական մանրամասներից՝ տաճարն ունեցել է աստանազարդ քիվ, նեղ պատուհաններ: Պեղումների ընթացքում գտնվել է զգալի քանակությամբ վաղ միջնադարյան կղմինդր, որով ծածկված է եղել տանիքը:

<sup>1</sup> Պեղումներն իրականացրել է Հայաստանի ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի նորակառուցների հնագիտության Թումանյանի ջոկատը (ղեկավար՝ Հ. Պետրոսյան, 1987 թ. պեղումներին մասնակցել է նաև նույն ինստիտուտի գիտաշխատող Ս. Հոբոսյանը): 1987 թ. պեղումները ֆինանսավորել է Թումանյանի շրջանային Ազրոարդ միավորումը, 1992 թ. պեղումները՝ Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանը: Պեղումներից հայտնաբերված նյութերը պահվում են նշված թանգարանում: Պեղումների արդյունքների մասին նախնական հաղորդումները տե՛ս *Պետրոսյան Հ., Հոբոսյան Ս.*, Աքրորու վաղ միջնադարյան տաճարի պեղումները, Հնագիտական աշխատանքները Հայաստանի նորակառուցներում, Երևան, 1992, էջ 131–137, աղ. 40–49: *Պետրոսյան Հ.*, Աքրորու տաճարի 1992 թ. պեղումները, Հանրապետական հնագիտական նստաշրջան, Զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1994, էջ 50–51:



Եկեղեցին հատակագծային լուծումով մի շարք զուգահեռներ ունենալով վաղ միջնադարյան տաճարների հետ՝ ընդհուպ մոտենում է Կառնուտի (Դիրաբլար) եկեղեցուն (բացարձակ չափեր, կիսաշրջանաձև աբսիդի ներառում ուղղանկյուն ծավալի մեջ, ուղղանկյուն ավանդատուն, ավանդատան մուտքի տեղադրում բեմի առջև, ատամնազարդ քիվ և այլն)<sup>2</sup>: Աքորու տաճարը սակայն տարբերվում է մուտքերի տեղադրությամբ և, որ կարևոր է, որմնամույթերի առկայությամբ, որպիսիք Կառնուտում բացակայում են: Աքորու բազիլիկան ինչպես հատակագծային լուծման, այնպես էլ շինարարական տեխնիկայի առումով սերտ աղերսներ ունի նաև Լոռու մի քանի վաղ միջնադարյան հուշարձանների հետ (Կուրթան, Տորմակ և այլն)<sup>3</sup>: Եկեղեցու նախնական կառույցի ստեղծման ամենահավանական ժամանակը առկա փաստերով V դ. է:

Որմնամույթերի անհամամասն դասավորությամբ Աքորու տաճարն առանձնանում է ողջ վաղ միջնադարի պաշտամունքային շինությունների շարքում (նկ. 3, 4): Առկա ճարտարապետական ստվար գրականության մեջ առաջմ հատակորեն պարզված չեն Հայաստանում որմնամույթերի համակարգի երևան գալու թե՛ ժամանակագրական, թե՛ տիպաբանական հանգամանքները: Վաղ միջնադարի տաճարների ամենավաղ համարվող օրինակներն այս առումով որոշակի օրինաչափություն չեն դրսևորում: Դրանք կարող են ունենալ որմնամույթերի հստակ համակարգ (օրինակ, Ջառջառիսի տաճարի որմնամույթերի համակարգը իր համարյա դասական լուծումով կասկածի տեղիք չի տալիս, որ տևական առաջընթացի արդյունք է), կիսագնանաձև թաղ, կամ էլ զուրկ լինել այդ ամենից և պսակվել հարթ ծածկով (օրինակ, Կառնուտ, Արամուս): Փաստորեն հայտնի հուշարձանների այսօր ընդունված դասակարգումը հնարավորություն չի ընձեռում Աքորու որմնամույթերի նման տեղաբաշխումը դիտել որպես այդ համակարգի զարգացման աստիճաններից մեկը:

Քանի որ որմնամույթերն իրենց ծավալի մի մասով մտնում են պատի շարվածքի մեջ, կասկած չկա, որ դրանք կառուցվել են պատերի հետ միաժամանակ և ոչ թե ավելացվել հետագայում: Նման պայմաններում առանձնակի հետաքրքրություն է ձեռք բերում այն հանգամանքը, թե ինչպես էին ավարտվում որմնամույթերը ներառաստաղային հատվածում, ինչը, ցավոք, պարզել հնարավոր չէ: Բոլոր դեպքերում եթե նույնիսկ որմնամույթերը թաղակիր կամարներ չեն կրել, դարձյալ անհասկանալի է, թե ինչն է ստիպել շինարարներին ոչ միայն չպահպանել սիմետրիան, այլև հարավային պատում ունենալ չորս, իսկ հյուսիսայինում՝ երեք որմնապյուն: Կարելի է միայն նկատել, որ որմնամույթերի դասավորությունը առանձին վերցրած ամեն մի պատում ունի որոշակի համամասնություն: Հարավային պատում դրանք համամասն են դասավորվում մուտքի առանցքի շուրջ, հյուսիսային պատում՝ նրա երկու ծայրակետերի միջև: Կարելի է ենթադրել, որ որմնամույթերը տվյալ դեպքում նպատակ ունեին միայն ամրություն (կոշտություն) հաղորդել պատերին:

<sup>2</sup> Թորամանյան Թ., Նյութեր հայ ճարտարապետության պատմության, հ. 1, Երևան, 1942, էջ 114–115, նկ. 62: Токаревский Н. М. Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван, 1961. С. 72; Он же. Джрвеж II. Вохлжаберд (Археологические раскопки в Армении, 11). Ереван, 1964. С. 28.

<sup>3</sup> Հասրաթյան Մ., Տաշիրի սրահավոր միանավ հուշարձանները, ԼՂԳ, 1974, № 3, էջ 45, 47: Ծախկյան Գ., Լոռի. Պատմության քարակերտ էջերը, Երևան, 1968, էջ 16, 17:

Վաղ միջնադարի այն տաճարների համար, որ պահպանել են պատերի ստորին հատվածները, թաղի իրագործումը պայմանավորված է որմնամույթերի առկայությամբ, քանի որ որմնամույթերը սովորաբար միանշանակ թաղակիր են<sup>4</sup>: Աքորու որմնամույթերի առկա սկզբունքը բացառում է թաղակիր կամարների ավանդության համակարգի ստեղծումը<sup>5</sup>: Սակայն այս հանգամանքը դեռ չի լուծում ծածկի ձևի հարցը: Թաղակիր կամարները հեշտացնում են թաղի ստեղծումը, նրա ամրության ապահովումը, սակայն թաղի ամբողջ ծանրությունը կրում են ոչ թե կամարները, այլ՝ պատերը: Սովորաբար որմնամույթերի բացակայության դեպքում թաղի առկայությունը կապվում է պատերի հաստության հետ: Աքորու տաճարի քարուկիր պատերի հաստությունը 1,20–1,25 մ է, ինչը միանգամայն բավարար է թաղի ծանրությունը կրելու համար<sup>6</sup>: Սակայն համապատասխան ճարտարապետական մանրամասների բացակայությունը, որմնամույթերի անհամամասնությունը (եթե շինարարները նպատակ ունենային թաղ ստեղծելու, հազիվ թե հրաժարվեին որմնամույթերի սիմետրիայի սկզբունքից), արահի զգալի լայնությունը (6.5 մ) հիմք չեն տալիս դա հավանական համարել: Ավելի հավանական է, որ թաղն ունեցել է փայտե ծածկ՝ ծածկված կղմինդրով:

Քննարկվող հուշարձանի հետաքրքիր հանգույցներից մեկն էլ արսիդն է: Երբ պեղումներն ընթանում էին դեռ վերին շերտերում, կասկած անգամ չկար, որ մենք գործ ունենք ողղանկյուն արսիդի հետ: Վաղ միջնադարյան տաճարներին թեև ուղղանկյուն արսիդը քիչ է բնորոշ, սակայն տեսականորեն այն համարվում է Հայաստանի առաջին քրիստոնեական, իսկ հաճախ էլ հեթանոսական տաճարների ամենակարևոր հատկանիշներից մեկը<sup>7</sup>: Սակայն պեղումները ցույց տվեցին, որ նախնական արսիդը եղել է կիսաշրջանաձև ու ծածկված է եղել որմնանկարներով: Արսիդի ուղղանկյուն վերնամասը շարվել է հետագայում, թերևս եկեղեցու նախնական գմբեթադրդի փլուզումից հետո: Այսպիսով, տվյալ դեպքում Աքորու տաճարը երևան չի բերում տեսականորեն առաջադրվող ուղղանկյուն արսիդը շրջանաձևով փոխարինման միտում:

Արսիդն ունի մի առանձնահատկություն ևս. նրա հատակը մոտ 40 սմ ցածր է աղոթասրահի մակարդակից: Նույն մակարդակն ունի և հարավային ավանդատունը: Հաշվի առնելով, որ կիսաշրջանաձև արսիդը եղել է սվաղապատ ու պատված որմնանկարներով<sup>8</sup>, կարելի է ենթադրել, որ բեմը եղել է երկհարկ, հանգամանք, որ կարելի է դիտել վաղ միջնադարի որոշ եկեղեցիներում (Աղոք, Ամարաս, Հոփսիսիմե, Օշական, Արցախի Տիգրանակերտ, Զվարթնոց, Թալին և այլն), երբ բեմը հենվում էր վկայարանի վրա:

<sup>4</sup> Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1964, էջ 77–101:

<sup>5</sup> Շեշում են ավանդության, որովհետև տեխնիկայես հնարավոր է թաղակիր կամարների ստեղծում և այս դեպքում:

<sup>6</sup> Հմմտ. օր. *Арутюнян В. М., Сафян С. А.* Памятники армянского зодчества. М., 1951. С. 38; *Асратян М. М.* Раннесредневековые зальные церкви Армении с выступающей наружу апсидой // ИСГМИНВ. Вып. 10. М., 1976. С. 112–113.

<sup>7</sup> *Թորամանյան Թ.*, Նյութեր..., էջ 130, *Սահինյան Ա.*, Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955, էջ 119–124, Ակնարկ հայ ճարտարապետության..., էջ 103:

<sup>8</sup> Որմնանկարների հետքեր են պահպանվել նաև վաղ միջնադարյան մի շարք այլ տաճարների վրա՝ Տեկոր, Երեբունյե, Քասաղ, Աղոք (տե՛ս Ակնարկ հայ ճարտարապետության..., էջ 97):

Աքրորու տաճարի պեղումների ամենամեծ արդյունքը զուտ հնագիտական տեսանկյունից վաղ միջնադարյան կոթողների բազմաթիվ բեկորների հայտնաբերումն է: Հարկ է նշել, որ այդ բեկորները ներկայացնում են վաղ միջնադարյան քանդակագործության դեռևս քիչ ուսումնասիրված ուրույն մի ուղղություն, որը եզակի օրինակներով մինչ այդ էլ տեղակայվում էր Հյուսիսային Հայաստանում (Արդվի, Օձուն, Բրդաձոր, Թումանյան, Դովեղ, Կողբ, Շնող և այլն)<sup>9</sup>: Աքրորու բեկորների գերակշիռ մասը գտնվել է արսիդի և ավանդատան պեղումներից, մնացածը՝ աղոթասրահից և հարավային բակից: Դրանք մեծ մասամբ պատկանում են առանձին կանգնած կոթողների՝ պատվանդան-խարիսխների, սյուների, խոյակների, թևավոր խաչերի: Հայ վաղ միջնադարյան արվեստի մեջ առաջին առանձնակի են կանգնած տափակ քանդակագործ սալերի բեկորները: Հիմնականում օգտագործվել է մանրահատիկ դեղնավուն (երբեմն կարմրա-վարդագույն կամ կարմրա-բալագույն երակներով) կամ կանաչավուն ֆեզիտային տուֆը:

Խարիսխ-պատվանդանի կարելի է վերագրել միայն մի բեկոր (նկ. 5), որի վրա պահպանվել են զարդարուն շրջանակի մեջ ներառված հավասարաթև խաչի և վարդյակների քանդակներ: Սյուները, որոնցից միայն բեկորներ են հայտնաբերվել (նկ. 6), կտրվածքում քառանկյուն են, դրանց երկու հակադիր կողերը ծածկված են ֆիգուրատիվ (պատկերային), իսկ մյուս երկուսը՝ բուսական ու երկրաչափական քանդակներով:

Կոթողների խոյակները խորանարդաձև են, առանց վոլյուտների՝ ստորին մասում պան քնի մեջ ամրացնելու ոտք-ելուստով, և վերին մասում թևավոր խաչն ազուցանելու կանոնավոր քառանկյուն փոստրակով (նկ. 12): Հնարավոր է, որ դրանցից մի քանիսը ոչ թե խոյակներ են, այլ ավելի զանգվածեղ խոյակների վրա դրվող խաչկալներ: Կողերը պակասում են շուշանաձաղկի նմանակումները կամ էլ մարդկային պատկերները, որոնք երբեմն ներառված են կամարների մեջ:

Թևավոր խաչերի բեկորները (նկ. 11 ա, բ), ինչպես կարելի է դատել առկա նյութով, թե՛ կառուցվածքային և թե՛ նախազարդման առումով չեն տարբերվում այլ հուշարձաններից և հատկապես Լոռուց հայտնի խաչերից: Նշելի են զգալի մասի առավել փոքր չափերն ու անթերի քանդակը:

Ջուտ ծավալային լուծման առումով այս բեկորները իրոք նորույթ չեն: Նորույթն այստեղ առաջին հերթին քանդակների կատարման ոճի մեջ է, սակայն պետք է հաշվի առնել, որ գտնված նյութը բեկորային է: Ընդհանրապես վաղ միջնադարյան հայտնի կոթողների քանդակները կերտվում են հարթ-գծային ոճով, երբ քանդակն ստեղծվում է մակերևույթից ամբողջական հարթ շերտերի հեռացման և գծի օգնությամբ:

<sup>9</sup> Հովսեփյան Գ., Գերեզմանական հին կոթողները և նրանց հնագիտական արժեքը հայ արվեստի պատմության համար, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1987, էջ 157–169: Առաքելյան Բ. Ն., Հայկական պատկերաքանդակները 4–7-րդ դարերում, Երևան, 1949: Եղիազարյան Հ., Կողբ գյուղի հնագույն տաճարի պեղումները, «Էջմիածին», 1963, էջ 50–57: Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975: Մուսակյանյան Ս. Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982: Մուսակյանյան Ս. Ս., Դովեղում հայտնաբերված քանդակագործ սկավառակը և միջնադարյան Հայաստանի մեմորիալ պլաստիկայի կազմավորման պրոբլեմները, Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պորթլանդներին նվիրված հանրապետական հինգերորդ կոնֆերանս, Երևան, 1982, էջ 152–155:

Այս դեպքում պատկերաքանդակների զգալի մասը կատարված է հարաբերական-արձանագործական ոճով<sup>10</sup>, երբ անցումը մի հարթությունից մյուսին իրականացվում է մանր կտրտումներով և պլաստիկ անցումների միջոցով: Երկու դեպքում էլ հատուկ շեշտվում են քանդակների հիմնական խորհուրդ ունեցող մանրամասները՝ դեմքերը (գլուխները), ձեռքերը, հոգևոր կամ աշխարհիկ իշխանության նշանները: Նշելի է նաև բուսաքանդակների հստակ, մանրամասն ու վարպետ կատարումը. արմավիկներ, խաղողի որթեր, շուշաններ, կաղնու տերևներ:

Աքորու բեկորներից երեքը կրում են հայերեն արձանագրություններ, հանգամանք, որը խիստ կարևոր է այս կոթողների թե՛ ժամանակագրական, թե՛ էթնալեզուական պատկանելության հարցերի մեկնաբանման տեսանկյունից (նկ. 8): Մինչև Աքորու պեղումները այս դպրոցի կոթողների արձանագրությունները հայտնի էին միայն Բրդաձորից և Կողբից: Աքորու արձանագրությունները (բացի մի դեպքից, երբ արձանագրությունը փորագրված է կանոնավոր երկաթագրով) արված են շղագրով, բավականին անփույթ, քանդակի որակին խիստ զիջող որակով, ինչը ենթադրելի է դարձնում դրանց հետագա հավելումը: Մյուս կողմից, այս քանդակների տեղական լինելը կասկածի տեղիք չի տալիս. դրանք կերտված են տեղական քարից: Ցավոք, արձանագրությունները խիստ թերի են, և հնարավոր չէ տեքստային-իմաստային վերականգնումներ կատարել. որոշ վերապահությամբ կարելի է վերականգնել «Գորգ», «Յուսելի» անձնանունները և երկու դեպքում՝ «ողորմեայ» բառը: Նկատի ունենալով Բրդաձորի անհամեմատ լավ պահպանված արձանագրությունը՝ թվում է, թե գրություններն օգտագործվել են նշանակելու պատկերված կերպարները, ինչպես նաև կազմելու հիշատակային արձանագրություններ:

Կոթողների փոքր չափերը, դրանց մանրամասն մշակումը, մանրատառ արձանագրությունները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանք վաղ միջնադարյան բազմաթիվ հայտնի կոթողների նման ունեցել են ոչ թե մեկուսի դիրք ու մոնումենտալ տեսք, այլ ուղղված են եղել հավատացյալների ավելի մատչելի ընկալմանը: Կարելի է ենթադրելի համարել դրանց զգալի մասի ինտերյերային, գուցե և շարժուն բնույթը:

Աքորու պատկերաքանդակները ներկայանում են երեք առանձին ֆիգուրների՝ թերևս սրբերի դիմահայաց պատկերներով և չորս թեմատիկ հորինվածքներով: 1987 թ. գտնված քառակող սյան մի կողի վրա պահպանվել են շրջանակների մեջ առնված երկու տեսարաններ (նկ. 7): Վերին տեսարանը բաղկացած է երկու հոտնկայս ֆիգուրներից: Համեմատաբար լավ պահպանված ստորին հորինվածքը պատկերում է մի շարքով դասավորված երեք գլխաբաց, ոճավորված սանրվածքով ֆիգուրներ: Մեջտեղի ֆիգուրը կրում է կրծքի մոտ կիսաշրջան բացվածք ունեցող զգեստ, աջ ձեռքը ծաված է կրծքին՝ խաչակնքման դիրքում: Հավանական է, որ մենք գործ ունենք «Երեք մանկունքը հնացում» տեսարանի հետ: Նման ենթադրության հիմքը համադրությունն է Օձունի համանման, բայց ամբողջական տեսարանի հետ, ուր ֆիգուրները դարձյալ գլխաբաց

<sup>10</sup> Տեղմինը Վրաստանի հարավային շրջաններում նույնատիպ գտածոների ուսումնասիրման կապակցությամբ առաջարկել է Ն. Գ. Չուբինաշվիլին, տե՛ս *Чубинашвили Н. Г. Хандиси. Тбилиси, 1972. С. 6.*

են, ունեն ոճավորված սանրվածքներ, զգեստի կիսաշրջան բացվածք ու ձեռքերի նման դիրք: Տեսարանի ներքնամասը, ուր սովորաբար պատկերում են կրակի լեզվակներ, ցավոք այս բեկորի վրա չի պահպանվել:

Առավել ուշագրավ են «Խաչի Համբարձման» (նկ. 10) և «Դրոշմի» («Մկրտություն») (նկ. 9) տեսարանների հատվածները, որոնք կատարողական առումով հայ վաղ միջնադարյան արվեստի գլուխգործոցներ կարելի է համարել: Առաջին տեսարանից առկա է միայն մի փոքրիկ հատված. պահպանվել է ձախակողմյան հրեշտակի դիմահայաց կիսանդրին՝ մագերի՝ Աքորու քանդակների մեծ մասին բնորոշ մշակումով, որը ձեռքերով բռնել է խաչի կլոր շրջանակը: Նկատելի է նաև խաչի հորիզոնական թևի ծայրը: Այս հորինվածքը պատկերված է տափակ (հաստությունը՝ 12–15 սմ) սալի վրա: «Դրոշմի» տեսարանը նույնպես պատկերված է տափակ սալի վրա: Ձախակողմյան ֆիգուրը (պահպանվել է ուտերից ներքև) երկարափեշ, երկայնական նուրբ և համամասն փոթերով հարդարված քղամիդով է: Ձախ ձեռքով բռնել է մեռնի սրվակը, իսկ աջ ձեռքը խաչակնքման դիրքով պարզել է դեպի աջակողմյան ֆիգուրի գլուխը: Աջակողմյան ֆիգուրը թերևս ներկայացնում է մանուկի, քանի որ հասնում է մինչև աջակողմյան ֆիգուրի գոտկատեղը: Նա լռիվ մերկ է, դիմահայաց, ձեռքերը ներքև թողած: Մագերը հարդարված են առանձին հյուսք-խոպոպներով, ինչը խիստ բնորոշ է Աքորու քանդակներին: Նրանից աջ, գլխավերևում պահպանվել է թեք ելնդավոր գծերով օղի մի հատված: Այս խիստ ուշագրավ և պատկերագրական առումով եզակի տեսարանը առաջին հայացքից կարող է հիշեցնել Մկրտությունը. Հովհաննես Մկրտիչը ձախ կողմում, մերկ Մանուկ Հիսուսը (վերջինս սովորաբար, ինչպես այս դեպքում, երկու անգամ Հովհաննեսից փոքր է պատկերվում) աջ կողմում, Հովհաննեսի աջ ձեռքը դրված է Հիսուսի գլխին<sup>11</sup>, սակայն բացակայում է այնպիսի մի կարևոր բաղկացուցիչ, ինչպիսին ջրավազանն է, գետը կամ էլ ջրի ցայումը: Ավելի հավանական է, որ այստեղ ներկայացված է Մկրտությանը հաջորդող Դրոշմի արարողությունը, երբ ջրից հանելու կամ ջրով ցայելուց անմիջապես հետո Սուրբ մեռնով դրոշմում են գլուխը, լսելիքը, հոտոտելիքը և այլն: Ոճական առումով (հագուստի բազմաձև փոթավորում, մագերի ծայրերի խոպոպավորում, հորինվածքների տեղադրում քառանկյունիներից բաղկացած շարքերով) Աքորու քանդակներն ընդհուպ մոտենում են V–VI դդ. բյուզանդական, մասնավորապես Ռավեննայի, փղոսկրյա կազմերին, ինչպես նաև Էջմիածնի ավետարանի կազմին և վաղ հռոմեական սարկոֆագների որոշ քանդակներին<sup>12</sup>: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ քննվող տեսարանները պատկերված են տափակ սալերի վրա, որոնց հաստությունը չի անցնում 15 սանտիմետրից, կարելի է հավանական համարել, որ դրանք վաղ քրիստոնեական սարկոֆագի մնացորդներ են<sup>13</sup>:

<sup>11</sup> Ֆիգուրների նման տեղաբաշխման, դիրքի և համամասնությունների այս պատկերը համեմատելի է հատկապես վաղ խոպակալան (III–VI դդ.) Մկրտության տեսարանների հետ (տե՛ս *Schiller G. Iconography of Christian Art*, London, 1971. Vol. 1. Fig. 50–53, 349, 356–361):

<sup>12</sup> Հմմտ. *Schiller G. Iconography...* Fig. 53, 57.

<sup>13</sup> Հ. Եղիազարյանի կարծիքով Կողբի տափակ բեկորները կարող էին օգտագործվել որպես բեմառեջքի ցանկապատի զարդեր, ավանդույթ, որ բնորոշ է բաղկեղտնական եկեղեցիներին (տե՛ս *Եղիազարյան Հ., Կողբ գյուղի...*, էջ 53, 54):

Աքորու նյութերը բեկորային լինելով՝ վկայում են արդեն լիովին ձևավորված պատկերագրական շարքի առկայության մասին: Այն մաս է կազմում Լևոն Ագարյանի կողմից պայմանականորեն Տաշիր-Չորագետյան անվանած դպրոցի, որը հետազոտողը հարաբերելով Այրարատ-Շիրակյան խմբի հետ՝ համարում էր հետսագույն զարգացման հետևանք և թվագրում VI–VII դդ.: Ցավոք, այս կոթողների հստակ սահմանափակումը Հյուսիսային Հայաստանով և Հարավային Վրաստանով (Մծխեթ, Ղաչաղան, Խանդիսի և այլն), ավելի հարավ նման քանդակների բացակայությունը և, որ ավելի կարևոր է, դրանց յուրահատուկ ոճը հնարավորություն չեն տալիս լիովին կիսելու մեծավաստակ հետազոտողի դիտողությունները այս քանդակների թվագրության, Այրարատ-Շիրակյան խմբի հետսագույն զարգացման արդյունք լինելու վերաբերյալ:

Ինչպես հայտնի է, VII դ. սկզբին վրաց Եկեղեցու անջատումից հետո հայ-վրացական եկեղեցական և նույնիսկ ազգամիջյան հարաբերությունները երկար ժամանակ համարյա լիովին անջրպետվեցին<sup>14</sup>, և դժվար է պատկերացնել նման պայմաններում Տաշիր-Չորագետյան դպրոցի գոյատևումը նախկին սահմաններում: Ուստի VII դ. միայն մեծ վերապահումով կարելի է համարել այս դպրոցի գոյատևման շրջան: Ինչ վերաբերում է դրանց ոճին, ապա քաղկեդոնականության, որոշ տեղերում էլ նեստորականության մեծ ազդեցության տակ գտնվող այս տարածաշրջանում իրոք որ կարող էր գոյատևել մի դպրոց, որի ստեղծագործությունները դրսևորում են անմիջական ամնչություններ բյուզանդական և վաղ իտալական պատկերագրական ավանդույթների հետ ու որոշակիորեն նախանշում «իկոնայի», որպես սրբազան պատկերի ինքնատիպ ձևի կազմավորումը: Նախնական այս եզրահանգումն, անշուշտ, կարոտ է մանրամասն և համակողմանի ուսումնասիրության, բայց բոլոր դեպքերում առկա են երկու ռեալություններ, որոնք անհնար է անտեսել.

ա. Հայաստանի և Վրաստանի սահմանակից տարածքներում պարփակ մի դպրոցի առկայությունը,

բ. V–VI դդ. նույն տարածաշրջանում քաղկեդոնական գաղափարախոսության տարածումը, ինչն ի վերջո հանգեցրեց հայ և վրաց Եկեղեցիների պառակտմանը:

Պատկերագրական այս համակարգը, ելնելով Աքորուց մեզ հասած օրինակներից, սուրբգրքային պատկերաչարի և տեղական քրիստոնեական լեգենդների ու գրույցների մի սինթեզ էր՝ ուղղված երկրամասում քրիստոնեական գաղափարների քարոզչությանն ու նրա «հրաշալի» հաղթանակի հիմնավորմանը:

<sup>14</sup> Ալիխան Ն., Կիսրիոն կաթողիկոս վրաց: Պատմություն հայ-վրացական յարաբերութանց եօթներորդ դարու մէջ, Վիեննա, 1910:

## Hamlet Petrosyan

*YSU, Department of Cultural Studies  
Institute of Archaeology and Ethnography  
of NAS RA*

### Early Medieval Church of Akori and Its Reliefs

In the article are examined the results of archaeological excavations, in particular are discussed the chronological and typological problems of Akori's Early Christian church, as well as thematic and figural issues of reliefs which were found during the excavations.

## Гамлет Петросян

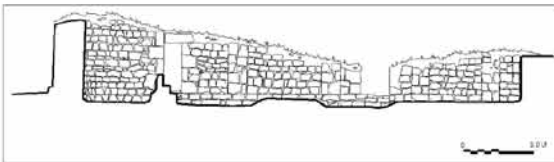
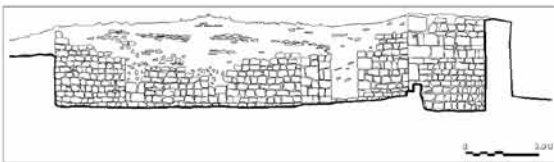
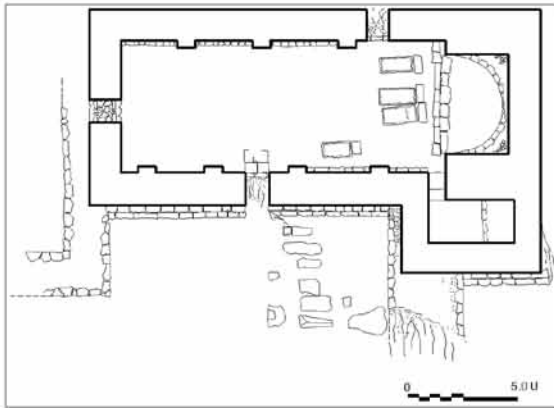
*ЕГУ, кафедра культурологии  
Институт археологии и этнографии  
НАН РА*

### Рельефы раннесредневекового храма в Акори

В статье представлены результаты археологического исследования раннесредневекового храма в Акори, в частности, рассматриваются вопросы типологии и хронологии памятника, а также анализируются выявленные при раскопках рельефные и сюжетные изображения.

### Նկարների ցանկ

- Նկ. 1. Աքորու եկեղեցու ընդհանուր հաստակագիծը
- Նկ. 2. Աքորու եկեղեցու լայնակի կտրվածքն ըստ հյուսիսային և հարավային մուտքերի. տեսքը դեպի արևելք
- Նկ. 3. Աքորու եկեղեցու հյուսիսային պատը ներսից
- Նկ. 4. Աքորու եկեղեցու հարավային պատը ներսից
- Նկ. 5. Աքորի, կոթողի պատվանդան
- Նկ. 6. Աքորի, պան բեկոր
- Նկ. 7. Աքորի, պան բեկոր՝ պատկերաքանդակներով
- Նկ. 8. Աքորի, կոթողի խոյակ-խաչկալ՝ սրբերի պատկերաքանդակներով և արձանագրություններով
- Նկ. 9. Աքորի, քանդակասալ՝ «դրոշմի» տեսարանով
- Նկ. 10. Աքորի, կոթողի խոյակի մաս՝ Խաչի Համբարձման տեսարանով
- Նկ. 11. (ա, բ) Աքորի, թևավոր խաչերի բեկորներ
- Նկ. 12. Աքորի, կոթողի խոյակ



5







6



7



8



9

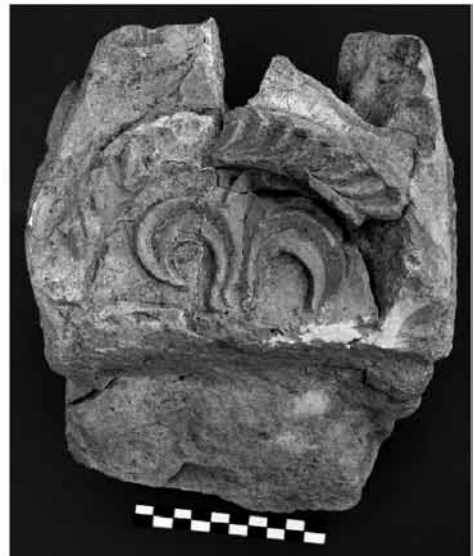


10

11b



11a



12

## Լիլիթ Միրայեյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### **Քառաթերթ զարդանախշը Հայաստանի վաղըրիստոնեական քանդակում (անտիկ նախատիպերը և սասանյան զուգահեռները)**

#### **Նախաբան**

Հայաստանի V–VII դդ. եկեղեցական կառույցների և կոթողների զարդանախշի մեծ մասն ունի անտիկ նախատիպեր, որոնց թվում է նաև քառաթերթ զարդանախշը: Նրա մեկ միավորը բաղկացած է կենտրոնից ելնող, անկյունագծերով դասավորված չորս նշան թերթիկներից: Քառաթերթը կարող է կազմել շրջայաձև հորինվածք՝ կրկնվելով երկարությամբ և ցանցաձև, երբ այն տարածվում է բոլոր ուղղություններով: Զարդանախշի միավորների բազմապատկման արդյունքում նրանց թերթիկների արտաքին ուրվագծով կազմվում է ուղիղ շրջան, իսկ ներքին ուրվագծով՝ ներձկված կողմերով քառակուսի: Վերջիններիս կենտրոնում հաճախ գունդ կամ վարդյակ է տեղադրվում: Այսպիսով, տվյալ զարդանախշն իրենից ներկայացնում է միմյանցով պայմանավորված երեք տարրերի՝ քառաթերթի, շրջանի և քառանկյան միահյուսված հորինվածք, որն օժտված է ներքին շարժումով և բավականին ճկուն է ցանկացած ձևի մակերեսներ ծածկելու համար: Այս հավասարաչափ գծային կառուցվածքի շնորհիվ քառաթերթը ավելի ճիշտ կլինի դասել երկրաչափական, այլ ոչ թե բուսական զարդանոսիվների շարքին՝ չնայած նրանում առկա տերևի կամ ծաղկի թերթիկներ հիշեցնող տարրի:

Հայաստանի վաղըրիստոնեական հուշարձաններում տվյալ զարդանախշի կրկնվող տարրերակր հանդիպում է պատուհանների կամարունքների (Զվարթնոց, Արուճ, Միսիան), կոթողների նիստերի և խարխիսիների վրա (Երեբույք, Բրդաձորի մեծ, Խոժոռնի) և մեզ հայտնի որմնանկարի միակ օրինակում<sup>1</sup> (Երեբույքի բազիլիկի խորանի պատուհանի հարդարանքում): Մեկ միավորի տեսքով քառաթերթը հանդիպում է խաչային հորինվածքներում եկեղեցիների բարավորների (նկ. 3), իմպոստային խոյակների և կոթողների խարխիսիների վրա (Փարպի, Տիգրանակերտ, Թալին): Մի շարք վրացական վաղըրիստոնեական հուշարձաններում ևս հանդիպում են քառաթերթ զարդանախշի հետաքրքիր օրինակներ (Բոլնիսի Սիոն, Սվետիսխավելի):

<sup>1</sup> *Март Н. Я.* Еребујкская базилика. Армянский храм V–VI вв. в окрестностях Ани. Ереван. 1968. Табл. VIII. Հայաստանի V–VII դդ. եկեղեցիների որմնանկարներից մեզ են հասել եզակի, խիստ մասշտաբավոր նմուշներ, ուստի հնարավոր է, որ քառաթերթը հաճախ է կիրառվել եկեղեցիների ներքին հարդարանքում, սակայն չի պահպանվել: Դրա ապացույցն է նաև զարդանախշի առկայությունը Տաթևի X դ. որմնանկարներում, ինչի մասին կխոսվի ստորև:

Նույն ժամանակաշրջանի՝ III–VII դդ. Սասանյան Իրանի արվեստում նույնպես լայնորեն կիրառվել է քառաթերթ զարդանախշը, հատկապես ճարտարապետական գիպսե դեկորում և մետաղագործության մեջ: Հատկանշական է, որ վաղքրիստոնեական ու սասանյան օրինակներում այս զարդաձևը դրսևորում է բացահայտ պատկերագրական և ոճական նմանություններ: Վերջինս պայմանավորված է քառաթերթի լայն տարածմամբ ուղ անտիկ արվեստում, որտեղից էլ այն թափանցել է վաղքրիստոնեական և սասանյան արվեստ մյուս համընդհանուր զարդաձևերի՝ ականթազարդի, արմավազարդի<sup>2</sup>, խաղողի որթագալարի և այլ մոտիվների հետ միասին: Քառաթերթ զարդանախշը հետաքրքիր է ոչ միայն իր մեծ տարածվածությամբ հավասարապես ուղ անտիկ (այդ թվում՝ նաև պարթևական), քրիստոնեական և սասանյան արվեստում, այլև լայն օգտագործմամբ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի տարբեր ձևերում՝ քանդակ, որմնանկար, խճանկար, մետաղագործություն, ջուլիակագործություն և այլն, ինչը պայմանավորված էր նրա պարզ երկրաչափական ձևերով և տարածական ճկուն հնարավորություններով:

Քառաթերթ զարդանախշի առաջին օրինակները հայտնի են դեռևս Հին Միջագետքի խեցե ծխական անոթների վրա, որոնցից են, օրինակ, Թել-Արփաչիայից գտնված կավե թասերը (մ.թ.ա. IV հազ.): Նրանցից մեկի կենտրոնում պատկերված է ներձկված կողմերով մուգ քառակուսու մեջ ամփոփված բաց գույնի քառաթերթ, որը շրջապատված է իրար հաջորդող ցանցաձև և ալիքաձև եզրագոտիներով (նկ. 1): Մեկ այլ թասի վրա կենտրոնում տրված է բազմաթերթ վարդյակ, իսկ նրա շուրջը, շախմատաձև գոտիների մուգ քառակուսիներում կան փոքրիկ սպիտակ քառաթերթեր: Երկու ափսեների կենտրոններում էլ կան խաչաձև քառաթերթն է, կան վարդյակը: Ե՛վ խաչը, և՛ վարդյակը Հին աշխարհի արվեստում հանդես են եկել որպես արևի կամ այլ լուսատուների խորհրդանիշ և մաս են կազմել նմանատիպ ծխական անոթների վրա պատկերված սիմվոլիկ տիեզերաբանական համակարգի<sup>3</sup>: Խաչաձև բազմաթիվ պատկերներ են հայտնի նաև Հայաստանի մ.թ.ա. II–I հազ. խեցե անոթների, վահանակների և կախազարդերի վրա<sup>4</sup> (նկ. 2):

Զարդարվեստի ծագումը, որպես կանոն, կապվում է պատկերագրերի հետ: Հին մշակույթներում այս կամ այն զարդանախշը ուներ հստակ խորհրդաբանություն, որն արտահայտում էր մարդու տիեզերաբանական, դիցաբանական պատկերացումները երկրաչափական պատկերների, բուսազարդերի, ինչպես նաև կենդանապատկերների միջոցով: Վերջիններս արտահայտում էին տվյալ առարկայի կամ կոթողի գործառույթով պայմանավորված խորհրդաբանությունը, և հետո միայն ընկալվում որպես հարդարանք, ինչը հատուկ էր հին աշխարհի սինկրետիկ մշակույթներին<sup>5</sup>: Հետագայում սիմվոլների իմաստային

<sup>2</sup> *Микаелян Л.* Мотив аканфа и пальметты в раннесредневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2014: тезисы докладов 5-ой международной конференции. СПб. 2014. С. 64.

<sup>3</sup> *Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. М.—Л. 1958. С. 49

<sup>4</sup> *Есаян С. А.* Амулеты, связанные с культом солнца из Армении // СА. 1968, № 2. С 255–260.

<sup>5</sup> *Буткевич Л. М.* История орнамента: учебное пособие. М. 2008. С. 11, 39–45.

կողմը կարող էր մասամբ կամ ամբողջությամբ կորել, և նշանը վերածվել դեկորի<sup>6</sup>: Թերևս Հին Հունաստանի արվեստում է առաջ գալիս զարդանախշի գուտ գեղագիտական կիրառումը, ինչը, իհարկե, պայմանավորված էր հունական մշակույթի հումանիստական գաղափարախոսությամբ:

Քառաթերթ զարդանախշի դեպքում էլ մենք ունենք հնագույն՝ հստակ խորհրդարանություն ունեցող պատկերներ ծիսական անոթների վրա և օրինակներ, որտեղ այդ խորհրդարանությունը արդեն շեշտված չէ կամ երկրորդական է: Այդպիսին է, թերևս, ասորական քարե նախազարդ հատակներից մեկի հարդարանքը (մ.թ.ա. VII դ. կես), որտեղ քառաթերթը համդես է գալիս ցանցաձև զարդանախշի տեսքով՝ ծածկելով շուշանածաղիկներով և վարդակներով շրջապատված կենտրոնական մակերեսը: Ասորական մեկ այլ դեկորատիվ հատակի կենտրոնում քառաթերթի փոխարեն նույն կրկնվող սկզբունքով կիրառված է վեց թերթանի ծաղիկներից բաղկացած հորինվածքը, որը կարելի է քառաթերթին պատկերագրորեն շատ մոտ տարբերակ համարել: Հինեգիպտական դամբարանային կառույցների առաստաղների որմնանկարներում նույնպես հանդիպում է քառաթերթի ցանցաձև զարդանախշը՝ արված վառ գունային լուծումներով<sup>7</sup>, ինչը առավել ընդգծում է նրա գեղագիտական արժեքը:

Անտիկ արվեստում քառաթերթի օրինակները բազմաթիվ են և առավել մեծ տարածում են ստանում մ.թ. I–IV դդ. հռոմեական պրովինցիաների հատակի խճանկարներում: Այս հուշարձաններում քառաթերթը հանդիպում է երկու հիմնական տարբերակով: Մի դեպքում այն գորգի տեսքով ծածկում է հատակի հիմնական մակերեսը (առանձնատներ Եփեսոսում, I–II դդ.), իսկ մյուս դեպքում էլ շրջանակ է հանդիսանում խճանկարի կենտրոնական սյուժետային հորինվածքի համար: Այսպես, փյունիկյան Բիբլոս քաղաքի առանձնատներից մեկի II–III դդ. խճանկարի կենտրոնում Եվրոպայի առևանգման տեսարանն է, որը շրջապատված է բաց ֆոնի վրա տրված մուգ քառաթերթերի շարքերով<sup>8</sup>: Թերթիկների հատման տեղերում սև գնդեր են, իսկ նրանցով կազմված շրջանակներում աստիճանաձև եզրագծով փոքրիկ նախշեր (նկ. 4): Նույնատիպ քառաթերթ է արված սիրիական Փիլիպոպոլիսի Դիոնիսոսին պատկերող III դ. խճանկարի չորս կողմերում՝ մեկ շարքով ուղղանկյուն հորինվածքի երկայնական և երկու շարքով՝ կարճ կողմերում: Այստեղ քառաթերթի շրջանակների նախշերի մի մասը նախորդի նման են, իսկ մյուսը փաթիլի տեսք ունեն<sup>9</sup>: Մերիդայի (ժամանակակից Բսպանիա) հռոմեական շրջանի առանձնատան խճանկարի կենտրոնի խաղողակույթի և զինու պատրաստման տեսարանի շրջանակը բաղկացած է մեկ շարքով դասավորված քառաթերթ զարդանախշից<sup>10</sup>:

<sup>6</sup> Մի խումբ զարդանախշեր էլ ի հայտ են եկել ճարտարապետական կոնստրուկտիվ տարրերի վերածմամբ դեկորի, ինչը տեղի է ունենում հիմնականում շինանյութի կամ, կիրառական արվեստի դեպքում՝ նյութի փոփոխման արդյունքում: Դրանցից են, օրինակ, ատամնավոր քիվը, ծաղկաշղթան, հյուսածո զարդանախշը և այլն:

<sup>7</sup> *Буткевич Л. М.* История орнамента... С. 62.

<sup>8</sup> *Чубова А. П., Касперавичюс М. М., Саверкина И. И., Сидорова Н. А.* Искусство Восточного Средиземноморья I–IV вв. М. 1985. С. 126. Ил. 71.

<sup>9</sup> *Philippopolis — modern Shahba in Syria.* <http://users.stlcc.edu/mfuller/Philippopolis.html>

<sup>10</sup> *Liberati A-M., Bourbon F.* Ancient Rome. History of a Civilization that Ruled the World. Vercelli. 2004. P. 210.

Ուշ անտիկ որմնանկարում քառաթերթի կիրառման հիանալի օրինակ է Պալմիրայի «Երեք եղբայրների» դամբարանի (մ.թ. 140 թ.) թաղերի կամարների զարդագոտին՝ արված մուգ կարմիր, կանաչ և սպիտակ գույներով<sup>11</sup> (նկ. 5):

Պաղեստինի և Միդիայի վաղքրիստոնեական եկեղեցիների հատակի խճանկարներում տվյալ զարդանախշը նույնպես բավականին հաճախ է հանդիպում մյուս ցանցաձև նախշերի կողքին, որոնք քարե գորգերի տեսքով ծածկում էին գրեթե ամբողջ հատակը: Այսպես, քառաթերթը առկա է Հերասայի կաթողիկեի համալիրի խճանկարներում (V–VI դդ.), Մարիանոս եպիսկոպոսի դամբարանում (570 թ.), Բոսրայի Սբ. Պետրոսի և Սբ. Մինասի եկեղեցիներում (VII դ. առաջին կես) և այլն<sup>12</sup>: Առաջավոր Ասիայի ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական հատակի խճանկարների չափազանց հարուստ դեկորատիվ համակարգում քառաթերթը միայն մեկն էր այն բազմաթիվ երկրաչափական զարդաձևերի շարքում, ինչպիսիք էին՝ մեանդրը, կեռխաչը (սվաստիկան), ալիքաձև զարդանախշը, շեղանկյուններից և բազմանկյուններից կազմված շախմատաձև հորինվածքները, հյուսածո զարդանախշը, վեց թևանի ծաղկի մոտիվը, թեփուկավոր զարդանախշը և այլն:

Բյուզանդիայի մայրաքաղաքային խճանկարներում նույնպես կիրառվել է քառաթերթը, որի ուշագրավ օրինակը հայտնի է Թեսալոնիկի Սբ. Գևորգի V դ. ռոտոնդայում (նախկինում Գալերիոսի դամբարանը): Այն ծածկում է եկեղեցու թաղերը և հավաքված է հիմնականում կապույտ և ոսկեգույն սմալտայի կտորներից: Թեսալոնիկի ցանցաձև զարդանախշի թերթիկները կապույտ են, իսկ նրանց ներսում կարմիր գծերով տրված են կեռխաչի պատկերներ: Թերթիկների միջև ընկած քառանկյուն տարածությունը ոսկեգույն է՝ մեջտեղում կապույտ գնդերով (նկ. 6):

Ուշագրավ է քառաթերթի կիրառումը պարթևական շրջանի (մ.թ.ա. III դ. կեսից — մ.թ. 226 թ.) հուշարձաններում, մասնավորապես գիպսե դեկորում և քանդակում: Պարթևական ճարտարապետության մեջ գիպսե դեկորով էին ձևավորվում պալատական կառույցների պատերը և առաստաղները (Նիսա, Աշուր և այլն): Գիպսե կրկնվող զարդամոտիվներ և առանձին պատկերներ ստանում էին երկու հիմնական տեխնիկայով՝ կաղապարների մեջ պատրաստվող սալերի տեսքով կամ թաց կավի վրա փորագրման եղանակով<sup>13</sup>: Վերջին տեխնիկայով է արված ժամանակակից Իրանի արևելքում գտնվող Կուխ-ի Խոջա պալատական համալիրի գիպսե դեկորը (մ.թ. I դ.)<sup>14</sup>, որտեղ հանդիպում է նաև մեզ հետաքրքրող ցանցաձև քառաթերթ զարդանախշը: Այն կազմված է բավականին խորը ռելիեֆով արված քառաթերթերից, որոնց շրջանների կենտրոնում գնդեր են տեղադրված<sup>15</sup> (նկ. 7):

Պարթևական Խաթրա քաղաքից գտնված Մանաստրուկ թագավորի մարմարե քանդակում նրա հագուստն է զարդարված քառաթերթ զարդանախշով

<sup>11</sup> Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в средиземноморской Азии. М. 1985. Ил. 75–76.

<sup>12</sup> Piccirillo M. The mosaics of Jordan. Amman. 1993. P. 284, fig. 526, P. 298, fig. 581, P. 312–313, fig. 633, 635.

<sup>13</sup> Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. I (отв. ред. О. А. Халпахчян). М. 1970. С. 345–347.

<sup>14</sup> Հուշարձանն ունի երկու փոլ՝ պարթևական և վաղասասանյան:

<sup>15</sup> Ghirshman R. Iran. Parthes et Sassanides. L'univers des forms. Paris. 1962. Fig. 54.

(մ.թ. I–II դդ., բարձ. 2,20 մ, Բաղդադի թանգարան) (սկ. 8): Սանատրուկը պատկերված է կանգնած, դիմահայաց դիրքով, աջ ձեռքը վեր բարձրացրած՝ երկրպագության ժեստով. ձախում՝ արմավենու ճյուղ է: Սանատրուկի գլխին թևատարած արծվի պատկերով գլխակապ կա<sup>16</sup>: Թագավորը բնորոշ պարթևական հագուստով է՝ երկար, գրեթե մինչև ծնկները հասնող վերնաշապիկով (տունիկա) և լայն անդրավարտիքով: Տունիկայի առաջնամասով անցնում են քառաթերթի մեկական շարքերից բաղկացած երկու ուղղահայաց գոտիներ: Թերթիկները արված են հուլունքաշարի տեսքով, իսկ նրանցից առաջացած շրջանակների մեջ գնդեր են տեղադրված: Հուլունքաշարով են տրված նաև քառաթերթի գոտիների եզրագծերը: Նույն զարդանախշն է նաև Սանատրուկի անդրավարտիքի վրա՝ ամեն ոտքին մեկական շարքով: Հագուստի զարդանախշը քանդակված է բավականին պլաստիկ ու մանրակրկիտ և ստեղծում է հաստ, խիտ գործվածքի տպավորություն:

Խաթրայի այլ նվիրատվական քանդակների վրա ազնվականները պատկերված են նույնատիպ հաստ գործվածքներից կարված, երկրաչափական և բուսական զարդանախշ կրող հագուստով: Այսպես, Սանատրուկի քանդակին նման՝ նույն դիրքով ու ոճով արված մեկ այլ քանդակում ազնվականի հագուստը զարդարված է նույն սկզբունքով դասավորված որթազալարի երկու ուղղահայաց գոտիներով<sup>17</sup>: Խաթրայի հետ մշակութային սերտ կապերի մեջ գտնվող Պավիրայի քանդակներից մեկում տղամարդու հագուստի վրա մանրամասնորեն տրված է խաղողակույթի տեսարան՝ մարդկային ֆիգուրներով, որն ուղղահայաց ընթանում է վերնաշապիկի առաջնամասի երկու կողմերով (Լուվրի թանգարան)<sup>18</sup>: Պարթևական արվեստում, որը ծաղկում ապրեց մ.թ. I–II դդ., առանձնակի ուշադրություն էր դարձվում ազնվականների և աստվածությունների հագուստներին, զարդերին և այլ ատրիբուտներին, որոնք պատկերվում էին վավերագրական ճշգրտությամբ, ինչից հետևում է, որ այս գործվածքները, այդ թվում քառաթերթ զարդանախշովը, լայն տարածում են ունեցել պարթևական վերնախավի շրջանում:

Մի շարքով ընթացող, շղթայանման քառաթերթը լայնորեն կիրառվել է Հայաստանի վաղըրիստոնեական քանդակում: Սկզբում դիտարկենք դրա օրինակները VI–VII դդ. քառակող կոթողների վրա: Հատկանշական է, որ այդպիսիք բազմաթիվ են պատմական Գուգարքի՝ ներկայիս Հայաստանի Լոռու և Տավուշի մարզերի և հարավային Վրաստանի հուշարձաններում<sup>19</sup> և քիչ են

<sup>16</sup> Նույն տեղում Fig. 105.

<sup>17</sup> Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток... С. 127–128. Ил. 119. Ցավոք սրտի, Խաթրայի քանդակների և ճարտարապետական հուշարձանների մի մասը վերջերս վայրենաբար ոչնչացվեց Իրաքի մահմեդական ծայրահեղականների կողմից, իսկ փրկված հուշարձանների գտնվելու վայրն էլ դեռ երկար ժամանակ անհայտ կմնա:

<sup>18</sup> Ghirshman R. Iran... Fig. 89.

<sup>19</sup> Հայաստանի հյուսիսարևելյան և Վրաստանի հարավային շրջանների՝ Քվեմո-Քարթլիի վաղըրիստոնեական հուշարձաններն ունեն մի շարք պատկերագրական և ոճական ընդհանրություններ, ինչը թույլ է տալիս նրանց դիտարկել մեկ միասնական գեղարվեստական դարոցի շրջանակներում: Thierry N. Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen Âge en Gogaren // Revue des études géorgiennes et caucasiennes. Vol 1. Paris. 1985. P. 169–221. Аконян З.А. Ранне-средневековая скульптура Гугарка и Картли. Вопросы художественного стиля и мастерских // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. СПб. 2013. С. 123–133.

հանդիպում Շիրակ և Արագածոտն մարզերի կոթողների վրա: Քառաթերթի գոտիով է զարդարված Երերույքի բազիլիկի (V–VI դդ.) տարածքում գտնվող, կարմրավուն տուֆից պատրաստված քառակող կոթողի մի նիստը<sup>20</sup>: Սյան վերին մասը կոտրված է, նրա չորս անկյունները մշակված են կիսագլանիկներով: Նիստերից մեկի վրա կարդացվում է քառաթերթի երեք միավոր (վերջինի միայն մի թերթիկն է պահպանվել): Թերթիկներն արված են երկակի ուրվագծով, ունեն դեպի ներս խորացող երկու նիստեր: Նրանց ներքին ուրվագծով առաջացած քառանկյունների մեջ կան վարդյակներ: Թերթիկների հատման մասից երկու ուղղությամբ դուրս են գալիս փոքրիկ եռամաս տերևներ, ինչով այս քառաթերթը տարբերվում է մյուս դասական օրինակներից: Կոթողի հակառակ նիստի վրա գալարվող ցողունի ներսում պատկերված են կիսարմավներ: Ուշագրավ են մյուս երկու նիստերին պահպանված հորինվածքները, որտեղ պատվանդանների վրա դրված ձողաբարձ շրջանակների մեջ պատկերված են մի դեպքում վեցթերթանի, իսկ մյուսում՝ քառաթերթ վարդյակներ: Վերջիններս, փաստորեն, փոխարինում են նմանատիպ ձողաբարձ հավասարաթև խաչի պատկերները՝ նույնացնելով խաչի, քառաթերթի և վարդյակների արեգակնային խորհրդարանությունը:

Կրկնվող քառաթերթի մյուս օրինակները հայտնի են Հայաստանի հյուսիսարևելյան շրջաններից: Այսպես VII դ. Օձունի տաճարի հարավարևելյան գմբեթակիր մույթի շարվածքում առկա է վերաօգտագործված, երկարավուն քանդակազարդ քար՝ բաժանված երեք զարդագոտիների: Մեկը զուգահեռ մանր գծերով ծածկված գլանաձև եզրագոտի է, մյուսը քառաթերթի շարքն է՝ հավելված գնդերով, դրան էլ հաջորդում է զիգագաձև դասավորված զույգ տրամատավոր տերևների շարքը<sup>21</sup> (նկ. 9):

Հայաստանին հյուսիսից սահմանակից հայաբնակ Խոժոռնի գյուղի (հարավային Վրաստան) X դ. եկեղեցու շարվածքում հայտնի են քառակող կոթողների մի քանի վերաօգտագործված բեկորներ տարբեր զարդանախշերով՝ արմավազարդ, կիսարմավ, խաչային հորինվածքներ: Դրանցից մեկը դրված է խորանի հարավային որմնամույթի հիմքից քիչ վերև հորիզոնական վիճակում (նկ. 10): Կոթողի մի կողմը ծածկված է քառաթերթի մեկ շարքով, որը բավականին մոտ է Օձունի օրինակին, միայն թե ավելի խոշոր է և Օձունի քանդակի գնդերի փոխարեն այստեղ ութ թերթանի վարդյակներ են արված: Կոթողների նույնատիպ բեկորներ են դրված նաև Կողբ գյուղի XIII դ. այժմ կիսավեր եկեղեցու շարվածքում, որոնցից մեկի վրա կա քառաթերթի պատկեր մեկ միավորի տեսքով (նկ. 11): Վերջինս քանդակված է խաչային հորինվածքի հիմքում, աստիճանաձև պատվանդանի տակ: Թերթիկները երիզված են եռամաս տրամատով, իսկ նրանց միջնամասերում կա չորս բազմաթերթ վարդյակ: Սկզբունքորեն նույն հորինվածքն ունենք Բրդաձորի փոքր կոթողի խոյակին, ուր երկակի ուրվագծով արված քառաթերթը զարդարված է երեք փոքրիկ սկավանակներով՝ վարդյակների փոխարեն<sup>22</sup> (նկ. 12):

<sup>20</sup> Գրիգորյան Գ., Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողները, Երևան, 2012, նկ. 206:

<sup>21</sup> Շահակյան Գ., Օձունի եկեղեցին, Երևան, 1983, էջ 46–47, գծ. 12 (1):

<sup>22</sup> Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, նկ. 14:



Քառաթերթ զարդանախշը հանդիպում է նաև Բրդաձորի մեծ կոթողի (Վրաստանի արվեստների պետական թանգարան) պատվանդանի արևմտյան նիստի վրա՝ հորիզոնական գոտու տեսքով (նկ. 13): Խոժոռնիի, Կողբի և Բրդաձորի քառաթերթ զարդանախշերի նույնատիպ լուծումները, բազմաթերթ վարդյակների առկայությունը ևս մեկ անգամ վկայում են այս քառակող կոթողների մեկ գեղարվեստական դպրոցին պատկանելը<sup>23</sup>:

Նույն տարածաշրջանի հուշարձանների շարքին է պատկանում V դ. վերջով – VI դ. սկզբով թվագրվող Բոլնիսի Սբ. Սիոն բազիլիկը<sup>24</sup>, որի հարուստ դեկորատիվ հարդարանքում լայնորեն կիրառվել է քառաթերթ զարդանախշը՝ իր մի քանի տարատեսակներով: Գ. Չուբինաշվիլին հուշարձանին նվիրված իր մենագրության մեջ մանրամասն անդրադարձել է նրա դեկորատիվ հարդարանքին, այդ թվում մեզ հետաքրքրող զարդանախշին՝ նշելով նաև վերջինիս զուգահեռները սասանյան գիպսե դեկորում: Քառաթերթի կիրառման առատությամբ Բոլնիսի Սիոնը եզակի է քրիստոնեական կառույցների շարքում: Գ. Չուբինաշվիլին ենթադրում է, որ այս զարդանախշը շատ սիրված է եղել վարպետի կողմից: Ցանցաձև քառաթերթով են զարդարված Բոլնիսի տաճարի չորս որմնախոյակների երեսները, իսկ քառաթերթի երկայնական շղթայով՝ կառույցի մի շարք որմնախոյակների վերնասալերը, մույթերի ու որմնամույթերի խարիսխները<sup>25</sup>:

Չորս խոյակներից երեքը գտնվում են հարավից բազիլիկին կից և նրա հետ հաղորդակից մկրտարանի ներսում, իսկ մեկը՝ մկրտարանին արևմուտքից հարող բաց սրահում: Մի խոյակը պսակում է սրահի արևելյան խուլ պատի եռամաս որմնապուրը: Որմնախոյակի երկու անկյունները եռանկյունաձև, դեպի ներքև լայնացող մակերեսով կտրված են և ծածկված արմավաճյուղի ռճավորված պատկերով (նկ. 15): Նրա միակ լավ պահպանված արևմտահայաց կողմը ամբողջությամբ ծածկված է քառաթերթի չափազանց պլաստիկ, հավասարաչափ ցանցով, իսկ վերնասալի վրա քանդակված է ավելի մանր համաչափություններ ունեցող քառաթերթի գոտի: Հիմնական երեսի քառաթերթերն արված են եռակի ուրվագծով, ի տարբերություն վերնասալի քանդակի երկակի տրամատների: Խոյակի հարավային և հյուսիսային երեսները խիստ վնասված են, սակայն դատելով հյուսիսային երեսի անկյունում պահպանված երկու նշաձև տերևներից՝ պետք է եզրակացնել, որ այդ երկու կողմերը նույնպես ծածկված են եղել նույն ցանցաձև քառաթերթով: Հարավային սրահի մյուս, ավելի խոշոր որմնախոյակը զարդարված է ռճավորված արմավենիների և եռատերև բույսերի պատկերներով, իսկ նրա վերնասալը՝ նախորդինի նման քառաթերթի գոտիով<sup>26</sup>:

<sup>23</sup> Տե՛ս՝ ծանոթ. 19:

<sup>24</sup> *Чубинашвили Г. Н.* Болнисский Сион. (Исследование по истории грузинской архитектуры) // Известия института языка, истории и материальной культуры им. Акад. Н. Я. Марра. IX. Тбилиси. 1940. С. 80–82.

<sup>25</sup> Գ. Չուբինաշվիլին քառաթերթը բնորոշում է որպես խաչվող շրջանակների զարդանախշ, որոնց ներքում առաջանում են ներճկված կողմերով քառանկյուններ: Նույն տեղում՝ Ս. 177–182. Таб. III, V–VIII. Рис. 105–109.

<sup>26</sup> Բոլնիսի հարավային սրահի որմնախոյակին պատկերված է տաճարի արևելյան ճակատի խաչը զարդարող ժապավենները, ինչպես նաև հուշարձանի կենդանապատկերները և այլ դեկորատիվ

Մկրտարանի ներսի արևելյան և արևմտյան արսիդների հարավարևելյան և հարավարևմտյան իմպոստային խոյակների բոլոր կողմերը ծածկված են նույն ցանցաձև քառաթերթով, որն այստեղ ունի քառակի ուրվագիծ: Վերնասալերի վրա ընթանում է երկու անգամ ավելի փոքր չափերի զարդանախշի գոտին: Արևմտյան արսիդի հյուսիսարևմտյան իմպոստի հիմնական երեսն էլ ամբողջությամբ ծածկված է երեք շարք քառաթերթով, իսկ վերնասալի երկայնքով ձգվում է որթագալարի գոտի: Մյուս՝ հյուսիսարևելյան իմպոստի երեսին չորս արմավաճյուղերի և խաչի պատկեր է, իսկ վերնասալը զարդարված է քառաթերթի գոտիով:

Բոլնիսի բազիլիկի ներսի մույթերի և որմնամույթերի հարդարանքում նույնպես լայնորեն կիրառվել է քառաթերթը՝ ամբողջական և կես քառաթերթի տարբերակներով: Տաճարի հյուսիսային սյունասրահի բոլոր հինգ որմնասյուների խոյակների և խարիսխների հարդարանքը խիստ վնասված է, սակայն ըստ պահպանված մասերի և Գ. Չուքինաշվիլու ավելի վաղ դիտարկումների՝ այն բաղկացած էր քառաթերթի մոտիվներից: Այսպես, սրահի արևմտյան խուլ պատի հիմնախարիսխի վրա առկա է քառաթերթի զարդագոտի, որից ներքև զլանաձև երիզով առանձնացված է կիսաքառաթերթի շարքը, որը կազմում է զարդանախշի ուղիղ կեսը՝ բաղկացած զիզգագաձև դասավորված տերևներից (նկ. 17): Այստեղ կիսաքառաթերթի գոտին իր լայնությամբ հավասար է ամբողջական զարդանախշի չափերին: Թերթիկները տրված են երկթեք խորացող հարթությունների տեսքով և երիզված են քառակի եզրագծով, ինչը պայմանավորված էր զարդանախշի խոշոր չափերով<sup>27</sup>: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Բոլնիսում կիրառված քառաթերթի լուծումները պայմանավորված էին նրա չափերով, որքան խոշոր է զարդանախշը, այնքան շատ է նրա ուրվագծերի քանակը՝ երկուսից մինչև չորս-հինգ և, համապատասխանաբար, ավելի հարուստ են լուսաստվերային անցումները և ռիթմը<sup>28</sup>:

Բոլնիսի երկրազիտական թանգարանում պահվող քառակող կոթողների նմուշներից մեկը ներկայացնում է կոթողի խաչակիր խոյակ, որի չորս կողմերն էլ քանդակագարդ են: Նրա երկու իրար հաջորդող նիստերի վրա պատկերված են հավասարաթև խաչեր՝ առնված երկակի շրջանակների մեջ: Խոյակի հաջորդ երեսին վեցթերթանի վարդյակ է՝ նույնպես շրջանակի մեջ, իսկ մյուս կողմը ամբողջությամբ ծածկված է քառաթերթի ցանցով՝ բաղկացած երեքական հորիզոնական և նույնքան ուղղահայաց հավասարաչափ միավորներից (նկ. 18):

մոտիվները կապվում են սասանյան արվեստի հետ, որի ազդեցությունը հատկապես վառ է արտահայտված Բոլնիսի Միոնում: *Поцелия М.* Сасанидские элементы в памятниках Восточной Грузии // Археология, этнология, фольклористика Кавказа. Международная научная конференция. Сборник кратких содержаний докладов. Тбилиси. 2011. С. 259–261.

<sup>27</sup> Այս որմնախարիսխի ձևավորումը շատ մոտ է Օձունի եկեղեցու վերոհիշյալ բեկորի հորինվածքին: Հավանաբար, վերջինս եղել է Բոլնիսի օրինակին ժամանակակից նույնատիպ խարիսխի բեկոր, որը հետագայում VII դ. դրվել է ներկայիս գմբեթավոր եկեղեցու շարվածքում:

<sup>28</sup> Քառաթերթ զարդանախշի մի շարք այլ օրինակներ ևս հայտնի են VI–VII դդ. վրացական քանդակում՝ Ցրոմիի գմբեթավոր եկեղեցու և քառակող կոթողի հարդարանքում, իսկ կիսաքառաթերթի տեսքով հայտնի են Դեմիրբովալի կոթողի դեկորում, Ալվաներայի խորանի պատուհանի երեսակալի վրա և այլն: *Чубинашвили Н.* Хандиси (Проблема рельефа на примере одной группы грузинских стел последней четверти V в., VI и первой половины VII в.). Тбилиси. 1972. С. 75, 84. Таб. 43–1, 59, 75–1.

Այս խոյակի քառաթերթը հար և նման է Բոլնիսի տաճարի վերը դիտարկված որմնախոյակների հարդարանքին, իսկ նրա վերնասալը հարդարված է բազիլիկում հանդիպող որթագալարի գոտիով, ինչի հիման վրա կարելի է նաև թվագրել կոթողը բազիլիկից ոչ շատ ուշ ժամանակաշրջանով՝ այսինքն VI դ.:

Իրանի Քերմանշահ նահանգից հայտնի են ուշասանյան՝ Խոսրով II Անիարվեզի (590–628) ժամանակաշրջանով թվագրվող մի շարք խորանարդաձև խոյակներ, որոնց ձևը և հարդարանքի մանրամասները կապվում են բյուզանդական ազդեցության հետ, ինչպես և այդ շրջանի արվեստն ընդհանրապես<sup>29</sup>: Դրանցից մեկը, որ վերջերս է հրատարակվել և այժմ գտնվում է Քերմանշահ քաղաքի գլխավոր մզկիթի բակում, ունի բուսական հարդարանք, իսկ վերնասալը զարդարված է Բոլնիսի օրինակին շատ մոտ քառաթերթի գոտիով՝ նույն տրամատավոր եզրերով և կենտրոնական գնդերով<sup>30</sup> (նկ. 16):

Բոլնիսի խոյակների հարդարանքին սկզբունքորեն մոտ է Վասպուրականի V–VI դդ. Փաշվանքի Քառասնից (Սեբաստիայի քառասուն մանկանց) միանալ բազիլիկի խորանի իմպոստայի խոյակի ձևավորումը: Վերջինիս հիմնական երեսը նույնպես ամբողջությամբ ծածկված է քառաթերթով, միայն թե այստեղ քառաթերթերի օղակները հազնում են մեկը մյուսի մեջ՝ պարանասիյուս նախշի ձևով, իսկ նրանց միջի գնդերը ավելի մեծ են և բաղկացած են երկու մասից՝ կլոր շրջանակից և նրա մեջտեղում դրված ծաղկանման վարդյակից (նկ. 19): Եկեղեցու խորանի կամարի որմնախարիսխների վրա առկա է քառաթերթին շատ մոտ վեցթերթանի վարդյակներից բաղկացած զարդագոտի<sup>31</sup>: Որմնախարիսխների պրոֆիլավորված ելուստները և նրանց զարդագոտիները հիշեցնում են Բոլնիսի հյուսիսային սրահի որմնախարիսխների ձևավորումը:

Քառաթերթ զարդանախշ է կիրառվել նաև Արցախի Տիգրանակերտի V–VI դդ. թվագրվող մեծ միանալ բազիլիկի հարավային շքամուտքի խոյակին: Վերջինս արված է տեղական սպիտակ կրաքարից, ինչպես և ողջ եկեղեցին ու Տիգրանակերտի մյուս կառույցները: Խոյակի վերնասալի բոլոր երեք կողմերին խոշոր ծավալներով մշակված քառաթերթի գոտի է՝ մեջտեղում մեծ գնդերով: Որմնախոյակի հիմնական երեսի կենտրոնում տրված է հավասարաթև խաչ՝ գնդերից կազմված շրջանակի մեջ, իսկ նրա երկու կողմերում պատկերված են մեկական խոշոր քառաթերթեր<sup>32</sup> (նկ. 20):

Քառաթերթի մեկ միավորի տարբերակ պետք է համարել նաև հավասարաթև խաչերի թևերի միջնամասերը զարդարող, անկյունագծով դասավորված չորս նշատերևների պատկերները: Դրանք հայտնի են V դ. Փարպիի միանալ

<sup>29</sup> Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана, М. 1977. С. 180–192.

<sup>30</sup> Compareti M., Favaro R. Iconographical Notes on some recent studies on Sasanian religious art. (with an additional note on an Ilkhanid monument, by Rudy Favaro). *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, XLV, 3. 2006. P. 164–165. Fig. 16.

<sup>31</sup> Асратян М. М. Армянская архитектура раннего христианства. М. 2000. С. 95.

<sup>32</sup> Մշակույթային հետազոտություններն Արցախում. Շուշի, Հանդաբերդի վանք, Տիգրանակերտ (տեքստի հեղինակ՝ Պետրոսյան Հ. և ուրիշներ) Երևան, 2009, էջ 38–39: Խոյակի մասին մանրամասն տեղեկությունները և լուսանկարները մեզ տրամադրել է Տիգրանակերտի հնագիտական արշավախմբի ճարտարապետ Լյուբա Կիրակոսյանը, ինչի համար հայտնում ենք մեր շնորհակալությունը:

բազիլիկի բարավորին<sup>33</sup> (նկ. 3) և նրա խորանի երկու որմնախոյակներին<sup>34</sup>, Քասաղի բազիլիկի մոտ գտնվող V–VI դդ. կոթողի պատվանդանին, Թալինի VI–VII դդ. կոթողի պատվանդանին (այժմ՝ ՀՊԹ-ում), Երեբունյի տաճարի տարածքի մի քանի կոթողների խաչային հորինվածքներում<sup>35</sup> և այլն: Դրանցում զարդանախշի թերթիկներն արված են կամ ուռուցիկ հարթ մակերեսի (Թալին, Երեբունյ), կամ դեպի ներս խորացող երկու հարթությունների տեսքով (Փարպի, Քասաղ)՝ նույնանալով զարդանախշի կրկնվող տարբերակների մշակման հետ:

Հավասարաթև խաչերի բազմաթիվ այլ օրինակներում լայնացող թևերի միջև ընկած տարածությունն ունի նշաձև, բայց ոչ ամբողջական ուրվագիծ, երբ արտաքին սրացող ծայրերը կտրված են խաչի շրջանակով (Տիգրանակերտի վերը դիտարկված որմնախոյակի խաչը (նկ. 20), Երեբունյի տաճարի բարավորների խաչերը<sup>36</sup>, Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմի հավասարաթև խաչը<sup>37</sup> (նկ. 14), Մուղնիի և Փարպիի կոթողների պատվանդանների խաչերը<sup>38</sup> և այլն): Նույնիսկ այս պարագայում խաչը «ցնող» քառաթերթը հստակ կարդացվում է, երբեմն լինելով բուն խաչի պատկերից ավելի արտահայտիչ (Օձուն) և ունենալով ամբողջական օրինակներին մոտ մշակում: Այսպիսով, խաչը և քառաթերթը, հնում ունենալով սկզբունքորեն նույն ծագումը և հանդիսանալով հավերժության ու արևի խորհրդանիշ, վաղքրիստոնեական հորինվածքներում հաճախ միավորվում էին՝ ընդգծելով խաչի արեգակնային խորհրդաբանությունը<sup>39</sup>:

V–VI դդ. սասանյան գիպսե դեկորում հայտնի են քառաթերթ զարդանախշի ուշագրավ օրինակներ՝ հայկական և վրացական օրինակներին շատ մոտ լուծումներով: Սասանյան ճարտարապետության մեջ գիպսե դեկորը ավելի լայն ու բազմատեսակ կիրառում է ստանում պարթևական շրջանի համեմատ՝ ծածկելով պալատական և ծխական կառույցների պատերի, առաստաղների և սյուների մեծ մակերեսներ: Այսպես, Իրանի Լուրիստան նահանգի արևմուտքում գտնվող Ղալե-ի Գուռ պալատական համալիրում պահպանվել են մեծաչափ կլոր սյուների հատվածներ, որոնք ամբողջությամբ ծածկված են կենդանական, բուսական և երկրաչափական մոտիվներով զարդարված գիպսի հաստ շերտով (VI–VII դդ.)<sup>40</sup>: Սյուներից մեկի բունը ամբողջությամբ պատված է ցանցաձև քառաթերթով, որն արված է Բոլնիսի օրինակներին մոտ եռակի փորվածքներով, որոնցով առաջացել են ներճկված կողմերով աստիճանաբար փոքրացող երեք քառանկյուններ՝ մեջտեղում ուլունքանման գնդով (նկ. 21): Սյան բարձիկը ծածկված է թեփուկավոր զարդանախշով, իսկ վերնասալի վրա

<sup>33</sup> Պետրոսյան Հ., Խաչքար: Ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Երևան, 2008, էջ 33, նկ. 26:

<sup>34</sup> Асратян М. Армянская архитектура раннего христианства. М. 2000. С. 97, 203.

<sup>35</sup> Գրիգորյան Գ., Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանկյուն կոթողները, Երևան, 2012, պատկ. 73, 133/ա, 212, 214, 215:

<sup>36</sup> Պետրոսյան Հ., Խաչքար..., էջ 63, նկ. 59–60:

<sup>37</sup> Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան..., նկ. 62:

<sup>38</sup> Գրիգորյան Գ., Հայաստանի վաղ..., նկ. 47, 58:

<sup>39</sup> Պետրոսյան Հ., Խաչքար..., էջ 33–35:

<sup>40</sup> Սաադե Միմոռե ջրամբարի կառուցումը և դրա վտանգները <http://www.radiozameh.com/129749>

զալարվող ցողունի ներսում տրված են ոճավորված տերևներ: Ղալե-ի Գուռի քառաթերթ զարդանախշը չափազանց մոտ է Մծխեթի Սվետիսխտովելի 1029 թ. Մայր տաճարի ներքին մույթերի հնագույն քարե խարիսխների հարդարանքին, որոնք թվագրվում են V դ. վերջով<sup>41</sup> (նկ. 22): Այստեղ նույն տրամատավոր զարդանախշը գոտևորում է խարիսխի ներքևի մասը, իսկ դրանից վեր ընթացում է իրար հակառակ ուղղված զալարվող եռատերևների գոտի, որը կրկնում է Բոլնիսի եռատերև զարդանախշը: Քառաթերթը հանդիպում է նաև հյուսիսային Իրանի Վարամին քաղաքի մոտ գտնվող հնավայրի գիպսե դեկորում<sup>42</sup>:

Զարդանախշի ուշագրավ նմուշներ կան սասանյան թանկարժեք ափսեների և անոթների վրա, մասնավորապես՝ արքայական որսի և խնջույքի տեսարաններում ամենայն մանրամասնությամբ պատկերված գորգերի և գործվածքների վրա, ինչպես նաև ճարտարապետական մասերի ու զենքի հարդարանքում: Թեհրանի հնագիտական թանգարանում պահվող առյուծի որսի տեսարանով վաղասանյան ափսեի վրա (IV դ.) շահնշահը պատկերված է ձիու վրա ետ շրջված դիրքով՝ ծառս եկած առյուծին նետահարելիս: Նժույգի մեջքին փռված փոքրիկ գորգը՝ թամբատակը, ամբողջությամբ պատված է պարզ ցանցաձև քառաթերթով<sup>43</sup> (նկ. 24): Նույն զարդանախշն է հանդիպում Իրանի Քերմանի հավաքածուի V–VI դդ. ջալլամների որսի տեսարանով ափսեի նժույգի թամբատակին<sup>44</sup>: Մյուս օրինակը III դ. թվագրվող արծաթե ձիակերպ անոթի վրա է (ԱՄՆ, Քլիվլենդի արվեստի թանգարան), որն արված է ծավված ոտքերին նստած թամբած ձիու տեսքով: Նժույգի թամբատակը եզրավորում է հյուսածո զարդագոտին, որի ներսում պատկերված են մի փոքր անկանոն դասավորված քառաթերթիկներ<sup>45</sup>: Էրմիտաժում պահվող VIII դ. սկիզբի խնջույքի տեսարանով ափսեի վրա պատկերված է թագավորը երաժիշտների և ծառաների հետ: Նա նստած է ցածր թախտի վրա՝ ձեռքը թիկնած երեք բարձերին, որոնցից ամեն մեկի վրա փորագրված են երկուական քառաթերթեր<sup>46</sup>:

Բայթիմորի Ուոլթերսի արվեստի թանգարանում պահվող խնջույքի տեսարանով VI–VII դդ. արծաթյա ափսեի վրա պատկերված են թախտին բազմած թագավորն ու թագուհին<sup>47</sup>: Ափսեի վերին մասում կիսաշրջանի տեսքով պայմանականորեն տրված է առաստաղը, որը ծածկված է հավասար քառաթերթերի ցանցով (նկ. 25): Պետք է ենթադրել, որ զարդանախշը վերարտադրում է պալատական սրահների, հնարավոր է նաև սասանյան ճարտարապետությանը հատուկ գմբեթավոր ծածկի գիպսե հարդարանքը:

Զարդանախշի ևս մի հետաքրքիր նմուշ է հանդիպում Սիրիի արևմտյան տարածքներից հայտնաբերված Հազկերտ I-ի ցլի որսի տեսարանով արծաթե

<sup>41</sup> *Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М. 1963. С. 195.*

<sup>42</sup> *Decorative Architectural Stucco from the Partian and Sassanid eras (Ed. by S. Ayazi, S. Miri). Tehran. 2007. P. 64.*

<sup>43</sup> *Ghirshman R. Iran. Parthes et Sassanides. L'univers des forms. Paris. 1962. Fig. 248–251*

<sup>44</sup> Քերմանի հավաքածու. <http://rasekhood.net/article/show/918965/ایرانیان ساسانیان گنبره-ف/>

<sup>45</sup> *Harper P. O. The Royal Hunter. Art of The Sasanian Empire. New York. 1978. P. 28–30. Fig. 1.*

<sup>46</sup> *Тревер К. В., Луконин В. Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III–VIII вв. М. 1987. Ил. 32.*

<sup>47</sup> *Sasania silver. Late Antique and Mediaeval Arts of Luxury from Iran. (Ed. by Carter M., Grabar O.) Michigan. 1967. Fig. 13*

ափսեին (V դ. սկիզբ, մասնավոր հավաքածու)<sup>48</sup>: Այստեղ շահնշահը նստած է թամբած ցուլի վրա և նիզակով խոցում է ներքևում պատկերված մյուս ցուլին: Հեծյալի գոտկից կախված կապարճի վրա տրված են վերջինիս ձևին համապատասխանող, աստիճանաբար փոքրացող հինգ քառաթերթեր: Սասանյան արվեստի խիստ կանոնիկ պատկերագրություն ունեցող որսի տեսարաններում շահնշահերը գրեթե միշտ կրում են թուր և կապարճ՝ անկախ նրանից, թե այդ պահին ինչ գենքով են որս անում: Կապարճներն ունեն հարուստ և բազմատեսակ ձևավորում սասանյան զարդարվեստին բնորոշ բուսական և երկրաչափական մոտիվներով: Քանի որ սասանյան կերպարվեստում հագուստը, ձիերի հանդերձանքը, գենքը և այլ ատրիբուտները պատկերվում էին վավերագրական ճշգրտությամբ, ուստի վերը դիտարկված օրինակներից կարող ենք եզրակացնել, որ III–VIII դդ. Իրանում քառաթերթ զարդանախշը բավականին լայն կիրառում է ունեցել և՛ ճարտարապետական դեկորում, և՛ կիրառական արվեստում՝ ձիերի թամբատակերի, գործվածքների, կապարճների և այլ առարկաների վրա:

Քառաթերթի և կիսաքառաթերթի զարդանուտիվը տեղ է գտել նաև Հայաստանի VII դ. եկեղեցիների հարդարանքում հիմնականում պատուհանների կամարունքերին: Քառաթերթի երկու տարբեր հորինվածք է կիրառված Զվարթնոցի տաճարի (641–661 թթ.) կլոր պատուհանների շրջանակների վրա՝ մի դեպքում երկու շարքով դասավորված՝ առանց գնդերի, մյուս դեպքում՝ խոշոր գնդերով հավելված քառաթերթի մեկ շարքի տեսքով<sup>49</sup> (նկ. 26): Այս երկու հիմնական տարբերակներով (գնդերով և առանց) քառաթերթ զարդանախշն է հանդիպում VII դ. երկրորդ կեսի հուշարձաններում: Այսպես, Արուճի տաճարի, Միսավանի, Եղվարդի Զորավար եկեղեցու պատուհանների կամարունքերը զարդարված են երկթեք փորվածքով արված քառաթերթիկներից և դրանց արանքում դրված գնդերից բաղկացած միանման գոտիներով<sup>50</sup> (նկ. 27): Մայիսյան գյուղի (Շիրակի մարզ) Մբ. Աստվածածին կենտրոնագմբեթ եկեղեցու արևելյան պատուհանի կամարունքը զարդարված է երկակի ուրվագծով արված քառաթերթիկներով՝ առանց գնդիկների: Պեմզաշենի VII դ. մատուռի արևմտյան շքամուտքի որմնախոյակների վերնասալերին նույնպես առկա է քառաթերթի շղթա<sup>51</sup> (նկ. 23):

Կես քառաթերթի հիանալի օրինակ է Զարնջայի (Արագածոտնի մարզ) VII դ. առաջին կեսի եկեղեցու թմբուկի քիվի զարդանախշը՝ խորը փորված

<sup>48</sup> Бауло А. В. Сасанидское серебряное блюдо с р. Сыня // Археология, этнография и антропология Евразии. 2002. № 1. С. 142–148. <http://yamalarchaeology.ru/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=91>

<sup>49</sup> Казарян А. Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII в.: формирование и развитие традиции. В 4-х т. Т. II. М. 2012. Ил. 1122–1123.

<sup>50</sup> Նշենք, որ Ն. Տոկարսկին քառաթերթ զարդանախշը անվանում է նշտարան (ланцетки) տալով նրա տարբերակները իր կազմած IV–VII դդ. զարդատարրերի աղյուսակներում: Токарский Н. М. Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван. 1961. С. 238. С. 160. Схема VI / 22–24: Արմեն Ղազարյանը քառաթերթը նկարագրում է որպես անկյունագծերով դասավորված սրածայր տերևներից (դափնու?) կամ նշտարիկներից բաղկացած հորինվածք: Казарян А. Ю. Церковная архитектура... Т. III. С. 80. Ил. 1337, 1366, 1369–1370; С. 127. Ил. 1446–1447; С. 110. Ил. 1424.

<sup>51</sup> Նույն տեղում Т. III. С. 245. Ил. 1670; С. 529. Ил. 2167–2168.

տերևներով և ընդգծված գնդերով<sup>52</sup>: Նույն կիսաքառաթերթը՝ միայն առանց գնդերի, առկա է Ծովիզի (Մորո Չորո վանք, Տավուշի մարզ, այժմ՝ գյուղ Լուսահովիտ) VII դ. քառակոնք եկեղեցու ներքին հարդարանքում, որտեղ այն ընթանում է խորանակոնքի հիմքի երկայնքով և շարունակվում խորանի կամարի իմպոստների վերնասալերին<sup>53</sup> (նկ. 29): Զիզգագաձև դասավորված նշատերևների նույն գոտին ենք տեսնում Արուճի պալատական համալիրի խոյակներից մեկի վերնասալին և տաճարի հյուսիսային ճակատի եռամաս կամարոնքի վրա<sup>54</sup> (նկ. 28) և այլն:

Քառաթերթ զարդանախշը շարունակել է կիրառվել նաև հետարաբական շրջանում: Նախշի վաղըրիստոնեական տարբերակներին առավել մոտ են Տաթևի Սբ. Պողոս-Պետրոս տաճարի (895–906 թթ.), Անիի Մայր տաճարի (989–1001 թթ.) և Սբ. Առաքելոց (IX վերջ – XI դ. սկիզբ) եկեղեցու հարդարանքի օրինակները: Տաթևի կաթողիկեի արևելյան ճակատի խորանի պատուհանի կամարոնքի ամբողջ երկայնքով ձգվում է գնդերով հավելված քառաթերթի գոտի (նկ. 30), որը շատ մոտ է վերոհիշյալ՝ Արուճի և Սիսավանի երեսակալների քառաթերթերին: Իսկ եկեղեցու հարավային և հյուսիսային ճակատների միացյալ կամարոնքերի վրա առկա են կիսաքառաթերթի գոտիներ՝ նույնպես գնդերով, որոնք կրկնում են VII դ. օրինակները: Տաթևի՝ այժմ գրեթե կորսված որմնանկարների կրկնօրինակներից հայտնի է, որ տաճարի խորանակոնքի վերին մասը զարդարված է եղել երեք գույներով արված ցանցաձև քառաթերթով<sup>55</sup>, որն էլ իր գուգահեռներն ունի ուշ անտիկ որմնանկարի և խճանկարի նմուշներում:

Անիի Մայր տաճարի քառաթերթ զարդանախշը իր հորինվածքային սկզբունքներով առավել մոտ է վերը դիտարկված V–VI դդ. Բոնիսի, Փաշվանքի և Տիգրանակերտի միանավ բազիլիկների որմնախոյակների օրինակներին: Կաթողիկեի ճակատները ձևավորված են բարձրաթիչք դեկորատիվ կամարաշարով, որի որմնախոյակները բաղկացած են կլորավուն բարձիկից և նրա վրա դրված խորանարդաձև վերնասալից, որն իրենից ներկայացնում է V–VII դդ. խոյակների վերնասալերի բավականին խոշորացված տարբերակը: Կաթողիկեի տարատեսակ ձևավորում ունեցող որմնախոյակների շարքում մեզ հետաքրքրում են հարավային ճակատի երկու օրինակները: Դրանցից մեկի վերնասալի դիմացի ուղղանկյուն մակերեսը ամբողջությամբ ծածկված է քառաթերթի երկու հորիզոնական շարքով՝ վերցված ուղղանկյուն շրջանակի մեջ, իսկ թերթիկների արանքներում առկա են ոչ թե գնդեր, այլ տափակ սկավառակներ<sup>56</sup> (նկ. 31):

Անիի որմնախոյակի քառաթերթը, ի տարբերություն, օրինակ, Բոնիսի ունի ավելի խոշոր, ընդհանրացված լուծումներ՝ առանց մանր տրամատների, և դրանով այն շատ մոտ է Տիգրանակերտի միանավի վերնասալին տեղադրված խոշոր քառաթերթին: Տարբերությունը միայն այն է, որ վերջինիս վրա քառաթերթը մի շարքով է ընթանում, իսկ Մայր տաճարի օրինակում այն երկու շարքով է:

<sup>52</sup> Նույն տեղում՝ Թ. Ի. Ս. 228. Ил. 656, 661.

<sup>53</sup> Նույն տեղում՝ Թ. Ի. Ս. 50. Ил. 2516–2518.

<sup>54</sup> Նույն տեղում՝ Թ. Ի. Ս. 1275, 1278; Ս. 80. Ил. 1336, 1389.

<sup>55</sup> Տե՛ս սույն ժողովածուի՝ *Манукян С. Фрески Татевы* (930 г.). Ս. 325. Ил. 24.

<sup>56</sup> *Կարապետյան Ս.*, Անի ՌԾ, Երևան, 2011, նկ. 215, 218:

Ուշագրավ է, որ իրարից հինգ դարով առավձնացված այս երկու կառույցների դեկորում առկա է ևս մեկ հետաքրքիր գուգահեռ: Կաթողիկեի հարավային ճակատի հաջորդ որմնախոյակի վերնասալը ծածկված է երեք շարք հյուսածո զարդանախշով, որի արանքներում տեղադրված են խոշոր գնդեր<sup>57</sup>: Նույն զարդամոտիվը՝ մեկ շարքով կիրառված է Տիգրանակերտի միանավ բազիլիկից գտնված մյուս որմնախոյակի վրա<sup>58</sup> (Տիգրանակերտի հնագիտական թանգարան): Կաթողիկեի հարավային ճակատի պատուհանի երեսակալը զարդարված է Արուճի օրինակին մոտ երկակի ուրվագիծ ունեցող կիսաքառաթերթով, որը հանդիպում է նաև Սբ. Առաքելոց եկեղեցու հարավային մուտքի բարավորին: Այսպիսով, Անիի Մայր տաճարի հարդարանքում առկա են բավականին արխայիկ զարդամոտիվներ, որոնք կիրառված են հին օրինակներին մոտ հորինվածքային սկզբունքներով: Դա, իհարկե, բնորոշ էր Բագրատունիների ողջ շրջանի ճարտարապետությանը, երբ ընդօրինակվում և վերաիմաստավորվում էին VII դ. կառույցները և դրանց զարդաձևերը<sup>59</sup>:

Քառաթերթ զարդանախշը տեղ է գտել նաև մի շարք խաչքարերի հարդարանքում՝ հիմնականում խաչասալի եզրագոտու և վարդյակների վրա: Մեկ միավորի տեսքով այն հանդիպում է Մաքենյաց վանքի IX–XI դդ. խաչքարի, Առինջի և Գառնիի XII դ. խաչքարերի վրա և այլն, իսկ կրկնվող մոտիվի տեսքով հայտնի է Հավուց Թառի, Արուճի, Աշտարակի XI դ. խաչքարերի, Անգեղակոթի XIV–XV դդ. խաչքարի (նկ. 32), Սողբի XVI դ. խաչքարի վարդյակի վրա և այլն<sup>60</sup>:

Քառաթերթի պատկերագրության զարգացման վերջին փուլը կարելի է համարել նրա ծայր աստիճան երկրաչափականացված տարբերակը, երբ կոր եզրագծերով թերթիկները վերածվում են ռոմբերի, իսկ գնդերը՝ բազմանկյունների: Դրա լավագույն օրինակը Հառիճավանքի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու գավթի (XIII դ. սկիզբ) հյուսիսարևելյան հատվածի թաղածածկի զարդաքանդակն է<sup>61</sup> (նկ. 34): Նույնատիպ, սակայն ավելի պարզ ռոմբաձև քառաթերթ ենք տեսնում նաև XIII դ. Սաղմոսավանքի գավթի (նկ. 33) և Սբ. Ստեփանոս (Աղջոց) վանքի Պողոս-Պետրոս ժամատան շքամուտքերի ձևավորման մեջ: Զարդանախշի նմանօրինակ գծայնացումը և հարթայնացումը պայմանավորված էր իսլամական մշակույթի, մասնավորապես ջնարակապատ սալիկների զարդարվեստի ազդեցությամբ<sup>62</sup>:

### Ամփոփում

Քառաթերթի առաջին օրինակները հանդիպում են դեռ նախնադարյան արվեստում որպես արեզակի, այլ լուսատուների և հավերժության խորհրդանիշ: Գրեթե նույն իմաստաբանությամբ է այն հանդես գալիս նաև քրիստոնեական արվեստում, երբ պատկերվում է մեկ միավորի տեսքով՝ որպես

<sup>57</sup> Նույն տեղում, նկ. 221

<sup>58</sup> Մշակութային հետազոտություններն Արցախում..., էջ 41:

<sup>59</sup> Токарский Н. М. Архитектура Армении... С. 232–233.

<sup>60</sup> Պևորույան Հ., Խաչքար..., նկ. 107, 171, 173, 140, 141, 379:

<sup>61</sup> Халтачян О. Х. Архитектурные ансамбли Армении: 8 в. до н.э.— 19 в. н. э. М. 1980. С. 268, 288, ил. 27.

<sup>62</sup> Токарский Н. М. Архитектура Армении... С. 338–339. Ил. 80



վարդյակի տարատեսակ<sup>63</sup> կամ հավասարաթև խաչի հետ համատեղ: Եթե վաղըրիստոնեական շրջանում դրանց լավագույն նմուշներից են օրինակ, Փարպիի խաչերը, ապա հասուն միջնադարում նույն խորհրդաբանությունն ունեցող պատկեր ենք տեսնում Գեղարդավանքի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու հարավային ճակատի վերևի սկավառակի վրա՝ հավասարաթև խաչի և քառաթերթի համադրությամբ:

Քառաթերթի կրկնվող տարբերակը առավել տարածվում է ուշ անտիկ աշխարհում, որտեղից էլ թափանցում է քրիստոնեական և սասանյան արվեստ՝ դրսևորելով բացահայտ ընդհանրություններ: Հանդես գալով միջնադարյան կոթողների և ճարտարապետական կառույցների հարդարանքում ցանցաձև քառաթերթը որոշակիորեն պահպանում է իր նախնական խորհրդաբանությունը և, հավանաբար, արտահայտում հավերժության, արեգակնային ցիկլի, կանոնակարգված տիեզերքի գաղափարը, ինչպես և մյուս կրկնվող երկրաչափական զարդամոտիվները<sup>64</sup>:

Այս կամ այն զարդանախշի, այդ թվում նաև նմանօրինակ համընդհանուր տարածում ունեցող քառաթերթի պատկերագրական և ոճական առանձնահատկությունները կարող են հուշարձանները թվագրող գործոն հանդիսանալ, մասնավորապես՝ վիճելի թվագրություն ունեցող վաղըրիստոնեական կոթողների համար: Այդ հարցում առավել արդյունավետ է նաև սասանյան հուշարձանների ներգրավումը, որոնք ունեն դեկորատիվ և պատկերագրական բազմաթիվ այլ ընդհանրություններ վաղըրիստոնեական հուշարձանների հետ: Դրանց համեմատական վերլուծությունը կարող է օգնել այս կամ այն քանդակի թվագրության, ինչպես նաև մի շարք պատկերների անորոշ մեկնաբանության հստակեցման գործում<sup>65</sup>:

Անտիկ արվեստի հիմքի վրա ձևավորված մշակույթներում քառաթերթի լայն տարածումը պայմանավորված էր նրա ճկուն պլաստիկ հնարավորություններով, որոնք թույլ էին տալիս կիրառել այն արվեստի տարբեր տեսակներում: Այս զարդանախշը օժտված է ներքին շարժմամբ և արտահայտված ռիթմով, որը բխում է նրա բաղադրիչ երկրաչափական մասերի՝ շրջանի, քառանկյան և խաչի՝ մեկը մյուսով պայմանավորված անցումներով: Քառաթերթը իր տեղն է գտել նաև Երևանի սովետական շրջանի կառույցներում, Թամանյանական դպրոցի ճարտարապետության մեջ կիրառվող միջնադարյան զարդամոտիվների շարքում. օրինակ՝ Հանրապետության հրապարակի «Արմենիա» հյուրանոցի (1950 թ.) կենտրոնական որմնակամարի վրա, Մատենադարանի թանգարանային շենքի (1957 թ.) ներքին հարդարանքում, «Հաղթանակ» կամուրջի (1945 թ.) մետաղյա բազրիքներին և այլն: Մեր օրերում նույնպես զարդամոտիվը շարունակում է օգտագործվել կիրառական արվեստում՝ գործվածքների, ինտերիերների ձևավորման, ոսկերչության մեջ և այլն:

<sup>63</sup> Պետրույան Հ., Խաչքար..., 272, 288.

<sup>64</sup> Буткевич Л. М. История орнамента... С. 59.

<sup>65</sup> Микаелян Л. Некоторые композиционные схемы и иконографические мотивы в раннехристианской скульптуре Армении в свете сасанидских влияний // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. СПб. 2013. С. 112–122.

**Lilit Mikaelyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **Four-Petaled Ornament in Early Medieval Sculpture of Armenia: Ancient Prototypes and Sassanian Parallels**

Four-petaled ornament, compositionally consisted of one or repeating elements, common in the decoration of Armenian churches and four-sided stelae of V–VII century. This ornament was widely-spread in the late-antique art (mosaics and frescoes of Eastern Roman provinces), it common also in the monuments of Parthian period and in the art of Sasanian Iran. Wide use of four-petaled ornament in various kinds of art — sculpture, fresco, mosaic, stucco, toreutics and textile, is explained with its universal plastic possibilities. Identical extension of this element in late-antique, early-Christian and Sasanian art shows considerable commonality of ornamental art of these cultures.

**Лилит Микаелян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Четырехлепестковый орнамент в раннесредневековой скульптуре Армении: античные прототипы и сасанидские параллели**

В декоративном убранстве армянских церквей и четырехгранных стел V–VII вв. часто встречается четырехлепестковый орнамент, композиционно состоящий из одной единицы или повторяющихся звеньев. Данный орнамент имел широкое распространение в искусстве поздней античности (мозаики и фрески восточно-римских провинций), а также встречался на памятниках парфянской эпохи и в искусстве Сасанидского Ирана. Широкое применение четырехлепесткового орнамента в самых разных видах искусства — в скульптуре, фреске, мозаике, стукке, торевтике и текстиле, объясняется его универсальными пластическими возможностями. Одинаковое распространение данного мотива в позднеантичном, раннехристианском и сасанидском искусстве показывает значительную общность орнаментального искусства этих культур.

#### **Նկարների ցանկ**

Նկ. 1 Կավե անոթ Թել-Արփաչիայից, մ. թ. ա. IV հազ.

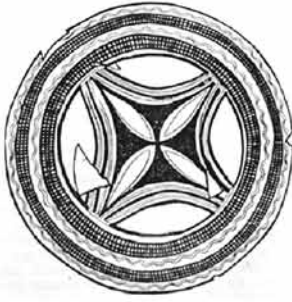
Նկ. 2 Կախազարդ Ապարանից, մ. թ. ա. II հազ.

Նկ. 3 Փարպիի միանավ բազիլիկի բարավորի խաչը, V–VI դդ.

Նկ. 4 Եվրոպայի առևանգումը, խճանկար Բիրլոսի առանձնատնից, II–III դդ.

Նկ. 5 Պավմիրայի «Երեք եղբայրների» դամբարանի որմնանկարը, մ. թ. 140 թ.

- Նկ. 6 Թեսալոնիկի Սբ. Գևորգի ռոտոնդայի խճանկարը, V դ.  
Նկ. 7 Կուխ-ի Խոջա պալատական համալիրի գիպսե դեկորը, մ. թ. I դ.  
Նկ. 8 Սանատրոկ թագավորի մարմարե քանդակը Խաթրայից, մ.թ. I–II դդ.  
Նկ. 9 Օձունի VII դ. տաճարի գմբեթակիր մույթի շարվածքում վերաօգտագործված քարը  
Նկ. 10 Խոժոռնի գյուղի X դ. եկեղեցու շարվածքում դրված քառակող կոթողի բեկորը  
Նկ. 11 Կոռբ գյուղի XIII դ. եկեղեցու շարվածքում դրված քառակող կոթողի բեկորը  
Նկ. 12 Բրդաձորի փոքր կոթողի խոյակի պատկերը, VII դ.  
Նկ. 13 Բրդաձորի մեծ կոթողի խարիսխի զարդագոտին, VII դ.  
Նկ. 14 Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմի հավասարաթև խաչը, VII դ.  
Նկ. 15 Բոլնիսի Սբ. Սիոն բազիլիկի հարավային սրահի որմնախոյակը, V դ. վերջ — VI դ. սկիզբ  
Նկ. 16 Խոյակ Քերմանշահից, VI դ. վերջ — VII դ. սկիզբ  
Նկ. 17 Բոլնիսի Սիոնի հյուսիսային սյունաարահի որմնախարիսխը, V դ. վերջ — VI դ. սկիզբ  
Նկ. 18 Բոլնիսից գտնված քառակող կոթողի խոյակ, VI դ.  
Նկ. 19 Փաշվանքի Քառամնից միանավ բազիլիկի խորանի իմպոստայի խոյակը, V–VI դդ.  
Նկ. 20 Տիգրանակերտի միանավ բազիլիկի հարավային շքամուտքի խոյակը, V–VI դդ. (լուսանկարը՝ Լ. Կիրակոսյանի)  
Նկ. 21 Լուրիստան նահանգի Ղալե-ի Գուռ պալատական համալիրի սյան գիպսե դեկորը, VI–VII դդ.  
Նկ. 22 Մծխեթի Սվետիսխոսովելի 1029 թ. Մայր տաճարի ներքին մույթերից մեկի խարիսխը, V դ. վերջ  
Նկ. 23 Պեմզաշենի շքամուտքի որմնախոյակի վերնասայի հարդարանքը, VII դ.  
Նկ. 24 Սասանյան արծաթյա ափսե որսի տեսարանով, IV դ., Թեհրանի հնագիտական թանգարան  
Նկ. 25 Սասանյան արծաթյա ափսե խնջույքի տեսարանով, VI–VII դդ., Բալթիմորի Ուոլթերսի արվեստի թանգարան  
Նկ. 26 Զվարթնոցի տաճարի կտր պատուհանների հարդարանքը, VII դ. (ըստ Մ. Հասրաթյանի)  
Նկ. 27 Արուճի տաճարի հարավային ճակատի կամարունքի հարդարանքը, VII դ.  
Նկ. 28 Արուճի հյուսիսային ճակատի եռամաս կամարունքի հարդարանքը, VII դ.  
Նկ. 29 Ծովիզի քառակոնք եկեղեցու խորանակոնքի հարդարանքը, VII դ.  
Նկ. 30 Տաթևի Սբ. Պողոս-Պետրոս տաճարի խորանի պատուհանի կամարունքը (895–906)  
Նկ. 31 Անիի Մայր տաճարի հարավային ճակատի որմնախոյակը, (989–1001)  
Նկ. 32 Անգեղակոթի XIV–XV դդ. խաչքարը (լուսանկարը՝ Հ. Պետրոսյանի)  
Նկ. 33 Սաղմոսավանքի Սբ. Սիոն եկեղեցու գավթի շքամուտքը, XIII դ.  
Նկ. 34 Հառիճավանքի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու գավթի թաղածածկը, XIII դ. սկիզբ



1



2



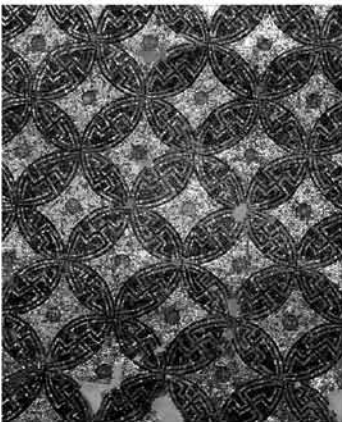
3



4



5



6



7



8



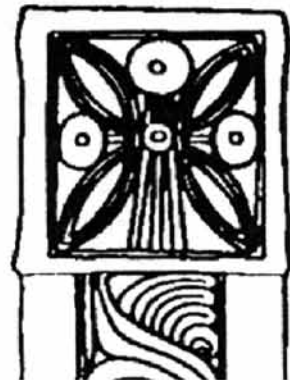
9



10



11



12



13



14



15



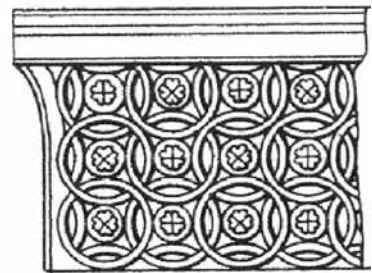
16



17



18



19



20



21



22



23



24

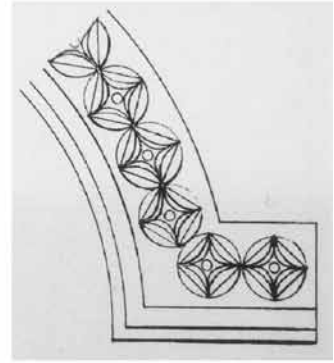


25

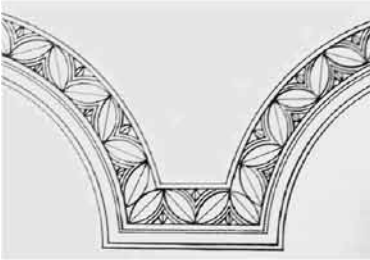




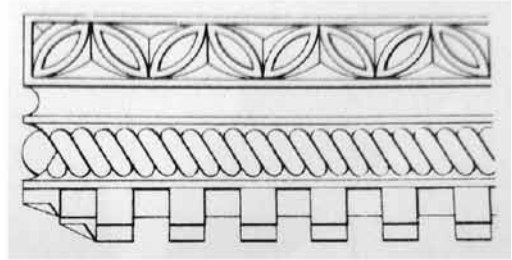
26



27



28



29



30



31



32



33



34

## Զարուհի Հակոբյան

ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն

### Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների կենդանագլուխ պատկերները

Իր աշխատություններից մեկում հնագետ Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովը անդրադարձել է հայկական վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների վրա հանդիպող կենդանագլուխ պատկերին, ինչը սկիզբ է դրել այս նյութի հանդես մեր մասնագիտական հետաքրքրությանը<sup>1</sup>: Կարևորելով Տեր-Մարտիրոսովի նախնական դիտարկումները՝ գտնում ենք, որ թեման արժանի է առանձին ուսումնասիրության և արժեքավոր է ինչպես հայ, այնպես էլ ընդհանուր արևելաքրիստոնեական արվեստի համատեքստում: Սույն ժողովածուի հրատարակման առիթը օգտագործելով՝ ուզում եմ նշել, որ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի հետ ունեցած զրույցներն ու մասնագիտական քննարկումները, որպես կանոն, ավարտվում էին նոր գաղափարների կամ թեմաների ծնունդով, որի համար մշտապես երախտապարտ եմ մեր ավագ գործընկերոջն ու փայլուն գիտնականին:

Հայկական վաղ միջնադարյան պատկերաքանդակների շարքում աչքի է ընկնում կենդանու գլուխ ունեցող մի պատկեր, որը համաձայն Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի՝ մեր կողմից ընդունելի մեկնաբանության, հանդիսանում է Սբ. Քրիստափորը (ó áγιος Χριστοφορος ó Κυνοκέφαλος)՝ միակը քրիստոնեական սրբերից, որն ունի կենդանակերպ արտաքին<sup>2</sup>: Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակում այսօր արդեն փաստագրված են ինը կենդանագլուխ պատկերներ, որոնցից մի քանիսը հայտնի են դարձել միայն վերջին տարիներին<sup>3</sup>: Ավելին, հայտնաբերվել են ևս երեք նման պատկերներ, որոնք, ճիշտ է, լավ չեն պահպանված ու թույլ չեն տալիս հստակեցնելու տվյալ քանդակների պատկերագրական մանրամասները<sup>4</sup>, բայց հաստատում են կենդանագլուխ պատկերի տարածված լինելը<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> *Тер-Мартиросов Ф. И.* Храм в крепости Гарни — Героон, мартирий. Ереван, 1995. С. 29.

<sup>2</sup> Սբ. Քրիստափորը մեկն է վաղ միջնադարյան սրբերից, որն ապրել է Դեկոս կայսեր ժամանակներում՝ 250 թ., մկրտվել Մեսոիոթում, նահատակվել՝ Լիկիայում: Սրբի վարքը հայտնի է և՛ արևելյան, և՛ արևմտյան ավանդություններում: Համաձայն արևելյան տոնացույցի՝ հիշատակի օրը մայիսի ինն է: Տե՛ս *Ազգերիան Մ.* Լիակատար վարք եւ վկայաբանություն սրբոց որք կան ի հին Տօնացույցի Եկեղեցու Հայաստանեայց, հ. Դ, Վենետիկ, 1810, էջ 406—420: Օ *Μέγας Συναξαριστής της Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας*. Τ. Ε΄. Ἀθήναι, 1967. Σ. 224; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd V. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1973. S. 499—500; *Христианство. Энциклопедический словарь*. Т. 3. М., 1993. С. 175; *Нестерова О. Е.* Христофор // *Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1982. С. 604.

<sup>3</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողները, Երևան, 2012, էջ 60—63:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 60, հղում 179:

<sup>5</sup> Համեմատության համար նշենք, որ քառանիստ կոթողներից հայտնի է Քրիստոսի պատկերի ընդամենը չորս օրինակ, մինչդեռ կենդանագլուխ պատկերների թիվը մոտ է մեկ տասնյակի: Տե՛ս *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի..., էջ 58:

Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակում կենդանագլուխ պատկերի հաճախակի լինելը, ինչպես նաև պատկերագրական ձևերի բազմազանությունը, հիրավի, բացառիկ է: Ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ նման պատկերներ հանդիպում են միայն քառանիստ կոթողներին<sup>6</sup>:

Հայ արվեստի ուսումնասիրողները կենդանագլուխ պատկերը նույնացրել են խոզագլուխ Տրդատի հետ՝ անտեսելով պատկերագրական այլ տարբերակներ, մասնավորապես Քրիստափոր անունով սրբին: Նման ընկալումը կենդանագլուխ պատկերին հաղորդել է ազգային նեղ նշանակություն՝ դուրս մղելով այն միջնադարյան ուսումնասիրությունների լայն շրջանակից:

Տրդատ Մեծի մասին պատումը, որի համաձայն թագավորը սկզբում մերժում է նոր հավատը, հալածում քրիստոնյաներին, իսկ Գրիգոր Լուսավորչին բանտարկում Խոր Վիրապում, հայտնի է Ագաթանգեղոսի Պատմությունից: Ըստ այդ պատումի, մասնավորապես նրա մաս կազմող Հռիփսիմյանների վկայաբանության, մեղսագործ թագավորը պատժվում է՝ ստանալով խոզի կերպարանք և բուժվում է միայն զոջալուց ու Սբ. Գրիգորին վիրապից ազատելուց հետո<sup>7</sup>: Այս ավանդույթը և հատկապես թագավորի խոզակերպ արտաքինը մասնագետների շրջանում անվիճելի է դարձրել կենդանագլուխ պատկերը Տրդատ Մեծի հետ նույնացնելը:

Չհամաձայնելով ավանդական դարձած այս տեսակետի հետ և ընդունելով Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի մեկնաբանությունը՝ Օձունի կոթողների պատկերաշարի ուսումնասիրությանը նվիրված մեր հոդվածում փորձել ենք ցույց տալ, որ Օձունի հարավային կոթողին պատկերված կենդանագլուխ ֆիգուրը՝ Սբ. Քրիստափորը, ներկայացված է քրիստոնյա այլ սրբերի ու նահատակների շարքում<sup>8</sup>: Շարունակելով հոդվածում առաջ քաշած դրույթները՝ այժմ հարկ ենք համարում ի մի բերել վաղ միջնադարյան կոթողների կենդանակերպ պատկերները, քննության առնել դրանք պատկերագրական տեսանկյունից, ինչպես նաև հիմնավորել հայկական կոթողներին Սբ. Քրիստափորի պատկերված լինելը:

Անդրադառնանք քառանիստ կոթողների պատկերներին: Շնագլուխ պատկերներ կան Թալինի (Թալինի շրջան, մարզ Արագածոտն, պատմական Այրարատ նահանգ) երեք կոթողներին, որոնք պատկերագրորեն տարբեր են: Պատկերներից մեկը (նկ. 1)<sup>9</sup> ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուր է (կոթողի ներքևի

<sup>6</sup> Քառանիստ կոթողները մույթանման, ազատ կանգնած հուշարձաններ են՝ նախատեսված շրջանցի համար, ունեն աստիճանավոր հիմնախարիսիս, խարիսիս, խոյակ ու պակված են խաչով: Քառանիստ կոթողները, որպես կանոն, կերտված են ամբողջական քարի կտորից՝ նիստերին պատկերային ու զարդային քանդակներ: Նման հուշարձանները տարածում են գտել պատմական Հայաստանի ու Վիրքի առանձին հատվածներում՝ Այրարատ և Գուգարք նահանգներում, ինչպես նաև հարավային ու մասամբ ներքին Քարթլիում (տե՛ս *Thierry N. Essai de definition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen Age en Gogaren // Revue des etudes Georgiennes et Caucasiennes. № 1. Paris, 1985. P. 169–221; Միրայելյան Լ.* Հայաստանի վաղքրիստոնեական կոթողների աշխարհագրությունը և պատմական նշանակությունը, Հանրապետական VII գիտական նստաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2007, էջ 73–77):

<sup>7</sup> *Ագաթանգեղոս*, Հայոց պատմություն / աշխարհ. թարգմ. և ծանոթ. Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Երևան, 1983, էջ 121–125, 411–430:

<sup>8</sup> *Հակոբյան Զ.*, Օձունի կոթողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ, «Էջմիածին», 2005, Ա (հունվար), էջ 75–87: *Акопян З. А.* К вопросу об интерпретации «святых образов» на одзунских каменных стелах // *Искусство Христианского мира. Вып. 10. М., 2007. С. 123–133.*

<sup>9</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 117 (բ):

հատվածը կոտրված է)՝ երեք քառորդով շրջված դեպի ձախ, կիսադեմ է, հագին՝ քիտոն և թիկնոց: Աջ ձեռքում բռնել է խաչգավազան, ձախը՝ կրծքին է, գլխի շուրջ՝ լուսապսակ: Այստեղ ուշադրություն են գրավում պատկերի դեպի առաջ ձգված դունչն ու ընդգծված երկար մազերը, որ թափվում են ուսերից ներքև<sup>10</sup>:

Թալինի հաջորդ երկու կոթողները քանդակները հորինվածքով նույնատիպ են (նկ. 2, 5)<sup>11</sup>: Կենդանագլուխ ֆիգուրները տրված են ողջ հասակով, մեկի գլուխը շրջված է դեպի աջ, մյուսինը՝ վեր է բարձրացված, բացակայում են լուսապսակն ու խաչգավազանը, իսկ հագուստը աշխարհիկ տիպի երկար թևքերով և բարձր օձիքով կապա է (նման վերարկուի)<sup>12</sup>: Նշված կոթողների կենդանագլուխ կերպարից վերև կա ինչ-որ սրբի պատկեր՝ լուսապսակով ու գրքով<sup>13</sup>:

Կոթողների մյուս երկու օրինակները հայտնաբերվել են Շիրակի մարզի սարալանջ և Կարմրաքար գյուղերի տարածքում (պատմական Այրարատ նահանգ): Մեկը գտնվում է իր նախնական տեղում, իսկ մյուսը ցուցադրվում է Սարդարապատի թանգարանի բակում (նկ. 4)<sup>14</sup>: Այս պատկերները նախորդ երկու օրինակների հետ ունեն պատկերագրական ընդհանրություններ, քանի որ ներկայացնում են ձեռքերը վեր պարզած օրանտայի (աղոթողի) դիրքով ֆիգուրներ: Սարալանջի պատկերը կրկնում է Թալինի կոթողների հորինվածքը այն առումով, որ պատկերը կիսադեմ է, և երևում է վեր պարզած միայն մի ձեռքը, իսկ Կարմրաքարի կոթողինը ուղղահայաց է՝ երկու վեր պարզած ձեռքերով: Սարալանջի ու Կարմրաքարի պատկերներում բացակայում են լուսապսակները:

Ներկայացվող շարքը համարում է ևս մեկ պատկեր, որը, ցավոք, հայտնի է միայն վերատպությամբ (նկ. 6)<sup>15</sup>: Կոթողը գտնվել է XX դ. սկզբին, այն ժամանակ դեռ Հայաստանի մաս հանդիսացող Ագարակ գյուղում (պատմական Այրարատ նահանգ, Շիրակ գավառ), սակայն այժմ նրա գտնվելու վայրն անհայտ է: Կոթողի նիստերից մեկին պատկերված է կենդանագլուխ կերպարանք՝ կիսաձնկաչոք, դունչը պարզած վեր, հագին ոչ երկար կապա, աջ ձեռքը կրծքին, ձախը՝ գոտկատեղին: Նախորդների նման սա էլ չունի լուսապսակ: Կենդանագլուխ կերպարանքից վերև գտնվում է մեկ այլ պատկեր՝ երկար ծալքավոր հագուստով, կարճ մազերով ու լուսապսակով, ձախ ձեռքին գիրք, աջը՝ կրծքին ծալված<sup>16</sup>:

<sup>10</sup> Կոթողը գտնվում է Թալինի Մեծ (Կաթողիկե) և Փոքր եկեղեցիների հարևանությամբ (VII դ. երկրորդ կես), որ կառուցվել են Կամսարական իշխանների պատվերով: Պահպանվել է կոթողի միայն վերին հատվածը: Կոթողի բունը հարդարված է երեք կողմից, ուր բացի վերը նշված պատկերից կարելի է տեսնել Տիրամորը մանկան հետ ու մեծ խաչի պատկեր:

<sup>11</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 109, 112:

<sup>12</sup> Երկար թևքերով կապաները հայտնի են VII դ. աշխարհիկ պատկերներում, ինչպիսին տեսնում ենք Մրենի և Զվարիի (Կրաստան) եկեղեցիների ճակատներին (30–40-ական թթ.): Տե՛ս *Kazaryan A. Ю.* Церковная архитектура стран Закавказья VII в. Формирование и развитие традиции. В 4-х томах. Т. 2. М., 2012–2013. С. 164–173, 311–336. Ил. 550, 808–809.

<sup>13</sup> Կոթողներից մեկը գտնվում է Թալինի Կաթողիկե եկեղեցու կողքին, իսկ մյուսը՝ Ներքին Թալինում: Կոթողները պատրաստված են մուգ գույնի տուֆի կամ անդեզիտի ամբողջական կտորից, մնասված է կոթողների վերին հատվածը՝ բացակայում է, այսպես կոչված, խոյակը: Նիստերին կան զարդաքանդակներ ու այլ պատկերներ, ինչպես, օրինակ, առաքյալներ, «Մարիամի և Եղսաբեթի հանդիպումը» տեսարանը:

<sup>14</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 192, 226:

<sup>15</sup> *Առաքելյան Բ.*, Հայկական պատկերաքանդակները 4–7-րդ դարերում, Երևան, 1949, նկ. 31:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 55–56:

Այն, հավանաբար, ներկայացնում է սրբի կամ առաքյալի և ուրեմն պատկերագրորեն նույնանում է Թալինի երկու կոթողների հետ (նկ. 2, 5), ուր կենդանագլուխ կերպարանքին նախորդում է հենց նույնպիսի մի պատկեր:

Ուջան գյուղում է գտնվել (հին անվանումը՝ Վանք Խարաբա, Արագածոտնի մարզ, պատմական Այրարատ նահանգ) մուգ դեղնավուն տուֆից կերտված ու ամբողջապես պահպանված մի կոթող, որն այժմ պահվում է ՀՊԹ-ում (նկ. 7)<sup>17</sup>: Կոթողի բոլոր նիստերին առանձին ֆիգուրներ են պատկերված, այդ թվում և կենդանագլուխ<sup>18</sup>: Նրա մարմինը դիմահայաց է, գլուխը՝ ձախ շրջված, պատկերված է առանց լուսապսակի, հագին քիտոն ու թիկնոց, ձեռքերը խաչված կրծքին, մեկով պահում է թիկնոցը, մյուսով՝ գիրքը:

Պատկերագրական ինքնատիպ տարբերակ պետք է համարել կենդանագլխի հաջորդ օրինակը, որ ներկայացված է Ապարանից գտնված խոյակին (Արագածոտնի մարզ, պատմական Այրարատ նահանգ, այժմ՝ ՀՊԹ-ում), (նկ. 3)<sup>19</sup>: Այստեղ ֆիգուրը կանգնած է ուղղահայաց, գլուխը թեքված ձախ, հագին փիլոն, որի ծայրերը ամրացված են աջ ուսին: Կենդանագլուխը ձախ ձեքում ունի գավազան, իսկ աջում՝ օղակ:

Կերպարների այս շարքից վերջինը պատկերված է Օձունի եկեղեցու (VII դ. առաջին կես) մոտ գտնվող զույգ կոթողներից մեկի վրա (Լոռու մարզ, պատմական Գուգարք նահանգ, Տաշիր գավառ) (նկ. 8)<sup>20</sup>: Կենդանագլուխը տեղ է գտել հարավային կոթողի արևելյան երեսի միջին հատվածում, որից առաջ և հետո կան այլ սրբերի պատկերներ (կոթողի բարձրությունն է 2,90 մ): Սա մյուս սրբերի նման քանդակազարդ ուղղանկյուն շրջանակի մեջ է, չեզոք ետնախորքի վրա: Ձախ ձեռքին, որի ուղղությամբ թեքված է գլուխը, երկար խաչգավազանն է, իսկ աջ ձեռքի ավել, որ երևում է հագուստի բացվածքից կրծքի հատվածում, ուղղված է դուրս: Օձունի ֆիգուրն ունի ուսերից մինչև ոտքերի ծայրը ուղիղ իջնող մանրածաղկ հանդերձանք: Պատկերը գլխի հատվածում վնասված է և լուսապսակը հստակ չէ, բայց ենթադրելի է՝ ելնելով կոթողի նույն երեսին պատկերված մյուս սրբերի պատկերման սկզբունքից:

Այն տեսակետը, որ Օձունի և մյուս կոթողների վրա պատկերված կենդանագլուխը ներկայացնում է Տրդատ Մեծին, առաջ է քաշվել մի շարք գիտնականների կողմից<sup>21</sup>, որի համար, ինչպես վերը նշվեց, հիմք է հանդիսացել Ագաթանգեղոսի երկում նկարագրված խոզակերպ թագավորի կերպարը:

<sup>17</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 57:

<sup>18</sup> Կոթողի նիստերին պատկերված են Տիրամայր մանուկ Քրիստոսի հետ, սրբեր՝ գրքով ու բռնցով, օրանտայի դիրքով բարձրացված աջ ձեռքով աշխարհիկ կերպար՝ երկար թևքերով կապայով:

<sup>19</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 82:

<sup>20</sup> *Ագարյան Լ.*, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, նկ. 61:

<sup>21</sup> *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. S. 719; *Հովսեփյան Գ.*, Գերեզմանական հին կոթողները և նրանց հնագիտական արժեքը հայ արվեստի պատմության համար, Նյույորք և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1987, էջ 153–189; *Առաքելյան Բ.*, Հայկական պատկերաքանդակներ..., էջ 61–62; *Ագարյան Լ.*, Վաղ միջնադարյան...: *Նոյնի*, Օձունի և Բրդաձորի կոթողները, ՊԲՀ, 1965, № 4: *Մնացականյան Ա.*, Վարագի մոտիվը հայ դիցաբանության և արվեստի մեջ, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, գեկուլոգումների ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1981, էջ 200–208: *Մնացականյան Ա. Ա.*, Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982, էջ 166–167: *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., էջ 63:

Այս տեսակետի ամրապնդման համար վճռորոշ դեր է ունեցել նաև կոթողների IV–VI դարերով թվագրությունը<sup>22</sup>, որը ավանդաբար կապվում է նույն Ագաթանգեղոսի երկի Դարձի պատմության մեջ նկարագրված Սբ. Գրիգորի տեսիլքի և նրանում հայտնվող սյան հետ: Ուստի կոթողները դիտարկվել են որպես Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման ու հաստատման գործընթացի արգասիք, իսկ նրանց վրա եղած պատկերների մի մասն էլ Դարձի պատմության պատկերալին արտահայտություն, չնայած որ կոթողների վրա բացակայում են պատմողական բնույթի պատկերներ: Ինչպես տեսնում ենք, հետզհետե խոզագլուխ Տրդատի վարկածը ավելի ու ավելի է հաստատվել մասնագիտական շրջանակներում:

Քառանիստ կոթողներին խոզակերպ թագավորի պատկերումը ընդունելի չէ մի քանի նկատառումներով: Նախ և առաջ հարկ է ուշադրություն դարձնել այն փաստին, որ մեր պատմագրության մեջ գոյություն ունեն Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման երկու գրեթե իրարամերժ պատումներ՝ արտացոլված Մովսես Խորենացու և Ագաթանգեղոսի Պատմություններում:

Եթե Խորենացին Տրդատ Մեծին ներկայացնում է որպես դրական կերպար, զովերգում ու փառաբանում է նրան՝ անվանելով «սուրբ նահատակ, լուսավորության հայր, նախաշավիղ ճանապարհի ու ճշմարիտ թագավոր»<sup>23</sup>, ապա Ագաթանգեղոսի երկում վերջինս ունի խիստ բացասական նկարագիր, ներկայացված է որպես մեղսագործ, որը պատժվում է՝ ստանալով խոզակերպ արտաքին<sup>24</sup>:

Եթե Խորենացին բերում է Դարձի պատմության ավելի հավաստի տարբերակ, ապա Ագաթանգեղոսի մոտ պատմական փաստերը համալրվում են առասպելական պատումներով: Նշենք, որ Ագաթանգեղոսի աշխատությունը մեզ է հասել VIII դարասկզբի միջամտություններով, այսպես կոչված՝ ազգային խմբագրությամբ, որտեղ Տրդատի կերպարը վերախմաստավորված է<sup>25</sup>: Ուրեմն կարող ենք արդյո՞ք կոթողների կենդանակերպ պատկերները ուղղակիորեն կապել Տրդատի հետ, ինչպես նաև Սբ. Գրիգորի տեսիլքով պայմանավորել կոթողների կանգնեցման ժամանակը<sup>26</sup>:

<sup>22</sup> Գ. Հովսեփյան, Յ. Սմիռնով, Բ. Առաքելյան, Ս. Բարխուդարյան, Ս. Մնացականյան, Լ. Դուռնով, Ա. Շահինյան, Մ. Հարություն, Լ. Ագարյան, Կ. Ղաֆադարյան, Ս. Տեր-Ներսեսյան:

<sup>23</sup> *Մովսես Խորենացի*, Պատմությունից հայոց /քննակ. բնագիրը և ներած. Մ. Աբեղյանի եւ Ս. Յարութինեանի, Երևան, 1991, էջ 245–246:

<sup>24</sup> *Ագաթանգեղոս*, Հայոց պատմություն..., էջ 117–125:

<sup>25</sup> Հայոց Դարձի պատմության ազգային տարբերակում, որը մեզ է հասել հայերեն և որը տարբերվում է Ագաթանգեղոսի երկի հունարեն ու արաբերեն տարբերակներից, Գրիգոր Լուսավորիչը հանդես չի գալիս որպես համակովկասյան սուրբ՝ ձեռք բերելով նեղ ազգային նկարագիր: Վերախմաստավորվում է նաև Տրդատ Մեծի կերպարը: Այս փոփոխությունները անմիջականորեն կապվում են VIII դ. առաջին քառորդի իրադարձությունների հետ, երբ Մանագեղոսի 726 թ. ժողովում վերջնականապես հաստատվում է Հայոց Եկեղեցու ազգային դավանաբանական ուղղվածությունը, և տեղի է ունենում նրա վերջնական բաժանումը Վիրքի և Բյուզանդիայի եկեղեցիներից:

Տե՛ս *Մարր Հ. Կ.* Крещение армян, грузин, абхазов и аланов святым Григорием // ЗВО. 1905. Т. 16. С. 182; *Абегян М.* История древнеармянской литературы. Ереван, 1975. С. 102–103; *Мурадян П.* Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя. // Кавказ и Византия. 1982. № 3. С. 12–20; *Арутюнова-Фиданян В. А.* Повествование о делах армянских. VII век. Источник и время. М., 2004. С. 205–208 (նաև այս հարցի հետ կապված համապատասխան գրականությունը):

<sup>26</sup> Քառակող կոթողների տարածման ժամանակաշրջանը առանձին ուսումնասիրողներ

Անդրադառնանք կերպարի պատկերագրական առանձնահատկություններին: Հետաքրքրական է, որ նույնացնելով կենդանագլուխ պատկերը Տրդատ թագավորի հետ, առանձին ուսումնասիրողներ, այնուամենայնիվ, անում են բացատրություններ: Այսպես, Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ էթե ընդունենք, որ կենդանու գլուխ ունեցող ֆիգուրը Տրդատն է, ապա ոչ լուսապսակով և խաչավազանով պատկերներում (Թալինի կոթողը, նկ. 1)<sup>27</sup>: Մենք լիովին կիսում ենք գիտնականի այս մոտեցումը և նույնպես գտնում, որ քրիստոնեական խորհրդաբանությունից ու պատկերագրությունից ելնելով՝ անընդունելի է, որ կերպարի մեջ համատեղվեն բացասական և դրական հատկանիշները՝ խոզակերպ արտաքինը և խաչավազանն ու լուսապսակը: Եթե խոզակերպ արտաքինի և սրբության հատկանիշների համադրումը անհասկանալի են Տրդատի պարագայում, ապա դրանք ընդունելի են Սբ. Քրիստափորի դեպքում, երբ լուսապսակն ու խաչավազանը հաստատում են նրա սրբությունն ու նահատակությունը, իսկ շնագլուխ արտաքինը մատնանշում է ծագումը շնագլուխների (բարբարոսների) ցեղից՝ համաձայն վարքի<sup>28</sup> ու բացասական իմաստ չի պարունակում (շնագլուխների մասին ավելի մանրամասն ստորև):

Նկարագրելով կոթողների վրա տեղ գտած կենդանագլուխ պատկերը՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը արդարացիորեն նշում է, որ բոլոր օրինակներում վերջինս ունի երկար և ձգված դունչ, ինչպես նաև փոքր ու ցից ականջներ և ավելի նման է շան, այլ ոչ թե խոզի (վարազի) կերպարանքի<sup>29</sup>: Մենք համամիտ ենք այս կարծիքին: Ավելին, փաստելով կենդանակերպ պատկերի նեղ, երկար ու վերցցվող դունչը՝ նկատենք, որ այստեղ չկա վարազին բնորոշ դնչի կլորությունն ու տափակությունը, որը լավ արտահայտված է այն հորինվածքներում, ուր անկասկած վարազ է պատկերված: Նման օրինակներից են՝ Աղցքի Արշակունիների դամբարանի սալաքարը որսի տեսարանով<sup>30</sup>, վարազի պատկերը Ադթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու «որթագալարի» գոտում<sup>31</sup>, ուշ անտիկ շրջանի Մակսիմին Գերկուլիայի առանձնատան հատակի խճանկարը (Սիցիլիա, III դ.)<sup>32</sup> և բյուզանդական փղոսկրյա տուփը (XI դ.)՝ որսի տեսարաններով<sup>33</sup> և,

հակված են համարել VI–VII դդ. (տե՛ս *Շահինյան Ա.*, 7-րդ դարի կոթողներ Գեղամա լեռներում, «Էջմիածին», 1974, Բ-Ը, էջ 76–77: *Der Nersessian S. L’art Armenien.* (reprint) Paris, 1989. P. 57–58; *Thierry J.-M., Donabédian P. Les Arts Arméniens.* Paris, 1987. P. 75–76; *Donabédian P. L’âge d’or de l’architecture arménienne. VIIe siècle.* Marseille, 2008. P. 205–210), բայց մեր կարծիքով այն ավելի կարճ կարող է լինել՝ սահմանափակվելով միայն VII դարով: Այդ մասին է վկայում, թերևս, կոթողների քանդակների պատկերագրական քննությունը, որը թույլ չի տալիս դրանք թվագրել ավելի վաղ, քան VII դ. (տե՛ս *Հակոբյան Զ.*, Հայկական քառակող կոթողների թվագրման հարցի շուրջ // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005, էջ 103–108: *Նույնի*, Հայկական վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների ուսումնասիրության արդի խնդիրները (արվեստաբանական տեսանկյուն), Բանբեր Սատենադարանի, 21, 2014, էջ 341–350:

<sup>27</sup> *Der Nersessian S. L’art Armenien...* P. 64.

<sup>28</sup> *Ազգրևան Ա.* Լիակատար վարք..., էջ 406: Ὁ Μέγας Συναξαρισ τής... Σ. 224.

<sup>29</sup> *Тер-Мартиросов Ф. И.* Храм в крепости... С. 29.

<sup>30</sup> *Առաքելյան Բ.*, Հայկական պատկերաբանողակներ..., նկ. 60.

<sup>31</sup> *Орбели И. А.* Избранные труды. Из истории культуры и искусства Армении X–XIII вв. М., 1968. Таб. XXXIV. Рис. 1.

<sup>32</sup> *Чубова А., Иванова А.* Античная живопись. М., 1966. Ил. 142.

<sup>33</sup> *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. М., 1975. Ил. 329.



վերջապես, պարսկական արվեստի նմուշներից՝ Դամզանի սասանյան պալատի գիպսե սալիկները (V դ.)<sup>34</sup> և Թաղ-ի Բոստանի մոնումենտալ քանդակը՝ Խոսրով II Ափարվեզի որսի տեսարաններով<sup>35</sup>: Վերը նշված բոլոր օրինակներում վարագի դնչի վերին հատվածն ունի տափակ ու կլոր վերջավորություն, ինչը չենք տեսնում կոթողների համապատասխան պատկերներում: Եթե վերանանք մեղսագործ թագավորի կերպարից, ապա պետք է խոստովանել, որ կոթողների մեզ հետաքրքրող կերպարները, այնուամենայնիվ, հիշեցնում են շան գլուխ: Քանի որ պատկերաքանդակները մասամբ մաշված են և ուրվագծերը աղավաղված, ապա մեկնաբանությունները երբեմն տրվել են ավելի ազատ: Այսպես, Ագարակի և Ապարանի կոթողների վրա ոմանք տեսել են ավանակի գլխով պատկերներ (նկ. 6 և 3)<sup>36</sup>:

Պատկերագրական տեսանկյունից խիստ կարևոր ենք համարում նաև այն դիտարկումները, որոնք արել է Գ. Հովսեփյանը: Ընդունելով Տրդատի վարկածը՝ գիտնականը, այնուամենայնիվ, տարօրինակ է համարել, որ Թալինի կոթողի կենդանակերպ պատկերն ունի ընդգծված երկար մազեր: Նա նույնիսկ ենթադրել է, որ դա կարող է կնոջ ֆիգուր լինել<sup>37</sup>: Եվ, իսկապես, հստակ նկատելի է, որ Թալինի կերպարն ունի երկար մազեր, ինչը, անշուշտ, պատահական չէ: Համադրելով Թալինի ֆիգուրը Աթենքի թանգարանի 1685 թ. Սբ. Քրիստափորի սրբապատկերի հետ՝ տեսնում ենք, որ երկու դեպքում էլ սուրբը ունի կոկիկ հարդարված և ուտերից վար իջնող վարսեր (նկ. 9)<sup>38</sup>: Այս կարևոր մանրամասը ծագում է Սբ. Քրիստոփորի վարքի մի տարբերակից, որ տարածում ուներ բյուզանդական աշխարհում (Կիպրոս): Ըստ դրա՝ սուրբը ճգնավորական կյանք էր վարում, քարոզում նոր հավատը, սակայն ունենալով գեղեցիկ վարսեր և լինելով գեղեցկադեմ երիտասարդ՝ գերում էր աղջիկներին: Փորձություններից խուսափելու համար նա խնդրում է Աստծուց փոխել իր կերպարանքը և ստանում է շնագլուխ արտաքին (դառնում կինոկեֆալ)<sup>39</sup>: Սրանից կարելի է եզրակացնել, որ երկար մազերը, որպես Սբ. Քրիստափորի երբեմնի գեղեցկության խորհրդանիշ, վերածվում են նրա պատկերագրության կարևոր մանրամասի, ինչպես դա տեսնում ենք վերը նշված բյուզանդական սրբապատկերում և այլ պատկերներում: Երևի է, բյուզանդական սրբապատկերը ուշ միջնադարյան է, սակայն վերարտադրում է սրբի առավել վաղ ու կանոնիկ պատկերագրական տարբերակը<sup>40</sup>: Բյուզանդիայում Սբ. Քրիստափորի սրբապատկերի վաղագույն օրինակների բացակայությունը բացատրվում է պատկերամարտության շրջանով,

<sup>34</sup> Decorative Architectural Stucco from the Partian and Sassanid eras (by S. Ayazi, S. Miri). Tehran. P. 26, 75.

<sup>35</sup> Ghirshman R. Iran. Parthes et Sassanides. Paris, 1962. Fig. 236.

<sup>36</sup> Ագարակի կոթողի պատկերը նշում է Յ. Սմիռնովը կոթողներին նվիրված իր անսովա աշխատության մեջ: Տե՛ս *Սուրհյյան Բ.*, Հայկական պատկերաքանդակներ..., էջ 42–43, 56:

<sup>37</sup> *Հովսեփյան Գ.*, Գերեզմանական կոթողներ..., էջ 80, 83–85:

<sup>38</sup> *Μαραβα-Χατζηνικολαου Α.* Ειζόνες του αγίου Χριστόφορου του Κυνοκεφάλου, *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier à l'occasion du 25e anniversaire de leur arrivée en Grèce.* III. Athènes 1957. P. 225-233. Tab. 3.

<sup>39</sup> *Acta Sanctorum*, VI. P. 146; *Максимов Е. Н.* Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования) // *Древний Восток. К 75-летию академика М. А. Коростовцева.* Сб. 1. М., 1975. С. 79; *Нестерова О. Е.* Христофор... С. 604.

<sup>40</sup> *Lexikon...* S. 499–500.

երբ ոչնչացվում էին սրբազան պատկերները: Միննույն ժամանակ կարելի է փաստել, որ սրբի կենդանակերպ արտաքինը վաղ շրջանում (արդեն իսկ VI դ.) պատկերագրորեն ձևավորված էր, որի սպացույցն է Մակեդոնիայից գտնված VI–VII դդ. կավե փոքր սրբապատկերը (Սկոպյե քաղաքի թանգարան)՝ Սբ. Քրիստափորի ու Սբ. Գևորգի պատկերներով և, ամենակարևորը, համապատասխան մակագրություններով<sup>41</sup>, որոնք բացառում են կենդանակերպ ֆիգուրի այլ մեկնաբանություն: Սրբի կենդանակերպ արտաքինով մեկ այլ օրինակ էլ կա XI դ. բյուզանդական մանրանկարում (Cosolin 239, fol. 122 r, BnF)<sup>42</sup>: Սբ. Քրիստափորի վաղագույն պատկերների խիստ սակավությունը առավել արժեքավոր է դարձնում նրա պատկերի հայկական օրինակները: Նշենք նաև, որ ժամանակի ընթացքում բյուզանդական արվեստում ի հայտ է գալիս Սբ. Քրիստափորի մարդակերպ (անտրոպոմորֆ) պատկերը: Վերջինս ներկայացվում է որպես Սբ. Զինվոր կամ Սբ. Նահատակ<sup>43</sup>, սակայն կենդանակերպ պատկերը չի մոռացվում և կրկին անգամ ուշադրության կենտրոնում է հայտնվում ուշ միջնադարում<sup>44</sup>: Ուստի կարելի է փաստել, որ Սբ. Քրիստափորի կենդանակերպ պատկերը արևելաքրիստոնեական աշխարհում լայն տարածում է ունեցել հատկապես վաղ և ուշ միջնադարյան ժամանակաշրջաններում:

Վերադառնալով Օձոնի կոթողին՝ նշենք, որ այստեղ Սբ. Քրիստափորի պատկերը տեղ-տեղ վնասված է, մասնավորապես գավազանի խաչի ու ֆիգուրի գլխի վերին հատվածում, ուր ենթադրաբար կարող էր լինել լուսապսակը<sup>45</sup>:

Օձոնի կոթողի Սբ. Քրիստափորի կերպարում պատկերագրական տեսանկյունից անհասկանալի են երկու մանրամասն: Առաջինը գլխից դեպի ուտերը իջնող տրամատավոր կիսաշրջանակներն են, որոնք, մեր կարծիքով, կարող են հանդիսանալ կա՛մ հանդերձանքի մաս, կա՛մ, միգուցե, ոճավորված մագեր: Մյուսը վզի հատվածի գուգահեռ հորիզոնական գծերն են (նկ. 8):

<sup>41</sup> Балабанов К., Крстевски Ц. Керимачке иконе из Винице. Београд, 1991.

<sup>42</sup> Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951. Fig. 72.

<sup>43</sup> Սբ. Քրիստափորի անտրոպոմորֆ կերպարը որպես զինվոր կամ էլ գեղեցկադեմ երիտասարդ (!) հանդիպում է բյուզանդական մի շարք հայտնի հուշարձաններում. Հոսիոս Լուկասի խճանկարներում (1030–1040-ական թթ.), Յուսուֆ Կոչում (XI դ. առաջին կես), Հին Լադոգայի Սբ. Գևորգի եկեղեցում (XII դ. վերջին քառորդ), սերբական Դեչանի վանքի գլխավոր եկեղեցում (1348–1350 թթ.) և այլն:

<sup>44</sup> Բացի Աթենքի թանգարանի սրբապատկերից հայտնի են Աթոս լեռան Կարակալու (1717) և Խիլանդար (1740) վանքերի որմնանկարները, Սինայի Սբ. Կատարախինե վանքի սրբապատկերը (1754) և այլն: Շնագլուխ Քրիստափորի պատկերներ կան ուշ շրջանի սլավոնական երկրների որմնանկարներում, հատկապես հաճախակի են Հին Ռուսիայի XVI–XIX դդ. գեղանկարչական հուշարձաններում: Տե՛ս *Чернова С. К. Образ Св. Христофора в русской иконописной традиции // Традиции в контексте русской культуры. Вып. 6. ЧГУ. Череповец, 1999; Лунатова С. Н. Святой мученик Христофор Песбеглавец: Иконография и почитание // www.pravoslavie.ru 22.05.2007.*

<sup>45</sup> Օձոնի հարավային կոթողի արևելյան երեսի պատկերների ընդհանուր լավ պահպանվածության պարագայում մասնակի վնասվածության հետքերը միջամտության տպավորություն են թողնում, մասնավոր, որ միջամտությունը վերաբերում է սրբությունը խորհրդանշող մանրամասներին՝ խաչգավազանին ու լուսապսակին: Արդյոք Սբ. Քրիստափորի պաշտամունքի տարածմանը Հայաստանում չէ՞ր հաջորդել մոռացության շրջան, երբ արտասովոր կերպարը կվերածվեր խորթ ու անհասկանալի պատկերի: Այս սրբի արտաքինի վերափոխման փորձեր եղել են հենց միջնադարում, օրինակ, Յարուսլավի Սպասո-Պրեբրաժենսկի տաճարի որմնանկարներում (1563–1564) Սբ. Քրիստափորի կենդանակերպ գլուխը փոխարինվել է մարդակերպ տարբերակով, որի մասին են վկայում նախնական պատկերից մնացած թույլ ուրվագծերը: Թերևս այս տեսանկյունից հասկանալի է դառնում ժամանակի ընթացքում բյուզանդական արվեստում Սբ. Քրիստափորի մարդակերպ պատկերի ձևավորման անհրաժեշտությունը:

Արդյո՞ք դրանք հանդերձանքի մաս են կազմում: Մեր կարծիքով՝ զուգահեռ գծերը համապատասխանում են բյուզանդական գեղանկարչության մեջ կանոնիկ դարձած վզի մոդելվորման սկզբունքին (լավ արտահայտված է հատկապես խճանկար պատկերներում)<sup>46</sup>, որն առկա է նաև մեր կողմից հիշատակված Սբ. Քրիստափորի բյուզանդական սրբապատկերում (նկ. 9): Ուստի այս մանրամասը կարող է հիմք դառնալ ենթադրելու, որ տվյալ պատկերագրական տարբերակը ունի վաղբյուզանդական նախաօրինակ:

Վերոնշյալ վերլուծությունից պարզ է դառնում, որ Ագարակի և Թալինի երկու կոթողների վրա<sup>47</sup> առնվազն կան Սբ. Քրիստափորի պատկերագրության նույն տարբերակները, որոնցում սուրբը պատկերված է ձեռքերը վեր պարզած ու առանց լուսապսակի: Հստակ է նաև, որ Քրիստափորը պատկերված է մեկ այլ սրբի (կամ առաքյալի) ֆիգուրից ներքև<sup>48</sup> (նկ. 2, 5, 6): Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը ենթադրում է<sup>49</sup>, որ նշված երեք կոթողներին պատկերված է Սբ. Քրիստափորի վարքի այն տարբերակը, որի համաձայն նա Քրիստոսին ուներին դրած՝ գետն է անցկացնում<sup>50</sup>: Նման մեկնաբանությունը, սակայն, մեզ թվում է վիճելի: Վերևում տալով Ագարակի ու Թալինի երկու կոթողների նկարագրությունը՝ մենք նշեցինք, որ երկրորդ ֆիգուրը սրբի (կամ առաքյալի) պատկեր է և չի կարող նույնացվել Քրիստոսի հետ: Վաղ միջնադարյան հայկական արվեստում, այդ թվում և քառանիստ կոթողների վրա, Քրիստոսը պատկերված է ուներին իջնող երկար մագերով<sup>51</sup>, մինչդեռ վերը նշված օրինակներում մենք տեսնում ենք կարճ սանրվածքով պատկեր: Բացի այդ, նշված պատկերների լուսապսակներին բացակայում է խաչը, որը, որպես կանոն, պարտադիր է Քրիստոսի պատկերագրությանը, հատկապես մեր կողմից նշված վաղ միջնադարյան հուշարձաններում<sup>52</sup> (Հառիճի կոթողի և Սրենի եկեղեցու արևմտյան մուտքի Քրիստոսի պատկերները<sup>53</sup>): Մեր անհամաձայնությունը Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի մեկնաբանմանը պայմանավորված է նաև նրանով, որ Սբ. Քրիստափորի վարքի այն տարբերակը, որտեղ խոսվում է Քրիստոսին գետի վրայով անցկացնելու մասին, ունի արևմտյան ծագում և համաձայն ուսումնասիրությունների ծագել է համեմատաբար ուշ<sup>54</sup>: Ուստի պատահական չէ, որ Քրիստոսին գետի վրայով տեղափոխելու տեսարանը լայն տարածում է ստացել հենց

<sup>46</sup> Лазарев В. Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XIII вв. и их истоки // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 147–169.

<sup>47</sup> Քանի որ Սարալանջի և Կարմրաքարի կոթողները լրիվ չեն պահպանվել, ապա դժվար է ասել, թե շնագլուխ ֆիգուրից վերև ինչ է եղել պատկերված:

<sup>48</sup> Համաձայն Բ. Առաքելյանի՝ խոզագլուխ Տրդատն ու Գրիգոր Լուսավորիչը: Տե՛ս *Առաքելյան Բ.*, Հայկական պատկերաբանականներ..., էջ 56:

<sup>49</sup> *Тер-Мартirosов Ф. И.* Храм в крепости... С. 30.

<sup>50</sup> *Максимов Е. Н.* Образ Христофора... С. 81; *Lexikon...* S. 500.

<sup>51</sup> *Акопян З.* Раннесредневековая скульптура Гугарка и Каргли. Вопросы художественного стиля и мастерских // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей III. СПб., 2013. С. 123–133; *Հակոբյան Զ.*, Հայկական վաղ միջնադարյան..., էջ 341–350:

<sup>52</sup> *Попова О. С.* Образ Христа в византийском искусстве // *Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 9–66.

<sup>53</sup> *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 205, 220:

<sup>54</sup> *Lexikon...* S. 499–500; *Нестерова О. Е.* Христофор... С. 604.

արևմտանվորայական գեղանկարչության մեջ<sup>55</sup>: Տվյալ պլուժեի ձևավորումը կապվում է Սբ. Քրիստափորի անվան ոչ ճիշտ թարգմանության հետ: Քրիստափոր անունը հունարենից թարգմանվում է «Քրիստոսին իր (սրտի) մեջ կրող»<sup>56</sup>, բայց հետագայում այս իմաստը պարզեցվում, աղավաղվում ու վերաիմաստավորվում է՝ վերածվելով «Քրիստոսին իր վրա կրող» ու դրանով իսկ խթան հանդիսանալով նրա վարքի արևմտյան տարբերակի ու պատկերագրության ձևավորմանը:

Հարկ է անդրադառնալ նաև վերը նշված երեք կոթողների պատկերների հանդերձանքի ձևերին: Ագարակի և Թալինի երկու կոթողների վրա կենդանագլուխ ֆիգուրը աշխարհիկ հանդերձանքով է (նկ. 2, 5, 6), իսկ մյուս օրինակներում՝ անտիկ (նկ. 1, 3, 7, 8): Ագարակի կոթողի պատկերի հագուստը ոչ երկար կապա է, իսկ Թալինի կոթողների կերպարների հագին երկար թևքերով կապայի՝ ծնկներից ներքև տարբերակն է: Հատկանշական է, որ նման հանդերձանքը, հատկապես երկար թևքերով կապան, նույնանում է Անդրկովկասի VII դ. մի շարք եկեղեցիների ու քառանիստ կոթողների վրա պատկերված և՛ սրբերի, և՛ կոստորների հագուստի հետ<sup>57</sup> (Թալինի, Ագարակի և Օձունի կոթողները, Մրենի ու Ջվարիի եկեղեցիները): Նկատենք, որ Ագարակի ու Թալինի երկու կոթողների պատկերներում Սբ. Քրիստափորը հանդես է գալիս այս տիպի «աշխարհիկ» հանդերձանքով, չունի լուսապսակ: Ճիշտ է, Սբ. Քրիստափորի վարքում ոչինչ չի ասվում նրա հանդերձանքի մասին, բայց հաշվի առնելով, որ բյուզանդական արվեստում սուրբը պատկերվում է կա՛մ պատրիցիական (որը մեծ մաս է կազմում), կա՛մ զինվորական հանդերձանքով, կարելի է եզրակացնել, որ հարուստ հանդերձանքը սրբի պատկերագրության ևս մի կարևոր տարրն է (դա է վկայում նաև Սբ. Քրիստափորի բյուզանդական սրբապատկերը): Իսկ ինչ վերաբերում է լուսապսակին, ապա սրբերը երբեմն, հատկապես վաղ միջնադարում, պատկերվում էին առանց լուսապսակի (Էջմիածնի Մայր տաճարին պատկերված Սբ. Թեկդան ու Պողոս առաքյալը չունեն լուսապսակ, Օձունի հարավային կոթողին պատկերված սրբերի ու նահատակների շարքում պատկերներից մեկը նույնպես չունի լուսապսակ):

Լիովին այլ պատկերագրական լուծում ենք տեսնում Ապարանի խոյակի հորինվածքին, ուր կենդանագլուխ ֆիգուրը մի ձեռքին բռնել է օղակ, մյուսին՝ կարճ գավազան: Միջնադարյան պատկերագրությանը բավականին խորթ այս մանրամասներն են պատճառ դարձել, որ այն ստանա այլ մեկնաբանում և չկապվի Տրդատ թագավորի հետ՝ ինչպես մյուս դեպքերում<sup>58</sup>: Ունանք Ապարանի խոյակը համարել են հեթանոսական և նրա վրա եղած ֆիգուրը կա՛մ Շամաշ աստծու, կա՛մ հեթանոսական քրմի պատկեր<sup>59</sup>:

<sup>55</sup> Սբ. Քրիստափորին, որը Քրիստոս-մանկանն է տեղափոխում գետի վրայով, պատկերել են արևմտյան այնպիսի հայտնի նկարիչներ, ինչպիսիք են Հերոնիմ Բոսխը, Արբեխտ Դյուրերը, Լուկաս Կրանախը, Գիրլանդայոն, Պենտոպիլոն և ուրիշներ:

<sup>56</sup> Քրիստափոր անունը կազմված է հունարեն «Χριστο» — Քրիստոս և «φορός» — կրող արմատներից, որոնց իմաստը առավել քան ճշգրիտ արտահայտում է անվան հայերեն տարբերակը՝ *քրիստոսագլաց*: Տե՛ս *Ազգերենի Մ.*, Լիակատար վարք..., էջ 406:

<sup>57</sup> *Հակոբյան Զ.*, Հայկական վաղ միջնադարյան..., էջ 89–90, ինչպես նաև 12-րդ հղումը:

<sup>58</sup> *Առաքելյան Բ.*, Հայկական..., էջ 42–43: *Ագարյան Լ.*, Վաղ միջնադարյան..., էջ 23–25:

<sup>59</sup> *Ագարյան Լ.*, Վաղ միջնադարյան..., էջ 24: *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., էջ 88–93: *Նույնի*, Քառանիստ կոթողների թվագրման խնդիրը և Քասաղի խոյակը, ՊԲՀ, 2006, № 3, էջ 236–244:

Օղակն ու գավազանը որպես ինվեստիտուրայի՝ իշխանատվության<sup>60</sup> տեսարանի կարևոր մանրամասներ հայտնի են հին արևելյան արվեստում, բայց դա դեռ բավարար պայման չէ պատկերը նախաքրիստոնեական համարելու, քանի որ ինվեստիտուրայի տեսարաններ կան և ժամանակագրական առումով շատ մոտ սասանյան հուշարձաններում<sup>61</sup>: Օղակով (կամ պսակով) են պատկերվում հրեշտակները կամ Սբ. Հոգին, որ իշխանության այս խորհրդանիշն են հանձնում Քրիստոսին: Հրեշտակները կամ Սբ. Հոգին օղակով պատկերված են մի խումբ քառանիստ կոթողներին, ուր օղակը ուղղվում է Քրիստոսին՝ կա՛մ առանձին կանգնած, կա՛մ Տիրամոր գրկին նստած Մանուկին, կա՛մ Հորդանանում մկրտվող Քրիստոսին (Աստվածահայտնության տեսարան) (Արուճ, Կողբ, Կարմրաքար, Թալին, Օձուն, Բրդաձորի մեծ կոթող)<sup>62</sup>: Ինչ վերաբերում է գավազանին, ապա Սբ. Քրիստափորի վարքի համաձայն՝ նրա մկրտությանը հետևում են հրաշքներ. ծաղկում է նրա ձեռքի գավազանը (հմմ.՝ Ահարոնի ծաղկած գավազանը, Թուոց, 17), սուրբը սկսում է խոսել իրեն անձանոթ լեզվով (համաձայն վարքի՝ հունարեն)<sup>63</sup>, որն ուղղակիորեն աղերսներ ունի Հոգեգալստյան իրադարձությունների հետ, երբ առաքյալներին, որ լցվում են Սբ. Հոգով, այլ լեզուներով խոսելու շնորհ (γλωσσολαλία) է տրվում (Գործ., 2, 4–12)<sup>64</sup>: Միզուցե անձանոթ լեզվով խոսելու աստվածային շնորհը կարելի է դիտարկել որպես ոչ քաղաքակիրթ ժողովուրդների նկատմամբ Սբ. Քրիստափորին տրված իշխանության նշան, որով նա հավատի է բերում բարբարոսներին, իսկ սրբի ծաղկած գավազանն էլ խորհրդանշում է նրա հովվապետությունը և Աստծո նախախնամությունը: Ամեն դեպքում Ապարանի խոյակին պատկերված կենդանագլխի պատկերագրությունը լրացուցիչ քննության կարիք ունի:

Հոգեգալստյան տեսարանի պատկերագրությունը առնչություն ունի Սբ. Քրիստափորի կերպարի և նրա իմաստաբանության հետ: Տերունական շարքին պատկանող Հոգեգալստյան տեսարանում առաքյալներից բացի, որոնք գլխավոր գործող անձինք են, ներկա են լինում տարբեր ժողովուրդների ներկայացուցիչներ՝ համաձայն ավետարանական պատմության (Գործ. 2, 1–13): Հետաքրքրական է, որ հենց հայկական ձեռագրերում սկսած XIII դ. Հոգեգալստյան տեսարանում ժողովուրդների ներկայացուցիչների շարքում պատկերվում է շնագլուխ կերպարը, որը ինչպես Սբ. Քրիստափորի դեպքում խորհրդանշում է ոչ քրիստոնյա կամ բարբարոս ցեղի ներկայացուցիչների ու պատկերներն էլ ուղեկցվում են համապատասխան մակագրությամբ՝ «... պարթևք եւ մարք եւ էլեմացիք»<sup>65</sup>: Հատկանշական է նաև, որ քրիստոնեական պատկերագրական

<sup>60</sup> Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана. М., 1977. С. 178, 180–181.

<sup>61</sup> Ինվեստիտուրայի տեսարաններ հայտնի են Համնուրապի թագավորի ստելայի վրա (մ. թ. ա. XVIII դ.), Նեմրուդ-դաղի ռելիեֆի վրա (մ. թ. ա. I դ.), Շոշի կոթողի վրա (215 թ.), Արտաշիր I-ի Նախշ-ի Ռուստամի և Նախշ-ի Ռաջաբի ժայռաքանդակներին (III դ.):

<sup>62</sup> Գրիգորյան Գ., Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 27ա, 115ա, 191գ, 233ա: Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան..., նկ. 17, 39, 56:

<sup>63</sup> Нестерова О. Е. Христофор... С. 604.

<sup>64</sup> Acta Sanctorum... P. 146.

<sup>65</sup> Kouymjian D. The Problem of the Zoomorphic Figure in the Iconography of Armenian Pentecost: A Preliminary Report // Atti del Primo Simposio Internazionale de Arte Armena. Bergamo, 1975. Venice, 1978. P. 403–413; *Idem*. Vézelay, the Arabs, and the Armenians // La Méditerranée des Arméniens, XIIe — XVe siècle (C. Mutafian ed.). Paris, 2014. P. 375–388.

ավանդույթում միայն հայկական ու նաև մի քանի սիրիական ձեռագրերում է, որ Տերունական այս տեսարանում առկա է շնագլուխ կերպար, որը կարելի է դիտարկել որպես լոկալ երևույթ և բացատրության կարիք ունի: Միջնադարյան պատկերագրական հորինվածքները, որպես կանոն, ձևավորվում են մեծամասամբ գրավոր ավանդույթների հիման վրա, որոնք ամփոփված են կամ կանոնավոր, կամ պարականոն գրվածքներում: Ինչ վերաբերում է Հոգեգալստյան տեսարանին, ապա ավետարանական տեքստում մենք չունենք հիշատակում շնագլուխ կերպարի մասին, սակայն դրանք կան պարականոն Գործք Առաքելոցում, մասնավորապես Բարդուղիմեոս առաքյալի մասին պատմող «Գործք Անդրեասի և Բարդուղիմեոսի պարթևների քաղաքում» գրվածքում<sup>66</sup>, որտեղ շնագլուխ էակը կապվում է Բարդուղիմեոս առաքյալի հետ ու նաև խոսվում է այն մասին, որ Տերը ուղարկելու է մեկին շնագլուխ կերպարանքով ու շնագլուխների երկրից, որը հավատի կրերի մարդկանց<sup>67</sup>:

Այս պարականոն գրվածքը, ինչպես նաև Բարդուղիմեոս առաքյալի հետ կապված մի քանի այլ պարականոն ստեղծագործություններ պահպանվել են դպտերեն, ասորերեն և եթովպերեն, չնայած, որ բնագիրը, հավանաբար, եղել է հունարեն: Հստակ է նաև այդ պարականոն գրվածքների միջավայրը՝ Բյուզանդական կայսրության արևելյան տարածքները, իսկ ստեղծման ժամանակը՝ IV–VII դդ.: Մենք գտնում ենք, որ «Գործք Անդրեասի և Բարդուղիմեոսի» պարականոն ստեղծագործությունը, միգուցե նաև այս շարքի այլ գրվածքներ, լավ ծանոթ են եղել հայկական միջավայրում, մանավանդ որ վերաբերում են Հայաստանում քրիստոնեությունը տարածած երկու առաքյալներից մեկին՝ Սբ. Բարդուղիմեոսին:

Կարևոր է այն, որ առասպելաբանական բնույթի այդ պարականոն գրվածքում, որ սերում է «Գործք Անդրեաս և Մատթեոս առաքյալների անտրոպոֆագների (մարդակերների) երկրում» ստեղծագործությունից, խոսվում է մարդակերների, շնագլուխների և այլոց մասին: Կարծում ենք նաև, որ վերը նշված պարականոն ստեղծագործությունների միջոցով է որ կեղանագլուխ կերպարը հասկանալի ու ընդունելի է դարձել, ինչպես նաև տեղ գտել հայկական հուշարձանների պատկերագրության մեջ: Եթե վաղ միջնադարում լայն տարածում է գտել Սբ. Քրիստափորի կերպարը, ապա զարգացած միջնադարում շնագլուխ էակը տեղ է գտել Հոգեգալստյան տեսարանում՝ տալով նրան որոշակի ազգային նկարագիր:

Այն, որ Սբ. Քրիստափորի՝ որպես բարբարոսների ցեղի ներկայացուցչի կերպարը խորհրդաբանորեն կապ ունի Հոգեգալստյան տեսարանի շնագլուխ պատկերի հետ, հաստատվում է հայկական մի ձեռագրի մանրանկարի օրինակով, որտեղ Հոգեգալստյան հորինվածքում շնագլուխ պատկերի կողքին նշված է «Սբ. Քրիստափոր» (Gospel 1596, Bodleian library, Oxford)<sup>68</sup>:

Հիմնական եզրակացությունները, որ հանգում ենք այս ուսումնասիրության մեջ, հետևյալն են: Սբ. Քրիստափորը, որը հայտնի է իր շնագլուխ

<sup>66</sup> Православная энциклопедия. Т. 6. М., 2003. С. 706–711.

<sup>67</sup> White D. G. Myths of the Dog-Man. Chicago-London, 1991. P. 22–25.

<sup>68</sup> Kouymjian D. Vézelay... P. 385. *Idem*. Figure in the Iconography of Armenian Pentecost: A Preliminary Report. 1978. P. 403–413.

արտաքինով, պաշտելի սուրբ է եղել վաղ միջնադարյան Հայաստանում և վերջինիս պատկերները տեղ են գտել հայկական քառանիստ կոթողներին: Քառանիստ կոթողների վրա տեղ գտած Սբ. Քրիստափորի պատկերները չեն կապվում Տրդատ Մեծի հետ, քանի որ դա չի հաստատվում պատկերագրական տեսանկյունից: Այս իմաստով կարևոր հստակեցում է հանդիսանում այն, որ կոթողներին պատկերված կենդանակերպ արտաքինը ներկայացնում է շան գլուխ, այլ ոչ թե վարագի՝ որպես Տրդատի բացասական կերպարի դրսևորում, և հաճախ հանդես է գալիս սրբությունն հաստատող ատրիբուտներով: Բացի այդ, մեղսագործ թագավորի կերպարը, համաձայն Ագաթանգեղոսի Դարձի պատմության, ժամանակագրական առումով չի համընկնում կոթողների կանգնեցման շրջանի հետ, այլ հաջորդում է նրան:

Ենելով շնագլուխ կերպարների պատկերման ձևից՝ կարելի է փաստել, որ վաղ միջնադարում Սբ. Քրիստափորը ունեցել է պատկերագրական մի քանի տարբերակ, որոնցից առանձնանում են. ա) սրբի պատկերը նահատակությունը խորհրդանշող խաչավազանով, լուսապսակով ու անտիկ տիպի հանդերձանքով, բ) սրբի պատկերը աղոթողի դիրքով (օրանտա, խնդրարկու), աշխարհիկ բնույթի (իշխանական?) հանդերձանքով ու առանց լուսապսակի:

Հաշվի առնելով կոթողների պատկերաշարում շնագլուխ պատկերի հաճախակիությունը՝ չենք բացառում, որ Սբ. Քրիստափորի կերպարը կարող էր ներկայացված լինել նույն ժամանակաշրջանի որմնանկարչության ու մանրանկարչության մեջ, քանի որ արվեստի այդ ճյուղերը, հատկապես որմնանկարչությունը, զարգացման փայլուն շրջան են անցել VII դ., որից, ցավոք, մեզ են հասել միայն առանձին պատառիկներ<sup>69</sup>:

Սկստի ունենալով Սբ. Քրիստափորի պատկերով կոթողների գտնվելու վայրերը՝ կարելի է եզրակացնել, որ Հայաստանում սրբի պաշտանմունքի տարածման ջատագովները եղել են Կամսարական իշխանները, քանի որ մեզ հասած ինը կոթողից ութը գտնվել են Շիրակի (ներառյալ պատմական Շիրակը) ու Արագածոտնի մարզերի տարածքներից, որոնք համապատասխանում են այդ իշխանական տոհմի տիրույթներին: Այս առումով հատկանշական է, որ հենց այս տարածքում՝ Ներքին Թալինում է գտնվում VII դ. Սբ. Քրիստափոր եկեղեցին<sup>70</sup>: Կարելի է նաև ենթադրել, որ Սբ. Քրիստափորի պատկերով կոթողները նախատեսված են եղել ու կանգնեցվել են համանուն եկեղեցիներին կից, քանի որ Թ. Թորամանյանի նոթերից տեղեկանում ենք, որ հուշարձանների պահպանության նպատակով նա շրջակա այլ եկեղեցիներից Թալինի Կաթողիկեի տարածք է տեղափոխել մի շարք կոթողներ (այդ թվում և շնագլխի պատկերով), որոնք ի սկզբանե չեն վերաբերվել այդ եկեղեցուն<sup>71</sup>:

<sup>69</sup> Որմնանկարների հետքերը, որ պահպանվել են VII դ. եկեղեցիներում, հնարավորություն են տալիս եզրակացնելու, որ մոտ երեք տասնյակ եկեղեցիներ նկարագրոված եղել են: Իսկ մանրանկարչության բարձր մակարդակի մասին վկայում են Էջմիածնի 989 թ. Ավետարանին կցված հին մանրանկար թերթերը:

<sup>70</sup> *Եղիազարյան Հ.*, Ներքին Թալին գյուղի ս. Քրիստափոր վանքը, նրա վիմագիր արձանագրությունները և գյուղի մյուս հուշարձանները, «Էջմիածին», 1971, Ը (օգոստոս), էջ 63: *Գրիգորյան Վ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան կենտրոնագմբեթ փոքր հուշարձանները, Երևան, 1982, էջ 20–21:

<sup>71</sup> *Թորամանյան Թ.*, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. 2, Երևան, 1948, էջ 252–253:

Հայաստանում Սբ. Քրիստափորի պաշտամունքի տարածման մասին է վկայում նրան նվիրված խաչքարը Նորատուսի գերեզմանոցից<sup>72</sup> (996 թ., այժմ ՀՊԹ)<sup>73</sup>:

Այս տեսանկյունից պակաս կարևոր չէ VI և VII դդ. ժամանակահատվածում Քրիստափոր անունով երկու կաթողիկոս ունենալու փաստը<sup>74</sup>: Հետագա դարաշրջաններում այս սուրբը մոռացության է մատնվել և, համապատասխանաբար, մոռացվել է նրա պատկերագրությունը: Կրկին անգամ Սբ. Քրիստափորի պատկերները հայկական հուշարձաններում հայտնվում են ուշ միջնադարյան ձեռագիր մատյաններում երկու հիմնական պատկերագրական տիպերով՝ արևելյան՝ շնագլուխ և արևմտյան<sup>75</sup> անտրոպոմորֆ, Մանուկ Քրիստոսը ուսին<sup>76</sup>:

Վաղ միջնադարյան Հայաստանում Սբ. Քրիստափորի պաշտամունքի տարածումը պայմանավորված էր մի շարք գործոններով: Նախ Սբ. Քրիստափորի պատկերագրության հիմքում առկա են հին արևելյան տարրեր<sup>77</sup>: Բացի այդ, այն պայմանավորված էր ինչպես ընդհանուր արևելաքրիստոնեական, այնպես էլ հատկապես սիրիական մշակութային ավանդույթներով, քանի որ սուրբը մկրտվել էր Անտիոքում, քարոզել ու նահատակվել՝ Լիկիայում: Բացի այդ շնագլուխների մասին են հիշատակում Բարդուղիմեոս առաքյալի հետ կապված պարականոն գրվածքները, որոնք պետք է հայտնի լինեին հայկական միջավայրում և նպաստեին նման արտասովոր կերպարի ընկալմանը: Կարծում ենք, որ զարգացած միջնադարում շնագլուխների պատկերման փաստը հայկական Հոգեգալստյան տեսարանում կարելի է բացատրել միայն այդ շարքի պարականոն գրվածքներին ծանոթ լինելու փաստով:

Հայկական վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների Սբ. Քրիստափորի պատկերները արևելաքրիստոնեական արվեստի եզակի ու արժեքավոր նմուշներ են, որոնք մեզ են ներկայացնում սրբի պատկերագրության վաղագույն ու, հիմնականում, չպահպանված տարբերակները: Սբ. Քրիստափորի պատկերների առկայությունը վաղ միջնադարյան հայկական հուշարձաններին հաստատում են հայ արվեստի հարուստ պատկերագրական ավանդույթները՝ հատկապես VII դ. ժամանակահատվածում, ինչպես նաև արևելաքրիստոնեական մշակութային աշխարհի հետ սերտ փոխառնչությունը<sup>78</sup>:

<sup>72</sup> ԴՀՎ, 4 / կազմեց՝ Ս. Գ. Բարխուդարյանը, Երևան, 1982, էջ 14:

<sup>73</sup> Հ. Պետրոսյանը կարծիք է հայտնել այն մասին, որ տվյալ խաչքարի արձանագրության մեջ նշված Սբ. Քրիստափորոսը վերաբերում է ոչ թե համանուն սրբին, այլ ունի վերացական իմաստ և նշանակում է խաչը՝ որպես Քրիստոսին կրող, որի հետ չենք կարող համաձայնվել (տե՛ս *Պետրոսյան Հ. Լ., Խաչքար. Ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը*, Երևան, 2008, էջ 106): Տվյալ մեկնաբանության մեջ հեղինակը հիմնվել է սրբի վարքաբանության արևմտյան տարբերակի վրա, որը, ինչպես վերը նշվեց, ձևավորվել է համեմատաբար ուշ և արևմտաքրիստոնեական միջավայրում, ուստի այդ ընկալմամբ չէր կարող կապվել X դ. խաչքարի հետ:

<sup>74</sup> Կաթողիկոսներ Քրիստափոր Ա (539–545) և Քրիստափոր Բ (628–630):

<sup>75</sup> Ուշմիջնադարյան հայկական արվեստում արևմտյան պատկերագրության ազդեցությունը զգալի տեղ է զբաղեցնում:

<sup>76</sup> *Գևորգյան Ա.*, «Վարդ պապն» սրբապատկերը հայկական Աւետարանում, Խօսք, h. 2, 1996, էջ 6–7:

<sup>77</sup> Շնագլուխ պատկերների հիմքում մասնագետները տեսնում են հին եգիպտական պատկերագրության ազդեցությունը, մասնավորապես խոսքը վերաբերում է Անուբիս ատվածությանը: Հավանաբար այդ հիմքի վրա են ձևավորվել դպտական երկու շնագլուխ սրբերի՝ Ախրակսի և Աուգանիի պատկերագրությունը: Տե՛ս *Максимов Е. Н. Образ Христофора...* С. 86–88.

<sup>78</sup> Շնորհակալություն են հայտնում Գևորգ Ղազարյանին՝ հունարենից կատարած թարգմանությունների համար:



**Zaruhi Hakobyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **The Animal-headed Images on the four-sided stelae of the Early-Medieval Armenia**

On the early medieval four-sided stelae of Armenia there are known more than ten animal –headed images. Traditionally, these images were interpreted as images of the boar-headed king Tiridatest, which gave them a purely local significance. But the iconographic analysis of the images reveals that St. Christopher Cynocephali represented on the Armenian steles. His images presented in different iconographic variants compensate the early Iconographic samples not survived until today. The images of St. Christopher on the early medieval Armenian steles are of great importance in the context of Eastern Christian art.

**Заруи Акопян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Изображения со звериным ликом на раннесредневековых четырехгранных стелах Армении**

На раннесредневековых четырехгранных стелах Армении известны более десяти изображений со звериным ликом. Традиционно подобные образы трактовались как изображения царя Трдата Великого в образе вепря, что придавало им сугубо локальное значение. Однако иконографический анализ данного образа показал, что на армянских стелах представлен Св. Христофор Кинокефал и его изображения, представленные в разных иконографических изводах, восполняют не дошедшие до наших дней ранние иконографические образцы. Изображения Св. Христофора на раннесредневековых армянских стелах имеют большое значение в контексте восточнохристианского искусства.

### Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Թալինից, VII դ.  
(լուսանկարը՝ Զ. Հակոբյանի)
- Նկ. 2 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Թալինից, VII դ.  
(լուսանկարը՝ Զ. Հակոբյանի)
- Նկ. 3 Սբ. Քրիստափոր (?), քառանիստ կոթող Ապարանից, VII դ., ՀՊԹ  
(աղբյուրը՝ *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 82)
- Նկ. 4 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Կարմրաքարից, VII դ.  
(աղբյուրը՝ *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 192)
- Նկ. 5 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Թալինից, VII դ.  
(աղբյուրը՝ *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ միջնադարյան..., նկ. 112)
- Նկ. 6 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Ագարակից, VII դ., գծանկար  
(աղբյուրը՝ *Առաքելյան Բ.*, Հայկական պատկերաքանդակները 4–7-րդ դարերի, Երևան, 1949, նկ. 31)
- Նկ. 7 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Ուջանից (Վանք Խարաբա),  
VII դ., ՀՊԹ (աղբյուրը՝ *Գրիգորյան Գ.*, Հայաստանի վաղ  
միջնադարյան..., նկ. 57)
- Նկ. 8 Սբ. Քրիստափոր, քառանիստ կոթող Օձունից, հարավային կոթողի  
արևելյան նիստ, VII դ. (լուսանկարը՝ Զ. Հակոբյանի)
- Նկ. 9 Սբ. Քրիստափոր, բյուզանդական սրբապատկեր, 1685 թ., Աթենքի  
քրիստոնեական և բյուզանդական արվեստի թանգարան  
(աղբյուրը՝ *Μαραβα-Χατζηνικολαου Α. Εικόνες του αγίου Χριστόφορου  
του Κυνοκεφάλου, Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier à  
l'occasion du 25e anniversaire de leur arrivée en Grèce. III. Athènes 1957.  
P. 225-233. Tab. 3.)*



1



2



3



4



5



6



7



8



9

## Անուշ Տեր-Մինասյան

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ  
Ռուսական արվեստի թանգարան

### Վաղ միջնադարյան Հայաստանի կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հորինվածքի և գեղարվեստական կերպարի ձևավորման գաղափարական առանձնահատկությունները

Վաղ միջնադարում ամբողջ քրիստոնեական աշխարհում ճարտարապետական ձևերի ու տիպերի ձևավորումը ունեցել է զարգացման քիչ թե շատ նույնատիպ շրջաններ, քանի որ նոր կրոնի պահանջներն էին թելադրում պաշտամունքային կառուցվածքների բովանդակությունը, իսկ բովանդակությունն, իր հերթին, բերում էր նոր ձևեր ու ոճեր: Պահանջների փոփոխման և բարդեցման հետ փոխվում էին նաև ճարտարապետական ձևերը: Չնայած հիմնական ընդհանրությունների՝ յուրաքանչյուր ճարտարապետական կառույց ուներ իր ստեղծման վայրին և կոնկրետ ժամանաշրջանին հատուկ կերպար, որը պայմանավորված էր տվյալ երկրի շինարարական ավանդույթներով, ինչպես նաև ժողովրդի աշխարհընկալումով և գեղարվեստական մտածելակերպով:

Կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հորինվածքները՝ իրենց բոլոր տարբերակներով հանդերձ, առավելագույնս համապատասխանում էին միջնադարյան մարդու գաղափարական, կրոնական պատկերացումներին, քանի որ արտահայտում էին առաջին հերթին այն իմաստը, որին ենթարկվում էր գեղարվեստական կերպարը: Խորհրդանիշների համակարգը կոչված էր ստեղծելու միկրոկոսմոսի սխեման, բացահայտելու երկրի և երկնքի կարևորագույն տարրերում թաքնված բովանդակությունը:

Կենտրոնագմբեթ հորինվածքների հիմնական խմբերը խաչաձև գմբեթավոր և բազմաբսիդ կառուցվածքներ են՝ իրենց բազմապիսի տարբերակներով: Այդ երկու ենթատիպերի ձևերի ակունքներն էլ գալիս են անտիկ ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունից, որտեղից անցել են վաղքրիստոնեական բապտիստերիումներին և մարտիրիումներին<sup>1</sup>, իսկ այնտեղից փոխանցվել ճարտարապետական մյուս տիպերին՝ ավելի լայն ընդգրկումով:

Հայաստանում կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների տարածումը վաղ միջնադարում խթան հանդիսացավ նոր ճարտարապետական ձևերի ստեղծման ու զարգացման համար: Այդ տիպին պատկանող խաչաձև եկեղեցիների ենթատիպը իր հերթին բաժանվում է մի քանի տարբերակի՝ Էջմիածին-Բագարան (առանձին կանգնած մույթերով), Մաստարա (հենախորշերով գմբեթակիր քառակուսի), Ավան-Հոփսիսիմե (3/4 շրջանաձև անցում-խորշերով), փոքր խաչաձև

<sup>1</sup> Ա. Գրաբարի 5.04.1951 թ. գեկուցման ամփոփումից, «Kunstchronik», մայիս, 1951, էջ» 98–99 (մեջբերվում է ըստ՝ Կубинашвили Г. Н. К вопросу о начальных формах христианского храма // 2-ой международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977):

քառախորան եկեղեցիներ, շրջանագծի (կամ բազմանիստի) մեջ ներգծված քառախորաններ: Այս վերջինները ներկայանում են երկու հորինվածքային լուծումներով. շրջանագծի մեջ ներգծված խաչ՝ չորս արսիդների միջև տեղադրված ավանդատներով (Գառնու Սբ. Սիոն եկեղեցի) և շրջանց արահով շրջապատված հուշարձաններ (Զվարթնոց և զվարթնոցատիպ տաճարներ): Այս երկու տարբերակներն էլ ամենաամփոփ ձևով արտահայտում են կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների գլխավոր գաղափարը՝ տաճարը որպես աշխարհ, տիեզերք ներկայացնելու ձգտումը: Այս գաղափարը՝ տարբեր ձևերով մարմնավորված, կարելի է տեսնել մինչև VI դ. գոյություն ունեցող քրիստոնեական միասնական աշխարհի բազմաթիվ ճարտարապետական հուշարձաններում:

Հիմնական երկրաչափական տարրերը, որոնք ձևավորում են կենտրոնագմբեթ եկեղեցու հատակագծային հորինվածքը, շրջանագիծը, քառակուսին ու խաչն են: Շրջանագծի և քառակուսու նշանակությունը՝ որպես դիցաբանական նշանների, ներքին և արտաքին տարածության սահմանափակումն է: Առասպելներում, գրական աղբյուրներում՝ շինարարության տեղի ընտրության հետ կապված հին ծիսակատարությունների նկարագրություններում, բացահայտված է քառակուսու՝ որպես երկրաչափական մարմնի կապը այնպիսի գաղափարների հետ, ինչպիսիք են «չորս» թվից եկող հավասարության, բացարձակության, ուղիղության, օրինականության, վերջապես՝ իմաստության և ճշմարտության հասկացողությունները<sup>2</sup>: Քառակուսին՝ համատեղված շրջանագծի հետ, կենաց ծառի սխեմայի հորիզոնական հարթությունն է: Հայաստանի կենտրոնագմբեթ հուշարձաններում այդ պատկերը առկա է ամենակարևոր կոնստրուկտիվ հանգույցում, որը հայտնի է որպես «հայկական գմբեթ քառակուսու վրա» անվանումը կրող համակարգ, որտեղ քառակուսին կազմված է գմբեթատակ հենարաններով, իսկ շրջանագիծը կազմում է գմբեթի հիմքը՝ թմբուկը: Քառակուսու անկյունները և կողմերի մեջնամասերը արտահայտում են այն չորս կամ ութ հիմնական ուղղությունները, որոնք խորհրդանշում են աշխարհի կողմերը կամ տիեզերական տարրերն ու տարերքները: Սա նաև աշխարհի մոդելավորման հորիզոնական արտահայտությունն է: Քառակուսու խորհրդանշել «չորս» թիվը արտահայտում է նաև ժամանակային գաղափարներ՝ օրվա չորս մասերը, տարվա չորս եղանակները, մարդկային չորս տարիքները և այլն: Քառակուսի սխեմայով ներկայացվում էին աշխարհի հիմնական տարրերը՝ կրակը, ջուրը, հողը, օդը<sup>3</sup>: Քառակուսին միանգամայն ստատիկ ձև է, կատարելապես հավասարակշռված ու կայուն, և այդպիսով, արտահայտելով տիեզերքի հիմնական չափանիշները, բոլոր ժամանակներում կազմել է պաշտամունքային կառուցվածքների հիմքը՝ թե՛ եգիպտական բուրգի, թե՛ զիկկուրատի, թե՛ այլ ճարտարապետական տիպերի, որոնք, իրենց հերթին, դիտարկվել են որպես աշխարհի մոդել:

Քառակուսու և շրջանագծի համադրությունը որոշ դեպքերում վերածվում է հակադրության. հին պատկերացումները կլոր երկնքի և քառակուսի երկրի մասին, քառակուսիով խորհրդանշվող արական էությունը և շրջանագծով՝

<sup>2</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 288–302.

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

իզականը, և այլն: Հայկական եկեղեցու գմբեթային համակարգում մոդելավորումը քառակուսու միջոցով զուգակցվում է գնդի կամ նրա պրոյեկցիան հանդիսացող շրջանագծի միջոցով մոդելավորումով: Չնայած շրջանագիծը սահմանափակում է ներքին տարածություն, նրան առաջացնող շարժումը կարող է անսահման լինել, ինչն ունի իր խորհրդանշանային իմաստը: Բոլոր պարզ ձևերից, որ կոչված են տիեզերքի պատկերը վերարտադրելու, հենց շրջանակն է պայմանավորված ձևի, կերպարի միասնությունն առաջացնելու մղումով: Այն «համարժեք իմաստավորման է ենթարկում տարածական կառույցը և ձևի առարկայացումը»<sup>4</sup>: Այդպիսով, շրջանակը, ինչպես և գունդը, մարմնավորում են անսահմանության, միասնության և բարձրագույն կատարելության գաղափարները: Գունդը, որի կեսն է կազմում գմբեթը, խորհրդանշում է տիեզերքը, որի շուրջն արդեն անկանոն քառս է տիրում:

Խաչաձևը շեշտում է կենտրոնի գաղափարը, որից սկիզբ են առնում այլ ուղղությունները: Այդ իմաստով խաչը և քառակուսին կապված են միմյանց. խաչը ներգծվում է քառակուսու մեջ, իսկ քառակուսին կարող է խաչի կենտրոն հանդիսանալ: Հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում դա միանգամայն հստակ է ներկայացված. խաչաձև աղոթասրահները ներգծված են քառակուսու ուղղանկյան մեջ, որի անկյուններում տեղադրված են ավանդատները, իսկ խաչի կենտրոնը՝ գմբեթատակ տարածությունը, ծիսական գործողության կենտրոն է, և, համապատասխանաբար, նրա շուրջն են խմբավորվում բոլոր մյուս անհրաժեշտ տարրերը: ճարտարապետական ամբողջ համակարգի ստեղծումը կրում է առաջին հերթին գաղափարական իմաստ, որին ենթարկվում է գեղարվեստական կերպարը: Խաչը կարող է հանդիսանալ նաև մարդու կամ մարդակերպ աստվածության մոդել և որպես այդպիսին, մոդելավորում է եկեղեցին հորիզոնական և ուղղաձիգ ուղղություններով, այդպիսով առավելագույնս մարմնավորելով եկեղեցու հիմնական առաքելությունը և գաղափարը՝ մարդու և Աստծո միջև միջնորդ հանդիսանալը: Ինչպես հայտնի է, խաչը նույնպես կենաց ծառի երկրաչափական արտահայտությունն է: Խաչի ուղղաձիգ թևը խորհրդանշում է Քրիստոսի էության աստվածային սկիզբը, իսկ հորիզոնականը՝ մարդկային: Այսպես, տաճարի գեղարվեստական կերպարի ձևավորման գործում խաչը հանդես է գալիս իր բարդ համակարգի գրեթե ամբողջ իմաստով, և ոչ միայն որպես քրիստոնեության խորհրդանիշ:

Տաճարի կերպարի մեջ իր պլաստիկ արտահայտությունն են գտել մարդու պատկերցումները աշխարհի, տիեզերքի մասին: Տաճարում, ինչպես և տանը, մարդը հաղորդակցվում է տիեզերքի հետ, որը հանդես է գալիս փոքրացված, մարդու չափերին համապատասխան տարբերակով: Դրա համար էլ հաճախ մարդու մարմնի մասերը նույնացվում են տիեզերքի և, համապատասխանաբար, տաճարի կամ տան տարրերի հետ: Միջնադարյան պատկերացումներով մարդն ինքն իրենից միկրոկոսմոս էր ներկայացնում, որտեղ վերևի մասը մարմնավորում է բարձրը, վեհը, իսկ ցածի մասը՝ երկրայինը: Եկեղեցու ճարտարապետությունը պետք է համահունչ լիներ մարդու կառուցվածքին. գլուխ (գմբեթ), վիզ (թմբուկ), ուսեր և այլն: Ընդ որում, գոյություն ունի կարծիք, ըստ

<sup>4</sup> Զարյան Ա., Հայ ճարտարապետություն, Երևան, 1996, էջ 180:

որի տաճար կառուցելիս դա արվում էր միանգամայն գիտակցաբար, իսկ բնակելի տուն կառուցելիս՝ գրեթե բնագղաբար<sup>5</sup>:

Տիեզերական գաղափարից բացի գոյություն ունեւ նաև տոպոգրաֆիկ մոտեցում. տաճարի ամեն մի մասը պետք է ներկայացնէր Հիսուսի երկրային կյանքի հետ կապված որևէ վայր: Մեծ նշանակություն ունեւ նաև ժամանակագրական հաջորդականությունը, որը կապված էր ծիսակատարման օրացույցի հետ: Տաճարը երկրի և երկնքի, դժոխքի և դրախտի խորհրդանիշ էր, այսինքն տաճարի ներսում մարդն իրեն պատկերացնում էր խտացած աշխարհում, որը չափերի շնորհիվ իրական աշխարհից ավելի ամբողջական էր, տեսանելի և ավել տեղ էր հատկացնում իրեն՝ առանձին մարդուն, նրան մոտեցնելով Աստծուն: «Մարդն է ամեն բանի չափանիշը», — թվում է, թե սովետների դպրոցի այս դրույթով էին առաջնորդվում միջնադարյան հայ ճարտարապետները, որոնք ձգտում էին ստեղծել մարդու համար ոչ թե ընկճող, ճնշող, այլ վեհացնող, ներշնչող միջավայր:

Դա աշխարհահայցքից կամ մտածելակերպից բխող տարբերություն է, որով և պայմանավորված է ճարտարապետական մտածողությունը: Հիրավի, ինչպես գրում է Ա. Զարյանը իր «Ձևի պահանջը» հոդվածում, եթե հունական տաճարը ստեղծող ճարտարապետի և ընդհանրապես հույնի համար «մարդու կերպարն առարկայական է, ապա հայերի հասկացությամբ՝ բարոյական»: Այսպիսով, «հունական արվեստի բարձրագույն արտահայտությունը արձանն է, իսկ հայկականում՝ եկեղեցին»<sup>6</sup>: Դրանից ելնելով՝ կարելի է բացատրել և ճարտարապետական սկզբունքների ձևավորումը:

Եթե ըստ անտիկ հայեցակարգի Երկրագունդը գնդաձև էր, ապա վաղ միջնադարյան մարդկանց պատկերացմամբ այն ունեւ դիսկի, իսկ երկինքը՝ կիսա-սֆերայի տեսք<sup>7</sup>: Այս պատկերացմանը միանգամայն համապատասխանում են կենտրոնազմբեթ եղեղեցիների շրջանագծի մեջ ներգծված և շրջանց սրահով շրջապատված, ինչպես և բազմաբսիդ եկեղեցիների հորիմուկվածքները: Դրանք առավելագույնս հստակ արտահայտում են վաղ միջնադարյան մարդու պատկերացումները տիեզերքի կառուցվածքի մասին:

Որոշ վաղ միջնադարյան բնագետներ Երկրագունդը ներկայացնում էին որպես ուղղանկյուն գուգահեռանիստ, որի ծայրերին տեղադրված է երկինքը<sup>8</sup>: Այս պատկերացմանը, որը, անշուշտ, որոշակի ժամանակաշրջանում տարածված էր ամբողջ աշխարհում, համապատասխանում էր հայկական գմբեթի ձևը. գմբեթատակ քառակուսին ներկայացնում էր աշխարհը, որի ծայրերից տրոմպի կամ առագաստի անցումնային ձևի միջոցով սկսում էր վեր խոյանալ գմբեթ-երկինքը: Որոշ դեպքերում, ինչպես, ասենք, Մաստարայում, անցումն ավելի բարդ համակարգ է ներկայացնում: Այստեղ տրոմպների երեք շարքերը, հնարավոր է, արտահայտում են «երկնային աստիճանների» գաղափարը:

<sup>5</sup> Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 10.

<sup>6</sup> Զարյան Ա., Հայ ճարտարապետություն..., էջ 183–184:

<sup>7</sup> Гаврюшин Н. К. Византийская космология в XI веке // Историко-астрономические исследования. Вып. 16. М., 1983. С. 328.

<sup>8</sup> Удальцова З. В. Космоса Индикоплов и его «Христианская топография» // Культура Византии (IV–I пол. VII вв.). М., 1984. С. 470.



Ըստ Դիոնիսոս Արիոպագացու՝ Աստծո և մարդկանց միջև գոյություն ունի երեք շրջանակների բաժանված անհուն տարածություն, որի ամեն մի շրջանակը բաժանվում է ևս երեքի, և այդպես շարունակ: Մաստարայի երեք շրջանակներում տեղավորված տրոմպների թիվը կրկնապատկվում է՝ 4, 8, 16՝ այդ ձևով արտահայտելով տիեզերքի անձայրածիր լինելու մասին իմացությունը:

Բյուզանդական կենտրոնագմբեթ եկեղեցու ճարտարապետությունում, ի տարբերություն ռոմանականից և գոթականից, արտահայտվում է շոջաբերական ռիթմը, ոչ թե զարգացումը սկզբից մինչև վերջ<sup>9</sup>: Այդ պատճառով էլ ծավալները համախմբվում են գլխավոր՝ կենտրոնական մասի, այսինքն գմբեթատակ տարածության շուրջը: Հայկական կենտրոնագմբեթ հուշարձանների արտաքին կերպարի հիմնական առանձնահատկություններից մեկը նաև ծավալների ուղղաձիգ առանցքի շուրջը հավաքված լինելն է, այսինքն դեպի վեր ուղղվածությունը: Այս է հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցու հորինվածքային հիմնական սկզբունքը, որը ժամանակի հետ արմատացավ և առավել վառ արտահայտվեց զարգացած միջնադարի ճարտարապետությունում: Ամփոփ, ամբողջական ծավալներով ստեղծված տաճարը մոնումենտալ է իր միասնության մեջ՝ անկախ իրական չափերից:

Տիեզերքը արխիտեկտոնիկ է, այսինքն հավասարակշռված, ինչպես հավասարակշռված պետք է լինի և մարդու կողմից ստեղծված շինությունը: Հենց կատարյալ հավասարակշռվածությամբ է ստեղծվում հայկական տաճարի մոնումենտալ, գույս և հստակ, լակոնիկ, արտահայտիչ, վեհ կերպարը:

Քառսից ստեղծված տիեզերական հարմոնիային էին ձգտում հայ ճարտարապետները, օրինակ, նույն Մաստարայում, ուր թմբուկի նիստերի հատման անկյուններում արված եռանկյունաձև խորշերով շեշտվում են ներքևում գտնվող հնգանիստ արսիդների ծավալները, կամ Մխիհանում, Զվարթնոցում և բազմաթիվ այլ հուշարձաններում, որտեղ թմբուկի կամարաշարի և ներքևի ծավալի խորշերը պսակվում են գոտիների կամ կամարաշարի ռիթմիկ հաջորդականությամբ: Զվարթնոցի դեպի վեր ձգվող և նեղացող ծավալները՝ իրենց կամարաշարերի ուղղաձիգ և հորիզոնական ռիթմերով, ընդհանրապես ընկալվում են որպես դեպի երկինք ուղղված մեկ մարմին: Զվարթնոցի կամարաշարերը «աշխատում են» երկու ուղղությամբ. դրանք ուղղաձիգ ռիթմ են ստեղծում առանձին հարկի ծավալում, և հորիզոնական են ընկալվում ամբողջ շինության ընդհանուր ծավալի հորինվածքում: Այդպես ճարտարապետը հասել է տաճարի միասնական տեսքին, դեպի վեր ուղղվածությանը, մասերի և ամբողջի ներդաշնակությանը: Այն քանդակային է իր պլաստիկայով, ինչպես քանդակային է Մուրբ Հռիփսիմեի տաճարը, որն իր հատակագծային և ծավալատարածական լուծումներով նույնպես մի ամբողջականություն է կազմում սեղմ, միասնական և մոնումենտալ: Այս դեպքում ամբողջականությունը շեշտվում է հակադրության միջոցով. դեպի վեր՝ գմբեթը ձգտող ծավալների հարթ պատերի մեջ փորված խոր խորշերը, կարծես, սլացիկություն են տալիս շինությանը և միաժամանակ հիշեցնում շենքի ներքին կառուցվածքի մասին:

<sup>9</sup> Лихачёва В. Д. Изобразительное искусство // Культура Византии (II пол. VII—XII вв.). М., 1989. С. 482.

Ոչ պակաս միասնական և ներդաշնակ են լուծված հայկական բազմաբախդ եկեղեցիների կերպարները: Սիրիայում, Փոքր Ասիայում և Բյուզանդիայում տարածված այդ տիպը՝ արբիղներով շրջապատած շրջանաձև կամ բազմաբախդ, գմբեթով ծածկված տարածությունը, Հայաստանում յուրահատուկ լուծում է ստացել: Հայ ճարտարապետների ձգտումը դեպի մոնումենտալ, ամբողջական ծավալատարածական հորինվածքը այստեղ լիակատար ձևով է արտահայտվում: Բազմաբախդ են թե՛ թմբուկը, թե՛ ներքևի ծավալը. դրանք միանգամայն համահունչ են: Բսկ ներքևի ծավալի խոր և լայն արտաքին խորշերը հնարավորություն են ստեղծում լիովին պատկերացում կազմել և՛ ներքին տարածության մասին՝ ստեղծելով կրկնակի միասնություն. երկու հիմնական արտաքին ծավալների, և՛ արտաքին ու ներքին հորինվածքների միջև:

Ամբողջ աշխարհում տաճարներ կառուցող ճարտարապետները ղեկավարվում էին մի ընդհանուր ձգտումով՝ ընդլայնել ներքին տարածությունը: Հատկապես արդիական և հնարամտություն պահանջող էր այդ խնդիրը Կովկասի, մասնավորապես Հայաստանի ճարտարապետների համար, քանի որ նրանք ստիպված էին ստեղծագործել սեյսմիկ երկրի պայմաններում, և խնդիրը պետք է լուծեին առանց շինության բացարձակ չափերը մեծացնելու:

Այդ իմաստով հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների ներքին և արտաքին հորինվածքները, մարմնավորելով տիեզերական գաղափարները, միաժամանակ հնարավորինս կատարյալ ձևով լուծում են և վերը նշված ծավալային ու կոնստրուկտիվ խնդիրները: Լուծումների հստակությունն արտահայտվում է այն միասնության մեջ, որն առկա է թե՛ եկեղեցու ներքին տարածության ձևավորման, թե՛ արտաքին ու ներքին կերպարների ամբողջականության մեջ:

Ձևի և բովանդակության, ձևի և կերպարի միասնությունը կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում զուգակցվում է նրանց միանգամայն ֆունկցիոնալ կառուցվածքի հետ, այսինքն տրամաբանական են լուծված շինության բոլոր հանգույցները:

Ի՞նչ արտահայտչամիջոցներով են միջնադարյան ճարտարապետները հասել այդ միասնությանը, ամբողջ շինության կատարյալ տեկտոնիկային և ձևի ու բովանդակության ներդաշնակ համապատասխանությանը:

Հայկական թե՛ կենտրոնագմբեթ, թե՛ ճարտարապետական այլ տիպերի ձևավորման կարևորագույն տարրը պատն է, որն ունի և՛ կոնստրուկտիվ, և՛ գեղարվեստական՝ որպես արտահայտչամիջոց, նշանակություն: Սա արդեն որոշ չափով միասնականության գրավական է: Դրա հետ մեկտեղ նույն քարից, որից կառուցված է պատը, կառուցված են նաև շինության բոլոր այլ մասերը՝ սյուները, որմնամույթերը, կամարները, գմբեթը: Նույն քարից են կերտված հարթաքանդակները, քիվերի և խարիսխների պրոֆիլները և ղեկորատիվ հարդարանքի այլ մանրամասները: Այդպիսով, առաջին հայացքից կառուցվածքը ընկալվում է որպես մեկ միաձուլված ծավալ, իսկ ավելի մանրամասն դիտելիս երևում է, որ այն կազմված է ուղղաձիգ առանցքի շուրջ համախմբված ծավալներից, որոնք բարձրանալով հորիզոնական, հատակագծային մակարդակից՝ դինամիկ զարգացման պատկեր են ստեղծում: Այդ ուղղաձիգ կառուցվածքը, որն ինքնին կարող է «կենաց ծառի» համարժեք համարվել, աճելով դինամիկ ծավալներով դեպի վեր՝ գմբեթը, անշուշտ, ոչ միայն

գեղագիտական, այլև գաղափարական ազդեցություն է թողնում: Այն խոսում է եկեղեցու հիմնական նպատակի՝ երկրի և երկնքի, մարդու և Աստծո միջև կապ ստեղծելու մասին, այդպիսով ինչ-որ չափով վերադարձնելով աշխարհին իր նախնական ներդաշնակությունը:

Բնականաբար, նույն գաղափարները տարբեր երկրներում արտահայտվում էին միանգամայն տարբեր ձևերով, ինչը պայմանավորված էր նվազագույնը երկու կարևորագույն գործոններով՝ ա) երկրի բնակլիմայական պայմաններով ու առկա շինանյութով թելադրվող շինարարական տեխնիկայով, բ) տվյալ ժողովրդի մտածելակերպով, ճաշակով և տեղական ավադույթներից բխող ճարտարապետագեղարվեստական ոճով:

Հենց այդ ոճն է, որ ստեղծում է կառույցի գեղարվեստական կերպարը: Հայաստանում ընդունված ոճի ընդհանրացված պատկերը նկատելի է (հաճախ բավական զգալի տարբերություններով) քրիստոնեական Արևելքի նաև այլ երկրներում՝ Կապադովկիայում, Ատրիքում, Վրաստանում: Դա խիստ, լակոնիկ ճարտարապետություն է, որի ակունքները պետք է փնտրել ասորաքաղղեական և հին պարսկական ճարտարապետություններում՝ նկատի ունենալով ամեն երկրում կրած յուրահատուկ փոփոխությունները: Ինչպես գրում է Թ. Թորամանյանը, Հայաստանում այդ ոճից հիմնականում փոխառվել է պարզությունը, հաստատությունը և «անսեթևեթ վեհությունը»:

Այլ է պատկերը բյուզանդական ճարտարապետության կոստանդնուպոլսյան դպրոցի հուշարձաններում: Այստեղ էլ, բնական է, խորհրդանիշների համակարգը կոչված էր ստեղծել միկրոկոսմի սխեմա, բացահայտել երկրի և երկնքի կարևորագույն տարրերում թաքնված բովանդակությունը: Սակայն հիմնականում հետապնդվում էր ոչ թե մարդու մեկուսացումը եկեղեցում, որի խուլ պատերով և զուսպ արտահայտչամիջոցներով ստեղծված ներքին ու արտաքին խստաշունչ կերպարը շեշտված խորհրդավորություն էր արտահայտում, այլ, հակառակը, նրա հանրամատչելիությունը, գրավչությունը ժողովրդական լայն զանգվածների համար:

Միաժամանակ բյուզանդական ճարտարապետությունում ձգտում կար այդ բոլոր գաղափարները մարմնավորելու եկեղեցու ինտերիերում, առանձնապես չկենտրոնանալով դրա արտաքին տեսքի ու ներքինի հետ հորինվածքային կապի վրա: Այդպիսի լուծումն ուներ նույնիսկ իր գաղափարախոսությունը. եկեղեցին համեմատվում էր քրիստոնյա մարդու հետ, որի ներքինն է կարևոր, և հենց դա պետք է գեղեցիկ ու ներդաշնակ լինի:

Հայաստանում ճարտարապետների մտահոգության հիմնական խնդիրներից էր ներքուստ և արտաքուստ հնարավորին չափ միասնական կառույց ստեղծելը, որում արտաքուստ արտահայտված լինի ներքին հորինվածքը: Խնդիրը բարդանում էր, ինչպես վերը ասվեց, սեյսմիկ պայմաններում կառուցելու դժվարություններով: Ինչպես գմբեթատակ տարածության, այնպես էլ ամբողջ շենքի բացարձակ չափերը խիստ սահմանափակ էին, և դրանց արհեստական մեծացումը հնարավոր չէր իրականացնել: Այս պայմաններում հայ ճարտարապետները ստիպված էին փնտրել եկեղեցու ինտերիերի ընդարձակման բոլորովին այլ տարբերակներ, ինչը և բերում էր ճարտարապետական նոր ձևերի որոնմանը և տիպերի ստեղծմանը:

Եթե փորձենք ժամանակագրական և տիպաբանական առումով դասակարգել Հայաստանի կենտրոնագմբեթ եկեղեցիները, ապա կտեսնենք, որ ավելի վաղ հուշարձաններում առկա է ինտերիերի մասնատումը, նրան առանձին, գրեթե իրարից մեկուսացած մասերի բաժանող տարրերի գոյությունը, որը խորթ է հետագայի հուշարձանների համար: Ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում արդեն ակնհայտ է միասնական ներքին տարածություն ունենալու, ինչպես նաև այդ ներքին ձևերը արտաքուստ հնարավորինս հստակ արտահայտելու ձգտումը: Վաղ միջնադարյան հայ ճարտարապետները, կերտելով իրենց ստեղծագործությունները, առաջնորդվում էին ծավալային մտածողության սկզբունքով: Հիմնական տարրերը, որոնցով կազմավորվում էր եկեղեցու հորինվածքը և, հետևապես, կերպարը, ծավալներ էին, ոչ թե մակերեսները կամ որևէ առանձին մանրամասն:

Այդպես են ստեղծվել հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների տիպի հանրահայտ տարբերակները, որտեղ թե՛ կոնստրուկտիվ համակարգի փայլուն լուծումները, թե՛ զուսպ ու արտահայտիչ կերպարները ներկայացնում են հայ արվեստագետի ու մարդու աշխարհահայացքը, գեղարվեստական պատկերացումները, ինչպես և ուրույն, անկախ մտածելակերպը:

**Anush Ter-Minasyan**

*Institute of Art of NAS RA*

*Museum of Russian Art*

### **Features of the Composition and Art-Image of the Central-Domed Churches of the Early Medieval Armenia**

The formation of architectural forms and types has more or less similar periods of development in the early Middle Ages in the whole Christian world, because a new religion dictated the functional content of the buildings, and it, in turn, led to the creation of new forms and means of expression. However, despite some commonality, each architectural structure has a self artistic image, corresponding to the culture of this country, due to the traditions of construction of this region, as well, as the perception of the world and artistic thinking of the people of this country.

Thus numerous variations — subtypes of early medieval Armenian central-domed churches, brilliant solutions of the construction system and strict, expressive images were created, which correspond to natural-climatic conditions of the country and represent a kind of independent attitude and artistic ideals of architects, who created them.

**Ануш Тер-Минасян**

*Институт искусства НАН РА*

*Музей Русского искусства*

### **Особенности композиции и художественного образа центрально-купольных церквей раннесредневековой Армении**

В раннем средневековье во всём христианском мире процесс формирования архитектурных форм и типов имел более или менее схожие периоды развития, поскольку новая религия диктовала функциональное содержание сооружения, а оно в свою очередь приводило к созданию новых форм и средств выразительности. Однако, несмотря на некоторую общность, каждое архитектурное сооружение имело свой, соответствующий культуре данной страны, художественный образ, обусловленный строительными традициями данного региона, так же, как и мировосприятием и художественным мышлением народа.

Так были созданы многочисленные варианты — подтипы раннесредневековых армянских центрально-купольных церквей, блестящие решения конструктивной системы и строгие, выразительные образы которых соответствуют природно-климатическим условиям страны и представляют своеобразное, независимое мироощущение и художественные идеалы создавших их зодчих.

#### **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Էջմիածին, Սբ. Էջմիածին Մայր տաճար
- Նկ. 2. Էջմիածին, Սբ. Հռիփսիմե եկեղեցի, 618
- Նկ. 3. Մաստարա, Սբ. Հովհաննես եկեղեցի, 620–630/40
- Նկ. 4. Զվարթնոցի տաճար (Սբ. Գրիգոր եկեղեցի), 641–661



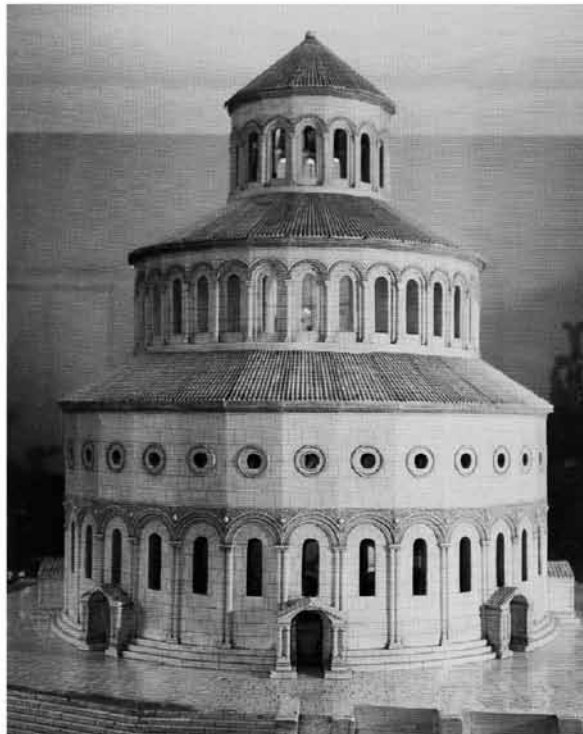
1



2



3



4

## Сейрануш Манукян

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и теории  
армянского искусства  
Институт искусства НАН РА*

### Фрески Татева (930 г.)

Татевский монастырь в исторической области Сюник — один из самых живописных средневековых памятников на территории современной Армении. Он расположен в горах центрального Зангезура, на вершине утеса, огибаемого с юга и востока глубоким ущельем реки Воротан. По своему местоположению и архитектурным формам Татевский монастырь является редким образцом гармонии с окружающим ландшафтом, сохранившим и по сей день первозданную дикую красоту бурной реки, обнаженных вулканических скал, пояса альпийских лугов и маячащих далеко в небе снежных вершин. Своей неприступностью монастырь напоминает крепость, а врастающими в утес стенами — как бы частицу самих гор. Как и в былые времена, с севера, на расстоянии менее километра, располагается давнее ему имя село Татев. Лишь с этой стороны можно подойти к монастырю.

Сведения о монастыре в «Истории Сюникской области»<sup>1</sup> сообщает выдающийся историк, богослов, архиепископ, митрополит Сюника с 1287 г. Степанос Орбелян (1250-е — 1305), из княжеского рода Орбелянов. Как архитектурный ансамбль монастырь сложился в IX—X вв., однако первая (несохранившаяся) церковь монастыря была построена еще в IV в. Во второй половине VIII в. Татевский монастырь становится епископальным центром Сюника<sup>2</sup> и приобретает роль одного из духовных и культурных центров средневековой Армении.

Собор монастыря построен в 895—906 гг. епископом Иованнесом по повелению Багратидского царя Смбата I и по заказу сюникского князя Ишхана в качестве епископальной церкви Сюника<sup>3</sup>. Он посвящен святым первоапостолам Петру и Павлу, святые мощи которых были захоронены в его основании<sup>4</sup>. Об истории строительства собора рассказывает также надпись на «хачкаре Иованнеса», вложенном в кладку западной стены.

По заказу следующего сюникского епископа Акопа Двинечи собор Петра и Павла был полностью покрыт росписями, торжественно освященными в 930 г. Самое интересное, что для росписей храма епископ Акоп пригласил

<sup>1</sup> *Օրբելյան Ա.*, Պատմություն նահանգին Միսական, Թիֆլիս, 1910:

<sup>2</sup> *Ուլունյան Հ.*, Սյունիքը 9–10-րդ դարերում, Երևան, 1958, էջ 160–161:

<sup>3</sup> *Օրբելյան Ա.*, Պատմություն... էջ 184:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 225:



«художников... франков»<sup>5</sup>. Освящение росписей происходило, как и во время освящения самого собора, в присутствии царя Смбата I-ого и будущего васпураканского царя Гагика Арцруни и их приближенных, князей, католикоса Иованнеса Драсханакертци, епископов. Значение татевских росписей осознавалось и во времена Степаноса Орбеляна. Вот как летописец описывает их: «Этот Акоп повелел пригласить художников и «зорохов», что означает иконописец, **из далекой страны** (на)рода **франков**; и лучезарное помещение богообитаемого храма с огромными неисчислимыми расходами повелел украсить весь — сверху донизу; и велел изобразить напротив божественного алтаря, наверху, образ Спасителя, грозного вида, в мандорле, на арке; а ниже, вокруг алтаря — пророков, апостолов и патриархов во всем величии и естестве. И все вокруг сплошь украсил так, что у смотрящих на это слепило глаза; казалось, что это не создание из красок и оттенков, а все живое, и зрители устрашались и проникались почтением к образам. И сделано было это в 379 (+551=930) г. армянского летоисчисления»<sup>6</sup>.

К сожалению, судьба татевских росписей оказалась трагической. Их не пощадило не только время. Они пережили два сильнейших землетрясения — в 1138 г.<sup>7</sup> и в 1931 г. Но еще более жестоко обошлись с ними люди. Росписи, как и собор, поврежденные вследствие землетрясений, после реставрационных работ по восстановлению монастыря (начатых в конце 80-х гг. прошлого века и продолжающихся с перерывами до сих пор), фактически погибли.

Ввиду своей древности, своеобразного художественного языка, оригинальной истории создания, татевские фрески представляют исключительный интерес как для армянской культуры, так и для истории искусства. Мы посвящаем нашу статью стенописям Татева, которые имели счастье видеть и изучать с конца 1960-х гг. Ее цель — воссоздать для читателя на основе научного исследования облик татевских росписей.

### История и состояние росписей

После землетрясения 1931 г. собор стоял до 1988 г. без купола с частью барабана и без верхней части западной стены, со смещениями в кладке всех стен. Дождь, снег и ветер, проникавшие в интерьер из-за отсутствия купола, с каждым годом усугубляли разрушение фресок. К тому времени от огромной площади росписей, покрывавших собор целиком, сохранились фрагменты живописи трех стен: *часть декорации абсиды* (к которой относилось описание Степаноса Сюнеци), *«Омовение младенца»* и *«Благовестие пастухам»* из композиции *Рождества на северной стене* и *сцена «Второго пришествия и Страшного суда»* на западной стене. В 1974 г. фрески были расчищены, закреплены и частично реставрированы сотрудниками спец-научно-производственной мастерской по реставрации памятников при Госстрое АрмССР под руководством Р. А. Арутюняна. С 1987 г. была начата реставрация собора.

<sup>5</sup> Օրբելյան Ս., Պատմություն..., էջ 256–257:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 340:

Ввиду дестабилизации обстановки в Зангезуре после известных событий 1988 г., связанных с карабахским движением, реставрационные работы по восстановлению собора были надолго приостановлены и возобновлены к началу нашего века под руководством архитекторов А. Бадишьяна и А. Ананяна. Приоритетом в проекте реставрации собора была архитектура. Поэтому стены собора, сильно пострадавшие от землетрясения, были заново сложены, окна западной стены, заложенные в X в. для фресок, были открыты. Фрагменты росписей северной стены были без всякой консервации сняты и закреплены на щите. А фрагменты росписей западной стены после такой варварской операции утратили половину сохранившихся к тому времени мелких кусочков грунта с живописью, в частности, — на боковых частях композиции западной стены и над входом; при умелой реставрации они могли бы дополнить композицию. Безвозвратно утеряны и мелкие фрагменты грунта на стене абсиды, стерлись образы патриархов в нижнем регистре абсидной росписи. К тому же все, так сказать, «сохранившиеся фрагменты» потеряли красочный слой и выглядят как бледные тени. Ныне, когда храм полностью восстановлен, почти стершаяся роспись северной стены возвращена на место, зато на щит перенесены куски грунта со **следами** живописи центральной верхней половины западной стены (ил. 25)!

### Изучение росписей

Первой научной фиксацией татевских росписей явились документальные копии орнаментов, сцен восточной апсиды (частично), западной и северной стен (в натуральную величину) и схематические уменьшенные реконструкции сцен западной и северной стен, сделанные в 1950-ые гг. К. Овумяном, Э. Корхмазян и Г. Ханагьяном под руководством первого исследователя армянских фресок Л. А. Дурново. Ныне они находятся в Национальной картинной галерее Армении (ил. 4, 3, 24). В своих опубликованных работах Л. А. Дурново довольно кратко, но очень содержательно касается татевских фресок. Она обосновывает возможность участия местных мастеров в росписи Татева и отмечает ее необычный для армянского искусства изобразительный язык<sup>8</sup>. В ходе нашего изложения мы еще вернемся к текстам Л. А. Дурново о татевских росписях, к их копиям и реконструкциям.

Серьезным аналитическим исследованием татевских фресок явилась увидевшая свет в 1968 г. статья французских ученых Н. и М. Тьерри «Фрески западного характера в Армении: собор Св. Петра и Св. Павла в Татеве»<sup>9</sup>, подтвердившая свидетельство Ст. Орбеляна о приглашении «франков». Рассмотрев значение термина «франк» и обширный сравнительный материал (раннехристианские, армянские, византийские и западноевропейские средневековые

<sup>8</sup> Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 15; *Она же*. Искусство древней Армении // Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1979, Глава III. С. 56–57; *Она же*. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 144–148.

<sup>9</sup> Thierry N. et J.-M. Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du X-me siècle) // Byz. T. XXXVIII. Fasc. I. 1968. P. 180–242.

памятники), они очертили тот художественный круг, к которому по своей иконографии и стилю примыкают татевские росписи. Это западноевропейское посткаролингское искусство, которое после распада Каролингской империи в 843 г. развивалось в Оттоновской Германии, Франции и Северной Италии<sup>10</sup>. Особенно высоко Тьерри оценивают стиль авторов росписей Татева, предполагая их обучение в Риме или каком-либо другом центре, сохранявшем древние традиции. Они находят их своеобразие в «кубистической стилизации» с одной стороны и в родстве с классицизирующими памятниками V–VII вв. типа мозаик церкви Св. Георгия в Салониках — с другой. В этом аспекте авторы ставят татевские росписи на один уровень с фресками Кастельсерпио, отличающимися возрождением классических традиций.

Исходя из общности иконографии сцен «Страшного Суда» и «Благовестия пастухам» и стилистики письма татевской росписи с произведениями школы Райхенау оттоновского периода (сер. X — нач. XI вв., южная Германия), Н. и М. Тьерри склоняются к тому, что художниками татевских фресок были мастера из Рейнской Саксонии или Франконии, хотя допускают возможность их происхождения и из северной Италии и Рима, входивших в ареал посткаролингского искусства. Фресок X в. на Западе не сохранилось, поэтому стенописям Татева ученые придают большое значение. Они определяют их историческое место как звено в становлении посткаролингского искусства в его движении от каролингских образов Мюстайра (IX в., ныне Швейцария) к оттоновскому искусству школы Райхенау. Авторы статьи выражают также уверенность в том, что приезжие мастера работали совместно с армянскими помощниками.

В 1976 г. в Ежегоднике АН СССР «Памятники культуры. Новые открытия. 1975» вышла в свет небольшая статья автора этих строк. В ней впервые во всесоюзной научной печати были представлены татевские росписи, вместе с публикацией фотографий реконструкций и документальных копий, неизвестных Н. и М. Тьерри; была выдвинута гипотеза об итальянском происхождении художников Татева<sup>11</sup>.

Занимаясь изучением татевских росписей вплоть до начала 2000-х гг., мы накопили довольно большой материал: образцы грунта с остатками росписей, которые исследовали в московском институте реставрации (ныне — ГосНИИР); архивные и музейные фотографии; черно-белые фотографии до реставрации 1974 г. и после нее; цветные слайды росписей после реставрации 1974 г., фотографии росписей в современном состоянии. За эти годы мы опубликовали ряд статей и докладов, в которых освещаются различные аспекты татевских росписей, в том числе вопросы участия местных армянских

<sup>10</sup> Некоторое время с этой традицией был связан и Рим, который входил и в империю Карла Великого, и в Священную Римскую империю германской нации Оттона I-ого.

<sup>11</sup> Манукян С. Фрески в Татевском монастыре // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976. С. 131–137.

художников и роли заказчика епископа Акопа<sup>12</sup>. Часть нашего материала, в том числе сравнительного, мы продемонстрировали в докладе на армяно-итальянской конференции в Ереване в 2005 г. (его опубликовал старейший армянский периодический сборник «Базмавеп»<sup>13</sup>) и в 2008 г. на конференции, посвященной 1100-летию Татева.

В своих работах татевских росписей коснулись также Сирарпи Тер-Нерсисян<sup>14</sup>, которая дала блестящий анализ сцены Страшного Суда, и Виген Казарян<sup>15</sup>, к тексту которого мы обратимся ниже.

Не так давно на армянском и русском языках вышла в свет посвященная фрескам Татева статья Н. Котанджяна и И. Дрампян<sup>16</sup>. Исходя из «урапатриотических» установок, авторы обвинили Степаноса Орбеляна в низкопоклонстве перед Западом, усомнились в правдивости сообщенных митрополитом (!) сведений о «франках», посчитав их «вольностью», которая должна была бы поднять престиж росписей и их заказчиков<sup>17</sup>. Подобные утверждения не имеют под собой никакой почвы. Помимо того, что в таком обвинении ощущается интерполяция современных представлений об обществе, преклоняющемся перед всем иноземным<sup>18</sup>, это означает подозревать сиюнийского архиепископа,

<sup>12</sup> См. след. публикации Манукян С. (*Մանուկյան Ս.*): Армянская живопись X в. // II республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1976. С. 151–152; Армянские фрески X в. в общехристианской системе храмовой росписи // III республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1977. С. 138–139; О тенденции архаизации в армянской живописи X в. // Научные сообщения. Гос. Музей народов Востока. Выпуск X. Москва, 1978. С. 38–47; Сложение системы росписей армянского храма // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978. С. 173–181; О фресках Татевского монастыря // IV республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1979. С. 229–230; О сцене Омовения младенца // Совместная научная конференция, посвященная вопросам армянского и грузинского искусства. Тезисы докладов. Тбилиси, 1979. С. 229–230; О сцене Омовения младенца, «Հայկական արվեստ», № 2, Ереван, ՀՀ ԳԱ, 1984, էջ 63–65 + արվ. ; Средневековые фрески и туристические маршруты // Միջազգային սեմինար «Մշակութային տուրիզմը Հայաստանում քրիստոնեության 1700-ամյակի տոնակատարության նախաշեմին», Ереван, 1997, էջ 37: Տարևի վանք, «Քրիստոնյա Հայաստան». Հանրագիտարան, Ереван, 2002, էջ 994–998 (Մ. Հասարթյանի հետ համատեղ, մեր կողմից գրված է որմնանկարների մասին հատվածը, էջ 997–998):

<sup>13</sup> *Մանուկյան Ս.*, Տարևի որմնանկարները (930 թ.) և արեւմտաքրիստոնէական վաղմիջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», 2006, 1–4, էջ 293–311 + 11 նկ.:

<sup>14</sup> *Der Nersessian S.* L'art armenien, Paris, 1977. P. 93–97.

<sup>15</sup> *Միսիայի Ա., Հակոբյան Հ., Հարություն Մ., Ղազարյան Վ.*, Հայ արվեստի պատմություն, Ереван, 2009, էջ 154–155: *Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ.*, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Ереван, 2012, էջ 179–181:

<sup>16</sup> *Քոթանձյան Ն., Դրամբյան Բ.*, Տարևի որմնանկարները, «Էջմիածին», 2013, Ը (օգոստոս), էջ 8–32: *Կոտանձյան Ն., Դրամբյան Ի.*, Фрески Татева. Судьба росписи и история ее изучения, «Հայ արվեստի հարցեր», 5, Ереван, 2013, էջ 283–316:

<sup>17</sup> *Կոտանձյան Ն., Դրամբյան Ի.*, Фрески Татева... С. 293–294. Авторы поставили целью во что бы то ни стало опровергнуть факт исполнения фресок «франками». С этой целью они, не приводя никаких армянских параллелей с татевскими фресками (!), попытались очернить почти через полвека после выхода в свет статью Н. и М. Тьерри, а также в какой-то мере нашу московскую статью о татевских росписях, проигнорировав все остальные наши публикации, идя на искажения, умолчание определенных фактов и даже на дезинформацию. Подробный ответ на статью Н. Котанджяна и И. Дрампян мы представили в редакции напечатавших ее журнала «Էջմիածին» и сборника «Հայ արվեստի հարցեր» и ждем его публикации.

<sup>18</sup> *Կոտանձյան Ն., Դրամբյան Ի.*, Фрески Татева... С. 293–294.

митрополита (!) в сообщении намеренно ложных фактов, что не представляется возможным для человека такого сана! Авторы забывают, что Степанос Орбелян известен как беспристрастный историк, противник латинофильской политики киликийских правителей, поборник защиты Армянской Церкви от нововведений со стороны католической и православной византийской Церквей<sup>19</sup>. Отметим также, что в своей истории Сюника Степанос Орбелян пишет о том, что для строительства и росписей соседнего с Татевом храма в Гндеванке в 931–936 гг. сразу после росписи Татева княгиня Соп(ф)и пригласила руководителем работ («գործաւոր») художника Егише-иерея<sup>20</sup>. Отсюда следует, что историк четко различал создателей этих двух росписей: с одной стороны армянина Егише, с другой — «франков», был объективен в своем изложении и не страдал никаким низкопоклонством. Выход в свет статьи Н. Котанджяна и И. Дрампян выявил необходимость вернуться к теме татевских фресок и написать данную статью.

Наше исследование основано на состоянии татевских росписей в 1970-х гг. до и после их частичной реставрации в 1974 г. и на визуальном и научном материале, который мы собрали за последние 40 лет.

### О «франках»

Чтобы понять, кого мог армянский историк конца XIII в. называть франками, необходимо выяснить значение термина «франк». В историографии им обозначают германские племена франков, которые, объединившись в центре Европы, на территории современной Франции, Германии и Северной Италии, создали франкское государство меровингов, позже — каролингов (империю Карла Великого)<sup>21</sup>. Их потомки — немцы, французы и итальянцы — в эпоху зрелого и позднего средневековья также назывались франками. То есть **франками называли западноевропейцев**. Согласно «Новому словарю древнеармянского языка» 1837 г. конгрегации мхитаристов<sup>22</sup> (в котором значения слов показаны в контексте первоисточников), в армянской средневековой традиции термин «франк» имел то же значение, равно как и у Степаноса Орбеляна. Термин используется со времени крестовых походов для наименования у армян европейцев, его синонимом является слово «латинаци» (=латинянин). В таком значении в Новом словаре древнеармянского языка слово «франк» указано в четырех

<sup>19</sup> *Мелик-Бахиян С.* Степанос Орбелян // Видные деятели армянской культуры. Ереван, 1982. С. 280–286; «Քրիստոնէւի Հայաստան». Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 931–933:

<sup>20</sup> *Օրբելյանի Ա.*, Պատմութիւն... էջ 256. К сожалению, от росписей X в. в Гндеванке сохранился лишь небольшой фрагмент-тень фигуры Христа в конхе абсиды.

<sup>21</sup> Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. Hamlin, 1968. P. 21, 46, 88, 90–103, 228, 234, 243, 253–254, 366; История средних веков, Том 1, под ред. З. В. Удальцовой и С. П. Карпова. М., 1990. С. 85–116; Том 2, М., 1991, Библиография (с. 356–358); *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. Серия «Новая история искусства». СПб., 2000. С. 89 (90) – 148, 228. Примеч. 12–14, 24 (далее главы: «Искусство Каролингской империи». С. 231–298; «Искусство Оттоновской Германии». С. 319–371, библиография С. 381–382; *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург, 2005. С. 30–72; *Մանուկյան Ա. Ա.*, Արևմտաեվրոպական միջնադարյան արվեստ. դասընթացի ծրագիր (սան գրականության ցանկը), Երևան, 2011, էջ 32–37:

<sup>22</sup> Նոր բարգիւրը հավազեան լեզուի, 2 հատոր, Վենետիկ, 1837 (факсимильное издание, Ереван, 1981).

формах написания: «Ֆրանկ», «Ֆրանկ», «Ֆրանկ» и «Փրանկ»<sup>23</sup>. Последнее написание «Փրանկ» или «Փրանք» в словаре подробно истолковывается также отдельно как: а) имя древних германцев, б) галлов после завоевания их франками, в) латинян вообще, в том числе римский народ<sup>24</sup>. Добавим, что буква «Փ» (=арм. «Ֆ») входит в армянское правописание с XI–XII вв., и все иностранные слова на «ф» (=арм. «Ֆ»), которые раньше писались на «փ» (=арм. «п» с придыханием), начинают писать с «ф», как это у Степаноса Орбеляна в слове «Ֆրանկ» (именно так написано слово в древнеармянском тексте Орбеляна). Это означает, что слово «франк» и до перехода на написание с «ф» означало европейцев.

В то же время в словаре отмечается, что имена «Փրանկ» или «Փրանք» не следует путать со словами «Փրանկ» или «Փրանկ» (и в написании «Փրանկ» или «Փրանք»), обозначающих «Փռիգացի յաւիոյ», то есть «фригиец»<sup>25</sup> — житель Фригии в Малой Азии. Об этом последнем значении слова «Փրանկ» или «Փրանք» до крестоносцев пишет Виген Казарян<sup>26</sup>, предполагая возможность прибытия авторов татевских фресок из Фригии. Но, как видно из приведенных выше значений и написаний термина «франк», он упустил из виду написание и значение слов «Փրանկ» или «Փրանք» как германцев и латинян<sup>27</sup>.

Итак, Степанос Орбелян имел в виду именно западноевропейцев, потомков германских племен франков и каролингов<sup>28</sup>. Ими в равной степени могли быть, как уже было сказано, немцы, французы и итальянцы.

«История» Степаноса Орбеляна позволяет уточнить вопрос о происхождении франков. В ней сообщается, что в основании двух пилонов татевского собора, поддерживающих купол и символизирующих апостолов Петра и Павла, были заложены их мощи<sup>29</sup>. Известно, что свв. Петр и Павел, основатели римского престола, приняли в Риме свою мученическую смерть, и надо полагать, что их мощи должны были быть привезены из Рима. Следовательно, можно с уверенностью предположить, что во времена строительства в 895–906 гг. татевского собора Сюник уже имел определенные связи с Римом, с Италией. И заказчик росписей епископ Татева Акоп, наследовавший эти связи, мог именно из Италии пригласить художников для росписи собора.

### Техника и система росписей

Как показали анализы образцов, татевские росписи исполнены в технике фрески, минеральными красками, на тонком двухслойном гипсовом грунте толщиной в 3–5 мм (ил. 25). Техника тонкого грунта и тонкая роспись

<sup>23</sup> Նոր բառգիրք..., հատոր 2, Վենետիկ, 1837, էջ 1057:

<sup>24</sup> Նույն տեղում, էջ 962:

<sup>25</sup> Նույն տեղում, էջ 963:

<sup>26</sup> Չափարկայն Վ., Հակոբրկայն Հ., Հայ միջնադարյան... էջ 179:

<sup>27</sup> См. сноску 24.

<sup>28</sup> К тому же значению термина на средневековом Востоке приходят и супруги Тьерри, основываясь на византийских и арабских источниках. См: *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 184–185.

<sup>29</sup> *Օրբելիան Ս.*, Պատմութիւն..., էջ 225: Орбелян использует слово «նշխար», которое переводится и как мощи, и как реликвия.

минеральными красками характерны и для армянских росписей VII в.: они встречаются в Аруче, Галине, Коше, Артике, Лмбате. Л.А. Дурново считала технику «чрезвычайно тонкого живописного грунта, наложенного прямо на каменную кладку», особенностью армянских фресок VII в.<sup>30</sup> Такая техника применялась по той причине, что роспись была не обязательна для армянского храма, и внутренние стены церквей довольно хорошо обтесывались. И чтобы грунт держался на такой поверхности, он должен был быть не толстым<sup>31</sup>. Эта же техника использована в Татеве, где внутренние стены также достаточно гладко обтесаны<sup>32</sup>. До последнего времени считалось, что в армянских росписях VII в. использован известковый грунт<sup>33</sup>, однако сделанные ныне итальянскими реставраторами анализы фресок Аруча и Лмбата показали, что и в них, как и в Татеве, использован гипс<sup>34</sup>. Следовательно, и в этом техника исполнения фрески Татевского собора совпадает с росписями VII в. Общность техники исполнения татевских фресок и росписей VII в. говорит о том, что художники-франки работали вместе с местными мастерами. Она подтверждает высказанное Л.А. Дурново предположение, что «и местные мастера принимали деятельное участие в работе, так как храм очень обширен и вряд ли приглашенные мастера могли обойтись без помощи»<sup>35</sup>.

Состояние татевских фресок не позволяет восстановить всю систему росписей. Многое приходится мысленно реконструировать, используя копии и реконструкции группы Дурново, а также близкие им по времени и характеру живописные памятники. В плане и объемно-пространственной композиции грандиозного собора Свв. Петра и Павла объединены купольный зал и переработанный тип «вписанного креста» VII в. (характерный для церкви Гаяне): здесь из свойственных этому типу четырех свободно стоящих пилонов западная пара объединена с угловыми пастофориями, а восточная пара пилонов сохранена<sup>36</sup>. Не сохранилась декорация купола и парусов, сводов и стен

<sup>30</sup> Дурново Л. А., Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 13.

<sup>31</sup> Там же. Часто на поверхность стены для лучшей связи с грунтом наносили насечку, мелкую штриховку.

<sup>32</sup> *Միջնադարյան Արևմտահայաստանի Արևմտյան դարձը*, Երևան, 1960, էջ 109: Очевидно, что епископ Иованнес при строительстве не предполагал, что собор будет расписан. Художники для росписи закрыли окна западной стены, чтобы получить большую целостную поверхность.

<sup>33</sup> Дурново Л. А. Краткая история...; Котанджян Н. Г. Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978. С. 10; Котанджян Н., Драмлян И. Фрески Татева... С. 286.

<sup>34</sup> Результаты итальянских специалистов были сообщены нам координатором работ Гаяне Казнати, а также были озвучены в докладах Кристины Ламоруже и Лоренцо Юрины на конференции, посвященной 150-летию Тороса Тораманяна, Ереван, 2014, 4–6 июня. Гипсовый грунт недолговечен, что и стало одной из причин плохой сохранности армянских фресок.

<sup>35</sup> Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 144. Это мы свидетельствовали и раньше, на IV республиканской конференции и в: *Միջնադարյան Արևմտահայաստանի Արևմտյան դարձը* (930 թ.) եւ արեւմտաբրիտանական վաղմիջնադարյան արուեստը, «Բազմալից», 2006, 1–4, էջ 310. Об этом пишут и Н. Котанджян и И. Драмлян в ук. выше статьях 2013 г., без ссылки на нас. Участие местных художников они считают аргументом для отрицания факта существования художников-франков, как будто нельзя было работать вместе.

<sup>36</sup> *Միջնադարյան Արևմտահայաստանի Արևմտյան դարձը*, «Բրիտանիայի Հայաստանի Հանրապետության», Երևան, 2002, էջ 994:

рукавов внутреннего креста собора. К 1970 г. на них оставались лишь кусочки белого тонкого грунта, подтверждающие сведения Ст. Орбеляна о том, что храм был расписан целиком.

Исходя из исследований христианской монументальной росписи X и предшествующих веков, возможно восстановить общую программу росписей Татева и тот принцип, которым руководствовались художники при размещении сюжетов сцен. Он основывался на понимании центричного характера интерьера армянского храма, просматриваемого круговым направлением взгляда и рассчитанного не на движение от входа к абсиде (как то наблюдалось в западной базилике), а на пребывание в нем<sup>37</sup>. Он близок к византийской концепции декорации купольного храма, предполагающего перемещение вокруг центра<sup>38</sup>. Этот принцип наряду с догматическими соображениями позволяет связать систему и программу росписей Татева с другими фресками Армении X в. и предшествующего времени, а также дает возможность заключить, что они были предложены художникам заказчиком, епископом Акопом. Догматическими соображениями были обусловлены также армянские надписи и тексты в росписях, «сделанные опытной рукой художника»<sup>39</sup>. В армянском храме росписи должны были соответствовать армянскому канону.

Система росписей армянского храма складывается к X в.<sup>40</sup> Она имела иерархическую схему. Наиболее почитаемые Армянской церковью фигуры располагались в абсиде, в которой и перед которой проходил весь литургический ритуал. Для армянских памятников канонична программа росписи абсиды рядами фигур, над которыми в конхе господствовал образ Христа (ил. 1, 5). Декорация абсиды, как и вся система, отличалась от столичной византийской, где к X в. образ Христа переходит из конхи абсиды в купол<sup>41</sup>, а в конхе изображают Богородицу, но смыкалась с восточнохристианской и западноевропейской системами, в которых, как и в Армении, изображение Христа остается в этот период в конхе абсиды. Как пишет исследователь западного средневековья Г. Шраде, для западноевропейской композиции абсиды в рассматриваемый период образцы стоящего Христа, как в Шальерес (XI в., близ Муатье), Галлиано (1007 г., Северная Италия), Мюстайре (IX в., Альпы) и уже в церкви Санти-Косма-э-Дамиано (526–530 гг., Рим), действительно являются наиболее распространенными<sup>42</sup> (ил. 6, 14).

Стены покрывались изображениями, иллюстрирующими Новый Завет. В Татеве они представляли праздники, сцены христологического цикла. Орнаментальными полосами настенные росписи делились на ярусы,

<sup>37</sup> Манукян С. Сложение системы росписей армянского храма // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Том III. Ереван, 1978. С. 173–181.

<sup>38</sup> Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 33.

<sup>39</sup> Дурново Л. А., Очерки... С. 144.

<sup>40</sup> Манукян С. Сложение системы...

<sup>41</sup> Лазарев В. Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI вв. // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109; Демус О. Мозаики... С. 34–35.

<sup>42</sup> Schrade H. Malerei des frühen Mittelalters, Köln, 1958–1963, B. I, S. 220, 285, Abb. 87 a, b.



что позволяло расположить новозаветные сцены в относительной хронологической последовательности и что соответствовало центричности интерьера. Верхние зоны храма были покрыты ветхозаветными сценами, а в куполе, видимо, изображался крест<sup>43</sup>.

В конхе абсиды Татева был изображен *Христос во Славе*, сохранилась часть мандорлы и стоп его ног. Ниже, на полукруглой стене абсиды, в нисходящем порядке представлены в три яруса *фигуры* в рост *пророков, апостолов и святителей* (ил. 1, 5) («патриархов» по Ст. Орбеляну — отцов Церкви, а не ветхозаветных), последние — в погрудном изображении. В 1970-е гг. они едва просматривались. На одной из старых фотографий и на сделанных нами слайдах видно, что это были *отцы Армянской церкви* в характерных острокопечных черных клобуках<sup>44</sup> (наподобие известного портрета Григора Татеваци с монахами, исполненного в Кафе в 1449 г., Матенадаран, № 1203, л. 14 об.). Ст. Орбелян сообщает о том, что епископ Акоп до росписей Татева имел ряд построек в Дзагедзоре и Ехегисе с фресками<sup>45</sup>, декорация абсиды которых по описанию совпадала с татевской. Ярусы разделены неповторяющимися орнаментальными полосами.

*Изображение Богоматери* в армянских фресках находилось на стене абсиды или рядом с ней. В Татеве оно расположено *в ряду апостолов с южной стороны от центрального окна абсиды в паре с Иоанном Предтечей с северной стороны окна* (ил. 1). Оба представлены обращенными в молитвенном жесте ко Христу и составляют композицию *Деисуса*. А если объединить изображения Христа в конхе и Богоматери с апостолами в единую композицию, то можно увидеть сцену Вознесения Христа. В армянских фресках VII в. — Лмбат (с Видением Иезекииля), Кош, Аруч, Артик — Христос во Славе в конхе наряду с другими изображениями абсиды представлялся в сочетании двух редакций: с «Вознесением» или с «Господом, дающим закон» (= *Traditio Legis*)<sup>46</sup>. Очевидно, что сцена Вознесения постепенно как бы растворялась в новой иерархической символической системе — декорации рядами фигур пророков, апостолов и святителей, — как в Татеве и Ахтамаре. Подобное расположение изображений в абсиде выражало идеи последовательной преемственности власти от Бога-Отца через Бога-Сына к Земной Церкви — посредством символической иерархии Ветхого Завета, представленного пророками; Нового Завета, представленного апостолами, Марией и Иоанном; Земной Церкви, которую символизировали Отцы церкви.

Статичности композиции алтаря, соответствующей литургии Армянской церкви (во время которой верующие обращались лишь к алтарю) и характеру интерьера, противостоит динамичная грандиозная композиция

<sup>43</sup> Манукян С. Сложение системы... С. 177. Такова система росписей в Ахтамаре. См.: *Der Nersessian S. Aghtamar*. Cambridge, 1965.

<sup>44</sup> Л. А. Дурново предполагала, что эти полуфигуры, разделенные между собой завесами, были подновлены во времена Григора Татеваци, в к. XIV- нач. XV в. См.: *Дурново: Л. А. Очерки...* С. 144.

<sup>45</sup> *Օրբելիանի Ա., Պատմություն...* էջ 254, 258: К сожалению, они не сохранились.

<sup>46</sup> *Дурново Л. А. Очерки...* С. 139–142; Пуцко В. Г. Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII в. // ИФЖ. 1980. № 3. С. 141–158.

*Второго пришествия и Страшного Суда* на западной стене (ил. 4, 2). Если Христос во Славе абсиды вовлекал верующих в высшие сферы мироздания, то *Христос-Судья* западной стены предупреждал о судном дне на выходе из церкви. Композиция покрывала всю стену от перекрытия до входа и, возможно, переходила на северную и южную стены западного рукава. Довольно широкий меандровый фриз на высоте входа в храм отделял ее от нижней части стены, декорация которой нам неизвестна.

На той же высоте орнаментальный фриз проходил и на северной стене (был слегка виден в 1970-е гг.), а следовательно, и на южной, также отграничивая сюжетные сцены от нижней части стен. Декорация последней не сохранилась ни в какой части собора, но мы можем предположить по аналогии с восточнохристианскими и западными памятниками, что здесь была фоновая одноцветная роспись, или, что менее вероятно, отдельные фигуры на одноцветном фоне.

Как и на всем христианском Востоке, в армянских фресках изображенные рядом сцены не отделялись друг от друга рамками. (Такова роспись ахтамарского храма.) Это позволяло объединять воедино разновременные события. Для западной системы была типична ленточная декорация стен центрального нефа базилик заключенными в рамки отдельными самостоятельными сценами, последовательно осматриваемыми при движении к алтарю. Сцены *Омовения младенца и Благовестия пастухам* в центре северной стены, на участке между окнами, являются именно неразделенными, соподчиненными сценами единой, большой, распространенной на христианском Востоке композиции Рождества (другие сцены которой не сохранились) (ил. 3, 9, 15, 16). Композиционным центром ее являлась фигура служанки (*Саломии*) с младенцем (ил. 16). Судя по обмерам, сцена занимала всю левую половину среднего яруса северной стены. Правая половина, очевидно, была расписана сценами, последующими Рождеству. Надо полагать, что средний ярус противоположной южной стены также занимали сцены Праздников, одна из композиций которых, объединяющая разновременные события, была выделена в центре, между окнами.

### **Иконография**

Несмотря на то, что иконография является наиболее консервативной гранью средневекового христианского искусства, исследование схем татевских росписей выявляет сложное переплетение различных иконографических традиций. Это связано с обстоятельствами и временем их создания. После восстановления в Византии в сер. IX в. иконопочитания иконография пересматривается и канонизируется, а на Западе и в восточнохристианском мире связь с раннехристианскими образцами все еще продолжается наряду с проникновением канонизированных схем.

### Абсида

Фигуры *пророков и апостолов* представлены под арками (ил. 1, 5, 20). Изображение арок в качестве обрамления зачинаялось в раннехристианском искусстве<sup>47</sup>. Впоследствии оно наиболее часто встречается в западном искусстве, особенно в монументальных росписях, вплоть до романского периода. Каролингские рукописи, росписи IX в. Мюстайра в швейцарских Альпах, крипты церкви Св. Максимиана в Трире, церкви Сан-Бенедетто в Маллсе в итальянских Альпах (ил. 14), фрески XI в. капеллы Шальерес (ил. 6) красноречиво иллюстрируют это<sup>48</sup>. Особенно близки татевским росписям фигуры апостолов в росписях Шальерес близ Муатье (ил. 6), скомпонованные по две в каждой арке на орнаментированных, близких татевским, колонках. В одной руке, как и татевские апостолы, они держат книги, жесты другой руки напоминают жесты рук татевских фигур. Некоторые из них, как и татевские пророки, смотрят вверх. Арки также орнаментированы. Орнаментальные полосы, как в Татеве, отделяют фриз от образа Христа в конхе<sup>49</sup>.

В армянском и византийском искусстве IX–X вв. иконография евангелиста и святых в арке довольно типична для рельефов и миниатюр (как, например, в Эчмиадзинском Евангелии 989 г.), но в монументальной живописи практически не встречается. Этот мотив можно увидеть в архаичных росписях X в. в Каппадокии<sup>50</sup>.

Фигуры *Марии, Иоанна-Крестителя* в ряду *апостолов и Христа* в конхе, как уже указывалось, объединяются в схему *Деисуса* с характерным молитвенным жестом Марии-заступницы (ил. 1). Схема Деисуса, вкрапленная в программу росписи абсиды тремя регистрами фигур, довольно типична для каппадокийских и грузинских росписей XI в.<sup>51</sup> Очевидно, что истоки ее — в более раннем искусстве. Татевский пример — один из этих более ранних восточнохристианских образцов, подтверждающих местный характер системы ее росписей и решающую роль заказчика в ней. Растворение в ней *Вознесения* и *Деисуса*, мотив фигуры в арке сближают иконографию татевских росписей с восточнохристианской и западноевропейской традициями, сохраняющими связь с раннехристианскими образцами.

<sup>47</sup> Brenk B. Tradition und Neuerung in christlichen Kunst des I. Jahrtausendes. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. (Wiener byzantinische Studien 3). Wien, 1966. S. 31–32.

<sup>48</sup> Brenk B. Tradition... S. 31–32; Hubert J., Porcher J., Volbach F. L'Empire Carolingien. Paris, 1968. P. 79–81, 89–91; Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert. Geneve, 1957. S. 55–74; Schrade H. Malerei des frühen Mittelalters... B. I, S. 220, 225, 236, 285, Abb. 87 a, b; Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 209; Манукян С. Фрески в Татевском монастыре... 1976. С. 131–132; Մանուկյան Ս., Տաթևի քրիստոնեական արվեստը (930 թ.)... էջ 297–298, լույս. 8, 9:

<sup>49</sup> Фрески считаются работой школы Райхенау, в статье Тьерри они не упоминаются и не рассматриваются. См. Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae /ed. by Wilfried Kettler. Vol. 3. P. 72.

<sup>50</sup> Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 209; Idem: Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963. P. 77.

<sup>51</sup> Thierry N. et J.-M. A propos du peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec D'eïsis en Cappadoce et en Géorgie // Zographe. 1974. P. 5–22 (15–22) .

### Северная стена

В сцене *Омовения младенца* (ил. 3, 15) изображен момент, когда служанка с обнаженным Христом-младенцем пробует воду для купания в чане (купели). Справа от чана видны горлышко кувшина со струйкой воды, несколько пальцев и стан несохранившейся фигуры, наливающей воду из кувшина. Сцена Омовения младенца была широко распространена в восточнохристианском мире<sup>52</sup>, хотя эпизодически встречалась и на Западе, в том числе в каролингском искусстве<sup>53</sup>. Очень близкий по иконографии образец на Западе сохранился во фресках Сигены<sup>54</sup> более позднего времени (Испания, XII–XIII вв.). В иконографии сцены Омовения младенца различают два типа изображения: 1) *иератический тип*, в котором Христос представлялся как во время Крещения в Иордане; 2) *реалистический тип*, где Христос изображался младенцем, которого купают две служанки-повитухи. Одна из женщин иногда отсутствует, а на ее существование указывает кувшин на земле. Реалистический тип Омовения отличается вариантами, иллюстрирующими различные моменты купания младенца. Три из них наиболее характерны и встречаются чаще других: 1) схема пробы воды для купания (татевский вариант); 2) Христа собираются окунуть в воду; 3) купание младенца в чане. В армянских памятниках встречаются все варианты реалистического типа<sup>55</sup>; ближайший по времени к Татеву образец — в Евангелии Могни XI в. Если согласиться с датировкой фресок Кастельсеприо, где эта сцена присутствует, X в.<sup>56</sup>, то татевская сцена окажется наиболее ранним изображением реалистической схемы Омовения.

Омовение младенца — не действительный факт, ибо Иисус был чист; оно возникло под влиянием обычных представлений о купании младенца повивальными бабками.<sup>57</sup> Литературной основой сцены являются фрагменты из Протоевангелия Рождества Христова и Евангелия Псевдо-Матфея.<sup>58</sup> Согласно этим текстам, одной из повитух была Саломия (в сирийских памятниках именно она держит младенца<sup>59</sup>), другой — Зеломия. Иногда фигура, наливающая воду, надписана и как Ева. На нашей фотографии рядом с фигурой Саломии (справа для зрителя) четко видна буква Մ (арм. «М»), буква перед ней не читается, буквы были и справа от Саломии (ил. 16).

<sup>52</sup> Lafontain-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantine et en Occident*, I. Bruxelles, 1964; *Idem*: *Iconography of the Life of the Virgin. Iconography of the Infancy of Christ // Underwood P. The Kahriye Djami and its Intellectual Background*. Bollingen Series LXX, Princeton, 1975. P. 161–241; Манукян С. С. О сцене Омовения младенца, «Հովհաննիս արվեստ» 2, Երևան, 1984, էջ 63–65 (где собраны известные восточнохристианские — византийские, сирийские, каппадокийские, армянские, — и западные образцы Омовения).

<sup>53</sup> Thierry N. et J.-M. *Peintures murales...* P. 204.

<sup>54</sup> Demus O., Hirmer M. *Romanische Wandmalerei*, München, 1968. Abb. 181.

<sup>55</sup> Примеры всех вариантов и литературу по ним см: Манукян С. С. О сцене Омовения...

<sup>56</sup> Лазарев В. Фрески Кастельсеприо // Лазарев В. *Византийская живопись*. М., 1971. С. 67–87. В. Н. Лазарев датирует их VII, самое позднее VIII в., а К. Вайцман — X в.

<sup>57</sup> Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб, 1992. С. 77–78.

<sup>58</sup> Покровский Н. Евангелие... С. 79–81.

<sup>59</sup> Leroy J. *Les manuscrits syriaques a peintures*. Album. Paris, 1964. P. 76 (1, 2).

Фигура служанки с младенцем выделена среди других как размерами (около 3 м высотой), так и нимбом. Обычно служанки с младенцем изображались без нимбов. Лишь с конца XII в. появляются их единичные изображения с нимбами.<sup>60</sup> Наше исследование выявило, что сцена была подновлена в промежутке времени после 1274 г. (когда был восстановлен поврежденный землетрясением 1138 г. купол<sup>61</sup>) до середины XIV в. (когда художником Аваком была создана миниатюра Рождество для Евангелия царя Ошина, повторяющая татевскую версию Пробы воды), и нимб был приписан в это время<sup>62</sup>.

*Благовестие пастухам.* Представлены трое пастухов, прислушивающихся к небесному гласу, сообщающему о рождении Спасителя (ил. 3, 9). Правый, безбородый юноша, сидящий спиной к нам, в изумлении повернул лицо в профиль к небу. Двое других, слева, словно переговариваются. Один из них в пастушьей шапке призывает другого к вниманию. У ног пастухов просматриваются овцы. Вверху видны очертания пяти благовествующих ангелов, один из которых в динамичной позе «быстрого бега» спускается на землю.

Иконография данной сцены ближе всего к схеме, распространенной в посткаролингском искусстве<sup>63</sup> (ил. 9). Особенно она схожа с изводом «Псалтири Одберта»<sup>64</sup> и знаменитого «Бамбергского апокалипсиса»<sup>65</sup>. Первая — французская рукопись, вторая происходит из германской школы Райхенау. Существенной чертой данной схемы Благовестия является сгруппированность пастухов по 2 и 1 фигуре, при этом всегда один из них призывает другого к вниманию. Бросаются в глаза и одинаковые — благословляющие и указующие — жесты рук ангелов, тип сапожек, посохи в руках пастухов. Тьерри отмечают, что для латинских рукописей X—XI вв., как и в Татеве, характерным было также отделение одного из благовествующих ангелов, слетающего на землю<sup>66</sup>.

Согласно Тьерри, татевская сцена Благовестия пастухам, отличается от посткаролингских изображений большей близостью к раннехристианским образцам<sup>67</sup>. Изображение двух фигур беседующими имеет раннее происхождение. Оно встречается уже в таких раннехристианских памятниках, как рельефы 430 г. деревянной двери нартекса церкви Санта-Сабина в Риме и на ампуле № 1 VII в. из Монцы<sup>68</sup>. Татевская версия Благовестия по времени и по типу

<sup>60</sup> Манукян С. С. О сцене Омовения... С. 64–65.

<sup>61</sup> Оррлишуй У., Պատմութիւն..., էջ 240:

<sup>62</sup> Манукян С. С. О сцене Омовения... С. 64–65.

<sup>63</sup> Wölfflin H. Die Bamberger Apokalypse. München, 1921. F. 64r; Elbern V. H. Die bildende Kunst der karolinger Zeit zwischen Rein und Elbe // Das erste Jahrtausend. Düsseldorf, 1962. S. 412–435. Taf. 357, 440–441; Porcher J. L'enluminure française. Paris, 1959. Fig. 13. Pl. V, VII, XIII, XVII.

<sup>64</sup> Псалтирь Одберта, кон. X в., Boulogne, Bibl. mun., ms. 20, f. 58v. См.: Porcher J. L'enluminure... Pl. VII.

<sup>65</sup> Бамбергский апокалипсис, ок. 1000 г., Staatsbibl., Ms. 140 (A. II. 42), f. 63v. Очень близкий пример содержится и в Книге евангельских чтений Генриха II того же времени, той же школы: München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 4452, f. 8v.

<sup>66</sup> Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 207.

<sup>67</sup> Idem. P. 208.

<sup>68</sup> Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 207; Volbach W. F. Frühchristliche Kunst. München, 1958. Abb. 103; Grabar A. Ampoules de Terre-Sainte (Monza-Bobbio). Paris, 1958. Pl. XI.

ближе к последней, что придает большое значение татевской сцене как одному из звеньев развития иконографии Благовестия пастухам. Мы вновь сталкиваемся с архаическим, или, возможно, архаизирующим характером татевской живописи.

**Западная стена. Страшный Суд и Второе пришествие Христа<sup>69</sup>**

Сцена Страшного Суда, даже в той плохой сохранности, в какой она была в 1970-е гг., производила неизгладимое впечатление. Это было апокалиптическое видение Второго пришествия Христа с грандиозным «воскресающим кладбищем», полное необычайной силы, динамики, экспрессии образов восстающих из гробов мертвых.

В прошлом сцена покрывала всю западную стену (ил. 4, 2, 19). К 1970-м гг. сохранились только нижняя и центральная части. Композиция имела двухъярусное построение. Наверху был Небесный Суд. Здесь был изображен, судя по следам трона, украшенного камнями, огромных размеров *Христос-Судья во Славе* — в окружении мандорлы. По обе стороны от него располагались фигуры апостолов, из которых *Павел* по правую руку от Христа и *Петр* были выделены как апостолы, которым был посвящен собор<sup>70</sup>. Над рядом апостолов можно реконструировать сонм ангелов, как принято было представлять небесное воинство в сцене Страшного Суда. Непосредственно под тронем — раскрытая книга, от которой сохранился лишь правый угол. В реконструкции группы Л. А. Дурново, которая была еще неизвестна Н. и М. Тьерри во время работы над статьей, слева, несколько ниже от нее, представлена еще одна книга, следы которой к 1970-ым гг. стерлись окончательно. Очевидно, как предполагает С. Тер-Нерсисян, это были раскрытые книги жизни из Апокалипсиса (20, 12), по которым должны быть судимы мертвые. Центральную часть композиции занимают две большие фигуры *ангелов*, разворачивающих *свитки с текстом*. На левом от Христа свитке — «Время судить мертвых» из Апокалипсиса (11, 18). За фигурой ангела на этой стороне изображена крона «райского дерева». За правой от Христа фигурой изображена «огненная река» ада. Здесь как бы произошла инверсия двух (праведных и грешных) половин композиции Страшного Суда, объяснение которой мы дадим чуть ниже.

<sup>69</sup> Иконография сцены подробно исследована Н. и М. Тьерри (см.: *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 192–202), которые, во многом опираясь на положения В. Бренк (*Brenk B. Tradition...*), причисляют ее к западному иконографическому типу, распространенному в школе Райхенау, по аналогии с листами «Бамбергского Апокалипсиса» и «Книги избранных евангельских чтений Генриха II» ок. 1000 г. Мы попытаемся восстановить иконографию сцены, используя документальную копию и реконструкцию сцены из Национальной Галереи Армении, которые Тьерри были неизвестны, архивные фотографии и съемку после реставрации 1974 г., а также анализ Тьерри и С. Тер-Нерсисян (см.: *Der Nersessian S. L'art armenien...* P. 93–97). Нами использована также статья: *Brenk B. Weltgericht // Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 4. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972. S. 513–523.

<sup>70</sup> От их фигур в 1970-е гг. сохранялись фрагменты ног и книга в руках Павла, который определялся по надписи на книге: «В день, когда по благовествованию моему, Бог будет судить тайные дела человека через Иисуса Христа» (Послание к Римлянам 2, 16). Надписи прочтены С. Тер-Нерсисян для супругов Тьерри.

Изображение реки разделяет верхний «небесный» ярус от нижнего. Вся нижняя часть композиции и пространство между ангелами и краями западной стены были покрыты изображением воскресающего кладбища: из гробов вытянутой прямоугольной формы, отменяя крышки, встают *мертвые* на Суд при Втором пришествии Христа. В основном из каждого гроба выходит пара. Почти все фигуры запеленаты в саваны и представлены с протянутыми ко Христу руками. За фигурами ангелов со свитками Н. и М. Тьерри предлагают реконструировать по следам обнаженных маленьких ног над головой воскресающей женщины в левой половине — изображение одного из трубящих ангелов, которые приняты в данной иконографии<sup>71</sup>. Судя по реконструкции группы Л.А. Дурново, к свиткам и книгам устремлялись, вытянув руки, восставшие из общего гроба *Адам и Ева*. Сохранились голова и руки Адама. Рядом с головой Адама была не дошедшая до нас надпись «Праотец Адам» (видна как на реконструкции, так и на копии).

Композиция сочетала Страшный Суд и Второе пришествие Христа, что свойственно латинской иконографической редакции. Татевские росписи являются одним из самых ранних, уже сформировавшихся и своеобразных образцов западной иконографии Страшного Суда. Характерными чертами последней являлись появившиеся уже в 800 г., во фресках Мюстайра, воскресающие мертвые и — в тот же каролингский период — ангелы со свитками с текстом. Схема иллюстрировала текст Евангелия от Матфея (24, 30–31), в котором предсказывается Второе пришествие Христа («*Тогда явится знамение Сына Человеческого на небе, и тогда восплачутся все племена земные и увидят Сына человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великой; И пошлет Ангелов Своих с трубою громогласною, и соберут избранных его от четырех ветров от края небес до края их*»). В татевской сцене еще нет самого Суда — нет взвешивания душ, но уже есть «огненная река» ада<sup>72</sup> и стены рая с пальмами, *восстание мертвых из гробов*, которые западные художники особенно любили представлять в сцене Страшного Суда. Хотя «огненная река» ада и «райское дерево» предполагают деление композиции на ад и рай, фигуры мертвых в Татеве не разделены на праведников и грешников. В этом вновь проявляется известный архаизм росписи, так как в родственных образцах каролингского и посткаролингского времени группы праведников и грешников в данной сцене разделены: это и памятники школы Райхенау — самые близкие по иконографии «Бамбергский Апокалипсис» и «Книга избранных евангельских чтений Генриха II» ок. 1000 г. (ил. 13, 7) — с наиболее развитой иконографией, и более ранние каролингские памятники. Татевский вариант с его особенностью изображения мертвых без деления на праведников и грешников обращается к раннему, общему для Запада и Византии

<sup>71</sup> На реконструкции группы Л.А. Дурново здесь изображена запеленатая в саван фигура мертвого, в неестественно изогнутом положении, благодаря чему она и вписывается в небольшое пространство утраченного фрагмента живописи.

<sup>72</sup> Согласно Тьерри, рядом с ней была надпись «огненная река, в которой...», которая не сохранилась к началу 1970-х гг., мы ее не видели, она видна на схематической реконструкции в НГА.

прототипу, возможно римскому, в котором разделение еще не было обязательным. Он дает возможность точнее представить эволюцию иконографии Страшного Суда.

Однако этому есть и еще одно объяснение. С. Тер-Нерсесян считает, что татевская сцена Страшного Суда иллюстрировала текст Апокалипсиса, который также предсказывает Страшный Суд. Этим объясняется то, что «река ада» в Татеве не «огненная», а синяя, как «вода жизни» из Апокалипсиса (22, 1); неразделенность на ад и рай; на праведников и грешников; присутствие книг жизни и цитата на свитке из Апокалипсиса, а не Евангелия. Этим объясняется и то, что «райское дерево» расположено слева, а не справа, как должно, так как является «древом жизни» из Апокалипсиса (22, 2). Очевидно, что художники, расписавшие Татев, были глубоко осведомлены в иконографии и создали исключительно оригинальный вариант Второго Пришествия Христа, используя различные редакции, иллюстрирующие и Евангелие, и Апокалипсис. Книга Апокалипсиса, наряду с Евангелием, являлась наиболее часто иллюстрируемой книгой на Западе с конца IX в., в преддверии конца света в 1000 г., — начиная с «Апокалипсисов Беатуса» и вплоть до готики<sup>73</sup>.

Сопоставление сцены Страшного Суда Татева с той же сценой в ахтамарских фресках 915–921 гг., созданных артелью армянских художников, убеждает в том, что они имеют разное происхождение. По мнению С. Тер-Нерсесян,<sup>74</sup> ахтамарская версия Страшного Суда и Второго пришествия представляет собой византийскую иконографическую схему в зачаточном состоянии, это — наиболее ранняя из известных нам восточных примеров этой сцены. Для византийской иконографии характерны были Этимасия — престол уготованный для Второго Пришествия Христа, — и Деисис на центральной оси композиций — элементы, появившиеся в X в. и отсутствующие в Татеве.

Необходимо сказать несколько слов и об орнаментах росписей. Фрагмент, который сохранился в сцене Омовения младенца, Н. и М. Тьерри считают восточным<sup>75</sup>. В Национальной картинной галерее Армении сохранилась таблица со скопированными художником К. Овумяном орнаментальными мотивами татевской росписи (ил. 24), большинство из которых мы не видели в начале 1970-х гг. Об их происхождении трудно что-либо сказать определенное, во всяком случае, они не привычны для нашего глаза. Один из них из декорации абсиды имитирует кессонированный плафон, такие плафоны встречались в западных, в том числе римских, базиликах. Интересен меандровый орнамент, который виден на архивной фотографии сцены Страшного Суда на западной стене (ил. 2). Почти такой же меандровый пояс отделяет ярус апостолов от яруса Отцов Церкви в абсиде (ил. 1). Он был широко распространен в каролингских

<sup>73</sup> Brenk B. «Weltgericht»... S. 513–523; Chadraha R. Apokalypse des Johannes // Lexikon der christlichen Ikonographie... В. I. S.124–142; Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л.— М., 1964. С. 82–84, 160–161, 164–166, 171–178, 182; Она же. Искусство раннего Средневековья... С. 300–301, 306, 348–351; Романское искусство /Ред. Рольф Томан. Кёльн, 2001. С. 259–262, 272–274, 284, 287, 299, 314, 324, 328–333, 387, 389, 405, 409–410, 413, 419, 442–444.

<sup>74</sup> Տիր-Ներսեսյանի Ս., Աղթամար, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1976, էջ 114:

<sup>75</sup> Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 204, 235.



и оттоновских (Мюстайр, Гольдбах, Оберцелл, Шальерес) (ил. 6), в том числе северо-итальянских (Галлиано, самый близкий образец) фресках<sup>76</sup> (ил. 21). Меандр встречается и в восточнохристианских памятниках, но не во фресках, и в другом очертании, в частности, его можно увидеть в Эчмиадзинском Евангелии 989 г.<sup>77</sup>

Иконографическое изучение татевских сцен свидетельствует о том, что они выполнены в западных редакциях и связаны с каролингским наследием. Оно выявляет также архаичность многих элементов, свойственных ранним докаролингским христианским схемам. Архаичность, как покажет и анализ стиля, является существенной чертой школы, из которой происходили художники-«франки». Активное использование ими раннехристианских схем приводит к мысли, что они, скорее всего, происходили из Италии, поскольку на всей территории, жителей которой называли «франками», только в Италии было возможно знакомство с раннехристианскими образцами. Система росписи и иконография сцены Омовения младенца, а также некоторые другие детали говорят о том, что в росписи участвовали и местные, армянские мастера.

### Стиль

С художественной точки зрения Татевские фрески производят очень сильное впечатление. Глаз сразу отмечает мастерство моделировки фигур, искусность драпировки, одухотворенность и выразительность образов. Бросается в глаза и необычная для армянского искусства стилистика: отсутствие подчеркнутых цветовых контрастов, гармоничный колорит с мягкими переходами тонов, линейная стилизация, сложные положения фигур. Метко характеризует их Л. А. Дурново: «Очень мягкая тональность фрески с преобладанием чистого голубого цвета, служащего не только фоном, но и цветом многих одежд и деталей, обилие белого, общий графический линейный строй исполнения производят **не совсем обычное впечатление. В других, как современных Татеву, так и позднейших памятниках, подобный колорит больше не встречается**»<sup>78</sup> (ил. 1, 4, 3, 5, 19).

<sup>76</sup> *Elbern V. H.* Die bildende Kunst... S. 412–435. Taff.; *Idem.* Die Malerei in ottonischer Zeit // Das frühmittelalterliche Imperium. Baden-Baden, 1968. S. 179–208 (181–183); *Schrade H.* Malerei des frühen... В. I. Abb. 87 a, b; *Dodwell C. R.* Painting in Europe: 800–1200. Pelican History of Art. Harmondsworth, 1971. Pl. 51.

<sup>77</sup> Матенадаран. Армянская рукописная книга VI–XIV вв. (сост. и авторы текста *В. О. Казарян, С. С. Манукян*). Т. I. М., 1991. Ил. 32. С. 30. Л. А. Дурново пишет о распространенности орнаментов Татева как на Западе, так и на Востоке, не уточняя, в каких именно видах искусства: «Некоторые иконографические черты Татевской росписи — например, размещение отдельных изображений под арками, выбор немногих орнаментальных мотивов и другие штрихи — в известной степени свойственны живописи Западной Европы, они — в равной мере типичны и для Ближнего Востока и для Средиземноморья». См.: *Дурново Л. А.* Очерки... С. 148.

<sup>78</sup> *Дурново Л.* Очерки..., там же. Н. Котанджян и И. Дрампян в указанной статье на с. 312–313 умалчивают данную характеристику колорита татевских росписей, считая их созданными армянскими пигментами, следовательно и армянскими художниками. Местные пигменты могут свидетельствовать об участии местных художников, но не могут быть аргументом для отрицания факта работы «франков».

### Каролингское наследие

Н. и М. Тьерри, имея целью атрибуцию росписей, исключительно скрупулезно проанализировали почерк художников Татева, как-то: технику драпировки, различные ракурсы фигур, типологические приемы изображения рук, черт лица, схемы жестов и поз, особенности архитектурных и предметных деталей, предельно ясно показав их каролингское происхождение<sup>79</sup>. Мы же попробуем охарактеризовать более общие стилистические черты.

Искусство татевских росписей отличается экспрессивностью художественного языка. Она выражена в линейных формах, вытянутых пропорциях, разномасштабности фигур, подчеркнута сложных ракурсах, напряженности жестов, усложненных драпировках и прихотливым декоративном рисунке их краев. Композиции сцен динамичны, все персонажи, независимо от их положения, пронизаны движением. Этот стиль рождается в каролингском искусстве и, развиваясь, приобретает общеевропейский характер в романском искусстве<sup>80</sup>.

Умноженность драпировок одеяний, их «ступенчатые» очертания в гиматиях пророков и Иоанна (ил. 5, 1), орнаментализованная и зигзагообразная линии краев платка Саломии, гиматия пророков, апостолов в абсиде и апостола Павла на западной стене (ср. ил. 16, 5, 15 и 17), перекинутые через руку, словно развевающиеся, остроугольные концы лорума ангелов (ср. ил. 4 и 14, 13, 17) напоминают приемы каролингских и посткаролингских памятников: рукописи школ Ады и Тура, фрески Мюстайра, Маллса (ил. 14) и Оберцелла<sup>81</sup>. Драпировки одеяния служанки с младенцем, очерчивая округлость коленей, веерообразно расходятся от левого колена вниз и в стороны, своими изломами выявляя постановку ног сидящей фигуры, — точно так, как в фигуре сидящего на троне Лотаря (ил. 15) в известном Евангелии Лотаря 849–851 гг.<sup>82</sup> Эта схема встречается в многочисленных рукописях поздне- и посткаролингских школ Тура, Карла Лысого<sup>83</sup>, Райхенау и др.

Типажи и моделировка образов сравниваются Тьерри с каролингскими и посткаролингскими образцами. Черты татевских ликов несколько геометризваны: у воскресших женщин и служанки очертания подбородка не округлые, а угловатые, четко выделена прямоугольная спинка носа (ил. 16, 19, 23). Подобные лица можно увидеть во фресках Брешии (753 г.), Трира, в школах Тура и Карла Лысого<sup>84</sup>. Добавим, что лики левого пророка в абсиде (ил. 20), Адама (ил. 18), левого ангела и нескольких воскресающих из

<sup>79</sup> *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* P. 210–234.

<sup>80</sup> *Elbern V. H. Die bildende Kunst...; Idem. Die Malerei in karollingscher Zeit; Die Malerei in ottonischer Zeit // Das frühmittelalterliche Imperium, Baden-Baden, 1968, S. 115–148, 179–208; Beckwith J. Early Medieval Art. T&H. London, 1977. P. 24–25, 88–94; Dodwell C. R. Painting in Europe 800 to 1200. London, 1971; Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего... С. 231–371, 382–460.*

<sup>81</sup> *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F. L'Empire Carolingien, Paris, 1968, pp. 124–140, 141–157; Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe... S. 74–75.*

<sup>82</sup> *Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe... S. 150.*

<sup>83</sup> *Elbern V. H. Die Malerei... S. 142, 144; Dodwell C. R. Painting... Pl. 40–42, 60.*

<sup>84</sup> *Thierry N. et J.-M. Peintures murales... P. 221–226; Hubert J., Porcher J., Volbach W. F. L'Empire... P. 20–21, 124–157; A. Grabar A. und Nordenfalk K. Das frühe... S. 74.*

Страшного Суда (ил. 4) своей особой конструктивностью и экспрессивностью находятся в непосредственном родстве с образами фресок Галлиано 1007 г. в Северной Италии<sup>85</sup> (ил. 21, 18).

Продолжая ряд сравнений, отметим, что и сложная S-образная поза сидящего пастуха на северной стене (ср. ил. 3, 9 и 8), и «согбенный» дугообразный силуэт ангелов из Страшного Суда (ил. 4) также имеют свои прототипы в каролингских образцах: Мюстайр (ил. 11), миниатюры школ Карла Великого, Карла Лысого, Тура и Корби<sup>86</sup>. Последний встречается и во фресках нижней церкви Сан-Клементе в Риме (ил. 10).

Цветовая гамма Татева характеризуется непривычным для армянских памятников обилием белого. Основными цветами росписи были охра нескольких оттенков, вишневый, белый, серый, бирюзово-зеленый, голубой и синий<sup>87</sup>. Фон — белый, голубо-синий или бирюзово-зеленый. Прорисы нанесены черным, серым или темно-вишневым контуром. Белый и синий являются не только фоном, но и цветом фрагментов изображений. Этот спокойный, «притушенный» колорит перекликается с излюбленной колористической гаммой росписей каролингского и посткаролингского периодов в Трире, Оксерре, Мюстайре, Оберцелле, с итальянскими памятниками в Брешии, Санта-София в Беневенто, Сан-Винченцо в Галлиано, с фресками в Аоста IX–XI вв.<sup>88</sup> (ср. ил. 1, 4, 3, 5, 19 и 21, 11). Он отличается от армянских памятников IX–XI вв., для которых характерен определенный, «звучный», яркий цвет.

Синим покрывали фоны художники мозаик и фресок Рима IX в.: церковь Санта-Прасседе, Санта-Чечилиа, капеллы Сан-Зено, нижней церкви Сан-Клементе<sup>89</sup>. А «притушенная» живопись под стать татевской характерна для большинства итальянских росписей IX–XI вв., о которой можно судить по довизантийскому слою фресок XI в. церкви Сант-Анджело-ин-Формис в Капуе<sup>90</sup>.

<sup>85</sup> *Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei, Dresden, 1964, Abb. 8–11; *Grabar A. und Nordenfalk K.* La peinture romane de onzième ou treizième siècle. Geneve, 1958. P. 40, 41.

<sup>86</sup> *Elbern V. H.* Die bildende Kunst... Abb. S. 118, 137; *Dodwell C. R.* Painting... Pl. 26, 28; *Thierry N. et J.-M.* Peintures murales... P. 216–221; *Beckwith J.* Early Medieval... Ill. 44, 61; *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'Empire... P. 136–139, 144–145, 150–155.

<sup>87</sup> Для синих и бирюзово-зеленых тонов использована, как показали анализы, ляпис-лазурь.

<sup>88</sup> *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 55, 56, 72–79; *Hubert J., Porcher J., Volbach W. F.* L'Empire... P. 20–21, 135–137, 150–154; *Bologna F.* Die Anfänge... Abb. 1–3, 7–11; *Ragghianti C. L.* L'arte in Italia. V. II. Roma, 1968. Ill. 24, 383–385, 537–539, 877–879. P. 533, 838. В указанных европейских памятниках, как и в Татеве, господствует мягкость цветовых переходов. Предпочтительнее отдается голубому и бирюзово-зеленому (Галлиано) или охре (Мюстайр), которые словно вплавлены во все цвета и создают бирюзовый или охристый колорит.

<sup>89</sup> *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 22, 40–43, 51; *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis zum XIII Jahrhundert. Freiburg im Breisgau, 1916. B. 3. Taf. 114–116. B. 4, Taf. 140, 172, 209–212, 216, 217; *Ragghianti C. L.* L'arte in Italia... Ill. 507, 508, 512–516. Эти памятники сравнимы с Татевом и некоторыми чертами моделировки фигур.

<sup>90</sup> *Grabar A., Nordenfalk K.* La peinture... P. 34–37. Фрески покрывают абсиду, абсидиолу и левую стену нефа, они не записаны приглашенными позднее византийскими мастерами.

### Классицизирующая линия

Как иконография, так и стиль татевских росписей наделены такими чертами, которые архаичны для X в. и сравнимы с монументальной живописью Равенны, Салоник и Кипра. Искусство VI–VII вв. считается классическим для христианского искусства, поэтому названные архаическими, эти черты скорее можно определить как классицистические. В отличие от художников школы Райхенау, авторы татевских росписей не утрируют экспрессивность стиля и в определенной мере сохраняют правильность и пластичность классических форм. В татевских ликах священных фигур внутреннее совершенство выражено во внешней физической красоте, они не аскетичны и не строги (ил. 20, 19, 23). В образе правого ангела из Страшного Суда — и в лике, и в позе — словно воскрешен образ архангела Гавриила из абсидной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты в с. Кити на Кипре (ср. ил. 4, 19 и 22, 12). А в лике одного из ангелов сцены Благовестия пастухам — образ архангела Михаила из той же мозаики<sup>91</sup> (ср. ил. 23 и 12). Они полны спокойствия и умиротворения, в них слышны отзвуки классичности, свойственной, согласно Э. Панофскому, средневековым «малым ренессансам»<sup>92</sup>. Лик правого ангела, самый прекрасный (ил. 19) из сохранившихся в росписях образов, сравним и с ликом Гавриила (так называемый «Прекрасный ангел» к. VI — I пол. VII в.) из фресок Санта-Мария-Антиква в Риме<sup>93</sup>. С позиций классицизирования правомерно сравнение татевских росписей с вышеупомянутыми римскими памятниками монументальной живописи IX в. периода «пасхалиевского ренессанса», для которых характерно обращение к памятникам VI–VII вв.<sup>94</sup> К средневековым «малым ренессансам» относятся также «каролингское» (IX в.) и «оттоновское» (X в.) «Возрождения», также обращающиеся для создания нового искусства к памятникам VI–VII вв., несущим в себе классические традиции. Таковые всегда были живы в итальянских средневековых памятниках, в частности, в названных выше фресках Маллса и Галлиано, к которым, по нашему мнению, татевские фрески ближе, чем к искусству школы Райхенау. Образы и композиция фрески западной стены в Татеве (ил. 4) сравнимы со сценой Вознесения нижней церкви Сан-Клементе в Риме<sup>95</sup> (ил. 10), в создании которой, согласно Й. Вильперту, участвовали каролингские мастера<sup>96</sup>. Динамичность композиций и фигур, взволнованность образов, подчеркнутые

<sup>91</sup> *Stylianou A.* Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes. New York, 1969. Pl. III–IV; *Лазарев В.* История византийской живописи, М., 1986. Т. I. С. 41. Т. II. Табл. 45–46; *Манукян С.* О тенденции архаизации в армянской живописи X в. // Научные сообщения, Государственный музей искусства народов Востока, Вып. X, М., 1978. С. 38–46.

<sup>92</sup> *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.

<sup>93</sup> *Попова О. С.* Пути византийского искусства. М., 2013. С. 135–139.

<sup>94</sup> *Dodwell C. R.* Painting in Europe... P. 10–14. Pl. 2, 3, 5, 141; *Grabar A. und Nordenfalk K.* Das frühe... S. 46–47; *Chatzidakis M. und Grabar A.* Die Malerei im frühen Mittelalter // *Epochen der Kunst.* B. 4. 1965. S. 50–51.

<sup>95</sup> *Dodwell C. R.* Painting in Europe... P. 125–126; *Osborne J.* The christological scenes in the nave of the Lower Church of San Clemente, Rome // *Medieval Lazio, Studies in architecture, painting and ceramics, Papers in Italian Archaeology III.* BAR International Series 125. 1982. P. 237–285; *Idem.* Early Mediaeval Wall-Paintings in the Lower Church of San Clemente, Rome // *A Garland Series Courtauld Institute of Art.* New York-London, 1984. P. 23–96.

<sup>96</sup> *Wilpert J.* Die römischen... B. 3. S. 526.

движением тел, скошенностью глаз, жестами рук, словно концентрирующих в себе эмоциональное состояние персонажей, — эти существенные черты стиля объединяют фрески Сан-Клементе, Татева и упомянутые каролингские, оттоновские, североитальянские памятники.

Художественный язык, оригинальная иконография, в определенной мере классический дух образов Татева не имеют аналогий в армянском искусстве и сближаются с теми итальянскими памятниками монументальной живописи IX—X вв., которые несут в себе и каролингские, и классические традиции VI—VII вв.

### Вместо заключения

Нам представляется, что мастерами-«франками», расписавшими вместе с армянскими художниками Татевский собор, являлись выходцы из Италии, где была возможность ознакомиться как с «классическим» искусством VI—VII вв., так и с каролингским. В пользу такого мнения говорят следующие аргументы. Все те иконографические и стилистические особенности, которые были характерны для каролингских и посткаролингских школ, в том числе для Райхенау и для татевских фресок (рассмотренные в статье Тьерри и нами выше), свойственны также памятникам итальянских мастеров. Это касается особенно тех памятников, которые находились в Северной Италии и Риме, входящих в Каролингскую, позже в Оттоновскую империю<sup>97</sup>. С другой стороны, связи Армении с Италией исторически были более древними и постоянными, чем с какой-либо другой западноевропейской страной или народом<sup>98</sup>. И если Сюник уже с конца IX в. имел контакты с Италией, откуда в Армению были привезены захороненные в татевском соборе мощи свв. Петра и Павла, то, вероятнее всего, именно из Италии епископ Акоп мог пригласить художников. Известно, что в X в. Италия была ареной войн, и итальянские художники, за неимением работы на родине, искали ее в заальпийских и прочих странах<sup>99</sup>, в нашем случае они получили заказ в Армении.

В X в. армянское искусство переживало расцвет после долгого арабского ига. Бурно развиваясь, оно использовало в качестве образца искусство VI—VII вв.<sup>100</sup> — классики средневековья. Обращением к этому периоду татевские росписи вошли в основную линию развития армянского искусства.

<sup>97</sup> В 843 г. по Верденскому договору Каролингская империя делится на три части, между внуками-преемниками Карла Великого. Северная Италия оказывается в королевстве одного из них — Лотаря. Оттон I (912–973) вновь объединил все части распавшейся Каролингской империи и, точно так, как в прошлом, Карл Великий, захватив Северную Италию и Рим, в 962 г. основал «Священную Римскую империю» германской нации, которая просуществовала до XI в. Таким образом, Северная Италия и Рим в IX—X вв. находились в орбите влияния каролингов и их преемников оттонов.

<sup>98</sup> *Thierry N. et J.-M. Peintures murales...* 185–186, 186; *Zekiyani B. L. Gli Armeni e l'Occidente // Gli Armeni in Itali (Coordinamento... B. L. Zekiyani), De Luca Ed. d'Arte, 1990. P. 24; Հայերն Իտալիայում // Տեւիզ զերկիրն Իտալիոյ. Հայ-Իտալական բարեկամութեան օրեր, Երևան, 2005, էջ 71–75: Roma-Armenia (a cura di *Mutafian C.*), Ed.de Luca, 1999.*

<sup>99</sup> *Toesca P. Storia dell'arte Italiana, Il medioevo. Torino, 1927. P. 413.*

<sup>100</sup> *Манукян С. О тенденции архаизации... С. 38–46.*

## Սեյրանուշ Մանուկյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն  
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ*

### Տաթևի որմնանկարները (930 թ.)

Հոդվածը նվիրված է Տաթևի վանքի Սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցու այժմ փաստացի կորսված որմնանկարներին: Հեղինակը նպատակ է ունեցել վերստեղծել որմնանկարների նկարագիրը՝ 40 տարվա ընթացքում հավաքված նյութերի հիման վրա: Արժարժված են հուշարձանի նկարագրուման համակարգի, պատկերագրության և ոճի առանձնահատկությունները: Ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի, որմնանկարները կատարվել են «ի հեռաւոր աշխարհէ ֆրանգ ազգաւ» նկարիչների կողմից: Հեղինակը՝ բազմակողմանի ուսումնասիրության հիման վրա, եզրակացնում է, որ այստեղ հայ վարպետների հետ մեկտեղ աշխատել են Իտալիայից եկած նկարիչները:

## Seyranush Manukyan

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art  
Institute of Art of NAS RA*

### Murals of Tatev (930)

The article is devoted to the frescoes of SS. Paul-Peter Church of the Tatev monastery factually lost at present. The author had an intention to recreate description of the wall-paintings on the basis of the material compiled during forty years. It touches upon the specifications of iconography and style, illustration system of the monument. According to Stepanos Orbelyan, the murals have been executed by “frang” painters (in Old Armenian “i heravor ashxharhe frang azgav”). Taking into consideration comprehensive and multilateral studies the author concludes that here Italian painters have worked alongside with the Armenian painters.

**Список иллюстраций**

- Ил. 1. Христос, пророки, апостолы. Фрески абсиды Татева
- Ил. 2. Вид западной стены. 1950-ые гг. Фрески Татева
- Ил. 3. Омовение Младенца и Благовестие пастухам (реконструкция).  
Фрески северной стены Татева. НГА
- Ил. 4. Страшный Суд (реконструкция). Фрески западной стены Татева. НГА
- Ил. 5. Фрагменты ног Христа в конхе и фигуры пророков. Фрески абсиды Татева
- Ил. 6. Христос, апостолы. Фрески абсиды капеллы Шальерес близ Муатье, XI в.
- Ил. 7. Воскресение мертвых и Страшный Суд. Книга избранных Евангельских чтений Генриха II, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm. 4452, fol. 201v-202
- Ил. 8. Фрагмент миниатюры с фигурой монаха. Сакраментарий, 870 г., школа Корби (Сен-Дени)
- Ил. 9. Благовестие пастухам (рис. Н. Тьерри), северная стена Татева; Благовестие пастухам, Книга Евангельских чтений Генриха II, fol. 8v; Благовестие пастухам, Бамбергский Апокалипсис, fol. 63v
- Ил. 10. Фрагмент сцены Вознесения. Фреска Нижней ц. Сан-Клементе, Рим, IX в.
- Ил. 11. Сцена Исцеления. Фреска церкви Иоанна, Мюстайр, Швейцария, IX в.
- Ил. 12. Богоматерь с архангелами Михаилом и Гавриилом. Фрагмент абсидной мозаики церкви Панагии Ангелоктисты. Кити, Кипр, I пол. VII в.
- Ил. 13. Страшный Суд. Бамбергский Апокалипсис, ок. 1000 г. Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140. fol. 53
- Ил. 14. Христос с архангелами. Фрагмент фрески церкви Сан-Бенедетто в Малсе, Северная Италия, ок. 881 г.
- Ил. 15. Сидящая фигура служанки с Младенцем, фреска Татева; сидящая фигура Лотаря, Евангелие Лотаря, 849–851 гг., школа Тура. VnF
- Ил. 16. Фрагмент головы Саломии с Младенцем. Фреска северной стены Татева
- Ил. 17. Евангелист Марк. Евангелие Ады, ок. 800 г., Придворная школа Карла Великого. Трир, Городская библиотека, cod. 22, fol. 59v
- Ил. 18. Фрагмент головы пророка Иеремии из Галлиано; фрагмент головы архангела Михаила из Галлиано; фрагмент головы Адама фрески западной стены Татева
- Ил. 19. Прекрасный Ангел. Фреска западной стены Татева
- Ил. 20. Фрагмент головы пророка под аркой. Фреска абсиды Татева
- Ил. 21. Пророк Иеремия. Фреска церкви Сан-Винченцо в Галлиано. Северная Италия, ок. 1000 г.
- Ил. 22. Архангел Гавриил. Фрагмент мозаики церкви Панагии Ангелоктисты. Кити, Кипр, I пол. VII в.
- Ил. 23. Фрагмент благовествующего ангела. Фреска северной стены Татева
- Ил. 24. Орнаменты (документальные копии). Фрески Татева. НГА
- Ил. 25. Фреска западной стены Татева. Современное состояние



1



2



3



4

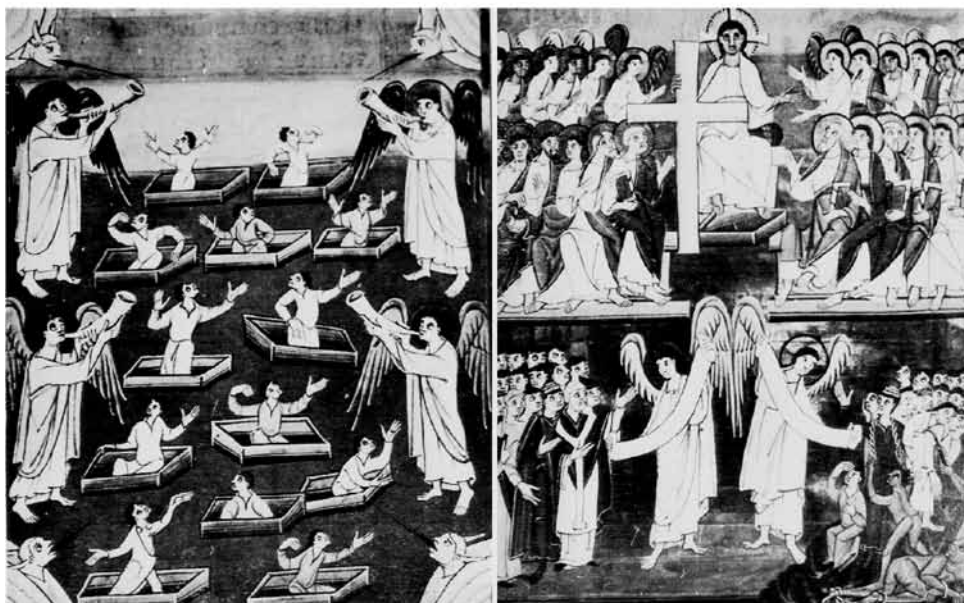


5



6





7



8



9



10



11



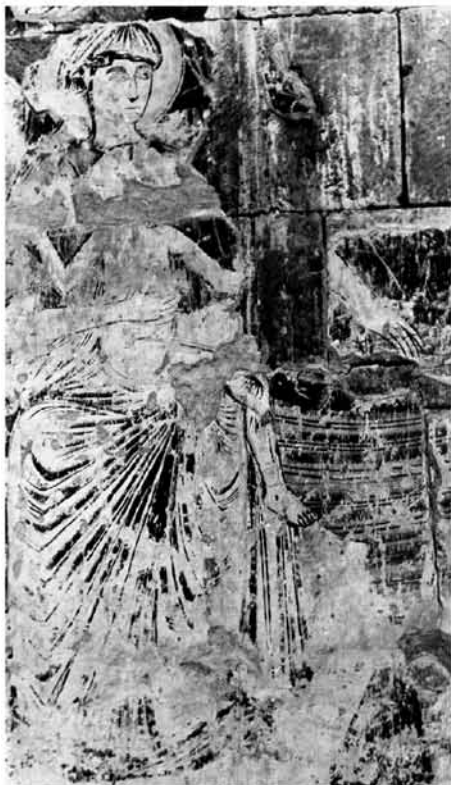
12



13



14



15



16



17



18



19



20



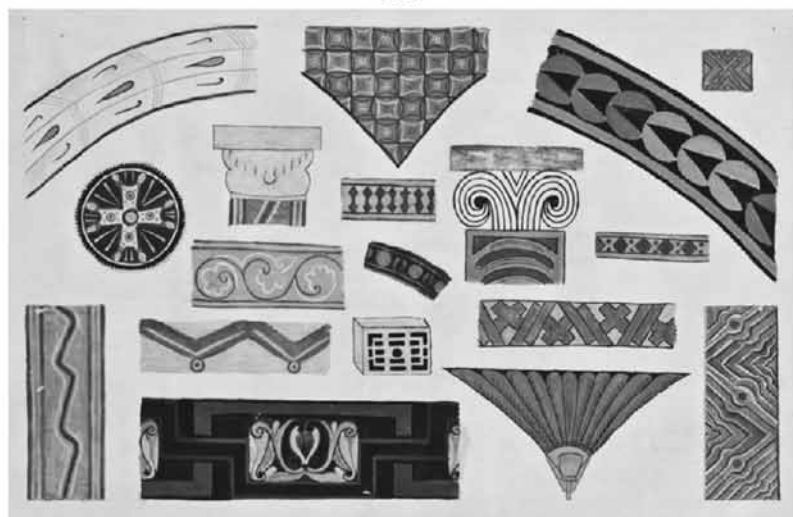
21



22



23



24



25

## Արփինե Ասրյան

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ, Մասնենադարան*

### Տայքի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի տարրերը մշակութային փոխառնչությունների լույսի ներքո

Տայքը<sup>1</sup> պատմական ասպարեզում հայտնվել է վաղնջական ժամանակներից, ինչի մասին վկայում են վաղագույն աղբյուրները, հնագիտական ուսումնասիրությունները, գտածոները (վիշապաքարերը): Ըստ Ստրաբոնի՝ դեռևս II դ. Արտաշեսը (Արտաքսիասը) հպատակեցնում է Տայքը, Գուգարքը, Խորձեանը, իսկ այս տարածքների բնակչությունը խոսում էր հայերեն<sup>2</sup>:

Մինչարաբական շրջանում Տայքը պատկանում էր Մամիկոնյան նախարարական տոհմին, որն աչքի էր ընկնում շինարարական լայն գործունեությամբ: Առաջին հերթին պետք է նշել հայագգի Ներսես Տայեցու անունը, ով ծնունդով Տայքի Իշխան գյուղից էր: Բացի այն, որ նա Հայաստանի կաթողիկոս հռչակվեց (641–661), հայտնի է նաև իր շինարարական գործունեությամբ, ինչի շնորհիվ էլ պատմության մեջ հիշատակվում է «Շինարար» անվամբ: Նա է վերաշինել ու կառուցել Դվինի Մայր տաճարը, Զվարթնոցի տաճարը, Խոր Վիրապում՝ հենց վիրապի վրա կառուցված կլոր եկեղեցին (ըստ Ալ-Մուկկադասիի նկարագրության)<sup>3</sup> Այրարատ նահանգում<sup>3</sup>, Իշխանի, Բանակի տաճարներն ու Օլթիի եկեղեցին՝ Տայք նահանգում: Այս շինությունները աչքի են ընկնում կառուցողական մեծ վարպետությամբ, նրբագեղությամբ և բազում նորարարություններով, որոնք մինչ այդ չէին հանդիպում Անդրկովկասի հուշարձաններում: Դա բացատրվում է Ներսես Տայեցու բյուզանդամետ ուղղվածությամբ, վաղորիստոնեական հուշարձանների լավ իմացությամբ, որը նա ձեռք էր բերել Բյուզանդական կայսրությունում ապրելու ու ծառայելու տարիներին<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Պատմական Տայք նահանգը տեղակայված է այժմյան Թուրքիայի հյուսիս-արևելքում Էրզրումի, Արդահանի տարածքում: Տայքի և Կղարքքի (Տառ-Կլարջեսի՝ ըստ վրացական աղբյուրների) ողջ երկայնքով ձգվում է ճորոխ գետնի իր վտակներով:

<sup>2</sup> *Ստրաբոն* (քաղեց և թարգմանեց Հ. Աճառյան), Յերեվան, 1940, էջ 57: Հին Հայաստանի Խորզեան կամ Խորզենե գավառը, որ համապատասխանում է Տայքին և Կղարքքին, ըստ Ստրաբոնի նախապես պատկանում էր Վրաստանին (տե՛ս *Ստրաբոն...*, էջ 109: *Ստրապոնի Պ.*, Կովկասեան մշակութային աշխարհը, Կովկասեան մշակութային աշխարհը եւ Հայաստանը, պ. Ա., Երևան, 2008, էջ 9):

<sup>3</sup> *Казарян А. Ю.* Архитектура стран Закавказья VII в.: формирование и развитие традиции // Авто-реферат докт. диссерт. М., 2007. С. 39. Ներսեսի հեղինակած Խոր վիրապի եկեղեցիներից այսօր ոչինչ չի պահպանվել: Ըստ մեկ այլ տեսակետի, Խոր վիրապում Ներսեսի կողմից կառուցվել է երկու եկեղեցի: Տե՛ս *Օրմանյան Մ.*, Ազգապատում, Հայ ուղղափառ եկեղեցւոյ անցքերը սկզբէն մինչեւ մեր օրերը հարակից ազգային պարագաներով պատմված, հատոր Ա, Էջմիածին, 2001, էջ 827:

<sup>4</sup> Ըստ Մ. Օրմանյանի՝ Ներսես Տայեցին ապրել է Հունաստանում: Տե՛ս *Օրմանյան Մ.*, Ազգապատում..., էջ 825:

Նրա հեղինակած կոթողները շատ առումներով կրում են կայսրության կարևորագույն կենտրոնների, այդ թվում և մայրաքաղաքի ազդեցությունը, միևնույն ժամանակ արտահայտելով ազգային ճարտարապետության ավանդույթներն և գեղարվեստական մտածելակերպը: Դա հատկապես արտահայտվում է կյոք պատուհանների, քիվերի և խուլ կամարաշարերի նորովի կիրառման մեջ: Վերջապես Ներսեսի օրոք է, որ կառույցները հարդարվում են խճանկարներով և որմնանկարներով<sup>5</sup>:

Սակայն արդեն արաբական շրջանում, արաբների պատժիչ արշավների հետևանքով Տայքի և Կղարջքի բնակչությունը նոսրացած էր, հուշարձանները մասամբ ավերված էին և լքված: VIII դ. վերջին քառորդում էլ արաբների դեմ պայքարում սպառված պատմական ասպարեզից հեռանում են Մամիկոնյանները՝ իրենց տեղը զիջելով Բագրատունիների իշխանական տանը, որոնք հաստատվում են Տայքում ու Կղարջքում: Հայկական տարրը շարունակում է մնալ գերիշխող, բայց հայերի կողքին հիմնավորվում են նաև վրացի վանականներ, որոնք ընդունում են ներսեսյան կառույցներին հատուկ ճարտարապետական ձևերն ու արդեն գոյություն ունեցող վանական ավանդույթները: Քանի որ Մամիկոնյանները հայտնի էին իրենց բյուզանդամետ մշակույթային, քաղաքական ու դավանաբանական ուղղվածությամբ՝ քաղկեդոն էին (հունադավան), ինչպես Մամիկոնյաններից սերող Ներսես կաթողիկոսը<sup>6</sup>, այդ իսկ պատճառով Բագրատունիների օրոք էլ Տայքում այդ ավանդույթները շարունակվում են:

Բագրատունիները հատկապես հզորանում են X–XI դդ., երբ Տայքը դիտարկվում էր Բյուզանդական կայսրության կյուրոպաղատություն, և կառավարիչները կրում էին բյուզանդական տիտղոսներ: Տայքը պահպանում էր իր ինքնիշխանությունը, միևնույն ժամանակ հենարան էր հանդիսանում Բյուզանդիայի համար իր արևելյան սահմանները արաբական նվաճումներից պահպանելու համար<sup>7</sup>:

Արդեն X–XI դդ. մշակույթը և հատկապես ճարտարապետությունը զարգացավ Բագրատունյաց ճյուղի ամենահզոր ներկայացուցիչ՝ Դավիթ III Բագրատունու օրոք (961–1001): Այդ ժամանակ է, որ գոյություն ունեցող հայկական, վրացական ավանդույթներին ավելանում են բյուզանդական տարրեր, և Տայքի արվեստը հասնում է աննախադեպ բարձունքի: Տայքում Դավիթ Կյուրապաղատին են վերագրվում Օշկ վանքի, Խախու վանքի, Պարխար (Պարխալ) եկեղեցու կառուցումը և Իշխանի տաճարի վերակառուցումը<sup>8</sup>: ճարտարապետական ձևերի, արտաքին և ներքին հարդարման գործում զգալի են նաև բյուզանդական

<sup>5</sup> Казарян А. Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII в.: Формирование и развитие традиции. В 4-х т. М., 2012–2013. Т. II. С. 467.

<sup>6</sup> Պատմություն Սերբոսի/աշխ. Գ. Աբգարյանի, Երևան, 1979, էջ 167: *Օրմանյան Մ.*, Ազգապատում..., էջ 825:

<sup>7</sup> 976–978 թթ. Փոքր Ասիայում մղվող մարտերի ժամանակ Բյուզանդիայի կայսր Վասիլ I-ը դիմել է Դավիթ Կյուրապաղատի օգնությանը՝ փոխարենը նրան խոստանալով տալ Հայաստանի արևմտյան գավառների ամբողջ հյուսիսային կեսը (տե՛ս *Ստեփանոսի Տարօնացոյ Ասողկան Պատմություն Տիեզերական / հրատ. Ստ. Մալխասենյացի, Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 192*): Վասիլ կայսեր հաղթանակից հետո Դավիթ Կյուրապաղատը նվաճեց իրեն խոստացված տարածքները (տե՛ս *Տեր-Ղևոնդյան Ս.*, Արաբական ամիրայությունները Բագրատունյաց Հայաստանում, Երևան, 1965, էջ 190):

<sup>8</sup> Այն մասին, որ հենց Դավիթ Կյուրապաղատի կողմից են կառուցվել այս տաճարները, վկայություն կա միայն Օշկ վանքի արձանագրությունում, մյուսները նրան են վերագրվում հաշվի առնելով կառուցման ժամանակը:

տաճարների փոքր ճարտարապետական ձևերի ազդեցությունները: Խոսքը մարմարյա պատվարների մասին է, որոնց առանձին մասեր (սյուներ, ուղղանկյուն սալաքարեր) ազդել են Տայքի հուշարձանների քանդակային ձևավորման վրա:

Այն, որ Տայքը մշակութային փոխազդեցությունների հանգուցակենտրոններից էր, առավել ակնհայտ արտահայտված է զարդանախշի դրսևորման մեջ: Հիմնականը բուսական և երկրաչափական զարդաձևերն են, որոնք հաճախ ներառում են բուսական և կենդանական ոճավորված պատկերներ, սրտաձև մոտիվներ և այլն: Հատկապես առանձնանում են բուսական և կենդանական պատկերները՝ ներառված միահյուսված կամ միմյանց հաջորդող շրջանակների մեջ: Դրանք հիմնականում հանդիպում են Իշխանի տաճարի փոքր եկեղեցու դռան բարավորի, արևելյան լուսամուտի շրջանակի և Օջբ վանքի հարավային պատին Բարեխոսության (Դեխիս) տեսարանում ներկայացված կտիտորների հագուստների հարդարանքում:

### **Իշխանի տաճար**

Դավիթ Կյուրապատի առկա հետ է կապվում Իշխանի տաճարը, որը կառուցվել է Ներսես III Տայեցի հայոց կաթողիկոսի կողմից և վերակառուցվել հետարաբական շրջանում: Այն վերանորոգությունների է ենթարկվել Գրիգոր Խանձթեցու<sup>9</sup> ազգական և Իշխանի տաճարի հոգևորական Սաբանի օրոք IX դ., ևս մեկ անգամ՝ 1032 թ.: Տաճարի արևելյան պատին դեպի խորան բացվող երեք լուսամուտներից կենտրոնականի կարճ կամարունքը հարդարված է եռամաս միահյուսված շրջանակներով, որոնց մեջ քառաթև և ութաթև ծաղիկներ են: Շրջանակները հանգուցված են՝ միահյուսված, չորս կողմերից (նկ. 1):

Աստվածածինն նվիրված Իշխանի փոքր եկեղեցին (Գուրգենի եկեղեցի) կառուցվել է 1006 թ. արքայից արքա Գուրգենի կողմից: Այն տեղակայված է գլխավոր տաճարի հարավ-արևմուտքում: Միահյուսված շրջանակներով զարդաձևը հարդարում է եկեղեցու հարավային մուտքի կամարաղեղը և արևելյան ճակատի լուսամուտի շրջանակը:

Մուտքի կամարաղեղին ներկայացված են վերից և վարից հանգուցավորված քսան ուղղանկյուն միահյուսված շրջանակներ, որոնցում զետեղված են իրական և առասպելական կենդանիներ (երկու սիրամարգեր, թևավոր ձիեր, առյուծ, այծ, եղնիկ, եղջերու, թևավոր վիշապ (հստակ չի երևում), պոչը բարձրացրած գրիֆոն և փիղ): Կենդանիները բաժանված են երկու խմբի, որոնք հանդիպում են բարավորի կենտրոնում ուղղանկյուն շրջանակի մեջ առնված խաղողագարդի մոտ (նկ. 2, 3):

Մեկ այլ օրինակ է այս հուշարձանի արևելյան լուսամուտի շրջանակը, որտեղ պատկերները զետեղված են 2 շարքով իրար մեջ միահյուսված բոլորակների ներսում՝ բարդ հանգուցներով: Բոլորակների երկու շարքերը, միմյանց ներսում խաչվելով՝ յուրաքանչյուր շրջանակ բաժանում են 4 մասի,

<sup>9</sup> Գրիգոր Խանձթեցին ժամանակի կիրթ և զարգացած հոգևորականներից էր և առաջին վրաց վանականներից, որ իր աշակերտների և հետևորդների հետ հաստատվեց Կղարքքում: Նա համարվում է Խանձթա, Շատրեբդի և ևս 3 վանքերի հիմնադիր: Տե՛ս *Մարր Ի. Գեորգիյ Մերչուլե. Житие Св. Григорія Хандзтэйского. СПб., 1911. С. XIX, 84.*



որոնցում ներառված են բուսական և երկու կամ երեք կենդանական պատկերներ: Բուսական մոտիվները խաղող են հիշեցնում, իսկ ամբողջ տեսարանը՝ խաղողի ողկույզների մեջ 29 թռչուններ և կենդանիներ<sup>10</sup> (նկ. 4, 5):

### Օշկ վանք

Օշկ վանքը (963–973 թթ.) արևելաքրիստոնեական աշխարհի խոշորագույն հուշարձաններից մեկն է, որ կառուցել են Դավիթ և Բագրատ Բագրատունիները 963–973 թթ.<sup>11</sup>: Այս խաչազմբեթ արևմտյան ձգված խաչաթևով հուշարձանի հարավային ճակատի արևելակողմում Բարեխոսության տեսարանը ներկայացնող բարձրաքանդակն է՝ Քրիստոսը, Տիրամայրը, Հովհաննես Մկրտիչը, և հորինվածքի երկու կողմերում Դավիթ (ձախից) և Բագրատ (աջից) Բագրատունիները, որոնք երեք քառորդով թեքված են դեպի Փրկիչը և իրենց ձեռքում եկեղեցու մանրակերտ են պահում<sup>12</sup> (նկ. 6): Ֆիգուրները բավական բարձր են՝ յուրաքանչյուրը 1,46 մ: Պատվիրատուները թագակիր են՝ նրանց ողջ լինելը ակնարկող քառակուսի լուսապատկերով, զարդանախշ շքեղ հագուստով և թիկնոցներով<sup>13</sup>: Հանդերձանքն ամբողջովին հարդարված է փոքր վարդյակ-շրջանակներով միմյանց միացված մեդալիոններով: Դավիթը երկար հագուստով է՝ հարդարված մեծ վարդյակ-մեդալիոններով, որոնց ներսում արմավազարդեր են: Թիկնոցը ևս մեծ շրջանակներով է հարդարված, իսկ դրանց ներսում թռչնապատկերներ են, որոնց բերաններին տերևներ են<sup>14</sup> (նկ. 7): Այս շրջանակները վերից և վարից միացված են փոքր վարդյակներով: Բագրատի հագուստը ևս զարդարված է մեծ և մանրամասն մշակված վարդյակներով, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ կա մեկական շրջանակ՝ շրջապատված մանր բուսական և երկրաչափական պատկերներով:

### Համեմատական վերլուծություն

Իշխանի տաճարի և Օշկ վանքի զարդաձևերը ինքնաբուխ չեն, ունեն իրենց ավանդույթներն ու զարգացման ուղիները: Տայքով էր անցնում Բյուզանդական

<sup>10</sup> Լուսամուտի շրջանակի մեծ մասը մաշված է, իսկ մի մասը բացակայում է: Վնասվածության և փոքր չափերի պատճառով դժվար է ասել, թե ինչ կենդանիներ են պատկերված:

<sup>11</sup> Վանքի կառուցման ժամանակ Դավիթը կրում էր բյուզանդական մագիստրոս (magistros) կոչումը, իսկ Բագրատը՝ Էրիսթավ էրիսթավի (eristav of eristavs): Դավիթ III-ը ռազմական օժանդակություն ցույց տվեց Վարդ Փոկասի (Bardas Phokas) զորքերին Բարսեղ II-ի դեմ: Վարդ Փոկասը պարտվեց, ինչի հետևանքով Դավիթ Բագրատունին ստիպված եղավ Բարսեղ II-ին խոստանալ, որ մահից հետո իր ունեցվածքը կանցնի կայսրությանը: Փոխարենը 989-90 թթ. նա ստացավ Կյուրապաղատ տիտղոսը, բազում ընծաներ և ամրապնդեց իր դիրքը (տե՛ս *Yahya of Antioch. Historie de Yahya-Ibn-Said d'Antioche: Continuateur de Said-Ibn-Batriq* /ed. and trans. I. Kratchkovsky and A. Vasiliev // PO. Vol. 23. Fasc. 3. Paris, 1932. P. 424.

<sup>12</sup> Քանդակախումբը վնասված և մաշված է: Քրիստոսի և Տիրամոր բարձրաքանդակները կրող սալաքարերն արդեն չկան:

<sup>13</sup> Համարվում է, որ Դավիթ և Բագրատ Բագրատունիների կիսանդրի քանդակները ներկայացված են նաև Օշկ վանքի ինտերիերում, գմբեթակիր հարավ-արևելյան սյան դեպի գլխավոր խորանն ուղղված խորշի երկու կողմերում: Պատվիրատուներն այստեղ ևս հարուստ հարդարված հագուստով և նույնախի ուղղանկյուն թագերով են: Հագուստները չունեն նույնանման հարդարանք, այդ պատճառով մանրամասն չենք անդրադառնում:

<sup>14</sup> Ըստ Պիզե-Պանայոտովայի՝ թռչունները արժիվներ են, որոնց բերաններում երկու թանկարժեք քարերով ժապավեններ կան: Տե՛ս *Piguet-Panayotova D. The Church of Oški. Architectonics and Ornaments (part 2) // OrCh. 87. Wiesbaden, 2003. P. 210.*

կայսրությունից Պարսկաստան տանող գլխավոր ճանապարհներից մեկը, որ Մետաքսի ճանապարհի կարևոր հանգրվաններից էր: Դա հանգեցրել է տարածաշրջանի հարուստ և զարգացած մշակույթի ձևավորմանը: Քննարկվող զարդանախշի ճոխ կիրառությունը ևս այդ փաստի վկայությունն է:

Հյուսածո զարդանախշը բազմիցս քննարկվել և մանրամասն ուսումնասիրվել է դեռևս XX դարասկզբին<sup>15</sup>: Հյուսքագարդի յուրատիպ զարգացման արդյունք կարող ենք համարել նաև միահյուսված շրջանակները, որոնց բազմաթիվ տարրատեսակներ հանդիպում են Տայքում: Դրանց մեջ ներկայացված կենդանապատկերներն ու բուսական պատկերներն ունեն ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական ակունքներ: Դրանք հանդիպում են դեռևս II–VII դդ. խճանկարներում, տեքստիլի նմուշներում (նկ. 8) և դպտական եկեղեցիների քանդակային հարդարանքում<sup>16</sup>, որոնց լավագույն արտահայտությունները կարող ենք համարել Բաուլտի վանքի որմնաքանդակները (VI դ.) (նկ. 9), Գաֆսայի VI դ. խճանկարները Թունիսում, և այլն, որոնք իրենց հետաքրքրությունը չեն կորցնում նաև Բյուզանդական կայսրության ժամանակաշրջանում. անընդհատ և տարբեր դրսևորումներով կիրառվում են պատվարների հարդարանքում, որտեղ վարպետները օգտագործում են նաև քարի առանձնահատկությունները և զարդաձևին տալիս են բազմապիսի լուծումներ (նկ. 10): Կարծում ենք, որ հենց գործվածքների, ճարտարապետական մանր ձևերի՝ այդ թվում և պատվարների միջոցով միահյուսված բոլորակների զարդաձևը փոխանցվել է Տայքի հուշարձաններին և լավագույնս արտահայտվել Իշխանի փոքր եկեղեցու հարդարանքում: Իշխանի եկեղեցում պատկերած կենդանիների շարքում հանդիպում են գրիֆոններ, դիցաբանական կենդանիներ, որոնք սիրված էին պարսկական արվեստում, պաշտոնական, հերալդիկ պատկերագրության անբաժանելի մասն էին կազմում<sup>17</sup>: Բուն միահյուսված շրջանակների ոճը առավել մոտ է ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական խճանկարների և որմնաքանդակների ոճին, որտեղ շրջաններն ու ուղղանկյունները միահյուսված են, իսկ դրանց ներսում բուսական և կենդանական մոտիվներ են (նկ. 11):

Վ. Ջոբաձեն Իշխանի փոքր եկեղեցու վերը նշված որմնաքանդակները իրավացիորեն համարում է «Դրախտ»-ի գաղափարի վերարտադրություն՝ գուգահեռներ անցկացնելով Սիրիայի, Պաղեստինի, Կիլիկիայի խճանկարների հետ, Աղթամար կղզու Մբ. Խաչ եկեղեցու արևելյան ճակատի 2-րդ գոտու «Դրախտ»-ը խորհրդանշող քանդակախմբի և այդ գաղափարն արտահայտող այլ հուշարձանների հետ<sup>18</sup>: Աղթամար կղզու Մբ. Խաչ եկեղեցու (915–921) արևելյան ճակատին որպես պատվիրատու ներկայացված Գագիկ Արծրունի արքայի

<sup>15</sup> *Baltrusaitis J.* Etudes sur l'art medieval en georgie et en Armenie. Paris, 1929 (նույնը՝ *Բալթրուշայտիս Յու.* Ուսումնասիրություն վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի, Երևան, 2003). Հեղինակը հյուսքագարդի ուսումնասիրում է հատկապես հայկական և վրացական հուշարձանների հարդարման համար օգտագործված զարդանախշ օրինակների հիման վրա:

<sup>16</sup> *Longman L. D.* Two fragments of an early textile in the museum Cristiano // *ArtB.* 1930. № 2. P. 117. Դրանք էլ, իրենց հերթին, հավանաբար գալիս են Ալեքսանդր Մակեդոնացու ժամանակաշրջանի զարդաձևերից: Ալեքսանդրյան զարդաձևերի վերակենդանացած օրինակներում (VI–VII դդ.) արդեն տեսնում ենք առանձին մեղալիոնատիպ շրջանակներ: Տե՛ս *Longman L. D.* Two fragments... P. 117.

<sup>17</sup> Մասանյան դինաստիան գոյատևեց մինչև VII դ. կեսերը: Նշանակալի է նրա դերը արևելաքրիստոնեական պատկերագրության մեջ:

<sup>18</sup> *Djobadze W.* Early medieval Georgian monasteries. Stuttgart, 1992. P. 206–207.

հանդերձանքը հարդարված է միահյուսված շրջանակներով, որոնց ներսում թռչնապատկերներ են (նկ. 12), որոնք լայնորեն տարածված էին սասանյան և բյուզանդական արվեստում, հայտնի էին հայկական պատկերագրությունում<sup>19</sup>: Այս օրինակը հայկական միջնադարյան արվեստի լավագույն նմուշներից է<sup>20</sup>: Գագիկ Արծրունու հագուստի այս զարդանախշը մոտ է Իշխանի փոքր եկեղեցու զարդաձևերին՝ ոճական առումով, սակայն, եթե հաշվի առնենք, որ նախշը արքայական թիկնոցի վրա է, կարելի է զուգահեռ անցկացնել նաև Օշկ վանքի պատվիրատուներին պատկերող քանդակների զարդաձևերի հետ, մանավանդ, որ արքայական հագուստը բավականին կարևոր էր միջնադարում:

Թանկարժեք հանդերձներ, թագեր և այլ պարագաներ ընծայելու ավանդույթը տարածված է եղել վաղ միջնադարից<sup>21</sup>: Հատկապես IX–X դդ. Հայաստանը և Վրաստանը բաժանված էին փոքր շրջանների՝ աշխարհների, որոնք ղեկավարվում էին միմյանց մրցակից իշխանական տարբեր տների ներկայացուցիչները, որոնցից յուրաքանչյուրն իր դիրքն ամրապնդելու նպատակով իր իշխանության ճանաչումը ջանում էր ստանալ ժամանակի հզոր տերությունների, արևմուտքում Բյուզանդիայի և արևելքում Արաբական խալիֆայության կողմից: Բյուզանդական կայսրությունում հստակ առանձնացված էին ընծաների և հագուստների տեսակները յուրաքանչյուր տիտղոսակրի համար: Սա միջոց էր մեկ անգամ ևս շեշտել նրանց հնազանդությունը և հիերարխիկ դերը կայսրության մեջ<sup>22</sup>, որը հատկապես ակնառու էր Բագրատունի իշխանական տան պարագայում, երբ հայ Բագրատունիները առավելապես գտնվում էին Պարսկաստանի ազդեցության տակ, իսկ վրաց Բագրատունիները, որ հայ Բագրատունիների ճյուղն էին կազմում, հակված էին դեպի Բյուզանդական կայսրությունը<sup>23</sup>: Աղթամարի կոթիտորակն քանդակում Գագիկի Արծրունու հագուստի վրա զգալի է արևելյան ազդեցությունը և դա կարելի է բացատրել նրանով, որ Գագիկ արքան թագ և հագուստներ է ստացել արաբ ոստիկանի, ապա 919 թ. Յուսուֆ խալիֆի կողմից<sup>24</sup>: Հագուստի շրջանակներն իրենց կառուցվածքով առավել մոտ են Իշխանի տաճարի լուսամուտի կամարադեղի շրջանակներին, սակայն Գագիկի հագուստի վրա

<sup>19</sup> *Der Nersessian S.* Agh'tamar. Church of holy Cross. Cambridge, 1963. P. 31.

<sup>20</sup> Նմանօրինակ զարդանախշը, որպես արքայական հագուստի հարդարանք, հետագայում հանդիպում ենք Կարսի ավետարանում՝ Գագիկ արքային իր ընտանիքով ներկայացնող մանրանկարում (Երուսաղեմ ձեռ. 2556) և Կիլիկիո Լևոն IV արքայի դիմանկարում (Երուսաղեմ, ձեռ. 2660):

<sup>21</sup> Դեռևս VII դ. Հայոց սպարապետ Թեոդորոս Ռշտունին Իսմայելի Մավիսա իշխանից ստանում է ընծաներ «...հանդերձս ոսկեղէնս և ոսկեթելս և վառ մի նորին արինականս»: Տե՛ս *Պատմութիւն Սեբեթի...*, էջ 169:

<sup>22</sup> *Eastmond A., Jones L.* Robing, Power and Legitimacy in Armenia and Georgia // *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture* /ed. S. Gordon. New York, 2001. P. 166; *Oikonomides N.* Les listes de preaseance byzantines du IXe et Xe siecle. Paris, 1972.

<sup>23</sup> *Tumanoff C.* Studies in Christian Caucasian History. Georgetown, 1963. P. 334–336, 407–428; *Eastmond A., Jones L.* Robing, Power... P. 147–148. Note 1. Պետք է նշել, որ Աշոտ II Բագրատունին իշխանաց իշխան տիտղոս և ընծաներ է ստացել Բյուզանդիայի կայսր Կոնստանտին VII Ծիրանածնի կողմից: Տե՛ս *Eastmond A., Jones L.* Robing, Power... P. 154. Note 50.

<sup>24</sup> «...Նրա գլխին դրեց թագ, որը զուտ ոսկյա էր, հույժ վարպետ հորինվածքով, հյուսված մարգարիտներով և մեծագին ու պատվական ակներով, որոնց չեմ կարող նկարագրել: Հագցրեց ոսկեզարդ պատմուճան, ինչպես նաև սուսերով գոտի, ոսկեհոտ ու փայլուն զարդով հանդերձ, ինչը վեր է պատմողների մտքից ու խոսքից»: Տե՛ս *Թովմա Արծրունի և Մանուն*, Պատմություն Արծրունյաց տան (ըննական բնագիրը, առաջաբ. և ծանոթ. Մ. Հ. Դարբինյան-Մելիքյանի) Երևան, 2006, էջ 314:

դրանք երկժապավեն են, իսկ Իշխանի տաճարում եռաժապավեն, չնայած վերջիններիս մեջ ոչ թե թռչնապատկերներ են, այլ ծաղկամոտիվներ:

Հատկանշական է, որ Սմբատ Ա Բագրատունին 890 թ. իր թագադրության առթիվ Բյուզանդիայի Լևոն VI կայսրից ստանում է նվերներ, որոնց շարքում ճոխ հարդարված հագուստներ և այլ բազում ընծաներ: Այդպիսով, կայսրը հաստատում և ընդունում էր Սմբատ Ա-ին որպես թագավոր<sup>25</sup>: Ուշագրավ է, որ պատմական աղբյուրները նշում են, որ հետագայում Սմբատ Ա-ն իր թագավորական պալատի մոտ՝ Երազգավորսում, կառուցում է եկեղեցի, որը զարդարում է իր շքեղ հանդերձանքի զարդաձևերով<sup>26</sup>: VII դ. հայկական հուշարձաններում արդեն նկատվում են այնպիսի զարդանախշեր, որոնք տարածված էին սասանյան և բյուզանդական արվեստում: Բացառություն չի կազմում նաև քննարկվող զարդանախշը, որի առավել պարզ օրինակները տեսնում ենք Սիսիանում Սբ. Գրիգոր եկեղեցու (VII դ. 70-ական թթ.) հյուսիսային պատի լուսամուտներից մեկի հարդարանքում, որտեղ շրջանակների մեջ ծաղկազարդեր են (նկ. 13), ինչպես նաև Վասպուրականում Զորադիր (Սորադիր) եկեղեցու (այժմ Վանի շրջանում) արևմտյան ճակատի լուսամուտի կամարունքի հարդարանքում, որտեղ ևս շրջանակների մեջ բազմաթերթ ծաղկամոտիվներ են<sup>27</sup>:

Օշկ վանքի Դավիթ մագիստրոսի և Բագրատ էրիսթավիի կոիտորական պատկերներում առավել ակնհայտ է բյուզանդական հանդերձանքի ազդեցությունը<sup>28</sup>: Դրանք առավել մանրամասն ու ճոխ են մշակված և հիշեցնում են կայսերական հագուստներ: Կայսերական արվեստում նմանօրինակ զարդանախշով հանդերձներ հայտնի են դեռևս VI դ., ինչպիսին է, օրինակ՝ 518 թ. Մազնուսի հյուպատոսական դիպտիխի վրա ծաղկազարդ վարդյակներով հարդարված հագուստը<sup>29</sup>, իսկ արդեն X դ. նման հանդերձանք կարելի է տեսնել Բարսեղ II Բուդարասայանի հայամավորքում (ամսաքանություն) (Vat. cod. Gr. 1613)՝ Սբ. Թեոփանոսի (fol. 189) և Սբ. Ֆիլադելֆի (fol. 386) հանդերձներում<sup>30</sup> և այլն:

Այս ամենը վկայում է, որ Տայքի հուշարձանների քանդակային համակարգում որպես մոդել են ծառայել և՛ ճարտարապետական մանրամասները, որոնք այդքան տարածված էին Բյուզանդիայում, և՛ գործվածքները, որոնք իրական հանդերձանքից տեղափոխվում էին ճարտարապետական հարդարանքի մեջ և ծառայում քանդակային հանդերձանքի ձևավորմանը: Տեքստիլի մոդելները պետք է բնօրինակ ծառայեին Տայքի հուշարձանների քանդակային հարդարման համար:

*Eastmond A. Royal Imagery in medieval Georgia. Pennsylvania, 1998. P. 15; Eastmond A., Jones L. Robing, Power... P. 152. Տբեթի Աշոտ Կուխի (Ašot' II K'uxi (891–918) կոիտորական պատկերում նա կրում է առյուծապատկերներով հարդարված ծիրանի: Դրանք լիովին չեն համապատասխանում քննարկվող զարդանախշի ձևերին, բոլորված չեն մեդալիոններով, այդ պատճառով չեն քննարկվում այս հոդվածում: Տե՛ս Eastmond A. Royal Imagery... Fig. 2, 3. P. 11–13.*

<sup>25</sup> *Հովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտեցոյ, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 158–159:*

<sup>26</sup> *Հովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտեցոյ, Պատմութիւն Հայոց..., էջ 183–184: Bogisch M. Textile designe as models for the architectural sculpture of Tao-Klarjeti (10<sup>th</sup> C.) // Tao-Klarjeti. Materials of International conference. Tbilisi, 2010. P. 45.*

<sup>27</sup> *Казарян А. Ю. Церковная архитектура... Т. III. С. 394. Ил. 1907–1908.*

<sup>28</sup> *Eastmond A., Jones L. Robing, Power... P. 149.*

<sup>29</sup> *Grabar A. L'age d'or de Justinien. Paris, 1966. Fig. 326.*

<sup>30</sup> *Ebersolt J. Les arts somptuaires de Byzance. Paris, 1923. Fig. 31, 33.*

Այս շրջանի ճարտարապետության մասին խոսելիս դեռևս Ն. Մառը նշել է, որ Տայքը ո՛չ ծայրամաս է, ո՛չ ծայրագավառ, այլ կենտրոն է, և այնտեղ է գտնվում կովկասյան միջազգային հարաբերությունների հանգույցը: Այն միջուկ է, որտեղից սկիզբ է առնում Կովկասի մշակութային կյանքը. սկզբում տեղական՝ հեթանոսական մշակույթի հիման վրա, ապա կովկասյան երկու քաղաքակրթությունների՝ հայկական և վրացական<sup>31</sup>: Այս տեսակետը բազմիցս ապացուցվել և արդիական է մինչ օրս: Տայքի հուշարձանները պետք է դիտարկել մի քանի մշակույթների կոնստրուկտիվ հայկական, վրացական և բյուզանդական:

**Arpine Asryan**

*Research Institut of Ancient Manuscript after  
Mesrop Mashtots, the Matenadaran*

### **Elements of the Exterior Décor of the Tayk Churches Under the light of Cultural Interrelations**

The monasteries of Ishkhan and Oshk of the historical province of Tayk are among the most important monuments of the X–XI centuries of the Eastern Christian world. They are distinguished for their inside and outside décor. The reason of it was the geographical situation of the province and its rich political and cultural life. Sculptural relieves used especially in the outside décor of these monasteries have their parallels in the monuments of the late Antiquity and the early Christian periods, while more developed ones are comparable to the choicest Byzantine and Sassanid samples. An original style was created in the region, based on the layers of Armenian, Georgian and Byzantine richest culture, which is particularly evident through the ornament of interlaced circles.

**Арпине Асрян**

*Институт древних рукописей Матенадаран  
имени Месропа Маштоца*

### **Элементы внешнего убранства церквей Тайка в свете культурных взаимовлияний**

Монастыри исторической провинции Тайк Ошкванк и Ишхан (X–XI вв.) являются важнейшими памятниками восточнохристианского мира. Они выделяются богатым внешним и внутренним убранством, что было обусловлено как географическим положением края, так и обстоятельствами его политической и культурной жизни. Орнаментальные мотивы внешнего убранства

<sup>31</sup> *Марр Н.* Батум, Ардаган, Карс: исторический узел межнациональных отношений Кавказа. Петроград, 1922. С. 8.

отмеченных монастырей восходят к позднеантичным и раннехристианским памятникам, а отдельные развитые мотивы — к лучшим образцам византийского и сасанидского искусства. В пределах данной исторической провинции сформировался особый стиль, основанный на богатых традициях армянской, грузинской и византийской культур, что наглядно просматривается на примере мотива переплетенных колец.

### Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Իշխան, Մայր տաճար, արևելյան ճակատի 3 լուսամուտներից մեկի կամարաղեղը
- Նկ. 2 Իշխան, Գուրգենի եկեղեցու դռան կամարաղեղը, գծապատկեր (աղբյուրը՝ *Djobadze W. Early medieval Georgian monasteries. Stuttgart, 1992. P. 205. Fig. 74*)
- Նկ. 3 Իշխան, Սբ. Աստվածածին փոքր եկեղեցու դռան կամարունքը, հատված
- Նկ. 4 Իշխան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցու արևելյան ճակատի լուսամուտի հարդարանքը, 1006 թ., գծապատկեր (աղբյուրը՝ *Djobadze W. Early medieval... P. 205. Fig. 73*)
- Նկ. 5 Իշխան, Սբ. Աստվածածին եկեղեցու արևելյան լուսամուտի շրջանակի դրվագ (լուսանկարը՝ Ա. Ասրյանի)
- Նկ. 6 Օշկ վանք, Բարեխոսություն, 963–973, հարավային ճակատ, գծանկար (աղբյուրը՝ *Eastmond A. Royal Imegery in medieval Georgia. Pennsylvania, 1998. P. 25. Fig. 14*)
- Նկ. 7 Օշկ վանք, Դավիթ Կյուրապաղատի պատկերաքանդակը, դրվագ Բարեխոսության տեսարանից (լուսանկարը՝ Ա. Ասրյանի)
- Նկ. 8 Գործվածք Մեննուրվի պատկերով, VII դ. (աղբյուրը՝ *Ghirshman R. Persian Art: The Parthian and Sassanian Dynasties, 249 BC-AD 651. London, 1962. P. 229. Fig. 275*)
- Նկ. 9 Բաուխի վանք, Եզիպոս, VI դ., հարավային ճակատի զարդագոտու դրվագ, Լուվրի թանգարան (լուսանկարը՝ Ա. Ասրյանի)
- Նկ. 10 Սերցիկեր, Փրուգիա, Փոքր Ասիա, պատվարի դրվագ, X–XI դդ. (աղբյուրը՝ *Grabar A. Sculpture Byzantines du moyen Age. II. XIe-XIve siècle. Paris, 1976. Pl. VI a, b 11*)
- Նկ. 11 Հատակի խճանկարի դրվագ Սբ. Ստեփանոս եկեղեցուց, VIII դ., Հորդանան (աղբյուրը՝ *Piccirillo M. Alliata E., Umm al-Rasas Mayfa'ah I: Gil scavi del complesso di Santo Stefano. Jerusalem, 1994. P. 153. Fig. 47*)
- Նկ. 12 Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցի, արևելյան ճակատ, Գագիկ Արծրունու կտիտորական բարձրաքանդակի դրվագ, 915–921 թթ. (աղբյուրը՝ *Օրբելի Ի. Из истории культуры и искусства Армении X–XIII вв. Т. I. М., 1968, таб. VI*)
- Նկ. 13 Միսավանի Սբ. Գրիգոր եկեղեցի, դրվագ հյուսիսային ճակատի լուսամուտի կամարաղեղից, VI դ. (լուսանկարը՝ Ա. Ասրյանի)



1



2



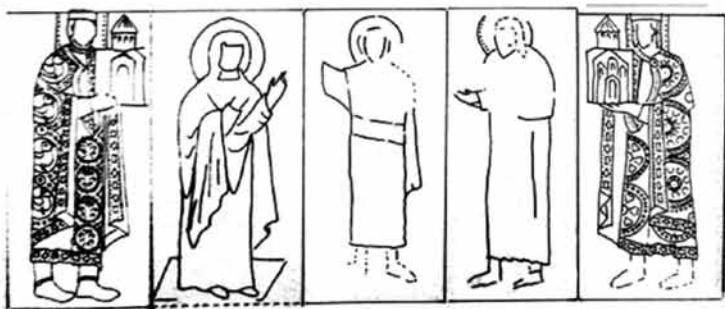
3



4



5



6



7



8





9



11



10



12



13

## Դիանա Գրիգորյան

ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն

### Իշխանության խորհրդանիշը Բագրատունի արքաների պատկերաքանդակներում

Անիի Բագրատունի արքաների՝ Սմբատ Բ-ի (977–990) և Գագիկ Ա-ի (990–1020) պատկերաքանդակները Ժ-ԺԱ դդ. հայ պատկերաքանդակի յուրօրինակ նմուշներ են<sup>1</sup>:

Արքաների հանդերձանքի կարևոր մաս է եղել չալման՝ գլխափաթոցը, որը շեշտում է նրանց արքայական դիրքը: Մասնագիտական գրականության մեջ ընդունված է դիտարկել չալման իբրև խալիֆի պատվանշան<sup>2</sup>, ունանք գրտնում են, որ պատմիչների հիշատակած «արքայական թագը» հենց չալման է<sup>3</sup>: Հայտնի է, որ Արքայանների օրոք իշխանության հաստատման կամ ճանաչման ընդունված կարգ էր սահմանված պատվո հանդերձի (խիլայի) ընծայումը: Այդ հանդերձը կրում էին նաև խալիֆի շքախմբի անդամները<sup>4</sup>: Խալիֆը պատվո հանդերձը պաշտոնական արարողության ժամանակ հանձնում էր առանձին անհատների, երբ ցանկանում էր մեծարել կամ նշանակել նրանց որևէ կարևոր պաշտոնում<sup>5</sup>: Պատվո հանդերձի հետ մեկտեղ կարող էր ընծայվել նաև զենք կամ ձի<sup>6</sup>: Ռազմական հաղթանակներ տարած մահմեդական առաջնորդներին և կառավարիչներին Արքայան խալիֆներն ընծայում էին պատվո հանդերձ, թագ,

<sup>1</sup> Առաջին պատկերաքանդակը տեղադրված է Հաղպատի Սբ. Նշան եկեղեցու (976–991) արևելյան ճակտոնապատի վերին հատվածում խորշի մեջ: Այստեղ Սմբատ Բ-ն քանդակված է երբոր՝ Գուրգեն Բագրատունու հետ՝ եկեղեցու մանրակերտը ձեռքերում պահած: Գագիկ Ա Բագրատունու պատկերաքանդակը գտնվել է Անիի Գագկաշեն Սբ. Գրիգոր եկեղեցու պեղումների ժամանակ (1906): Գագիկի քանդակը կերտված է եղել խոշոր չափերի վարդագույն քարից, դեպի առաջ պարզած ձեռքերին (արմունկները եղել են ծալված) նա պահել է եկեղեցու մանրակերտը. այն հայտնաբերվել է կոտրված վիճակում և վերականգնվել է նկարիչ Ս. Պոլտորացկու կողմից: Վերջինս պատրաստել է նաև նրա գունավոր պատճենը: Գագիկի քանդակում մանրամասն մշակված էր հագուստը, գլուխը երեք քառորդով թեքված էր պատից և փաթաթված շքեղ չալմայով: Կրծքին՝ շղթայի վրա, կախված է եղել խաչ: Գագիկ Ա-ի քանդակը ներկված էր. պարեգոտը և չալման սպիտակ էին, պատմունճանը՝ կարմիր, մորուքը, բեղերը և հոնքերը՝ սև: Այն չի պահպանվել, և ուսումնասիրության համար հիմք են ծառայում առաջին հետազոտողների՝ Ն. Մառի, Թ. Թորամանյանի, Հ. Օրբելու նկարագրությունները և դիտարկումները, ինչպես նաև մի քանի անգույն լուսանկարները: (տե՛ս *Marr H. Я. Ани. Ереван, 1939. С. 108–117: Орбели И. А. Избранные труды. Т. 1. Ереван, 1963. С. 28–30; Թորամանյան Թ.*, Զվարթնոց, Գագկաշեն, «Հայ ճարտարապետական հուշարձաններ» մատենաշար, Երևան, 1984, էջ 84–85): Երկու քանդակներում արքաների հանդերձանքը բաղկացած է պարեգոտից, պատմունճանից, ընդ որում, հատուկ շեշտված են պարեգոտի թեքերը:

<sup>2</sup> *Թորամանյան Թ.*, Զվարթնոց, Գագկաշեն..., էջ 84:

<sup>3</sup> *Marr H. Я. Ани...* С. 117; *Մնացականյան Սո.*, Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը IX–XIV դդ., Երևան, 1976, էջ 85:

<sup>4</sup> *Stillman N. A. Khil'a // The Encyclopedia of Islam. Vol. V. Leiden, 1986. P. 6–7.*

<sup>5</sup> *Stillman Y. K. Arab Dress. A Short History. From the Dawn of Islam to Modern Times (Themes in Islamic Studies. Vol. 2). Leiden-Boston- Köln-Brill, 2000. P. 40.*

<sup>6</sup> *A Dictionary of Islam (by T. P. Hughes, B. D., M. R. A. S.). New York-London, 1885. P. 270.*

ապարանջան և արժեքավոր այլ իրեր<sup>7</sup>: Իշխանության ճանաչման Աբբասյան արարողակարգը կիրառվում էր նաև ոչ մահմեդական կառավարիչների, այդ թվում՝ Բագրատունի և Արծրունի իշխանների հանդեպ<sup>8</sup>: Մասնավորապես՝ Աշոտ Ա իշխանաց իշխանին հայոց արքա (885–890) ճանաչելու համար խալիֆը ոստիկանի միջոցով թագավորական թագ է առաքում, միաժամանակ նրան ընծայում է նաև թագավորական այլ զգեստներ, ընծաներ ու հրեղեն երիվարներ, զենքեր<sup>9</sup>: Նրա իրավահաջորդի՝ Սմբատ Ա-ի (890–914) իշխանությունը ևս ճանաչվում է խալիֆի կողմից, և ոստիկանի միջոցով առաքվում են արքայական թագ, ոսկեհյուս զգեստ, հրեղեն նժույգներ՝ «ոսկեկուռ զենքերով և զարդերով զարդարված»<sup>10</sup>: Խալիֆի անունից թագավորական թագ է ստացել նաև Աշոտ Բ Բագրատունին (914–929): Իշխանության ճանաչումից հետո Բագրատունի արքաներին թագադրում էր նաև կաթողիկոսը, այսինքն՝ տեղի էր ունենում իշխանության հաստատման պաշտոնական երկրորդ արարողակարգը<sup>11</sup>: Պետք է նշել, որ սկսած Աշոտ Բ-ից՝ հայոց թագավորությունը դառնում է ամբողջովին անկախ խալիֆայությունից. խալիֆը նրան տվել է *շահանշահ* տիտղոսը<sup>12</sup>, որը շնորհվել է նաև մյուս արքաներին՝ իրավաբանորեն առավելություն տալով Բագրատունի արքաներին մյուս իշխանների նկատմամբ<sup>13</sup>:

Ժ-ԺԱ դդ. հուշարձանների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Սմբատ Բ-ի (նկ. 1) և Գագիկ Ա-ի (նկ. 2) պատկերաքանդակներում չալմայի առկայությունը պայմանավորված չէ խալիֆայության պաշտոնական արարողակարգի անմիջական ազդեցությամբ: Չալմայի պատկերներ հանդիպում են ԺԱ դ. բյուզանդական արվեստում. ենթադրվում է, որ այն ավելի վաղ շրջանում է դարձել բյուզանդական հագուստի մաս<sup>14</sup>: Չալմայատիպ գլխարկ է կրում նաև վրաց Բագրատունի իշխան Աշոտ Բ-ն (Կուլթը) (891–918) Տբեթիի եկեղեցու քանդակում (Թբիլիսիի պետական կերպարվեստի թանգարան)<sup>15</sup>:

Նման պատկերների հանդիպում ենք նաև Կապադովկիայի եկեղեցիների որմնանկարներում: Չալմայով են հանդես գալիս, օրինակ, Միքայել Սկեպիդիսը Կարաբաշ Բիլիսեում (1060–1061) և Թեոդոսոսոսը Չարիկի Բիլիսեում (ԺԱ դ. կես)<sup>16</sup>:

<sup>7</sup> Jones L. Abbasid Suzerainty in the Medieval Caucasus: Appropriation and Adaptation of Iconography and Ideology // Gesta. International Center of Medieval Art. Vol. XLII/2. 2004. N 4. P. 143 (նույն տեղում տե՛ս նաև հնչյու. գրականությունը):

<sup>8</sup> Ավելի մանրամասն տե՛ս Jones L. Abbasid Suzerainty... P. 144–146.

<sup>9</sup> Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1996, էջ 141–143:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 147–149:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 142–143, 150–151:

<sup>12</sup> Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Հայոց պատմություն..., էջ 317: *Մաթևոսյան Ռ.*, Բագրատունիներ: Պատմա-տոհմաբանական հանրագիտարան, Երևան, 1997, էջ 29:

<sup>13</sup> Юзбашян К. Н. Армянские государства эпохи Багратидов и Византия IX–XI вв. М., 1988. С. 76–77; Тер-Гевондян А. Н. Армения и Арабский халифат. Ереван, 1977. С. 250.

<sup>14</sup> Parani M. Reconstructing the reality of images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries) // The Medieval Mediterranean: Peoples, Economies and Cultures, 400–1453. Vol. 41. Brill: Leiden, Boston, 2003. P. 67–68.

<sup>15</sup> Алабашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. Рельефы V–XI вв. М., 1977. Ил. 71; Eastmond A. Royal Imagery in Medieval Georgia. Pennsylvania State University Press, 1998. Fig. 2.

<sup>16</sup> Thierry N. La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age. Turnhout, 2002. P. 189–193. Sch. 71–72.

Ուշագրավ է, որ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու (915–921) հյուսիսային և հարավային պատերին քանդակված բիրլիական Մավուդ ու Եզեկիա թագավորները ևս կրում են չալմաներ՝ իբրև արքայական կարգավիճակի խորհրդանիշ<sup>17</sup> (նկ. 3, 4):

Ինչ վերաբերում է Սմբատ Բ-ի և Գագիկ Ա-ի հանդերձանքի մաս կազմող երկար թևերով պարեգոտներին, ապա դրանք տարածված են եղել ինչպես Արբասյան շրջանի պալատական միջավայրում, այնպես և միջին բյուզանդական շրջանում (843–1204)<sup>18</sup>: Ընդ որում, Բյուզանդիայի կայսրերը կարմիր գույնի պարեգոտ էին կրում<sup>19</sup>, իսկ Արբասյան խալիֆները՝ սև գույնի հագուստ<sup>20</sup>:

Բագրատունի արքաների պատկերաքանդակներում կա մի մանրուք, որը նշում է նրանց ինքնիշխանությունը: Խոսքը Սմբատ Բ-ի չալմայի վրա թեքադիր, արաբատառ մակագրության մասին է: Այստեղ, ըստ Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, գրրված է «Շահնշահ Անիի, թագավոր»<sup>21</sup>: Գագիկ Ա-ի քանդակային պատկերին անդրադարձած հեղինակներից մի քանիսը տեղեկացնում են, որ չալմայի ճակատային հատվածում եղել է կարմիր գույն կամ նախշ<sup>22</sup>: Հ. Օրբելին տալիս է ավելի հստակ նկարագրություն և նշում, որ սպիտակ չալմայի առջևի հատվածում երևացել են կարմիր զարդանկար կամ ռճավորված արաբական տառեր<sup>23</sup>: Ցավոք, այդ արաբատառ մակագրությունը ժամանակին չի վերծանվել և ուսումնասիրվել:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ գործ ունենք ասեղնագործ ժապավենների կամ փաթաթանների՝ *թիրազի* հետ: Թ-Ժ դդ. այդ ժապավենները պատվի հանդերձի մաս էին կազմում և զարդարվում էին նրբագեղ, ասեղնագործ ճոխ նախշերով: Դրանք արտադրվում էին արքունական արհեստանոցներում<sup>24</sup> և կարվում էին չալմաների, ուսածածկոցների, հանդերձների առջևի ու հագուստի թևերի վերին մասում<sup>25</sup>: *Թիրազի* վրա արվում էր մակագրություն. գլխավորապես նշվում էր խալիֆի անունը, կամ ասեղնագործվում էր կարճ աղոթք<sup>26</sup>: Որպես օրինակ՝ հիշատակենք Նյու Յորքի Մետրոպոլիտեն թանգարանի հավաքածուում գտնվող քաթան (999–1000) գործվածքը, որի վրա մետաքսե կարմիր թելով գործված է արաբատառ քուֆի մակագրություն՝ արքայի անունը կրող, իսկ Բայթինորի Ուոլթերս արվեստի պատկերասրահի հավաքածուում գտնվող հագուստի մետաքսե կտորի (900–950) վրա ասեղնագործված է կարճ

<sup>17</sup> Ինչպես նկատում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Մավուդի հագուստը մեկնաբանմամբ մոտ է նույն եկեղեցու վրա քանդակված Սահակ Արծրունու հագուստին, իսկ Եզեկիայի հագուստը՝ Համագասպ Արծրունու հագուստին: Ըստ էության, չալմայի առկայությունը բիրլիական կերպարների մեջ ընդգծում է նրանց դիրքը: (տե՛ս *Der Nersessian S. Aghtamar. Church of the Holy Cross*. Harvard University Press, 1965. P. 14–15, 18. *Տեր-Ներսեսյան Ս.*, Աղթամար. Պատմական վկայություն // Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 82–85:

<sup>18</sup> *Parani M.* Reconstructing the reality... P. 53–54.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>20</sup> *Stillman Y. K.* Khil'a... P. 34.

<sup>21</sup> *Տեր-Ղևոնդյան Ա.*, Հաղբատի արաբերեն արձանագրությունը և Բագրատունի թագավորների տիտղոսները, ԼՀԳ, 1979, № 1, էջ 73–74:

<sup>22</sup> *Март Н. Я.* Ани... С. 108; *Орбели И. А.* Избранные труды... С. 29.

<sup>23</sup> *Орбели И. А.* Избранные труды... С. 29.

<sup>24</sup> *Stillman Y. K.* Khil'a... P. 6–7.

<sup>25</sup> *Stillman Y. K., Sanders P.* Tiraz // *The Encyclopedia of Islam*. Vol. X. Leiden, 2000. P. 534–536.

<sup>26</sup> *Ibid.* P. 534.

աղոթք<sup>27</sup>: Ասեղնագործ ժապավենները տարածում են ստանում նաև Ժ-ԺԱ դդ. բյուզանդական արվեստում. նրանց վրա ևս արվում էր կեղծ քուֆի տառերով արձանագրություն<sup>28</sup>: Նման ժապավեն հանդիպում է նաև Կապադովկիայի որմնանկարներում, մասնավորապես Կարաբաշ Զիլիսեում պատկերված Միքայել Սկեպիդիսի հանդերձանքին՝ կարճ թևքի եզրին<sup>29</sup>:

Հայ արվեստում ասեղնագործ ժապավեն հանդիպում ենք Կարսի Գագիկ թագավորի Ավետարանում (Երուսաղեմի Սբ. Հակոբյանց վանք, № 2556, ԺԱ դ.)<sup>30</sup>: Խմբակային դիմանկարում պատկերված է թագավորը՝ Գորանդուխ թագուհու և դստեր՝ Մարեմի հետ: Գագիկ թագավորի և Մարեմի հագուստի թևքերին ու ետնախորքի ծածկոցի երկու եզրերին առկա են սպիտակ գույնի ասեղնագործ ժապավեններ<sup>31</sup> (նկ. 4): Հետևաբար դրանք լայն կիրառում էին գտել թե՛ հայկական, թե՛ բյուզանդական միջավայրում, մասնավորապես՝ մայրաքաղաքում և Կապադովկիայում:

Սմբատ Բ-ի չալմայի վրայի մակագրությունը կարևորվում է նրանով, որ հատուկ նշված է հենց հայոց արքայի տիտղոսը՝ *շահանշահ*: Խոսելով Սմբատ Ա արքայի թագադրության մասին՝ Հովհաննես Դրասխանակերտցին նշում է, որ եկեղեցում թագադրվելու ժամանակ նրա զգեստները զարդարվել են «զծերով, գրերով ու նկարներով»<sup>32</sup>: Ամենայն հավանականությամբ, այստեղ ևս գործ ունենք ասեղնագործ ժապավենների հետ: Չի բացառվում, որ այդ գրերում եղել է նաև արքայի անունը: Եթե ընդունենք, որ նման մի արձանագրություն էլ եղել է Գագիկ Ա-ի չալմային, ապա կարող ենք եզրակացնել, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում չալման ոչ այնքան խալիֆի պատվանշանն էր, որքան Բագրատունի արքաների պաշտոնական հանդերձանքի ընդունված տարր: Այն խորհրդանշում էր արքաների անկախությունն ու ինքնիշխանությունը:

<sup>27</sup> Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 31.106.58: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/448641>; The Walters Art Museum, Accession Number: 83.522: <http://art.thewalters.org/detail/29295/fragment-of-a-garment/>

<sup>28</sup> Parani M. Reconstructing the reality... P. 54–55.

<sup>29</sup> Ball J. L. Byzantine Dress: Representation of Secular Dress in Eighth-to Twelfth-Century Painting (The New Middle Ages), New York, 2005. P. 67.

<sup>30</sup> Der Nersessian S. L'art Armenien, Paris, 1977. P. 109; Jones L. Between Islam and Byzantium: Aghtamar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership. Ashgate, 2007. P. 48–49.

<sup>31</sup> Der Nersessian S. Aghtamar... P. 109; Jones L. Between Islam and Byzantium... P. 48–49.

<sup>32</sup> Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Հայոց պատմություն..., էջ 150–151:

**Diana Grigoryan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

**Representation of Power in the Bagratuni Royal Portraits**

Representation of Bagratuni royal status in the second half of the tenth century features the presentation of the church model, turban, and mantles worn over tunics distinguished by pendant sleeves. The most prominent part of the kings' attire is the turban, which is embellished with *tiraz*, a band of cloth, that bears an inscription naming the ruler. Here, *tiraz* indicates the royal rank of the king and stresses the specifically Armenian nature of Bagratuni kingship.

**Диана Григорян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

**Репрезентация власти в портретах царей Багратуни**

Скульптурные изображения царей Багратуни второй половины X в. представлены, как правило, с моделью церкви в руках, в тунике с характерными складками на рукаве, поверх которой накинута мантия, голова обмотана чалмой. Подобный головной убор — чалма — стала самой важной деталью одеяния царей Багратуни и украшалась *тиразом* — лентой, на которой было вышито имя царя. Такая лента была символом власти, указывала на царский статус и подчеркивала независимость власти правителя.

**Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Մմբատ Բ Բագրատունու բարձրաքանդակը, Հաղպատի Սբ. Նշան եկեղեցի, 976–991 թթ.
- Նկ. 2. Գագիկ Ա Բագրատունու կլոր քանդակը (այժմ անհայտ կորած), Անիի հնությունների թանգարան (լուս.՝ Ա. Վրույրի)
- Նկ. 3. Բիբլիական Եզեկիա թագավորը, Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցի, 915–921 թթ., հարավային կողմ
- Նկ. 4. Գագիկ թագավորը կնոջ՝ Գորանդուխ թագուհու և դստեր՝ Մարեմի հետ, Կարսի Ավետարան, ԺԱ դ., Երուսաղեմի Սբ. Հակոբյանց վանք, ձեռ. № 2556



1



2



3



4

## Claude Mutafian

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

### T'oros Roslin et les mongols

#### T'oros Roslin et les Rois mages

Du plus célèbre de tous les miniaturistes arméniens, T'oros Roslin, nous sont parvenus sept manuscrits signés, six Évangiles et un Rituel, tous enluminés à Hromkla entre 1256 et 1268<sup>1</sup>, durant le catholicossat de Constantin I<sup>er</sup> de Bardzrberd. On y trouve trois miniatures de l'Adoration des Mages. Deux d'entre elles appartiennent au dernier manuscrit:

- dans l'Évangile de Matthieu<sup>2</sup> (fig. 1), l'artiste n'a représenté que cette scène, avec en haut l'inscription *ku h d'uu/ulu/u j'h / uhuu unqp ju/rtu[ti]hg*, soit «et Jésus étant né voici des mages [venus] d'Orient» (Mt. 2,1).

- dans l'Évangile de Luc<sup>3</sup> (fig. 2), il a combiné cette scène avec le Bain et l'Annonce aux bergers.

Quant à la troisième miniature<sup>4</sup> (fig. 3), elle ouvre l'Évangile de Matthieu dans le deuxième en date de ces sept manuscrits, enluminé en 1260. Le registre inférieur montre à gauche l'évangéliste en train d'écrire avec, sur fond bleu, la légende *u'p'u Uuap'nu / qn' qh'n ui/luuu'u'u'u*, «Saint Matthieu écrit son évangile», et à droite la scène du Bain avec la légende *juu'gnul'u / u'u*, «l'ablution du Seigneur». Tout en haut de la miniature est écrit *puq'nu'p'h* dans l'angle gauche et *quu'nu'g tu/lu[ti]hg* dans le droit, ce qui signifie «multitude des armées cé[lestes]» (Luc 2,13). La partie la plus importante est bien entendu, au centre, la Nativité, avec les Rois mages à droite et deux bergers à gauche. Il y a plusieurs autres inscriptions : au-dessus du Christ son nom abrégé, *3'U / P'U*, plus haut *du'ni/nu S'u* ou «naissance du Seigneur», à gauche *hnu/hu'p'u*, «les bergers», et à droite, sur fond bleu dans une étoile, *un/qp juu'p/ulu[ti]hg tu/lu'p'u*, «les mages sont venus d'Orient».

Au portrait de Matthieu et aux inscriptions près, il semble donc qu'on retrouve l'iconographie composite de la miniature précédente. Cela dit, il y a un spectaculaire élément supplémentaire: un groupe de cinq personnages de coiffé et de type mongols au-dessus des Rois mages, sous une brève inscription de trois lignes en lettres rouges.

<sup>1</sup> L'astérisque \* indique un ouvrage en arménien, dont le titre est donné en traduction française *Der Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century.* 2 vol. Washington, D. C., 1993. T. I. P. 51-54; *Mutafian C. L'Arménie du Levant (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle).* 2 vol. Paris, 2012. T. I. P. 606-607.

<sup>2</sup> Ms. N° 10675 du Matenadaran, Erevan, f° 19; *Der Nersessian S. Miniature Painting...T. II. Fig. 184.*

<sup>3</sup> Ms. N° 10675 du Matenadaran, Erevan, f° 177; *Der Nersessian S. Miniature Painting...T. II. Fig. 213.*

<sup>4</sup> Ms. N° 251 du Patriarcat arménien de Jérusalem, f° 15v; *Der Nersessian S. Miniature Painting...T. II. Fig. 212; Mutafian C. L'Arménie... T. II. Repr. 122.*



Plusieurs interprétations ont été proposées: Lévon Khatchikian y voyait un écho de la réputation des Mongols comme protecteurs des chrétiens<sup>5</sup>, alors que pour Sirarpie Der Nersessian il s'agissait de gardes du corps des Rois mages<sup>6</sup>. En ce cas, on ne comprend pas pourquoi l'artiste n'a pas représenté ces Mongols dans les deux autres miniatures. L'explication se trouve en réalité dans l'examen du contexte politique de l'époque de chacun des deux manuscrits.

### L'apparition des Mongols

On sait qu'au xiii<sup>e</sup> siècle la situation politique au Proche-Orient allait être bouleversée par l'irruption d'un élément jusqu'alors inconnu, les Mongols, partis à la conquête du monde à la suite du rêve de Gengis Khan (fig. 4). La notion de religion était pour eux secondaire, avec toutefois une plus grande flexibilité par rapport au christianisme, suite à la pénétration du nestorianisme: anathématisés au Concile d'Éphèse en 439, les fidèles de la doctrine de Nestorius trouvèrent alors refuge en Perse, d'où ils essaimèrent en Extrême-Orient et parvinrent à convertir plusieurs tribus mongoles comme les Kéraït, dont le roi était d'ailleurs l'oncle d'une des épouses de Gengis Khan (fig. 5); c'est là l'une des origines du mythe du «Prêtre Jean», un imaginaire souverain chrétien d'Orient qui permettrait de prendre l'Islam en tenailles<sup>7</sup>.

L'avant-garde des Mongols apparut au Caucase en 1220, et une décennie plus tard ils se répandirent en Grande Arménie où ils firent d'épouvantables ravages – le sac d'Ani en 1236 en fut le paroxysme – jusqu'à ce que les seigneurs arméniens comprennent le «mode d'emploi» de ces singuliers nouveaux arrivants et parviennent à s'y adapter. Ils firent profiter de leur expérience le roi Hét'oum I<sup>er</sup>, alors menacé par le sultanat seldjoukide de Rûm, au nord du Taurus (fig. 6). À la suite de la déroute de ces Turcs face aux Mongols au Köse Dagh en 1243, Hét'oum suivit les conseils de ses compatriotes et décida de jouer la carte mongole en scellant un pacte d'alliance – en fait un pacte de vassalité, car pour les Mongols on ne pouvait être que vassal ou ennemi. Dans ce but, il entreprit en 1252 son voyage historique à Karakoroum, au retour duquel il dut participer en 1256 à la campagne mongole<sup>8</sup> qui mit définitivement fin à la puissance seldjoukide: le sultanat de Rûm fut réduit à l'état de province de la Perse mongole. Deux ans plus tard, Houlagou, petit-fils de Gengis Khan, prit Bagdad (fig. 7), qui fut le théâtre d'un épouvantable massacre. Au bout de cinq siècles, le califat abbasside disparut en 1258.

### Houlagou et Dokhouz Khat'oun

À cette époque l'immense Empire des Steppes fut scindé en quatre, l'Asie occidentale intégrant l'ilkhanat de Perse avec à sa tête Houlagou<sup>9</sup>, désormais protecteur du royaume d'Arménie. Son épouse principale, Dokhouz Khat'oun, était une chrétienne nestorienne, et c'est grâce à son intervention que les chrétiens de Bagdad furent

<sup>5</sup> Zourabian T. T'oros Roslin\*. Erevan, 1986. P. 116.

<sup>6</sup> Der Nersessian S. Miniature Painting... T. I. P. 60.

<sup>7</sup> Mutafian C. L'Arménie... T. I. P. 122-124. T. II (généalogie 66).

<sup>8</sup> Mat'évosian K. Hét'oum de Korikos historien et sa chronique\*. Erevan, 2011. P. 52.

<sup>9</sup> Grégoire d'Aknèr, Histoire des Tatares\* /éd. Norayr Bogharian. Jérusalem, 1974. P. 44.

épargnés<sup>10</sup> (fig. 8). Le prestige du couple était tel que, écrivant à la fin du siècle, l'archevêque de Siounie, Stép'annos Orbélian, déplorait les décès, en 1264, du «grand et pieux souverain maître du monde, le khan Houlagou» et de «son épouse toute bénie», et précisait: «Le Seigneur sait qu'ils n'étaient en rien inférieurs en piété à Constantin et à sa mère Hélène»<sup>11</sup>. Une superbe illustration de cette comparaison est donnée par une miniature syriaque représentant le Triomphe de la Croix, où les traits mongoloïdes de Constantin et Hélène sont une évidente référence à Houlagou et Dokhouz<sup>12</sup> (fig. 9).

### La campagne mongole victorieuse en Syrie

Peu après le sac de Bagdad, Houlagou informa son frère, le khan Mongka, de «son dessein de marcher contre la Syrie et l'Égypte»<sup>13</sup> (fig. 7). Depuis Édesse, il «manda au roi d'Arménie de venir le trouver», et à en croire Hét'oum de Korykos, neveu du roi, c'est lui qui conseilla à l'ilkhan «d'assiéger d'abord la cité d'Alep»<sup>14</sup>. La meilleure source pour ces événements est le chroniqueur syriaque Bar Hebraeus, métropolitain jacobite pour l'Orient, qui se trouvait alors à Alep<sup>15</sup>. En été 1259, Houlagou «descendit en Mésopotamie avec 400 000 cavaliers», et parvenu à l'Euphrate il «ordonna que l'on construise des ponts [...] à Mélitène, à Qalaat Romayta [Hromkla], à Bira et à Circesium, et toutes les troupes passèrent en Syrie. Le Roi des Rois traversa également, avec Dokhouz Khatoun, la reine croyante qui aimait le Messie»; la ville fut prise le 23 janvier 1260 (fig. 7), et «il y eut à Alep un massacre pareil à celui de Bagdad, sinon pire». Le royaume d'Arménie fut récompensé par d'importants gains territoriaux: il constituait alors le plus puissant État chrétien du Proche-Orient.

### L'affaiblissement de la protection mongole

Peu après, pendant que Houlagou poursuivait sa marche vers le sud pour soumettre toute la Syrie ayyoubide, «des ambassadeurs envoyés des contrées orientales [...] arrivèrent en toute hâte, apportant la nouvelle de la mort de Mongka»; un nouveau khan devant être choisi, Houlagou «quitta Alep et reprit la route de ses États»<sup>16</sup>. Ce départ de l'ilkhan, avec le gros de l'armée, allait être fatal à toute l'expédition, car c'était l'époque où les Mamelouks, qui venaient de renverser les Ayyoubides en Égypte et de prendre le pouvoir au Caire, convoitaient la Syrie. L'ilkhan y avait bien laissé un contingent aux ordres de son général chrétien nestorien Kitbougha, chargé de poursuivre les conquêtes, mais pour les Mamelouks le départ de la grande armée mongole était une occasion rêvée, d'autant plus que les Francs les autorisaient à traverser leurs territoires: aux Mongols, lointains et inconnus, ils préféraient les Mamelouks, voisins connus, sans réaliser que ce sont ces derniers qui allaient mettre fin à leur

<sup>10</sup> *Kirakos de Gandzak*, Histoire d'Arménie\* /éd. Karapèk Mélik'-Ôhandjanian. Erevan, 1961. P. 382.

<sup>11</sup> *Chahnazarians K.* Histoire de la province de Sisakan, composée par Stép'annos Orbélian, archevêque de Siounie\*. Tiflis, 1910. P. 419.

<sup>12</sup> Ms. Vat. Syr. 559 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, f° 223; *Mutaïan C.* L'Arménie... T. II. Repr. 123.

<sup>13</sup> *Raschid Eldin*, Histoire des Mongols de la Perse /éd. et trad. Étienne Quatremère. Paris, 1836. P. 319.

<sup>14</sup> *Hét'oum de Korykos*, La Fleur des histoires de la terre d'Orient /éd. Louis de Mas Latrie // Recueil des historiens des croisades, Documents arméniens. T. II. Paris, 1906. P. 170, 301.

<sup>15</sup> La Chronographie de Bar Hebraeus /trad. Philippe Talon. T. III. Bruxelles, 2013. P. 4-5.

<sup>16</sup> *Raschid Eldin*, Histoire... P. 341.

présence au Levant trois décennies plus tard. En septembre 1260, près du mont Thabor (fig. 7), Kitbougha fut vaincu par les Mamelouks et mis à mort; selon l'historien des Mamelouks «Houlagou en fut vivement affligé. C'était le premier échec que ses troupes eussent éprouvé»<sup>17</sup>.

Peu après les Mamelouks se rendirent maîtres de toute la Syrie continentale, et pour le royaume d'Arménie la protection mongole allait explicitement montrer ses limites avec la première invasion mamelouke en 1266, la capture du prince héritier Léon et la mort au combat de T'oros, deuxième fils de Hét'oum (fig. 10). Certes, jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, l'ilkhanat de Perse resta fidèle à ses engagements, mais le rapport de forces se modifiait peu à peu et cette alliance n'était plus un rempart absolu comme ça avait été le cas à l'apogée de la puissance de Houlagou.

### La représentation des Mongols chez T'oros Roslin

Revenons à l'expédition mongole sur Alep. On a vu qu'un des passages de l'Euphrate par l'armée eut lieu à Hromkla, alors siège du catholicos Constantin Ier, et l'historien arménien contemporain Vardan précise au sujet de Houlagou que «le patriarche d'Arménie [...] vint auprès de lui, le bénit et fut apprécié de lui; il y avait aussi avec lui, durant la conquête de toute la Syrie, notre roi Hét'oum, épargnant les chrétiens, clercs et laïques, où qu'ils se trouvaient»<sup>18</sup>. Autrement dit, à la fin de 1259, c'est-à-dire, on l'a vu, en pleine période d'enthousiasme des chrétiens vis-à-vis des Mongols, le catholicos est descendu de la forteresse pour bénir l'armée de l'ilkhan, dans laquelle figurait le roi Hét'oum. On peut raisonnablement supposer qu'il était accompagné de T'oros Roslin, lui aussi résidant à Hromkla, et que l'artiste, alors en train d'enluminer un Évangile commandé par le catholicos, a, dans sa miniature de la Nativité, représenté sous forme de sauveurs ces Mongols qu'il venait de voir: du journalisme photographique avant la lettre! L'auteur précise bien dans son colophon que l'œuvre a été terminée «à l'époque où ont été prises la célèbre Halp [Alep] et toutes ses villes et forteresses» (fig. 11). Quant à la miniature, pour que son intention soit claire l'artiste a même ajouté, au-dessus des Mongols, une inscription qui se lit թաթարն / երևի սյ/սար, «le Tatare est arrivé aujourd'hui». Cette inscription ne laisse plus aucun doute sur l'interprétation de ces personnages. Les caractères étant très petits, elle a dû échapper à l'attention de Sirarpie Der Nersessian, d'où son explication erronée. En revanche, Lévon Khatchikian et T'elman Zourabian l'ont bien lue<sup>19</sup>, mais ils n'ont pas replacé l'œuvre dans son contexte historique, seul à même de fournir l'explication. Ajoutons une remarque accessoire: on peut, mais cette fois sans preuve, avancer l'hypothèse que le Mongol qui pointe le doigt vers l'inscription sur fond bleu pourrait n'être autre que Houlagou lui-même, devenu une sorte de «Prêtre Jean»!

Si l'on passe au second manuscrit, c'est en 1268 qu'il a été terminé. À cette époque, non seulement Houlagou était décédé, mais les Mongols avaient perdu leur aura d'invincibilité et ils n'avaient pas pu empêcher le désastre de 1266, à la suite

<sup>17</sup> *Makrîzî*, Histoire des sultans mamlouks de l'Égypte /trad. Étienne Quatremère. T. I I. Paris, 1837. P. 104-109.

<sup>18</sup> *Vardan l'Oriental*, Compilation d'histoire d'Arménie\* /éd. Léonce Alishan. Venise, 1862. P. 151.

<sup>19</sup> *Zourabian T. T'oros Roslin...*P. 116, 130.

duquel le prince héritier était toujours gardé captif au Caire. Autrement dit, les illusions étaient en grande partie perdues et les Mongols n'étaient plus vus comme les sauveurs potentiels du royaume d'Arménie, alors que le danger mamelouk se faisait de plus en plus menaçant. Il est logique que, dans un tel contexte, T'oros Roslin se soit abstenu de représenter des soldats mongols dans l'Adoration des Mages<sup>20</sup>.

## Քլոդ Մուֆաֆեան

*Մորթոնի համալսարան - I (Պանթեոն)*  
*Փարիզ*

### Թորոս Ռոսլինը և մոնղոլները

Թորոս Ռոսլինի մեկ Աւետարանի մէջ, մոզ թագաւորներուն երկրպագութեան նկարը շատ եզակի յաւելուած մը կրնձայէ. թագաւորներուն վերը՝ հինգ մոնղոլ կերպարներ: Պատճառը պարզ է: Այդ ձեռագիրը 1260 թուականը կը կրէ, իսկ նախորդ տարուայ վերջերը մոնղոլ բանակը Հռոմկլայով անցաւ, կաթողիկոսին կողմէն օրհնուեցաւ ու Հալեայը գրավեց: Հետոմ Ա. թագաւորը ու Հայոց զօրքը այդ արշավանքին մասնակցեցան:

Թորոս Ռոսլինը, որ Հռոմկլայ կմնար, այդ դեպքերուն վկայ եղաւ ու մանրանկարին վրա մոնղոլները իբր փրկիչ պատկերացուց՝ աւելցնելով հետեւեալ գրութիւնը. «Թաթարն երեկ այսաւր»:

### Légendes

- Fig. 1. L'Adoration des Mages, T'oros Roslin, 1268, Matenadaran, Erevan, ms. № 10675, f° 19
- Fig. 2. La Nativité, T'oros Roslin, 1268, Matenadaran, Erevan, ms. № 10675, f° 177
- Fig. 3. La Nativité, l'Adoration des Mages et le portrait de Matthieu, T'oros Roslin, 1260, Patriarcat arménien de Jérusalem, ms. № 251, f° 15v
- Fig. 4. Rêve et couronnement de Gengis Khan, début du xv<sup>e</sup> siècle, BnF, ms. N Afr. 1255, f° 21 (Cette miniature, qui orne l'une des copies de *La Fleur des histoires de la terre d'Orient* – œuvre écrite au début du xiv<sup>e</sup> siècle par le prince Hét'oum de Korykos, alias Hayton –, représente à gauche Gengis Khan voyant en rêve un cavalier blanc qui lui annonce qu'il sera le maître du monde, et à droite son couronnement).

<sup>20</sup> Je tiens à remercier chaleureusement l'incomparable épigraphiste et «grabaragitouhi» Agnès Ouzounian, toujours prête à mettre son savoir illimité au service de ceux qui, comme moi, en ont bien besoin.

- Fig. 5. Ong, roi nestorien des Kéraït, début du xv<sup>e</sup> siècle, BnF, ms. fr. 2810, f<sup>o</sup> 26 (La miniature, qui figure dans la plus célèbre des copies de l'œuvre de Marco Polo, le «*Livre des merveilles du monde*», représente ce souverain d'une tribu mongole chrétienne).
- Fig. 6. Le Levant à la veille de l'invasion mongole (début du xiii<sup>e</sup> siècle), Cartographie Éric Van Lauwe
- Fig. 7. Les campagnes mongoles au Proche-Orient (1256-1260), Cartographie Éric Van Lauwe
- Fig. 8. Houlagou et Dokhouz Khatoun, ca 1430, BN de France, ms. Suppl. persan 1113, f<sup>o</sup> 174v (L'une des 113 miniatures de cette somptueuse copie de Rashîd al-Dîn réalisée à Hérat).
- Fig. 9. Houlagou et Dokhouz Khatoun en Constantin et Hélène, ca 1260, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Syr. 559, f<sup>o</sup> 223, Miniature d'un Évangile liturgique jacobite.
- Fig. 10. Les Mamelouks forçant le passage de l'Amanus, début du xve siècle, BN de France, ms. fr. 2810, f<sup>o</sup> 245v (Le «*Livre des merveilles du monde*» contient une copie de Hayton, avec cette miniature illustrant la défaite arménienne de 1266, la mort d'un fils du roi Hét'oum Ier et la capture de l'aîné).
- Fig. 11. Colophon de T'oros Roslin, 1260, Patriarcat arménien de Jérusalem, ms. № 251, f<sup>o</sup> 325v-326 (La date arménienne, 709, se lit dans la quatrième ligne de la page de gauche, la prise d'Alep est annoncée dans les lignes 15-16, et l'artiste-copiste donne son nom dans les lignes 11-12 de la page de droite).



1



2



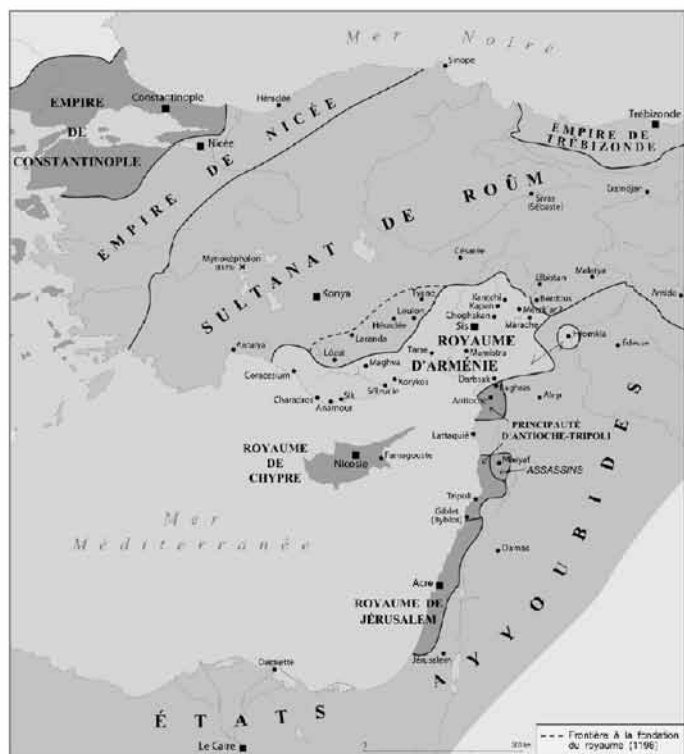
3



4

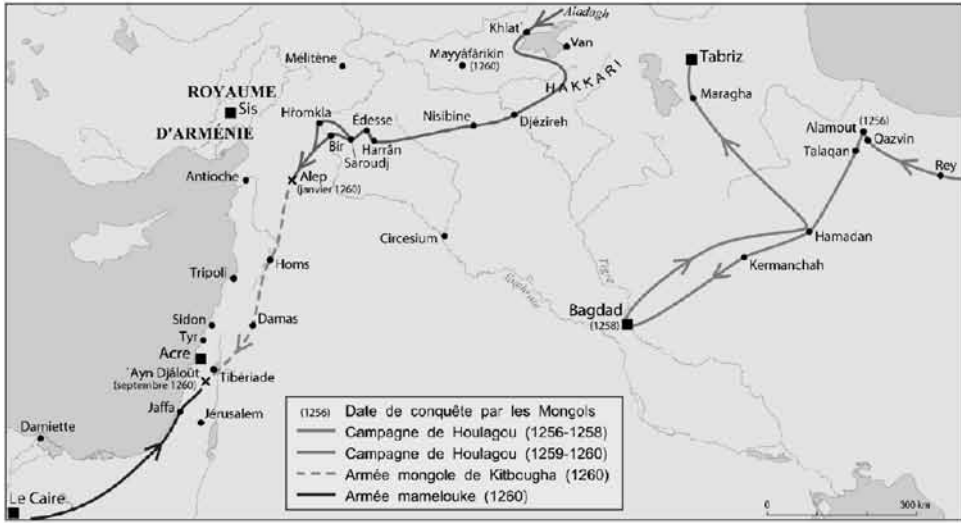


5



6





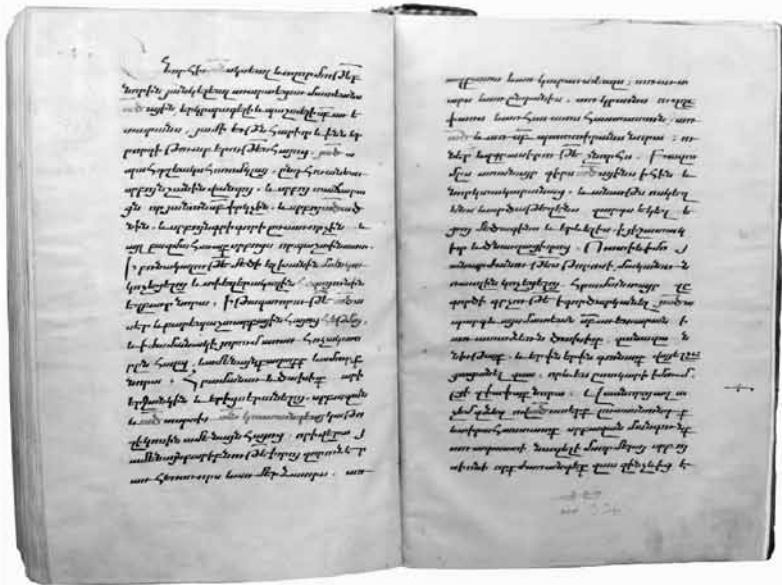
7



8



9



## Նագենի Ղարիբյան

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի  
գիտահետազոտական ինստիտուտ, Մասնենադարան  
Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա*

### Նոր դիտարկումներ Տեղերի վանքի շուրջ<sup>1</sup>

Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ թե՛ կառուցվածքային առանձնահատկությամբ, թե՛ իր պատմությամբ եզակի հուշարձաններից է Տեղերի (ճանաչված նաև՝ Դդեր անվամբ) վանքը, որը գտնվում է ՀՀ-ի Արագածոտնի մարզում: Բազմաձև Արագածի հարավ-արևմտյան լանջին, Աղջ գյուղից ուղիղ գծով 4 կմ դեպի վեր՝ մոխրագույն տուֆից կառուցված վանքային համալիրը վեհաշուք հանգստությամբ իշխում է Արիսաշ գետի խորունկ հովտով ել շրջակա լեռնային գոտով ամփոփված հրաշալի բնապատկերի վրա (սկ. 1-ա, բ):

Տեղերի վանքը հիմնվել է XII–XIII դդ. սահմանագծին Հայաստանի հյուսիս-արևելքն ազատագրած Զաքարեան եղբայրների հավատարիմ զորավար Վաչէ Վաչուտեան իշխանի տիկնոջ՝ Մամախաթունի հոգածությամբ, որի մասին հիշատակում է վանքի ժամատան մուտքի բարավորի վրա փորագրված՝ 1232 թ. կրող օձման արձանագրությունը (սկ. 2-ա):

*«ՈՉԱ. Շնորհաքն Աստուծոյ եւ Մամախաթուն շինեցի զեկեղեցիքս զմեծ եւ զփոքր, եւ զժամատունս, յիշատակ ինձ եւ առն իմոյ Վաչէի: Բսկ բնակիչք սուրբ ուխտիս հաստատեցին մեզ ի տարին պատարագ ի տանի Վարագայ սուրբ Խաչին զամենայն եկեղեցիքս մատաղով եւ սիրով. իսկ որ զգրեալս խափանէ» Աստուծոյ տայ պատասխանի առաջի Յիսուսի Զրիստոսի. Մխիթար գրիչ»:*

Չնայած հիմնադրման արձանագրություններում չի նշվում վանքը «Տեղեր» անունը ստացել է հենց սկզբից՝ դատելով ժամատան արեւելյան պատին արված նվիրատվական արձանագրությունից, որ կրում է ՈԿԲ (1213) թ. «...Շնորհին Թ՛Ի եւ Խնձորիկս միաբանեցայ սբ ուխտիս Տեղերու եւ ետու յառահ զիմ այգին...»: Այդ մասին վկայություն է պահպանվել նաև Վարդան Արեւելցու *Լուծմունք Մր. Գրոց* (կամ՝ *Ժղյանք*) աշխատության մեջ, որը թվագրվում է 1243 թ. առաջ<sup>2</sup>. «*Եւ զայս եւ գիտեմ. ի մեր ժամանակս իմ հասակակից արեղայ մի յԱնբերդոյ երկիրն» ի վանքն որ Տեղեր կոչեն, Սարկաազ անուն, աղօթից շնորհ ունէր յԱստուծոյ...»:*

Վանքի բավական ընդարձակ տարածքն ամրացված է պարսպապատով, որի կառուցման թվականը, ըստ նույն տարին ընդօրինակված մի ձեռագրի

<sup>1</sup> Հռովմաի հիմնական նյութը որպես զեկուցում ֆրանսերեն կարդացվել է Հայագետների միջազգային ընկերության (AIEA) 11-րդ գիտաժողովին (10–12 սեպտեմբեր 2008) եւ փոքր-ինչ այլ խմբագրությամբ՝ նույն թվականին (1 դեկտեմբեր) Ֆրանսիայի Էքս-ան-Պրովանս համալսարանի կազմակերպած Հայագիտության եւ վրացագիտության օրվա (Journées d'études arméniennes et géorgiennes) տարեկան գիտահավաքին: Այստեղ առաջին անգամ հայերեն ներկայացվում է հետազոտության լրացված եւ թարմացված տարբերակը՝ նոր դիտարկումներով:

<sup>2</sup> *Անթապյան Փ.*, Վարդան Արեւելցի, Կյանքն ու գործունեությունը, հ. Ա, Երևան 1987, էջ 119:

<sup>3</sup> Տե՛ս ՄՄ 750, 122ա, XIV դ.:

հիշատակարանի, 1469 է՝ «Յայսմ ամի (ի թվիս Հայոց ԶԺԸ) շինեցաւ պարիսպն Տեղերոյ սուրբ Աստուածածնի, ձեռամբ Սարգիս վարդապետի, որ կոչի Բիրականցի»։ Տեղերը եպիսկոպոսանիստ է եղել հավանաբար հիմնադրման օրվանից<sup>5</sup> ընդհուպ մինչև XVIII դ. եւ կարեւոր դեր է խաղացել Հյուսիսային Հայաստանի հոգեւոր կյանքում, հատկապէս Երուսաղեմի սուրբ վայրերի հետ ունեցած կապերով<sup>6</sup>։ Հնարավոր է, որ վանքի անվանումը եւս կապված լինի երուսաղեմյան «սնօրինական տեղերի» հետ։ Վանքից դեպի հյուսիս տարածվող լքված գյուղը հիմնվել է ավելի ուշ, հավանաբար վանքապատկան բնակելի կառույցների վրա, XIX դ. ունեցել է «այլազգի» բնակչություն<sup>7</sup>։

Վանքին նվիրված ճարտարապետական-հնագիտական գրեթէ բոլոր հրատարակություններում նշվում է, որ այն կազմված է երկու շինությունից՝ ժամանից եւ եկեղեցուց<sup>8</sup> (նկ. 1-գ)։ Եկեղեցին ավարտին է հասցվել 1211 թ., ինչպէս ճշտում է ներսի կողմից թմբուկի վրա արված արձանագրությունը<sup>9</sup> (նկ. 2-բ), եւ ըստ երեսույթին օձվել 1213 թ.<sup>10</sup> ըստ դեռեւս Գ. Հովսեփյանի վերծանած՝ մուտքի բարավորի եւ կամարի վրայի արձանագրության<sup>10</sup> (նկ. 2-գ)։ Եկեղեցու ներսում, հարավ-արեւելյան պատին զետեղված արձանագրությունը հուշում է, որ այն ստացել է Սբ. Աստվածածին անունը, քանի որ այդ առիթով Մամախաթունը կարգադրել է Սբ. Տիրամոր նավակատիքի օրը բոլոր խորաններում տարեկան

<sup>4</sup> «Հաւարումս բանից՝ խաինեաց. Զ», Վենետիկ, թիվ 299 (559)։ *Սարգիսեան Ն. Բ.*, Ցուցակ ձեռագրաց, հտ. Բ, Վենետիկ, 1924, էջ 1112–1114։ *Խաչիկյան Լ.*, ԺԵ դարի հիշատակարաններ, Երեւան, 1958, էջ 287–290։ *Աբրահամյան Վ.*, Հայկական ԽՍՀ պատմական հուշարձանները, IV, Աշտարակի շրջան, Երեւան, 1940, էջ 20։ Վ. Հարությունյանը գտնում է, առանց սակայն հիմնավորելու պնդումը, որ այդ թվականին պարիսպը վերանորոգվել է (տե՛ս *Հարությունյան Վ.*, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երեւան, 1992, էջ 310), սակայն տեքստը հստակ նշում է, որ այն շինվել է եւ ոչ նորոգվել։

<sup>5</sup> XIII դ. առաջին կեսին Ասիում հիշատակվում է Մխիթար Տեղերեցի եպիսկոպոս։ Տե՛ս Դիվան հայ վիճագրության, պր. I, Անի քաղաք /կազմեց Հ. Օրբելի, Երեւան, 1966, էջ 24։ *Աճառյան Ն.*, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 3, Երեւան, 1946, էջ 372։

<sup>6</sup> *Անթրաքյան Փ.*, Վարդան Արեւելցու «Ժղամբը» // ԲՄ, 1967, № 8, էջ 157–181։

<sup>7</sup> *Ալիշան Ղ.*, Այրարատ, Բնաշխարհի Հայաստանեաց, Վենետիկ 1890, էջ 146–147։

<sup>8</sup> Նշենք, մասնավորապէս, *Աբրահամյան Վ.*, ՀԽՍՀ հուշարձաններ..., էջ 20։ *Թորամանյան Թ.*, Նյութեր հայ ճարտարապետության, հ. Բ, Երեւան, 1948, էջ 231։ *Яковсон А. Л.* Из истории армянского средневекового зодчества. 1. Церковь в с. Дыгер // КСИИМК. 1946. XIII. С. 33–38; *Բարխուդարյան Ս.*, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ եւ քարգործ վարպետներ, Երեւան, 1963, էջ 51–55, հատկ. 53։ *Հարությունյան Վ.*, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երեւան 1992, էջ 309–310։ *Հասարայան Մ.*, *Հարությունյան Վ.*, Հայաստանի ճարտարապետական հուշարձանները (եռալեզու), Բեյրութ, 1975։ *Thierry J.-M.*, *Donabédian P.* Les arts arméniens. Paris, 1987. P. 585; *Cuneo P.* L'architettura armena nei secoli IV–XIX. Roma, 1988. P. 170, 176–78; *Հասարայան Մ.*, *Սարգսյան Զ.*, Հայաստան. Քրիստոնեական ճարտարապետության 1700 տարին, Երեւան, 2001, էջ 172։ Քրիստոնյա Հայաստան, հանրագիտարան, Երեւան, 2002, էջ 1003–1004։ *Կարապետյան Ս.*, Տեղերի վանքը, «Վարձք», հատուկ համար վանքի հիմնադրման 800 ամակին, 2013, թիվ 10։

<sup>9</sup> Ս. Բարխուդարյանը, վկայակոչելով Գ. Հովսեփյանին (տե՛ս *Հովսեփյան Գ.*, Խաղբակեանք կամ Պոռոշեանք Հայոց պատմութեան մեջ, Անթիլիաս 1969, էջ 195), համարում է, որ թմբուկի արձանագրությունը պժմ կիսատ է եւ ի սկզբանէ նշել է ՈԿԲ (1213) թվականը։ Սակայն Հովսեփյանը նկատի ունի եկեղեցու մուտքի շրջանաձև արձանագրությունը՝ «դրան գլխի», որն այսօր շատ անսովոր վիճակում է։ Գմբեթի արձանագրությունը քարի մակերեսին հստակ ու համաչափ բաշխված է՝ Ի ԹՎ : ՈԿ, եւ ցույց է տալիս 1211 թ.։ Այդպէս է ընթերցվել նաեւ անցյալ դարասկզբին (տե՛ս Մ. *վարդապետ Տեր Մկրտչեան*, Մի քանի հին արձանագրութիւններ, «Հանդէս հայագիտութեան» (Marburg), 1903/1, էջ 41–49։ *Նոյնի*, Իմ գործակալութեան ժամանակ հաւարած մի քանի արձանագրութիւններ, «Բանասեր», Ե (1903), էջ 26–32։

<sup>10</sup> Հովսեփյան Գ., *Խաղբակեանք...*, էջ 195։

պատարագ մատուցել իր մոր՝ Վախախի հիշատակին<sup>11</sup>: Ժամատան կառուցման թվականը՝ 1221, նշված է համալիրի ճարտարապետ Աղբայրիկի թողած արձանագրության մեջ<sup>12</sup> (նկ. 2-դ), որը գտնվում է հարավ-արեւելյան պան խոյակին. «Ի թի ՈՂ: Ես Աղբայրիկ վարդպետ շինեցի զեկեղեցիս եւ զգալիթս եւ միաբանեցաւ արդեամբք. Եւ սպասաորքնս հաստատեցին: Բ: ար ժամ ինձ Սբ. Խաչին: Որ խափանէ դատի յԱստուծոյ»:

Վանքի համալիրի զույգ շինությունները նշող ուսումնասիրություններն ամենայն հավանականությամբ սկզբնապես հիմք են ընդունել Վ. Աբրահամյանի հակիրճ ակնարկը<sup>13</sup> եւ հատկապես Թ. Թորամանյանի օրագրային գրությունը, որը շատ համառոտ ամփոփում է արշավախմբի երկօրյա տեղային հետազոտության արդյունքները: Այստեղ մասնավորապես նշված է, որ հուշարձանը կառուցվել է 1232 թ. եւ «բաղկանում է երկու մասից. տաճարից եւ մի մեծ գավիթից»<sup>14</sup>:

Մինչդեռ Մամախաթունի արձանագրության մեջ հստակ նշվում են երկու եկեղեցի եւ մեկ ժամատուն: Բացի այդ՝ ժամատան ավարտի եւ վանքի օժման թվականի միջեւ կա 11 տարվա տարբերություն (1232–1221), որ կարող է փաստարկել երկրորդ «փոքր» եկեղեցու գոյությունը<sup>15</sup>. Իրոք, տասնմեկ տարին միանգամայն նորմալ ժամանակաշրջան է մեկ եկեղեցի կառուցելու համար, մանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ «մեծ» եկեղեցու եւ ժամատան շինությունների միջեւ, ըստ արձանագրությունների տեղեկության, կա ութ (կամ տասն) տարվա միջոց:

Արձանագրությունների միջեւ եղած թվականների տարբերությունը դեռեւս անցյալ դարասկզբին գրավել է հին վիմագրություններ հավաքող Մխիթար վարդապետ Տեր-Սկրտչեանի ուշադրությունը, որ, սակայն, որպես վանքի հիմնադրման հավաստի թվական ընդունել է 1232-ը, իսկ մյուս թվակիր արձանագրությունները կրող քարերը համարել է եկեղեցու վերանորոգման ժամանակ այլ տեղերից տեղափոխված եւ ագուցված<sup>16</sup>: Բացի այդ, նրա հրապարակումներում կարծես շփոթ կա Մամախաթունի տարբերած «մեծ եւ փոքր» ածականներին համապատասխանող շինությունների միջեւ, քանի որ մի դեպքում մեծն ու փոքրը վերագրվել են միեւնույն՝ Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն, մինչդեռ միեւնույն ժամանակ տարբերակվել են մեծ եւ փոքր գավիթներ:

Հարցին փորձել է այլ լուծում գտնել ակադեմիկոս Ս. Բարխուդարյանը, որը արձանագրության մեջ նշված «փոքր» եկեղեցին առաջարկել է նույնացնել

<sup>11</sup> Ուշ միջնադարյան եւ ժամանակակից մասնագիտական գրականության մեջ Տեղերի վանքի անունը նույնացվել է համալիրի գլխավոր եկեղեցու՝ Սբ. Աստվածածնի անվան հետ, մինչդեռ հարկ է հստակ զանազանել դրանք՝ հետազոտության ընթացքում հնարավոր շփոթություններից խուսափելու համար:

<sup>12</sup> Չբացատրված հիմնավորմամբ Պաղո Կոնտոն եկեղեցու կառուցման թվականը համարում է 1219 թ., իսկ գավիթինը՝ 1232 թ. (տե՛ս *Cuneo P. L'architettura...* P. 65):

<sup>13</sup> *Աբրահամյան Վ.*, ՀԽՍՀ հուշարձանները..., էջ 20:

<sup>14</sup> *Թորամանյան Թ.*, *Նյութեր եւ ուսումնասիրություններ...*, էջ 231:

<sup>15</sup> Տեղերի վանքի վերաբերյալ որոշ հրապարակումներում ժամատան կառուցման թվականը նշվում է 1221–1232, ինչը չհիմնավորված եզրակացություն է:

<sup>16</sup> *Տեր-Սկրտչեան Մ.*, Մի քանի հին արձանագրություններ Մխիթար վարդապետ Տեր-Սկրտչեանի, «Հանդէս հայագիտութեան», Մարբուրգ (առանձնատիպ առանց թվականի), էջ 41–49:

ժամատան արեւմտյան պատի երկու անկյուններում տանիքի վրա բարձրացող զմբերթավոր մատռակների (մատուռիկների) հետ՝ ենթադրելով, որ ժամատան ավարտից մինչեւ վանքի օծումը եղած տասնմեկ տարին ընդգրկում է դրանց եւ ժամատան տանիքի կառուցման աշխատանքները<sup>17</sup> (նկ. 3): Զգուշորեն առաջ քաշված նրա վարկածն արդեն հավաստի տեղեկություն է դառնում Վ. Հարությունյանի մեծածավալ ուսումնասիրության մեջ<sup>18</sup> եւ այդպես ամրագրվում Տեղերի վանքի «անձնական թերթիկում»: Այդուհանդերձ այն բավական վիճելի է, քանի որ նախ՝ Մամախաթունի արձանագրության մեջ հիշատակվում է մեկ եւ ոչ երկու փոքր եկեղեցի՝ «եկեղեցիքս զմեծ եւ զփոքր եւ զժամատունս», ապա՝ արձանագրությունը ճշտում է, որ կառուցվածը եկեղեցի է եւ ոչ թե մատուռ, աղոթարան, մասնարան եւ այլն: Այնինչ ժամատան տանիքին թառած շինությունները ոչ մի կերպ չեն կարող համապատասխանել այդ կոչմանը. դրանց մուտքը տանիքից է, որոնց կարելի է մատույց ունենալ միայն շարժական պարանասանդուղքով՝ ժամատան առաստաղի վրա արված բացվածքներից (նկ. 4-ա, բ), ինչը հստակ ցուցանում է, որ դրանք չէին կարող պիտանի լինել կիրակնօրյա պատարագի համար (որպիսին եկեղեցու առաջին գործարարն է): Բացի այդ, դրանց հիմքում չկան սրբազան «տեղիներ»՝ locus-ներ, եւ չէր կարող դրված լինել որեւէ սրբազան մատույց, ինչպես դա օրենք էր եկեղեցիների հիմնարկեքի համար: Առավել հավանական է, որ դրանք ծառայել են կամ որպես «նշխարատներ»՝ մատույցների պահպանման համար, որոնցով լի է եղել վանքը ծաղկման շրջանում՝ ըստ վերոբերյալ հիշատակարանի եւ Վարդան վանականի *Աշխարհացոյցի*<sup>19</sup>, կամ էլ ընտանեկան հիշատակի աղոթարաններ<sup>20</sup>: Նմանատիպ շինություններ հանդիպում են նույն ժամանակաշրջանում Հոռոմոսի վանքում կառուցված Մամախաթունի ամուսին Վաչեի կողմից, եւ Մռավյանի մենաստանում (Ապարանի շրջան)<sup>21</sup> ու հավանաբար որպես սկզբնօրինակ ունեն Հոռոմոսի վանքի ճանապարհին գտնվող «Ղոշեր» կոչված ուղեցույց-կամարի զույգ մատռակները<sup>22</sup> (նկ. 5—6):

Վերջապես, դժվար է հավատալ, որ ճարտարապետ Աղբայրիկի արձանագրությունն արված է մինչեւ ժամատան ամբողջական ավարտը, ինչպես ենթադրում է Բարխուդարյանը, մանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ վերջինի շինարարությունը տեսել է ընդամենը ութ (կամ տասն) տարի, մինչդեռ զույգ մատռակներին վերագրվող կառուցման ժամանակն ընդգրկում է ամբողջ տասնմեկ տարի: Հետեւաբար, խոսք կարող է գնալ միայն առանձին կանգնած եկեղեցու մասին:

Այդ երկրորդ եկեղեցին առանց հնագիտական որեւէ նկարագրության հպանցիկ հիշատակում է Ալիշանը՝ հիմնվելով Մամախաթունի արձանագրության

<sup>17</sup> *Բարխուդարյան Ս.*, Վարպետներ..., էջ 53:

<sup>18</sup> Տե՛ս, օրինակ, *Հարությունյան Վ.*, Հայ ճարտարապետություն..., էջ 310:

<sup>19</sup> Այս մասին ավելի մանրամասն՝ ստորեւ:

<sup>20</sup> Քրիստոնյա Հայաստան..., էջ 1004:

<sup>21</sup> *Հարությունյան Վ.*, Հայ ճարտարապետություն..., էջ 310: *Cuneo P.* L'architettura... P. 170, 673; *Thierry J.-M. Donabédian P.* Les arts... P. 537—538.

<sup>22</sup> *Հարությունյան Վ.*, Հայ ճարտարապետություն..., էջ 310: Ղոշերի կամարի մասին տե՛ս *Մաթևոսյան Կ.*, Հոռոմոս-Անի ճանապարհին գտնվող կամարը, ՊԲՀ, № 1, 1982, էջ 143—149:

եւ վերորերյալ վենետիկյան ձեռագրի նույն հիշատակարանի վրա, որտեղ այն անվանված է Սուրբ Յովհաննէս.

*«... ԹՎ. ՋԺԸ.ի (1469)*

*Գրեցաւ գիրքս այս Յիսուս Որդի,*

*Սկիզբն եւ աւարտ լինի*

*Ի Բուրական, ընդ հովանեաւ*

*Տեղերոյ Սուրբ Աստուածածնին,*

*Եւ Սուրբ Լրջակին եւ Սուրբ Յովաննէսիս:...»*

Սակայն հաջորդ հիշատակարանում նույն գրիչը կրկնում է հաղորդած տեղեկությունը, բայց առանց նշելու Տեղեր անունը եւ Սուրբ Լրջակը փոխարինում է Սուրբ Նշանով.

*«...Արդ, գրեցաւ այս ձեռամբ մեղապարտ եւ անկիմաստ գրչի Սկրտիչ մեղաոր եւ անարժան քահանայի (...) ի մենարանի Բիւրականի, ընդ հովանեաւ Սուրբ Աստուածածնին եւ Սուրբ Նշանի եւ Սուրբ Յովաննիսի, այլ եւ ամենայն սրբոցս, որ աստ կան հասարեայ:»*

Այդուհանդերձ, մեծ հայագետը, անձամբ այցելած չլինելով հնավայր, Մամախաթունի այս եկեղեցին չի կապում Տեղերի վանքի հետ, որ նա համարում է ավելի հեռու գտնվող եւ գրեթե ավերված վիճակում: Ըստ այդմ էլ հիշատակարանի այս երկու հատվածները մեջբերում է իրար խառնված եւ առանց Տեղերի անվան հիշատակության, իսկ Սուրբ Լրջակը նույնացնում է ոչ հեռու գտնվող Խաչի վանքի ավերակների հետ, որի մասին հիշատակում է Վարդանիսի *Աշխարհացոյցը*:

Որտե՞ղ է, արդ, Մամախաթունի «փոքր» եկեղեցին եւ արդյո՞ք այն Սուրբ Յովհաննէս անունն է կրել:

Վանքի պարսպից ներս, Սուրբ Աստվածածին եկեղեցուց դեպի հարավ-արեւմուտք մոտ 100–120 մ հեռավորությամբ, ավելի բարձր հարթության վրա գտնվում են փոքրածավալ շինության ավերակներ, որոնց հատակագիծն ու կանգուն մնացած հատվածները միանալ թաղակապ եկեղեցի են ցուցանում (նկ. 7 ա-գ): Վերջինի գոյությունը մեզ հայտնի դարձավ շնորհիվ հնավայրի պահակի ցուցմունքի, երբ Տեղերի վանք մեր առաջին այցելության ժամանակ արձանագրության ընթերցումից հետո փորձում էինք որոնել «փոքր» եկեղեցու հետքերը: Սակայն պահակի տեղեկությամբ՝ այդ մատուռը կապ չունեւ Տեղերի վանքի հետ. ըստ նրա՝ այն շատ հին է եւ կառուցվել է Գրիգոր Լուսավորչի որդու՝ Վրթանեսի կողմից: Թե որտեղից էր պահակին հայտնի այդ տեղեկությունը, հնարավոր չեղավ ճշտել: Եկեղեցին Թուխ Մանուկ անվամբ եւ Վ. դ. թվագրված՝ հանդիպում է Տեղերի վանքի մասին համացանցային մի փաստաթղթում, որտեղ, սակայն, նույնպես նշված չէ այդ նույնացումը հավաստիացնող մասնագիտական աղբյուրը<sup>23</sup>: Այնուամենայնիվ, նման ենթադրությունն ինքնին անհավանական չէ, որովհետեւ հաջորդ այցելության ժամանակ, երբ հնարավոր

<sup>23</sup> Տե՛ս Tour Armenia, Aragatzotn Marz, հեղինակ՝ Rick Ney (այցելած՝ 05.2007 եւ 06.2014): Հավանաբար մատուռի փոքր շափերը եւ հատակագծային ընդհանրությունները նմանանուն այլ հուշարձանների հետ հեղինակին հանգեցրել էին այդ կարծիքին (Այս մասին տե՛ս *Մուսակալյան Ա.*, Թուխ Մանուկ հուշարձանների մասին, ՊԲՀ, 1976/2, էջ 204): Բնչեւէ, Տեղերի մասին գիտական որեւէ գրականության մեջ առ այսօր մեզ հնարավոր չեղավ գտնել այդպիսի տեղեկություն:

եղավ չափագրել շինությունը (նկ. 8) եւ ավելի մանրամասն գննումներ կատարել, հայտնաբերվեց, որ եկեղեցին հիմնված է հնագույն կառուցցի տեղում, որի բազալտե հաստակուտ հիմնաքարերը եւ բազալտե խոյակները օգտագործվել են նոր շինության հիմքը գցելիս (նկ. 7-դ, ե, գ): Հին շերտի թվագրության վերին սահմանը կարող է հասնել IV–V դար, քանի որ մնացորդները վկայում են ուրարտական ժամանակներից հայտնի հայկական ավանդական «խառը շին-տեխնիկայով» կառուցցի մասին. այդ տեսակ շինություններն ունեին բազալտե հիմքեր, որոնք կարող էին շարունակվել պատի մեկ կամ երկու շարքով, բազալտե սյունախարիսխներ ու խոյակներ, բազալտե կամ աղյուսե պատեր եւ փայտյա սյուներ ու ծածկ<sup>24</sup>:

Այսպիսով, դատելով եկեղեցու հատակագծից եւ կանգուն մնացած մասերից, ինչպես նաեւ փլատակների դիրքից եւ ձեւից՝ այն եղել է միանավ թաղածածկ ուղղանկյուն սրահ, բավական հաստ պատերով, ներգծված խորանով եւ արեւմտյան կողմում հյուսիս-հարավ երկարաձգված փոքր գավիթով (նկ. 9): Եկեղեցու այս տիպը, թեեւ ոչ հաճախ, հանդիպում է XII–XIV դդ. հուշարձաններում, ինչպես, օրինակ, Վասպուրականի Թեղուտի Սուրբ Յովհաննէս եկեղեցում (նկ. 10): Զարմանալի է, որ այս ավերակ եկեղեցին մասնագիտական ուսումնասիրություններում երբեք չի կապվել ո՛չ Մամախաթունի շինարարական գործունեության, ո՛չ էլ վանքի հետ, եւ մենք որեւէ այլ հնագիտական տեղեկություն չկարողացանք գտնել դրա մասին:

Հնարավո՞ր է, ուրեմն, որ այս փլատակները պատկանեն Մամախաթունի կառուցած «փոքր» եւ գրչի նշած Սուրբ Յովհաննէս եկեղեցուն:

Տարբեր ուղղություններով տարած հետազոտությունները հետաքրքիր արդյունքներ գրանցեցին հօգուտ մեր առաջադրած վարկածի: Նախ՝ Զաքարեանների ազատագրական արշավանքներից հետո Հայաստանի հյուսիս-արեւելյան նահանգներում վերակազմված մշակութային վերելքի ընթացքում կառուցված նոր վանքերը շատ հաճախ հիմնվում էին վաղքրիստոնեական շրջանից մնացած սրբավայրերի տեղում (ինչպես, օրինակ՝ Հովհաննավանքը, Հառիճավանքը, Աստվածընկալը եւ այլն)<sup>25</sup>: Հավանական է, որ Մամախաթունի հիմնարկությունը եւս նմանատիպ նախաձեռնություն է, ինչը հուշում են փլատակ եկեղեցու տեղում եղած նախկին շինության մնացորդները (նկ. 7-դ), ինչպես նաեւ եկեղեցու ներքին տարածքում գտնված թեւավոր խաչի բեկորը<sup>26</sup>: Ապա՝ այս փոքր եկեղեցու համար օգտագործված տուֆը նույն որակի եւ գույնի է, ինչ Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն<sup>27</sup>, որ կարող է վկայել այդ քարերի միաժամանակ եւ միեւնույն հանքաշերտից սերելու, ուրեմն եւ շինությունների համաժամանակյա լինելու մասին: Այնուհետեւ, այն գտնվում է XV դ. կառուցած պարսպապատից ներս, ինչը ենթադրում է, որ այդ թվականին կանգուն է եղել եւ

<sup>24</sup> *Garibian de Vartavan N.* La Jérusalem Nouvelle et les premiers sanctuaires chrétiens de l'Arménie, Fribourg-London-Erevan 2009. P. 320–321.

<sup>25</sup> *Cuneo P.* L'architettura... P. 41.

<sup>26</sup> Բեկորի մասին տե՛ս *Կարապետյան Ս.*, Տեղերի վանքը..., էջ 5:

<sup>27</sup> Սբ. Աստվածածնի մասին տարբեր տեղեկատվական աղբյուրներում նշված է, որ այն կառուցված է բազալտից, ինչը, հավանաբար, հետեւանք է հրատարակության մեջ սպրդած սխալի վերարտադրության:



համարվել է վանքապատկան կառույց<sup>28</sup>: Վերջապես, իր համեստ չափերով եւ տիպաբանությամբ լիովին համապատասխանում է արձանագրության «փոքր» բնորոշմանը:

Բացի այդ, փոքր գավթի ներսում եկեղեցու մուտքին կից գտնվող խաչքարի պատվանդանին պահպանվել է Մամախաթունի մոր՝ Վախախի արձանագրությունը (նկ. 7-է), որում վերջինս հայտնում է ջուր բերելու (հավանաբար՝ վանքի տարածք) եւ սույն խաչը կանգնեցնելու մասին. «*Կաման ԱՅ, ես Վախախս, զօրոս բերի եւ զխաչս կանկնեցի, որք երկիրպագանեք, յաղաթս յիշեցեք, ի ԹՎ: ՈՂ*»<sup>29</sup>: Արձանագրությունը կրում է 1221 թ. ճիշտ այն տարին, երբ Աղբայրիկը ավարտել էր ժամատան շինարարությունը եւ երբ, դատելով արձանագրությունների թվաբանությունից, պետք է որ ենթադրաբար սկսված լինե՞ր երկրորդ եկեղեցու շինարարությունը:

Ըստ Մկրտիչ գրչի հիշատակարանի՝ վերջինս ձեռագիրն ընդօրինակել է երեք սրբությունների հովանու ներքո, որոնք առնչություն ունեն Տեղերի վանքի հետ, ընդամին՝ երկու նույնաբովանդակ պարբերությունների համեմատությունը պարզում է, որ Սուրբ Լրջակը նույն Սուրբ Նշանն է, այսինքն՝ կապված է Խաչի հետ: Ճիշտ է, Այիշանն այս անվանումը վերագրում է քիչ հեռու գտնվող նույնանուն վանքին, քանի որ Նշան եւ Խաչ բառերը քրիստոնեական տերմինաբանության մեջ մեծ մասամբ ընկալվում են որպես հոմանիշներ: Սակայն «Լրջակ» անվան կապը «նշանի» կամ «խաչի» հետ պետք է որ այս դեպքում եզակի պատմություն եւ բովանդակություն ունենա, քանի որ դասական եւ միջին հայերենում այն նշանակում է «զուարթ, պարզերես, սթափ», բայցե՛ «բաց, վառ կապույտ»՝ աղերսվելով «լուրթ» ածականին (այստեղից ունենք՝ «լրջագոյն» հոմանիշը ե՛ր որպես «առաել զգաստ եւ արթուն, զվարթագոյն», ե՛ր որպես «բաց, վառ գույնի, բաց, վառ կապույտ»):

«Լրջակի» եւ «խաչի» կապն ու պատմությունը մասամբ բացահայտվում են շնորհիվ Վարդան Արեւելցու *Աշխարհացոյցի*, որի ընդարձակ խմբագրության մեջ կարդում ենք. «...եւ Տեղերու վանքն ուր կայ Լրջակապուտակ սուրբ Նշանն...»<sup>30</sup>: Այս արժեքավոր տեղեկությունը վկայում է, որ ոչ միայն սուրբ Լրջակը գտնվում էր Տեղերի վանքում, այլեւ որ խոսքը ոչ թե շինության, այլ մասունքի մասին է: *Աշխարհացոյցի* ձեռագիր տարբերակներում հանդիպում է նաեւ «լրջակապույտ ակն» ձեւը (կամ «շրջակապույտ ակն», որտեղ գրիչը հավանաբար շփոթել է Լ եւ շ տառերը)<sup>31</sup>, որ մեկնաբանվում է որպես «վառ կապույտ աչք» կամ ավելի ճիշտ՝ «վառ կապույտ քար»՝ գոհարեղեն իմաստով, որից էլ հավանաբար սերում է «Լրջակ» հապավումը. «**լ(ու)րջ-ա-կապուտ-ակ(ն)**»<sup>32</sup>:

Այս փոքրիկ քննությունը հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ «սուրբ Լրջակը» ոչ թե վանք էր կամ վանքի գավթի տանիքի մատուակներից

<sup>28</sup> Հավանաբար փվել է 1848 թ. երկրաշարժի ժամանակ:

<sup>29</sup> *Կարապետյան Ա.*, Տեղերի վանքը..., էջ 23 (համար՝ ԺԹ):

<sup>30</sup> *Վարդան Արեւելցի*, *Աշխարհացոյց*, Բարիզ, 1960, էջ 40–41: *Պերպլեռան Հ.*, *Աշխարհացոյց Վարդանայ վարդապետին, քննական հրատ.*, Փարիզ 1960, էջ 27–28:

<sup>31</sup> *Պերպլեռան Հ.*, *Աշխարհացոյց*..., էջ 28 (ծանոթ.):

<sup>32</sup> Հնարավոր է նաեւ, որ «լրջակապուտ ակն» բառակապակցությունը «լաջվարդի» հոմանիշն է, որը հայերենում «լապիս-լազուլիտ» քարն է:

մեկը, ինչպես համարվել է մինչ այժմ<sup>33</sup>, այլ կիրառական արվեստի ոսկերչական նմուշ էր՝ մոնումենտալ խաչի կամ խաչի պատկերով մասնատուփի տեսքով, ինչպիսին է, օրինակ՝ Հաչի Պռոշեանի պատվերով պատրաստված 1300 թ. «Խոտակերաց Սուրբ Նշան» պահարանը (նկ. 11):

Ակներեսաբար, այս սրբազան առարկայի խաչաթելերի հատման մատում ազդեցված էր բաց կամ վառ կապույտ կիսաթանկարժեք մեծ քար (գուցե՝ եգիպտական կապույտ կամ լապիս-լազուլիտ), որի հետևում գտնվող խորշակում անկոփված էր որեւէ մատնք: Առավել հավանական է, որ վերջինս հենց Խաչափայտի մատնք լինէր, ինչպես «Խոտակերացի» դեպքում է: Կարծես թե այս մասին է հուշում նաև Սիմեոն Ա Երեւանցի կաթողիկոսի (1710–1780) կոնդակներից մեկում հիշատակված մի ավանդույթ, ըստ որի Տեղերի վանքում «կայ մեռելայարոյց եւ սքանչելագործ սուրբ Նշանն, որ եւ Լրջակապուտ սուրբ Նշան եւս կոչի: Առ որ եթէ որ կատարեալ հաստով, աներկբայ յուսով եւ ջերմեռանդ սիրով դիմեալ երթայցէ, ի հիւանդութեանց բժշկի, ի ցաոց սպաքինի, եւ ի յայսահարութենէ ազատի»<sup>34</sup>:

«Մեռելահարույց» բնորոշումը հատակ մատնանշում է սուրբ Խաչափայտը, որը քրիստոնեական աշխարհում առավել տարածված ավանդության՝ Երուսաղեմում «Խաչգիտի պատմութեան» հայտնի բոլոր տարբերակներում հարույթուն է տալիս մեռած պատանու (կամ աղջկա), որի միջոցով էլ գտնված երեք խաչերի մեջ ճանաչվում է որպես Տիրոջ Խաչը<sup>35</sup>: Խաչի եւ խաչամատնքի հետ աղերս ունի նաև դիվահարությունից բուժելու նշված հանգամանքը:

Այժմյան տվյալներով հնարավոր չէ ճշգրիտ տեղեկանալ, թե արդյոք Լրջակապույտ Նշանը Տեղերի վանքում եղել է հիմնադրման օրվանից: Աշխարհացոյցը գրի է առնվել 1269–71 թթ միջև<sup>36</sup>, սակայն համառոտ տարբերակում, որն առավել հարազատ է բնագրին, սուրբ Լրջակը կարծես թե չի հիշատակվում: Բնագիրը խմբագրման է ենթարկվել սկսած XIII դ. վերջերից մինչև XIV կեսը՝ ստեղծելով ընդարձակ տարբերակը<sup>37</sup>, իսկ վերջինս էլ, իր հերթին, ենթարկվել է կրկնակի խմբագրման XIV–XV դդ. ընթացքում<sup>38</sup>: Ուստի, կարող ենք միայն «մոտարկել», որ մասնագարդը (մատնքի հետ) վանքի սեփականությունն է դարձել 1272 թ. հետո, եւ այնտեղ էր 1469 թ., երբ Մկրտիչ գրիչն ընդօրինակում էր իր ձեռագիրը: Սակայն վերջինս սուրբ Լրջակի հետ նշում է նաև «աստ հաւաքեալ» այլ սրբերի մատնքներ, որոնք չեն հիշատակված

<sup>33</sup> Ալիշան Ղ., Այրարատ..., էջ 146–147: *Ulughogian G. Un'antica mappa dell'Armenia. Ravenna, 2000. P. 76 (№196)* .

<sup>34</sup> Դիւան հայոց պատմութեան, Թիֆլիս, 1893, էջ 832:

<sup>35</sup> Խաչգիտի պատմության եւ ավանդության ուսումնասիրության մասին տե՛ս *Drijvers H. J & J. W. The Finding of the True Cross. The Judas Kyriakos Legend in Syriac, Louvain 1997; Idem, The Protonike Legend, the Doctrina Addai and Bishop Rabbula of Edessa, Vigiliae Christianae. 1997. 51/3. P. 298–315; Baert B. A Heritage of Holly Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image. Leiden, 2004; Garibian N. La Jérusalem du IV<sup>e</sup> siècle et le récit de la conversion de l'Arménie // Mélanges J-P. Mahé. Travaux et Mémoires. 18. Paris, 2014. P. 353–368.*

<sup>36</sup> Անթասյան Փ., Վարդան Արեւելցի..., էջ 105–109:

<sup>37</sup> Անթասյան Փ., Վարդան Արեւելցի..., էջ 105–109: *Հովսեփյան Գ., Խաղրակեանք..., Բ, էջ 44, 190: Պէրպէրեան Հ., Աշխարհացոյց..., էջ ԺԶ:*

<sup>38</sup> Անթասյան Փ., Վարդան Արեւելցի..., էջ 105–109:

*Աշխարհացոյցում*, ինչն էլ կարող է օգնել փաստարկելու, որ Լրջակի հիշատակությունը պատկանում է ընդարձակ տարբերակի առաջին խմբագրությանը, եւ որ մյուս մատունքները Տեղեր են բերվել XIV–XV դդ. միջև:

Սուրբ Լրջակը նշված է նաեւ 1691 թ. Չելլեբիի քարտեզում՝ «Տեղավանք Լրջակապոյտ սուրբ Նշան» սեղմագրությամբ, որի հեղինակն ակնհայտորեն մատունքի անունն ընդունել է որպէս վանքի անվան շարունակություն<sup>39</sup> (կրճատելով նաեւ վանքի անունը), որն այդպէս էլ թարգմանվել է հրատարակչի կողմից<sup>40</sup>: Այն հավանաբար դեռ վանքում էր գտնվում Սիմեոն Երեւանցու այցելության ժամանակ (1763–1767 թթ. միջև<sup>41</sup>):

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ եթե Լրջակապուտակ սուրբ Նշանը գտնվում էր Տեղերի վանքի տարածքում կամ ավելի շուտ՝ պատկանում էր վանքին, ապա Մկրտիչ գրչի հիշատակարանում նշված սուրբ Յովհաննէսը տրամաբանորեն նույնպէս գտնվում էր վանքում կամ վանքի սեփականությունն էր: Սակայն, ի տարբերություն Լրջակի, ո՛չ այս տեքստից, ո՛չ էլ այլ կցկտուր տեղեկություններից հնարավոր չէ միանշանակ հասկանալ՝ արդյոք այն մատունք էր՝ ի թիվս «*սալենայն սրբոց, որ աստ կան հասարեայ*», թե եկեղեցի՝ ի դեմս վանքի տարածքում գտնվող փլատակների (թեւեւ մեկի գոյությունը չի բացառում մյուսիները):

Հարցին պատասխանելու համար թերեւս կարող է օգնության գալ Մամախաթունի 1232 թ. օժման արձանագրությունը: Այնտեղ նշված է, որ վանքը կառուցվել է ի հիշատակ իշխանուհու եւ իր ամուսնու, եւ որ այդ հիշատակը տոնելու համար վանքի հայրերը բոլոր եկեղեցիներում պետք է պատարագ մատուցեն Վարագայ սուրբ Խաչի տոնի օրը. «*Իսկ բնակիչք սուրբ ուխտիս հաստատեցին մեզ ի տարին պատարագ ի տանի Վարագայ սուրբ Խաչին զամենայն եկեղեցիքս մատաղով եւ սիրով...*»: Վարագայ խաչի այս հետաքրքրաշարժ հիշատակությունը մեր ուշադրությունը հրավիրեց այն հանգամանքի վրա, որ ե՛ր Տեղերի վանքում, ե՛ւ Մամախաթունի կյանքում խաչի պաշտամունքը կարեւորագույն տեղ է զբաղեցրել: Եւ իրոք, մանրամասն գննումից պարզվեց, որ Տեղերի վանքը՝ եկեղեցու եւ գավթի ճակատներով, արտաքին ու ներքին պատերով ու տարածքով, ոչ միայն սովորականից ավելի «հագեցած» է խաչքարերով, տարաբնույթ խաչապատկերներով եւ խաչի մասին հիշատակություններով, որոնք ժամանակի ընթացքում տարբեր առիթներով դրոշմվել են ուխտավորների, նվիրատուների եւ վանքի բնակիչների կողմից (նկ. 12), այլեւ թվում է, թե խաչի թեման միանգամայն մտածված ու հմտորեն ի սկզբանե

<sup>39</sup> *Uluhogian G. Un'antica mappa... P. 76.*

<sup>40</sup> «Tetavank». Monastero azzuro di S. Nšan», տե՛ս *Uluhogian G. Un'antica mappa... P. 76*: Բացի այս քարտեզի անորոշ գրությունից, Տեղերի վանքը գրավոր աղբյուրներում երբեք չի հիշատակվում Լրջակապուտ սուրբ Նշան անվամբ, ինչպէս նշում են Ուլուիոցյանը (*Uluhogian G. Un'antica mappa... Nota 196*) եւ Վարպետյանը (տե՛ս *Վարպետյան Ս., Տեղերի վանքը... էջ 2*), չնայած միջնադարում շատ տարածված երեւոյթ էր, որ վանքն անվանվում էր նաեւ իր ունեցած հայտնի մատունքով կամ կամավայրով:

<sup>41</sup> Որ կարելի է ենթադրել ըստ նույն կաթողիկոսի թողած հիշատակարանի թվականի (տե՛ս Դիւան հայոց պատմութեան..., էջ 456): Այնուամենայնիվ, Սիմեոն Ա-ի վերը նշված կոնդակի տեքստից (տե՛ս հոդում 33) պարզ չէ, թե «յորում կայ Լրջակապուտակ սուրբ Նշան» վերաբերում է իր ժամանակին, թե որեւէ այլ, ավելի հին փաստաթղթից արտագրված տեղեկություն է՝ պատմվող ավանդության բովանդակությամբ գուցակցված:

ընդգրկված է վանական համալիրի թե գաղափարական, թե ճարտարապետական կառուցվածքում: Օրինակ, մի քանի խաչաքանդակ ագուցված են եկեղեցու խորանին կից պատերի մեջ, չորսը զարդարում են գավթի պուններն իրար կապող կամարների հիմքերը, որոնցից մեկի վրա խաչին նվիրված արձանագրություն կա (նկ. 13), խաչապատկերներ են կրում նաև խոյակները եւ պունները: Իր թողած արձանագրության մեջ Սբ. Խաչի տոնի օրը սեփական հիշատակի համար պատարագ է պատվիրում նաև ճարտարապետ Աղբայրիկը:

Ինչ վերաբերում է Մամախաթունին, ապա բացի *Վարազայ խաչի* տոնի օրից, նրա հոգու համար մեծաշուք պատարագ է մատուցվել նաև *Խաչգիտի տոնի* օրը: Այդ են վկայում գրեթե նույն թվականներին իր եւ ամուսնու հոգածությամբ վերանորոգված եւ ընդարձակված Հովհաննավանքի օման արձանագրությունը (1217)<sup>42</sup> եւ Հաղպատի Սբ. Նշան եկեղեցու գավթի ներքում, արեւելյան պատին թողած նվիրատվական արձանագրությունը (1120թ.)<sup>43</sup>:

Հետաքրքիրն այն է, որ այս երկու տոները հայկական ծիսական ավանդույթում սերտորեն կապված են միմյանց: *Գիտ սրբոյ Խաչին յԵրուսաղէմ* տոնը Երուսաղէմի Սուրբ տեղեաց նավակատիքի տոնից սերող «տեղական» զարգացում է<sup>44</sup>: Ինչպես հայտնի է, Գողգոթայում Քրիստոսի Խաչելության եւ Հարության վայրում Կոստանդին կայսեր կառուցած եկեղեցական համալիրի նավակատիքի մեծաշուք տոնը հիմնվել է 335 թ. եւ մինչեւ դարավերջ ամբողջանալով ու հարստանալով՝ հայկական ծիսական ավանդույթում տեղ է գտել V դարասկզբին: Այն նշվել է սեպտեմբերի 13-ին եւ տեւել ութ օր, որոնցից երրորդը նվիրված է եղել Սբ. Խաչին՝ միավորելով Խաչի գյուտը, Խաչի մատունքի երկրպագությունը եւ Գողգոթայում կանգնեցված Խաչակոթողի եւ սրբարանի նավակատիքը<sup>45</sup>: Որպես առանձին տոն՝ Խաչգիտը հայոց ճաշոցում հայտնվում է XII–XIII դդ., որտեղ այն նշված է մարտի 10-ին (մայիսի 17)<sup>46</sup>:

<sup>42</sup> «ՈԿԶ... եւ Վաչէ իշխանաց իշխան որդի Սարգսի Վաչուտանց,... միաբանեցայ հանդերձ գուգակցայ իմով Մամախաթունաւ սուրբ ուխտիս վանացս Յովհաննու, բազում տրաք եւ ընծայիք սագնական եղար ի շինութիւն մեծափառ ձեռակերտիս. Եւ առաջնորդք սուրբ ուխտիս հաստատեցին յամենայն ամի պատարագել զՔրիստոս յանուն իմ, զտանն Ղազարու, զամենայն եկեղեցիքս՝ զհին եւ զնոր, եւ զսուր Խաչգիտին՝ Մամախաթունին պատարագել զՔրիստոս, զհին եւ զնոր եկեղեցիքս անխափան մինչեւ ի գալուստ Որդոյն Աստուծոյ. Եւ որք չառնեն դատին ի Քրիստոսէ», մեջբերված է Ալիշան Ղ., Այրարատ..., էջ 168:

<sup>43</sup> «Կամաւ ամենակալին ԱՅ, ի թոխա Հայոց ՈԿԹ, այս մեր գիր է Հաղբատայ եպիսկոպոսիս՝ Յոհաննիսի եւ ամենայն միաբանացս, մեծի եւ փոքու, որ տուար Վաչէի՝ թոռին Վաչուտին, եւ իր կենակցին՝ Մամախաթունին, միաբանութեան յայս ժամս, որ եկին ի ՍԲ Նշանս եւ յամենայն բնչից իրեանց արդինատրեցին մեզ: Եւ մեր ընկարաք սիրով, եւ կարգեցար զԽաչգիտին զշաբաթն եւ զկիրակէն նոցա արտնեն ժամ յամենայն եկեղեցիքս անխափան՝ մինչ ի կատարած աշխարհի:...», տե՛ս Դիվան հայ վիմագրության, IX, Լոռու մարզ, Երևան 2012, էջ 158 (276):

<sup>44</sup> *Renoux Ch.* Le Lectionnaire de Jérusalem en Arménie. Le Čaşoc<sup>4</sup>. II. Edition synoptique des plus anciens témoins // PO. 48/2. № 214. Brepolis, 1999. P. 127–129; et III. Le plus ancien Čaşoc<sup>4</sup> cilicien: Le Erévan 832. Brepolis, 2004. P. 599–600. № 260.

<sup>45</sup> *Renoux Ch.* Le Lectionnaire... II. P. 127–128; *Garibian de Vartavan N.* Note sur l'article de Findikian «Armenian Hymns of the Holy Cross...» // REArm. T. 33. 2011. P. 331–334; *Idem*, Costantino nella tradizione ecclesiastica armena // Enciclopedia Costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. Enciclopedia Italiana Treccani. Roma, 2013. P. 441–461.

<sup>46</sup> *Renoux Ch.* Le Lectionnaire... II. P. 223. № 1; et III. P. 599–600. № 260; *Garibian N.* Costantino... տե՛ս նաև *Ղարիբյան Ն.*, Կոստանդին Մեծի կանոնը եւ պատկերը հայոց ծիսական ավանդույթում, ԲՄ, 20, 2015 (անտիպ):

Չորրորդ դարի երկրորդ կեսին է կազմավորվել նաև քրիստոնեական աշխարհում ամենահայտնի պատմությունը՝ «Խաչգիտի պատումը», ուր խաչափայտի մատունքի հայտնաբերումը եւ Երուսաղեմի սրբավայրերի կառուցումը վերագրվում է Կոստանդին կայսեր մորը՝ Հելինեին: Այս պատումի երկու այլ՝ «Յուդա Կիրակելի» եւ «Պրոտոնիկելի» անվանված խմբագրությունները սերել են անմիջապես հաջորդող տարիներին եւ հայկական միջավայրում շրջանառության մեջ են մտել արդեն հինգերորդ դարի առաջին տասնամյակներում<sup>47</sup>: Հայտնի է, թե արդյոք *Խաչգիտի պատումի* հատվածները վաղ շրջանում ընթերցվել են Սբ. Տեղեաց նավակատիքի՝ Խաչի օրվա ընթացքում<sup>48</sup>: Փոխարենը, *Խաչգիտի* տոնի արդեն առանձնացված խորագրի ներքո, XII–XIII դարի *ճառքնատիրներում* հանդիպում են «Պրոտոնիկելի» եւ «Յուդա Կիրակելի» խմբագրությունները՝ որպես խաչի առաջին եւ երկրորդ գլուտ, որոնք հավելում է Հերակլիոսի կողմից Խաչի դարձի մասին պատումը<sup>49</sup>: Իսկ արդեն Տէր Իսրաէլի կազմած XIII դարի *Յայսմատորքում* կա միայն «Պրոտոնիկելի» պատումը<sup>50</sup>:

Հարկ է նշել, որ «Պրոտոնիկելի» տարբերակը, որ Սբ. Խաչափայտի հայտնաբերումը իջեցնում է մինչեւ առաջին դար եւ վերագրում Կլավդիոս կայսեր հորինածին կնոջը՝ Պրոտոնիկեին, ձեւավորվել է Եղեսիպոս եւ հայտնի է եղել միայն ասորախոս քրիստոնյա շրջաններում: Այն ի սկզբանե ընդգրկված է եղել *Աղէի վարդապետության* համատեքստում կապված Եղեսիոյ Աբգար թագավորի դարձի եւ Թաղեոս (Աղէ) առաքյալի նահատակության պատումի հետ<sup>51</sup>: Հայերեն թարգմանությունից հետո շատ արագ, արդեն V դ. ավարտին, *Աղէի վարդապետությունն* ինտեգրվել էր հայոց պատմական ավանդույթին՝ Թաղէին (կամ Աղէին) դարձնելով հայոց առաջին առաքյալ, իսկ Աբգար Եղեսացուն՝ հայոց թագավոր<sup>52</sup>: Որպես հետեւանք՝ VII–IX դդ. Խաչի մատունքի մասին պատումի «Պրոտոնիկելի» խմբագրությունն իր հերթին «հայացվել» է՝ կապվելով հայոց առաջին նահատակներ՝ Հռիփսիմյան կույսերի պատմության վասպուրականյան ավանդույթի հոլովման հետ, այնուհետեւ՝ շարունակվելով *Վարազայ Խաչի գիտի պատմության* մեջ<sup>53</sup>, որը հենց Վարազայ Խաչի տոնի սկզբնապատճառն է:

Ըստ այս բաղադրյալ ավանդույթի, ուրեմն, Սուրբ Խաչի մի մասնիկը Պրոտոնիկելից ժառանգություն է մնում իր թոռ Հռիփսիմեին, որն իր հոգեւոր մայր Գայանեի եւ ընկերակից այլ կույսերի հետ Հռոմից փախչելով Հայաստան

<sup>47</sup> Garibian N. La Jérusalem du IV<sup>e</sup> siècle...

<sup>48</sup> Դատելով XII–XIII դդ. ճառքնատիրներից եւ Տէր Իսրաէլի Յայսմատորքից (XIII դ.) ընթերցումները քաղված են եղել աստվածաշնչյան եւ հայրաբանական տեքստերից, ունեցել են առավել ընդհանրական, խորհրդաբանական բնույթ եւ կարելու է են Խաչի տեսիլքը Երուսաղեմում եւ փրկչական աստվածաբանությունը. տե՛ս Van Esbroeck M. et Zanetti U. Le manuscrit Erevan 993. Inventaire des pièces // REArm. T. 12. 1977. P. 123–167. S. CLXXII; Van Esbroeck M. Description du repertoire de l'homélieaire de Muš // REArm. T. 18. 1984. P. 237–280. S. 297–307.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Bayan G. Le Synaxaire de Tēr Israël // PO. 1928. XXI/4. P. 465.

<sup>51</sup> Garibian N. La Jérusalem du IV<sup>e</sup> siècle...

<sup>52</sup> Garibian N. La Jérusalem du IV<sup>e</sup> siècle...; Van Esbroeck M. Le roi Sanatrouk et l'apôtre Thadée // REArm. T. 9. 1972. P. 241–283. Թաղեոսի եւ Աբգարի «ազգայնացումը» պաշտոնական եւ ընդհանրական բնույթ է ստանում VIII–XII դդ. միջեւ ընկած ժամանակահատվածում, երբ Թաղեոս առաքյալի տոնը ներմուծվում է ճաշոց (տե՛ս Renoux Ch. Le Lectionnaire... III. 2004. P. 547):

<sup>53</sup> Thierry J.-M. et Outier B. Histoire des Saintes Hrip'simiennes // Syria. 1990. 3–4. P. 695–733.

(Պատմությունն սրբոց Հռիփսիմեանց-ում նրանք անցնում են Ալեքսանդրիայով, Երուսաղեմով, Եդեսիայով) եւ հասնելով Տոսպ գավառը՝ ճանապարհին ապահովության համար Խաչի մատունքը թաքցնում է Վան քաղաքի մոտ գտնվող Վարազա լեռան գագաթին: Բազում ժամանակ անց՝ Ռշտունյաց Վարդ Պատրիկի օրոք (ըստ աղբյուրների քննության՝ 645, 653 կամ 664 թվականներին<sup>54</sup>), լեռան վրա բնակվող երկու միայնակյացի լուսաշող տեսիլքով հայտնվում է մատունքը<sup>55</sup>, որի համար նոր մատուռ է կառուցվում եւ տարեկան տոն է հաստատվում:

Այսպիսով, Վարազա Խաչի տոնը զուտ հայկական ծագում ունի եւ հիմնվել է թերեւս VII դ.՝ ունենալով տեղական նշանակություն, սակայն ընդհանրացել եւ ճաշոց է ներթափանցել XII դ. սկզբին, ուր հիշատակվում է մեհեկի 20-ին (փետրվարի 26-ին)<sup>56</sup>: Այս ժամանակամիջոցին են վերաբերում նաեւ Վարազ լեռան վրա տեղակայված զույգ վանքերը՝ Վերին Վարազավանքը եւ Ներքին Վարազավանքը, ինչպես նաեւ գագաթին գտնվող՝ Խաչի երեւման սրբատեղի-մատուռը եւ ճգնավորների քարանձավը<sup>57</sup>: Առաջին համալիրը, որ հնագույնն է եւ հավանաբար հիմնվել է VII դ., բաղկացած է եղել երկու եկեղեցուց եւ մեկ մատուռից (սկ. 14-ա): Ի սկզբանե այստեղ է պահվել սրբազան մատունքը, որ արաբների զրավումից հետո տարվել է Սորադիր Սուրբ-Խաչ եկեղեցի, այնուհետեւ վերադարձվել է նախկին բնակավայրը եւ X դ., Արծրունի արքայական տան ջանքերով կառուցված Ներքին Վարազավանքի օժումից հետո, տեղափոխվել այստեղ (սկ. 14-բ, գ): Տասներորդ դարավերջին եւ հաջորդ դարասկզբին են պատկանում Ներքին Վարազավանքի յոթ եկեղեցիներից երեքը՝ Սբ. Սոփիան, Սբ. Հովհաննեսը եւ Սբ. Աստվածածինը. նույն ժամանակաշրջանին է վերագրվում նաեւ Սուրբ Նշան մատուռը, որտեղ ըստ ամենայնի կայանել է սրբազան մատունքը<sup>58</sup>: Վերջինս ամփոփված է եղել արծաթապատված փայտյա խաչազարդի մեջ, որը 905 թ. նորոգել է Գագիկ իշխանը՝ հարստացնելով ոսկով եւ գոհարեղենով<sup>59</sup>, իսկ Աշոտ Դ Բագրատունին հատուկ փայտյա ոսկեզօծ մասնապահարան է պատվիրել:

<sup>54</sup> Նույն տեղում: Տե՛ր Իսրայելի *Յայսմատորքում* նշվում է, որ տեսիլքը երեւացել է Ներսես Գ կաթողիկոսի օրոք (641–661), եւ որ տոնը հաստատելու համար նա եւ Վարդ Պատրիկը եկեղեցական ժողով են գումարել (տե՛ս Bayan G. *Le synaxaire...* P. 95):

<sup>55</sup> Bayan G. *Le Synaxaire...* P. 94–95: Առավել զարգացած տարբերակը ծանոթ է Խլաթեցու *Յայսմատորքում* (XV դ.): Ավանդույթի վաղագույն տարբերակները պահպանվել են Խորենացուն վերագրվող «Պատմությունն սրբոց Հռիփսիմեանց» աղբյուրում (*Մովսէսի Խորենացոյ Մատենագրութիւնը*, Վենետիկ 1865, էջ 297–303), ինչպես նաեւ՝ *Կարծեցյալ-Շապոհ Բագրատունու* (զվ. Գ) եւ *Թովմա Արծրունու* (զվ. Թթ) մոտ: Տե՛ս նաեւ Thierry J.-M. et Outier B. *Histoire...* P. 727–729.

<sup>56</sup> *Renoux Ch. Le Lectionnaire...* I. P. 467–468; et III. P. 594 ; et n. 246.

<sup>57</sup> *Լալանս Ե.*, Վասպուրական, Նշանավոր վանքեր, Թիֆլիս, 1912, էջ 41–61: *Ոսկեան Հ.*, Վասպուրական-Վանի վանքերը, Վիեննա, 1940, էջ 273–291: Thierry J.-M., *Donabédian P. Les arts...* P. 587–88; Thierry J.-M. et Outier B. *Histoire...* P. 727–729; Cuneo P. *L’architettura...* P. 538 (note 322); *Հարությունյան Վ.*, Հայ ճարտարապետություն... էջ 226–227:

<sup>58</sup> Նույն տեղում: Սբ. Աստվածածին եկեղեցու հյուսիս-արեւմտյան ավանդատնից մի նեղ միջանցք տանում է դեպի Սբ. Նշան մատուռը: Սակայն ըստ անցյալ դարասկզբին պահպանված ավանդության՝ մատունքը պահվել է Սբ. Աստվածածին եկեղեցու հարավ-արեւմտյան ավանդատնի մեջ գտնվող գաղտնաբանում (տե՛ս *Լալանս Ե.*, Վասպուրական..., էջ 48):

<sup>59</sup> *Թովմա Արծրունի եւ Անանուս*, Պատմությունն տանն Արծրունեաց / քննակ. բնագիրը, առաջ. եւ ծանոթ. Մ. Դարբինյան-Մելիքյանի, զվ. 27, Երևան, 2006, էջ 269–271: Thierry J.-M. et Outier B. *Histoire...* P. 728–729.

1231 թ. վանքի վանահայր Ղուկասն ապահովության նպատակով տեղափոխվում է Հայաստանի հյուսիսային շրջան՝ պատմական Արցախի Քուստիկ գավառը (այժմ՝ Տավուշի մարզ, Ալավերդու մոտ)՝ իր հետ տանելով մասունքը, եւ հաստատվում նախորդ դարավերջին հիմնված վանքում, որ այդ իրադարձության առիթով վերանվանվում է (կամ անվանվում) Նոր Վարագավանք<sup>60</sup> (նկ. 15):

Արդ, արդյոք կարո՞ղ ենք ենթադրել, որ *Խաչգիտի* եւ *Վարագայ խաչի՝* իրար աղերսվող տոների մուտքը հայոց *ճաշոց* կապված է այս իրադարձության հետ՝ առավել լայն տարածում եւ ակնածանք հաղորդելով դրանց, ինչպես ցույց են տալիս հիշատակի կատարման վերոնշյալ արձանագրությունները եւ այդ ժամանակի մի շարք այլ վկայություններ: Կարելի՞ է ենթադրել նաեւ, որ մասունքի տեղափոխման իրողության ազդեցությամբ է Մամախաթունն իր եւ ամուսնու հիշատակի պատարագը նշել տալիս *Վարագայ Խաչի* տոնի օրը՝ մեկ տարի անց արված արձանագրության մեջ: Ավելին, գուցե՞ դեպի նոր կացարան ճանապարհին Վարագա Սբ. Խաչն անցել է Վաչուտեանների տիրույթով եւ անգամ կանգ առել նորակառույց Տեղերի վանքում: Ըստ այդմ հնարավոր է եզրակացնել, որ Լրջակապուտակ Սուրբ Նշանը Վարագա Խաչից սերած մասունք է, որ նույն առիթով նվիրվել է Մամախաթունին եւ Տեղերի վանքին: Եւ, վերջապես, կարո՞ղ ենք արդյոք որեւէ կապ տեսնել այն բանում, որ Տեղերի վանքի եկեղեցիները Սբ. Աստվածածին եւ Սբ. Հովհաննես անուններն ունեն, ինչպես որ Վարագա վանքի եկեղեցիները:

Ահա հարցեր, որոնց պարզաբանումն ըստ մեզ կարելու է ոչ միայն «Սբ. Հովհաննեսի» իսկության որոնման, այլեւ ընդհանրապես Տեղերի վանքի ուսումնասիրության պատմության համար, որը սակայն այլեւս դուրս է մեր հոդվածի սահմաններից:

**Nazénié Garibian**

*Institut Machtots de recherches sur  
les manuscrits anciens, Maténadaran  
Académie de Beaux-Arts d'Erevan*

### **Nouvelles observations à propos du monastère de Tegher**

Le monastère de Tegher, situé dans la région d'Aragatsotn, sur le flanc sud-ouest du mont Aragats, est fondé par la princesse Vachutean Mamaxatun au début du XIIIe s. Selon son inscription dédicatoire laissé par la princesse même, l'enceinte fut consacrée en 1232 et contenait trois édifices: deux églises, une grande et une petite, et un gavit' (nartex). Or dans toutes les études consacrées à ce monument, le lieu est décrit comme étant composé uniquement d'une église et d'un gavit', tandis que la seconde église est identifiée aux deux petites chapelles à l'étage, qui flanquent les angles nord et sud du mur occidental. L'article est consacré donc à la recherche de cette petite église qui, selon l'étude des sources et des documents

<sup>60</sup> Thierry J.-M., Donabédian P. Les arts... P. 560.

ainsi que des sondages archéologiques du site, aurait porté le nom de Saint-Jean et pourrait être identifiée à l'édifice ruiné se trouvant dans l'enceinte du monastère, à 150 m de l'église principale.

## Назени Гарибян

*Институт древних рукописей Матенадаран  
имени Месропа Маштоца  
Ереванская государственная  
художественная Академия*

### Новые сведения о монастыре Тегер

Монастырь Тегер, который находится в регионе Арагацотн, на юго-западном склоне горы Арагац, был основан княжной Мамахатун из рода Вачутян в начале XIII в. Согласно посвятителной надписи монастырь был обнесен оградой в 1232 г., а сам ансамбль состоял из трех построек: двух церквей — большой и малой — и гавита. Однако, во всех исследованиях, посвященных данному памятнику, в описаниях территории говорится только об одной церкви и одном гавите, а вторая церковь была причислена к ряду маленьких часовень, прилегающих к северному и южному углам западной стены. Статья посвящена изучению малой церкви, которая согласно сведениям соответствующих источников и документов, а также археологическим раскопкам, была посвящена Св. Иоанну и могла быть идентифицирована с остатками строения, находящегося в пределах ограды монастыря, в 150 м от главной церкви.

### Նկարների ցանկ

#### Նկ. 1 Տեղերի վանք.

- ա. Վանքի ընդհանուր տեսքը հարավ-արեւմուտքից
- բ. Վանքի ընդհանուր տեսքը հարավ-արեւելքից
- գ. Վանքի հատակագիծը (աղբյուրը՝ *Cuneo P. L'architettura armena nei secoli IV–XIX. Roma, 1988*)

#### Նկ. 2 Տեղերի վանք. Շինարարական արձանագրություններ.

- ա. Մամախաթունի օձման արձանագրությունը գավթի մուտքի բարավորի վրա (1232)
- բ. Սբ. Աստվածածին եկեղեցու թմբուկի ներսի պատին արված արձանագրությունը (1211)
- գ. Սբ. Աստվածածին եկեղեցու մուտքի բարավորի եւ կամարի վրա արված արձանագրությունները (1213)
- դ. Աղբյուրիկ ճարտարապետի թողած արձանագրությունը գավթի հարավ-արեւելյան սյան խոյակին (1221), (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)



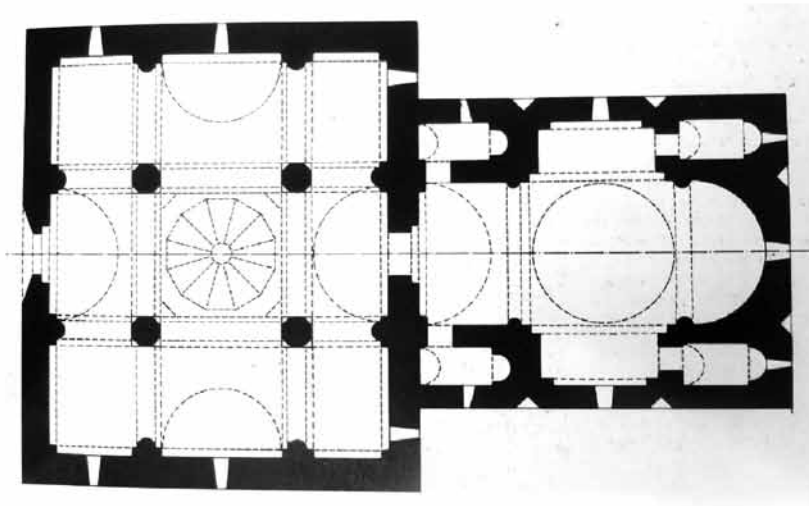
- Նկ. 3 Տեղերի վանք. Գավթի արեւմտյան պատի երկու անկյուններում բարձրացող մատռակները (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 4 ա, բ. Տեղերի վանք. Գավթի առաստաղին արված մուտքերը դեպի մատռակներ (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 5 Հոռոմոսի վանք.  
 ա. Ներքին համալիրի գավթի տանիքին բարձրացող մատուռը (XIII դ., ըստ Պ. Կունեոյի)  
 բ. «Ղոշեր» կոչված կամարը դեպի Հոռոմոսի վանք տանող ճանապարհին (IX–XI (?), (աղբյուրը՝ *Մարթնոսյան Կ.*, Հոռոմոս-Անի ճանապարհին գտնվող կամարը, ՊԲՀ, № 1, 1982)
- Նկ. 6 Մռավյանի մենաստան (Ապարանի շրջ.). Գավթի արեւելյան պատի անկյուններում բարձրացող մատուռներից մեկը (XIII դ.)
- Նկ. 7 Տեղերի վանքի պարապապատի մոտ գտնվող ավերակ եկեղեցին.  
 ա. Ավերակ եկեղեցու ընդհանուր տեսքը հարավից  
 բ. Ավերակ եկեղեցու ընդհանուր տեսքը արեւելքից  
 գ. Ավերակ եկեղեցու ընդհանուր տեսքը հյուսիսից  
 դ. ավերակ եկեղեցու ներքո եղած նախկին շինության հետքեր  
 ե. Ավերակ եկեղեցու տեղում նախկին շինության բեկորներ  
 զ. ավերակ եկեղեցու հիմքերում օգտագործված՝ նախկին վաղ շրջանի շինության խոյակ  
 է. ավերակ եկեղեցու մուտքին կից գտնվող՝ Վախախի կանգնեցրած խաչքարը, (լուսանկարները՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 8 Տեղերի վանքի ավերակ եկեղեցու հատակագիծը (Ն. Ղարիբյան, Բ. դը Վարթավան 2008)
- Նկ. 9 Տեղերի վանքի ավերակ եկեղեցու գավթի մնացորդները (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 10 Թեղուտի Սուրբ Յովհաննէս, Վասպուրական (XIII դ.), (աղբյուրը՝ Ժ-Մ. Թիերիի անձնական արխիվ)
- Նկ. 11 «Խոտակերպց Սբ. Նշան» մասնատուփը (1300), Էջմիածին, Գանձարան
- Նկ. 12 Տեղերի վանք. Սբ. Աստվածածին եկեղեցու գավթի արեւմտյան ճակատին քանդակված խաչապատկերներ (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 13 Գավթի գմբեթակիր կամարների հիմքում զետեղված խաչաքանդակներից մեկը (լուսանկարը՝ Ն. Ղարիբյանի)
- Նկ. 14 Վարազավանք (VII (?) – XVIII դդ.)  
 ա. Վերին Վարազավանքի հատակագիծը (աղբյուրը՝ *Cuneo P. L'architettura armena nei secoli IV–XIX. Roma, 1988*)  
 բ. Ներքին Վարազավանքի հատակագիծը (աղբյուրը՝ *Thierry J.-M., Donabédian P. Les arts arméniens. Paris, 1987*)  
 գ. Ներքին Վարազավանքի հին լուսանկար (աղբյուրը՝ *Cuneo P. L'architettura armena nei secoli IV–XIX. Roma, 1988*)
- Նկ. 15 Նոր Վարազավանք (XII–XIII դդ.), (աղբյուրը՝ *Thierry J.-M., Donabédian P. Les arts arméniens. Paris, 1987*)



1a



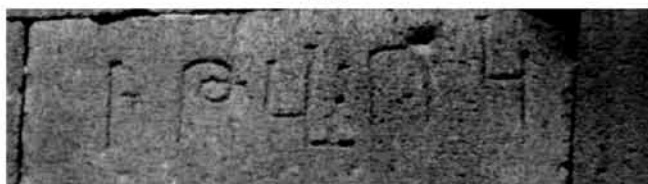
1b



1c



2a



2b



2c



2d



3



4a



4b



5a



5b



6



7a



7b



7c



7d



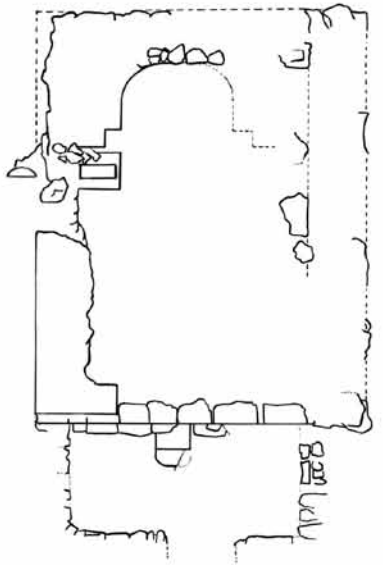
7e



7f



7g

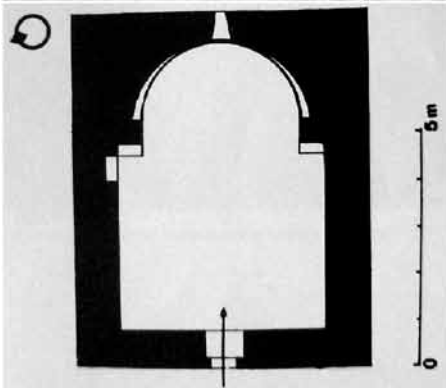


TEGHER  
C. DE VARTAVAN E. H. GARIBIAN  
08-08-08

8



9



10



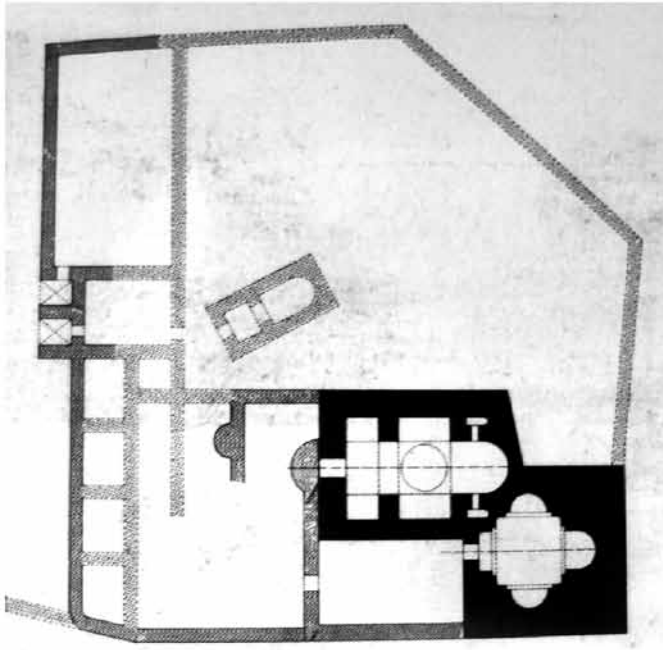
11



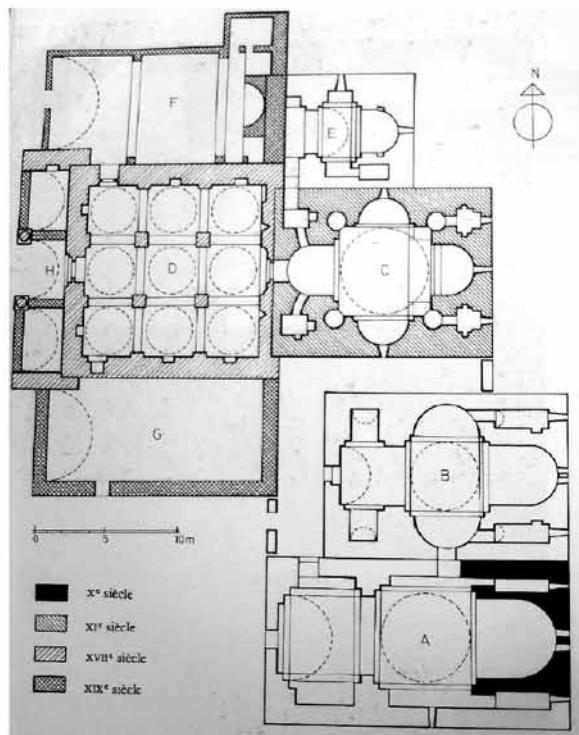
12



13



14a



14b





14c



15

## Армен Казарян

*Государственный институт искусствознания  
Научно-исследовательский институт теории и истории  
архитектуры и градостроительства  
Москва*

### **К исследованию монастыря Оромос. Три больших зала верхнего ансамбля**

Комплекс монастырских построек Оромоса являлся одним из крупнейших в средневековой Армении и на всем Христианском Востоке. Он же представляет собой исключительно интересный архитектурный ансамбль, который даже сейчас, в полуразрушенном состоянии восхищает своей пространственностью, великолепной вписанностью в природный ландшафт, величию художественных образов и многообразием своеобразных перспективных видов, которые открываются при приближении к ансамблю и перемещении по тропам между зданиями. Создание дворов рядами построек и оградами, интерьеры больших и малых зданий, часть которых взаимосвязаны между собой, обогащают впечатление от пространственной организации Оромоса.

Еще с дальних окрестных точек ансамбль полностью обзревается благодаря тому, что группы его построек расположены в низине, на острове, вытянутом между извивающимися потоками реки Ахурян, а также на ступенях гигантского природного амфитеатра — значительного расширения ущелья. Размеры котловины придают поистине вселенский масштаб панораме невысоких хребтов, террасам, скалистым уступам и череде рукотворных каменных построек.

Оромос являлся одним из окрестных монастырей Ани — города, олицетворявшего величие средневековой Армении. Но именно эта обитель обладала и ролью градостроительного образования, которое из всех окружающих Ани поселений и монастырей составляло ему достойную пару как в смысле своей функциональной значимости (в Оромосе располагались гробницы царей Багратуни), так и в архитектурно-планировочном. А. Зарян называет путь из Ани в Оромос дорогой богослужений (церемоний) и процессий<sup>1</sup>.

Основание монастыря связано с покровительством царя Абаса Багратуни (929—953) монахов, бежавших в Армению из пределов Византии. Развитие архитектурного ансамбля Оромоса проходило в два этапа, каждый из которых соответствовал двум периодам расцвета средневековой архитектуры Армении.

<sup>1</sup> *Ջաղյան Ա.*, Այնարկներ հին և միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինության պատմության, Երևան, 1986, էջ 125: Մաթևոսյան Կ., Անի, Երևան, 1997, էջ 17:

Первый из них относится к эпохе Багратидов и преимущественно ко времени Анийского царства. Второй — к возрождению армянского зодчества в эпоху Захаридов.

Если сначала монастырь застраивался на острове, то к концу первого периода несколько сооружений было возведено на террасе южного склона, и важнейшими из этих построек оказываются большая церковь Сурб Ованнес и ее жаматун (1038 г.). Именно в этой, верхней части ансамбля оказалось сосредоточено строительство XII—XIII вв. Оно имело два вектора, знаменующих собой развитие двух фрагментов комплекса. Первый состоял из усыпальниц и мемориальных часовен, сгруппированных в линию вдоль восточного фасада церкви. Второй фрагмент сформировался к юго-западу от жаматуна, по диагонали от него. Тут были сооружены три больших зала, функционально связанных с хранением книг и реликвий (ил. 1, 2). Их исследованию и посвящена настоящая статья.

Несмотря на очевидную роль Оромоса в армянской истории и уникальность многих его памятников, этот ансамбль остается одним из наименее исследованных. Начало изучению памятников Оромоса было положено еще Т. Тораманяном, который издал свои рассуждения в статье 1911 г., широко известной по более поздней публикации в сборнике его трудов<sup>2</sup>. Обмеры построек, исполненные Тораманяном, были опубликованы лишь в 2002 г. французскими учеными<sup>3</sup>. Еще ранее Ж.—М. Тьерри была издана первая монография об Оромосе<sup>4</sup>. К сожалению, на протяжении почти столетия, находясь на территории Турции, в пограничной зоне, Оромос был закрыт для посещений, а его постройки систематически разрушались, что привело к серьезным потерям. Впервые в 2012 г., благодаря турецким коллегам и архитектору Явuzu Ozкая, а затем в рамках международной экспедиции «Ани в контексте» 2013 г. нам удалось посетить этот комплекс построек, что позволило получить лучшее представление о них<sup>5</sup>. Исследование архитектуры Оромоса вскоре будет опубликовано в комплексной коллективной монографии об этом монастыре<sup>6</sup>.

Памятники эпохи Захаридов в Оромосе, к которым относятся три отмеченных зала, изучены хуже предшествовавших им построек. Однако они несомненно заслуживают внимания, поскольку монастырь продолжал оставаться в ту эпоху одним из самых важных, а его архитектурные сооружения служили камертоном развития армянского зодчества и образцами, на которые равнялись строители во многих других монастырских ансамблях страны.

<sup>2</sup> Թորամանյան Թ., Նոյրեր հավաքան ճարտարապետության պատմության, հ. 1, Երևան, 1942, էջ 298–305:

<sup>3</sup> Baladian A., Thierry J.-M. Le couvent de Horomos d'après les archives de Toros Toramania. Paris, 2002. P. 26–46, 53–71.

<sup>4</sup> Thierry J.-M. Le couvent arménien d'Horomos. Louvain–Paris, 1980. P. 69.

<sup>5</sup> В составе экспедиции находилась и группа архитекторов и ученых из Армении, в том числе и профессор Ф. Тер-Мартirosов, что оказалось исключительно полезным в ходе обследования памятников и для определения стоящих перед нами задач.

<sup>6</sup> Kazaryan A., Mahé J.-P., Matevosyan K., Vardanyan E. Monastery of Horomos: Art and History. Paris, 2014 (в печати) .

Три рассматриваемых в статье зала состыкованы друг с другом и последовательно сообщаются дверями, а два из них, расположенные с западной стороны, имеют внешние входы (ил. 3). Функционально они были связаны между собой, о чем свидетельствуют и скупые исторические сведения, в которых два западных зала именуется «ншхаратун»-ами. Строительные надписи сообщают нам о возведении этих двух зданий: книгохранилища (или реликвария), созданного в 1229 г. Ваче Вачутяном и его супругой Мамахатун, и реликвария, построенного к югу от него Арьяцем Огеворянцем и его женой Седой в 1277 г<sup>7</sup>. (далее, соответственно, «зал Ваче» и «зал Арьяца»). Третий зал находится по оси «зала Арьяца». Он тоже квадратный, но значительно больше двух первых, своей внешней длиной соответствует габариту жаматуна — притвора церкви Сурб Ованнес. Как и этот предшественник багратидской эпохи, он имеет четырехколонную композицию и перекрытие из девяти секций, разделенных мощными арками. Этот третий зал в литературе именуется «залом с апсидой», поскольку в толще своей восточной стены по оси среднего нефа содержит полукруглую экседру с алтарным возвышением. Нет исторических сведений ни о строительстве, ни о ремонтах зала (ил. 4).

Повторяя основу композиции оромосского жаматуна и детали его колонн, зодчий этого зала привносит ряд изменений, с помощью которых достигает иных пространственных эффектов и новой образности. Пара круглых колонн с западной стороны центрального квадрата и пара октагональных с восточной выглядят стройнее, поскольку уже тех, что в жаматуне. Под капителями они содержат изящный пояс из вереницы полудисков. Вдоль стен колоннам соответствуют аналогичные по пропорциям и деталям полуколонны, которые имеют расширительные выступы по сторонам. Ширина последних служит основой пристенных арок. В углах зала такие арки опираются на квадратные в сечении пилястры изящной обработки. Арки, перекинутые от колонн к пристенным опорам, легче, чем в жаматуне, что достигнуто как за счет уменьшения сечения, так и благодаря их слегка стрелчатому силуэту. Осевые компартименты зала выделены карнизами, проходящими на едином уровне. Формы перекрытий принципиально иные по сравнению с жаматуном. Над центральным квадратом высится сталактитовый шатер, который наверняка завершился окулусом (ил. 5). Восточная осевая секция перекрывалась восьмичастным сводом со сталактитовыми тропмами в углах. Западная тоже имела высокое перекрытие, форма которого остается неизвестной. Северная и южная осевые секции содержали сомкнутые своды, доли которых переходили в плоский потолок. Поскольку ныне сохранились лишь основания сомкнутого свода, о характере этих перекрытий в целом можно судить по их схематическому показу на обмере плана. Все угловые зоны содержат крестовые своды, созданные непосредственно по аркам и потому оказавшиеся ниже осевых.

На восточной стене имеется большая полукруглая апсида. Судя по стилистической разнице в исполнении деталей эта перестройка была осуществлена

<sup>7</sup> *Mahé J.-P.* Les inscriptions de Horomos // *Baladian A., Thierry J.-M.* Le couvent... P. 284 (inscr. VI), 206 (inscr. A1).

не сразу (ил. 6). По всему периметру краев апсиды ощутима разница кладки и ясно виден шов между строительными зонами. Заплечики апсиды и ее арка выдвинуты в пространство зала почти на величину пристенных пилонов. Вероятно, это сделано для помещения полукругия апсиды в пределах существовавшей стены. Не стоит сомневаться в дополнении назначения постройки в результате этой перестройки: зал, по всей видимости, изначально создававшийся как книгохранилище либо как реликварий, приобрел роль пространства для богослужений. Апсида имела возвышение с карнизом, тянущимся в длину всего пролета секции зала. Выше карниза, по сторонам от заплечиков апсиды были созданы маленькие ниши. В глубине полукругия в стену был помещен большой хачкар, вписанный в арочную раму высотой до уровня конхи<sup>8</sup>. По основанию конхи проходил профилированный карниз. Самым живописным из частично сохранившихся элементов декора являлись колонки по краям апсиды с изящным растительным орнаментом на кубовидных капителях и с оформлением фуста восходящим по спирали валом.

Окон в зале нет, за исключением одного проема, расположенного по центру западной стены непосредственно над аркой входа. Вторым источником света был окулус центрального сталактитового шатра.

Внешне зал представляет распластанный параллелепипед, о характере крыш над которым можно догадываться по тем фрагментам стен и скагов, которые видны снаружи. На фасадах не осталось ни одного лицевого камня. Но формы массивов бутобетона (rubble) свидетельствуют о завершении северной и южной стен щипцами во всю их длину, а на восточной стене видны остатки щипцов над боковыми участками фасада (ил. 1, 2). В средней части фасада сохранилось его повышение над боковыми зонами, вероятно, это результат существования рукава над центральным нефом. Над центральным квадратом, перекрытым сталактитовым сводом, снаружи видны повышение кубовидной основы и ступенчато устроенная восьмигранная пирамида. Не известно, как последняя покрывалась скатами кровель, но наверняка завершалась традиционной ротондой на колоннах, поставленной над окулуcom.

С внешней стороны видно, что апсида вписана в высокую стрельчатую арку, существовавшую до создания апсиды и имеющую характер основы входного проема (ил. 7). Следовательно, с этой стороны находился самый широкий, главный вход. Наверняка он был украшен большим порталом, какие известны нам по жаматунам Сагмосаванка и Гегарда, а, возможно, и церкви Апостолов в Ани. Обнаружение этого входа дополняет выдвигаемую реконструкцию «зала с апсидой» (ил. 8) и позволяет по-новому оценить его роль в ансамбле Оромоса. Очевидна первоначальная открытость здания к площади перед ним, той площади, которая располагалась к югу от жаматуна. По-новому возможно понять и внутреннюю структуру зала, как большого помещения с двумя входами, расположенными напротив друг друга.

---

<sup>8</sup> *Thierry J.-M. Le couvent arménien... P. 66. Pl. XII; Baladian A., Thierry J.-M. Le couvent... P. 123.*

Поскольку обмеров фасадов и кровель не существует, реконструируемое представление о них весьма схематично и может содержать неточности в деталях. К примеру, нет никакой уверенности в формах западного и восточного рукавов, средней части восточного фасада и портала.

Два других зала, даты и ктиторы которых известны, являются меньшими в размерах квадратными сооружениями, перекрытыми целостными сводчатыми структурами. Первый зал, построенный Ваче, площадью примерно в четверть большого зала, содержит вдоль внутренней поверхности стен аркатуру или, точнее, последовательность плоских ниш с профилированными архивольтами и пучковыми пилястрами с сечением в виде трилистника. Над аркатурой проходит очень широкий горизонтальный карниз, составленный из двух рядов профилированных блоков. Он служит основой сталактитового свода, от которого сохранилось три ряда кладки над юго-восточным углом здания (ил. 9)<sup>9</sup>. Завершался этот свод несохранившимся фонарем-окулусом. Такого мнения придерживаются все ученые, поскольку другие источники света в этом зале отсутствуют.

Вероятно, это был самый большой каменный сталактитовый свод как в средневековой Армении, так и в соседних странах. Во всяком случае, он имел наибольшее число консолей у основания (7) и, соответственно, должен был иметь самое большое число рядов кладки или ступеней конструкции, а именно 11, до кольца окулуса. В «стандартном», то есть наиболее распространенном варианте свода, представленного перекрытиями центральных секций армянских притворов церкви Апостолов в Ани, в монастырях Гегард, Аричаванк, Аствацкал и других, в нижнем ряду 5 консолей (включая угловые), а количество рядов равно 7<sup>10</sup>.

Сталактитовые перекрытия часто называют куполами, но своими пропорциями они больше походят на высокие шатры. Их высота в среднем равна  $\frac{3}{4}$  пролета или стороны основания. Если следовать этой пропорциональной зависимости, то перекрытие зала Ваче могло иметь высоту около 6 м. Снаружи зал мог быть покрыт четырех- или восьмигранной усеченной пирамидой и венчаться ротондой на колоннах, — стандартное решение надстройки над окулузом.

Перед залом с северной стороны присутствует узкий блок из двух помещений: сеней, сообщающихся с внешним и внутренним пространствами, и замкнутой комнаты с входом в нее из угла зала. В углу противоположной стены зала находится проход в соседний «зал Арьяца».

---

<sup>9</sup> Плановая схема первого ряда этого свода по обмеру Т. Тораманяна опубликована: *Baladian A., Thierry J.-M. Le couvent...* Pl. 87. В книге он представлен как план центральной секции «зала с апсидой», но на самом деле принадлежит «залу Ваче».

<sup>10</sup> Схема такого свода представлена в: *Мнацаканян С.Х. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952. Рис. 102; Токарский Н. М. Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван, 1961. Рис. 94. Анализ построения такого свода по средневековому проектному чертежу-схеме из монастыря Аствацкал см.: Ghazarian A., Ousterhout R. A Muqarnas Drawing from Thirteenth-Century Armenia and the Use of Architectural Drawings during the Middle Ages // *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World. Vol. 18. Leiden, Brill, 2001. Fig. 13.**

Главный, ориентированный на север фасад, длиной чуть более 10 м и высотой около 5 м, судя по обмерам Т. Тораманяна, был украшен четырехпролетной аркатурой на спаренных колоннах. Правая из средних секций, более расширенная и повышенная относительно остальных, содержала портал входа в сени. Непосредственно над аркатурой по всей длине стены тянулся карниз, указывающий на перекрытие этой части здания в один скат, направленный к фасаду. Этим торжественным фасадом здание было обращено к площади, расположенной перед западным фасадом жаматуна. Остальные две свободные стороны, видимо, имели гладкие, ничем не расчлененные стены (ил. 10 а, с).

Второе здание примыкает одновременно к задней стороне зала Ваче и к главному фасаду 4-колонного зала. Оно незначительно меньше предшествующего, и его пролет вдвое меньше ширины большого здания. Типологически этот зал, возведенный князем Арьяцем, относится к широко распространенной группе построек с перекрытием на двух парах перекрещивающихся арок. Этот пространственно-конструктивный тип имел разнообразное функциональное применение в монастырских ансамблях Армении XIII в. Он положен в основу композиций жаматунов в Уши, Ахпате, Мшкаванке, Хоракерте, Гандзасаре<sup>11</sup> и других монастырей; жаматуна, библиотеки и трапезной Ахпата<sup>12</sup>; трапезной Агарцина<sup>13</sup>, библиотеки-колокольни Гошаванка после ее перестройки в 1291 г<sup>14</sup>.

Высокие арки оромосского зала устроены над массивными прямоугольными в сечении столбами. Те пары столбов, которые примыкают к стенам соседних построек, целиком видны. Столбы других двух сторон являются внутренними и практически не выступают от поверхности стен (ил. 10 b, с, 11).

В отличие от других залов с подобной структурой арок, зодчий Оромоса, пользуясь надежностью каркасной системы, определяемой мощными арками и массивными пилонами, решает не ограничивать себя воспроизведением одного из стандартных вариантов решения сводов: большого, поделенного на секции сомкнутого свода или крещатого свода, менее распространенного и встречаемого нами, например, в библиотеке Гошаванка. Центральная из девяти секций перекрытия содержит куполок со световым фонарем. Осевые секции были разными. Сохранились плоские потолки западной и восточной из них, высоко поднятые до уровня центральной ячейки. Это позволило эффектно разместить в торце западного «рукава» большое окно. Северная и южная секции покрыты сводами по линиям основных арок, и им вторят своды западных угловых зон. То есть с этих сторон пересекающиеся арки являются подпружными арками частей условного большого сомкнутого свода. Над западными угловыми зонами фрагменты этого свода осложнены

<sup>11</sup> См., соответственно: *Cuneo P. Architettura Armena dal quarto al diciannovesimo secolo / Con testi e contribute di T. Breccia Fratadocchi, M. Hasrat'yan, M. A. Lala Comneno, A. Zarian. Vol. 1–2. Roma, 1988. P. 200–201 (Уши), 320–321 (Мшкаванк), 318–319 (Хоракерт), 443–445 (Гандзасар) .*

<sup>12</sup> *Cuneo P. Architettura Armena... P.302–305.*

<sup>13</sup> *Ibid. P. 341–343.*

<sup>14</sup> *Ibid. P. 348–353.*

распалубками. В целом перекрытие представляет собой если не комбинацию частей крещатого и сомкнутого сводов<sup>15</sup>, то творческую находку зодчего, великолепно знакомого с обеими конструкциями, а также понимающего преимущество «армированного» арками перекрытия для вкрапления в него плоского потолка или дополнительной распалубки.

Перекрытия зала почти лишены резного декора. Выделяются орнаментированные ленты на гранях плит-импостов под арками и «шишки» под местами пересечений арок. Граненые и в виде цветков, они напоминают астральные тела. Узкие отверстия в их нижней плоскости свидетельствуют о подвешивании за них каких-то предметов, скорее всего канделябров. Пристенные столбы содержат богатую орнаментацию на боковых сторонах импостов, а также плоскостный орнамент в виде геометрической плетенки на гранях фустов.

Внешняя форма перекрытия зала, несомненно, была высокой, наподобие пирамиды, и венчалась ротондой на колоннах. Главным фасадом этого здания служил западный, где на фоне гладкой стены выделялась порталная композиция, своей ступенчатой рамой объединявшая входной проем и высокое окно над ним. Близкие интерпретации этому решению можно встретить на фасадах жаматунов Гандзасара и Макараванка.

Учитывая типологию и резной декор «зала с апсидой», Тьерри относит его к XIII в., а уверенность в том, что эта постройка была пристроена к реликварию Арьяца (1277), позволила ограничить датировку второй половиной XIII в.<sup>16</sup>. Более осторожен в выводах М. М. Асратян, отметивший, что с востока к залам-реликвариям примыкает «зал с апсидой»<sup>17</sup>.

Удивительно, что ни один из исследователей не усомнился в разновременности апсиды с залом, в который она была встроена, а также в принятой последовательности строительства трех залов. Не был задан и вопрос о несоответствии широкой стены между двумя этими залами толщине трех других стен зала Арьяца. Посещение памятника в 2012 г. оставило полное впечатление первоначального существования 4-колонного зала, к которому были пристроены два меньших зала-реликвария. Доказать это можно, сравнивая стилистику форм трех залов (это не входит в задачу настоящего исследования), а на археологическом уровне — фактом примыкания столбов зала Арьяца к стене 4-колонного зала. Эти столбы частично прикрыли колонны его портала, а арки пересекли раму окна над порталом (ил. 12). Известная практика пристройки одного здания к другому, при которой по линии примыкания прибавлялись лишь пилоны каркасной конструкции, в данном случае находит еще одно подтверждение. Примыкают к той же западной стене 4-колонного зала

<sup>15</sup> Если сомкнутый свод был известен давно и почти повсеместно, то крещатый имел развитие исключительно на Востоке, а с XVI в. находит новое воплощение в интерьерах церквей Московской Руси (*Баталов А. Л.* Ренессансная креативность в русской архитектуре — интерпретация последствий // Италия — Россия: тысяча лет архитектуры / составитель Д. О. Швидковский. Издательство Allemandi & C., 2013. С. 126–127).

<sup>16</sup> *Thierry J.-M.* Le couvent arménien... P. 69.

<sup>17</sup> Հարությունի Մ. Մ., Հռոմի ու Վանի // Բրիտանիայի Հայաստանի հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 602:



и боковые стены зала Арьяца. Видны не только вертикальные швы примыкания, но и разница в цвете камня, более темного и бурого на пристроенном здании. Очевидно, что 4-колонный зал существовал ранее 1277 г. Вполне резонно предположить, что он был и до 1229 г., когда появился «зал Ваче». Взаимное расположение этих двух залов с частичным их примыканием и со странным утолщением сопределной стены на обмере плана, на наш взгляд, свидетельствует о более раннем существовании большого зала. Решение этого вопроса требует дополнительного, возможно, археологического исследования.

Принимая во внимание стилистическое отличие деталей этого зала от деталей и орнаментации двух меньших соседних построек, можно предположить, что зал был построен в начале периода нового расцвета монастыря, в конце XII в. или начале XIII в. Надписи на стенах построек Оромоса, упоминания в созданных там рукописях свидетельствуют о культурном и экономическом подъеме обители уже во второй половине XII в., особенно в его последнее десятилетие<sup>18</sup>. Композиция плана и формы колонн «зала с апсидой» подчеркнуто отражают ориентацию строителей на жаматун Оромоса. Поскольку известно, что всякий раз возрождение армянской архитектуры начиналось с обращения к постройкам предшествовавшей эпохи, то отмеченную связь можно отнести к дополнительному аргументу в пользу выдвинутой датировки.

То, что апсида пристроена к четырехколонному залу, не вызывает никакого сомнения: налицо и стилистические различия, и швы между разновременными кладками. Причем, как показало исследование, апсида эта была вписана во входной проем. Можно допустить осуществление этой пристройки во время проведения крупного строительства в этой части ансамбля. Вероятно, тогда же чинился или перестраивался свод средней восточной секции. Раковины его сталактитов имеют килевидные вершины, которые отсутствуют в деталях центрального свода. В основании восточного перекрытия видны следы переделок и фрагменты кладки из светло-золотистого туфа, который отсутствует в остальных частях здания. Ряды именно этого камня, чередуясь с черным туфом, применены на своде «зала Арьяца», что свидетельствует о перестройках большого четырехколонного зала во второй половине XIII в., возможно, около 1277 г.

Анализ памятников архитектуры XII–XIII вв. показывает продолжение творческих традиций в Оромосе. Заказчики и первоклассные зодчие из числа анийцев вновь и вновь пробуют воплотить неожиданные идеи. При строгих, непримечательных плановых решениях основное внимание сосредотачивается на новациях перекрытий. Смелыми конструкциями, впечатляющими образами и разнообразным, часто мистическим освещением характеризуются произведения той эпохи. Оромос продолжает служить своеобразной лабораторией архитектурного творчества, достижения которой разнообразно интерпретировали в монастырской архитектуре Армении XIII в.

---

<sup>18</sup> См. главу К. Матевосяна в: *Kazaryan A., Mahé J.-P., Matevosyan K., Vardanyan E. Monastery of Horomos...*

Исследование трех залов Оромоса носит предварительный характер. Более серьезное изучение потребовало бы длительного обследования самих построек, уточнений многих деталей строительной истории и архитектурных особенностей. Однако нынешнее обращение внимания на эти памятники продиктовано и соображениями практического характера. Это — попытка показать ценность неповторимого фрагмента нашего культурного наследия, находящегося в ужасающем, полуразрушенном, прискорбном состоянии. Разрушения только частично являются результатом обветшания многовековых построек, давно оказавшихся без какого-либо ухода. В основном они спровоцированы вандализмом и планомерным стремлением недостойных упоминания людей уничтожить памятники армянской истории на территории Турецкой республики. Только умышленной разборкой кладки можно объяснить отсутствие южных стен двух залов и исчезновение внешней кладки на большинстве других стен исследованной группы построек. Политические обстоятельства уже позволяют ученым проводить кратковременные обследования и фотофиксацию. Остается надеяться, что инициатива, проявленная в прошлом году Норвежским институтом изучения культурного наследия и Всемирным фондом памятников и поддержанная прогрессивными турецкими организациями, позволит переломить отношение к памятникам армянской архитектуры, особенно анийского круга, расположенных в бассейне реки Ахурян, среди которых Оромосский комплекс построек занимает первостепенное место.

*[Чертежи по обмерам Тороса Тораманяна публикуются по изданию: Baladian A., Thierry J.-M. Le couvent de Horomos d'après les archives de Toros Toramanian. Paris, 2002. Фотографии исполнены Арменом Казаряном в 2013 г.]*

## Արմեն Դազարյան

*Արվեստագիտության պետական ինստիտուտ  
Ճարտարապետության և քաղաքաշինության տեսության ու  
պատմության գիտահետազոտական ինստիտուտ  
Մոսկվա*

### **Հոռոմոս վանքի ուսումնասիրության շուրջ. վերին համալիրի երեք մեծ դահլիճները**

Հոռվածը նվիրված է Անիի մոտ գտնվող Հոռոմոս վանքի մի խումբ շինություններին՝ կառուցված Զաքարյանների դարաշրջանում: Այդ ընդարձակ, իրար հետ փոխկապակցված կառույցները աղբյուրներում հայտնի են որպես նշխարատներ և գրչատներ: Թորոս Թորամանյանի չափագրությունների և տեղում կատարած սեփական հետազոտությունների հիման վրա հեղինակը վերլուծում է այդ դահլիճների ճարտարապետական հորինվածքները, նրանց հարդարանքն ու շինարվեստը:

Վերանայված է ավանդական դարձած տեսակետը դահլիճների ստեղծման հաջորդականության վերաբերյալ. աղբյուրներից հայտնի է միայն երկուսի կառուցումը՝ 1229 և 1277 թվականներին: Խմբի առաջին կառույց է ճանաչվել ամենամեծը՝ քառապլուս հորինվածքով, որը վաղուց անվանվում է «խորանով դահլիճ»: Հեղինակն այն թվագրում է XII դ. վերջով կամ XIII դ. սկզբով, նշում կառույցի կապը Հոռոմոսի 1038 թ. ժամատան հորինվածքի հետ, առաջ քաշում ու հիմնավորում տեսակետ՝ կապված խորանի ավելի ուշ, հավանաբար 1277 թ. մոտ կառուցված լինելու մասին, ի տարբերություն մինչ այդ գոյություն ունեցող տեսակետի: Վերջապես, առաջարկված է դահլիճի սկզբնական տեսքի վերակազմությունը: Այս և երկու այլ դահլիճներում դրսևորվել է ճարտարապետների նորարարական ստեղծագործական հատկությունները՝ ժամանակվա Բագրատունյաց դարաշրջանի վարպետներից:

**Armen Kazaryan**

*The State Institute of Art History  
The Research Institute of the Theory and History of  
Architecture and Town Planning  
Moscow*

### **To the Study of Horomos Monastery. Three Large Halls of the Upper Ensemble**

The article is devoted to a compact group of less studied buildings of the Horomos Monastery near Ani which was constructed in the Zakharid era. According to certain sources these large halls have been known as reliquaries and libraries.

On the basis of measurements carried out by Toros Toramanyan, as well as full-scale investigations, the author analyzes the architectural plans of the halls, the features of carved decoration and constructions. The studies review traditional valuation of the sequence of construction of these rooms, two of which are dated by constructive inscriptions to 1229 and 1277. The largest four-column hall, the so-called “hall with an apse” is recognized by an author as the first building of this group. Unlike previous opinions, it has been dated to the late XII or early XIII century. The orientation of its masters is marked to be of the forms of Horomos’ zhamatun (1038), and suggests the incorporation of the apse, probably around 1277, on the site of the original doorway. Finally, three-dimensional reconstruction of the original shapes of the building is proposed. In these three halls the innovative character of architectural creation was crystallized which was inherited from Bagratid era masters.

### Список иллюстраций

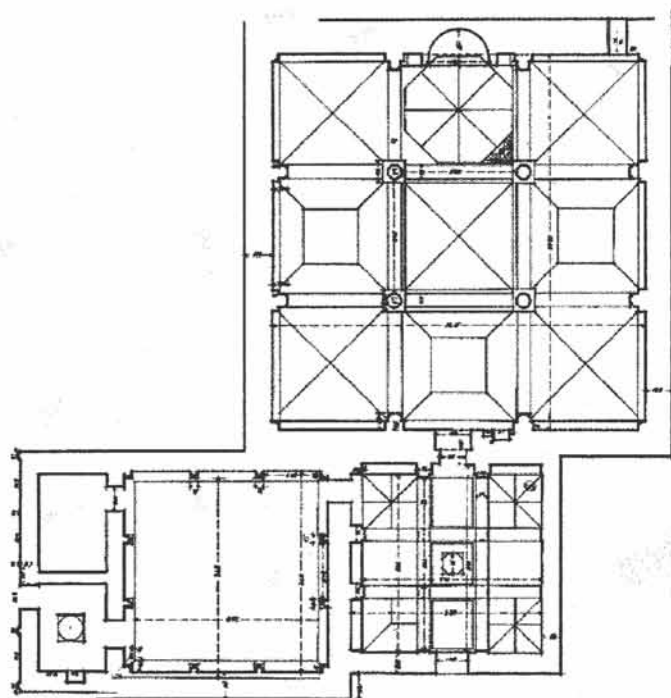
- Ил. 1. Оромос. Залы-реликварии. Общий вид с северо-востока или вид с крыши жаматуна
- Ил. 2. Общий вид с юго-запада или со стороны «зала Арьяца»
- Ил. 3. План трех залов по Т. Тораманяну
- Ил. 4. «Зал с апсидой», интерьер с видом на восток
- Ил. 5. Центральный сталактитовый шатер, обмер по Т. Тораманяну
- Ил. 6. Восточная стена «зала с апсидой»
- Ил. 7. Арка портала и остатки вписанной в нее апсиды, вид снаружи
- Ил. 8. «Зал с апсидой». Схематический внешний вид.  
Реконструкция А. Казаряна, 2014
- Ил. 9. Развалины «зала Ваче» с видом на стены интерьера
- Ил. 10. Чертежи малых залов-реликвариев по Т. Тораманяну:  
а) северный фасад «зала Ваче»; б) разрез по обоим залам;  
с) западный фасад двух залов и портал «зала Арьяца»
- Ил. 11. Интерьер «зала Арьяца» с видом на юго-запад
- Ил. 12. Восточная часть «зала Арьяца», примыкающая к западной стене «зала с апсидой»



1



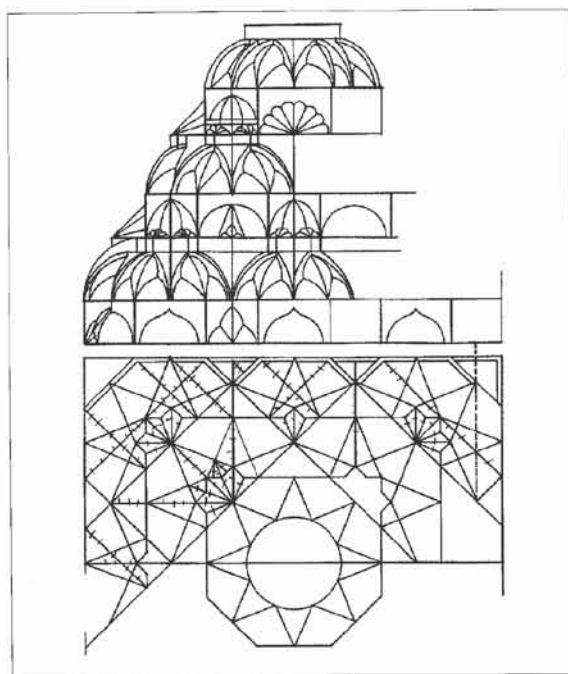
2



3



4



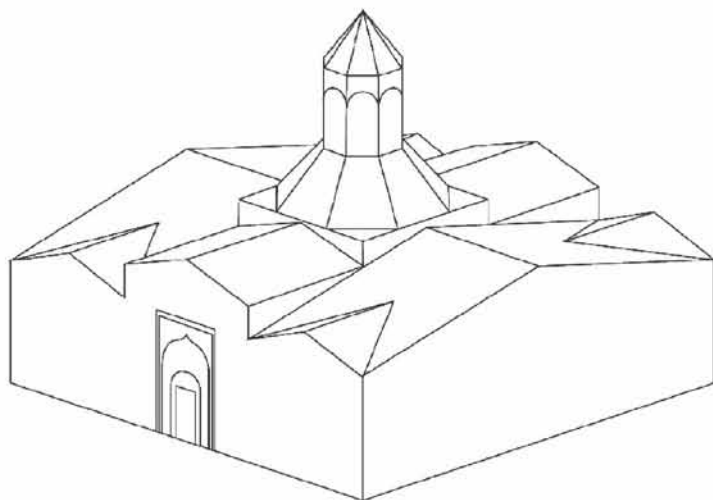
5



6



7

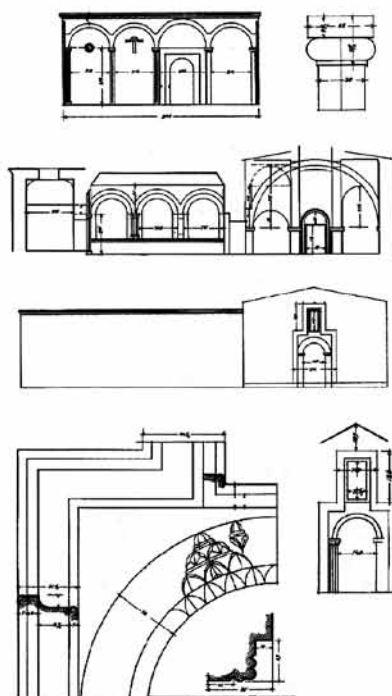


8





9



10



11



12

**Екатерина Брусенко**

*Православный Свято-Тихоновский  
гуманитарный университет (ПСТГУ)  
Москва*

### **Иконографическая программа обозначения сакрального пространства в рельефном декоре армянских храмов XIII – первой половины XIV вв.**

В статье рассматривается существование определенного набора мотивов и сюжетов (растения, фантастические существа, рыбы, животные, птицы, сцены охоты и схваток между животными), используемых в рельефном убранстве армянских средневековых храмов XIII – первой половины XIV вв., особенность их местонахождения в самом церковном здании. Предлагается попытка осмысления их как частей единой иконографической программы обозначения сакрального пространства, путем прослеживания переключки с изображениями в миниатюрах армянских рукописей, рельефами некоторых более ранних памятников, а также сюжетами раннехристианских напольных мозаик церквей Ближнего Востока.

В убранстве армянского средневекового храма рельефные композиции, как орнаментальные, так и фигуративные, имеют большое значение. Зачастую они выступают в роли единственного его декора, как внутреннего, так и внешнего. Обращает на себя внимание закономерное расположение рельефных композиций в определенных местах. В экстерьере они украшают купольный барабан, главный вход в храм — западный и реже южный, заполняя тимпан портала и пространство между аркой тимпана и прямоугольной или ступенчатой рамой портала; фасад заалтарной (восточной) стены. Отдельные мотивы встречаются на плоскости всех фасадов здания. В интерьере — это бема (фасадная стенка алтарного возвышения) и паруса. А в постройках первой трети XIV столетия — еще и скупья купола или центральный свод. Во многом такое расположение рельефов объясняется наилучшим способом их представления: на самых заметных для обозревателей участках. Помимо композиций с изображениями Христа, Богоматери и святых, в рельефном декоре обозначенного периода прослеживается существование ограниченного набора мотивов и сюжетов, размещающихся исключительно на внешних плоскостях стен или на беме. Это изображения растений (гранатовых и виноградных деревьев, цветов, плодов), фантастических существ (сфинксов, сиринов), птиц (голубей, павлинов, орлов, петухов), рыб, животных (львов, тельцов, ягнят, ланей, зайцев и т.д.).

Довольно часто животные и птицы представлены в сценах нападения друг на друга: лев терзает быка, большая птица заклеывает маленькую, орел когтит ягненка. Также встречаются сцены княжеской охоты.

Существующее в науке рассмотрение такого типа рельефов на примере убранства конкретного памятника вне контекста памятников эпохи приводило к пониманию случайности порядка их размещения и определения набора изображений. Это, в свою очередь, обуславливало их интерпретацию как отображение народной фантазии, мифологии (касательно фантастических существ)<sup>1</sup>, мотивов, отражающих, по аналогии со светским искусством, реалии окружающей природы (животные, птицы, рыбы, растения)<sup>2</sup>, геральдических символов княжеских родов заказчиков и покровителей<sup>3</sup>. При этом их месторасположению исключительно в декоре экстерьера или на беме особого значения не придавалось.

О не случайности набора используемых мотивов и сюжетов свидетельствует ряд памятников, где обозначенные изображения составляют единую композицию. Так, в церкви Катогике монастыря Гегард поверхность барабана украшена фризом из своеобразной «лозы» — аркады, среди арок — «ветвей» которой помещены различные плоды, цветы, фигуры птиц и животных, сцены схваток между ними. В Анийской церкви Св. Григория Просветителя в антресольных аркадах, опоясывающей весь храм по периметру, среди растительных завитков находятся изображения птиц и животных в различных сценах. Фриз с многочисленными изображениями пернатых и некоторых животных венчает ротонду верхнего храма Буртелашен в Нораванке.

Интересны варианты концентрирования такой композиции исключительно над входом в храм, над самым обозримым для входящих в него местом, разграничивающим пространство внутри самой церкви и за ее пределами. Среди них — соборная церковь Нор Варагаванка, где изображения птиц, животных, фантастических существ, растительных побегов на отдельных плоских каменных плиточках составляют единую панель между аркой тимпана и прямоугольной рамой. В небольшой церкви Св. Макария в Танаатском монастыре все внешнее убранство сосредоточено в рельефной композиции

<sup>1</sup> Чаще всего такое понимание находит отражение в работах, рассматривающих армянскую пластику в контексте нехристианского искусства Востока (например: *Amirbekian R. Contribution a la Question des Symboles Zoomorphes dans l'Art de l'Orient (Le Serpent et le Paon) // Iran & the Caucasus. Vol. 1. 1997. P. 147–158; Otto-Dorn K. Figural stone reliefs on Seljuk sacred architecture in Anatolia // Kunst des Orients. Vol. 12. № 1/2. 1978–1979. P. 103–149*).

<sup>2</sup> При такой интерпретации исследователи обычно отмечают лишь декоративную функцию рельефов этого типа (*Степанян Н., Чакмакчян А. Декоративное искусство средневековой Армении. Л., 1971; Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979 и др.*).

<sup>3</sup> Это истолкование применяется по отношению к изображениям сцен схваток среди животных и птиц, а также отдельных их фигур львов и орлов. В преобладающем большинстве случаев исследователи не объясняют причины такого понимания этих сюжетов (*Der Nersessian S. Armenia and the Byzantine Empire. Harvard, 1945; Измайлова Т. Айвазян М. Искусство Армении. М., 1962; Халтачьян О. Архитектурные ансамбли Армении VIII в. до н.э. — XIX в. н.э. М., 1980 и др.*); также нередко слово «геральдическое» заключено в кавычки, что наталкивает на мысль о сомнительности подобной интерпретации и необходимости обстоятельного рассмотрения вопроса.

полуциркульного тимпана западного портала, где среди нескольких птичьих и животных фигур представлена сцена львиной охоты.

В ранних памятниках также прослеживается существование подобной композиции, но в несколько усложненном варианте, за счет частого включения человеческих фигур. На уцелевшей перемычке<sup>4</sup> из собора в Двине (40-е гг. VII в.<sup>5</sup>) изображены большие густые виноградные ветви с фигурами сборщиков плодов между ними. В Звартноце (643–650 гг.<sup>6</sup>) аркатура нижнего яруса храма увенчана орнаментальным поясом из чередующихся гранатовых ветвей и виноградной лозы, в антревольты арок вставлены фигуры возделывателей сада<sup>7</sup>. На капителях осевых опор представлены огромные орлы с расправленными крыльями среди роскошных растительных завитков, сохранился также фрагмент с животным (медведь). Исследователями неоднократно отмечалось наличие определенной символической программы этого храма, как в рельефах<sup>8</sup>, так и в самой архитектуре<sup>9</sup>.

В знаменитой церкви Святого Креста (915–921 гг.) на о. Ахтамар богатейшая рельефная декорация заключена в пяти поясах, огибающих храм по всему периметру. Один из них представляет собой фриз в виде закрученной виноградной лозы, в ветвях которой скульптор поместил фигуры сборщиков винограда, животных, птиц, сцены схваток между ними, нападения их на людей, охоты и вкушения плодов. Под этим фризом находится целый ряд, состоящий из отдельных фигур и масок животных и птиц, где представлены орлы, львы, лани и т.д. Дополнительный пояс с изображениями животных, в том числе и в сценах нападения друг на друга, находится в верхней части купольного барабана. З. Акопян интерпретирует изображения, включенные в «пояс виноградной лозы», как образ символического «Земного Рая» или «Райского сада». С. Тер-Нерсисян связывает все эти изображения исключительно со сценами повседневной княжеской жизни и дворцового искусства<sup>10</sup> и отвергает возможность трактовки рельефов Ахтамарского храма как образа «райского сада» (paradisical garden) по причине присутствия в обозначенных

<sup>4</sup> В настоящее время находится в МИА в Ереване.

<sup>5</sup> Казарян А. Ю. Церковная архитектура стран Закавказья VII века: формирование и развитие традиции. М., 2012. Т. 1. С. 485.

<sup>6</sup> Казарян А. Ю. Церковная архитектура... С. 506.

<sup>7</sup> Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. P. 425. В последствии этому пониманию Стржиговского давались весьма противоположные оценки. В частности, оно находило положительный отзыв у М. Д. Мазманяна (См: Токарский Н. Архитектура Армении IV–XIV вв., Ереван, 1961. С. 136) и полностью отрицалось Б. Н. Аракелянном и С. Х. Мнацаканяном (См: Аракелян Б. Н. Сюжетные рельефы Армении. Ереван, 1949. С. 73; Мнацаканян С. Х. Звартноц и однотипные памятники. Ереван, 1971. С. 130).

<sup>8</sup> Мнацаканян С. Х. Звартноц. Памятник армянского зодчества VII в. М., 1971; Акопян З. А. Образ «Рая» во внешней декорации памятников средневековой Армении и Древней Руси // Пятое чтения памяти профессора Н. Ф. Каптерева. Россия и православный Восток: новые исследования по материалам из архивов и музейных собраний. Сборник материалов. М., 2007. С. 7–20.

<sup>9</sup> Казарян А. Ю. Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.

<sup>10</sup> Der Nersessian S. Aght'amar: Church of the Holy Cross. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965. P. 25.

поясах весьма недружелюбных сцен схваток между животными и звериной охоты: включение последних сцен в изобразительную программу Райского сада, который был насажден Богом «во Едеме на востоцех», представляет собой противоречие библейскому описанию и традициям толкования Эдемского Сада в святоотеческой литературе.

Истоки появления такого набора сцен и изображений, представленных в рельефном декоре, уходят в сюжетику раннехристианских напольных мозаик Ближневосточных церквей, особенно с изображениями райских рек. Иконография последних складывалась под влиянием изображений «нильских пейзажей», включающих в себя, помимо естественных водных развлечений, сцены сельской пасторали, охоты на зверей, сюжеты схваток между животными и их любовного примирения. Все эти сцены из эллинистической эпохи служат по отношению к Нилу метафорическим фоном, описывающим Нил как реку священную, дающую жизнь<sup>11</sup>. В христианском искусстве эти композиции появились, скорее всего, в связи с отождествлением одной из четырех райских рек — Геона — с Нилом. С райской рекой Геоном реально существующий Нил единогласно отождествляли все древние: Иосиф Флавий, Ефрем Сирин, Иоанн Златоуст, Августин, Иоанн Дамаскин<sup>12</sup>.

Ключевым моментом для толкования сюжетов напольных мозаик становится изображение карты Святой Земли в церкви Св. Георгия в Мадабе (вторая половина VI в.). В ней, при подробном изложении топографии местности с обозначением городов, исток Нила переносится на Восток, что противоречит реальной географии Святой Земли, а сам Нил представляется текущим прямо из-под алтаря, с Востока, буквально воплощая представление о нем как о райской реке. Такое перемещение истока Нила на Восток указывает на понимание пространства алтаря как олицетворение Рая, «преддверием» которому служат географические реалии Святой Земли, отмеченные на напольной мозаичной карте. Важным фактором в сложении иконографии карты Святой Земли сыграло буквальное толкование библейского текста о Рае<sup>13</sup>, который и был насажден Богом «во Едеме на востоцех» (Быт. 2:8) и поиски его конкретного местоположения на земле как «некого места на Востоке<sup>14</sup>», связанного с названиями райских рек<sup>15</sup>. Исходя из понимания под райскими реками реально существующих и известных ныне, географическая Святая

<sup>11</sup> Суленков В. Е. Египетские мотивы и образ Земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквях Ближнего Востока // ВВ. № 70 (95). М., 2011. С. 221.

<sup>12</sup> Свящ. Г. Фаст, Этюды по Ветхому Завету. Руководство к изучению Священного Писания. Книга первая. Красноярск, 2007. С. 146.

<sup>13</sup> О буквальном толковании библейского текста о Рае и нахождении его как сада на земле настаивали прп. Ефрем Сирин, Св. Василий Великий, Св. Иоанн Златоуст, Св. Епифаний Кипрский, Феодор Антиохийский, Севериан Гавальский, Евсевий Эмесский, Св. Кирилл Александрийский.

<sup>14</sup> Исидор Севильский. Этимологии (VII в.). Цит. по: Соколов М. Н. Принцип рая. М., 2011. С. 49.

<sup>15</sup> В святоотеческой традиции существует единогласное понимание под Геоном — Нила, Тигр и Евфрат не вызывают сомнений, Фисон отождествляют с Гангом (Иосиф Флавий, блж. Августин, Св. Иоанн Дамаскин) или Дунаем (прп. Ефрем Сирин, Св. Иоанн Златоуст).

Земля, «границы» которой были определены «благочестием паломников» как раз к VI в.<sup>16</sup>, так или иначе, попадала в ареал приближения к местоположению первозданного Рая на земле<sup>17</sup>. В таком случае карта с изображением Святой Земли из Мадабы служит обозначением «преддверия» сакрального пространства внутри самой церкви (тем самым «Востоком», где был насажден Рай, в данном случае алтарь, из которого вытекают райские реки (Нил-Геон). О таком понимании пространства церкви также свидетельствуют мозаики в базилике Тирса в Тегее (начало VI в.?), в «церкви епископа Сергия» (587/588 г.), «церкви Львов» (574 или 589 г.) и церкви св. Стефана (757 г.) в Ум аль-Расасе<sup>18</sup>.

В самом армянском искусстве изображения животных, птиц, сцены борьбы и примирения между ними встречаются не только в рельефном убранстве храмов, но и в украшении иллюминированных рукописей. Особенно на страницах хоранов — «преддвериях Евангелия», которые представляют собой десять листов с таблицами канонов согласия Евангелий, составленных Евсевием Кесарийским, и его же письмом к Карпиану о пользе этих канонов. Следует отметить, что собственно изображения обозначенных мотивов не являются главными предметами иллюстрации рукописей, но присутствуют там как дополнения к украшению листов хоранов, заставок, как маргинальные иллюстрации на титульных листах Евангелий, и не включаются в пространство самого Священного текста. Те же принципы близки армянским рельефным изображениям обозначенного характера. Они довольно часто лишь акцентируют выделенные архитектурными членениями участки стены и не помещаются внутри самой церкви или внутри пространства алтаря (это касается изображений на беме).

Из многочисленного иллюстративного материала приведем примеры некоторых манускриптов. В листе с посланием Евсевия к Карпиану из Зейтунского Евангелия<sup>19</sup> 1256 г. (Матенадаран, № 10450, л. 36), происходящего из монастыря Ромкла в Киликийской Армении, в прямоугольной заставке над проемом по сторонам от полукруглого тимпана помещены изображения двух сиринов. Капители колонн самого проема украшают парные профильные фигуры крылатых львов. На титульном листе Евангелия от Марка этой же рукописи (л. 124 а) в верхней части представлены сцены борьбы двух львов с горным козлом и тельцом. Парные изображения сиринов по сторонам от стрельчатого тимпана двойного проема, оформляющего таблицы канонов согласия, сцены схваток между животными (барс и медведь нападают на оленей), многообразие птиц и деревьев по сторонам находим на листе

<sup>16</sup> *Shahid I.* The Madaba Mosaic Map revisited. Some New Observations on its purpose and meaning // The Madaba Map Centenary. Jerusalem, 1999. P. 147–154.

<sup>17</sup> Св. Филарет Московский отмечает, что место Рая «с вероятностью можно искать около Месопотамии, Сирии или Армении, на Востоке». См: *Святой Филарет, митрополит Московский.* Записки к книге Бытия. Ч. 1. М., 1867. С. 39).

<sup>18</sup> В. Е. Сусленков в своей статье приводит их описания. См: *Сусленков В. Е.* Египетские мотивы... С. 233–234.

<sup>19</sup> Художник Торос Рослин.

из Евангелия 80-х гг. XIII в. из Киликийской Армении (Матенадаран, № 9422, л. 6 об). В том же манускрипте в оформлении других страниц хоранов использованы сцены охоты на зверей (л. 9 об), в том числе и львиной (л. 7 об).

Существование этих мотивов прослеживается и в более ранних рукописях. Например, на защитном листе Евангелия XI в. (Матенадаран, № 963) с прямоугольной заставкой, внутри которой находится полуциркулярный тимпан. Пространство тимпана разграничено рядами орнаментальных поясов растительного характера. В них вписаны четыре круглых медальона с изображениями двух птиц, льва, который терзает ягненка, и орла, заклеывающего зайца.

Об осмысленности, а не случайности подобного рода изображений в миниатюрах, свидетельствует наличие ряда церковных средневековых сочинений «Толкований на хораны». Они были написаны в разные периоды почитаемыми Армянской Церковью отцами и богословами: Степаносом Сюнеци, Нерсесом Шнорали и др. В этих произведениях авторы уделяют большое внимание раскрытию символики изобразительных мотивов, которая сопряжена с цветовой гаммой, собственно с наличием определенных изобразительных мотивов (птиц, животных, растений, архитектурных элементов), их количеством. Исследователи армянской миниатюры (С. Тер-Нерсесян, С. Манукян, В. Казарян) подтверждают следование художниками текстам «Толкований» при выборе размещения тех или иных мотивов на определенных страницах хоранов. Авторы «Толкований» для каждого листа хорана выделяют отдельную тему, которая напрямую зависит от меры удаления конкретного листа от начала манускрипта и от приближения его к тексту Священного Писания. Эти темы (по третьему толкованию Нерсеса Шнорали) символизируют Божество, обитающее в Троице, Адамов Рай, Ноев ковчег, жертвенник Авраама, скинию Моисея, храм Соломона, современную Соборную Церковь, небесный свод<sup>20</sup>. Все эти темы в свете одной идеи оказываются, по мнению В. Казаряна, идеей Христа и Церкви. При этом темы разных хоранов (Адамов Рай, скиния Моисея, жертвенник Авраама и т.д.) выступают в качестве имен Церкви. Такое понимание способствует систематизированию множества различных изображений в единую программу, связанную с обозначением Церкви. Это же понимание подчеркивает важность наличия такого обозначения в зрительных образах.

В ключе всего вышесказанного примечательно существование в армянском искусстве памятников, содержащих прямые отсылки к «нильской» сюжетике и свидетельствующих о культурном влиянии на армянское искусство. Речь идет о миниатюрах из Евангелия царицы Млке<sup>21</sup> 862 г. (cod. 1144, Венеция, Библиотека Мхитаристов монастыря Св. Лазаря). В этом манускрипте привлекают наше внимание два листа с текстом послания Евсевия (л. 1 об., л. 2),

<sup>20</sup> Казарян В. О. «Толкования хоранов» как документы теории искусства в средневековой Армении. Автореферат докторской диссертации. М., 1992. С. 22.

<sup>21</sup> Царица Млке — супруга Гагика Арцруни, который явился заказчиком церкви Св. Креста на о. Ахтамар. Довольно близкое нахождение этого манускрипта с рельефами церкви Св. Креста может свидетельствовать в пользу возможного влияния.



украшенные люнетами с «нильскими пейзажами». Здесь представлен речной мир во всем своем многообразии: рыбы, утки, крокодилы, цветы лотоса, камыши, плавающие в небольших лодках обнаженные мальчики-рыболовы. В качестве параллелей к изображаемым в Евангелии царицы Млке «нильским» сценам З. Акопян приводит христианские напольные мозаики V–VII вв.<sup>22</sup>

Тема «Нильских пейзажей» присутствует и в Евангелии Могни XI в. Анийской школы (Матенадаран, 7736, л. 4). В люнете четвертого хора на находится изображение двух обнаженных рыбаков в лодке, тянущих сеть, и помещенных среди водного пространства рыб, медуз, птиц, фантастических существ: сфинкса, сирина, крылатого льва и крылатой собаки. Последние получают распространение в иллюстрациях иллюминированных рукописей немного позднее<sup>23</sup>. Отметим, что изображения фантастических существ — сиринов, сфинксов — присутствуют и в репертуаре сюжетов раннехристианских напольных мозаик церковей Ближнего Востока, также связанных с «нильской» тематикой.

В рельефах храмов рассматриваемого нами периода наиболее приближенной к явной «нильской» тематике является убранство бемы церкви Сурб Аствацацин (1205 г.) Макараванка. Среди образов, заключенных в восьмиконечные звезды, мы находим речные мотивы: человека, плывущего в маленькой лодке, длинноногих птиц (цапли или фламинго?), рыб, сиринов и сфинксов, сцену с заглатыванием рыбой человека<sup>24</sup>. Причем последняя сцена представлена на фоне, имитирующем водную рябь, в отличие от присутствующего в остальных звездах гладкого или фона с растительным заполнением. Обращает на себя внимание помещение этих сюжетов именно на внешнюю стенку алтарного возвышения. Она, несмотря на свое расположение в самом храме, выделяет особым образом пространство алтаря, которое, безусловно, является священным местом внутри церкви.

В целом, в рельефном убранстве армянских храмов XIII–XIV вв. собственно «нильская» тематика не имеет определенных коннотаций. Рассмотренные выше миниатюры, как и декор солеи Макараванка, являют собой «последние отголоски»<sup>25</sup> ее в христианском искусстве. Однако составляющие ее элементы, освобожденные от прямых речных аналогий, которые еще в раннехристианский период были заимствованы из изображений карт Святой Земли, продолжают существовать и в исследуемых памятниках в виде отдельных сцен и изображений, выполняя христианизированную функцию обозначения сакрального пространства или святого места внутри самих церковей или даже нарочито внутри алтарей, за счет своего месторасположения на их наружных стенах.

<sup>22</sup> Акопян З. А. Художественные и иконографические истоки миниатюр Евангелия царицы Млке (862 г.) // Лазаревские чтения. Материалы научной конференции 2011. М., 2012. С. 17.

<sup>23</sup> Акопян З. А. Художественные... С. 18.

<sup>24</sup> Л. Дурново интерпретирует ее как сцену с пророком Ионой, а человека в лодке — как Ноя в ковчеге. См: Дурново Л. А. Очерки... С. 112.

<sup>25</sup> Сусленков В. Е. Египетские мотивы... С. 235.

## **Եկատերինա Բրուսենկո**

*Մբ. Տիխոնի անվան Ուղղափառ համալսարանի  
Մոսկվա*

### **Սրբազան տարածքի ընդգծման պատկերագրական ծրագիրը XIII – XIV դդ. առաջին կեսի հայկական եկեղեցիների հարդարանքում**

Հոդվածում քննության են առնվում Հայաստանի XIII և XIV դդ. առաջին կեսի եկեղեցիների հարդարանքի մի շարք թեմաներ և պատկերներ (բուսական տարրեր, խառնածին էակներ, ձկներ, թռչուններ, որսի և կենդանիների մենամարտի տեսարաններ), ինչպես նաև մեկնաբանվում է դրանց բաշխման որոշակի սկզբունքը միջնադարյան պաշտամունքային կառույցում: Առաջ է քաշվում տեսակետ, ըստ որի նշված թեմաները մաս են կազմում սրբազան տարածքները մատնանշող ինքնատիպ պատկերագրական ծրագրի, որն իր զուգահեռներն ունի հայկական միջնադարյան նկարագարող մատյաններում, վաղքրիստոնեական եկեղեցիների հարդարանքում, ինչպես նաև Մերձավոր Արևելքի վաղքրիստոնեական հատակի խճանկարներում:

**Ekaterina Brusenko**

*St. Tikhon's Orthodox University  
Moscow*

### **The Iconographic Program Designation of the Sacred Space in the Relief Decoration of Armenian Churches of the XIII – First Half of the XIV Centuries**

This article reviews the existence of a certain set of motifs and themes (plants, fantastical creatures, fish, animals, birds, hunting scenes and fights between animals) used in the relief decoration of Medieval Armenian churches from the XIII century to the first half of the XIV century as well as the characteristics of their location in the church building. The article proposes to attempt their interpretation as parts of the unique iconographic program of designation of the sacred space, by tracing roll with miniatures of the Armenian manuscripts, in the relief decoration of some earlier churches and also with the themes of the floor mosaic of early Christian churches in the Middle East.

### Список иллюстраций

- Ил. 1. Гроздья винограда, цветок, медальон с крестом, кувшин со стаканчиком, голова тельца, голубь, голова льва, орел, когтящий ягненок. Фрагмент рельефного декора барабана церкви Катогике монастыря Гегард. 1215 г.
- Ил. 2. Лев, нападающий на горного козла, пара сиринов, олень. Фрагмент рельефного декора южного фасада церкви Сурб Григор (Тиграна Оненца) в Ани. 1215 г. Фото А. Казаряна
- Ил. 3. Горный козел (?) и птицы. Фрагмент декоративного фриза ротонды церкви Буртелашен монастыря Нораванк. 1339 г.
- Ил. 4. Фрагмент рельефного декора пространства между аркой тимпана и рамой портала церкви Катогике монастыря Нор Варагаванк. 1237 г. Фото В. Сусленкова
- Ил. 5. Сцена львиной охоты. Тимпан портала церкви Сурб Макара Танаатского монастыря. Около 1286 г.
- Ил. 6. Сборщики винограда. Перемычка из собора в Двине. 40-е гг. VII в. МИА
- Ил. 7. Заячья охота и сцены поедания плодов. Фрагмент рельефного фриза «виноградной лозы» церкви Сурб Хач на о. Ахтамар. 915–921 гг. Фото А. Асрян
- Ил. 8. Карта Святой Земли в церкви Св. Георгия в Мадабе (Иордания). 2-ая пол. VI в.
- Ил. 9. Фрагмент декора бемы церкви Сурб Аствацацин Макараванка. 1205 г.



1



2



3

4



5



6





7



8



9

**Татевик Саргсян**

*Научно-исследовательский центр  
крымоведения и охраны культурного  
наследия Республики Крым*

**Храм Спасителя в Крыму и его сюжетные рельефы**

Храм Спасителя является центральной постройкой одноименного монастыря в Крыму — интереснейшего и в то же время крайне мало освещенного в источниках духовно-культурного очага местных армян. Последние именовали его «Сурб Пркчи» (Святого Спасителя) или «Сурб Аменапркчи» (Святого Всеспасителя). В русскоязычной литературе XIX в. фигурирует также название «Святого Ильи», происхождение которого неизвестно. Посвящение монастыря Спасителю ярко отразилось в декоре его единственного храма, украшенного высеченными на каменных плитах рельефами, изображавшими наиболее значимые события из земной жизни Христа Спасителя. Среди них была и двухметровая композиция Распятия (ил. 1, 2), аналоги которой в Армении так и назывались — «Аменапркич» (Всеспаситель)<sup>1</sup>.

Остатки монастыря Спасителя находятся на окраине села Богатое Белогорского района Республики Крым. Из построек его сохранился только преклонившийся храм, датирующийся XIV в.<sup>2</sup> Он стоит на склоне холма, на ровной естественной террасе, удачно вписавшись в живописный ландшафт долины речки Чурук-Карасу (ил. 3). Датировка храма производилась не только исходя из архитектурно-конструктивных особенностей, но и с учетом исторической ситуации. Несомненно, основание храма, равно как и самого монастыря Спасителя, последовало массовому переселению армян в Крым в первых десятилетиях XIV в. Эта миграция жителей разных областей Исторической Армении в сторону Северного Причерноморья была несоизмеримо мощной по масштабу, нежели предыдущие и отметилась беспрецедентной по широте, активности, многообразию и продуктивности деятельностью переселенцев. Тот же период в истории Крымского полуострова ознаменовался окончательным утверждением на восточном побережье итальянских, в первую очередь генуэзских

<sup>1</sup> *Յոկուհիկանի Գարեգին կաթողիկոս, Հատուց Թարի Ամենափրկիչը եւ նոյնանուն յուշարձաններ հայ արվեստին մէջ. Երևան, 1937 (Овсепян Г. Всеспаситель Авуц Тара и одноименные памятники армянского искусства. Иерусалим, 1937):*

<sup>2</sup> *Якобсон А.Л. Армянский монастырь XIV в. близ Белогорска в Крыму // ИФЖ. 1964. № 4. С. 232; Թանկարկային Յո. Ա. Դրիմի Ամենափրկիչ հայկույան փայրի ճարտարապետությունը, ՊԲՀ, 1990, № 1, էջ 234 (Таманян Ю.А. Архитектура армянского монастыря Всеспасителя в Крыму // ИФЖ. 1990. № 1. С. 234); Якобсон А.Л., Таманян Ю.А. Армянская архитектура в Крыму. Ереван, 1992. С. 28; Халпахчян О.Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957. С. 20; Халпахчян О.Х. Стилистические особенности армянских памятников Крыма // АН. 1996. Вып. 41. С. 27; Халпахчян О.Х. Архитектура крымских армян (рукопись) /Личный архив О.Х. Халпахчяна в Москве. Л. 229.*

торговых колоний, с представителями которых крымские армяне тесно сотрудничали во многих областях. Своеобразным проявлением этого взаимодействия в архитектуре и стал храм Спасителя, демонстрирующий уникальный синтез армянского в основе своей зодчества с западноевропейскими конструктивными и декоративными приемами, к тому же подпитанный средневековым крымским колоритом<sup>3</sup>, обусловленным в первую очередь спецификой местного стройматериала. Но нужно было время для того, чтобы черты, присущие западноевропейской архитектуре и изобразительному искусству, воспринялись крымскими армянами и проникли в конструкцию и декор армянского храма. Предстояло осмыслить и впитать эту культуру и, переняв наиболее приемлемые ее детали, трансформировать их в новое качество. Поэтому, не исключено, что в XV в. храм подвергся реконструкции, во время которой и были введены некоторые строительные и декоративные элементы, несвойственные для средневекового армянского зодчества и изобразительного искусства<sup>4</sup>. При этом следует учесть, что памятник не подвергался комплексному археологическому исследованию, поэтому сложно ориентироваться в его строительных периодах, основываясь только на визуальном анализе и исторических фактах эпохального значения. Что касается сохранившихся сведений о реконструкционных и ремонтных работах, зафиксированных в письменных источниках, то наиболее ранние из них относятся к первой декаде XIX в. Так, Минас Бжишкян, монах из Конгрегации Мхитаристов в Венеции, сообщает об армянской надписи, некогда входившей в состав южного портала. В ней говорилось о восстановлении двери храма Спасителя в 1810 г. армянами из близлежащего города Карасубазар (ныне Белогорск)<sup>5</sup>. Следующий этап ремонтно-реконструкционных работ, пришедшийся на 50–60-е гг. XIX в., был связан с именем епархиального начальника российских армян Габриэла Айвазовского<sup>6</sup>. Именно при его активной поддержке монастырь был поновлен и стал активно посещаться не только паломниками, но и отдыхающими<sup>7</sup>. Последних привлекали как дивная природа местности, так и целебная вода двух монастырских родников-фонтанов. Скорее всего, во времена духовного правления Г. Айвазовского над храмом и появилась надстройка с четырехскатной стропильной крышей (ил. 4).

<sup>3</sup> Թափանցիկ Յո. Ա. Ամենափրկիչ վանքի ճարտարապետությունը, էջ 236 (Таманян Ю. А. Архитектура монастыря Всеспасителя. С. 236); Халпахчян О. Х. Стилистические особенности ... С. 29–31.

<sup>4</sup> Халпахчян О. Х. Архитектура крымских армян (рукопись). Л. 227; Воронин Ю. С., Сычёв В. В. Армянские памятники Крыма. Архитектура /Электронный каталог. Симферополь, 1998. С. 7.

<sup>5</sup> Բժշկանի Մ., Բանապարհորդութիւն ի Լեհաստան և յալ կողմանս քնակեալս ի Հալիպանց սերկնց ի նախնեաց Անի քաղաքին. Վենետիկ, 1830, էջ 260–261 (Бжишкян М. Путешествие в Польшу и другие места, обитаемые армянами, произошедшими от предков из столицы Ани. Венеция, 1830. С. 260–261):

<sup>6</sup> «Սասնեաց աղափնի», 1861, էջ 103–104, 1863, էջ 225, 1865, էջ 169–171 («Масац агавни» («Голубь Масаса»), 1861. С. 103–104; 1863, С. 225; 1865, С. 169–171); Տէր-Սրբիսկանի Յ. Պատմութիւն Խրիմի. Թղթնիւի, 1865, մաս 2, էջ 125 (Тэр-Абрамян О. История Крыма. Феодосия, 1965. Ч. 2. С. 25):

<sup>7</sup> Караулов Г., Сосногорова М. Путеводитель по Крыму. Одесса, 1883. С. 358–359; «Նոր-Դար», 1885, № 140, էջ 2–3 («Нор-Дар» (Новый век), 1885. № 140. С. 2–3); Крым. Путеводитель (Крымское общество естествоиспытателей и любителей природы). Симферополь, 1914. С. 634; Սրբիսկանի Յ. Կանակ Ղարաբաղրէն, «Մշակ», 1901, № 107, էջ 2 (Абрамян А. Письмо из Карабазара // «Мшак» (Труженик). 1901. № 107. С. 2):



Вскоре после победы Социалистической революции, в 1924 г., было намерение передать храм группе верующих, а остальные монастырские сооружения использовать в хозяйственных целях<sup>8</sup>. Но спустя некоторое время древняя святыня была ликвидирована, и здание ее следом за соседними постройками утратило былое предназначение.

Храм Спасителя — своеобразный бескупольный зал, который по архитектуре и декору отличается от всех остальных известных ныне памятников крымских армян. Единственной постройкой, имевшей определенное сходство с ним, была армянская церковь в соседнем селении Енисале<sup>9</sup>, которая не сохранилась. Храм Спасителя представляет собой прямоугольное, вытянутое по оси восток-запад сооружение базиликального типа (ил. 5, 6). Внешние габариты: 17,90 x 8,30 м. Изнутри оно однонефное, с ориентированной на восток глубокой центральной апсидой, не обозначенной во внешнем прямоугольном очертании здания: за алтарем расположено несколько помещений, которые заполняют восточную часть до прямоугольного объема, за счет чего и апсида не просматривается во внешнем облике здания. В число этих помещений, скорее всего служивших для хранения ценного церковного инвентаря, входят узкий закрытый коридор (ширина около 0,80 м) с двускатным перекрытием и сообщающиеся с ним в двух противоположных концах прямоугольные сводчатые кельи (1,3 x 1,9 м), расположенные по обе стороны от апсиды (ил. 6). Последние в некотором смысле двухэтажны, поскольку имеют над собой низкие объемы, повторяющие их по контуру плана. Все перечисленные помещения лишены освещения, и лишь южная нижняя келья (размеры: 1,1–1,5 м) имеет щелевидное окно, открывающееся в сторону молитвенного зала. В эту потайную (?) часть храма, то есть в коридор, а через него и в кельи, вели два входа, расположенных визави. Один из них, в виде низкого арочного отверстия, был открыт в центре алтарной апсиды (ил. 7), другой — снаружи. Разрушенная лестница в северо-восточном углу здания вела на крышу, минуя верхнюю северную келью. А как проникали в верхнюю южную келью, пока неизвестно<sup>10</sup>.

С помощью опирающихся на консоли двух параллельных подпружных арок, перекинутых с севера на юг, молитвенный зал композиционно делится на три неравные части. Восточный и западный объемы сравнительно короче и перекрыты стрельчатым сводом в соответствии с аналогичного контура арковой системой здания. Центральная квадратная часть перекрыта крестовым впадушенным сводом, по оживам которого по диагонали тянутся гурты, перекрещивающиеся в центре потолка (ил. 8). Причем впадушенность проявляется не только в значительной приподнятости центральной части свода по отношению к основанию, но и в отдельной вогнутости каждого из его четырех сегментов. Перекрестье отмечено круглым замковым камнем, украшенным

<sup>8</sup> Государственный архив Республики Крым. Ф. Р-663. Оп. 10. Д. 398. Л. 19–25.

<sup>9</sup> Маркевич А. Памятники христианства в окрестностях Бахчисарая и Карасубазара // Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1899. № 29. С. 107.

<sup>10</sup> Восточная часть здания разрушена, поэтому сложно представить ее конструкцию. Ориентиром здесь служат чертежи 50–60-х гг. XX в.

рельефным изображением Святого Агнца с лабарумом (ил. 9). Еще один рельеф Святого Агнца с лабарумом, символизирующего Иисуса Христа, имеется в центре конхи апсиды (ил. 10).

Внутреннее пространство освещалось тремя парами широких прямоугольных окон со слегка заостренными стрельчатыми верхами, открытых визави в северной и южной стенах. В апсиде окон нет. Она освещалась за счет молитвенного зала. В южной стене, прямо напротив крестильной купели видны следы еще одного окна, заложенного впоследствии.

Здание храма построено в технике двухлицевой кладки с внутренней забутовкой. Углы, конструктивно ответственные и декоративные части выложены из гладко тесаного штучного камня. Из тесаных плит выложен и свод. Строительный материал — светлый известняковый плитняк средних размеров на известковом растворе с прокладкой антисейсмических деревянных лежней. Здание изнутри и снаружи было оштукатурено, причем штукатурный раствор содержал волосяные добавки растительного происхождения<sup>11</sup>. На конхе алтаря и в приалтарье вплоть до 90-х гг. XX в. видны были росписи, изображавшие звездное небо с ангелами, а также сцены «Распятие» и «Воскресение»<sup>12</sup>. Местами еще видны остатки штукатурки со следами росписей и копоти.

Снаружи северная и южная стены подкреплялись мощными контрфорсами<sup>13</sup> (ил. 5, 6). Такое же поддерживающее значение, помимо эстетического, имели и выступающие порталные конструкции перед тремя входами в храм, устроенными с запада, юга и севера<sup>14</sup>. Подобного рода объемные порталы (ил. 11), известные в средневековом зодчестве Армении (Ереруйк, Звартноц, кафедральный собор в Ани)<sup>15</sup>, встречаются как в архитектурном наследии крымских армян, в частности в этом храме<sup>16</sup>, так и в памятниках крымских татар XV–XVI вв. (к примеру, см. дюрбе Джанике-ханым).

В 20-х гг. XIX в. М. Бжишкян увидел кровлю храма Спасителя плоской, плитовой, окруженной по верхнему периметру здания небольшими профилированными каменными консолями<sup>17</sup>. Впоследствии над зданием храма появилась надстройка с одной большой комнатой внутри<sup>18</sup>. Она была взята под четырехскатную кровлю с маленьким несветовым куполом в центре, близким по духу к русской церковной архитектуре. Однако в кладке западного фронтона

<sup>11</sup> Քաղաքացիական Յու. Ա. Ամենափրկիչ վանքի ճարտարապետությունը, էջ 235 (Таманян Ю. А. Архитектура монастыря Всеспасителя. С. 235):

<sup>12</sup> Հիվան հայ վիճագրության, Պ. 7. Ուրախիւս, Մորոզի / Չազմ. Գ. Մ. Գրիգորյան, Երևան, 1996, էջ 115 (Свод армянских надписей. Вып. VII. Украина, Молдова / Сост. Г. М. Григорян. Ереван, 1996. С. 115):

<sup>13</sup> Халтахчян О. Х. Архитектура крымских армян (рукопись). Л. 231; Քաղաքացիական Յու. Ա. Ամենափրկիչ վանքի ճարտարապետությունը, էջ 235 (Таманян Ю. А. Архитектура монастыря Всеспасителя. С. 235):

<sup>14</sup> Халтахчян О. Х. Стилистические особенности... С. 27.

<sup>15</sup> Там же. С. 28.

<sup>16</sup> О средневековом архитектурном наследии крымских армян можно судить лишь по известным сегодня немногим памятникам, между тем как основная его часть уничтожена в XIX–XX вв.

<sup>17</sup> Բժշկական Մ., Բանաստեղծություններն ի Հնիստան, էջ 261 (Бжишкян М. Путешествие в Польшу. С. 261):

<sup>18</sup> Государственный архив Республики Крым. Ф. Р-663. Оп. 10. Д. 398. Л. 25.

здания сохранился двускатный профилированный карниз (ил. 3), свидетельствующий об изначально двускатной конструкции кровли.

Очевидна не только реконструкция кровли, но и, как утверждал Ю. С. Воронин, восточной части здания. По его мнению, кельи по сторонам апсиды ранее служили классическими приделами, куда можно было пройти из зала через входные проемы, открытые в приапсидных простенках слева и справа. Впоследствии они были закрыты и представлены обращенными к молитвенному залу двумя большими арочными нишами<sup>19</sup>, внутрь которых было вставлено по одному монументальному рельефу.

В целом, по известной на сегодняшний день схеме, простенки по сторонам апсиды были декорированы шестью обращенными в сторону молитвенного зала рельефами, расположенными симметрично по отношению к ее вертикальной оси. Два из них, изображавших сцены «Воскресение Христа» и «Распятие Христа», стояли в упомянутых больших нижних нишах с полукруглыми верхами (ил. 7). Судьба этих памятников неизвестна. Два других, что поменьше, были вставлены в стрельчатые ниши, которые устроены над первыми и с лицевой стороны сверху украшены резным ободом в виде цепи из двух скрученных валиков с полушариями внутри круглых звеньев. Рельеф в южной нише, над «Распятием», изображал «Богородицу с младенцем Христом». В северной нише, над «Воскресением», стояло «Вознесение». Оба сохранились, но вне храма. Два последних рельефа, «Архангел Гавриил» (утрачен) и «Дева Мария с пряжей», изображавшие композицию «Благовещение» в диптихе, находились чуть выше предыдущих, на плоскости простенков, над резными консолями апсидной арки. Таким образом, из шести перечисленных рельефов на прежнем месте сохранился только один — «Дева Мария с пряжей», который, увы, сыплется на глазах. Еще один рельеф на евангельский сюжет, «Крещение Христа», сохранился на резном фризе, что тянется в восточной половине северной стены, над крестильной купелью. Он размещен вполне логично<sup>20</sup>, демонстрируя символическое присутствие Христа, принимающего крещение от Иоанна Крестителя при совершении таинства крещения у купели.

Помимо сюжетных композиций, каменная пластика интерьера храма включает хачкары и архитектурные элементы с геометрическими и растительными узорами. Это и профилированный периметровый карниз у основания перекрытия, и сталактитовые кронштейны арок, и заостренные сталактитовые окончания нервюр. Примечательно убранство крестильной купели в северной стене, украшенной навершием в виде полконуса из сужающихся кверху рядов резного орнамента. Такое же навершие, широко применяемое в исламской архитектуре и известное как «сотовый свод», или «мукарнас»<sup>21</sup>, имеют и несколько других небольших ниш, расположенных в алтарной части храма.

<sup>19</sup> Воронин Ю. С., Сычёв В. В. Армянские памятники Крыма... С. 7.

<sup>20</sup> Айбабина Е. А. Рельефы и архитектурные орнаменты средневековых армянских храмов Крыма // Историческое наследие Крыма. Симферополь, 2004. № 5. С. 11.

<sup>21</sup> Возникновение этого декоративного элемента связывается с воспроизведением в камне деревянных конструкций «назарашен», применявшихся в перекрытиях армянских народных домов.

Несмотря на наличие двух реставрационных проектов и охранных зон, преклонившийся храм, по реестру значащийся памятником национального значения, сегодня находится на грани полного обрушения. Его восстановление, по поводу чего были неоднократные обращения в соответствующие организации Крыма, Украины и Армении, оставшиеся однако до сих пор без всякого внимания, предполагает детальное исследование архитектурного сложения, элементов каменной резьбы и украшавших интерьер сюжетных рельефов. И если архитектура памятника в целом проанализирована, то его сюжетные рельефы — отчасти подпорченные, отчасти утраченные — еще нуждаются в обстоятельном изучении и даже распознании. Настоящая работа призвана систематизировать их и восполнить имеющийся пробел на основании сообщений очевидцев, которые ныне приобретают источниковое значение не только для исследования памятника, но и возможного воспроизведения утраченных сюжетных рельефов, — в первую очередь двух монументальных сцен в нижних больших нишах.

Итак, крупногабаритный рельеф «Воскресение Христа» (высота около 2 м) был вытесан на лицевой плоскости прямоугольной плиты с округлым верхом (ил. 12, 13), вставленной в большую нижнюю нишу по северную сторону апсиды. О нем сегодня приходится судить лишь по фотографии и рисунку, опубликованным А.Л. Якобсоном. Последний, представив основную иконографическую идею, тем не менее, сетовал на то, что трудно было разобрать детали рельефов, покрытых многослойной побелкой<sup>22</sup>. Тем не менее, в центре композиции изображен вышедший из гроба Христос, держащий в левой руке лабарум на длинном древке. Он представлен в полный рост, со спадающими с плеч краями плащаницы. Сложение его пропорциональное. Несмотря на фронтальность, фигура Христа лишена чрезмерной статичности. Ощущение движения ей придают обращенные вправо (север) ноги, слегка согнутые в коленях, и увенчанная нимбом голова, склоненная к левому (юг) плечу при повороте на три четверти. По обе стороны от Христа — порхающие херувимы, развернутые в разных направлениях.

Важно отметить, что описанная композиционная схема из храма Спасителя не единична в культурном наследии крымских армян. По наблюдению Э. М. Корхмазян, образ Христа, выходящего из гроба в торжествующей позе с лабарумом в руке, был широко распространен в изобразительном искусстве Запада уже в XII–XIII вв. Позаимствованный оттуда, он, надо полагать, сначала проник в армянскую книжную живопись Крыма, поскольку нашел свое отражение в одном армянском Евангелии (ил. 14), созданном на полуострове в XIV в.<sup>23</sup>

Детализировать нижнюю и верхнюю части рельефа «Воскресение Христа» можно лишь с большой долей гипотетичности. Так, по иллюстративному материалу А.Л. Якобсона, верхнюю центральную часть его занимал некий монофигурный фрагмент. В нем можно разглядеть властного персонажа, восседающего

<sup>22</sup> Якобсон А. Л., Таманян Ю. А. Армянская архитектура в Крыму. С. 29.

<sup>23</sup> Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма. Ереван, 1978. С. 108.

в облаках в победной позе с торжественно приподнятыми в локте руками (Бог-Отец?). В нижней же части рельефа, под ногами Христа, изображен гроб со скинутой в сторону крышкой. Слева от гроба некий убегающий (?) персонаж, скорее всего — пришедший в ужас от происходящего стражник. Справа отчетливо видны еще две фигуры, причем одна из них сидит на гробе (Ангел?).

Рельеф, некогда стоявший выше «Воскресения Христа», в северной нише среднего композиционного ряда, представлял сцену «Вознесение». Очевидно, что он был переставлен сюда: плита с округлым верхом в ущерб изображению была уменьшена по всему периметру до 112 x 48 см и буквально втиснута в несоразмерно маленькую нишу. Нижняя ее часть срублена<sup>24</sup>. Ныне памятник, вернее то, что от него осталось, хранится в церкви Сурб Саргис (Святого Сергия) в Феодосии. По своему общему рисунку он близок к рельефу «Воскресение» и на первый взгляд может даже показаться его фрагментацией.

Увенчанная нимбом голова Христа слегка наклонена к правому его плечу. Лик овальный с крупными чертами. Как и в случае с рельефом «Воскресение», угадывается борода. Вся фигура, с головы до ног, укрыта хитоном, отмеченным крупными, ниспадающими складками.левой рукой, согнутой в локте, Христос придерживает спускающийся с плеча край хитона. Длань его отчетливо угадывается. Другой конец хитона, обхватив все туловище слева направо, повис на правом локте, расположенном на уровне груди (ил. 15). Поле плиты занято шестью порхающими херувимами: по три с каждой стороны. Их изображения, расположенные по периметру, изрядно пострадали из-за уменьшения плиты.

Еще выше, над сталактитовыми консолями апсидной арки, располагается верхний композиционный ряд: «Благовещение» в диптихе. Левый (северный) рельеф его, изображавший Архангела Гавриила под прямоугольной аркой, ныне известен лишь по фотографиям (ил. 16). А.Л. Якобсон называет его «Святитель под аркой с тремя куполами»<sup>25</sup>. Колонки арки, замыкающие рельеф по бокам, «вставлены» в простейшие базы (правосторонняя сбита) и украшены капителями с растительным узором. Над аркой помещены изображения трех купольных зданий, намекающих на древний Назарет. Высеченная фронтально фигура благовествующего Архангела представлена в длинном хитоне с накидкой. Шея обернута длинным полотнищем с перекинутыми назад краями. Архангел стоит с развернутыми и опущенными вниз крыльями. Голова обращена на юг, в сторону Девы Марии. Лицо сбито. Десница со сложенными для благословения перстами поднята вверх. В левой руке цветок лилии. Легкий поворот фигуре придают рельефные продольные складки одежды. Пропорции фигуры вытянуты и изящны<sup>26</sup>.

Рельеф с изображением Девы Марии (80 x 34 см, высота резьбы 3 см) помещен над консольным выступом южного устоя апсидной арки (ил. 17, 18).

<sup>24</sup> См. также: *Айбабина Е. А.* Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 9–10.

<sup>25</sup> *Якобсон А. Л.* Армянский монастырь XIV в... С. 233; *Якобсон А. Л., Таманян Ю. А.* Армянская архитектура в Крыму. С. 29.

<sup>26</sup> Описание см. также: *Айбабина Е. А.* Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 12.

А.Л. Якобсон увидел в нем «Святителя под киворием»<sup>27</sup>, а Е.А. Айбабина — сцену «Воскресение Христа»<sup>28</sup>. Однако иконографическая схема рельефа и всего верхнего композиционного ряда не оставляет сомнений в том, что здесь изображена именно Пресвятая Дева Мария, из чего и следует исходить. Собственно, на этом настаивали В.Д. Смирнов и Э.М. Корхмазян. Первый прямо локализует здесь изображение Марии, «осененной балдахином с короной», слева над которой «изображение Святого Духа в виде голубя»<sup>29</sup>. Вторая же упоминает композицию «Благовещение»<sup>30</sup>, центральным персонажем которой является Дева Мария.

Рельеф ныне почти полностью стерт, поэтому описание его приводится по имеющимся фотографиям 60-х и 90-х гг. XX столетия. Мария представлена в полный рост, фронтально, с легким поворотом к апсиде — в сторону Архангела Гавриила. Лицо и руки сбиты. На голове — покрывало со спускающимися на плечи концами. Овал нимба виден местами. Платье, доходящее до ступней, спадает вниз волнистыми складками. Длинный мафорий укрывает ее с плеч до ног, оставляя видной лишь узкую переднюю полосу платья. В ее несколько поникшей, смиренной позе предугадывается трагизм грядущих событий.

Мастерская резьба отличает этот рельеф от всех остальных аналогичных памятников храма Спасителя. Скульптор его, изображая подол платья и края мафория Марии, выходит за рамки двухуровневой установки, что придает ее одеянию некую объемность, а образу — легкость и движение, несмотря на всю статичность позы. Мария стоит на полукруглом подножии под киворием с приподнятой завесой, отмеченной наверху легкой драпировкой по центру. По правую сторону от нее — обхваченный краем завесы вертикальный устой кивория. Атрибут, расположенный слева и проектирующийся на нижней половине левостороннего устоя, не был распознан исследователями и трактовался как остаток процветшего креста на Голгофе<sup>31</sup>. Фотографии рассматриваемого рельефа, снятые в 60-х гг. XX в., показывают, что это изображение некой конусообразной емкости с тремя ручками, «наполненной» пушистой клубящейся массой. Искусно изображенный в камне атрибут не оставляет сомнений в том, что в этом армянском храме представлена редчайшая для Крыма благовещенская сцена «Дева Мария с пряжей», а предмет, что слева от нее, — корзина с шерстью. В связи с этим определением, выявляется и расположение рук персонажа: Мария левой рукой тянет шерсть из корзины, а правой прядет ее на пряслице. Фрагмент с изображением Святого Духа в виде голубя, что находился слева (севернее) от нее, еле заметен на старых фотографиях. Ныне он полностью утрачен.

<sup>27</sup> Якобсон А.Л. Армянский монастырь XIV в... С. 233; Якобсон А.Л., Таманян Ю.А. Армянская архитектура в Крыму. С. 29.

<sup>28</sup> Айбабина Е.А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 9–10.

<sup>29</sup> Смирнов В.Д. Археологическая экскурсия в Крым летом 1886 г. // ЗВОИРАО. Том I. Вып. IV. С. 17 (отд. оттиск).

<sup>30</sup> Корхмазян Э.М. Армянская миниатюра Крыма. С. 107.

<sup>31</sup> Айбабина Е.А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 9.

В армянском изобразительном искусстве к описанной схеме более всего близка концевая миниатюра Благовещения из Эчмиадзинского Евангелия (ил. 19), датирующаяся VI–VII вв. В ней Мария так же принимает Благоую Весть, будучи занятой прядением пряжи: у ног ее стоит корзина с шерстью темного цвета<sup>32</sup>. Поза и жесты ее сильно отличают это изображение от остальных ранних произведений на аналогичную тему<sup>33</sup>. Следует отметить также, что Благовещение в диптихе встречается и в армянской книжной миниатюре Крыма. Так в Гимнарии 1575 г., выполненном в Кафе (современная Феодосия), миниатюрист Нагаш Эолпей изобразил Архангела Гавриила и Марию визави, в противоположных концах книжного разворота<sup>34</sup>.

Рельефы верхнего композиционного ряда находятся в тесной взаимосвязи и имеют одинаковые пропорции. В эту стройную каноническую схему включается круглый резной медальон с изображением Святого Агнца (высота рельефа 1,5 см), вставленный в центр конхи апсиды. Голова Агнца обращена на юг (ил. 10). Над ним развевается знамя, увенчанное крестом<sup>35</sup>.

Образ Святого Агнца как символа Христа, близок к западноевропейской церковной традиции. Вместе с тем он встречается на монетах армянских царей Киликии XIII–XIV вв.<sup>36</sup>, равно как и в декоре многих армянских памятников Крыма. Его находим в трех важнейших точках церкви монастыря Сурб Хач (Святого Креста) близ Старого Крыма: на портале, в конхе алтарной апсиды и в центре потолка купола. Он присутствует и в армянских церквях Феодосии: в центре крестового свода северного придела храма Сурб Саргис (Святого Сергия)<sup>37</sup> и в щипце западного фасада храма Святых Архангелов<sup>38</sup>. Причем, в церкви Архангелов образ Агнца изначально был включен в украшавшую портал композицию «Благовещения»<sup>39</sup> и, подобно ситуации в храме Спасителя, подытоживал всю идею Благой Вести.

Ниже композиции «Дева Мария с пряжей», в небольшой нише со стрельчатым верхом, некогда находился рельеф «Богоматерь с младенцем Христом». Ныне он, расколотый на две части, экспонируется в Центральном музее Тавриды в Симферополе (ил. 20). Высечена сцена на поверхности прямоугольной плиты с округлым верхом. Фигуры матери и сына помещены под сенью рельефной зубчатой арки, опирающейся на две колонки в виде валиков. Последние «вставлены» в прямоугольные базы и украшены капителями. Изображение Богоматери в полный рост с сидящим на левой руке Христом

<sup>32</sup> Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 159.

<sup>33</sup> Там же. С. 165.

<sup>34</sup> Корхмазян Э. М. Крымская армянская миниатюра. Симферополь, 2008. С. 32–33.

<sup>35</sup> Айбабина Е. А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 12.

<sup>36</sup> Якобсон А. Л., Таманян Ю. А. Армянская архитектура в Крыму. С. 16; *Թշվազի Յոյն Ա. Անկախ Միջին Արևելքի Բարձրագույն Գեղարվեստը*, էջ 236 (Таманян Ю. А. Архитектура монастыря Всеспасителя. С. 236):

<sup>37</sup> Рельеф, скорее всего, переставлен сюда позднее.

<sup>38</sup> Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Кафы XIV–XVIII вв. Симферополь, 2001. С. 123, 127, 129.

<sup>39</sup> Реконструкцию см.: Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма. С. 101.

занимает все поле плиты. Правая рука младенца-Иисуса поднята в благословляющем жесте, в левой он держит свиток (?). Голова увенчана нимбом в виде заглабленного от краев к центру круга. Фигура Христа почти фронтальная. Некую динамичность ей придает профильное изображение ног. Богоматерь представлена en face. Голова ее с небольшим наклоном слегка повернута к лику Христа. Правая рука прижата к груди, а левой — с тонкими длинными пальцами — она удерживает младенца-Иисуса. Головная накидка, спускающаяся на плечи, и мафорий изображены крупными складками. Края платья, собранные на согнутых локтях, спадают вниз, образуя три поперечные широкие складки на груди. Нижняя половина платья отмечена вертикальными линиями<sup>40</sup>. Голова увенчана трезубой короной. Подобные короны, несколько западноевропейского светского характера<sup>41</sup>, встречаются и в книжной живописи крымских армян XIV в., в частности в миниатюрах Григора Сукиасанца из Евангелия 1332 г.: у Богородицы из «Поклонения волхвов», Ирода и Иродиады из «Танца Саломеи» и Невесты из «Свадьбы в Кане»<sup>42</sup>.

Довольно распространенная в средневековом армянском изобразительном искусстве сцена Распятия Христа неоднократно встречается и в рукописях крымских армян XIV–XV вв.<sup>43</sup> А вот известный единственный крымско-армянский рельеф этого сюжета находился в храме Спасителя. Он располагался в большой глубокой нижней нише, под композицией «Богоматерь с младенцем Христом». Сохранились выполненные А.Л. Якобсоном фотография этого памятника, отчасти утерянного под многослойной побелкой, и графический рисунок (ил. 1, 2).

В центральной части прямоугольной плиты с округлым верхом выступает большой рельефный крест распятия. Он установлен на Голгофе, символически изображенной заглаблением поля под крестом. По обе стороны от креста — по одной колонке, украшенной простым орнаментом вертикально чередующихся врезных галочек. Колонки «вставлены» в простейшие базы, чуть увеличенные по ширине. Капители оформлены точно так же, как базы. По краям композиции оставлены широкие, гладкие, необработанные орнаментом вертикальные полосы. Руки Христа пригвождены к горизонтальной перекладине креста, туловище, в препоясанном по чреслам лентионе, повисло. Фигура его, в отличие от остальных персонажей сцены, пропорциональна и наделена естественной пластикой. Ноги слегка согнуты в коленях и обращены влево. Голова в нимбе, при повороте влево (в северном направлении) на три четверти, повисла над правым плечом. Над горизонтальной перекладиной помещена небольшая гладкая табличка, символизирующая вывеску с надписью «Иисус назарянин — царь иудеев». По обе стороны от нижней вертикали креста видны три фигуры, из которых левосторонняя — Богоматерь в мафории и, очевидно, в нимбе, а правосторонняя — одетый в хитон Иоанн Богослов, которому

<sup>40</sup> Подробное описание см.: Айбабина Е. А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 8–9.

<sup>41</sup> Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма. С. 53.

<sup>42</sup> Там же; Корхмазян Э. М. Крымская армянская миниатюра. С. 65, 67.

<sup>43</sup> Корхмазян Э. М. Крымская армянская миниатюра. С. 54, 88, 117, 123.



умиравший Христос вверил заботу о матери. Справа внизу вырисовывается еще один персонаж в коленопреклоненной позе. По всей вероятности, это изображение Никодима, извлекающего клещами гвозди из ног Христа. Интересно, что по своей иконографии вся описанная композиция близка не столько к аналогичного сюжета памятникам книжной миниатюры крымских армян, в которых, скажем, образ Никодима отсутствует, сколько к хачкарам Всеспаситель, где этот персонаж постоянно в числе действующих лиц<sup>44</sup>. Иконографической схеме хачаров–спасителей соответствует и расположение светил в Распятии из храма Спасителя. Те, в виде двух больших плоских кругов, символизирующих Солнце и Луну, расположены по обе стороны от верхней вертикали креста. Существенным отличием является то, что в композиции хачкаров Солнце, как правило, обозначено лучами и отличается от Луны, круглой по периметру<sup>45</sup>. Вместо этого в крымском рельефе такие же плоские круги, только меньшие, изображены симметрично и под горизонтальными крыльями креста распятия. А композицию в целом здесь венчает некая деталь, снизу окаймленная своего рода зубчатой бахромой. Сюжет ее не угадывается, но если ориентироваться на иконографию хачкара «Всеспаситель» из Ахпата, можно предположить о присутствии монофигурной сцены Вознесения. Она представляет восседающего на троне Христа в мандорле, благословляющего десницей своей.

Кроме упомянутых композиций, в храме Спасителя близ села Богатое известны также сцена «Крещение Христа» и второе изображение Святого Агнца с лабарумом в центре перекрытия. Последний высечен на замковом камне свода в перекрестье гуртов. Изображение выступает с поверхности плоского круглого медальона. Агнец изображен в профиль. Головка его повернута назад, в сторону развевающейся над ним хоругви (ил. 9). Передней согнутой ножкой он удерживает древко лабарума.

Рельеф «Крещение Христа» состоит в композиции резного фриза, пролегающего над крестильной купелью (ил. 21). Сам фриз представляет собой плоскую, удлиненную орнаментированную плиту прямоугольной формы (58 x 125 см, высота рельефа — 3 см), горизонтально выступающую с поверхности северной стены. Непосредственно сцена крещения размещена в центре, в рельефном кольце, окруженном снаружи четырьмя симметрично расположенными херувимами, которые обхватывают его своими крыльями. Слева и справа от центрального кольца изваяны небольшие полусферы (солнце и луна?), на которых еще заметна армянская надпись ՅՄ ԲՄ, то есть — Иисус Христос. За ними, на левом и правом окончаниях плиты, есть два рельефных полукольца, соразмерных центральному. В них высечены изображения развернутых вертикально одиночных херувимов с ликами, повернутыми в сторону основного действия — крещения Христа.

<sup>44</sup> Ср. с: *Якобсон А. Л.* Армянские хачкары. Ереван, 1986. С. 46, 48.

<sup>45</sup> Հայաստանի միջնադարյան կոթողալի նուշարձանները: IX–XIII դդ. խաչքարերը. Երևան, 1984, էջ 36 (Мемориальные памятники средневековой Армении. Хачкары IX–XIII вв. Ереван, 1984. С. 36):

Рельеф центрального медальона сильно поврежден. Слева угадывается фигура Иоанна Крестителя в полный рост, с нимбом на голове. Он обращен к принимающему крещение Иисусу — центральной фигуре композиции — в несколько прогнувшейся позе, с согнутыми в локтях руками, протянутыми к нему. На Крестителе длинное, не достигающее до пят одеяние, а на плечах сзади — длинная накидка. Несмотря на небольшие размеры рельефа, резчику удалось выразить в фигуре Крестителя движение и обращение к другому персонажу сцены. Изображение Иисуса угадывается лишь в общих чертах. Можно предположить, что фигура его высечена более фронтально, с легким наклоном в сторону Крестителя. Над головой Христа высечено изображение слетающего вниз голубя с распростертыми крыльями, символизирующее Святого Духа, спускающегося с небес<sup>46</sup>. Описанная композиционная схема, в целом очень распространенная в христианской культуре, часто встречается и в армянской миниатюре Крыма XIV–XV вв.<sup>47</sup>

Нетрудно заметить, что архитектура и убранство храма Спасителя, обладающие всеми основными чертами богатых традициями строительной культуры и изобразительного искусства коренной Армении (как каменной пластики, так и книжной миниатюры), под воздействием многонациональной среды позднесредневекового Крыма получили новую окраску, новое звучание. Заимствование некоторых чуждых элементов, не нарушающих, однако, национального армянского характера памятника<sup>48</sup>, связано с распространением на полуострове строительных и художественных идей западноевропейской, в первую очередь генуэзской части населения, которая в XIV–XV вв. занимала ведущие позиции в экономике и политике Крыма<sup>49</sup>. Таким образом, безусловная культурно-историческая ценность армянского храма Святого Спасителя близ села Богатое повышается еще и тем, что в нем свое отражение нашли некоторые строительные и декоративные предпочтения итальянцев в Крыму. Через архитектуру и убранство этого памятника можно составить определенное представление о возможных особенностях крымских культовых зданий латинян, ни одно из которых не дошло до наших времен. Не лучше обстоят дела и с самим армянским храмом, уничтожаемым упорным вредительством и безразличием уже в наши дни. И если не будут приняты срочные меры по его спасению, грядущим поколениям придется довольствоваться лишь памятью о нем, зафиксированной в немногочисленных описаниях и исследованиях.

<sup>46</sup> Описание см.: Айбабина Е. А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 10.

<sup>47</sup> Корхмазян Э. М. Крымская армянская миниатюра. С. 101.

<sup>48</sup> Халтахчян О. Х. Стилистические особенности... С. 31.

<sup>49</sup> Айбабина Е. А. Рельефы и архитектурные орнаменты... С. 12.

## Tatevik Sargsyan

*Research Center for Crimean Studies  
and Protection of Cultural Heritage of  
the Republic of Crimea*

### The Church of Saviour in Crimea and its Reliefs

The Church of Savior, situated on the outskirts of the village Bogatoye in Eastern Crimea, is known for its combination of the Armenian architectural and decorative bases with Italian borrowed Western elements. The factories of the latter were functioning on the eastern littoral of the peninsula since the end of the XIII century up to the Turkish invasion in 1475. Built in the XIV–XV centuries the church of the Savior has continued to be the central building of the Armenian monastery named the same way for several centuries. This is an elongated nave hall with an east altar apse flanked on both sides by two-storied chapels. The roof, originally gable, covers a somewhat pointed barrel vault, in the central part replaced by a groin ceiling on crossing ribs. In the church, richly decorated with ornamental carvings, narrative reliefs could be found as well: Archangel Gabriel, Virgin Mary with yarn, Virgin with Christ Child, Baptism, Crucifixion, The Resurrection of Christ, The Ascension of Christ and two images of The Lamb with Labarum. Unfortunately, most of these monuments are ruined or lost, and the temple itself is on the verge of total collapse.

### Տաթևիկ Սարգսյան

*Ղրիմագիտության և Ղրիմի Հանրապետության  
մշակութային ժառանգության պահպանության  
գիտահետազոտական կենտրոն*

### Փրկչի եկեղեցին Ղրիմում և նրա պատկերաքանդակները

Արևելյան Ղրիմի Բոգատոյե գյուղի ծայրամասում գտնվող Փրկչի եկեղեցին հայտնի է ճարտարապետական և պատկերագրական հայկական հենքի և արևմտանվրոպական տարրերի ուշագրավ համադրությամբ: Վերջիններս փոխառնվել են իտալացիներից, որոնց առևտրական ֆակտորիաները ակտիվորեն գործում էին թերակղզու արևելյան ափամերձ գոտում XIII դ. վերջից սկսած մինչև 1475 թ. թուրքերի ներխուժումը: Կառուցված լինելով XIV–XV դդ.՝ Փրկչի եկեղեցին

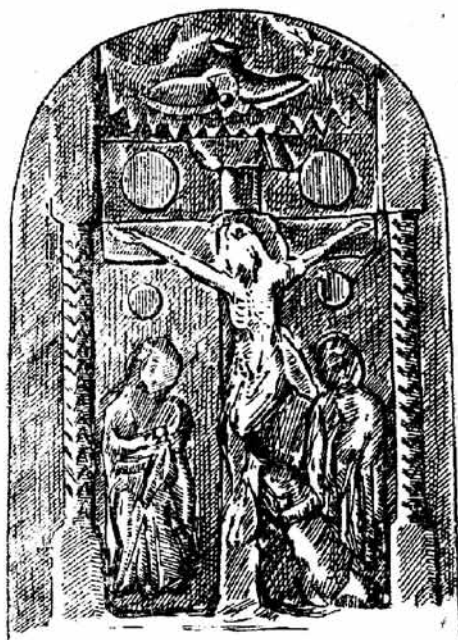
հարյուրամյակներ շարունակ եղել է նույնանուն հայկական վանքի գլխավոր կառույցը: Այն երկարաձիգ միանավ դահլիճ է՝ դեպի արևելք ուղղված խորանով, որն աջից և ձախից առնված է երկհարկ ավանդատների միջև: Տանիքը, որն ի սկզբանե երկթեք է եղել, ներփակում է աղեղնավոր թաղը, որը կենտրոնական հատվածում փոխարինված է խաչվող կամարների վրա փռված քառանկյուն ծածկով: Զարդաքանդակներով առատորեն հարդարված եկեղեցին ժամանակին հարուստ էր նաև պատկերաքանդակներով՝ «Գարրիել հրեշտակապետը» «Սուրբ կույս Մարիամի թել մանեխս», «Աստվածածինը Մանկան հետ», «Սկրտություն», «Խաչելություն», «Քրիստոսի Հարությունը», «Համբարձում» և երկու հորինվածք «Գառն Աստծո» թեմայով: Ցավոք, այս հուշարձանների հիմնական մասը կորսված է, իսկ ինքը եկեղեցին գտնվում է վերջնական փլուզման եզրին:

### Список иллюстраций

- Ил. 1 Рельеф «Распятие Христа». Фото А.Л. Якобсона. 60-е гг. XX в.  
Ил. 2 «Распятие Христа». Рисунок А.Л. Якобсона  
Ил. 3 Храм Св. Спасителя. Вид с юго-запада. Фото 2010 г.  
Ил. 4 Монастырь Св. Спасителя. Вид с юго-запада. Фото конца XIX в.  
Ил. 5 Храм Св. Спасителя. Вид с юго-запада.  
Фото А.Л. Якобсона. 60-е гг. XX в.  
Ил. 6 Схематические обмеры храма Св. Спасителя.  
Авторы М. М. Александрова, Р. П. Быкова  
Ил. 7 Интерьер храма Св. Спасителя. Вид на восток. Фото 2010 г.  
Ил. 8 Интерьер храма Св. Спасителя. Вид на запад. Фото 2010 г.  
Ил. 9 Рельеф «Св. Агнец с лабарумом» на потолке храма Св. Спасителя.  
Фото 2010 г.  
Ил. 10 Рельеф «Св. Агнец с лабарумом» в центре конхи. Фото 2010 г.  
Ил. 11 Южный портал храма Св. Спасителя. Фото 2010 г.  
Ил. 12 Рельеф «Воскресение Христа». Фото А.Л. Якобсона. 60-е XX в.  
Ил. 13 «Воскресение Христа». Рисунок А.Л. Якобсона  
Ил. 14 «Воскресение Христа» из Евангелия XIV в., написанного в Крыму  
(Матенадаран, рук. 7647, л. 92 об.)  
Ил. 15 Рельеф «Вознесение Христа». Фото 2010 г.  
Ил. 16 Рельеф «Архангел Гавриил» из храма Спасителя.  
Фото И. С. Липунова. 1997 г.  
Ил. 17 Часть южного алтарного простенка с рельефами.  
Фото А.Л. Якобсона. 60-е гг. XX в.  
Ил. 18 Рельеф «Дева Мария с пряжей». Фото И. С. Липунова. 1997 г.  
Ил. 19 «Благовещение». Подшитые листы Эчмиадзинского Евангелия.  
VI–VII вв.  
Ил. 20 Рельеф «Богородица с младенцем Христом». Фото 2010 г.  
Ил. 21 Рельеф «Крещение Христа» и купель в храме Св. Спасителя. Фото  
2010 г.



1



2



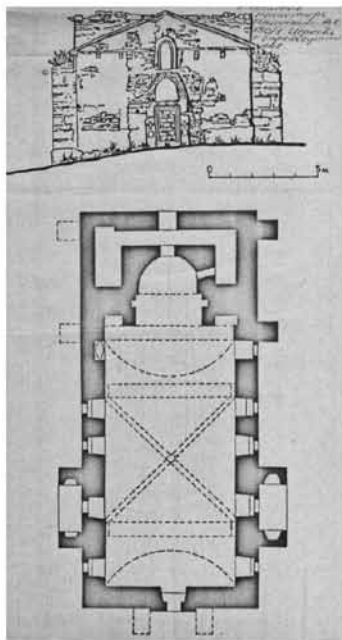
3



4



5



6



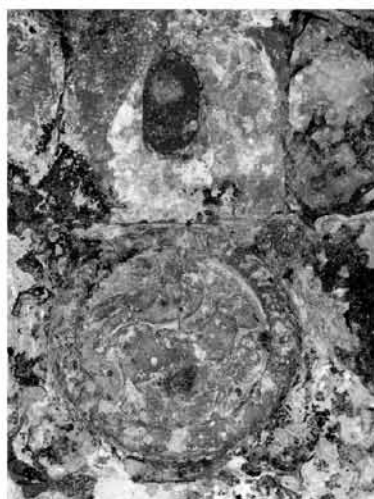
7



8



9



10



11





12



13



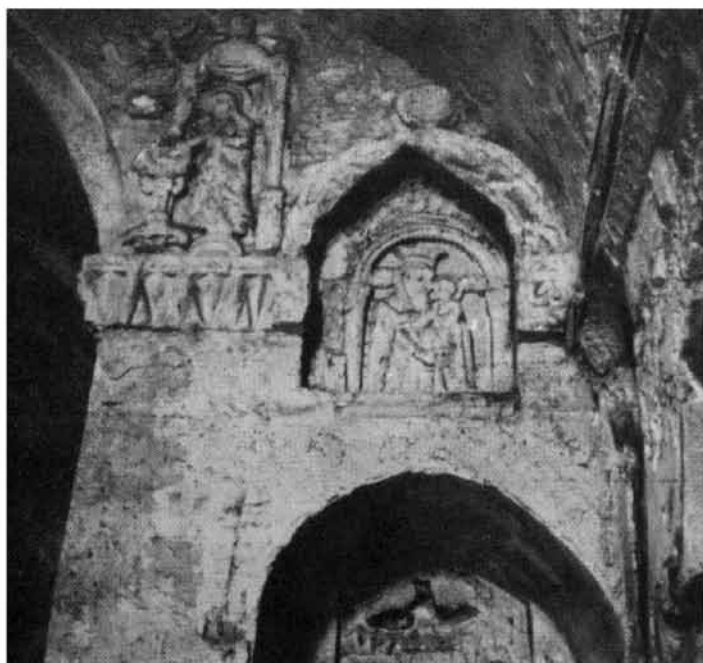
14



15



16



17



18



19



20



21

## Աննա Լեյլոյան-Եկմայան

*Փարիզի Արևելյան լեզուների և  
քաղաղաքակրթությունների  
ազգային ինստիտուտ  
(INALCO)*

### Փարիզի ազգային գրադարանի թիվ 333 ձեռագրի թվագրման հարցի շուրջ

Փարիզի Ազգային գրադարանի համար 333 Քառավետարանը<sup>1</sup> Յովաննէս Խիզանցու<sup>2</sup> մեզ հայտնի տասնյոթ ձեռագրերից մեկն է: Ձեռագիրը գրվել և նկարագարով էլ է Վասպուրականում, Խիզանի Սբ. Գամաղիէ վանքում, Յովհաննէս քահանայի պատվերով: Վասպուրականի դպրոցի ավանդույթների համաձայն ավետարանական շարքի մանրանկարները (թ. 2բ — 7բ)<sup>3</sup> ներկայացված են մատյանի սկզբում և առաջնորդում են Եվսեբիոս Կեսերացու թղթին (թ. 8ա) ու տասը խորաններին (թ. 8բ — 12ա): Չորս Ավետարաններից յուրաքանչյուրը սկսվում է ավետարանչի պատկերով (թ. 15բ, 91բ, 124բ, 212բ) և տվյալ Ավետարանի անվանաթերթով (թ. 16ա, 92ա, 125ա, 213ա): Ձեռագիրը հարուստ է նաև լուսանցքային մանրանկարներով, լուսանցազարդերով, զարդագրերով: ճոխ նկարագարոված այս մատյանն առ այսօր պահպանել է գրչի և մանրանկարչի, պատվիրատուի, կազմողի, վերականգնողի և հետագա ստացողների հիշատակարանները: Այն բազմիցս ուսումնասիրվել է տարբեր մասնագետների կողմից, ինչպես նաև ձեռագրի ճոխ մանրանկարները հաճախ են զետեղվել զանազան ժողովածուներում և հանդեսներում, սակայն գրեթե բոլորը տարբեր թվական են առաջարկում մատյանի ստեղծման և պատկերազարդման համար:

<sup>1</sup> BnF 333, տե՛ս *Kevorkian R. H., Ter Stepanian A. Manuscrits arméniens de la Bibliothèque Nationale de France. Catalogue. Paris, 1998. P. 937–943.*

<sup>2</sup> *Քիրոսեան Յ.*, Խիզանի դպրոցի գրիչներն ու մանրանկարիչները, Փարիզ, 1951, էջ 14–21: *Հակոբյան Հ.*, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Բ, Երևան, 1982, էջ 83–104, 164–169: *Գեորգեան Ա.*, Հայ մանրանկարիչներ, Մատենագրութիւն, IX–XIX դդ., Գահիրե, 1998, էջ 510–516: *Leyloyan-Yekmalyan A. L'Art du Livre au Vaspurakan; étude des manuscrits de Yovannès Xizanc'i // Bibliothèque de l'INALCO. № 10. Paris-Leuven, 2009. P. 211–212:* Գրիչ և մանրանկարիչ Յովաննէս Խիզանցու անունը գիտական շրջանառության մեջ է մտել զանազան ուղղագրությամբ՝ Հովաննէս, Հովիաննէս, Յովաննէս, Յովիաննէս: Սույն հոդվածում ընդունվել է Յովաննէս (*[jov]i/[u]n/[ik]/ju*) ձևը, ինչպես գրված է BnF 333 ձեռագրի հիշատակարանում:

<sup>3</sup> Ծառնոթ (թ. 2բ), Տեառնընդառաջ (թ. 3ա), Մկրտություն (թ. 3բ), Անդամալույծի բուժումը (թ. 4ա), Այրի կնոջ որդու հարությունը (թ. 4ա), Կոտորումն մանկանց (թ. 4բ), Ղազարոսի հարությունը (թ. 4բ), Մուսոթ Երուսաղեմ (թ. 5ա), Ոտնվալ (թ. 5ա), Զաբեոս և Քրիստոս (թ. 5բ), Հաղորդություն (թ. 5բ), Մատնությունը (թ. 6ա), Պետրոսի ուրանալը (թ. 6ա), Պիղատոսի դատը (թ. 6բ), Հուդան և քահանայապետը (թ. 6բ), Խաչելություն և Դժոխքի ավերումը (թ. 7ա), Հարություն և Յուդաբեր կանաչք (թ. 7բ):

ԲՆԲ 333 ձեռագրին նվիրված առաջին մեծածավալ հոդվածի հեղինակն է Տանյա Վելմանսը<sup>4</sup>: Վերջինս առաջարկում է 1337 թ. որպես ձեռագրի ստեղծման տարի: Հետևելով իր իսկ առաջարկած թվագրմանը հոդվածագիրը մատյանը վերագրում է ոմն Յովաննէս Խիզանցի առաջինի, որն ըստ Տանյա Վելմանսի, խիզանի դպրոցի ավագ սերնդի ներկայացուցիչ է: Այնինչ, Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող ձեռագրերի մանրանկարիչը Յովաննէս Խիզանցի երկրորդն է, որը նույն դպրոցի կրտսեր սերնդին է պատկանում: Գրեթե նույն տեսակետն է բաժանում նաև Նիկոլ Թիերրին: Նա առանձին ուսումնասիրություն չունի նվիրված ԲՆԲ 333 Քառավետարանին, սակայն բազմիցս է դրան անդրադառնում՝ Յովաննէս Խիզանցու մեկ այլ գրեթե անհայտ մի Շարակնոց ուսումնասիրելիս<sup>5</sup>: Նիկոլ Թիերրին Յովաննէս (Յովհաննէս) Խիզանցի առաջինին է վերագրում ԲՆԲ 333 և Նոր Զուղայի թիվ 404 Քառավետարանները, համարելով, որ առաջինը ստեղծվել է 1335-ին, իսկ երկրորդը՝ 1362-ին, իսկ Յովաննէս Խիզանցի երկրորդին՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 346, 3717, 898, 8904, 4223, 5562, 5727, 4684, 5444, 8897, 1875, 5458, 6291 ձեռագրերը<sup>6</sup>: Ցավոք, հեղինակը Շարակնոցը չի վերագրում ոչ առաջինին և ոչ էլ երկրորդին: Նիկոլ Թիերրին այն համարում է Մկրտչի և Թանկխաթունի որդիներ, ոմն Յովաննէս (Յովհաննէս) Խիզանցի երրորդ և Զաքարիա Աղթամարցի եղբայրների համատեղ ստեղծագործություն<sup>7</sup>, ինչից ակնհայտորեն երևում է, որ հոդվածագիրը շփոթել է Մկրտչի քահանայի որդիներ Յովաննէս<sup>8</sup> ու Զաքարիա<sup>9</sup> Խիզանցի և Մկրտչի ու Թանկխաթունի որդիներ Յովհաննէս<sup>10</sup> ու Զաքարիա<sup>11</sup> Աղթամարցի եղբայրներին:

Ավելի ուշ, Փարիզի ազգային գրադարանի ձեռագրացուցակում որպես ձեռագրի ստեղծման հնարավոր շրջան առաջարկվել են 1370–1390 թթ., իսկ հիշատակարանում նշված 1335 թվականը համարվել է գաղափար օրինակի ընդօրինակման տարի<sup>12</sup>:

Վերջին տարիներին ԲՆԲ 333 Քառավետարանը հաճախ է ցուցադրվել, ինչպես նաև ընդգրկվել մի շարք ժողովածուներում, որոնք, ցավոք, շարունակում են կրկնել սխալների երկար շարքը: Նշեմ դրանցից մեկ-երկուսը:

<sup>4</sup> *Velmans T.* Les miniatures inédites d'un manuscrit arménien de la région du Vaspourakan (XIV<sup>e</sup> siècle) // CahArch. 1990. Vol. 38. P. 123–158.

<sup>5</sup> *Thierry N.* Un Hymnaire inédit des frères Yovannès et Zak'ara (Vaspurakan, fin du XIV<sup>e</sup> siècle) // RÉArm. 1992. Vol. 23. P. 551–576.

<sup>6</sup> Հոդվածում Նիկոլ Թիերրին հղում է 1970 թ. սեպտեմբերի 3-ին Ս. Տեր-Ներսեսյանից իրեն հասցեագրված մի նամակ, որը և հիմք է հանդիսացել իր ուսումնասիրության համար (*Thierry N.* Un Hymnaire... P. 551. № 1, 2, 4): Ս. Տեր-Ներսեսյանը, իր հերթին, Վասպուրականի դպրոցի տարբեր ձեռագրեր ուսումնասիրելիս բազմիցս անդրադարձել է ԲՆԲ 333 Քառավետարանին՝ այն թվագրելով միշտ 1335 թ.: Տե՛ս *Der Nersessian S.* The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts. Vol. 2. Dublin, 1958. P. 50–57. Pl. 34b; *Idem.* Feuilletts dispersés d'un Évangile du Vaspurakan // *Handes Amsorya. Vienne*, 1976. P. 92. Fig. 14; *Der Nersessian S., Mekhitarian A.* Miniatures arméniennes d'Ispahan. Bruxelles, 1986. P. 96, 201–202:

<sup>7</sup> *Thierry N.* Un Hymnaire... P. 551. № 3.

<sup>8</sup> *Leyloyan-Yekmalyan A.* L'Art... P. 211–212 (Y-XIV/XV-4), 159 (tableau généalogique I) .

<sup>9</sup> *Leyloyan-Yekmalyan A.* L'Art... P. 219 (Z-XIV/XV-2), 159 (tableau généalogique I) .

<sup>10</sup> *Leyloyan-Yekmalyan A.* L'Art... P. 160 (tableau généalogique III) .

<sup>11</sup> *Leyloyan-Yekmalyan A.* L'Art... P. 218 (Z-XIV/XV-1), 160 (tableau généalogique III) .

<sup>12</sup> *Kevorkian R. H., Ter Stepanian A.* Manuscrits arméniens... P. 937.

2007-ին Ֆրանսիայում, Հայաստանի տարվա միջոցառումների շրջանակում, Փարիզի Ազգային գրադարանում կազմակերպվեց ցուցահանդես «Livres d'Arménie» խորագրով: Գրադարանի հավաքածուի այլ ձեռագրերի թվում ցուցադրվեց նաև BnF 333 Քառավետարանը: Ինչպես ցուցահանդեսում, այնպես էլ վերջինիս նվիրված գրքույկում, ձեռագիրը կրկին վերգտավ 1335 թվականը որպես ստեղծման տարեթիվ<sup>13</sup>: Նույնը կրկնվեց նաև Mont Saint Michel-ի ձեռագրերի թանգարանում 2012-ին կազմակերպված «Reflets d'Arménie» խորագիրը կրող ցուցահանդեսում<sup>14</sup>:

2013-ին մատյանի թվագրմանն է անդրադարձել նաև Ավետ Ավետիսյանը՝ նշելով, որ հիշատակարանում նշված, այս անգամ, 1336 թվականը չի համապատասխանում գրչության իրական ժամանակին: Նա իրավացիորեն այն վերագրում է քաջ հայտնի Յովաննէ Խիզանցուն և հիշատակարանային տեղեկությունների վրա հիմնվելով՝ ենթադրում է, որ ձեռագիրը պետք է ստեղծված լինի Տեր Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի հայրապետության օրոք (1369–1393 թթ.)<sup>15</sup>:

Առաջին անգամ ես անդրադարձա BnF 333 ձեռագրի թվագրման հարցին տարիներ առաջ, երբ առաջարկեցի վերանայել երկու Յովաննէ Խիզանցի մանրանկարիչների գոյության փաստը, ինչպես նաև ոճական և պատկերազրական առանձնահատկությունների հիման վրա Քառավետարանի մանրանկարչությունն ու գրչությունը վերագրեցի Մկրտիչ քահանայի որդի, Յովաննէ Խիզանցուն<sup>16</sup>: Հետագայում, Վասպուրականի դպրոցի XIV–XVII դդ. ձեռագրերի ամբողջական դաշտի ուսումնասիրության և հիշատակարանային տվյալների դասակարգման շնորհիվ, հնարավոր եղավ կազմել գրիչների ու մանրանկարիչների կենսագրականները, իսկ առավել մեծ ընտանիքների և խմբերի՝ նաև տոհմաձառերը: Այս ամենը հնարավորություն տվեց առավելագույնս նվազեցնել տարբեր սերնդների գրիչներին ու մանրանկարիչներին միմյանց հետ շփոթելու կամ նույնացնելու խնդիրները, միաժամանակ բացահայտել մի շարք այլ հարցեր և լրացնել բազմաթիվ բացեր: 2003-ին իմ դոկտորական թեզում՝ նվիրված Վասպուրականի դպրոցի գրիչներին ու մանրանկարիչներին<sup>17</sup>, ես առաջարկեցի 1393 թ. վերջը — 1394 թ. սկիզբը՝ ելնելով հիշատակարանային տվյալներից և Յովաննէ Խիզանցու այլ ձեռագրերի ոճի համեմատական ուսումնասիրությունից<sup>18</sup>:

<sup>13</sup> Vernay-Nouri A. Livres d'Arménie. Collections de la Bibliothèque nationale de France. Paris, 2007. P. 79. Fig. 35 (a, b, c, d, e), 78, 80–83.

<sup>14</sup> Vardanyan E. Reflets d'Arménie, manuscrits et art religieux // ACHCByz. 2012. № 8. P. 44–47.

<sup>15</sup> Ավետիսյան Ա., Մանրանկարիչ Հովհաննէ Խիզանցի, Մատենադարան, Երևան, 2013, էջ 6–7:

<sup>16</sup> Leyloyan A. Mémoire de DEA, Le manuscrit arménien № 333 de la Bibliothèque nationale de France, sous la direction du professeur J.-P. Mahé. École Pratique des Hautes Études, IV<sup>e</sup> section, soutenu en novembre 1997.

<sup>17</sup> Leyloyan-Yekmalyan A. L'École miniaturiste du Vaspurakan: style, iconographie, familles des copistes et des peintres (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.). Thèse de Doctorat (sous la direction du professeur J.-P. Mahé). École Pratique des Hautes Études. IV<sup>e</sup> section, soutenue le 7 juillet 2003.

<sup>18</sup> Յովաննէ Խիզանցի մանրանկարչի ոճի զարգացման համեմատական աղյուսակները տե՛ս Leyloyan-Yekmalyan A. L'Art... P. 237–238, 239–240:

Ինչպես վերը նշվեց, գրիչ ու մանրանկարիչ Յովաննէ Խիզանցին գրիչ Մկրտիչ քահանայի որդին է: Նա պատկանում է գրիչների և մանրանկարիչների մի մեծ տոհմի, որի հիմնադիրն է Գրիգոր քահանան<sup>19</sup>: Գրիգոր քահանան ընտանիքի հոգևոր հայրն է: Վերջինս որդեգրել է Զաքարե ու Էլիաթուն ամուսինների երկու որդիներին՝ Մկրտչին ու Ստեփանոսին, հիմք դնելով գրիչների և մանրանկարիչների իր ընտանիքին<sup>20</sup>: Յովաննէ Խիզանցին երրորդ սերնդի ներկայացուցիչ է, սակայն տոհմի առաջին մանրանկարիչն է: Նրա ծննդյան թվականը հայտնի չէ: Հրավարող Հակոբյանը համարում է, որ Յովաննէ Խիզանցին ստեղծագործել է շուրջ հիսուն տարի<sup>21</sup>: Ելնելով այն փաստից, որ նրա վերջին հայտնի ձեռագիրը՝ 1417 թվականին ընդօրինակված ու պատկերազարդված Քառավետարանն է (ՄՄ 5444), կարելի է ենթադրել, որ Յովաննէ Խիզանցին ստեղծագործական ասպարեզ է մտել XIV դ. վաթսունական թվականներին: Հետևաբար, ըստ Հրավարող Հակոբյանի նա ծնվել է երեսնական-քառասնական թվականներին: Ավետ Ավետիսյանը նույնպես ենթադրում է, որ Յովաննէ Խիզանցին ծնվել է XIV դ. երեսնական թվականներին<sup>22</sup>: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ տոհմի հիմնադիր Գրիգոր քահանայից մեզ հայտնի միակ մատյանը Գամաղիէի վանքի առաջնորդ Յովհաննէ Բարունու պատվերով, Գրիգոր Նյուսացու «Երգ Երգոցի» մեկնությունն է՝ ընդօրինակված 1367 թ. (ՄՄ 1152), իսկ հորեղբոր՝ Ստեփանոս քահանայից հայտնի երկու Ավետարանները ընդօրինակված են 1365 և 1367 թվականներին (ՄՄ 10829 և ՄՄ 5347), ինչպես նաև այն, որ դրանցում որևէ տեղեկություն չկա Յովաննէ Խիզանցու կամ նրա եղբայրների մասին, նրանց ենթադրությունը գրեթե անհնար է:

Առաջին անգամ 1371-ին է, որ Յովաննէ Խիզանցու հայրը՝ Մկրտիչ քահանան, հիշատակում է իր երկու որդիներին՝ Ովաննէսին (Յովաննէսին) և Զաքարէին, ինչպես նաև իր ընտանիքի այլ անդամներին.

*«...Յիշեցէք ի մաքրափայլ և երկնաթռչ յաղաթս ձեր զՄկրտիչ քահանայ զփծուն գրիչս, և զսոքա Բ զաւակս իմ զՈվաննէսն և զԶաքարէն, և զհայրն իմ զԳրիգոր Քահանայ, և զեղբայրն իմ զՍտեփանոս քահանայ, և Աստուած, որ առաւ է ի տուրս բարեաց, ձեզ ողորմեսցի յալուրն դատաստանի, ամեն: Յիշեցէք զհայրն իմ ըստ մարմնոյ Զաքարէն, և զմայրն իմ զԷլիաթունն, և զայլ արեան մերձավորսն մեր, և որ զմեզ յիշէ Աստուած զինք յիշէ, ամեն: Արդ գրեցաւ ի թվ. Հայոց ՊԲ (820+551=1371), ի դանություն Ռիսին»<sup>23</sup>:*

Այս տվյալներից ելնելով կարող ենք ենթադրել, որ Յովաննէ Խիզանցին ծնվել է XIV դ. վաթսունական թվականներին և XIV դ. ութսունական-իննսունական թվականներին արդեն բավական վարժ և ճանաչված գրիչ ու մանրանկարիչ էր: Ինչը վկայում է նաև այն մասին, որ Յովաննէ Խիզանցուն

<sup>19</sup> Leyloyan-Yekmalyan A. L'Art... P. 159 (tableau généalogique I) .

<sup>20</sup> Մկրտիչ և Ստեփանոս քահանաների վերաբերյալ տես Leyloyan-Yekmalyan A. L'Art... P. 187 (M-XIV-3), 201 (S-XIV-4) :

<sup>21</sup> Հակոբյան Հ., Վասպուրականի..., էջ 84:

<sup>22</sup> Ավետիսյան Ա., Մանրանկարիչ..., էջ 6:

<sup>23</sup> ՄՄ 6036, տես Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 498):

վերագրվող բոլոր այն ձեռագրերը, որ թվագրված են 1380–1390-ական թթ. առաջ, կամ թվագրման, կամ էլ վերագրման խնդիր ունեն<sup>24</sup>:

Վերադառնանք BnF 333 Քառավետարանի թվագրման հարցին: Ինչպես վերը նշեցի ձեռագրում պահպանվել են մի շարք հիշատակարեններ: Մատյանի 275բ - 276ա թերթերին է գրված գրչի հիմնական հիշատակարանը<sup>25</sup>, որը թեպետ և նշում է 1335 թվականը որպես ձեռագրի ստեղծման տարի, ամբողջական չէ և կրում է մի շարք բացեր.

«...Եւ է ի մարդեղութենէ բանին Աստուծոյ անս ոյլն (1335), իսկ ըստ թոռոյ խոսրովային յարեթեանս տումարի: [...բաց] Ի կաթողիկոսութեանն հալյ կազանց սեռի. տեառն [...բաց] կիլիկեցոյ: [...բաց] արհի եպիսկոպոսութեանն տէլը գաքարիայի ախթամարեցոյ: Զոր տէլը ախտուած պահեսցէ անասանելի գաթոռ հայրապետական և զթագաւորական»:

Ուշագրավ է, որ գրիչը բաց է թողել թիվն ըստ հայկական տոմարի, Կիլիկիո կաթողիկոսի անունը, սակայն նշել է 1335 թվականը և Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի անունը: Նախքան մյուս մանրամասներին անդրադառնալը հարկ եմ համարում նշել, որ հիշատակարանում հստակորեն ընթերցում ենք ՌՅԼԵ (1335) թվականը, և տարբեր հեղինակների կողմից առաջարկված 1336 և 1337 թվականները հիշատակարանի վատ ընթերցման արդյունք են: Հատկանշական է նաև որ Զաքարիա Աղթամարցու անունից առաջ նույնպես ազատ տեղ է թողնված: Ա. Ուզունեանի կարծիքով՝ գրիչն այստեղ բաց է թողել «Եւ ի մերոյ» կամ «ի մերոյ» բառերը<sup>26</sup>:

Յովաննէս Խիզանցի գրչից ձեռագրում պահպանվել է մեկ այլ, շատ ավելի կարճ հիշատակարան Մատթեոսի Ավետարանի վերջում (թ. 89բ).

«Քրիստոյս ախտուած քո սուրբ անտարանչի բարեխոսութեամբդ, ողորմեայ յովաննէս քահանայի, ստացողի սուրբ ավետարանիս, և ծնողաց իւրոց. և [...բաց] և յուրոցն ամենայն: Ըստ նոցին և ինձ մեղապարտի և անարհեստ գրչի յոյլախիսի:- Թիւ Հայոց: [...բաց] Եւս առավել ողորմեայ քրիստոյս ստացողի սորա յովաննէս քահանայի, քանզի յոյժ տենչանաւք ցանկայր սուրբ ավետարանիս առնել զսա յիշատակ իւրն անջինջ, և ծնողացն իւրոց: Եւ արժանացոյ զնայ և զծնողան նորայ սովա փառավորել զքեզ քրիստոյս. Այժմ և միշտ և յաիտեանս յաիտենից: ամեն»<sup>27</sup>:

<sup>24</sup> Այդ թվում Երուանդ Լարաբեանի նկարագրած Ավետարանը (1336), (տե՛ս *Լարաբեան Ե.*, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Վասպուրականի, պրակ առաջին, Թիֆլիս, 1915, հմր. 95, սյուն 193–196): Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի մատենադարանի հմր. 404 (172) Ավետարանը (1362), (տե՛ս *Տէր-Աւետիսեան Ս.*, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի, հ. Ա, Վիեննա, 1970, էջ 224–225): Վենետիկի Մխիթարեան Միաբանութեան Յարութին Քիւրտեան Հավաքածուի հմր. 224 Ավետարանը (1368), (տե՛ս *Հակոբյան Հ.*, Վասպուրականի..., գլուխ Գ, տողատակ 4, էջ 143): Յարութին Քիւրտեանի նկարագրած Ժողովածուն (1371), (տե՛ս *Քիւրտեան Յ.*, Խիզանի դպրոցի գրիչներն ու մանրանկարիչները, Փարիզ, 1951, էջ 16–17) :

<sup>25</sup> *Kevorkian R. H., Ter Stepanian A. Manuscrits arméniens... P. 938-940; Ouzounian A. Notes à propos du manuscrit arménien de Paris № 333 // RĖArm. 2011. Vol. 33. P. 23.*

<sup>26</sup> Ouzounian A. Notes à propos... P. 23. № 10.

<sup>27</sup> Այս հիշատակարանը գրանցված չէ ձեռագրացուցակում և առաջին անգամ հրատարակել է Ա. Ուզունեանը, տե՛ս *Ouzounian A. Notes à propos... P. 24–25.*



Ինչպես տեսնում ենք, կրկին բաց թողնված տեղեր կան: Փորձենք հասկանալ թե՛ ի՞նչը կարող էր պատճառ հանդիսանալ գրչի կողմից միտումնավոր արված այդ բացթողումներին:

Ամենայն հավանականությամբ հիշատակարանում նշված ոչ միայն 1335 թվականը, այլև Տեր Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի անունը Յովաննես Խիզանցու կողմից ընօրինակված են մայր օրինակից: Բայց, եթե բնօրինակում խոսքը Զեքարիա Ա կաթողիկոսի մասին էր (1296–1336), ապա Յովհաննես Խիզանցին գրում է Զեքարիա Բ կաթողիկոսի մասին, որին կոչում են նաև Զաքարիա Նահատակ (1369–1393): Զեքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի անվանից առաջ ազատ թողած հատվածը ամենևին էլ բացթողում կամ վրիպակ չէ: Այն մատնանշում է, որ գրիչը մտադիր էր, ավելի ուշ, լրացնել կամ ճշտել կաթողիկոսի վերաբերյալ իր հաղորդած տեղեկությունը: Ուշագրավ է, որ Կիլիկիո կաթողիկոսի անվան փոխարեն Յովաննես Խիզանցին կրկին ազատ տեղ է թողել: Բնականաբար, գրիչը չէր կարող չիմանալ իր ժամանակակից կաթողիկոսի անունը: Յովաննես Խիզանցու հիշատակարանում տեղ գտած այս բազմաթիվ բացերը հուշում են, որ ձեռագիրն ստեղծվել է իրադարձություններով հարուստ ու երերուն շրջանում: Նրա լուրջությունը ակնհայտորեն վկայում է կաթողիկոսի բացակայության կամ էլ անցումնային շրջանի մասին: Նման իրավիճակ էր տիրում Հայոց աշխարհում 1392–1393 թթ., երբ նախ, 1392-ին Սիսում դավանաբար սպանվում է Թեոդորոս կաթողիկոսը, ապա 1393-ին Ոստանում դաժանաբար նահատակվում է Տեր Զաքարիա Աղթամարցին: Այդ մասին մի շարք վկայություններ են պահպանվել 1392–1393-ին ընդօրինակված ձեռագրերի հիշատակարաններում: Ահա թե ինչպես է ներկայացնում իրավիճակը Յովաննես Խիզանցու ժամանակակից Գրիգոր Խլաթեցին. «Այլ զի և կաթողիկոսն մեր գերկոսին սպանին ի միում ամի: Հերոս գտէր Թեոդորոսն ի Սիս սպանին, և մինչդեռ տարին չէր վճարել՝ գտէր Զաքարիայն ի յՈստան քարկոծ արարին, թող զայլ նեղութիւնս, զոր ընդ մեզ անցուցանեն»<sup>28</sup>:

Գրեթե նույն տեղեկությունն է հաղորդում նաև Թովմայ Մեծովեցին. «Այս ամիր Եզդինս, որ հակառակ եղև Յուսուֆին, տէրն Ոստանայ, ի ՊԽԲ (1393) թվականին սպան զկաթողիկոսն Աղթամարայ գտէր Զաքարիա անուն: Զտրին պատմութիւնն տեսցես ի գիրս Յայամաւորաց սուրբ վարդապետին Գրիգորի: Եւ յանցեալ ամին գտէր Թեոդորոսն՝ զՍրսայ կաթողիկոսն ԺԶ (16) տանտուէրօք սպան ի նենգութենէ քրիստոնէիցն սրսայ պիղծ մելիք Օմարն: Եւ սուլթանն Մարայ սպան զմելիք Օմարն՝ չարաչար մահուամբ և դառն տանջանօք: Փառք Աստուծոյ»:

Ամենայն հավանականությամբ Յովաննես Խիզանցին տեղյակ է եղել Սիսում Թեոդորոս կաթողիկոսի սպանության մասին, սակայն աշխատանքը սկսել է 1393 թվականին նախքան Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի նահատակվելը: Միգուցե այդ է նաև պատճառը, որ Յովաննես Խիզանցին Զաքարիա Աղթամարցու անվանից առաջ բաց է թողել «Եւ ի մերոյ» կամ «Բ մերոյ» բառերը, քանի որ Սիսում Թեոդորոս Բ Կիլիկեցու սպանությունից անմիջապես հետո մինչև Կարապետ Ա Կեղեցի կաթողիկոսի ընտրվելը (1392–1404), Վասպուրականի

<sup>28</sup> Աւետարան, (1393), տե՛ս Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի..., էջ 599–601:

գրչի ու մանրանկարչի համար Զաքարիա Աղթամարցին Հայոց Եկեղեցու միակ կաթողիկոսն էր:

ԲՈՒՖ 333 Քառավետարանում Յովաննէս Խիզանցի ծաղկողի հիշատակարանը գետնդված է «Տեառնըդառաջ» մանրանկարում (նկ. 1)<sup>29</sup>: Հիշատակարանը անթվակիր է, բայց հաղորդում է մի շարք կարևոր փաստեր իր ընտանիքի անդամների մասին, ինչպես նաև իր բարի վարդապետի՝ Ստեփանոսի մահվան մասին.

*«Զսուտանուն ծաղկողս զյ[ո]վ[ա]յ[ն]նէս) և անարժան աղաչեմ զձեզ յիշել առ ք[րիստո]սս աստուած, որ զա[ստուա]ծային ս[ուր]բ տնաւորինականս նկարեցի անարժան ձեռաւք իմովք և զվարդապետն իմ, և զբարի ք[ա]յ[ի]հանայն զստեփանոս զփոխեալն ի ք[րիստո]սս: Նաև զամենեսեան յիշեսցիք որ աշխատեցան) վ[ա]յ[ն]նէս) իմ: Յիշեցէք ի ք[րիստո]սս և զհայրն իմ զմկրտիչ ք[ա]յ[ի]հանայ) և զմայրն իմ և զմեծ մամն իմ և զեղբարսն իմ զփոխեալսն ի ք[րիստո]սս զկարապետ և զյոհաննէսն: և ա[ստուա]ծ զձեզ յիշեսցէ»:*

Յովաննէս Խիզանցու հիշատակած Ստեփանոս վարդապետը Մովսէս Մեծփավանեցու աշակերտ՝ Ստեփանոս փիլիսոփան է<sup>30</sup>: Վերջինս հիշատակվում է հաճախ իր հոգևոր եղբոր՝ նույնպես Մեծփավանքի աշակերտ Յովհաննէս Մեծփեցու հետ<sup>31</sup>: Երկուսը միասին 1373-ին մեկնել են Որոտնավանք՝ աշակերտելու Յովհաննէս Որոտնեցուն: Ստեփանոսը վարդապետական աստիճան է ստացել երեք տարի անց և 1377–78-ին վերադարձել է Քաջբերունիք: Ինչպես Թովմայ Մեծփեցին է վկայում. *«ես նմա զաւագան իշխանութեան զալ մխիթարել զբազմութիւն քրիստոնէիցն և վանորէիցն անխրատից, զի անտերունչ էր զաստն այն»*<sup>32</sup>: Հայրենիքում նա բուռն գործունեություն է ծավալում, օժանդակում Մեծփավանքի առաջնորդ Ներսէս եպիսկոպոսին<sup>33</sup>: Ինքը՝ Ստեփանոս վարդապետը, պատմելով գերեվարության ու կոտորածի սարսափից Քաջբերունյաց երկրի հայ բնակչության դեպի Տարօն կատարած փախուստի մասին՝ գրում է. *«Եւ ես Ստեփանոս վարդապետ Մեծյորեցի և Ներսէս եպիսկոպոսն զփախստական քրիստոնայքն հանաք ի սուրբ Կարապետ վանս զի Թամուրն քաղք աչօք էր հայեալ ի յԱբկար եպիսկոպոսն»*<sup>34</sup>:

<sup>29</sup> Նման օրինակները շատ են Խիզանցու այլ ձեռագիր Ավետարաններում. Նոր Զուղա թիվ 404 /172 (թ. 2ա): ՄՄ 4223 (թ. 3ա): ՄՄ 5562 (թ. 5բ): ՄՄ 5727 (թ. 5ա): ՄՄ 5444 (թ. 8ա), տե՛ս նկ. 2–6:

<sup>30</sup> Ստեփանոս վարդապետի անունը գիտական շրջանառության մեջ է մտել զանազան ուղղագրությամբ՝ Ստեփաննոս կամ Ստեփանոս: Սույն հոդվածում ընդունվել է Ստեփանոս ձևը, ինչպես գրված է ԲՈՒՖ 333 ձեռագրի հիշատակարանում:

<sup>31</sup> Ստեփանոս և Յովհաննէս Մեծփեցիների մասին՝ տե՛ս *Մայթուսյան Ա.*, Մեծփավանքի գրչության կենտրոնը (ԺԲ–ԺԵ դդ.), Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 1997, էջ 53–61:

<sup>32</sup> *Թովմա Մեծփեցի*, Պատմագրություն / աշխ. Լեվոն Խաչիկյանի, Երևան, 1999, էջ 86:

<sup>33</sup> Խոսքը Մեծփավանքի առաջնորդ Ներսէս եպիսկոպոսի մասին է, որը Թովմայ Մեծփեցու վկայությամբ, եղել է Մեծփավանքի հետագա առաջնորդ Յովհաննէս վարդապետին քահանա ձեռնադրողը. *«Եւ տեսալ զնա հեզահողի և արբազան արհեսպիսկոպոսն տէր Ներսէս կոչնն զնա յաստիճան քահանայութեան և նա ետ զանձն իւր ընծայ Աստուծոյ...»*, տե՛ս *Թովմա Մեծփեցի*, Պատմագրություն... էջ 85:

<sup>34</sup> ՄՄ 9832 (տե՛ս *Խաչիկյան Լ.*, Հայ պատմագրության անհայտ էջերից, ՊԲՀ, 1972, № 4, էջ 232): Ըստ Լ. Խաչիկյանի ՄՄ 9832 ձեռագրի մեջ է պահպանվել Լենկ Թամուրի 1386–1387 թթ. արշավանքի մասին հենց այն սկզբնաղբյուր-պատմությունը, որն իր ձեռքի տակ ունեցել և լայնորեն օգտագործել է Թովմայ Մեծփեցին: Վերջինս հարստացրել է իր օգտագործած սկզբնաղբյուրը, ճշտել ու լրացրել հավելյալ տեղեկություններով: Ձեռագրում կա նաև մի փոքրիկ պարբերույթ Լենկ Թամուրի երկրորդ արշավանքի մասին (տե՛ս *Խաչիկյան Լ.*, Հայ պատմագրության...):

Ինչ վերաբերում է Յովհաննէս Մեծփեցուն, ապա նա Որոտնավանքում է մնացել շուրջ տասներկու տարի: Որոտնեցու մահից հետո վարդապետական աստիճան է ստացել Գրիգոր Տաթևացուց և Քաջբերունիք վերադարձել միայն 1386–87-ին<sup>35</sup>: Ամսիջապետ ձեռնամուխ է եղել Մեծփավանքի վերաշինութեանը, բայց իմաստուն ճարտարապետի բացակայության պատճառով աշխատանքները հետագծվել են. «*Եւ քարոզութեամբ անտարանին վարդապետութեան լուսաւորեաց զշրջակայսն Վասպուրական գաւառիս: Մանավանդ ճգնաւորական վարուք և տընութեամբ անցուցանէր զկեանս իւր, մինչ զի գամենայն ժամանակս իւր զգլուին ոչ եղ ի սնարս, այլ զիրս ի ձեռին ունելով, այնու անցուցանէր զպանդխտութիւն կենցաղոյս դառնութեան»<sup>36</sup>: Ստեփանոս վարդապետի մահից հետո Յովհաննէս Խիզանցին համագործակցում է նաև նրա ընկերակից և հոգեվոր եղբայր Յովհաննէս Մեծփեցուն: 1395-ին, Յուսուփի հարձակման ժամանակ, Յովհաննէս Մեծփեցին իր աշակերտներով ապաստանում է Ռշտունյաց գավառում: Իսկ 1397-ին «...ստաքեաց Թամուր շեխ Ահման անուն չաղաթայ յաշխարհս մեր և նա եկեալ ի խնդիրել վարդապետացն մերոց՝ մեծին Սարգսի Սորբեցոյ և Յովհաննէս վարդապետին՝ Մեծփայ վանից առաջնորդին և շինեաց զաշխարհս մեր աստի և անտի ժողովելով, և յոյժ բարեբարոյ և քրիստոնէատէր գլով: Եկին ամենայն ցրուեալքն, և սկիզբն արարին շինութեան, և ծաղկեցաւ ուսումնականօք ի ձեռն խաղաղութեանն և ողորմութեանն Աստուծոյ ԺԱ (11) ամ ամենայն ծովաբորորս»<sup>37</sup>: Տասնմեկամյա այս խաղաղության շրջանին է վերաբերում նաև Յովհաննէս Խիզանցու և Յովհաննէս Մեծփեցու համագործակցությունը: ՄՄ 346 ձեռագիրը 1390-ին ընդօրինակել է Պետրոս Աբեղան Մանուկ Սուրբ Նշան անապատում՝ Յովհաննէս Բարունապետի պատվերով: Ավելի ուշ նրա աշխատանքը շարունակել է Մեքէւեդ գրիչը: 1400-ին ձեռագիրը լրացրել և պատկերազարդել է Յովհաննէս Խիզանցին Յովհաննէս Մեծփեցու պատվերով: Նրա թողած բազմաթիվ հիշատակարանները, ինչպես օրինակ՝ «*Յովհաննէս վարդապետին է սա, անարժան Յովանիսի ձեռամբ ծաղկեալ»*<sup>38</sup> կամ «*Յանարժան Յովանիսէ ընծայ սուրբ վարդապետին Յովհաննու յիշեցէք զմեզ ի Բրիստոս Յիսուս»*<sup>39</sup>, նաև Յովհաննէս վարդապետի ու Յովհաննէս Խիզանցու մանրանկարները (նկ. 11 և 12) նրանց համագործակցության վաղ ապացույցներն են:*

Քաջբերունյաց գավառի անվանի եկեղեցական գործիչներ Ստեփանոս և Յովհաննէս Մեծփեցի վարդապետների ծավալած բուռն գործունեությունը արտացոլվել է ժամանակի գրքարվեստում: Բազմաթիվ այլ ձեռագրերի թվում նրանք հիշատակվում են նաև Սատենադարանի թիվ 3717 Բառավետարանում. «*Արդ աղաչեմք զմանկունսդ սուրբ եկեղեցոյ, յիշեցէք ի Բրիստոս և ի սուրբ յաղաթս ձեր [զստացող սորա]՝ զԹաղէոս կրանաւորն, և ծնաւորն իւր, և գամենայն արեան մերձաւորն իւր, զվարդապետ՝ Ստեփաննոս Փիլիսոփայն, և զեղբայրն՝ զՅոհաննէս վարդապետ, որ բազում աշխատութեամբս ուսուցին զԹաղէոս...*»<sup>40</sup>:

<sup>35</sup> Թովմա Մեծփեցի, Պատմագրություն..., էջ 86–87:

<sup>36</sup> Նույնի, էջ 88–89:

<sup>37</sup> Նույնի, էջ 74:

<sup>38</sup> ՄՄ 346, թ. 1բ:

<sup>39</sup> ՄՄ 346, թ. 219բ:

<sup>40</sup> Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի..., էջ 597–598:

Ձեռագիրը ընդօրինակվել է 1392-ին Քաջբերունիքի Նվնդի Նորշինա գյուղի մերձակայքում գտնվող Մանուկ Սուրբ Նշան անապատում գրիչ Պետրոս արեղայի կողմից: Այն փաստը, որ 1392-ին Պետրոս արեղան հիշատակում է Քաջբերունիքի վարդապետներ Ստափանոսին և Յովհաննեսին, վկայում է, որ Ստեփանոս վարդապետը մահացել է 1392-ից հետո: Երկու տարի անց՝ 1394-ին, Տէր Թաղէոս կրոնավորի համար մատյանը պատկերագարդել է Յովաննէս Խիզանցին. «*Չստացող սուրբ Աւետարանիս գտէր Թաղէոս կրանատրն և ամենայն սրբոց մաղթանաք զիս՝ զանարժան և զուտանուն ծաղկող զՅովաննէս և զձնողնս իմ*»<sup>41</sup>: Հատկապես ուշագրավ են Յովաննէս ծաղկողի երկու կարճ հիշատակարանները, գրված «*Կոտորումն մանկանց*» ու «*Մկրտություն*» (թ. 9բ) և «*Թաղում*» ու «*Հարություն*» (թ. 13ա) մանրանկարների էջերի ստորին լուսանցքներում: Առաջինում նա տեղեկացնում է հոր մահվան մասին. «*Ով իմ եղբարք և սիրելի | սխորք Ք[ա]հանայք հոգով ի յի, | ձեզ բան մի ասեմ զարմանալի, | թէ ձեռս իմ ո[ր]յալ[էս] կու շարժի, | զի հայրն իմ էր Քաղցր ու բարի, | ի յանուանէ յոյժ գովելի, | ինձ ինամատար և բերկրալի, | ի յայսմ ամի առ Տ[է]ր փոխի: | Այլ աղաչեմ աղերասալի, | այտրս ոտից ձեզ խոնարհի, | որ բոլորով սրտիս բարի, | նմայ ասացիք Տ[է]ր ողորմի: | Վա զիս ո'հ, ո'հ, և ինձ ախմար յոյժ ծաղկողի*» (թ. 9բ): Երկրորդում, Յովաննէս Խիզանցին հաղորդում է, որ հայրը մահացել է 1394-ին, ինչպես նաև նկարագրում է այն ան ու խուճապը, որ տիրում էր Լենկ Թամուրի երկրորդ արշավանքի լուրը ստացած և փախուստի ճանապարհը բռնած ժողովրդին, որոնց մեջ էր նաև ինքը. «*Վայ ատրս և ժամոս թէ որպէս շար համբաւ առաք՝ որ ձեռս թույացաւ, միտս կուրացաւ և ամենայն անդամաւքս դողամ. զի անօրէն Լանկ Թամուրն գայ ասեն. սպանողն և արինսարբո գազանն. որ ամ [ենայն] մարդ՝ թ[ա]զ[ա]վոր | և իշխան դողան ի յահէն նորա, զի ոչ ոք դիմանայ նմա: Վասն որոյ անմեղադիր լինել աղաչեմ զձեզ անարհեստ ծաղկիս, զի ի բնական տրտմութեն | էս վերայ գոր նախ գրեցաւ յաւել և այս ևս և ոչ կարացաք ըստ մերում տկարութեն | էս զառաւել լան առնել. Այլ փախուցեալք ի լերինս և յառապարս և ի ձորս երկրի. երանի տայաք փոխելոցն յաստեացս, զի ոչ գոյր համբաւ բարի և այժմ ոչ զհտեմք զգհարդն: Ո'հ, ո'հ, ո'հ: Զհայրն իմ զՄկրտիչ ք[ա]հ[ա]նայ | յիշեցէք ի Ք[րիստո]ս անմոռաց աղաչեմ. թ. ՊԽԳ (843+551=1394)*» (թ. 13ա):

Լենկ Թամուրի երկրորդ արշավանքի ժամանակ Կոզովիտ գավառում էին ապաստանել նաև Մեծոփավանքի վարդապետներն ու աշակերտները: Նրանց թվում էր Թովմա Մեծոփեցին, որը վկայում է 1394-ին մեկ այլ դառը կորստի՝ Ստեփանոս վարդապետի մահվան, մասին. «*...Եւ Քրիստոնէայքն սուր ի վերայ եղեալ գենին, և բաժանեալ միմեանց, պաշար առեալ՝ յերկիրն Քաջբերունեաց հասինք հանդերձ վարդապետօք և եպիսկոպոսօք և քահանայիւք և ժողովրդովք, և եկեալ հասաք ի գաւառն Կոզովիտ ի գեղն Դարօն: Եւ անդ հանգաւ սուրբ վարդապետն Ստեփանոս՝ աշակերտ մեծին Յովհաննու Որոտնեցոյ, ընկերակից սուրբ վարդապետին Յովհաննու Մեծոփայ*»<sup>42</sup>:

Վերը նշված բոլոր մանրամասները վկայում են, որ BnF 333 Քառավետարանը Յովաննէս Խիզանցին ընդօրինակել է 1393 թ. Խիզանում.

<sup>41</sup> ՄՄ 3717, թ. 7բ:  
<sup>42</sup> Թովմա Մեծոփեցի, Պատմագրություն..., էջ 69–70:

«ընդ հովանեաւ Սրբոց Խաչին և Գամաղիելի առաքելոյն և առ ոսոս Սրբոյ Աստուածածնին և Սրբոց Զարավարացն Սարգսի և Գէորգեայ...»<sup>43</sup>, նախքան Զաքարիա Աղթամարցի կաթողիկոսի նահատակվելը: Ըստ Գրիգոր Խլաթեցու Զաքարիա Աղթամարցուն սպանել են 1393-ի փետրվարի տասնհինգին<sup>44</sup>:

Ձեռագիրը գրվել է «...ի վայելումն հավատարիմ և պատուելի քահանային Յովաննէս կոչեցեալ»<sup>45</sup>: Հավանաբար խոսքը Մեծոփավանքի քահանա Յովաննէսի մասին է, որին հիշատակում է նաև Գրիգոր Խլաթեցին 1393-ին. «Արդ, աղաչեմ զամենեսեան, որք պատահէք ամա տեսութեամբ կամ ազտութեամբ, յիշման արժանի արարէք զվերոյասեալ պատուական քահանայն զՅոհաննէս, որ ստացաւ զսուրբ ավետարանսս ի հայալ արդեանց և յարդար վաստակոց իւրոց, յիշատակ բարի իւրն և ծնողաց իւրոց՝ Ստեփանոս քահանայի, և ամուսնոյն Յովաննիսի՝ Ուլարի»<sup>46</sup>: Նույն Յոհաննէս քահանան հիշատակվում է Յովաննէս Խիզանցու երկու այլ ձեռագրերում՝ Մատենադարանի թիվ 4223 և 5562 Քառավետարաններում: Առաջինի գրիչն է Յովաննէս Խիզանցու եղբայրը՝ Զաքարիան (Զաքարէն), որն իր հիշատակարանում գրում է. «...յիշեցէք ի Բրիստոս զստացաւ սուրբ անտարանիս զԱստուածատուր քահանայ, և զհայրն իւր զՎասիլն և զմայրն իւր զԽոնդի-Խաթուն, և զկենակիցն իւր զԵլիաթունն, և զծաղկեալ զաւակն իւր զՅովաննիսիկն, և զամենայն արեան մերձատրոսն իւրեանց, զբոյրն իւր՝ զՏիկին-Խաթունն, և զբերորդին իւր զԹումս քահանայն, որ իբրև զարեգակն փայլէր ի մէջ աստեղաց և լուսաորէր զամենայն մարդիկ զհոտութեամբն իւրով, որ տղա հասակաւ փոխեցաւ ի Բրիստոս և սուգ անմխիթար եթող ծնողաց իւրոց, զի զնա միայն ունէին ի բազում զաւակաց իւրեանց և ի նմանէ այլ զրկեցան, և զծերունի հայրն իւր զՅովաննէս քահանայն, որ կսկծամահ եղև և հանգաւ ի Բրիստոս, և զամենեսեան, որք աստ յիշեցան...»<sup>47</sup>: Զաքարիա Խիզանցու հիշատակարանը գրված է 1401-ին: Մեկ տարի անց, 1402-ին, Յովաննէս Խիզանցին ամենայն հավանականությամբ ավարտում է Մատենադարանի թիվ 5562 Քառավետարանը, որը գրվել էր «ի վայելումն Յոհաննէս քահանային և Սուքիաս քահանային՝ բերորդոյն իւրոյ, և ի յիշատակ հոգւոց իւրեանց և հոգւոյ Թումայ քահանային որդո Յոհաննէս քահանային, որ մատաղ հասակաւ փոխեցաւ ի Բրիստոս: Եւ կացցէ սայ ընդ իշխանութեամբ Սուքիաս քահանայի, բերորդոյն Յոհաննէս քահանայի...»<sup>48</sup>: Հատկապես ուշագրավ է «Չորեքկերպեան պթորը» (թ. 10ա) հորինվածքի ստորին հատվածում ներկայացված Յոհաննէս քահանայի ընտանիքը պատկերող մանրանկարը որում «յոհաննէս քահանայն և կենակիցն իւր աղաչեն զախտուած վասն թողութեանն մեղաց իւրեանց և ծնողացն»: Նրանց հանգուցյալ որդու նկարին կից գրված է՝ «Ես յոհաննէս քահանային որդի՛ եմ Թումայ քահանային իւր տարածամ փոխեցայ ի Բրիստոս ոհ՝ ոհ՝ ոհ՝» (նկ. 9 և 10):

<sup>43</sup> BnF 333, թ. 276բ, տե՛ս Kevorkian R. H., Ter Stepanian A., Manuscrits arméniens... P. 940.

<sup>44</sup> «Բ հնգետասան արին մեհեկի, չորերշաբթին, Էկին պատեցին զվեր տըրն և յստեան մահո մատնեցին», Ավետարան, (1393), տե՛ս Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 600:

<sup>45</sup> BnF 333, թ. 276բ, տե՛ս Kevorkian R. H., Ter Stepanian A., Manuscrits arméniens... P. 940.

<sup>46</sup> Ավետարան, (1393), տե՛ս Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի..., էջ 599:

<sup>47</sup> ՄՄ 4223, թ. 296ա, տե՛ս Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի..., էջ 9:

<sup>48</sup> ՄՄ 5562, թ. 309բ, տե՛ս Խաչիկյան Լ., ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի..., էջ 22:

Այսպիսով տեղեկանում ենք նաև, որ BnF 333 Քառավետարանի պատվիրատուն՝ Յոհաննես քահանայն մահացել է 1401-ին, որդու՝ Թումայ քահանայի, տարածամ մահվան կսկծից:

Յովաննէս Խիզանցին ձեռագիրը պատկերազարդել է ընդօրինակելուց մեկ տարի անց՝ 1394-ին: Ինչպես վերը տեսանք, Ստեփանոս վարդապետը, որի մահվան մասին նշում է Յովաննէս Խիզանցին իր մանրանկարչի հիշատակարանում, Ստեփանոս Մեծփեցին է: Վերջինս մահացել է 1394-ին Կոզովիտ գավառի Դարա գյուղում: Մատենադարանի թիվ 3717 Քառավետարանի հիշատակարանից տեղեկանում ենք, որ Յովաննէս Խիզանցու հայրը նույնպես մահացել է 1394-ին: Հետագայում գրած կամ պատկերազարդած իր ձեռագրերում Յովաննէս Խիզանցին միշտ նշում է հոր մահվան մասին: Ուշագրավ է, որ BnF 333 Քառավետարանում նա ոչինչ չի գրում այդ մասին: Այս ամենից ակնհայտ է դառնում, որ ձեռագիրը նկարազարդվել է 1394 թվականին՝ Ստեփանոս վարդապետի մահվանից հետո մինչև իր հոր Մկրտիչ քահանայի մահն ընկած ժամանակահատվածում:

Հիշատակարանային այս բոլոր տվյալների ուսումնասիրությունը ոչ միայն բացահայտում է 1393–1394 թվականները, որպես BnF 333 Քառավետարանի ընդօրինակման և պատկերազարդման շրջան, այլև հասկանալի է դարձնում, թե ինչ պայմաններում է այն ստեղծվել: Յովաննէս Խիզանցու հիշատակարաններում տեղ գտած բացերը մատնանշում են, որ հեղինակը, ինչ-ինչ պատճառներով չի կարողացել ավարտել իր աշխատանքը եւ վերջին ստուգաբանված տեղեկություններով լրացնել եւ թվագրել ձեռագիրը:

**Anna Leyloyan-Yekmalyan**

*INALCO, Centre de Recherches  
Europes-Eurasie  
Paris*

**La datation du manuscrit №333  
de la Bibliothèque nationale de France**

D'après le colophon du manuscrit arménien Paris BnF 333, il a été copié en 1335 à Xizan, par le scribe Yovannēs, sous l'archiépiscopat de Tēr Zak'aria Ałt'amarci. Le scribe précise aussi le nom de l'acquéreur, Yovannēs kahanay. En revanche, le copiste n'a mentionné ni la date selon l'ère arménienne, ni le nom du catholicos de Cilicie. Ce Tétraévangile est l'un des dix sept manuscrits attribués à Yovannēs Xizanc'i, fils de Mkrtič' K'ahanay. Ce dernier n'ayant pas pu travailler en 1335, il convient donc de s'interroger sur la date réelle du manuscrit.

Cette étude met en évidence que Yovannēs Xizanc'i à copié le Tétraévangile BnF 333 en 1393 avant la mort de Tēr Zak'aria Ałt'amarc'i II (1369–1393) et enluminé l'année suivante, en 1394, après le décès de Stap'annos vardapet Mecop'ec'i, mais avant la mort de son père Mkrtič' K'ahanay, décédé également en 1394. La date réelle du manuscrit est donc 1393–1394.

**Анна Лейлоян-Екмалян**

*Национальный институт восточных  
языков и цивилизаций  
Париж*

### **К вопросу о датировке рукописи под номером 333 в собрании Парижской национальной библиотеки**

Армянское Четвероевангелие № 333 Парижской Национальной библиотеки (BnF 333) была написана и иллюстрирована в городе Хизане в монастыре Св. Гамалиила (Сурб Гамалиэл), священником Иоаном (Ованнес каана). Согласно памятной записи, рукопись была создана в 1335 г., при архиепископе Захарии Ахтамарском (Ахтамареци). Примечательно, что запись не является полной и имеет ряд пропусков: например, дату согласно армянскому летоисчислению и имя католикоса Киликийской Армении.

Поскольку парижское Четвероевангелие является одной из семнадцати рукописей, приписываемых известному писцу и миниатюристу Васпураканской школы Иоанну Хизанскому, сыну священника Мкртыча, работавшего в конце XIV в., то возникает вопрос относительно реальной даты создания рукописи.

Исследования памятных записей выявили, что Четвероевангелие было скопировано писцом и миниатюристом Иоанном в 1393 г., при архиепископе Закарии II Ахтамарском (1369-1393). Рукопись была иллюстрирована Иоанном в следующем, 1394 г., после смерти его наставника вардапета Степаноса Мецопского, но до смерти его отца Мкртыча, когда рукопись была украшена сюжетными миниатюрами, маргиналиями и т. д. Однако датировка, указывающая на 1335 г., является неверной, так как она относилась к рукописи, послужившей прототипом для Четвероевангелия № 333.

### **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (BnF 333, 1393–1394 թթ., թ. 3ա)
- Նկ. 2. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (Նոր Զուղա, № 404 /172, 1392–1402, թ. 2ա)
- Նկ. 3. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (ՄՄ 4223, 1401 թ., թ. 3ա)
- Նկ. 4. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (ՄՄ 5562, 1401 թ., թ. 3ա)
- Նկ. 5. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (ՄՄ 5727, 1404 թ., թ. 5ա)
- Նկ. 6. Յովաննէս Խիզանցի, Տեառնընդառաջ (ՄՄ 5444, 1417 թ. թ. 8ա)
- Նկ. 7. Յովաննէս Խիզանցի, Յովհաննէս վարդապետ (Մեծփեցի) և Յովաննէս քահանա (Խիզանցի, ՄՄ 346, 1390–1400 թթ., թ. 1բ)
- Նկ. 8. Յովաննէս Խիզանցի, Յովհաննէս վարդապետ (Մեծփեցի) և Յովաննէս քահանա (Խիզանցի), հատված (ՄՄ 346, 1390–1400 թթ., թ. 1բ)
- Նկ. 9. Յովաննէս Խիզանցի, Չորեքկերպյան աթոռ (ՄՄ 5562, 1402 թ., թ. 10ա)
- Նկ. 10. Յովաննէս Խիզանցի, Յովհաննէս Քահանա, զՏիկին-Խաթուն և Թումայ Քահանա, հատված (ՄՄ 5562, 1402 թ., թ. 10ա)
- Նկ. 11. Յովաննէս Խիզանցի, Տիրամայրը մանկան հետ և Յովհաննէս վարդապետ Մեծփեցի ու Յովաննէս քահանա Խիզանցի (ՄՄ 346, 1390–1400 թթ., թ. 441բ)
- Նկ. 12. Յովաննէս Խիզանցի, Յովհաննէս վարդապետ Մեծփեցի ու Յովաննէս քահանա Խիզանցի, հատված (ՄՄ 346, 1390–1400 թթ., թ. 441բ)





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

## Ինեսա Դանիելյան

ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն

### Մարկոս ավետարանչի դիմանկարը Մոմիկ ծաղկողի 1292 թ. Ավետարանում

Հայ նշանավոր ճարտարապետ, քանդակագործ, մանրանկարիչ, գրիչ Մոմիկի գեղարվեստական ժառանգության մեջ իր կարևոր տեղն ունի Մաշտոցյան Մատենադարանի թիվ 2848 Ավետարանը, որ Մոմիկը գրել ու նկարագարել է 1292 թ. Նորավանքում: Յովանես և Թադեոս քահանա եղբայրների պատվերով ստեղծված այս մատյանը գրված է թղթի վրա և բաղկացած է 320 թերթերից<sup>1</sup>: Ձեռագրի գեղարվեստական հարդարանքը կազմում են ավետարանիչների դիմանկարները (չի պահպանվել միայն Մատթեոս ավետարանչի պատկերը), անվանաթերթերը, բազմաթիվ լուսանցագարդերն ու ձևավոր գլխատառերը:

Սույն աշխատանքի քննության առարկա է ձեռագրի 93ր թերթում տեղ գտած Մարկոս ավետարանչին Պետրոս առաքյալի հետ ներկայացնող դիմանկարը (նկ. 1), որը, մեր կարծիքով, ուշագրավ է աստվածաբանական տեսանկյունից, ինչպես նաև բյուզանդական և հայկական գրքարվեստի նմուշների պատկերագրության աղերսների առումով:

Մեզ հետաքրքրող մանրանկարում երիտասարդ, խստադեմ Մարկոս ավետարանիչը ներկայացված է բարձր գահավորակի նմանվող բազմոցին դրված բավականին մեծ ու լայն բարձի վրա նստած՝ քարի համաչափ շարվածքով և երկթեք, պարզ կղմինդրյա տանիք ունեցող շինության խորքի վրա՝ գլուխը հակած իր ձեռքում պահած ավետարանական գրությանը: Նրա առջև շեղանկյունաձև գրակալի ետևում ձեռքի օրհնող նշանով պատկերված է ավեխառն մագերով Պետրոս առաքյալը: Մանրանկարի վերնամասում կերպարներից յուրաքանչյուրին համապատասխան, կարմիր թանաքով արված են հետևյալ մակագրությունները՝ «Մարկոս ավետարանիչ», «Պետրոս վկայէ»: Կերպարները տպավորիչ են, հատկապես ազդեցիկ է Մարկոս ավետարանիչը: Նա Պետրոսի համեմատ ավելի մեծ է նկարված: Իր կոթողային չափերով և շեշտված ծավալով, հագուստի խոր ծաքավորումների շնորհիվ նա կարծես քանդակային նկարագիր է ձեռք բերում: Ավետարանիչն ունի վայելուչ արտաքին, ներդաշնակ դիմագծեր և խորասույզ հայացք: Մարկոսի կերպարը այստեղ համապատասխանում է նրա արտաքինի վերաբերյալ աստվածաբանական երկերում տեղ գտած նկարագրությանը, ըստ որի նա ներկայանում է

<sup>1</sup> Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հատոր Ա / կազմ.՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյանը, Փ. Անթարյանը, Երևան, 1965, էջ 887:

«բարեվայելուչ, գեղեցիկ տեսլեամբ երեսօք, մեծագլուխ սուկ և գեղեցկաշար յարմարութեամբ, շարժեալ հետքն իսան ալեօքն, գեղեցիկ ուղղահայեաց և յօնեղագոյն և կից, աչեղ, լայնաճակատ...»<sup>2</sup>:

Պետրոսի մարմինը կրծքից ցած թաքնված է գրակալի ետևում: Նա ևս ցուցադրված է ընդունված պատկերագրական կերպարին համապատասխան՝ կարճահասակ, կլոր մորուքով, թավ ալեխառն մագերով<sup>3</sup>:

Անմիջապես ուշադրություն է գրավում մի անսովոր հանգամանք. Մովսիկի մատյանի ավետարանիչների դիմանկարները ներկայացնող մանրանկարները, հակառակ ընդունված կարգի, չունեն շրջանակ:

Մովսիկի մանրանկարչությանը 2010 թ. նվիրված այբով-ուսումնասիրության մեջ այս մանրանկարի առիթով Լ. Զաքարյանը գրում է. «Սա մի բացառիկ պատկերագրական տիպ է՝ առ այսօր մեզ անծանոթ: Այն հավանաբար Մովսիկ ծաղկողի մտքի արգասիքն է՝ ներշնչված Մարկոսի և Պետրոս առաքյալի կյանքի մի կարևորագույն իրադարձությունով և ունի բարոյախոսական նպատակ: Պետրոսը վկայում է Մարկոսի ավետարանի ճշմարտացիությունը»<sup>4</sup>:

Մարկոս ավետարանիչին Պետրոս առաքյալի հետ համատեղ պատկերելու ավանդույթը հին արմատներ ունի և հանդիպում է միջնադարյան արևմտաեվրոպական ու բյուզանդական գրքարվեստի նմուշներում: Որտեղի՞ց է գալիս այս երևույթը և ինչո՞վ է բացատրվում:

Հայտնի է, որ Հռոմեական կայսրության արևելյան շրջաններում մ.թ. առաջին տասնամյակներում քրիստոնեական ուսմունքի քարոզչությունն ու տարածումը կատարվում էր բանավոր, երբ ուսմունքի տարածողները հաղորդում էին Աստծո Որդու խաչելության և հրաշափառ հարության պատմությունը և իրենց քարոզների հավաստի լինելը ապացուցելու համար բերում էին Քրիստոսի աշակերտների կամ այդ իրողության ականատեսների վկայությունները: Ժամանակի ընթացքում այդ պատմություններն այնքան են բազմանում ու ձևափոխվում, որ քարոզիչների համար այլևս ավելի ու ավելի խրթին է դառնում իրենց խոսքերի ճշմարտացիությունը զուտ բանավոր վկայություններով հաստատելը, ուստի քրիստոնեական համայնքներում սկսում են գրի առնել այն ամենը, ինչ հայտնի է Հիսուս Քրիստոսի վերաբերյալ՝ կենտրոնանալով հատկապես դոգմատիկ դրույթների և էթիկական նորմերի վրա<sup>5</sup>: Ավետարանը թանաքով թղթին հանձնելու վերաբերյալ Ներսես Շնորհալին գրում է, որ առաքյալները ի սկզբանե նպատակ չեն ունեցել այն գրի առնել՝ կամենալով իրենց խոսքը լսողներին հասցնել ոչ թե մրով, այլ Սուրբ Հոգով, սակայն երբ հոգու շնորհը չգնահատվեց և քարոզները մոռացվեցին, հավատացյալները խնդրեցին գրավոր ավանդել այն: Եւ նրանք գրի առան, սակայն ոչ ամենքը, այլ ովքեր Տիրոջից հրաման ստացան ավետարանիչ լինելու<sup>6</sup>:

<sup>2</sup> *Քյուսեյան Հ.*, Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Սբ. Էջմիածին, 1995, էջ 41–42:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 40:

<sup>4</sup> Մովսիկ մանրանկարիչ (XIII–XIV դդ.), Այբով-ուսումնասիրություն / կազմեցին՝ Կ. Մաթևոսյան, Լ. Զաքարյան, իմպ.՝ Հ. Թամրազյան, Երևան, 2010, էջ 18:

<sup>5</sup> *Свенцицкая И.* Тайные писания первых христиан. М., 1980. С. 11, 18.

<sup>6</sup> *Սբ. Ներսես Շնորհալի*, Մեկնություն Մատթեոսի Ավետարանի, Սբ. Էջմիածին, 2008, էջ 16:

Ավանդության համաձայն ավետարաններից առաջինը հրեաների համար գրել է Մատթեոսը Քրիստոսի Համբարձումից 7–8 տարի անց: Մարկոսն իր Ավետարանը շարադրել է ավեքսանդրիացիների համար իր ուսուցիչ Պետրոսի պես խոնարհ և համառոտ շարադրանքով Տիրոջ Համբարձումից 15 տարի անց: Ավելի ծավալուն է Ղուկասի Ավետարանը՝ իր ուսուցիչ Պողոսի նման՝ որպես հորդ գետի հոսանք, և Հովհաննեսի Ավետարանը գրվել է 70 տարի անց Եփեսոսում Պատմոս կղզուց հեռանալուց հետո<sup>7</sup>: Մարկոսի ավետարանական տեքստը համարվում է հնագույն օրինակը, որից սնվել են Մատթեոսի, Ղուկասի և միգուցե նաև Հովհաննեսի ավետարանները<sup>8</sup>:

Ավետարանիչներին ոչ միայնակ, այլ իրենց ուսուցիչների կամ ուղեկից այլ անձանց հետ ներկայացնող դիմանկարները պատկերագրության մեջ հայտնի են որպես «ներշնչանքի» մոտիվ: Գրիչներին ոգեշնչողի դերում հանդես են գալիս ինչպես նրանց առաքյալ-ուսուցիչները, այնպես էլ հրեշտակը: Այս պատկերագրության լուսաբանումը առաջինը կատարել է Ա. Բաումշտարկը՝ անդրադառնալով բյուզանդական և դպտական ձեռագրերում Պետրոսին և Մարկոսին, Պողոսին և Ղուկասին համատեղ ներկայացնող մանրանկարներին<sup>9</sup>: Ավետարանիչների պատկերագրության «ներշնչանքի» տեսարանի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են Զ. Վայցման-Ֆիեդլերը, Գ. Գալավարիսը, Ռ. Նելսոնը և ուրիշներ<sup>10</sup>: Այլ կերպարներից ներշնչված ավետարանիչների մանրանկարները հայտնի են դեռևս VI դ.: Տակավին անտիկ արվեստում հայտնի «ներշնչանքի» աղբյուր հանդիսացող մուսայի հետ պոետին պատկերելու ավանդույթը թափանցում է նաև քրիստոնեական արվեստ: Դա առաջին անգամ տեսնում ենք Ռոսանոյի ավետարանում (VI դ.), որտեղ Մարկոս ավետարանիչը որպես գրիչ, պոետ հանդես է գալիս կանացի կերպարանքի (մուսա) ուղեկցությամբ, ով կարող է լինել Սուրբ Կույսը կամ Սուրբ Սոֆիան<sup>11</sup>: Ճշմարիտ ավետարանական գրքերի հաստատման համար վեճերի պայմաններում անհրաժեշտ էր ապացուցել գրվածքների իրավացիությունը և, ավետարանի գրիչներին իրենց առաքյալ ուսուցիչների հետ պատկերելով՝ ցույց էին տալիս նրանց կապը Քրիստոսի հետ: Պետրոսը, Պողոսն ու Հովհաննեսը ընկալվում էին որպես Հիսուս Քրիստոսի վկաների առաջին սերունդ, ով հաղորդումներն ու վկայությունները գրի էին առել ավետարանիչները: Այսինքն ավետարանիչները (Մարկոս, Ղուկաս), որպես կրոստեր սերնդի ներկայացուցիչներ, ավետարանները հանձնել են թղթին առաքյալների միջնորդությամբ: Առաքյալներն ու ավետարանիչները միասին են հանդես գալիս

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 16–17:

<sup>8</sup> *Atiya A.* A History of Eastern Christianity. London, 1968. P. 25–26.

<sup>9</sup> *Nelson R.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 75–76.

<sup>10</sup> *Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979; *Hunger H.* Evangelisten, Inspiration, Begleitfiguren // Realexikon zur byzantinischen Kunst. Bd II. Stuttgart, 1971. S. 468–469; *Nelson R.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980.

<sup>11</sup> *Friend A. M.* The Portraits of the evangelists in Greek and Latin Manuscripts // Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern. Art extra number of the American Journal of Archaeology. Cambridge, 1927. P. 138–142.

Բայթիմորի Վոլթերս պատկերասրահի XI դ. վերջով թվագրվող W 530 հունական ձեռագրի մեկ մանրանկարում: Այստեղ մանրանկարի վերնամասում որպես ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ պատկերված են Պողոսը, Պետրոսն ու Հովհաննեսը, իսկ ստորին շարքում՝ Ղուկասը, Մատթեոսն ու Մարկոսը: Բոլոր կերպարների ձեռքերում գրքեր կան, միայն Պետրոսն իր ձեռքում պահել է գավարակ: Չի կարելի չնկատել, որ այստեղ Պողոսն ու Հովհաննեսը փոքր-ինչ թեքված են դեպի նրանց միջև կենտրոնական դիրքով դիմահայաց կանգնած Պետրոսը<sup>12</sup>: Վերջինիս առանձնացումը հիշյալ ձևով արտահայտությունն է այն մտայնության, որ Պետրոսը ամուր կանգնած ժայռ է, որի վրա Քրիստոսը պետք է շինի իր եկեղեցին (Մատթ. 16,18-19):

Միջնադարյան պատկերագրության համաձայն ավետարանիչ Մատթեոսը կարող էր պատկերվել Հովհաննեսի, Բարդուղիմեոսի, Հակոբի, Քրիստոսի կամ հրեշտակի ուղեկցությամբ, Մարկոսը՝ Պետրոսի կամ Հովհաննես Սկրտչի, Ղուկասը՝ Պողոս առաքյալի կամ Թեոփիլոսի, իսկ Հովհաննեսը՝ Գալոսի, Պետրոսի կամ Պրոքորոսի հետ<sup>13</sup>:

Ինչպես վերը արդեն նշեցինք, ավետարանիչներին առաքյալների կամ այլ անձանց հետ ներկայացնող մանրանկարները հայտնի են թե՛ արևմտյան, թե՛ բյուզանդական ձեռագրերում: Արևմտաեվրոպական արվեստում նման պատկերագրությամբ մանրանկարներ հանդիպում են VII դ. սկզբով թվագրվող Լինդեսֆարնի Ավետարանում, IX դ. վերջին ստեղծված Պրահայի Ավետարանում և, հատկապես, Մարկոսը Պետրոսի թելադրությունները գրի առնելիս է պատկերված Հիլդեսհեյմի cod. 18 ձեռագրում<sup>14</sup>: Ելնելով այդ կերպարների տեղադրությունից՝ բյուզանդական մանրանկարների պատկերագրության մեջ Գ. Գալավարիսն առանձնացնում է տեսարանի մի քանի տարբերակ<sup>15</sup>:

ա. Ավետարանիչը պատկերված է նստած՝ տեքստը գրի առնելիս, իսկ մյուս կերպարանքը կանգնած նրա առջև: Այդպիսի պատկերագրություն հանդես է գալիս XI դ. երկրորդ կեսով թվագրվող, այսպես կոչված, Kerasous Ավետարանի (Նյու Յորք, Փիերփոնթ Մորգան գրադարան, M 748)<sup>16</sup> և XI–XII դդ. ձեռագիր (Երուսաղեմ, Հունական պատրարքարանի գրադարան, Τσφου 56) մանրանկարներում, որտեղ բացի Մատթեոսից, մյուս ավետարանիչները ներկայացված են զուգերով, և պատկերներն ուղեկցվում են բացատրական գրություններով. «(իմ) գավակ Մարկոս, գրի առ այն, ինչ ես պատգամել եմ...»<sup>17</sup>:

բ. Երբ գրիչը նստած է, իսկ նրա ետևում կանգնածը առաքյալն է: Այսպիսի պատկերագրության օրինակներ են XII դ. ձեռագրերի (Աթենք, Ազգային գրադարանի թիվ 151, Սանկտ Պետերբուրգ, հանրային գրադարան, թիվ 101) մանրանկարները:

<sup>12</sup> *Vikan G.* Illuminated Greek Manuscripts from Armenian collections. Princeton, 1973. P. 106–107. Fig. 37.

<sup>13</sup> *Galavaris G.* The Illustrations... P. 65.

<sup>14</sup> *Nelson R.* The Iconography of Preface... P. 76. Note 6.

<sup>15</sup> *Galavaris G.* The Illustrations... P. 56–68.

<sup>16</sup> Ն. Կավրուս-Հոֆմանը այս ձեռագիրը թվագրում է 1331 թ.: Տե՛ս *Kavrus-Hoffmann N.* Two Solar Eclipses and the date and localization of the Kerasous Gospels from the Morgan Library and Museum. Bd. 5. Nea Rhome, 2008. S. 193–208.

<sup>17</sup> *Hatch W.* Greek and Syrian miniatures in Jerusalem. Massachusetts, 1931. P. 86. Pl. XXIX.



գ. Երրորդ տարբերակը երկուսին էլ ներկայացնում է նստած դիրքով: Նմանատիպ պատկերման վաղագույն օրինակ է Լոնդոնի Վիտորիա և Ալբերտ թանգարանի փղոսկրյա տախտակը, որը թվագրվում է VII–VIII դդ. և համարվում է ասորական ստեղծագործություն<sup>18</sup>: Հաջորդ հայտնի օրինակը X դ. ավետարանի (Վոլթերս պատկերասրահ, թիվ 524) մանրանկարն է:

դ. Երկու կերպարներն էլ կանգնած են կողք կողքի, այդպես են XII դ. Աթոս լեռան Lavra A 7, A 104 ձեռագրերի մանրանկարները<sup>19</sup>:

Մեր քննության առարկա հանդիսացող Մոմիկի ձեռագրի մանրանկարի պատկերագրությունը ավելի մոտ է այն մանրանկարներին, որտեղ առաքյալը ցուցադրված է մինչ կուրծքը, այդպես է XIII դ. Lavra A 60 ձեռագրում, Աթոսի Koutloumous 61 ճաշոցի պատկերում (նկ. 2), սակայն այն տարբերությամբ, որ հունական այս մանրանկարում Պետրոսի կերպարանքը հայտնվում է վերին աջ անկյունում:

Հայկական գրքարվեստում առաջին անգամ որպես ներշնչանքի աղբյուր է հանդես եկել հրեշտակը Մողու Ավետարանի Հովհաննեսի դիմանկարում<sup>20</sup>:

Ավետարանի հեղինակներին ոչ միայնակ ներկայացնող մանրանկարները հայ ձեռագրարվեստում հանդիպում են XII–XIII դդ. կիլիկյան մատյաններում, որտեղ ամենից հաճախ տարածված է Ղուկասին Թեոփիլոսի հետ միասին պատկերելու ավանդույթը<sup>21</sup>:

Պետրոսի վկայությունները գրի առնող Մարկոսին ցուցադրող Մոմիկի մանրանկարի պատկերագրության մեջ հայտնի առավել հին հայկական օրինակը Թեոդորոս նկարչի Ավետարանի (Երուսաղեմ, Հայկական պատրիարքարան, թիվ 1796) պատկերն է (նկ. 3): Թեոդորոսի ձեռագիրը ստեղծման ժամանակի և վայրի վերաբերյալ հիշատակություն չունի, իսկ հետագա՝ 1287 թ. հիշատակարանի համաձայն, Կիր Վասիլը Մելիտենեից գալիս է Երզնկա և այնտեղ մահանում: Նրա կողակից Մեծ Տիկինը և Ապուլքարամ որդին մյուս զավակների հետ միասին Ավետարանը ընծայում են Սուրբ Լուսավորիչ եկեղեցուն<sup>22</sup>: Գ. Հովսեփյանը գտնում է, որ այս ձեռագիրը պատկանում է կիլիկյան արվեստի վաղ շրջանին՝ իր մեջ կրելով Արևելյան Հայաստանի արվեստին բնորոշ գծեր: Գիտնականը մատյանը թվագրում է XII դ. կեսերով՝ նկարիչ Թեոդորոսին նույնացնելով Վերին Եգիպտոսում Շենուտի վանքի նկարագրող, քարագործ Զրիստավորի որդի Թեոդորոս Քեսունցու հետ<sup>23</sup>: Այս նույն

<sup>18</sup> Galavaris G. The Illustrations... P. 67.

<sup>19</sup> Nelson R. The Iconography of Preface... Fig. 57–59.

<sup>20</sup> Ղազարյան Վ., Ավետարանիչների պատկերագրությունը XIII դ. կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային 2-րդ սինպոզիում, հ. IV, Երևան, 1978, էջ 86, ծանոթագրություն 24:

<sup>21</sup> Der Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century / by S. Der Nersessian. Jointly prepared for publication with S. Agemian, with an introduction by A. Weyl Carr. Washington, 1993. Vol. 2. Fig. 292, 321, 355, 405, 406, 426, 502.

<sup>22</sup> Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, հ. 6 / կազմեց՝ Ն. Եսայ. Պողարյանը, Երուսաղեմ, 1972, էջ 146–149:

<sup>23</sup> Հովսեփյան Գ., Թեոդորոս գրիչ և նկարիչ, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատոր Բ, Երևան, 1987, էջ 229–230:

ձեռագիրը Ս. Տեր-Ներսեսյանը թվագրում է XII դ. երկրորդ կեսով՝ մոտավորապես 1170-ական թթ., և քննում կիլիկյան Սկևռայի ու Հռոմկլայի մանրանկարչական դպրոցների շրջանակներում<sup>24</sup>:

Թեոդորոսի Ավետարանի մեզ հետաքրքրող պատկերում ձախից ներկայացված Պետրոսը ձեռքը վեր բարձրացրած թելադրում է իր առջև նստած Սուրբ Մարկոսին: Ինչպես նշում է Գ. Հովսեփյանը. «Մարկոսի խմբանկարը հատուկ չէ Արևելյան Հայաստանի մանրանկարներին, այլ կրկնվում է կիլիկյան ձեռագրերում»<sup>25</sup>: Պատկերի կենտրոնական առանցքն անցնում է նրանց միջև ցուցադրված գրակալով, որն այնպիսի դիտակետից է նկարված, որ շեղանկյան տեսք է ստացել: Ճիշտ նույն կերպ է ներկայացված գրակալը Մոմիկի ստեղծագործությունում, որտեղ կերպարները հակառակ դասավորությամբ են երևում: Մոմիկի մանրանկարում առավել շեշտված է ավետարանչի կարևորությունը՝ մեծ չափերի միջոցով, ի տարբերություն Թեոդորոսի մանրանկարի, որտեղ կերպարների ընդգծում չկա:

Մեզ հետաքրքրող պատկերագրության հաջորդ օրինակը կարելի է տեսնել Հեթում արքայի Աստվածաշնչում (ՄՄ 180), ուր Մարկոս ավետարանիչը և Պետրոս Առաքյալը միասին են պատկերված (նկ. 4), սակայն տվյալ մանրանկարը, ինչպես ձեռագրի մի քանի այլ էջեր, համարվում են կատարված ուշ շրջանում XVII դ., հավանաբար՝ նախկին գծանկարի հիման վրա<sup>26</sup>:

Ավետարանի հեղինակներին այլ անձանց ներկայությամբ պատկերելու ավանդույթն իր արտահայտությունն է գտել 1292 թ. (ՄՄ 6292) Մաթեոսի Ադավ անապատում գրչագրված և նկարագարողված Ավետարանի մանրանկարներում<sup>27</sup> (նկ. 5): Մաթեոսի ձեռագրի պատկերագրությունը բացառիկ է նրանով, որ բոլոր ավետարանիչներն էլ ուղեկից կերպարների հետ են և ներկայացված են ոչ սովորական ավանդական միջավայրում, այլ խորանի ներքո, ընդ որում նրանք հանդես են գալիս ոչ թե որպես ավետարանը գրի առնողներ, այլ իրենք իրենց աշակերտներին թելադրողներ<sup>28</sup>:

1288 թ. (ՄՄ 4851) Սիմեոն Արճիշեցու ձեռագրում թեև Մարկոսը միայնակ է, սակայն մանրանկարի վերնամասում կամարի տակ, կարմիր թանաքով գրված է, թե ինչպես է ավետարանիչը Պետրոս առաքյալի հրամանով գրի առել ավետարանը (նկ. 6):

Ավետարանիչը Պետրոս առաքյալի վկայություններն է գրի առնում նաև Դուբլինի Չեպթեր Բիթթի գրադարանի XV դ., հավանաբար, Վանա լճի շրջակայքում գրված և նկարագարողված Ավետարանի համապատասխան

<sup>24</sup> *Der Nersessian S. Miniature Painting...* Vol 1. P. 23–28. Vol. 2. Fig. 292.

<sup>25</sup> *Հովսեփյան Գ.*, Թեոդորոս գրիչ... էջ 231:

<sup>26</sup> XVII դ. Ոսկան Երևանցու կողմից արաբական թվանշաններով կատարվել է էջերի համարակալում: Հնարավոր է, որ այդ ժամանակաշրջանին են պատկանում ձեռագրի մի քանի մանրանկարների՝ այդ թվում Մարկոս Ավետարանիչի և Պետրոս առաքյալի դիմանկարը: Տե՛ս *Der Nersessian S. Miniature Painting...* P. 123, 502; *Казарян В., Манукян С.* Армянская рукописная книга VI–XIV вв. Матенадаран. Т. 1. М., 1991. С. 194, 253–254.

<sup>27</sup> Գ. Հովսեփյանը գրում է, որ մանրանկարչության մեջ հազվադեպ լինելով, հանդիպում է IX–X դդ. թվագրվող Ռեյմիսի Ավետարանում: Տե՛ս *Հովսեփյան Գ.*, Խաղրակեանք կամ Պոռշեանք հայոց պատմության մեջ, Անդիլիաս, 1969, էջ 78:

<sup>28</sup> *Ավետարանի Ա.*, Հայկական մանրանկարչության գլածորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 45:

մանրանկարում (Դուրլին, Չեսթեր Բիթթի գրադարան, թիվ 567)<sup>29</sup> (սկ. 7): Վերջինիս պատկերագրությունը փոքր-ինչ տարբերվում է նախորդներից՝ մի քանի այլ մանրասաների առկայությամբ. Մարկոսը նստած գրի է առնում առաքյալի խոսքերը, իսկ Պետրոսը նստած ներշնչվում է վերևում նկարված հրեշտակից: Այստեղ, ինչպես և Մոմիկի նկարագարդած էջում, ավետարանիչը ավելի մեծ է պատկերված՝ ներկայանալով իբրև տեսարանի հիմնական անձ: Նրա կարևորությունը ընդգծվում է նաև դեպի Մարկոսը հրեշտակից բխող ճառագայթի շնորհիվ:

Մարկոսին և Պետրոսին միասին ներկայացնող պատկերագրությունը հայ գրքարվեստում բավականին լայն տարածում է ստանում ուշ միջնադարում<sup>30</sup>:

Երուսաղեմի թիվ 1796 Ավետարանը, Մոմիկի և XV դ. Չեսթեր Բիթթի ձեռագրերը ուսումնասիրվող տեսարանի կարևոր տարբերակներն են, որոնց հիման վրա կարելի է դիտարկել տվյալ տեսարանի զարգացումը հայ գրքարվեստում:

Ելնելով վերոհիշյալից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Մարկոսին Պետրոս առաքյալի հետ պատկերելու ավանդույթը Արևելյան Հայաստան, մասնավորապես Սյունիք է թափանցել Կիլիկիայի միջոցով: Հայտնի է, որ XII դ. Կիլիկիայի և այս տարածաշրջանի միջև եղել են մշակութային ակտիվ հարաբերություններ: Այսպես, օրինակ, հայտնի է, որ Սյունյաց մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը այցելություններ է կատարել Կիլիկիա, ինչպես նաև Կիլիկիայից արվեստագետներ են եկել և բազմաթիվ ձեռագրեր են բերվել Գլաձորի համալսարան<sup>31</sup>: Չենք կարող վստահաբար ասել, սակայն հավանական ենք համարում, որ Մոմիկը ոչ միայն Վայոց Ձորում է տեսել Կիլիկիայից բերված ձեռագրեր, այլև ինքն էլ եղել է Կիլիկիայում: Թեոդորոսի Ավետարանի և Մոմիկի ձեռագրի ուսումնասիրության առարկա հանդիսացող ավետարանիչների դիմանկարների պատկերագրական ընդհանրությունը հուշում է, որ նա գուցե կարող էր տեսնել հատկապես այս ձեռագիրը, կամ նմանատիպ պատկերագրությամբ կիլիկյան այլ օրինակներ, քանի որ, ինչպես նշվեց, այս պատկերագրությունը մինչ այդ հատուկ չի եղել Արևելյան Հայաստանի և մասնավորապես Սյունիքի գրքարվեստին: Ասվածի անուղղակի վկայությունն է մանրանկարի մի պատառիկ (ՄՄ 2098), որը ձեռնադրության տեսարան է ներկայացնում: Մայր ձեռագիրը չի պահպանվել, սակայն համաձայն Օննիկ (Հովհաննես) Բարադավանի Վասպուրականի անտիպ ձեռագրացուցակի՝

<sup>29</sup> *Der Nersessian S. The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts.* Dublin, 1958. P. 57–62.

<sup>30</sup> Երուսաղեմի Սբ. Հակոբյանց վանքի մատենադարանի XVI–XVII դ. թիվ 1549, 2558, 2569, 2670 ձեռագրերում տեղ է գտել ավետարանչին առաքյալի հետ պատկերելու ավանդույթը (տե՛ս Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց / կազմեց Ն. Եսայ. Պողարեանը, հ. 5, Երուսաղեմ, 1971, էջ 310 և հ. 8, Երուսաղեմ, 1977, էջ 252, 279): 1577–1579 թթ. Մարտիրոս Խիզանցու ընդօրինակած Երուսաղեմի թիվ 2569 Ավետարանի մանրանկարի պատկերագրությունը մերձ է Թեոդորոսի ձեռագրի գրքի պատկերին, միայն այստեղ վերևում մեղալիոնի մեջ Քրիստոսի անմորուս պատկերն է: Ձեռագրի հիշատակարանում պահպանված գրությունը վկայում է, որ Մարտիրոսն իր Ավետարանի նկարագարդման համար օգտվել է ինչպես մի քանի այլ ձեռագրերից, որոնց թվում կային նաև ձեռագրեր Կիլիկիայից, այնպես էլ որոշ մանրանկարներ ինքն էլ հորինել (տե՛ս *Der Nersessian S. Miniature Painting...* Vol 1. P. 28.): Երուսաղեմի հավաքածուի նշված մյուս ավելի ուշ թվագրություն ունեցող ձեռագրերում կրկնվում է այս նույն պատկերագրությունը:

<sup>31</sup> *Ավանդական Ա.*, Հայկական..., էջ 31–36:

այն Բարսղի անապատում շուրջ 1170 թ. ստեղծված կիսասարկավազի ձեռնադրության տեսք է եղել<sup>32</sup>: Ենթադրվում է, որ ձեռագրի գրիչ Հովհաննեսը ձեռնադրության պատկերի հեղինակն է, թեև պատառիկ մանրանկարը պատկերագրությամբ և ոճով ակնհայտ հարագատ է Թեոդորոսի արվեստին<sup>33</sup>: Պատառիկի մայր (երբեմնի ամբողջական) ձեռագիրը ունեցել է Օրբելյանների հետագայում ավելացված հիշատակարանը. «Այս տետրս Տ. Ստեփանոսի և Տ. Աւրայէլին է, որք զկնի պատահիք, յիշեցեք բարի յիշատակաւ զիս՝ զնուսստ Աւրայէլ Իովանք անարժան եպիսկոպոս Սինեաց, եւ զհարեղբայրն իմ զՏ. Ստեփանոս»<sup>34</sup>: Պատառիկը մինչև Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում հանգրվանելը եղել է Ս. Տեր-Ավետիսյանի հավաքածուում, իսկ մինչ այդ պահվել է Կոտուց անապատում<sup>35</sup>: Անկախ այն բանից, թե Հովհաննեսն է պատառիկի ծաղկողը, թե Թեոդորոսը, ամեն դեպքում մանրանկարը կրում է զեղարվեստական ստեղծագործությունների նույն շրջանակի և ժամանակի կնիքը, ինչ Թեոդորոսի Ավետարանը: Կասկած չկա, որ այն տեղափոխվելով Կիլիկիայից՝ հայտնվել է Օրբելյան տոհմի բարձրագույն ներկայացուցիչների ձեռքում և հանգրվանել է Սյունիքում, իսկ Մոմիկը, որպես Օրբելյան իշխանական տան անմիջական հովանավորությունը վայելող արվեստագետ, կարող էր տեսած լինել այն:

Հետաքրքրական է այն զուգադիպությունը, որ ավետարանիչներին թելադրող պատկերագրական տարբերակը միաժամանակ՝ 1292 թ., իր արտահայտությունն է գտնում և՛ Մոմիկի, և՛ Մաթեոսի աշխատանքներում, ընդ որում այս երկու վարպետներն էլ որպես շնորհաշատ արվեստագետներ (ճարտարապետ, քանդակագործ, նկարիչ) ստեղծագործում էին Մաթեոսը՝ Պռոշյան, իսկ Մոմիկը Օրբելյան ազնվականական գերդաստանների հովանու ներքո: Լինելով Գլաձորի համալսարանի սաներ՝ հավանաբար, նրանք հատկապես կարևորել են ուսուցիչ և աշակերտ «սրբազան» հարաբերությունը, որի պատճառով էլ, թերևս, այս պատկերագրությունը նրանց համար առավել նախընտրելի է եղել<sup>36</sup>:

<sup>32</sup> Տեր-Վարդանեսն Գ., Ստեփանոս եպիսկոպոս Յակովբացի, մականուն Տիրացու. ԺԲ դ. (նորահայտ վավերական դիմանկարի առիթով), «Էջմիածին», 2004, փետրվար-մարտ, էջ 101–127:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 109:

<sup>34</sup> Նույն տեղում, էջ 105–107:

<sup>35</sup> Մարտիրոս Խիզանցու Երուսաղեմի թիվ 2569 Ավետարանի հիշատակությունը վկայում է, որ նա տարբեր ձեռագրեր է հավաքել նաև Կիլիկիայից և գուցե դրանց թվում է եղել նաև Թեոդորոսի Ավետարանը: Այսինքն, հնարավոր է, որ պատառիկի ձեռագիրն ու Թեոդորոսի Ավետարանը մի ժամանակ գտնվել են Վանա լճի մերձակայքում:

<sup>36</sup> Նշենք, որ 1292 թ. Ավետարանի հիշատակարանում Մոմիկը աղաչում է հիշել իր «բազմերախտ» ուսուցչին՝ կուսակրոն քահանա Հովասափին (տե՛ս Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, ԺԳ դ. / կազմ.՝ Ա. Ս. Մաթևոսյան, Երևան, 1984, էջ 679):

**Inesa Danielyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **The Portrait of Evangelist Mark in the Momik's Gospel of 1292**

In the miniature of the Gospel of 1292, illustrated by prominent Armenian painter, architect and sculptor Momik, Evangelist Mark is represented in position of writing dictation by Apostle Peter. Such iconography is known and recently can be seen in medieval western and byzantine art. In Armenian book art the portraits of Mark and Peter at first appear in the miniature of the Cilician Gospel of the 12<sup>th</sup> century (Armenian Patriarchate of Jerusalem, No 1796), illustrated by painter Theodor. The iconography which represents Evangelist Mark writing under the dictation of Apostle Peter was transferred to the art of Syunik from Cilicia and probably the image of the Gospel of Theodor or other Cilician manuscript, which was used as a model for Momik's painting.

**Инеса Даниелян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Портрет Евангелиста Марка в Евангелии Момика 1292 года**

В миниатюре Евангелия 1292 года, написанной известным армянским средневековым мастером — художником, архитектором и скульптором — Момиком, Евангелист Марк изображен с Апостолом Петром, диктующим ему текст Святого Писания. Подобная иконография хотя и известна, но не часто встречается в искусстве Византии и средневекового Запада. В армянской книжной миниатюре портрет Евангелиста Марка с Апостолом Петром впервые встречается в киликийском Евангелии XII в. (библ. Армянского Патриархата в Иерусалиме, № 1796), иллюстрированным миниатюристом Теодором. Мы полагаем, что подобная иконография могла проникнуть в сюнникскую школу миниатюры из Киликии, послужив неким образцом для мастера Момика.

## Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Մարկոս ավետարանիչն ու Պետրոս առաքյալը, Մովսիկ, մանրանկար, 1292 թ., ՄՄ 2848, (աղբյուրը՝ Մովսիկ մանրանկարիչ (XIII–XIV դդ.), Ալբրոմ-ուսումնասիրություն / Կազմ.՝ Կ. Մաթևոսյան, Լ. Զաքարյան, իսրբ.՝ Հ. Թամրազյան, Մատենադարան, Երևան, 2010)
- Նկ. 2 Մարկոս ավետարանիչի ու Պետրոս առաքյալի դիմանկարը, ճաշոց, XIII դ., Աթոս, Koutloumous 61 (աղբյուրը՝ *Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien, 1979)
- Նկ. 3 Մարկոս ավետարանիչի ու Պետրոս առաքյալի դիմանկարը, Ավետարան, XII դ., Երուսաղեմի Սբ. Հակոբեանց վանք, № 1796 (աղբյուրը՝ *Der Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century / by S. Der Nersessian. Jointly prepared for publication with S. Agemian, with an introduction by A. Weyl Carr. Washington, 1993. Vol. 2. Fig. 61*)
- Նկ. 4 Մարկոս ավետարանիչի ու Պետրոս առաքյալի դիմանկարը, Հեթոմ արքայի Աստվածաշունչը, ՄՄ 180, 1295 թ. (?) (աղբյուրը՝ *Der Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia... Vol. 2*)
- Նկ. 5 Մարկոս ավետարանիչի ու Պետրոս առաքյալի դիմանկարը, Մաթեոսի 1292 թ. Ավետարանը, ՄՄ 6292 (աղբյուրը՝ *Ավետիսյան Ա.*, Հայկական մանրանկարչության Գլխավոր դպրոցը, Երևան, 1971)
- Նկ. 6 Մարկոս ավետարանիչի դիմանկարը, Սիմեոն Արճիշեցու 1288 թ. Ավետարանը, ՄՄ 4851 (աղբյուրը՝ «Սուրբ Հայաստան», ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան 2007)
- Նկ. 7 Մարկոս ավետարանիչի ու Պետրոս առաքյալի դիմանկարը, Ավետարան, XV դ., Դուբլին, Չեսթեր Բիթթի գրադ., № 567 (աղբյուրը՝ *Der Nersessian S. The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958*)



1



2



3



4



5



6



7



**Լուսինե Սարգսյան**

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

## **Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարանի հայերեն Շարակնոցը**

(նախնական դիտարկումեր)

Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարանի Արևելյան ձեռագրերի հավաքածուի 356 գույքահամարի ներքո պահվող հայերեն նկարազարդ Շարակնոցի<sup>1</sup> հիշատակարանը, ցավոք, չի պահպանվել<sup>2</sup>, ուստի չգիտենք, թե երբ<sup>3</sup>, որտեղ և ում կողմից է այն ստեղծվել: Այդ պատճառով մատյանի թե՛ գրչությունը, թե՛ նկարչությունն ուսումնասիրելով, կփորձենք որոշակի դիտարկումներ անել ձեռագրի ստեղծման հնարավոր ժամանակի և տեղի վերաբերյալ:

### **Նկարագրություն**

Թերթ՝ 304+2 (կրկնված՝ թ. 62, 279): Պրակ՝ Ա-ԻԶ x12 (ԺԴ. 11, ԻԶ. 7)<sup>4</sup>: Նյութ՝ մագաղաթ: Մեծություն՝ 13 x 10: Գրություն՝ միապուն (9.5 x 7): Գիր՝ բուլղար, խազագրված: Տող՝ 23: Թանաք՝ սև, կարմիր և մորեգույն: Կազմ՝ մուգ շագանակագույն կաշի, դնակով և կապիչներով, միջուկը՝ տախտակ, աստառը՝ սպիտակ թուղթ: Լուսանցակողեր՝ կարմիր: Պահպանակ՝ 2 (Ա և Բ փեղկերին կցված): Վիճակ՝ բավարար. կազմի մեջքը քերված, կազմաստառը ցեցակեր,

<sup>1</sup> «Նոր Եվրոպա Քոլեջ» առաջակարգ հետազոտությունների ինստիտուտի տրամադրած դրամաշնորհը մեզ հնարավորություն ընձեռեց ծանոթանալու Ռուսիայի տարբեր քաղաքների գրադարաններում, արխիվներում և եկեղեցական պահոցներում առկա հայկական ձեռագրական հավաքածուներին: Դրանցից մեկը Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարանի Արևելյան ձեռագրերի բաժնում է: Այս հավաքածուն համառոտ և ոչ ամբողջական ցուցակագրված է հետևյալ աշխատություններում. *Siruni H.* Opt manuscrise armenesti dela Academia Romina // Revista Istorică. Bucuresti, 1932. № 4–6. P. 149–154; *Idem.* Manuscrisele armenesti dela Academia Romana. Ani // Revista de cultura armeană. An. I. Vol. I. Dec., 1935. P. 79–84; *Guboglu M.* Inventarul Manuscriselor Orientale din Biblioteca Academiei Romane // Memoriele Sectiunii Istorică. Serie III. T. XXVIII. Mem. 4. P. 44–46; *Sowit M. Ali.* Catalogul Manuscriselor Persane in Bibliotecii Romanesti si Informatii despre Manuscrisele Orientale din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste Romania. Bucuresti, 1976. P. 19, 22–24, 35; *Renoux Ch.* Notes sur quelques manuscrits Arméniens de Roumanie // REArm. 1975–1976. Vol. 28. P. 173–178: Այստեղ կա հայերեն տասնհինգ ձեռագիր մատյան և մեկ հմայի: Տարբերությամբ բովանդակությամբ այս մատյաններից յուրաքանչյուրն առանձին արժեք ունի հայագիտության համար: Այսուհանդերձ, առաջինն անդրադառնում ենք հավաքածուի հնագույն և գեղարվեստի տեսանկյունից առավել նշանակալի այս ձեռագրին. այս առիթով էլ՝ ցուցաբերած պատրաստական վերաբերմունքի համար շնորհակալություն ենք հայտնում գրադարանի աշխատակցուհի Օսանա Դիմիտրիուին:

<sup>2</sup> Մեզ է հասել գրչության ժամանակի՝ ձեռագրի ստեղծման հանգամանքներին վերաբերող որևէ տեղեկություն չունեցող մեկ համառոտ հիշատակագրություն. «Զգործս ձեռագ մերոց յաջողես՝ ի մեզ Աստրում» (1բ):

<sup>3</sup> Ֆրանսիացի արևելագետ Շ. Ռենուն ենթադրաբար ձեռագիրը թվագրում է ԺԶ. դ., առանց թելուրդ և հպանցիկ քննություն անելու (տե՛ս *Renoux Ch.* Notes sur quelques manuscrits... P. 174):

<sup>4</sup> Վերջին պրակից կրված հինգը թերթի պակասի պատճառով էլ Շարակնոցի բնագիրն անավարտ է, նաև ընկած է վերջի՝ գլխավոր հիշատակարանը:

թերթերը խունացած, լուսանցակողերը գունաթափ: Կնքադրոշմ՝ բոլոր թերթերի ա. երեսին (ձվածիր, կարմիր կամ կապույտ թանաքով)՝ «Biblioteca Academie Republica Populare Romine» գրությամբ:

**Հետազայի հիշատակարաններ**

Չեռագիրն ունի հայերեն և արաբատառ թուրքերեն՝ հետազայի մի քանի հիշատակարան. մի մասը գրել է ում Պետրոս (Աբ., 203բ, 304ա), մեկն էլ՝ Հայրապետը (304բ): Ստորև ներկայացնում ենք այդ հիշատակարաններն ամբողջությամբ՝:

Աբ. էջին կարդում ենք.

1. «Այլ [գր] եցաւ յԷդիրնէ, ՌճՂԵ ին (1746), յուլիսի ԻՂ-ին (24), որն Ե.շաբթի (=հինգշաբթի)»:

2. «Գրեցավ գիրս յԱդրիանուպօլիս, ձեռամբ Բէկնցի Պետրոսի, թվին ՌճՂԶ. 1747»: Կից կարդում ենք «Քրիստոսի ծառայ Պետրոս» կապգիրփակագրությունը:

3. «Ես Եղկարեցի Հայրապետի որդի մ/// (չշարունակված)»:

4. Բեդրոս (=Պետրոս) և Խաչատուր (=Խաչատուր):

5. Արաբատառ թուրքերեն՝ «Այս գիրքը Պետրոսին հանձնարարել են գրել 300 դուրուշով<sup>7</sup>» (այս հատվածը մասամբ է ընթերնելի):

Այս էջում թե՛ հայերեն, թե՛ արաբատառ թուրքերեն գրություններին կից հանդիպում ենք հետևյալ թվականները՝ 1747, 1653, 1840, ՀՁԲ 1159 (1746–7), 1746:

203բ «Յիշատակարան է. այս Շարականէս յԷտիրնէ սառաֆ<sup>8</sup> Բէկնցի Խաչատուրին և որդուն» Պետրոսին. առաք յԱնդրիանուպօլիս, Արինեյցի Կարապետ քահանայէն՝ Հայրապետի որդուն, ՁՆ (600) դուրուշ<sup>9</sup> ի վայելումն սորայ, և ըստացումն եղև ՌճՂԶ ին (1747), Աստուած վայելումն տացէ. ամէն»: Կից՝ գրուած ՀՁԲ «1176» (1747–8), «1747», սպա՛ կապգրերով. «Խաչատուր», «Կարապետ», «Պետրոս»:

304ա «Այս Շարականըս Բէկնցի Դարիճնենց սառաֆ Խաչատուրին և իր որդուն՝ Պետրոսին. Աստուած վայելումն տացէ, սորայ ըստացութին եղև թվին Քրիստոսի ՌճՆԽԷ ին (1747) և հայոց ՌճՂԶ ին (1747), ի յԱնդրիանուպօլիս, այսինքն՝ յԷտիրնէ, ի տէր Կարապետ քահանայէն. ով ոք հանդիպի զայս կարդալով, մի Հայր մեղայի յիշէսցէ, յիշեալ լիջի առաջի անմահ զառին Աստուծոյ. ամէն: Գրեց մեղայարտ Պետրոսըն: Յիշատակ է այս շարականս Բենկսի» (չշարունակված): Էջի վերին արտաքին անկյունում կնքադրոշմ՝ «Քրիստոսի ծառայ Պետրոս», տակը նույնը համառոտագրությամբ եւ կապգրով՝ «Բ՛ի ծ՛ր Պետրոս», և կնքադրոշմից վեր՝ ՀՁԲ «1176» (1750–1):

<sup>5</sup> Օսմաներեն գրությունները ընթերցել է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Արաբատառ ձեռագրերի նկարագրության և ուսումնասիրության բաժնի աշխատակից Անի Ավետիսյանը:

<sup>6</sup> Բնագիրը վերծանում ենք նույնաբար՝ առանց ուղղագրական և կետադրական շտկումների:

<sup>7</sup> Դուրուշ=դուրուշ — դրամական միավոր, որ հավասար է 0,227 ոսկի ֆրանկի, տե՛ս Մալխասեանց Ստ., Հայերէն բացատրական բառարան, հ. III, Հ-Ո, Երևան 1944, էջ 188:

<sup>8</sup> Սառաֆ — լուսնալիտիս, բառի ստուգաբանությունը տե՛ս Մալխասեանց Ստ., Հայերէն բացատրական..., հ. IV, Չ-Ֆ, Երևան, 1945, էջ 185:

<sup>9</sup> Բառս շատ վատ է գրված, ընթերցումը պայմանական է, գուցէ կարելի է կարդալ նաեւ՝ «դ՛կ»՝ դահեկան:

304բ «*Ես ետկարեցի մահտեսի Պասիկի որդի Հայրապետըս, որ եկի Ադրանայ, գրեցաւ թմն ՌՃԿԵ (1716), սքեքտեմպերի ԻԴ ումն (24) գրեցաւ. օվ որ կարդի, մին որդումի*»:

Կազմի Ա. փեղկի աստառին կա մատյանի տիրոջ պատկանելությունը ցույց տվող լատիներեն մի մատենանիշ, որտեղ կարդում ենք. «EX LIBRIS M.A. PRINCIPIS BURGHESEI» մակագրությունը:

Այս հիշատակություններից կարող ենք եզրակացնել հետևյալը. 1716 թ. ձեռագիրը գտնվելիս է եղել Ադրիանապոլսում, որտեղ ավելի ուշ՝ 1747 թ., Խաչատուրի որդի Պետրոսն այն գնել է Հայրապետի որդի Կարապետ քահանայից: Մատյանի հետագա ճակատագիրն անհայտ է, միայն Ա. փեղկի աստառին դրոշմած մատենանիշից տեղեկանում ենք, որ հետագայում այն հանդիսացել է ոմն իշխան Բուրգեզիի սեփականությունը: Հայտնի չէ, թե երբ և ինչ հանգամանքներում է ձեռագիրն հայտնվել Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարանի Արևելյան ձեռագրերի բաժնում: Կարող ենք արձանագրել միայն, որ ձեռագրի մասին առաջին հիշատակությունը կարդում ենք Շ. Ռենուի հոդվածում<sup>10</sup>, իսկ մինչ այդ տպագրված ցուցակներում<sup>11</sup> նրա մասին որևէ տեղեկություն չկա: Ուստի, մատյանը Ակադեմիայի գրադարանում կարող էր հայտնվել 1935 թ. հետո և 1975 թ. առաջ:

### **Նկարագրողման համակարգը**

Մատյանի նկարագրողումը բաղկացած է ամբողջ էջով արված երեք մանրանկարից՝ Աննայի և Հովակիմի ավետումը (1բ), Յուդաբեր կանայք Քրիստոսի գերեզմանին (120բ), Քրիստոսի Երկրորդ գալուստը (204բ)<sup>12</sup>, լուսանցանկարներից, որոնք սրբերի դիմանկարներ և թեմատիկ համառոտ պատկերումներ են՝ Գաբրիել հրեշտակն ավետելիս (7ա), Աստոն Անապատական (21բ), Թեոդոս թագավոր (33ա), Հակոբ Մծբնացի (35ա), Դավիթ մարգարե (36բ), Ստեփանոս Նախավկայի քարկոծումը (38ա), Հովհաննես մարգարեն կետի երախում (48բ), Մեքաստիայի քառասուն նահատակները և Քրիստոսը (75ա), Գրիգոր Լուսավորիչ (83բ), Հինգ իմաստուն կույսերը (102բ), Հովսեփի (117բ), Համբարձում (150ա), Հովհաննես Մկրտիչ (170բ), Ներսես Հայրապետ (179ա), Հռիփսիմե (181ա), Պայծառակերպություն (188ա), Աստվածածնի վերափոխումը (194բ), Մեսրոպ վարդապետ (221ա): Լուսանցքներում կան նաև խորհրդանշական բնույթի պատկերումներ՝ հուշկապարիկներ, թռչուն, տարբեր ծառեր, իսպ, տաճարիկ, աքաղաղ, վեցաթև սերովբե և բուսական ու երկրաչափական ոճավորում ունեցող լուսանցագրեր:

<sup>10</sup> Renoux Ch. Notes sur quelques manuscrits... P. 174:

<sup>11</sup> Siruni H. Opt manuscrite armenesti... P. 149–154; *Idem*. Manuscritele armenesti... P. 79–84; Guboglu M. Inventarul Manuscriselor Orientale... P. 44–46.

<sup>12</sup> Հավանաբար ամբողջ էջով արված մանրանկարների շարքում եղել է նաև Հոգեգալուստը պատկերող մանրանկարը, քանի որ էջ 159բ-ում բնագիրն ընդհատված է, ապա 160ա էջը սկսվում է «Կանոն Պենտեկոստեին առաջի առումն» բնագրով: Ձեռագրի պրակահաշիվը նույնպես խոսում է այս վարկածի օգտին, քանի որ, ինչպես արդեն վերը նշել ենք, ԺԴ. պրակից մեկ թերթ ընկած է, իսկ մեզ հետաքրքրող թերթերը հենց այդ պրակի մաս են կազմում: Բացի այդ, Հոգեգալուստի այս կանոնը հարդարված է կիսախորանով. ինչպես կտեսնենք, ընդհանրապես Շարակնոցներում (նաև այս ձեռագրում) կիսախորաններով հարդարված կանոններին նախորդում են համապատասխան թեմայով ամբողջ էջով արված մանրանկարները:

Զարդագրերը թռչնագրի և հանգուցագրի տեսք ունեն: Մատյանի ձևավորումներին առանձնահատուկ շուք են հաղորդում չորս կիսախորանները, որոնք հարդարում են հետևյալ կանոնները՝ «Կանովն Յովակիմայ և Աննայի՝ ծննդեան ծնողաց սուրբ Աստուածածին» (2ա), «Կանովն սրբոյ Պատեքի» (121ա), «Կանովն Պենտակոստեին առաջին ատուրն» (160ա), «Կանովն Նուակատեաց սուրբ խաչին» (205ա), և ճակատագարդերը՝ «Կանովն յարութեանն Ղազարու» (96բ), «Կանովն համարէն մարտիրոսաց» (250բ), «Կանոն համարէն ամենայն նրնջեցելոց ի Քրիստոս» (266ա), «Արհնութեներ Յարութեան Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի» (285բ):

Որպեսզի կարողանանք ձեռագրի նկարագրուման համակարգի միջոցով որոշել նրա ստեղծման թեկուզ մոտավոր ժամանակը և վայրը, անհրաժեշտ ենք համարում այն համեմատական քննության ենթարկել նկարագրող այլ շարակնոցների հետ:

Նախ սկսենք կանոնների գեղարվեստական ձևավորման համակարգից. չորսական կիսախորաններով և ճակատագարդերով համապատասխան կանոնները (ինչպես մեր քննելիք ձեռագրի դեպքում է) հարդարելու գեղարվեստական հնարքը հայ գրքարվեստում բնորոշ է դառնում ԺԴ դ. առաջին կեսի կլիկյան շարակնոցներից, օրինակ՝ 1308 թ. Միսում Գրիգոր դպիրի գրած (հետագայում 1467 թ. տերունական պատկերները նկարագրող են Սանվելի կողմից<sup>13</sup>, ՄՄ 1590), 1322 թ. Դրագարկում և Ստում Սարգիս Պիժակի գրած և նկարագրող (Երուս. ձեռ. 1644), նույն հեղինակի՝ 1325 թ. Ստում ստեղծած (ՄՄ 10439), 1328 թ. Դրագարկում Ստեփանոս գրչի և Հովհաննես արեղա ծաղկողի ընդօրինակած (ՄՄ 1576) շարակնոցները: Այնուհետ այս սկզբունքը կարծես օրինաչափություն է դառնում ԺԵ-ԺԷ դդ. տարբեր գրչակենտրոններում ստեղծված շարակնոցների համար<sup>14</sup>: Ամբողջ էջով արված մանրանկարներն, ինչպես տեսանք, մեր ձեռագրում երեքն են՝ Աննայի և Հովակիմի Ավետումը, Յուդաբեր կանաչ Քրիստոսի գերեզմանին և Քրիստոսի Երկրորդ գալուստը, սակայն, արդեն ասացինք, որ դրանք սկզբնապես չորսն են եղել (Հոգեգալստյան պատկերը մեր ձեռագրում հավանաբար եղել է, սակայն այժմ չկա. տե՛ս վերը): Թվարկած չորս մանրանկարներն էջով մեկ պատկերելու սկզբունքը հայկական շարակնոցներում սկսում է հանդիպել ԺԵ դ.<sup>15</sup>:

<sup>13</sup> Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, հատոր Ե. / կազմեց՝ Օ. Եզանեան, խմբագրությունը՝ Յ. Քեօսեան, Ա. Ղազարոսեան, Տ. Շահե քի. Հայրապետեան, Երեան, 2009, էջ 577–578:

<sup>14</sup> Այդպիսիք են՝ 1464 թ. Արգելանում (ՄՄ 3481), 1464 թ. Պեշնագումեր գյուղում (Վեն. ձեռ. 642), 1470 թ. Արճեշում (ՄՄ 9239), 1477 թ. Գոմաց ուխտում (Երուս. ձեռ. 1669), 1487 թ. Վանդիր անապատում, 1501 թ. Մատնավանքում (ՄՄ 1591), 1487 թ. (տեղն անհայտ է, Բրիտ. Գրադ. ձեռ. 8831), ԺԵ. դ. (տեղն անհայտ է, ՄՄ 3395), 1568 թ. Ֆռնուսում (Երուս. ձեռ. 1636), 1588 թ. (տեղն անհայտ է, Չեսթեր Բիթթի ձեռ. 592), հավանաբար ԺԶ. դ. երրորդ քառորդում Վանս ծովի շրջակայքում գրված (Վիեն. ձեռ. 189 և 208), հավանաբար Խիզանում 1599 թ. (ՄՄ 8578) և ԺԶ. դ. (ՄՄ 5111), 1602 թ. Խիզանում (Երուս. ձեռ. 1460), 1610 թ. Պոռա և Բարիձորի վանքերում (Երուս. ձեռ. 1645), 1631 թ. Ավրանց գյուղում (ՄՄ 6059), 1642 թ. Մոկաց գյուքաղաքում (Երուս. ձեռ. 1637), 1644 թ. Ավնդանց գյուղում (Երուս. ձեռ. 1659), 1645 թ. Ավնդանց գյուղում (Երուս. ձեռ. 1639), 1664 թ. Խիզանում (Երուս. ձեռ. 1625), 1671 թ. Ավնդանց գյուղում (Երուս. ձեռ. 1675) ընդօրինակված շարակնոցները:

<sup>15</sup> 1325 թ. Ստում ընդօրինակած Շարակնոցում (ՄՄ 10439) Սարգիս Պիժակն արդեն նախընտրել է ամբողջ էջով պատկերել Աննայի և Հովակիմի Ավետումը (1դ) և Յուդաբեր կանանց այցելությունը Քրիստոսի գերեզմանին (158բ) ներկայացնող մանրանկարները:

Պատկերազարդման այս համակարգը տեսնում ենք մասնավորապես Վանա լճից հարավ գտնվող Խիզանի և Ավնդանց գյուղի (Խիզանից հարավ-արևելք՝ պատմական Մոկք նահանգում) գրչակենտրոններում ընդօրինակված շարակնոցներում. օրինակ՝ Ավնդանց գյուղում 1633 թ. (Վեն. ձեռ. 518), 1644 թ. (Երուս. ձեռ. 1659), 1671 թ. (Երուս. ձեռ. 1675), ԺԷ դ. (ՄՄ 6059), Խիզանում 1602 թ. (Երուս. ձեռ. 1460) և 1664 թ. (Երուս. ձեռ. 1625) շարակնոցները<sup>16</sup>:

Բազմաթիվ այլ գրչակենտրոններում ԺԵ-ԺԷ դդ. ստեղծված շարակնոցներում նկարազարդման ավելի ընդգրկուն համակարգ ենք տեսնում: Այս ձեռագրերում էջադիր մանրանկարների շարքում հանդիպում ենք տերունական շարքի բազմաթիվ պատկերումների, նաև Ադամի և Եվայի պատկերը դրախտում, Եգեկիելի տեսիլքը, Վարդանանց պատերազմը ներկայացնող մանրանկարների<sup>17</sup>:

Ամբողջ էջով պատկերված մանրանկարների սահմանափակ ընտրությունը թիվ 356 Շարակնոցի նկարիչը լրացրել է բազում լուսանցանկարների պատկերմամբ:

Ըստ Է. Էվանսի և Ս. Մերիանի՝ հայկական շարակնոցներին նախապես բնորոշ է հետևյալ չորս լուսանցանկարների պատկերումը՝ Ստեփանոս Նախավկան և Գրիգոր Լուսավորիչը, Հովնանը կետի երախում և Հովհաննես Մկրտչի գլուխը: Այս տեսակետի համար հեղինակները օրինակ են բերում Պիծակի կողմից 1322 թ. ընդօրինակված (Երուս. ձեռ. 1644) և նույն թվականին Պիծակի աշակերտ Սիմեոն գրչի Կիլիկիայում ստեղծած շարակնոցները (ՆՅ Հայ Եկ. Թեմ)<sup>18</sup>: Այս ցուցակին կարող ենք հավելել նաև 1328 թ. Դրազարկում գրիչ Ստեփանոսի և ծաղկող Հովհաննեսի ստեղծած Շարակնոցը (ՄՄ 1576):

<sup>16</sup> Առայժմ տարբեր ձեռագրացուցակներում նկարագրված և Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվող շարակնոցների նկարազարդման հնարավոր քննությունն է մեզ թույլ տալիս առանձնացնելու այս երկու գրչակենտրոնները՝ ամենևին չբացատրելով այն հանգամանքը, որ հետագայում, նոր շարակնոցների ի հայտ գալով, այլ վայրերում նույնպես կարող ենք տեսնել պատկերազարդման միևնույն սկզբունքի կիրառումը:

<sup>17</sup> Օրինակ՝ 1423 թ. Սամահնում (ՄՄ 1587), 1482 թ. Ականց գյուղաքաղաքում (ՄՄ 1620), 1487 թ. (տեղն անհայտ է, Բրիտ. գրադ. ձեռ. 8831), 1487 թ. Վանդիր անապատում, ապա 1501 թ. Մատնավանքում (ՄՄ 1591), 1507 թ. Սամահնում (Երուս. ձեռ. 1629), 1498 թ. և 1661 թ. Բերկրիում (ՄՄ 2445), 1516 թ. Վանում (Բրիտ. գրադ. ձեռ. 14908), 1529 թ. Վանում (Երուս. ձեռ. 1667), 1578 թ. Ֆոնուս գյուղում (Վեն. ձեռ. 1051), 1588 թ. (տեղն անհայտ է, Չեսթեր Բիթթի ձեռ. 592), Վանա ծովի շրջակայքում ստեղծված մի քանի շարակնոցները, որոնցից երկուսը մոտավոր թվագրվում են ԺԶ դ. երրորդ քառորդով (Վիեն. ձեռ. 189, 208), իսկ մեկը՝ ԺԷ դ. առաջին կեսով (Վիեն. ձեռ. 1004) և 1601 թ. Խիզանում (Երուս. ձեռ. 1663), 1651–52 թթ. (հավանաբար Ագուլիսում, Ֆրիբ ձեռ. 37.19), 1652 թ. Կ. Պոլսում (Վեն. ձեռ. 400), 1658 թ. (տեղն անհայտ է, Երուս. ձեռ. 3433), 1661 թ. Ադամալում (Երուս. ձեռ. 1230), 1678 թ. Կ. Պոլսում (Ուոլթերս ձեռ. 547), ԺԷ դ. վերջին (տեղն անհայտ է, Ուոլթերս ձեռ. 545) ընդօրինակված մատյանները:

<sup>18</sup> Treasures in Heaven. Armenian Illuminated manuscripts / ed. by Th. Matthews and R. Wieck. New-York, 1994. P. 181–182: Սակայն, հեղինակների կողմից օրինակ բերված երկու շարակնոցներից առաջինում (Երուս. ձեռ. 1644) իբրև լուսանցապատկերներ հանդես են գալիս նա երկուսը՝ ծաղր մագճող պատանու պատկերը (195ա), որն ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի համառոտ պատկերումն է «Քրիստոսի Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանի, և արևի սկավառակի պատկերումը (343), որն ուղեկցում է «Չորրորդ ատարն. Արեգակն արդարութեան Քրիստոս ծագեալ...» կանոնին (*Der Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* (jointly prepared for the publication with S. Agemian), Washington D.C., 1993. Vol. I. P. 151–152):

Մի փոքր ավելի ուշ՝ 1335 թ., Սսում Սարգիս Պիծակի գրած և նկարազարդած Շարակնոցի (Երուս. ձեռ. 1578)<sup>19</sup> օրինակով Բ. Նարկիզը և Ս. Տեր-Ներսեսյանը նկատում են լուսանցքում արված մանրանկարների ընտրության մեկ այլ համակարգ՝ տասնվեց լուսանցապատկերների առկայությամբ<sup>20</sup>: Զարգացնելով այս դիտարկումը՝ մեր կողմից կարող ենք ավելացնել ԺԴ դ. առաջին կեսում ընդօրինակված ևս մի քանի շարակնոցներ: Դրանցից են՝ Սսում 1325 թ. (ՄՄ 10439)<sup>21</sup> Սարգիս Պիծակի, Կիլիկիայում 1331 թ. (ՄՄ 1601) Սարգիս քահանայի ընդօրինակած շարակնոցները, վերջինում մեզ արդեն ծանոթ չորս տեսարաններից բացի հանդիպում է նաև Աստվածածնի վերափոխումը ներկայացնող լուսանցապատկերը (192ա), 1337 թ. առաջ Կարապետ քահանայի ընդօրինակած Շարակնոցում (տեղն անհայտ է, Վեն. ձեռ. 341) բացի Ստեփանոս Նախավկայի (37ա), Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարներից (179բ) և Հովնանը կետի երախում լուսանցապատկերից (49բ), տեսնում ենք աղավաակերպ Սուրբ Հոգու պատկերը (171բ) և Աստվածամոր վերափոխումը (200բ) լուսանցապատկերները, 1346 թ. Ղրիմում Նատերի գրած և Թորոսի նկարազարդած Շարակնոցում Հովնանը կետի երախում (Վեն. 1460, 55բ), Հովհաննես Սկրտչի (141բ) և Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարից (203բ) բացի կա նաև Միքայել հրեշտակապետի պատկերը (257ա):

ԺԴ դ. կեսերից սկսած հայկական շարակնոցների լուսանցքներում տերունական տոների, սրբերի դիմանկարների և խորհրդանշական բնույթ կրող բազմաթիվ պատկերումների առկայությունը (ինչն էլ բնորոշ է մեր ինդրո առարկա Շարակնոցին) դառնում է ընդհանուր սկզբունք՝ մեր կարծիքով իբրև նախօրինակներ ունենալով կիլիկյան շարակնոցները, մասնավորապես պիծակյան մատյանները (ՄՄ 10439 և Երուս. ձեռ. 1578), որոնցում ինչպես տեսանք, ոչ թե մի քանի, այլ տասնյակից ավելի լուսանցապատկերներ են ներկայացված:

Այսպիսով, հայկական շարակնոցների նկարազարդման համակարգի թեկուզ և հպանցիկ քննությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ ԺԴ դ. առաջին կեսի կիլիկյան շարակնոցները ընդօրինակման աղբյուր են եղել տարբեր գրչակենտրոններում ավելի ուշ գրված շարակնոցների համար: Անշուշտ, դրանցում կարող ենք տեսնել որոշակի փոփոխություններ, մասնավորապես ավելի հարուստ պատկերաշարի ընտրություն, սակայն պահպանված է կառուցվածքային նույն սկզբունքը: Ինչպես գիտենք, ԺԳ դ. Կիլիկիայում Հովհաննես վարդապետ Պլուզի, Գրիգոր Խլկեցու և Հակոբ հայրապետ Կլայեցու կողմից խմբագրական ավարտուն տեսք են ստանում Շարակնոց մատյանները և, փաստորեն, այդուհետ դրանք անընդհատ ընդօրինակվել են՝ պահպանելով նկարազարդման և նաև գրչության միևնույն սկզբունքները, որ կտեսնենք ստորև:

<sup>19</sup> Զեռագրի նկարագրությունը տե՛ս *Պողարևան Ն.*, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հ. 5, Երուսաղեմ, 1971, էջ 359–362:

<sup>20</sup> *Narkiss B. Armenian Art Treasures of Jerusalem* (in collaboration with M. Stone, A. Sanjian). Jerusalem, 1979. P. 82; *Der Nersessian S. Miniature Painting...* Vol. I. P. 151–152.

<sup>21</sup> Շարակնոցն ունի քսաներեք լուսանցապատկեր, որոնցում ներկայացված են բազմաթիվ սրբեր, հին ու նոր կտակարանային հերոսներ (ձեռագրի մանրամասն նկարագրությունը տե՛ս *Казарян В., Манукян С.* Матенадаран. Армянская рукописная книга VI–XIV вв. М., 1991. С. 257): Այս ձեռագիրն է կարծես իր նկարազարդման ամբողջ համակարգով նախօրինակ հանդիսացել նկարչի 1335 թ. Շարակնոցի համար:

### Գրչության ուսումնասիրությունը

Ինչպես նշել ենք, թիվ 356 Շարակնոցը բոլորգիր գրատեսակով է գրված՝ խագերի ուղեկցությամբ, սկզբից մինչև վերջ միևնույն ձեռքով (հիարկե, հաշվի չառնելով հետագայի հիշատակարանների գրությունները): Բոլորգրի այս տեսակն առավել բնորոշ է ԺԵ-ԺԶ դդ. կիրառված տառատեսակին:

Գրիչը որոշակի գեղարվեստական լուծում է հաղորդել մատյանի գրչությանը՝ կանոնները զարդագրելով հանգուցագիր կամ թռչնագիր սկզբնատառերով (կիսախորաններով հարդարված կանոնների դեպքում բնագրի առաջին բառն է զարդագիր՝ 2ա, 121ա, 160ա, 205ա): Յուրաքանչյուր կանոնի առաջին երեք տողերը կարմիր, մորեգույն և կրկին կարմիր թանաքով են գրված (կիսախորանների դեպքում առաջին չորս տողը համապատասխանաբար, որոնցից երկրորդը գրված է երկաթագրով): Յուրաքանչյուր նոր պարբերություն սկսվում է կարմիր թանաքով գրված երկաթագիր սկզբնատառով:

Գեղագրության այս համակարգը սկսվում է կիլիկյան շարակնոցներից (օրինակ՝ Երուս. ձեռ. 1644 և 1578, ՄՄ 10439) և այդուհետ հաճախ հանդիպում գրչության տարբեր կենտրոններում ընթացիկակալված շարակնոցներում (Բրիտ. գրադ. ձեռ. 8831, Վիկ. և Ալբ. Թանգ. ձեռ. 58, Չիկ. Հմլս. Գրադ. ձեռ. 275, Վիեն. ձեռ. 189, 208 և 986, Չեպթեր Բիթթի ձեռ. 593, ՄՄ 3395, 5111 և 6059, Երուս. ձեռ. 1645, 1639, 1636, 1637, 1669, 1659 և 1460, տես աղյուսակ I<sup>22</sup>):

### Պատկերագրության ուսումնասիրություն

Շարակնոցի նկարագրողումը սկսվում է Աննայի և Հովակիմի Ավետման մանրանկարով (նկ. 1), ինչը կանոնական է դառնում հայկական շարակնոցների նկարագրողման համակարգում սկսած ԺԴ դ., և այս սկզբունքը հայ ձեռագրասարվեստում հանդիպում է սկսած Սարգիս Պիծակի վրձնած<sup>23</sup> շարակնոցներից (Երուս. ձեռ. 1578, 1բ, ՄՄ 10439, 1դ, ՆՅ Հանր. Գրադ. ձեռ. 2, 5բ):

Հայ շարակնագիրներից Հակոբ Կլայեցին և Վարդան վարդապետ Արևելցին Աստվածածնի Ծննդյան տոնին նվիրված կանոնը ստեղծել են ԺԳ դդ.<sup>24</sup>: Հայտնի է նաև Աստվածածնի Ծնունդին նվիրված մի պարականոն շարական, որն ըստ Ս. Ամատունու հեղինակել է Հակոբ Կլայեցին<sup>25</sup>:

Աստվածածնի ծնողները՝ Աննան և Հովակիմը, որ անպտուղ էին, հրեշտակից ստանում են զավակ ունենալու ցանկալի լուրը՝ ինչպես ավելի վաղ հրեշտակի ավետամբ կատարվեց Իսահակի և Սամսոնի ծնունդը, իսկ ավելի ուշ կկատարվեն Հովհաննես Սկրտչի և Քրիստոսի ծննդյան ավետումները<sup>26</sup>:

<sup>22</sup> Աղյուսակների միջոցով գրչության, և ինչպես հետո կտեսնենք, նաև պատկերագրության և ոճի ուսումնասիրության մեթոդը կիրառելով՝ հետևել ենք արվեստագիտության դոկտոր Աննա Լեյդոյան-Եկմալյանին, տե՛ս *Leyloyan-Yekmalyan A. L'Art du livre au Vaspurakan, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Études des manuscrits de Yovannes Xizanc'i. Paris-Louvain, 2009.*

<sup>23</sup> *Narkiss B. Armenian Art Treasures... P. 83.*

<sup>24</sup> Հ. Գաբրիել *Աւետիքեան*, Բացատրութիւն շարականաց որք պաշտին ի հասարակաց ժամակարգութեան Հայաստանեայց եկեղեցոյ, Վենետիկ, 1814, էջ 2–3, *Բախշինյան Հ.*, Շարականի գրապատմական ուղին (Ե. – ԺԴ. դդ.), Երևան, 2012, էջ 234–235, 238, 240–241, 285:

<sup>25</sup> *Ամատունի Ս.*, Հին եւ նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 1–2:

<sup>26</sup> Հ. Գաբրիել *Աւետիքեան*, Բացատրութիւն շարականաց..., էջ 1:

Թեմայի պատկերագրությունը ձևավորվել է պարականոն բնագիրների շնորհիվ. ըստ այդ գրվածքների՝ արդեն ծերունի Հովակիմը քառասուն օր շարունակ անապատում աղոթում է՝ Տիրոջ ողորմությունը և օրհնությունը խնդրելով՝ իրեն զավակ պարգևելու: Եվ ահա քառասուն օր անց ավետաբեր հրեշտակը հայտնվում և հայտնում է Հովակիմին՝ Տիրոջից օրհնություն ստանալու և զավակ ունենալու լուրը<sup>27</sup>: Պարականոն այս գրվածքներում Աստվածածնի մոր՝ Աննայի ավետումը կատարվում է միևնույն ժամանակ Հովակիմի ավետման հետ, բայց առանձին: Աննայի աղերսանքը նույնպես լսելի է դառնում Տիրոջը և ավետաբեր հրեշտակը նրան հայտնում է Տիրոջ կամոք հղանալու և զավակ լույս աշխարհ բերելու լուրը<sup>28</sup>:

Թիվ 356 ձեռագրի մանրանկարիչը տեսարանը պատկերել է այն պահին, երբ Աննան ունկնդրում է ավետաբեր հրեշտակին, իսկ Հովակիմը մեկուսի կանգնած է իր տան շեմին՝ հայացքը դեպի Աննան՝ այս կերպ հաղորդակից լինելով կատարվող հրաշքին: Չախ անկյունում պատկերված է դավիտու ծառը<sup>29</sup>, որի վրա թռչնի երեք ձագուկներ գլխիկները պարզել են դեպի բույնը թռչող մայր հավքը: Այս դրվագը պատկերում է հետևյալ տողերի «Եւ իբրեւ հայէր Աննա յերկինս, տեսանէր բուն մի ձագուց ի ծառն դաբնիդեայն. և ողբայր զողբս առանձին Աննա և ասէր. Վայ է ինձ, և եղուկ եմ ես... Եւ ահա հրեշտակ Տեառն կայր առաջի նորա, և ասէ ց'Աննա. Լուաւ Տէր Աստուած ինդրուածոց քոց. դու յղասցիս և ծնցիս որդի էգ, և անուանեսցես ի զաւակ քո՝ ընդ ամենայն երկիր»<sup>30</sup>:

Ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի՝ բյուզանդական արվեստում Աննայի և Հովակիմի Ավետումները ներկայացված են առանձին. ամուսինները միասին հանդես են գալիս միայն Ոսկե դարպասի մոտ հանդիպման ժամանակ<sup>31</sup>: Երկու Ավետումների պատկերագրական այս զուգորդումն ըստ հեղինակի կարող է բխել այն հանգամանքից, որ կույսի ծննդյան կանոնը վերնագրված է «Կանոն մեծի և հրաշափառ ծննդեան տիրուհոյ Կուսին ի Յովակիմայ և յ'Աննայէ»<sup>32</sup>:

Հայկական մանրանկարչության մեջ խնդրո առարկա թեմայի պատկերման ձևավորման համար իբրև պատկերագրական նախօրինակներ կարող ենք դիտարկել Սարգիս Պիծակի վրձնած մանրանկարները (ՄՄ 10439, 1դ, Երուս. ձեռ. 1578, 1բ, ՆՅ Հանր. Գրադ. ձեռ. 2, 5բ, (նկ. 2): Դրանցից վերջինը, որ նա ծաղկել է ավելի ուշ՝ 1365–1374 թթ., պատկերագրությամբ առավել մոտ է մեր մանրանկարին: Առհասարակ, նման պատկերագրություն հանդիպում ենք ԺԶ-ԺԷ դդ. Վասպուրականի տարբեր գրչակենտրոններում ընդօրինակված

<sup>27</sup> Հակոբի Նախաավետարանի հայերեն թարգմանված բնագրերի համար տե՛ս Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց / առաջաբանը՝ Հ. Եսայի Տայեցու, Վենետիկ, 1898, էջ 1–2, 237–240, 264–265:

<sup>28</sup> Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց..., էջ 2–3, 250–253, 264–267:

<sup>29</sup> Դաբնիդեայ բառը կարողում ենք դավիտնի կամ դավիտու ծառ ըստ Հր. Աճառյանի ստուգաբանության, տե՛ս *Աճառյան Հր.*, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ա., Երևան, 1971, էջ 643:

<sup>30</sup> Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց..., էջ 251–252:

<sup>31</sup> Գուցև հենց այդ պատճառով էլ մանրանկարիչը տեսարանի խորքը, որի առջև կանգնած է Աննան, գունավորել է բաց շագանակագույնով:

<sup>32</sup> *Der Nersessian S. Miniature paintings...* Vol. I. P. 251–252; *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.* P. 83–84; *Der Nersessian S. Études Byzantines et Arméniennes.* Vol. I. Louvain, 1973. P. 668–669.



ձեռագրերում (Երուս. ձեռ. 1594, 6բ, 1460, 10բ, Վիեն. ձեռ. 189, Գ, ձեռ. 208, 1բ, ձեռ. 1270, 4, ՄՄ 6059, 1բ)<sup>33</sup>, ԺԵ-ԺԶ դդ. երկու մատյաններում, որոնց գրչության վայրը ստույգ չգիտենք (ՄՄ 3395, 2բ, 5111, 1բ):

Թվարկված վերջին երկու ձեռագրերի ընդօրինակության հնարավոր վայրի խնդրի վրա մի փոքր ուզում ենք կանգ առնել, քանի որ այսուհետ հաճախ կհանդիպենք պատկերագրական ընդհանրություններ մեր ձեռագրի և դրանց միջև: Ըստ Ա. Գևորգյանի՝ ՄՄ 5111 ձեռագրի մանրանկարիչ Սարգիսը նույն Սարգիս Խիզանցին է, ում վերագրվում են ձեռագրեր՝ ընդօրինակված Խլաթում և Ավխոսանց գյուղում<sup>34</sup>: Եթե դա այդպես է, ապա այս ձեռագիրը ևս ստեղծվել է վերն օրինակ բերված Վասպուրականի ձեռագրերին հարող գեղարվեստական որևէ միջավայրում: ՄՄ 3395 ձեռագրի պատկերագրական և ոճական ուսումնասիրությունը (ստորև կտեսնենք համեմատությունների առանձին օրինակներ) թույլ է տալիս ենթադրելու, որ այս մատյանը եթե ոչ նույն, ապա կրկին ՄՄ 5111 ձեռագրին հարող միջավայրի արգասիք է: Այստեղ համաձայն չենք Ա. Գևորգյանի այն տեսակետի հետ, որ ՄՄ 3395 Շարակնոցի և ՄՄ 4156 Ավետարանի նկարիչը միևնույն Մելքետեթ ծաղկողն է, ով Ավետարանը վրձնել է Արճեշում, Բաղեշում<sup>35</sup>: Երկու ձեռագրերում նկարչի միևնույն ինքնությունը բացառելու համար մեզ հիմք է տալիս դրանց տարբեր լինելը նկարագրադրման ոճական տեսանկյունից<sup>36</sup>:

Հաջորդ մանրանկարը, որ թիվ 356 մատյանի մանրանկարիչը գետեղել է ամբողջ էջով՝ համապատասխան կանոնի հանդիպակաց էջին, Յուզաբեր կախաք Քրիստոսի գերեզմանին պատկերումն է (նկ. 3):

Հայ շարականագիրներից Հարության երգերը վերագրվում են Մովսես Խորենացուն, Բարսեղ ճոնին<sup>37</sup>, Անանիա Շիրակացուն<sup>38</sup>, Ներսես Շնորհալուն<sup>39</sup>, Ներսես Լամբրոնացուն<sup>40</sup>:

Մանրանկարն ամբողջ էջով համապատասխան ընթերցվածում պատկերելու սկզբունքը, ինչպես Աննայի և Հովակիմի Ավետումը մանրանկարի դեպքում էր, այնպես էլ այս պարագայում, գալիս է ԺԴ դ. առաջին կեսի կիլիկյան՝ Սարգիս Պիժակի (ՄՄ 10439, 157բ, Երուս. ձեռ. 1578, 120բ), Հովհաննես արեղա ծաղկողի և Ստեփանոս գրչի (ՄՄ 1576, 128բ) ընդօրինակված շարակնոցներից:

<sup>33</sup> Երուսաղեմում պահվող ձեռագրերի համար տե՛ս *Պողարևան Ն.*, Մայր ցուցակ ձեռագրագ..., հ. 5, էջ 169, նկ. 8, էջ 384, նկ. 30: Վիեննայում պահվող ձեռագրերի համար տե՛ս *Բոշխում-զևն Հ. և Հ.* Նկարագրող հայկական ձեռագիրներ Մխիթարեան Միաբանության ի Վիեննա / աշխատակցությամբ Ե. Ցիմմերմաննի, հայերէնի թարգմանեց Տէր-Պօղոսեան Հ., Վիեննա, 1978, տախտ. 56 (151), տախտ. 62 (175), տախտ. 63 (181):

<sup>34</sup> *Գևորգյան Ա.*, Հայ մանրանկարիչներ. Մատենագիտություն IX–XIX դդ., Գահիրե, 1998, էջ 667–668:

<sup>35</sup> Նույն տեղում, էջ 393–394:

<sup>36</sup> Այս տեսակետի համար բնավ հիմք չի ծառայել երկու ձեռագրերում ծաղկողների անունների մի փոքր տարբերությամբ ստորագրված լինելը. ՄՄ 3395-ում կարդում ենք Մելքետեթ (2բ), իսկ ՄՄ 4156-ում *Մելքիսէթ* (3բ, 258բ):

<sup>37</sup> *Բախչինյան Հ.*, Շարականի գրապատմական..., էջ 55, 66–67:

<sup>38</sup> *Ամատունի Ս.*, Հին եւ նոր պարականոն..., էջ 100:

<sup>39</sup> *Ճեմճեմսան Հ. Ս.*, Շնորհալիի շարականներու հարագատության հարցը ձեռագիրներու լոյսին տակ, «Բազմավեպ», Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1973, Գ-Դ, էջ 363:

<sup>40</sup> *Հ. Գաբրիել Աւետիքեան*, Բացատրություն շարականաց..., էջ 279:

Խնդրո առարկա մանրանկարում ձախից պատկերված են երեք կանաք՝ Մարիամ Մագդաղենացին, Հակոբոսի մայր Մարիամը և Սաղոմեն, ովքեր Քրիստոսի թաղման հաջորդ օրն առավոտ կանուխ գնում են անուշաբույր յուղերով ու ինկով օծելու Աստվածորդու մարմինը: Կենտրոնում պատկերված է հրեշտակն, ով հայտնում է նրանց Քրիստոսի Հարությունը՝ մատնանշելով աջ անկյունում պատկերված ժայռափոր թափուր գերեզմանը, որտեղ տեսանելի է հարություն առած Քրիստոսի պատանքը: Ստորին գոտում ներկայացված են գերեզմանը հսկող քնած զինվորները՝ գործիքների ուղեկցությամբ (ասպար, դաշույններ):

Այստեղ պատկերագրական գուգահեռներ կարող ենք տեսնել ՄՄ 3395 (119բ, նկ. 4) և 5111 (130բ, նկ. 5) շարակնոցների համանուն մանրանկարների հետ: Երեք մանրանկարներում էլ հորինվածքի կենտրոնական դիրքում է թևատարած հրեշտակը, որի կեցվածքը (սատելու դիրքը, ձեռքերի շարժումը) նույնությամբ կրկնվում է: Նույնը կարող ենք ասել երեք կանանց կերպարների համար, որոնցից առաջինը, ով հավանաբար Մագդաղենացին է, մի ձեռքում պահում է գդալիկը, իսկ մյուսը պարզել է դեպի հրեշտակը, երկրորդը, ըստ երևույթին Հակոբոսի մայրը, աջ ձեռքում պահում է անուշաբույր յուղի անոթը, իսկ երրորդը, ով պետք է լինի Սաղոմեն, ապշահար հայացքն է ուղղել դեպի հրեշտակը: Տիրոջ թափուր գերեզմանի խորքում երևում է պատանքը, որի գլուխը և մարմինը ծածկող մասերը երեքում էլ համապատասխանաբար առանձնացված է ներկայացված: Ստորին հորիզոնական գոտում շրջանակից վար առանձին ներկայացված են երեք պահապան-զինվորները, որոնց կեցվածքներն արդեն տարբեր են երեք մանրանկարներում էլ, մասնավորապես թիվ 356 ձեռագրի նկարիչն ավելի հետաքրքիր լուծում է տվել՝ նրանցից միայն մեկի մարմինը պատկերելով և վրան երեք գլուխները պայմանական կերպով դասավորելով: Հետաքրքիր է գործիքներից ասպարը, որ ձևավորված է հավերժության խորհրդանշանով (նկ. 3 և 4): Գուցե այս փոքրիկ թվացող մանրամասնը խորհրդանշում է հենց հարության խորհուրդը. չէ՞ որ Քրիստոսն իր մահով հաղթում է մահին, կործանում դժոխքը, առաջին մեղքի պատճառով մահացածներին կենդանացնում. անմահությունն էլ արդեն իսկ հավերժության գաղափարն է ենթադրում:

Հորինվածքի կապույտ խորքում ներկայացված ճարտարապետական մանրամասները և դեկորատիվ ձևավորումը՝ սոխուկանման և ավելի սրածայր գմբեթավոր վերջավորություններով և դրանք իրար միացնող վարագույրով, համապատասխանաբար կրկնվում են մանրանկարներից երեքում էլ: Նույնությամբ է ձևավորված նաև ամբողջ պատկերը եզրափակող շրջանակը:

Քրիստոսի Երկրորդ գալուստը ներկայացնող մանրանկարը (նկ. 6) նկարիչը պատկերել է «Նավակատեաց սրբոյ Խաչին» կանոնի հանդիպակաց էջին: Ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի՝ Քրիստոսի պատկերը փառքի մեջ խաչի վրա հայ գրքարվեստում նախ ավետարաններում է ի հայտ գալիս՝ նախորդելով բուն դատաստանը ներկայացնող տեսարանին, ապա հայտնվում է շարակնոցներում սկսած ԺԶ-ԺԷ դդ.<sup>41</sup>: Այս կապակցությամբ պետք է ավելացնենք, որ մինչև

<sup>41</sup> *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery... P. 85.*

ԺԶ-ԺԷ դդ., արդեն ԺԵ դ. շարակնոցներում հանդիպում ենք Քրիստոսի Երկ-  
րորդ գալուստը պատկերող տեսարանին<sup>42</sup>:

Ձեռագրական աղբյուրները բանաստեղծ, երաժիշտ Սահակ կաթողիկոս  
Չորրփորեցուն են (677–703 թթ.) վերագրում Խաչի և եկեղեցու կարգերը, այդ  
թվում Սուրբ Խաչի նավակատիքին վերաբերող երգաշարքը<sup>43</sup>: Ըստ Հ. Բախչի-  
նյանի՝ Սահակ Չորրփորեցին հանրագումարի է բերել Սուրբ խաչին նվիրված  
նախորդ մատենագրության փորձը՝ անցկացնելով այն իր՝ Է դ. հայ մարդու և  
բանաստեղծ-երաժիշտի իմացական և զգացական ընկալումների միջով<sup>44</sup>:

Ահեղ Դատաստանի մաս հանդիսացող այս թեման հիշյալ մանրանկա-  
րում պատկերված է առանձնահատուկ հանդիսավորությամբ. եռաստիճան  
պատվանդանի վրա կանգնեցված խաչի կենտրոնում մեղալիոնի մեջ օրհնող  
Փրկչի դիմանկարն է՝ ձախ ձեռքում Սուրբ Գիրքը պահած: Նրա շուրջ պատ-  
կերված են չորս շեփորահարող հրեշտակները: Վերևում պատկերված է երկ-  
նակամարն իբրև ամպիովանի նրանց համար: Այսպիսով, այն ճշգրիտ պատ-  
կերային մեկնությունն է ավետարանական հետևյալ ընթերցվածի. «Եւ ապա  
երեւեսցի նշան Որդոյ մարդոյ յերկինս, եւ յայնժամ կոծեսցին ամենայն ազգք  
երկրի, եւ տեսցեն զՈրդի մարդոյ եկեալ ի վերայ ամացոց երկնից զօրութեամբ  
եւ փառօք բազմօք: Եւ առաքեսցէ զհրեշտակս իւր փողով մեծաւ, եւ ժողովե-  
ցեն զընտրեալս նորա ի չորից հողմոց, ի ծագաց երկնից մինչեւ ի ծագս նոցա»  
(Մատթեոս ԻԴ: 30–31):

Թեմայի պայսիսի պատկերում հայ մանրանկարչության մեջ բազմիցս  
է հանդիպում: Այստեղ ուշագրավն այն է, որ պատվանդանի մոտ չենք տես-  
նում մարդկային որևէ կերպարանքի պատկերում: Այս մանրամասնի  
բացակայությունը ավելի քիչ է հանդիպում<sup>45</sup>, սովորաբար հայ ծաղկողները  
նախընտրել են պատվանդանի մոտ ծնկաչոք խնդրարկուի դերում ներկա-  
յացնելու պատվիրատուի, ստացողի, գրչի կամ ծաղկողի դիմանկարները<sup>46</sup>:

Լուսանցապատկերները, որոնցից յուրաքանչյուրը պատկերված է համա-  
պատասխան կանոնին կից<sup>47</sup>, կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ՝

ա. հայ և համաքրիստոնեական սրբերի դիմանկարներ՝ Գրիգոր Լուսավո-  
րիչ, Ներսես հայրապետ, Հռիփսիմե, Մեսրոպ վարդապետ, Անտոն Անապա-  
տական, Դավիթ մարգարե, Հովսեփ, Հովհաննես Մկրտիչ, Հակոբ Մծբնացի  
հայրապետ:

բ. թեմատիկ համառոտ պատկերումներ՝ Գաբրիել հրեշտակն ավետելիս,  
Ստեփանոս Նախավկայի քարկոծումը, Հովնան մարգարեն կետի երախում,

<sup>42</sup> Այս տեսակետի համար օրինակ կարող ենք բերել 1464 թ. Պեշնագումեր գյուղում (Վեն. ձեռ. 642, 247բ) և 1487 թ. (տեղի անհայտ է, Բրիտ. գրադ. ձեռ. 8831, 232բ) ընդօրինակված շարակնոցները:

<sup>43</sup> *Բախչինյան Հ.*, Շարակնի գրապատմական..., էջ 101, Հ. *Գաբրիել Աեւոտիքեան*, Բացատրություն շարակնաց..., էջ 505:

<sup>44</sup> *Բախչինյան Հ.*, Շարակնի գրապատմական..., էջ 119:

<sup>45</sup> Առաջիկա կարող ենք օրինակ բերել Վանա ծովի շրջակայքում ստեղծված մոտ ԺԶ դ. թվագրվող Շարակնոցը (Վիեն. ձեռ. 189, 199բ), թեպետ անշուշտ, կլինեն նաև ուրիշները:

<sup>46</sup> Օրինակ՝ ԺԶ-ԺԷ դդ. ընդօրինակված շարակնոցներում՝ Վիեն. ձեռ. 1004, 264բ, Վիկտ. և Ալբ. Թանգ. ձեռ. 58, 211բ, Երուս. ձեռ. 1460, 484բ, ՄՄ 6059, 242բ, ՄՄ 5111, 224բ:

<sup>47</sup> Ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի տեղաբաշխման այս սկզբունքը նույնությամբ կրկնում է Հայամա-  
վուրց և ճաշոց մատյանների նկարագարողման համակարգը (տե՛ս *Der Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery...* P. 87):

Մեքաստիայի քառասուն նահատակները և Քրիստոսը, Համբարձում, Այլա-կերպություն, Աստվածամոր վերափոխումը:

գ. խորհրդանշական բնույթի պատկերումներ՝ Հինգ իմաստուն կույսերը, հուշկապարիկ, աքաղաղ, հոգեորս թռչուններ, խաչ, տաճարիկ, աքաղաղ, վեցաթև սերովբե:

Այժմ անդրադառնանք թվարկված լուսանցապատկերներից մի քանիսին:

Մեքաստիայի քառասուն նահատակներին և Քրիստոսին պատկերող լուսանցանկարը (աղյուսակ II, Ա I) խնդրո առարկա Շարակնոցի հետաքրքիր պատկերումներից մեկն է: Կանոնի հիմնական հեղինակի անունն անհայտ է: Ըստ Ս. Ամատունու՝ հավանական է, որ այս թեմայի վերաբերյալ շարականներ գրվել են Է դ. սկսած, գուցե Անանիա Շիրակացու կողմից<sup>48</sup>, ապա ԺԱ դդ. Սի-սիանոս վարդապետ Մեքաստացու, ԺԲ դ. Ներսես Շնորհալու կողմից<sup>49</sup>:

Համաձայն վարքի՝ չորրորդ դարի սկզբին կապադովկյան բանակի քառասուն երիտասարդ զինվորներ Փոքր Հայքի Մեքաստիա քաղաքում նահատակվեցին հանուն քրիստոնեական հավատքի: Նրանց վիճակված էր ձմեռային ցուրտ գիշեր անցկացնել Մեքաստիա քաղաքի մոտ գտնվող լճում: Այս պատումի վերաբերյալ գրված շարականներից մեկում կարդում ենք. «Այսօր Մեքաստիա եղև երկրորդ Յորդանան. իջմամբ որդւոյն աստուծոյ. և փայլէին անձառ պսակքն ի վերայ սրբոց քառասնիցն»<sup>50</sup>: Այս տողերի պատկերային մեկնաբանումն էլ տեսնում ենք մեզ հետաքրքրող լուսանցանկարում. ուղղահայաց հորինվածքի վերին մասում պատկերված է Քրիստոսը, նրանից ցած «յայտնեալ հուրն աստուածային. իջեր ի ծով սառուցելոյն որով ետուր զպըսակ փառաց երանեալ սրբոց քառասնից»<sup>51</sup>: Քառասուն թագերի կամ փառքի պսակների փոխարեն երեք շարքով պատկերված են քսանմեկը, քառասուն նահատակների փոխարեն էլ՝ միայն հինգի գլուխներն են տեսանելի:

Հայ մանրանկարիչների կողմից այս թեմայի պատկերման առավել վաղ օրինակները տեսնում ենք կիլիկյան գրքարվեստի գլուխգործոցներից մեկում՝ 1286 թ. Հեթում արքայի ճաշոցում (ՄՄ 979, 110բ)<sup>52</sup>, ապա 1331 թ. այսպես կոչված Թոնրակի ճաշոցում (Երուս. ձեռ. 95, 123ա)<sup>53</sup>, ավելի ուշ այն բազմիցս հանդիպում է նաև Շարակնոց մատյաններում (օրինակ՝ Վիեն. ձեռ. 189, 73ա, Բրիտ. Գրադ. ձեռ. 8831, 85բ, Մանչեսթեր ձեռ. 5, 71ա, ՄՄ 3481, 83ա, ՄՄ 1591, 79բ, ՄՄ 2445, 83բ., ՄՄ 5111, 84բ (տես աղյուսակ II, Ա III), ՄՄ 6059, 85ա (տես աղյուսակ II, Ա IV), ՄՄ 8578, 94բ, Չերթեր Բիթթի ձեռ. 592, 94ա, 593, 77ա):

Մեջբերված օրինակներից պատկերագրական առավել նմանություններ կարող ենք տեսնել ՄՄ 5111 և ՄՄ 6059 ձեռագրերի լուսանցապատկերների

<sup>48</sup> Ամատունի Ս., Հին եւ նոր պարականոն..., էջ 66–67:

<sup>49</sup> Նույն տեղում: Հ. Գաբրիել Անտիքեան, Բացատրություն շարականաց..., էջ 181: Բախչիյան Հ., Շարականի գրապատմական..., էջ 163: Ճեմճեմեան Հ. Ս., Նորագիտ պարականոն շարականներ, «Բազմավեպ», Վենետիկ, Սբ. Ղազար, Թ, 1968, էջ 213–214:

<sup>50</sup> Չայնբաղ շարական, յորում բովանդակին Հայաստանեայց սուրբ եւ ուղղափառ եկեղեցույ հոգեւնուագ պաշտօնեղբարութիւնք ի փառաբանութիւն Աստուծոյ եւ ի մեծարանս սրբոց նորա, ի Կոստանդնուպօլիս, 1852, էջ 151:

<sup>51</sup> Ամատունի Ս., Հին եւ նոր պարականոն..., էջ 72:

<sup>52</sup> Դրամբջան Ի., Հեթում Բ արքայի ճաշոցը, Երևան, 2004, էջ 124:

<sup>53</sup> Narkiss B. Armenian Art Treasures... P. 77–79. Fig. 96.

հետ: Առաջինի դեպքում քառասուն նահատակներից միայն հինգի գլուխներն են տեսանելի (թեպետ մեր ձեռագրում նրանց աչքերը բաց են, ոչ թե փակ, ինչը նշանակում է, որ դեռ ողջ են) և թագերն էլ պատկերված են ընդհանուր ուրվագծերով միայն: Իսկ ՄՄ 6059 ձեռագրի մանրանկարում Քրիստոսը պատկերված է նույնությամբ՝ կապույտ երկնքի սեզմենտի ներքո երևում է գլուխը միայն հորիզոնական դիրքով:

Թիվ 356 Շարակնոցի լուսանցապատկերների շարքում, ինչպես նշեցինք, կան նաև այնպիսիները, որոնք խորհրդանշական բնույթ կրող պատկերումներ են: Դրանցից է Հինգ իմաստուն կույսերին պատկերող փոքրիկ լուսանցանկարը (տես աղյուսակ II, Բ I). պատկերված է հուշկապարիկ<sup>54</sup>, որի գլխավերում և թևերի վրա վառվում են հինգ մոմեր՝ իբրև հինգ իմաստուն կույսերի՝ ձեռքերում պահած լապտերների խորհուրդ:

«Մեծ Երեքշաբթիի» կանոնում Ներսես Շնորհալին<sup>55</sup> հավելում է մի օրհնություն՝ նվիրված Իմաստուն կույսերին. «Իմաստուն կուսանքն պատրաստեալ իւղ լապտերաց ելին ընդ առաջ երկնատր փեսային վառեալ լապտերօք...»<sup>56</sup>:

Թեմայի ինքնատիպ պատկերումը հայկական շարակնոցներում սկսում է հանդիպել ԺԴ դ. կիլիկյան ձեռագրերից, որոնցում աշտանակի կամ բուսական նախշով արված լուսանցազարդի վրա տեսնում ենք հինգ վառվող մոմեր (օրինակ՝ ՄՄ 10439, 134ա, ՄՄ 1576, 108բ, ՄՄ 1590, 95բ), ապա շարունակություն գտնում հետագայում (ՄՄ 9239, 99ա, ՄՄ 8695, 93ա): Զուգահեռաբար՝ ԺԵ դ. սկսած, լուսանցազարդի կամ աշտանակի փոխարեն պատկերվում է կնոջ ֆիգուր, որի գլխավերում կամ ձեռքերում երևում են հինգ մոմեր (ՄՄ 1587, 111ա, ՄՄ 1591, 105ա, Բրիտ. գրադ. ձեռ. 14908, 98ա<sup>57</sup>, ՄՄ 3395, 101ա (աղյուսակ II, Բ II), ՄՄ 6059, 117ա (աղյուսակ II, Բ IV)):

Թվում է, թե թիվ 356 Շարակնոցի նկարիչն, ի տարբերություն մյուսների, ավելի է տուրք տվել իր երևակայությանը՝ կնոջ պատկերը փոխարինելով կանացի դեմքով թռչնի մարմնով հուշկապարիկի կերպարի, որի պատկերագրական գուգահեռը կարող ենք տեսնել 1351 թ. Թվին մենաստանում Վարդան քահանայի ընդօրինակած Շարակնոցի լուսանցանկարում (ՄՄ 8400, 107ա):

Ինչպես ինդոր առարկա լուսանցանկարի, այնպես էլ վերը թվարկված օրինակների հիման վրա, կարող ենք շիամաձայնել Ա. Մնացականյանի այն տեսակետին, որ հիշատակված պատկերումները հուշկապարիկի դեպքում խորհրդանշում են աստվածություն, նաև սիրո և գեղեցկության գաղափարները, իսկ կանացի կերպարի դեպքում կապ ունեն ուրարտական կուռքի պաշտամունքի հետ<sup>58</sup>:

<sup>54</sup> Հուշկապարիկների պատկերումները շարակնոցներում հանդիպում են նաև այլ խորհրդով. եթե դրանց գլխավերում պատկերվում է խաչ կամ պարզապես գլխի շուրջը խաչաձև լուսապսակ է, ապա այստեղ ըստ Ն. Թիերիի Քրիստոս Էմանուելի պատկերի հետ գործ ունենք: տե՛ս *Thierry N. Un Hymnaire inédit des Frères Yohannes et Zakara Vaspurakan: fin XIV siècle // REArm. 1992. Vol. XXIII. P. 559.*

<sup>55</sup> *Բախչինյան Հ.*, Շարականի գրապատմական..., էջ 184:

<sup>56</sup> Չայնբաղ շարական..., էջ 187:

<sup>57</sup> Լուսանցանկարի վերատպությունը տե՛ս *Nersessian V. A catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Library acquired since the year 1913 and of collections in other libraries in the United Kingdom. V. 1. London, 2012. Pl. XXII. Fig. a.*

<sup>58</sup> Հեղինակը մեկնում է այս պատկերումներն իբրև նախաքրիստոնեական մշակույթի արձագանքներ միջնադարյան հայ արվեստում հանգելով մի եզրակացության, որն ըստ մեզ միակողմանի է: Տե՛ս *Մնացականյան Ա.*, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1953, էջ 295–296, 352, նկ. 747:

Տերունական շարքը ներկայացնող երկու պատկերներ՝ Տիրոջ Համբարձումը (աղյուսակ III, Ա I) և Այլակերպությունը կամ Պայծառակերպությունը (աղյուսակ III, Բ I), քննելիք ձեռագրում պատկերված են ոչ թե ամբողջ էջով և բոլոր գործող անձանց մասնակցությամբ, որն ավելի հաճախ է հանդիպում շարակնոցների ձևավորումներում, այլ լուսանցքում և միայն Տիրոջ օրինող պատկերով փառապատկի մեջ: Պատկերագրությամբ սակավ հանդիպող այս մոտեցումը տեսնում ենք նաև մեզ արդեն ծանոթ երկու շարակնոցներում (ՄՄ 3395 և ՄՄ 5111):

Դեռևս Է դ. Անանիա Շիրակացին ստեղծել է Քրիստոսի Համբարձմանը նվիրված օրհներգերի նախնական կարգը, այնուհետև Ներսես Լամբրոնացին ԺԲ դ. լրացրել է այն՝ Կանոնը բերելով ավարտուն տեսքի<sup>59</sup>: Համբարձման կանոնի մեկ անվավեր շարական հիշատակում է Սահակ Ամատունին, ով այն նույնպես վերագրում է Լամբրոնացուն<sup>60</sup>:

Լուսանցանկարում երկինք համբարձվող Քրիստոսը պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած դիրքում: Միննույն պատկերագրությունն ենք տեսնում վերը հիշատակած երկու ձեռագրերում, միայն այն տարբերությամբ, որ ՄՄ 3395 Շարակնոցում Քրիստոսը նստած է պատկերված (ՄՄ 3395, 145ա, ՄՄ 5111, 164բ, աղյուսակ III, Ա II, III):

Վարդավառի տոնի առթիվ քերթոդահայր Մովսես Խորենացին ստեղծել է օրհներգերի առանձին կարգ<sup>61</sup>: Հետագայում Խորենացու օրհներգությունը ամբողջացրել է Ներսես Շնորհալին<sup>62</sup>:

Հայ ծաղկողները Տիրոջ Պայծառակերպության տեսարանը հաճախ են պատկերել Վարդավառի տոնին առնչվող կանոնին կից:

Թիվ 356 Շարակնոցի մանրանկարիչը, հետևելով սուրբ գրությանը՝ «Յիսուս այլակերպեցաւ առաջի նոցա, եւ լուսաւորեցան երեսք նորա իբրեւ զարեգակն. եւ հանդերձք նորա եղեն սպիտակ իբրեւ զլոյս» (Մատթեոս ԺԷ: 2–3), Քրիստոսին պատկերել է ճերմակ վերնազգեստով, սրածայր վերջավորություն ունեցող կապույտ փառապատկի մեջ: Նույնպիսի պատկերագրական աղերսներ կարող ենք տեսնել համեմատելիք երկու շարակնոցների համանուն լուսանցանկարներում (ՄՄ 3395, 181ա և ՄՄ 5111, 208ա, տես աղյուսակ III, Բ II, III):

**Ոճական ուսումնասիրություն**

ԲԱԳ 356 Շարակնոցի նկարագարդումներն աչքի են ընկնում ավարտուն և հավասարակշիռ հորինվածքային կառուցմամբ: Մարդկային կերպարանքներն ու ճարտարապետական մանրամասները ներկայացված են միմյանց հետ փոխկապակցված ճշգրիտ համամասնություններով, և դրանց շնորհիվ թեկուզ պայմանական, բայց, այնուամենայնիվ, հեռանկար հաղորդելու միտմամբ (Աննայի և Հովակիմի ավետումը, Յուդաբեր կանաք Քրիստոսի գերեզմանին):

Իբրև գլխավոր արտահայտչամիջոցներ մանրանկարիչն օգտագործել է գույնը և գիծը, որոնք ներդաշնակորեն գուգորդված են միմյանց հետ, և դժվար է

<sup>59</sup> Բախչինյան Հ., Շարականի գրապատմական..., էջ 108, 225:  
<sup>60</sup> Ամատունի Մ., Հին եւ նոր պարականոն..., էջ 103:  
<sup>61</sup> Բախչինյան Հ., Շարականի գրապատմական..., էջ 52, 69:  
<sup>62</sup> Նույն տեղում, էջ 183, 202:

ասել, թե դրանցից որին է տրված նախապատվությունը: Գույների չափավոր ընտրությունը (գերակշռում են կապույտը, շագանակագույնը և մորեգույնը) սահմանափակում և թույլ չի տալիս այնպիսի արտահայտչամիջոցների կիրառմանը, ինչպիսիք են լուսաստվերը, ռիթմը: Առանձին դեպքերում միայն գունային որոշ նրբերանգների առկայությունը ծավալայնության և շարժման զգացողություն է հաղորդում կերպարանքներին, օրինակ՝ Թեոդոս թագավորի (33ա, նկ. 12), Ստեփանոս Նախավկայի (38ա, նկ. 13), Հովսեփի (117բ, նկ. 14) դիմանկարները: Նույնը չենք կարող ասել գծի համար, որը երբեմն նույնիսկ կոպիտ է, անվարժ, և այդ կերպ մարդկային կեցվածքները ծանրակշիռ տպավորություն են թողնում դիտողի վրա, ինչպիսիք են՝ Անտոն Անապատականի (21բ, նկ. 15), Հակոբ Մծբնացու (35ա, նկ. 16), Գրիգոր Լուսավորչի (83բ, նկ. 17) դիմանկարները:

Այս նկարչի ոճը որոշ չափով ամնչություններ ունի ԺԷ դ.՝ 1622 թ.-ից հետո, ընդօրինակված Ժողովածուի նկարչի ոճի հետ (ՄՄ 2079)<sup>63</sup>: Մասնավորապես նմանություն ենք տեսնում դեմքերի պատկերման մեջ. սև, ընդգծված աչքեր, որոնք ծայրերում իրար չեն հասվում, բարակ կոր հոնքեր, կլորավուն քթեր, ճերմակ կամ շագանակագույն մորուսներ և վարսեր, որոնք ընդգծված են միմյանց զուգահեռ կամ դեպի վար իջնող գծերով (տե՛ս աղյուսակ IV): Մինևույն ժամանակ ՄՄ 2079 մատյանի նկարչի ձեռագիրը տարբերվում է ավելի սահուն, ձեռքի թեթև հպումով արված գծանկարով: Այն առավել տեսանելի է համեմատաբար նուրբ մասներով գծագրված ձեռքերի պատկերումներում (տե՛ս աղյուսակ V): Առանձնահատուկ սիրով է ներկայացված ննջացող Աստվածամոր դիմանկարը, որն ասես մարմարակերտ սրբապատկեր լինի (տե՛ս աղյուսակ IV, Ե II): Մինչդեռ Շարակնոցի նկարչի մոտ գծանկարի տիրապետումը կարծես դեռևս սաղմնային վիճակում է գտնվում<sup>64</sup>: Բացի այդ, Ժողովածուն երկնագրող մանրանկարիչը շատ է օգտագործել դեղինը, ինչը Շարակնոցի նկարագրողումներում պարզապես բացակայում է՝ փոխարինվելով բաց շագանակագույնով: Առհասարակ, թիվ 2079 ձեռագրի մանրանկարներում նույն գույնի՝ կապույտի, մորեգույնի, ավելի վառ երանգներն են ընտրված:

Այսպիսով, երկու մատյանների միջև ոճական որոշ ամնչություններով հանդերձ, ակնհայտ է, որ դրանք նույն նկարչի գործերը չեն<sup>65</sup>, բայց կարող ենք ենթադրել, որ երկուսն էլ եթե ոչ միևնույն, ապա գոնե իրար որևէ կապ ունեցող գեղարվեստական միջավայրի արգասիքներ են:

### Զարդանկարչություն

Խնդրո առարկա Շարակնոցում չորս կիսախորանները (2ա, նկ. 7, 121ա, նկ. 8, 160ա, նկ. 9, 205ա, նկ. 10), հարդարված են բուսական և երկրաչափական զարդամոտիվներով: Դրանցից առաջին երկուսը կենտրոնում երկկամար

<sup>63</sup> Ձեռագիրը գրվել է Լիմ կղզում Հովհաննես Մոկացու կողմից, և հիշատակարանում որևէ տեղեկություն չկա ծաղկողի ինքնության վերաբերյալ: Ըստ Ա. Գևորգյանի՝ գուցե նկարիչը նույնպես գրիչ Հովհաննես Մոկացին է: Տե՛ս *Գևորգյան Ա.*, Անանուն հայ մանրանկարիչներ..., էջ 395:

<sup>64</sup> Այս դիտարկումը թույլ է տալիս Շարակնոցի նկարագրողումը ժամանակագրական առումով ավելի վաղ թվագրել:

<sup>65</sup> Ձեռագրերի գրչությունը նույնպես տարբեր է:

և եռակամար բացվածքներ ունեն, իսկ հաջորդ երկուսը՝ ուղղանկյուն, ինչի շնորհիվ ստեղծվում է P-աձևություն: Դեկորատիվ այս հարդարանքները հանդիպում են դեռևս ԺԱ. դ. ձեռագրերում և այնուհետ բազմիցս կրկնվում մինչև ուշ միջնադար: Եվ զարդանկարչության, և ընտրված սահմանափակ գույների կիրառումը՝ հիմնականում կապույտ և մորեգույն, ուշ շրջանի (ի նկատի ունենք ԺԶ դ. սկսած) ձեռագրերում հաճախ ենք հանդիպում, օրինակ՝ ՄՄ 5111, 2ա, 57ա, 131ա, ՄՄ 2079, 11ա, նկ. 11, 63ա) ձեռագրերի կիսախորանները: Ճակատագարդերը (96բ, 250բ, 266ա, 285բ) նեղ հորիզոնական ձգվածություն ունեն և դրանք բոլորը հարդարված են ականթատերևների շարունակական շղթա հիշեցնող նախշով:

Կիսախորաններին կից էջով մեկ ուղղաձիգ լուսանցազարդերը նույնությամբ կրկնվում են բոլոր չորսում (միայն չորրորդում՝ 205ա, այն պատկերվում է խաչով): Ըստ Բ. Նարկիզի հայկական շարակնոցներում նման լուսանցազարդերի պատկերումը սկսում է հանդիպել Պիծակի ծաղկած շարակնոցներում<sup>66</sup>, և այնուհետ անընդհատ կրկնվում տարբեր գրչակենտրոններում ընդօրինակված ձեռագրերում: Թիվ 356 Շարակնոցի յուրաքանչյուր կանոնի սկզբնատառը թռչնագիր է կամ հանգուցագիր, ինչը հայ գրքարվեստում տարածված զարդագրության ձև է (տե՛ս աղյուսակ I): Բացարձակ նույն թռչնագիր սկզբնատառերը հանդիպում ենք նաև ՄՄ 2079 Ժողովածուում (11ա, նկ. 11, 63ա, 71ա, 156ա):

Ընդհանուր առմամբ զարդանկարչությունը ԲԱԳ 356 ձեռագրում կրկնում է կիլիկյան գրքարվեստի մոտիվները, ինչը բնորոշ է ուշ շրջանի բազմաթիվ ձեռագրերի համար: Այս դեպքում պարզապես, կիլիկյան նրբաճաշակ, ոսկով զուգորդված հարուստ գունային գամմաների օգտագործման փոխարեն տեսնում ենք ավելի գրաֆիկական, պարզեցված նկարչություն՝ սահմանափակ գույների կիրառմամբ:

Այժմ փորձենք ընդհանրացնել մեր նախնական ուսումնասիրությունը ինդրո առարկա Շարակնոցի վերաբերյալ: Նկարագարդման համակարգով, ինչպես տեսանք, այն ավելի մերձենում է ԺԵ-ԺԷ դդ. Վանա լճից հարավ գտնվող գրչակենտրոններում ընդօրինակված շարակնոցների հետ, որոնցում շարունակվում են Շարակնոց մատյանի նկարագարդման կիլիկյան սկզբունքները՝ հարստանալով ամբողջ էջով արված մանրանկարներով և տարաբնույթ լուսանցապատկերներով:

Գրչության տեսանկյունից այն կրկնում է տարբեր գրչակենտրոններում ընդօրինակված ձեռագրերի գեղագրության (զարդագրերը, կանոնների առաջին տողերի ձևավորումները) սկզբունքները՝ օգտագործելով բոլորգրի այն տեսակը, որն ավելի հատուկ է ԺԵ-ԺԶ դդ.: Բացառված չէ, որ ձեռագրի գրչությունը և նկարագարդումը միաժամանակ արված չլինեն: Մանրանկարների պատկերագրական և ոճական բազմաթիվ ընդհանրությունները պատմական Վասպուրական նահանգի գրչակենտրոններում ԺԵ-ԺԷ ստեղծված մատյանների հետ թույլ են տալիս այն դասելու այդ տարածաշրջանում ստեղծված ձեռագրերի շարքին: Պարզ, ավելի «գրաֆիկական» ոճական առանձնահատկությունների շնորհիվ այն մերձենում, բայց մյուս կողմից դեռևս զիջում է

<sup>66</sup> Narkiss B. Armenian Art Treasures... P. 81. Fig. 102a.



ԺԷ դ.՝ 1622 թ.-ից հետո, Լիմում նկարագարոված ՄՄ 2079 Ժողովածուի նկարչի ոճին, ինչն էլ հուշում է մեզ այն ավելի վաղ թվագրել: Եվ քանի որ ընդօրինակվող ձեռագրերը, ինչպես նաև դրանց հեղինակ գրիչներն ու ծաղկողները հաճախ են տեղափոխվել մի տեղից մյուսը, հստակ տեղայնացում կատարելը որևէ գրչակենտրոնի համար կարծում ենք առայժմ վաղ է. միայն նկարչի անհատական ձեռագրի հստակ նույնացումը որևէ նկարչի հետ հնարավորություն կտա մեր առջև դրված հարցադրումների առավել սպառիչ պատասխանները գտնել, ինչն էլ կփորձենք անել հետագայում: Առայժմ կարող ենք բավարարվել ԲԱԳ 356 Շարակնոցը թվագրելով մոտ ԺԵ դ. երկրորդ կեսից մինչև ԺԶ դ. առաջին կես ընկած ժամանակահատվածով և տեղայնացնելով պատմական Վասպուրական նահանգում:

### **Օգտագործված հապավումների ցանկ**

- ԲԱԳ — Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարան, Արևելյան ձեռագրերի հավաքածու, Բուխարեստ
- Բրիտ. Գրադ. — Բրիտանական գրադարան, Արևելյան ձեռագրերի հավաքածու, Լոնդոն
- Երուս. — Սրբոց Հակոբյանց վանքի մատենադարան, Երուսաղեմ
- Մանչեսթեր — Ջոն Ռինալդս գրադարան, Մանչեսթեր
- ՄՄ — Մաշտոցյան մատենադարան, Երևան
- ՆՅ Հայ Եկ. Թեմ — Ամերիկայի հայ եկեղեցական թեմ, Նյու Յորք
- ՆՅ Հանր. Գրադ. — Նյու Յորքի Հանրային գրադարան, Նյու Յորք
- Չեսթեր Բիթթի — Չեսթեր Բիթթիի գրադարան, Դուբլին
- Չիկ. Հմլս. Գրադ. — Չիկագոյի համալսարանի գրադարան, Հատուկ հավաքածուներ, Չիկագո
- Վեն. — Մխիթարյան Միաբանության մատենադարան, Սուրբ Ղազար, Վենետիկ
- Վիեն. — Մխիթարյան Միաբանության մատենադարան, Վիեննա
- Վիկտ. և Ալբ. Թանգ. — Վիկտորիա և Ալբերտ թանգարան, Լոնդոն
- Ուոլթերս — Ուոլթերս արվեստի պատկերասրահ, Բայթիմոր
- Ֆրիդ — Ֆրիդ արվեստի պատկերասրահ, Վաշինգտոն

**Օգտագործված ձեռագրերի ցանկ**

Ձեռագրի ներկայիս վայրը և գույքահամարը	Բովանդակություն	Ժամանակ	Տեղ	Գրիչ	Ծաղկող
ԲԱԳ 356	Շարակնոց	ԺԵ-ԺԶ դ.	Վասպուրական		
ՄՄ 979	ճաշոց	1286	Կիլիկիա		
ՄՄ 1576	Շարակնոց	1328	Դրագարկ	Ստեփանոս քահանա	Հովհաննես արեղա
ՄՄ 1587	Շարակնոց	1423	Սանահին	Հովհաննես Անեցի	Հովհաննես Սանահնեցի, Մելիքսեթեկ
ՄՄ 1590	Շարակնոց	1308, 1467	Սիս	Գրիգոր դպիր	Գրիգոր դպիր, Սանվել
ՄՄ 1591	Շարակնոց	1487, 1501	Վանդիր անապատ, Մատնավանք (Խլաթ)	Կարապետ Բերկրեցի	Կարապետ Բերկրեցի
ՄՄ 1601	Շարակնոց	1331	Կիլիկիա	Սարգիս քահանա	Սարգիս քահանա
ՄՄ 1620	Շարակնոց	1482	Ականց գյուղաքաղաք (Արճեշ)	Գրիգոր	Կարապետ
ՄՄ 2079	Ժողովածու	ԺԷ դ. (1622թ.-ից հետո)	Լիմ	Հովհաննես Մոկացի	Հովհաննես Մոկացի
ՄՄ 2445	Շարակնոց	1498, 1661	Բերկրի (Առբերանի գավառ)	Կարապետ Բերկրեցի,	

ՄՄ 3395	Շարակնոց	ԺԵ դ.		Կարապետ, Ավետիս քին.	Մեյքեսեթ
ՄՄ 3481	Շարակնոց	1464	Արգելան մենաստան (Առբերանի գավառ)	Ղազար կրոնավոր	Մինաս կրոնավոր
ՄՄ 4156	Ավետարան	1428	Արճեշ, Բաղեշ	Մեյքիսեթ	Մեյքիսեթ
ՄՄ 5111	Շարակնոց	ԺԶ դ.		Տեր Կարապետ	Սարգիս Խիզանցի <sup>6</sup>
ՄՄ 6059	Շարակնոց	1631	Ամսդանց գյուղ (Մոկք)	Ավետիս	
ՄՄ 8400	Շարակնոց	1351	Թվին մենաստան (Մերտին)	Վարդան քահանա	
ՄՄ 8578	Շարակնոց	1599	Խիզա՞ն	Սարգիս	Սարգիս
ՄՄ 8695	Շարակնոց	ԺԵ դ.			
ՄՄ 9239	Շարակնոց	1470	Արճեշ	Հովհաննես	
ՄՄ 10439	Շարակնոց	1325	Սիս	Սարգիս Պիծակ	Սարգիս Պիծակ
Երուս. 95	ճաշոց	1331	Թոնրակ (Ապահունիք)	Հովհաննես քահանա	Թորոս (Տարոնացի <sup>7</sup> )
Երուս. 1230	Շարակնոց	1661	Ադանա	Սարգիս դպիր Ադանացի	Սարգիս դպիր Ադանացի
Երուս. 1460	Շարակնոց	1602	Խիզան	Սարգիս քահանա Խիզանցի	Սարգիս քահանա Խիզանցի
Երուս. 1578	Շարակնոց	1335	Սիս	Սարգիս Պիծակ	Սարգիս Պիծակ

Երուս. 1594	Շարակնոց	1553	Բագենց գյուղ (Սպարզետ)	Ստեփանոս քահանա	Սարգիս Խիզանցի
Երուս. 1625	Շարակնոց	1664	Խիզան	Հերպետ սարկավագ	Վարդան երեց
Երուս. 1629	Շարակնոց	1507	Սանահին	Մկրտիչ կրոնավոր	
Երուս. 1636	Շարակնոց	1568	Ֆոնուս ավան (Կիլիկիայի Ջեյթունի գավառակում)	Մարգարե սարկավագ	Մարգարե սարկավագ
Երուս. 1637	Շարակնոց	1642	Մոկաց գյուղաքաղաք	Հովհաննես քահանա	
Երուս. 1639	Շարակնոց	1645	Ավնդանց գյուղ (Մոկք)	Ավետիս	Հովիկ Ղրրուեցի
Երուս. 1644	Շարակնոց	1322	Դրագարկ, Սիս	Սարգիս Պիծակ	Սարգիս Պիծակ
Երուս. 1645	Շարակնոց	1610	Պոռա վանք (Բաղեշ), Բարիձոր վանք (Խիզան)	Հովհաննես աբեղա, Հովսեփ Տատկցի	
Երուս. 1659	Շարակնոց	1644	Ավնդանց գյուղ (Մոկք)	Ավետիս	Հովհաննես Ղարեցի
Երուս. 1663	Շարակնոց	1601	Խիզան	Սարգիս քահանա Խիզանցի	Սարգիս քահանա Խիզանցի
Երուս. 1667	Շարակնոց	1529	Վան	Զաքարիա երեց	
Երուս. 1669	Շարակնոց	1477	Գոմաց Ուխտ (Բաղեշ)	Կարապետ աբեղա	Մարտիրոս վարդապետ

Երուս. 1675	Շարակնոց	1671	Ավնդանց գյուղ (Մոկք)	Թովմա սարկավագ	
Երուս. 3433	Շարակնոց	1658		Մարկոս սարկավագ	Մարկոս սարկավագ
Վեն. 341	Շարակնոց	1337թ.-ից առաջ		Կարապետ քահանա	Կարապե՞տ քահանա
Վեն. 400	Շարակնոց	1652	Կ. Պոլիս	Կամսեցի Հակոբ սարկավագ	Կամսեցի Հակոբ՞ր սարկավագ
Վեն. 518	Շարակնոց	1633	Ավնդանց գյուղ (Մոկք)	Ավետիս քահանա	Ավետիս քահանա
Վեն. 642	Շարակնոց	1464	Պեշնագումեր գյուղ (Արծկե)	Հովհան- նես երեց Պեշնագո- մերցի	
Վեն. 1051	Շարակնոց	1578	Ֆոնուս (Կիլիկիա, Զեյթունի գավառակ)	Մարգար քահանա	Մարգա՞ր քահանա
Վեն. 1460	Շարակնոց	1346	Ղրիմ	Նաստեր	Թորոս
Վիեն. 189	Շարակնոց	մոտ ԺԶ դ.-ի III քառորդ	Վանա ծովի շրջակայք	Սարգիս քահանա	
Վիեն. 208	Շարակնոց	մոտ ԺԶ դ.-ի երրորդ քառորդ	Վան քաղաքում	Ստեփանոս սարկավագ, Հովսեփ	Հովսեփ
Վիեն. 986	Շարակնոց	մինչև 1675	Կ. Պոլիս	Տնկ (Տոնի՞կ)	Տնկ (Տոնի՞կ)
Վիեն. 1004	Շարակնոց	մոտ ԺԷ դ. առաջին կես	Վանա ծովի շրջակայք		

Վին. 1270	Շարակնոց	մինչև 1601	Ամի՞թ (Դիարբեքիր)	Իզնաստիոս	Ստեփանոս Եպիսկոպոս
Չեսթեր Բիթթի 592	Շարակնոց	1588			Սարգիս Մոկացի
Չեսթեր Բիթթի 593	Շարակնոց և Օրացույց	1635, 1641	Ավնդանց (Մոկք)	Ավետիս, Կարապետ	
Բրիտ. Գրադ. 8831	Շարակնոց	1487		Հակոբ	
Բրիտ. Գրադ. 14908	Շարակնոց	1516	Վան	Զաքարիա	Զաքարիա՞
Վիկտ. և Ալբ. Թանգ. 58	Շարակնոց	1666	Գիմիշխանա	Տեր Պետրոս	Տեր Պետրոս
Չիկ. Հմլս. Գրադ. 275	Շարակնոց	1654	Կոստանդնուպոլի՞ս	Ասովլաժատուր քահանա	
ՆՅ Հայ Եկ. Թեմ	Շարակնոց	1322	Կիլիկիա	Սիմեոն	Սիմեոն
ՆՅ Հանր. Գրադ. 2	Շարակնոց	1365-1374	Դրազարկ	Թորոս Կլայեցի	Սարգիս Պիժակ
Ֆրիդ 37.19	Շարակնոց	1651-52	Ագուլի՞ս	Հայրապե՞տ	Հայրապետ
Մանչեսթեր5	Շարակնոց	ԺԷ դ.			
Ուոլթերս 545	Շարակնոց	ԺԷ դ.		Ավետ (Ավետի՞ս)	
Ուոլթերս 547	Շարակնոց	1678	Կ. Պոլիս	Էրեց Պելիգրատ (Բելգրա՞դ)	

**Lusine Sargsyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

## **The Armenian Hymnal of the Academy Library of Bucharest**

(Preliminary notes)

The subject of study of this article is an illuminated Hymnal, preserved under Inventory № 356 in the collection of Oriental manuscripts in the Academy Library of Bucharest.

The Manuscript is written on parchment, cursive *bolorgir* and consists of 306 folios. It is decorated with full-page miniatures – The Annunciation of Anna and Joachim, The Women at the Tomb and The Second Coming of Christ and the different marginal illustrations, as well as four title lists of canons and ornamental characters in the marginals.

Unfortunately, the main colophon of the manuscript does not exist. Therefore, our task is to give at least an approximate time and place of the origin of the manuscript. The paleographic, iconographic and stylistic examination of the Hymnal enables us to date it to the second half of XV and first half of XVI centuries and localize to the historical province of Vaspurakan.

**Лусине Саргсян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

## **Армянский Шаракноц в библиотеке Бухарестской Академии**

(предварительные заметки)

Объектом исследования для этой статьи является иллюстрированная книга песнопений — Шаракноц, которая хранится под номером 356 в собрании восточных рукописей в библиотеке Академии Бухареста.

Рукопись, написанная на пергамене письмом *болоргир*, содержит 306 листов. Она украшена лицевыми миниатюрами — Благовещение Анны и Иоакима, Явление ангела женам и Второе пришествие Христа, а также миниатюрами на полях, четырьмя заставками, орнаментальными маргиналиями и инициалами.

К сожалению, главная памятная запись рукописи не сохранилась. Поэтому в нашу задачу входила атрибуция данной рукописи. По итогам палеографического, иконографического и стилистического исследования Шаракноца мы датируем рукопись второй половиной XV и первой половиной XVI вв. и относим ее происхождение к исторической провинции Васпуракан.

### **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Աննայի և Հովակիմի Ավետումը, ԲԱԳ 356, 1 ք
- Նկ. 2. Աննայի և Հովակիմի Ավետումը, ՆՅ ՀԳ 2, 5 ք
- Նկ. 3. Յուդաբեր կանաչք Քրիստոսի գերեզմանին, ԲԱԳ 356, 120 ք
- Նկ. 4. Յուդաբեր կանաչք Քրիստոսի գերեզմանին, ՄՄ 3395, 119 ք
- Նկ. 5. Յուդաբեր կանաչք Քրիստոսի գերեզմանին, ՄՄ 5111, 130 ք
- Նկ. 6. Քրիստոսի երկրորդ գալուստը, ԲԱԳ 356, 204 ք
- Նկ. 7. Կիսախորան, ԲԱԳ 356, 2 ա
- Նկ. 8. Կիսախորան, ԲԱԳ 356, 121 ա
- Նկ. 9. Կիսախորան, ԲԱԳ 356, 160 ա
- Նկ. 10. Կիսախորան, ԲԱԳ 356, 205 ա
- Նկ. 11. Կիսախորան, ՄՄ 2079, 11 ա
- Նկ. 12. Թեոդոս թագավոր, ԲԱԳ 356, 33 ա
- Նկ. 13. Ստեփանոս Նախավկայի քարկոծումը, ԲԱԳ 356, 38 ա
- Նկ. 14. Հովսեփ, ԲԱԳ 356, 117 ք
- Նկ. 15. Անտոն Անապատական, ԲԱԳ 356, 21 ք
- Նկ. 16. Հակոբ Մծբնացի, ԲԱԳ 356, 35 ա
- Նկ. 17. Գրիգոր Լուսավորիչ, ԲԱԳ 356, 83 ք





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

## Մարիամ Վարդանյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և  
տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### **Հայկական եկեղեցական սկիհների և Քուխարեստի հայոց Սրբոց Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարանի արձաթե սկիհների մասին**

Հայերը Ռումինիայում հաստատվել են շատ վաղուց: Ռումինական հողում հայկական առաջին հետքերը հասնում են մինչև X–XI դդ.<sup>1</sup>: Այստեղ ապրելով հայերը ծավալել են քաղաքական, տնտեսական և մշակութային խոշոր գործունեություն, գրավել բարձր և պատասխանատու պաշտոններ, խթանել արհեստն ու առևտուրը:

Հայկական մշակույթի պահպանման և զարգացման գործում հատկապես կարևոր էր ռումինահայ ազնվական ընտանիքների դերը: Այնպիսի ընտանիքներ, ինչպիսիք էին Գոլլավ (կամ Կոլլավ), ֆոն Բրունզուլ (կամ Պրունկուլ), Գաբրի (կամ Կապրի), Միսիր, Բուիուկլիու (կամ Պուիուկլիու) և այլք, սերնդեսերունդ հովանավորել են ամենատարբեր բնագավառներ, վերանորոգել և կառուցել են եկեղեցիներ, արական և իգական դպրոցներ: Այս ջանքերի շնորհիվ մեզ են հասել Ռումինիայի ամբողջ տարածքով մեկ սփռված հայկական եկեղեցիներ ու վանքեր, կերպարվեստի, կիրառական արվեստի նմուշներ:

Քուխարեստի հայկական թանգարանի հավաքածուն բազմաբնույթ է. ընդգրկում է ինչպես ծիսական, այնպես էլ աշխարհիկ ամենատարբեր իրեր: Այն հիմնականում ձևավորվել է նմուշներից, որ տարբեր ժամանակներում հավատացյալները ընծայաբերել են Ռումինիայի տարբեր քաղաքների հայկական եկեղեցիներին, և ապա, պահպանման նպատակով, հանգրվանել են այստեղ:

Իր աշխարհագրական ընդգրկումով հավաքածուն բավականին լայն է: Այս հանգամանքը պայմանավորված է նրանով, որ իրենց կապերի ու հնարավորությունների շնորհիվ հայերը կարողացել են գնել կամ պատվիրել իրեր Եվրոպայի, Ռուսաստանի, Օսմանյան Թուրքիայի և այլ երկրների տարբեր արվեստանոցներում: Թանգարանում տեսնում ենք նմուշներ, որոնք պատրաստված են Կ. Պոլսում, Վանում, Մեքաստիայում, Թիֆլիսում, Լվովում, Վիեննայում, Ռուսաստանում, Լեհաստանում և այլուր, այդ թվում տվյալ կենտրոնների հայ վարպետների ձեռքերով: Այս առումով հավաքածուն գալիս է լրացնելու մեր պատկերացումները ինչպես հայկական գաղթօջախների մշակույթի, այնպես էլ եվրոպական արձաթագործական կենտրոնների մասին:

Թանգարանում ներկայացված ծիսական իրերի շարքում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում սկիհները՝ մեր հողվածի բուն առարկան:

<sup>1</sup> *Բոյանճևան Ս.*, Ռումինահայության Ամին՝ Մուչավայի հայ գաղութը, Երևան, 2000, էջ 43:

Սկիզբ կամ Հաղորդության գավաթը, այն սրբազան բաժանն է, որի մեջ լցվում է Քրիստոսի արյունը խորհրդանշող գինին քրիստոնեության գլխավոր աստվածապաշտական ծեսի՝ Պատարագի ժամանակ: Վերջինս Հաղորդության խորհրդի ծեսի և արարողությունների ամբողջական մշակված համակարգն է<sup>2</sup>: Սկիզբ խորհրդանշում է Հիսուսի չարչարանքի բաժակը, որով նա Խորհրդավոր ընթրիքի ժամանակ հաղորդեց առաքյալներին<sup>3</sup>: Մաղաքիա Օրմանյանը նշում է, որ սկիզբ պետք է լինի արծաթյա, եթե ոչ պատվանդանը, գոնե բուն բաժակը, իսկ ներսից՝ ոսկեգծված<sup>4</sup>:

Հայոց եկեղեցում կիրառությունից առաջ սկիզբ և մաղզման<sup>5</sup> ըստ Մաշտոցի՝ օրհնվում են, վազվում ջրով և գինով, ապա կարդացվում է Սաղմոս<sup>6</sup>:

Քահանայական ձեռնադրության արարողության ժամանակ եպիսկոպոսը նորընծա քահանայի ձեռքն է տալիս սկիզն ու մաղզման՝ դրանով նրան տալով իշխանություն Սուրբ Պատարագ մատուցելու ողջերի և ննջեցյալների համար<sup>7</sup>. «Առ և ընկալ քեզ իշխանություն և կարողություն ի հոգւոյն սրբոյ, կնքել և կատարել զսուրբ պատարագս յանուն տերն Յիսուսի Քրիստոսի վասն կենդանեաց և ննջեցելոց»<sup>8</sup>:

Հայկական սկիզի ծագումը բավական հին է և հասնում է մինչև վաղ սիրիական օրինակները: Վաղ շրջանի սկիզիների մասին պատկերացում է տալիս Էջմիածնի 989 թ. ավետարանի վերջում կցված և VI դ. թվագրվող պատառիկի Մկրտության տեսարանը երիզող շրջանակի վրա պատկերված գավաթը (նկ. 1): Կոնստանդնուպոլսի բաժակը հանգչում է գրեթե աննշմարելի ոտնակի և շրջանաձև պատվանդանի վրա: Վերջինս իր ձևով նմանվում է VI դ. թվագրվող և այժմ Նյու Յորքի Մետրոպոլիտեն թանգարանում պահվող, այսպես կոչված, Անտիոքի գավաթին<sup>9</sup> (նկ. 2): Հետագայում լայնանում են պատվանդանները, բաժակները փոքրանում, ոտնակը երկարում է և հարդարվում է ամենատարբեր ձևերով:

Արևմտյան եկեղեցում սկզբնական շրջանում սկիզիները եղել են մեծ չափերի և բաժակի երկու կողմերից ունեցել են բռնակներ: Այս ձևը գոյություն է ունեցել մինչև XII դ., որից հետո սկիզի չափերը փոքրացել են և բռնակները վերացել<sup>10</sup>: Հայ առաքելական եկեղեցում կիրառված և մեզ հասած սկիզիների մեջ նման տեսակը հայտնի չէ:

Մրանից բացի, Արևմուտքում գոյություն ունեն, այսպես կոչված, Հայրապետական սկիզիներ, որոնք օգտագործվում են հատուկ ծեսերի ժամանակ,

<sup>2</sup> Պատարագ, «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 847:  
<sup>3</sup> *Գիտ Արք. Աղանձանց*, Կարգ Աստվածապաշտութեան Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Թիֆլիս, 1911, էջ 34–35:  
<sup>4</sup> *Մաղաքիա Արք. Օրմանյան*, Ծիսական բառարան, Անթիլիաս — Լիբանան, 1979, էջ 182:  
<sup>5</sup> Մաղզման ոսկե կամ արծաթե այն փոքրիկ ափսեն է, որի վրա դրվում է սուրբ նշխարը, ինչպես նաև դրանով ծածկվում է սկիզի: Տե՛ս *Մաղաքիա Արք. Օրմանյան*, Ծիսական բառարան..., էջ 153:  
<sup>6</sup> Գիրք Մեծ Մաշտոց կոչեցեալ, Կոստանդինուպոլիս, 1807, էջ 216:  
<sup>7</sup> *Գիտ Արք. Աղանձանց*, Կարգ Աստվածապաշտութեան..., էջ 31:  
<sup>8</sup> Գիրք Մեծ Մաշտոց..., էջ 272:  
<sup>9</sup> *Frazer Margaret English*, Medieval Church Treasures // The Metropolitan Museum of Art. Bulletin. Vol. 43. № 3 (Winter 1985–86). P. 10.  
<sup>10</sup> The Encyclopedia Americana. New York, 1967. Vol. 6. P. 259a.

ինչպես նաև լայն զանգվածների համար օգտագործվող սկիհներ: Իսկ ճամփորդական կոչվող սկիհները նախատեսված են հեռավոր վայրեր այցելելու համար և սովորաբար ունեն փոքր չափեր, բաժանվում են մասերի՝ տեղավորվելով հարմար տուփի մեջ: Կան նաև հոգեհանգստյան սկիհներ, որոնք պատրաստվում են արճիճից կամ այլ հասարակ մետաղներից և եպիսկոպոսների մահվան ժամանակ ամփոփվում մարմնի հետ<sup>11</sup>: Ի տարբերություն արևմտյանի, հայկական եկեղեցում սկիհների նման որևէ դասակարգում չի կատարվում<sup>12</sup>:

Արևմտյան եկեղեցական սկիհների վերաբերյալ գրականության մեջ հիշատակվում է նաև ընծայաբերված (offertorii) և ընդհանրական (ministeriales) սկիհների մասին: Այսպես կոչված՝ ընծայաբերված սկիհները նախատեսված են մասնավոր ծեսերի համար, և դրանց մեջ լցվում է հավատացյալների կողմից եկեղեցի բերված գինին: Ընդհանրական սկիհները ունեն մեծ չափեր և օգտագործվում են մեծ թվով հավատացյալների Հաղորդության համար<sup>13</sup>: Մադաքիա Օրմանյանը գրում է, որ հայկական հին վանքերում գոյություն են ունեցել մեծ սկիհներ, որոնցում կարելի էր թաթախել մեծ նշխար՝ հազարավոր ուխտավորների հաղորդությունը բավարարելու<sup>14</sup>: Ներկայումս պահպանված օրինակների մեջ հանդիպում ենք նաև մեծ տրամագիծ ունեցող բաժակներով սկիհներ, որոնք նախատեսված են մեծ նշխարի համար:

Սկզբնական շրջանում սկիհները պատրաստվում էին կավից, կիսաթանկարծեք քարերից և ապակուց, ինչը կախված էր եկեղեցու և նվիրատուի կարողություններից: Սակայն կավը և ապակին այդքան էլ հարմար չէին օգտագործման համար: Հետագայում եկեղեցական կանոնադրությունը ավելի է զարգանում և պարտադիր է դառնում գոնե միայն բաժակը արծաթից պատրաստված, իսկ ներսից՝ ոսկեջրած լինելը<sup>15</sup>:

Հայկական սկիհների զարդարումը եղել է կանոնական: Դրանք հարդարվել են հրեշտակների, քերովբեների, սերովբեների, չորս Ավետարանիչների, առաքյալների պատկերներով, Աստվածաշնչյան տեսարաններով, ծաղկային և բուսական շքեղ ձևավորումներով:

Պատվանդանների կտրվածքները տարբեր են՝ կլոր, ալիքաձև, քառակուսի և եռանկյունների հետ համադրված կիսաշրջաններ՝ լայն կամ նեղ փովածությամբ: Հատկապես XVIII դ. հաճախ հանդիպում է աստիճանաձև ծաղկավոր կտրվածք՝ բուսածաղկային, սերովբեների կամ քերովբեների, ավետարանիչների, առաքյալների և այլ պատկերներով:

Առավել տարածված են տարբեր ձևերով ոճավորված բուսածաղկային ձևավորումները, ավելի սակավ՝ երկրաչափական զարդանախշերը: Այսպիսի հարդարանքը չնայած բարոկկո և ռոկոկո ոճերի ազդեցության հետևանք է, բայց նաև տարածում է ստացել որպես երկնային դրախտի խորհրդանիշ: Դրանք կարող էին տեղադրված լինել ինչպես հատվածային, այնպես էլ հարդարել

<sup>11</sup> The Encyclopedia Americana... P. 259a.

<sup>12</sup> Հայկական սկիհների վերաբերյալ տեղեկություններ տրամադրելու համար խորին շնորհակալություն ենք հայտնում Տեր Ասողիկ քին. Կարապետյանին և Հայր Զաքարիա Բաղումյանին:

<sup>13</sup> Барсов Н. Потир // Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1995. Т. 2. С. 378.

<sup>14</sup> Մադաքիա Արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան... էջ 182:

<sup>15</sup> Frazer Margaret English, Medieval Church Treasures... P. 8.

սկիհի ողջ մակերեսը կամ ամբողջությամբ լցնել թեմատիկ մեդալյոնների, հրեշտակների կամ այլ կերպարների պատկերների միջև առաջացած բաց տարածքները: Բուսական թեմայով են նաև խաղողի ողկույզներն ու ցորենի հասկերը, որոնք խորհրդանշում են Հաղորդության գինին, այսինքն՝ Քրիստոսի արյունը և սուրբ նշխարը՝ Քրիստոսի մարմինը<sup>16</sup>:

Առաքյալների և ավետարանիչների պատկերներ հանդիպում ենք ինչպես կրկնակ գավաթի, այնպես էլ խնձորակի և պատվանդանի վրա: Մեծամասամբ կերպարները հանդես են գալիս իրենց հատուկ ատրիբուտներով, խորհրդանշաններով:

Սկիհների ձևավորման մեջ հետաքրքիր են ավետարանական թեմատիկ հորինվածքները: Քանի որ պատարագը ձևավորված է Քրիստոսի Ջոհաբերության և Հարության, Աստվածահայտնության խորհրդի շուրջ, հետևաբար պուժեները հիմնականում համապատասխան են: Առավել հաճախ պատվանդանի վրա Քրիստոսի Ծնունդի, Սկրտության տեսարաններն են՝ կապված Աստվածահայտնության հետ, Քրիստոսի կյանքի վաղ շրջանների պուժեները, իսկ բաժակի վրա՝ Քրիստոսի Չարչարանքները, Խաչելությունը, Հարությունը:

Սկիհների ձևավորման այս առանձնահատկություններն էլ կդիտարկենք Բուխարեստի թանգարանի սկիհների փոքրաթիվ, բայց կարևոր օրինակներով:

Բուխարեստի թանգարանի սկիհները հիմնականում պատկանում են XVIII–XIX դդ.: Սկիհները, ինչպես նաև թանգարանի մյուս նմուշները թերևս առաջին անգամ են ուսումնասիրվում: Ուստի անհրաժեշտություն է առաջանում որոշել դրանց ստեղծման հնարավոր ժամանակը և վայրը: Առարկաների ստեղծման ժամանակաշրջանը և տեղը հուշում են առաջին հերթին արծաթի հարգը կամ պատրաստող վարպետի ու քաղաքի մասին վկայող կնիքները, հաճախ նաև նվիրատվական արձանագրությունները, որոնց շնորհիվ նմուշները ձեռք են բերում ոչ միայն կարևոր գեղարվեստական արժեք, այլ նաև կարևոր պատմական արժեք: Բանն այն է, որ դրանք ներառում են նվիրատուների, նրանց ընտանիքի անդամների անունները, բնակության վայրը, ինչպես նաև այն վանքերի և եկեղեցիների անունները, որոնց ընծայել են իրերը, տեղեկություններ իրր վերանորոգելու վերաբերյալ:

Առավել դժվարություններ են ծագում պատրաստման վայրը բացահայտելու դեպքում, երբ հիմնականում կիրառելի է ոճական և գեղարվեստական առանձնահատկությունների քննությունը:

Թանգարանի սկիհները պայմանականորեն բաժանում ենք երկու խմբի. առաջին խմբում ընդգրկված են այն նմուշները, որոնք պատրաստված են հայ վարպետների կողմից, իսկ երկրորդ խմբի նմուշներն ունեն այլ ծագում:

Առաջին խմբի իրերը՝ այսինքն հայկական սկիհները, հիմնականում պատրաստված են Կ. Պոլսում<sup>17</sup>:

<sup>16</sup> Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 130.

<sup>17</sup> XVIII դ. վերջից մինչև XX դ. սկիզբը Ռուսիայի հայոց թեմը ղեկավարվել է Կ. Պոլսի Հայոց պատրիարքարանի կողմից: Մեծ քանակությամբ կոստանդնուպոլսյան ծագում ունեցող ծիսական իրերի առկայությունը կարելի է բացատրել ինչպես այս, այնպես էլ հայ վաճառականների ունեցած ակտիվ կապերի հանգամանքով: Տե՛ս Գալիպոլիսի Հ., Ռուսմանահայ գաղութը, Երուսաղեմ, 1979:



Այս խմբի ամենավաղ սկիհը՝ № 133-ը<sup>18</sup> (նկ. 3), թվագրում ենք XVIII դ. առաջին կեսով՝ ելնելով արձանագրությունից, ինչպես նաև գեղարվեստական առանձնահատկություններից: Սկիհի բաժակը շրջանակող կրկնակ գավաթը ձևավորված է թևատարած հրեշտակների պատկերներով և բուսական դրվագազարդ ու կտրումով արված զարդանախշերով: Շեշտակի լայնացող պատվանդանի վրա հենվող ոտնակը նույնպես զարդարված է հրեշտակների պատկերներով: Պատվանդանի մակերեսին ներկայացված են ութ սերովբեներ՝ ամփոփված ծաղկի թերթերի նմանությամբ ձևավորված առանձին կիսաշրջանների մեջ: Սկիհի շուրթը զարդարում է նվիրատվական արձանագրություն, որից տեղեկանում ենք, որ այն 1725 թ. նվիրաբերվել է Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն<sup>19</sup> (արձանագրության մեջ քաղաքի անունը նշված չէ): Ոճական և գեղարվեստական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի թանգարաններում պահվող նմանատիպ իրերի<sup>20</sup> հետ համեմատությունները բերում են այն եզրահանգման, որ վերջինս պատրաստվել է Կ. Պոլսի կամ Վասպուրականի հայ վարպետների ձեռքով:

Ինչպես նշեցինք, սկիհների հարդարանքում շատ հաճախ են հանդիպում հրեշտակների, քերովբեների ու սերովբեների պատկերներ, ինչը բնավ պատահական չէ: Հրեշտակները ներկայացնում են Աստծո երկնային բանակը, Հին Կտակարանում հանդես են գալիս իբրև Աստծո ներկայացուցիչներ, հոգևոր և նյութական աշխարհների միջև միջնորդներ<sup>21</sup>: Քերովբեների ու սերովբեների մասին նկարագրություններ մեզ ընձեռում են Եզեկիել (Եզեկ. Ա: 5–23) և Եսայի մարգարեների տեսիլքները (Եսայի Զ: 2):

Հին Կտակարանում, երբ Սողոմոն թագավորը ավարտում է Երուսաղեմի տաճարի կառուցումը, երկու ոսկյա քերովբեներ է դնում խորանում սրբությունների սրբոցը պաշտպանելու համար (Գ Թագ. Զ: 23–35): Այսպիսով, սկիհը պատարագի ժամանակ յուրահատուկ սրբություն դառնալով՝ պաշտպանվում է երկնային պահապանների կողմից: Միաժամանակ, հրեշտակներով, քերովբեներով և սերովբեներով սկիհի զարդապատկերները մաքրում և լուսավորում են՝ մարդկանց համակելով Աստծո կրակով<sup>22</sup>:

Հրեշտակների և սերովբեների պատկերներով է ձևավորված նաև XVIII դ. պատկանող № 757 սկիհը (նկ. 4), որը նույնպես, հավանաբար, ստեղծվել է

<sup>18</sup> Նմուշները ներկայացվում են հին համարներով, քանի որ ներկայումս կատարվում են թանգարանի ամբողջ հավաքածուի նոր համարակալման և քարտավորման աշխատանքներ, որոնց արդյունքում դրանք կստանան նոր համարներ՝ պահպանելով նաև հինը:

<sup>19</sup> Հատկանշական է, որ Ռուսիայի գրեթե բոլոր բնակավայրերում, որտեղ ապրել են հայերը, հաճախ է հանդիպում Սբ. Աստվածածին նվիրված եկեղեցի:

<sup>20</sup> Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի եկեղեցական գանձերի քարտարան, Մետաղ, թիվ 244, 103:

<sup>21</sup> *Քյուսկյան Հ.*, Հրեշտակներ, «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, Էջ 640: *Холл Дж.* Словарь сюжетов... С. 60–63.

<sup>22</sup> Քերովբե անունը երբայերևից թարգմանաբար նշանակում է գիտության բազմություն և իմաստության հեղուկ: Քերովբեներն ընկալելով Աստծո գիտության և իմաստության լույսը՝ որպես իմացական մի հայելի, դա փոխանցում են միջին դասի հրեշտակներին: Բսկ Սերովբե թարգմանաբար նշանակում է տաքացնող կամ կիզող, ինչը մատնանշում է նրանց՝ կրակից կազմված լինելը: Սերովբեների այսօրինակ բնույթը ինքնին ցույց է տալիս աստվածային սիրո կրակով համակված լինելը և, մյուս կողմից, այլոց այդ կրակով մաքրելն ու լուսավորելը: Սերովբեները, Աստծո արթոռի շուրջը հավաքված, մշտապես օրհներգում և փառաբանում են Աստծուն (Եսայի Զ : 2–3): Տե՛ս *Քյուսկյան Հ.*, Հրեշտակներ..., էջ 641:

Կ. Պոլսում հայ վարպետի կողմից: Դրվագման տեխնիկայով կատարված հրեշտակների պատկերները արված են կրկնակ գավաթի վրա, ձևավոր ոտնակին, իսկ աստիճանաձև հիմքին՝ սերովբենների չորս պատկերներն են: Հրեշտակներից և սերովբեններից բացի ամբողջ մակերեսը ծածկված է երկնային Դրախտը խորհրդանշող բուսական և ծաղկային շքեղ մոտիվներով: Հիմքի կլոր շրջանակը զարդարող արձանագրությունից տեղեկանում ենք, որ սկիհը 1797 թ. նվիրաբերվել է Բոթոշանի Սբ. Աքսենտին կամ Օգսենտին եկեղեցուն:

Ինչպես տեսնում ենք, մեր դիտարկյալ երկու նմուշներում կրկնակ գավաթը, ոտնակը և պատվանդանը ձևավորված են երկնային ուժերի՝ թևատարած հրեշտակների, քերովբենների և սերովբենների պատկերներով, որոնք ունեն կարևոր գործնական և խորհրդապաշտական նշանակություն՝ պաշտպանել Քրիստոսի խորհրդանշական արյունը կրող սրբազան գավաթը և Աստվածային կրակով համակել մարդկանց: Մեր հետազոտությունների արդյունքում, որոնք արել ենք համեմատելով այլ հավաքածուներում եղած սկիհների հետ, եկել ենք այն եզրահանգման, որ այսպիսի ձևավորումը հիմնականում բնորոշ չէ կաթոլիկ կամ ուղղափառ սկիհներին, որ երկնային ուժերով նմանատիպ ձևավորումը բնորոշ է հայկական սկիհների որոշակի խմբին: Հետագա հետազոտությունները ցույց կտան մեր այս մտքի իսկությունը և կնպաստեն որոշարկելու սկիհների այդ խմբի պատրաստման վայրը:

XVIII դ. № 93 (նկ. 5) սկիհի նվիրատվական արձանագրությունը վկայում է, որ այն Մահտեսի Օհաննը, նրա կողակից Մահտեսի Մարիամը և որդիները նվիրել են Ֆոքշանի Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն<sup>23</sup>: Սկիհի բաժակը շրջանակված է կտրման տեխնիկայով արված բուսական շքեղ զարդանախշված կրկնակ գավաթով: Բաժակը հենված է ձևավոր ոտնակի վրա, որը դեպի ներքև նեղանալով՝ միանում է ձագարաձև լայնացող հիմքին: Սկիհը ձևավորված է բացառապես ոճավորված բուսական մոտիվներով: Այս անգամ նույնպես հակված ենք կարծելու, որ նմուշը Կ. Պոլսի աշխատանք է:

Վերը նշվեց, որ սկիհների կրկնակ գավաթի և պատվանդանի ձևավորման մեջ հանդիպում են նաև Ավետարանիչների պատկերներ: Նման ձևավորմամբ է առանձնանում 1782 թ. ստեղծված № 122 ոսկեգօծ սկիհը (նկ. 6): Կրկնակ գավաթը կատարված է կտրման և փորագրագարդման տեխնիկաներով, ինչը թափանցիկություն և թեթևություն է հաղորդում նրան: Ավետարանիչները ներկայացված են մինչև գոտկատեղը՝ կլոր մեղալյոններով, յուրաքանչյուրն իր խորհրդանշանի հետ: Չորս մեղալյոնների միջև ընկած տարածքները ձևավորված են բուսական նախշերով: Ոտնակը ձևավոր է, փայլեցված, առանց ոսկեգօծման հետքերի, հենված է լայնացող հիմքի վրա: Հիմքը ալիքաձև երիզով է՝ ձևավորված տասը ուռուցիկ գոգավորություններով, որոնք ծածկված են դրվագված դեկորատիվ բուսական զարդանախշով: Սկիհի շուրթին առկա է երկու արձանագրություն: Դրանցից մեկը, որն արված է կռածո գավաթի վրա, վկայում է, որ սկիհը 1782 թ. Յաշի Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն է նվիրել Տեր Նիկողոսի որդի տիրացու Գրիգորը: Իսկ հաջորդ արձանագրությունը,

<sup>23</sup> Ամենայն հավանականությամբ խոսքը Գրբեյան տոհմի ներկայացուցիչների մասին է: Ս. Քոլանճյանը ներկայացնում է Գրբեյան ընտանիքի տոհմաժառը, որտեղ հիշատակում է վերը նշված անձանց մասին: *Տե՛ս Քոլանճյան Ս.*, Ռուսահայության Անին..., էջ 339:

որը կրկնակ գավաթի վրա է, վերաբերում է 1812 թ. սկիհի նորոգմանը, որը կատարել է ամենայն հավանականությամբ նույն Տեր Նիկողոսի դուստրը՝ «*նորոգեցաւ սկիհս արդեամբ Տ [ն] ր Նիկողայոսի դուստր Բրիգկին շնչփսիմէին 1812*»: Սկիհի գավաթը, ոտնակը և պատվանդանը ձևավորված են տարբեր կերպ: Նորոգման վերաբերյալ արձանագրությունը թույլ է տալիս կարծել, որ խախտված ոճական ներդաշնակությունը վերը նշված վերանորոգման արդյունք է:

№ 110 սկիհն (նկ. 7) աչքի է ընկնում բարձր, գորելիեֆային դրվագումով: Կրկնակ գավաթը ամպերի և հրեշտակների պատկերներով է: Ոտնակը և պատվանդանը նույնպես ձևավորված են ոճավորված ամպերի և հրեշտակների պատկերներով: Ոսկեգոծումը կատարված է հատվածային. ոսկեգոծված են հրեշտակների մագերը և թևերը, ինչպես նաև ամպերից գառ հատվածները: Մակերեսի խիստ ռելիեֆայնությունը, ոսկեգոծման ձևը, հրեշտակների տարբեր կողմեր թեքված գլուխները, երեքական կամ երկուական խմբերով նրանց տեղադրումը մեծ դինամիզմ են հաղորդում ընդհանուր ձևավորմանը: Հիմքի կտր շրջանակին զետեղված նվիրատվական արձանագրությունը վկայում է. «*յիշատակէ արկիհս եկուպենց մ [ա] հ [տես] ի Յօհաննիս ի դուռն Փօթիշանու ս [ուր] բ Ա [ստվա] ծածնայ եկեղեցոյն, վասրն կենդանեացն և ննջեցելոցն իւրոց, թրվին 182 և յունիսի մէկին*»: Ինչպես տեսնում ենք, արձանագրողը վրիպել է թվականը գրելիս և նշել միայն երեք նիշ՝ չորսի փոխարեն «182»: Այս պատճառով անհայտ է մնում մոտավոր թվականը, բայց XIX դ. ստեղծված լինելը հստակ է: Անթրիլիասում է պահվում XIX դ. Սիսում պատրաստված մի հայրապետական գավազան, որի գավազանագլխի վերին գնդաձև հատվածի մշակումը նմանվում է Բուխարեստի թանգարանի սույն սկիհին<sup>24</sup> (նկ. 8): Գավազանագլուխը՝ հրեշտակների երկուական և երեքական տեղադրված խմբերով, բարձր գորելիեֆային մշակմամբ, ինչպես նաև տեղային ոսկեգոծմամբ զուգահեռվում է մեր սկիհին, սակայն բավականին տարբերվում են ոճական առումով: Գավազանի մշակման մեջ խիստ շեշտված է բարոկկո ոճը, ի տարբերություն սկիհի, որ ավելի դասական ոճ ունի: Չսայած նմանությանը՝ դեռևս զերծ ենք մնում սկիհի ծագումը Սիսին վերագրելուց և կարծում ենք, որ այն նույնպես պատրաստված է Կ. Պոլսում:

№ 114 սկիհը (նկ. 9) բացառիկ է այն առումով, որ, ի տարբերություն մյուս նմուշների, այստեղ բացակայում է ինչպես նվիրատվական արձանագրությունը, այնպես էլ պատրաստման վայրը կամ ժամանակը հուշող որևէ գրություն: Կրկնակ գավաթը ձևավորված է ամպերի և հրեշտակների դրվագված պատկերներով: Բաժակը հենված է ձևավոր, փայլեցված ոտնակի վրա: Հիմքի վրա առկա են դրվագազարդ հինգ տեսարաններ՝ Տերունական շարքից. Ավետում, Ծնունդ, Մկրտություն, Խաչելություն, Հարություն: Պատվանդանի՝ քիչ ավելի շքեղ ձևավորմամբ ճիշտ նույնանման մի սկիհ է պահվում Դիթրոյթի (ԱՄՆ) Ալեք և Մարի Մանուկյան թանգարանում, որ կրում է նվիրատվական արձանագրություն (նկ. 10): Դատելով արձանագրությունից՝ սկիհը XIX դ. երկրորդ կեսի աշխատանք է, իսկ գեղարվեստական քննությունը հանգեցրել է

<sup>24</sup> Goltz H., Goltz K. E. Rescued Armenian Treasures from Cilicia. Sacred Art of the Kilikia Museum Antelias. Lebanon, Halle, 2000. P. 127.

այն եզրակացության, որ պատրաստված է Վանի հայ վարպետների կողմից<sup>25</sup>: Դիթրոյթի սկիհի հետ ոճական և գեղարվեստական զուգահեռներից ելնելով՝ Բուխարեստի սկիհը նույնպես վերագրում ենք Վասպուրականի XIX դ. վարպետների աշխատանքին:

Ինչպես տեսանք, XIX դ. պատկանող այս երկու հայկական նմուշները նույնպես ձևավորված են երկնային ուժերի պատկերներով, որը մեկ անգամ ևս հաստատում է հայկական սկիհների որոշակի խմբի նման ձևով հարդարվելու վերաբերյալ մեր համոզմունքը:

Այսպիսով, չնայած քիչ քանակին՝ թանգարանում ներկայացված հայ վարպետների պատրաստած սկիհները կարևոր են հայկական սկիհների գեղարվեստական հարդարանքի վերաբերյալ պատկերացում կազմելու, առանձնահատկությունների բացահայտման և դասակարգման գործում: Իսկ դրանցից մի քանիսը աչքի են ընկնում գեղարվեստական բարձր արժեքով:

Դիտարկենք նշված երկրորդ խումբը, որը ներառում է օտար վարպետների պատրաստած և հայ հավատացյալների շնորհիվ հայկական թանգարանի գանձերի շարքում տեղ գտած նմուշները:

Դրանց մեջ ամենավաղ նմուշը XVIII դ. պատկանող № 81 արծաթե ոսկեգոծ սկիհն է (նկ. 11): Այն մասին, որ սկիհը պատրաստվել է ոչ հայ վարպետի ձեռքով, հուշում է պատվանդանի ձևավոր շրջանակի եզրին առկա հարգադրոշմը, որը դեռևս վերծանման փուլում է: Ինչպես վկայում է հիմքի ներսի հատվածում տեղադրված թիթեղի վրա առկա արձանագրությունը, սկիհը 1778 թ. նվիրաբերվել է Ֆոքշան քաղաքի հայկական Սբ. Աստվածածին եկեղեցուն: Բաժակը շրջանակված է դրվագված և փորագրագարդված խաղողի ողկույզներով, ինչպես նաև ոճավորված բարոկկո ոճին բնորոշ բուսական զարդանախշով: Զարդանախշված ոտնակը հենված է դրվագագարդ, ձևավոր, լայն նստուկով հիմքի վրա:

Ռումինահայ ազնվական ընտանիքների բարձր ճաշակով է պայմանավորված թանգարանում մեծ թվով նրբաճաշակ իրերի առկայությունը: Դրանց շարքում առանձնահատուկ են առավելապես Վիեննայում պատրաստված իրերը:

№ 75, 77 և 79 արծաթե, ոսկեգոծ սկիհները պատրաստվել են XIX դ.: Երեք նմուշների վրա էլ առկա են Վիեննա քաղաքում դրվող հարգադրոշմը, ինչպես նաև վարպետների կնիքները: Հանդիպում ենք երկու վարպետների անուններ՝ «Յ. Ռայներ» (J. Reiner) և «Մայեր» (Mayer)<sup>26</sup>: Հատկանշական է, որ պատրաստված լինելով տարբեր վարպետների արվեստանոցներում և տարբեր տարիներին՝ երեք սկիհներն էլ ձևավորված են գրեթե նույնանման՝ չնչին տարբերություններով:

Վիեննայում պատրաստված սկիհներից ամենահինը № 75-ն է (նկ. 12), որ պատրաստել է Յ. Ռայները 1847 թ.: Սկիհի ամբողջ մակերեսը ծածկված է ոռկոկո ոճին բնորոշ դրվագված բուսական զարդանախշով, որը ոճավորված

<sup>25</sup> Azadian E. Y., Marian S. L., Ardash L. A Legacy of Armenian Treasures: Testimony to a People. The Alex and Marie Manoogian Museum, Michigan, 2013. P. 274–275.

<sup>26</sup> <http://www.silvercollection.it/AUSTRIANMMM.html>; <http://www.silvercollection.it/AUSTRIANRRR.html>  
Անվան նույն սկզբնատառերով և նույն ազգանուններով տվյալ ժամանակաշրջանում մի քանի վարպետներ են գործել, և հստակեցման համար անհրաժեշտ է ըննել մեծ քանակությամբ իրեր առավել մանրամասն, որն ապագայի գործ է:

ծաղիկների ու ցորենի հասկերի ամբողջություն է: Ճիշտ նույն բուսական մոտիվը հանդիպում ենք հաջորդ երկու սկիզբների վրա: Կրկնակ գավաթին՝ բուսածաղկային մոտիվի վրա, տեղադրված են Քրիստոսի կյանքից երեք տեսարաններ՝ օվալաձև շրջանակով, կատարված արձնով: Դրանք են Մկրտությունը, Քրիստոսի քարոզը, Խորհրդավոր ընթրիքը: Ոտնակը ձևավորված է երեք տարբեր չափերի գնդանման հորինվածքներով: Հիմքին նույնպես տեղադրված է օվալաձև շրջանակով, արձնապատ երեք աստվածաշնչյան տեսարան՝ Փախուստ Եգիպտոս, Հովիվների երկրպագությունը, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը: Ինչպես ընդհանրապես բնորոշ է ռոկոկո ոճին, այստեղ նույնպես ձևավորման մեջ խիստ կարևորվում է շքեղ ոճավորված բուսական մոտիվը<sup>27</sup> և տեսարանները իրենց վոքքը չափերով ու տեղադրությամբ, կարծես ենթարկվում են բուսական մոտիվին:

Յ. Ռայների պատրաստած ևս մեկ սկիզբ, որն ամբողջությամբ կրկնում է № 75 սկիզբը, այժմ օգտագործվում է Սուչավայի Մբ. Աստվածածին եկեղեցում (նկ. 13): Ի տարբերություն նախորդ սկիզբի, վերջինիս բոլոր արձնապատ տեսարանները շրջանակված են նռնաքարերով:

Հաջորդ նույնանման սկիզբը № 77-ն է (նկ. 14), որը մյուս վարպետի՝ Մայերի աշխատանքն է, պատրաստված 1859 թ.: Ձևավորումն ամբողջովին կրկնում է նախորդ սկիզբը, այն տարբերությամբ, որ կրկնակ գավաթի վրա այս անգամ տեղադրված են Տոնական շարքից չորս տեսարաններ՝ Ծնունդը, Մկրտությունը, Խաչելությունը և Հարությունը, իսկ պատվանդանի վրա տեսարաններ բացակայում են: Պատվանդանն ավարտվում է ձևավոր նստուկով: Նստուկին ներսի կողմում արված նվիրատվական արձանագրությունը հուշում է, որ Գոյլավ Անտոն Բոտոշանցին 1859 թ. օգոստոս 16-ին սկիզբը նվիրել է Միքայել և Գաբրիել Հրեշտակապետաց եկեղեցուն:

Մայերի մյուս աշխատանքը № 79 սկիզբն է (նկ. 15): Պատրաստված է 1861 թ. և, ինչպես վկայում է նվիրատվական արձանագրությունը, նույնպես ընծայվել է Գոյլավ ընտանիքի կողմից: Նախորդ սկիզբից տարբերվում է միայն քիչ ավելի մեծ չափերով:

Դատելով մեզ հասած աշխատանքներից՝ Յ. Ռայները և Մայերը եղել են բարձրակարգ ոսկերիչ-արծաթագործներ: Նրանք տիրապետել են արծաթագործական, ոսկերչական բարդ տեխնիկային, իրենց աշխատանքները ձևավորել են արձնով արված մանրանկար տեսարաններով և շքեղ դրվագազարդով:

Վերջին նմուշը, որը կներկայացնենք, № 756-ն է (նկ. 16): Այս սկիզբը կարելի է միաժամանակ համարել և՛ ավատրիական, և՛ ռուսինական աշխատանք: Այն արծաթից է, ոսկեգօծ: Կրկնակ գավաթը հարդարված է բուսական ոճավորված զարդանախշով, խաղողի ողկույզներով և ցորենի հասկերով: Բաժակը հենված է ձևավոր ոտնակի վրա, իսկ վերջինս՝ լայնացող պատվանդանի վրա: Ոտնակը նույնպես բուսական զարդանախշով է: Պատվանդանը ձևավորված է երեք ոճավորված շրջանակների մեջ առնված, արևմտյան պատկերագրության ազդեցությունը ընդգծված կրող խորհրդապաշտական տեսարաններով: Հիմքի կլոր շրջանակի վրա առկա արձանագրության համաձայն սկիզբը 1869 թ.

<sup>27</sup> Буткевич Л. М. История орнамента. М., 2008. С. 230.

նվիրաբերել են Աստվածատուր Ֆոն Բրունգուլը և նրա տիկին Խաթունիկը Հոմորի Սբ. Գևորգ<sup>28</sup> եկեղեցուն: Սկիհի վրա առկա են հարգադրոշմը, որի վերջնամասը մեզ թույլ տվեց տեղեկանալ, որ այն պատրաստվել է Ռումինիայի Բանատ նահանգի Տիմիշուարա քաղաքում, այն ժամանակ, երբ Բանատը կազմում էր Ավստրո-Հունգարական կայսրության մի մասը: Սա է պատճառը, որ սկիհի վրա առկա է ավստրիական հարգանշում:

Այսպիսով, Բուխարեստի հայկական թանգարանի սկիհները հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու Ռումինիայի հայկական եկեղեցիներում ծիսական կարևոր իրերից մեկի՝ սկիհի կիրառված տեսակների մասին՝ սկսած XVIII դ.:

Իր այս բազմազանությամբ էլ կարևորվում է հավաքածուն՝ հնարավորություն տալով եզրակացություններ անել սկիհների տարբեր խմբերի և կենտրոնների մասին: Այն կարևոր օղակ է ինչպես հայկական արծաթագործության և ծիսական առարկաների ուսումնասիրման պատմության ամբողջացման և լրացման, այնպես էլ արևմտյան և մասնավորապես ավստրիական արծաթագործության, ծիսական առարկաների ու հատկապես վերը հիշատակված վարպետների ժառանգության ուսումնասիրման համար:

**Mariam Vardanyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **About Armenian Church Chalices and the Chalices of the Museum of Armenian St. Archangels' Church in Bucharest**

The chalice or the Eucharistic cup is the sacral cup, where the wine is filled, which symbolises the blood of Christ during the Liturgy — the main christian ritual.

The origin of the Armenian church chalice is very old and goes to the famous syrian examples. In the article the canonic features of chalices' design are examined on the examples of the museum of Armenian St. Archangels' Church in Bucharest.

**Мариам Варданян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Об армянских потирах и собрании потиров музея при армянской церкви Св. Архангелов в Бухаресте**

Потир, или чаша Евхаристия — священная чаша, в которую наливается вино, символизирующее кровь Христа, во время главного христианского религиозного обряда — Литургии.

<sup>28</sup> Սբ. Գևորգ եկեղեցին ներկայումս օգտագործվում է ռումինական ուղղափառ եկեղեցու կողմից: Այժմ կոչվում է «Սբ. Կոնստանտին և Սբ. Հեղինե»:

Происхождение армянского церковного потира уходит в далекое прошлое и находит свои аналогии в знаменитой сирийской чаше из музея Метрополитен. Его форма и художественное оформление проходят длинный путь развития, от VI вплоть до XIX вв. В статье рассматриваются особенности армянских потиров, а также потиров европейских мастеров на образцах из музея при Армянской церкви в Бухаресте.

## Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Մկրտություն, Էջմիածնի ավետարան, 989 թ. VI–VII դդ.  
պատարիկ, ՄՄ 2374
- Նկ. 2 Գավաթ Անտիոքից, VI դ., Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան
- Նկ. 3 Սկիհ, XVIII դ., Կ. Պոլիս կամ Վասպուրական, Բուխարեստի  
Հայոց Սրբոց Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 4 Սկիհ, XVIII դ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 5 Սկիհ, XVIII դ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 6 Սկիհ, XVIII դ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 7 Սկիհ, XIX դ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 8 Գավազան, XIX դ., Սիս, Անթիլիաս
- Նկ. 9 Սկիհ, XIX դ., Վասպուրական, Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 10 Սկիհ, XIX դ., Վան, Ալեք և Մարի Մանուկյան թանգարան,  
Դիթորոյթ (ԱՄՆ)
- Նկ. 11 Սկիհ, XVIII դ., Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 12 Սկիհ, XIX դ., Վիեննա, Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 13 Սկիհ, XIX դ., Վիեննա, Սուչավա, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի
- Նկ. 14 Սկիհ, XIX դ., Վիեննա, Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 15 Սկիհ, XIX դ., Վիեննա, Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 16 Սկիհ, XIX դ., Տիմիշուարա (Ռումինիա), Բուխարեստի Հայոց Սրբոց  
Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան



1



2



3



4



5





6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

## Նեյի Սմբատյան

ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և  
տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն

### Հայկական եկեղեցական սաղավարտների և վականների գեղարվեստական նկարագիրը

(Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանի նմուշների օրինակով)

Հայկական եկեղեցու ծիսակարգում օգտագործվող հագուստի ժամանակակից համալիրը դարերի ընթացքում ձևավորված մի համակարգ է, որն իր մեջ ամբողջացնում է և՛ արևելյան (բյուզանդական), և՛ արևմտյան (լատինական, կաթոլիկ) եկեղեցիներից փոխառված տարրեր, որոնք ժամանակի ընթացքում ստացել են կերպարային և խորհրդանշական ինքնատիպ ու յուրօրինակ մեկնաբանություն:

Դարերի ընթացքում հագուստի առանձին ձևեր համալրել են հանդերձանքի ձևավորվող համակարգը, ճիշտ այնպես, ինչպես այսօր պատարագող քահանան, ավանդատուն մուտք գործելով, զգեստափոխվում է և մեկը մյուսի հետևից հագնում ծիսական արարողության պարտադիր ու անհրաժեշտ մաս կազմող զգեստները, որոնք տրվում են օրինությամբ և աղոթքով ու ծառայում նվիրական կիրառության համար:

XIII դ. վերջի և XIV դ. սկզբի հեղինակ Հովհաննես Արճիշեցին պատարագի մեկնությանը նվիրված իր աշխատության մեջ գրում է, որ խորհրդակատար հոգևորականի՝ ավանդատուն մտնելը, նախկին հանդերձը հանելը և ավելի պայծառ հագուստ հագնելը խորհրդանշում է, որ մերկացավ հին՝ մեղավոր մարդուց և հազավ նորը՝ Քրիստոսին, և նորոգվեց սրբությամբ ու արդարությամբ, որովհետև մինչ այդ ծածկուկ խոստավանությամբ միայն Աստծուն ցույց տվեց մտքի մաքրությունը, իսկ այժմ տեսանելի զգեստներով երևում է մարդկանց<sup>1</sup>:

Սույն հոդվածը նվիրված է հայկական եկեղեցում օգտագործվող գլխի հարդարանքի մաս կազմող սաղավարտներին և վականներին: Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանում պահվող եկեղեցական սաղավարտների և վականների հավաքածուի նմուշները, որոնք առաջին անգամ են գիտական հրապարակման նյութ դառնում, մենք կօգտագործենք հագուստի նշված ձևերի պատկերագրական հիմնական առանձնահատկությունները և ավանդական դարձած համակարգը ներկայացնելու և քննելու համար:

Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանի եկեղեցական հագուստի և գործվածքի հավաքածուն այժմ գտնվում է ուսումնասիրության փուլում: Նմուշները ենթարկվում են հաշվառման, մանրամասն նկարագրության և վերլուծության: Դրանք համարակալվել են և հոդվածում ներկայացվում են այդ համարներով<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> *Յովհաննէս Արճիշեցի*, Մեկնութիւն Սբ. Պատարագին, Կ. Պոլիս, 1799, էջ 31:

<sup>2</sup> Բուխարեստի հայկական թանգարանի նմուշների համարակալումը դեռևս վերջնական չէ և հետագայում կարող է փոփոխվել, առկա են նաև հին համարները, որոնք կից նույնպես ներկայացվում են:

Գլխի հարդարանքը խորհրդանշական և հորինվածքային իմաստով ամբողջացնում ու պսակում է եկեղեցական հագուստի համալիրը, որով և պայմանավորված՝ վերջինիս գեղարվեստական կերպարն աչքի է ընկնում պատկերային համակարգի շեշտված արտահայտչականությամբ, հարստությամբ ու ճոխությամբ: Արտահայտելով քրիստոնեական եկեղեցու դավանաբանական կարևորագույն շեշտադրումները՝ ավանդաբար զարդարվում է տերունական շարքի գլխավոր տեսարաններով:

Այդուհանդերձ, ուշագրավ է, որ գլխի հարդարանքի հանդեպ վերաբերմունքը միանշանակ չի եղել դարերի ընթացքում: Այն կրելուն կամ չկրելուն վերաբերող աստվածաբանական վերլուծություններն ընդգրկում են ամբողջ միջնադարը, և քննարկման ծավալուն նյութ պարունակում հայկական և օտարերկրյա գրականության մեջ:

Հայկական եկեղեցական ծիսակարգում աչքի են ընկնում խույրերն ու սաղավարտները, որոնք վակասի և արտախուրակների հետ մեկ միասնական հորինվածք են ներկայացնում: Սաղավարտն ու վակասը ոչ միայն քահանայական հոգևոր աստիճանի հանդերձանքի ներկայիս համալիրը խորհրդանշող ամենակարևոր տարրերից են, այլ նաև ներկայացնում են գլխի հարդարանքի զարգացման ուշագրավ ուղին Հայկական եկեղեցու ծեսի մեջ:

Ու թեև ժամանակագրական առումով վական ավելի վաղ է ներմուծվել Հայկական եկեղեցու ծիսակարգ և, ի սկզբանե նաև գլխի հարդարանք լինելով, հետագայում ստացել իր ներկա կիրառությունն ու տեսքը, սակայն մենք մեր քննությունը կսկսենք սաղավարտից՝ ելնելով հագուստի ժամանակակից համալիրում վերջինիս ունեցած գործառնության կարևոր նշանակությունից:

Սաղավարտը քառաթև խաչով կնքված, գնդաձև, թագ հիշեցնող գլխի հարդարանք է, որ պատարագի և ծիսական արարողությունների ժամանակ գործածում են բոլոր քահանաներն ու վարդապետները<sup>3</sup>: Սաղավարտի գործածությունը մեր եկեղեցում, ըստ Վ. Հացունու<sup>4</sup>, սկսվել է բավականին ուշ՝ XVII դդ., և անունը ստացել զգեստավորման աղոթքում նշվող «սաղավարտ» բառից (*«Դի՛ր, Տե՛ր, սաղասարտ փրկութեան ի գլուխի իմ՝ զնշան խաչի Քո, պատերազմել ընդ զօրութիւն թշնամոյն, շնորհօք Տեսնն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, որում վայելէ փառք, իշխանութիւն եւ պատիւ, այժմ եւ միշտ եւ յախտեանս յախտենից. ամէն»*)<sup>5</sup>: Նշենք, որ այս աղոթքն առաջին անգամ հանդիպում է Ներսես Լամբրոնացու

<sup>3</sup> *Մաղաքիա արք. Օրմանյան*, Ծիսական բառարան, Երևան, 1992, էջ 115:  
<sup>4</sup> Վ. Հարդան Վ. Հացունի, Պատմություն հին հայ տարագին, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1923, էջ 370: Հարկ է նշել, որ Մաղաքիա արք. Օրմանյանի վկայությամբ՝ մինչև լատինական խույրի ընդունումը սաղավարտն արդեն գոյություն է ունեցել մեր եկեղեցու ծիսակարգում և հասում է եղել նաև եպիսկոպոսներին՝ հետո միայն դառնալով քահանայական գլխի հարդարանք (տե՛ս *Մաղաքիա արք. Օրմանյան*, Ծիսական բառարան... էջ 115):  
<sup>5</sup> Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի, Վաղարշապատ, 1880, էջ 2: Ի դեպ, նույն աղոթքը լատինական եկեղեցու ծիսակարգում վերաբերում է amikt (amicus) կոչվող գլխաշոր-ուսանոցին (տե՛ս *Braun J. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung. Verwendung und Symbolik. Darmstadt, 1964. S. 30*), որը նախատիպ է հանդիսացել վակասի համար, որն իր ներկա տեսքով բնորոշ է միայն Հայկական եկեղեցուն. սրա մասին կխոսենք ստորև: Հարկ է նաև նշել, որ Հայկական եկեղեցու զգեստավորման աղոթքները վերցված են Լատինական եկեղեցուց: Միջնադարում դրանք թարգմանվել են հայերեն և հարմարեցվել հագուստի առանձին ձևերի առանձնահատկություններին: Զգեստավորման աղոթքներ գոյություն ունեն բոլոր եկեղեցիներում և դրանք հիմնված են Աստվածաշնչյան տեքստերի վրա (տե՛ս *Braun J. Die liturgische... S. 709–710*):

(1153–1198 թթ.) «Խորհրդածությունք ի կարգս եկեղեցւոյ եւ մեկնութիւն խորհրդոյ պատարագի» (1177 թ.) աշխատության մեջ («Տե՛ր, դի՛ր սաղասարտ փրկութեան ի գլուխ իմ պատերազմել ընդ զօրութիւն թշնամոյն. շնորհօք տեսուն մերոյ»)՝ որտեղ այն վերաբերում է նորամուտ լատինական խույրին, քանի որ սաղավարտը կամ որևէ այլ գլխի հարդարանք դեռևս ծանոթ չէր մեր ծեսին: Այսօր այս աղոթքը Հայկական եկեղեցու պատարագի զգեստավորման կարգում վերաբերում է և՛ սաղավարտին, և՛ խույրին:

Հարկ է նաև հավելել, որ Ներսես Լամբրոնացին վերոնշյալ աշխատության սկզբում, ներկայացնելով Հայկական եկեղեցու հոգևոր դասերը և խոսելով նրանց հանդերձների մասին, գլխի որևէ հարդարանք չի հիշատակում վկայելով, որ եկեղեցականները գլխաբաց էին հանդես գալիս պատարագի ու եկեղեցական արարողությունների ժամանակ<sup>7</sup>: Զգեստավորման աղոթքներն ընդգրկված են աշխատության երկրորդ՝ Պատարագի մեկնությանը նվիրված հատվածում: Այս շրջանում (1177 թ.), սակայն, խույրը դեռևս անծանոթ էր Հայկական եկեղեցու ծեսին:

Այս վկայությունն իբրև հիմք ընդունելով՝ Վարդան Հացունին ենթադրում է, որ զգեստավորման աղոթքներն ավելի ուշ են գրվել կամ հետագայում ավելացվել, հնարավոր է, որ նույնիսկ չեն պատկանում Ներսես Լամբրոնացու գրչին<sup>8</sup>:

Լատինական խույրը<sup>9</sup> (mitra) Հայկական եկեղեցու ծիսակարգ է ներմուծվել XII դ. վերջին՝ 1184 թ. Լուցիոս 3-րդ պապի (1181–1185 թթ.) կողմից Գրիգոր Դ Տղա կաթողիկոսին (1173–1193 թթ.) ուղարկված հանդերձների շարքում հատկապես կարևորվեց լատինական խույրը, որն այսուհետև դարձավ կաթողիկոսի, իսկ ապա նաև եպիսկոպոսների հիմնական գլխանոցը<sup>10</sup>: Ի դեպ, Վ. Հացունին նշում է, որ խույրը մեր եկեղեցին ընդունել է 1203 թ.-ին, երբ Հռոմի պապ Բնտկենստիոս 3-րդը Հայոց կաթողիկոսին և եպիսկոպոսներին եկեղեցական հանդերձներ նվիրեց<sup>11</sup>:

Քահանաները մինչև ուշ միջնադար ծիսական արարողությունների ժամանակ գլխաբաց էին հանդես գալիս: Պահպանվել են վկայություններ, որ

<sup>6</sup> Ներսես Լամբրոնացի, Խորհրդածությունք ի կարգս եկեղեցւոյ եւ մեկնութիւն խորհրդոյ պատարագի, Վենետիկ, 1847, էջ 194:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 82–92:

<sup>8</sup> Հ. Վարդան Վ. Հացունի, Պատմություն... էջ 358–359:

<sup>9</sup> Խույրը կամ եպիսկոպոսական թագը երկփեղկյա գլխարկ է, սրածայր է՝ մեկական փոքրիկ խաչերով կնքված: Խույրի մասն են կազմում արտախուրակները, որոնք խույրը հետևի կողմից զարդարող և ներքևում ամրացվող կապերն են: Վակասի ներկա կիրառության հաստատումից հետո արտախուրակները առանձնացնելով խույրից, վակասին են ամրացվում ներքևի հատվածում (տե՛ս Մարտիրոս արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան..., էջ 52–53, 87): Խույրը վերցված է Հին Ուխտի եկեղեցուց և բովանդակում է Հին ու Նոր Կտակարանների գիտությունն ու այն իմաստությունը, որ պիտի ունենա եպիսկոպոսը (տե՛ս Գիտ Աղանձանց, Կարգ աստուածպաշտութեան Հայաստանյայց Սբ. եկեղեցւոյ, Թիֆլիս, 1911, էջ 55): Հովհաննես Արճիշեցին գրում է, որ խույրը խորհրդանշում է իմաստության պակը և փրկության սաղավարտը, որով խորհրդակատարը պայծառանում է (տե՛ս Յովհաննէս Արճիշեցի, Մեկնութիւն..., էջ 31):

<sup>10</sup> Մարտիրոս արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան..., էջ 64: Halfier P. Das Papsttum und die Armeenier im frühen und hohen Mittelalter. Von den ersten Kontakten bis zur Fixierung der Kirchenunion im Jahre 1198. Köln-Weimar-Wien-Böhlau, 1996. S. 150–154.

<sup>11</sup> Հ. Վարդան Վ. Հացունի, Պատմություն..., էջ 386–387:

հատկապես վանքերում բնակվող եկեղեցականները միջնադարում վանական հագուստով էին պատարագում վեղար, սքեմ և սև փիլոն էին կրում<sup>12</sup>:

Հայոց եկեղեցու քահանայական սաղավարտի հավանական նախատիպ է հանդիսացել XV դ. երկրորդ կեսին՝ Բյուզանդական կայսրության անկումից հետո, հունական եկեղեցու ծիսակարգ ներմուծված եպիսկոպոսական խույրը (mitra), որն իր հորինվածքով հիշեցնում է բյուզանդական կայսրերի թագը (stemma)<sup>13</sup> և դարավոր մշակությային ու հոգևոր ավանդույթների կրողն ու շարունակողն է: Հատկանշական է, որ միայն Բյուզանդական կայսրության անկումից հետո եպիսկոպոսը ստացավ խույր կրելու պատիվն ու իրավունքը: Պատահական չէ, որ բյուզանդական եկեղեցական հագուստի համալիրում կարևոր մի շարք հանդերձներ հենց ուշ շրջանում ի հայտ եկան կամ լայն տարածում ստացան՝ խորհրդանշելով և վերափոխաստավորելով կայսերական հագուստը<sup>14</sup>:

Սիմեոն Թեալոնիկցու վկայությամբ XV դ. սկզբում բյուզանդական եկեղեցին ծիսական արարողությունների ժամանակ օգտագործվող առանձին գլխի հարդարանք չուներ (բացի Ալեքսանդրիայի պատրիարքի, որը եկեղեցական արարողությունների ժամանակ հանդես էր գալիս գլխի հարդարանքով՝ կայսեր հատուկ թույլտվությամբ): Նա, Պողոս առաքյալի խոսքերը մեջբերելով, նշում է, որ եկեղեցականները բաց գլխով են անցկացնում ծիսական արարողությունը՝ ի նշան խոնարհության «մեր գլուխ Քրիստոսի հանդեպ»: (Ա. Կորնթ. ԺԱ: 4): Անդրադառնալով գլխի հարդարանք կրելու ավանդույթին, որ ամկա էր նույն ժամանակ նաև այլ եկեղեցիներում, Սիմեոն Թեալոնիկցին այս երևույթը կապում է Հին Ուխտի եկեղեցում գոյություն ունեցող գլխի հարդարանք կրելու ավանդույթի հետ<sup>15</sup>:

Հարկ է նշել, որ բյուզանդական (հունական) և լատինական խույրերը (mitra), թեև միևնույն անվանումն են կրում և ծիսական արարողությունների ժամանակ միևնույն կիրառությունն ու նշանակությունն ունեն, սակայն տարբերվում են թե՛ արտաքին տեսքով և թե՛ ստեղծման պատմական նախադրյալներով: Մինևնույն անվանումը նույնպես պայմանավորված է Հին Ուխտի եկեղեցու հանդերձների շարքում հիշատակվող քահանայապետի գլխի հարդարանքի հետ նույնացնելու, այն որպես նախատիպ ընդունելու միտումով, որը նաև խույր (mitra) է կոչվում<sup>16</sup>: Հին Ուխտի եկեղեցում քահանայապետը գլխին հատուկ գլխակապ էր կրում՝ ժապավենով զարդարված: Mitra հունարեն բառը թարգմանությամբ նշանակում է գլխակապ<sup>17</sup>: Այս երևույթը՝ Հին և Նոր Կտակարանային զգեստների միջև կապը շեշտելը հատուկ է բոլոր եկեղեցիներին:

Այսպես, նշվում է, որ սրբազան քահանայապետության խորհրդանիշ է նաև սաղավարտը, որ նույնպես գալիս է Հին Ուխտի եկեղեցուց<sup>18</sup>: Սաղավարտը

<sup>12</sup> Ներսես Լամբրոնացի, Թուղթ առ Լևոն արքայն, Նամականի, Վենետիկ, 1865, էջ 218, 240:  
<sup>13</sup> Nikodemus C. Schnabel OSB. Die liturgischen Gewänder und Insignien des Diakons, Presbyters und Bischofs in den Kirchen des byzantinischen Ritus. Würzburg, 2008. S. 118.  
<sup>14</sup> Chrysostomos Archimandrite. Orthodox liturgical dress: an historical treatment. Brookline, 1981. P. 62.  
<sup>15</sup> Nikodemus C. Schnabel OSB. Die liturgischen... S. 121–122.  
<sup>16</sup> Ibid.  
<sup>17</sup> Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. СПб., 2004. С. 115–119.  
<sup>18</sup> Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 351:

խորհրդանշում է Փրկչի կրած փշե պսակը և պատարագի ժամանակ գործածվում որպես գրահ՝ սատանայական գորության դեմ պատերազմելու<sup>19</sup>:

Հայկական եկեղեցական հանդերձանքի առավել ուշագրավ տարրը վական է, որն իր ներկա կիրառությամբ համարժեքը չունի ո՛չ լատինական և ո՛չ էլ բյուզանդական ծեսի եկեղեցիներում: Բյուզանդական ծեսում հանդերձի այս ձևը բացակայում է:

Վականը քահանայի ուսանոցն է, որ կիսաբոլորակ շրջապատում է պարանոցը թիկունքի կողմից՝ առանց նրան հավելու, և ուղիղ մնում շնորհիվ գործվածքի ներսում դրված հաստ կաշվի կամ խավաքարտի<sup>20</sup>: Հայկական եկեղեցում վականի գործածությունը սկսվում է քահանայից և պահպանվում նաև հետագա ավելի բարձր հոգևոր աստիճաններում:

XIII դ. սկզբում (1208 թ.) գրված Խաչատուր Տարոնացու «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականում հիշատակվում է. «Իիսամբ թագ ի գլուխ» պատեացես զմիտս և զգայարանս...»<sup>21</sup>: Ըստ Վ. Հացունու՝ Տարոնացու հիշատակած թագն այստեղ այլ բան չէ, քան լատինական եկեղեցու ծիսակարգում VIII–IX դդ. օգտագործվող amikt (amictus) կոչվող գլխաշոր-ուսանոցը<sup>22</sup>, որը թափանցել է Հայկական Եկեղեցու ծիսակարգ և նախատիպ է հանդիսացել ժամանակակից վականի համար:

Amikt (amictus) կոչվող ուսանոց-գլխաշորը առաջին հանդերձն է արևմտյան եկեղեցու զգեստավորման կարգի մեջ: Այն ուղղանկյուն կամ քառակուսի մի գլխաշոր է, որն ամրացվում էր հատուկ կապիչների օգնությամբ և ի սկզբանե ծածկում գլուխը, վիզը, ուսերն ու կուրծքը և այնուհետև շուրջաճն հազնելուց հետո օձիքանման իջեցվում էր ուսերին, և պատարագի քահանան կանգնում էր խորանի առջև բաց գլխով: Օձիքանման երևացող հատվածը զարդարվում էր ասեղնագործ խաչապատկերներով կամ տերունական տեսարաններով: Արևմտյան եկեղեցում հանդերձի այդ ձևն ունի զարգացման երկու շրջան՝ առաջինն արդեն հիշատակած միջնադարյան ձևն է, իսկ XVI դ. հետո այն սկսեց օգտագործվել բացառապես որպես ներքին հագուստ՝ այն կրում են շապիկի տակից՝ ծածկելով ուսերը, կուրծքն ու վիզը<sup>23</sup>:

Վականի գործածությունը Հայկական եկեղեցում սկսվել է XIII դ. սկզբում կրկնելով զգեստավորման արդեն ծանոթ, վերը նկարագրված միջնադարյան կերպը: Պահպանվել են մի շարք պատմական հիշատակություններ հանդերձի այս ձևի մասին, որտեղ այն հիշատակվում է «խոյր քահանայական» անվամբ<sup>24</sup>:

XVII–XVIII դդ. սաղավարտի հաստատումից հետո վականը ստանում է իր ժամանակակից տեսքը՝ վերածվելով զարդարուն օձիք-ուսանոցի<sup>25</sup>: Հենց այս շրջանից սկսած էլ հաստատվում է զգեստավորման աղոթքը՝ նախատեսված վականի համար. «Զգեցո՛, Տե՛ր, պարանոցի իմոյ զարդարություն, և սրբես՛

<sup>19</sup> Գիտ Աղանեսնց, Վարդ աստուածպաշտութեան..., էջ 50–51:

<sup>20</sup> Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան..., էջ 119:

<sup>21</sup> Հ. Վարդան Վ. Հացունի, Պատմություն..., էջ 363–364:

<sup>22</sup> Braun J. Die liturgische... S. 23.

<sup>23</sup> Ibid. S. 21–32.

<sup>24</sup> Հ. Վարդան Վ. Հացունի, Պատմություն..., էջ 363–365:

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

գահրտ իմ յամենայն աղտեղությունէ մեղաց, շնորհօք Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, որում վայելէ փառք, իշխանություն եւ պատիւ, այժմ եւ միշտ եւ յաիտեանս յաիտենից. ամէն»<sup>26</sup>: Օրինության այս աղոթքը նույնպես առաջին անգամ հանդիպում է Ներսես Լամբրոնացու «Խորհրդածությունք ի կարգս եկեղեցոյ եւ մեկնություն խորհրդոյ պատարագի» աշխատության մեջ, որտեղ այն վերաբերում է քահանայական ուրարին<sup>27</sup>: XVIII դ. վերջի և XIX դ. սկզբի պատարագամատուցներում օրինության այս աղոթքը երկու անգամ է հիշատակվում համապատասխանաբար քահանայական ուրարի՝ փորորարի և վակասի զգեստավորման ժամանակ<sup>28</sup> կամ էլ զգեստավորումը միաժամանակ է լինում<sup>29</sup>: XIX դ. վերջում 1880 թ., Էջմիածնում տպագրված խորհրդատետրում, որի վրա հիմնվում է Հայկական եկեղեցու ժամանակակից ծեսը, արդեն հանդիպում է հենց վակասի օրինության համար նախատեսված աղոթքը. «Դի՛ր, Տե՛ր, վարչամակ փրկության պարանոցի իմոյ և մաքրեա՛ զիս աստուածային գորությունմբդ, շնորհօք Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի, որում վայելէ փառք, իշխանություն եւ պատիւ, այժմ եւ միշտ եւ յաիտեանս յաիտենից. ամէն»։ Հայկական եկեղեցու ծիսակարգում վակասի օրինության այս աղոթքը օգտագործվում է նաև այսօր։

Մաղաքիա արք. Օրմանյանի վկայությամբ մինչև լատինական խույրի ընդունումը սաղավարտն արդեն գոյություն է ունեցել մեր եկեղեցու ծիսակարգում և հատուկ է եղել եկեղեցական բոլոր աստիճաններին՝ հետո միայն դառնալով քահանայական գլխի հարդարանք։ Հեղինակն իր ծիսական բառարանի մեջ հավելում է նաև, որ վակասն ի սկզբանե սաղավարտի մասն է կազմել՝ հետևի կողմից ուսերի վրա իջնելով։ Հետո միայն սաղավարտից առանձնանալով վերածվել է առանձին օձիք-ուսանոցի՝ ստանալով իր ժամանակակից տեսքը։ Այդ է պատճառը, որ հին պատարագամատուցներում վակասի օրինության աղոթք չկա<sup>30</sup>։

Վակասի գործածությունը վերցված է Հին Ուխտի եկեղեցուց, սակայն վերաիմաստավորվել է և խորհրդանշում է մոլորյալ ոչխարին, այսինքն՝ մոլորյալ մարդկությանը, որին Քրիստոսն իր ուսերի վրա առնելով՝ դեպի փրկություն և հավիտենական կյանք առաջնորդեց։ Այն միևնույն ժամանակ արդարության նշան է և հավատացյալներին հիշեցնում է մեր Փրկչի խոստացած քաղցր լուծը և թեթև բեռը<sup>31</sup>։

<sup>26</sup> Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի, Վաղարշապատ, 1880, էջ 2:  
<sup>27</sup> Ներսես Լամբրոնացի, Խորհրդածությունք..., էջ 194: Քահանայական ուրարը կամ փորորարը առաջացել է սարկավագի ուրարից, ինչպես ձեռնադրության ժամանակ է նշվում քահանայական ուրարը կազմվում է ձախ ուսից կախված ուրարը երկու ուսերի վրա դարձնելով և երկու ծայրերն էլ առջևից կախելով։ Այն ամբողջովին միակտոր է, մարդասիասակ, երկար ու սարկավագի ուրարից կրկնակի չափ լայն։ Փորորարը խորհրդանշում է այն ծանր լուծը, որ քահանան ամբողջապես առնում է իր վրա և նշան է արդարության, որով քահանան պիտի զարդարի իր սիրտը։ Միևնույն ժամանակ այն խորհրդանշում է Հիսուսի հնազանդությունն ու համբերությունը՝ իր կենսագործ սնօրինությունները կատարելու (տե՛ս Ներսես Լամբրոնացի, Խորհրդածությունք..., էջ 86–87: Գիտ Աղանակնց, Կարգ աստուածայաշտութեան ..., էջ 51–52):  
<sup>28</sup> Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի, Կ. Պոլիս, 1787, էջ 2–3: Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի, Էջմիածին, 1840, էջ 6–7:  
<sup>29</sup> Խորհրդատետր Սրբազան Պատարագի, Էջմիածին, 1788, էջ 7–8:  
<sup>30</sup> Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան..., էջ 119:  
<sup>31</sup> Գիտ Աղանակնց, Կարգ աստուածայաշտութեան..., էջ 53:



\* \* \*

Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանում պահվող սաղավարտների և վականների հավաքածուն հասկանալի է նմուշների բազմազանությամբ, գեղարվեստական մշակման առանձնահատկություններով ու պատկերագրական յուրօրինակ լուծումներով: Հավաքածուի նմուշները թվագրվում են XVIII — XIX դդ. և մեծ մասամբ բերված են Կ. Պոլսից, կան նաև տեղում Ռումիհայում ստեղծված նմուշներ, մի շարք նմուշների ստեղծման վայրը դեռևս ճշտվում է: Հավաքածուի մեջ ընդգրկված հագուստի նմուշների վրա պահպանված նվիրատվական արձանագրությունները տեղեկություններ են հաղորդում նմուշների ստեղծման վայրի ու ժամանակի, նվիրատուի և նրա ընտանիքի, ինչպես նաև այն վանքերի ու եկեղեցիների մասին, որոնց նվիրաբերվել են: Ցավոք, դրանք սակավ են և հանդիպում են ոչ բոլոր իրերի վրա: Բացի կարևոր պատմական նշանակությունից, դրանք ունեն նաև գեղարվեստական մեծ արժեք:

Հատկապես ուշագրավ են բացառիկ նրբությամբ մշակված գեղարվեստական մետաղի ձուլածո, դրվագազարդ օրինակները, որոնք աչքի են ընկնում ավանդական դարձած պատկերների ու տեսարանների յուրօրինակ ու հետաքրքիր լուծումներով և պատկերագրական առանձնահատկություններով:

Սաղավարտի բոլորածև մակերեսը առավել հաճախ զարդարուն ժայռվեններով կամ արծաթե դրվագազարդ թիթեղներով, որոնք խաչվում են գագաթի հատվածում և պատվանդան հանդիսանում խաչի համար, բաժանվում է չորս հավասար մասերի, որոնց վրա ավանդաբար պատկերվում են Քրիստոսի երկրային կյանքի և փրկչագործական տնօրինության կարևորագույն դեպքերը՝ ավետարանական շարքի գլխավոր տեսարանները՝ առավել հաճախ՝ Ավետում, Ծնունդ, Մկրտություն, Խաչելություն, Հարություն, Համբարձում<sup>32</sup>:

Հաճախ են հանդիպում նաև Աստվածամոր և մանկան, գահակալ Քրիստոսի, 12 առաքյալների և ավետարանիչների պատկերները: Այս դեպքում պատկերագրական հորինվածքը սովորաբար ներկայացվում է զարդարուն կամարների ներքո կամ շրջանակների մեջ ամփոփված: Կան նաև հյուսածո գալարուն, ճոխ բուսանախշերով և հորիվածքներով զարդարված սաղավարտներ:

Թանգարանում պահվող № 30 (128) սաղավարտը (նկ. 1) ավանդական դարձած տեսարանների կողքին ներկայացնում է առավել քիչ հանդիպող տեսարաններ: Քառաթև, ճաճանչավոր խաչով կնքված սաղավարտի բալագույն թավշյա հիմքը զարդարում են արծաթե ձուլածո, փորագրազարդ 4 թիթեղներ, որոնց վրա պատկերված են Պայծառակերպության, Խորհրդավոր ընթրիքի, Խաչելության և Հարության տեսարանները:

Սաղավարտի վերին հատվածը զարդարված է ճաճանչազարդերով, ներքևի հատվածը՝ հիշատակարան-արձանագրությամբ, որտեղ նշվում է, որ 1810 թ. ստեղծված սաղավարտն ու վականը նվիրաբերվել են Ռումիհայի Բոթոշան քաղաքի Սբ. Աստվածածին հայկական եկեղեցուն:

Նույնատիպ ոճով ու հորինվածքով և գեղարվեստական նույն դպրոցին պատկանող 2 սաղավարտ էլ պահվում է Բոթոշանի հայկական եկեղեցու

<sup>32</sup> Գիտ Աղանեսնց, Կարգ աստուածայաշտութեան..., էջ 50–51:

հավաքածուում, որոնցից առաջինը ներկայացնում է Ծննդի և մոգերի երկրպագության, Պայծառակերպության, Խաչելության և Հարության, իսկ երկրորդը՝ Սկրտության, Պայծառակերպության, Խորհրդավոր ընթրիքի և Խաչելության տեսարանները:

№ 26 (139) սաղավարտը կազմում են Գահակալ Քրիստոսի և 12 առաքյալների պատկերները ներկայացնող 13 արծաթյա թիթեղները (նկ. 2, 3): Քրիստոսը նստած է զարդարուն գահի վրա՝ օրհնող աջով, ձախ ձեռքում գիրք բռնած, առաքյալները՝ ավանդական դիրքերով և հագուստներով՝ պարեզոտով և թիկնոցով, իրենց գլխավոր խորհրդանիշ գիրքը ձեռքներին բռնած: Պատկերներից ներքև բոլորածև ձգվում է բուսական զարդաշղթա:

Սաղավարտի վերին հատվածը մշակված է արծաթե դրվագազարդ թիթեղով, որի վրա պատկերված է հավասարաթև զարդարուն խաչ և խաչաթևերի միջև սերովբեի մեկական պատկեր: Սաղավարտն ունի հիշատակարան-արձանագրություն, որտեղ նշվում է, որ 1786 թ. ստեղծված սաղավարտն ու վակասը նվիրաբերվել են Ռուսինիայի Ֆոքշան քաղաքի Սբ. Աստվածածին հայկական եկեղեցուն: Վակասը (նկ. 4) պահվում է Բոթոշանի հայկական եկեղեցու հավաքածուում: Այն զարդարող 13 արծաթե դրվագազարդ թիթեղներից կենտրոնական երեքը ներկայացնում են Բարեխոսության (Դեխիս) պատկերագրությունը (նկ. 5), իսկ աջից ու ձախից առաքյալների պատկերներն են: Կերպարները մշակված են բավականին վարպետորեն, ճիշտ համաչափություններով:

Վականները ավանդաբար զարդարվել են Քրիստոսի և 12 առաքյալների<sup>33</sup>, Քրիստոսի և 4 ավետարանիչների, Աստվածամոր ու մանկան և 12 առաքյալների՝ երբեմն կամարների ներքո ամփոփված պատկերներով: Հանդիպում են նաև տերունական շարքի տարբեր տեսարաններ:

Վականները զարդարող ավանդական դարձած հորինվածքն է ներկայացնում № 11 (744) վակասը (նկ. 6, 7)՝ ուղղանկյուն մուգ կարմիր թավշյա հիմքի վրա զարդարուն շրջանակների մեջ գահակալ Քրիստոսի և 12 առաքյալների ձուլածո պատկերներն են: Գահակալ Քրիստոսը պատկերված է օրհնող դիրքով, գունդը ձեռքին, առաքյալները՝ ավանդական դիրքերով, հագուստներով ու խորհրդանիշներով՝ յուրաքանչյուրն իր ատրիբուտով: Ներքևի հատվածում առաքյալների համապատասխան անուն-գրություններն են: Պատկերները մշակված են բացառիկ նրբությամբ, մանրամասների հստակությամբ և շեշտված անհատականությամբ:

Տեղական միջավայրի ընդգծված ազդեցությունն է կրում № 23 (?) սաղավարտը (նկ. 8), որը հավաքածուի ամենաուշագրավ նմուշներից մեկն է: Զարդարուն խաչով կնքված սաղավարտի մուգ կարմիր թավշյա հիմքի վրա 13 պունագարդ կամարների ներքո բոլորածև տեղադրությամբ պատկերված են Քրիստոսը և 12 առաքյալները: Քրիստոսի պատկերը տարբերվում է հայ արվեստի համար ավանդական դարձած պատկերագրական լուծումներից՝ ներկայացված է Քրիստոս Պատրիարք պատկերագրությամբ<sup>34</sup> (նկ. 9)՝ որպես երկնային եկեղեցու առաջնորդ, գահակալ, օրհնող դիրքով, զգեստավորված

<sup>33</sup> *Գիտ Աղանակնց*, Կարգ աստուածապաշտութեան..., էջ 53:

<sup>34</sup> *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001. С. 373–374.

ուղղափառ ավանդույթի համաձայն՝ պատրիարքական հանդերձանքով, եպիսկոպոսական խույրով, որը պսակված է խաչի փոխարեն գնդով, ինչը բնորոշ չէ ո՛չ հայկական, ո՛չ ուղղափառ ավանդույթին:

Այս տեսարանի պատկերագրական հիմքը ձևավորվել է ուշ բյուզանդական շրջանում և առավել տարածված է ուղղափառ եկեղեցու ավանդույթի մեջ:

Ավանդական հագուստներով և գլխավոր խորհրդանիշ Սուրբ Գիրքը ձեռքին բռնած առաքյալները ներկայացված են ոչ կանոնիկ, անսովոր մեկնաբանությամբ՝ Քրիստոսին ուղղված, նրան մատնանշող էքսպրեսիվ, դինամիկ դիրքերով: Պատկերները մշակված են մեծ վարպետությամբ և գեղարվեստական բացառիկ արտահայտչականությամբ:

Վերին հատվածում Նոր Կտակարանային Սուրբ Երրորդության պատկերն է (նկ. 10)՝ ճաճանչափայլ լուսապսակի մեջ ամփոփված՝ աշխարհը խորհրդանշող խաչագարդ գունդը կենտրոնում: Նոր Կտակարանային Սուրբ Երրորդության պատկերումը, որ բնորոշ չէ միջնադարյան հայ արվեստին, այս շրջանում առավել հաճախ է սկսում պատկերվել հայկական եկեղեցական արվեստի նմուշների վրա:

№ 25 (462) սաղավարտը (նկ. 11) գեղարվեստական հորինվածքով մոտ է նախորդին: Կենտրոնական հատվածը զարդարող Աստվածամոր և մանկան՝ մինչև գոտկատեղը ներկայացված պատկերը, որ կրում է արևմտյան պատկերագրության ընդգծված ազդեցությունը, ներկայացված է բավականին անսովոր մեկնաբանությամբ՝ Մանկանն իր գրկի մեջ առած Աստվածամայրը կարծես պաշտպանում է նրան (նկ. 12):

Աստվածամոր և մանկան այս պատկերագրական լուծումը կրկնվում է թանգարանում պահվող № 7 (614) վակասի (նկ. 13, 14) վրա ևս, որտեղ Տիրամայրը ներկայացված է ողջ հասակով: Հորինվածքը զարդարում են կամարների ներքո 12 առաքյալների պատկերները:

3. Բրաունը եկեղեցական հանդերձանքի պատմությանը նվիրված իր ծավալուն աշխատության մեջ հայկական սաղավարտի մասին խոսելիս որպես բնորոշ և տարբերակիչ հատկանիշ՝ ի հակադրություն հունական խույրի, նշում է սաղավարտը ներքևի հատվածում բոլոր կողմերից շրջապատող, ատամնավոր թագ հիշեցնող զարդարանքը<sup>35</sup>: Որքան էլ սա միանշանակ չէ հայկական եկեղեցու ծիսակարգում կիրառվող սաղավարտի համար, հարկ է նշել, որ Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանում պահվում են այսօրինակ մշակմամբ, գեղարվեստական նույնանման հորինվածքով մի քանի սաղավարտներ՝ թավշյա հիմքը զարդարող ասեղնագործական տարբեր տեխնիկաներով արված ճոխ բուսանախշերով:

Նմուշների մեջ հատկապես առանձնանում է № 21 (635) սաղավարտը (նկ. 15)՝ զարդարուն ծաղկած խաչով կնքված սաղավարտի թավշյա հիմքը բոլորաձև տեղադրությամբ գրկում է 12 ուղղանկյուն սրածայր ելուստներով զարդագոտին: Վերին հատվածը ձևավորված է ասեղնագործ ճաճանչագարդերով, որ, ներդաշնակ միասնություն կազմելով զարդագոտու ասեղնագործ վարդյականման բուսանախշերի հետ, լրացնում ու ամբողջացնում են հորինվածքը:

<sup>35</sup> Braun J. Die liturgische... S. 487.

№ 12 (?) վակասը (նկ. 16), պահպանելով համապատասխան սաղավարտի զարդանախշման ընդհանուր բուսածաղկային հորինվածքը, կենտրոնական հատվածում զարդարված է ճաճանչազարդ շրջանակի մեջ ամփոփված Մուրբ Սկիհի պատկերով:

Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարանում պահվող եկեղեցական սաղավարտների և վակասների հավաքածուն իր ուրույն և կարևոր տեղն ունի հայաստանյան և օտարերկրյա հավաքածուների կողքին: Կրելով արևմտյան և ուղղափառ պատկերագրության ազդեցությունը՝ հավաքածուի նմուշները մինևույն ժամանակ պահպանում են Հայկական եկեղեցու ծեսին բնորոշ գեղարվեստական հիմնական առանձնահատկությունները՝ շեշտելով այն դրույթը, որ սաղավարտը և վակասը՝ որպես արևելյան և արևմտյան ծիսակարգերից մեր եկեղեցի ներմուծված տարրեր, լավագույնս դրսևորում են հայկական ծեսին հատուկ ինքնուրույն և յուրօրինակ դիմագիծը:

**Nelli Smbatyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

## **The Artistic Characteristics of Armenian Liturgical Mitras and Amicts**

(On the Example of the Specimens from the Museum of  
Armenian Church in Bucharest)

The mitra of priests (arm. *saghavart*) and amict (arm. *vacas*) are liturgical vestments that are used in Armenian church ceremonies. They have been borrowed respectively from the Eastern and Western rites to the Armenian. Their shape and symbolism changed with time receiving distinct characteristics and original interpretation. The use of liturgical mitra and amict comes from XVII and XIII centuries respectively. This paper presents the main iconographic features of these liturgical vestments on the example of the specimens from the Armenian Museum in Bucharest.

**Нелли Смбалян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

**Художественный образ армянских церковных митр и вакасов**

(на примере коллекции Армянского музея в Бухаресте)

Митра священника (арм. *сагаварт*) и вакас являются богослужебными облачениями, используемыми в армянском церковном обряде. Они позаимствованы из восточной и западной церковных традиций. Их форма и символика в течение веков изменились, получив самостоятельную и оригинальную трактовку. Применение митры священника в Армянской Церкви началось в XVII в., а вакаса — в XIII в. Основные иконографические особенности выше-названных видов церковного облачения представлены в статье на примере коллекции Армянского музея в Бухаресте.

**Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Սաղավարտ № 30 (128), 1810 թ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի հայկական Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 2. Սաղավարտ № 26 (139), 1786 թ., Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի հայկական Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 3. Սաղավարտ № 26 (139), դրվագ
- Նկ. 4. Վակաս № (?), XVIII դ., Կ. Պոլիս (?), Բոթոշանի հայկական Սբ. Աստվածածին եկեղեցու հավաքածու
- Նկ. 5. Վակաս № (?), դրվագ
- Նկ. 6. Վակաս № 11 (744), ստեղծման տարեթիվը (?), ստեղծման վայրը (?), Բուխարեստի հայկական Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 7. Վակաս № 11 (744), դրվագ
- Նկ. 8. Սաղավարտ № 23 (?), XIX դ. (?), ստեղծման վայրը (?), Բուխարեստի Սբ. Հրեշտակապետաց հայկական եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 9. Սաղավարտ № 23 (?), դրվագ
- Նկ. 10. Սաղավարտ № 23 (?), դրվագ
- Նկ. 11. Սաղավարտ № 25 (462), XIX դ. (?), ստեղծման վայրը (?), Բուխարեստի Սբ. Հրեշտակապետաց հայկական եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 12. Սաղավարտ № 25 (462), դրվագ
- Նկ. 13. Վակաս № 7 (614), XIX դ. (?), ստեղծման վայրը (?), Բուխարեստի հայկական եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 14. Վակաս № 7 (614), դրվագ
- Նկ. 15. Սաղավարտ № 21 (635), XIX դ. (?), Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի հայկական Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան
- Նկ. 16. Վակաս № 12 (?), XIX դ. (?), Կ. Պոլիս (?), Բուխարեստի հայկական Սբ. Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարան



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13





14



15



16

## Լիլիթ Կարապետյան

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

### Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատան քանդակային հարդարանքը

Ուշ միջնադարյան հայ քանդակագործությունը (XVI–XVIII դդ.) առանձնանում է պատկերաքանդակների և զարդաձևերի բազմազանությամբ ու առատությամբ: Վերջիններս տեղ գտնելով հուշարձանների արտաքին հարդարանքում՝ նոր շուք են հաղորդում շինությանը՝ ամբողջացնելով ճարտարապետական կերպարը: Իր արտաքին հարդարանքով Արարատյան դաշտի հուշարձաններից ուշագրավ է Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատունը: Զանգակատան կառուցման մասին հստակ դիտարկումներ է արել Ս. Սաղումյանը. «Մայր տաճարի զանգակատունը հիմնադրել է Փիլիպոս կաթողիկոսը 1654 թ. մարտին: Կառուցումը դադարեցվել է 1655 թ. մարտին: Աշխատանքները վերսկսվել են Հակոբ կաթողիկոսի օրոք 1656 թ. և ավարտվել 1658 թ.»<sup>1</sup>: Զանգակատունը եռահարկ է: Առաջին հարկը հենված է զույգ մույթերի և որմնամույթերի վրա: Մույթերն ու որմնամույթերն ունեն նույնանման հարդարանք: Կենտրոնում, խարիսխի վրա հենված, եռամաս ողնուցաձև կամարն է: Կամարի երկու կողմերում սյուները ավարտվում են զույգ կենդանագլուխներով: Հարդարանքի նման մոտեցումը կրկնվում է բոլոր ճակատներում, բացառություն են կազմում հյուսիսարևմտյան և հարավարևմտյան որմնամույթերը, որոնք ունեն միայն զույգ կենդանագլխով մեկ սյուն: Որմնամույթերի հարդարանքը շարունակվում է ներսի կողմից՝ հավաստացյալին դեպի եկեղեցի տանող հատվածում: Այստեղ ևս հյուսիսարևմտյան և հարավարևմտյան կողմում մի սյուն կա զույգ կենդանագլխով, իսկ անմիջապես մուտքի մոտ որմնամույթերը զարդարված են սյուներով և ողնուցաձև կամարով. կամարը որմնանկարի շրջանակն է: Արտաքին ճակատների որմնամույթերի հարդարանքը վերևի հատվածում ավարտվում է շթաքարի հարդարանքով: Առաջին հարկի որմնամույթերի վրա հենվում է հեռանկարային սկզբունքով կառուցված երկմաս կամարաշար: Կամարաշարը բաղկացած է քառաշարք զարդաձևերից:

Առաջին և երկրորդ հարկի միջև է գտնվում քառաշարք մեծ զարդագոտին, որի զարդաստարերը գերիշխող են մյուս գոտիների զարդաձևերի նկատմամբ: Զանգակատան երկրորդ հարկում տեղադրված են զանգերը: Ինչպես առաջին այնպես էլ երկրորդ հարկը արտաքին ճակատում և ներտարածքում ունի հարուստ հարդարանք: Երկրորդ հարկը հենվում է զույգ մույթերի և որմնամույթերի վրա, վերջիններս բոլոր ճակատները մշակված են միանման: Խարսխի վրա հենված զույգ սյուները վեր ձգվելով հյուսվում են՝ ավարտվելով մեկական կենդանագլուխներով:

<sup>1</sup> Սաղումյան Ս., Երբ և ուրբեր են կառուցել Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատունը, «Էջմիածին», 1976, Ե, էջ 29:

Մույթերն ու որմնամույթերն ամբողջովին ծածկված են բուսական զարդատարրերով, իսկ ոչ մեծ վարդյակների շղթայով ավարտում է հարդարանքը: Երկրորդ հարկը ևս ունի կամարաշար, որը առավել մեղմ է մշակված և կենտրոնական հատվածում փոքր-ինչ սրածայր է: Նույն բարձրության վրա՝ ներտարածքում, առագաստներին, աչքի են ընկնում սերովբեների պատկերները, որոնց ներքևում ցլի գլխի մեկական քանդակներ կան: Զանգակատան երկրորդ հարկը ավարտվում է սրբերի պատկերաքանդակներով, որոնցից փոքր-ինչ վեր՝ երկթեք տանիքի տակ, կրկին հանդիպում ենք վարդյակների շղթայի: Երկրորդ հարկը ունի կցակառույց հյուսիսային և հարավային կողմերից՝ արտաքին հարդարանք: Այստեղ ևս զանգեր են տեղադրված: Արտաքին ճակատում հետաքրքրական է կիսակլոր պատուհանը, որ ամբողջովին եզերված է բուսական զարդանախշով: Պատուհանի կենտրոնում տեղադրված սյան վրա են հենվում երկու փոքր կամարներ: Սյունը զամբյուղանման և երկրաչափական զարդատարրերի բարդ համակցություն է, իսկ կամարները հյուսկեն և պարուրաձև զարդատարրերից են բաղկացած, որոնք կենտրոնական հատվածում ավարտվում են դեմհանդիման վիշապագլուխներով: Վերևի հատվածում սյան վրա է հենվում վարդյակը և մեծ խաչը: Պատուհանից վեր՝ երկթեք տանիքի տակ, տեղադրված է խաչաքանդակ՝ երկու կողմերում մեկական վարդյակներով:

Զանգակատան երրորդ հարկը արտաքին հարդարանքով զիջում է առաջին և երկրորդ հարկերին: Սյուները խոյակի հատվածում զարդարված են զամբյուղանման և շթաքարի զարդատարրերով, սյուների միջև գոյացած կամարները զարդարված են հյուսկեն, իսկ մի փոքր վեր՝ բուսական զարդատարրերով:

Առաջին հարկի արևմտյան ճակատում որմնամույթերին արված պարուրաձև զարդանախշ սյուները ավարտվում են զույգ կենդանագլուխներով, դրանք դիտարկումների առիթ են ընձեռում: Արտաքին հարդարանքում սյուների նմանատիպ կիրառում հանդիպում ենք դեռևս Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի հարդարանքում (VII դ.), որտեղ սյուներն ավարտվում են խոյակով: Սա վկայում է, որ վաղ միջնադարյան առանձին զարդաձևերը շարունակվում են ուշ միջնադարում: Մյուս կողմից խոսում է այն մասին, որ ուշ միջնադարյան վարպետների համար Մայր տաճարի հարդարման վաղագույն ձևերը նախատիպ են հանդիսացել: Զանգակատան արևմտյան ճակատի ձախակողմյան որմնամույթը պասկող կենդանագլուխները, որոնք կարծես խոյակի դեր են կատարում, ներկայացնում են կենդանիներ: Դեմհանդիման պատկերված այս կենդանիները թերևս արտահայտում են ուժեղի և թույլի հակամարտությունը (նկ. 1), ինչպես, օրինակ, վաղ միջնադարյան պատկերագրության մեջ ընդունված էր համադրել խոտաճարակ և գիշատիչ կենդանիներին: Նույն սկզբունքն առկա է հյուսիսային կողմի որմնամույթի կենդանիների քանդակներում, որոնցից մեկն ունի պոզեր և արտահայտված ծնոտային մաս, իսկ ձախակողմյան կենդանին ավելի մեղմ է պատկերված. հավանաբար այստեղ նույնպես շեշտադրված է բարու և չարի հակամարտությունը: Միայն արևմտյան ճակատի աջ որմնամույթի հարդարանքում ենք նկատում թռչունների (աղավնի՞) քանդակներ, որոնք ճանկերով ինչ-որ բան են պահում (նկ. 2): Հյուսիսային և հարավային ճակատներում հարդարանքի նույն սկզբունքը կրկնվում է, սակայն հյուսիսային կողմում միայն գիշատիչ կենդանագլուխներ են:

Որմնամույթերին պատկերված գիշատիչ կենդանագլուխները բաժանվում են մի քանի տեսակների. արտահայտված ծնոտային մաս ունեցող կենդանագլուխներ, սրածայր պոզերով, խոշոր ժանիքներով կենդանագլուխներ, ինչպես նաև վիշապանման կենդանագլուխներ» երախը լայն բացած, երկփեղկված լեզվով:

Առհասարակ XVII–XVIII դդ. կենդանիների նմանօրինակ գլուխները լայն տարածում էին ստացել: Ինչպես, օրինակ, Սբ. Ստեփանոս Նախավկա (XVII դ.) եկեղեցու թմբուկի արտաքին հարդարանքում տեսնում ենք վիշապանման կենդանագլուխներ, որոնք զարդանախշ պարուրաձև որմնասյան զագաթին են պատկերված: Պատկերագրությունը և քանդակի մշակումը նման են Էջմիածնի զանգակատան օրինակին: Մշակումը հասցված է ողորկության, քանդակը օժտված է արտահայտչականությամբ, համամասնությունների հարաբերությունը ևս նույնն է: Էջմիածնի զանգակատան կենդանագլուխների հետ որոշակի աղերս ունի Նախիջևանում գտնվող Ցղնայի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու առյուծի քանդակը: Վերջինս պատկերագրական տեսանկյունից առավել մոտ է առաջին խմբի քանդակներին, դրանք են՝ արտահայտված ծնոտային մաս ունեցող կենդանագլուխները, սակայն Ցղնայի առյուծը թաթերով է պատկերված և քարի մշակումը նույնքան ողորկ չէ, ինչպես զանգակատան քանդակում:

Ս. Սաղումյանն, ուսումնասիրելով Էջմիածնի զանգակատունը, այն տեսակետն է հայտնում, որ այստեղ նկատվում են իրանական, արաբական ազդեցություններ<sup>2</sup>: Մենք համամիտ ենք այդ կարծիքին, քանի որ բոլոր որմնամույթերի վրա առկա սրածայր կամարները և վերևում եզրագծող շթաքարի գոտին առաջին հերթին խոսում են հենց արևելյան ազդեցության մասին, ինչը բնորոշ է ոչ միայն Էջմիածնի զանգակատանը, այլև հայկական ու լիջնադարյան հուշարձաններին ընդհանրապես:

Որմնամույթերին հենվող կամարներն ունեն չորս շարք զարդագոտիներ: Առաջինը հյուսկեն զարդանախշ է: Երկրորդ զարդագոտին բազմանկյուն զարդանախշերի միացություն է: Երրորդը պարուրաձև զարդանախշ է, որը համադրված է մեկ այլ զարդագոտու հետ (նկ. 3): Էջմիածնի զանգակատան առաջին և երկրորդ հարկերի միջև քանդակված է քառաշարք գոտի, որն ուշ միջնադարյան եկեղեցիների հարդարանքում առանձնանում է իր «ասեղնագործ» մշակմամբ և շքեղությամբ: Առաջին գոտին ներկայացնում է հյուսկեն զարդատարրերի բարդացված տարատեսակներից մեկը: Այն արված է շղթայակցման օգնությամբ, բայց միևնույն ժամանակ այդ շղթայակցված մասնիկները հյուսվում են գոտու մյուս մասնիկների հետ՝ այսպիսով կազմելով կոտ, մաթեմատիկական հաշվարկի վրա հիմնված կառուցվածք: Ըստ Յ. Բալորուշայտիսի. «Այն նյութ է ծառայել նրանց հայեցողական մտքի՝ այնքան սովորական դարձած երկրաչափական փորձերին, դժվարին և նուրբ հաշվարկներին: Քանի որ գրեթե երեք դար արաբները տիրել են Հայաստանին ու Վրաստանին, կարելի է կարծել, թե հիմնականում նրանք են ստեղծել այդ ձևերը, որոնք զարմանալի տարածում ստացան Հայաստանում»<sup>3</sup>: Զարդաձևերի առատ օգտագործումը զանգակատան հարդարանքում պահանջ ունի առավել նոր և խոր ուսումնասիրությունների:

<sup>2</sup> Սաղումյան Ս., Երբ և ովքեր են կառուցել..., էջ 32:

<sup>3</sup> Բալորուշայտիս Յ., Ուսումնասիրություն հայ և վրաց միջնադարյան արվեստի, Երևան, 2003, էջ 43:

Երկրորդ գոտին բաղկացած է վարդյակներից, ընդ որում միայն արևմտյան կողմում են աստղաձև և կլոր վարդյակները հաջորդում մեկը մյուսին, իսկ հյուսիսային և հարավային ճակատներում տեսնում ենք միայն աստղաձև վարդյակներ: Վարդյակներն մանրակրկիտ մշակված են՝ ներառելով բուսական զարդատարրեր, որոնց մեջ ազատ տարածություն գրեթե չկա: Ընդհանուր առմամբ բոլոր վարդյակների հիմքում ընկած է խաչը: Տերևների խիտ տեղաբաշխումը խանգարում է նկատել, սակայն ուշադիր նայելու դեպքում ակնհայտ է դառնում, որ թե՛ աստղաձև և թե՛ կլոր վարդյակների կենտրոնում ընդգծված է խաչը (նկ. 4): Հաջորդ զարդագոտին տարբեր երկրաչափական պատկերների (բազմանկյուններ, շրջաններ) միացություն է: Մ. Հասրաթյանն այն տեսակետն է հայտնում, որ Էջմիածնի զանգակատանը և Նախիջևանի Ցղնայի եկեղեցում կիրառվել են բարոկկոյին հատկանշական դեկորատիվ մոտիվներ, որոնց երեվան գալը պայմանավորված էր եվրոպական երկրների՝ առաջին հերթին Իտալիայի վաճառականների հետ կապերով<sup>4</sup>: Այս ամբողջ եռահարկ շինությունում բարոկկոյին հատկանշական դեկորատիվ մոտիվ կարող էր հանդիսանալ հատկապես քառաշաք զարդագոտին, որն էլ հենց աչքի է ընկնում առաջին հայացքից և մեր կարծիքով Մ. Հասրաթյանը հենց այս զարդագոտին նկատի ունի և հատկապես վերջինիս չորրորդ մասը, որը ներկայացնում է սափորից դուրս եկող բուսական զարդանախշերի փունջ: Բիարկե, նման զարդանախշեր հանդիպում են նաև Ցղնայի Սբ. Աստվածածին եկեղեցում (որը նշում է նաև Մ. Հասրաթյանը), ինչպես նաև Փառակալի Սբ. Հակոբ Հայրապետի եկեղեցու մուտքի հարդարանքում: Վերջիններս մշակմամբ և բուսական զարդանախշի կառուցվածքի տեսանկյունից գրեթե նույննում են, սակայն այստեղ բուսական տարրը չի կտրվել իր նախատիպից: Բնչ վերաբերում է զանգակատան չորրորդ գոտուն, ապա այստեղ բուսական տարրը դեկորատիվ բնույթ է կրում: Ուռուցիկ սափորներից ելնող բույսի ցողունները շքեղ ճյուղավորված են և տերևները՝ փարթամ, որոնք երկկողմ գալարումներով լցնում են ամբողջ տարածքը: Առաջին հայացքից թվում է, թե անփույթ և խառը դասավորություն ունեն, սակայն իրականում քանդակագործը երբեք չի խախտել համամասնությունները՝ ստանալով դեկորատիվ արտահայտիչ հարդարանք: Այստեղ բույսն այլևս հեռացել է իր «բուսականությունից»: Մենք գործ ունենք տարատեսակ բարդ գծանկարով քանդակված զարդանախշի հետ, որը շատ խիտ է, հագեցած և դինամիզմով լի: Այս տեսանկյունից դիտելով՝ կարծում ենք ճիշտ չէ Ցղնայի և Փառակալի օրինակները հավասարեցնել Էջմիածնի զանգակատան բուսական զարդագոտուն:

Արտաքին հարդարանքն առավել հետաքրքիր շարունակություն է գտնում Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատան երկրորդ հարկում, որի որմնամույթերի հարդարանքը առավելագույնն է աչքի ընկնում արտահայտչականությամբ: Դրան նպաստում են միմյանց հյուսված խոշոր վիշապազովիները (նկ. 5): Երախի լայն բացվածքը, դուրս ելնող լեզուն մեծ արտահայտչականություն են հաղորդում քանդակներին:

<sup>4</sup> Հարությունյան Մ., Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ., Աղասյան Ա., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 262:

Ձանգակատունը կարևորվում է նաև թեմատիկ քանդակներով: Այսպես, արևմտյան ճակատում երկթեք տանիքի տակ տեղադրված է Քրիստոսի բարձրաքանդակը, իսկ երկու կողմերում պատկերված են հրեշտակները: Ուշագրավ է, որ Քրիստոսի շրջանակը եռանկյուն է, որի ձևը, իհարկե, պայմանավորված է ճակատի երկթեք կտրվածքով: Այսինքն, տվյալ դեպքում ճարտարապետությունը թելադրողի դիրքում է: Շրջանակից վեր արված աստղաձև վարդյակներն իրենց զարդարանքով չեն կրկնում միմյանց (նկ. 6): Քրիստոսը պատկերված է մինչև գոտկատեղը, աջ ձեռքը օրհնող դիրքով է, իսկ ձախով բռնել է գունդը» երկրագնդի խորհրդանիշը: Այս հորինվածքի աջ անկյունում կա արձանագրություն՝ «փրկիչ»: Այստեղ Քրիստոսը ներկայացված է լուսապսակով, երկար, դեպի դուրս ոլորվող մագերով, լայն դեմքով և խոշոր աչքերով: Գեղեցիկ է մշակված Քրիստոսի ծալքավոր հագուստը: Ուսումնասիրելով ուշ միջնադարյան քանդակը՝ նկատում ենք արտահայտչաձևերի սահմանափակություն: Տվյալ պարագայում եթե քանդակագործին հաջողվել է զարդաքանդակների պատկերման մեջ հասնել առավելագույն բազմազանության, ապա միևնույն ժամանակ ակնհայտ է, որ Քրիստոսի դեմքի մշակումը՝ աչքերի ձևը, դեմքի կառուցվածքը, մեծ ընդհանրություն ունեն հրեշտակների մշակման հետ, իսկ վերջիններս էլ նման են երկրորդ հարկի ներտարածքում պատկերված սերովբեի քանդակին: Այսպիսով, դեմքի մշակման որոշակի սկզբունքը քանդակագործի համար ծառայել է ընդհանուր նախատիպ: Մյուս կողմից՝ նրան չի խանգարել փոքր տարածությունը՝ պատկերելու Քրիստոսի ծավալային կերպարը և հստակ գծերով առանձնացնելու հագուստի ծալքերը: Այնուամենայնիվ, նուրբ մշակումը հանգեցրել է քարի ողորկությանը՝ ենթարկելով ֆորմային:

Ձանգակատան հարավային ճակատին տեղադրված է Գրիգոր Լուսավորչի դիմաքանդակը (այդ մասին հուշում է արձանագրությունը), որը իր հորինվածքային և կառուցվածքային սկզբունքներով մոտենում է Քրիստոսի պատկերաքանդակին, իսկ հրեշտակներին փոխարինում են երկու մեծ վարդյակները: Առհասարակ ուշ միջնադարում լայն տարածված էր Լուսավորչի պատկերումը և Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատան օրինակը բացառություն չպետք է դիտարկել (նկ. 7): Լուսավորչի քանդակված է մինչև կրծքավանդակը: Աջ ձեռքը օրհնող դիրքով է իսկ ձախով բռնել է գիրքը: Գլխին կա սրածայր խույր, որի զարդարանքները կապ են ստեղծում հորինվածքի և շուրջը քանդակված վարդյակների միջև: Լուսավորչի լայնաթև հագուստը իր կոր գծերով զբաղեցնում է հորինվածքի գրեթե ողջ տարածությունը, իսկ ձեռքերն ավելի հստակ են մշակված քան Քրիստոսի ձեռքերը: Էջմիածնի զանգակատան հարավային և հյուսիսային կողմերում կան ուշագրավ զարդաքանդակ-հավելումներ, որոնք ավելի շքեղ են դարձնում ընդհանուր հարդարանքը: Երկթեք տանիքի տակ և նույնատիպ շրջանակի մեջ տեղադրված է խաչ՝ սրածայր կամարով, իսկ երկու կողմերում քանդակված վարդյակների մեջ ներգծված են խաչեր: Կիսակլոր պատուհանն ունի շքեղ շրջանակ, որի կենտրոնում քանդակված է խաչ: Վերջինս իր նուրբ և մանրակրկիտ մշակումով գերազանցում է մինչ այժմ մեզ հանդիպած օրինակներին: Այս պատուհանը կրկնում է այն բոլոր զարդատարրերը, որոնք օգտագործվել են զանգակատան հարդարանքում: Այստեղ կրկին հանդիպում ենք շթաքարի, հյուսկենի, պարուրաձև զարդանախշերի

օգտագործման, ինչպես նաև վիշապների գլուխների, որոնք իրենց արտահայտչականությամբ չեն զիջում երկրորդ հարկի որմնամույթերին քանդակված օրինակներին: Պատուհանի նման հարդարանքը կրկնվում է նաև հյուսիսային կողմում:

Հյուսիսային ճակատում նույնպես առկա է ֆիգուրատիվ բարձրաքանդակ. պատկերված է Տրդատ Մեծ արքան: Այս մասին հուշում է արձանագրությունը, սակայն որակյալ լուսանկարների բացակայության պայմաններում հնարավոր չէ մանրակրկիտ ուսումնասիրել: Տրդատն ունի բարձր թագ, ձեռքին՝ գավազան:

Զարդաքանդակներն իրենց տրամաբանական շարունակությունն են ստանում զանգակատան երրորդ հարկում: Հատկապես աչքի է ընկնում սյան խոյակների մշակումը, որտեղ շթաքարը և հյուսկեն զարդատարրը մեկընդմեջ կրկնվում են, իսկ կամարների հարդարանքը կանոնիկ չէ: Այս զարդատարրի կառուցման հիմքում թերևս ընկած է ձկնագարդը, որը մինչ այժմ միայն այս հուշարձանում է հանդիպում: Բնչևէ, ակնհայտ է, որ քանդակագործը բարձր վարպետության և վառ երևակայության տեր անձնավորություն է եղել: Մինչ այժմ արված ուսումնասիրությունը միայն մեկ վարկած ունի, ըստ որի Զաքարեն է, հավանաբար, եղել Էջմիածնի զանգակատան քանդակների հեղինակը<sup>5</sup>:

Այսպիսով, եթե ամփոփենք Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատան արտաքին հարդարանքի ուսումնասիրությունը, ապա նկատում ենք, որ զանգակատան արտաքին հարդարանքում գործում է հիերարխիկ հստակ համակարգ. ստորին հարկում կենդանագլուխներն են, իսկ վերին հարկում այն սրբերը, ովքեր առաջինն են ընդունել քրիստոնեությունը Հայաստանում՝ Գրիգոր Լուսավորիչը, Տրդատ թագավորը: Խորհրդաբանական նման համակարգը ուշ միջնադարյան մյուս հուշարձանների կողքին բացառիկ տեղ է հատկացնում զանգակատանը:

---

<sup>5</sup> Մաղումյան Ս., Երբ և ովքեր են կառուցել..., էջ 3:

**Lilit Karapetyan**

*Institute of Art of NAS RA*

## **The Sculptural Decoration of the Bell Tower of the Cathedral of Echmiadzin**

The features of the external decoration of the bell tower of Echmiadzin Cathedral — one of the most important monuments of the late-medieval Armenian art, are discussed in the article. At first examines some ornamental motives and figurative reliefs that are an integral part of the artistic and architectural image of the bell tower.

**Лилит Карапетян**

*Институт искусства НАН РА*

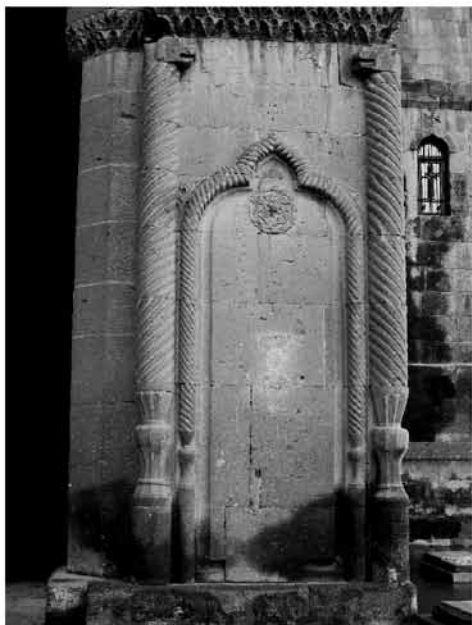
## **Скульптурный декор колокольни Эчмиадзинского собора**

В данной статье рассматривается внешнее убранство колокольни Эчмиадзинского кафедрального собора, одного из главных памятников поздне-средневековой Армении. Впервые дается описание и анализа орнаментальных мотивов и рельефных изображений, составляющих неотъемлемую часть декоративного убранства колокольни и гармонично сочетающихся с ее архитектурным образом.

### **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1 Էջմիածնի Մայր տաճար, զանգակատան հարավարևմտյան մույթը
- Նկ. 2 Էջմիածնի Մայր տաճար, զանգակատան հյուսիսարևմտյան մույթը աղափսիների քանդակներով
- Նկ. 3 Էջմիածնի Մայր տաճար, զանգակատան կամարը
- Նկ. 4 Էջմիածնի Մայր տաճար, զանգակատան զարդագոտին
- Նկ. 5 Էջմիածնի Մայր տաճար, զանգակատան երկրորդ հարկաբաժինը
- Նկ. 6 Էջմիածնի Մայր տաճար, Քրիստոսի բարձրաքանդակը զանգակատան արևմտյան ճակատին
- Նկ. 7 Էջմիածնի Մայր տաճար, Սբ. Գրիգոր Լուսավորչի բարձրաքանդակը զանգակատան ճակատին





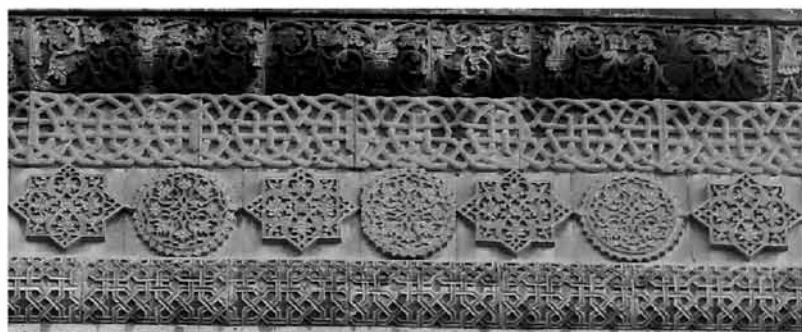
1



2



3



4



5



6



7

## Իվեթ Թաջարյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ, Մատենադարան*

### Մատենադարանի «Շահնամեն» (թիվ 535) որպես դաջարական արվեստի նմուշ

Մատենադարանի արաբատառ ձեռագրերի ֆոնդը (մոտավորապես՝ 20280 միավոր) ստեղծվել է Էջմիածնի Կաթողիկոսարանի և Մոսկվայի Լազարյան ինստիտուտի Արևելյան լեզուների գրադարանի հավաքածուների հիման վրա: Այս ֆոնդը շարունակաբար ընդլայնվում է նաև մասնավոր հավաքածուների սեփականատերերի նվիրատվությունների հաշվին՝ համալրվելով ձեռագիր մատյանների, նկարազարդ պատառիկների, արխիվային փաստաթղթերի նոր նմուշներով: Մատենադարանի արաբատառ ձեռագրերի ֆոնդի հավաքածուում ընդգրկված իրանական էպոսի չորս ձեռագրերը պահվում են ֆոնդի 10, 11, 285 և 535 համարների ներքո: Այս ձեռագրերից է (թվահամար 535) Դաջարական շրջանին պատկանող «Շահնամեն», որն առանձնանում է մանրանկարչական արվեստի կատարելությամբ, մի քանի նկարչական դպրոցների ավանդույթների ներդաշնակ համադրմամբ:

Ձեռագիրը գրվել է հիջրայի 1245 թ. (1829–1830 թթ.), որի մասին է վկայում ձեռագրի վերջում բավական լավ պահպանված հիշատակարանը (թ. 384 բ): Ընդհանուր ծավալը 390 թերթ է, չափերն են՝ 22,5 x 35 սմ: Յուրաքանչյուր էջ հավասարաչափ բաժանված է 4 սյունակի, որոնցից ամեն մեկի բարձրությունը 19 սմ է, իսկ լայնությունը՝ 2 սմ: Էջերը բաղկացած են չորս սյունակից և երկու լուսանցքից: Գրված է *Նասիխ* գրությամբ: Լուսանցքների սյունակները՝ վերևի, ներքևի և աջ կամ ձախ կողմի, երիզված են համաչափ լայնությամբ արտաքին մի այլ սյունակով: Այստեղ թեք տողերի միջև ընկած տարածությունը պահպանելու համար կան եռանկյունի կամ քառանկյունի ազատ տարածքներ: Եզրերում լայն սյունակների տողերը 50-ն են: Եթե թերթի եզրից փորձենք հաշվել, արտաքին լուսանցքի լայնությունը 1,7 սմ է, որտեղ կան տեսանելի երկարությամբ զուգահեռ 3 գծեր: Ներքին լուսանցքի լայնությունն է 3 սմ., որն ունի երկար, զուգահեռ 6 տարբեր գույներով գծեր:

Ըստ նախաբանի, Դաջարական շրջանի այս ձեռագիրը, կարող ենք դասել Բայսանդուրի<sup>1</sup> կոչվող շահնամենների շարքը: Բայսանդուրի «Շահնամեն»

<sup>1</sup> Լենկ Թեմուրի թոռ Բայսանդուր Միրզան (XIV դ.) իրանական արվեստի պատմության մեջ նշանավորվել է Հերաթի մանրանկարչական դպրոցի ստեղծմամբ և իրանական նկարչության մեջ նորարությունների ներդրմամբ, որի արդյունքում ստեղծվել են համաշխարհային արվեստին ծանոթ մանրանկարչական բազմաթիվ արժեքավոր նմուշներ: Բայսանդուրի, նրա ժամանակաշրջանի և դպրոցի մասին մանրամասն տե՛ս *Ռայս Դ.*, Իլլյասական արվեստ, 2-րդ հրատարակություն / թարգ. անգլերենից պարսկերեն՝ Մ. Բահար, Թեհրան, 2002, էջ 236–237:

ստեղծվել է Բայասնդուր Միրզայի հովանավորությամբ 1430 թ. (հիջրայի 833 թ.), որի բնօրինակներից մեկը այսօր էլ պահվում է Թեհրանի Գոլեստան պալատ-թանգարանում (թիվ 716)<sup>2</sup>: Բայասնդուրի Շահնամեն իր եզակիությամբ աչքի է ընկնում մյուս հայտնի «Դեմուօ»<sup>3</sup> եւ «Շահ Թահմասբ»<sup>4</sup> անուններով շահնամենների կողքին:

Մատենադարանում թիվ 535 «Շահնամեի» էջակապ (catchword) բառերը համեմատելով հաջորդ էջի սկզբի բառերի հետ՝ պարզում ենք, որ կան թերթեր, որոնց հաջորդականությունը խախտվել է: Իհարկե, բոլոր թերթերը առկա են, բայց հերթականությամբ չեն կարված: Օրինակ, 5 ք-ից հետո պետք է 6 ա-ն լիներ, բայց այդպես չէ: Դա է հուշում 5 ք-ի տակ գրված էջակապ բառը, որը 6 ա-ի սկզբի հետ չի համընկնում: Համեմատելով մյուս թերթերի սկիզբը՝ պարզում ենք, որ 5 ք-ից հետո պետք է 12 ա-ն լիներ:

Կազմը ստեղծվել է լաքապատման եղանակով<sup>5</sup>: Արտաքին մակերեսին նկարված են ռազմական տեսարաններ: Կազմի ներսի հատվածը մուգ կարմիր է, որի կենտրոնում աչքի է ընկնում ծաղիկներով և մեկ թռչունով զարդարված մեղալիոնը<sup>6</sup>: Ձեռագիրն ունի մեկական պահպանակ: Ձեռագրի ենթավերնագրերը կարմիր թանաքով են գրված, իսկ տեքստը՝ սևով: Ամեն էջ ունի 27 տող: Հիշատակարանում գրչի մասին գրված է հետևյալը. «Մուհամմեդ Քարիմ խանի նվաստ ծառա, գրիչ Մուհամմեդ Հոսեյն իբն Ալի Մուհամմեդ Աղ Օլա»<sup>7</sup>, ծաղկողը և գրչության վայրը հայտնի չեն: Մատենադարանում պահվող Բայասնդուրի «Շահնամեն» բացառություն չէ և ինչպես այլ Բայասնդուրի «Շահնամեններ», սա նույնպես սկզբնական 10 էջերում պարունակում է Ֆիրդուսու կյանքից արժանահիշատակ փաստեր: Պետք է նկատի ունենալ, որ նախաբանում ամփոփված տեղեկությունները ոչ՝ Ֆիրդուսու խոսքերն են և ոչ՝ վերը նշված գրչի: Դրանք ավելի վաղ ժամանակներում գրանցվել են ժողովրդի մեջ տարածված ավանդություններից XIV դարում, այն շրջանում, երբ Բայասնդուրի հովանավորությամբ ստեղծվում է «Շահնամեն»<sup>8</sup>: Նախաբանը ավարտվում է դյուցազունների, իշխանական տոհմերի և թագավորների գահակալման տարեթվերի ցանկով: Վերջինս աչքի է ընկնում նաև հիմնալի նկարազարդումներով:

<sup>2</sup> Մանսար Մ. Հ., Քախե Գոլեսթան (Գոլեստան պալատ), Թեհրան, 2000, էջ 84 (պարսկ. և անգլ.):

<sup>3</sup> «Շահնամե»-ի այդ օրինակը հայտնի է դարձել միջնորդի՝ Դեմուօի անվամբ, որն, ըստ ավանդության, էպոսը վաճառել է Արևմուտքում: Սակայն չկարողանալով գիրքը վաճառել ամբողջական, Դեմուօը այն մաս-մաս, առանձին էջերով է իրացնում, ընդ որում տարբեր վայրերում: Սա է պատճառը, որ Դեմուօի «Շահնամեն» վերականգնվել է շատ դժվարությամբ և ոչ լիակատար: Տե՛ս Արթուրյանի Շարիֆզադե, Քամալե հոնար (Գեղանկարչության պատմություն), Թեհրան, 2004, էջ 73, (պարսկ.):

<sup>4</sup> Շահ Թահմասբի անվան «Շահնամեն» ստեղծվել է Սեֆևյան հարստության հիմնադիր Շահ Իսմաիլ Առաջինի իշխանության տարիներին, մոտավորապես 1521 թ. (հիջրայի 928 թ.):

<sup>5</sup> Պարսկերենով՝ «Հոնարե Լաքի»:

<sup>6</sup> Պարսկերենով՝ «Թուրինջ»:

<sup>7</sup> Մեզ համար կասկածելի է Աղ Օլայի ընթերցանությունը տեքստում (Āyāolī):

<sup>8</sup> Իրաջ Գոյարդիի, Ռավվաթե Շահնամե բե նասր (Շահնամեի արձակ նկարագրությունը), Թեհրան, 2010, էջ 23 (պարսկ.):

Թիվ 535 ձեռագիր «Շահնամեն» ունի 56 նկարազարդված էջ<sup>9</sup>, որոնց գեղարվեստական առանձնահատկությունները համապատասխանում են Ղաջարական արքայատոհմի դարաշրջանին, ուստի համառոտ կերպով նկարագրենք այդ ժամանակաշրջանը: XVIII դ. վերջին — XIX դ. սկզբին Իրանը կրկին հայտնվեց քառսային վիճակում: Զանդիե թագավորական ընտանիքին փոխարինելու եկան ղաջարները, որոնց տիրապետության տակ էր Իրանը 1785 թ. մինչ 1925 թ.: Ղաջարական հարստության հիմնադիրն է եղել Աղա Մուհամմեդ խանը (1785—1796 թթ.): Հաջորդաբար թագավորել են Ֆաթի Ալի շահը (1797—1834 թթ.), Մուհամմեդ շահը (1834—1848 թթ.), Նասեր Էլ Դին շահը (1848—1896 թթ.), Մուզաֆեր Էլ Դին շահը (1896—1906 թթ.), Մուհամմեդ Ալի շահը (1906—1909 թթ.) և, վերջապես, Ահմեդ շահը (1909—1925 թթ.):

Ղաջարական հարստության դերը Իրանի նորագույն պատմության մեջ լայնորեն ուսումնասիրվել է պատմագրության մեջ: Պետք է նշել, որ այդ իշխանության վերաբերյալ գնահատականը միշտ չէ, որ միանշանակ է եղել. այն բնութագրվել է մի կողմից ծաղկման ժամանակաշրջան և, մյուս կողմից՝ անկումային, ինչն, օրինակ, իր արտացոլումն է գտել նաև Աս. Շահնագարյանի բնութագրման մեջ. «Թեև ձեռագրիս մանրանկարչության հեղինակն ապրում էր XIX դ., Ղաջարների հարստության շրջանում, յերբ պարսկական արվեստը վոչ միայն անկման վիճակում էր գտնվում, այլ և Սեֆեվյանների թողած հոյակապ գեղարվեստական կառուցվածքները բարբարոսաբար ավերվում, իսկ վորմանակարները գանձով ծածկվում էին, բայց և այնպես նա կարողացել է վորոշ չափով հավատարիմ մնալ պարսից Սեֆեվյան շրջանի (XVI-XVII դդ.) նկարչական դպրոցին»<sup>10</sup>: Մակայն, ըստ էության, Ղաջարական շրջանում ավանդապահ Իրանը դանդաղորեն սկսեց մոդեռնիզացվել: Զևավորվում ու կազմավորվում էր «Եվրոպականացող Իրանը» կանգնած քաղաքական, տնտեսական, հասարակական ու մշակութային զարգացման նոր ուղու վրա:

Ղաջարական արվեստի ակունքները գալիս են XVI-XVII դդ.: Հանրահայտ նկարիչներ Քամալ Էլ Դին Բեհզադը (1460—1535 թթ.) և Ռեզա Աքբասին (1572—1634 թթ.), որոշակիորեն պահպանելով գեղանկարչական հին ավանդները, նորություն բերեցին պարսկական կերպարվեստ: Փաստորեն, իրանական գեղանկարչական կյանքում նրանք հեղաշրջում կատարեցին՝ սկսելով ստեղծագործել ռեալիստական ոճով: Հետագայում նրանց հետևորդները փորձեցին ստանալ հեռանկարային լուծումներ, պատկերի ծավալայնություն, մարդկային շարժունակություն, լուսաստվերային համակարգ և այլն: Այստեղ տեղին է հիշատակել եվրոպամետ ամենահայտնի գեղանկարիչներից մեկին՝ Մուհամմեդ Զամանին (1639—1708 թթ.), որը Իրանի գեղանկարչության պատմության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում: Մուհամմեդ Զամանը արևմտյան արվեստի ուսումնասիրման նպատակով մեկնում է Իտալիա: Այնտեղ նա իր դավանանքը փոխում ու քրիստոնյա է դառնում: Եվրոպական արվեստին ծանոթանալով՝ վերադառնում է

<sup>9</sup> Աս. Շահնագարյանը իր հոդվածում նշել է, որ քննարկվող «Շահնամեն» ունի 52 նկարազարդ էջ, սակայն մեր հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ դրանք 56-ն են: Տե՛ս *Շահնագարյան Աս.*, «ՇԱՀ-ՆԱՍԵ»-յի ձեռագիր մի օրինակը, Ֆիրդուսի, Բանաստեղծի ծննդյան հազարամյակին նվիրված ժողովածու, ՀՄԽՀ Լուսժողովմատ Կուլտուրայի Պատմության Ինստիտուտ, Երևան, 1934, էջ 151:

<sup>10</sup> *Շահնագարյան Աս.*, «ՇԱՀ-ՆԱՍԵ»-յի ձեռագիր..., էջ 152:

հայրենիք ու զբաղվում արևմտյան արվեստի տարածմամբ: Իրանցի արվեստաբան Քարիմ զադե Թարբիզի ուսումնասիրությունները Մուհամմեդ Ջամանի վերաբերյալ ցույց են տալիս, որ վերջինս ընդհանրապես երկրից չի բացակայել, այլ Թեհրանից տեղափոխվել է Սպահան, մասնավորապես՝ Նոր Ջուղա: Այնտեղ շփվել է հայկական համայնքի արվեստագետների հետ: Մեզ հայտնի է, որ նոր ջուղայեցիները առևտրատնտեսական ու մշակութային կապեր ունեին Եվրոպայի, մասնավորապես՝ Վենետիկի հետ: Շփվելով եվրոպական արվեստի հետ և կրելով իրանական միջավայրի ազդեցությունը՝ նրանք աստիճանաբար հիմքեր ստեղծեցին արևելյան զարդային և արևմտյան պատկերագրական արվեստի առաջացման համար: Եթե այս ամենը մի կողմ դնենք, ապա իբրև փաստ պետք է նշենք, որ յուզանկարչությունը և ստեղծագործելու բոլոր պիտույքները՝ յուզաներկը, համապատասխան վրձինները, իհարկե, նաև կտավը Եվրոպայից ներմուծվել են Իրան Մուհամմեդ Ջամանի օրոք: Արևելյան և արևմտյան ներդաշնակ արվեստը տարածում գտավ XVIII դ., հատկապես Ջանդիե հարստության թագավոր Քարիմ խանի իշխանության ժամանակ ու զարգացման գագաթնակետին հասավ Ղաջարական հարստության ներկայացուցիչ Ֆաթի Ալի շահի օրոք: Ընդհանուր առմամբ Ջանդիե հարստության և ղաջարական արվեստի ոճը պայմանականորեն կարող ենք մի անվան տակ հիշատակել՝ այսպես կոչված Ջանդիեի և ղաջարների դպրոց, որի մեջ մտնում էին այդ դպրոցի ներկայացուցիչները: Այս առումով հիշատակության են արժանի գեղանկարիչներ Միրզա Բաբան, Մեիր Ալին, Աղա Մադեդը, Աբու Հասան Ղաֆարին (նույն Սանի օլ Մոլքը), Մուհամմեդ Ալին և Մուհամմեդ Հասանը<sup>11</sup>:

Ղաջարական թագավորական տան հիմնադիր Աղա Մուհամմեդ խանը իր իշխանության տարիներին փորձում էր վերականգնել երկրի տարածքային ամբողջականությունը: Նա ավելի շատ զբաղված էր հարևան երկրների դեմ պատերազմներով: Հաջորդը՝ թագավոր Ֆաթի Ալի շահը, այլ մոտեցում ուներ: Նա մշակութային կյանքը կարևորելուց և արվեստագետներին հովանավորելուց գառ՝ նկարիչների համար անգամ որպես բնորդ էր ծառայում: Այս առումով որպես ժամանակաշրջանի յուրատեսակ փաստաթուղթ է ընկալվում 1813 թ. Մեիր Ալիի ձեռքով ստեղծված Ֆաթի Ալի շահի դիմանկարը: Ղաջարական ժամանակներում ընդունված հաստոցային գեղանկարչությունը մասնագետները անվանել են «Արքունական արվեստ»<sup>12</sup>, քանի որ պատվիրատուն և հովանավորը արքունիքն էր՝ իր ճաշակով ու ճոխությամբ, և բնականաբար նրա արտադրանքը սպառվում էր պարսից արքունիքի կողմից: Մարդկային կերպարներ նկարելը արքունիքից այն կողմ պահանջարկ չունեց, որովհետև դեմ էր իսլամի սկզբունքներին: Գեղանկարիչները իրենց ապրուստը վաստակելու համար ստիպված հանդուրժում էին ազնվականների քմահաճույքները: Հետևաբար, ստեղծված աշխատանքների թեմաները նույնպես արքունիքից էին գալիս:

Մատենադարանի «Շահնամեի» ստեղծման թվականը համընկնում է Ֆաթի Ալի շահի թագավորության տարիներին: Նրա օրոք «Շահնամեին»

<sup>11</sup> *Բոին Փարթազ*, Նաղաշիյե Իրան ազ դիրբազ թա էմրուզ (Իրանի նկարչությունը վաղ ժամանակներից մինչ օրս), Թեհրան, 2009, էջ 141 (պարսկ.):

<sup>12</sup> Պարսկերենով՝ «Հոնարե դարբարի»:

անդրադառնալը պատահական չէ, քանի որ նա փորձում էր վերածնել պարսկական թագավորական ժամանակները՝ իրենց ավանդույթներով ու բարքերով: Ինչպես գիտենք, «Շահնամե» նշանակում է «գիրք շահերի մասին» և ներկայացնում է վաղնջական ժամանակներից մինչև VII դ. ընդգրկող պատմական աղբյուրների բանաստեղծական մշակում: Ֆիրդուսին 30 տարի աշխատել է «Շահնամեի» վրա և, ի վերջո, 71 տարեկան հասակում ավարտել է այն: «Շահնամեն» պարունակում է 60.000 բեյթ (երկտող) և ըստ կառուցվածքի բաժանված է 50, այսպես կոչված, «փաղեշահների» (թագավորությունների), որոնք ծավալով հավասար չեն (մի քանի տասնյակից մինչև մի քանի հազար բեյթ): Պայմանականորեն ընդունված է «Շահնամեն» բաժանել 3 մասի՝ դիցաբանական, դյուցազնական և պատմական<sup>13</sup>:

Քննարկվող Բայսանդուրի «Շահնամեի» 007 բ-րդ էջից սկսվում է դյուցազներգական պատումը: Ինչպես նախաբանում (002), այնպես էլ այստեղ (007 բ) բացակայում է հիմնական վերնագիրը: Չնայած նկարիչը վերը նշված էջում տեղ է հատկացրել վերնագրի համար, այնուամենայնիվ, այդ տարածքը բաց է մնացել:

Ինչպես դաջարական գեղանկարներում, այնպես էլ այստեղ նկարիչը հիմնականում արժևորել է պալատական առօրյա կյանքը իր տոնախմբություններով, ճոխություններով, խրախճանքներով (126 բ) (նկ. 1): Տրամաբանորեն «Շահնամեի» մեջ ներգրավված են եղել ազնվականների, երաժիշտների ու պարուհիների կերպարներ: Հիմնականում կերպարները հանդես են գալիս երեք քառորդով: Երբեմն նույն դիրքում ներկայացված անհատի աչքերը ուղղված են դեպի դիտողը:

Կանանց դեմքերը ինչպես դաջարական արվեստի մյուս ճյուղերում, այնպես էլ այստեղ շրջանաձև են: Ի տարբերություն տղամարդկանց, կանանց դեմքի կամ վզի հատվածում աչքի է ընկնում խալը, որը ի դեպ տեսնում ենք այս շրջանում նկարված շատ կանանց պատկերներում: Խալը գովերգել կամ հիշատակել են դեռևս վաղ շրջանի պարսկական գրականության մեջ: Այն շատ է կարևորվել նաև XIX դ. աշխատանքներում: Կանանց ականջի առկայության մասին է վկայում ականջօղը, որը այդքան էլ արտահայտիչ չէ, բայց խորհրդավոր կերպով զարդարում է կնոջը: Այստեղ բնորդների ներքին աշխարհը ներթափանցելու որևէ ջանք չի ցուցաբերվում: Առաջին հայացքից ամեն ինչ շատ գեղեցիկ է ու ճոխ, բայց առանց որևէ վերաբերմունքի (154 բ) (նկ. 2): Բնավորության գծեր չկան ու նրանց բացակայության մասին են վկայում ինչպես դաջարական, այնպես էլ քննարկվող «Շահնամեի» կերպարները: Պայմանական օրենքներ ոչ մի տեղ գրված ու հաստատված չեն, բայց դաջարական նկարիչները չգրված օրենքներին հետևել են տասնյակ տարիներ: Այս «Շահնամեի» կերպարներում նույնպես չի նկատվում անձի տրամադրությունը: Ավելի գերիշխող է անտարբերությունը: Ռազմի դաշտում և խրախճանքների ժամանակ բոլորի դեմքերի արտահայտությունը նույնն է: Արտահայտչամիջոցները դրսևորվում են կերպարների շարժումներով: Նույնիսկ թեժ պայքարի մեջ մտած և անզամ մահվան դուռ հասած անձերի դիմագծերը ցույց են տալիս նրա

<sup>13</sup> *Հարիբ Յաղմախ*, Ֆերդուսի վա Շահնամեյե ու (Ֆիրդուսին և իր Շահնամեն), Թեհրան, 1970, էջ 259 (պարսկ.):

անտարբերությունը, կամ, ծայրահեղ դեպքում, հոնքերի միջոցով նկարիչը փորձում է մտահոգության հետքեր թողնել կերպարի վրա:

Ինչ վերաբերում է նկարիչների օգտագործած նյութերին, ասենք, որ ի տարբերություն նախորդ դարերի, երբ իրանական ավանդական ու ազգային արվեստի տեսակ էին համարվում ջրաներկով, տեմպերայով ստեղծված մանրանկարները, դաջարական հարստության ժամանակաշրջանում ավելի է արժևորվում յուղանկարչությունը: Հարուստ ու ճոխացված բովանդակությունից բացի, այս աշխատանքներին բնորոշում են նաև վառ, արտահայտիչ գույները: Մովորաբար նկատելի է վառ կարմիրը՝ հատկապես օխրայի երանգով, մանուշակագույնը, գմբուխտե կանաչը, որ միասին ստեղծում են հաճելի ներդաշնակություն: Նկարիչները յուղանկարչության մեջ կարծես խուսափում են գորշ ներկապնակից, բայց քննարկվող «Շահնամում» այդպես չէ: Եթե այս «Շահնամեի» գույները քննության առնենք, կարող ենք ասել հետևյալը. նկարներում որպես ֆոն աչքի են ընկնում շագանակագույնը և մոխրագույնը՝ տարբեր երանգներով: Երբեմն նույն մոխրագույնը ստանում է կանաչավունի, կապտավունի կամ մանուշակագույնի երանգ: Այդ գույները մոտ են բնության գույներին, արհեստական երանգավորում չի նկատվում: Բոլոր նկարներում նկատելի է համատարած կարմիրը, որը երբեմն իր երանգներով դառնում է օխրա կամ նարնջագույն: Կարմիրի և ոսկեգույնի միջոցով նկարիչը փորձել է գույների դաշտում հասնել հավասարակշռության: Նույնը չենք կարող ասել այլ գույների վերաբերյալ:

Ի տարբերություն նախորդ դարերում ստեղծված նկարագարդ ձեռագրերի, որտեղ բացակայում է հեռանկարը ու ծավալայնությունը, այստեղ նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձրել հեռանկարին: Այդուհանդերձ, նկարիչը ոչ միշտ է կարողացել հեռանկարին ճիշտ լուծում տալ: Հորինվածքը բոլոր նկարներում հավասարակշռված է:

«Շահնամեի» թիվ 535 ձեռագրի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս արձանագրել, որ այս ձեռագրի նկարագարդամբ, ըստ ամենայնի, զբաղվել են տարբեր նկարիչներ, քանզի միևնույն տարրը տարբեր նկարներում ստացել է զանազան ռճային և գունային լուծումներ: Նման ակնառու օրինակ է 223 բ էջի պատկերը (նկ. 3), որտեղ, ի տարբերություն նախորդ նկարների, կենդանիները նկարված են բավական կոպիտ եզրագծերով, գունային անցումներով: Մինչդեռ, ինչպես արդեն նշել ենք, այս ձեռագրի նկարները առանձնանում են նրբագեղությամբ և հարուստ երանգավորմամբ: Ասվածի վառ օրինակն են այդ էջում պատկերված սպիտակ ձիու ռճային և տեխնիկական դրսևորումները՝ կոպիտ ու հաստ ուրվագծերով, ինչը նկատելի է նաև այդ էջում զետեղված նաև մարդկային կերպարների դեմքերին:

Մատենադարանի «Շահնամեի» թիվ 535 ձեռագիրը արտացոլում է Ղաջարական ժամանակաշրջանի արվեստի բևեռային բնույթը, և մինչ այժմ գոյություն ունեցող ծայրահեղ հայացքները հաստատող և բեկանող արժեքավոր աղբյուր է:



## **Yvette Tajarian**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art  
Research Institut of Ancient Manuscript after  
Mesrop Mashtots, the Matenadaran*

### **Matenadaran's Shahname (No 535) as a Ghajar Piece of Art**

Matenadaran's Arabic manuscripts collection fund included No 535 Iranian manuscript, belonging to Ghajar dynasty Shahname (1829–1830). It features a miniature art performance (56 page). Shahname 535 manuscript study lets you record that, this manuscript apparently illustrated with various artists, because the same element in different pictures with various styles and color solutions.

## **Иветта Таджарян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства  
Институт древних рукописей Матенадаран  
имени Месропа Маштоца*

### **«Шахнаме» из собрания Матенадарана (№ 535) как произведение каджарского искусства**

В собрании арабоязычных кодексов Матенадарана находится персидская рукопись под номером 535, представляющая список «Шахнаме» времени Каджарской династии (1829–1830). Рукопись состоит из 56 страниц и выделяется миниатюрной живописью высокого художественного качества. Исследование рукописи показало, что иллюстрировали ее разные художники, так как аналогичные детали в разных миниатюрах имеют разное стилистическое и колористическое решение.

## **Նկարների ցանկ**

Նկ. 1 «Աֆրասիաբի աղջիկը» Մանիժան հյուրասիրում է Բիժանին,  
«Շահնամեն» ՄՄ 535, թ. 126 p

Նկ. 2 Ռուստամի և Բարզուի ճաշկերույթը, «Շահնամեն», ՄՄ 535, թ. 154 p

Նկ. 3 Իսֆենդիարը որսում է առյուծներ, «Շահնամեն», ՄՄ 535, թ. 223 p



1



2



## Լևոն Չուգասյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության  
ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի կյանքի համառոտ ուրվագիծն և արվեստը

Նկատի առնելով Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի իրանական արվեստի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունները՝ հարմար գտանք նրան նվիրված ժողովածուի համար ներկայացնել իրանահայ անվանի նկարիչ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանին նվիրված այս հոդվածը:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը<sup>1</sup> ծնվել է 1913 թ. հոկտեմբերի 19-ին Նոր Զուղայում Հովհաննես Տեր-Կյուրեղյանի և Թագուհի Հարությունյանի ընտանիքում: Մեկ ու կես տարեկան հասակում նա գրկվում է հորից, որը տիֆ հիվանդության գոհ է դառնում: Ընտանիքում մեծացող յոթ երեխաների հոգսը ընկնում է մոր ուսերին:

Իր նախնական կրթությունը Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը ստացել է տեղի Ազգային դպրոցում: Արվեստի նկատմամբ նրա սերն ու նկարչական շնորհը ի հայտ են եկել դեռևս աշակերտական շրջանում: Նկատելով երեխայի հետաքրքրությունն ու հակումը դեպի նկարչությունը՝ թե՛ դպրոցական և թե՛ ընտանեկան միջավայրում նրան միշտ ոգևորում ու քաջալերում են: Ազգային դպրոցում նրա նկարչության ուսուցիչը եղել է Եղիա Եղջանյանը: Ավելի ուշ նա որոշ ժամանակ աշակերտել է հետագայում հայտնի նկարիչ դարձած Հակոբ Վարդանյանին (1903–1983 թթ.)<sup>2</sup>: 1929 թ. Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը մեկ տարի սովորել է Սպահանի Սոյուարտ Մեմորիալ անգլիական քոլեջում<sup>3</sup>:

Հին Սպահանի փողոցներն ու տները, բնակիչների նահապետական պարզ կենցաղն ու սովորությունները դեպի գեղեցիկը ձգտող երեխայի աչքի առաջ աստիճանաբար պ ա ր գ ու մ են իրենց հրապույրները:

Նրա համար բախտորոշ է դառնում 1930 թ. հանդիպումը հայ նշանավոր նկարիչ Սարգիս Խաչատուրյանի հետ: Մալաթիայում, Կարինում, Կ. Պոլսում ապրած, 1915 թ. երիտթուրքերի կազմակերպած հայոց եղեռնից հազիվ փրկված, վերջին պահին Կովկաս ապաստանած, հետո խորհրդայնացած Հայաստանից հեռացած մեծ վարպետը մինչև Պարսկաստան գալը հասցրել էր 20-ական

<sup>1</sup> Այս հոդվածի համար մեծ մասամբ հիմք են հանդիսացել շուրջ երկու տասնամյակ առաջ Ս. Տեր-Կյուրեղյանի անձամբ մեզ տրամադրած տեղեկություններն ու նյութերը /ձ. հ./: Նրա մասին տե՛ս նաև Իրանահայոց հանրագիտարան /կազմող՝ Մ. Ս. Լազարյան, Երևան, 2012, էջ 306: *Navasargian A. Iran-Armenia, Golden bridges. 20-th century Iranian-Armenian painters. Glendale, 1997. P. 78–81; Selected Paintings of Sombat Derkiverqian /text by Manuchehr Mughari. Tehran, 2005; The Life and Art of Sumbat, Foreword by Levon Abrahamian / text, compilation and translation by A. Der Kiureghian. San Francisco-Yerevan, 2009.*

<sup>2</sup> Հակոբ Վարդանյանի մասին տե՛ս *Navasargian A. Iran-Armenia... P. 62–65.*

<sup>3</sup> *The Life and Art of Sumbat... P. 9–10.*

թվականների սկզբին ճանաչում գտնել Արևմուտքում, ցուցահանդեսներ ունենալ Վիեննայում, Բեռլինում, Կորլենցում, Գերմանիայի այլ քաղաքներում, Եվրոպայի մյուս երկրներում և, վերջապես, հաստատվել Փարիզում<sup>4</sup>:

Սարգիս Խաչատուրյանը Սպահան էր եկել պարսից շահի հրավերով՝ Սպահանի պարսկական պալատների որմնանկարները վերականգնելու: Այդ ծրագրին զուգահեռ՝ տեղի հայ երիտասարդության համար նա որոշում է գիշերային նկարչական անվճար դասընթացներ կազմակերպել: Նոր Զուղայի համար բացառիկ այդ պարապմունքներին մասնակցում են շուրջ քսան աղջիկ ու տղա, որոնցից մեկն էլ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանն էր: Խաչատուրյանը որպես մարդ շատ բարի էր, բայց իբրև ուսուցիչ՝ խստապահանջ: Շաբաթը հինգ-վեց անգամ երեկոները, օրվա ծանր աշխատանքից հետո, շուրջ երեք ժամ նա պարապում էր իր սաների հետ՝ ուղղություն տալով և խրախուսելով շնորհալի դեռաբույս արվեստասերներին<sup>5</sup>: Վերջիններիս համար դա շատ ոգևորիչ ու հետաքրքիր շրջան էր: Որպես լավագույն աշակերտ՝ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը առիթներ ուներ Խաչատուրյանի հետ աշխատելու: Հաճախ օրվա ընթացքում նա գնում էր Սպահանի Ալի Ղափուի պալատը՝ դիտելու Խաչատուրյանին աշխատանքի ժամանակ: Ոգևորված ուսումնասիրում էր ուսուցչի նկարելու ընթացքը, փորձում խորանալ նրա վրձնի հմուտ շարժումների մեջ և մտապահել դրանք: Երիտասարդ նկարիչը մեծ բավականություն էր ստանում, երբ առիթ էր ներկայանում կատարելու իր վարպետի հանձնարարությունները, այս կամ այն կերպ օգնելու նրան<sup>6</sup>:

Նրա ուսումնառությունն ընդհատվում է ուսուցչի՝ Փարիզ վերադառնալու պատճառով:

Չեռք բերելով ավելի մեծ փորձառություն և որոշ ինքնավստահություն՝ 1930 թ. Տեր-Կյուրեղյանը Սպահանի Չահարբադ պողոտայում բացում է յուրատեսակ պատկերասրահ-աշխատանոց, որը բացառիկ երևույթ էր աշխարհի հեռավոր մի անկյունը հանդիսացող արևելյան հին քաղաքի համար: Այդ ժամանակ է, որ Տեր-Կյուրեղյանը ստանում է որոշ մասնավոր պատվերներ: 30-ական թվականներին Սպահանում նրա արվեստանոցը առանձնանում էր թե՛ ձևով և թե՛ ջրաներկով կատարվող պատկերների բնույթով, որովհետև քաղաքին հիմնականում բնորոշ էին պարսկական ավանդական արվեստի աշխատանոցները<sup>7</sup>:

1931 թ. Սարգիս Խաչատուրյանի Նոր Զուղա կատարած երկրորդ այցելության ժամանակ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանն ու իր ընկերները վերսկսում են պարապմունքները ուսուցչի հետ: Այս ուսանողներից մի քանիսը հետագայում

<sup>4</sup> Avedissian O. Peintres et Sculpteurs Arméniens. Le Caire, 1959. P. 249–253; Շիշմանյան Ռ., Բանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 90, 173, 219, 339–343: *Դգնունի Դ.*, Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, 1977, էջ 208–209: *Կորդինյան Կ.*, Սարգիս Խաչատուրյան, Հայկական սովետական հանրագիտարան, հատ. 5, Երևան, 1979, էջ 24: *Չուգասզյան Լ.*, Սարգիս Խաչատուրյան, Հայկական հարց հանրագիտարան, Երևան, 1996, էջ 165–166: Անստորագիր, Սարգիս Խաչատուրյան, Հայկական համառոտ հանրագիտարան, հատ. 2, Երևան, 1995, էջ 489: Անստորագիր, Սարգիս Խաչատուրյան, Ով ով է, Հայեր, Կենսագրական հանրագիտարան, հատ. 1, Երևան, 2005, էջ 508:

<sup>5</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 11–13.

<sup>6</sup> Ibid. P. 14.

<sup>7</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 14–15.

նվիրվում են նկարչական արվեստին և նրանց մեջ հատկապես մեծ հաջողությունների է հասնում Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը: Սարգիս Խաչատուրյանը խթանում է նրա նկարչական հակումները, ծանոթացնում ջրաներկի և յուղաներկի հետ աշխատելու գաղտնիքներին, միջոց ստեղծում կատարելագործելու սեփական կարողությունները: Մեծ վարպետի ներկայությունն իսկ քաջալերանք էր պատանու համար, որովհետև նրա շրջապատում առհասարակ շատ չէին արվեստը հասկացող և գնահատող մարդիկ: 30-ական թվականներին Սպահանի տեղական հասարակությունը ընդհանրապես անհրաժեշտ հետաքրքրություն չէր ցուցաբերում արվեստի և մանավանդ ջրաներկի հանդեպ: Հակառակ դրան՝ երիտասարդ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը համառորեն շարունակում է իր այնքան սիրած ջրաներկով աշխատել՝ ստեղծելով նոր պատկերներ: Նոր Ջուղայում եղած ժամանակ Սարգիս Խաչատուրյանը հաճախ է այցելում Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանոցը և արժեքավոր դիտողություններով ուղղություն տալիս իր սանին: Ուսուցչի վերջնականորեն Փարիզ վերադառնալուց հետո սկսվում է Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի ինքնաշխատության շրջանը: Տարիներ անց իր տված հարցազրույցներից մեկում նա խոստովանում է, որ Խաչատուրյանը վճռական դրական դեր կատարեց իր կյանքում նկարչությունը ապրուստի միջոց դարձնելու տեսակետից:

Տարեցտարի աշխատելով ոչ միայն ջրաներկով, այլև գուաշով, պաստելով, յուղաներկով՝ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը քայլ առ քայլ կատարելագործում է սեփական արվեստը, որպես նկարիչ ասես ինքն իր միջից աճելով:

1942 թ. նա ամուսնանում է Արաքս Ավթանդիլյանի հետ, որը հայ կնոջը բնորոշ մեղմ և խոհուն նկարագրով թև ու թիկունք է դառնում ամուսնու համար համատեղ կյանքի բոլոր տարիներին<sup>8</sup>: Ոչ միայն տիկինը, այլև դստերը՝ Սիրուշն ու Թագուշը և որդին՝ Արմենը երջանկություն ու ներշնչանք են բերում նկարչին և նրան նեցուկ դառնում տարբեր ձեռնարկներում:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի ստեղծագործական ճանապարհին մի նոր, կարևոր փուլ եղավ նրա մասնակցությունը առաջին խմբակային ցուցահանդեսին, որը բացվեց 1944 թ. Սպահանում Իրան-Բրիթիշ Սրսայրթիի (Իրանա-Բրիտանական միություն) սրահում<sup>9</sup>: Այդ ժամանակից ի վեր նա մասնակցում է նույն միության կազմակերպած տարեկան պատկերահանդեսներին՝ տեղի հասարակության մեջ համակրանք առաջացնելով ջրաներկով կատարած նկարների հանդեպ:

Այդ տարիներին Տեր-Կյուրեղյանը շրջում է Սպահանի շրջակայքում՝ անբաժան իր որսորդական հրացանից և լուսանկարչական գործիքից՝ միաժամանակ ուսումնասիրելով և ժապավենի վրա նկարահանելով գյուղական նահապետական վարք ու բարքով ապրող մարդկանց, նրանց զգեստները, տները, փողոցները, առօրյա կյանքի ու կենցաղի մանրամասները, նաև վրձնելով բնության գեղատեսիլ անկյունները:

Այդ այցելություններից տուն վերադառնալուց հետո նա ամեն անգամ բնության է առնում լուսանկարած նյութերը և ապա դրանց հիման վրա ստեղծում ջրաներկով պատկերներ, որոնք իրենց ճշմարտացիությամբ ու արտահայտչականությամբ թվում է, թե նկարված են առանց որևէ լուսանկարչական

<sup>8</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 18–19.

<sup>9</sup> Ibid. P. 19.

միջնորդության: Նկարչի այդ տարիներին ստեղծած և վաճառած պատկերներից է «Սպահանի Մեդրեսե Չահարբադը» (1947 թ.), որը նա նկարում է նաև հետագայում՝ 1964 թ.<sup>10</sup>: Այս տարիների աշխատանքների շարքում հիշարժան է նրա անձնական հավաքածուի մաս կազմող «Գետի հոսանքը Սպահանի շրջանի Քուհերանգ սարի մոտ» (1948 թ.) բնանկարը<sup>11</sup>:

Ինքնակրթությամբ համառոտն առաջ տանելով սիրած գործը՝ նկարիչը որոշում է իր արվեստը ներկայացնել ծննդավայրից դուրս, մասնավորապես՝ Աբադանում: Այդ գաղափարը աստիճանաբար է հասունանում նրա մտքում և այն իրականություն դարձնելու ուղղությամբ գործադրված ջանքերը ի վերջո պսակվում են հաջողությամբ: 1948 թ. Աբադանի Անգլո-իրանյան նավթային ընկերության հրավերով կազմակերպվում է նկարչի առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Ներկայացվում են Սպահանի տեսարաններն ու շրջակայքի բնանկարները, որոնք հիմնականում կատարված էին ջրաներկով<sup>12</sup>: Այս ժամանակաշրջանի ստեղծագործություններից հատկապես ուշագրավ է Տեր-Կյուրեղյանի վրձնած «Անգլիական-պարսկական ոճով կառուցված տունը Աբադանում» (1948 թ.) նկարը: 1948 թ. պատկերահանդեսի հաջողությունը պատճառ է դառնում, որ 1949 թ. Աբադանում երկրորդ անգամ են ցուցադրվում նկարչի գործերը<sup>13</sup>: Այս երկու իրադարձությունները ջերմ արձագանք են ստանում իրանահայ մամուլում: Ցուցահանդեսներն այցելած հայ և անգլիացի արվեստասերները մեծ գոհունակությամբ են անդրադառնում Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի ներկայացրած պատկերներին: Աբադանում երկրորդ անգամ ցուցադրվելը առիթ է ստեղծում, որ նա ծանոթանա Անգլո-իրանյան նավթային ընկերության մեջ պաշտոնավարող ինժեներ և սիրող նկարիչ Սթանլի Ֆլաքթոն Ֆոսթերին: Վերջինս որոշ չափով նկարում էր պաստելով և տեսնելով Տեր-Կյուրեղյանի ջրաներկ պատկերները՝ ինդրում է իրեն օգնել տիրապետելու նաև այդ ներկատեսակով աշխատելու եղանակներին: Տեր-Կյուրեղյանը սկսում է երեկոները դասեր տալ Ֆոսթերին և աստիճանաբար նրանք մտերմանում են: Անգլիացի ինժեներն առաջարկում է իր ծախսով համատեղ ճամփորդել դեպի Եվրոպա՝ այնտեղ արվեստի մեջ կատարելագործվելու, նաև ճանապարհին նկարչության դասերը շարունակելու պայմանով:

Հանդիպումը Ֆոսթերի հետ շրջադարձային է դառնում Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի կյանքում: 1949 թ. նրանք միասին ճամփորդում են Իրաք, Սիրիա, Լիբանան, որտեղից նավով մեկնում են Իտալիա: Լինում են Հռոմում, Ֆլորենցիայում, Վենետիկում, Բոլոնիայում, Նեապոլում: Շվեյցարիայից անցնելով՝ այցելում են Մարսել, Փարիզ, ապա՝ Անգլիա, որտեղ երկու ամիս շրջագայում են հյուսիսային Ուելսում և այլուր՝ ծանոթանալով տեսարժան վայրերին և միշտ նկարելով բնության գողտրիկ անկյունները<sup>14</sup>: Այս ընթացքում Ֆոսթերը օգտորվում է Սմբատի փորձառությունից: Անգլիայում ճամփորդելիս ստեղծվում են

<sup>10</sup> Այս երկրորդ նկարը Ա. Տեր-Կյուրեղյանի պատրաստած գրքում թվագրված է 1969 թ.: Տե՛ս The Life and Art of Sumbat... P. 71:

<sup>11</sup> Ibid. P. 75.

<sup>12</sup> *Navasargian A. Iran-Armenia... P.78; The Life and Art of Sumbat... P. 20–21.*

<sup>13</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 21.

<sup>14</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 21–24.

երկար տարիներ Տեր-Կյուրեղյանի անձնական հավաքածուի մեջ գտնվող «Հին նավակայանի շենքը» (1949 թ.), Շեքսպիրի ծննդավայրը ներկայացնող «Սթրաթֆորդ Էլվոնի վրա» (1949 թ.), նրանց շրջիկ կացարան-փոխադրամիջոցը ցուցադրող «Անիվավոր տունը գետափին» (1949 թ.), «Հարլի ամրոցը Անգլիայում» (1949 թ.) պատկերները<sup>15</sup>: Շուրջ վեց-յոթ ամիս Տեր-Կյուրեղյանը հետևում է Լոնդոնի Անգլո-ֆրանսիական արվեստի կենտրոնի (Անգլո-ֆրենչ Արթ Սենթրի) դասընթացներին: Հատկապես մերկ մարմիններ նկարելու պատեհությունից օգտվելով՝ զարգացնում ու կատարելագործում է մարդակազմության բնագավառի իր գիտելիքները: Նա հաղորդակցվում է համաշխարհային արվեստի գլոխգործոցներին և հատկապես տպավորվում վրձնի նշանավոր վարպետ Թրրների ստեղծագործություններով: Լոնդոնում եղած ժամանակ առիթ է ունենում հանդիպելու նաև ջրաներկի անգլիացի վարպետ Սըր Ռոբըր Ֆլինթին<sup>16</sup>, որը ծանոթանալով Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանքներին՝ «Վրձնի եղբայր» է կոչում նրան:

1950 թ. Լոնդոնում նա մասնակցում է Անգլո-ֆրանսիական արվեստի կենտրոնում կազմակերպված խմբական ցուցահանդեսին<sup>17</sup>:

Այս ճամփորդությունը և ուսումնառությունը անջնջելի հետք են թողնում հայ նկարչի հոգում: Նա միշտ երախտագիտությամբ է հիշում Սթանլի Ֆլաքթոն Ֆոսթերին և հետագայում հարցազրույցների ժամանակ միշտ նշում նրա կատարած դերը իր կյանքում:

1950 թ. Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը նոր փորձառությամբ և գիտելիքներով գինված՝ վերադառնում է Սպահան և մեծ ոգևորությամբ շարունակում ստեղծագործել: Այդ ժամանակին է վերաբերում «Կամարի տակով անցնող ուղտերը» (1950 թ.) պատկերը<sup>18</sup>, որը մի հարազատ դրվագ էր պարսկական գյուղական իրականության: 50-ական թվականների սկզբի գործերից նրա անձնական հավաքածուի մեջ պահպանվել է «Բնանկար Զայանդերուղ գետի մոտ» (1951 թ.) նկարը, որը ներկայացնում է ծառին հենած հրացան, շրջապատի նահապետական խաղաղություն ու բնության գեղեցկություն<sup>19</sup>: Այդ տարիներին է վերաբերում նաև «Սպահանի մեջ Դարդաշտ թաղի քարվանսարայի համանուն դուռը» (1956 թ.) պատկերը<sup>20</sup>: 1958 թ. Տեր-Կյուրեղյանը վրձնում է «Նոր Զուղայի համայնապատկերը» նկարը, որով հավերժացնում է իր ներշնչանքների աղբյուրը հանդիսացող ծննդավայրի նահապետական կերպարը: Նույն տարում է կատարել «Սպահանի պողի շուկան» նկարը, որ վաճառվել է և որի մասին գաղափար ենք կազմում Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանքների լուսապատկերներն ընդգրկող ալբոմից: Նկարչի վաճառված գործերի շարքում կան նաև 1959 թ. ստեղծված մի քանի ընտիր պատկերներ, որոնցից հիշարժան են «Իզադիսաստ պարսկական գյուղի տները», «Փողոց Փերիայի շրջանի պարսկական գյուղում», «Սպահանի Ալիի մզկիթն ու մինարեթը», «Պարսկական փուռը Սպահանում»,

<sup>15</sup> Ibid. P. 25.

<sup>16</sup> Ibid. P. 24–26.

<sup>17</sup> Ibid. P. 27.

<sup>18</sup> Ibid. P. 61.

<sup>19</sup> Ibid. P. 147.

<sup>20</sup> Ibid. P. 64.



երևակայությամբ նկարված «Սրճարանը Սպահանից Թեհրան տանող ճանապարհի վրա» և «Սպահանի Չահարսու Նաղաշի փողոցը» աշխատանքները: Անհրաժեշտ է նշել, որ վերջին պատկերում ներկայացված փողոցը Տեր-Կյուրեղյանը նկարել է նաև երկու այլ առիթներով և երկու դեպքում էլ այդ ստեղծագործությունները վաճառվել են: 50-ական թվականներին արվեստագետը հղանում է մի սրամիտ գաղափար. գուաշով աշխատելու համար նա սկսում է գործածել ոչ թե սովորական թուղթ, այլ լրագրերի տպագիր մակերեսները: Այդպես ծնունդ են առնում նրա «սմբատիզմները», որոնք իրենց անսովոր նկարագրով իսկույն շահում են թե՛ հայ, թե՛ օտար արվեստասերների համակրանքը<sup>21</sup>:

1957 և 1958 թթ. Անգլո-իրանյան նավթային ընկերության հրավերով հայ նկարիչը կրկին անհատական ցուցահանդեսներ է ունենում Աբադանում, բացի դրանից նաև Ահվազ ու Մասջեթ-ի-Սուլեյման քաղաքներում<sup>22</sup>: Նույն տարիներին իր արվեստը համակրող մի խումբ ամերիկացի բարեկամների հրավերով նա աշխատում է Աբադանում վրձնելով շուրջ հարյուր քսան դիմանկար, որոնք առանձնահատուկ բաժին են կազմում նրա ստեղծագործական կյանքում: Այդ շրջանի նկարչի լավագույն աշխատանքներից են «Սպահանի Չոջանի Յասիչա գյուղի բակը» (1962 թ.) և «Յասիչա գյուղը» (1963 թ.) պատկերները:

1963 թ. Թեհրանի Ռազմական ակումբի պատվերով նա պատրաստում է Իրանի այն ժամանակի վարչապետ Ֆազոլլա Ջահեդիի դիմանկարը<sup>23</sup> և նվիրում նրան՝ արժանանալով վերջինիս բարձր գնահատականին: Յուղաներկով կատարված այդ պատկերի մասին գրում է նաև Իրանի հայ մամուլը:

1964 թ. նա մասնակցում է Թեհրանի չորրորդ բիեննալին, որտեղ ցուցադրում էին և՛ հայ, և՛ պարսիկ նկարիչների ստեղծագործություններ: Հիշարժան է, որ Թեհրանի բիեննալների կազմակերպիչն ու ոգեշնչողը Իրանում և ԱՄՆ-ում նշանավոր նկարիչ Մարկոս Գրիգորյանն (1925–2007 թթ.) էր<sup>24</sup>:

1963–1964 թվականներին Տեր-Կյուրեղյանը հաճախ է լինում Աբադանում և Մասջեթ-ի-Սուլեյման քաղաքներում՝ վրձնելով բազմաթիվ դիմանկարներ: Աստիճանաբար նրա համբավը տարածվում է նաև Իրանից դուրս: Թե՛ իր ծննդավայրում, թե՛ Սաուդյան Արաբիայում նա սկսում է ճանաչվել որպես Մերձավոր Արևելքի լավագույն ջրանկարիչներից մեկը:

1965 թ. Սաուդյան Արաբիայի Արաբ-ամերիկյան նավթային ընկերության (ԱՐԱՄԿՕ) մեջ պաշտոնավարող հինգ հազար ամերիկացիների Միացյալ Գեղարվեստից արվեստանոցը (Ըլլայդ Արթս Սթուդիո) հրավիրում է նրան

<sup>21</sup> Ibid. P. 35, 124–133.

<sup>22</sup> Ibid. P. 172.

<sup>23</sup> Ibid. P. 37.

<sup>24</sup> Մ. Գրիգորյանի մասին տե՛ս *Kriebel Ch.* Marco's Hand-woven Rugs // Home Furnishing Daily, 26 May 1966. P. 22; *Stein D.* Grigorian's Earth Paintings. Exhibition catalogue. Tehran, 1977; The Nelson A. Rockefeller Collection. Masterpieces of Modern Art. New York, 1981. P. 214; *Abramian J.* Marco Grigorian // Conversations with Armenian Artists. 1990. P. 75–81; *Navasargian A.* Iran-Armenia... P. 112–117; *Ekhtiar M. & Sardar M.* Modern and Contemporary Art in Iran // Heilbrunn Timeline of Art History. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000; *Lima G.* Marcos Grigorian: Back to the Earth // The Armenian Reporter, Saturday, 20 October 2007; *Milani A.* Marcos Grigorian // Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran, 1941–1979. Vol. II. Syracuse, 2008. P. 997–1001; *Grigorian M.* Earthworks. Gorky Gallery. New York, 1989; Idem. The Contemporary Armenian Carpet (designed and woven by M. Grigorian, Introduction by M. Gazarian). Yerevan, 1999; Idem. The Gates of Auschwitz, Yerevan, 2002.

զծանկարի, ջրաներկի և յուղաներկի հինգ ամվա դասընթացներ վարելու Բաս Թանուրա և Դահրան քաղաքներում: Բաս Թանուրայում նրան աշակերտում են շուրջ քառասուն ամերիկացիներ, մեծ մասամբ կանայք: Բաս Թանուրայում 1965 թվականին (մարտի 25–26) բացվում է Տեր-Կյուրեղյանի անհատական ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացվում են ոչ միայն Իրանում, այլև Եվրոպայում, մասնավորապես Պոմպեյում (Իտալիա) և Անգլիայի զանազան վայրերում, մինչև իսկ արդեն Սաուդյան Արաբիայում ստեղծված գործեր<sup>25</sup>: Նույն տարվա հունիսի 31-ին Դահրան քաղաքի ակումբներից մեկում կազմակերպվում է նրա մյուս ցուցահանդեսը<sup>26</sup>: Վեց ամսից ավելի Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը մնում է Սաուդյան Արաբիայում, և նրա արվեստն արժանանում է համակրանքի ու գնահատանքի: Նկարչական այն հմտությունը, որ նա սերմանում է իր աշակերտների մեջ, թույլ է տալիս անգամ ուսուցչի մեկնելուց հետո վառ պահել նրա ավանդները և իրենց հերթին ստեղծագործել ու կազմակերպել ցուցահանդեսներ:

Ջավաևներիին բարձրագույն կրթություն տալու նպատակով Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը ընտանիքը ուղարկում է Թեհրան և 1970 թվականին ինքն էլ փոխադրվում այնտեղ ու նոր աշխատանոց հիմնում<sup>27</sup>: 1971 թ. նա ստեղծում է իր լավագույն գործերից մեկը՝ «Հովիվներն իրենց գառների հետ Փերիայի Խոզյան գյուղի մոտ գետի ափին» նկարը: 1971 թ. Թեհրանի Գեղեցկության և արվեստի կենտրոնի դահլիճում բացվում է նրա անհատական ցուցահանդեսը:

70-ական թվականներին ջրաներկով կատարած նրա աշխատանքները աչքի են ընկնում վարպետության բացառիկ մակարդակով: Գունային մակերեսները ձեռք են բերում արտակարգ նուրբ թափանցիկություն: Այդպիսին է նկարչի որդու՝ Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի անձնական հավաքածուի մեջ (Սան Ֆրանցիսկոյում) պահվող 1974 թ. բնանկարներից մեկը, որը գետի մոտ աճող սաղարթագուրկ ծառերով ու հեռվում ձյունապատ լեռներով մի գեղեցիկ տեսարան է:

1976 թ. Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը այցելում է Միացյալ Նահանգներ: Լոս Անջելեսի ՀԲԸՄ-ը կազմակերպում է նրա գործերի ցուցահանդես՝ հնարավորություն տալով տեղի արվեստասեր հասարակայնությանը հաղորդակցվելու նրա արվեստի հետ<sup>28</sup>: Իր ստեղծագործությունները համակրողների ջերմ ընդունելությունից շոյված և հոգեկան նոր խանդավառությամբ նկարիչը վերադառնում է Թեհրան ու վերստին ձեռնամուխ լինում սիրած զբաղմունքին:

Այդ տարիների նրա լավագույն գործերից են որդու հավաքածուի մեջ գտնվող «Գյուղի տեսարանը» (1976 թ.) և «Գյուղի փողոցը» (1977 թ.) նկարները, որտեղ գյուղական առօրյա տեսարանները համակված են առանձնահատուկ հմայքով: Նկարչի մոտ էր պահվում 1978 թ. ստեղծված «Թեհրանի շրջանում Քաշանի մոտ գտնվող Աբիանե պարսկական գյուղը» պատկերը<sup>29</sup>:

1980 թ. նա ընտանիքով հանդերձ հաստատվում է Լոս Անջելեսի մաս կազմող հայաշատ Գլենդեյլ քաղաքում<sup>30</sup>:

<sup>25</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 172.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid. P. 38.

<sup>28</sup> Ibid. P. 172.

<sup>29</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 81.

<sup>30</sup> Ibid. P. 43.

1980 թ. Սան Ֆրանցիսկոյի Բերքլի համալսարանում բացվում է Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի նկարների ցուցահանդեսը<sup>31</sup>: Նույն թվականին (մայիս 10–11) Համագգային մշակութային միության հովանավորությամբ Սան Ֆրանցիսկոյի Հայաթ Ռեջենսի հյուրանոցում կազմակերպվում է նրա գործերի հերթական ցուցահանդեսը, որտեղ Իրանից բերված պատկերների կողքին ներկայացվում են հյուսիսային Կալիֆորնիայի նկարչագեղ տեսարանները<sup>32</sup>: Այցելուների համակրանքին են արժանանում Թահո լիճը (Լեյք Թահոն) պատկերող ջրաներկ պատկերները: Նույն տարվա սեպտեմբերի 19-ից 26-ը ՀԲԸՄ-ը Լոս Անջելեսի իր պատկերասրահում կազմակերպում է նրա նկարների մեկ ուրիշ ցուցահանդես<sup>33</sup>: Նկարչի արվեստի երկրպագուները նկատում են, որ նրա գործերում աստիճանաբար ավելի ու ավելի հաճախ են հայտնվում ամերիկյան բնության պատկերները: Հատկապես բանաստեղծական նուրբ շնչով են համակված ձյունածածկ լեռներով նկարները, ինչպես նաև ամերիկյան ծովափի տեսարանները ջրերի վրա կանգնած առագաստանավերով:

1981 թ. (սեպտեմբերի 11–13) Հայկական Համագումարի Կալիֆորնիայի խորհրդի և նույն նահանգի համալսարանի Բերքլիի մասնաճյուղի Հայ ուսանողների միության հովանավորությամբ Բերքլիի համալսարանում կազմակերպվում է չորս հայ արվեստագետների միացյալ ցուցահանդես, որտեղ քաղաքի հասարակության ուշադրությանն են հանձնվում Լոս Անջելեսում հաստատված նկարիչներ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի, Քերո Անթոյանի, Ժորժ Ժիրակոյի ու Հովհաննես Ասատուրյանի աշխատանքները: Նույն տարին՝ հոկտեմբերի 23-ին Գլենդելում Բրանդ պողոտայի վրա տեղի է ունենում Տեր-Կյուրեղյանի արվեստանոց-պատկերասրահի հանդիսավոր բացումը: Նրա արվեստի սիրահարները հնարավորություն են ստանում ծանոթանալու հեղինակի հին ու նոր նկարների հետ: Այդ տարվա վերջին՝ դեկտեմբերի 4-ին Նյու Յորքի հայկական եկեղեցու առաջնորդարանը կազմակերպում է Տեր-Կյուրեղյանի պատկերների ցուցահանդես, որը տևում է մինչև դեկտեմբերի 12-ը<sup>34</sup>:

Ապրելով ծննդավայրից հեռու՝ նկարիչը թեև շրջապատված հարազատներով ու բարեկամներով, այնուամենայնիվ խորապես կարոտում է այն վայրերը, ուր անցել են իր մանկությունն ու պատանեկությունը և գոյություն ունեք հնուց եկող գյուղական նահապետական իրականությունը: Սեփական հոգում ապրող հիշատակներով առաջնորդվելով՝ նախկին պատկերների հիման վրա նա վրձնում է «Լավաշ թխող հայ կանայք» (1982 թ.) պատկերը<sup>35</sup>, որը գտնվում է որդու մոտ, և այլ գործեր, որոնք թաթախված են խոր կարոտով ու սիրով:

1982 թ. Սան-Ֆրանցիսկոյի «Օրիենթ Էքսպրես» ռեստորանում բացվում է նրա նկարների մի նոր ցուցահանդես: Նույն տարվա ընթացքում նա մասնակցում է իրանահայ միության Լոս Անջելեսում կազմակերպած իրանահայ նկարիչների գործերի ցուցահանդեսին<sup>36</sup>:

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid. P. 172.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 172.

<sup>35</sup> Navasargian A. Iran-Armenia... P. 81.

<sup>36</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 172.

1985 թ. նոյեմբերի 8-ին և 9-ին Բոստոնի Իրանահայ միության միջոցով քաղաքի Առաջին ավետարանական հայկական եկեղեցու սրահում անցկացվում է Տեր-Կյուրեղյանի նկարների ցուցահանդես<sup>37</sup>, որտեղ այցելուները առիթ են ունենում ոչ միայն ըմբռնելու նրա նկարները, այլև ծանոթանալու ջրանկարչության մասին նրա տեսակետներին: Այստեղ հին ու նոր ստեղծագործությունների շարքերում այցելուներին հատկապես տպավորում են գեղջուկ կանանց ընտիր դիմանկարները: Հնարավոր չէ չհիանալ նրա 1984 թ. նկարած «Կարմիր զգեստով ջուղայեցի կինը» պատկերով<sup>38</sup>, ինչպես նաև «Ավերը բռնած աղջիկը դռան մոտ (Ղարդուն գյուղ՝ գյուղապետ Սամանի աղջիկը)» նկարով<sup>39</sup>, որոնք մաս են կազմում Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի հավաքածուի: Ի դեպ, նույն տեղում է նաև փոքր-ինչ ավելի ուշ ստեղծված «Գյուղի տեսարանը (Սանգիբաբան գյուղ)» (1986 թ.) պատկերը:

1986 թ. մեծ հաջողություն է ունենում Կանադայում Տորոնտոյի Համազգային միության մշակութային կենտրոնի մեջ կազմակերպված Տեր-Կյուրեղյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը<sup>40</sup>:

Այդ տարիների գործերից նկարչի մոտ էր պահվում «Հայ կանայք լավաշ են թխում տան առաջ» (1988 թ.), որտեղ ամեն մի առարկա՝ առանձին վերցրած, հատուկ արժեք է սկսում ստանալ հեղինակի համար: Յուրաքանչյուր հատված թանկագին մասնիկն է նրա անցյալ կյանքի: Տեր-Կյուրեղյանի հազար անգամ դիտած իրական կյանքի դրվագները հարույթուն են առնում սպիտակ թղթի կամ լրագրի կտորի վրա, ասես մեղմացնելու համար արևելյան միջուկի կարոտը: Նկարիչն իր նկարներում վերակենդանացնում է այն կյանքը, որից հեռացել է և որն ապրում է նրա հոգում: Այդ կարգի պատկերներից է 1988 թ. այն «ամբատիզմը», որը ցուցադրում է ուղտը քաշող ուղտապաններին (Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի հավաքածու):

Տարիների հոլովույթի հետ, մանավանդ Ամերիկա տեղափոխվելուց հետո նկարչի հոգում գնալով ավելի է ուժեղանում Հայաստան այցելելու և ոչ միայն հայրենի հողը տեսնելու և նրա տեսարժան վայրերը նկարելու, այլև այնտեղ իր նկարները ցուցադրելու վաղուց ի վեր փայփայված երազանքը:

Հանգամանքների բերումով Տեր-Կյուրեղյանի արվեստը հայաստանցի մանազատներին հայտնի է դառնում 80-ական թվականներին, և 1986 թ. առաջին անգամ նրա մասին «Սովետական Հայաստան» հանդեսում գրում է ճանաչված արվեստաբան Վահան Հարությունյանը:

1991 թ. Հայաստանի նկարիչների միության հրավերով նա գալիս է հայրենիք՝ բերելով իր նկարները: ՀԱՊ-ում հունիսի 1-ից մինչև 10-ը գործում է նրա ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը<sup>41</sup>: Հայ արվեստասերների համար իսկական հայտնություն է դառնում նրա արվեստը, մանավանդ զարմացնում և բավականություն են պատճառում «ամբատիզմները»:

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid. P. 55.

<sup>39</sup> Ibid. P. 116.

<sup>40</sup> Այս ցուցահանդեսը Ա. Տեր-Կյուրեղյանի պատրաստած գրքում թվագրված է 1987 թ.: Տե՛ս The Life and Art of Sumbat... P. 172.

<sup>41</sup> Ibid. P. 172.

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը հայրենիքում եղած օրերին մեկնում է Ամբերդ, Աշտարակ, Արարատի շրջանները, տեսնում Սևանա լիճը և բնության այլ գոյությունները, նաև հայ մարդու ձեռքով կերտված դարավոր գեղեցկությունները, ի թիվս որոնց նրբագեղ Կարմրավոր եկեղեցին և վեհասքանչ Խոր Վիրապը, ուր իր օրերն է անցկացրել Գրիգոր Լուսավորիչը: Նա այցելում է Մատենադարան ու Էջմիածին, ծանոթանում է Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Վազգեն Ա-ին: Այստեղ նա նկարում է «Օշականի կամուրջը Քասաղ գետի վրա», «Մաղմուսավանքը», «Ամբերդը», «Խոր Վիրապն ու Արարատը», Աշտարակի «Կարմրավորը»<sup>42</sup>:

Հայրենիքում Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը նորից հաղորդակցվում է գոյություն ունեցող մթնոլորտին, որը նրան այնքան պակասում էր Գլենդելում: Այդ ուղևորությունը առիթ է դառնում, որ նա հանդիպումներ ունենա նոր մարդկանց հետ, որոնք դառնում են նրա արվեստի համակրողներն ու բարեկամները:

1993 թ. նոյեմբերի 3-ին Նոր Զուղայի «Արարատ» միությունը կազմակերպում է մեծարման երեկո ի պատիվ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի:

Անվանի նկարչի կյանքն ընդհատվեց անսպասելիորեն՝ սրտի տագնապից, Գլենդելում 1999 թ. հունիսի 9-ին: Նա կյանքից հեռացավ անաղմուկ, ինչպես որ սպրեկ էր իր կյանքը: Մեղմ և բարի արվեստագետի հիշատակը սպրոտ է բոլոր այն մարդկանց սրտերում, ովքեր բարեբախտություն են ունեցել նրան հանդիպելու և վայելելու նրա ընկերակցությունն ու արվեստի հմայքը: Նրա նկարները՝ լինեն դրանք Իրանում, Ամերիկայում, Կանադայում թե Հայաստանում, զարդն են ամեն մի թանգարանի ու բնակարանի:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը և նրա ազնիվ նկարները միանգամայն ներդաշնակ են իրար: Նրա ստեղծագործությունները ընդհանրապես առ օրս արվեստասերների ուշադրությունը գրավել են իրենց հայաշունչ, խորապես ազգային մաքրությամբ ու ազնվությամբ, նաև անդառնալիորեն անցյալի գիրկն անցած հայկական գյուղի նկատմամբ կարոտի տրամադրություններով: Արվեստասեր հասարակությունը և մանավանդ մասնագետները երբեք չեն անդրադարձել, թե ինչպես են ծնվել նկարչի գործերը, ի՞նչ միջոցներով է ձեռք բերված դրանց գեղեցկությունը:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի պատկերները քննախույզ աչքով դիտելիս, իսկույն երևան են գալիս նրա արվեստի հիմնական օրինաչափությունները և այն կանոնները, որոնցով կազմակերպված է ստեղծագործությունների մեջ առնված միջավայրը:

Նկարչի արվեստի գաղտնիքների բացահայտման համար բոլորովին կարևոր չէ աշխատանքները ժամանակագրական կարգով դիտարկելը. անգամ ճշգրիտ թվագրված և հարազատների կամ ծանոթների սեփականությունը դարձած փոքրաթիվ գործերը բավական են հեղինակի մասնագիտական հմտությունը վեր հանելու առումով:

Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի հավաքածուի հնագույն ջրաներկ նկարներից է «Նոր Զուղայի համայնապատկերը» (1958 թ.)<sup>43</sup>: Հեղինակն, ասես, իր որդիական պարտքն է կատարել հարազատ քաղաքի նկատմամբ՝ թղթի վրա

<sup>42</sup> Ibid. P. 148–153.

<sup>43</sup> Ibid. P. 50–51.

հավերժացնելով այն ամենը, ինչ սիրելի է իր հոգուն և յուրաքանչյուր ջուղա-  
յեցու: Պատկերի ուղիղ կեան է գրավում տների համալնապատկերը, իսկ վերին  
մասում վեր է խոյանում Սուֆի լեռը՝ հայերի սիրած վայրերից մեկը: Լեռը  
նկարված է ասես բիբլիական վեհությանմբ: Նրա գագաթի բարձրությունը շեշտ-  
ված է գրեթե նեքևում տեղադրված սլացիկ ծառերի միջոցով: Սպիտակ ամպերը  
այնպես են գետնեղված, որ Սուֆին լրացուցիչ ընդգծվի երկնքի խորքի վրա: Սա  
խիստ հատկանշական է նկարչի ոճի համար, երբ պատկերի զանազան բաղադ-  
րիչ մասերը միմյանց հետ կուռ կապակցության մեջ են դրվում այս կամ այն հատ-  
վածն ու մանրամասը առավել ակնառու դարձնելու նպատակով:

Այս իմաստով Տեր-Կյուրեղյանն օգտվում է համաշխահային գեղանկար-  
չության փորձից, բացի այդ, շրջապատի աշխարհն ուղղակիորեն հրամցնում  
է նրան միջավայրի կազմակերպման օրենքները, և նա գեղարվեստասեր իր  
քննախույզ աչքով նկատում է դրանք, գնահատում ու կիրառում է աշխատանք-  
ների մեջ:

Նրա երկերի աստիճանական զննությունը ցույց է տալիս, որ դրանց խիստ  
բնորոշ է գծային գաղտնի երկրաչափականությունը<sup>44</sup>: Սան Ֆրանցիսկոյում  
սպորոզ գեղարվեստասեր էրվարդ Սարյանի անձնական հավաքածուի մաս է  
կազմում նկարչի գործերից մեկը (նկ. 1), որը կրում է «Վերադարձ աղբյուրից» խո-  
րագիրը (1981 թ.)<sup>45</sup>: Այս պատկերը ժամանակին հրատարակվել է նաև բացիկի  
ձևով: Համեմատաբար փոքրաթիվ բաղադրիչներից կազմված լինելով՝ այն խիստ  
ուշագրավ է մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից: Նկարն ունի շատ պարզ հորինվածք.  
ջրով լի կուժերը ուսերին դրած երկու կանաչ ներկայացված են գլուղի տների  
խորքի վրա: Կանանց գլխավերևում պատկերը վերջանում է երկարավուն մարագի  
տափակ կտուրի հորիզոնական գծով, որը հակադիր է կանանց պատկերների գրե-  
թե ուղղահայաց առանցքներին: Վերջիններինս զուգահեռ է և այդպիսով արձագան-  
քում է աջից երևացող երկհարկանի շենքին իր ուղղահայաց բաղադրիչներով:  
Բայց նույն շենքը ունի նաև հորիզոնական ձգվող հարթ կտուր, պատշգամբի  
բազրիք և նմանօրինակ ստվերներ, որոնք կրկնում են կից շինության ձևերը:

Հիմնականում ուղղահայացների և հորիզոնականների հակադրությամբ  
ստեղծված ռիթմի մեջ որևէ էական դեր չեն կատարում կանանց ստվերները  
գետնի վրա և հեռվում երևացող սայլը, որոնք ունեն թեք առանցքներ:

Երկհարկանի շենքի բարձրությունը շեշտում է կանանց սլացիկ ձևերը,  
որին նպաստում է նաև ընդհանուր լուսավոր և պարզ ոչ ակտիվ զունաշարի  
մթնոլորտում նրանց զգեստների վառվռուն բնույթը:

Արևեն Տեր-Կյուրեղյանին պատկանող և ջրաներկով կատարված գլուղի մեկ  
սլլ տեսարանում (նկ. 2) այս սկզբունքն ավելի լայնորեն է կիրառված: 1986 թ.  
ստեղծված այդ նկարում<sup>46</sup> աջից ներկայացված են ցածր հողաշեն տներ, իսկ  
ձախից բարձր մի տուն և փողոցով քայլող, ինչպես նաև պատի տակ կանգնած  
ու նստած մարդիկ: Փողոցն այստեղ բացվում է ճիշտ դիտողի աջն, և կուժն

<sup>44</sup> Գծային գաղտնի երկրաչափականության մասին տե՛ս *Bouleau Ch. The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art.* New York, 1963; *Kemp M. The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven & London, 1990.

<sup>45</sup> *The Life and Art of Sumbat...* P. 121.

<sup>46</sup> *Ibid.* P. 103.

ուսին դեպի փողոցի խորքն է գնում կարմիր զգեստներով մի կին: Հեռվից նրան ընդառաջ է գալիս գյուղացիներից մեկը: Այս երկուսը, ինչպես և մնացած մարդիկ նկարված են միմյանց զուգահեռ՝ իրենց ուղղահայաց առանցքներով կրկնելով շենքերի ուղղահայացները, որոնք հակադրություն են կազմում տների հորիզոնական գծերի հետ: Շրջապատի մեղմ գույների միջավայրում ընդգծվում են կարմիր զգեստներով մարդիկ, հատկապես ցայտուն է կուժով կինը, որ նույնպես խիստ բնորոշ է Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանքանակին: Բազմաթիվ բաղկացուցիչ մասերից կազմված այս նկարում պարզ երևում է, թե ինչպես է հեղինակը կարողանում ի մի բերել բոլոր բաղադրիչները և ամուր կապ ստեղծել նրանց միջև:

Նկարների երկրաչափականությունը բացահայտելով՝ մենք տեսնում ենք, թե արվեստագետն ինչպես է իմաստավորում ամեն մանրամասն և որքան խորն է տիրապետում գծանկարի ստեղծման գաղտնիքներին:

Նկարչի լուսապատկերների հավաքածուի շնորհիվ կարող ենք գաղափար կազմել վաճառված բազմաթիվ գործերի մասին և դրանց ստեղծման սկզբունքների վերաբերյալ: Այդպիսին է Միլակերտ գյուղի (Փերիայի գավառ) փողոցներից մեկում խաղողի վաճառքը ցուցադրող նկարը: Այդտեղ ներկայացված մարդկանց ուղղահայաց դիրքերին արձագանքում են շինությունների ձևերը, դռան բացվածքը և այլն: Վերջիններիս հակադրված են գետնին դրված հորիզոնական ծավալում ունեցող առարկաները:

Նկարչի նախասիրած միջոցներից է նկարների հորինվածքի կառուցումը անկյունագծերի խաչաձևումով, որը շատ մեղմ ձևով է արված Արմեն Տեր-Կյուրեղյանին պատկանող 1974 թ. ջրաներկ տեսարանում<sup>47</sup>. հավանաբար ստեղծված է վաղ զարնանը, քանի որ ծառերը սաղարթագուրկ են և կանաչություն չկա: Այստեղ՝ պատկերի կենտրոնում, երկու բլուրների արանքում վեր են խոյանում գեղեցիկ բարդիներ, որոնց հետևից երևում են ձյունածածկ սարերը: Բլուրների լանջերին խաչվող անկյունագծային ուրվագծերը լրացվում են հեռվից թավալվող գետակի գծանկարով: Գետի ափերի ու քարերի ձևերը իրենց երկրաչափական ուժով են բերում: Արթնացող բնության սիրով է համակված ստեղծագործությունը և այդ սերը նկարից գալիս է դեպի դիտողը՝ սիրել տալով երբևէ չայցելած վայրերը: Պատկերի մեջ կարծես լսում ես թռչունների երգն ու ուրախ ճովողությունը եկող զարնան առիթով:

Այս լուսաշող եղանակի հետքն անգամ չկա նկարչի որդուն պատկանող (1967 թ.) ջրաներկով արված ամպամած երեկոյի տեսարանում<sup>48</sup>: Ամպրոպի գալուստն ազդարարող այդ պատկերում կրկին ականատես ենք դառնում հեղինակի նախասիրած գծանկարային հորինվածքային սկզբունքին: Ծառերի շարքի ուղղահայաց ուժովին հակադրված է լեռների ուրվագծի անկյունագծային խաչաձևումը: Գետի եզերքին աճող ծառերի գծով դիտողի հայացքը հետեվում է ջրի գծին, որը իր թեք ընթացքն է բերում: Աջ կողմի սարը վեր է խոյանում բերդապարսպի նման՝ նկարի մեջ ներմուծելով սպառնալից ելեճներ, իր ձևերով արձագանքելով ամպրոպի լիցքով հողի մթնոլորտին: Նկարի միջավայրը ավելի սպառնալից է դառնում սարերի մթին գույների շնորհիվ:

<sup>47</sup> Ibid. P. 96.

<sup>48</sup> Ibid. P. 97.

Անկյունագծերի հակադրությամբ են ստեղծված բազմաթիվ ուրիշ աշխատանքներ, որոնցից հիշարժան է նկարչի դստեր՝ Սիրուշի տանը պահվող 1993 թ. ձմեռային բնանկարը (նկ. 3)<sup>49</sup>: Թեհրանից հյուսիս գտնվող Շեմշակի շրջանի ձյունապատ այդ տեսարանը ներկայացնում է լեռների միջով հոսող գետը և հեռվում գտնվող ամառանոցային շենքը: Սա շատ ընտիր մի պատկեր է և հարկ է նկատել, որ նկարչին հիանալիորեն հաջողվել են ձմեռային տեսարանները, թեև նա նախընտրում է աշնանային բնանկարներն ու գույները և մեծ մասամբ շրջաններ է գնացել աշնանը:

Անկյունագծերով է ստեղծել Նամակերտում մտահղացած «Առավոտվա փոշին» նկարը, որը վաճառվել է ու որի մասին պատկերացում ենք կազմում լուսապատկերի շնորհիվ: Պատկերը ցուցադրում է տների արանքով տարվող գառների, որոնց ամեն օր գյուղացիներն ուղարկում էին դաշտերն արածելու:

Նկարչին պատկանող լուսապատկերներից մեկի մեջ տեսնում ենք նույն սկզբունքով ստեղծված մեկ այլ նկար, որը ներկայացնում է կապույտ սարերի ու աշնան դեղին խոտերի մեջ փռված պարսկական մի գյուղ, որի ճանապարհով մարդիկ են գնում: Այս պատկերի մասին մտորելիս չի կարելի աչքաթող անել կապույտի և ոսկե դեղինի սքանչելի համադրությունը, որը մեծ հմայք է պարզում ստեղծագործությանը:

Երբեմն անկյունագծերի չնկարված մասը կարող ես մտովի վերականգնել, ինչպես Սպահանի Մասադե շահ կոչվող թագավորական մզկիթի և Ալի Ղափու պալատի առջևի հրապարակը ցուցադրող նկարի պարագայում: Այստեղ շատ հիանալի է տրված հեռանկարը: Նկարիչը մեծ հմտությամբ է ընտրել այն կետը, որտեղ պիտի տեղադրվեր նկարակալը: Դիտողի առջև բացվում է երթերի ճանապարհը, որը տանում է դեպի վերը նշված հռչակավոր կառույցները: Ընդհանրապես պատկերի կենտրոնում դեպի հեռուն տանող ճանապարհի կամ գետի, հեղեղատի տեղադրությունը հաճախ է կիրառվում նկարչի կողմից, բայց ամեն անգամ մի նոր ձևով:

Այս իմաստով խիստ արժեքավոր է Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի հավաքածուի մաս կազմող, 1977 թ. ջրաներկով արված փողոցի տեսարանը<sup>50</sup>: Այստեղ տների պատկերի անկյունագծային հատումը նկարի կենտրոնում յուրատեսակ գրավչություն է ստեղծում: Չախից պատկերված տների շարքը ստվերի մեջ է և ստվերը ձգվում է փողոցի մեջ: Տների արանքով դեպի փողոցի խորքը քայլող կաթսան գլխին դրած կինն ու նրա դստրիկը պատկերի ընդհանուր գունաշարի մեջ առանձնանում են մուգ կարմրավուն-շագանակագույն և կանաչ-կապույտ զգեստներով: Տների և հեռվում երևացող լեռների ուրվանկարի միջև յուրատեսակ անցում է դառնում լուսավորված ծառերի սաղարթախիտ հատվածը: Շենքերի պատերի դեղնավուն և կարմրավուն կավի գույնը նրբորեն ներդաշնակվում է մյուս մասերում հանդիպող բաց կապույտի և մանուշակագույնի, ինչպես նաև երկնքի կապույտի հետ: Զգացվում է, որ այստեղ արտահայտվել է առավոտյան ժամերի գյուղական առօրյան:

<sup>49</sup> Ibid. P. 95.

<sup>50</sup> Ibid. P. 82.



Նմանօրինակ թաքնված երկրաչափություն ունի Արմեն Տեր-Կյուրեղյանի հավաքածուի մեջ հանդիպող 1994 թ. ջրաներկ պատկերը<sup>51</sup>, որը նույնպես գյուղի տեսարան է (նկ. 4): Այստեղ կենտրոնի շենքը վեր է խոյանում՝ գերիշխելով նկարի մեջ: Երկու կողմերից համաչափ հանդես են գալիս դեպի իրար եկող գյուղացիներ: Չախից երևում է մի տղամարդ, իսկ աջից նկարված է գեղջկուհին՝ իր երեխայի հետ: Կենտրոնական շենքի պատշգամբից ցած է նայում մի կին՝ երկու կողմի անցորդների հետ յուրատեսակ եռանկյունի կազմելով և դառնալով վերջինիս գագաթը: Նկարն ունի հրաշալի, կուռ մտածված հորինվածք: Երեխայի և կնոջ վառ կարմիր զգեստները թանկարժեք քարի նման սևեռվում են պատկերի հանգիստ, մեղմ գունաշարի մեջ: Նկարիչն ընտրում է օրվա արցունքի պես վճիտ պահերը, արձանագրում նկարի մեջ ու վրան ավելացնում իր հոգու խաղաղությունը: Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի այս սկզբունքով ստեղծված պատկերների մեջ կան այնպիսի նմուշներ, որոնցում գծային կառուցումների խոր մտածվածությունն ուղեկցվում է գույների շատ տեղին գործածությամբ: Այդպիսի դեպքերում գծերի ներդաշնակությունը լրացվում է գունաշարի ազդեցիկությամբ, շատ անգամ թաքուն հմայքով, միանգամայն անսպասելի հրապույրներով: Այս իմաստով հիշարժան է նկարներից մեկի հորինվածքը և գունային լուծումը<sup>52</sup>:

Ստեղծագործության (նկ. 5) բովանդակությունն առնված է Սպահանի առօրյայից: Այստեղ ներկայացված է մի փողոց՝ հին կամարով, ինչպիսիք բնորոշ են ոչ միայն Արևելքին, այլև եվրոպական քաղաքներին: Փողոցով անցնում են չաղրա կրող պարսիկ կանայք: Նկարն այնպես է կառուցված, որ ձախի և աջի շենքերը տեղադրվում են անկյունագծերի վրա և դրանց հատման կետում պատկերված է կապույտ զգեստով մի կին: Ստեղծագործության կենտրոնում տների արանքից ցած կախված ծառի սաղարթի միջից թափանցում են արևի շողերը և գույների գեղեցիկ խաղ սկսում ձախ կողմի պատի վրա: Ոչ միայն գծանկարային, այլև գունային առումով սա մի ընտիր գործ է: Առօրյա կյանքը նկարչի առջև պարզում է իր հրապույրները և գեղեցիկը փնտրող նկարչի սրատես աչքից չի վրիպում բնության ու արևի հրճվանքը, իր կողքով անցնող գեղեցիկ երևույթը: Անցողիկ, ժամանակավոր գեղեցիկը արձանագրելով թղթի վրա՝ նկարիչը հավերժական կյանք է պարզում այդ երևույթին և դիտողին մատուցում իր տեսածը:

Թերևս կարելի է ավստասալ, որ մենք չգիտենք, թե հատկապես երբվանից է սկսել Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը այսպես նկարել, մենք ակամայից միայն վայելելով ու գնահատողն ենք արդեն մեր առջև նկարից նկար պարզվող ու ծավալվող մտքի ու հոգու աշխատանքի արդյունք հանդիսացող տեսակ-տեսակ թովիչ պատկերների: Կյանքի տպավորությունները ծնունդ են տվել նոր գործերի, որտեղ իրականությունն են դարձել գծանկարի կերտման այլ սկզբունքներ:

Շատ հետաքրքիր է բախտիարցի հովվին ցուցադրող 1984 թ. աշխատանքը (նկ. 6)<sup>53</sup>: Բախտիարցիները ապրում են Չարմահայի հարավում: Պարզ կենցաղ ունեցող ժողովուրդ են: Այստեղ հովվիլը խոտ է տալիս գառանը: Բախտիարցու

<sup>51</sup> Ibid. P. 102.

<sup>52</sup> The Life and Art of Sumbat... P. 62.

<sup>53</sup> Navasargian A. Iran-Armenia... P. 80.

կողքին ընդամենը երեք գառներ են: Նրա ուսին կացին կա, իսկ մեջքին՝ խուրջին: Հովիվը ճանապարհի փշերը կացինով պիտի քանդի ու հավաքի, որ գիշերը տանի վառի: Նա ցուցադրված է ճանապարհի վրա՝ սարի լանջին կանգնած: Այստեղ հովիվը ուղղահայաց առանցք է ծառայում նկարին: Նրան զուգահեռ է նաև մութ գույնով ձախ կողմից պատկերված գառը: Աջից բախտիարցու կերպարանքը հավասարակշռվում է լանջի վերևում պատկերված վիթխարի ժայռաբեկորով: Գառան, հովիվի և քարակտորի ուղղահայաց ռիթմին հակադրվում է լանջի թեքությունն ու հորիզոնի գիծը: Այս կարգի պատկերները կարծես մի նոր, բարդ աստիճան են նշանավորում հեղինակի ստեղծագործական կյանքում թվում է, թե ապացուցելով, որ այնքան էլ պարզ ու հասարակ չի ծնվում նկարչի աշխատանքը:

Թեք, ուղղահայաց, հորիզոնական գծերի խաղերը նկարիչը ծավալում է նաև այլ պատկերներում: Այսպես, օրինակ, Փերիայի շրջանի Ավարան գյուղի տեսարաններից է ցուցադրված նրա մի նկարում, որի մասին դատում ենք պահպանված լուսապատկերով: Այստեղ նկարված են կժերը բռնած և տուն եկող գեղջուկ կանաչք: Որոշ չափով առաջ թեքված կանաչք արձագանքված են աջից հեռվում երևացող թեք ծառերով, որոնց հակադիր են տների հորիզոնական և ուղղահայաց գծերը: Կանանց զգեստների վառ հաստվածները առանձնացնում են նրանց ընդհանուր պատկերի մեջ՝ ասես հաստատելով, որ նկարչի համար մարդն է ամենագեղեցիկը:

Նույն սկզբունքն է իրականացված մեկ այլ նկարում, որը նույնպես վաճառված է, և մնացել է միայն լուսապատկերը: Ստեղծագործության մեջ ներկայացված է Զառանի մոտ պարսկական գյուղի մի տեսարան: Զառիթափ փողոցում ավանակը ջուր է խմում ամփից և տերն էլ համբերատար կանգնած է կողքին՝ սպասելով, որ կենդանին իր գործն ավարտի: Այս մարդու ուղղահայաց դիրքը արձագանքում է հեռվից եկող կնոջ կեցվածքին, կարծես երկխոսություն ստեղծելով նրանց երկուսի միջև: Երկուսն էլ արձագանքում են կնոջ կողքին ձգվող տների պատկերին, որոնք կարծես պարիսպ լինեն: Այս ռիթմին հակադիր են ծառերի թեք ձևերն ու փողոցի թեքությունը: Դժվար է պատկերացնել անգամ, որ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի պատկերները այդքան մոտ լինեին դիտողների հոգուն, եթե չլինեիր հորինվածքների այսքան խոր մտածվածությունը:

Այս նույն աստիճանի հետ է շաղկապվում Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի մեկ այլ, նույնպես շատ հմտորեն մտածված գծանկարով տեսարանը, որը ևս վերաբերում է Սպահանին: Խնդրո առարկա երկը ցուցադրում է Մարնուն կոչվող կամուրջը նույնանուն պարսկական թաղի մեջ: Այս կամուրջը ի թիվս ուրիշների նույնպես կառուցված է Զայանդերուղ գետի վրա: Լուսապատկերի շնորհիվ կարելի է տեսնել հեռանկարի ու խորության հաղորդման շատ հետաքրքիր մի օրինակ:

Կանաչք գետի մեջ լվացք են անում: Թվում է, թե սա սովորական, առօրյա կյանքի տեսարան է: Բայց դա այդպես է և միաժամանակ այդպես չէ: Անսովոր է նկարի հորինվածքը: Զախից կանանց գլխավերևում ներկայացված է թեքված մեծ մի ծառ, որին հակադիր է կամրջի հորիզոնական գիծը, ապա ասես դիտողի վրա եկող գետն իր ուղղահայաց բնույթով և կամրջի հորիզոնականին հակադրվող կանգնած կանաչք ու ձախի ծառը: Նկարին լրացուցիչ գեղեցկություն են տալիս կամրջի կամարների կորերը իրենց բոլորովին այլազան ռիթմով:

Կորերի օգտագործմանը Տեր-Կյուրեղյանը ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացրել մեկ ուրիշ նկարում, որի մասին նույնպես դատում ենք շնորհիվ պահպանված լուսապատկերի: Այս տեղծագործությունը ցուցադրում է մի բրուտանոց և բրուտին (քուզեգյարին) աշխատանքի ժամանակ: Գրասեղանի նմանող սեղանի առաջ նստած բրուտը ոտքով պատեցնում է դուրգը և ձեռքով ձև տալիս կավին: Նրանից ոչ հեռու մեկը բոբիկ ոտքերով տրորում է թաց կավը, որ կակուղ խմորի նման դարձնի, քանի որ ինչքան փափկացնի դա, այնքան արտադրանքը լավ կլինի: Թրծելու համար վարպետը արտադրանքը հետո պիտի դնի վառարանի մեջ: Ըստ նկարչի, այս արհեստանոցը գտնվում է Սպահանի բազարում, մութ, կոպիտ շինության ներսում: Շատ հետաքրքիր բնույթ ունի այս նկարի ռիթմը: Շինության ներսի կամարների և կավե ամանների կոր ձևերին հակադրված է խիստ շեշտված թեք անկյունագծին տեղադրված բրուտի սեղանի և վառարանի ձևը: Սա ստեղծում է խորություն, որը ընդգծվում է նաև կամարների տակի մթին ստվերներով: Ուրիշ թեք շիթերով վերևից ներս են թափանցում լույսի ճառագայթները, որոնց զուգահեռ գետեղված են աջից դարսված պատրաստի կավե իրերը:

Կորերի կիրառությամբ ստեղծված պատկերները քանակով հավանաբար զիջում են անկյունագծերի խաչաձևմամբ ստեղծված նկարներին:

Այնուամենայնիվ, թվում է, որ այս վերջին ձևը ավելի է հրապուրել արվեստագետին և ավելի շատ հնարավորություններ տվել ստեղծագործելու: Համաշխարհային գեղանկարչության մեջ հազարավոր անգամներ կիրառված այդ սկզբունքն ասես քողարկված է նկարչի աշխատանքներում: Այն աննկատ է մնում անփորձ աչքի համար և ի հայտ գալիս մասնագիտական քննության ժամանակ: Կասկածից վեր է, որ նկարիչը մեծ հաջողությամբ է կիրառում այդ հորինվածքը՝ հիմք դարձնելով իր պատկերների համար:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի արվեստն ունի դեռևս չբացահայտված նաև այլ գաղտնիքներ, որոնց ուսումնասիրությունը հնարավոր չէ ընդգրկել մեկ հոդվածի սահմաններում: Նրա երկերի ըստ ամենայնի ուսումնասիրությունը կարող է լույս սփռել ուրիշ, ոչ պակաս հետաքրքիր երևույթների վրա:

**Levon Chookaszian**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **A Brief Survey of Smbat Ter-Kyureghian's Life and Work**

The artistic legacy of Smbat Ter-Kyureghian (1919–1999) takes an important place in the history of painting of the XX century Iran. He was born in Isfahan and spent most of all his life in Iran. In 1980 he moved with his family to the United States — Los Angeles, where he lived until the end of his days. He is the author of numerous watercolors, also paintings created with oil, as well as drawings representing the streets, houses and architectural monuments of Isfahan and its environs, and

the everyday life of village people, landscapes revealing the beauty of the nature of Iran and the United States. The paintings of Smbat Ter-Kyureghian were exhibited in many solo and group exhibitions organized in Iran, the United States and the Republic of Armenia. His works revealing the reality of the Armenian villages of Iran brought great recognition to the artist. The paintings of Smbat Ter-Kyureghian are characterized with masterfully executed composition and high performance of the picturesque.

### **Լևոն Չուգասյան**

*ԵГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Краткий очерк жизни и творчества Смбата Тер-Кюрегяна**

Творчество Смбата Тер-Кюрегяна (1919–1999) занимает важное место в истории живописи Ирана XX в. Он родился в Исфагане и большую часть жизни прожил в Иране. В 1980 г. он с семьей переехал в США — в Лос Анджелес, где жил до конца своих дней. Он является автором огромного количества живописных работ, созданных акварелью и маслом. Он автор многочисленных работ, изображающих улицы, дома, архитектурные памятники Исфагана и его окрестностей, а также жизнь и быт деревенских людей, пейзажи, раскрывающие красоту природы Ирана и США. Картины Смбата Тер-Кюрегяна экспонировались на многих групповых и персональных выставках, организованных в Иране, США и Республике Армения. Большое признание принесли художнику его работы, раскрывающие действительность армянских деревень Ирана. Картины Смбата Тер-Кюрегяна характеризуются мастерски исполненным рисунком и высоким уровнем живописного исполнения.

### **Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1 «Վերադարձ աղբյուրից», 1981 թ., (աղբյուրը՝ The Life and Art of Sumbat /Text Compilation and Translation A. Der Kiureghian. San Francisco-Yerevan, 2009)
- Նկ. 2 «Հայկական գյուղ Փերիայի շրջանում», 1986 թ. (աղբյուրը՝ The Life and Art of Sumbat...)
- Նկ. 3 «Զմռան տեսարան Թեհրանի շրջակայքից», 1993 թ. (աղբյուրը՝ The Life and Art of Sumbat...)
- Նկ. 4 «Հարիման գյուղը Չարմահալի շրջանում», 1941 թ. (աղբյուրը՝ The Life and Art of Sumbat...)
- Նկ. 5 «Սպահանի փողոցի տեսարան», 1983 թ. (աղբյուրը՝ The Life and Art of Sumbat...)
- Նկ. 6 «Բախտիարցի հովիվը», 1984 թ. (աղբյուրը՝ Ա. Նավասարգյան, Իրան-Հայաստան, ոսկե կամուրջներ, 20-րդ դարի իրանահայ նկարիչներ», Գլենդեյլ, ԱՄՆ, 1997)



1



2



3



4



5



6

## Сатеник Варданян

*ЕГУ, кафедра истории и  
теории армянского искусства*

### **Вклад Геворга Башинджагяна в тбилисскую армянскую кафедральную церковь Сурб Аствацацин (Сурб Геворг)**

Армянская церковь Сурб Геворг — первопрестольная Сурб Мариам Аствацацин, или Большая Крепостная церковь (Թառախի եկեղեցի, Մեղրանի եկեղեցի) — одна из старейших средневековых построек грузинской столицы. Начиная с 1251 г., с предполагаемой даты ее основания, она перестраивалась в течение веков<sup>1</sup>. Ныне церковь является резиденцией предводителя епархии Армянской Апостольской Церкви в Грузии. Собор таит в себе огромное количество исторической информации, переплетенной с судьбами выдающихся деятелей армянского народа<sup>2</sup>. Одним из таких деятелей, внесшим весомый вклад в культуру двух народов, является мастер пейзажной живописи, академик, лирический певец кавказской природы, общественный деятель и писатель-публицист Геворг Башинджагян (1857—1925). Последние годы жизни великого художника связаны именно с этой церковью.

Уроженец Грузии, прекрасно владевший грузинским языком и хорошо знакомый с грузинской и армянской классической литературой, Башинджагян был глубоко связан с Тифлисом — дореволюционным центром Закавказья. Еще в 1912 г. в своей статье в армянской ежедневной газете «Мшак», выходившей в Тифлисе, «Призыв к армянскому народу», Башинджагян убеждал армянскую диаспору Тифлиса вносить пожертвования для постройки мемориального памятника великому поэту, ашугу и музыканту Саят-Нова (1712—1795), поскольку его могила уже несколько веков оставалась в забвении<sup>3</sup>. С майдановской церковью Сурб Геворг было связано детство и юношество талантливого музыканта Саят-Нова. Свои последние годы он также провел в окрестностях церкви Сурб Геворг и погиб здесь же от руки персидского Ага Махмуд Хана, при разгроме им Тифлиса. Башинджагян был

<sup>1</sup> По некоторым источникам дата ее основания датируется VII в. Несмотря на то, что в Тбилиси было построено огромное количество церквей, историческая церковь Сурб Геворг никогда не теряла своего приоритетного значения. См: <http://armenianchurch.ge/ru/eparkhiya/istoriya-cerkovi/626-tbilisi-surb-gevorg-church>

<sup>2</sup> Մտրապալան Պ., Հին Թիֆլիսի Հայոց Եկեղեցիները: Հայ եկեղեցու պատմության սկզբնաղբյուրներ, հ. Գ., Ս. Էջմիածին, 2009: Ասրադյան Մ. Памятники средневековой армянской архитектуры в Тбилиси // Հայ արվեստին նվիրված միջազգային II սիմպոզիում, հ. 2, Երևան, 1978, էջ 392—404:

<sup>3</sup> Բաշինջաղյան Գ., Կոչ հայ ժողովրդին, «Մշակ», Թիֆլիս, 1912, № 252, 11 նոյեմբեր, էջ 3:



большим поклонником творчества Саят-Нова, и неценима его роль в области саятноваведения<sup>4</sup>. Он собирал стихи и песни талантливого поэта, организовывал концерты и вечера, художник явился инициатором и одним из организаторов надгробия поэта (авторами памятника были выбраны известные в то время в Тифлисе итальянские скульпторы Вилла и Рицци).

И вот, наконец, 15 мая 1914 г. рядом с северным входом в кафедральную церковь была торжественно открыта мемориальная могила Саят-Нова, из белого мрамора в форме армянского хачкара. В тот же день в газете «Мшак» была помещена статья Башинджагяна, где автор писал: «Саят-Нова принадлежит всему Кавказу, поскольку он в равной мере пел и на армянском, и на грузинском, и на турецком языках. Он воспевал любовь, терпимость и великодушие, иными словами, проповедовал среди народов Кавказа на доступном им языке учение Христа»<sup>5</sup>.

Спустя десятилетие, в 1923–1924 гг., Башинджагян в той же церкви расписывает внутренние стены, тем самым отдавая последнюю дань души Храму Веры. Эти уникальные творения живописца расположены на четырех массивных пилонах, держащих на себе купол собора. Здесь на высоте трех метров представлены евангельские сюжеты: «Иисус в Гефсиманском саду», «Раскаяние Иуды. Голгофа» и два эпизода из «Явление Христа ученикам на море Тивериадском», (Иоан. 21, 1-14). Все росписи (1923–24, масло, 200 x 175) имеют авторскую подпись, хотя об их существовании знают немногие<sup>6</sup>. Причиной может быть дата их создания — это первые годы советской власти в Закавказье, что свидетельствует о непоколебимой Вере их автора. В архиве НГА был обнаружен документ (Ф-39, 1-242), подписанный младшим братом художника Сергеем Башинджагяном, в котором отмечается: «В последние годы своей жизни он (Г. Башинджагян — С. В.) посвятил немало времени на реставрацию и художественное оформление наиболее старинных, имеющих историческое значение соборов, например, Эчмиадзинского, Св. Георгия (на Майдане) в Тифлисе».

К сожалению, за годы советской власти эти росписи подвергались непрофессиональной реставрации, в результате чего они в значительной степени повреждены. Дело в том, что художник расписывал их техникой масляных красок, что требует сложной лессированной многослойной детализации. Первые слои вместе с лаком были неосторожно промыты, и поэтому сегодня две росписи производят впечатление незаконченных картин.

Тем не менее, перед нами впервые предстают уникальные для армянского и грузинского искусства интерпретации евангельских сюжетов как документально-исторической картины. Росписи решены в академической, реалистической манере письма. В изобразительном искусстве конца

<sup>4</sup> Башинджагян З. Г. 30 лет отданные Саят-Нова. Ереван, 1963.

<sup>5</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1914, թիվ 104, 15 մալիսի:

<sup>6</sup> В этот список добавляется еще одна картина над изголовьем алтаря, которая отличается своей самобытностью. Это Сурб Геворг верхом на коне, под ногами которого вместо крылатого дракона лежал ужасный и страшный змей без крыльев, пронзенный копьем Св. Георгия.

XIX – начала XX вв. реализуется основанное на эмпирическом мышлении индивидуальное переосмысление евангельских событий (Э. Ренан). Многие армянские художники во второй половине XIX в. получали свое образование в европейских и российских художественных академиях, тем самым вбирая в свое творчество и новое восприятие этих сюжетов. Среди них — Геворг Башинджагян, создавший новый образ Христа-Проповедника, реалистический образ Учителя — совершенного человека. Несмотря на то, что Башинджагян был призван воспроизводить прекрасные виды природы с их поэтической, иногда нравственно-патриотической вдохновенностью, в его творчестве временами появляется религиозная тематика. Природа как будто растворилась в чудесном явлении Христа у Тивериадского озера. В этих картинах зритель не умилен мистическим присутствием чудотворного явления, что присуще средневековому искусству, а увлечен попыткой художника показать естественность событий, повествованием абсолютной воли Христа.

К теме «Моления Христа в Гефсиманском саду» мастер обращался неоднократно. Ныне известны три его работы: картины 1912 и 1919 гг. и вышеуказанная роспись в церкви Сурб Геворг. Более того, эта тема была популярна и в среде других армянских художников того времени (Вардгес Суренянц, Егише Татевосян, Аршак Фетвачян). В молящемся образе Христа они пытались передать свой индивидуальный подход и даже собственное психологическое состояние. Трагический накал событий соотносится с противоречиями действительности, с драматическим мироощущением армянской интеллигенции той поры. Индивидуальным подходом выделяется образ Христа у Башинджагыана. Окружающая природа, мистический лазуритовый колорит, лунная ночь, гористая местность с одиноким кипарисом — во всем проявляется крайняя напряженность человеческой сущности Христа.

Спустя год, 4 октября 1925 г., Геворг Башинджагян скончался и был похоронен во дворе кафедральной церкви Сурб Геворг, рядом с могилой Саят-Нова. У открытой могилы в присутствии огромной процессии тогда еще молодой поэт Иосиф Гришашвили произнес взволнованную прощальную речь.

Сегодня Кафедральный собор Сурб Геворг полностью реставрируется. Проект благословлен Католикосом Всех Армян Гарегином II, одобрен и поддержан руководством Грузии. Над восстановлением работают совместно грузинские, армянские и итальянские специалисты: архитекторы, сейсмологи и реставраторы фресок. Специалистами были обнаружены новые средневековые фрески и неизвестные еще росписи Башинджагыана.

Скромный, аскетичный, лаконичный, без пафоса и красноречия, Сурб Геворг был и остается украшением тбилисского Майдана<sup>7</sup>. После реставрации, будем надеяться, храм вновь станет одним из значимых символов современного Тбилиси — символом армянской духовности.

---

<sup>7</sup> Малхасян Э. Жемчужина тбилисского Майдана // Голос Армении, 13 июля, 2013.

## Սաթենիկ Վարդանյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### **Գևորգ Բաշինջաղյանի ներդրումը Թիֆլիսի Սբ. Աստվածածին (Սբ. Գևորգ) հայկական Կաթողիկե եկեղեցում**

Թիֆլիսիի Սբ. Աստվածածին (Սբ. Գևորգ) հայկական եկեղեցու հետ է կապված հայ գեղանկարիչ, գրող և հասարակական գործիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի (1857–1925) վերջին տարիների գործունեությունը: 1914 թ. Բաշինջաղյանի նախաձեռնությամբ կաթողիկե այս եկեղեցու հյուսիսային պատին կից բացվում է Սայաթ-Նովայի մահարձանը: Այդ նույն եկեղեցու ներսում 1923–1924 թթ. Բաշինջաղյանն ստեղծում է որմնանկարներ, որոնք պատկերված են գրմբեթը պահող չորս որմնասյուների ներքին պատերին և ներկայացնում են ավետարանական հետևյալ սյուժեները՝ «Քրիստոսը Գեթսեմանիի պարտեզում», «Հովայի զոջումը. Գողգոթա» և երկու դրվագ «Հիսուսի հայտնությունը Տիբերիայի ծովեզերքի մոտ» տեսարանից (Հովհ. 21,1-14): Նույն վայրում 1925 թ. տեղադրվեց Գ. Բաշինջաղյանի մահարձանը:

## Satenik Vardanyan

*YSU, UNESCO Chair of History and Theory of Armenian Art*

### **Contribution of Gevorg Bashinjaghyan to the Armenian Cathedral Church of St. Astvatsatsin (St. George)**

Last years' creative activities of the Armenian painter, writer and public figure Gevorg Bashinjaghyan (1857–1925) are connected with the Armenian church St. Astvatsatsin (St. George) in Tbilisi. On Bashinjaghyan's own initiation a wonderful memorial to Sayat Nova was erected by the northern wall of this Cathedral church. Inside the same church, in 1923–1924, Bashinjaghyan created murals which are depicted on the inner walls of the four pilasters holding the dome. They represent the following compositions: "Christ at Gethsemane Garden", "Judas' Repentance: Golgotha" and two episodes of "Jesus' appearance at the Lake of Tiberias" and "The Parable of the Sower". G. Bashinjaghyan's memorial was placed in the same place, in 1925.

### Список иллюстраций

- Ил. 1. Тбилисская армянская кафедральная церковь Св. Богоматери (Св. Геворг)
- Ил. 2. Могила Саят-Нова у северного входа в кафедральную церковь Св. Богоматери (Св. Геворг). Открыта 15 мая 1914 г.  
Авторы итальянские скульпторы Вилла и Рицци
- Ил. 3. Геворг Башинджагян (1857–1925)
- Ил. 4. Статья Г. Башинджагына в газете «Мшак»
- Ил. 5. Интерьер армянской церкви Св. Богоматери (Св. Геворг) в Тбилиси
- Ил. 6. Геворг Башинджагян, Христос в Гефсиманском саду, 1924 г., 200x175, х., м., Тбилисская армянская кафедральная церковь Св. Богоматери (Св. Геворг)
- Ил. 7. Геворг Башинджагян, Гефсиманский сад, 1912 г., х., м., местонахождение неизвестно
- Ил. 8. Геворг Башинджагян, В Гефсиманском саду, 1919 г., 160x204, х., м., Музей кафедрального собора Эчмиадзина



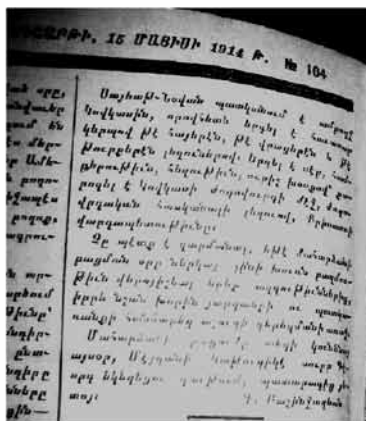
1



2



3



4



5

6



7



8



## Մարինե Հովհաննիսյան

*Քաղաքային ուսումնասիրությունների  
կենտրոն, Գյումրի*

### Մոդեռնը Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետությունում

Ալեքսանդրապոլի (ներկայումս՝ Գյումրի) ճարտարապետական ժառանգությունը ներառում է շուրջ հազար շինություն, որոնց թվագրությունը սկսվում է 1820-ական թվականներից և ավարտվում Հայաստանի խորհրդայնացման շրջանով<sup>1</sup>: Մոտ հարյուր տարի տևած այս շրջանում կառուցված շինությունները այնքան են կարևորվում, որ Խորհրդային Միության տարիներին ներառվել էին «Կումայրի արգելոցի» մեջ և գտնվում էին պետական հոգածության ներքո<sup>2</sup>, կառույցները նորոգվում ու պահպանվում էին, արգելված էին ձևափոխումները: Հետխորհրդային շրջանում «Կումայրի արգելոցը» որպես այդպիսին լուծվել էր, սակայն վերջին տարում փորձ է արվում այն վերականգնել:

Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության մասին ուսումնասիրությունները բավական սակավաթիվ են՝ ի համեմատություն պահպանված ճարտարապետական հսկայական ժառանգության: Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության լուրջ ուսումնասիրություն է կատարել Ս. Մաթևոսյանը «Գյումրիի ժողովրդական ճարտարապետությունը» աշխատության մեջ, որտեղ մանրամասնորեն վերլուծում է շինությունների տիպերը, դրանց հատակագծային զարգացման ընթացքը և բազմաթիվ այլ հարցեր: Մա, թերևս, Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության մասին միակ ամփոփ ուսումնասիրությունն է: Քաղաքի ճարտարապետությունը ուսումնասիրել է նաև Ա. Միրզոյանը՝ վերլուծելով քաղաքի XIX դ. և XX դ. սկզբի հատակագծերը, անդրադառնալով քաղաքաշինական զարգացման հարցերին և այլն<sup>3</sup>:

**Ալեքսանդրապոլ:** Մինչ Ռուսական կայսրության կազմի մեջ ներգրավվելը գոյություն ունեցած տարերային կառուցապատումների փոխարեն 1820-ական թվականներից սկսած քաղաքային կանոնավոր միջավայրի ձևավորման համար պատճառ եղավ մոտակայքում գտնվող հին բերդի փոխարեն նոր՝ ֆորտիֆիկացիոն պահանջներին համապատասխանող բերդի կառուցումը, ինչը կարևորվում էր՝ Թուրքիայի հետ սահմանային գծին մոտ լինելով: Այստեղ էին տեղափոխվում ռուս զինվորականներ իրենց ընտանիքներով, որոնց բնակության ու կենցաղի խնդիրները պետք է լուծում ստանալին: Ալեքսանդրապոլը XIX դ. և XX դ. սկզբին ունեցել է քաղաքաշինության զարգացման մի քանի հատակագծեր: Վաղ կառուցապատումները կատարվել են բերդին

<sup>1</sup> Քիչ շինություններ թվագրվում են XVIII դ.:

<sup>2</sup> Խորհրդային Միության մեջ ներգրավվելուց անմիջապես հետո, քաղաքի հատկապես ներկայիս կենտրոնական հրապարակի շրջակա տարածքները ենթարկվել էին լուրջ փոփոխության:

<sup>3</sup> [www.alexandrapol.org](http://www.alexandrapol.org)

հարաբերականորեն կից ընկած հատվածում<sup>4</sup>, իսկ հետագայում ավելի ու ավելի են տարածվել դեպի արևելք: Կառուցապատումը տեղի է ունեցել հիպոդամյան համակարգով: Ոճային լուծումների մասին ընդունված է ասել, որ դրանք հիմնականում ներկայացված են ժամանակի ռուսական կայսրության «մայրաքաղաքային» ոճով՝ նեոկլասիցիզմով: Սա բավական ընդհանրացված մոտեցում է, քանի որ Ալեքսանդրապոլի շինությունների ոճային լուծումների հարցը բավական խրթին է:

XIX դ. վերջերում նորահայտ ճարտարապետական ուղղությունը՝ մոդեռնը, աստիճանաբար թափանցում է Ռուսական կայսրության տարածք և, բնականաբար, որոշ ժամանակ անց իր դրսևորումները ստանում կայսրության ծայրամասերում, այդ թվում և Կովկասյան քաղաքներում. հատկապես լայն տարածում է ստանում Թբիլիսիում:

Եթե Ա. Պուշկինի հիշատակամաբ Գումրին 1830-ական թվականներին փոքր, ոչնչով աչքի չընկնող «բնակավայր»<sup>5</sup> էր, ապա արդեն XIX դ. երկրորդ կեսին նա բուռն զարգացած բնակավայր էր: Զարգացման ամենամեծ գործոնը քաղաքը երկաթուղային հանգույց դարձնելն էր: Ալեքսանդրապոլը<sup>6</sup> վերածվում է բուռն առևտրական կենտրոնի, բավական է նշել, որ XIX դ. երկրորդ կեսին քաղաքում ապրում էին առաջին գիլդիայի հինգ վաճառական ընտանիքներ:

Այդ շրջանում Ալեքսանդրապոլը ապրում էր իր ճարտարապետության ու շինարարական արհեստի «ոսկե դարը» ու, բնականաբար, արտաքին աշխույժ կյանքով քաղաքը չէր կարող անմասն մնալ ճարտարապետական նոր ուղղության՝ մոդեռնի ազդեցությունից:

**Մոդեռն:** XIX–XX դդ. սահմանագլխին Եվրոպայում գերազանցապես ճարտարապետության մեջ երևան է գալիս ոճային նոր դրսևորում, որը հայտնի է մոդեռն անունով: Վերջինիս հիմնադիրները ձգտում էին ոճին տալ «արդիական» բնորոշումը: Արդիականությունը ակնհայտ էր. XIX–XX դդ. սահմանագլուխը մեծ փոփոխությունների շրջան էր, տեխնոլոգիական նորագույն ձեռքբերումները, մեքենաների, գործարանների առավել մեխանիզացված տեսակների հանդես գալու հետ մեկտեղ փոփոխվում էր նաև մարդկանց աշխարհընկալումը, ի հայտ էր գալիս, Ա. Բյուկի մեկնությամբ, «մարդկանց նոր տեսակ», որոնց գերակա հետաքրքրությունները էականորեն տարբերվում էին նախորդ շրջանից: Արագանում և այլ ընթացք էր ստանում առօրյա կյանքը: Բնականաբար, փոփոխվում էին նաև պահանջները ճարտարապետության՝ որպես մարդու կենցաղային միջավայրի գլխավոր կողմնորոշողի հանդեպ կարիքները: Սկսվում են ձևային նոր որոնումներ:

Մոդեռնը ճարտարապետության մեջ արտահայտվում էր ձևակերտման նորագույն մոտեցումներով, որոնք ակնհայտորեն տարբերվում էին նախորդ

<sup>4</sup> Սկզբնապես շինությունները կառուցվել են բերդին շատ մոտ: XIX դ. երկրորդ կեսից պահպանվել է մի հրաման՝ անվտանգության նկատառումներով քանդել կառուցված հատվածները բերդին շատ մոտ կառուցված լինելու պատճառով: Սակայն հրամանը չի կատարվել, քանի որ սահմանային գիծը տեղաշարժվել է դեպի Արևմուտք 1877–1878 թթ ռուս-թուրքական պատերազմի արդյունքում:

<sup>5</sup> Ա. Պուշկինը իր «ճամփորդություն դեպի Էրզրում» աշխատության մեջ հիշատակություն է թողել, թե ինչպես է գիշերել Գումրիի ռազմական ճամբարում:

<sup>6</sup> Ալեքսանդրապոլի վերանվանումը տեղի է ունեցել 1837 թ.: 1840 թ. այն պաշտոնապես ձեռք է բերում քաղաքի կարգավիճակ:



շրջաններից: Մոդեռնի գլխավոր առանձնահատկությունը ժամանակի համար ձևերի տարօրինակ «դեկորատիվությունն» էր, ազատության գաղափարը տանում էր դեպի բնական ձևերի օգտագործում ճարտարապետության մեջ: Մոդեռնի ձևակերտման բնութագրական հատկանիշներն էին ասիմետրիան, գծերի, պատերի կորացումը, շինությունների ներքին պլանավորման յուրօրինակությունը, սենյակների ներքին տարածության տարօրինակ ձևերը, նոր, հետաքրքիր կահույքը: Շինությունների ճակատային հատվածներին բնորոշ էր կլորավուն և երկրաչափական տարբեր ձևերի պատուհանների, շքամուտքերի, շքապատշգամբների կիրառումը, բուսական, կենդանական, մարդկային պատկերներով որմնաքանդակները, որմնանկարները, շատ տարածված էին վիտրաժները, որոնք նոր էին, չէին կրկնում նախորդ շրջաններից հայտնի վիտրաժների ձևերը, այսպես կոչված՝ «աշտարակներ», որոնք, ստանալով ցանկացած ձև, վեր էին խոյանում շինություններից՝ հաճախ չունենալով որևէ կրող ֆունկցիա: Բացի այդ, հատկապես մոդեռնի վաղ շրջանում միտում կար վեր հանել ազգային, անգամ էթնիկ ձևերը: Այս ամենի հետ մեկտեղ շինությունների հարմարավետությունը ապահովելը առաջնային նպատակ էր, որ կարևորում էին բոլոր ճարտարապետները. ստեղծել նոր լուծումներով, բայց հարմարավետ շինություններ:

Սկիզբ առնելով Արևմտյան Եվրոպայում մոդեռնը աստիճանաբար տարածվում է Արևելք, հասնում Ռուսական կայսրություն, ազդեցություն ունենում մայրաքաղաքային արվեստի ու ճարտարապետության վրա: Աստիճանաբար սկսում է թափանցել Ռուսական կայսրության ծայրամասեր, հասնում Կովկաս:

**Մոդեռն ոճը Ալեքսանդրապոլում:** Կովկասում մոդեռնը առավել տարածված էր Թիֆլիսում, որտեղ պահպանվել են այդ ոճի բազմաթիվ շինություններ: Այդ շրջանում արդեն խոշոր երկաթուղային և առևտրային հանգույց հանդիսացող Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետությունը չէր կարող անմասն մնալ նորաձև ուղղությունից: Մոդեռն ոճը հայտնվում է առավելապես XX դ. առաջին տասնամյակում և, ինչպես ողջ աշխարհում, արտահայտվում է Ալեքսանդրապոլի առանձնատների ու հասարակական շինությունների կառուցվածքում: Դա Ալեքսանդրապոլի կառուցապատումների լավագույն շրջանն էր՝ 1880–1910-ական թվականները<sup>7</sup>: Այս շրջանում է, որ Եվրոպայից և Ռուսաստանից սկսում են թափանցել բազմալեզու հրատարակություններ, լրագրերի միջոցով եվրոպական ճաշակ, աշխուժանում են քաղաքի կապերը արտաքին աշխարհի հետ:

Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության մեջ հետևելով մոդեռն ոճի դրսևորումներին՝ կարելի է առանձնացնել երկու խումբ: Անդրադառնալից դրանց առանձին-առանձին:

**Մոդեռն ոճով կառուցված շինություններ:** Ամբողջապես մոդեռն ոճով կառուցված շինությունները Ալեքսանդրապոլում երկուսն են. դրանցից մեկը առանձնատուն է, մյուսը՝ հասարակական նշանակության շինություն: Գեղամյանների տունը (Աբովյան 182) կառուցվել է Գեղամյանների կողմից XX դարի սկզբին: Իր տեսակի մեջ Ալեքսանդրապոլի ինքնատիպ առանձնատներից է,

<sup>7</sup> Միզոյան Ա., Ալեքսանդրապոլ–Լենինական. Քաղաքաշինական դիմագիծ, Գիտական աշխատություններ XI, Գյումրի, 2008, էջ 17–27:

կառուցումից հետո մինչ վերջերս օգտագործվել է որպես բնակելի տուն, ներկայումս այստեղ տեղաբաշխվել է հյուրանոց: Ցավոք, չեն պահպանվել շենքի ներքին հարդարանքի առանձին մանրամասները, մասնավորապես ձևափոխվել են հյուրասենյակի, ննջասենյակի առաստաղը, ներքին դռները՝ կատարված մոդեռն ոճին համապատասխան: Դրանց կարող ենք ծանոթանալ մոտ մեկ տասնամյակ առաջ արված լուսանկարներից: Եվ ներքին, և արտաքին հարդարանքում շինությունը կրկնում է Եվրոպայում մոդեռն ոճին բնորոշ շինությունների դեկորատիվ մեթոդները. օվալաձև պատուհան, վերջինիս և շքամուտքի երկու կողմերից բարձրացող ծանրակշիռ որմնասյուներ, որոնք շինությունից էլ բարձր լինելով՝ շեշտադրում են արևելյան ճակատը, բևեռում են ուշադրությունը օվալաձև պատուհանի (նկ. 1) և շքամուտքի (նկ. 2) վրա: Պատուհանների միջև ընկած հատվածներում և շքամուտքի կողքերում փորագրված են ծաղկանման մոտիվներ, դեկորատիվ մշակում ունի նաև պարսպապատը:

Ներքին հարդարանքի մեջ օգտագործված են մոդեռնին բնորոշ տարրեր, սակայն շինության պլանավորման, սենյակների բաշխման տեսակետից առանձնահատուկ լուծումներ տրված չեն: Ընդհանուր առմամբ շինությունը, չնայած կիրառված դեկորատիվ տարրերին, շատ ծանր տպավորություն է թողնում, ինչը կարծես հակասում է մոդեռնի ընդհանուր նպատակներին՝ ստեղծել տոնականության ու թեթևության պատրանք: Ընդգծված ծավալայնության տպավորությունը շեշտվում է նաև Ալեքսանդրապոլի շինությունների մեծամասնության մեջ կիրառված սև տուֆով: Շինությունների մեծ մասը կառուցման ժամանակ ճակատային հատվածներում ներկված է եղել, սակայն ոչ այս դեպքում:

Քաղաքային ակումբը (Աբովյան 135) կառուցվել է 1900–1920-ական թթ. որպես ակումբ (նկ. 3): Այստեղ անցկացվել են քաղաքային դումայի նիստեր, բազմաբնույթ գրական-երաժշտական երեկոներ, պարահանդեսներ և այլն: Շենքի առաջին հարկում դեռևս Ալեքսանդրապոլի ժամանակներից մինչ այժմ գործում է դեղատուն: Հետագայում շենքը վերածվել է քաղաքային ԶԱԳՍ-ի, այնուհետև՝ արվեստի աշխատողների տան: Այժմ բացի դեղատան հատվածից շինությունը չի շահագործվում: Ճակատային (արևմտյան) կողմից մոդեռն ոճին շատ բնորոշ լուծումներով շքամուտքն է (նկ. 4), որը իր գեղեցկությամբ եզակի է Ալեքսանդրապոլի համար: Այստեղ տեսնում ենք, թե ինչպես են տարբեր վարպետներ քարի, փայտե և մետաղե հատվածների մշակումները համահունչ դարձրել միմյանց (սովորաբար համաքարությունները միմյանցից առանձին են աշխատում): Փայտե հատվածները ծաղկի պատկերների մշակումներ ունեն նաև առաջին հարկի պատուհանների պարակալների վրա:

Հետաքրքիր են առաջին և երկրորդ հարկի տարբերությունները: Առաջին հարկի պլանավորումը նմանվում է Ալեքսանդրապոլում շատ տարածված առևտրային նշանակության շինություններին՝ լայն պատուհան-բացվածքներ, որտեղ սենյակի խորքում սովորաբար արտադրում էին, իսկ առջևում վաճառում: Լրիվ այլ էին երկրորդ հարկի լուծումները՝ կախված սենյակների նշանակությունից: Երկրորդ հարկի ճակատային լուծումները լիովին մոդեռնին համահունչ էին: Սակայն պետք է նշել, որ շինությունը չունի ներքին պլանավորման, հարդարանքի, միջանցիկ դռների՝ մոդեռնի հետ առնչություն

ունեցող տարրեր: Մա շատ բնութագրական է Ալեքսանդրապոլի շինությունների մեծ խմբի, որոնց ոճային պատկանելության մասին կարելի է խոսել միայն ճակատային լուծումներից դատելով, ինչի մասին առավել մանրամասն կնշենք ստորև:

**Մոդեռն ոճի առանձին տարրեր պարունակող շինություններ:** Ինչպես նշեցինք, մի շարք շինություններում, որոնք լիովին կրկնում են նեոկլասիցիստական ձևերը, տիպային են քաղաքի այս շրջանի ճարտարապետության համար, սակայն ունեն մոդեռն ոճին համապատասխանող շքամուտքեր:

Օլգինյան դպրանոց (Թումանյան 16): Օլգինյան պրոգիմնագիան, որն այսպես է կոչվել մեծ իշխանուհի Օլգա Ֆեոդորովնայի անունով, կառուցվել է 1912 թ.: Ռուսական տիրապետության շրջանի կրթական շինություններից է, իրականացվել է կայսրության տարածքում կրթական օբյեկտների համար ընդունված տիպային նախագծով: Շինությունը հիմնականում համապատասխանում է նեոկլասիցիստական ոճին, սակայն ունի մոդեռն ոճով կատարված շքամուտք (նկ. 5):

Բնակելի կառույց (Հանեսօղյան 6): Կառուցվել է 1900–1920-ական թվականներին: Շինությունը իր ներքին պլանավորման և հարդարանքի տեսակետից լիովին համապատասխանում է տվյալ շրջանում Ալեքսանդրապոլի տիպային կառույցներին: Արտաքին հարդարանքը ունի իր յուրօրինակությունը (նկ. 8): Քիվի հատվածում կիրառված է Ալեքսանդրապոլ քաղաքին բնորոշ տիպային քիվ՝ «բողջա կառնիզը», որը շթաքարային դեկորի տարատեսակ է: Մնացյալ հարդարանքը արդեն առանձնահատուկ է. քիվից ներքև սուր առամնավոր երիզ է, որը որմնասյուների հատվածում խոշորանում է: Այս առամնավոր երիզը որևէ այլ շինությունում չի կրկնվում: Հաջորդ նորարարական հատկանիշը պատուհանների պարակալների հարդարանքն է: Այստեղ հասակ տեսնում ենք մոդեռն ոճի հատկանիշները: Ունեցել է արդյոք նման հարդարանքը որևէ նախատիպ դժվար է ասել, սակայն ներկայումս պահպանված շինություններից ոչ մեկում դա չի կրկնվում:

Զավախիր Դրամբյանի տունը (Զիվանու 89): Կառուցվել է XX դ. սկզբին մեծահարուստ Դրամբյանների կողմից որպես օժիտ դստեր՝ Զահավիրի համար: Վերջինս եղել է Ալեքսանդրապոլի առաջին քաղաքագլխի՝ Գեղամ Տեր-Պետրոսյանի կինը: Տունը որոշ ժամանակ՝ 1900-ական թվականներին օգտագործվել է որպես քաղաքագլխի նստավայր, Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո կառույցը ազգայնացվել է և օգտագործվել զանազան հասարակական նպատակներով, երկար տարիներ եղել է պիոներների և դպրոցականների պալատ, ապա Ս.Դ. Մերկուրովի անվան նկարչական դպրոց: 1988 թ. երկրաշարժի ժամանակ կառույցը խիստ վնասվել է: Ներկայումս շինության որոշ հատված բնակելի է, սակայն հիմնական մասը չի օգտագործվում: Սրբատաշ շարվածքով երկհարկանի շինություն է (նկ. 9), շքամուտքը՝ արևմուտքից, որից վերև շքապատշգամբն է: Շքամուտքը բավական լայն է, կորագիծ բացվածքով, իսկ շքապատշգամբի բացվածքը ավելի ձևավոր է: Հին լուսանկարներում երևում է խոշոր ճակտոնը, որը վնասվել է 1988 թ. երկրաշարժի ժամանակ: Շինության (արևմտյան) ճակատային հատվածի՝ հատկապես պատուհանների, շքամուտքի, շքապատշգամբի, քիվի հարդարանքում, տեսնում ենք

մոդեռնի որոշակի ազդեցություն: Պնդել, որ շինությունը մոդեռն ոճով է հարդարված, չենք կարող, թեպետ ասել, որ սա նեոկլասիցիստական ոճի հարդարանք է, նույնպես հնարավոր չէ: Ամենայն հավանականությամբ շինության արտաքին հարդարանքում փորձ է կատարվել համադրելու այդ երկու ուղղություններին բնորոշ մեթոդները:

Բնակելի համալիր տուն (Զիվանու 108–110): Կառուցվել է 1905 թ., երկհարկանի, ներքին բակով կառույց է (նկ. 10): Շինությունը հայտնի է նրանով, որ այստեղ երկար տարիներ ապրել ու ստեղծագործել է գրող Ատրպետը և 1937 թ. սպանվել տան աստիճաններին:

Շինության շքամուտքի վերևում վարդյակաձև բացվածք կա, որտեղ եղել է փայտյա կարկասով վիտրաժ, ապակիները չեն պահպանվել: Ինչպես հայտնի է նեոկլասիցիզմից հետո մոդեռնը շինություններում վերականգնում էր վիտրաժներ կիրառելու ավանդույթը: Սա վիտրաժի եզակի նմուշ է Ալեքսանդրապոլի շրջանից մեզ հասած շուրջ մեկ հազար բնակելի, հասարակական ու հոգևոր շինությունների մեջ: Պետք է նշել, որ մոդեռն ոճով կառուցված շինություններում կիրառվում էին բավական բարդ վիտրաժներ, որոնց համեմատ այս մեկը շատ ավելի պարզ օրինակ է: Պետք է նկատի ունենալ վիտրաժների հարցում տեղի վարպետների անփորձությունը:

Շինությունը առաջին հարկում ունի մուտք դեպի բակ, որից վերև եղել է շքապատշգամբը (նկ. 11): Պահպանվել են վերջինիս մետաղական հատվածները: Հետաքրքիր է շքապատշգամբի բացվածքի երկրաչափական ձևերը: Սա բնութագրական է մոդեռնին, թեպետ մոդեռնը կիրառում էր բնական, առավել կորած, ծավալային ձևեր: Ցայտուն օրինակ է Բուբիրի շահութաբեր տունը (дом Бубыря) Պետերբուրգում կառուցված 1906–1907 թթ. (նկ. 12):

Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետական ժառանգության մեջ կա մեկ շինություն, որը հարդարանքում չունի մոտակա նմանություն այլ շինությունների հետ և որը հարցեր է առաջացնում մոդեռն ոճի հետ առնչություն ունենալու տեսակետից: Դա Տղյանների տունն է (Ղորղանյան 230), որին անդրադարձ ենք կատարել նախկինում, վերլուծել շինության հարդարանքի տարրերը, դրանց ծագումը, շինության կառուցման հետ կապված այլ հարցեր<sup>8</sup>:

Հայտնի է, որ մոդեռնը տարբեր երկրներում փորձել է վերհանել ազգային, անգամ էթնիկ որոշ տարրեր: Սա ակնհայտ երևում է ռուսական մոդեռնում ու հատկապես Ռուսական կայսրության ծայրամասերից Ուրալի շրջանի և Արևմտյան Սիբիրի քաղաքների՝ մոդեռն ոճով կառուցված շինություններում (նկ. 14), երբ մոդեռնը ենթարկվում է տեղի ազգային ճարտարապետության ազդեցություններին<sup>9</sup>: Ընդհանրապես ռուսական մոդեռնը մեծ կապ ուներ փայտի փորագրության ավանդական արվեստի հետ, ինչը արտահայտվում էր նաև քարե շինություններում (օրինակ, Օսիպովի տունը Բիյսկում, 1898 թ., Դունակի տունը Կուրգանում, 1906 թ.) և այլն:

<sup>8</sup> Հովհաննիսյան Մ., Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետական ժառանգությունից. Տղյանների տունը, «Պատմամշակութային ժառանգություն և արդիականություն», Միջազգային գիտաժողով, Զեկուցումների դրոյթներ, Գյումրի, 2013, էջ 337–339:

<sup>9</sup> Грызлова Е. А. Стиль модерн в архитектуре городов Западной Сибири // <http://www.dissercat.com/content/stil-modern-v-arkhitekture-gorodov-zapadnoi-sibiri#ixzz2znrVNbyP>

Տղյանների տան դեպքում տեսնում ենք հայկական ազգային ճարտարապետության և խաչքարային արվեստին անդրադառնալու ու օգտագործելու միտում (նկ. 13): Մեր կարծիքով այստեղ փորձ է արվել վերհանելու ազգային ճարտարապետության և խաչքարային արվեստում դեռ միջնադարից տարածում գտած դեկորատիվ տարրեր՝ ազդեցություն կրելով մոդեռնի՝ շինությունների հարդարանքում ազգային, ավանդական մոտիվներ օգտագործելու հնարավորությունից:

Եզրակացություն: Այսպիսով, դիտարկելով մոդեռն ոճի դրսևորումները Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության մեջ՝ կարելի է կատարել հետևյալ եզրակացությունները յուրաքանչյուր խմբի համար:

Առաջին խումբ: Շինություններ, որոնց հարդարանքը լիովին մեղեռն ոճով է կատարված: Այս շինությունների նախագծերը Ալեքսանդրապոլում հայտնվել են, ըստ երևույթին, Թիֆլիսից, քանի որ, ինչպես նշել ենք, մոդեռն ոճը Ռուսական կայսրության Կովկասյան շրջաններում առավել տարածված է եղել Թիֆլիսում: Ընդ որում, Ալեքսանդրապոլի մեծահարուստները իրենց տները նեոկլասիցիստական շքեղ ոճի նախագծերով էին կառուցում, նախագծերը պատվիրվում էին Կովկասյան կորպուսի ինժեներական բաժնում: Սակայն քանի որ մոդեռնը երբեք չի դարձել պաշտոնական ոճ, դժվար թե այս նախագծերը Կովկասյան կորպուսից դուրս եկած լինեն: Բացի այդ, քանի որ սովորաբար մոդեռն ոճով կատարված շինությունները առանձին, եզակի նախագծեր են, պետք է բացատրել այս շինությունների՝ «կատալոգային» նախագծերով կառուցված լինելու տարբերակը, ինչը նույնպես կիրառելի է եղել Ալեքսանդրապոլի շատ շինությունների դեպքում: Այսպես, պետք է ենթադրել, որ սրանք ժամանակին Թիֆլիսում աշխատող անհատ ճարտարապետների աշխատանքներ են: Նրանց են պատկանում նաև նույն շրջանի Կարս քաղաքի մոդեռն ոճով կատարված շինությունների նախագծերը, որոնք առանձին ուսումնասիրության կարիք ունեն:

Մնում է հարց, թե այս շինությունները ինչքանով են տարբերվում նախագծից: Համենայն հայկական միջավայր՝ դրանք պետք է որ ենթարկված լինեն փոփոխությունների տեղի շինարարների կողմից՝ կախված տեղի՝ ալեքսանդրապոլյան (այլ ոչ հայկական միջնադարյան) շինարարական ավանդույթներից և տեղական նյութերի տարբերություններից:

Առաջին խմբի երկու շինությունների դեպքում տեսնում ենք, որ արտաքին հարդարանքի տեսակետից դրանք կրկնում են եվրոպական մոդեռնի հնարքները, չեն ներառում տեղական տարրեր: Ինչպես տեսանք, Ռուսական կայսրության այլ ծայրամասերում, մասնավորապես ուրալյան քաղաքներում և Արևմտյան Սիբիրում, մոդեռնը լիովին միախառնվում է ռուսական ավանդական ճարտարապետության հետ: Քարե և աղյուսե շինություններում այն լրացվում է փայտե տներում կիրառվող հարդարանքի հնարքներով, իսկ փայտե տներում, առանձնատներում մոդեռնը լրացնող համգամանք են դառնում նրա ասիմետրիկ ձևերը: Հայկական միջավայրում այս երկու շինությունների դեպքում տեղական, հայկական ավանդույթների որևէ վերածնունդ տեղի չի ունենում: Դրանք լիովին եվրոպական մոդեռնի օրինակներ են հարդարանքի տեսակետից:

Ալեքսանդրապոլի մոդեռնի առանձնահատկություններից մեկը մոդեռն ոճի դրսևորումն է ճակատային հարդարանքի մեջ: Մոդեռնը, ինչպես հայտնի է, շարժում է «ներսից դուրս», մեծ ուշադրություն է դարձնում ներքին տարածության ասիմետրիկ պլանավորմանը, ներքին հարդարանքին: Ալեքսանդրապոլի նշված երկու շինությունների դեպքում ներքին տարածության պլանավորման ու հարդարանքի տեսակետից տարբերություններ չկան նույն շրջանի նեոկլասիցիստական շինություններից (բացի Գեղամյանների տան ներքին հարդարանքից, որտեղ կիրառված են եղել մոդեռնի որոշ, ոչ շատ տարրեր): Ըստ երևույթին, եթե անգամ այդ ասիմետրիան եղել է նախագծերում, պատվիրատուները և տեղի վարպետները խուսափել են ասիմետրիայի պատճառով «խանգարել» շինությունների ու սենյակների հարմարավետությանը:

Երկրորդ խումբ: Շինություններ, որոնք համապատասխանում են նեոկլասիցիստական ոճին կամ հանդիսանում են տեղի տիպային կառույցներ<sup>10</sup>, բայց կրում են մոդեռնի որոշակի ազդեցություն արտաքին հարդարանքում միախառնված նեոկլասիցիստական կամ տեղական՝ ալեքսանդրապոլյան հարդարանքի հետ: Ըստ երևույթին հարդարանքի այս տարբերակները հասել են Ալեքսանդրապոլ ճամփորդությունների, այդ շրջանում Եվրոպայից հասնող ամսագրերի, «կատալոգների» միջոցով և կիրառվել տեղի շինարարների ու այլ վարպետների կողմից:

Ալեքսանդրապոլում շինությունների հարդարանքում մոդեռնը կրկնում է եվրոպական մոդեռնի հնարքները, չի փորձում դրանք ենթարկել տեղի զարդարվեստի ավանդույթներին, այլ կերպ ասաց՝ չի տեղայնացնում այն: Եվ միայն մի դեպքում է, որ կարող ենք խոսել մոդեռնի՝ հարդարանքի տեղական մոդելներ մշակելու մասին՝ վերհանելով հայկական ճարտարապետության հարդարանքի նախշեր: Սա շատ բնութագրական էր մոդեռնին՝ վերհանել հարդարանքի ժողովրդական տարրերը: Ցավոք, հայկական ավանդական տարրեր կիրառելու միտումը շարունակություն չի ունենում:

Պետք է նշել, որ Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետության մեջ մոդեռնը բավականին տարածում գտնելով՝ այնուամենայնիվ ունենում է բավականին տարերային կիրառում: Սակայն դրա գոյությունը քաղաքի ճարտարապետության մեջ խոսում է այն մասին, թե ինչքան էին ընդարձակվել քաղաքի արտաքին կապերը, ինչքան բաց էր հասարակությունը եվրոպական նոր գաղափարների, ճարտարապետական նոր ձեռքբերումների հանդեպ: Կապերը Թիֆլիսի և Ռուսական կայսրության, Եվրոպայի մայրաքաղաքային մշակույթի հետ Ալեքսանդրապոլի ու նրա բնակիչների համար բացահայտում էին եվրոպական մշակույթի նորանոր ձեռքբերումները: Երկաթուղու բացումը զարգացման նոր խթան հանդիսացավ. Եվրոպայից բերվում էին ամսագրեր, գանազան հրապարակումներ: Այս ամենը նպաստում է եվրոպական ճարտարապետության նորաձև ուղղության տարածմանը Ալեքսանդրապոլում:

Պետք է նշել, որ մոդեռնը բավականին դրսևորումներ է ունենում արդեն վերանվանված քաղաքի (Լենինականի) վաղ շրջանի ճարտարապետության մեջ, ինչը սակայն առանձին ուսումնասիրության առարկա է:

<sup>10</sup> Մաթևոսյան Ս., Գյումրիի ժողովրդական ճարտարապետությունը, Երևան, 1985:

**Marine Hovhannisyan***City Research Center, Gyumri***Modern in the Architecture of Alexandropol**

In the reach architectural heritage of Alexandropol there is a number of Modern buildings from the early XX century. The style gets rational, functional features in the architecture of Alexandropol, displays only on the fronts, the asymmetrical forms of Modern never have any influence on the plans of the buildings. As a result of the active contacts with Tbilisi, the urban centers of Russian Empire and Europe the city got new trendy style buildings.

**Марине Оганесян***Центр городских исследований, Гюмри***Модерн в архитектуре Александрополя**

В богатом архитектурном наследии Александрополя начала XX в. сохранились постройки, выполненные в стиле модерн. В архитектуре Александрополя этот стиль приобретает рациональные, функциональные черты, проявляясь только в оформлении фасадов, в то время как ассиметричные формы модерна никогда не отражаются на планах и на внутреннем устройстве зданий. В результате активных контактов с Тифлисом, а также городскими центрами Российской Империи и Европы, в Александрополе появился новый, популярный стиль начала XX столетия.

**Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Գեղամովների տունը, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 2. Գեղամովների տունը, շքամուտք
- Նկ. 3. Քաղաքային ակումբ, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 4. Քաղաքային ակումբ, շքամուտք
- Նկ. 5. Օլգինյան դպրանոց, շքամուտք, 1912 թ., Գյումրի
- Նկ. 6. Զինվորականների հոսպիտալ, շքամուտք, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 7. Բնակելի տուն, շքամուտք, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 8. Բնակելի տուն, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 9. Զավահիր Դրամբյանի տունը, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 10. Բնակելի համալիր տուն, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 11. Բնակելի համալիր տուն, շքապատշգամբ
- Նկ. 12. Շահույթաբեր տուն Պետերբուրգում, շքամուտք, 1907 թ.
- Նկ. 13. Տղյանների տուն, քիվի հատված, XX դ. սկիզբ, Գյումրի
- Նկ. 14. Արևելյան Սիրիին և Ուրալին բնորոշ մոդերն ոճի շինություն, XX դ. սկիզբ



1



2



3





4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

## Շուշանիկ Զոհրաբյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### **Մարդկային կերպարանքի և տարածության հարաբերությունը Վարդգես Սուրենյանցի նկարներում**

Վարդգես Սուրենյանցի գեղարվեստական ժառանգությունը դարակազմիկ երևույթ է, որն իր արժանի տեղն է զբաղեցնում հայ և համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ: Այդ մշակութային ամբողջ հարստությունը նկարչի հոգում հայտնվելով՝ գույների ու գծանկարի միջոցով ծնունդ է տալիս նոր գեղեցկությունների, վերակենդանացնում պատմական դեպքերի, գրական երկերի հմայիչ ու խորհրդավոր, երազային, հույզերով լի աշխարհը: Նա մոգի նման ասես լուսարձակով ներթափանցում է դարերի խորքը և վերստեղծում իր յուրահատուկ ստեղծագործությունները:

Վ. Սուրենյանցը ստեղծագործելիս միշտ աչքի առաջ է ունեցել հայրենի երկիրը, նրա պատմությունը, գեղարվեստական անցյալը: Նա մոտիկից ծանոթ էր եվրոպական գեղագիտական մտքի ընթացքին և իբրև մասնակից ու գործող անձ, ներկայանում է որպես համաշխարհային մշակույթի ներկայացուցիչ:

Վարդգես Սուրենյանցի երկերը դիտելիս կարելի է նկատել, որ նկարիչը գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում ճարտարապետի նման լուսաբանում է պատկերի այս կամ այն երկրաչափական կառուցվածքը, ինչպես Վերածնունդի վարպետները: Այդ սկզբունքով նա մոտենում է գերմանացի նկարիչներին և հատկապես իր ուսուցիչ Կաուլբախին, ովքեր պատմական թեմաներին նվիրված իրենց կտավներում անցյալի արտաքին պատկերը ձգտում էին վերականգնել ճարտարապետական ձևերով, տարազներով և զանազան կենցաղային իրերով:

1890-ականների ընթացքում Վարդգես Սուրենյանցը կերտեց այնպիսի նշանակալից ու բարձրարժեք գործեր, ինչպիսիք են «Լքյալը» (1894), «Եկեղեցականների թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց» (1895), «Ունահարված արբույթուն» (1895), «Ջարդից հետո» (1899), «Հոփսիսիմեի եկեղեցին» (1897) կտավները, պարսկական ու իսպանական մոտիվներով պատկերների շարքը, Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումները (1897–1899) և այլն: Դրանք նկարչի իրապաշտական ոգով ստեղծված երկերն են:

Սուրենյանցի ստեղծագործության մեջ մեծ դեր ունի տարածական միջավայրի պատկերումը, փորագրական նախշահյուս մոտիվների օգտագործումը: Նա կերպարվեստի շրջանակներում տեղադրելով ճարտարապետությունը՝ այդտեղ է տեսնում նրա ազգային դեմքը, ինչպես «Լքյալը» ստեղծագործությունում (նկ. 1), որտեղ փայտյա դռան պատկերման մեջ դրսևորվում է որպես նուրբ զգացողությամբ արվեստագետ: Սուրենյանցի այս նկարում կարևորագույն տեղ է հատկացված և՛ եկեղեցու դռան շքեղ հարդարանքին, և՛ աղջկա կերպարին: «Լքյալը» իր թեմայով և բովանդակությամբ, վերնագրով,

կոմպոզիցիոն որոշ առանձնահատկություններով հիշեցնում է Բոտիչելլիի «Լքվածը» ստեղծագործությունը (նկ. 2)<sup>1</sup>: Իտալացի գեղանկարչի պատկերի թեմատիկ բովանդակությունը, մասնավորապես հերոսուհու ներքին հոգեվիճակը առավել աղերսվում է Սուրենյանցի «Զաբել թագուհու վերադարձը գահին» կտավի հերոսուհու հետ: Երկու արվեստագետներն էլ կապված են իրենց ժողովրդի ճակատագրի հետ: Եթե Սուրենյանցի նկարում գաղթական հայ աղջկա ներքին հոգեվիճակն է արտացոլված, ապա իտալացի նկարչի աշխատանքում հրեա կնոջ ապրումները<sup>2</sup>:

Մեր կարծիքով «Լքյալը» ստեղծագործության բոկոսն, գլխահակ և միայնակ կերպարը, թերևս, արձագանքում է Զորջ Ֆրեդերիկ Ուոտսոսի (1817–1904) 1886 թվականին ստեղծած «Հույս» նկարին (նկ. 3)<sup>3</sup>: «Հույսի» կերպարն ավանդորեն նույնականացվում է խարիսխի հետ: Տվյալ նկարում հույսը մարմնավորող այլաբանական կերպարը նստել է Երկրագնդի վրա, աչքերը կապված են և քնար է նվագում: Ուոտսոսը ցանկանում է գտնել առավել յուրօրինակ մոտեցում դեպի սիմվոլիզմը և այլաբանությունը: Եթե Սուրենյանցի «Լքյալում» հույսը հայկական դարավոր մշակույթն է, ապա Ուոտսոսն իր նկարում ակնարկում է երաժշտությունը: Քնարի վրա պոկված չէ միայն մեկ լար, որը կարող է և՛ պոկվել, և՛ սկսել հնչել: Երկու նկարներում էլ կորացած իրաններով կերպարները ասես հուսահատության սահմանին լինեն, առանց հույսի նրանք չեն կարող ապրել: Նրանք և՛ խոցելի են, և՛ միաժամանակ հանգիստ:

Հետաքրքիր է դրան և մարդու կերպարանքի մեկնաբանման նմանություններ տեսնել նաև Վ. Վերեշչագինի «Մզկիթի դռների մոտ» աշխատանքում (նկ. 4): Նրանում արտացոլված է կյանքի բուն էությունը Կենտրոնական Ասիայում. Այսինքն՝ ցույց է տրված դեկավարների շքեղ հարստության և հասարակ մարդկանց աղքատության հակադրությունը: Իսկ Սուրենյանցը «Լքյալում» տալով Սևանի վանքի արտաքին հարդարանքի նկարագիրը՝ նրա

<sup>1</sup> Սուրենյանցի և Բոտիչելլիի «Լքյալների» հորինվածքային նմանության մասին առաջին անգամ հիշատակում է Վահան Հարությունյանն իր «Վարդգես Սուրենյանց» մենագրության մեջ (տե՛ս *Հարությունյան Վ.*, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 49): Հետագայում մեկ-երկու արվեստաբանների հոդվածներում նշվում է նույն համեմատության մասին, սակայն նրանցից ոչ մեկը չի գրում, թե ով է եղել իտալացի մեծանուն գեղանկարչի հիշյալ ստեղծագործության հերոսուհին: Որոշիչ քայն աղ առումով արվում է Հորնի և Գամբայի կողմից (տե՛ս *Wind E. The Subject of Botticelli's «Derelitta» // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 4.1/2 (Oct. 1940-Jan. 1941). P. 114*), երբ նրանք հայտնաբերում են, որ հիշյալ աշխատանքը ներկայացնում է վեց պանեներից մեկը, որ պատկերում է Էսթեր թագուհու պատմությունը: Այդ վեց պանեները պատկանում են Չանտիլլիի Կոնդե թանգարանին, Փարիզի Վոգ հավաքածուին, Վիեննայի Լիխտենշտեյն պատկերասրահին, Ֆլորենցիայի Հորնի թանգարանին և Հռոմի Պալավիչինի հավաքածուին: Բոլորը գալիս են Ֆլորենցիայի Տորթիանիի հավաքածուից:

<sup>2</sup> Էսթերը ծագումով հրեա է՝ Աստվածաշնչի հերոսուհի, ով ամուսնացել էր Պարսից թագավորի հետ և ծածուկ էր պահել իր կրոնական պատկանելությունը, որպեսզի փրկեր հրեա ժողովրդին ոչնչացնելու նախատեսված ծրագրից (տե՛ս *Телушкин И. Еврейский мир: Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии. М., 1998. С. 574*):

<sup>3</sup> «Հույս» ներկայացնող այլաբանական նկարում կնոջ դիրքը, թերևս, կարելի է համեմատել Ռոսետտիի «Sea spell» նկարի սիրինի պատկերի հետ (1877, կտ./յուղ., 88.9 x 106.7, Ֆոգ արվեստի թանգարան, Հարվարդի Համալսարան), ինչպես նաև այն ասես արձագանքում է Ալբերտ Մուրի «Անքողները» նկարի քնած կանանց կերպարներին (1882, կտ./յուղ., 70 x 121, Բիրմինգեմի քաղաքային թանգարան և արվեստի պատկերասրահ): Կույր կերպարի պատկերումով, թերևս, այն աղերսվում է Բյորն Ջոնսի «Ճակատագրի անիվը» երկի հետ (1871, կտ./յուղ., 151 x 73, Թոսի տուն-թանգարան և արվեստի պատկերասրահ, Քարլայլ, Անգլիա):

քանդակագարդ դուռը, հիանում է իր ժողովրդի բարձր ճաշակով, նրա հոգևոր մշակույթի հարստություններով և դրան հակադրում է այդ նույն ժողովրդի ողբալի ներկան՝ աղջկա պատկերով<sup>4</sup>:

Վերոհիշյալ երկու նկարներն էլ ձգված են դեպի վեր, մի ձև, որը բնորոշ է Վ. Սուրենյանցի հետագա մի շարք ստեղծագործություններին: Սուրենյանցն իր այս պատկերով, թերևս, մեզ է ներկայացնում նաև բազմահազար անապատան որբերի հավաքական կերպարը՝ նրա մեջ մարմնավորելով հայ ժողովրդին իր ծանր կացությամբ: Մի անհատի միջոցով ցույց է տալիս ահռելի գաղթի մղձավանջը:

Պատկերի առաջին հատվածում գլխահակ նստած աղջկա կերպարին Սուրենյանցը հետագայում անդրադառնում է հայկական հեքիաթի և «Պետրոզրադը հայերին» պլակատի համար արված էսքիզներում: Թախծով համակված այս կերպարն արտացոլված է նաև «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի շապկանկարին: Սուրենյանցը ընդհանրապես սիրում է իր հերոսուհիներին պատկերել կիրառական-դեկորատիվ արվեստի նմուշ հանդիսացող առարկայի ետնախորքի վրա: Եթե «Լքյալում» դա դռան պատկերն է, ապա պոեմի շապկանկարին՝ «Արցունքի շատրվանը» (ժամանակին Սուրենյանցը ընդօրինակել է Սուրբ Մոֆիայի շատրվանը):

Ռուսական արվեստի հետ Սուրենյանցի արվեստն ունի բազմաթիվ աղերսներ, ասես արձագանքում է քլյալ որբուկներին նվիրված Ի. Ռեպինի, Վ. Մակովսկու, Վ. Վասնեցովի ու այլոց աշխատանքներին: Նմանություններ կարելի է տեսնել մասնավորապես Վ. Վասնեցովի «Ալյոնուշկա» նկարի հերոսուհու հետ (նկ. 7): Ալյոնուշկան ռուս գեղանկարչության ամենահուզիչ կերպարներից մեկն է՝ հոգին ավելոծող իր քնարականությամբ, որը համահունչ է անպաշտպան որբ աղջկա դժբախտ ճակատագրի մասին ազգային հեքիաթին (խոսքը վերաբերում է քույր Ալյոնուշկայի և եղբայր Իվանուշկայի մասին ռուսական ժողովրդական հայտնի հեքիաթին): Նրա թիկունքում պատկերված կեչիներն ու եղևնիները պաշտպանում են աղջկան չար ուժերից: Սուրենյանցի հերոսուհու ետևում ամբողջ շքեղությամբ հանդես է գալիս հայ դարավոր մշակույթը՝ յուրօրինակ հզոր, պաշտպանիչ ուժ: Թե՛ Սուրենյանցի, թե՛ Վասնեցովի կերպարները արտահայտում են վիշտ, տրամույթուն:

Ինչպես վերևում արդեն նշվեց, Վարդգես Սուրենյանցն իր գործերում հանդես է գալիս ճարտարապետական միջավայրի, զարդաքանդակների փաստագրող՝ հասկանալով, որ քարի, փայտի կերպրնկալ մակերեսի վրա դրոշմում է մեզ տանջող միտքը: Դրանք (դռները, խաչքարերը, գորգերը, փորագրված հարթ մակերեսները) օգնում են նկարչին տարածական միջավայր կառուցելուն՝ հավասարակշռության օրենքների պարտադրությամբ իբր գերազույն նշան նոր մի աշխարհագացումի:

Գորգը, իբրև պատկերի հորինվածքի բաղադրիչ մաս, արտահայտված է Սուրենյանցի «Մարին աղոթելիս» պատկերում (Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի

<sup>4</sup> Ինչպես հաղորդում է գրող Հովի. Հովհաննիսյանը. «Վարդգես Սուրենյանցը, ինչպես և ամեն մի ճաշակով մարդ, հիացած է այդ դժների նկարչության վրա և նոցա գեղեցիկ ընդօրինակում է արել Սևանում. շատ հավանական է, որ այդ այժմ նա պատկերի նյութ է դարձրել» (տե՛ս *Դազարյան Մ.*, Հովի. Հովհաննիսյանի և Վարդգես Սուրենյանցի բարեկամությունը (Հովի. Հովհաննիսյանի մահվան 30-ամյակի առթիվ), «Գրական թերթ», Երևան, 1959, 2 հոկտեմբերի, № 40 (1004), էջ 4):

շատրվանը» պոեմի նկարագարող էջ (նկ. 5, 6): Հարեմի հեռու մի բաժնում, գորգերով ծածկված հասակին, Սուրբ Գիրքը ձեռքին, հայացքը Խաչելությանն ուղղված, տրոմախոս աղոթում է Մարին: Այս հորինվածքում պատուհանից նշմարվող բնանկարն իր դիրքով ստեղծում է միմյանց զուգահեռ հորիզոնականներ, որոնց շարունակությունը մտովի հատվում է աղոթագրքի եզրագծով: Զուգահեռ տեղափոխությունը տարածության մեջ մի օրինակ է, որն այստեղ արտահայտված է գորգաեզրերից եկող ցանկացած շարժման վրա: Բնանկարից եկող ուղիղը և գորգի եզրագծերից գնացող ճառագայթները հատվել են պատի վրա՝ խաչաքանդակի մոտ: Տարածության այս շարժումը պահպանում է բոլոր պատկերների միջև հեռավորությունը: Իսկ առկա հորիզոնական ռիթմերը ասես զուգահեռ տեղափոխված են բնանկարը ձևավորող հորիզոնականների հետ:

Գորգի կիրառությունը կարևորություն է ստանում նաև Ա. Պուշկինի պատկերող նկարագարող էջում (Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագարողումներից): Բայց գորգից բացի ավելի մեծ ուշադրություն է դարձվում առաստաղի կեսոններին և հատակի սալերին:

Ինչպես գիտենք, 1897 թ. Մոսկվայի հրատարակչական ամենամեծ ֆիրմաներից մեկը՝ «Գրոսմանի և Կներելի» ֆիրման, Սուրենյանցին պատվիրում է Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագարողումը: Հրատարակությունը նախաձեռնվում էր Պուշկինի ծննդյան 100–ամյակի (1899) կապակցությամբ: Պատասխանատվության խոր գիտակցությամբ հայ նկարիչը նյութեր է հավաքում, լինում է Բախչիսարայում, ուսումնասիրում թաթարների կյանքը, ընտրում համապատասխան տիպեր, տարազներ, առարկաներ<sup>5</sup>: Բացի դրանից նա էտյուդներ, ճեպանկարներ և լուսանկարներ է անում Ղրիմում: Եվ այսպես Մոսկվայում ստեղծում է Պուշկինի պոեմի առ այսօր չգերազանցված նկարագարողումը: Սրանով նա արժանանում է ռուսական և հայկական գեղարվեստական շրջանների միահամուռ դրվատանքին:

Պուշկինի պոեմի նկարագարողումների մեջ տարածականության կառուցմամբ առանձնանում է գրողին պատկերող նկարագարող էջը (նկ. 9): Պատկերում առկա ուղղահայաց ռիթմերը շեշտում են բնաստեղծի ուղղահայաց դիրքը ինչպես այոների, այնպես էլ շինության հետ: Վերջինս հատվում և լուսավոր ճառագայթների խուրձ է նետում դրսից՝ լուսային շերտ, որը սահմանավակված է զուգահեռ ուղիղներով: Տանիքի վրա գտնվող լուսավոր երկու շերտերը նրա հետ չեն գտնվում նույն հարթության վրա, դրան խանգարում է դրսից եկող լույսի աղբյուրը: Իսկ տանիքի և հատակի հարթություններից եկող ճառագայթները, տարածության մեջ զուգահեռ ուղիղներ կազմելով, Պուշկինի դիրքի նկատմամբ ստեղծում են ուղիղ հեռանկար, որ հատվում է նկարից դուրս գտնվող կետում: Այս ամենը նպաստում է միջավայրի կոմպոզիցիոն կառուցմանը (նկ. 10):

Հեռանկարի կոմպոզիցիոն կառուցման այսպիսի օրինակներ կարելի է տեսնել Վերածնության շրջանի բազմաթիվ նկարիչների՝ Մազաչչոյի, Սասսետտայի, Ուչչելլոյի, Դյուրերի ստեղծագործություններում: Սկզբում պատմության բազմաթիվ դրվագները պատկերող նախահեռանկարային տարրերը ծառայում

<sup>5</sup> *Շատրվան Ալ.*, Նամակներ Մոսկվայից: Պուշկինի տօնը գրականության մեջ, «Մշակ», Թիֆլիս, 1899, 18 մայիսի, № 88, էջ 1–2:

էին միմյանց կապելու տեսարանները՝ միևնույն ժամանակ բաժանելով դրանք: Ինչպես Մասսետտայի մի շարք նկարներ, հատկապես «Սուրբ Ֆրանցիսկը հրաժարվում է իր երկրային հորից» (1437–1444)՝ գետեղված Սան Սեպուկրոյի խորանում (նկ. 20): Վերջինիս կենտրոնական կետը, ինչպես Պուշկինի մոտ, գտնվում է պատկերի ձախ հատվածից դուրս: Զարմանալիորեն հեռանկարի կիրառման նման հորինվածք է Պ. Ուչչելլոյի «Բազմության պղծումը» նկարը (1468) (նկ. 11), որտեղ զուգահեռ ուղիղներով միացող հատման կետը գտնվում է շատ մոտ նկարի աջ սահմանին՝ հնարավորություն տալով տեսնելու շինության և՛ արտաքին, և՛ ներքին հատվածը (նկ. 12): Ե՛վ Պուշկինին պատկերող գրաֆիկ թերթում, և՛ այս երկում հեռանկարի նման կառուցումը ասես ինչ-որ ձևով «դիտողի կողքով է անցնում»: Այս ամենով զգալիորեն կրճատվում է դիտողի և նկարի միջև ընկած ուղղանկյուն կապը՝ մեծացնելով ներկայացվող պատմության կողային հատվածը: Հետաքրքրական է, որ Պուշկինին պատկերող այս հորինվածքը գեղանկարչական կառուցվածքային տարրերով որոշակի աղերսներ ունի նաև Ջոտտոյի «Սուրբ Ֆրանցիսկի կանոնի հաստատումը» (1325) (նկ. 13) որմնանկարի հետ, որտեղ առաստաղի կեսոնները ձգվում և միանում են ծնկի եկած վանականների խմբի ետևում գտնվող կետի ուղղությամբ (նկ. 14): Թե՛ Սուրենյանցի և թե՛ Ջոտտոյի աշխատանքներն ուրվագծորեն ներկայացնում են առաստաղի հորիզոնական տարածությունները կամ դադարները: Հորինվածքային նման կառուցմամբ դրանք հնարավորություն են ընձեռում դիտողին հոգեբանորեն մասնակից լինելու տվյալ իրադարձությանը<sup>6</sup>:

Հորինվածքի թեք կառուցման այս տեսակը շատ ավելի տարածված էր Հյուսիսային Եվրոպայում, քան Իտալիայում: Եվ ճարտարապետի մասնագիտություն ստացած ու Մյունխենում ուսանած Սուրենյանցի նկարներն առավելապես կառուցված են այս սկզբունքներով: Սուրենյանցի երկը տարածականորեն տրամաբանված լինելով՝ ենթադրում է դիտողի ներկայությունը տվյալ տեսարանում: Նկարիչը հեռանկարային կենտրոնը անջատելով նկարի կենտրոնից՝ դիտողի կապը շինության և կերպարի հետ երևան է հանում պատկերի ձախ անկյունից: Հորիզոնական և ուղղահայաց ռիթմերը միավորվել են հատակի քառակուսիների անկյունագծերի հետ, իսկ տարբեր հարթությունների ուղղանկյուններն իրենց կանխամտածված ինքնուրույն եղանակով ասես դեպի իրենց են ձգում հատման կետը:

Գորզը, որպես պատկերի հորինվածքի բաղադրիչ տարր, վառ է արտահայտված 1906 թ. կերտած «Կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը» ստեղծագործության մեջ (նկ. 15)<sup>7</sup>: Մեծադիր այս աշխատանքում կրոնի ներկայացուցիչը դարձել է նկարչի պատկերի օբյեկտը, իսկ թեման վերցված է

<sup>6</sup> Ռուսական արվեստում համանման օրինակներ կարելի է գտնել Ա. Վենեցիանովի և Նրա դպրոցի նկարիչների արվեստում: Հորինվածքային կառուցման նման օրինակ է Նրա «Կալատուն» ստեղծագործությունը: Ստեղծված է իրական տարածության ճիշտ պատրանք՝ կառուցված հեռանկարի բոլոր կանոններով: Ռուս նկարչի համար օրինակ է ծառայել բնօրինակից նկարված ֆրանսիացի նկարիչ Ֆ. Գրանտի «Կնգուդակիր կաթոլիկ վանքի ներքին տեսքը Հռոմում» ստեղծագործությունը:

<sup>7</sup> Հայոց հայրապետի կերպարին անդրադարձել են նաև պոլսահայ նկարիչ Պետրոս Սրապյանը (1895), Հովհաննես Այվազովսկին (1895), Հմայակ Հակոբյանը (1900–1910-ական թթ.), Եղիշե



եկեղեցու հետ կապված դեպքերից<sup>8</sup>: Սուրենյանցը իր ուշադրությունը բևեռել է Հայրիկի անձնական, միանգամայն աշխարհիկ կերպարանագծերի վրա՝ ձգտելով ցույց տալ նրա մարդկային էությունը:

Նկարիչը գիտակցաբար է կաթողիկոսին պատկերել ազատ սենյակի պայմաններում՝ ավելի արտահայտիչ դարձնելու համար նրա կերպարը: Տվյալ հորինվածքում կտավի տարածական և գունային համակարգի ձևավորմանը նպաստում է հատակի գորգը, որի զարդերիզներից եկող ճառագայթների փունջը հասվում է աթոռի գագաթին, որտեղից իջնող եզրաձողը զուգահեռություն է ստեղծում ինչպես գրասեղանի, այնպես էլ պատուհանափեղկերի նկատմամբ՝ ուղղահայաց հասվելով պատուհանագոգի և շրիշակի հետ (նկ. 16)<sup>9</sup>: Զուր չէ, որ Սուրենյանցը կաթողիկոսին պատկերել է գորգի վրա: Այն այստեղ խորհրդանշում է ինչպես նրա բարձրագույն իշխանությունը, այնպես էլ նպաստում է տարածական հորինվածք կառուցելուն<sup>10</sup>:

Կաթողիկոսի դեմքի օվալի, զգեստի ծալքերի կորերը որոշ հակադրության մեջ են աթոռի ուղիղ գծերի հետ, իսկ վերջինիս թիկնակի կորությունը կրկնում է հայրապետի գլխի կորությունը: Նույն բազմականի վրա և նկարի մեջ ետնապատկերում առկա պատուհան ենք տեսնում նաև Սուրենյանցի վրձնած «Տիրամայրը մանկան հետ» ստեղծագործության մեջ:

---

Թադևոսյանը (1900), Դավիթ Օբրոյանցը, Փանոս Թերլեմեզյանը (երկուսն էլ՝ 1900), Անդրեաս Տեր-Մարտիրոսյանը: Ամենայն Հայոց հայրապետի դիմանկարը վրձնելու ցանկություն է ունեցել նաև Արշակ Ֆեթվաճյանը, բայց, ինչպես նկարիչն է նշում. «այդպես էլ պատեհություն չեմ ունեցել» (տե՛ս *Ֆեթվաճյան Ա.*, Բմ հանդիպումները Խրիմյանի հետ, «Հայրենիք» լրագիր, 1932, նոյեմբերի 3, էջ 2, նոյեմբերի 15, էջ 1, նոյեմբերի 16, էջ 1, 3): Ըստ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լ. Չուգասյանի բանավոր հիշատակության, լեհահայ նկարիչ Թեոդոր Աքսենտովիչը նույնպես վրձնել է հայոց կաթողիկոսի դիմանկարը: Այն պահվում է Լոնդոնում, մասնավոր հավաքածուում: Նկարը հիշատակված չէ նկարչի վերջին կատալոգի մեջ և, թերևս, նրա անհայտ մնացած գործերից է: Հայկական մամուլում հիշատակվում է նաև կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյան Հայրիկին պատկերող Հրանտ Բենդերի (Բենդերյան, 1876–1927 թթ.) հուշամեդալը (տե՛ս *Աղսայան Ա.*, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դդ., Երևան, 2009, էջ 73):

<sup>8</sup> Վ. Սուրենյանցը հայոց հայրապետերին նվիրված մի քանի ստեղծագործություններ ունի և նրանց նկարելիս արաջնորդվել է հորինվածքային կառուցման տարբեր հնարներով: Այդ նկարաշարում առաջինը 1890 թ. ստեղծված «Մակար Թեոդոսի կաթողիկոսի դիմանկարն» է: Հաջորդը «Պատկեր Սրբոյն Յակոբայ հայրապետին Մծբնայ և Սրբոյ Հօրն մերոյ Ներսիսի Մեծին» երկնկարն է (1917)՝ նվիրված չորրորդ դարի հայ եկեղեցական գործիչներին: Սուրենյանցը վրձնել է նաև Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, որտեղ հրաժարվել է կերպարին ու դիտողին սովորաբար բաժանող տարածությունից: Քրիստոնեական տեսանկյունից դա արդարացված է. Գրիգոր Լուսավորիչը ժողովրդի հոգևոր հովիվն է: Նրա խորաթափանց հայացքն ուղղված է մեզ, ինչպես քարոզի ժամանակ: Եվ մենք գիտենք, որ այդ մտորումները Հայաստանի պատմության, ճակատագրի մասին են: Հայ նկարչի մեկնաբանությամբ նա մի անհատականություն է, որը գիտակցում է իր հոգևոր առաքելությունը, մեծ պատասխանատվությունն իր ժողովրդի անցյալի ու ներկայի համար: Իրապաշտական համոզիչ ուժով նկարիչը դիտողին է ներկայացնում այնքան կաթողիկոսի խոժոռ դեմքը, որոշումների և վճիռների մեջ կտրուկ ուշադրությունը բևեռելով եկեղեցական հանդերձանքի պատմական հավաստիության վրա. ճշգրտորեն են հաղորդված հայկական հայրապետական փակելը՝ Քրիստոսի դիմանկարով, նափոթը՝ բազմախաչ և «ինձ կրկին, հինգ կրկին խաչիք» ոսկեթել եմփոփոխը:

<sup>9</sup> Գորգի միջոցով նկարի հորինվածքը կազմակերպելու սկզբունքը երևան է գալիս դեռ Վերածննդի ժամանակաշրջանից: Ուշագրավ է այդ տեսակետից հիշատակել Քարոլ Բիերի հոդվածը (տե՛ս *Bier C. From Grid to Projective Grid: Oriental Carpets // Spatial Dimension, and the Development of Linear Perspective*, Textile Society of America. 12<sup>th</sup> Biennial Symposium-Lincoln, Nebraska, October 6–9, 2010 (<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent>))

<sup>10</sup> Ինչպես վկայում է Ստեփանոս Օրբելյանը. «Գորգը հայերը գործածում էին ոչ միայն ողջերին, այլ նաև մեռածներին պատվելու համար»: Երբ մահանում է Սմբատ Օրբելյանը (1273)՝ «Պատիվ

Հայրիկի կերպարի մեկնությունը զարմացնում է հոգեբանական ներթափանցման խորությամբ: Դիմանկարում հաշվի է առնված պատմական կոնկրետ համատեքստը:

Սուրենյանցի այս պատկերում որոշարկվում է դրամատիկ բնույթի պատրիարքական ոչ պաշտոնական դիմանկարի տեսակը: Նկարիչը կարծես թե հաշվի է նստել Պապերի դիմանկարների կատարման սկզբունքների հետ: Մեր կարծիքով, «Խրիմյանի դիմանկարը», թերևս, արձագանքում է Էլ Գրեկոյի վրձնած «Ինկվիզիտոր Նինյո դե Գևարայի» նկարին (նկ. 17) (1601, Մետրոպոլիտեն թանգարան, Նյու-Յորք, Սևիլիայի արքեպիսկոպոս՝ 1599–1602), որտեղ տրված է ահեղ դատավորի պատմականորեն արժանահավատ կերպարը: Երկուսի դիմագծերն էլ շրջանակված են ճերմակ մորուքով և հագուստի ներքևի մասում ձվաձև ուրվագծումով: Նրանց կերպարներն արտաքուստ զուսպ են: Ինկվիզիտորի անշարժ դիրքը շեշտված է արծաթասուկեզույն խորքով, որն ուղղաձիգ բաժանված է երկու հավասար մասերի՝ փայտե դռան և ուղղանկյուն տախտակե դրվագների միջև: Ի տարբերություն Խրիմյանի պատկերի, Էլ Գրեկոյի «Պապի դիմանկարում» մարմարե հատակի աղավաղված հեռանկարը շփոթության ու կաշկանդվածության զգացում է առաջացնում՝ դրանով սահմանափակելով նաև ստեղծագործության տարածական միջավայրը:

Սուրենյանցի «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը» արձագանքում է հայրապետական դիմանկարներին: Հռոմի պապերի դիմանկարների հետ Սուրենյանցի ստեղծագործությունը մերձենում է նաև առաջին հայացքից աննշան թվացող ծրարի պատկերումով: Դրանցից մեկը Հռոմի Դորիա Պամֆիլի պատկերասրահում գտնվող Դիեգո Վելասկեզի «Իննուկենստիոս X Պապի դիմանկարն» է, որը նկարչի առավել պաշտոնական աշխատանքներից է: Այդ շարքից է Ռաֆայելի «Հովիտս III», Տիցիանի «Պողոս III» պապերի դիմանկարը:

Բարձր հոգևորականի ձեռքին ծրարի առկայությունը տեսնում ենք նաև իտալական բարոկկո շրջանի նկարիչ Ժան Բատիստա Գաուլի Իլ Բաչիչիոյի «Ալեքսանդր VII Պապի», Պոմպեո Բատոնի «Պիոս VI Պապի» և Լուվրում պահվող Ժան Օգյուստ Էնգրի վրձնած «Պիոս VII Պապի» դիմանկարներում:

Խրիմյան Հայրիկի ետևում, նկարի անկյունում Սուրենյանցը նկարել է նաև գերբ՝ քաջ հայտնի Աստծո գառան (Agnus Dei) պատկերով: Զարմանալի գուգաղիպությամբ Պապի ետևում գերբի առկայության ենք հանդիպում նաև ավելի մեծ չափով Լուկաս Կրանախի «Կարդինալ Ալբրեխտ Բրանդենբուրգի» դիմանկարում (նկ. 17):

Միայն կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարում չէ, որ գորգը ունի կարևոր դեր: Որպես պատկերի տարածության կազմակերպման ստեղծման բաղադրիչ, գորգը օգտագործվում է 1918 թ. վրձնած «Հարեմում» նկարում (նկ. 18): Այս նկարի առարկայական բովանդակության կառուցման համար մեծ նշանակություն ունեն պատկերի սահմաններից դուրս եկող առարկայական կապերը: Տվյալ հորինվածքը մոտ 45° անկյան տակ կառուցված անկյունագծալին պատկեր է, որի ապացույցն է հարթության նկատմամբ գորգի և հատակի սալերի դիրքը: Գորգի հանդիպակաց եզրերից զույգ առ զույգ գնացող

գարդարեցին գրագաղս նրա, արքայակերպ ճոխությամբ և այնպես բարձրացուցեալ բազմականօք խաչիւք փառելոք» (տե՛ս *Քյուրայան Հ.*, Գորգը հայոց մեջ, ... էջ 37):

ճառագայթների խուրձը, ինչպես նաև լուսամուտացանցը հատվում են աղբյուրի վերին գագաթին: Կարպետի մյուս հանդիպակաց եզրերը և աղբյուրի կողային պատերի ուրվագծերը հատվում են կերպարի թիկունքում՝ նկարից դուրս (նկ. 19)<sup>11</sup>:

Սա ևս նկարչի արվեստում հանդիպող միակերպար թեմատիկ կոմպոզիցիաներից է, որի կառուցվածքում շեշտված է կապն իրադարձության, գործողության, միջավայրի և մասնավորապես գործողությունը լրացնող առարկաների հետ: Միակերպար թեմատիկ հորինվածքներում առկա է ներքին գործողություն: Ինչպես դիմանկարի մեջ կարող է թաքնված լինել հեղինակի էությունը, միաֆիգուր կոմպոզիցիայում նույնպես առկա է և՛ կերպարի, և՛ հեղինակի մենախոսությունը: Էական է նաև այդ մենախոսության նախապատմությունը, միջավայրը և որտեղ է այն իրականանում:

Վարդգես Սուրենյանցի այս պատկերն իր բնույթով կարծես արձագանքում է ռուս հայտնի նկարիչ Միխայիլ Վրուբելի 1886 թ. վրձնած «Աղջիկը պարսկական գորգի ֆոնին» կտավին (նկ. 8): Նկարիչները հմտորեն դիտորդի առջև բաց են անում իրենց փոքրիկ բնորոշիչների «բարդ» հոգին: Նրանք իրենց անօգնական դիրքերով ասես սպասում են հարցի պատասխանին և հրավիրում են երկար, անշշուկ զրույցի:

Սուրենյանցի և Վրուբելի վերոհիշյալ ստեղծագործություններում ներկայացված են դեզերող, վշտացած, օտարացած կանանց պատկերներ՝ տարբեր և հավելյալ մանրամասնություններով, ապրումի ներանձնականությամբ: Հոգու պատմությունը, նրա գոյի վայրիվերումները բաշխվում են հայ նկարչի բոլոր կտավներին, կամ է՛լ՝ ընդհակառակը. մեկ կտավի մեջ ներկայացվում է ժամանակի՝ իրարից անջատ գործողությունների ամբողջությունը:

Հայ ժողովրդին բաժին ընկած անլուր տառապանքները հանդիսացել են նկարչի ստեղծագործության հիմնական թեմաները՝ մեկնաբանվելով ժամանակակցի ու ականատեսի ընկալման դիտանկյունից: Սուրենյանցի երկերը լուսաբանելու համար կարևոր է դրանց դիտարկումը իր ժամանակակիցների ստեղծագործությունների հետ համեմատելով: Այդ նկարիչների գեղարվեստական որոնումներն ու ձեռքբերումները որոշակի մթնոլորտ էին ստեղծում, որտեղ իր ուրույն աշխատանքանակն էր ստեղծում հայ արվեստագետը: Վերոնշյալ համեմատությունները ցույց են տալիս հայ արվեստագետի բերած նորամուծությունները և օգնում վեր հանելու նրա երկերի գեղարվեստական լեզուն ու նշանակությունը:

Երբ նայում ենք Վ. Սուրենյանցի բազմահարուստ ժառանգությանը, համոզվում ենք ճարտարապետության ասպարեզում նրա լայն ու անժխտելի իմացությունների մեջ: Հայկական ձեռագիր մատյաններում թաքնված մանրանկարչության, քրիստոնեական տաճարների ճարտարապետության նրա ուսումնասիրություններն ու դրանցից բխող հետևությունները դարձել են նրա արվեստի հիմնարար տարրերը:

Հայ նկարչի որոշակի իմացություններն ու ձիրքը հնարավորություն են

<sup>11</sup> Գորգի՝ որպես պատկերի հորինվածքային կառուցման բաղադրիչի, ժամանակին անդրադարձել են մի շարք հեղինակներ (տե՛ս *King D., Sylvester D. The Eastern carpet in the Western world from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century* // Arts Council of Great Britain, 1983, P. 112)

ընձեռել ճարտարապետության միջավայրը դարձնելու նկարի գաղափարական բովանդակությունը արտահայտող գործուն միջոցներից մեկը և այդքան նրբին զգալու համաչափություններն ու մանրամասները, գունային հարուստ ելևէջներն ու նյութի արտահայտչական հնարավորությունները: Սուրենյանցի յուրաքանչյուր պատկեր հաշվարկված և վերարտադրված է հեռանկարային կառուցման տրամաբանությանը համապատասխան: Վ. Սուրենյանցը հասնում է ոչ միայն նախաստեղծ աշխարհագրոգության, որի մեջ սաղմնավորվել է հայ ոգին, այլ նաև տարածական միջավայր ստեղծելու սկզբունքին, որը նրա ստեղծագործական մտածողության հիմնաքարերից մեկն է:

**Shushanik Zohrabyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **Relationship of the Human Figure and the Space in the Paintings of Vardges Surenyants**

The artistic heritage of Vardges Surenyants represents an epochal phenomenon, which occupies a worthy place in the history of Armenian and world art.

Surenyants, in general, likes to portray his heroines on ornamental vertical depth, which represents the sample of decorative and applied arts. In doing so, the artist acts as both the one, who states the ornamentation of architectural environment, and due to sermon planes, reaches a principle for creation of spatial environment, which is one of the cornerstones of his creative thinking.

**Шушаник Зограбян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Соотношения человеческой фигуры и пространства в картинах Вардгеса Суренянца**

Творческое наследие Вардгеса Суренянца — эпохальное явление, которое занимает достойное место в истории армянского и мирового искусства.

В. Суренянц любил изображать своих героев в вертикальной позе на орнаментальном фоне, для которого, как правило, служили предметы декоративно-прикладного искусства. Художник также воспроизводит реальную

архитектурную среду, разного рода орнаментальные мотивы и, благодаря своеобразным образным характеристикам, достигает определенной пространственной среды, которая является одним из главных принципов его творчества.

## Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Վ. Մուրենյանց, «Լքյալը», 1894, կտ., յուղ.,  
Ալմա-Աթա, Տ. Դ. Շևչենկոյի անվան թանգարան  
(աղբյուրը՝ *Ղազարյան Մ.*, Վարդգես Մուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 85)
- Նկ. 2 Մ. Բոտտիչելլի, «Լքվածը», մոտ. 1495, փայտ/տեմպ. (47 x 43),  
Հռոմ, Ռոսալիզիոզիի հավաքածու
- Նկ. 3 Զ.Ֆ. Ուոտսոն, «Հույս», 1886, կտ., յուղ. (1,422 x 1,118),  
Թեյթ պատկերասրահ, Լոնդոն
- Նկ. 4 Վ. Վերեշագին, «Մզկիթի դռների մոտ», 1873, կտ., յուղ. (315 x 237),  
Ռուսական Պետական Թանգարան, Ս. Պետերբուրգ
- Նկ. 5 Վ. Մուրենյանց, «Մարին աղոթելիս» (Ա. Պուշկինի, «Բախչիսարայի  
շատրվանը» պոեմի նկարազարդումների շարք, 1897–1899),  
1897, ստվ., յուղ. (43 x 30), ՀԱՊ
- Նկ. 6 Վ. Մուրենյանց, «Մարին աղոթելիս», գծագիր
- Նկ. 7 Վ. Վասնեցով, «Ալյոնուշկա», 1881, կտ., յուղ. (178 x 121),  
Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահ
- Նկ. 8 Մ. Վրուբել, «Աղջիկը պարսկական գորգի ֆոնին», 1886
- Նկ. 9 Վ. Մուրենյանց, «Ա. Պուշկինը շատրվանի մոտ»,  
1897, թուղթ, ստվ., տուշ, գուաշ, սպիտականերկ (39,2 x 28,3), ՀԱՊ
- Նկ. 10 Վ. Մուրենյանց, «Ա. Պուշկինը շատրվանի մոտ», գծագիր
- Նկ. 11 Պ. Ուչչելլո, «Բազմության պղծումը», 1468,  
Մարկե ազգային պատկերասրահ, Ուրբինո
- Նկ. 12 Պ. Ուչչելլո, «Բազմության պղծումը», գծագիր
- Նկ. 13 Զոտտո, «Մուրք Ֆրանցիսկի կանոնի հաստատումը», 1325,  
Սանտա Կրոչե, Բարդի մատուռ, Ֆլորենցիա
- Նկ. 14 Զոտտո, «Մուրք Ֆրանցիսկի կանոնի հաստատումը», գծագիր
- Նկ. 15 Վ. Մուրենյանց, «Կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը»,  
1906, կտ., յուղ. (246 x 120), ՀԱՊ
- Նկ. 16 Վ. Մուրենյանց, «Կաթողիկոս Սկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը»,  
գծագիր
- Նկ. 17 Էլ Գրեկո, «Ինկվիզիտոր Նինյո դե Վևարա», 1601,  
Մետրոպոլիտեն թանգարան, Նյու-Յորք
- Նկ. 18 Վ. Մուրենյանց, «Հարեմում», 1918, կտ., յուղ. (91 x 79), ՀԱՊ
- Նկ. 19 Վ. Մուրենյանց, «Հարեմում», գծագիր
- Նկ. 20 Սասսետտա, «Մուրք Ֆրանցիսկը հրաժարվում է իր երկրային հորից»,  
1437–1444, փայտ, տեմպերա (88 x 53), Սան Սեպոլկրո



1



2



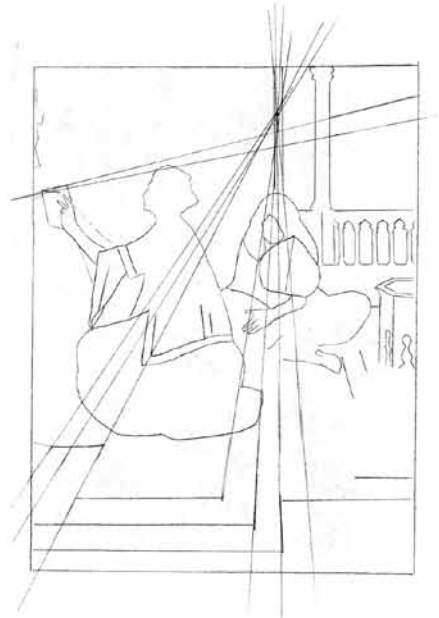
3



4



5



6



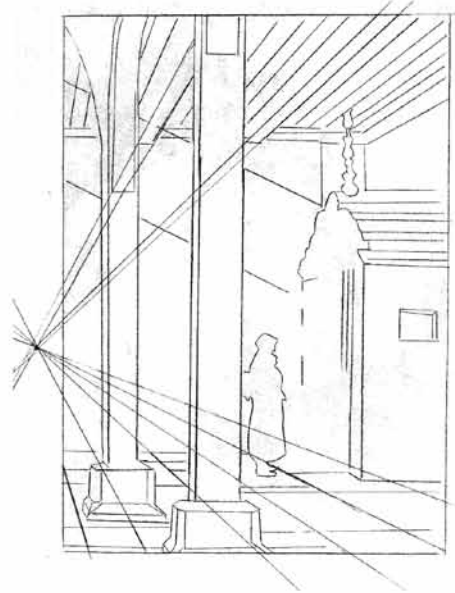
7



8



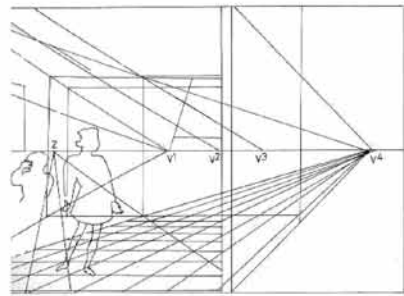
9



10



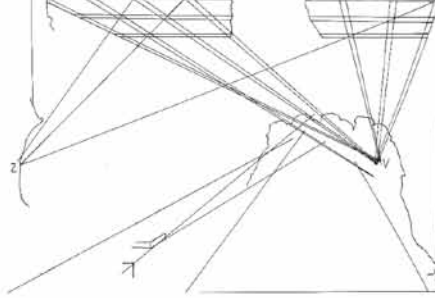
11



12



13

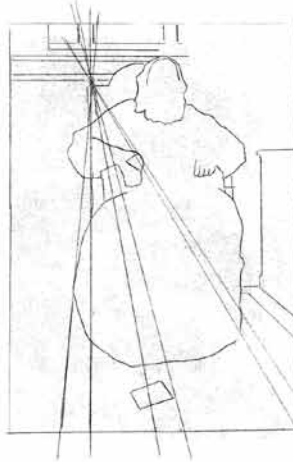


14





15



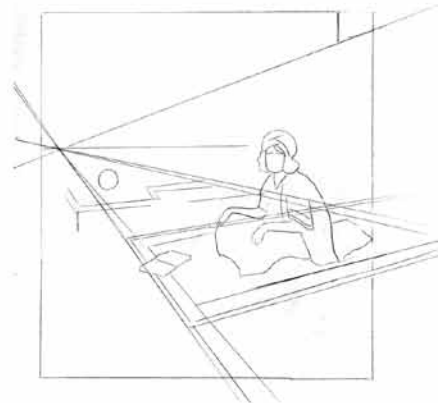
16



17



18



19



20

## Լիլիթ Պիպոյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### **Գլխատունը որպես հայկական ավանդական բնակարանի հիմնական տեսակ**

Պատմական Հայաստանի տարածքում հայտնաբերված մշակութային գտածոները վկայում են, որ Հայաստանի նախաբնիկները սկսած դեռևս պալեոլիթի շրջանից, որպես ժամանակավոր պատուպարան են օգտագործել բնական քարայրները: Քարայրի՝ որպես բնական կացարանի օգտագործման գաղափարից մեր հայրենակիցները չեն հրաժարվել ընդհուպ մինչև նոր ժամանակները: Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում համարյա ամենուր կարելի է հանդիպել նման ժայռափոր բնակարաններ<sup>1</sup>: Քարայրների համալիրներն երբեմն կազմել են մի ամբողջ քաղաք, որ դարեր շարունակ ծառայել է նաև որպես զինանոց, ամրոց: Կացարանները եղել են բազմասենյակ, օժտված են եղել թոնրատներով, գոմերով, մարագներով, ժայռագնդավածի մեջ փորված խորշերով: Հայտնի են Վանի, Անիի (նկ. 1), Վայոց ձորի և շատ այլ նման համալիրներ<sup>2</sup>: Հայաստանի քարայր-բնակարանների մասին են գրել բազմաթիվ հետազոտողներ՝ Խ. Սամուելյանը, Ն. Մառը, Հ. Օրբելին, թ. Թորամանյանը, Բ. Պիոտրովսկին, Լեոն, Լեհման-Հաուպտը, Հ. Խալփախյանը և այլոք<sup>3</sup>:

Այրաբնակության ավանդույթը շարունակվել է միջին դարերում. դրա օրինակներից է Անիի ժայռափոր բնակարանների համալիրը: Այդպիսի մի համալիրի անգուգական օրինակ է Խնձորեսկ գյուղը (նկ. 2), որում բնակարանների մեծ մասն ունի բնական կամ արհեստական քարայրի հատված՝ իր առջև կառուցած նախամուտքով կամ վերգետնյա բնակարանով, որոնք գործածվում են մինչ օրս:

Ժայռափոր բնակարաններից բացի մեզ հայտնի են նաև վերգետնյա բնակարաններ, դոլմենատիպ՝ կոպտատաշ հսկայական քարերով, նաև կլոր, ձվաձև<sup>4</sup>, որոնք, ըստ հետազոտողների կարծիքի, ունեին փայտյա ծածկ<sup>5</sup> ավելի ուշ՝ քառանկյունի և ուղղանկյուն հատակազծով: Հետագայում Հայաստանում

<sup>1</sup> Վարդանյան Ա., Հայկական ժողովրդական բնակելի տան ճարտարապետությունը, Երևան, 1969, էջ 10–20:

<sup>2</sup> Մարդարյան Ա., Նախնադարյան հասարակությունը Հայաստանում, Երևան, 1967:

<sup>3</sup> Այստեղ մեքքերենք միայն Լեհման-Հաուպտի խոստով վկայությունը. «Տիզրանակերտից մինչև Սղերդ երբեմն եղել է քարանձավաբնակ մի ժողովրդի կենտրոն»: Տե՛ս *Lehman-Haupt C. F.*, Armenien Einstund Jetzt. Berlin, 1910. S. 333.

<sup>4</sup> Խանզադյան Է. Վ., Հայկական լեռնաշխարհի մշակույթը մ. թ. ա. III հազարամյակում, Երևան, 1967:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 22–29: *Ханзаян Э. В.* Энеолитическое поселение близ Кировакана // Советская археология. 1963. С. 152.

մշակվեց մի շարք բնակարանների տիպեր, հարթ ծածկով, երբեմն նաև աշտարակներով<sup>6</sup>, սակայն առավել տարածվածն ու մնայունը հանդիսացավ գլխատուն կոչվող գեղջկական բնակարանը: Նշված «Անաբասիս» ստեղծագործության մեջ Քսենոֆոնը բերում է նաև գետնափոր բնակարանի նկարագրություն, որում հեշտությամբ նշմարում ենք գլխատան այնպիսի առանձնահատկություններ, ինչպիսին են, ամենայն հավանականությամբ, գմբեթանման, «դեպի ցած լայնացող»<sup>7</sup> ծածկի ձևը, երդիկը, որից ներս է նայել հեղինակը, նաև ընտանի կենդանիների հետ միասին ապրելու սովորույթը, որը պահպանվել է ընդհուպ մինչև XX դ. սկիզբը (սրա մասին կխոսենք ավելի ուշ):

XVIII–XIX դդ. Հայաստանով անցնող ճանապարհորդներից շատերն են նկարագրել հայկական գյուղերը որպես համարյա ամենկատ գետնափոր տների մի զանգված՝ հազիվ նշմարվող բլրակների ձևով, վեր խոյացող տանիքներով և երդիկներից բարձրացող ծխի շիթերով (նկ. 3): Սրանք գլխատներ էին կամ գլխատան համակառույցներ:

Մեր հետազոտության նպատակն է գտնել գլխատունը Հայաստանի բոլոր աշխարհագրական շրջաններում և կլիմայական գոտիներում և ճանաչել այն որպես հայկական ավանդական բնակարանի հիմնային տիպ:

Գոյություն ունի մի քանի վարկած այս տիպի կառուցցի ծագման վերաբերյալ: Մի շարք հետազոտողներ գտնում են, որ այն առաջացել է ժայռափոր բնակարանից՝ սրա գմբեթանման վիմափոր նկարագիրը նկատի առնելով<sup>8</sup>, մյուսները գլխատան հորինվածքի նախատիպն են համարում հնագույն վերգետնյա բնակարանները<sup>9</sup>: Ստորև կներկայացնենք գլխատան կառուցվածքը:

Ժողովրդական բնակարանի կառուցվածքը մեծ առումով պայմանավորված էր աշխարհագրական դիրքով և կլիմայով՝ կոչված լինելով պատասպարել մարդուն բնության արհավիրքներից, ինչպես նաև բնակչության հիմնական զբաղմունքով և տնտեսական վիճակով: Հայաստանի Հանրապետությունը կարելի է բաժանել հինգ բնակլիմայական գոտիների.

1. Չոր արևադարձային. Ղափան, Մեղրի:
2. Չոր ցամաքային. Արաքսի միջին հովիտ շոգ ամառով, բարեխառն շոգ Կոտայքի մարզ և Թալին՝ զով ամառով ու ցուրտ ձմեռով:
3. Լեռնային. Շիրակ, Սևանի ավազան և Զանգեզուր՝ զով ամառով և շատ խիստ ձմեռով:

<sup>6</sup> Մ. թ. ա. 401 թ. Քսենոֆոնը գրում էր. «Այն գյուղը, որ նրանք հասան, ուներ ապարանք սատրապի համար, իսկ տների մեծագույն մասի վրա կային աշտարակներ»: Տե՛ս *Ксенофонт, Анабасис*. М.–Л., 1951. С. 93.

<sup>7</sup> Там же. С. 112:

<sup>8</sup> *Ильина М.* Древнейшие типы жилищ Закавказья и их значение в истории архитектуры // Сообщения Института теории и истории архитектуры. Вып. 5. М., 1946. С. 3; *Агабабян Р. Я.* Архитектура грузинского народного жилища. Тбилиси, 1945. С. 30 и др.:

<sup>9</sup> Հայկական ժողովրդական բնակարանի հետազոտող Ն. Ծ. Պապուլյանը գտնում է, որ գլխատան տիպը ձևավորվել է Էնեոլիթի, պրոնաևի և բրոնզեդարի, շրջանաձև հատակագծով և կոնաձև ծածկույթով վերգետնյա բնակարաններից (տե՛ս *Панухян Н.* Роль и место жилищ с несгораемыми перекрытиями в древнем средневековом зодчестве Армении // 2-ой международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Т. 2. Ереван, 1978. С. 330–340): Նույն կարծիքի է նաև Լ. Խալիպախյանը (տե՛ս *Халпахьян О. Х.* Гражданское зодчество Армении. М., 1971. С. 56):

4. Բարեխառն-անտառային. Գուգարք՝ համեմատաբար մեղմ ամառով և ձմեռով, առատ տեղումներով և Արցախ՝ բարեխառն մեղմ կլիմայով:

Ըստ աշխարհագրական պայմանների առանձնացնում են երեք գոտի՝ լեռնային, նախալեռնային և հարթավայրային:

Գլխատունը, ինչպես կհամոզվենք ընթացիկ շարադրանքում, ձևավորել է իր տարատեսակները բնակլիմայական տարբեր գոտիներում, որ հատկապես վերաբերում է գլխատան համակառուցցի հորինվածքին: Անշուշտ, բնակարանի զարգացման աստիճանը՝ չափերը, գեղարվեստական հարդարանքը, շինարարական արվեստը, մեծապես պայմանավորված էր յուրաքանչյուր ընտանիքի տնտեսական պայմաններով:

Այսպիսով, Հայաստանի ավանդական բնակարանի տիպը գլխատունն է<sup>10</sup>: Գլխատունը, որպես յուրօրինակ կառուցվածք, ամենևին հայ ժողովրդի մենաշնորհը չէ: Այս տիպի բնակարանն ունի տարածման բավականին լայն շրջանակ. Փոքր Ասիայից մինչև Հնդկաստան, ներառյալ Վրաստանը, Ադրբեջանը, Իրանը, Աֆղանստանը և այլուր<sup>11</sup>:

Գլխատան պարզագույն օրինակը մեկ բաժին ունեցող բնակարանն է (նկ. 4), իսկ ավելի զարգացածը՝ գլխատան բազմաբաժին համակառուցը (նկ. 5): Մեկ բաժինով բնակարանը հատուկ էր չքավոր խավին՝ այստեղ մարդիկ բնակվում էին ընտանի կենդանիների հետ միասին, օգտվելով վերջիններիս ֆիզիոլոգիական ջերմությունից: Գլխատան մասին հնագույն վկայության և կենցաղի նկարագրության ենք հանդիպում Քսենոփոնի երկում (մ. թ. ա. 401 թ.)<sup>12</sup>:

Մեկ բաժինով գլխատունը իր հատակագծային լուծմամբ շատ նման է կրետե-միկենյան մեզարտնին, այն ունի նույն սրահը՝ կենտրոնում փորված օջախով և ծածկը պահող չորս սյուներով (ծածկի կենտրոնում երդիկ), և նույն նախասրահը՝ անտավոր պատերի մեջ առած<sup>13</sup> (նկ. 6): Անտավոր տների մասին Լեհման-Հաուպտը հայտնում է այն կարծիքը, որ այս տիպի կառույցը արմեններից սերելով՝ տարածում է ստացել այլ երկրներ<sup>14</sup>, սակայն այս կարծիքը դեռևս չի հաստատվել հետագա ուսումնասիրողների կողմից:

Գլխատունը՝ քառակուսի կամ ուղղանկյունաձև հատակագծով, սենյակի միջին մասում ազատ կանգնած չորս կամ ավելին սյուների վրա հենված փայտյա զմբեթով ծածկված տուն է (նկ. 7): Գլխատան լույսի միակ աղբյուրը զմբեթի կենտրոնում թողնված երդիկն է, որը անձրևաջրերից պաշտպանելու համար ծածկում են հատուկ ծխանցքաքարով կամ, վերջին ժամանակներում, ապակիով: Երդիկի տակ, սենյակի կենտրոնում, փորված է թոնիքը՝ սենյակի միակ վառարանը (ավելի ուշ շրջանում սրան կարող էր միանալ նաև պատի

<sup>10</sup> Այս փաստը չենք ենթարկում քննարկման, քանի որ այն բազմիցս լուսարանված և հաստատված է մասնագիտական գրականության մեջ:

<sup>11</sup> *Ильина М.* Древнейшие типы жилищ... С. 22–23.

<sup>12</sup> Կարևոր շրջանի տների մասին նա գրում է. «Տներն այստեղ ստորերկրյա էին, նրանք ունեին ջրհորի պես մուտք և դեպի ցած լայնանում էին: Անասունների համար առանձին մուտք էր փորված, իսկ մարդիկ իջնում էին ներս սանդուղքներով: Տներում ապրում էին նաև այծեր, ոչխարներ, կովեր, տնային թռչուններ՝ իրենց ձագերով» (տե՛ս *Ксенофонт, Анабасис...* С. 112):

<sup>13</sup> Լ. Սումբաձեն վրացական դարբազի նախատիպ է համարում Վիսրովիտի կոլիսիդյան տունը (տե՛ս *Сумбадзе Л.* Архитектура грузинского народного жилища дарбазы. Тбилиси, 1984. С. 45):

<sup>14</sup> *Lehman-Haupt C. F.* Armenien Einstund... S. 42.

բուխարին): Գմբեթի կոնաձև կառույցը հիանալիորեն հարմարեցված էր թոնրի ծուխը վեր ձգելուն և հեռացնելուն: Երդիկը լույսի միակ աղբյուրն էր: Լուսամուտների բացակայությունը նպաստում էր ջերմության պահպանմանը, որ գյուղացու կարևորագույն խնդիրներից էր: Գերանակապ գմբեթն արտաքինից ծածկում էին հարդով և տոփանած հողով: Բոլոր պատերի մեջ անում էին որմնախորշեր՝ տարբեր կենցաղային կարիքների համար և համապատասխան անուններով՝ ծալքատեղ (անկողնի համար), խուլքյակի տեղ (ամբար), առագաստ, թախտատեղ: Այս խորշերը հաճախ կամարակապ էին, հաճախ փակվում էին խնամքով պատրաստաված փայտյա փեղքերով: Դրանն ու թանկագին իրերը պահում էին գաղտնախորշերում՝ պատի մեջ, որոնք արտաքուստ սվաղվում էին: Սևանա լճի ավազանում այդ նպատակով խորշերի մեջ տեղադրում էին կճուճներ՝ հորիզոնական դիրքով, բերանները դեպի դուրս և սվաղված<sup>15</sup>: Մուտքի մոտ, դռան կողքին, անում էին մարդահասակից մի քիչ բարձր միջնորմեր՝ սենյակի խորքային մասերը այցելուի հայացքից և ներս խուժող քամիներից պաշտպանելու համար: Պատերը ներսից սվաղում էին սպիտակ կավի լուծույթով՝ կառվինով: Հատակը ուղղակի տոփանված հող էր կամ ծեփված էր հարդախառն կավաշաղախով, այն ծածկում էին մորթիններով, թաղիքներով, գորգերով: Գլխատան մուտքի առջև որպես կանոն կար նախասարահ-սյունասարահ, այն լինում էր բաց կամ փակ՝ կախված տվյալ տարածաշրջանի կլիմայական պայմաններից:

Գլխատունը բազմագործառույթ սենյակ էր՝ ննջարան, հյուրասենյակ, ճաշասենյակ, խոհանոց մեկտեղված: Կահավորանքը պարզ էր: Կարևոր դեր էր խաղում փայտյա ամբարը, ուր պահվում էր ալյուր, արմտիք և այլ մթերք: Ալյուրը լցնում էին վերևից, իսկ վերցնում էին ներքևի դռնակից: Արմտիքը պահում էին նաև գետնափոր հորերում (սրա մասին վկայություն կա դեռ ուրարտական շրջանից)<sup>16</sup>: Հացը (չորացրած լավաշը) պահում էին ամբարում կամ հատուկ արկղերում կամ առաստաղից կախված հատուկ տախտակամածի վրա: Մենյակի կենտրոնում թոնրի վրա, տեղադրում էին ցածրիկ սեղան՝ քուրսի (նկ. 8), որի շուրջ հավաքվելով ընտանիքը ճաշում էր (հիարկե, մարմրացող կամ հանգած թոնրի պարագայում): Ընտանիքի պատվավոր անդամները, որ գերազանցապես ավագ տղամարդիկ էին, քնում էին լայն բազմոցներին, մնացածը՝ հատակին փռված ներքնակներին: Մեծ գերդաստանում կարող էր լինել միաժամանակ 6–7 օրորոց: Առօրյա հագուստը կախում էին պատերից և սյուններից: Վերջիններից կախում էին զանազան թալիսմաններ, աղամաններ, ճրագակալներ, սյան բունը զարդարում էին դեկորատիվ փորաքանդակներով, պսակում գեղեցիկ խոյակներով: Ուշագրավ են օժիտի քանդակագարդ կամ նկարագարդ փայտյա արկղերը: Ճատ տների լուսավոր մասերում տեղադրում էին գորգագործական դագգահներ, ավելի տաք շրջաններում դրա համար նախընտրում էին բաց նախասարահը: Բոլոր կանալք դաշտային աշխատանքներն ավարտելուց հետո զբաղվում էին որևէ արհեստով՝ գորգագործությամբ,

<sup>15</sup> Պապուխյան Ն. Մ., Սյունիքի ժողովրդական ճարտարապետությունը, Երևան, 1972: Նույն այս սովորության մասին Վրաստանում գրել է Լ. Սումբաձեն (տե՛ս *Сумбадзе Л.* Архитектура грузинского... С. 26):

<sup>16</sup> *Мартиросян А.* Город Тейшебаини. Ереван, 1961. С.21.

կտավագործությամբ, ջուլիակությամբ, ասեղնագործությամբ և այլն: Գերդաստանների պատասպարաններն արտակարգ մեծ չափերի կարող էին հասնել՝ մինչև 100 քմ: Այդպիսի մեծ գլխատները ծառայում էին որպես սրահ գյուղի կարևոր իրադարձությունների համար: Օրինակ, հարսանիքների ժամանակ պուների շուրջ՝ սենյակի պարագծով, մարդիկ շուրջպար էին բռնում: Նման հսկայական կառույցի մի օրինակ է բերում Ն. Պապուխյանը՝ Վայոց Ձորի Ադամնաձոր գյուղում, 1900 թ. վերակառուցած մի համակառույց<sup>17</sup>: Այստեղ կար երկու գլխատուն, որոնցում բնակվում էր 52 հոգուց բաղկացած մի գերդաստան: Տաք եղանակին մարդիկ ամբողջ ցերեկն անց էին կացնում դրսում՝ կտուրների վրա, բակերում, եկեղեցու մոտ:

Լեռնային անասնապահական շրջաններում օժանդակ կառույցները հիմնականում գումերն էին, իսկ այգեգործական շրջաններում՝ հնձաններն ու մառանները:

Գլխատան ճարտարապետության ամենանշանավոր հատվածն իր գերանակապ գմբեթն է՝ հազարաշենը: Մա գերանակապ կառուցվածքի աստիճանական նեղացումով կազմված փայտյա գմբեթանման կառույց է: Ցածի չորս ամենաերկար գերանները հենվում են հիմնային չորս, կամ երբեմն, մեծ տարածքի դեպքում, ութ պուների վրա, որոնք տեղադրված են սենյակի միջին մասում: Ցածի հիմնական հեծանից կարճ և ավելի բարակ գերաններ են զգվում դեպի պատը կամ պատին կից պուների վրայով ձգվող հեծանը: Այսպիսով, բուն հազարաշենի պարագծով, պուների ետեվով, պատերի երկայնքով կազմվում է միջանցք: Այս կառուցվածքը հնարավորություն է տալիս ծածկել շատ ավելի մեծ տարածք՝ օգտագործելով կարճ գերաններ, քան նույն մակերեսի հարթ ծածկը: Գլխատան կառուցվածքը բացառիկ է իր հակասեյսմիկ հատկություններով: Հայտնի է, որ երկրաշարժի ժամանակ պուների վրա հենված փայտյա գմբեթը հաճախ մնում էր կանգուն՝ միայն օրորվելով ցնցումներից, մինչդեռ պատերը, որ գմբեթի կառուցվածքից դուրս էին, կարող էին քանդվել:

Հազարաշենի գերանների շարվածքը բազմատեսակ կարող էր լինել՝ պատերին զուգահեռ դրված գերաններով կամ անկյունները կտրող շարվածքի տարբեր զանազանումներով, չորս կամ ութ պուներով (նկ. 9, 10, 11): Նման կառուցվածքի փառահեղ օրինակներ են չափագրվել Ն. Պապուխյանի կողմից Սյունիքում և Զավախքում: Ցավոք, Շիրակի, Գուգարքի կամ Արարատյան դաշտավայրի նմուշները համարյա իսպառ ոչնչացել են շատ ավելի վաղ, իսկ Կոտայքի ու Աշտարակի գլխատները իրենց տեղը զիջել են նոր տիպի բնակարաններին դեռ XIX դ. սկզբին<sup>18</sup>: Մեզ հաջողվել է ֆիքսել գլխատների որոշ նմուշներ Գուգարքում (1980–1983 թթ. գիտարշավների ընթացքում), սակայն դրանք իրենց գեղավեստական և կառուցողական որակով շատ են զիջում վերը նշվածներին:

Ինչպես լեռնային և նախալեռնային, այնպես էլ հարթավայրային շրջաններում գյուղացու կենցաղը կազմակերպվել է բնակելի և օժանդակ սենյակների

<sup>17</sup> Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., էջ 61:

<sup>18</sup> Հակոբյան Է., Աշտարակի շրջանի ժողովրդական բնակարանի ճարտարապետությունը, Երևան, 1964, էջ 14:

համակառուցում: Լեռնային և նախալեռնային շրջաններում (Շիրակ, Սևանի ավազան, Զանգեզուր) գլխատան համակառուցը մի ամբողջական կոտ զանգված էր՝ իր ենթամասերով (նկ. 12, ), որի կենտրոնական կորիզն էր կազմում ինքը՝ գլխատունը: Համակառուցը կարող էր ունենալ մեկից ավելի գլխատներ: Բոլոր մնացած սենյակներն իրար հետ հաղորդակցվում էին ծածկած միջանցքներով (նկ. 13): Հասկանալի է, որ դա արդյունք էր վառելանյութի (անտառների) սակավության և ցրտաշունչ ձմեռների: Օժանդակ սենյակներն էին գոմը, փարախը, մարագը և այլն: Գոմի դուռը հաճախ բացվում էր ուղղակի գլխատնից, և գոմի մի ծայրում ստեղծում էին գոմի օդա՝ հանգստի սենյակ, որն իր կառուցվածքով բազիլիկատիպ էր (նկ. 14, 15): Կենդանիների հետ համատեղ բնակության սովորույթը ուղղակի արդյունքն էր բնակարանը տաքացնելու ծանր խնդրի առկայության: Այսպես հարմար էր նաև կենդանիներին խնամելը: Նման հորինվածքը մշակվել է դեռևս տոհմատիրական հասարակարգում<sup>19</sup>: Ծածկված համակառուցը շատ բնորոշ է Շիրակին՝ ցրտաշունչ ձմեռների պատճառով: Դրան անդրադառնում է Ռ. Մաթևոսյանը, որը այն կոչում է ծածկած բակով տան համակառուց<sup>20</sup>: Համակառուցն այստեղ բաղկացած է նախամուտքից, ծածկած բակից, ներսի օդայից (կամ չայի օդա), դրսի օդայից (կամ դահլիճից): Օդա էին կոչում նոր՝ քաղաքատիպ բնակելի սենյակը՝ պատուհաններով, առանց թոնրի: Ն. Պապուկյանը նշում է, որ Զանգեզուրում, ուր անտառներն ավելի առատ էին, քան Սևանա լճի ավազանում, տարածում էր ստացել նաև բուխարին՝ որպես ջեռուցման միջոց<sup>21</sup> (նկ. 16): Այստեղ գլխատան բաժանմունքները առանձին ելք են ունեցել դեպի բակ, ոչ թե դեպի փակ միջանցք: Նոր ժամանակներում նոր, քաղաքային տիպի բնակարանի երևան գալուն պես, արմատացավ առանձին թոնրատուն կառուցելու ավանդույթը (նկ. 17):

Աշտարակում և շրջակա բնակավայրերում գլխատունը վերացել է շատ ավելի վաղ, քան լեռնային շրջաններում: Այս շրջանների ժողովրդական բնակարանն ուսումնասիրող Է. Հակոբյանը նշում է XIX դ. սկիզբը որպես հնից նորին անցնելու շրջան, որից հետո կառուցվել են վերգետնյա, յուրահատուկ հորինվածքով տներ՝ հարմարեցված այգեգործության պահանջներին և բարեխառն չոր կլիմային: Սակայն որպես դրան նախորդող տիպ, Է. Հակոբյանը նշում է նույն գլխատունը<sup>22</sup>: Դատելով բարեխառն կլիմայի առկայությունից՝ կարելի է ենթադրել, որ այս շրջանների համակառուցը նույնպես կարող էր լինել բաց տիպի:

Գլխատունն էր ավանդական բնակարանային տիպը նաև Գուգարքում: Թեև այս շրջանը 1899–1908 թթ. կառուցած երկաթգծի շնորհիվ ավելի վաղ էր ներգրավվել ռուսական և եվրոպական մշակութային ազդեցության ոլորտը, այնուամենայնիվ պահպանել էր մինչև XX դ. կեսերը գլխատների հին նմուշները՝ վերափոխած մարագների կամ այլ տիպի պահեստների: Այս շրջանը հատկապես առատ է անտառներով, կլիման մեղմ է՝ ամառները հով, ձմեռները

<sup>19</sup> *Մնացականյան Ս. Խ.*, Հայաստանի գյուղական բնակավայրերի ճարտարապետությունը, Երևան, 1956, էջ 95:

<sup>20</sup> *Մաթևոսյան Ռ.*, Գյումրիի ժողովրդական ճարտարապետությունը, Երևան, 1985, էջ 32:

<sup>21</sup> *Պապուկյան Ն. Ծ.*, Սյունիքի ժողովրդական..., էջ 61:

<sup>22</sup> *Հակոբյան Է.*, Աշտարակի շրջանի..., էջ 14:

համեմատաբար տաք, որի հետևանքով այստեղ ձևավորվել է գլխատան բաց համակառուցը, ուր բուն գլխատունը և օժանդակ սենյակները ազատ դասավորված են բակում՝ հաճախ Լ-ով կամ Ռ-ով<sup>23</sup>: Բուն գլխատունն այստեղ կառուցվում էր, ինչպես և ամենուր, կիսագետնափոր՝ թեք տեղանքում, կամ գետնափոր: Թոնրից բացի հետևի պատի մեջ սարքում էին բուխարի, որն աշխատում էին զարդարել հարթաքանդակներով, իսկ նրա զույգ կողմերում սարքում էին քարե կամ փայտյա թախտեր: Բուխարու սովորույթը, ըստ երևույթին, փոխառված է Արևելքից (բուխար — արաբերեն նշանակում է ծուխ): Գուգարքում մեզ չի հանդիպել քամուց պահպանող մարդահասակ միջնորմ մուտքի մոտ, ինչպես Սյունիքում էր՝ ըստ Ն. Պապուխյանի նկարագրման: Գուգարքի հյուսիս-արևելյան հատվածում, ուր ավելի զարգացած էր խաղողագործությունը, մառանի ներսում առկա էր հնձանը, բայց երբեմն՝ ավելի չքավոր տնտեսություններում, այն կարող էր տեղավորված լինել ուղղակի գլխատան մի անկյունում: Այս շրջաններին բնորոշ է առանձին կառուցված թոնրատունը՝ թոնիրով: Բայց ավելի ուշ այստեղ տարածում ստացավ, այսպես կոչված, հունա-հռոմեական կամ ռուսական տիպի վերգետնյա վառարանը կամ փուռը, որում թխում էին կլոր հաց: Փուռը կառուցում էին բակում, երբեմն՝ բակից դուրս, մի քանի տնտեսությունների համար:

Գլխատան կարևորագույն մասն էր կազմում լայն նախասրահը՝ բուխարիով, անտավոր մեկ կամ երկու պատերի մեջ: Այստեղ էր դրվում գորգագործական դազգահը, կատարվում էին տնային բազմաթիվ գործեր, պահվում էին հողագործական և այլ գործիքներ:

Արցախյան գլխատունը, այսպես կոչված՝ դարադամը, դեռ XX դ. առաջին երրորդում ուսումնասիրել է Ստեփան Լիսիցիանը<sup>24</sup>: Նա նշում է վերջինիս նմանությունը Լոռի-Տավուշի (Գուգարքի) գլխատան հետ, որն անկասկած պայմանավորված է բնակլիմայական պայմանների նմանությամբ: Անտառաշատ Արցախում նույնպես գլխատան համակառուցը բաց տիպի էր, ինչպես Վայոց Ձորում, Զանգեզուրում և Արարատյան դաշտավայրում:

Գուգարքի և Արցախի գլխատների գերանակապ գմբեթի կառուցման եղանակները նույնպես նման են: Այն իրականացվում էր պատերին զուգահեռ տեղադրված գերանների շարվածքով գերազանցապես (նկ. 18), ի տարբերություն անկյունների հատման եղանակով շարած հազարաշենների, որոնք բնորոշ էին Բարձր Հայքին: Վերջինիս ժողովրդական բնակարանը համառոտակի մեզ է ներկայացրել Ստեփան Լիսիցիանը<sup>25</sup>: Այստեղ գերանակապ գմբեթը կառուցվում էր գմբեթատակ քառակուսու անկյունների հատման եղանակով, որը ստեղծում էր ավելի բարձր ու շքեղ կառուցվածք (նկ. 7): Նմանատիպ հազարաշեններ մենք հանդիպել ու չափագրել ենք Զավախքում (ԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի կատարած գիտարշավների ժամանակ): Զավախքի նմուշները իրենց մեծությամբ ու շքեղությամբ կարող են համեմատվել Սյունիքի,

<sup>23</sup> *Пипоян Л. С.* Поселения и жилища Гугарка XIX–XX вв. // Автореферат кандидатской диссертации. Ереван, 1991.

<sup>24</sup> *Лисициан С. К.* Изучению армянских крестьянских жилищ, Карабахский карадам // Известия Кавказского историко-археологического института. Т. 3. Тифлис, 1925.

<sup>25</sup> *Лисициан С.* Крестьянское жилище высокой Армении // Известия Кавказского историко-археологического института. Т. 4. Тифлис, 1926. С. 97–108.



Բարձր Հայքի, նաև հարևան Վրաստանի<sup>26</sup> նմուշների հետ (նկ. 19, 20): Զավախքի նմուշներում հանդիպել ենք հազարաշենի կառուցման երկու միջոցների համատեղում (նկ. 21): Ցավոք, Արևմտյան Հայաստանի նմանատիպ կառուցվածքները դեռ սպասում են (եթե չեն քանդվում) իրենց հետազոտողին: Նույնը կարելի է ասել պարսկահայոց ավանդական բնակարանի մասին:

Գլխատան հորինվածքը որոշակի դրսևորում է գտել Հայաստանի պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ, գլխավորապես նրա կիսաշխարհիկ հատվածում (գավիթներում, սեղանատներում), որոնք հիմնականում կրկնում են չորս սյուներով և երդիկով հորինվածքը՝ քարի մեջ<sup>27</sup>: Հիմնվելով գլխատան զմբեթաձև կառուցվածքի վրա՝ հայկական ճարտարապետության ուսումնասիրողները կատարել են վաղ շրջանի աշխարհիկ որոշ կառույցների ծածկերի վերակազմության նախագծեր, ինչպես, օրինակ, Դվինի կաթողիկոսական պալատի վերակազմությունը:

Մի քանի խոսքով անդրադառնանք գլխատան կառուցվածքի խորհրդանշանային մեկնությանը: Նման հետազոտության փորձ է կատարել Աշոտ Հայկազունը, ըստ որի գլխատան կառուցվածքը ուղղահայաց ուղղությամբ բաժանվում է երեք հատվածների՝ հիմք, բնակելի տարածք և հազարաշենի կոնաձև տարածք, որոնք հեղինակը համապատասխանեցնում է անդրշիրիկյան աշխարհին, մարդկային աշխարհին և երկնքին: Սյունը տիեզերապահպան գավազանն է, առաստաղը՝ աստղազարդ երկնքի պատկերը («առ աստղ»), թոնիրը՝ արևի երկրային տունը: Չորս սյուները խորհրդանշում են չորս տարրերն ու աշխարհի չորս կողմերը: Հետաքրքիր պատկեր է ծավալվում նաև հորիզոնական հարթության մեջ, ուր գլխատան հատակագծի ուղղանկյունը հազարաշենի աստիճանական անցումն է հանգում է շրջանին և, ի վերջո, երդիկի բացվածքին: Հատակագծի ուղղանկյունն այստեղ սեմանտիկորեն կապվում է նախամոր հնադարյան ուղղանկյունաձև ֆիգուրին, որը բազմիցս երևում է ժայռապատկերներում<sup>28</sup>: Այս ուղղանկյունն այն տեղն է, ուր ստեղծվում է ամեն ինչ, և փաստորեն այս կառուցվածքի միջոցով նախամոր հավիտենական հովանավորությունն է առկա տան վրա: Իսկ շրջանը խորհրդանշում է արական սկիզբը և երդիկը՝ արևը: Գլխատան կառուցվածքը միավորում է իգական և արական սկիզբները: Փաստորեն, գլխատունը աշխարհի մանրակերտն է: Նրա կառուցվածքում առկա են կետը, խաչը, շրջանն ու քառակուսին որպես բազմաբովանդակ խորհրդանիշներ: Ըստ Աշոտ Հայկազունու, գլխատան հորինվածքը կյանքի և աշխարհի բնափիլիսոփայական ընկալման, բնության մեջ մարդու նշանակության և դերի ընկալման արդյունքն ու արտահայտությունն է<sup>29</sup>:

Այսպիսով, հայկական ավանդական բնակարանային տիպը գլխատունն է՝ իր տարատեսակներով ըստ կլիմայական և աշխարհագրական գոտիների: Այն եղել է գերակշռող տեսակը հատկապես գյուղական բնակարանաշինության

<sup>26</sup> Տե՛ս՝ *Сумбадзе Л.*, Архитектура грузинского...

<sup>27</sup> Տե՛ս՝ *Мнацаканян С. Х.* Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952.

<sup>28</sup> *Հայկազուն Ա.*, Խորհրդանշանային մտածողությունը հայ ճարտարապետությունում, Երևան, 2005, էջ 50–52:

<sup>29</sup> Նույն տեղում:

մեջ մինչև նոր ժամանակաշրջանը՝ XXդ. սկիզբը, երբ տնտեսական և հասարակական զարգացումների հետ մեկտեղ աստիճանաբար իր տեղը զիջեց նոր տիպի բնակարանին:

**Lilit Pipoyan**

*YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **Gkhatoun as a Main Type of Armenian National Dwelling**

Dwellings with a wooden cupola have been spread out in Armenia all over. Depending on climatic conditions and presence of forests and woods, the residence structure made up of living and auxiliary parts has been set differently (all-of-a-piece ensemble with cover passages in the mountain area with a severe winters and separate chambers in the lower areas with a mild climate) .

The character of the cupola covering has also differed, depending on the presence of the building materials, as well as construction traditions of local residents.

Some of those cupolas were simpler constructed, they were made up of less developed logs and boards, set in rows parallel to four walls. The others were more complex, assembled by cutting the angles of the basic square by well developed, square form in section beams.

Such dwellings with wooden cupolas — gkhatouns — have been gradually removed starting the early years of XX century by new house structures with a horizontal covering and ramp roofing.

**Лилит Пипоян**

*ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### **Глхатун как основной тип армянского народного жилища**

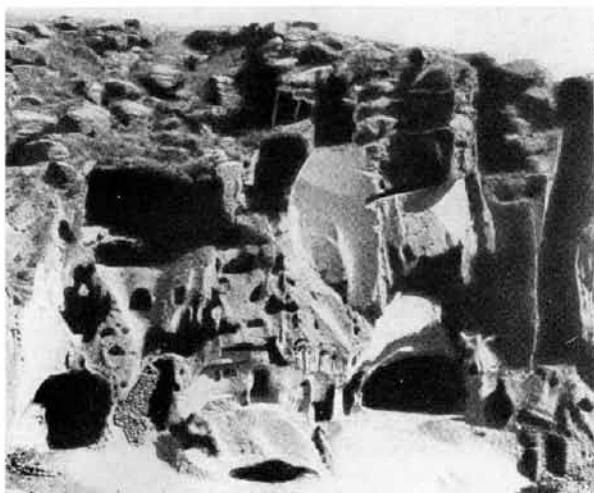
Жилища с деревянным купольным покрытием в Армении распространены были повсеместно. В зависимости от климатических условий и наличия лесов жилой комплекс, состоящий из жилых и подсобных помещений, устраивался по-разному (в горных местностях с суровыми зимами — цельным ансамблем с покрытыми переходами, а в низинных местах с более мягким климатом — отдельно стоящими помещениями). Характер купольного

покрытия также разнился в зависимости от наличия строительного материала, а также строительных традиций жителей поселений. Иногда это простые купола из малообработанных бревен и досок, уложенных рядами, параллельными четырем стенам, а иногда более сложные купола, устроенные перерезыванием углов основного четырехугольника, нередко уложенные хорошо отесанными, квадратными в разрезе балками. Жилища с подобным покрытием — глхатуны — постепенно вытеснялись домами с горизонтальным покрытием и скатной крышей с начала XX в., и этот процесс практически завершен сегодня.

## Նկարների ցանկ

- Նկ. 1 Անի, բնակելի քարայրերի ընդհանուր տեսքը (աղբյուրը՝ *Халтахчъян О. Х. Гражданское зодчество... 1971*)
- Նկ. 2 Խնձորեսկ (աղբյուրը՝ *Халтахчъян О. Х. Гражданское зодчество... 1971*)
- Նկ. 3 Ալեքսանդրապոլի տեսքը 1850-ական թթ. ըստ Ղևոնդ Ալիշանի (աղբյուրը՝ *Մարթնույան Ռ., Գյումրիի ժողովրդական..., 1985*)
- Նկ. 4 Մամարգա, կիսագետնափոր և կիսաբաց նախամուտքով տուն (աղբյուրը՝ *Վարդանյան Ս., Հայկական ժողովրդական..., 1969*)
- Նկ. 5 Տաթև, բնակելի տուն (աղբյուրը՝ *Մնացականյան Ս. Խ., Հայաստանի գյուղական..., 1956*)
- Նկ. 6 Կողբ գյուղ, XIX դ. տուն երկայուն անտավոր նախասրահով (աղբյուրը՝ *Халтахчъян О. Х. Гражданское зодчество... 1971*)
- Նկ. 7 Մարտունի, Գ. Սողոմանի տունը (աղբյուրը՝ *Халтахчъян О. Х. Гражданское зодчество... 1971*)
- Նկ. 8 Գլխատուն Արծվանիկում (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 9 Փայտագմբեթ ծածկերի տեսակներ (1) (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 10 Փայտագմբեթ ծածկերի տեսակներ (2) (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 11 Փայտագմբեթ ծածկերի տեսակներ (3) (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 12 Գլխատան համակառույց Ծովինարում, (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 13 Գյուղ Սարչապետ, Լոռու մարզ: Գլխատան համակառույցի պլաֆոն (աղբյուրը՝ *Питоян Л. С. Поселения и жилища... 1991*)
- Նկ. 14 Բարձրաշեն, Գոմի օդա (գոմի օդայից բացված է պլանաշարով բացվածք դեպի օդա), (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)
- Նկ. 15 Բարձրաշեն, Գոմի օդա (գոմի օդայից բացված է կամարային բացվածք դեպի օդա), (աղբյուրը՝ *Պապուխյան Ն. Ծ., Սյունիքի ժողովրդական..., 1972*)

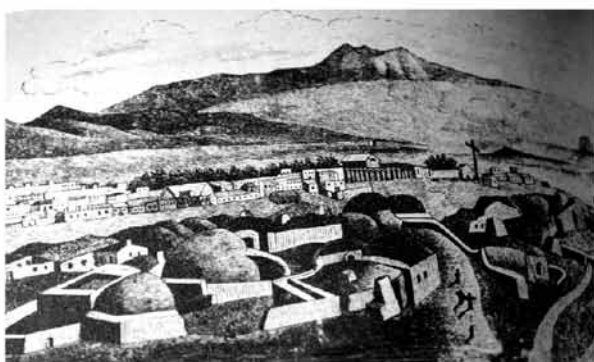
- Նկ. 16 Օդայի ինտերյեր, գյուղ Մեծ Պարկի, Լոռու մարզ (նկարը կատարված է Սելյրան Խաթլամաջյանի կողմից, ՀՀ ԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի արխիվ):
- Նկ. 17 Գյուղ Սարչապետ, Տավուշի մարզ: Գլխատան համակառուցի ակտ-նոմենտրիա (աղբյուրը՝ *Пипоян Л. С. Поселения и жилища...*1991)
- Նկ. 18 Վրաստանի Հանրապետություն, Ծավկայի շրջան, գյուղ Նարդևան, Թամրազյան Հայկազի տան գումի կտրվածք և պլաֆոն: ՀՀ ԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի արխիվ, չափագրող՝ Լ. Պիպոյան (1977)
- Նկ. 19 Վրաստանի Հանրապետություն, Ախալցխայի շրջան, գ. Ծղալթբիլա, Մկրտչյան Պողոսի բնակարանի հատակագիծ և պլաֆոն, կառուցված 1828 թ.: ՀԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի արխիվ, չափագրող՝ Լ. Պիպոյան (1977)
- Նկ. 20 Վրաստանի Հանրապետություն, Ախալցխայի շրջան, գ. Ծինուբա, Թորոպյան Հռիփսիմեի տան հատակագիծ, միջին մասի՝ գլխատան պլաֆոն և մանրամասն: ՀՀ ԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի արխիվ, չափագրող՝ Լ. Պիպոյան (1977)
- Նկ. 21 Վրաստանի Հանրապետություն, Ծավկայի շրջան, գյուղ Նարդևան, Այվազյան Զուրաբի տան հատակագիծ ու պլաֆոն: ՀՀ ԳԱ Հնագիտության ինստիտուտի արխիվ, չափագրող՝ Լ. Պիպոյան (1977)



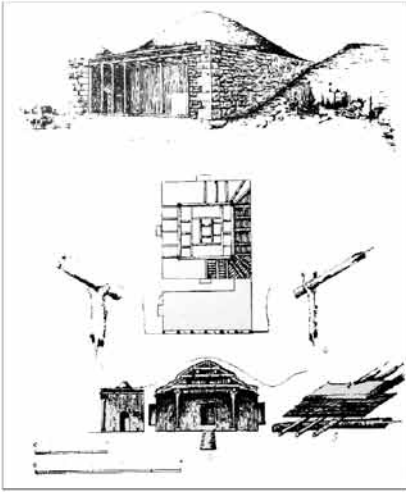
1



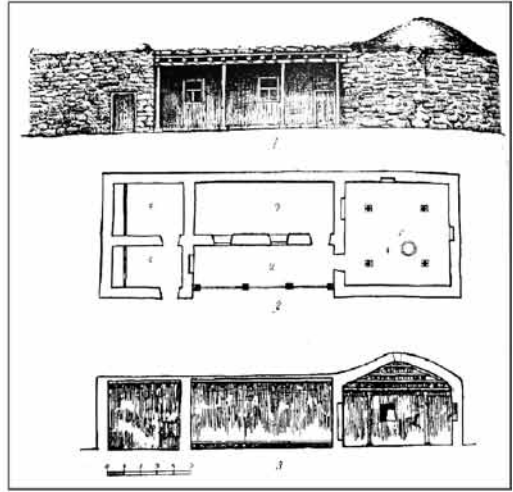
2



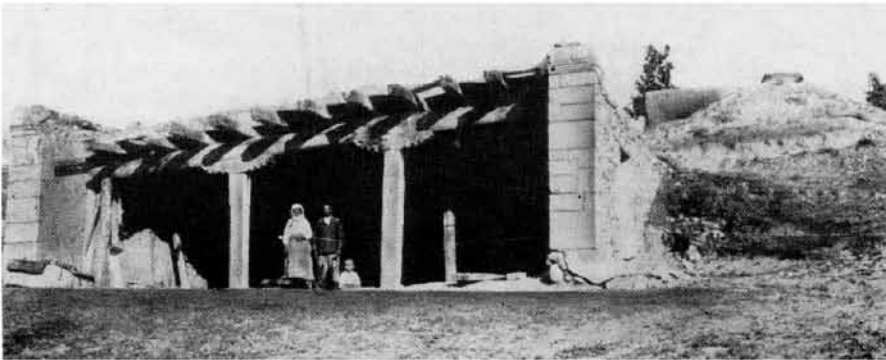
3



4



5



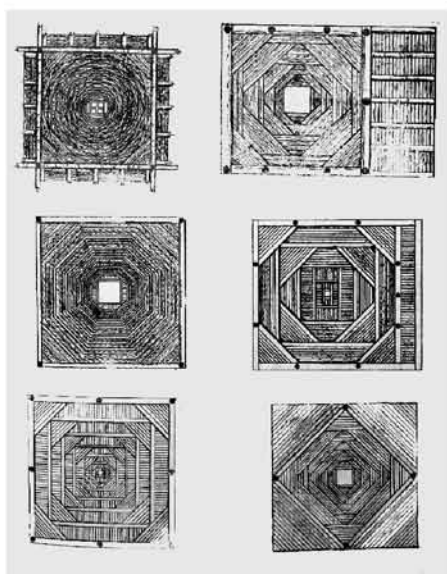
6



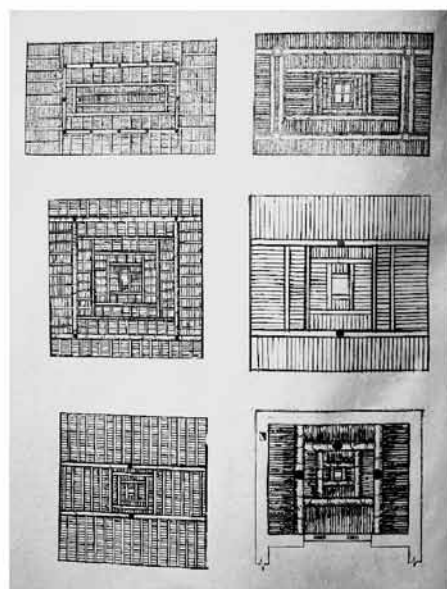
7



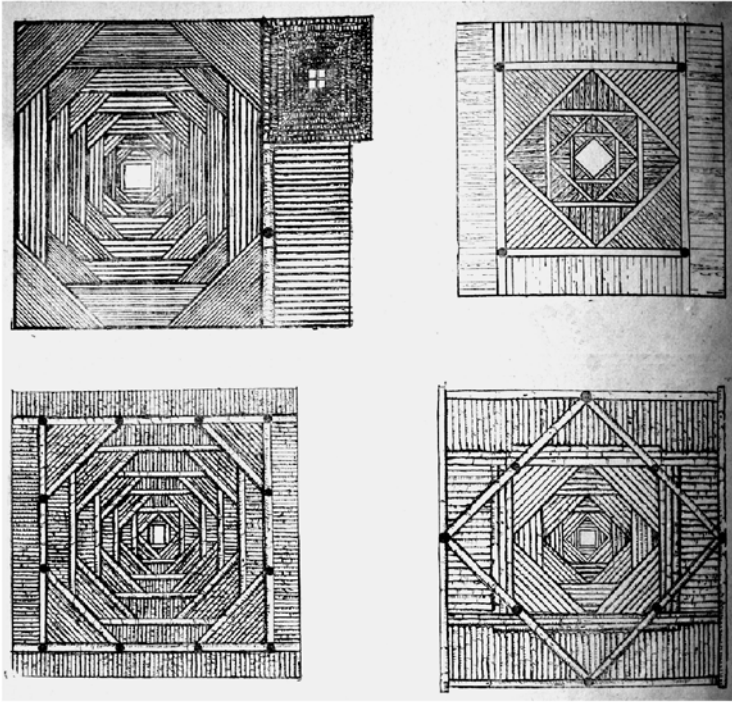
8



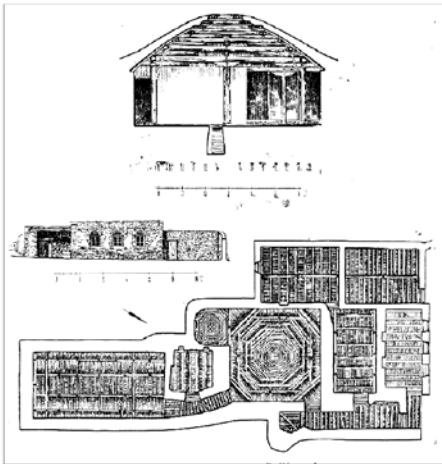
9



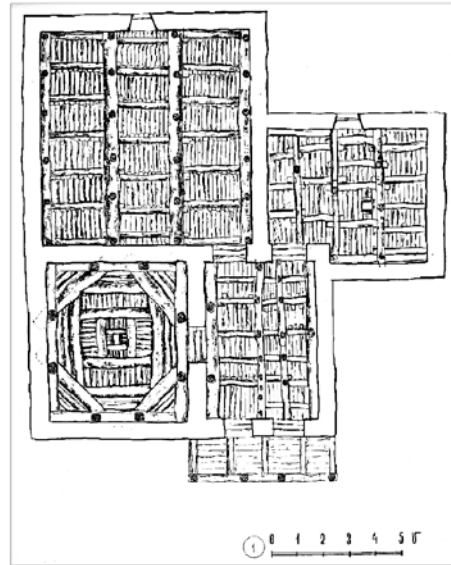
10



11

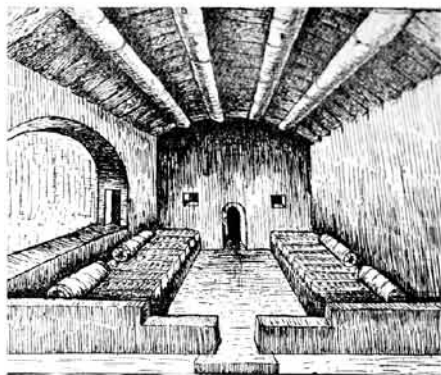


12



13

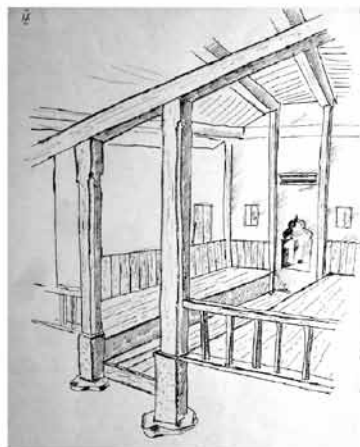




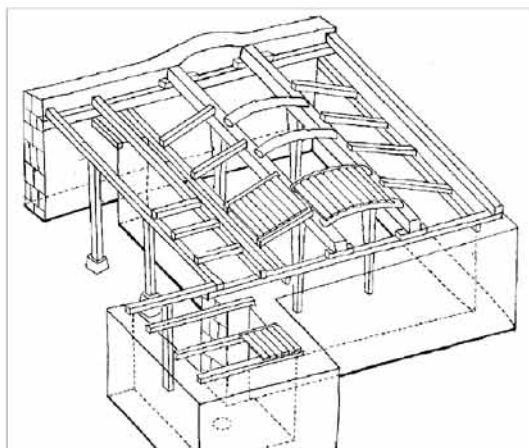
14



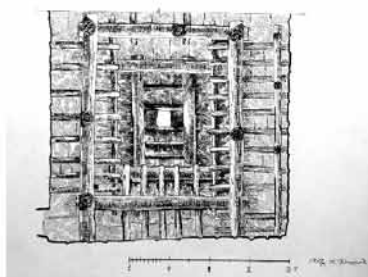
15



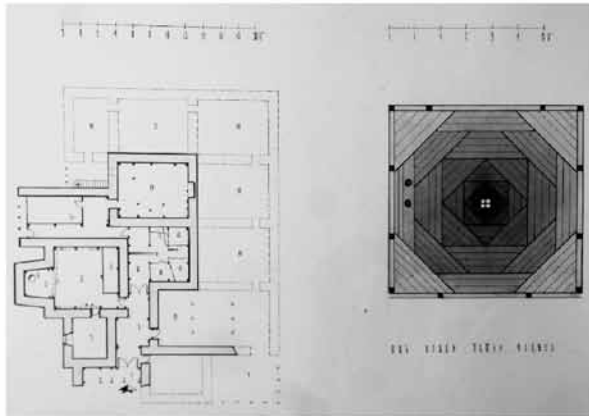
16



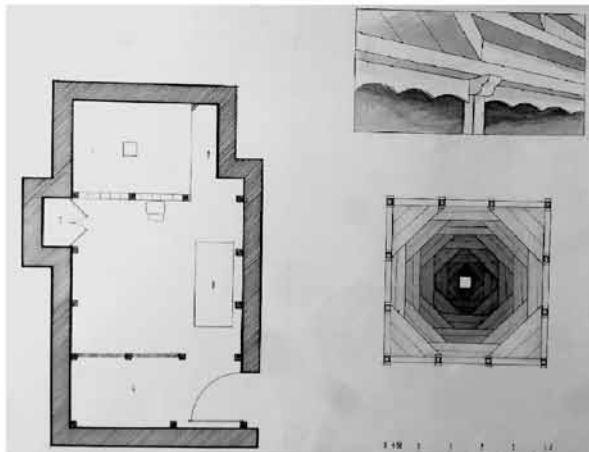
17



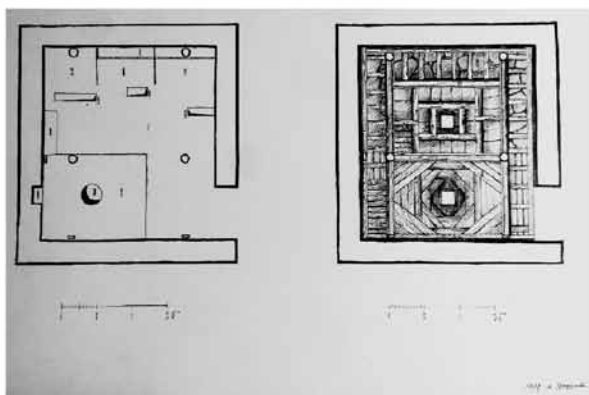
18



19



20



21

**Ингуна Курценс**

*Латвия*

*Ереванская государственная  
художественная Академия  
Национальная галерея Армении  
ЕГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства  
(1992–2000)*

**Особенности ассоциативно-символической образности  
в армянском изобразительном искусстве  
1960-х — 1970-х годов**

(Глава из книги о Минасе Аветисяне)

Создатель фильма «Цвет граната» на вопрос, каким цветом обобщенно передал бы он гамму Армении, не раздумывая ответил: «Пунцового перца и кровавого мака». В этом определении Сергея Параджанова, духовный символизм творчества которого был ведущим методом, заложен смысл, имеющий отношение не только к зрительному впечатлению от Армении, — ее изображали в разных цветовых гаммах и от этого она не переставала быть Арменией.

Обилие красного цвета в произведениях армянского живописца Минаса Аветисяна даже озадачивало современников. Композитор Арам Хачатурян удивлялся, не слишком ли много красного? Совпадение цветовых предпочтений живописца и кинорежиссера имеет символическое значение, оно касается тонкой духовной материи творчества и цены внутренней свободы художников-творцов.

Наметившийся на рубеже 1950–1960-х гг. нонконформизм творчества ряда советских художников обозначил глубокий перелом в жизни и искусстве. Это о них сказал Булат Окуджава: «Совесь, Благородство и Достоинство — вот оно святое наше воинство. Протяни ему свою ладонь, за него не страшно и в огонь. Лик его высок и удивителен. Посвяти ему свой краткий век. Может и не станешь победителем, но зато умрешь как человек».

Одним из них был Минас Карапетович Аветисян (1928–1975). Ему было отпущено судьбой 15 лет самостоятельного творчества: с 1960 г., когда он закончил ленинградскую Академию художеств и до момента, когда его вырвала из жизни «социальная смерть». Искусство Аветисяна — «явление абсолютно исключительного порядка» (А. Каменский). Редкая в XX в. почвенная самобытность Аветисяна, талант которого явился как «особое напряжение этноса» (Н. Саакян), насыщалась опытом мирового искусства, отвечавшего комплексу

нравственно-эстетических проблем, выдвигаемых и мятежно настроенными советскими художниками, изобразительная форма воплощения которых резко отличалась от искусства официоза.

В последние десятилетия едва ли не во всех областях гуманитарного знания — литературе, театре, кино, искусствознании — особенно остро осознается проблема кризиса личности. Усилия исследователей направлены на то, чтобы, если и не спасти все человечество, то, во всяком случае, человека в своем отечестве. Видимо, общество находится на том этапе, когда уверенный шаг в будущее невозможен без овладения положительным опытом. В этом случае отношение к Минасу Аветисяну как к художнику, отошедшему в историческое прошлое, может обернуться огромной и невозполнимой потерей.

Минас был наделен не только редчайшим колористическим даром, в нем сочетался мощный накал чувств восточного человека и страстная сила ума правдоискателя, который, думая о себе, думает обо всех, страдая о себе, страдает о всех, скорбя о себе, скорбит обо всех, в духовном подвижничестве которого есть что-то от апостола, убеждающего личным примером.

Его творчество обнаруживает экзистенциальные черты антропологического кризиса: заброшенность человека в мир, его одиночество, груз онтологической усталости и терпения, ощущение, что «страдание — напряженнейшая, величайшая реальность мира» (О. Уайльд). Но оно воплощает и красоту нравственных идеалов: образы сострадания, милосердия, веру в высокое назначение чуткой души, красоту человеческого достоинства.

Трагическая участь самих произведений Минаса (около ста из них погибло во время пожара в мастерской в 1972 г. и большая часть фресковой живописи — во время землетрясения 1988 г.) побуждает не только отдать дань памяти их создателя, но поддержать и развить интерес к творческому наследию Минаса Аветисяна, вовлечь его в сферу осмысления вопросов современного жизнестроительства.

В искусстве Минаса «самостоятельность страдания и глубина самосознания», которые, по выражению Ф. М. Достоевского «в подражаниях никогда не появляются», озарены светом человеческого достоинства — вечной ценности, как бы к ней не относились на том или ином этапе человеческой истории. Четкость критериев и отсутствие скепсиса в утверждении идеалов, которые постулируются еще и личным примером, помноженные на высокие эстетические достоинства живописи, определяют особое положение Минаса Аветисяна и в мировом искусстве.

Стремление возвысить душу — это уже преображение жизни, но в таком добротном качестве как у Минаса оно в армянском искусстве 1960-х, второй половины 1970-х гг. и до конца XX в. уже не встречается. Не встречается и той огромной, чистой рекреативной энергии, которая есть в созданных «для всех людей и на все времена» (Г. Нарекаци) произведениях Минаса.

Чтобы понять особенности аветисяновского антропоцентризма, необходимо понять особенности его изобразительной поэтики. Существующая литература о художнике, казалось бы внушительная по числу наименований — более

шестидесяти, содержит одну небольшую монографию, небольшие статьи и заметки, большая часть которых приурочена к персональным и групповым выставкам, предисловия к каталогам и упоминания в статьях обобщающего содержания. Многие авторы, писавшие о Минасе, — это журналисты, поэты, писатели, музыканты, художники, ученые, с которыми был дружен живописец.

Г. С. Игитян — один из первых искусствоведов, безошибочно оценивших талант Аветисяна, написал о нем более десяти статей и монографию, охватывающую десятилетний период творчества мастера (до 1970 г.). Он уже в 1960 г. приветствовал появление Минаса в армянском искусстве. Его монография вполне отвечает задаче первого знакомства с очень сложным искусством живописца и ценна тем, что ее автор часто был свидетелем работы Минаса, видел (и писал о них) оперные и балетные, оформленные им спектакли. Благодаря Г. Игитяну Минас успел буквально в последние часы жизни увидеть изданный «Авророй» альбом живописных работ, 16 из которых погибли во время пожара.

Около десяти статей, написанных между 1970 и 1987 гг., посвятил творчеству Минаса А. А. Каменский. В них ярко показана значительность таланта живописца, рассыпано множество наблюдений, каждое из которых могло бы стать отправной точкой развития исследовательской мысли, освещающей ту или иную грань творческой индивидуальности армянского мастера. А. Каменский с особой остротой ощутил классичность Минаса Аветисяна, он расширил представление о живописце, показав, что декоративные качества его произведений служат только языком поэтического мира художника и что Минас не только лирик, что он шел к широко взятому метафорическому изображению жизни современного мира, переходил к некоей эпичности.

Действительно, метафоричность, необычайно расширенная в правах и возможностях именно в 1960-е гг., и не только в пластических искусствах, свидетельствовала об изменении в стилевой направленности художественного творчества и, в частности, в живописи молодого поколения армянских художников. И так как литература об Аветисяне далеко не исчерпывает проблематику его творчества, предметом данного исследования являются формы художественной условности и воплощаемое в них духовно-эстетическое содержание. Нами делается попытка целостного осмысления творческого наследия армянского мастера, представленного его живописными произведениями и рисунками в контексте наиболее характерных тенденций развития искусства рассматриваемого периода.

Своеобразие армянского искусства 1960-х — первой половины 1970-х гг., на которые приходится творчество Минаса Аветисяна, слагалось из многих факторов. Один из них — обогащение творчеством художников-репатриантов: в 1946 г. в Армению приехал Арутюн Галенц (Каленц), в 1962 г. — Акоп Акопян. Из тифлиских армян в 1936 г. приехал Ерванд Кочар, в 1953 — Овсеп Каралян, в 1962 — Геворг Григорян (Джотто).

Невозможно переоценить значение патриарха армянского искусства Мартироса Сарьяна, мастерская которого была местом паломничества, уроков

мудрости, огромного духовного и профессионального опыта. Минас Аветисян не случайно предложил назвать групповую выставку пяти армянских живописцев, открывшуюся в Ереване в 1962 г., «Ученики Сарьяна»<sup>1</sup>. И хотя это предложение было отклонено (и это симптоматично для 60-х гг.), в нем ощущается понимание Минасом истинного значения Варпета (Мастера), которого не покидал дух поиска. В свои 78 лет М. Сарьян писал А. Каменскому: «К концу моей жизни /.../ я только наметил путь и только должен начать свою работу. Так много открылось передо мной. Так много прекрасного, мудрого, непостижимого, как в самой природе»<sup>2</sup>.

Сарьян был живым примером художника, который выразил пафос обретения Родины, возрожденной Армении, созидательную устремленность ее народа, воспел как никто ее природу, осуществив это во всеоружии плодотворного опыта не только армянского, но и русского и европейского искусства начала XX в. И весь мир воспринимал Армению его глазами. Сарьян стал знаменем новаторских поисков, за что еще и в 1948–1949 гг. подвергался упрекам в «формализме», а присуждению ему Ленинской премии предшествовала в 1964 г. «нешуточная борьба». Сарьян совершил серьезный нравственный поступок, не создав произведений, угодных официозу, потому он естественно оказывался на стороне нонконформистов, для которых, как и для него, «свое видение мира» (выражение М. Сарьяна) было путеводной звездой независимо от стилистических предпочтений.

В художественной практике рассматриваемого периода необходимо отметить особенность, характерную для всего советского искусства, точнее его неофициозной части. Если в отношении архитектуры 1950-х—1960-х гг. предлагается «довериться чуду обживания»<sup>3</sup>, то это справедливо и в более широком смысле. Ведь в условиях всякого рода несвободы в литературе, театре, кино, музыке, пластических искусствах создавались произведения, как бы духовно обживающие современную действительность, и художники оказывались в ситуации «поющих в терновнике».

---

<sup>1</sup> В «Выставке пяти» участвовали Л. Бажбеук-Меликян, А. Капанцян, Г. Сиравян, М. Аветисян, А. Григорян. По рассказу А. О. Григоряна, на одном из заседаний живописной секции, возглавлявшейся тогда Г. Ханджяном, к нему подошла А. Капанцян с предложением организовать выставку работ пяти художников. Дело в том, что обычно авторы приносили на выставку лишь по одной работе, да и принимали не всегда то, что хотелось бы самим художникам. Поэтому и возникла идея групповой выставки молодых живописцев. К идее отнеслись настолько лояльно, что художники не только сами по жребию распределили экспозиционную площадь, но и, что было очень важно для них, повесили работы, которые сами пожелали выставить. В выставку тогда, кроме Г. Ханджяна, был А. Парсамян. Открытие прошло чинно. Минас предложил название выставки «Ученики Сарьяна», но оно не было поддержано. Г. Игитян собрал писателей, журналистов, было организовано обсуждение выставки с благоприятными отзывами. Кочар всех очень хвалил, говорил, что каждый — личность. Люрса, посмотрев выставку, заметил, что она могла бы пользоваться большим успехом и в Париже, что это настоящий современный реализм, это не соцреализм, который он видел в Москве. Выставку вовремя закрыли, позднее начались заявления о том, что появились «формалистические» работы. (Из записи беседы И. Курценс с А. Григоряном в 1992 г.)

<sup>2</sup> Каменский А. Вернисажи. М., 1974. С. 280.

<sup>3</sup> Хазанова В. Э. Архитектура в пору «оттепели» // От шестидесятых к восьмидесятым. Вопросы современной культуры. М., 1991. С. 78.

Разумеется, это утверждение распространяется на тех, кто выбрал позицию индивидуального творческого противостояния в эпоху застоя. Р. Адалян, Гр. Акопян, А. Григорян, В. Галстян, В. Егян, О. Минасян, А. Ованнисян, А. Петросян, М. Петросян — все они не похожи друг на друга, у каждого свой изобразительный стиль, свой мир образов. За таким неповторимым творческим обликом каждого из них видится изменение в сознании от господствовавшего коллективного «мы» к отвергавшемуся «я», когда во главу всего ставится личность. В этом смысле Минас не был одинок.

В этой главе выбор имен художников и рассматриваемых произведений обусловлен желанием автора представить творческое окружение Минаса Аветисяна с точки зрения своеобразия изобразительных тропов и соответствующих им образных смыслов. Поэтому рядом с именами молодых оказываются имена художников старшего поколения — М. Сарьяна, Е. Кочара, Г. Григоряна (Джотто), с которыми к тому же был дружен М. Аветисян. Мы намеренно останавливаемся на живописных полотнах начала 1960-х гг., созданных разными художниками, и именно тех, без которых немыслимо представление о неповторимом облике армянского искусства 1960-х гг. и наметившихся в нем новых тенденциях.

В предыдущие десятилетия в армянской живописи преобладал тип картины наибольшего визуального подобия, берущий стилистические прототипы из эпохи барокко, итальянского и русского искусства XIX в.<sup>4</sup>

В художественном образовании отсекались огромные пласты мирового культурного опыта. История европейского искусства заканчивалась на Домье. Прекрасный художник и энциклопедически образованный человек, Ваграм Гайфеджян (1879–1960) тайком показывал своим студентам репродукции картин Сезанна, а однажды принес учившемуся у него Рубену Адаляну издание писем Ван Гога с просьбой спрятать и никому не показывать. В доме ленинградского коллекционера А. Ф. Чудновского «... Минас впервые воочию увидел живопись Фалька, Тышлера, Древина», а в доме известного физика Е. Ф. Гросса «... Минас познакомился с творчеством западных абстракционистов, со смелыми художественными экспериментами Малевича и Татлина. /.../ поразили его композиции Любови Поповой, конструкции Родченко и Лисицкого»<sup>5</sup>. Так что в Армении как бы заново открываются утраченные было ценности

<sup>4</sup> Говоря это, мы имеем ввиду прежде всего творчество Э. А. Исабекяна, автора «Ответа Азкерту» — первого в Армении крупноформатного многофигурного полотна с «хоровой» композицией, появившегося только в 1960-м г. Наиболее многочисленный отряд художников продолжал в 60-е гг.ставлять «политический салон» (М. Герман) — работы на историко-революционные сюжеты: «С. Спандарян в ссылке» (1960), «Этап» (1967) Ш. Эртевятяна; «Камо. Несокрушимая воля» (1960) А. Давтяна; «Бессмертные ленинцы. Расстрел 26 комиссаров» (1960) и «Ав. Исаакян и А. Акопян в Тифлисе» (1968) В. Асланяна; «Татевская трагедия» (1967) С. Сафаряна; «Гай. Впереди Симбирск» (1962) М. Седракияна; «Выступление Богдана Кнунянца на 11 съезде РСДРП» (1969) А. А. Аветисяна; «Лурик Лисинян» (1970) Г. Ханагяна; были и сюжеты из истории армянского народа: «Зейтунское восстание» (1962) З. Григоряна; «Наши предки» (1968) Э. Саркисяна; «На заре нашей истории» (1969–1970) Г. Гюрджяна; «Вардананк» (1970) Г. Мнацаканяна. Подобные этим работы следовали накатанными путями на выставки, в музеи, фонды, осложняя движение произведениям, рожденным поисками индивидуальной творческой личности художника.

<sup>5</sup> *Захарченя Б.* Минас из Джаджура // Наше наследие. 1990. № 2. С. 142.

мировой, русской и армянской живописи. Поколению художников, входивших в искусство в 1960-е гг., выпала миссия освоения богатого опыта искусства XX в. в гораздо более широком диапазоне, чем в предыдущие десятилетия, и преломление этого опыта дало своеобразные художественные результаты.

Рядом с молодыми мятежниками оказался Ерванд Кочар (1899–1979) — единственный представитель «парижской школы» в Армении, имя которого фигурирует в каталоге выставки «Париж — Москва» во французском издании и отсутствует в каталоге на русском языке<sup>6</sup>.

С 1923 по 1936 гг. до переезда в Ереван Кочар жил в Париже, и в его творчестве сказался опыт европейского авангарда, черты экспрессионизма, кубизма, сюрреализма, абстрактного искусства. Время «оттепели» предоставило художнику, всегда числившемуся в разряде «формалистов», возможность создать произведение, без которого совершенно немислим разговор о своеобразии армянской живописи 1960-х гг. Уникальность кочаровского вклада в ее историю неоспорима.

Когда в 1962 г. Минас писал «Реквием»<sup>7</sup>, рядом, через стенку, в своей мастерской Кочар заканчивал беспрецедентное во всех отношениях крупное полотно «Ужасы войны». Картина последнего не имела резонанса в прессе. На первой персональной выставке 66-летнего художника, открывшейся в феврале 1965 г., она не экспонировалась, а в 1970 г., будучи уже упакованной для отправки в Париж на выставку «От Урарту до наших дней», была забракована как «опасная». Единственное, что смог сделать бывший в то время министром культуры Камо Удунян, настаивавший на отправке картины в Париж, — это обеспечить ее репродуцирование в журнале «Beaus art». Наконец, в 1971 г. она экспонировалась на персональной выставке Кочара в Ереване, а в 1973 г. — на его же персональной выставке в Музее искусств народов Востока в Москве.

«Ужасы войны» — первое крупноформатное полотно, содержащее общественную проблематику и лишенное при этом деления героев на «своих» и «чужих», «плохих» и «хороших», ставящее проблему зла в общечеловеческом масштабе. Поскольку всегда указывалось лишь на сходство «Ужасов войны» с «Герникой» Пикассо (А. Агасян, Г. Игитян и др.), то надо указать и на принципиальное различие в содержании обоих произведений, которое выявляется путем внимательного прочтения сюжета как развития действия.

В кочаровской картине четыре обнаженные мужские фигуры композиционно представляют собой ниспадающий каскад, а лошади, охваченные злобой, грызущие друг друга, устремляются вверх. Образуется один вертикальный композиционный стержень с восходящим и нисходящим ступенчатым

<sup>6</sup> Масштаб личности Кочара отражался даже в том, как обращались к этому художнику. Обычное обращение к Кочару было — Маэстро.

<sup>7</sup> Работа находится в частной коллекции Е. Евтушенко, г. Москва. Впервые была воспроизведена в черно-белом формате в каталоге выставки художника в Доме художников Армении в 1968 г. (сост. Г. Хостибян, Ер., 1968). К сожалению, ныне в нашем распоряжении не существует подготавливающих для печати материалов, так как, по свидетельству семьи Аветисян, после пожара в мастерской художника слайды были утеряны.



ритмом изобразительных сил. «Герника» же написана на вытянутом по горизонтали холсте. Композиционное ядро ее имеет ясно выраженный треугольник, основание которого расплывается по всему нижнему краю холста, а кричащие фигуры с запрокинутыми головами фланкируют композицию слева и справа. Надрывная экспрессия их крика направлена вверх, и жуткий этот крик не прорывается за пределы тесного интерьерного пространства (в этом, видимо, есть отголосок конкретных представлений о том, что в подвергнутом бомбежке городе люди гибли в домах). Композиционная пирамида взрывается центробежными изобразительными силами. Даже если не анализировать произведение Пикассо со всеми подробностями, все равно можно сделать вывод о том, что в «Гернике» представлены только жертвы.

В «Ужасах войны» Кочара убийцы и жертвы — в одном лице. Художник подчеркивает в мимике наносящего удар не жестокость, а, скорее, боль и страдание: мучаясь сам, он душит другого. Изображая всего несколько фигур, Кочар насыщает их гиперболизированными аффектами. Подобного надрыва не знала армянская живопись, не знала она и такого поворота темы. Но ведь была реальность сталинской эпохи, которую познал художник, просидевший из-за доноса около двух лет в тюрьме. Однако и без этого факта своей жизни Кочар еще в парижский период творчества осмыслял в образах искусства наболевшие вопросы человеческой жизни и ставил их необычайно масштабно.

Отношение к происходящему в «Ужасах войны» выражает женская фигура, которая, по замыслу автора, олицетворяет корифея (предводителя хора) из античной трагедии. Реминисценция античного театра дана здесь не без сюрреалистического преломления. Женщина находится как бы в другом, «чистом» пространстве, имеющем свою линию горизонта. Она одновременно напоминает образ смерти (скелетообразность тела) и образ плакальщицы, страдающей и вопрошающей.

Еще один античный отголосок прослеживается в фигуре персонажа, занесшего руку для удара, прототипом его мог бы быть седьмой подвиг Геракла (поймка критского быка), изображенный на метопах храма Зевса в Олимпии, или скульптурная группа «Лаокоон», интерес к которой у Кочара проявился еще в юности: известен лист, датированный 1918 г., на котором среди прочих изображений есть рисунок мужской фигуры, оплетенной змеями. В «Ужасах войны», особенно в гуашевом эскизе к картине, пластические формы уподобляются какому-то гигантскому моллюску, гидрообразной тени, ползущей вверх. Здесь проявился один из своеобразно разработанных Кочаром принципов изобразительного формообразования, связанного с «биоморфной» формой, присущей абстрактному (беспредметному искусству).

Можно назвать произведения Кандинского, Миро, Дали, в которых при всем различии изобразительных манер криволинейное, выпукло-вогнутое, оболочечное толкование форм и есть принцип уподобления, но не чему-то конкретному — клеткам, морским животным, хотя есть и это, — но шире — это

найденный той эпохой принцип изображения всего непрестанно меняющегося, воплощение самой идеи процессуальности. Это не только движение зримой материи, но и текучесть образов сознания, подсознания, воображения.

Действительно, плавно изогнутая линия хорошо передает процесс, она способна к обращению, показывает расширение и сжатие. Внимание к округлым ритмам и формам обнаруживается в искусстве конца XIX в., в частности, в искусстве модерна, в творчестве постимпрессионистов: исследователь творчества Ван Гога Н. А. Дмитриева отмечает, что прием трактовки тела овалами, эллипсами Ван Гог распространял и на пространство. Можно вспомнить и «сферическую перспективу» К. Петрова-Водкина. И в художественной литературе «линией красоты» (выражение Хогарта), скажем в романе Д. Джойса «Улисс», является округлость. Словом, искусство XX в. подхватывает и развивает выразительные возможности криволинейных поверхностей и контуров, осмысляя их как изобразительные универсумы, способные передать универсумы бытийные, но не видимые обычным зрением.

Следует обратить внимание еще на одну особенность интерпретации Кочаром пластики тел. Впечатление эфемерности легких прозрачных оболочек перемежается в фигурах с впечатлением своеобразной скульптурности, словно они состоят из тонкого листового металла с очень гладкой обработкой криволинейных поверхностей и имеют сквозные отверстия овально-капельной формы в области плеч, предплечий и ног. Среди предтеч в создании сквозной скульптуры исследователи называют имена А. Архипенко, П. Гаргалло. На такую «скульптурность» в живописи художников русского авангарда указывал Д. В. Сарабьянов, писавший о работах К. Малевича 1909–1912 гг., в частности, о фигурах крестьян: «Они /.../ словно выбиты из листовой меди, раскрашенной по поверхности: эти цветные поверхности в своей градации от густого цвета к разбеленному образуют объемы»<sup>8</sup>.

Общность черт формообразования у Кочара с европейским и русским авангардом проявляется и в том, что скульптура лишается массы, впускает в свое «тело» пространство пустоты, которое становится своего рода пластическим элементом. В «Ужасах войны» поверженная статуя мира (с голубком в руке) трактована как соединение полой скульптуры из листового металла, словно высеченным из камня фрагментированным плечом.

Общей чертой западно-европейского и русского авангарда было «преодоление гравитации» (выражение Д. Сарабьянова). Так в эскизе к «Ужасам войны» особенно хорошо видно, как весь этот сгусток антропоморфной, зооморфной, биоморфной массы движется над земной твердью при всем том, что тела обладают собственной внутренней энергией.

Кроме всего сказанного надо отметить метафорическую и деструктивную роль цвета в картине. В кочаровской «трехцветке» красный ассоциируется с теплокровным цветом жизни, ее напряженностью, голубой — с духовностью,

---

<sup>8</sup> Сарабьянов Д. В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX в. // Советское искусствознание. 25. М., 1989. С. 110.

серый — с небытием. В этом тоже есть зрительное выражение полиморфизма: превращение формы через промежуточное состояние (голубой цвет) в статую (серый цвет).

Подытоживая сказанное об изобразительном стиле «Ужасов войны», можно утверждать, что сама структура изображения и есть самая сложная метафора разрушения духовной и физической целостности мира и вместе с тем — воплощение его изменчивости, непредсказуемости. Опыт искусства авангарда оказался весьма продуктивным в творчестве Ерванда Кочара и не подверженным художественной конъюнктуре. На языке ассоциативно-символической образности художник сказал правду о жизни общества в то время, когда правящие страной и искусством люди этой правды вовсе не хотели.

Другим мастером, не вписавшимся в официальное искусство и потому тоже оказавшимся на стороне молодых, был Геворг Григорян (1897–1976), прозванный Джотто. Объясняя это имя, Г. Григорян писал: «В молодости человек отважен, но я и ныне осмелился бы объявить миру, что хочу принадлежать к классической традиции раннего Возрождения. Хочу быть человеком из рода Джотто, художником его дела, членом его вечно живого семейства. Армяне часто спорят о великих людях, ищут в них свою солнечную кровь. И розыски эти оправданы /.../. Я искал родство по духу, не по крови. Искал генетику творчества. Теперь знаю, что назвавшись этим именем, не помог себе, принял тягчайшую ответственность, даже не в искусстве — в совести, в ежедневии»<sup>9</sup>.

Наделенный от природы даром монументалиста, Г. Григорян вынужден был всю жизнь работать на маленьких холстах. Минас Аветисян уважал этого художника, бескомпромиссно честного и преданного искусству. Он не мог не ощутить в его работах неподдельное духовное величие. Импонировал ему и сам способ выражения: метафоричность цвета и света, обобщенность форм и отсутствие развернутого сюжета.

Небольшие холсты Григоряна — «Скорбь» (1962), «Ярость» (1963), «Горе» (1964), «Раздумье» (1966), «Реквием» (1970) — это все картины-состояния, а не картины-действия, валом поставлявшиеся в то время. Именно работы такого плана оказались предшественниками картин-размышлений в творчестве молодых живописцев. Изменения, расходившиеся с официальной линией в искусстве, были замечены исследователями.

Д. В. Сарабянов, основываясь на материале выставки, посвященной 50-летию образования СССР, открывшуюся в Москве в октябре-ноябре 1971 г., отметил сосредоточенность живописцев «... на внутренних проблемах, отмеченных исканиями духовности»<sup>10</sup>. Определяя две новые тенденции в живописи Армении, Сарабянов начал свою мысль с разбора картины А. Мелконяна: «Она сконцентрировала в себе устремления целой группы художников и подтолкнула их в свое время. В картине Мелконяна «Семья» нет ни действия, ни движения: персонажи связаны друг с другом не внешне,

<sup>9</sup> Из архива Г. Григоряна, хранящегося у его вдовы Д. Н. Уклебы-Григорян.

<sup>10</sup> Сарабянов Д. В. Под знаком исканий. Живопись Советского Закавказья // Советское станковое искусство. М., 1974. С. 105.

а внутренне: здесь царит дух человечности. Как и во многих других случаях, он находит себе выражение через /.../ своеобразный культ слабости, который сам по себе есть реакция на культ силы, господствовавший в нашей живописи довольно долго. Во всяком случае, это способ выявить духовное состояние героев, их сложный мир, напряженную внутреннюю жизнь. Он настраивает художника на образный, а иногда метафорический способ мышления: многое оказывается за барьером визуального, вызывает круг ассоциаций и сопоставлений.

В армянской живописи эта линия достаточно сильна и значительна. С ней связаны большие успехи художников среднего и младшего поколений. Она имеет разных приверженцев, иногда отличающихся друг от друга самими приемами живописи весьма существенно»<sup>11</sup>.

В связи с метафорическим методом Д. В. Сарабьяновым была отмечена картина С. Мурадяна «Саженцы». Всецело соглашаясь с ученым относительно «метафорического способа мышления» и «своеобразного культа слабости», мы все же признаем, что «культ слабости» и «метафорический способ мышления» сложились значительно раньше появления «Семьи» (1967) А. Мелконяна и «Моих современников. Саженцев» (1970) С. Мурадяна. Подтверждение этому можно видеть в «Человеке и растении» (1962) Акопа Акопяна и его же «Мальчишке в шортах» (1960). В последней как раз и дана изобразительная метафора, подобная «Саженцам» С. Мурадяна: перед тонким деревцем стоит подросток, очень худенький и с такими глубокими и неподдельными думами о жизни в печальных глазах и лице, что «Саженцы» С. Мурадяна кажутся нарочитыми, метафоричность — прямолинейной.

В картине А. Акопяна «Человек и растение» мотив наготы есть метафора, выражающая «культ слабости». А в «Реквиеме» (1962) Минаса Аветисяна коллеги художника и зрители увидели вместо пропорционально сложенного, физически развитого, пышущего здоровьем и энтузиазмом «героя нашего времени» (или исторического прошлого), какое-то горизонтально вытянутое худое и длинное тело с тяжело обвисшими, тоже какими-то непонятными ненатуральными руками. Этот человечек, неясно каким образом, удерживается на плече хрупкой женщины, которая бережно придерживает голову этого «тщедушного».

Трудно было понять тогда, в 60-е, «Ужасы войны» Кочара: полотно, побуждающее задуматься о проблеме добра и зла в каждом человеке, трудно было понять и «Реквием» Минаса — картину, утверждающую в жизни и в искусстве приоритет созерцательной души, то, что жило в сознании представителей разных родов и видов искусств. В 1958 г. А. Н. Арбузов с трибуны Всесоюзной конференции работников театра, драматургов и театральных критиков говорил о суете, похищающей разум: «Задумчивость! Ее нам не хватает. Мне вот кажется, что от задумчивости путь идет к величавости, той самой, какой должно быть прекрасное»<sup>12</sup>. И еще: «Тарковский хотел, чтобы

<sup>11</sup> Сарабьянов Д. В. Под знаком... С. 112–113.

<sup>12</sup> Цитата из газеты Советская культура, 28 апреля, 1988.

духовность снизошла на современного человека, чтобы тот наделился терпением и надеждой и не чувствовал одиночества»<sup>13</sup>.

Однако собирание человеком себя и обращение внутрь души в 60-е и 70-е гг. не стало предметом внимания художественных критиков Армении. В конце 80-х гг. уже и не искусствовед замечает: «На картинах Минаса — люди всегда думают. Доят овцу и думают, сбивают масло — и думают, пекут хлеб — и думают»<sup>14</sup>. Правда, вывод замечательно неожиданный: «Поэтому в Джаджуре стараешься вдуматься в каждое произнесенное сельчанами слово»<sup>15</sup>.

Осмысливая художественные процессы 1960-х — 1980-х гг., Л. В. Мочалов отмечал: «... если для начала 1960-х гг. были характерны «картины-предстояния», то в 1970-е гг. появилось множество «картин-раздумий», немых собеседований...»<sup>16</sup>. Задумавшийся человек и часто сопутствующее ему одиночество отражали реальную проблему человеческого существования. В начале 60-х глубинное ощущение неблагополучия его бытия пронизывает не только произведения старших — Е. Кочара, Г. Григоряна, А. Акопяна, — но и молодых художников — Р. Адаляна, М. Петросяна, В. Галстяна, В. Егяна, А. Петросяна, А. Ованнисяна, Гр. Акопяна. В таком «опознании действительности» (Г. Стернин), по нашему мнению, выражается реализм «шестидесятников», особенностью которых становится стилистическая многоликость.

Объединяло «шестидесятников» и отсутствие очевидности при восприятии содержания картины. Живопись приобретает глубокий философский подтекст. При этом усложненность образной структуры сопровождается изменением в понимании сюжета, который перестает быть развернутым действием. Количество персонажей картин резко уменьшается. Характерной становится однофигурная композиция.

Меняется метафорический смысл некоторых устойчивых мотивов изобразительного искусства. К примеру, в другом идейно-образном контексте мыслится мотив женской наготы. Если обнаженные в живописных работах А. Бажбеук-Меликяна, О. Караяна и других живописцев предстают исключительно как объект любования красотой, то в картине А. Акопяна «Обнаженная» (1970) мотив наготы служит совсем другой цели. На холсте изображена в буквальном смысле камера без окон и дверей и с как бы снятой передней стенкой. Такой интерпретации интерьерной среды как метафоры одиночества не было в армянской живописи. Посередине комнаты-пустыни на тахте лежит женщина, — которую даже не назовешь обнаженной, она именно голая, как голы стены и пол, она похожа на них цветом и фактурой своего тела.

<sup>13</sup> *Тюрин О.* Ностальгия по жизни. Судьба и фильмы Андрея Тарковского // «Правда». 25 ноября, 1989.

<sup>14</sup> *Акопян Т.* Село Минаса // «Коммунист». 29 марта, 1989.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> *Мочалов Л.* Ассоциативная картина и ее роль в современном художественном процессе // Советская живопись. № 9. М., 1987. С. 165–166. «Предстояние» и «раздумие» распространяется практически на все жанры и темы: труд, любовь, война. Такой подход к теме войны заметен в творчестве Грачьи Акопяна (1935–1982), в его картинах «Баллада о погибших» (1968), «Прошальная фотография» (1969), «Тишина» (1974), в его «трудоной» картине «Арпа-Севан» (1974).

Кроме метафор, выраженных предметно, отличительной особенностью искусства 60-х — 70-х гг. становится метафоричность, понятая структурно. Об этом уже говорилось на примере картины Е. Кочара. Изобразительная поэтика армянской живописи обогащалась разными проявлениями структурной метафоричности в лирических образах, далеко не сразу обретавших понимание в силу того, что глаз зрителя воспитывался на иных образцах. Н.С. Степанян писала о «чистом» лирике Арутюне Галенце (1910–1967): «Непредвзятость, свобода в отношении к материалу была, пожалуй, основной в его творчестве. Легко теперь, в 1970 г., относиться к материалу свободно и непредвзято — Галенц уже был, он уже принял на себя огонь непонимания, приучил людей к новизне, примером всей своей жизни заставил их ценить творческую свободу»<sup>17</sup>.

Чтобы яснее представить, что имеется ввиду, сравним большой холст О. Зардаряна из собрания НГА «Стремление» (1960) и такой широко распространенный сюжет как сбор урожая в пластической интерпретации Галенца. В «Стремлении» — предметное метафорическое сопоставление: коленопреклоненная девушка изображена рядом с гордо вскинувшей голову ланью. «Сбор урожая» (1962) Галенца — пример структурной метафоры. Девушки, собирающие груши, ни с кем не сопоставлены. Художник обобщает фигуры, сводя их к двум-трем плоскостям, объединяющим голову, руки, торс в единую форму, которая ритмически передает напевную чистоту пластики<sup>18</sup>.

Общность некоторых работ Галенца и Аветисяна заключается в первую очередь в том, что в них одним из принципов изображения является такая ритмическая организация пластических форм, композиции, цвета, которая способствует музыкальности впечатления, ощущению плавного мелодического развития. Поэтому как и «Сбор урожая» в исполнении Галенца становится чем-то иным, нежели действительно сбором урожая, так же и «Прядильщица» (1967) Аветисяна — это не изображение рабочего процесса. Нерабочий процесс показан и в аветисяновских «Маслобойке», «Пекут лаваш», «Расчесывание шерсти». Если хоть на минуту представить происходящее в названных картинах как рабочий процесс, то масло никогда не будет взбито, лаваш испечен, шерсть расчесана, а груши в картине Галенца «Сбор урожая» не будут собраны.

Такова природа лирического образа, структурно указующая на выход из-под временной конкретности в надбытовую реальность, в которой субъективность автора имеет широкие возможности для своей реализации как в отношении изобразительной стилистики, так и в отношении вкладываемого художником в произведение смысла.

Если посмотреть на армянских живописцев с точки зрения концепции их творчества и попытаться рассмотреть его в контексте глобальных мировых процессов, то можно увидеть, что во многих случаях она отвечает тенденции

<sup>17</sup> Степанян Н. Арутюн Галенц. Каталог. Ереван, 1970. С. 14.

<sup>18</sup> По мнению А.А. Каменского: «В картине «Маслобойка», «Пекут лаваш», «Женщина, чешущая шерсть» /.../ тончайше подмеченная музыкальность ритма рабочего процесса...». См.: Каменский А. Этюды о художниках Армении. Ереван, 1979. С. 136.

«ухода» от реальной действительности, и каждый автор дает свой вариант этого «ухода». Мировая цивилизация развивается в сторону увеличения и совершенствования всякого рода технотронного инструментария, внеположенного человеку, увеличивая и приближая при этом глобальный кризис, который может привести к необратимой экологической катастрофе. Но есть и другая возможность: обратиться к совершенствованию самого человека, его собственной наличности. Это не менее сложный путь, но и он открывает продуктивные перспективы. Творчество Аветисяна указывает на такой путь развития человека (разумеется, он не отрицает и не заменяет достижений научно-технического прогресса, соответствующих гуманистической направленности в истории человечества).

Примером «ухода от реальности» является живопись подсознания В. Галстяна; живопись «в себе», редко поддающаяся интерпретации и смысловой дешифровке А. Ованнисяна; сказочные сценки, где мотив женской наготы олицетворяет чистоту и незащищенность человеческой души, в творчестве М. Петросяна; игровая сторона искусства, часто берущая верх в работах Рубена Адаляна (хотя по своему дарованию это разносторонний художник); эстетически утонченное отношение мастера к изобразительной форме, которое, по выражению самого автора, — Аркадия Петросяна, — и есть «его мышление».

Минас Аветисян же, повышая уровни метафоризации до символических, программно утверждает общезначимость искусства, заявляя о его цели «обогащать людей духовно». В минасовском антропоцентризме важна ценностная духовная ориентация и вопрос о роли художника, который не только рефлексировать, но способен поддержать своим искусством, которому можно поверить, ставится Аветисяном с основательностью, опять-таки редкостной в армянском искусстве XX в.

## **Ինգունա Կուրցենս**

*Լատվիա*

*Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա  
Հայաստանի ազգային պատկերասրահ  
ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն  
(1992–2000)*

### **Ասոցիատիվ (զուգորդական) — խորհրդանշանային կերպարայնության առանձնահատկությունները 1960–1970 թթ. հայ կերպարվեստում**

(Մինաս Ավետիսյանի մասին գրքից մի գլուխ)

1960-ական թթ. ողջ խորհրդային տարածքում և հայկական կերպարվեստում մասնավորապես տեղի ունեցան արմատական տեղաշարժեր, որոնք ուղղված էին արվեստի ազատականացմանը: Իշխող ամբողջատիրական մշակույթին, սոցռեալիզմին հակազդելու միջոցները բազմազան էին՝ թեմատիկ, ժանրային, պլաստիկական և, անշուշտ, գաղափարական: Հողվածում խոսվում է դրանցից առավել հատկանշականի և տարածվածի՝ ասոցիատիվ (զուգորդական)-խորհրդանշանային (այլաբանական) արտահայտչալեզվի մասին վաթսունականների «ազգային մոդերնիզմի» մի շարք նշանավոր հայ արվեստագետների ստեղծագործություններում: Հեղինակը պլաստիկական այդ արտահայտչալեզուն դիտարկում է իբրև արվեստագետների կողմից արժեքային-հոգևոր ուղերձների հղման միջոց:

## **Inguna Kurtsens**

*Latvia*

*Yerevan State Academy of Fine Arts  
National Gallery of Armenia  
YSU, UNESCO Chair of History and  
Theory of Armenian Art  
(1992–2000)*

### **Peculiarities of Associative-Symbolic Image Creation in the Armenian Painting of the 1960–1970s.**

(a chapter from a book about Minas Avetisyan)

In the 1960s radical changes occurred in the painting of the whole Soviet area and of Armenia in particular which were aimed at liberalization of art. Means to



counteract ruling totalitarian culture, socialist realism were various, such as thematic, genre, plasticity and, certainly, ideological.

The abstract touches upon the more peculiar and common among them, i.e. associative-symbolic (allegorical) means of expression in the works of a number of famous Armenian artists of the “national modernism” in the 60s. The author observes this plasticity expression language as a means of transmitting value-spiritual messages by art historians.

### **Список иллюстраций**

- Ил. 1 Ерванд Кочар, «Ужасы войны», 1962, х., м., музей Е. Кочара, Ереван (фото предоставил музей Е. Кочара)
- Ил. 2 Джотто (Г. Григорян), «Реквием», 1970, х., м., музей Джотто, Ереван (фото Германа Авакяна)
- Ил. 3 Ашот Мелконян «Семья», 1967, х., м., НГА (фото предоставила НГА)
- Ил. 4 Акоп Акопян, «Человек и растение», 1962, х., м., собственность семьи Акопян (фото Грайра Базе Хачеряна)
- Ил. 5 Саргис Мурадян, «Сажены. Мои современники», 1970, х., м., ГТГ, Москва (фото из архива семьи Мурадян)
- Ил. 6 Арутюн Каленц, «Сбор урожая», 1962, х., м., музей А. Каленца, Ереван (фото Германа Авакяна)
- Ил. 7 Минас Аветисян, «Маслобойка», 1964, х., м., НГА (фото Германа Авакяна)



1

2





3



4



6





## Լիլիթ Սարգսյան

*Ռուսական արվեստի թանգարան*

### «Չնհալը», «ազգայինը» եվ հայ գեղանկարչությունը

(Դրվագներ 1950-ական թթ. խորհրդային քննադատության էջերից)

Ինչպես հայտնի է, 1956 թ. փետրվարին կայացած ԽՄԿԿ պատմական XX համագումարում Ն. Խրուշչովը «Անձի պաշտամունքի և դրա հետևանքների մասին» իր զեկույցում մերկացրեց ստալինյան բռնիշխանությունը, ինչն էլ խթանեց հետստալինյան հասարակական-մշակութային նոր իրավիճակի առաջացումը երկրում: Սա Խորհրդային Միությունում իրականացվող բարեփոխումների առաջին փորձն էր, որն իր անվանումը փոխառեց Բ. Էրենբուրգի՝ այդ տարիների խորհրդային կյանքը նկարագրող «Оттепель» վիպակի վերնագրից<sup>1</sup>, իսկ հետագայում հայերենում թարգմանաբար ամրագրվեց իբրև «Հալոցք» կամ «Չնհալ»: «Оттепель» в общепринятом значении — это реабилитация повседневности, освобожденной не только от строгих предписаний [...], но и от тотальной однородности. Допущение возможности приватного, субкультурного, специализированного. Например, массовая культура, предназначенная для старшего (пережившего индустриализацию, террор и войну) и отчасти среднего поколения, — своего рода эстетика «заслуженного отдыха». Прозаическая реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не классовом) смысле, мира «бидермайера»<sup>2</sup>. Գորբաչովյան Վերակառուցման շրջանում «Չնհալի» նկատմամբ հետաքրքրությունը մեծացավ, բառերը վերջնականապես մտավ շրջանառության մեջ: Մ. Գորբաչովն իր ելույթներից մեկում այս ժամանակաշրջանի վերաբերյալ կիրառել է «ветер перемен» փոխաբերությունը<sup>3</sup>, որը հատուկ էր 50-ականների խորհրդային գեղանկարչությանը և հասարակական տրամադրություններին առհասարակ. գարնանային քամին, երիտասարդ կանանց ծածանվող վարսերն ու փեշերը, ծաղկունքը, հալոցքը, ջրկացեխը, արևի առաջին ճառագայթները դառնում են խորհրդային ձնհալային գեղանկարչության ծրագրային այլաբանություններ:

«Չնհալի» խորհրդային գեղանկարչությունը, սակայն, միատարր և միանշանակ չէր ո՛չ գեղարվեստական, ո՛չ էլ արվեստագետներին պարտադրված պաշտոնական նոր ուղղուն հետամուտ լինելու առումներով: Կարճատև ընթացք ունեցած<sup>4</sup> գեղանկարչական այս հոսանքի յուրահատկությունը հենց նրա հակասականության մեջ է: Հաճախ արվեստագետի ստեղծագործության մեջ

<sup>1</sup> Առաջին անգամ տպագրվել է «Знамя» ամսագրի 1954 թ. մայիսյան համարում:

<sup>2</sup> *Бобриков А.* Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // ХЖ. М., 2003. № 51/52.

<sup>3</sup> *Аксютин Ю., Волубеев О.* XX съезд КПСС. Новации и догмы. М., 1991. С. 4—5.

<sup>4</sup> «Չնհալի» ավարտը կապվում է իշխանությունից Ն. Խրուշչովի հեռացման և Լ. Բրեժնևի կառավարման սկզբի հետ (1964 թ.): Արդեն 1950-ականների վերջին — 60-ականների սկզբին «ձնհալային» գեղանկարչությունը փոխարինվեց վերջինիս հակադարձող «սուռովի ստիլ»-ով («суровый стиль»):

միաժամանակ նկատվում են և՛ պաշտոնական հրամայականներին տուրք տալու, և՛ դրանք հաղթահարելու, և՛ «մարդկայնացված սոցոեալիզմի» շրջանակներում պլյրնտրական ուղիներ որոնելու ձգտումներ: Բանն այն է, որ իշխող սոցոեալիստական մեթոդը ոչ միայն վերացված չէր, այլև թարմացման, արդարացման, ժողովրդականացման նոր կովաններ էր ստանում խրուշչովյան բարեփոխումների համատեքստում: Մի կողմից՝ արվեստում դեռ շարունակվում էր ստալինյան կոնյունկտուրայի իներցիան, որի դեմ պայքար էր մղվում, մյուս կողմից՝ արվեստագետները պետք է յուրացնեին նոր կոնյունկտուրայի կանոնները:

«Ձնհալի» բերած բարեփոխումներից հետո հայ արվեստագետները հնարավորություն ունեցան վերածնելու տեղային գեղարվեստական ավանդույթները և ազգային պատմության թեման: Միևնույն ժամանակ, խոսելով «ազգայինի» մասին ռուսա-խորհրդային տիրապետության համատեքստում, պետք է նկատել մետրոպոլիայի կողմից ազգային մշակույթին նետված գաղութարար հայացքը, որը հայ-ռուսական հարաբերություններում իշխողն էր XIX դարից ի վեր: «Լենինյան ազգային քաղաքականությունն» իբրև դոկտրին, որ պետք է երաշխավորեր ազգերի ինքնորոշման իրավունքը, ձևախեղվել էր արդեն իսկ հետհեղափոխական տարիներին, ինչը տեղ էր տվել բոլշևիկյան Ռուսաստանի նոր կայսերական նկրտումներին: Ստալինյան բռնապետության տարիներին, ինչպես հայտնի է, ազգային հարցն առհասարակ դրվեց արգելքի տակ, իսկ խորհրդային ազգերի մշակույթները վերածվեցին կուսակցական շահերի անդեմ ջատագովների: Խրուշչովյան հոետորաբանության մեջ հղումը «լենինյան ճշմարիտ ուղուն» պարտադիր ձևաչափն էր դարձել, որը նույնպես կոչված էր արդարացնել և ամրապնդել խորհրդային կարգերը. «XX съезд партии в своих решениях указал, что в целях дальнейшего подъема и расцвета экономики и культуры необходимо всемерно расширять права и повышать роль союзных республик, последовательно проводить в жизнь ленинскую национальную политику»<sup>5</sup>. 1950–60-ականների խորհրդային մամուլի էջերում լայն տարածում են գտել ռուս հեղինակությունների պահանջներն՝ ուղղված եղբայրական հանրապետությունների արվեստագետներին, որպեսզի վերջիններս «ազգային դիմագիծ» ցուցաբերեն: Այսօրինակ փաղաքշական մարտավարությունը բացահայտում է խրուշչովյան բարեփոխումներով օրակարգ բերված ազգային մշակույթների «խրախուսման» նոր գաղութարար բնույթը: «Ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» բանաձևը գեղարվեստական գաղութացման վառ օրինակն է:

Այս հոդվածում կփորձենք տեսնել ամբողջատիրական մշակույթի և պաշտոնական կոնյունկտուրայի հանդեպ հայ արվեստագետների դրսևորած «գեղարվեստական դիմադրության» փորձերը: Այն կսահմանափակենք հայկական «ձնհալային» գեղանկարչության մոնետիվները համարվող գործերի դիտարկմամբ ժամանակի սոցիալ-մշակութային փոփոխությունների, գեղարվեստական կյանքի և արվեստի քննադատության, ազգայինի և

<sup>5</sup> Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. Сокращенное изложение выступлений на: совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая 1957 г.; приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов 19 мая 1957 г.; партактиве в июле 1957 г. // Искусство. 1957. № 5. С. 3–12.

խորհրդայինի հարաբերման համատեքստում: Մասնավորապես կանգ կառնենք Հովհաննես Զարդարյանի «Գարուն» և Սարգիս Մուրադյանի «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր» (երկուսն էլ՝ 1956 թ.) կտավների վրա: XX համագումարի տարում ստեղծված այս նշանային գործերը նույն այդ տարում հանրությանը ներկայացվելուն պես մեծ արձագանքի արժանացան և բուռն բանավեճեր հարուցեցին:

Խրուչչովյան բարեփոխումները, իրենց թերություններով ու անկատարությամբ հանդերձ, ընդգրկեցին խորհրդային կյանքի բոլոր բնագավառները՝ քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, հասարակական, մշակութային: Եթե դրանց քաղաքական կողմը զսպվում էր, և ժողովուրդը գերծ էր պահվում լայն իրազեկումից, ապա նրա կենսամակարդակի բարձրացմանն ուղղված սոցիալ-տնտեսական բարեփոխումները լայնորեն քարոզվում ու հանրահռչակվում էին, այդպիսով ամրապնդում սոցիալիստական քարոզչության նոր կովանները: Բանն այն է, որ ստալինյան տեռորից, արատավոր տնտեսվարումից և երկրորդ աշխարհամարտից հետո երկրում տիրող համատարած աղքատության և ավերածությունների պայմաններում բնակչության տարրական կենսամակարդակի բարձրացումը խիստ հրատապ էր. «...уже в 1953—1955 гг. на чисто прагматической основе возникло понимание того, что без повышения жизненного уровня народа [...] невозможно выйти на новые рубежи. Слабейшими звеньями при этом были сельское хозяйство, производство предметов потребления и обеспечение населения жильем»<sup>6</sup>. Խրուչչովյան «բարեփոխված սոցրեալիզմի» գաղափարական հիմքը հանդիսացավ «Հանուն արվեստի և գրականության սերտ կապի ժողովրդի կյանքի հետ» նրա ճառը: Ճառում մասնավորապես ասվում է. «...Укрепление связи с повседневной жизнью народа, его трудовой деятельностью поможет писателям и художникам преодолеть устаревшие представления о наших людях, познать их душу, их характер, думы и чаяния, создать в произведениях киноискусства, живописи и музыки правдивые и яркие образы наших современников»<sup>7</sup>. Առօրեականության սերմանումն արվեստում նոր առաջնորդն, իրեն հատուկ պարզամտությամբ, տեսնում էր սոցիալ-տնտեսական բարեփոխումների ծրագրի հետ անմիջական կապի մեջ. «[...] люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище и одеваться прежде, чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой и искусством»<sup>8</sup>.

Ամբողջատիրական մշակույթի կուսակցական կառավարման մեխանիզմները, ինչպես և ստալինյան ժամանակներում, գործադրվում էին վարչա-հրամայական եղանակով: Առաջնորդի ելույթների, կուսակցության որոշումների առանցքային դրույթները մշակվում էին իբրև հրահանգներ, կարգախոսներ և վերածվում արվեստի գործերի թեմաների, պլոժեների, որոնք պետք է տրվեին արվեստագետներին որպես պատվեր: Սոցիալական պատվերը փոխել էր իր դեմքը, սակայն ոչ՝ ամբողջատիրական բնույթը: Արվեստի կառավարման այս մեխանիզմներն էին պայմանավորում 1950-ականների խորհրդային արվեստի դիդակտիկ, քարոզչական բնույթը, որում *թեմատիզմն* ու *պլոժետայնությունը* առանցքային նշանակություն ունեին:

<sup>6</sup> Аксютин Ю., Волубеев О. XX съезд КПСС... С. 24.

<sup>7</sup> Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа... С. 3–12.

<sup>8</sup> Там же. С. 7.



Պետք է նկատել, որ ժամանակի քննադատական տեքստերում նույնպես ձևավորվում է շարադրանքի որոշակի կանոնակարգ: Ըստ դրա տեքստը սկսվում է թեմատիկ պատկերի գովերգմամբ իբրև խորհրդային քարոզչականության հիմք, ինչին հաջորդում է ստալինյան արվեստում տեղ գտած իրականության «լաքապատման», «ծաղկեցման», կեղծ հանդիսավորության պախարակումը և այլն: Այնուհետև, իբրև կանոն, ստալինյան արվեստի քննադատությունից հետո, անդրադարձ է արվում ժամանակի արվեստի արդիական խնդիրներին: Խորուշովյան «բիդերմայերը» գալիս էր փոխարինելու ստալինյան «պալատական» գեղանկարչությունը, ժողովրդականացնելու թեմաներն ու սյուժեները: Այն բավական պարզունակ գեղարվեստական լեզվով խորհրդային կյանքը ներկայացնում էր իբրև տոն, արևի լույսով ողողված հավերժ երջանկության և բարօրության աղբյուր, լավատեսության և առաջընթացի օրինակ, բայց և, նոր ժամանակների քննադատական պաթոսին համաձայն, վեր էր հանում մանրմունր առօրյա արատներ, որոնք հարիւր չէին խորհրդային մարդու և հասարակության իդեալականացված պատկերին:

Խորհրդային արվեստում միակ թույլատրելի՝ իրապաշտական մեթոդն այս պարագայում հնարավորինս պարզեցվում, հարմարեցվում էր ժողովրդական (զանգվածային) ընկալմանը: Սյուժետային-պատմողական սկզբունքն այսօրինակ քարոզչական, բարոյախրատական գեղանկարչության մեջ ենթադրում էր որոշակի «դրամատուրգիական» լուծումներ կամ «պատկերագրական ռեժիսուրա»: Համաշխարհային արվեստի պատմությանը հայտնի են սրա նախատիպերը, երբ պատկերի կոմպոզիցիան թատերական միզանսցենի լուսանկար է հիշեցնում (Վ. Հոգարտ): Իսկ դա, իր հերթին, թեմայի և սյուժեի մանրացման, մակերեսային մեկնաբանության, սենտիմենտալության, անեկդոտիզմի, թատերականացման, այսինքն մի նոր կեղծիքի առաջացմամբ էր հղի: Ստալինյան ռեժիմից տանջահար ժողովրդին այսօրինակ դյուրամարս արվեստ հրամցնելը կոչված էր շեղել քաղաքականությունից ու «մեծ թեմայից», մոռացության մատնել անցյալի սարսափները, բայց և՛ գրկել առկա իրականությունը քննադատորեն տեսնելու կարողությունից: Սրանում էր թաքնված նաև նոր իշխանության մտավախությունը, թե ստալինիզմի քննադատությունը կարող էր թափ առնել և վերածվել ժողովրդական բողոքի ալիքի: Այդ պատճառով, ժողովրդին ներշնչվում էր խորհրդային անհոգ ու երջանիկ կյանքի մի նոր առասպել, որի դերակատարը պետք է լիներ հենց ինքը՝ շարքային աշխատավորը, և արվեստի գործերում նա պետք է ճանաչեր ինքն իրեն:

Ժամանակի արվեստի քննադատներն արդեն իսկ պախարակում էին վերոհիշյալ միտումը, ինչն ակներև էր նաև հայկական մամուլում: Մասնավորապես, «Խորհրդային արվեստ» ամսագրում այդօրինակ հրապարակումները տարածվեցին 1956 թ. հետո:

Դա խթանվեց «Ձնհալի» ժամանակաշրջանի հայկական գեղարվեստական կյանքի առաջին կարևորագույն միջոցառմամբ՝ 1956 թ. հունիսին Մոսկվայում կայացած «Հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի» շրջանակներում հայ կերպարվեստի մեծ ցուցադրությամբ: Հայ արվեստի ինքնության տեսանկյունից

«բարոյախրատական բիդերմայերի» քննադատության նշանակությունը ըմբռնելու համար նախ պետք է հասկանալ հայկական տասնօրյակի պատմական նշանակությունը<sup>9</sup>:

Խորհրդային հանրապետությունների արվեստի ներկայացումը Մոսկվայում, խիստ դատելով, հպատակ ազգերի՝ մետրոպոլիային հանձնվող «քննություն» էր, միևնույն ժամանակ, ազգային ինքնության, մշակութային ավանդույթների ներկայացում<sup>10</sup>: Հայկական տասնօրյակը տեղի է ունենում Մոսկվայի Գեղարվեստի ակադեմիայում XX համագումարից երեք ամիս անց՝ (1956 թ. հունիսին) արդեն իսկ նախապատրաստված նոր հասարակական-քաղաքական իրադրության մեջ: Ամբողջապես ներկայացվել էր հետպատերազմյան հայ կերպարվեստը (մոտ 167 արվեստագետ)՝ բոլոր սերունդների, արվեստի ժանրերի և տեսակների ընդգրկմամբ: Ցուցադրված գործերի մեծ մասը գեղանկարներ էին, իսկ ժանրերի մեջ գերակշռում էր բնանկարը, ինչը նշում էին և ժամանակի քննադատները: Տասնօրյակի նախապատրաստությունները սկսվել էին վաղօրոք, որոնց ընթացքում տեղային ընտրական ժյուրին անգամ մշակել էր պարտադիր թեմաներ և սյուժեներ, որոնք ցուցահանդեսի մասնակից արվեստագետները պետք է իրականացնեին:

Եվ ահա, տասնօրյա ցուցահանդեսից դեռ ամիսներ առաջ խնդրին անդրադարձող առավել ուշագրավ հոդվածներից մեկի հեղինակը՝ Ռ. Հովհաննիսյանը, գրում է. «[...] թեմատիկ-սյուժետային պատկերը [...] գեղարվեստական մտածողության այն բարձրագույն ձևն է, որ [...] մեր կերպարվեստի մեջ առաջատար դեր է ստացել և դարձել է հասարակության գաղափարական ու գեղարվեստական դաստիարակության հզոր միջոց»: Հետո նա անցնում է ստալինյան արվեստի քննադատությանը. «[...] վերամբարձ ոճով ու ճշան գույներով կատարված մեծածավալ տոնական կտավները, որոնց կատարած դերը սահմանափակվում էր միայն այս կամ այն դեպքի պասիվ<sup>11</sup> դրկումենտալ վերարտադրությամբ [...], որոնք ոչինչ չէին ասում դիտողին և որոնք, [...] մարդկանց գեղագիտական ճաշակի վրա բռնանալուց հետո [...], մոռացության գիրկն անցան [...]: Ի վերջո, նա անդրադառնում է նորահայտ սյուժետայնության քննադատությանը. «Այժմ մեր ցուցահանդեսներից հեռացել են նկարիչների ամբողջ բրիգադներով ըստեղծված դժգույն և անդեմ մարդկային մասսաներ պատկերող ահռելի «կոմպոզիցիաները», սակայն արդեն նկատելի է մեկ այլ, ոչ պակաս վտանգավոր

<sup>9</sup> Ցավոք, պատմական մեծ նշանակություն ունեցող հիշյալ ցուցահանդեսը հայկական արվեստաբանության մեջ հստակորեն դիտարկված չի եղել («Չնհայի» բարեփոխումների համատեքստում և դրա կարևորությունը ազգային վերելքի տեսանկյունից չի գնահատվել: Այդ ցուցահանդեսին անդրադարձ ենք տեսնում մասնավորապես Ն. Ստեփանյանի «Истоки тенденций в армянской живописи наших дней» հոդվածում (սմ: *Степанян Н.* Армянское советское искусство. Ученые на современном этапе. Ереван, 1987) և Ա. Աղայանի աշխատության մեջ (տե՛ս *Աղայան Ա.*, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները 19–20-րդ դարերում (1828–1991), Երևան, 2009, էջ 246):

<sup>10</sup> Տասնօրյակի ուղերձներից մեկում «քննություն» բառն է կիրառում Հ. Զարդարյանը (տե՛ս *Զարդարյան Հ.*, Վարպետների օրինակով, «Սովետական արվեստ», 1956, № 5): Հիշյալ ցուցահանդեսի կատարողի նախաբանում կարդում ենք. «...художники Армении коллективно отчитывались перед трудящимися столицы нашей Родины», ինչը բառապաշարի մակարդակում արդեն զաղրաստիքական նկրտումների ցուցանիշ է (սմ: Выставка изобразительного искусства Армянской ССР. Живопись, скульптура, графика, декорационная живопись, прикладные искусства. Декада армянского искусства и литературы. Каталог / Сост. А. Бакрджян, Т. Махмуриян, Е. Хачатрян, вступл. и общ. ред. Р. Парсемян. М., 1956.)

<sup>11</sup> Պահպանված է բնագրի ուղղագրությունը:

երևույթ. [...] սխալ ըմբռնելով պատկերի ստեղծման հիմնական սկզբունքները, այդ նկարիչներն ընկնում են թեմաները փոքրացնելու, նրանց պլուժները անեկդոտի հասցնելու մոլորության մեջ»<sup>12</sup>: Սյուժետային պատկերի ասպարեզում հայ նկարիչների անհաջողությունների փաստի վրա կառուցված այս հոդվածն ուղղված է այն մտքի հաստատմանը, որ «սյուժեն պասիվ պատմողական չպետք է լինի, ուրիշ խոսքով՝ պատկերի բովանդակությունը չպետք է պարփակվի միայն ցույց տրված վիճակի շրջանակներում...»<sup>13</sup>: Զարմացնում է նաև այս հոդվածում տեղ գտած արվեստի կուսակցական կառավարման եղանակների համարձակ քննադատությունը: Հեղինակը գրում է. «Թեմայի և սյուժեի ընտրությունն արդեն ստեղծագործական աշխատանք է [...], խորապես պայմանավորված նկարչի նախասիրություններով, խառնվածքով, կարողություններով: Ուրեմն, չի կարելի պատրաստի թեմաներ հրամցնել նկարիչներին, առանց նրանց ցանկությունները հաշվի առնելու, ինչպես այդ արել էր հայկական արվեստի ու գրականության տասնօրյակի համար նկարիչների գործերի թեմաները հաստատող հանձնաժողովը: Իհարկե, այստեղ պետք է լինի որոշակի ծրագիր, բայց այդ ծրագիրը պետք է ելնի նկարիչների նախասիրություններից: Մինչդեռ, հանձնաժողովն առաջնորդվում է ինչ-որ պատրաստի թեմաների ցուցակով: Չխոսելով արդեն այդ առաջարկած թեմաների սահմանափակության մասին, պետք է ասել, որ ստեղծագործական աշխատանքի այդ ձևը չի կարող մեծ հաջողությունների հասցնել»<sup>14</sup>: Մի՞թե այս հաստատումը խորքում չի պարունակում 60-ականների արվեստում օրակարգ բերված «պաշտոնական-ոչ պաշտոնական» բևեռացման սաղմը, ինչը բառացիորեն հաստատում է և հաջորդ բանախոսը, ում հայացքները ստորև կմեջբերենք:

Ռ. Հովհաննիսյանի հոդվածից մոտ մեկ տարի անց «Սովետական արվեստ» ամսագիրը թարգմանաբար հրապարակում է Բ. Յոզանտոնի՝ հայկական ցուցահանդեսի քննարկմանը կարդացած զեկույցը<sup>15</sup>: Ըստ ընդունված ձևաչափի իր խոսքը սկսելով անհատի պաշտամունքի և ստալինյան արվեստի արատների քննադատումից, արվեստին հասցրած վնասներից՝ խորհրդային պաշտոնական արվեստի այս անվանի հեղինակությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես են ի հայտ գալիս «պաշտոնական» և «ոչ պաշտոնական» գործերը: «Ոչ պաշտոնական» միտումին նա վերագրում է «լավ երփնագրված էտյուդները», որոնք «... իբրև կանոն, ավելի բարձր էին, քան կեղծ թեմատիկ կտավները»: «Վարչական ճանապարհով երբեք չի կարելի հասնել արվեստի ծաղկման», — հաստատում է նա<sup>16</sup>: 1950-ականներին արված այս դիտարկումը արձագանքում է և մեր օրերում. «...«Этюдность» тоже была феноменом свободы — в частности, освобождением от дисциплины большого стиля»<sup>17</sup>: Էտյուդային բնանկարն, ինչպես հայտնի է, հայկական գեղանկարչության մեջ ամենատարածվածն էր:

<sup>12</sup> Հովհաննիսյան Ռ., Սյուժեն կտավի վրա, «Սովետական արվեստ», 1955, № 6, էջ 24:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 25:

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 27–28:

<sup>15</sup> Յոզանտոն Բ., Պատկերը գեղանկարչության պատկն է (հայ նկարիչների գործերի մասին տված զեկույցումից), «Սովետական արվեստ», 1956, № 7–8:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 35:

<sup>17</sup> Бобриков А. Суровый стиль...

Այն հայ արվեստագետներին հնարավորություն էր ընձեռում անուղղակիորեն արժարժել հայրենասիրան թեման և «հայոց հողի» այլաբանությունը՝ խուսափելով թեմատիկ պատկերի պարտադրանքից: Էտյուդն իբրև ժանր գեղարվեստական լեզվի առումով ևս առավել ազատություն էր ընձեռում գեղանկարիչներին, քան թեմատիկ պատկերը<sup>18</sup>:

Բ. Յոզանտոնը նկատում է նաև հայ կերպարվեստի «վառ արտահայտված ազգային դեմքը» և, որ շատ կարևոր է. «...դա արտահայտվում է ոչ միայն ազգային պոեզիայում, Հայաստանի պատմության ու կյանքի պատկերումներում, կամ թե արևավառ Հայաստանի բնանկարներում: Դա երևան է գալիս հայ նկարիչների երվինագրի զարգացման բուն ուղղության մեջ, մի կերպարվեստ, որի գլխավոր առանձնահատկությունը դեկորատիվության և գույնի զգացողությունն է»<sup>19</sup>: Կարևորելով մոնումենտալությունը՝ հեղինակը փաստում է, որ դրա գլխավոր պահանջը «դեկորատիվության զգացողությունն է», ինչը նա հասկանում է որպես «...կտավի այնպիսի կոմպոզիցիոն կառուցվածք, երբ պատկերը հեռվից չի կորչում, այլ, ընդհակառակն, մի տեսակ կենտրոնանում է...»<sup>20</sup>: Բ. Յոզանտոնի ելույթը աչքի է ընկնում նաև նրանով, որ իրապաշտական թեմատիկ պատկերի ջատագովությամբ հանդերձ, նա շեշտը դնում է նկարի գեղարվեստական-արտահայտչական, կատարողական, այսինքն ֆորմալ խնդիրների վրա: Այս առումով ուշագրավ է Հ. Զարդարյանի «Հեղափոխության նախօրեին», «Գարուն» և Ս. Մուրադյանի «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր» կտավների նրա վերլուծությունը<sup>21</sup>:

Հ. Զարդարյանի խորհրդանշական «Գարունը» համարվելով հայկական «Չնհալի» մունետիկ՝ խորհրդային գեղանկարչության մեջ հռչակվեց իբրև թեմատիկվի լուծման նոր հայտ: Ա. Ադապյանը մասնավորապես նկատում է, որ. «[...] «անձի պաշտամունքը» դատապարտած XX համագումարից անմիջապես հետո է ստեղծվել Հ. Զարդարյանի գլուխգործոցը՝ «Գարուն» կտավը: [...] Ստեղծագործական մեծ վերելքով կատարված այս աշխատանքն, իրավամբ, դիտվում է որպես խորհրդային երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքում, այսպես կոչված «հայոցքի» տարիներին, արթնացած հույսերի և սպասումների գեղարվեստական-փոխաբերական վառ ու համոզիչ արտահայտություն»<sup>22</sup>: Այն մի յուրատեսակ «կերպարային պատկերագրություն» առաջադրեց, որն, աղերսվելով սարյանական բնութապաշտությանը (պանթեիզմին), հագնում է «ձնհալային» տիպական հատկանիշներով և արձագանքվում 1950–60-ականների մի շարք գեղանկարիչների գործերում: Բնորոշենք այդ «պատկերագրությունը» Վ. Սալնիկովի խոսքերով: Խորհրդային Միությունում 1950–60-ականների մշակույթի, մասնավորապես գեղանկարչության, երիտասարդացումը համարելով պատերազմի հետևանքով առաջացած դեմոգրաֆիկ երևույթ՝ նա գրում է.

<sup>18</sup> Հայ գեղանկարչության թեմատիկ ժանրում ազգային պատմության արտացոլումը առանձին խնդիր է, որ այստեղ չենք քննարկի: Փաստենք միայն, որ «Չնհալից» հետո այն (մասնավորապես Եղեռնի և գաղթի թեման) կանոնակարգվեց և տարածվեց, իսկ որոշ իմաստով նաև՝ վերածվեց նոր՝ «ազգայնական» կոնյունկտուրայի:

<sup>19</sup> *Յոզանտոն Բ.*, Պատկերը գեղանկարչության պատկեր է..., էջ 35:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 36:

<sup>21</sup> Ժամրային բազմազանությունը հրամայական պահանջ է (հայ նկարիչների գործերի քննարկման նյութերից), «Սովետական արվեստ», 1956, № 7–8:

<sup>22</sup> *Ադապյան Ա.*, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիներ..., էջ 104:

«...советское искусство, в последнее десятилетие правления Сталина репрезентовавшее старческое отношение к жизни, после смерти вождя приобретает характер молодежного. В живописных полотнах и эстампах, в фильмах и песнях дует вольный ветер, развеваются платки, волосы и юбки — весело шагающих, сбегающих с лестниц и избегающих по ним, просто бегущих...»<sup>23</sup>: Հեղինակը գլխավորապես նկատի ունի հասարակական ակտիվություն ցուցաբերող պատանի կոմերիտականներին, սպորտամեններին, շինարարներին՝ երիտասարդության թեման ներկայացնելով սոցիալական կողմից: Մինչդեռ, «խրուշչովյան բիդերմայերին» դիմադրող արվեստագետները երիտասարդության թեման ներկայացնում են, սոցիալական շեշտադրմանը հակադրելով կենսաբանականը, որպես բնության, զարթոնքի, ծաղկունքի ընդհանրական այլաբանություն: Հ. Զարդարյանի «Գարուն» կտավը կանխորոշեց և ամբողջացրեց այդ մոտեցումը: Հարաբերելով երիտասարդ աղջկա հավաքական կերպարը բնության հետ՝ նրանում մարմնականությունն ընդգծվում է իբրև կենսականության նշան: Հենց այդպիսին է Հ. Զարդարյանի կերտած պարմանուհու կերպարը, որն ասես ծաված լինի իրեն շրջապատող բնությունից ու ձուլված լինի նրան: «Для живописи «оттепели» (жанров Яблонской, Гаврилова, Левитина, Загонька, Богаевской, Зардаряна) важна реабилитация не повседневного, а именно природного, в котором также происходит изменение сталинской эстетики, дегероизация человеческого существования (достаточно последовательная, хотя и не выходящая за рамки телесности). [...] В живописи воплощается именно мифология «оттепели» как весны, как пробуждения природы — утреннего солнца и ветра, полуденного тепла и света (воплощающих для человека радость существования). Мифология «оттепели» как детства и юности, открытости миру, надежды, радости, счастья — тоже носящих чисто природный характер»<sup>24</sup>. Հ. Զարդարյանի հետագա գեղանկարչական որոնումներում այլաբանականությունն էլ ավելի է խորանում, իսկ պլաստիկական լեզուն հետզհետե հեռանում ֆիզարատիվությունից և տեղ տալիս դեկորատիվ-վերացական սկզբունքին: Ի տարբերություն «Գարունը» կտավի հերոսուհու ստատիկ-մոնումենտալ կերպարի, վազող, սլացող, ռոմանտիկ երիտասարդության խորհրդանիշը տեսնում ենք «Զգտում» (1960) կտավի հերոսուհու դինամիկ կերպարի մեջ: Հեղինակն այստեղ դիմում է մարդու և բնության ուղիղ այլաբանական համադրմանը՝ սլացող աղջկա ճկուն, նրբազեղ մարմնի ուրվագծերը ներդաշնակելով եղջերվի ուրվապատկերին<sup>25</sup>:

Քամուց ծածանվող ծամերի, շրջագգեստների և գլխաշորերի տիպական մոտիվը հստակ երևում է նաև Ս. Մուրադյանի «Գարունը լեռներում» (1960) թեմատիկ կոմպոզիցիայի մեջ: Ի տարբերություն այլաբանական, ոչ պուժետային գործերի, աշխատավորական թեմային նվիրված այս կտավի «դրամատուրգիան» կառուցված է առօրեական, բայց և ինչ-որ տեղ քնարական ու սեթևեթ դրվագի շուրջ. գեղջկուհիներից մեկը երիտասարդ տրակտորավարի

<sup>23</sup> Сальников В. В 60-х в СССР // ХЖ. 2003. № 51/52.

<sup>24</sup> Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // ХЖ. 2003. № 51/52.

<sup>25</sup> Այս մասին տես նաև սույն ժողովածուում տեղ գտած Ի. Կուրցենսիի՝ «Особенности ассоциативно-символической образности в армянском изобразительном искусстве 1960-х — 1970-х годов».

հայացքը նկատելով՝ ամոթխած զվարճանքը դեմքին, ձեռքերով պահել է քամուց ծածանվող շրջագգեստը: Տրակտովարը, դուլերը ձեռքերում, կանգ է առել, կարծես մոռացել իր գործն ու հայացքն ուղղել աղջիկներին: Ս. Մուրադյանն իբրև թեմատիկ պատկերի ջատագով (գոնե ստեղծագործական վաղ փուլում) այլաբանականությունը տեղավորել է ոչ թե պատկերի կառույցի ու ձևի, այլ պլոժեի մեկնաբանման մեջ: Այս ստեղծագործությունն իր հակասականությամբ, սոցիալիստական աշխատավորական թեմայի ներքո թաքցրած այլ իմաստներով հայկական ձևալային գեղանկարչության մեջ, թերևս, ամենահետաքրքիրն ու հիշարժանն է: Այս կտավի առթիվ նաև կրկին պետք է խոսել թեմատիզմի և պլոժետայնության՝ «ազգային բնանկարի» հետ համադրելու սկզբունքի մասին: Ս. Մուրադյանի ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ են զբաղեցնում հրաշալի բնանկարներն ու հատկապես էտյուդները, որոնք հարազատ են հայկական բնանկարի լավագույն ավանդույթներին, ինչը տեսնում ենք հիշյալ թեմատիկ կտավի բնանկար-ֆոնում: Աշխատավորական թեմայի շրջանակներում կոլտնտեսական կենցաղի, գործող անձանց կերպարների սոցիալական հատկանիշներն ասես օտար լինեն բնանկարին: Իբրև ձևալային ստեղծագործություն, այստեղ կարևոր է հանապազօրյա աշխատանքային կյանքը որպես տոն ու զվարճանք ներկայացնելու միտումը: Ավելացնենք նաև, որ արդեն 60-ականներին Ս. Մուրադյանի «հրազդանյան» շարքի կտավներում տեղի է ունենում անցում «ձևալային» սկզբունքներից «սուռավի ստիլ»-ին: Իբրև ցայտուն օրինակ բերենք «Զարթոնք» կտավը (1963). այստեղ արդեն բնության գրկում հայտնվում է երիտասարդ աղջկա մերկ մարմինը՝ իսպառ ձերբագատված սոցիալական բնութագրումից, իբրև մատողաչ կենսականության և արթնացող բնության ընդհանրական գուտ այլաբանություն. «Герой «сурового стиля» — это в первую очередь «просто человек» вне социальной иерархии [...], не знающий разделения на публичное и приватное, не признающий противопоставления «высокого» и «низкого». Это стремление к целостности говорит о типологическом отличии «сурового стиля» от предыдущей культурной парадигмы. «...суровый стиль» — изображение «начала». Его герой — голый человек на голой земле («голый» — как в переносном смысле отсутствия внешних определений, в смысле тотальности, нерасчлененности, так и в почти прямом смысле отсутствия вещей)»<sup>26</sup>. Այս միտումին կարելի է վերագրել և Հ. Հակոբյանի «Մարդը և բույսը» (1963) և մի շարք այլ ստեղծագործություններ, որոնց վերլուծությանը առավել հանգամանալից անդրադարձել է Ի. Կուրցենսը սույն ժողովածուում տեղ գտած իր հոդվածում:

Այսպիսով, ձևալը մի կողմից ամրապնդեց սոցոեալիզմը և խորհրդային կոնյունկտուրային արվեստի նոր հոսանք առաջացրեց, բայց մյուս կողմից իրապես տաղանդավոր և ազատ մտածողություն ունեցող արվեստագետների համար ճանապարհ հարթեց դեպի այլընտրական ուղիների բացահայտումը: Հայ արվեստագետներից շատերը, ովքեր մինչ օրս թյուրիմացաբար կրում են «սոցոեալիստ» պիտակավորումը, 1950-ականներից հետո առավել հնարավորություններ ստացան իրենց բնատուր ստեղծագործական ինքնության

<sup>26</sup> Бобриков А. Суровый стиль...

բացահայտման համար: Հետսարյանական հայ գեղանկարչության լավագույն վարպետներից Հ. Զարդարյանի օրինակը ցայտուն է: Անվանի ռեժիսոր Լաերտ Վադարյանը, ով, ինչպես և Հ. Զարդարյանը, 1962 թ. արվեստագետների և մտավորականների հետ Ն. Խրուշչովի տխրահռչակ հանդիպման ժամանակ հայկական պատվիրակության կազմում էր, իր հուշերում գրում է, որ «Ֆորմալիզմի» դեմ Ն. Խրուշչովի ջախջախիչ հարձակումներից հետո խիստ տարակուսած Հ. Զարդարյանը խոստովանում է ռեժիսորին, որ ցանկանում է «*հեռանալ իր սիրելի Բյուրականը և աշխատել այնպես, ինչպես ուզում է*»<sup>27</sup>: Այո, արվեստագետի ազատությունը ենթադրում էր մեկուսանալ, անտեսել հասարակական կյանքի ու ճղճիմ բարքերի պարտադրած կանոնները և մերժել արվեստում թեմատիզմը, ինչը և տեսնում ենք Հ. Զարդարյանի գեղանկարչության մեջ 60-ական թթ. սկսած. հրաժարում ոչ միայն թեմատիզմից, այլև ֆիգուրատիվ իրապաշտական սկզբունքից, կոմպոզիցիոն և գունապլաստիկական ազատ լուծումներ, դեկորատիվ-վերացական ձևեր, գույնի՝ էմոցիոնալ-այլաբանական իմաստով հագննալը... 2008 թ. Հայաստանի Նկարիչների միությունում կազմակերպված ցուցահանդեսի և այդ առթիվ լույս ընծայված պատկերագրքի<sup>28</sup> շնորհիվ հանդիսատեսը հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու Հ. Զարդարյանի հիասքանչ գեղանկարչական փորձարարություններին:

Բ. Յոզանսոնի վերոնշյալ քննադատությունը համոզում է, որ գեղանկարչի հետձնհալային և ուշ շրջանի գործերում ի հայտ եկած ազատ (ձևապաշտական) լուծումներն արդեն սաղմեր ունեին «Գարունը» ու, առավելապես, «Զգտում» կտավներում: «...Կտավը շատ է գունավորված»,— ասում է Բ. Յոզանսոնը «Գարուն»-ի մասին<sup>29</sup>: Նա օրինակ է բերում Կորովինի կոլորիտի «ուժի և նրբագեղության ներդաշնակությունը», մինչդեռ Զարդարյանի մոտ նա «լիովին զգում է ուժը, իսկ նրբագեղությունը՝ ոչ»<sup>30</sup>: Հայտնի է, որ «Գարունը» կտավը հեղինակի համար ոչ միայն կերպարի, այլև կոլորիզմի ասպարեզում շրջադարձային փորձ էր, որին նա հանգեց տևական փորձարկումներից հետո և համարձակորեն դիմեց մաքուր գույների հնչեղ ու ազդեցիկ համադրումներին:

Բ. Յոզանսոնը նույն ոգով է մատնանշում նաև Ս. Մուրադյանի «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր» կտավում կարմիրի առատությունը և կարծիք հայտնում, որ «...եթե հատակին փոխված գորգը նկարված լիներ կանաչավուն կամ կապտաերկնագույն երանգներով, դա շահեկան կլիներ պատկերի գեղանկարչական ողջ կառուցվածքի համար»<sup>31</sup>: Սակայն Բ. Յոզանսոնը չի ասում, որ Ս. Մուրադյանի «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր» կտավում կարմիրի իշխելը խորհրդանշական, հուզական նշանակություն ունի: Այն դարձավ պատմական ժանրում «Ձնհալի» հայ գեղանկարչության նշանը և ազդարարեց ազգային զարթոնքը: Ընդհանուր առմամբ, նկարը կատարված է թեմատիկ-պատմական ժանրի ավանդական սկզբունքներով: Ուշագրավն այստեղ Կոմիտասի կերպարով

<sup>27</sup> Вагаршян Л. Встречи Хрущева с творческой интеллигенцией // Вагаршян Л. Воспоминания. Ереван, 1999.

<sup>28</sup> Mikaelyan M. Hovhannes Zardarian. «4 Themes». Yerevan, 2008.

<sup>29</sup> Յոզանսոն Բ., Պատկերը գեղանկարչության պատկեր է..., էջ 37:

<sup>30</sup> Նույն տեղում:

<sup>31</sup> Նույն տեղում, էջ 39:

Եղեռնի թեմայի բարձրաձայնումն է: Ս. Մուրադյանն առաջիններից էր, ով խորհրդային արվեստում առաջնային տեղ գրավող թեմատիկ ժանրն ուղղեց դեպի ազգային պատմություն: Հայկական ժյուրին մերժել էր վերոհիշյալ կտավի ներկայացնելը մուսկովյան տասնօրյա ցուցահանդեսին՝ խուսափելով Եղեռնի թեմայի շոշափումից: Սակայն Մշակույթի նախարարության արվեստի վարչության պետ Հ. Խանջյանի անմիջական միջամտությամբ այն ներկայացվում է Մոսկվայում և անմիջապես ուշադրություն գրավում:<sup>32</sup> Կտավի հարուցած լայն արձագանքը, ժողովրդի կողմից նրա ջերմ ընդունելությունը պայմանավորված էին ռուս հանրության համար Եղեռնի իրողության բացահայտումամբ: Տրամաբանական է թվում նաև, որ հակաստալինյան տրամադրություններով համակված հանդիսատեսը այն կարող էր ընկալել իբրև բռնատիրական վարչակարգի դեմ ուղղված խորհրդանիշ: «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր» կտավը դարձել էր նաև ժամանակի հայ ազատական մտավորականությանը ոգևորող խորհրդանիշներից մեկը. 1965 թ. Եղեռնի հիսնամյա տարելիցի առթիվ բռնկված հասարակական ակտիվությունները և հիշատակի օրինականացմանն ուղղված խմորումները հայ մտավորականության շրջանում սաղմնավորվում էին դեռ 50-ականների կեսերին: Առաջիններից մեկը, ով մեծապես ազդվել է այդ կտավից, Պ. Սևակն էր. 1956 թ. նա Մոսկվայում էր և արդեն աշխատում էր «Անթելի զանգակատուն» պոեմի վրա...

Մոսկվայում հայկական տասնօրյա ցուցահանդեսի և օրվա հրամայականը դարձած թեմատիկ կոմպոզիցիոն ժանրի քննարկումները շարունակվում էին և ցուցահանդեսից ամիսներ անց: Հայաստանի կերպարվեստագետների V համագումարում Հ. Զարդարյանի «Գարուն» կտավի շուրջ թեժ բանավեճ էր ծագել մասնավորապես Ռ. Պարսամյանի և Ռ. Դրամբյանի միջև<sup>33</sup>: Ռ. Պարսամյանը պաշտպանում է թեմատիկ կոմպոզիցիայի ակադեմիական սկզբունքները և անտեսում «Գարուն» կտավի ընդհանրական-դեկորատիվ սկզբունքը: Հակառակը, Ռ. Դրամբյանը արդարացնում էր Հ. Զարդարյանի մեթոդը. «...ենելով մոնումենտալ պատկերի յուրահատկություններից, (Հ. Զարդարյանը — *Լ. Ս.*) ճիշտ է վարվել պեյզաժը ընդհանրացնելու հետ մեկտեղ ընդհանրացնելով աղջրկա կերպարը. նկարիչը ոչ թե կոնկրետ մի տիպար, այլ ընդհանրացված գարնան խորհրդանիշ-առջիկ է պատկերել»<sup>34</sup>: Այսպիսով, մուսկովյան տասնօրյակը ցույց տվեց թեմատիկ կենցաղային ժանրի ձախողումը հայ կերպարվեստում, ինչը մեկնաբանվեց իբրև «ազգային դիմագծի» դրսևորում:

Է. Գայֆեջյանը փաստելով այդ ժանրերի թերի յուրացումը հայ կերպարվեստում, երկու պատճառ է առաջադրում աշխարհայացքային և տարածական լուծումների հետ կապված՝ գեղարվեստական: Այս երկու գործոններն էլ, ըստ Է. Գայֆեջյանի, հայ արվեստի ծագումնաբանական հատկանիշներ են<sup>35</sup>: Տարածական լուծումների առումով հայկական բնանկարների մեծ մասը նկարված է, ասես, երկու դիտակետից միևնույն ժամանակ՝ դիմացից և վերևից,

<sup>32</sup> *Սարգսյան Լ.*, Սարգիս Մուրադյան (ալբոմի նախաբան), Երևան, 2008:

<sup>33</sup> Հայաստանի կերպարվեստագետների V համագումարը, «Սովետական արվեստ», 1956, № 11:

<sup>34</sup> Նույն տեղում:

<sup>35</sup> Армянская живопись нового и новейшего времени. Основные тенденции развития. Очерк-путеводитель /Автор-составитель Э. Гайфеджян. Ереван, 1990.



ինչը նպաստում է բնաշխարհի ամբողջական, ընդհանրական ընկալմանը: Այս «տիեզերական հայացքի» կոմպոզիցիոն սկզբունքը հակադրվում է եվրոպական բնապատկերի ակադեմիական կուլիսային սկզբունքին՝ իր դիմային հստակ դիտակետով, պարփակված կոմպոզիցիայով և եռապլան ուղիղ հեռանկարով: Սրանում, անշուշտ, մեծ դեր է խաղում հենց հայկական բնաշխարհը՝ իր անհարթ, լեռնոտ լանդշաֆտով, որում նկարչի համար շատ են շահեկան բարձր դիտակետերը: Այսպիսով, խորհրդահայ կերպարվեստում բնանկարի ժանրը հանդիսացել է թեմատիկ ժանրի հակակշիռ, պաշտոնական արվեստին դիմադրելու «անմեղ» անուղղակի միջոց: Օ. Սոպոցինսկին դեռ 1958 թ. խոսելով խորհրդային ազգերի արվեստում բնանկարի դերի մասին և մասնակիորեն անդրադառնալով Մ. Սարյանի և Հ. Զարդարյանի գեղանկարչությանը՝ իր հողվածը սկսում է հետևյալ խոսքերով. «Пожалуй, ни в одном жанре живописи не выступают с такой отчетливостью национальные особенности искусства советских социалистических наций, как в пейзаже...»<sup>36</sup>:

Պետք է ասել, որ բնանկարի ժանրի նշանակության և առաջնության հարցը հայ գեղանկարչության մեջ բավական մշակված ու, թերևս, ամենատարածվածներից է: Խոսելով ազգային բնանկարի մասին հայ կերպարվեստում, անշուշտ, չենք կարող չհիշատակել Մարտիրոս Սարյանի արվեստի ուղենշող վիթխարի նշանակությունը և նրա ավանդույթների կենսականությունը խորհրդահայ կերպարվեստում: Ա. Ներսիսյանն իր աշխատության մեջ ամփոփում է այս խնդիրը<sup>37</sup>: Նա, մասնավորապես, բնորոշում է «սարյանական գիծը» հայ գեղանկարչության մեջ որպես «Սարյան-Զարդարյան-Ավետիսյան» և հետևորդների գեղանկարչության ժառանգորդական շղթա<sup>38</sup>: Սարյանական ավանդույթի վերաբերյալ պատկերացումն իր հերթին ձևավորել է ընդհանրապես հայ գեղանկարչության և նրա միջոցով՝ «հայոց աշխարհի», «հայկականության» պատկերը: Այդ պատկերացման ձևավորման մեջ պատմականորեն մեծ դեր է ունեցել ռուսական հայացքը: Այն հանգամանքը, որ նոր և նորագույն հայ կերպարվեստը ձևավորվել է հայ արվեստագետների առնչությունների շնորհիվ արևմտյան արվեստի հետ ռուսական ֆիլտրի միջոցով, հայտնի է, և այդ գործընթացում առանցքային դերակատարում է ունեցել Մ. Սարյանը: Դա նշել է մասնավորապես Ն. Ստեփանյանը<sup>39</sup>: Այսօր պարզ է դառնում, որ դեռևս նախախորհրդային շրջանում համաշխարհային համբավ ու նշանակություն ձեռք բերած հայ արվեստագետների ստեղծագործական ավանդույթների «ազգայնացումը» իբրև խորհրդային իշխանության վարած «ազգային քաղաքականության» հետևանք իրականում արտամղեց այն համաշխարհային գեղարվեստական պրակտիկայից ու շուկայից:

Հետստալինյան ժամանակաշրջանը բարդ ու հակասական փուլ էր հայ կերպարվեստի համար: Այդուհանդերձ, 1950–60 թթ. հայ գեղանկարչության նոր ընթացքը պայմանավորված էր մի կողմից ազգային ինքնագիտակցության

<sup>36</sup> Сопоцинский О. Раскрывая чувства современника // Творчество. 1958. № 6.

<sup>37</sup> Нерсисян А. Человек и природа. Армянская живопись второй половины XX в. Ереван, 2004.

<sup>38</sup> Там же. С. 10.

<sup>39</sup> Степанян Н. Истоки современной армянской живописи // Советское искусствознание. М., 1979. № 78 (2).

վերելքով, մյուս կողմից՝ համաշխարհային արվեստի հետ նրա փոխառնչությունների վերաբացահայտմամբ: Հագիվ թե կարելի լինի դա ուղղակիորեն պայմանավորել միայն «Ձնհալի» բարեփոխումներով: Ավելի շուտ՝ դրանց հարուցած հասարակական ընդհատակյա ակտիվումներով, որոնք էլ նպաստեցին առավել ազատական մթնոլորտի ձևավորմանը 1960-ականներին:

Խորհրդային շրջանում ընդհուպ ԽՍ փլուզումը բարեփոխման նախագծերն ու ազատական նկրտումները Հայաստանում նախ և առաջ հանգում էին ազգային ինդիքներին: Բայց եթե քաղաքական առումով «ազգային հարցի» ձևակերպումը հստակ էր, ապա նույնը չի կարելի ասել արվեստի մասին. «ազգայինի» սահմանումն արվեստում առ այսօր մնում է անորոշ, քանի որ յուրաքանչյուր պատմական ժամանակաշրջան տալիս է հարցի իր ձևակերպումը: Սակայն անվիճելի է թվում, որ արվեստի լեզուն ունիվերսալ է, փոխազդեցությունների և սինթեզի հանդեպ բավական ճկուն: Ուստի, ազգերի մշակութային փոխառնչությունները հաճախ բարձր գեղարվեստական արդյունք են տալիս, ինչը չի կարելի ասել այս կամ այն ժողովրդի արվեստը քաղաքական ուժով ձևախեղելու մասին: Անկախության շուրջ քառորդարյա փորձն ունենալով այսօր, թերևս, կարելի փաստել, որ «ազգայինը» չի վերաբերվում արվեստի գեղարվեստական, պլաստիկական հատկանիշներին, այլ՝ երկրում հաստատված մշակութային քաղաքականությանը, արվեստի արժևորման և հաստատութենական (ինստիտուցիոնալ) համակարգերի պատշաճ գործունեությանը:

**Lilit Sargsyan**

*Museum of Russian Art*

### **The “Thaw”, the “National” and the Armenian Painting**

(Passages from the pages of Soviet Criticism in the 1950s)

The abstract touches upon the changes and generation of new conjuncture within the Soviet painting in the result of Khrushchov reforms in the 1950s. Citing the critical texts on art of the time, an attempt is made to view the indirect resistance of Armenian painting to that state of affairs as well as its ascend on the national background. The author observes the “national policy” conducted by the communist party in art management and interprets it as a performance of cultural colonization. The article is based on the analysis of a number of outstanding “thaw” pieces by Hovhannes Zardaryan and Sargis Muradyan particularly, and the exhibition of Armenian painting within the frameworks of “Ten days of Armenian art and literature” held in Moscow in 1956.

**Лилит Саргсян**  
*Музей Русского искусства*

**«Оттепель», «национальное» и армянская живопись.**

(Из страниц советской художественной критики 1950-х годов)

Статья посвящена переменам и становлению новой конъюнктуры в советской живописи вследствие хрущевских реформ. Делается попытка проследить косвенное противостояние армянской живописи этой конъюнктуре и показать ее подъем на национальной почве, основываясь на текстах художественной критики того времени. Рассматривается проводившаяся коммунистической партией «национальная политика» в управлении искусством, которую автор рассматривает как проявление культурной колонизации. Статья основана на анализе выставки армянского изобразительного искусства, организованной в 1956 г. в Москве в рамках Декады армянского искусства и литературы и, в частности, некоторых знаковых «оттепельных» картин Ованнеса Зардаряна и Саркиса Мурадяна.

**Նկարների ցանկ**

- Նկ. 1. Հովհաննես Զարդարյան, «Գարուն», 1956, 185 x 250, կտ., յուղ., Տրետյակովյան պատկերասրահ (աղբյուրը՝ *Zurabov B. Hovhannes Zardaryan. M., 1993*)
- Նկ. 2. Հովհաննես Զարդարյան, «Զգտում», 1960, 230 x 150, կտ., յուղ., ՀԱՊ (լուսանկարը՝ Գերման Ավագյանի)
- Նկ. 3. Սարգիս Մուրադյան, «Գարունը լեռներում», 1960, 162 x 232, կտ., յուղ., ՀԱՊ (լուսանկարը տրամադրել է ՀԱՊ-ը)
- Նկ. 4. Սարգիս Մուրադյան, «Կոմիտաս: Վերջին գիշեր», 1956, 157 x 200, կտ., յուղ., ՀԱՊ, (լուսանկարը՝ Գերման Ավագյանի)
- Նկ. 5. Սարգիս Մուրադյան, «Զարթոնք», 1963, 160 x 208, կտ., յուղ., ՀԱՊ (լուսանկարը հեղինակի ընտանեկան արխիվից)
- Նկ. 6. Հովհաննես Զարդարյան, «Պլեյադներ» շարքից, 1974–75, 34 x 34, թուղթ, յուղ., ընտանիքի սեփականություն (լուսանկարը՝ Գերման Ավագյանի)



1



2



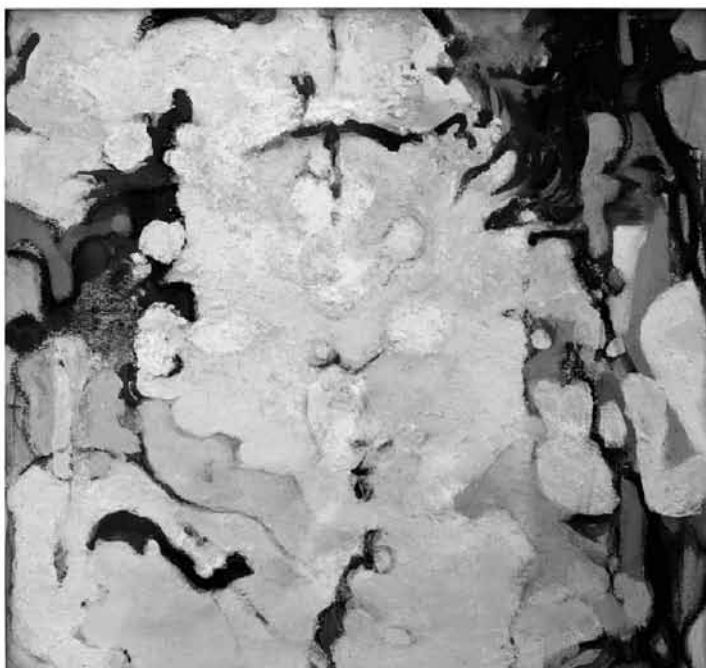
3



4



5



6

## Լիլիթ Խաչատրյան

*ԵՊՀ, հայ արվեստի պատմության  
և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոն*

### Դիմանկարը Հովհաննես Ասատրյանի արվեստում

XIX–XX դդ. հայագգի մի շարք արվեստագետներ հանդես են եկել որպես դիմանկարի մեծ վարպետներ (Հակոբ Հովնաթանյան, Ստեփանոս Ներսիսյան, Ենոք Նազարյան, Մարտիրոս Սարյան, Ստեփան Աղաջանյան, Էդգար Շահին, Եղիշե Թադևոսյան, Հարություն Կալենց, Մինաս Ավետիսյան, Ռուդոլֆ Խաչատրյան): Նրանցից յուրաքանչյուրն ունեցել է իր ձեռագիրը, բնորդի մտքերն ու հույզերը տեսնելու իր շնորհը, այս ամենին գեղարվեստական ձև հաղորդելու սեփական հնարները: Վերոնշյալ նկարիչների շարքում առանձնանում է Հակոբ Հովնաթանյանը, քանի որ գեղանկարիչը, ըստ մեր ունեցած տվյալների, զբաղվել է բացառապես դիմանկարչությամբ: Նա վրձնել է Թիֆլիսի տոհմիկ ազնվականների, հոգևորականների, բարձրաստիճանի պաշտոնյաների և այլ քաղաքացիների բարձրարվեստ դիմապատկերներ: Հովնաթանյանը բնորդներին պատկերել է դիմահայաց, երեք քառորդով շրջված՝ մեծ ուշադրություն դարձնելով պատկերված կանանց ու տղամարդկանց հագուստի ու զարդերի մանրամասներին: Հանդիսավոր դիմանկարի ոճով կատարված այս պատկերներում բնորդների հայացքներն ու կեցվածքները բազմիմաստ են և բնութագրում են նրանց հոգեբանական նկարագիրը:

Առավելապես դիմանկարի ժանրում է ստեղծագործել նաև պոլսահայ գեղանկարիչ Ենոք Նազարյանը: Գունակավճով վրձնած նրա դիմանկարներում չեզոք ֆոնի վրա պատկերված մարդիկ ներկայացված են խոշոր պլանով, հանգիստ վիճակում, հայացքները հառում ուղիղ դիտորդին<sup>1</sup>: Դիմանկարի ժանրում մեծ ներդրում ունի նաև Ստեփան Աղաջանյանը, որի դիմապատկերները որոշակի ազդեցություն են կրել ֆրանսիացի իրապաշտ նկարիչ Գյուստավ Կուրբեի արվեստից: XX դ. արևելահայ կերպարվեստի խոշորագույն դեմքերից է Մարտիրոս Սարյանը: Իր դիմանկարներում նա հրաժարվել է հոգեբանական խոր վերլուծություններից՝ շեշտը դնելով մարդկանց բնավորության ամենից ցայտուն հատկանիշների վրա, որոնք դիտավորյալ սրվում, չափազանցվում են գունազծային արտակարգ լարվածությամբ<sup>2</sup>:

Վերոնշյալ նկարիչներից յուրաքանչյուրն իր դիմանկարներով մեզ պատմում է բնորդի մասին, փոխանցում է նրա հույզերն ու խոհերը: Այսպիսով, դիտորդի ու բնորդի միջև անտեսանելի կամուրջ է ստեղծվում: Մ. Սարյանի. Մ. Ավետիսյանի, Հ. Կալենցի դիմապատկերների և ինքնանկարների առջև դիտորդն ակամա մասնակից է դառնում նկարիչ-դիտորդ լուռ և խորհրդավոր

<sup>1</sup> Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 312:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 313:

երկխոսությանը: Հիշատակված նկարիչների դիմանկարներին բնորոշ նրբին դիտողականությունը, բնորդի ներաշխարհը թափանցելու և զգացմունքները կտավին վարպետորեն փոխանցելու հմտությունը դրսևորվել է նաև հայագի գեղանկարիչ Հովհաննես Ասատրյանի արվեստում:

Պատմական Կիլիկիայի տարածքում (Ամանուսի լեռներում գտնվող Հասանպեյլի կոչվող վայրում) ծնունդ առած, ծագումով հայ, 1915 թ. ողբերգական իրադարձությունների հետևանքով որբացած գեղանկարիչ Հովհաննես Արքահամի Ասատրյանը (1914–2006 թթ.) իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում մեծամասամբ նախընտրել է բնանկարչության ժանրը: Նա նաև հայկական եկեղեցական ճարտարապետության մի քանի տասնյակ բարձրարվեստ ջրաներկ ու յուղաներկ պատկերներ է ստեղծել, պարբերաբար նկարել է դիմանկարներ ու նատյուրմորտներ:

Գեղանկարիչն իր նախնական գործունեությունը սկսել է Մերձավոր Արևելքում, ունեցել է մի շարք ցուցահանդեսներ Հալեպում, Բեյրութում, կարողացել է ճանաչում ձեռք բերել այս տարածարշրջանի արվեստի գիտականների ու արվեստասերների միջավայրում: 1946 թ. հայրենադարձ մի շարք արվեստագետների հետ նա գալիս է Խորհրդային Հայաստան, ուր ապրում ու սիրով ստեղծագործում է մոտ երեք տասնամյակ: Հետագայում 1975 թ. տեղափոխվում է ԱՄՆ՝ Սան-Ֆրանցիսկո, որտեղ բնակվում էր դուստրն ամուսնու հետ: Տեղափոխվելով արտերկիր՝ իր հետ տանում է գեղարվեստական ժառանգության զգալի մասը: Օտար ափերում նկարիչը շարունակում է զբաղվել սիրելի մասնագիտությամբ: Նա կյանքից հեռացել է 92-ամյա տարիքում՝ 2006 թ.:

Ինքնակենսագրական, արխիվային, պարբերական մամուլի նյութերի, ստեղծագործությունների լուսանկարների ու վերատպությունների հիման վրա կարելի է փաստել, որ Ասատրյանը ստեղծել է ոչ մեծ թվով յուղաներկ ու գրաֆիկական դիմանկարներ: Նման պարագայում մեզ հայտնի սակավաթիվ նմուշները թույլ են տալիս պատկերացում կազմել նկարչի դիմանկարների ոճի մասին: Կյանքի դաժան հարվածները չեն հիասթափեցրել ու կոտրել նրան. մեծամասամբ ինքնուս Հովհաննեսը կարողացել է մեծ հաջողության հասնել, ճանաչվել ու սիրվել Մերձավոր Արևելքում, վաստակավոր նկարչի կոչում ստանալ Խորհրդային Հայաստանում, մեծ ջերմությամբ ընդունվել ամերիկահայ արվեստասերների կողմից:

Հովհաննես Ասատրյանի կյանքն ու արվեստը լուսաբանող հոդվածներում, գրական աղբյուրներում դիմանկարների մասին ժլատ տեղեկությունները թույլ չեն տալիս առավել ամբողջական պատկերացում կազմել գեղանկարչի վրձնած դիմանկարների քանակի ու բնորոշ հատկանիշների մասին: Մույն ուսումնասիրության շրջանակներում դիտարկելով և արվեստաբանական վերլուծության ենթարկելով մեզ հայտնի դիմանկարները՝ կփորձենք բնորոշել Ասատրյանի դիմանկարների ձևաոճական առանձնահատկությունները:

Գեղանկարչի դիմանկարների մասին մեզ հայտնի հիշատակությունները պարբերական մամուլում, գրական այլ աղբյուրներում սակավ են: Մրանց թվում առաջին հոդվածը գետնոկված է Հալեպի «Առավոտ» թերթում, որտեղ 1943 թ. ցուցահանդեսի արժեքավոր աշխատանքների շարքում նշվում է «Արաբուհին»: Արվեստագետը կատարյալ ճարտարությամբ ներկայացրել է արաբ կնոջ



տիպարը՝ իր միամիտ ու գրավիչ ժպիտով, ազգային տարազի ողջ մանրամասնությամբ: Հոդվածագրի կարծիքով այս նկարն իր ազգագրական բարձր արժեքով իրավունք ունի տեղ գտնելու սիրիական թանգարանում<sup>3</sup>: Հավելյալում լույս տեսնող ֆրանսիական «L'eclair du nord» թերթը «Մի քանի տեսակետ պարոն Հ. Ասատրյանի գործերի մասին» հոդվածով ներկայացնում էր 1944 թ. Հավելյալում Ասատրյանի ցուցահանդեսի մանրամասները: Ասատրյանական դիմանկարների մասին հոդվածագիրը նշում է, որ դրանք հոգեբան-նկարչի հմուտ վրձնի արդյունք են: «Սևամորթը» դիմանկարում հերոսի դեմքը երջանիկ է, միամիտ և արտահայտում է կորցրած ազատության կարոտը<sup>4</sup>: 1965 թ. հոկտեմբերին Նկարիչների միության սրահներում բացվում է Հովհաննես Ասատրյանի անհատական ցուցահանդեսը: Նշանավոր արվեստաբան Մարիամ Այվազյանը, ներկայացնելով գեղանկարչի ձևաոճական նկարագիրը, անդրադառնում է նաև դիմանկարներին: Ըստ Այվազյանի՝ Ասատրյանն իր դիմանկարներում պարզ է և գույս: «Աիդայի դիմանկարում» (1962 թ.) փոքրիկ աղջկա հոգեկան աշխարհը առանձին քնքշությամբ է տրված: Մանկական միամտությունն ու անմիջականությունը շղարշված են ինչ-որ թախիծով: Փոքրիկ աղջրկա կերպարը գրավում է իր կենսունակությամբ: «Գրքով տղան», «Կիթառով աղջիկը» ստեղծագործություններում արտահայտվում է միայն թեթև ընդգծված տրամադրություն: Այստեղ նկարիչը տարվել է երփնագրային բազմաթիվ հնարներով, շեղվել է մարդու հոգեկան աշխարհը խորը բացահայտելու նպատակից<sup>5</sup>: Անհատական ցուցահանդեսից հետո լույս է տեսնում մի կատալոգ, որում յուզաներկ դիմանկարներն էր թվով տասնութն են, իսկ գրաֆիկական աշխատանքները՝ թվով ինը<sup>6</sup>: Ներկայացված ստեղծագործությունների ցանկի հիման վրա կարելի է նշել, որ Ասատրյանը մեծամասամբ կանացի պատկերներ է ստեղծել, բազմիցս նկարել է սիրելի դստերը՝ Աիդային: Հավելյալում բնավվելու տարիներին հաճախ է պատկերել արաբ երեխաների ու կանանց: Երբեմն նույն մոտիվով և՛ յուզաներկ, և՛ գրաֆիկական աշխատանքներ է ստեղծել: Վերոնշյալ ցուցահանդեսից մեկ տարի անց՝ 1966 թ., արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը ևս անդրադարձել է Հովհաննես Ասատրյանի ստեղծագործությանը՝ արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդելով նկարչի կյանքի ու արվեստի մասին: Շ. Խաչատրյանը «Աիդայի դիմանկարը» դասել է նկարչի լավագույն ստեղծագործությունների շարքին, ինչպես նաև նշել է «Արաբ երեխան», «Մասունցի հայրը» գծանկարները, որոնք այժի են ընկնում հետաքրքիր դիտողականությամբ<sup>7</sup>:

<sup>3</sup> «Առավոտ» թերթ, Հավելյալ, 1943, անստորագիր (ՀԱՊ արխիվ):

<sup>4</sup> Մի քանի տեսակետ Հ. Ասատրյանի գործերի մասին, «L'eclair du nord», Հավելյալ, 1944, (ՀԱՊ արխիվ):

<sup>5</sup> *Այվազյան Մ.*, Անհատական ցուցահանդես, «Սովետական արվեստ», 1965, № 12, էջ 12:

<sup>6</sup> Յուզաներկ դիմանկարներ՝ «Աղջկա դիմանկար», 1948, «Աղջիկը և կատուն», 1953, «Դեղին շորով աղջիկը», 1958, «Կնոջ դիմանկար», 1959, «Կարոյի դիմանկարը», 1959, «Նկարիչ Բ. Վարդանյանի դիմանկարը», 1960, «Աիդայի դիմանկարը», 1962, «Փոքր աղջկա դիմանկար», 1963, «Թաղարով աղջիկը», 1964, «Մտածված աղջիկը», 1964, «Կիթառով աղջիկը», 1964, «Աղջիկը պատշգամբում», 1965, «Աղջկա դիմանկար», 1965, «Կանաչ շորով աղջիկը», 1965, «Աղջիկը լիմոնով», 1965, «Նստած կինը», 1965, «Կիթառով աղջիկը», 1965, «Կինը պատշգամբում», 1965, գրաֆիկական դիմանկարներ՝ «Երեխաների դեմքեր», 1932, «Արաբ երեխան», 1932, «Արաբ կինը», 1937, «Մասունցի հայրը Հավելյալում», 1937, «Արաբ կինը երեխաներով», 1943, «Աիդայի դիմանկարը», 1955, «Կիթառով աղջիկը», 1964, «Գրքով տղան», 1964, «Աիդայի դիմանկարը», 1965:

<sup>7</sup> *Խաչատրյան Շ.*, Կենսագրությամբ լի երանգապանակ, «Սովետական Հայաստան», 1966, № 2, էջ 22–23:

Գեղանկարչի արվեստին նվիրված հետազոտ նյութերում այլևս բացակայում է դիմանկարների մասին որևէ արժեքավոր հիշատակություն կամ տեղեկություն:

Հովհաննես Ասատրյանի վրձնած մեզ հայտնի դիմանկարները կատարված են տարբեր ոճերով և հատկանշում են նկարչի ստեղծագործական տարբեր շրջանների գեղարվեստական որոնումները: Այս ժանրում գեղանկարիչն ազատորեն արտահայտել է իր գեղարվեստական ընկալումն ու բնորդի ներաշխարհը թափանցելու իրեն հարազատ մեթոդներն ու հնարները: Հավանաբար գեղանկարչի ստեղծագործական վաղ փուլում կատարված «Մամիգ» (նկ. 1) դիմանկարը (29 x 41 սմ, կտավ, յուղաներկ, Բեյրութ) գունային, ոճական մանրամասներով մոտ է նկարչի վաղ շրջանում կատարված որոշ բնապատկերներին: Հետաքրքիր է նաև Մամիգ անվան գործածությունը, որը արևմտահայերենում նշանակում է «մեծ մայր», ինչպես նաև կարող է որպես հատուկ անուն կիրառվել: Հյուսիս, արտահայտիչ վրձնահարվածներով ստեղծված դիմանկարն իր ոճով իրապաշտական է և բնութագրվում է տարեց կնոջ տրամադրության հոգեբանական խոր նկարագրով: Գունաշարը ստեղծված է տաք դեղնաշագանակագույնի, կանաչի, սևին մոտեցող մուգ կապույտի ու սպիտակի գունային խառնուրդներից ու տոնային անցումներից: Նմանատիպ գունային լուծումները՝ մի փոքր այլ համադրություններով, բնորոշ են հուլանդացի նշանավոր վարպետ Վինսենյո վան Գոգի որոշ ինքնանկարներին ու կանաչի դիմանկարներին: Այս կտավն իր ոճով մերձենում է, գուցե և ազդված է Վան Գոգի մոր դիմանկարից (նկ. 2): Ժամանակին Ասատրյանը նշել է, որ Վան Գոգի վրձինը դյուրեղ է իրեն<sup>8</sup>: Խնդրո առարկա դիմանկարն այնքան խոսուն է, պատկերված կնոջ հոգեբանական նկարագիրը տրված է այնպիսի հմուտությամբ, որ թվում է՝ անձանոթ կնոջ գաղտնիքը քայլ առ քայլ բացահայտվում է: «Մամիգ» խորաթափանց հայացքը պատմում է նրա ապրած կյանքի, վերապրածի, նրան հուզող խնդիրների, հոգսերի մասին: Ասատրյանը մեծ վարպետությամբ է պատկերել հայուհու աչքերը՝ փոքր-ինչ թախծոտ, բարի, խելացի: Այս դիմանկարում անժամանակ որբացած նկարիչն իր վրձնի միջոցով արտահայտել է մարդու սիրտը կեղեքող աննկարագրելի ցավն ու կարոտը, մոր անդամնալի կորստի կսկիծը: Հայ կնոջ խորհրդավոր հմայքն ու գեղեցիկ աչքերը պատկերող 1959 թ. կանացի դիմանկարը (նկ. 3) կատարման ոճով մոտ է մոդեռն արվեստի ֆովիստական հոսանքի ձևաոճական մտածողությանը: Ֆովիստներն իրենց ստեղծագործություններում կարևորում էին կիրառված գույների ակնհայտ ինտենսիվությունը, վառ գույների հակադրությունը և տարածական-ժավալային կառուցման ռիթմիկ սրությունը: Սույն դիմապատկերը ևս բնորոշվում է ձևերի պարզությամբ ու գունային հարթությունների դինամիկ հակադրությամբ: Օգտագործված գունաշարում զգալի է հայկական մանրանկարչության պայծառ գույների, ինչպես նաև նոր ժամանակների հայ ազգային կերպարվեստի առաջատար ներկայացուցիչ Մարտիրոս Մարյանի որոշակի ազդեցությունը: Այս դիմանկարում Ասատրյանը կնոջ կիսաֆիգուրը կառուցել է ծավալների ընդգծված համադրությամբ: Կիսաֆիգուրն իր ուրվագծով հիշեցնում է ութ թիվը, որի վերին հատվածը կնոջ շեղանկյունաձև հատույթ ունեցող

<sup>8</sup> *Մուսսակյանյան Ա.*, Վաստակավոր նկարիչ Հովի. Ասատրյանի ցուցահանդեսը, «Նոր կյանք», Լուս Անջելես, 1985, 10 հոկտ., № 42:

գլուխ է: Ինչպես հայտնի է, ութ թվի հորիզոնական տարբերակը հարևան և նման է մաթեմատիկայում ու արվեստում հանդիպող, այսպես կոչված, անվերջության նշանին՝ «∞»: Գունային վառ երփնագրի ու ծավալային շեշտված երկրաչափական կառուցմամբ այս դիմանկարը առանձնանում է նկարչի այլ գործերի շարքում: Այստեղ դրսևորվել է Ասատրյանի հետաքրքրությունը անխառն գույների արտահայտչականության, գույների ռիթմիկ շարժման, ինչպես նաև խորհրդանշանների հանդեպ: Հալեպում նկարիչն ազգային տարագով արաբուհիների մի շարք պատկերներ էր ստեղծել: Այդ պատկերների նմանությամբ այս դիմանկարում նրան հաջողվել է ուրույն դիտողականությամբ փոխանցել հայկական տարագով կնոջ խորհրդավոր հմայքն ու խոհերը:

Կանացի պատկերների շարքում հիանալի օրինակ է 1962 թ. «Աիդայի դիմանկարը» (նկ. 4), որը, ինչպես վերը նշվեց, արվեստաբաններ Մ. Այվազյանը, Շ. Խաչատրյանը համարել են Ասատրյանի լավագույն գործերից մեկը: Իր սիրելի դատերը, ինչպես ասացինք, Ասատրյանը վրձնել է բազմիցս, սակայն այս գործն առանձնանում է: Մեր առջև ազատ և անկաշկանդ ներկայացված երիտասարդ գեղեցկադեմ աղջիկ է: Դիմանկարը կատարված չէ ռեալիստական մեթոդի կանոնների համաձայն և ոճով մոտ է ժամանակակից արվեստի սկզբունքներին: Բնորոշիչ էր դիմագծերը, հագուստը, կտավի ներքին տարածությունը ընդհանրացված են ու միաժամանակ շատ տիպիկ: Հիմնական հուզական շեշտը կրում է գույնը: Կտավը լեցուն է, շողողում է կապույտի ու կանաչի երանգներով: Աղջկա ֆիգուրն ասես նկարի խորքից առաջ է մղված դեպի դիտորդը՝ ընդգծելով նկարչի մեծագույն ձգտումը՝ հասկանալու և փոխանցելու կերպարի հույզերն ու տրամադրությունը: Առանձնապես ընդգծված է Աիդայի դեմքի ձվաձևությունը՝ մարմնի գույնից տարբեր երանգներով: Նկարիչն այս դիմանկարում կարևորել է աղջկա հուզական տրամադրության փոխանցումը: Աիդան հազիվ նշմարելի մեղմիկ ժպտում է: Պատկերների, ծավալների կտրուկ ընդհանրացումը բնորոշ է ֆովիստական ձևաոճական մտածողությանը: Գունային լուծումներով այս դիմանկարը մոտ է ֆովիստական ստեղծագործություններին, որոնց համար տիպիկ են պարզ, անխառն վառ գույների համադրությունները և հակադրությունները:

Ոճական առումով նշված դիմանկարին մերձենում է 1961 թ. ստեղծված մեկ այլ կանացի պատկեր (նկ. 5): Արտահայտված երկար վզով ու նուրբ դիմագծերով երիտասարդ աղջիկը քնքշության յուրօրինակ մարմնավորում է, սակայն ի տարբերություն վերը դիտարկված պատկերի, կտավի հերոսուհին տիրապետում է: Դիմանկարի գունաշարը տիրապետող վառ, լուսարձակ գույների ընդգծված արտահայտչականությամբ է լուծված: Առանձնանում է դեմքը՝ նույն այդ գույների տոնային մեղմ երանգավորմամբ: Մույն պատկերն իր հորինվածքով ու ֆիգուրի ձգվածությամբ հիշեցնում է հանրահայտ նկարիչ Ամեդեո Մոդիլյանի կանացի դիմանկարները (նկ. 6): Ասատրյանի սույն դիմանկարը Մոդիլյանի լավագույն կանացի պատկերների նմանությամբ հատկանշվում է լակոնիկ հորինվածքով, հարթային դեկորատիվ կառուցմամբ, գույնի և նրբագեղ ուրվանկարի երաժշտականությամբ:

Նկարչի 1959 թ. վրձնած՝ բազկաթոռի մեջ նիքոտ աղջկա պատկերը բնութագրվում է ֆովիզմի գունային ու կուրիզմի ձևաոճական գեղարվեստական

հնարների ակնհայտ ազդեցությամբ (նկ. 7): Պատկերը լուծված է վառ և համարձակ գունային գամմայով, որը վարպետի մոտ դրսևորում է գտնում երիտասարդ աղջկա՝ գունավոր եռանկյուններից կառուցված ու խճանկար հիշեցնող թիկնոցում: Ընդգծված երկրաչափական, պայմանական ձևերի կիրառումը, տարածության մասնատումը հարթությունների կուբիստ գեղանկարիչների նախասիրած հնարներից է: Հորինվածքի կենտրոնում դրված կուծի առանցքով ներքին տարածությունը բաժանվում է երկու ուղղահայաց հարթությունների: Ընդ որում, այս բաժանումը հատկանշական է այն տեսանկյունից, որ այդ առանցքով նկարիչը սահմանազատել է սենյակի այն հատվածը, ուր արևի ճառագայթներ չեն թափանցում այն մասից, որտեղ արևի լույսի ազդեցությամբ գունային և լուսաստվերային լուծումները փոփոխված են:

Կիթառով աղջկա դիմանկարը իրավամբ դասվում է Ասատրյանի լավագույն դիմապատկերների շարքին (նկ. 8): Աշխատանքի գրավչությունը պայմանավորված է աղջկա ֆիզուրի անկյունագծային տեղադրմամբ տարածության մեջ, կարմրակապույտ գունային լուծումներով և աղջկա դեմքի արտահատությամբ: Ասատրյանական գույները լույսից են ծնվում, ողողված են լույսով, ինչը հատկապես տեսանելի է այս կտավում: Կիթառը կուբիստ նկարիչների նախասիրած մոտիվներից էր, որը վերջիններս պատկերել են տարածության մեջ ձևափոխված (նկ. 9): Ասատրյանը, սակայն, ի հակադրություն կուբիստների, մեծ ուշադրություն է դարձրել առջևի պլանում պատկերված կիթառի մանրակրկիտ ծավալային մշակմանը: Նկարչի պատկերած կիթառը ծավալային լուծմամբ առանձնանում է կտավի ընդհանուր հորինվածքից:

Ասատրյանի դիմանկարների շարքում կուբիզմի ամենացայտուն դրսևորումը երիտասարդ աղջիկ պատկերող մի դիմանկարում է, որի թվագրությունը տեխնիկական պատճառներով տեսանելի ու վերձանելի չէ (նկ. 10): Կուբիզմի ձևաոճական ազդեցությունն արտահայտվում է հորինվածքի կառուցման մեջ ուղիղ գծերի, սուր հատույթների ու խորանարդաձև ծավալների տարածական համադրությամբ: Ամենայն հավանականությամբ դիմապատկերը կատարվել է Խորհրդային Հայաստանում ստեղծագործելու տարիներին: Ի հակադրություն կանացի այլ պատկերների, որոնցում երանգային բազմազանությամբ գերակշռում էին վառ գույները, այս կտավում գույները մեղմ են ու սառը: Երիտասարդ աղջկա նուրբ դիմագծերով, խոհուն հայացքով դեմքը մեղմում է կտավի կուբիստական ծավալա-տարածական սխեմատիկ կառուցվածքը:

Դիտարկված կանացի պատկերներից ոճով ու հորինվածքով տարբերվում է Ասատրյանի 1958 թ. վրձնած ծերունու դիմանկարը (նկ. 11): Այս պատկերում ուշադրության է արժանի կանաչի երանգների խաղը, մի հնար, որ բնորոշ էր ֆովիստների, մասնավորապես Ա. Մատիսի կտավներին: Նույն գույնի տարբեր երանգների համադրությունը հաճախ էր կիրառվում Մատիսի կողմից զգացմունքային ցանկալի տրամադրության առավելագույն արտահայտչականության նպատակով: Ծերունին գետնին դրված բարձին է թիկնել՝ ձեռքերում համրիչ բռնած: Բմաստությամբ ու լավատեսությամբ բնութագրվող նրա հայացքն ուղղված է գալիք սերունդներին, իր ժողովրդի ապագային:

ԱՄՆ-ում ստեղծագործելու տարիներին նկարչի ձեռագիրը փոխվում է և ամերիկյան շրջանի մեզ հայտնի ստեղծագործությունները ոճով ու գունային

Նախասիրությամբ տարբեր են Խորհրդային Հայաստանում ստեղծած պատկերներից: 1987 թ. կատարված կանացի պատկերը առաջին հայացքից դժվար է Ասատրյանին վերագրել (նկ. 12): Այս դիմանկարում նախկինում վառ և լուսարձակ գույների սիրահար նկարիչը իր վարպետությունը ցուցաբերել է գունաշարի տոնային լուծմամբ: Շագանակակազույնի, երկնագույնի ու սևի երանգային ու լուսաստվերային նուրբ անցումներով կառուցված կտավն արդեն վկայում է նկարչի արվեստում գեղագիտական այլ հայացքների մասին: Այս դիմանկարում պատկերված կինը, ասես, ժամանակի ու տարածության մեջ անշարժացել է: Հայրենիքից հեռու ապրող նկարիչը կյանքի հասուն տարիներին արդեն այլ կերպ է խորհում կյանքի, աշխատանքի ու ժամանակի մասին: 1990 թ. կատարված Լուիզ Նալբանդյանի դիմանկարը նկարչի ոճական փոփոխության մեկ այլ օրինակ է (նկ. 13): Երիտասարդ Լուիզն ամենայն հավանականությամբ նկարչի թոռնուհին է՝ դուստր Աիդայի և նրա ամուսին Ալբերտ Նալբանդյանի աղջիկը: Կիսադեմով պատկերված երիտասարդ աղջիկը վճռականությամբ ու ներքին անկասելի ուժով լի ամերիկուհի է: Փորձառու նկարիչը կարողացել է բնորոշուհու հոգեբանական նկարագիրը վարպետորեն արտահայտել: Լուիզը բարեկեցիկ կյանքով ապրող, խելացի, նպատակապահ անձնավորություն է: Ամերիկյան շրջանի դիտարկված երկու դիմանկարները վկայում են, որ գեղանկարիչն արդեն իր արվեստում ազատվել է ֆովիստական, կուբիստական և այլ հոսանքների որոշակի ազդեցությունից, կարողացել է գտնել իր գեղագիտական ընկալումն արտահայտող «ասատրյանական» հնարներ:

Գունային լուծման մեջ Ասատրյանը ոգեշնչվել է հայկական միջնադարյան մանրանկարչության և մեծ վարպետ Մ. Սարյանի ստեղծագործություններից: Խորհրդային Հայաստանում վրձնած կանացի պատկերները գեղեցկադեմ են, նուրբ, ջրնաղ, փոքր-ինչ թախծոտ հայացքով: Օգտագործված գունաշարը վառ է, գունային փայլուն մակերեսներով:

Ամերիկյան շրջանում Ասատրյանը վերջնականապես ազատվում է օտար ազդեցություններից և ստեղծում է իրեն հարազատ սկզբունքներով ու ոճով դիմանկարներ, որոնք վկայությունն են նկարչի օրեցօր հղկվող ու կատարելագործվող վարպետության:

**Lilit Khachatryan**

*YSU, Chair of History and  
Theory of Armenian Art*

### **The Portrait in the Art of Hovhannes Asadourian**

The paper is devoted to the description and art critical analysis of some features of portraits of Hovhannes Asadourian. Most of the feminine images are ravishing with slightly wistful glances. The colouristic solutions are mainly inspired by Armenian miniature painting and artworks of Martiros Saryan. Asadourian's portraits are sometimes marked by the influence of fauvism and cubism. The artworks of the American period are evidence of the painter's independent manner.

## Լիլիթ Խաչատրյան

*ԵГУ, кафедра ЮНЕСКО истории и  
теории армянского искусства*

### Ստաբիլիտետը և արվեստը Օվանես Ասատրյանի

Статья посвящена описанию и художественному анализу некоторых особенностей портретов Ованнеса Асатрян. В большинстве женских портретов мастера воплощены задумчивые образы. Колористические решения, главным образом, имеют явное воздействие средневековой армянской миниатюрной живописи, а также переключки с работами Мартироса Сарьяна. В портретах Асатряна чувствуется также влияние фовизма и кубизма. Работы американского периода являются доказательством независимой манеры живописца.

#### Նկարների ցանկ

- նկ. 1 «Մամիզ», կտավ, յուղաներկ (29x41), Բեյրութ
- նկ. 2 Վինսենթ վան Գոգ, նկարչի մոր դիմանկարը, 1888 թ., կտավ, յուղաներկ (40,5 x 32,5), Նորթոն Սիմոն թանգարան, Փասադենա, Կալիֆոռնիա
- նկ. 3 «Կանացի դիմանկար», 1959 թ., կտավ, յուղաներկ, Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 4 «Աիդայի դիմանկարը», 1962 թ., կտավ, յուղաներկ (69 x 65), Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 5 «Կանացի դիմանկար», 1961 թ., կտավ, յուղաներկ, Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 6 Ամեդեո Մոդիլյանի, «Կապույտ վերնաշապիկ», 1917 թ., կտավ, յուղաներկ, մասնավոր հավաքածու
- նկ. 7 «Կանացի պատկեր», 1959 թ., Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 8 «Կիթառով աղջիկը», կտավ, յուղաներկ, Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 9 Պարլո Պիկասո, «Կիթառ. Ես սիրում եմ Եվային», 1912 թ., կտավ, յուղաներկ (35 x 27), Պիկասոյի ազգային թանգարան, Փարիզ
- նկ. 10 «Կանացի պատկեր», կտավ, յուղաներկ, Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 11 «Տղամարդու դիմանկար», 1958 թ., կտավ, յուղաներկ (35 x 47), Լոս Անջելես, նկարչի որդու հավաքածու
- նկ. 12 «Կանացի պատկեր», 1987 թ., կտավ, յուղաներկ, Սան Ֆրանցիսկո, նկարչի դստեր հավաքածու
- նկ. 13 «Լուիզ Նալբանդյան», 1990 թ., կտավ, յուղաներկ, Լոս Անջելես, նկարչի որդու հավաքածու



1



2



3



4



5



6



7



8





9



10



11



12



13

**Հապավումներ / Сокращения / Abbreviations**

ԱՀ	—	Ազգագրական հանդես
ԲՄ	—	Բանբեր Մատենադարանի
ԴՀՎ	—	Դիվանի հայ վիմագրության
ԵՊՀ	—	Երևանի պետական համալսարան
ԼՀԳ	—	Լրաբեր հասարակական գիտությունների ՀՀ ԳԱԱ
ԼՂՀ	—	Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն
ՀԲԸՄ	—	Հայկական բարեգործական ընդհանուր Միություն
ՀԱՊ	—	Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ
ՀՀ ԳԱԱ	—	Հայաստանի Հանրապետության Գիտությունների ազգային ակադեմիա
ՀՊԹ	—	Հայաստանի Պատմության թանգարան
ՀՍՀ	—	Հայկական Սովետական հանրագիտարան
ՄՄ	—	Մաշտոցի անվան Մատենադարան
ՅՈՒՆԵՍԿՕ	—	Միավորված Ազգերի Կրթության, Գիտության և Մշակույթի Կազմակերպություն
ՇՀՀԿ	—	Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
ՊԲՀ	—	Պատմաբանասիրական հանդես
ՍՍՀՄ	—	Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետությունների Միություն
АВИИУ	—	Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту
АН	—	Архитектурное наследство
АО	—	Археологические общества
ВВ	—	Византийский временник
ВДИ	—	Вестник Древней истории
Вестник	—	Вестник Ереванского государственного университета
ЕГУ	—	Всеобщая история искусства
ВИИ	—	Вестник общественных наук НАН РА
ВОН	—	Вестник общественных наук НАН РА
ГосНИИР	—	Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва
ГТГ	—	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	—	Государственный Эрмитаж
ЕГУ	—	Ереванский государственный университет
ЗВОИРАО	—	Записки Восточного отдела Императорского русского археологического общества

ИФЖ	—	Историко-филологический журнал
КСИИМК	—	Краткие сообщения Института истории мировой культуры
МИА	—	Музей истории Армении
НАН РА	—	Национальная Академия наук Республики Армения
НГА	—	Национальная галерея Армении
НСГМИНВ	—	Научные сообщения Государственного музея искусств народов Востока
РАН	—	Российская Академия наук
СА	—	Советская археология
ХЖ	—	Художественный журнал
ЧГУ	—	Череповецкий государственный университет
ЮНЕСКО	—	Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры
ACHSByz	—	Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance
AIEA	—	Association Internationale des Études Arméniennes
ArtB	—	The Art Bulletin
BnF	—	Bibliothèque Nationale de France
Byz	—	Byzantion
CahArch	—	Cahiers archéologiques
CIMRM	—	Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae
ICAANE	—	International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East
ICOMOS	—	International Council on Monuments and Sites
INTAS	—	The International Association for the Promotion of Cooperation with Scientists from the New Independent States of the Former Soviet Union
HPJ	—	Historical-Philological Journal
NAS RA	—	National Academy of Sciences Republic of Armenia
OrCh	—	Oriens Christianus
PO	—	Patrologia Orientalis
REArm	—	Revue des Etudes Arméniennes
TM	—	Travaux et Mémoires. Centre de recherche d'histoire et civilization de Byzance
UNESCO	—	The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
WMF	—	World Monuments Fund
YSU	—	Yerevan State University

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Շոշումով հնագետ . . . . .	8
Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի աշխատությունների ցանկ Список трудов / List of Papers . . . . .	21
<b>Феликс Тер-Мартirosов</b>	
Երվանդատ . . . . .	33
<b>Левон Абрамян</b>	
«Мифы о начале» и проблема первого табу . . . . .	55
<b>Հայկ Ավետիսյան, Արսեն Բորոխյան, Արտակ Գունի</b>	
Դիտողություններ Սյունիքում մ.թ.ա. III–I հազարամյակների ծիսական լանդշաֆտի ձևավորման վերաբերյալ . . . . .	64
<b>Анна Хечоян</b>	
Способы отображения художественно-образного мышления в наскальном искусстве . . . . .	80
<b>Արևիկ Գարսամյան</b>	
Երվանդաշատի խեցեղենը ըստ 2007 թ. պեղումների նյութերի . . . . .	91
<b>Արմինե Գաբրիելյան</b>	
Երվանդաշատի պալատական համալիրի կարասային սրահը . . . . .	117
<b>Սիմոն Հմայակյան</b>	
Քաղաքային գանձատուն-թանգարանը Վանի թագավորությունում . . . . .	132
<b>David Stronach</b>	
Some Possible Sources for the Iconography of the Sasanian <i>Senmurv</i> in Elite Rhytons of Achaemenid and Parthian Date . . . . .	137
<b>Արմինե Զոհրաբյան</b>	
Սասանյան Իրանի դրամական քաղաքականությունը Հայաստանում III դարում . . . . .	148
<b>Հայկ Հակոբյան</b>	
Հին Հայաստանի առնչությունը Միթրային նվիրված հռոմեական տաճարներին . . . . .	172
<b>Վիկտորյա Վասիլյան</b>	
Տիրամոր «ճանապարհ ցույց տվող»՝ Օդիզիդրիա պատկերազրական տիպի ծագումը և նրա աղերսները անտիկ Հայաստանի արվեստում . . . . .	207
<b>Philippe Dangles</b>	
Aruč, le site fortifié . . . . .	222

<b>Համլետ Պետրոսյան</b>	
Աքրորու վաղ միջնադարյան տաճարը և նրա քանդակները . . . . .	232
<b>Լիլիթ Միքայելյան</b>	
Քառաթերթ զարդանախշը Հայաստանի վաղքրիստոնեական քանդակում (անտիկ նախատիպերը և սասանյան զուգահեռները) . .	243
<b>Զարուհի Հակոբյան</b>	
Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների կենդանագլուխ պատկերները . . . . .	267
<b>Անուշ Տեր-Մինասյան</b>	
Վաղ միջնադարյան Հայաստանի կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հորինվածքի և գեղարվեստական կերպարի ձևավորման գաղափարական առանձնահատկությունները . . . . .	285
<b>Сейрануш Манукян</b>	
Фрески Татева (930 г.) . . . . .	296
<b>Արփինե Ասրյան</b>	
Տալքի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի տարրերը մշակութային փոխառնչությունների լույսի ներքո . . . . .	326
<b>Դիանա Գրիգորյան</b>	
Իշխանության խորհրդանիշը Բագրատունի արքաների պատկերաքանդակներում. . . . .	338
<b>Claude Mutafian</b>	
T'oros Roslin et les mongols. . . . .	344
<b>Նազենի Ղարիբյան</b>	
Նոր դիտարկումներ Տեղերի վանքի շուրջ . . . . .	355
<b>Армен Казарян</b>	
К исследованию монастыря Оромос. Три больших зала верхнего ансамбля . . . . .	378
<b>Екатерина Брусенко</b>	
Иконографическая программа обозначения сакрального пространства в рельефном декоре армянских храмов XIII – первой половины XIV вв. . . . .	395
<b>Татевик Саргсян</b>	
Храм Спасителя в Крыму и его сюжетные рельефы . . . . .	407
<b>Աննա Լեյլոյան-Եկմալյան</b>	
Փարիզի ազգային գրադարանի թիվ 333 ձեռագրի թվագրման հարցի շուրջ . . . . .	428
<b>Ինեսա Դանիելյան</b>	
Մարկոս ավետարանչի դիմանկարը Մոմիկ ծաղկողի 1292 թ. Ավետարանում . . . . .	445

<b>Լուսինե Սարգսյան</b>	
Բուխարեստի Ակադեմիայի գրադարանի հայերեն Շարակնոցը . . . . .	457
<b>Մարիամ Վարդանյան</b>	
Հայկական եկեղեցական սկիզբների և Բուխարեստի հայոց Սրբոց Հրեշտակապետաց եկեղեցու թանգարանի արձաթե սկիզբների մասին . . . . .	485
<b>Նելլի Սմբատյան</b>	
Հայկական եկեղեցական սաղավարտների և վակասների գեղարվեստական նկարագիրը . . . . .	499
<b>Լիլիթ Վարապետյան</b>	
Էջմիածնի Մայր տաճարի զանգակատան քանդակային հարդարանքը . . . . .	514
<b>Իվլեթ Թաջարյան</b>	
Մատենադարանի «Շահնամեն» (թիվ 535) որպես դաջարական արվեստի նմուշ . . . . .	523
<b>Լևոն Չուգասցյան</b>	
Մմբատ Տեր-Վյուրեղյանի կյանքի համառոտ ուրվագիծն և արվեստը . . . . .	532
<b>Сатеник Варданян</b>	
Вклад Геворга Башинджагяна в тбилисскую армянскую кафедральную церковь Сурб Аствацацин (Сурб Геворг) . . . . .	552
<b>Մարինե Հովհաննիսյան</b>	
Մոդեռնը Ալեքսանդրապոլի ճարտարապետությունում . . . . .	559
<b>Շուշանիկ Զոհրաբյան</b>	
Մարդկային կերպարանքի և տարածության հարաբերությունը Վարդգես Սուրենյանցի նկարներում . . . . .	572
<b>Լիլիթ Պիպոյան</b>	
Գլխատունը որպես հայկական ավանդական բնակարանի հիմնական տեսակ . . . . .	586
<b>Ингуна Курценс</b>	
Особенности ассоциативно-символической образности в армянском изобразительном искусстве 1960-х — 1970-х годов . . . . .	603
<b>Լիլիթ Սարգսյան</b>	
«Ձևհալը», «ազգայինը» եվ հայ գեղանկարչությունը . . . . .	622
<b>Լիլիթ Խաչատրյան</b>	
Դիմանկարը Հովհաննես Ասատրյանի արվեստում . . . . .	639
Հապավումներ / Сокращения / Abbreviations. . . . .	650



## «ԱՆՏԱՌ ԾՆՆԴՈՑ»

Հոդվածների ժողովածու նվիրված  
Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին

Խմբագիրներ՝

Հ. Պետրոսյան (հայերեն)

Հ. Շաթիրյան (ռուսերեն)

Ա. Հաջի-Հակոբյան (անգլերեն)

Շապիկի ձևավորումը՝ Զ. Հակոբյան, Լ. Միքայելյան, Ս. Միքայելյան

Համակարգչային էջադրումը,

լուսանկարների մշակումը,

սրբագրումը՝ Ս. Միքայելյան

Չափը՝ 70x100, 1/16: Ծավալը՝ 41 տպ. մամուլ:

Թուղթը օֆսեթ: Տպաքանակը՝ 300 օրինակ

Տպագրվել է «ՎԷԼԱՍ ՊՐԻՆՏ» տպարանում

ք. Երևան, Վ. Վաղարշյան 12