



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ
ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

16 2024/1

ՏԱՐԵ ԳԻՐՔ

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԵՎ ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

ՏԱՐԵԳԻՐՔ

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

16 2024/1

ԵՐԵՎԱՆ

Հրատարակվում է Հայաստանի գեղարվեստի պետական
ակադեմիայի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Published by the Decision of the Academic Council of
the State Academy of Fine Arts of Armenia

ՀԱՄԱՐԻ ՊԱՏԱՍԽԱՆԱՏՈՒՄ
Անահիտ Օհանյան, ՀԳՊԱ գիտքարտուղար

ISSUE RESPONSIBLE
Anahit Ohanyan, SAFAA Scientific Secretary

Գեղարվեստի ակադեմիայի **Տարեգիրք**, 16, 2024/1, 239 էջ
Yearbook of the Academy of Fine Arts, 16, 2024/1, 239 p.
Ежегодник академии художеств, 16, 2024/1, 239 с.

Պարբերականն ընդգրկում է արվեստի պատմության և
հումանիտար գիտությունների ոլորտի ուսումնասիրություններ,
թարգմանություններ և ուսումնամեթոդական աշխատանքներ

The Periodical Journal Includes Articles on History and Theory of Art,
Humanities, Translations, and Teaching Aids

ISSN 1829-4278
DOI:10.54503/1829-4278

© Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2024

STATE ACADEMY OF
FINE ARTS OF ARMENIA

YEARBOOK

OF THE ACADEMY OF FINE ARTS

STUDIES IN ART HISTORY AND HUMANITIES

16 2024/1

YEREVAN

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ АРМЕНИИ

ЕЖЕГОДНИК

АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И
ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

16 2024/1

ЕРЕВАН

ԳԼԽԱՎՈՐ ԽՄԲԱԳԻՐ՝

Զարուհի Հակոբյան / Հայաստան

արվեստ. թեկնածու, դոցենտ, ԵՊՀ, ՀԳՊԱ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ՝

Վիգեն Ղազարյան / Հայաստան

ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթ.

անդամ, արվեստ. դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀԳՊԱ

Արամ Իսաբեկյան / Հայաստան

ՀՀ ժողովրդական նկարիչ, ՀԳՊԱ պրոֆեսոր

Հակոբ Սիմոնյան / Հայաստան

ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, արվեստ.

դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԿԳՄՆ Պատմամշակութային

ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն, ՀԳՊԱ

Քրիստինա Մարանցի / ԱՄՆ

արվեստի դոկտոր, Մաշտոցի անվ.

հայկական ուսումնասիրությունների պրոֆեսոր,

Հարվարդի համալսարան

Յանա Չեխանովեց / Իսրայել

ինագիտության դոկտոր, Բեն Գուրիոնի համալսարան, Նեգև

Սոփիո Տավաձե / Վրաստան

արվեստի տեսության և պատմության ակադեմիական դոկտոր,

դոցենտ, Բաթումի արվեստների պետական համալսարան

Քնարիկ Ավետիսյան / Հայաստան

արվեստ. թեկնածու, դոցենտ, ՀԳՊԱ, ՀԱՊ

Նազենի Ղարիբյան / Հայաստան

Արվեստի պատմության դոկտոր (Փարիզ),

դոցենտ, Մատենադարան, ՀԳՊԱ

Վիկտորիա Դեմենովա / Ռուսաստան

արվեստ. թեկնածու, դոցենտ, Ռուսաստանի առաջին նախագահ

Բ. Ն. Ելցինի անվան Ուրալի Դաշնային համալսարան

Արմինե Մելքոնյան / Հայաստան

պատմ. գիտ. թեկնածու, Մատենադարան, ՀԳՊԱ

Արմեն Եսայանց / Հայաստան

արվեստ. թեկնածու, Գաֆէսձեան արվեստի կենտրոն

Դոնարա Մկրտչյան / Ռուսաստան

բանաս. գիտ. թեկնածու, Սանկտ Պետերբուրգի

պետական համալսարան

EDITOR-IN-CHIEF

Zaruhi Hakobyan

PhD in Art History, Associate Professor, YSU, SAFAA

EDITORIAL BOARD

Vigen Ghazaryan / Armenia

Honorary Worker of Culture of the RA, Correspondent Member of the NAS of RA Doctor of Arts, Professor, SAFAA

Aram Isabekyan / Armenia

National Painter of the RA, SAFAA Professor

Hakob Simonyan / Armenia

Honorary Worker of Culture of the RA, Doctor of Arts, Professor
Scientific Research Center of Historical and Cultural Heritage of MESCS RA

Christina Maranci / USA

Doctor of Arts, Mashtots Professor of Armenian Studies
Harvard University

Yana Tchekhanovets / Israel

Doctor of Archaeology, Ben-Gurion University of the Negev

Sopio Tavadze / Georgia

Academic Doctor of Theory and History of Arts, Associate Professor,
Batumi Art State University

Knarik Avetisyan / Armenia

PhD in Art History, Associate Professor, SAFAA, NGA

Nazenie Garibian / Armenia

Doctor of Arts (Paris), Associate Professor, Matenadaran, SAFAA

Victoria Demenova / Russia

PhD in Art History, Associate Professor, Ural Federal University named
after The First President of Russia B. N. Yeltsin

Armine Melkonyan / Armenia

PhD in History, Matenadaran, SAFAA

Armen Yesayants / Armenia

PhD in Art History, Cafesjian Center for the Arts

Donara Mkrtchyan / Russia

PhD in Philology, Saint Petersburg State University

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Заруи Акопян / Армения

канд. искусств., доцент, ЕГУ, ГАХА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Виген Казарян / Армения

Заслуженный деятель искусств РА, член корр. НАН РА, доктор искусств., профессор, ГАХА

Арам Исабекян / Армения

Заслуженный деятель РА, профессор ГАХА

Акоп Симонян / Армения

Заслуженный деятель искусств РА, доктор искусств., профессор

Научный центр по исследованию историко-культурного наследия
МОНКС РА, ГАХА

Кристина Маранци / США

доктор искусств., профессор армянских исследований им. Маштоца,
Гарвардский университет

Яна Чехановец / Израиль

доктор археологии, Университет Бен-Гурион в Негев

Софио Тавадзе / Грузия

Академический доктор теории и истории искусств, доцент, Батумский
государственный университет искусств

Кнарик Аветисян / Армения

канд. искусств., доцент, ГАХА, НГА

Назени Гарибян / Армения

Доктор истории искусств (Париж), доцент, Матенадаран, ГАХА

Виктория Деменова / Россия

канд. искусств., доцент, Уральский Федеративный Университет им.
Первого президента России Б.Н. Ельцина

Армине Мелконян / Армения

канд. ист. наук, Матенадаран, ГАХА

Армен Есаянц / Армения

канд. искусств., Центр искусств Гафесчяна

Донара Мкртчян / Россия

канд. филол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԷՐԳԱ ՇՆՈՒՐՍՈՆ

Փայլատակող արևի ճառագայթները.
վրացական եկեղեցիների ձևկատներին արտացոլված
աստվածային հմայքը 14

ԱՐՄԻՆԵ ԴԵՏՐՈՍՅԱՆ

Մուտքի խորհուրդը. ավետարանների խորանների և եկեղեցիների
շքամուտքերի պատկերագրական ու խորհրդաբանական
ընդհանրությունները հայկական արվեստում 41

ԱՐՄԻՆԵ ԳԱՐԻԵԼՅԱՆ

Անտիկ արվեստի ավանդույթների արտացոլումը կիլիկյան
մանրանկարչության մեջ. նախնական հաղորդում 64

ՍԱԹԵՆԻԿ ԲԱՂՊԱՍԱՐՅԱՆ

Վիշապը որպես չարի ու բարու խորհրդանիշ Հայաստանի
ուշմիջնադարյան տապանաքարային արվեստում 80

ՍԱԹԵՆԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

«Քրիստոսի անձեռակերտ կերպարը».
ավանդույթ և ազդեցություն 97

ԼԻԼԻԹ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Երևանը Վահրամ Գայֆեճյանի խորհրդային
շրջանի արվեստում 120

ՄԻՍԱԿ ՀԱՐԹԵՆՅԱՆ

Ստեփան Թարյանի օֆորտների ընդհանուր ուրվագիծը 144

ՀՈՒՍԱՆԻՏԱՐ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԻՎԵԹ ԹԱԶԱՐՅԱՆ, ԳՐԵՏԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում
պահվող Անթուան Սեյրուզիների լուսանկարները 162

ԳԱՌՆԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Ալեքսանդր Զուդայեցի և Ղազար Զահկեցի կաթողիկոսներին
վերագրվող «Կտակ չարչարանաց»-ի մի խմբագրության
հեղինակի հարցը 182

ԱՎԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ

Ինքնառենֆլեքսիան Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի
բանաստեղծության պատկերակերտման առանցքում 205

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԵԹՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ

ԼՈՒՍԻՆԵ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Վիզուալ ներկայացման մեթոդների դերը, կիրառությունը և
դասավանդումը «Ինտերիեր դիզայն» մասնագիտության մեջ 229

Հապավումներ 237

CONTENTS

RESEARCH ON ART HISTORY

ERGA SHNEURSON

Flickering Sunrays: Capturing Divinity on
Georgian Church Façades 14

ARMINE PETROSYAN

The Entrance Semantics: the Iconographic and Symbolic
Parallels of the Gospel Canon Tables and Church Portals
in Armenian Art 41

ARMINE GABRIELIAN

Reflection of Hellenistic Art Traditions in Cilician Miniature:
Preliminary Notes 64

SATENIK BAGHDASARYAN

The Dragon as a Symbol of Evil and Good on
Late Medieval Tombstones of Armenia 80

SATENIK VARDANYAN

The Mandylion: Traditions and Influence 97

LILIT SARGSYAN

Yerevan in Vahram Gayfejyan's Art of the Soviet Period 120

MISAK HARTENYAN

General Outline of Stepan Taryan's Etchings 144

RESEARCH ON HUMANITIES

YVETTE TAJARIAN, GRETA GASPARYAN

Antoine Sevruguin's Photographs Kept in
Artak Manukyan Museum in Tehran 162

Garnik Harutyunyan

The Problem of the Author of a Recension of the "Testament
of Passion" Attributed to Catholicoi Alek'sandr Jughayets'i
and Ghazar Jahkets'i 182

ALA KHARATYAN

Self-Reflection in the Imaginary Dimension of
Slavi-Avik Harutiunyan's Poetry

205

TEACHING AIDS

LUSINE PETROSYAN

The Role, Application and Teaching of
Visual Representation Methods in the
“Interior Design” Profession

229

Abbreviations

237

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ЭРГА ШНЕУРСОН

Мерцающие солнечные лучи: отражение божественности
на фасадах грузинских церквей 14

АРМИНЕ ПЕТРОСЯН

Семантика входа: иконографические и символические
параллели таблиц канонов Евангелий и церковных
порталов в армянском искусстве 41

АРМИНЕ ГАБРИЭЛЯН

Выражение традиций античного искусства в киликийской
миниатюре. предварительное сообщение 64

САТЕНИК БАГДАСАРЯН

Дракон как символ добра и зла в искусстве надгробных
плит Армении позднего средневековья 80

САТЕНИК ВАРДАНЯН

«Нерукотворный Образ Христа». традиция и влияния культур 97

ЛИЛИТ САРГСЯН

Ереван в творчестве Ваграма Гайфеджяна советского периода 120

МИСАК АРТЕНЯН

Общая характеристика офортов Степана Тарьяна 144

ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ИВЕТ ТАДЖАРЯН, ГРЕТА ГАСПАРЯН

Фотографии Антуана Севрюгина, хранящиеся
в музее Артака Манукяна в Тегеране 162

ГАРНИК АРУТЮНЯН

Проблема автора одной редакции «Завещания страстей»,
приписанной католикосам Александру Джугаеци и
Лазарю Джахеци 182

АЛЛА ХАРАТЯН

Саморефлексия в основе образного мышления
поэзии Слави-Авик Арутюняна

205

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

ЛУСИНЕ ПЕТРОСЯН

Роль, применение и методы преподавания
визуальных коммуникаций в специальности
«Дизайн интерьера»

229

Сокращения

237

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

FLICKERING SUNRAYS: CAPTURING DIVINITY ON GEORGIAN CHURCH FAÇADES

ERGA SHNEURSON

PhD in Art History

*Department of Christian Oriental and Byzantine Studies
Oriental Institute, Martin Luther University, Halle-Wittenberg
erga124@gmail.com*

UDC 73.023.2; 73.027.2

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-14

Abstract

Geometrical and floral ornaments such as the rosette can be found in Georgia as well as in the south and eastern areas neighboring it. Pagan societies used such decorative images for centuries. The subject has provoked discussion for over a century, generating diverse opinions, and it bears funerary context, symbolic function, concept of the divine, apostrophic function, and cosmic and solar connotations. The first source is from Mesopotamia, an abundance of Neo-Assyrian (9th – 7th centuries BCE). In the Caucasus, the rosette ornament, used in specific traditional images, is associated with the stable influence of religious beliefs and cults dating back to the Neolithic era. It was passed down from earlier local pagan beliefs into Christianity, being firmly established in this religion.

The eccentric, unconventional, and imaginary form of the rosette as well as the monumentality of its size, manifests unique creative work that, in my opinion, is endowed with religious and philosophical meanings on church façades.

The article aims to show that the rosette, disc, and zig-zag engraved in stone on façades, stone pillars, and other objects play a similar role as decorative elements. Such motifs use the sun's rays to replicate various effects, create movements of light and shadow across the intricately sculpted façade and stone pillars, vibrate, and scatter flickering rays. In this manner, they lend a sense of sacred space, generating theological ideas and thoughts about the Creation and the Divine appearance on façades.

Keywords: rosette, disc, zig-zag, light, Sacred space, Divine appearance

Reliefs of rosettes—open flowers and disc forms—embellish Georgian church façades in various shapes and sizes. While investigating façade sculptures, I encountered many motifs and scenes of outstanding beauty where even colors can still be discerned. However, the most surprising and striking one is the rosette or open flower inscribed in stone (fig. 1).

The term ‘rosette’ denotes an open flower that does not necessarily match the conventional rosette, as one finds in medieval glass works (stained glass windows). The category of a rosette in Samtavisi Cathedral will be at the center of the test case, along with its various shapes of open flowers. The discussion will also include *zig-zag* and disc patterns, all concerning Georgian façade sculpture (figs. 2, 3)¹.

Zoomorphic and floral ornaments such as the rosette are found in the eastern areas of Georgia. Pagan societies used them for centuries². According to Ekaterina Endoltseva, the rosette ornament, as shown in specific traditional images in the Caucasus, is associated with the stable influence of religious beliefs and cults dating back to the Neolithic era. It was passed down from the earlier pagan beliefs of the local Caucasians and was established in Christianity.

The rosette’s eccentric, unconventional, imaginary artistic work, and the monumentality of its size, transmit and manifest unique creative work which, in my opinion, is endowed with religious and philosophical meanings on church façades³. How should these ornaments be interpreted? Are they merely decorative elements or symbols that convey profound thoughts and ideas? Investigating Georgian façades sculpture⁴, I found that Georgian medieval art and culture were embedded with profound theological and philosophical thoughts. They echo the culture of a highly sophisticated society and leave no doubt that the motifs bear meaning beyond animating a decorative form. The sculpted façades had scenes bearing the value of

1 I am thankful to David Gurevič for his knowledge and very helpful suggestions in respect to archeological evidence in the Holy Land. I am also indebted to Lado Miranashvili for his great support in getting some Georgian images that are rare to find. His knowledge and constant willingness to help are precious to me.

Throughout the study, the reader will get acquainted with the process of the evolution of the forms through the centuries. I have omitted the category of rosette and disc medallions that encircle various symbols.

2 **Endoltseva E.**, Zoomorphic Images and Ornaments with Rosettes in Christian Art of the Caucasus: Formation Paths of the Traditional Schemes, *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, 7/2, 2020, p. 198–200.

3 Façade reliefs are the main issue in this article due to their repeated use, although such reliefs can be found on stone pillars, too.

4 **Shneurson E.**, Veil of Sacredness: Framing Georgian Church Façades, *Eastern Mediterranean Texts and Contexts Series* (ed. C. Horn), Warwick: Abelian Academic, 2024 (forthcoming).

art installation, a modern term for *art in public areas*. In this context, a question arises: what was the role of such sculpture during that era? What can art installations do to the public arena, considering the early stage of their appearance in Georgia? And what is the meaning of their absence in Western churches during the same period? The rosette reliefs in stone led to the creation of related motifs, namely the disc and open flowers, and to a lesser extent, the *zig-zag* or *dog-tooth* motif in stones. The rosette was often used throughout an extended period, while the zig-zag frieze was less common. Nevertheless, both have a similar function on façades as decorative elements. Such motifs use the sunrays to reproduce various effects, create movements of light and shadow across the intricately sculpted façade, and vibrate and stir the sight with flickering rays, thus lending human senses and thoughts. However, this convention of the sunrays has a more considerable influence on the viewers by generating theological ideas, thoughts about the Creation, and the Divine appearance on the façades. In the relatively early formation stage, they imbue tricking thoughts about this practice of the forms concerning Georgia. This phenomenon occurred centuries before it arrived in the Balkan churches, and the use of the sun's rays to evoke Divine light on façades⁵. I demonstrate that *hierotopy*—the concept of creating ‘Sacred Space’, in this case, on façades⁶—resulting from the combination of the outstanding use of elements such as the rosette, zig-zag, and disc forms in stone, harnessing the sunrays on to the image. I aim to show the concept of a hierotopical sacred space with not only common symbolism but also distinctly tangible, even three-dimensional, characteristics in the art and architecture of Georgia.

In this study, I first present the source of the rosette motif and the different approaches to its form, use, and spread in the ancient Eastern Empires and cultures. I then scrutinize the motif in several Georgian churches to show how frequently and perfectly it was employed and what artistic shapes it developed. Next, I explore the different theological and philosophical theories—that influenced the art of Georgia—to provide a theoretical foundation and clarification to the rosette inscribed in stones, light, to sun-

5 **Čurčić S.**, *Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* (eds. B. D. Wescoat and R. G. Ousterhout), Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 307–338.

6 **Lidov A.**, *The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History, Hierotopy: Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture* (ed. A. Lidov), Moscow: Design. Information. Cartography, 2009, p. 7–35 (English resume p. 305–309); Idem, *Hierotopy: the Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History, Hierotopy: The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia*, (ed. A. Lidov), Moscow: Progress-Tradition, 2006, p. 32–56.

rays, and the other motifs mentioned above. Finally, I investigate how these theories appear to be reproduced in the sculptures on the façades and contribute to a new understanding of the subject matter.

Like the rosette, the disc shape appears in floral and geometric forms on the façades. Surprisingly, questions emerge regarding their appearance as a predominant motif in Georgia's stone pillars and façades.

The Historical Framework of the Rosette Motif Development

The rosette and disc motifs were used in art from the early periods, generally considered the third millennium BCE. Archeological evidence points to the earliest appearance of the rosette in Mesopotamia during the Middle Bronze Age (2000–1200 BCE), which is the period of the Great Empires: Egypt in the south of the Levant, the Hittite's empire in the north, Minoan Crete, Mycenaean in the eastern Mediterranean sea⁷. Chronology points to the spread of the rosette in the Late Bronze Age (1500–1000 BCE), reflecting a substantial increase in its use in Egypt. Ugarit, Palestine Megiddo, and Canaan were also included in this category, being under the control or influence of Egypt or the Hittites. The Megiddo site displays the widespread use of the rosette ornament in the Late Bronze Age, an excellent example of the phenomenon (fig. 4)⁸.

The periods mentioned above have revealed evidence of cross-cultural contacts between entities like Assyrians, Phoenicians, Hittites, Egyptians, and Tyre, with numerous forms and shapes of vessels and objects adorned with the rosette⁹. In the Early Iron Age, the practice of using different materials and the vast repertoire of vessels grew, and the patterns and shapes developed into more complex compositions. Powerful Phoenician influence is evident in the Salamis necropolis (8th century BCE) in Cyprus. The Phoenicians were instrumental in transferring the rosette during the Late Bronze Age and into the Iron Age II up to 600 BCE¹⁰. Numerous rosette and pomegranate beads were left in the rock-hewn tombs, and a large percentage of the Nimrud ivories display rosettes during this period¹¹.

⁷ **Porter B. W.**, Assembling the Iron Age Levant: the Archaeology of Communities, Politics, and Imperial Peripheries, *Journal of Archaeological Research*, 24, 2016, p. 373–374; **Woodcock D. H.**, *The Rosette in the Late Second Temple Period: Its Origins and Usage*, PhD Thesis, University of Manchester, 2008, p. 53.

⁸ **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p.56–57. Woodcock traces the Rosette at Megiddo back to the period between the Late Bronze Age (ca. 1500–1200 B. C.) and Iron Age I (ca. 1200–1000 B. C.).

⁹ For instance, there are many rosette decorated fibulae from the period of 1100–900. See: **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 58.

¹⁰ Ibid, p. 59.

¹¹ **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 61.

Two conclusions can be drawn from the brief chronological description presented above. Firstly, the rosette was used in the Levant for a very long period and profoundly impacted the region's art for millennia and centuries before and after Christ. Secondly, the usage of rosette can be classified into five categories according to the analysis of the data discussed: 1. Apotropaic; 2. Royal; 3. Funerary; 4. Religious; 5. Decorative¹².

Relying upon a trustworthy periodical definition relevant to Christian Georgia, I explore the motifs from the First and Second Temple periods and the surviving architectural evidence in Jerusalem. Dian Helen Woodcock's thesis on the rosette form in Judea provides samples of the period. Woodcock argues that the rosette motif has a significant meaning in Judean usage. Accordingly, she claims that using the rosette was in bathing complexes of the elite, Herod's Temple, and tombs¹³. Woodcock's connection of the rosette form with Plato's philosophy is pertinent to the Georgian perception and theological thoughts, as expressed in their writings¹⁴.

Old Testament Tradition of the Rosette Motif

Woodcock's investigation shows that the rosette's form has a long history of decorative patterns from the Bronze Age onwards. In contrast, *Old Testament* (hereafter *OT*) is the primary written source describing the rosette relevant to this study. Textual analysis and archeological evidence may clarify the use of the word 'rosette'. The biblical accounts of the Tabernacle and Solomon's Temple shed light on the ideology that may have governed the

¹² Ibid, p. 62.

¹³ **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 21.

¹⁴ There is evidence of Georgian interest in Neoplatonism in second-hand sources as early as the 6th century, and in surviving written sources from the 10th century onward. See: **Tevzadze G.**, Ideologie und Kommentar im Mittelalterlichen Georgien (10–12 Jahrhundert), *Der kommentar in Antike und Mittelalter*, vol. 2 (eds. W. Geerlings and Ch. Schulze), Leiden: Brill, 2004, p. 163–177; **Alexidze L.**, Ioane Patrissi's Commentary on Proclus Elements of Theology, *Interpreting Proclus: From Antiquity to Renaissance* (ed. S. Gersh), Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 229–244; **Raphava M.**, Georgian Translation of Nicetas Stethatos's Epistles (according to Arsen Iqaltoeli's Dogmatikon), *Georgian Christian Thought and Its Cultural Context* (eds. T. Nutzubidze, C. Horn, and B. Lourié), Leiden: Brill, 2014, p. 244–282; **Iremadze T.**, Die Philosophie des Denkens bei Ioane Petrizi, *Konzeptionen des Denkens im Neoplatonismus: zur Rezeption der Proklischen Philosophie im deutschen und georgischen Mittelalter* (eds. D. von Freiberg, B. von Moosburg, J. Petriz), Amsterdam: B.R. Gruner, 2004, p. 161–241; **Shneurson E.**, Veil of Sacredness: Architectural Facades Sculpture in Georgia; St. John the Baptist Church in Oshki, *Le rideau, le voile et le dévoilement, du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval* (eds. E. Palazzo et al.), Paris: Geuthner, 2019, p. 313–338.

choice of ornament. Centuries later, these choices, employed by the Georgians, express their enduring connection with the Holy Land. Exodus: 25-40 delivered the commandment to erect the Tabernacle and the instructions for its realization.

There is continuity between the biblical Tabernacle and the building of the First Temple extracted from Exodus: 25-31, and the declaration that the Tabernacle was of divine origin. Thus, specific motifs were given the value of divinity, allowing for continuity to the Second Temple and onwards¹⁵.

Exploring the Book of Exodus shows that the instructions for decorating the temple mention the abundant use of floral designs. The Scriptures introduce the Hebrew noun (“צִיץ”) ‘zits’ means, according to the New Revised Standard Version of the Bible (hereafter NRSV), a rosette, while the King James Version (hereafter KJV) translates it as an “open flower.” The word developed in several directions until it was determined to be a rosette. The Hebrew meaning of the rosette as blossom or flower is used only concerning the High Priest’s miter. Exodus 28:36-38 (NRSV) states:

“You shall make a rosette of pure gold, and engrave on it, like the engraving of a signet, “Holy to the Lord”. You shall fasten it on the turban with a blue cord; it shall be on the front of the turban. It shall be on Aaron’s forehead, and Aaron shall take on himself any guilt incurred in the holy offering that the Israelites consecrate as their sacred donations; it shall always be on his forehead, so that they may find favor before the Lord”.

NRSV version states in Exodus 39:30-31 states:

“They made the rosette of the holy diadem of pure gold, and wrote on it an inscription, like the engraving of a signet, “Holy to the Lord” They tied to it a blue cord, to fasten it on the turban above; as the Lord had commanded Moses”.

The headgear of Aaron is associated with holiness, offerings, guilt, the high priesthood, and favor before God. Wearing this motif was crucial to the correct functioning of the cult¹⁶.

The same word is used in 1 Kings 6:18, 29, 32, 35 to describe the decoration of Solomon’s temple: in Hebrew, “פִּטּוּרֵי צִיצִים”, means ‘budding flower on the way to opening’ though in all the three translation versions (KJV, RSV, NRSV), it is translated as ‘open flowers’¹⁷. More variations of the word produced other meanings, like comparing flesh to the beauty, flower, human birth, or blossoming of a flower. The above scripture reflects the floral motifs. In Exodus, 1 King 6, and other texts, the floral motifs are located in a sacred

15 Woodcock D. H., *The Rosette...*, p. 188-189.

16 Ibid, p. 192.

17 Ibid, p. 190.

environment as divine images¹⁸. This interpretation of the motifs continued for centuries. The use of the rosette in the Book of Exodus symbolizes any gift experienced in the holy offering of the Israelites that was consecrated as their sacred donations. Furthermore, a holy diadem of a gold rosette which was engraved with the words “Holy to the Lord” was tied to Aaron’s turban turning into a motif of “the correct function,” as “following Moses’ commands,” as a rebirth of humans and the protection of its blossoming.

Woodcock draws attention to the biblical description of Solomon’s Temple, which resembles monuments of Phoenician art in Syria. She further provides archeological evidence compared to biblical narratives, thus creating a long thread of continuity from the ancient world throughout the First Temple to the Herodianic Temple and onward¹⁹.

Herod’s Temple

The available archeological evidence relating to the Second Temple displays the tradition of the rosette form (though we do not have remnants from the temple itself). Thanks to excavations which are still going on around the Temple Mount, archeologists have more information regarding the site as well as a repertoire of ornaments showing that the popular floral motifs primarily used in the Late Second Temple Period were pomegranates, pine cones, palm trees, lilies, and open flowers in rosettes²⁰.

The floral and rosette patterns we find nowadays appear in different places in the compound, such as in the south domes of the Double Gates, mainly in the entrance. They also appear in the north dome of the Double Gates and the Royal Stoa, located south of the Temple Mount. The debris from these areas reveal many pieces displaying abundant rosette forms²¹. The fragments from the Royal Stoa, on the whole, are consistent with those from other locations in the late Second Temple Period—a rosette of many designs, foliate branches, leaves, lilies, and geometric designs²². The historian Josephus Flavius praised the Royal Stoa as “more worthy of mention than any other [structure] under the sun” and described the building in detail²³.

¹⁸ Woodcock supports the NRSV version by leaning on other scholars’ interpretations. See: **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 192.

¹⁹ Ibid, p. 188–195.

²⁰ **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 198.

²¹ Ibid, p. 201.

²² Ibid, p. 204.

²³ **Ben-Dov M.**, *In the Shadow of the Temple: The Discovery of Ancient Jerusalem*, New York: Harper & Row, 1985, p. 73–76; **Shimron A., Deutsch Y., Peleg-Barkat O.**, *The 70 CE Temple Mount Conflagration: First Scientific Evidence*, *New Studies on Jerusalem – Proceedings of the Tenth Conference* (eds. E. Baruch and A. Faust), Ramat-Gan:

In her article titled “The Art of Jerusalem during the Second Temple Period” and published in 2020²⁴. Orit Peleg-Barkat writes that she has found remnants of a rosette inscribed in the northwest vault of the South Double Gate. This Gate is connected with the Temple via tunnels which have four umbrella domes, one still partially carved with floral and geometric forms and rosettes of various sizes and shapes²⁵. The South Double Gate contains several areas where multiple types of rosettes appear²⁶. According to Peleg-Barkat, the Double Gate’s umbrella domes decorations belong to the Herodian Period, and she relies on Mazar’s investigation to confirm her assertion.²⁷

Herod’s massive constructions throughout Israel had architectural implications on the buildings nationwide. Private houses and the funerary complexes of the elite reflect this approach²⁸. The sarcophagi and ossuaries are found in considerable quantity around Jerusalem, Judea, and Jericho. Many of these objects are decorated with various rosette types.

Peleg-Barkat and other researchers and archaeologists generally describe Jerusalem as a large city where a lot of buildings were constructed throughout the Hellenistic and Roman Periods. The core participants of the city in the development of Christianity are apparent, and so is its influence on Georgian society, history, art, and the monasticism movement.²⁹ From the early stages of Christian development in Jerusalem, the six-point rosette is a striking pattern because it resembles the open Madonna lily.³⁰

Bar-Ilan University, 2004, p. 19–33; **Shimron A., Deutsch Y., Peleg-Barkat O.**, New Evidence of The Royal Stoa and Roman Flames, *Biblical Archaeology Review*, 36, no.2, 2010, p. 57–62; **Flavius Josephus**, Antiquities of the Jews, bk. 15, chp. 11, p. 3–5, *The Complete Works of Josephus* (tr. W. Whiston), Grand Rapids, MI: Kregel Publications, 1981, p. 410–420.

24 **Peleg-Barkat O.**, The Art of Jerusalem during the Second Temple Period, *The History of Jerusalem: The Second Temple Period, 332 BCE–70 CE*, vol. 2 (ed. I. Gafni, R. Reich, and J. Schwartz), Jerusalem: Yadlzhak Ben-Zvi, 2020, p. 527–568.

25 Ibid, p. 542–43.

26 **Peleg-Barkat O.**, The Art of Jerusalem..., p. 543.

27 **Peleg-Barkat O.**, The Art of Jerusalem..., p. 542, 544; **Ritmeyer L.**, *The Quest: Revealing the Temple Mount in Jerusalem* (Jerusalem: Carta, 2006), p. 71.

28 Peleg-Barkat also paid attention to this kind of buildings and their decoration. See: **Peleg-Barkat O.**, The Art of Jerusalem..., p. 546–553.

29 Peleg-Barkat studied the Herodian Art period in a more comprehensive way. See: **Peleg-Barkat O.**, Herodian Art and Architecture as Reflection of King Herod’s Many Faces, *Common Dwelling Place of All the Gods: Commagene in Its Local, Regional and Global Hellenistic Context* (eds. M. Blömer, S. Riedel, M. J. Versluys, and E. Winter), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2021, p. 409–438; **Mgaloblishvili T.**, *New Jerusalem in Georgia*, Tbilisi: Center for the Exploration of Georgian Antiquity, 2013.

30 **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 195, 204.

Examples of Motifs in Georgian Churches

The Rosette. Stone relief sculpture occupies a significant place in the pictorial art of medieval Georgia, and the relief images played the leading role in visualizing the essence of the new religion. Stone relief preserved early visual representations of the Christian subject scenes and took part in developing Christian iconography in Georgia. The subject matter arose from Christ's life and history in Jerusalem. Nevertheless, the reliefs are embedded in the antique and oriental tradition, Sassanid Persia, and localism.

From the vast repertoire of the rosette on façades and pillars, I present several examples below that display the use of the pattern throughout the centuries.

Cross Pillar, from Bolnisi (fig. 5, 6),³¹ early 7th century. The Bolnisi column is a fragment engraved with a peacock decorated with two asymmetrical rosettes dating from the early 7th century³². In this case, the rosette possesses a more significant decorative role. The fragment looks vivid and well-decorated since it is asymmetrical. Another rosette can be seen in the baptistery of a church in Bolnisi: here the rosette form is accompanied with a cross, a deer and a vine, being more characteristic of the early Christian period and symbolizing resurrection and the immortality of the soul. In Georgia, they are linked, additionally, to the story of the miracle-working tree and the legend of the Wooden Cross.

The Edzani Church of St. Demetre. The Holy Sepulcher and the Ark are seen at the top of the pillar dating from the 6th to 7th centuries (fig. 7). Above the double arches, there is a rosette encircled by a decorated band which resembles the Shavi Sopeli tympanum (discussed below). The relief's importance lies in the iconographic connection it draws between itself and the Golgotha Cross during the early stages of the Christian art of Georgia and Metzkheta³³. The Edzani emblem of the cross is embedded with Christological connotations of the Crucifixion, the Resurrection, and the Ascension. Furthermore, the relief displays double arches, alluding to the Ark of the Covenant at the top of the pillar. The relief is engraved on the church façade, its location making it even more prominent as those approaching the church face a sacred place resembling, and equivalent to, the Holy Sepulcher in Georgia.

31 **Dadiani T. et al.**, *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi: George Chubinashvili National Research Center, 2017, p. 12.

32 **Dadiani T. et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 52, fig. 129.

33 Another example that draws a connection to the Golgotha Cross can be seen on a khandisi stone cross pillar bearing similar composition. See: **Machabeli K.**, *Early Medieval Georgian Stone Crosses*, Tbilisi: Ministry of Culture, Monument Protection and Sport, 2008, p. 123, fig. 4–6.

Ruisi Cathedral of Transfiguration, south annex. The plaque of the Transfiguration, which is located on the church tympanum, traces back to the 8th to 9th centuries when the building was renovated. A band encircling the tympanum of the east chamber is decorated with rosette reliefs³⁴. On the tympanum, the scene of *Majestas Domini* is depicted. Initially, it was to adorn the main entrance of Ruisi Cathedral³⁵ (fig. 8, 9). The tympanum shows the *Majestas Domini* and a man kneeling in supplication before the Virgin and Child, which is linked to the general concept of soul salvation. The appearance of the rosette on a band encircling the tympanum ties the form, once again, to historical figures and religious subject matter of Divine formation on the façades, endowed with the sanctity of the rosette form.

Shavi Sopeli. The tympanum sculpture above the church window resembles the Holy Sepulcher in Jerusalem, and it thus reflects the long-lasting and robust ties to the Holy Land³⁶. The form of two arches became a standard way of presenting the ark. It is typically located on the tympana of church entrances or other prominent sites. Tamar Khundaze brings E. Tumanishvili's interpretation of the subject matter of the tympanum "as a *Majestas Domini* linked with Isaiah's vision in Is. 6:2, with the image of the Ark of the Covenant, while the building in the center of the composition represents Solomon's Temple"³⁷. Tumanishvili correlates the image of the Ark to the depiction in the conch in the Germigny-des-Prés Church³⁸, a 9th century mosaic. Nevertheless, there is a similar, but earlier depiction of the Ark of the Covenant in an important site which is geographically closer to Georgia—the ancient synagogue of Dura Europos in Syria (fig. 10, 11).

According to Kitty Machabeli, the Holy Sepulcher in medieval Georgian reliefs follows the tradition common to the Christian East, the symbolic link to Solomon's Temple in Jerusalem³⁹. More specifically, it is related to the structure of the aedicule of Constantine's church. The Holy Sepulcher is depicted in the center of the composition on a façade or a stone pillar, representing the symbolic image of the Holy of Holies in Solomon's Temple.

Above the Ark of the Covenant, the rosette cannot be defined as a mere decoration but must stand for a much more comprehensive theological and symbolic representation. The cross and rosette, juxtaposed with the Holy Sepulcher at the top of the pillar or tympanum, typically symbolize Christ's

34 **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 20, fig. 61.

35 *Ibid*, p.21.

36 Another specimen relating to the same subject matter can be seen in Tsirkoli Church, which dates from the 8th century. See: **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 94, fig. 181.

37 *Ibid*, p. 94, notes 14–15.

38 *Ibid*, p. 94.

39 **Machabeli K.**, *Early Medieval...*, p. 35–37.

victory over death⁴⁰. It exemplifies the composition's versatility, destined to evoke religious feelings in those approaching the church. In this case, the rosette can be understood as a decorative form. However, it still carries a symbolic meaning and plays a significant role in the endeavor to create Georgia as the Second Jerusalem. The relief at Shavi Sopeli was a long-chain synthesis of the Holy Sepulcher with the Ark of the Covenant as a reflection of the ties to the Holy Land and the naming of Metzkheta as the New Jerusalem⁴¹.

From this point of view, it is interesting to look at these relics as a fusion of *Majestas Domini* and worship of the Holy Sepulchre or a symbol of the intersection between the earthly and heavenly worlds.⁴²

The Zig-Zag Pattern

The Anchiskhati Basilica (probably, formerly called Saint Mary's Church), which was built by King Dachi Ujarmeli, King Gorgasali's son, in the 6th century, is a three-nave structure⁴³. Under its roof, several lines of zig-zag friezes were constructed during the early 17th century. The zig-zag pattern resembles that of the Gurdjaani church of the Virgin (Kvelatsminda), which dates from the 8th century. Besides being a decorative element, the zig-zag frieze also evokes Divine light on the façades with the help of sunrays. Besides being a decorative element, the zig-zag frieze subject matter uses the sunrays to evoke divine light on the façades.

The Gurdjaani Basilica of the Virgin, which traces back to the 8th century, is the only church in Georgia that has two domes built of even rows of corbel stone. Under all the roofs, several rows of zig-zag patterns run around the basilica. It is a unique structure with no continuation later on, but the pattern is dominant on the façades, and the sunrays vibrate in the beholder's eyes.

Martvili Church is considered a seventh-century building; the tenth-century renovation saw the change of the church's name⁴⁴ (fig. 2). Below the cornices of the apses, two rows of stone zig-zag elements run west to east, while underneath the more sculpted busts of saints (fig.15–16) can be seen.⁴⁵

40 **Machabeli K.**, Palestine Traditions of Early Medieval Georgian Plastic Art, *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, 2/1, 2008, p. 123.

41 Read more on the ties of Metzkheta and Jerusalem in: **Mgaloblishvili T.**, *New Jerusalem in Georgia*, Tbilisi, Center of the Exploration of Georgian Antiquity, 2013.

42 **Ousterhout R.**, The Temple, the Sepulcher and the Martyrion of the Savior, *Gesta*, 29 (1), 1990, p. 47–50; **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 94.

43 *The Spiritual Treasure of Georgia* (ed. V. Gabelia), vol.1, Tbilisi: Khelovneba, 2005, p. 45.

44 **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 18–19.

45 The sculptures organized on two registers, one on the east façade and another on the west, are not discussed here.

Contradicting the vibrant, lively Warrior Saints on horseback on the sculpted register below it, the bust figures under the cornices are static and motionless, functioning as corbels. Byzantium influenced Western Georgia and ecclesiastically belonged to the See of Constantinople, compiled in the 7th century⁴⁶.

The unique cornice of the church's east gable, a zig-zag stone structure, has a unique significance on church façades. The cornice comprises two bands of dogtooth-patterned stones. Slobodan Ćurčić contends that the dogtooth or zig-zag shape represents the Divine Light in Eastern Christian and Byzantine artistic and architectural traditions⁴⁷.

The motif that expresses its message symbolically, conveying the notion of the Divine Light, was executed in different media, such as mosaics, fresco paintings as well as brick and mortar⁴⁸. The fourth-century Cappadocian father Gregory Nazianzus wrote about the light illuminating Jesus on Mount Tabor. He initiated discourse on the subject that was to occupy theologians for centuries⁴⁹. To artistically depict the heavenly glory, it became necessary to transform symbolic signs and ideas into a visual form. Ćurčić examines several examples, demonstrating the development of the dogtooth motif in Balkan art, and reflects upon the theological perception of the Divine Light during the Middle and Late Byzantine periods.⁵⁰ The zig-zag lines create paintings with an illusion of three-dimensionality. The motif produces a play of shadow and light of the sun's rays on stones. I consider the dogtooth cornice in Martvili to reflect this artistic illusion, manipulating the sun's rays to produce shade and light effects on the stones and reliefs. The manner in which the dogtooth cornice encircles the apse emphasizes the exterior of the east façade, turning it into a sacred space. The form creates a performative image of glittering ornaments, dynamism, and movement. Thus, it has an inherent capacity for a hypnotic effect on the viewer who experiences the Divine Light and imagines seeing the Divine without encountering figurative representation.

The reliefs of the church resonate with an earlier version of the scheme, already in use during the period of Emperor Justinian I in St. Catherine's Monastery (6th century), to express the Divine Light in a universal, abstract

46 **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 19.

47 **Ćurčić S.**, *Divine Light...*, p. 307–337, esp. 310.

48 On the Divine Light, see chapter two.

49 On the notion of the Divine Light, see: **Andreopoulos A.**, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood: St. Vladimir's Seminary, 2005, p. 15–22.

50 The specimens include Hosios Lukas Monastery (early 10th century) as well as Cefalù Cathedral, and Daphni Monastery (both dating from the 12th century). See: **Ćurčić S.**, *Divine Light...*, p. 313.

language of symbolic signs (fig. 16). The churches of Martvili (7th to 10th centuries) and Gurdjaani (8th century) (fig. 18) are unique early examples of the sophistication of Georgian façade sculptures contextualizing religious thought in art.

Nikortsminda Cathedral was built in 1011 and 1014⁵¹ (fig. 14, 15). An inscription on its western façade mentions the royal sponsor, King Bagrat III, who ruled from 1001 to 1027 (fig. 17, 18). The church is enveloped with a system of blind arches on three façades, the central scene being flanked by two discs on each of them.

The uniqueness of this cathedral is reflected in its sophisticated system of blind arches and sculpted reliefs which show Christological–biblical scenes.

Thus, this system exemplifies a metaphorical “parochet” covering the church edifice, which is inlaid with a wide range of decorative reliefs and figurative scenes on four façades. From a broader perspective, the subject matter of the depicted settings is that of the Revelation, in which various themes such as Traditio Legis, the Ascension, Transfiguration, Majestas Domini, Christ’s Second Coming, the Day of the Last Judgment, and others, have been encapsulated.

The Samtavisi Cathedral features outstanding geometric non-figurative symbolic façades. The southern and northern ones are adorned with blind arches and a central motif. It is a striking monumental rosette (fig. 17) on each side, emblazoned on the stone façade. The rosette shape is created through circles of leaves of different sizes and geometric forms, each circling the other. These rosette reliefs reflect the Divine presence on the surface of the façades, the Divine Light spreading upon them and turning the façades into sacred place.

I argued in another work that the motifs of blind arches in the Samtavisi Cathedral (like other churches) present an unfolding veil inlaid with exceptional reliefs on the façades, before which the beholder undergoes a spiritual exaltation that is usually reserved for scholars who can ‘see the un-seeable’⁵². At the same time, the sculpted façade may have stimulated the illiterate viewer’s impulse and the drive to pursue spiritual exaltation, according to their ability to interpret an abstract symbol. The mental status of the beholder changes and transforms in front of the sculpted façade,

51 **Dadiani et al.**, *Medieval Georgian Sculpture...*, p. 193.

52 “The visible is truly the plain image of the invisible”. See: **Pseudo-Dionysius**, Letters, Letter 10, 1117B, **Pseudo-Dionysius: The Complete Works** (ed. P. Rorem, trans. C. Luibheid), New York: Paulist Press, 1987, p. 289; **Pseudo-Dionysius**, The Mystical Theology, 1001A, **Pseudo-Dionysius: The Complete Works...**, p.137. “By Means of the Variety and Abundance of Composite Symbols”. See: **Pseudo-Dionysius**, The Ecclesiastical Hierarchy, ch. 1,376B, **Pseudo-Dionysius: The Complete Works...**, p. 198.

from being a passive viewer to an active supplicant who takes part in the hierotopical creation of sacred space.

Alexei Lidov explains hierotopy as the initiation of a group of communities to mark a place as holy due to some unique event that occurred there. He named this also the “eruption of holiness”⁵³. Even today, standing in front of the façades with their symbolic forms evokes feelings that appropriate the definition of the “eruption of sacredness”.

The monumental rosette conveys symbolic messages, hinting at Neoplatonic philosophical ideas expressed by Pseudo-Dionysius the Areopagite’s theory of mystical signs and symbols⁵⁴. Pseudo-Dionysius the Areopagite stated that the Divine descends toward the earth through the angelical levels, transmitting the Divine Light and spirit from the ultimate One to the plurality of human nature⁵⁵. The spread and descent of the Divine Light towards earthly symbols and realms of time, space, and sense perceptions, first and foremost, must be stored in memory for future recollection⁵⁶.

Light, Theory of the Optic

By the 6th century, Christianity had shifted its focus from material objects and naturalist expectations “toward the symbolism inherent in mystic contemplation”⁵⁷. As Jaś Elsner calls it, this transformation was a “mystic viewing” of the art. Pseudo-Dionysius the Areopagite, considered to be the most vigorous-spirited mystical theologian in the Christian world of his time, provided a Dionysian path through material symbols to a spiritual reality that shares Plato’s imagery of light⁵⁸. Thus, “mystical viewing” was a spiritual path to the viewers’ journey as they pursued a way to unite with the One. Neoplatonic perceptions led Christian theologians to treat the church façades as a part of the entire church’s edifice and as a unity of the place and its constructive elements. Light was the primary conveyor of the Divinity to the last and lowest body on earth. The decorative system elevates the Divine under the veil of earthly symbols⁵⁹. Pseudo-Dionysius the Are-

53 **Lidov A.**, *Hierotopy...*, p. 33.

54 **Rorem P.**, *Biblical and Liturgical Symbolism within the Pseudo-Dionysius Synthesis*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.

55 Throughout all his works, Pseudo-Dionysius the Areopagite discussed the subject of the Divine Descent. See *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, p. 51, 61–62, 66–68, and 139–40.

56 **Carruthers M.**, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (2nd ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 22–24, 76–81.

57 **Elsner J.**, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 88.

58 **Elsner J.**, *Art and the Roman Viewer...*, p. 99.

59 **Rorem P.**, *Biblical and Liturgical...*, p. 66.

opagite, defined the mystical path of light through which material symbols lead to spiritual reality.

The discourse in Pseudo Dionysius the Areopagite's corpus relates to the central role of symbols and the way they influence the human soul. Pseudo-Dionysius relied on a Jewish tradition in the Hebrew Scriptures and passed it down to Christians through Origen⁶⁰. His principal aim was to explain how light performed as a transmitter of divinity to the lower level on Earth. The theological doctrine of progressive descent of Divine Light empowers the transmission of divinity from the highest causes to the lowest beings in creation. According to his understanding, nature is replaced by the ecclesiastical and angelic orders⁶¹. In his exploration of the Divine in *On the Celestial Hierarchy*, angels appear to have an inherent capacity to mediate between the celestial and the ecclesiastical hierarchies⁶².

Thus, Dionysius introduced the idea of a celestial hierarchy in which the Divine is the One, and the angelic level is mediated between the One and the rest of the world. Heavenly knowledge is conveyed to humans through the illumination of radiant rays. Accordingly, the task of the angelical hierarchy is to move between the hierarchies, delivering the divine spirit to the last and lowest entity on Earth. Thus, it corresponds to the Platonic ladder of essences⁶³.

It was believed that the angelic hierarchy, possessing both sublime divinity and earthly corporeality, was created for the epistemological purposes of the Divine Light. This means that the “divine intelligible”—the rays of light—consistently descended to the lowest level in the same order: first to the religious leaders, and then to others through them. The descent towards the earthly hierarchy was interpreted as rays of light emanating from the One, from the “pure union,” towards the multiplicity of materiality and

60 **Harrington L. M.**, *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*, New York: Palgrave-Macmillan, 2004, p. 104.

61 **Tavolaro A.**, Eikon and Symbolon in the Corpus Dionysiacum: Scriptures and Sacraments as Aesthetic Categories, *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500–900* (eds. F. Dell’Acqua and E. S. Mainoldi), Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 48.

62 This treatise and its methodological commentary helped to shape medieval Western and Byzantine theories about symbols in general, both biblical and liturgical. **Rorem P.**, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, New York: Oxford University Press, 1993, p. 49.

63 A comprehensive discussion on the angelic role and the transmitting divinity of symbols to sensibility to human being, see: **Ivanović F.**, Pseudo-Dionysius and the Importance of Sensible Things, *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500–900* (eds. F. Dell’Acqua and E. Sergio Mainoldi), Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 83–84.

earthly corporeality⁶⁴. They pass it on in a form suited to the human soul “in the diversity and multiplicity of divided symbols”⁶⁵.

According to Pseudo-Dionysius, physical extension and the chronology of time are the primary symbolic mechanisms of the sacred liturgy. The concept of the procession, namely, the descent of the Divine Light into symbols, indicates God’s self-disclosure beneath the veil of earthly symbols⁶⁶. On the lower level, human beings can only experience the simple actions of the Divine before they leave the earthly world because of their lack of knowledge and sacredness, and their need for exaltation. This idea is also expressed in Paul’s First Epistle to the Corinthians (1 Cor 8:7): “How be it there is not in every man that knowledge: for some with the conscience of the idol unto this hour eat it as a thing offered unto an idol; and their conscience being weak is defiled”.

Conclusion

Visualizing signs and symbols on façades endowed them with the power of ideas and perceptions whose expression was beyond human language and human logic; that is why sculpted images like the rosette and the zig-zag, and metaphoric motifs such as a veil and a curtain can encapsulate so much meaning. The various sculpted scenes and the blind arches delineate the façades as sacred spaces and integral parts of the church. Thus, a new and additional theological aspect arose in Georgia for “sacred space”.

The Judeans’ use of a rosette was an indirect statement that it may have been symbolic in a sense defined with reference to Plato, Woodcock argued⁶⁷. Symbols and signs have an abstract nature⁶⁸. Plato’s philosophical concept and Greek philosophy were rooted in Georgia as early as the first century onward. The common ground in defining the term ‘symbolism’ is that it does not convey the obvious, literal meaning of its form. A more abstract concept is expressed to the participant through the symbols and alludes to the two different worlds of Plato⁶⁹. Plato’s world of ideas is permanent, unchangeable, and unreachable. In contrast, the world of phenomena (the physical world) constantly searches for ways to reach perfect ideas. In

64 **Plotinus**, *The Enneades* (trans. by Arthur Hilary Armstrong), vol IV.7, Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 1984.

65 **Pseudo-Dionysius the Areopagite**, *Ecclesiastical Hierarchy*, I, 376B, **Pseudo-Dionysius: The Complete Works...**, p. 198.

66 **Roerem P.**, *Biblical and Liturgical...*, p. 67–68.

67 **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 23.

68 **Franel E., Teutsch B. P.**, *The Encyclopedia of Jewish Symbols*, Nothvale: Jason Aronson, 1995, p. xiv.

69 **Woodcock D. H.**, *The Rosette...*, p. 46.

other words, it strives to attain the world of perfection. The world of phenomena is changeable, accessible, and never internal. The principle valid for the symbol is that “Something of its material properties inevitably becomes engaged with its abstract properties because human beings have to function in a material world”⁷⁰. This means that human beings cannot totally leave their senses and corporeality behind to reach the world of ideas. In this respect, the quest is eternal. The monumental sculpture of rosette, disc, and zig-zag carries the notion of the sun’s rays creating the flickering light on the façades, materializing the perception of Divine Presence on them.

The OT encounters light in the story of Moses coming down from Mount Sinai, carrying the Tablets. He did not know that “the skin of his face shone” (Exodos 34:29–35) because he had been talking with God. Furthermore, fire and light are signs of divine presence in the OT and the Christian Scripture. They are signs of judgment, as in the case of Sodom and Gomorrah and the Transfiguration of Jesus. OT fire and light are signs of divine anger for guidance. NT fire and light have a positive connotation derived from the Transfiguration⁷¹. The Book of Matthew encounters light, describing Christ’s Transfiguration on Mount Tabor, stating, “his face shone like sun, and his garments became white as light” (Mat. 17:1–8). Moses encountered God’s face when he was alone while Jesus was accompanied by three disciples, and Moses and Elijah appeared to them, joining Christ to participate in the event.

These last two quoted theophanies remind one that God is invisible and that light is the only manifestation of the divine presence. In both cases, two humans, Moses and Christ, became instruments for transmitting divine light. Their faces shone, and Christ’s garments also shone. Another significant difference was that Moses was a human elected by God and shone on the mountain facing God, and Christ was God incarnated and made visible on earth. He did not know that “the skin of his face shone” (Exodos 34:29–35) because he had been talking with God. However, how does this language of symbolic signs work for the viewer? It is reflected through the theoretical analysis of the rosette on stone, zig-zag, and disc forms as a concept of Divine Light and as flickering sunrays, capturing Divinity on Georgian church façades. The church’s interior softened and melted the various light sources that emanated from God himself or sometimes from the ruler. Rulers

70 On symbolism, see: **Hobson P.**, *The Cradle of Thought*, London: Macmillan, 2002, p. 95–97; **Eliade M.**, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader* (eds. B. C. Wendles and D. G. William), New York: Harper & Row, 1975; **Franel E.**, **Teutsch B. P.**, *The Encyclopedia...*, p. xiv; **Maguire H.**, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton: Princeton University Press, p. 11.

71 **Lee B.**, *Fire and Light: The Polemics of the Divine Presence, Light and Fire in the Sacred Space: Material from the International Symposium* (ed. A. Lidov), Moscow: Indrik, 2011, p. 47–49.

that identified themselves with the Sun, from Nero's Domus Aurea through Domitian, Midas, to Justinian, all considered their palaces equal to heaven⁷².

In this regard, Bissera V. Pentcheva states that “the synergy between poem and *soros* enables epigram and image/relic to capture and to enforce the presence and effect of the *sōmapneumatikon*: fluidity or reversibility between the states of solid and liquid. We encountered this dynamic in the *eulogiai*, whose liquid content and glittering flasks blurred the distinction between flowing and congealed”⁷³.

The facade sculpture featuring rosettes, zig-zag, and disc forms produces energy that speaks to the vitality of inspired matter, engendering the metamorphosis of stone into an outpouring of sacredness like oil. Furthermore, this fluidity indicates the vivifying energies imbued in the matter⁷⁴. The encounter with the sacred is meant to trigger a reciprocal change in the faithful, compelling him/her to move from stony indifference to an effusion of tears from penance. So this process of “melting,” performed by the light of a fixed form of the reliquary or stone relief, can be psychologically mirrored by the viewer's repentant tears.

On church façades, these forms promote liveliness as they stem from the sunrays, and their appearance changes with the changing of time and ambient conditions, as well as with the movement of daily light and shadows across complex surfaces. The flicker of light stirred by a breeze, a strong wind, or hot weather gives glitter to church façades, making them lustrous and memorable. The sunlight, the rosette inscribed in stone and the zig-zag dramatically affect façades, creating sacred space of Divine light and God's presence. The sunlight and the rosette inscribed in stone and zig-zag dramatically affect the façades and other elements, creating a sacred space of light's divinity and God's presence.

72 **Barry F.**, The House of the Rising Sun: Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesia, *Light and Fire in the Sacred Space: Material from the International Symposium* (ed. A. Lidov), Moscow: Indrik, 2011, p. 52.

73 **Pentcheva B.**, Glittering Eyes: Animation in the Byzantine *Eikōn* and the Western *Imago*, *Codex Aquilarensis*, 32, 2016, p. 220.

74 **Pentcheva B.**, Glittering Eyes..., p. 220–221.

**ՓԱՅԼԱՏԱԿՈՂ ԱՐԵՎԻ ՃԱՌԱԳԱՅԹՆԵՐԸ.
ՎՐԱՑԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՃԱԿԱՏՆԵՐԻՆ
ԱՐՏԱՑՈՒԿԱԾ ԱՍՏՎԱԾԱՅԻՆ ՀՄԱՅՔԸ**

ԷՐԳԱ ՇՆՈՒՐՍՈՆ

*արվեստագիտ. դոկտոր
Քրիստոնյա Արևելքի և Բյուզանդիայի
հետազոտությունների բաժին
Մարտին-Լյութեր համալսարանի
Արևելյան ինստիտուտ, Հալլե-Վիտենբերգ*

Ամփոփագիր

Երկրաչափական և բուսական զարդատարրերը, որոնց թվին է պատկանում վարդյակը, կարելի է հանդիպել ինչպես Վրաստանում, այնպես էլ նրանից հարավ և արևելք գտնվող տարածքներում: Հեթանոսական միջավայրում նման դեկորատիվ տարրեր կիրառել են դարեր շարունակ: Թեման քննարկվում է ավելի քան մեկ դար՝ առաջ բերելով տարբեր կարծիքներ, որոնք անչվում են թաղման ծեսի հետ կամ ունեն խորհրդանշական, աստվածային և ապատրոպեիկ գործառույթ՝ կապվելով արևի և Տիեզերքի գաղափարների հետ: Վաղագույն օրինակները Միջագետքից են՝ հետաստրական շրջանից (մ.թ.ա. 9-7-րդ դդ.): Հարավային Կովկասում վարդյակի զարդատարրը առկա է ավանդական դարձած պատկերներում և զուգորդվում է դեռ նեոլիթից եկած կրոնական հավատալիքների և ծեսերի հետ: Վաղ հեթանոսական հավատալիքներից այն թափանցում է քրիստոնեության մեջ և հիմնովին հաստատվում:

Վարդյակների ինքնատիպ, չկրկնվող և երևակայական ձևերը, ինչպես նաև դրանց մոնումենտալ չափերը, մեր կարծիքով, միջնադարում ստեղծագործական և կրոնա-փիլիսոփայական մտքի վկայություն են:

Այս հոդվածի նպատակն է ցույց տալ, որ կառույցների ձևակառուցման, սյունների և այլ հատվածներում քանդակված վարդյակները, շրջանակները և զիգագները ունենին համարժեք դեկորատիվ գործառույթ: Նման մոտիվների դեպքում արևի ճառագայթները օգտագործվում են եկեղեցիների քանդակազարդ մակերեսներին տարբեր էֆեկտներ ստանալու համար. լույսի և ստվերի բարդ համադրություններ ստեղծելու, ինչպես նաև ճառագող լույսի տատանումներն ու տարածումը ար-

տահայտելու համար: Այս սկզբունքով նրանք սրբազան տարածության պատրանք են ստեղծում՝ եկեղեցիների ձևակառուցման աստվածաբանական գաղափարներ, Արարչության և աստվածային կերպարի մասին մտքեր արտացոլելով:

Բանալի բառեր. վարդյակ, շրջանակ, զիգզագ, լույս, սրբազան տարածք, աստվածային կերպար

Bibliography

1. **Alexidze, L.**, Ioane Patrisi's Commentary on Proclus Elements of Theology, *Interpreting Proclus: From Antiquity to Renaissance* (ed. Stephane Gersh), Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
2. **Andreopoulos A.**, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood: St. Vladimir's Seminary, 2005.
3. **Arieh Sh., Deutsch Y., Peleg-Barkat O.**, The 70 CE Temple Mount Conflagration: First Scientific Evidence, *New Studies on Jerusalem, Proceedings of the Tenth Conference* (eds. Eyal Baruch and Avraham Faust), Ramat-Gan: Bar-Ilan University 2004, p. 19–33.
4. **Aryeh Sh., Peleg-Barkat O.**, New Evidence of The Royal Stoa and Roman Flames, *Biblical Archaeology Review*, 36, 2, 2010, p. 57–62.
5. **Barry F.**, The House of the Rising Sun: Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesis, *Light and Fire in the Sacred Space: Material from the International Symposium* (ed. Alexei Lidov), Moscow: Indrik, 2011.
6. **Ben-Dov M.**, *In the Shadow of the Temple: the Discovery of Ancient Jerusalem*, New York: Harper & Row, 1985.
7. **Carruthers M.**, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (2nd edition), Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
8. **Ćurčić S.**, Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* (eds. Bonna D. Wescoat and Robert G. Ousterhout), Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
9. **Dadiani T., Khundadze T., Kvachatadze E.**, *Medieval Georgian Sculpture*. Tbilisi: George Chubinashvili National Research Center, 2017.
10. **Eliade M.**, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader* (eds. Beane C. Wendles and Doty G. William), New York: Harper & Row, 1975.
11. **Elsner J.**, *Art and the Roman Viewer: the Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
12. **Endoltseva E.**, Zoomorphic Images and Ornaments with Rosettes in Christian Art of the Caucasus: Formation Paths of the Traditional Schemes, *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, 7/2, 2020, p. 189–202.
13. **Flavius Josephus**, *The Complete Works of Josephus* (trans. by William Whiston), Grand Rapids, MI: Kregel Publications, 1981.
14. **Franel E., Besty P. T.**, *The Encyclopedia of Jewish Symbols*, Nothvale: Jason Aronson, 1995.
15. **Gabelia V.**, *The Spiritual Treasure of Georgia*, vol. 1, Tbilisi: Khelovneba, 2005.

16. **Harrington L. M.**, *Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism*, New York: Palgrave-Macmillan, 2004.
17. **Hobson P.**, *The Cradle of Thought*, London: Macmillan, 2002.
18. **Iremadze T.**, Die Philosophie des Denkens dei Joane Petrizi, *Konzeptionen des Denkens im Neuplatonismus: zur Rezeption der Proklischen Philosophie im deutschen und georgischen Mittelalter*; Dietrich von Freiberg, Berthold von Moosburg, Joane Petriz, Amsterdam: B.R. Gruner, 2004.
19. **Ivanović F.**, Pseudo-Dionysius and the Importance of Sensible Things, *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500–900* (eds. Francesca Dell’Acqua and Ernesto Sergio Mainoldi), Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 77–87.
20. **Lee B.**, Fire and Light: The Polemics of the Divine Presence, *Light and Fire in the Sacred Space: Material from the International Symposium* (ed. Alexei Lidov), Moscow: Indrik, 2011, p. 47–49.
21. **Lidov A.**, Hierotopy: The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia, *Hierotopy: The Creation of Sacred Space in Byzantium and Medieval Russia* (ed. Alexei Lidov), Moscow: Progress-Tradition, 2006, p. 32–56.
22. **Lidov A.**, The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History, *Hierotopy: Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*, Moscow: Design. Information. Cartography, 2009, p. 7–35 (English resume 305–9).
23. **Machabeli K.**, *Early Medieval Georgian Stone Crosses*, Tbilisi: Ministry of Culture, Monument Protection and Sport, 2008.
24. **Machabeli K.**, Palestine Traditions of Early Medieval Georgian Plastic Art, *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, 2/1, 2008, p. 121–128.
25. **Maguire H.**, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
26. **Ousterhout R.**, The Temple, the Sepulcher and the Martyrion of the Savior, *Gesta*, 29 (1), 1990, p. 44–53.
27. **Peleg-Barkat O.**, Herodian Art and Architecture as Reflection of King Herod’s Many Faces, *Common Dwelling Place of All the Gods: Commagene in Its Local, Regional and Global Hellenistic Context* (eds. Michael Blömer, Stefan Riedel, Miguel John Versluys, and Engelbert Winter), Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2021, p. 409–438.
28. **Peleg-Barkat O.**, Interpreting the Uninterpreted: Art as a Means of Expressing Identity in Early Roman Judaea, *Jewish Art in Its Late Antique Context* (eds. Uzi Leibner and Catherine Hezser), Texts and Studies in Ancient Judaism, Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, p. 27–48.
29. **Peleg-Barkat O.**, The Art of Jerusalem during the Second Temple Pe-

- riod, *The History of Jerusalem: The Second Temple Period 332 BCE–70 CE* (eds. Ishai Gafni, Ronny Reich, Joshua Schwartz), vol. 2, Jerusalem: Yad Izhak Ben-Zvi, 2020, p. 527–568.
30. **Pentcheva B.**, Glittering Eyes: Animation in the Byzantine *Eikōn* and the Western *Imago*, *Codex Aquilarensis*, 32, 2016, p. 209–236.
31. **Porter B. W.**, Assembling the Iron Age Levant: The Archaeology of Communities, Politics, and Imperial Peripheries, *Journal of Archaeological Research*, 24, 2016, p. 373–420.
32. **Plotinus**, *The Enneades* (trans. by Arthur Hilary Armstrong), vol. IV.7, Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press, 1984.
33. **Pseudo-Dionysius the Areopagite**, *Pseudo-Dionysius: the Complete Works* (ed. Rorem Paul, trans. Colm Luibheid), New York: Paulist Press, 1987.
34. **Raphava M.**, Georgian Translation of Nicetas Stethatos’s Epistyles (according to Arsen Iqaltoeli’s Dogmatikon), *Georgian Christian Thought and Its Cultural Context* (eds. Tamar Nutzubidze, Cornelia B. Horn, and Basil Lourié), Leiden: Brill, 2014, p. 244–282.
35. **Ritmeyer L.**, *The Quest: Revealing the Temple Mount in Jerusalem*, Jerusalem: Carta, 2006.
36. **ROREM P.**, *Biblical and Liturgical Symbolism within the Pseudo-Dionysius Synthesis*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.
37. **Rorem P.**, *Pseudo-Dionysius: A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, New York: Oxford University Press, 1993.
38. **Shneurson E.**, A Veil of Sacredness: Architectural Facades Sculpture in Georgia; St. John the Baptist Church in Oshki, *Le rideau, le voile et le dévoilement du Proche-Orient ancien à L’Occident médiéval* (eds. Lucien-Jean Bord, Vencent Debiais, and Eric Palazzo), Paris: Geuthner, 2019, p. 313–338.
39. **Shneurson E.**, Veil of Sacredness: Framing Georgian Church Façades, *Eastern Mediterranean Texts and Contexts Series* (ed. Cornelia Horn), Warwick: Abelian Academic, 2024 (forthcoming).
40. **Tavolaro A.**, Eikon and Symbolon in the Corpus Dionysiacum: Scriptures and Sacraments as Aesthetic Categories, *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c.500–900* (eds. Francesca Dell’Acqua, Ernesto Sergio Mainoldi), Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 41–75.
41. **Tevzadze G.**, Ideologie und Kommentar im Mittelalterlichen Georgien (10–12 Jahrhundert), *Der kommentar in Antike und Mittelalter* (eds. Wilhelm Geerlings and Christian Schulze), vol. 2, Leiden: Brill, 2004, 163–177.
42. **Woodcock D. H.**, The Rosette in the Late Second Temple Period: Its Origins and Usage, PhD thesis, University of Manchester, 2008.

Figure Captions

1. Samtavisi Cathedral, Rosettes relief, south façade, 1030
2. Martvili, Chundidi Church, East façade with zug-zag form, 7th to 10th cc.
3. Nikorotsminda Church, 1010–1014, West façade, one of two discs
4. Jar fragment, Megiddo, Stratum VII, Late Bronze IIB, 1300–1200 BC, ivory, Oriental Institute Museum, University of Chicago, credit: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=41283671>
5. Bolnisi column (stèle), 6th c., fragment decorated with rosettes, © Georgian National Museum. Simon Janashia Museum of Georgia.
6. Bolnisi column (stèle), 6th c., drawing, courtesy of Offer Viskinsky
7. Edzani Pillar, relief of the east façade of the Edzani Church, 6th c., courtesy of Lado Miranashvili
8. Ruisi Cathedral of the Transfiguration, 7th c., drawing of the tympanum by V. Tsintsadze, courtesy of Gogotur Misriashvili
9. Ruisi Cathedral tympanum, 7th c., courtesy of Lado Miranashvili and Eka Kvachadze
10. Shavi Sopeli, 8th–9th cc., drawing of the window, courtesy of Offer Viskinsky
11. Shavi Sopeli, 8th–9th cc., detail of the window © Georgian National Museum. Simon Janashia Museum of Georgia
12. Dura-Europos, 3rd c., credit: <https://evergreene.com/projects/dura-europos-synagogue/>
13. Zalheti, 6th c., panel with two rosettes flanking the Virgin, courtesy of Offer Viskinsky
14. Nikrotsminda church, 1010–1014, Majestas Domini with two discs.
15. Nikrotsminda. Details of disc
16. Gurjaani church, 8th c., details of zig-zag patterns and light and shadows
17. Samtavisi Cathedral, 1030, Sout-East façades, detail of rosette on south façade

* The author took all photos unless otherwise written

Ընդունվել է՝ 30.03.2024

Գրախոսվել է՝ 14.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



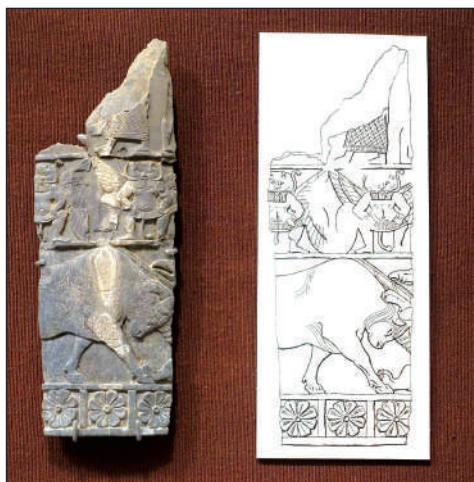
1



2



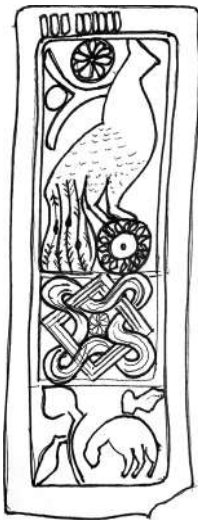
3



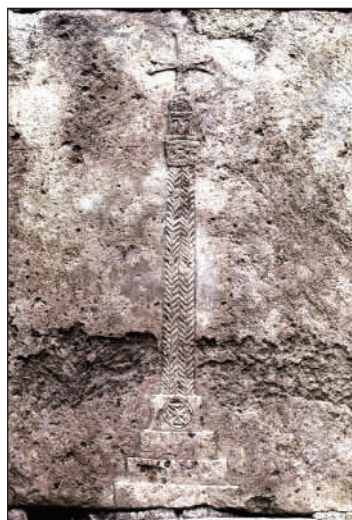
4



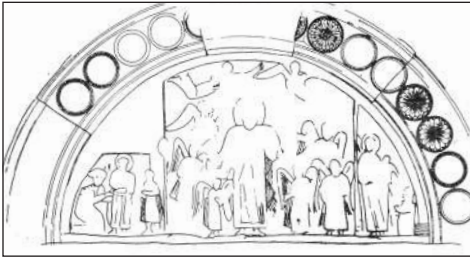
5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

**ՄՈՒՏՔԻ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ. ԱՎԵՏԱՐԱՆՆԵՐԻ
ԽՈՐԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ
ՇՔԱՄՈՒՏՔԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՈՒ
ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

ԱՐՄԻՆԵ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

ասպիրանտ

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
armine.petrosyan23@gmail.com*

ՀՏԳ՝ 726.04; 736.2; 73.027.2

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-41

Ամփոփագիր

Հայկական ձեռագիր Ավետարանների համաձայնության կանոնների և մի շարք եկեղեցիների շքանուտքերի ձևավորումներն ունեն պատկերազրական ընդհանրություններ: Դրանք դրսևորվում են ճարտարապետական հորինվածքի, զարդային համակարգի և խորհրդանշական մի շարք դրվագների, այդ թվում՝ թռչունների համանման պատկերներում: Խորանների և շքանուտքերի հարդարման զարգացումն ընթացել է զուգահեռաբար, որը թույլ է տալիս դրանք դիտարկել պատկերազրական և խորհրդաբանական միևնույն համատեքստում: Եվ խորանները, և շքանուտքերն ունենին միևնույն գործառույթը՝ ուղեկցել հավատացյալին՝ ապահովելով անցումը դեպի սրբազան տարածք: Հետևաբար, դրանց գեղարվեստական համակարգը միտված էր իմացական մակարդակում ներգործելու հավատացյալի վրա: Քրիստոնեական առանցքային գաղափարների՝ դրախտի, փրկության, հավերժական կյանքի մասին պատկերացումները խորաններում ու շքանուտքերում արտահայտված են որոշակի հորինվածքի ու պատկերների օգնությամբ, որոնք անտեսանելի և անմեկնելի երևույթները դարձնում են շոշափելի ու ըմբռնելի:

Բանալի բառեր. համաձայնության աղյուսակ, կամար, խորան, սյունականարաշար, շքանուտք, ձակատաքար, խաչ, բուսազարդ, թռչնապատկեր, ճարտարապետական նախատիպ

Ձեռագիր Ավետարանների համաձայնության աղյուսակները, որոնք ավարտուն ձևավորում են ստացել 4-րդ դ. առաջին կեսին Եվսեբիոս Կեսարացու կողմից¹, Ավետարանների տեքստը կանոնիկ դարձնելու ու սրբազնացնելու գործառույթ ունեին²: Բացի բուն Ավետարանների տեքստերից՝ կանոնիկ էր նաև աղյուսակների բովանդակությունն³ ու հարդարանքը: Սկսած քրիստոնեական գրքարվեստի ակունքներից՝ անկախ լեզվական համակարգից և ներմուծված այլ զարդատարրերից, համաձայնության աղյուսակների հարդարանքում պարտադիր էր կամարը կամ պյունականարաշարը, մինչդեռ մյուս տարրերը կարող էին փոփոխվել⁴: Համաձայն հայկական միջնադարյան աղբյուրների⁵ հարդարման պարտադիր տարրեր էին նաև գույները, բույսերի ու թռչունների պատկերները (Ներսես Շնորհալի, Գրիգոր Վարդապետ Խլաթեցի (Ծերենց))⁶: Մ. Քրոուֆորդն այս տարրերը համարում է հավելյալ⁷ և հայկական տարբեր ձեռագրերի միևնույն խորանների ձևավորման տարբերությունները բացատրում է որպես դիտողի զգայական ընկալման ազատությանը նպաստող հնարք⁸:

Հայկական ձեռագիր ավետարանների համաձայնության աղյուսակները հարդարված են պյուներով, դրանք պսակող կամարներով և/կամ ճակատակալով և ներառում են բուսական (արմավենի, ականթ, շուշանածաղիկ, նռնենի, խաղողի որթ) ու երկրաչափական տարրեր, խաչի և թռչունների (սիրամարգ, աղավնի, կաքավ կամ ձկնքաղ, երբեմն նաև՝ մրտիմ) պատկերներ: Երկու⁹ թռչնի դեմ դիմաց, հիմնականում կիսադեմ պատկերները որպես կանոն համադրված են խաչի, բուսական մոտիվի կամ սկիհի պատկերների հետ, որոնք պսակում են կամարները և/կամ ուղղանկյուն գլխազարդը կամ պատկերվում են դրանց ներքո (նկ. 1, 2):

1 Nordenfalk C., *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg, O. Isacsons Boktryckeri A.-B. 1938, S. 273; Wallraff M., *Die Kanontafeln des Euseb von Kaisareia*, Berlin–Boston, De Gruyter, 2021, S. 9.

2 Wallraff M., *Die Kanontafeln des Euseb ...*, S. 3.

3 Ibid, S. 2.

4 Ibid, S. 27, Ավետարանների համաձայնության աղյուսակների հայերեն համարժեքի՝ խորանի բացատրությունը տես էջ 51, 52:

5 Պապարյան Վ., *Խորանների մեկնություն*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1995, էջ 47:

6 Պապարյան Վ., *Խորանների ...*, 1995, էջ 47, 69:

7 Crawford M., *The Eusebian Canon Tables, Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*, Oxford University Press, 2019, p. 276.

8 Ibid, p. 272–273.

9 Դրանց կրկնապատկումը կամ բազմապատկումը (երկու, երեք կամ հինգ զույգ թռչուններ) համարվում է կանոնի շեղում: Տես *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (eds. K. Wessel und M. Restle), Bd. 3, Stuttgart, Himmelsleiter–Kastoria, 1978, S. 939.

Ավետարանների խորանների ձևավորման այս սկզբունքն ընդհանրություններ ունի հայկական միջնադարյան մի շարք եկեղեցիների, ինչպես նաև գավիթների, մատուռ-դամբարանների, զանգակատների շքանուտքերի ձարտարապետական-քանդակային հարդարանքի հետ: Հողվածում քննվում են այն շքանուտքերը, որոնց հարդարանքում կան Ավետարանների խորանների հարդարանքին հարազատ թռչունների պատկերներ: Միջնադարի ընթացքում թռչնաքանդակներով մուտքերի ձևավորումը վերածվել է որոշակի ավանդույթի՝ հանդիպելով այնպիսի նշանավոր համալիրներում, ինչպիսիք են Սանահինը, Հաղպատը, Գեղարդավանքը, Գանձասարը, Խորանաշատը, Նորավանքը և այլն:

Ավետարանների խորանների ձևավորման օրինաչափությունները

Կ. Նորդենֆալկը համաձայնության կանոնների ձարտարապետական նախատիպ է համարում Էջմիածնի ավետարանը (989 թ.)՝ համարելով այն Եվսեբիոսի կանոնի պահպանված ամենավաղ ձգգրիտ կրկնօրինակներից մեկը¹⁰: Դրա համաձայնության աղյուսակների պայտաձև կամարների նախատիպը նա համարում է ասորա-պաղեստինյան արվեստում դեռևս 2-րդ կամ 3-րդ դդ. լայն տարածում գտած պայտաձև կամարները¹¹: Հայկական արվեստում դրանք հայտնի են 5-րդ դ. վերջից՝ Քասաղի բազիլիկի և Տեկորի տաճարի շքանուտքերի օրինակով¹²: Նորդենֆալկի տեսակետը, որի համաձայն կանոնները սյուներով և կամարներով հարդարանքի համար որպես նախատիպ ծառայել է ոչ թե որևէ իրական կառույց, այլ վերացական իմաստով ուշ անտիկ կամ վաղքրիստոնեական ձարտարապետական կառուցվածք, չի վիճարկում նաև Մ. Վալրաֆը՝ զարգացնելով այդ միտքը¹³: Գիտնականն այն բացատրում է աղյուսակներում առկա կառուցվածքի «տարօրինակ» հարթային բնույթով՝ ի տարբերություն վերջում պատկերված տաճարիկի, որում կա ծավալի վերարտադրման միտում¹⁴: Ավելին՝ հեղինակը կանոնների աղյուսակի հարդարման համար ձարտարապետական տարրերի ընտրությունը համարում է պարտադիր: Դրա օգնությամբ Ավետարանների բովանդակությունը կամայական տարածությունից տեղափոխվում է որոշակի տարածություն՝ սահմանելով յուրաքանչյուր գրվածքի հստակ տեղը՝ կայունացնելով, սրբազնացնելով և մոնումեն-

10 Nordenfalk C., *Die spätantiken Kanontafeln ...*, 1938, SS. 82–83.

11 Ibid, S. 82.

12 Donabédian P., *Le portail dans l'architecture arménienne du Haut Moyen Age*, REArm., t. XX, 1986–1987, p. 341.

13 Wallraff M., *Die Kanontafeln des Euseb ...*, S. 27–28.

14 Ibid, S. 28.

տալացնելով (հիշողության իմաստով) Ավետարանների փոխանցած ավանդությունները¹⁵: Սա երևակայական տարածության վերարտադրում էր, որը միտված էր ներգործելու հիշողության վրա¹⁶: Ընդ որում՝ այս համակարգը ոչ թե աղյուսակների պարունակած թվերն ու նշանները մտապահելու, այլ Ավետարանների բովանդակության հետ մտապատկերային կապ ստեղծող գործառույթ ուներ: Համաձայն Ներսես Շնորհալու՝ խորանների մեկնության կանոնների հարդարման համակարգը «երևացող պատկերների» և «տեսանելի նյութերի» միջոցով օգնում էր «տեսնել ու ձանաչել աներևույթները»՝ «մտածելու մի փոքր առիթ տալով ուսումնասեր հայրերին և եղբայրներին»¹⁷: Ինչպես Շնորհալու մեկնությունում, այնպես էլ վերոհիշյալ հետազոտողների մեկնաբանություններում շեշտադրվում է երևակայական տարածքների և տարրերի վիզուալացումը, որն ուներ դիտող-ընթերցողին Ավետարանների տեքստերի իմացական ոլորտներ տեղափոխելու նպատակ: Ձեռագրերում առկա սկիզբի շուրջ պատկերված սիրամարգների վերաբերյալ այս նույն գաղափարն է շեշտադրում նաև Ժան-Պիեռ Մահեն: Ըստ գիտնականի՝ սիրամարգները հրավիրում են Աստծուն ձանաչելու և միտք ընդունելու, նույնացվում այդ միտքն ընդունածների և անմահացածների հետ¹⁸:

Համաձայնության կանոնների մեկնության միջնադարյան և հետագա հայկական աղբյուրներում ևս չկան ձարտարապետական հստակ կառույցի մասին հիշատակումներ, սակայն դրանք նույնացվում են երևակայական «մուտքի» հետ՝ կոչվելով «փառազարդ և աստվածային հոգևոր գանձերի նախադուռ»¹⁹, «շքամուրք, որոնք ծառայում են որպես հուզական նախապատրաստում Սուրբ Գրքի տարրեր իմաստների մեջ մուտք գործելու համար»²⁰ կամ նույնացվում են աշխարհի հետ, որը երկնքի

15 Համաձայնության աղյուսակների ձարտարապետական կառուցվածքի ու դրանց հարդարանքի տարրերի ընտրությունը Մ. Քրոուֆորդը բացատրում է լոկի մեթոդով (տե՛ս **Crawford M.**, *The Eusebian Canon ...*, p. 268-278):

Մ. Վոլրաֆը, ինչպես յուրաքանչյուր հուշարձան, համաձայնության աղյուսակները ևս դիտարկում է որպես իմացական գործառույթով օժտված արվեստի լիակատար ստեղծագործություններ և դրանց հարդարման համար ընտրված ձարտարապետական կառուցվածքը բացատրում «հիշողության արվեստի» տեխնիկայի և լոկի մեթոդի օգնությամբ, ըստ որոնց՝ հիշելուն նպաստում է ոչ թե վերացական, այլ հստակ տարածությունը և օգնում շեշտադրել դրանում առկա տարրերը ըստ վերջիններիս տեղաբաշխման (տե՛ս **Wallraff M.**, *Die Kanontafeln des Euseb ...*, p. 27-31):

16 **Wallraff M.**, *Die Kanontafeln des Euseb ...*, S. 28.

17 **Ղազարյան Վ.**, *Խորանների ...*, 1995, էջ 59:

18 **Մահեն Ժ.-Պ.**, Սիրամարգն ու սկահը հայկական ավետարանների խորանում, *ՊԲՀ*, 1, 1986, էջ 111:

19 Վանական Վարդապետ, ըստ **Ղազարյան Վ.**, *Խորանների ...*, 1995, էջ 63:

20 **Ղազարյան Վ.**, *Մեկնութիւնք խորանաց (արվեստի տեսության միջնադարյան ընագրեր)*, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 31:

զավիթն ու նախադրումն է (Գրիգոր Տաթևացի)²¹: Ավետարանների խորանները բազիլիկ կառույցի հետ է համեմատում Ս. Տեր-Ներսիսյանը՝ դրանք դիտարկելով մեկ ընդհանուր ծածկի տակ, իրար հերթազայող հաջորդականությամբ, որտեղ Եվսեբիոսի խորանները նույնացվում են մուտքի, կանոնները՝ բազիլիկի ներքին սյունաշարի, իսկ տաճարիկը՝ խորանի հետ²²:

Համաձայնության կանոններն ի սկզբանե ունեցել են երկու կամ երեք կամարով կառուցվածք²³, որը կարող էր զարգացման արդյունքում վերածվել մեկ կամարով երկայուն կառուցվածքի: Կան նաև բազմակամար սյունաշարով և մեկ ընդհանուր կամարով պսակված ճակատակալներ (Մլքե թագուհու ավետարան, 862 թ., Վենետիկ, ձեռ. 1441): Տեղին է հիշատակել Ծիրանավոր եկեղեցու (5-րդ դ.) արևմտյան ճակատի պատուհանը, որը սյունով բաժանվում է երկու կամարաձև բացվածքի՝ պսակված խաչից դուրս եկող խաղողի ողկույզներով «սնվող» զույգ սիրամարգի պատկերով: Հարդարման այս համակարգն է կիրառված Էջմիածնի ավետարանի խորանների հարդարանքում (989 թ., ՄՄ 2374, օր.՝ Բ (թ. 2 ք) և Գ (թ. 3 ա) կանոնների խորաններ): Սկսած 11-րդ դարից՝ հայկական ձեռագիր Ավետարաններում, ինչպես արևելաքրիստոնեական արվեստում, նկատվում է այս կառուցվածքի մեկ այլ փոփոխություն. ճակատակալները վերածվում են ուղղանկյուն գլխազարդերի՝ հաճախ ներառելով կամարաձև զարդատարրը²⁴ (Տրապիզոնի ավետարան, 11-րդ դ. Վենետիկ, ձեռ. № 1400; Մոդնո ավետարան, 11-րդ դ., ՄՄ 7736 և այլն): Նույն միտումներն են նկատվում նաև 11-րդ դարի եկեղեցիների մուտքերի ճարտարապետական ձևավորման մեջ²⁵: Շքամուտքերի ուղղանկյուն պարակալները լայնորեն կիրառվում են թե՛ ինքնուրույն, թե՛ որպես կամարակապ մուտքերի շրջանակներ: Այս սկզբունքն արդեն որոշ չափով նկատելի է Թեղենյաց վանքի Կաթողիկե եկեղեցում (11-րդ դ.), ապա լիովին ձևավորված ստորև բերված մյուս օրինակներում՝ Գեղարդավանքում, Սանահնում, Գանձասարում, Խորանաշատում և Նորավանքում:

Որպես արտաքին աշխարհից դեպի սրբազան տարածք անցումն ապահովող տարր՝ եկեղեցական ճարտարապետության մեջ շրա-

21 **Ղազարյան Վ.**, *Մեկնութիւնք խորանաց ...*, 2004, էջ 34:

22 **Der Nersessian S.**, *L'art arménien*, Paris, Flammarion, 1989, p. 73, 74.

23 **Nordenfalk C.**, *Die spätantiken Kanontafeln...*, S. 273; *Reallexikon zur ...*, S. 932. *Reallexikon zur ...*, S. 934.

24 **Ղազարյան Վ.**, *Մեկնութիւնք խորանաց ...*, 2004, էջ 220; **Ամիրխանյան Ռ.**, Խորան բառի ծագումնաբանական ասպեկտները Եվսեբիոսի համաձայնության աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքի համատեքստում, *ՊԲՀ*, 3, 2004, էջ 155:

25 **Азатян Ш.**, *Армянские Порталы. Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв.*, Ереван, «Советакан грох», 1987, с. 15.

մուտքն ուներ առաջնային կարևորություն²⁶: Հավանաբար նույն կերպ էին ընկալվում նաև Ավետարանների խորանները: Շքանուտքերի և խորանների հարդարանքով, ամենայն հավանականությամբ, շեշտադրվում է մուտքի խորհուրդը, որն էլ դառնում է միանման ձևավորման պատճառ:

Թռչնաքանդակներով ձևավորված շքանուտքերը

Խորանների հետ պատկերագրական կապի օրինակ է Զարինջայի **Ս. Խաչ եկեղեցու** («Կարմիր վանք», Արագածոտնի մարզ) արևմտյան մուտքի հարդարանքը: Եկեղեցու կառուցման թվագրության վերաբերյալ կան տարբեր տեսակետներ²⁷, հստակ թվագրություն չունի նաև բարավորի հարթականդակը, որը, հավանաբար, ավելացվել է եկեղեցու կառուցումից հետո: Հարթաքանդակը, որը երկու նեղ ժապավենով եզրագծված, արմավի տերևների գծայնացված մոտիվով հարդարված ինը թերթերով լցունետ է, ստեղծում է կամարակապ ձևկատաքարի տպավորություն (նկ. 3): Այսպիսի զարդատարր է կիրառված նաև մի շարք խորանների հարդարանքում՝ համադրված ուղղանկյուն ձևկատակալի հետ (Ավետարան, 11-12-րդ դդ., Գ-Դ կանոններ, Երզնկա, ՄՄ2877, թ. 9բ (նկ. 4); Ավետարան, 1323 թ., Գ-Դ կանոններ, Գլաձոր, ծաղկող՝ Թորոս Տարոնացի, ՄՄ 6289, թ. 8ա): Լյունետի կենտրոնում հենարան-թևերով հավասարաթև, լայնավարտ խաչն է, որի երկու կողմերում՝ հորիզոնական թևերից ներքև պատկերված են երկրաչափական տարրերով հարդարված, միմյանց ուղղված երկու կիսադեմ թռչուններ:

Հորինվածքի հիմնական զարդատարրերը, խորքն ու եզրագիծը նույն հարթության մեջ են, ունեն միևնույն ծավալայնությունը և, թվում է, քանդակագործը չի ունեցել յուրաքանչյուր մոտիվն առանձին շեշտադրելու միտում կամ, ինչն ավելի հավանական է, բավարար հմտություն: Սա նկատելի է նաև առանցքի համեմատ համաչափությունների խախտմամբ, որը, սակայն, ոչ մի կերպ չի նվազեցնում հորինվածքի բավականին նուրբ կերպընկալումը:

Մուտքի հարդարանքում կամարի ու թռչունների պատկերների համադրության մեկ այլ տարբերակ է Գանձակի (նախկինում՝ Բատիկյան)

26 Donabédian P., Le portail dans l'architecture arménienne ..., p. 337.

27 Արմեն Ղազարյանը եկեղեցին թվագրում է 7-րդ 30-ական թթ. (տե՛ս **Ղազարյան, Ա.**, Զարինջայի եկեղեցին և հովհարաձև վեղարները, *Անի*, հ. 3-4, Երևան, 1992, էջ 90; **Казарян А.**, *Церковная архитектура стран Закавказья VII века: Формирование и развитие традиции*, т. 1, Москва, Локус Станди, 2012, с. 336); Ստ. Մազականյանը՝ 9-10-րդ դդ. (տե՛ս **Մազականյան Ս.**, *Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1960, էջ 40), ըստ Պ. Տոնապետյանի՝ 9-10-րդ դդ. (տե՛ս **Donabédian P.**, L'éclatante couronne de Saint-Serge: Le monastère de Xçk'onk' [Khətzkonq] et le dôme en ombrelle dans l'architecture médiévale, *REArm.*, 2018, 38, p. 203):

Ս. Գևորգ եկեղեցու (9-րդ դարի վերջ²⁸–10-րդ դարի սկիզբ²⁹, Գեղարքունիքի մարզ) հյուսիսային շքամուտքի բարավորը: Այն պսակված է առանց հարդարանքի պարզ ձևատաքարով և քարերի շարվածքից ձևավորված կամարով: Բարավորն ունի քանդակազարդ եզրագոտի և հարդարված է կամարիկով անփոփված, հենարան–թևերով լայնավարտ խաչի պատկերով և դրա երկու կողմում պատկերված շրջանների մեջ առնված մեկական խոշոր վարդակով: Բարավորի ներքին անկյունները, ինչպես նաև խաչի ու վարդակների ստորին հատվածները հարդարված են եռաթերթերով: Խաչն անփոփոդ կամարիկը երկու կողմից պսակված է դեպի հորինվածքի կենտրոնն ուղղված մեկական թռչնի պատկերով: Դրանք պատկերված են կիսադեմ, բավականին ստատիկ, ունեն պարզ, գծայնացված հարդարանք:

Այս հորինվածքն առավել կոթողային դրսևորում է ստանում **Թեղենյաց** վանական համալիրում: **Կաթողիկե եկեղեցու** (11-րդ դ.) մուտքից աջ՝ այժմ կիսով չափ պատի մեջ դրված ձևատաքար–բարավորը, հավանաբար, հարդարել է եկեղեցու շքամուտքը (նկ. 5): Այն ձևավորված է նշաձև զարդատարրերի շարքից կազմված կամարաձև ժապավենով, որը ստեղծում է կամարակապ «ձևատաքարի» տպավորություն: Այս կիսաշրջան ժապավենի ներքո քանդակված է դեպի բարավորի կենտրոնն ուղղված թռչնի կիսադեմ (պահպանված է մասամբ), որը, հավանաբար, համաչափորեն կրկնվում է նաև աջ կողմում: Թռչնի մարմինը, պոչը և թևերը կազմված են համապատասխանաբար մեծ և փոքր նշաձև տարրերից, ինչպիսիք կիրառված են կամարի հարդարանքում:

Եթե վերը դիտարկված երեք օրինակների պատկերագրական համակարգն ուղղակի զուգահեռներ չունի խորանների հետ, ապա քննվելիք մյուս հուշարձաններում այդ ընդհանրություններն ավելի ակնառու են: Սա պայմանավորված է շքամուտքերի հարդարանքում որմնասյուների առկայությամբ, որոնց շնորհիվ ամբողջանում է համաձայնության աղյուսակների հետ նույնացվող եկեղեցիների մուտքերի ձարտարապետական ձևավորումը: Թեև հայկական եկեղեցիների շքամուտքերի հարդարանքում որմնասյուների առաջին օրինակները հայտնի են արդեն 5-րդ դ. վերջից (Քասաղ, Տեկոր, Երեբունյք)³⁰, սակայն երբեմն կարող էին բացակայել՝ ի տարբերություն կամարի, որը ձևավորման վաղ փուլում շքամուտքի հարդարման հիմնական և մշտական տարրերից էր³¹:

28 *Դիվան հայ վիմագրության. Գեղարքունիք* (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյան), պ. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 84:

29 Ս. Մնացականյանն այս երկու քանդակները դիտարկում է Սևանի Ս. Առաքելոց վանքի փայտե խոյակների համատեքստում (տե՛ս **Մնացականյան Ս., Հայկական ձարտարապետության ...**, 1960, էջ 39):

30 **Donabédian P.,** *Le portail dans l'architecture arménienne ...*, p. 341.

31 Նույն տեղում, էջ 358.

Խորանների հորինվածքի հետ «լիարժեք» համընկնում է Սանահնի վանքի **Զաքարյանների մատուռ-դամբարանի** (1189 թ.³²) արևմտյան շքամուտքի կառուցվածքը: Այն հարդարված է զույգ որմնասյուներով, որոնք կրում են տրամատներով և կիսաշրջանների շղթայով հարդարված կամարը: Ծակատաքարի հարթաքանդակը կրկնում է Գանձակի Ս. Գևորգ եկեղեցու բարավորի հորինվածքը՝ փոփոխված համաչափություններով: Բարավորը եզերված է շինարարական արձանագրությամբ³³, որի ներքո պատկերված է շղթա-կամարիկի մեջ ամփոփված հենարան-թևերով խաչը: Դրա երկու կողմում պատկերված են ոչ մեծ բազմաթերթ վարդակներ, որոնք հենարանի դեր են տանում կտուցներով դեպի խաչն ուղղված միանման, կիսադեմ երկու թռչունների համար:

Զարդային և հորինվածքային այս նույն համակարգն ունի Հաղպատի **Ս. Աստվածածին եկեղեցու** (1195 թ.³⁴) արևմտյան շքամուտքը (նկ. 6): Մեկական որմնասյուները պսակված են շինարարական արձանագրությամբ³⁵, ելուստավոր կամարադեղներով և կիսաշրջան զարդատարրերի շղթայով հարդարված կամարով: Ծակատաքարը հարդարված է նախորդ հուշարձանի նմանությամբ, սակայն մանրամասների, ինչպես նաև թռչունների ու վարդակների տեղերի փոփոխությամբ:

Շքամուտքերի հարդարման այս սկզբունքը, կրելով որոշակի զարգացում, հասուն միջնադարում՝ մասնավորապես 13-րդ դարում, ձեռք է բերում առավել հանդիսավոր բնույթ: Այսպիսի օրինակներից է **Գեղարդավանքի Կաթողիկե եկեղեցու** (1215 թ.) հարավային շքամուտքը (նկ. 7): Բացի շքամուտքերի մինչ այժմ քննված կառուցվածքից, այստեղ ավելանում է կամարակապ մուտքն եզերող ուղղանկյուն պարակալը: Երկրաչափական զարդատարրերի շղթայով ձևավորված պարակալն ամփոփում է մուտքի բացվածքը և մեկական բազմանիստ որմնանույթների վրա հենված կիսաշրջանաձև կամարը: Այն կազմված է քառաթերթ ծաղիկների ժապավենից, տրամատավոր և կիսազլանաձև ելուստավոր կամարադեղներից և պսակում է ձակատաքարը: Վերջինիս բավականին հարուստ հարդարանքը ներառում է տերևներով, խաղողի ողկույզներով ու նռան պտուղներով ծառ-ցողունի սիմվոլիկ պատկերները՝ պսակված երկրաչափականացված շուշանածաղիկների ժապավենով:

Միջկամարային տարածության (անտրվոլտ) արձանագիր ֆոնին պատկերված են ձակատաքարն երկու կողմից պսակող մեկական,

32 **Thierry J.-M., Donabédian P.,** *Les arts arméniens*, Paris, Éditio, 1987, p. 569.

33 *Դիվան հայ վիմագրության. Լոռու մարզ*, (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյան, Կ. Ղաֆադարյան, Ս. Սաղունյան), պր. 9, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 2021, էջ 107, արձ. № 194:

34 Նախկին եկեղեցին վերակառուցվել է վկայարանի: Նույն տեղում, էջ 227–228, արձ. № 448:

35 *Դիվան հայ վիմագրության...*, 2021, էջ 227–228, արձ. № 448:

գրեթե միանման թռչունների բարձրաքանդակներ (աջ կողմի քանդակում չի պահպանվել թռչնի գլուխը): Դրանք բավականին ընդհանրացված են՝ հարթ մարմիններով, առանց փետրածածկույթի մանրամասն մշակման:

Այս հորինվածքի փոքր-ինչ պարզեցված տարբերակ է **Սանահնի զանգակատան** (1236 թ.) արևմտյան շքամուտքի հարդարանքը, որում բացակայում են խաչն ու բուսական տարրերը: Շքամուտքը հարդարված է երկու զույգ որմնասյուներով, ելուստավոր սլաքաձև կամարով, առանց հարդարանքի սլաքաձև ձևկատաքարով և ներառված է պարզ տրամատով ուղղանկյուն պարակալի մեջ: Կամարից վեր վեցանիստ սալիկների երփնադրվագումը նմանակող գոտին է՝ վեցաթև աստղերի ժապավենով, որից ներքև՝ կամարին հենված, քանդակված են բավականին ծավալային զույգ թռչուններ (պահպանված են մասամբ): Վերջիններս պատկերված են հարթ մարմնով, մանր շրջանակներից և ակոսներից կազմված թևերով ու պոչով:

Շքամուտքերի հարդարման այս ավանդույթի մեկ այլ օրինակ է **Բռի եղցի** (1235 թ., Արցախ, գյուղ Հացի) վանական համալիրի **մատուռ-եկեղեցու** արևմտյան շքամուտքը: Այն հարդարված է մեկական զարդասյունով և դրանց վրա հենված ոլորուն ժապավենով ձևավորված կամարով, որն էլ ամփոփված է ուղղանկյուն և շրջանաձև երկրաչափական զարդատարրերից կազմված կամարաձև պարակալի մեջ: Խորշում ամփոփված ձևկատաքարը զարդարված է փոքր շեղանկյունների ոչ լրիվ հորիզոնական չորս շարքով և ստորին մասում ավարտվում է հյուսածո հորիզոնական ժապավենով: Դրա կենտրոնում «ծաղկած» լատինական լայնավարտ խաչի պատկերն է: Պատկերագրական այս նույն սկզբունքը՝ զարդատարրերի փոփոխությամբ, կրկնվում է նաև համալիրի **փոքր եկեղեցու** արևմտյան շքամուտքի հարդարանքում (նկ. 9): Եկեղեցիների շքամուտքերի կամարը պսակված է երկու միանման թռչնի կիսաղեմ, իրար ուղղված քանդակներով (պահպանված են մասամբ): Թռչունների քանդակները ձևկատաքարերի համեմատությամբ ունեն բավականին մեծ համաչափություններ, պատկերված են մեծ մարմնով ու պոչով և կարճ ոտքերով: Մարմինները մշակված են փետրածածկույթի նմանվող փոքր, գնդանման զարդատարրերով, պատկերված են կրկնակի պոչերով՝ նման սիրամարգների: Դրանց բնութագրական պոչն առավել արտահայտիչ կերպով ընդգծված է **Օրբեյանների դամբարանի** (14-րդ դ., գյուղ Եղեգիս) շքամուտքի ձևկատաքարի հարդարանքում³⁶ (նկ. 10): Վերջինս կրկին հարդարված է քննվող պատկերագրական սկզբունքի համաձայն՝ բուսական հարուստ խորքին խաչերի և հորինվածքը պսակող թռչունների պատկերով: Եթե այն թռչունների տեսակով նման

36 ձևկատաքարն այժմ օգտագործված է որպես երկու խաչքարի քիվ-պսակ:

է Բռի եղցիի օրինակին, ապա ընդհանուր հարդարանքով ավելի մոտ է Զարինջայի Ս. Խաչ եկեղեցու բարավորին:

Բռի եղցիի մատուռ-եկեղեցու շքամուտքի պատկերագրական անմիջական արձագանքն է **Գանձասար** վանական համալիրի Ս. **Հովհաննես Մկրտիչ** (1216-1238 թթ., Արցախ, գյուղ Վանք) եկեղեցու գավթի (կառուցման ավարտը՝ 1261 թ.) արևմտյան շքամուտքի հարդարանքը (նկ. 8): Սերելով նախորդի գեղարվեստական ձևերից՝ այս հուշարձանում դրանք կատարելության են հասցվել և ստացել ավելի բարդ մշակում: Շքամուտքի կիսագլանաձև ելուստավոր ուղղանկյուն պարակալը հարդարված է նախորդի կամարաձև պարակալի զարդատարրերին խիստ նման շղթայով և ամփոփում է խորշ կազմող դռան և այն պսակող պատուհանի բացվածքները:

Կամարը ձևավորված է ոլորագարդ ժապավենով (կրկին նույնական նախորդ հուշարձանին), տրամատավոր և ելուստավոր աղեղներով և շուշանածաղիկների շղթայով: Այն հենվում է հավասարաթև խաչերով հարդարված և շթաքարե անկյուններով խոյակներով որմնասյուների վրա: Ճակատաքարն ունի կիսաշրջաններ ձևավորող գունավոր քարերի երփնադրվազ հարդարանք:

Այստեղ թռչունների քանդակները (պահպանված են մասամբ) պսակում են շքամուտքն ու պատուհանը եզերող աստիճանաձև շրջանակը, որն իր ճարտարապետական կառուցվածքով, խաչ է ուրվագծում: Տպավորությունն այն է, որ թռչունները պատկերված են խաչի հորիզոնական թևերին: Սա, հնարավոր է, եկեղեցու արևմտյան ճակատի «Խաչելության» տեսարանում խաչի հորիզոնական թևերին պատկերված թռչունների պատկերագրական արձագանքն է (գավիթը հետագայում կցվել է եկեղեցու հենց այս ճակատին՝ խաթարելով հորինվածքի ամբողջական տեսքը): Գանձասարի գավթի թռչնաքանդակները ևս նման են նախորդ հուշարձանի քանդակներին և շքամուտքի համեմատությամբ, ինչպես նախորդ դեպքում, ունեն բավականին մեծ համաչափություններ: Թռչունները պատկերված են երկար ոտքերով և ընդգծված կրկնակի պոչերով, որոնք, ի տարբերություն նախորդ օրինակի, այստեղ ավելի արտահայտված են և կրկին, հավանաբար, սիրամարգներ են:

Մինչ այս հանդիպած օրինակներից փոքր-ինչ տարբերվում է **Խորանաշատի Ս. Աստվածածին եկեղեցու** (1209-1221 թթ.) հյուսիսային շքամուտքի հարդարանքը: Շղթայաձև զարդանախշով ընդգծված ուղղանկյուն պարակալով շքամուտքը ներառում է բազմաղեղ սրածայր կամարը, որն ամփոփում է երկգույն՝ շեղանկյուն և քառաթև աստղաձև քարերով ձևավորված ճակատաքարը: Ուղղանկյուն պարակալի և կամարի միջև ընկած հատվածն ունի ոչ համաչափ հարդարանք: Դրա աջ

կողմում թոչնի կիսադեմ հարթաքանդակն է, իսկ ձախում՝ հավանաբար եզի/ցուլի դիմահայաց պատկերված գլուխը (մաշված է):

Շքամուտքի հարդարանքում դիտարկված սկզբունքի նշանավոր օրինակ է Նորավանքի **Սբ. Աստվածածին** եկեղեցու (**Բուրթելաշեն**, կառուցման ավարտը՝ 1339 թ.) արևմտյան ձակատի երկրորդ հարկաբաժնի հորինվածքը, որը եզերված է ելուստավոր պարակալով՝ վերին մասի աստիճանաձև հատվածն ամփոփված արձանագիր³⁷ սալով: Պարակալը շարունակվելով, եկեղեցու ձակատին եզրագծում է չափերով բավականին մեծ խաչ: Պարակալի ներքին գոտին ձևավորված է ութանկյուն աստղերի շարքով և կիսագլանաձև նեղ պրոֆիլով: Մուտքի բացվածքն ու ձակատաքարը, որոնք ձևավորված են Բրիստոսի և Պողոս ու Պետրոս առաքյալների բարձրաքանդակներով, եզերված են մեկ ընդհանուր բուսազարդ կամարով: Միջկամարային տարածությունը հարդարված է մանրահյուս բուսազարդով և կամարին «հենված» կիսադեմ թռչունների պատկերներով:

Խորանների և շքամուտքերի խորհրդաբանական ընդհանրությունները

Համաձայնության աղյուսակները, բացի կիրառական բնույթից³⁸, ունենին նաև խորհրդաբանական նշանակություն, որն արտահայտված է խորանների միջնադարյան հայկական մեկնություններում³⁹: Հայկական ավանդույթում խորանների մեկնությունների առկայությունը Մ. Վալրաֆը համարում է առանձնահատուկ պաշտամունքի արդյունք⁴⁰, որն ընդգծում է խորանապատկերների ու դրանց հարդարանքի կարևորությունը հայկական կրոնական միջավայրում: Այս մեկնություններում համաձայնության աղյուսակները կոչվում են խորաններ, քանի որ իրենց գույների ու պատկերների ընտրությամբ ու-

37 *Դիվան հայ վիմագրության. Վայոց Ձոր, Եղեգնաձորի և Ազիզբեկովի շրջաններ* (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյան), պր. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 240; **Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները**, Երևան, «Մուղնի», 2017, էջ 142:

38 **Wallraff M., Die Kanontafeln des Euseb ..., 2021, S. 1.**

39 Հայ մատենագրության մեջ հայտնի են եկեղեցական հայրերի կողմից տրված համաձայնության աղյուսակների աստվածաբանական մեկնությունները՝ սկսած 8-րդ դ. սկզբից Ստեփանոս Սյունեցուն վերագրվող աշխատությամբ: Դրանից արված քաղվածքներով ու լրացումներով մեկնություններ հայտնի են ընդհուպ մինչև 17-րդ դարը՝ զրված Ներսես Շնորհալու (12-րդ դար), Գրիգոր Տաթևացու (14-15-րդ դդ.) և այլ եկեղեցական հայրերի կողմից (տես **Ղազարյան Վ., Խորանների ..., 1995, Ղազարյան Վ., Մեկնութիւնք խորանաց ..., 2004**):

40 **Wallraff M., Die Kanontafeln des Euseb ..., 2021, S. 2.**

նեն թաքնված խորհուրդ (Ներսես Շնորհալի)⁴¹ կամ խոր խորհուրդներ (Գրիգոր Տաթևացի)⁴²: Դրանցում խորանը դիտարկվում է որպես «կամար» բառի հոմանիշ⁴³ կամ խորանակերպ՝ կամարաձև տեսքի արդյունք⁴⁴: Խորանի բազմաթիվ իմաստներից են նաև երկնականարը, եկեղեցին, Աստծո տաճարը⁴⁵, կամարակապ խորշը⁴⁶:

Ըստ Ներսես Շնորհալու՝ խորանների պատկերները պետք է լինեին ակնահաճո. «Եվ այս գիրքը, որ ցանկված է ոչ թե զարհուրելի սերովբեական բոցեղեն սրով, այլ հաճելի ու ծաղկերանգ նկարներով և պաճուճագարդ գույներով՝ խորանների կերպագրությամբ, ինչպես նաև [կան] մի շարք փունկերի պարկերաստեղծումներ և թռչունների ձևավորումներ, նաև սեղանների, սյուների ու ծաղիկների հորինվածքներ, որոնք իրենց մեջ ունեն խորհին խորհուրդներ և անհայտ իմաստներ և ծածուկ գիտելիքներ, որոնք չպետք է զանցն առնել վայրիվերո կերպով»⁴⁷: Մեկնության այս տողերում հստակ թվարկվում են այն տարրերն ու խորհուրդները, որոնք «նախատեսված» էին խորանների հարդարանքի համար: Դրանք գրեթե ամբողջությամբ առկա են նաև քննված շքանուտքերի հարդարանքում, որոնք տարբեր հուշարձաններում դրսևորվում են ավելի կամ պակաս չափով: Շնորհալին խորանների հարդարանքի այս տարրերը համարում է Աստծո կողմից ստեղծված երկրային գանձեր, որոնք պետք էին «ընչաստերներին կաշառելու համար, որպեսզի նրանք ձանաչեն երկնավորը»⁴⁸: Դրանք իրենց գույնով, տեսքով և նույնիսկ բույրով, համով ու ձայնով⁴⁹ պետք է հնարավորինս գրավիչ լինեին: Եթե խորաններում գրավչության գլխավոր արտահայտչամիջոցը գույնն էր, ապա շքանուտքերի հարդարանքում այդ դերը կատարում էին ձարտարապետական և զարդային տարրերը, բույրի հետ կարող էին նույնացվել տարատեսակ բուսական զարդանոտիմներն ու, հնարավոր է, վարդյակները, համի հետ նռան (Ներսես Շնորհալի)⁵⁰ ու խաղողի պատկերները, ապա գեղեցիկ ձայնի հետ (ըստ Վանական Վարդապետի «քաղցրախոսություն»⁵¹)՝ թռչունները:

41 **Ղազարյան Վ.,** *Խորանների ...*, 1995, էջ 49:

42 Նույն տեղում, էջ 6:

43 Նույն տեղում:

44 Նույն տեղում, էջ 5:

45 **Հայր Գաբրիել Անտիքեան, Հայր Խաչատուր Սիրմէլեան, Հայր Սկրտիչ Ազեբեան,** *Նոր բառգիրք հայկազեն լեզուի*, հտ. 1, Վենետիկ, տպ. ի Սրբոյն Ղազարու, 1836, էջ 972:

46 **Աղայան Է.,** Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1976, էջ 602:

47 **Ղազարյան Վ.,** *Խորանների ...*, 1995, էջ 47, 69:

48 Նույն տեղում, էջ 47:

49 Նույն տեղում, էջ 13:

50 Նույն տեղում, էջ 35:

51 Նույն տեղում, էջ 63:

Խորանների մեկնություններում առկա են հորինվածքային անմիջական զուգահեռներ շքանուտքերի հարդարանքի հետ: Ստեփանոս Սյունեցին⁵² չորրորդ խորանի հարդարանքի կառուցվածքը նկարագրում է հետևյալ կերպ. «*զանազան կամարներով՝ կամարների միջին կրելով խաչը: Եվ երկու աղաժնակերպ թռչուն նայում են խաչին, բայց ոչ իբրև սպույզ աղաժնիներ, այլ նմանությամբ, որովհետև ուլքեր ստացան Սուրբ Հոգին, եղան Սուրբ Հոգու օթևաններ*»⁵³: Հորինվածքի նկարագրված այս կառուցվածքը (նկ. 11), թվում է, ուղիղ հղում Զարինջայի Ս. Խաչ եկեղեցու բարավոր-ձակատաքարի քանդակային հարդարանքին (նկ. 3), և միջնորդավորված ձևով՝ դիտարկված մյուս օրինակներին: Կարևոր է նաև այն փաստը, որ թռչունները աղաժնիների նմանությամբ չէին պատկերվում, երբ նարմավորում էին ոչ թե Ս. Հոգուն⁵⁴, այլ Ս. Հոգին ընդունած հավատացյալներին⁵⁵: Չորրորդ խորանը, ըստ որոշ մեկնիչների, եկեղեցու դեմքն է (Ստեփանոս Սյունեցի)⁵⁶, Աստծո հայտնության խորհուրդը (Վանական Վարդապետ)⁵⁷ կամ համապատասխանում է դրախտին (Ներսես Շնորհալի, Գրիգոր վարդապետ Խլաթեցի (Ծերենց))⁵⁸ և ունի հստակ հորինվածքային կառուցվածք. որոշակի գույնի կամարներ, ծառերի և զույգ թռչունների պատկերներ: Միջնադարյան շատ հեղինակներ խորան բառը անգամ ձարտարապետական կառուցվածքի դեպքում կիրառել են «կամար» իմաստով, որը բնութագրում է դրախտի կամարաձևությունը⁵⁹:

Կամարները, որոնք ձեռագիր խորաններում շեշտադրված են տարբեր խորհրդանշական գույներով և ներգծում են խաչը, ձակատաքարերի վրա տարբեր կոնստրուկտիվ ձևավորում ունեն (տրամատներ, որմնապյուններ) և զարդային համակարգ (ծաղիկների շղթա, երկրաչափական ու ոլորազարդ ժապավեններ և այլն) և մեծ մասամբ կրկին պսակում են խաչը և «խաչին նայող» թռչունների պատկերները: Չնա-

52 **Ղազարյան Վ.,** *Խորանների ...*, 1995, էջ 35:

53 Նույն տեղում, էջ 51, 67, 24:

54 Չնայած հայկական միջնադարյան քանդակում չկան իրապաշտական թռչնաքանդակներ, սակայն շատ դեպքերում դրանց նույնականացումն իրական տեսակների հետ հնարավոր է, ինչպես օրինակ Պտղնիի տաճարի հյուսիսային ձակատի պատուհանների կամարունքի, Աղթամարի Ս. Խաչ, Անիի Տիգրան Հոնենց եկեղեցիների քանդակներում, որոնցում թռչունները պատկերված են բնութագրական առանձնահատկություններով: Տես **Պետրոսյան Ա.,** Կենդանիների պատկերաքանդակները Անիի Սբ. Գրիգոր եկեղեցու արտաքին հարդարանքում. խորհրդաքանությունը և զուգահեռները միջնադարյան հայ արվեստում, ՀՀ ԳԱԱ, ՇՀՀԿ, *Գիտական աշխատություններ*, 3 (24), 2021, էջ 256–265:

55 **Ղազարյան Վ.,** *Խորանների ...*, 1995, էջ 150:

56 Նույն տեղում, էջ 35:

57 Նույն տեղում, էջ 65:

58 Նույն տեղում, էջ 51, 73:

59 **Ամիրխանյան Ռ.,** Խորան բառի ծագումնաբանական ..., 2004, էջ 153:

յաճ շքանուտքերի հարդարանքը ենթարկվում էր ձևավորման որոշակի ընդհանուր սկզբունքների, այնուամենայնիվ, խորանապատկերների պես կարող էր շեղվել կանոնից⁶⁰:

Անհատականացված մոտեցման օրինակ կարելի է դիտարկել Բուրթելաշենի եկեղեցու շքանուտքի հարդարանքը, որտեղ խաչը պատկերված է ոչ թե կամարի ներքո, այլ պսակում է այն: Գանձասարի գավթի շքանուտքի պարակալը ճարտարապետի մեծ երևակայությամբ ստացել է խաչի տեսք՝ յուրատեսակ կերպով պսակելով ճակատաքարի կամարը: Այս պատկերագրական երևույթը բավականին տարածված էր եկեղեցիների ճակատների՝ շքանուտքերի, ինչպես նաև պատուհանների կամարաձև պսակների հարդարանքում: Այդպես է Գանձասարի Հովհաննես Մկրտիչ (հարավային ճակատ), Կեչառիսի կաթողիկե (արևմտյան ճակատ), Եղվարդի Ս. Աստվածածին (հարավային ճակատ), Խորանաշատի գլխավոր (արևելյան ճակատ) և այլ եկեղեցիներում: Այս կառուցվածքը նման է տասներորդ խորանի հարդարանքին, որը հետևյալ կերպ է նկարագրում Ներսես Շնորհալին. «...*հեռացել է խաչով սեղանը և եկել վերին կամարի գլխին...*»⁶¹: Այս պատկերագրությունը նա կապում է «*Աստծո խորհրդի կայարավելու*», «*խաչի քարոզությունը աշխարհի ծագերը բռնելու*» և «*խաչվածի՝ ամբողջ աշխարհում օրհնաբանվելու*» հետ: Ընդ որում՝ սեղան բառը երբեմն, միգուցե նաև այս դեպքում, կիրառվում է խորան իմաստով⁶², ցույց տալով, որ չորրորդ խորանի կամարի մեջ խաչի պատկերումը տասներորդում փոփոխվում է՝ պսակելով այն:

Ըստ Շնորհալու՝ այս խորանը, որ պատկերվում է իններորդի դիմաց, եկեղեցու հաստատության ու կատարելության խորհուրդն ունի, որ «*ձջնարությունը ուղղեց հին սրվերական օրենքները*», իսկ դրանում պատկերված ձկնքաղ հավքերը (միջնադարում «հավք» բառը կիրառվում էր թռչուն իմաստով), որոնք նույնացվում էին առաքյալների հետ, Քրիստոսի հրամանով «*որսացին ի մահուանէ ի կեանս Ավետարանի հավաքացյալներին*»⁶³: Ըստ թռչունների դիրքի է բնութագրվում առաքյալների վարքը. եթե դրանք ուղղված են դեպի իններորդ խորանում պատկերված աքաղաղները (մարգարեները (Ներսես Շնորհալի)⁶⁴), ապա նրանք մարգարեների մեկնիչներն են, իսկ եթե ուղղված են միմյանց, ինչպես շքանուտքերի հարդարանքում, ապա քարոզում էին «*նույն կրոնը*», իսկ եթե որոշներն ուղղված էին դեպի սեղանը (հնարավոր է այստեղ ևս օգտագործվում է խորան իմաստով), ապա իրենց քարոզներն առնում էին առաջին աղբյուրից⁶⁵:

60 Տե՛ս սույն հոդվածի 3-րդ էջը:

61 **Ղազարյան Վ.**, *Խորանների ...*, 1995, էջ 57, 59:

62 **Ղազարյան Վ.**, *Մեկնութիւնք խորանաց ...*, 2004, էջ 231:

63 Նույն տեղում, էջ 231:

64 **Ղազարյան Վ.**, *Խորանների ...*, 1995, էջ 57:

65 **Ղազարյան Վ.**, *Մեկնութիւնք խորանաց ...*, 2004, էջ 232:

Հատկանշական է, որ շքանուտքերի, ինչպես նաև խորանների հարդարանքում, բացի թռչուններից, երբեմն պատկերված են նաև հուշկապարիկներ (Նորավանք (սկ. 12), Եղեգիս): Լինելով խառնածին, սահմանային արարածներ և կապվելով երկնային տիրույթների հետ՝ դրանց էր վերագրվում հոգիներին դեպի այդ ոլորտներ ուղեկցելու գործառնությունը⁶⁶: Այս թևավոր արարածների խորհրդաբանական ընկալումն առավել հստակ է ընդգծում երկու «աշխարհների» սահման ընկալվող մուտքի գաղափարը, որն էլ, հավանաբար, դարձել է պատկերագրական զուգահեռ դրսևորումների շարժառիթ հայկական ձեռագիր ավետարանների խորանների և եկեղեցիների շքանուտքերի հարդարանքի համար:

Եզրակացություն

Ձեռագիր Ավետարանների խորանների և մի շարք եկեղեցիների շքանուտքերի հարդարանքի զարգացումն ընթացել է զուգահեռաբար՝ ունենալով զրեթե համանման ընթացք: Դրանց հարդարանքում կրկնվող ձարտարապետական տարրերից, խաչից և բուսազարդերից բացի, համընդհանուր են նաև թռչունների պատկերները: Վերջիններիս պատկերներն էլ ավելի են ընդգծում այս երկու հուշարձանների պատկերագրական զուգահեռներն՝ լրացնելով նաև դրանց բովանդակած խորհրդաբանությունը: Կապվելով գեղեցիկ ձայնի հետ՝ թռչունները լրացնում էին զգայարանների վրա գրավիչ ազդեցություն թողնելու մտահղացումը, միննույն ժամանակ նույնացվում Աբ. Հոգին ընդունած հավատացյալների հետ: Այսպիսով, ընկալվելով որպես քրիստոնեական հիմնական գաղափարներից մեկի՝ հավերժական կյանքի մարմնավորում:

Մյուս կողմից՝ թե՛ շքանուտքերը և թե՛ խորանները մուտքի դեր են կատարում սրբազնացված տարածքի համար՝ ընթերցող-դիտողին հաղորդակից դարձնելով ավետարանական ավանդություններին ու աստվածային միջավայրին՝ միջնորդելով հավատացյալներին իմացական ոլորտներ տեղափոխվելուն:

Ի վերջո, պատկերագրական ու խորհրդաբանական այս զուգահեռների դրսևորման մեջ անխուսափելի էին արվեստի տարբեր ոլորտների փոխազդեցությունները, որոնք կարող էին պայմանավորված լինել վանական համալիրներում գործող գրչակենտրոնների առկայությամբ: Որոշ դեպքերում էլ վարպետները համատեղում էին ծաղկողի ու քանդակագործ-ձարտարապետի գործառնություններ՝ առաջնորդվելով գեղարվեստական ու խորհրդաբանական նույն ավանդույթներով:

66 Микаелян Л. Ш., Проводники душ и небесные стражи: образы сирен и сфинксов в армянской пластике XIII века и в искусстве исламского Востока, *Между Востоком и Западом, Св. Александр Невский. Его эпоха и образ в искусстве*, Москва, «Август Борг», 2023, с. 504, 507.

THE ENTRANCE SEMANTICS: THE ICONOGRAPHIC AND SYMBOLIC PARALLELS OF THE GOSPEL CANON TABLES AND CHURCH PORTALS IN ARMENIAN ART

ARMINE PETROSYAN

PhD student

Matenadaran after Mesrop Mashtots

Abstract

The decoration system of the Canon Tables of the Armenian Gospel Books, and the portals of many churches have apparent iconographic similarities. It can be seen in the architectural and decorative compositions as well as in the analogous images of birds. The development of the decoration system of the Canon Tables and church portals has proceeded simultaneously; therefore, the iconographic and symbolic systems could be considered in the same context. Both the Canon Tables and portals have the same function and meaning: to lead believers into the other, sacred space. Consequentially, the artistic system aimed to have an effect on believers on a cognitive level. Symbols of Christian perceptions such as the Heaven, Salvation, and Immortality are expressed in the decoration of the Canon Tables and portals through certain compositions and images. They help with the materialization of unperceivable and inexpressible phenomena into tangible and comprehensible images.

Keywords: Canon Tables, arch, khoran, arcade, portal, tympanum, cross, floral motif, bird image, architectural prototype

СЕМАНТИКА ВХОДА: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ ТАБЛИЦ КАНОНОВ ЕВАНГЕЛИЙ И ЦЕРКОВНЫХ ПОРТАЛОВ В АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ

АРМИНЕ ПЕТРОСЯН

аспирант

Матенадаран имени Месропа Маштоца

Резюме

Убранство таблиц канонов армянских рукописных Евангелий и порталов ряда средневековых церквей имеют общие принципы композиционного устройства и сходства иконографических деталей. Это проявляется как в архитектурной композиции, так и в элементах растительного и орнаментального декора, а также в изображении птиц. В средневековом искусстве развитие убранства хоранов и порталов шло параллельно, что позволяет рассматривать их в едином иконографическом и символическом контексте. И хораны, и порталы имели сходную функцию: служили порогом, символической границей перехода верующего в другое, священное пространство, трансформировали и подготавливали этот переход как физически, так и умозрительно. Поэтому художественная система оформления последних, наполненная такой символикой, определенным образом воздействовала на восприятие причастных. Главные христианские понятия, такие как рай, спасение души и вечная жизнь выражаются в композиции хоранов и порталов с помощью лаконичных и конкретных символов-изображений, делая невидимые и необъяснимые явления осязаемыми и понятными для средневекового человека.

Ключевые слова: канонические таблицы, арка, хоран, аркада, портал, тимпан, крест, растительный мотив, фигуры птиц, архитектурный прообраз

Գրականության ցանկ

1. **Աղայան Է.,** *Արդի հայերենի բացառական բառարան*, Երևան, «Հայաստան», 1976:
2. **Ամիրխանյան Ռ.,** Խորան բառի ծագումնաբանական ասպեկտները Եվսեբիոսի համաձայնության աղյուսակների գեղարվեստական հարդարանքի համատեքստում, *ՊԲՀ*, 3, 2004, էջ 148–158:
3. *Դիվան հայ վիմագրության. Գեղարքունիք* (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյանը), պ. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973:
4. *Դիվան հայ վիմագրության. Վայոց Ձոր, Եղեգնաձորի և Ազիզբեկովի շրջաններ* (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյան), պր. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967:
5. *Դիվան հայ վիմագրության. Լոռու մարզ*, (կազմ.՝ Ս. Բարխուդարյան, Կ. Ղաֆադարյան, Ս. Սաղումյան), պր. 9, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 2021:
6. **Ղազարյան Ա.,** Զարնջայի եկեղեցին և հովհարաձև վեղարները, *Անի*, 3–4, 1992, էջ 46–49; 90–91:
7. **Ղազարյան Վ.,** *Խորանների մեկնություն*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1995:
8. **Ղազարյան Վ.,** *Մեկնությունը խորանաց (արվեստի տեսության միջնադարյան բնագրեր)*, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004:
9. **Մաթևոսյան Կ.,** *Նորավանքի վիմագրերը և հիշարակարանները*, Երևան, «Մուղնի», 2017:
10. **Մահե Ժ.-Պ.,** Սիրամարգն ու սկահը հայկական ավետարանների խորանում, *ՊԲՀ*, 1, 1986, էջ 106–112:
11. **Մնացականյան Ս.,** *Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1960:
12. **Հայր Անտիքեան Գ., Հայր Սիրմէլեան Խ., Հայր Ազերեան Մ.,** *Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի*, հտ. 1, Վենետիկ, տպ. ի Սերբոյն Ղազարու, 1836:
13. **Պետրոսյան Ա.,** Կենդանիների պատկերաքանդակները Անիի Սբ. Գրիգոր եկեղեցու արտաքին հարդարանքում. խորհրդարանությունը և զուգահեռները միջնադարյան հայ արվեստում, ՀՀ ԳԱԱ, ՇՀՀԿ, *Գիտական աշխատություններ*, 3 (24), 2021, էջ 256–265:
14. **Азатян Ш.,** *Армянские Порталы. Порталы в монументальной архитектуре Армениии IV– XIV вв.*, Ереван, «Советакан грох», 1987.
15. **Казарян А.,** *Церковная архитектура стран Закавказья VII века: Формирование и развитие традиции*, т. 1, Москва, «Локус Станди», 2012.
16. **Микаелян Л. Ш.,** Проводники душ и небесные стражи: образы си-рен и сфинксов в армянской пластике XIII века и в искусстве ислам–

- ского Востока, *Между Востоком и Западом. Св. Александр Невский. Его эпоха и образ в искусстве*, Москва, «Август Борг», 2023, с. 504–521.
17. **Crawford M.**, *The Eusebian Canon Tables Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*, Oxford University Press, 2019.
 18. **Donabédian P.**, L'éclatante couronne de Saint-Serge: Le monastère de Xck'onk' [Khətzkonq] et le dôme en ombrelle dans l'architecture médiévale, *Revue des études arméniennes*, t. 38, 2018, p. 195–355.
 19. **Donabédian P.**, Le portail dans l'architecture arménienne du Haut Moyen Age, *REArm*, t. 20, 1986–1987, pp. 337–380.
 20. **Nordenfalk C.**, *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, Göteborg, O. Isacson's Boktryckeri A.-B., 1938.
 21. **Thierry J.-M., Donabédian P.**, *Les arts arméniens*, Paris, Éditio, 1987.
 22. **Wallraff M.**, *Die Kanontafeln des Euseb von Kaisareia*, Berlin–Boston: De Gruyter, 2021.
 23. **Wessel K.**, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (eds. K. Wesse und M. Restle), Bd. 3, Stuttgart, Himmelsleiter–Kastoria, 1978.

Նկարների ցանկ

1. Էջմիածնի ավետարան, Եվսեբիոսի Թուղթը, խորան, ՄՄ 2374, թ. 1ա, աղբյուրը՝ www.commons.wikimedia.org
2. Ավետարան, ՄՄ6201, խորան Ա, թ. 1բ, աղբյուրը՝ www.sacredtradition.am
3. Զարինջայի Ս. Խաչ եկեղեցու բարավորը, արմ. սուտք, աղբյուրը՝ www.vanker.org
4. Ավետարան, ՄՄ2877, Գ-Դ կանոնների խորան, դրվագ, թ. 9բ, ըստ՝ Ղազարյան Վ., *Մեկնութիւնք խորանաց...* 2004, նկ. 18
5. Թեղենյաց վանք, Կաթողիկե եկեղեցի, բարավոր, դրվագ, լուս.՝ հեղինակի
6. Հաղպատի վանք, Ս. Աստվածածին եկեղեցի, արմ. ձախատ, լուս.՝ հեղինակի
7. Գեղարդավանք, Կաթողիկե եկեղեցի, հրվ. շքամուտք, աղբյուրը՝ www.commons.wikimedia.org
8. Գանձասարի վանք, Ս. Հովհաննես Սկրտիչ եկեղեցի, գավիթ, արմ. շքամուտք, ըստ՝ Maranci Ch., *The Art of Armenia*, 2018, p. 198, fig. 10

9. Բռի եղցի վանք, փոքր եկեղեցի, արմ. շքանուտք, դրվագ, լուս.՝ Հ. Պետրոսյանի, աղբյուրը՝ www.monumentwatch.org
10. Օրբելյանների դամբարանը, շքանուտքի ճակատաքար, լուս.՝ հեղինակի
11. Ավետարան, Վենետիկ, Մխիթարյան միաբանություն, ձեռ. 697, Ա կանոնի խորան, ճակատագարդ, թ. 2բ, ըստ՝ Ղազարյան Վ., *Մեկնությունք խորանաց...* 2004, նկ. 4
12. Նորավանք վանական համալիր, Սբ. Աստվածածին եկեղեցի, առաջին հարկաբաժին, արմ. շքանուտք, դրվագ, լուս.՝ հեղինակի

Ընդունվել է՝ 30.01.2024

Գրախոսվել է՝ 14.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



1



2



3



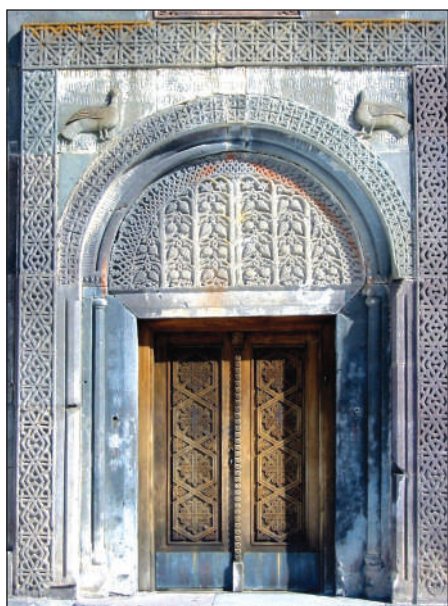
4



5



6



7



8



9



10



11



12

ԱՆՏԻԿ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ. ՆԱԽՆԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄ¹

ԱՐՄԻՆԵ ԳԱՐՐԻԵԼՅԱՆ

պատ. գիտ. թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ
Երևանի պետական համալսարան
arminegabriel.iae@gmail.com

ՀՏԴ՝ 75.056; 736.2

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-64

Ամփոփագիր

Հայկական միջնադարյան մանրանկարչական դպրոցներից իր ինքնատիպությամբ, հարուստ զարդատարրերով և գեղարվեստական ոճով առանձնանում են կիլիկյան 13-14-րդ դարերի ձեռագիր մատյանները, որոնց անվանաթերթերի լուսանցազարդերում և խորանների ձևակառուցողներում պատկերված են տարատեսակ իրական և առասպելական կերպարներ: Առանձնանում են հատկապես երկու դիմակով դերասանը կամ մեկ այլ եռադեմ կերպարը, նապաստակին ձանկող արծիվն ու մի քանի այլ հորինվածքներ, որոնք աղերսվում են անտիկ շրջանի գեմմաների պատկերների հետ: Դրանք հաճախ ոճավորվել են՝ հարմարեցվելով քրիստոնեական պատկերացումներին, իսկ երբեմն նաև՝ ուղիղ ընդօրինակվել անտիկ գեմմաներից: Հայտնի է, որ միջնադարում Արևմտյան Եվրոպայում անտիկ գեմմաները ստանում են երկրորդ կիրառություն և, սկսած 7-րդ դարից, օգտագործվում եկեղեցական պարագաների՝ աղոթագրքերի կազմերի, խաչերի և մասունքարանների հարդարանքում: Սակայն անտիկ գեմմաներն այդ իրերի վրա հաճախ տեղադրվել են սխալ դիրքով՝ գլխիվայր կամ թեք, քանի որ միջնադարյան վարպետներին, որպես կանոն, չեն հետաքրքրել դրանց վրայի հեթանոսական պատկերները, և այսու դրանք դիտարկ-

¹ Հեղինակը այս թեմայով զեկուզում է ունեցել Բ. Չուգասզյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովին, որը տեղի է ունեցել 2023 թ. նոյեմբերի 17-18 Մաշտոցյան Մատենադարանում:

վել են միայն իբրև գունեղ, մշակված, գեղեցիկ քարեր: Այնուամենայնիվ, դրանց վրայի պատկերները կարող էին ներշնչման աղբյուր լինել դիտունակ մանրանկարիչների համար, որոնք ավելի համարձակ էին մարզինալ նշաններ, լուսանցազարդեր և խորանների ձևակառուարներ նկարազարդելիս:

Անտիկ գեմմաների պատկերների վերարտադրությունը կիլիկյան 13-14-րդ դարերի ձեռագիր մատյանների էջերին մի կողմից խոսում է անտիկ մշակույթի ավանդույթների շարունակական լինելու մասին, որոնք միջնադարին կարող էին փոխանցվել նաև մանրագեղ իրերի՝ անտիկ փորագիր քարերի միջոցով: Մյուս կողմից՝ դա անտիկ մշակույթի հանդեպ հետաքրքրության մի յուրօրինակ դրսևորում էր, որը հիմնարար դարձավ 14-րդ դարում Արևմտյան Եվրոպայում Վերածննդի մշակույթի ձևավորման համար:

Բանալի քարեր. Կիլիկյան մանրանկարչություն, լուսանցազարդ, Ավետարանի կազմ, անտիկ մշակույթ, գլիպտիկա, փորագիր քարեր, ձանկող արծիվ, անտիկ դերասան, դիմակ

Կիլիկյան գեղանկարչական դպրոցի մանրանկարիչները, առավել հաճախ նկարազարդվող ավետարաններից բացի, 13-րդ դարից սկսած են պատկերազարդել նաև Աստվածաշունչը, Ճաշոցը, Սաղմոսարանը, Նարեկը և այլն: Մի շարք ձեռագիր մատյանների (որոնց շարքում կարելի է առանձնացնել Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվող Հեթում Բ արքայի Ճաշոցը և թիվ 9422 Ավետարանը)³ շքեղ ձևավորված անվանաթերթերի լուսանցազարդերում և խորանների ձևակառուարների նկարազարդման մեջ ի հայտ են գալիս տարատեսակ իրական և առասպելական կերպարներ, որոնցից մի քանիսը լայն տարածում են ունեցել հատկապես անտիկ շրջանի գլիպտիկայում⁴:

Դրանցից է, օրինակ, նապաստակին ձանկող արծվի հորինվածքը: Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվող թիվ 2829 ձեռագրի (Ավետարան, թուղթ, 1333 թ., Կարին քաղաք) 114ա թերթում պատկերված է մի արծիվ՝ ուղղահայաց դիրքով, որը ներքև հակված կտուցում մի նապաստակ է բռնել: Վերջինս պատկերված է հորիզոնական դիրքով և արծվի մարմնի հետ միասին խաչի ձև ունի⁵: Նույնպիսի պատկեր կա նաև թիվ 5786 ձեռագրի 7բ թերթի խորանում (Ավետարան, մագաղաթ, 1336 թ., Սիս քաղաք), որտեղ արծվի և նապաստակի պատկերներով ձևավորված խաչը գտնվում է ծաղկատերևային ֆոնի վրա⁶:

2 Գլիպտիկա՝ կիսաթանկարժեք և թանկարժեք քարերի գեղարվեստական փորագրության արվեստ:

3 **Մնացականյան Ա.**, *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955, նկ. 480; *Հին Հայկական մանրանկարչություն*, Երևան, Հայպետհրատ, 1952, նկ. 43:

4 **Մնացականյան Ա.**, *Հայկական զարդարվեստ*,...նկ. 481:

Նապաստակին ճանկած արծվի մեկ այլ պատկեր տեսնում ենք թիվ 7648 Ավետարանի (1270 թ., Հովհաննես Արքաեղբոր դպրոց)՝ Հովհաննես Ավետարանչի անվանաթերթի ճակատագարդի վերևում՝ հերալդիկ պատկերված աղվեսների միջև: Այստեղ դիմահայաց (ֆրոնտալ) պատկերված թևատարած արծիվը կտուցի մեջ է սեղմել կծկված, անօգնական կենդանուն (աղ. 1, նկ. 1): Ի դեպ, պատկերագրության տեսանկյունից հենց այս օրինակն է առավել նման անտիկ գեմաներին:

Ինչպես հայտնի է, արծվի/թռչնի տարրեր զուգադրումներով թեմաները բավական տարածված են եղել հին շրջանի արվեստում և իբրև արվեստի առանձին տեսակ՝ գլիպտիկայում⁵: Վանում պատահակա՝նորեն հայտնաբերված՝ նապաստակին ճանկած արծվի պատկերով նարնջագույն սարդիոնից պատրաստված մեկ գեմնա պահվում է Հայաստանի պատմության թանգարանում (աղ. 1, նկ. 2)⁶: Մեզ հայտնի են մ.թ.ա 1-ին – մ.թ. 4-րդ դդ. թվագրվող նման հորինվածքով մի շարք օրինակներ՝ հայտնաբերված Ռուսաստանում (Օլվիա)⁷ և Վրաստանում (Ուրբնիսի, Դաբլագոմի, Զգուդերի)⁸, մի քանիսն էլ պահվում են Գերմանիայի⁹, Մեծ Բրիտանիայի (Էշմոլի թանգարան) թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում (աղ. 1, նկ. 3)¹⁰:

Այս պատկերի զուգահեռները կարելի է տեսնել նաև գեղարվեստական տեսանկյունից փորագիր քարերին առավել մոտ՝ անտիկ շրջանի դրամների վրա, ինչպես՝ մ.թ.ա. 5-րդ դարի սկզբներին շրջանառության մեջ դրված Էլիսի արծաթե ստատերները և մ.թ.ա. 5-3-րդ դարերի Սիցիլիայի դրամները¹¹:

Հայտնի է, որ անձը փաստող իր լինելուց զատ՝ փորագիր քարերն իրենց գոյության ողջ ընթացքում ծառայել են նաև իբրև հմայիլ-թալիս-

5 **Խաչատրյան Ժ.**, Արծվի տարրեր հորինվածքներով կնքադրոշմներ, գեմաներ և քանդակներ, *ՊԲՀ*, 2, 2003, էջ 163 – 179:

6 **Գաբրիելյան Ա.**, Վանից հայտնաբերված մի կնիք, *Հայաստանի մայրաքաղաքները, Գիրք I, Վան* (Վան քաղաքի առաջին հիշատակության 2865-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի (7-9 հոկտեմբերի 2010թ.) նյութերի ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 115-121:

7 **Кибальчич Т.**, *Южно – русские геммы*, Берлин, Типография «Рейнке и Грунвальд», 1910, рис. 72.

8 **Джавахишвили К.**, *Памятники глиптики городища Урбниси*, Геммы Гос. Музея Грузии, V, Тбилиси: «Мецниереба», 1972, стр.107, рис. 23; **Лордкипанидзе М.**, *Колхидские перстни-печати V-III вв. до н.э.*, Тбилиси: «Мецниереба», 1975, стр. 125, рис. 15.

9 *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen (AGDS)*, Band I, Tell 3, München: Prestel Verlag, 1972, p. 54, 113, № 2435, 2862-2864.

10 **Hening M., Mc Gregor A.**, *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum*, II. Roman, Oxford, 2004, № 9.87, 9.95.

11 **Зюгаф А.**, Античные монеты, *Материалы и исследования по археологии СССР*, т. 16, Москва-Ленинград, Изд.-во АН СССР, 1951, стр. 231, табл. IV, N 17.

մաններ¹²: Եվ քանի որ Հին աշխարհում մեծ կարևորություն էր տրվում նշաններին, ապա կնիքների վրա փորագրված բարեհաջող որսի տեսարանը, ըստ էության, կարող էր մեկնաբանվել իբրև իշխանության և հաղթանակի խորհրդանիշ, որոնք պետք է տրվեին կնիքի տիրոջը:

13-14-րդ դարերի կիլիկյան ձեռագիր մատյանների էջերին պատկերված նապաստակին ձանկող և հոշոտող արծվի հորինվածքը ժամանակի ընթացքում վերահմաստավորվել, ձևափոխվել ու հարմարեցվել է քրիստոնեական խորհրդանշական ընկալումներին և մեկնաբանվում է իբրև հոգիների որս (արծիվը մարմնավորում է հրեշտակին, որը հոգիներ էր որսում Աստծո համար)¹³: Կարեն Մաթևոսյանը, հիմնվելով միջնադարյան մեկնությունների վրա, ներկայացնում է «ձանկող արծվի» պատկերը որպես հանգուցյալների հոգու փրկության խորհրդանիշ¹⁴:

Ըստ Վ. Ղազարյանի՝ հոգիների որս են խորհրդանշում նաև այն հորինվածքները, որտեղ գիշատիչ գազանը կամ թռչունը ձանկել է չորքոտանուն¹⁵, ինչպես օրինակ ՄՄ թիվ 9422 Ավետարանի վեցերորդ խորանի ձակատագարդի վերևում՝ ձախ անկյունում պատկերված՝ ձյուղավորված եղջյուրներով ազնվացեղ եղջերուին հոշոտող հովազի պատկերը (աղ. 1, նկ. 4): Նրբիրան եղջերուն գլուխը հետ է թեքել դեպի գիշատիչը և կարծես փորձում է ձողոպրել, սակայն հովազն արդեն առջևի թաթերով մխրձվել է չորքոտանու գավակի մեջ: Ըստ միջնադարյան պատկերացումների՝ եղջերուն խորհրդանշում է քրիստոնյային (Սաղմոս 41-2), իսկ հովազը տվյալ դեպքում՝ չար ուժերը¹⁶: Ըստ Համլետ Պետրոսյանի՝ այսպես կոչվող «բարի հոշոտման» տեսարանում զոհը կարող է խորհրդանշել մարտիրոսին, իսկ ողջ հորինվածքը՝ փրկագործական նահատակության այլաբանությունը¹⁷:

Խոտակեր/սմբակավոր կենդանուն հոշոտող գիշատչի (առյուծ, հովազ) պատկերագրությունը հայտնի է դեռ խեթա-խուրիտական արվեստից, սակայն առավել մեծ տարածում է ստանում հատկապես արեմենյան շրջանում: Այս դեպքում առյուծը խորհրդանշում է ամառը,

12 **Գաբրիելյան Ա.**, Գլիպտիկա՝ կիսաթանկարժեք և թանկարժեք քարերի փորագրության արվեստ, *Գեղարվեստի ակադեմիայի «Տարեգիրք»*, թիվ 11, 2021/2, էջ 11:

13 Սեկնության համար մեր շնորհակալությունն ենք հայտնում արվ. դր., պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանին:

14 **Մաթևոսյան Կ.**, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները*, Երևան, «Սուրբ» հրատ., 2017, էջ 75:

15 Տե՛ս 12-րդ հղումը: Այստեղ ևս շնորհակալություն ենք հայտնում Վիգեն Ղազարյանին:

16 **Զուգասզյան Ս.**, Գանձեր Կիլիկյան մանրանկարչության, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 ձեռագրի խորանների նկարագրողումները, «ՎԷՄ» *համահայկական հանդես*, 2009, 3 (28), էջ 115:

17 **Պետրոսյան Հ.**, *Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը*, Երևան, «Պրինթինֆո», 2008, էջ 66:

ամառային գիշերահավասարը և արևը, իսկ հետապնդվող կենդանիները կարծես թե խորհրդանշում էին ձմեռային «մեռյալ» ամիսների ավարտը¹⁸: Այս հորինվածքը մ.թ.ա. 5-4-րդ դարերով թվագրվող հունապարսկական ոճի գլիպտիկայի սիրված մոտիվներից է և հայտնի է տարբեր թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում պահվող մի շարք գեմանների օրինակներով (աղ. 1, նկ. 5, 6)¹⁹, ինչպես նաև խեցեգործության մեջ սևաֆիգուր սափորների նկարազարդումներով:

Հետաքրքիր են ձեռագիր մատյանների անվանաթերթերի և խորանների ձակատազարդերի վրա պատկերված տարատեսակ թռչունները՝ կաթափներ (աղ. 1, նկ. 11, 13), սիրամարգներ (աղ. 1, նկ. 9), ձկնկույներ (աղ. 1, նկ. 7), որոնք ևս աղերսվում են անտիկ գեմանների հետ: ՄՄ թիվ 9422 Ավետարանի՝ Կարպիանոսին ուղղված Եվսեբեոսի Թղթի հարդարանքում (18 ա) պատկերված են ոսկեգօծ սկահակի երկու կողմերում հերալդիկ կանգնած սիրամարգներ, որոնցից ձախ կողմի սիրամարգի գլուխը շրջված է հակառակ ուղղությամբ, իսկ աջ կողմինը ջուր է խմում սկահակից (աղ. 1, նկ. 9): Նմանօրինակ պատկեր է փորագրված նաև մ.թ. 1-ին դարով թվագրվող մատանու մեջ ընդելուզված գեմայի վրա (աղ. 1, նկ. 10)²⁰:

Միևնույն Ավետարանի երրորդ խորանի ձակատազարդից վերև՝ ձախ անկյունում, պատկերված է դեպի ծնկած թևավոր և լուսապսակով կերպարը թռչող տառեղ (*Ardea alba*), որը գլուխը հետ է թեքել և երկար կտուցի մեջ ձուկ է պահում (աղ. 1, նկ. 7) : Այս թռչունը պատկերազրական նրբագեղ ոճով, պլաստիկ կատարմամբ և նույնիսկ գունային լուծմամբ հիշեցնում է անտիկ աշխարհում գեմանների ամենահայտնի փորագրող վարպետ Դեկսամեն Խիոսացու ձեռքով ստեղծված թռչող տառեղի պատկերով սկարաբեռիդը (աղ. 1, նկ. 8):

Թիվ 9422 Ավետարանի երկրորդ խորանի գլխազարդի վերևում կենդանակերպ բռնակներով ոսկեգօծ սափորի երկու կողմերում հերալդիկ պատկերված են արաղաղներ (աղ. 1, նկ. 16): Դրանք, կարծես, պատրաստվում են կտցահարել անոթից դուրս եկող ելուստները²¹: Միջնադարյան քրիստոնեական զաղափարախոսության մեջ հատուկ դեր ունեին արաղաղները, որոնք մարգարենների և Նոր Կտակարանի առա-

18 Никulina Н., *Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. По материалам глиптики V-IV вв. до н.э.*, Москва, «Искусство», 1994, с. 82-83.

19 Boardman J., *Greek Gems and Finger Rings*, London: Thames and Hudson, 1970, № 694; Richter Gisela M.A., *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*, London, Phaidon, 1968, № 385.

20 *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen* (AGDS), Band I, Teil 3, München: Prestel Verlag, 1972, p. 54, 113, № 2431.

21 **Չուգասզյան Ս.**, Գանձեր Կիլիկյան մանրանկարչության..., էջ 109:

քյալների՝ լուսածագը խորհրդանշող թռչուններն էին²², ինչպես նաև առնչվում էին Պետրոս առաքյալի ուրացման հետ: Ձեռագիր մատյաններում դրանք հաճախ պատկերվում են խորանների ճակատագարների վրա, ինչպես առանձին, այնպես էլ դեմ դիմաց՝ հերալդիկ դիրքով: Թիվ 9422 Ավետարանի աքաղաղները պատկերված են վառ կարմիր մարմինները կորացրած, թևերը հետ տարած, գլուխները փոքր-ինչ իջեցրած դեպի առաջ՝ կարծես պատրաստվում են հարձակման: Այս հորինվածքն իր պատկերագրությամբ աղերսվում է մ.թ.ա. 4-րդ դարով թվագրվող հունապարսկական ոճի մի շարք բազմանիստ կնիքների, ինչպես նաև Հյուսիսմերձսևծովյան հունական գաղութներից հայտնի և Էրմիտաժում պահվող պրիզմայաձև մի կնիքի վրայի պատկերին (աղ. 1, նկ. 17)²³ և ներկայացնում է անտիկ աշխարհում ժամանցի և զվարճանքի շատ սիրելի ձևերից մեկը՝ աքլորակռիվը: Նման տեսարաններ պատկերված են ինչպես անտիկ շրջանի գլիպտիկայում, այնպես էլ համաժամանակյա կարմրաֆիգուր սափորների վրա և մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ (խճանկար, որմնանկար):

Պետք է ասել, որ կլիկյան ձեռագիր մատյաններում երբեմն հանդիպում են անտիկ գեմմաների վրա փորագրված պատկերների հետ նույնական օրինակներ, որոնց քննությունը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ մատյանների ծաղկողները ձեռքի տակ ունեցել են անտիկ գլիպտիկայի նմուշներ, որոնցից էլ կարող էին արտանկարել այդ պատկերները: Դրանց շարքում հատկապես հիշատակելի են Մաշտոցյան Մատենադարանում պահվող Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի տիտղոսաթերթերի լուսանցագարդերում զետեղված երկու դիմակներով դերասանի և եռադեմ կերպարի պատկերները:

Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի 293ա տիտղոսաթերթի նրբահյուս լուսանցագարդի վերին հատվածում զետեղված է եռադեմ անտրոպոմորֆ պատկեր, որի վրա վեր է խոյանում ճակատային դիրքով խրոխտ կանգնած, թևերը փոքր-ինչ բարձրացրած, ձանկերը լայն բացած մի արծիվ (աղ. 2, նկ. 1, 2):

Առասպելական եռադեմ կերպարը, որի դեմքերից երկուսը կիսադեմ են (պրոֆիլ) պատկերված, իսկ երրորդը՝ ճակատային (ֆրոնտալ), ևս տարածված էր անտիկ շրջանի փոքր պլաստիկայում՝ կնիքների և դրանց շատ նման դրամների վրա (աղ. 2, նկ. 5, 7), (ի դեպ՝ մ.թ.ա. 4-րդ դարով թվագրվող եռադեմ կերպարի պատկերով դրամներ միջնադար-

22 **Պազարյան Վ.** *Խորանների մեկնություն*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1995, էջ 25, 28:

23 **Никulina Н.**, *Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. По материалам глиптики V-IV вв. до н.э.*, Москва, «Искусство», 1994, № 291, 466, 474.

րում հաճախ են հայտնաբերվել Կիլիկիայում)²⁴: Եռադեն կերպարի պատկերով բուլլա հայտնի է նաև մայրաքաղաք Արտաշատի պեղումներով հայտնաբերված մ.թ.ա. 2- – մ.թ. 1-ին դարերով թվագրվող արխիվից (աղ. 2, նկ. 4)²⁵:

Սակայն պետք է նշել, որ այս կերպարն անտիկ շրջանի գլիպտիկայում պատկերված է ինչպես առանձին, այնպես էլ կանթարոս կոչվող անոթի (աղ. 2, նկ. 3) հորինվածքներում, որով ձևավորվել է այդ անոթի ստորին հատվածը (աղ. 2, նկ. 6, 8): Մեր կարծիքով չի բացառվում, որ Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի դիտունակ մանրանկարիչը, ծանոթ լինելով այս հորինվածքին, վերաիմաստավորել է այն և յուրօրինակ լուծում գտել՝ փոխարինելով կանթարոսը արծվի պատկերով, միննույն ժամանակ բացված թևերով արծվի պատկերի կառուցվածքը նմանեցնելով երկու բարձր բռնակներով անոթի դիմահայաց տեսքին:

Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի մեկ այլ տիտղոսաթերթի (334 ա) բուսական տարրերի բարդ հյուսվածքներով ձևավորված շքեղ լուսանցազարդի մեջ պատկերված է դեպի ձախ նայող երիտասարդի ռեալիստական կիսադեն (աղ. 2, նկ. 9, 10): Վերջինիս գլխին միաժամանակ երկու դիմակ կա, որոնք պատկերում են բեղ-մորուքով հասուն տղամարդկանց: Այս պատկերի հետ նույնական հորինվածքով մի գեմմա հայտնի է գերմանական հավաքածուներից (աղ. 2, նկ. 11)²⁶, իսկ մեկ ուրիշ օրինակ էլ պահվում է Հայաստանի պատմության թանգարանում (աղ. 2, նկ. 12)²⁷: ՀՊԹ-ի նարնջագույն սարդիոնից պատրաստված կնիքի վրա պատկերված է դեպի աջ նայող անմորուս երիտասարդի պատկեր, որը նույնպես միաժամանակ կրկնակի դիմակ է կրում: Դիմակներից մեկն անմիջապես գլխի գագաթին է, իսկ մյուսը՝ ծոծրակի վրա: Հայտնի է, որ անտիկ թատրոնում բոլոր դերերը կատարում էին երեք դերասաններ, գործող անձի հիմնական տարբերակիչ տարրը թերևս վառ գունավորված դիմակն էր, որի միջոցով ներկայացվում էին կերպարների սեռը, տարիքը և տրամադրությունը: Արագ կերպարանափոխվելու համար շատ հաճախ նրանք միաժամանակ երկու դիմակ էին դնում, որոնք, ըստ անհրաժեշտության, արագ և ճարպիկ շարժումով կարելի էր փոխել: Ահա այդպիսի դերասան է պատկերված ինչպես ՀՊԹ-ում պահվող կնիքի, այնպես էլ Հեթում Բ արքայի Ճաշոցի տիտղոսաթերթի լուսանցազարդի վրա:

24 Շնորհակալություն ենք հայտնում Ինեսա Դանիելյանին՝ մեր ուշադրությունը այդ դրամների վրա հրավիրելու համար:

25 **Хачатрян Ж., Неверов О.**, *Архивы столицы Древней Армении – Арташата* (Археологические памятники Армении № 20), Ереван, Изд. «Гитутюн» НАН РА, 2008.

26 *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen* (AGDS), Band I, Tell 3, München: Prestel Verlag, 1972, p. 22, No 2225.

27 Մեր խորին երախտագիտությունն ենք հայտնում ՀՊԹ տնօրեն մանկ.գ.թ. Դավիթ Պողոսյանին՝ այս գեմման հրատարակման թույլտվության համար:

Հարց է առաջանում, թե ինչպե՞ս կարող էին անտիկ գեմմաները մոտ մեկուկես հազարամյակ անց հայտնվել միջնադարյան գրչության կենտրոններում կամ վանական համալիրներում:

Անտիկ շրջանի գեմմաներն ու թանկարժեք քարերը միջնադարյան միջավայրում հնության մասունքների առավել ակնհայտ օրինակներն են: Թեև քրիստոնեություն ընդունելուց հետո անտիկ գեմմաները կորցնում են իրենց խորհրդաբանական և գործառնության նշանակությունը և աստիճանաբար դուրս են գալիս կիրառությունից, սակայն կամերային արվեստի այս նուրբ գործերի՝ փորագիր, մշակված, գույնզգույն քարերի հմայքը թույլ չէր տալիս դրանք մոռանալ: Եվ չնայած դրանց վրայի հեթանոսական թեմայով փորագրություններին՝ միջնադարում Արևմտյան Եվրոպայում անտիկ գեմմաները ստանում են երկրորդ կիրառություն և սկսած 7-րդ դարից՝ օգտագործվում եկեղեցական պարագաների՝ կիսաթանկարժեք քարերով ընդելուզված խաչերի, աղոթագրքերի կազմերի և մասունքարանների հարդարանքում (Լանգոբարդյան Թեոդելինդա թագուհու՝ 7-րդ դարով թվագրվող Ավետարանի կազմը, Hugo d'Oignies-ի Ավետարանը, 1228-1230 թթ. և այլն): Մեր տարածաշրջանում անտիկ գեմմաների կրկնակի օգտագործման օրինակներ կան Վրաստանի ազգային թանգարանում պահվող սրբապատկերներից մեկի (11-րդ դար) և տրիպտիխի (16-17 դդ.) վրա:

Պետք է նշել, որ օգտագործվելով եկեղեցական պարագաների դեկորատիվ հարդարանքում, անտիկ գեմմաները, որպես կանոն, դիտարկվել են իբրև գունեղ, մշակված և գեղեցիկ քարեր, որոնք շատ հաճախ կանխամտածված տեղադրվել են ոչ ձիշտ դիրքով՝ գլխիվայր կամ թեք: Այնուամենայնիվ, դրանց վրայի պատկերները կարող էին ներշնչման աղբյուր լինել գեղարվեստական որոնումների նոր ուղի բռնած դիտունակ և համարձակ կիլիկյան մանրանկարիչների համար, որոնք ավելի համարձակ էին մարգինալ նշաններ, անվանաթերթերի լուսանցազարդեր և խորանների ձակատազարդեր նկարազարդելիս:

Չենք բացառում նաև այն, որ կիլիկյան ձեռագիր մատյանների պատվիրատուները, որոնք հաճախ պալատական շրջանակին մոտ կանգնած բարձրաստիճան ազնվականներ էին, կարող էին ունենալ անտիկ գեմմաների օրինակներ կամ նույնիսկ հավաքածուներ և հենց իրենք պատվիրեին սիրելի գեմմայի պատկերի գետեղումը անձնական օգտագործման մատյանների լուսանցազարդերում²⁸:

28 Հետաքրքիր է նշել, որ 13-րդ դարի կիլիկյան չորս ձեռագրերի էջերին և անվանաթերթերում հայտնի են 10-11-րդ և 13-րդ դարերի ոսկե դրամների ընդօրինակություններ: Ձեռագիր մատյանների էջերին դրամների

Եզրակացություն

Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի մի քանի ձեռագրերի տիտղոսաթերթերի գլխազարդերի և լուսանցազարդերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ասել, որ դրանց մեջ պատկերված տեսարաններն ու կերպարները երբեմն անտիկ փորագիր քարերի նմանակումներ են, որոշ դեպքերում՝ նույնիսկ կրկնօրինակներ: Սա մի կողմից վկայում է անտիկ մշակույթի ավանդույթների շարունակական լինելու մասին, որոնք միջնադարին կարող էին փոխանցվել նաև մանրագեղ իրերի՝ անտիկ փորագիր քարերի միջոցով: Մյուս կողմից՝ անտիկ մշակույթի հանդեպ հետաքրքրության մի յուրօրինակ դրսևորում է, որը 14-րդ դարում Արևմտյան Եվրոպայում հիմք դարձավ Վերածննդի ձևավորվող մշակույթի համար:

Լինելով փոքր և կարծր՝ գեմմաները, որպես կանոն, շատ լավ են պահպանվում և այսօր մեզ են հասել մաքուր, չաղավաղված և չխամրած, ինչպես հազարամյակներ առաջ ստեղծվել են փորագրող վարպետների կողմից: Այդ հատկանիշների և շարժունության շնորհիվ էլ անտիկ շրջանի փորագիր քարերի միջոցով հենց կարող էին տարածվել և միջնադարին փոխանցվել անտիկ մշակույթի ավանդույթները՝ ինչպես իրենց ստեղծման վայրերում, այնպես էլ դրանցից շատ ավելի հեռավոր շրջաններում:

Հայկական մանրանկարչության Կիլիկյան դպրոցի ձեռագիր մատյանների էջերին վերոնշյալ պատկերների ի հայտ գալուն կարող էր նպաստել նախ Կիլիկիայի դիրքը, որը պատմականորեն երկար ժամանակ եղել է անտիկ մշակույթի ազդեցության ներքո: Երկրորդը՝ շատ ավելի ուշ՝ 13-14-րդ դարերում, միջազգային առևտրի զարգացմանը զուգընթաց այստեղ հանգրվանում էին արևմտաեվրոպացի (Վենետիկ, Ջենովա, Պիզա, Արագոնի թագավորություն) վաճառականները, որոնք ևս կարող էին Արևմուտքից իրենց հետ բերել կամերային արվեստի նրբին գոհարները՝ անտիկ գեմմաները:

պատկերների ի հայտ գալը հետազոտողները բացատրում են Մխիթար Գոշի «Գիրք Դատաստանի»-ի նեոպլատոնական գաղափարներով, համաձայն որի ոսկյա դրամներն, իրենց մաքուր բնույթի պատճառով, մեկնաբանվում են որպես Քրիստոսի աստվածային էության խորհրդանիշ (տես **Акопян А., Даниелян И.**, Идеи, монеты и художники: об изображении монет и печатей в армянских рукописях XIII–XVI вв., *Graphosphaera* 3/2 (2023), с. 218–260).

REFLECTION OF HELLENISTIC ART TRADITIONS IN CILICIAN MINIATURE: PRELIMINARY NOTES

ARMINE GABRIELIAN

PhD in History

Institute of Archaeology and Ethnography, NAS RA

Yerevan State University

Abstract

The Cilician miniature school stands out among other Armenian miniature centers for its brilliance, rich design, and artistic style. Beginning from the 13th century, in addition to the Gospels, Cilician miniaturists also illustrated the Bible, Lectionary (Tchashots), the Book of Psalms, Narek, and many other works. The richly decorated front pages of the Lectionary of Hetum II (1268, MM979), and a Gospel (13th c., MM9422) feature various real and fantastic creatures related to the antique images.

The images of an actor with a two-faced mask, a three-faced human head, an eagle holding a rabbit in its claws and other compositions were especially widespread in the glyptic of the Hellenistic period. These compositions found in the Cilician miniature of the 13th and 14th centuries are sometimes so stylized and adapted to Christian iconography that they lose their initial significance. At the same time, Cilician miniature also features specimens identical to the Hellenistic ones. The study of the latter reveals that medieval miniaturists were familiar with, or had on hand, the examples of the Hellenistic glyptic and used them to make copies of the images and compositions.

From the 7th century onward, Hellenistic gems and cameos were used in the decoration of Gospel bindings and crosses (for example, the Gospel of Theodelinda, queen of the Lombards, Gospel of Hugo d'Oignies, 1228–1230) in Western Europe. The use of colorful and processed stones in the church utensils could be a source of inspiration for miniaturists who acted freely in cases of secondary or marginal illuminations. Thus, the traditions of Hellenistic art moved to medieval utensils via engraved Hellenistic stones. This pronounced interest in ancient culture became fundamental for the formation of Renaissance culture in Western Europe in the 14th century.

Keywords: Cilician miniature, marginal ornaments, Gospel binding, ancient culture, glyptic, engraved stones, actor, mask

ВЫРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА В КИЛИКИЙСКОЙ МИНИАТЮРЕ. ПРЕДВОРИТЕЛЬНОЕ СООБЩЕНИЕ

АРМИНЕ ГАБРИЭЛЯН

канд. ист. наук

*Институт археологии и этнографии НАН РА
Ереванский государственный университет*

Резюме

Киликийская школа миниатюры выделяется среди других армянских школ своим изяществом, богатым оформлением и художественным стилем. Начиная с XIII века киликийские миниатюристы, помимо Евангелия, иллюстрировали также Библию, Чашоц, Книгу Псалмов, Нарек и многие другие сборники. В композициях богато декорированных титульных листов Чашоца Хетума II (1268 г., ММ 979) и Евангелия XIII в., (ММ9422) часто можно видеть различных реальных и фантастических персонажей, восходящих к образцам античной глиптики.

В античной глиптике особенно широкое распространение получили изображения так называемого актера с двойной маской, трехликого образа, а также когтящего жертву орла и другие образы, которые, включаясь в композиции киликийских миниатюр XIII–XIV веков, иногда настолько стилизуются и приспособливаются к христианской иконографии, что теряют свой первоначальный смысл. В то же время, порой можно встретить примеры, идентичные античным образцами. Исследование последних показывает, что средневековые миниатюристы были знакомы или имели под рукой образцы античных резных камней и использовали их для копирования этих образов и сюжетов.

Известно, что начиная с VII века в Западной Европе античные геммы и камеи использовались в декорировании крестов, окладов Евангелий (например, Евангелие королевы лангобардов Теоделинды, Gospel of Hugo d'Oignies, 1228–1230 гг. и т.д.). Используемые в качестве красочных и обработанных камней в декорировании церковной утвари, эти резные камни могли бы стать источником вдохновения для миниатюристов, которые не были скованы в случае неглавных, маргинальных изображений. Таким образом, традиции эллинистического искусства могли проникнуть в средневековые изделия также через античные резные камни. Такое проявление интереса к античной культуре в дальнейшем становится основополагающим для формирования культуры Возрождения XIV века.

Ключевые слова: Киликийская миниатюра, маргинальные изображения, переплет Евангелия, античная культура, глиптика, резные камни, когтящий орёл, актер, маска

Գրականության ցանկ

1. **Գաբրիելյան Ա.**, Վանից հայտնաբերված մի կնիք, *Հայաստանի մայրաքաղաքները, Գիրք I, Վան, Վան քաղաքի առաջին հիշատակության 2865-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովի (7-9 հոկտեմբերի 2010թ.) նյութերի ժողովածու*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2013, էջ 115-121:
2. **Գաբրիելյան Ա.**, Գլիպտիկա՝ կիսաթանկարժեք և թանկարժեք քարերի փորագրության արվեստ, *Գեղարվեստի ակադեմիայի «Տարեգիրք»*, թիվ 11, 2021 (2), էջ 9-24:
3. **Ղազարյան Վ.**, *Խորանների մեկնություն*, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1995:
4. **Խաչատրյան Ժ.**, Արծվի տարբեր հորինվածքներով կնքադրոշմներ, գեմաներ և քանդակներ, *ՊԲՀ*, 2, 2003, էջ 163-179:
5. *Հին հայկական մանրանկաչություն*, Ալբոմ, Երևան, «Հայպետհրատ», 1952:
6. **Հովհաննիսյան Ս.**, *Կիլիկյան ձեռագրերի լուսանցապատկերները*, XIII-XIV դդ, Երևան, «Նաիրի», 2009:
7. **Մաթևոսյան Կ.**, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները*, Երևան, «Մուղնի», 2017:
8. **Մնացականյան Ա.**, *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955:
9. **Պետրոսյան Հ.**, *Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերաչրությունը, իմաստաբանությունը*, Երևան, «Փրինթինֆո», 2008:
10. **Չուգասզյան Ս.**, Գանձեր Կիլիկյան մանրանկարչության, Ս. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 9422 ձեռագրի խորանների նակարազարդումները, «Վէմ» *համահայկական հանդես*, 3(28), 2009, էջ 104-125:
11. **Акопян А., Даниелян И.**, Идеи, монеты и художники: об изображении монет и печатей в армянских рукописях XIII-XVI вв., *Graphosphæra* 3/2 (2023), с. 218-260.
12. **Джавахишвили К.**, *Памятники глиптики городища Урбниси, Геммы Гос. Музея Грузии*, V, Тбилиси, «Мецниереба», 1972.
13. **Зюграф А.**, Античные монеты, *Материалы и исследования по археологии СССР*, т. 16, Москва-Ленинград: Изд.-во АН СССР, 1951.
14. **Казарян В., Манукян С.**, *Матенадаран, Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, т. 1, Москва: «Книга», 1991.
15. **Кибальчич Т.**, *Южно - русские гелии*, Берлин, Издание Н.Будковской. Типография «Рейнке и Грунвальд», 1910.
16. **Лордкипанидзе М.**, *Колхидские перстни-печати V-III вв. до н. э.*, Тбилиси, «Мецниереба», 1975.
17. **Никулина Н.**, *Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. По материалам глиптики V-IV вв. до н.э.*, Москва, «Искусство», 1994.

18. **Хачатрян Ж., Неверов О.**, *Архивы столицы Древней Армениии – Арташата, Археологические памятники Армениии № 20*, Ереван, «Гитутюн», 2008.
19. *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen (AGDS)*, Band I, Tell 3, München: Prestel Verlag, 1972.
20. *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection*, Yerevan (text by Emma Korkhmazian, Irina Drampian, Gravard Hakopian), Leningrad, Aurora art publishers, 1984.
21. **Boardman J.**, *Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical*, London, Thames and Hudson, 1970.
22. **Hening M., Mc Gregor A.**, *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-rings in the Ashmolean Museum*, II. Roman, Oxford 2004.
23. **Richter Gisela M. A.**, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans, A History of Greek Art in Miniature*, London, Phaidon, 1968.

Նկարների և աղյուսակների ցանկ

Աղյուսակ 1

1. Հովհաննես Ավետարանչի տիտղոսաթերթը, դետալ, Ավետարան 7648, ըստ՝ Казарян В., Манукян С., Матенадаран, Москва, 1991, рис. 329
2. Անտիկ զենմա, ՀՊԹ, անհ. 201, լուս.՝ հեղինակի
3. Անտիկ զենմա, մասնավոր հավաքածու
4. Խորան Է, դետալ, Ավետարան ՄՄ9422, թ. 6ա, աղբյուրը՝ Казарян В., Манукян С., Матенадаран, Москва, 1991, рис. 260
5. Անտիկ մատանի, ըստ՝ Boardman J., *Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical*, London, 1970, № 694
6. Սկարաբեոիդ, աղբյուրը՝ Richter Gisela M.A., *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans, A History of Greek Art in Miniature*, London, 1968, № 385
7. Խորան Գ, դետալ, Ավետարան ՄՄ9422, թ. 3 բ, աղբյուրը՝ Казарян В., Манукян С., Матенадаран, Москва, 1991, рис. 255
8. Սկարաբեոիդ, մ.թ.ա. 4-րդ դար, Դեկսամեն Խիոսեցի, Պետ. Էրմիտաժ, աղբյուրը՝ Никулина Н., *Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. По материалам глиптики V-IV вв. до н.э.*, Москва, 1994, рис. 84
9. Եվսերեոսի թուղթը Կարալիանոսին, դետալ, Ավետարան ՄՄ9422, թ. 18 ա, աղբյուրը՝ Казарян В., Манукян С., Матенадаран, Москва, 1991, рис. 261
10. Անտիկ զենմայով ընդելուզված մատանի, ըստ՝ AGDS, Band I, Tell 3, München, 1972, № 2431
11. Հովհաննես Ավետարանչի տիտղոսաթերթը, դետալ, Ավետա-

- րան 5784, 1293 թ., թ. 280 ա, աղբյուրը՝ Կазарян В., Манукян С., *Матенадаран*, Москва, 1991, рис. 354
12. Բուլլա, մայրաքաղաք Արտաշատ, մ.թ.ա. II– մ.թ. 59 թ., աղբյուրը՝ Хачатрян Ж., Неверов О., *Архивы столицы Древней Армении – Арташата, Археологические памятники Армении № 20*, Ереван, 2008, № 719
 13. Խորան Ը, դետալ, Ավետարան ՄՄ9422, թ. 8ա:
 14. Անտիկ սկարաբեոիդ
 15. Անտիկ սկարաբեոիդ
 16. Խորան Բ, դետալ, Ավետարան ՄՄ9422, թ. 2ա, աղբյուրը՝ Կазарян В., Манукян С., *Матенадаран*, Москва, 1991, рис. 253
 17. Պրիզմայաձև կնիք, մ.թ.ա. IV դար, աղբյուրը՝ Никулина Н., *Искусство Ионии и ахеменидского Ирана. По материалам глиптики V–IV вв. до н.э.*, Москва, 1994, № 291

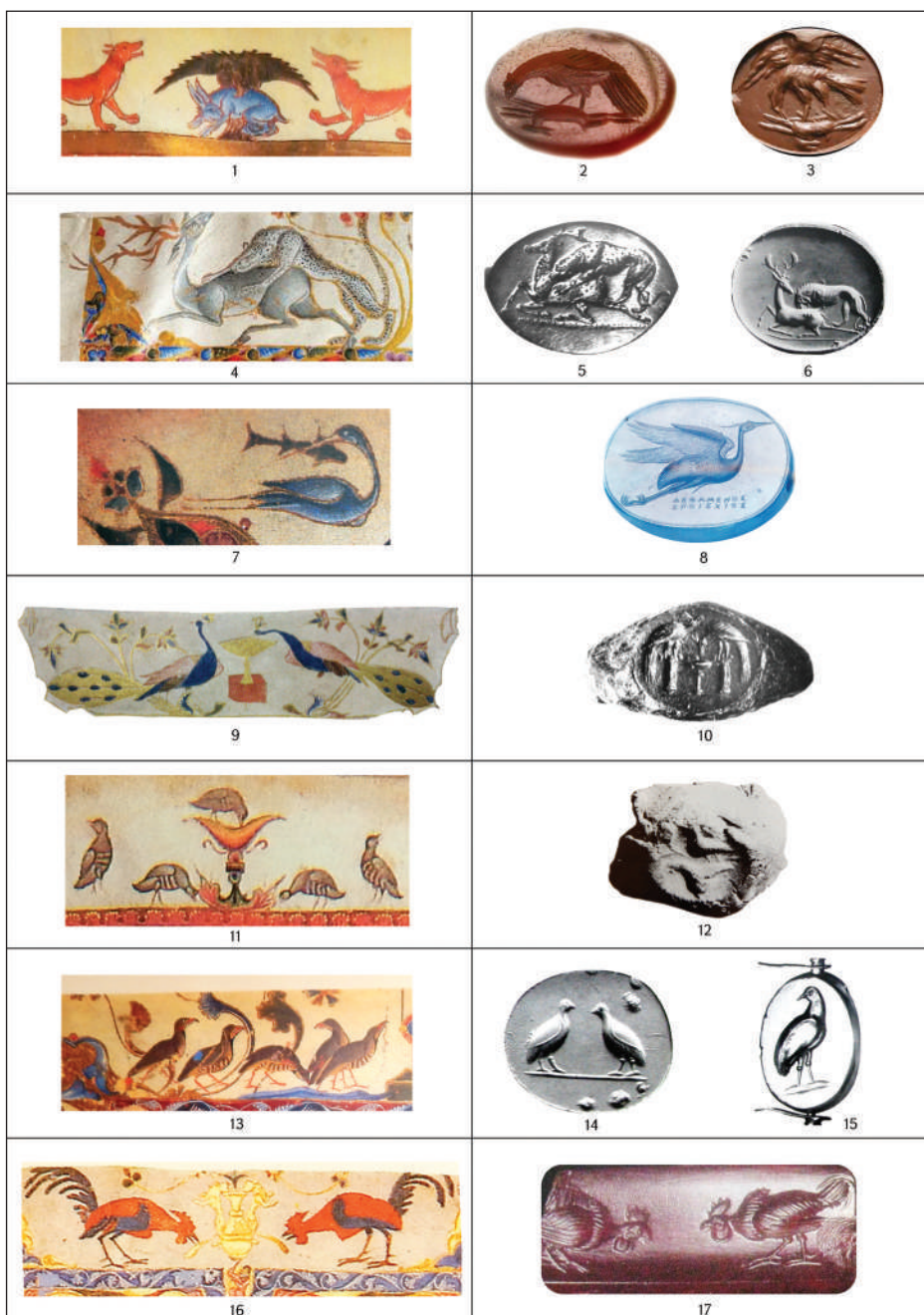
Աղյուսակ 2

1. Տիտղոսաթերթ, Հերոնի Բ արքայի Ճաշոց, ՄՄ979, թ. 293ա, աղբյուրը՝ Կазарян В., Манукян С., *Матенадаран*, Москва, 1991, рис. 288
2. Տիտղոսաթերթ, Հերոնի Բ արքայի Ճաշոց, ՄՄ979, թ. 293ա, դետալ:
3. Անտիկ կանթարոս
4. Բուլլա, մայրաքաղաք Արտաշատ, մ.թ.ա. II–մ.թ. 59 թ., աղբյուրը՝ Хачатрян Ж., Неверов О., *Архивы столицы Древней Армении – Арташата, Археологические памятники Армении № 20*, Ереван, 2008, № 929/2
5. Անտիկ զենմա, մասնավոր հավաքածու:
6. Անտիկ զենմա, աղբյուրը՝ Richter Gisela M.A., *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans, A History of Greek Art in Miniature*, London, 1968, № 566
7. Արծաթե դրամ, Կիլիկիա, մ.թ.ա. 4–րդ դար, աղբյուրը՝ <https://www.acsearch.info/search.html?term=cilicia+janiform>
8. Անտիկ զենմա, ըստ՝ AGDS, Band I, Tell 3, München, 1972, № 2351:
9. Տիտղոսաթերթ, Հերոնի Բ արքայի Ճաշոց, ՄՄ979, թ. 334 ա, աղբյուրը՝ Կазарян В., Манукян С., *Матенадаран*, Москва, 1991, рис. 291
10. Տիտղոսաթերթ, Հերոնի Բ արքայի Ճաշոց, ՄՄ979, թ. 334ա, դետալ
11. Անտիկ զենմա, աղբյուրը՝ AGDS, Band I, Tell 3, München, 1972, № 2225
12. Անտիկ զենմա, ՀՊԹ, լուսանկարը՝ հեղինակի

Ընդունվել է՝ 23.04.2024

Գրախոսվել է՝ 05.05.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024

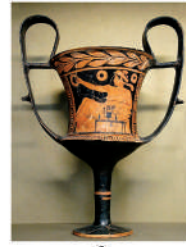




1



2



3



4



5



6



7



8



11



12



9



10

ՎԻՇԱՊԸ ՈՐՊԵՍ ՉԱՐԻ ՈՒ ԲԱՐՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՈՒՇՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՏԱՊԱՆԱԲԱՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ¹

ՍԱԹԵՆԻԿ ԲԱԴԴԱՍԱՐՅԱՆ

ասպիրանտ

*Երևանի պետական համալսարանի
satenik.baghdasaryan@ysu.am*

ՀՏԴ՝ 730; 73.03

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-80

Ամփոփագիր

Հայոց մեջ դեռևս վաղնջական ժամանակներից եղել է վիշապի պաշտամունք. այն բազմաբնույթ կերպավորում է ստացել հայկական մշակույթում՝ արտահայտվելով նաև խաչքարային և տապանաքարային արվեստում: Վերջին տարիներին վիշապների և վիշապաքարերի համակողմանի ուսումնասիրությանը նվիրված երկու ժողովածուներ են հրատարակվել, որոնցում ի մի են բերված հնագիտության, ազգագրության, բանագիտության, բանասիրության, արվեստաբանության և այլ բնագավառների տվյալները՝ բացատրելով «վիշապ» բառի ընկալման տարատեսակ փոխակերպումները: Վիշապի պաշտամունքի արտացոլումը արվեստում բազմիցս քննվել է տարբեր մասնագետների կողմից: Մեր ուսումնասիրության շրջանակում դիտարկել ենք տապանաքարերում վիշապի կերպարը որպես բարու և չարի խորհրդանիշ, պարզաբանել նրանց իմաստաբանությունը, քննել վիշապի պատկերի տարածման նախադրյալները: Մեր հետազոտությունը հիմնված է Գեղարքունիքի մարզում կատարված դաշտային

1 Հետազոտությունը իրականացվել է «Հայագիտական հետազոտությունների ազգային ընկերություն» (NAASR) և «Վարդանանց ասպետներ» (Knights of Vartan) ամերիկյան հայագիտական հիմնարկությունների կողմից տրամադրած դրամաշնորհի շրջանակներում, ինչպես նաև Դին Շահինյանի անմիջական աջակցությամբ:

աշխատանքների արդյունքում ձեռք բերված նյութի հիման վրա: Հատկապես Նորատուսում, Երանոսում ու Գեղհովիտում գտնվող մի քանի տապանաքարերի քննությամբ փորձել ենք տիպաբանել վիշապի պատկերման ձևերը: Ուսումնասիրության արդյունքում հանգել ենք այն եզրակացության, որ տապանաքարերում վիշապի տեսքով թշնամու պատկերումը սերում է ավետարանական պատկերագրությունից, քանզի վիշապի նման պատկերագրությամբ տեսարաններ ավելի շատ կան մանրանկարչության մեջ, հատկապես «Դժոխքի ավերումը» և «Մկրտություն» տեսարաններում:

Բանալի բառեր. վիշապ, տապանաքար, պաշտպանիչ խորհրդանշան, բարու և չարի խորհրդանշան, Նորատուս, Գեղհովիտ, Սյունիք, վիշապաքար

Հայկական մշակույթում վիշապի կերպարը միանշանակ չէր ընկալվում. կային բարի և չար վիշապներ: Առաջինները խորհրդանշում էին պտղաբերությունը, դրանք ստորգետնյա ջրերի, կենաց ծառի պահպաններն էին, իսկ երկրորդներն ունեին տրամագծորեն հակառակ գործառույթ²: Չար վիշապները ընկալվում էին որպես օտար, թշնամի ժողովուրդների, սկզբում՝ մարերի, ավելի ուշ՝ մոնղոլների խորհրդանշաններ, ու դրանց դեմ դուրս էր բերվում հայկական արծիվը³: Ասատուր Մնացականյանը նշում է, որ եթե այդ էակները պատկերվում են ծնող-զույգերով, կենաց ծառերով, առանձին, ապա դրանք բարի վիշապօձեր են, իսկ եթե նրանք ներկայացվում են զանազան կենդանիների և մարդկանց դեմ կռվելիս, կենաց ծառերը կլանելիս և այլ նման հորինվածքներով, ապա դրանք չար ուժերի մարմնացումներ են: Հատկապես հայկական զարդարվեստի վիշապամարտի տեսարաններում որպես ախոյաններ հաճախ են պատկերվում օձերն ու արագիլները⁴: Հայկական մանրանկարչության ու քանդակագործության մեջ առկա են երկուսի կերպարներն էլ: Տապանաքարային քանդակում ամենից հաճախ պատկերված է վիշապամարտի տեսարանը, երբ ձիավոր ռազմիկը խոցում է ձիու ոտքերի տակ գալարվող վիշապին: Միջնադարյան արվեստում նման պատկերագրություն ունեն սուրբ ձիավորները (Սուրբ Սարգիսը, Գևորգը, Թեոդորոսը, Մինասը ևն): Այս սուրբ զինվորներին նվիրված վկայաբանություններում շեշտվում է նրանց գլխավոր

2 **Մնացականյան Աս.**, *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955, էջ 519-528:

3 **Թաթևկյան Վ.**, Արցախի տոհմագորգերը, Երևան, «Լուսաբաց» հրատ., 2004, էջ 17:

4 **Մնացականյան Աս.**, *Հայկական զարդարվեստ...*, էջ 523:

քաջագործությունը՝ վիշապին սպանելը և կոյս աղջկան ազատելը: Շատ հաճախ զորավար-գլխավոր սրբերը պաշտվել և պատկերվել են համատեղ, և այդ առումով ս. Թեոդորոսը զուգորդվել է ս. Գևորգի⁵ կամ ս. Սարգսի հետ⁶: Նմանատիպ պատկեր, որում միմյանց փաթաթված վիշապօձերին սպանում են երկու սրբերը՝ ս. Թեոդորոսը և ս. Գևորգը պահպանված է մի տապանաքարի վրա, որը թվագրվում է 1544 թ.-ով և գտնվում է Վայոց ձորի Գնիշիկ գյուղի գերեզմանատանը՝ առանց սրբերի անունների արձանագրության⁷:

Ձիավոր սրբերի կողմից վիշապին սպանելը առավել մեծ տարածում է ստացել մանրանկարչության մեջ: Մենք հակված ենք տապանաքարերում պատկերված այս տեսարանում ևս տեսնել ձիավոր սրբերի՝ նրանց վերագրվող փրկագործական, պաշտպանիչ գործառնությունը հանդերձ: Բայց և այնպես, տապանաքարերում այդ կերպարները ոչ այնքան սրբացված են, որքան իդեալականացված: Ինչպես նշում է Համլետ Պետրոսյանը, պատկերաքանդակներում գլխավոր «հերոսը» հանգուցյալն է, որը պատկերվում էր իդեալականացված կերպարով և իդեալականացված միջավայրում⁸, նույնը տեսնում ենք մեր դիտարկված օրինակներում:

Վիշապին սպանելու տեսարանը առկա է նաև նորկտակարանային Դժոխքի ավերման պատկերագրության մեջ, ինչպես նաև Գավառից մեզ հասած մի խաչքարի քիվի հատվածում, որտեղ Քրիստոսի խաչելության տեսարանը լրացված է հրեշտակապետների կողմից վիշապին սպանելու հերալդիկ պատկերներով: Դժոխքը շատ հաճախ պատկերվում էր օձի կամ վիշապի տեսքով, որին շղթայում է հրեշտակը և կնքում դժոխքը:

Մանրանկարչության մեջ «Մկրտություն» տեսարանում ևս շատ հաճախ Քրիստոսի ոտքերի տակ պատկերվում է օձազալար մարմնով վիշապ, որը սատանայի գեղարվեստական կերպավորումներից մեկն էր, ինչպես և «Հորդանանի արքան»⁹: Ժամանակի ընթացքում վիշապի

5 Հետաքրքիր է, որ ս. Գևորգի անունը նշանակում էր հողագործ, հերկող, որը միջնադարյան խորհրդաբանությամբ ընկալվել է նաև որպես մարդկային հոգիների հերկում: Տե՛ս **Պերիկյան Վ.**, Ձիավոր սրբերի գանձարանային կանոնները, ՊԲՀ, 3, 2010, էջ 118:

6 Սիմոնյան Լ., Վիշապասպան սրբերը հայոց մեջ. առասպել և հիշողություն, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 420:

7 *Դիվան հայ վիճագրության. Վայոց ձոր, Եղեգնաձորի և Ազիզբեկովի շրջաններ*, (խմբ.՝ Ս. Բարխուդարյանի), պր. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 204, № 907:

8 **Պետրոսյան Հ.**, Հայաստանի ուշմիջնադարյան տապանաքարային պատկերաքանդակի պատճառաբանական, պատկերագրական և իմաստաբանական ըննության փորձ, *Քաների Մատենադարանի*, 21, 2014, էջ 304:

9 **Մաթևոսյան Կ., Ավետիսյան Ա.**, *Ավետարանական պատկերներ*, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1993, էջ 35–36:

կերպարը ավելի շատ զարդի է վերածվում՝ զարդարելով եկեղեցիների պատուհանները, որմնասյուները, խոյակները, և մեծ տարածում գրտնում նաև խաչքարերում և գորգարվեստում:

Վիշապի կերպարի ձևավորման ակունքները և պատկերագրական տիպերը

Տապանաքարային և խաչքարային արվեստում վիշապի պատկերման ամենաշատ օրինակներ նկատել ենք հենց Գեղարքունիքի մարզում՝ Նորատուս, Գեղիովիտ, Տորֆավան, Վարդենիկ, Լիճք, Գավառ և այլն: Հայտնի է, որ վիշապի պաշտամունքը տարածված էր Գեղարքունիքում դեռևս վաղնջական ժամանակներից, որի վկայությունն է Գեղամա լեռների վիշապաքարերի «ծաղկման շրջանի» էպիկենտրոն լինելը¹⁰: Եվ կարծես թե պատահական չէ հետազայում արդեն տապանաքարերում և խաչքարերում վիշապի այդքան սիրված պատկերումը՝ որպես բարու և չարի նշանակ:

Նորատուսը Հայաստանի հնագույն բնակավայրերից մեկն է, որը հայտնի է իր բրոնզի և երկաթի դարերով թվագրվող բազմաթիվ հուշարձաններով: Սակայն ամենից առաջ այս բնակավայրը հայտնի է իր խաչքարադաշտով, որը ներառում է շուրջ 900 խաչքարեր և մոտ 100-ի հասնող տապանաքարեր՝ թվագրված 9-17-րդ դարերով: Նորատուսի գերեզմանոցի հարավ-արևելյան կողմում է գտնվում մի օրորոցաձև տապանաքար, որը թվագրվում է 1556 թ. և կանգնեցվել է Քասպարի հոգու փրկության համար: Հարավային երեսին պատկերված է հեծյալ, որը ձեռքի երկար խաչաձև գավազանը¹¹ խրել է ձիու ոտքերի տակ գալարվող վիշապի բերանը: Հեծյալի դեմքը լավ չի պահպանվել, ընդհանուր առմամբ պատկերաքանդակը բավականին հողմահարված է և պատկերները հազիվ են նշմարվում: Ձիու սանձից է բռնել մեկ այլ կերպար, որը մյուս ձեռքով պահել է կենաց ծառը: Հորինվածքը շարունակում են գինու սափորն ու գավաթը բռնած մի անձ և զույգ երաժիշտները, որոնք դափ և զուռնա են նվագում: Վիշապին սպանող ռազմիկի կերպարը «իդեալականացված հերոսն» է, որի պատկերումով վարպետները փորձում էին շեշտել հանգուցյալի հզորությունը (նկ. 1): Նմա-

10 Բոբոխյան Ա., Զիլիբերտ Ա., Հսիլա Պ., Վիշապաքարերի հնագիտություն, *Վիշապ քարակոթողները*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 294:

11 Հ.Պետրոսյանը նշում է, որ շատ հաճախ խաչքարային հորինվածքի որոշ տարբերակներում խաչը ներկայացվում է որպես ամենահաղթ զենք, իսկ խաչից ներքև պատկերված է պարտված վիշապը (մեջքը ջարդած կամ «կապված»): Միջնադարում խաչի օձահալած-վիշապահալած բնույթի մասին պատկերացումները լայն տարածում ունեին: Տես **Պետրոսյան Հ., Խաչքար. Ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը**, Երևան, «Փրինթինֆո», 2006, էջ 383-384:

նատիպ տեսարան կա նաև Գեղիովիտի և Լիճքի տապանաքարերում: Վիշապ սպանելը նշանակում էր հաղթահարել մահը, իսկ կենաց ծառը արտահայտում է պտղաբերության, արգասավորության, նոր կյանքի գաղափարը: Մահը հաղթահարելուն զուգահեռ խորհրդանշվում է նաև նոր կյանքի սկիզբը: Ինչպես նշում է Աս. Մնացականյանը, հայ ժողովրդի նախնյաց կենցաղում և հավատալիքներում մեծ տեղ են գրավել կենաց ծառը և դրա հետ կապված ծիսակատարությունները: Մարդիկ կենաց ծառերի մեջ են փնտրել ուժի, պտղաբերության անմահության և այլ նման պարզևները¹²:

Վիշապասպան հանգուցյալի պատկերով տապանաքարեր կան նաև Գեղիովիտում: Դրանցից մեկը տեղադրված է Ս. Գևորգ եկեղեցու հարավային պատի մոտ: Տապանաքարի հարավային կողմում պատկերված են մի անձ՝ ձեռքին հավերժության նշանով գաթա կամ գինու գավաթ, ապա կերակուրներով լի երկու ամաններ, գինու սափոր, այնուհետև գրիչ-թանաքաման, պնակիտ ու գիրք, իսկ դրանց հաջորդում է թամբած ձիու պատկերը, որի ոտքերի տակ գալարվող վիշապ է: Պնակիտի վրա միայն կազմողի անունն է՝ տրված 2 տողով՝ «Ակոր նկարող»¹³ (նկ. 2, 3):

Գեղիովիտում գտնվող մյուս տապանաքարը ևս պահպանել է միայն կազմողի անունը՝ «ՆԵՐՍԵՍ»: Քանդակագարդ մակերեսին պատկերված է նետերով լի կապարձ, դրանից ներքև թամբած ձի՝ ոտքերի տակ գալարվող վիշապով, ձիու սանձից բռնել է մի ֆիգուր, այնուհետև տեսնում ենք գինու սափոր, գավաթ, ավանդական խորովածը: Պատկերը ավարտվում է մեկ այլ ֆիգուրով՝ ձեռքերը կրծքին խաչված, ծալապատիկ դիրքով նստած և գլխի յուրահատուկ հարդարանքով՝ եռածայր թագ (նկ. 4): Նման հորինվածք ունեցող տապանաքարերում պատկերման ձևի հստակ օրինաչափություն չկա: Բայց հիմնականում թամբած ձին և գալարվող վիշապը պատկերվում են մի կողմում, հանգուցյալը՝ մյուս, իսկ նրանց միջև ընկած տարածքը քանդակագործը լրացնում էր ուտելիքների, գինու սափորի կամ գրչության պարագաների պատկերումով:

12 Աս. Մնացականյանը նշում է, որ հին պատկերացումների համաձայն, աստվածները սերվում էին բույսերից, մեռնելիս մտնում բույսերի մեջ, պատկերվում էին հատիկի կերպարանքով: Այդ աստվածների մահվան և հարության մասին մարդկանց ունեցած հին պատկերացումներն ամենից շատ դրսևորվել են հատիկի համաբանությամբ, որին բնորոշ է մահը, ծլումը, պտղաբերությունը, ապա նորից նույն շրջանը և այդպես միշտ: Տես **Մնացականյան Աս.**, «Վիշապ» քարակոթողների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, *ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 5, 1952, էջ 75-78:

13 *Դիվան հայ վիմագրության. Գեղարքունիք, Կամոյի, Սարտունու և Վարդենիսի շրջաններ* (խմբ.՝ Ս. Բարխուդարյանի), պր. 4, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 216, արձ. № 907:

Ձույգ, իրար փաթաթված վիշապները որպես բարու խորհրդանիշ

Վիշապներով տեսարանների մյուս տարբերակներում վերջինս ոչ թե պատկերվում էր ձիու ոտքերի տակ, այլ առանձին և հիմնականում իրար փաթաթված զույգ վիշապների տեսքով: Նմանատիպ պատկեր ունենք կրկին Գեղիովիտից: Այս պատկերում թանքած ձին առանձին է, իսկ նրա առջև ավելի շատ զարդի վերածված զույգ վիշապօձերն են: Հետաքրքիր է, որ այս դեպքում քանդակագործը ընդհանուր հորինվածքում հանգուցյալին առանձին տեղ է հատկացրել՝ մնացած պատկերներից անջատելով ուղղահայաց գծով:

Նման հորինվածքով մյուս տապանաքարը գտնվում է Տորֆավանի գերեզմանատան կենտրոնական հատվածում: Տապանաքարը թվագրվում է 1564 թ., կանգնեցվել է Ազիզ պեկի հիշատակի համար¹⁴: Հյուսիսային կողմին պատկերված է հեծյալ, որի առջևից փախչում է եղջերուն: Նրանից անմիջապես ներքև պատկերված են զույգ վիշապօձեր՝ իրար ուղղվածբաց երախներով:

Նորատուսի Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևելյան կողմում չափերով բավականին մեծ (գրեթե 3 մ երկարությամբ) մի տապանաքար կա, որն ուշադրություն է գրավում գալարվող երկու վիշապների պատկերով: Սեղրակ Բարխուդարյանը նշում է, որ արձանագրությունը իր ժամանակ խիստ մաշված է եղել և ոչ վերծանելի, դրա համար օգտվել է Լալայանի հրապարակումից: Արձանագրության բովանդակությունը հետևյալն է. «ԵՍ Մելիք Ոհկէս տապանս շինեցի հօր իմում մելիք Պար(էքին)»¹⁵:

Այս տապանաքարի վրա իրար հանդիպակաց բաց երախներով վիշապները զբաղեցնում են հարավային երեսի ամբողջ քանդակագործի մակերեսը: Գեղարքունիքում մեզ հանդիպած և ոչ մի տապանաքարում այսպես յուրահատուկ ձևով չեն ներկայացրել վիշապներին, առավել ևս մի ամբողջ երես տրամադրելով դրանց պատկերմանը: Վիշապների նմանատիպ պատկերում տեսնում ենք Վանստանի վանքի (13-րդ դ.) մուտքի բարավորի վրա, ինչպես նաև Առինջի բերդի (1501 թ.) մուտքի բարավորին¹⁶: Տապանաքարի հյուսիսային երեսին խնջույքի տեսարան է՝ համալրված երաժիշտ կատարածուների պատկերներով: Թե-

14 *Դիվան հայ վիմագրության*, պր.4, արձ. № 1497, էջ 372:

15 Նույն տեղում, էջ 15:

16 Քանդակային հարդարանքում վիշապների նմանատիպ պատկերագրության մասին առավել մանրամասն տես **Միքայելյան Լ.**, Վիշապ-օձի կերպարը Հայաստանի X-XIV դդ. քանդակում. պատկերագրությունը և խորհրդարանական եզրերը քրիստոնեական մշակույթի համատեքստում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 396-410, նկ. 17-18:

մատիկ հորինվածքը սկսվում է առասպելական հետաքրքիր մի կենդանու պատկերաքանդակով, որը միագլուխ, երկմարմին էակ է: Նման պատկերներ կան նաև Հայրավանքում, Քաղսիում, Գանձակում, Նորավանքում, Զուղայում և այլն: Զուղայի խաչքարերի քիվային հատվածում շատ են առասպելական նման կենդանիները. նրանց պոչերը անգամ վերածվում են պոզավոր բացերախ վիշապների՝ ուղղված դեպի ներս կամ դուրս¹⁷: Տվյալ դեպքում մամռակալած քարի գլխի հատվածում կենդանու աչքերն ու բերանը չեն նշմարվում, իսկ ետ տարած պոչը հասնում է մինչև իրան: Առասպելական այս կենդանու պատկերից աջ երկու երաժիշտներ են՝ ծալապատիկ դիրքով նստած, մեկի ձեռքում՝ քյամանչա, իսկ մյուսի ձեռքին՝ սագ: Ապա հաջորդում է ավանդական խորովածը, դրանից ներքև մարդու պատկեր է՝ ձեռքին սափոր, իսկ մյուս ձեռքում պահում է ձիու սանձը: Զիավորի կերպարը եզրափակում է տեսարանը. նա իր ձեռքում պահել է գինու թասը, մյուս ձեռքում՝ նետերով լի կապարձը: Երաժիշտների կերպարները շատ ավելի վատ են պահպանվել և ավելի մաշված են, քան ձիավորի ու ծառայի քանդակները: Տապանաքարը առանձնանում է նաև իր եռանկյունաձև ելուստներով, որոնք ավարտվում են գալարվող օձերի պատկերով, իսկ հարթ վերնամասում պատկերված է խոշոր եղջերու: Տապանաքարը յուրահատուկ է իր պաշտպանիչ խորհրդանշաններով, օձերի, վիշապների պատկերումով (նկ. 5, 7):

Նորատուսում նման պատկերազրույթյամբ ևս մեկ տապանաքար կա, որի մասին հիշատակություն ենք գտնում վիմագրագետ Ալեքսանդր Խաչատրյանի «Դիվան Հայաստանի արաբերեն վիմագրության» աշխատությունում: Տապանաքարը պատկանում է Սաադ և Սեյֆ ադ-Դինների: Համաձայն տեղացիների՝ այս տապանաքարը երկու եղբայրների՝ Ասլանի և Կապլանի հիշատակի համար է կանգնեցվել, որոնք սպանվել են մարտի ժամանակ¹⁸: Վիմագրագետ Տիգրան Միքայելյանի հոդվածներից մեկում ևս տեսնում ենք այս տապանաքարի լուսանկարն ու հիշատակումը¹⁹: Ադրբեջանցի ուսումնասիրող Թելման Իբրահիմովը իր հոդվածներից մեկը ևս նվիրել է այս տապանաքարի լուսաբանմանը: Ըստ նրա չհիմնավորված դրույթի՝ Նորատուսում

17 Այս առասպելական կենդանիների մասին առավել մանրամասն տես **Դեմոքրյան Հ., Խաչքար...**, էջ 227–233, **Микаелян Л.,** Проводники душ и небесные стражи: Образы сирен и сфинксов в армянской пластике XIII века и в искусстве исламского Востока, *Между Востоком и Западом, Святой Александр Невский его эпоха и образ в искусстве, Сборник статей*, Москва, ГМИИ, ЦМиАР, 2021, с. 514–519.

18 **Խաչատրյան Ա., Դիվան Հայաստանի արաբերեն վիմագրության VIII–XVI դդ.**, պր. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1987, էջ 66:

19 **Микаелян Т.,** Обзор арабописьменных эпиграфических памятников на территории Республики Армения, *Туркология*, 3, 2012, с. 12.

գտնվող մուսուլմանական գերեզմանոցը ոչնչացվել է հայերի կողմից, և միայն այս տապանաքարն է պահպանվել: Տապանաքարի լուսանկարն ու արձանագրությունը բազմիցս տպագրված է եղել հայկական, ադրբեջանական և սովետական գիտական գրականության մեջ: Տապանաքարը թվագրվում է 14-րդ դարով (1305 թ.), կողային երեսին պատկերված են միմյանց հակադիր վիշապներ և հանգուցյալի մարտաձին: Ըստ Իբրահիմովի՝ դեմ առ դեմ կանգնած երկու վիշապները խորհրդանշում են ներդաշնակությունն ու տիեզերական կարգը, իսկ պահապան վիշապների առեղծվածային պաշտպանությունը տարածվում է ինչպես ֆիզիկական (սյուրական), այնպես էլ հետմահու (հոգևոր) աշխարհի վրա²⁰ (սկ. 6):

Ինչպես նկատում է արվեստաբան Լիլիթ Միքայելյանը, զույգ վիշապները, որպես կանոն, միմյանց փաթաթված են, հաճախ ոլորված, քարկապված մարմիններով, երախը լայն բացած գազանի գլխով²¹: Ոլորուն մասերով, գալարված վիշապների կամ օձերի պատկերման հիմքում ընկած է իրական օձերի շարժման վերացարկված պատկերը, փոթորկի և պտուտահողմի պտույտները և ջրի ալիքաձև հոսքը²²: Ջույգ վիշապները հիմնականում կրում են սրբազան տարածքը ցանկացած վտանգից և չար ուժերից պահպանելու գործառույթ²³: Աստղիկ Իսրայելյանը նշում է, որ օձերի և վիշապների ամենաբնորոշ հատկանիշը միաժամանակ մի քանի գործառույթ կատարելն էր՝ պաշտպանել և ուժ տալ, պաշտպանել և բախտավորեցնել, պաշտպանել և հարստություն տալ և այլն: Մեր դիտարկած տապանաքարային օրինակներում ևս այս զույգ վիշապները պաշտպանիչ խորհրդանշաններ են, որոնց գլխավոր գործառույթը հանգուցյալի տապանը դիվային ուժերից պահպանելն էր: Ջրային և լեռնային վիշապները՝ որպես մեռյալների աշխարհի պահապան, իրենց իմաստաբանությամբ շատ ավելի հին պատկերացումների արգասիք են, քանի որ ջրավազաններն ու քարայրները շատ մշակույթներում համարվում են մեռյալների աշխարհի մուտքը²⁴:

Վիշապների պատկերման հետաքրքիր օրինակներ կան ոչ միայն Գեղարքունիքի մարզում, այլ նաև Սյունիքում: Պատմամշակութային

20 **Ibrahimov T.**, Dragons of a Turkic tombstone in the Armenian village of Noratus, https://www.academia.edu/96665138/DRAGONS_OF_A_TURKIC_TOMBSTONE_IN_THE_ARMENIAN_VILLAGE_OF_NORATUS (մուտք՝ 24.02.2024)

21 **Միքայելյան Լ.**, Վիշապ-օձի կերպարը..., էջ 404:

22 **Իսրայելյան Ա.**, Ձի և վիշապի բարի գործառույթները հայկական հավատալիքներում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 202:

23 **Միքայելյան Լ.**, Վիշապ-օձի կերպարը..., էջ 403–405:

24 **Հովհաննիսյան Կ.**, Վիշապի արխետիպային կերպարի դրսևորումները հայոց պատկերացումներում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 82:

ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոնի արշավախումբը 2016 և 2017 թթ. Միսիանի շրջանի Որոտնավան և Տոլորս գյուղերի դաշտային աշխատանքների ժամանակ հայտնաբերել է երկու տապանաքար՝ միևնույն քարատեսակից պատրաստված, տարբեր գույների և միևնույն քանդակապատկերով: Տապանաքարերին ներկայացված է զույգ վիշապների մենամարտի տեսարան, որոնք խոցվում են նետ-աղեղով զինված ռազմիկի կողմից²⁵: Սյունիքում գտնված այս երկու նմուշների պատկերագրությունը տարբերվում է Գեղարքունիքի տապանաքարերի օրինակներից: Դրանցում քանդակային մակերեսի գլխավոր հատվածը զբաղեցնում է վիշապամարտի տեսարանը, իսկ զինված հանգուցյալը, որը նետ-աղեղով պայքարում է վիշապների դեմ, պատկերվում է չափերով շատ ավելի փոքր: Կարծես քանդակագործ վարպետները շեշտել են հենց վիշապամարտի կարևորությունը, այլ ոչ թե հանգուցյալին, որը սովորաբար տապանաքարերում գլխավոր հերոսն է լինում (նկ. 8, 9):

Եզրակացություն

Տապանաքարերում վիշապը պատկերված է որպես չարի նշանակ, երբ աղերսվում է ձիավոր ռազմիկի և անհեծյալ ձիու պատկերի հետ: Իսկ առանձին, զույգ փաթաթված վիշապներն ունեն դրական խորհրդաբանություն՝ հանգուցյալների և նրա տապանի պահապաններ: Գեղարքունիքում քանդակագործ վարպետները ունեցել են վիշապների պատկերման երեք հիմնական սկզբունք՝

«Իդեալականացված» հանգուցյալը, որը սպանում է վիշապին՝ նմանելով ձիավոր սրբերի պատկերագրությանը՝ նրանց վերագրվող փրկագործական, պաշտպանիչ գործառնությունը հանդերձ: Խոցված, ձիու սմբակների տակ գալարվող վիշապները մարմնավորում են չարը, դժոխքը, սատանային, որը սերում է ավետարանական պատկերագրությունից և ավելի հաճախ պատկերվում է Մկրտության և Դժոխքի ավերման տեսարաններում: Ի տարբերություն մանրանկարչական արվեստի՝ նման պատկերագրությամբ տապանաքարային քանդակներում շեշտվում է աշխարհիկ միջավայրը՝ տեսարանը լրացնելով գինու սափորների, ընպանակների, խնջույքի սեղանների կամ այլ տարրերի պատկերումով:

Անհեծյալ ձիու սմբակների տակ գալարվող վիշապ, որը համալրում է աշխարհիկ պատկերաքանդակը, ուր հիմնական թեմատիկ հորինվածքը արտահայտում է հավերժ խնջույքի տեսարանը: Բայց հիմնա-

²⁵ Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն ՊՈԱԿ, <https://www.facebook.com/armheritage/posts/pfbid02CbcHh9aJkEqgeLg-73mLUXdL69pgD7VAQDqWWLKN13MG4quiRuREay85XEg7VyeM1l> (մուտք՝ 26.02.2024)

կանում թամբած ձին և գալարվող վիշապը պատկերվում են մի կողմում, հանգուցյալը՝ մյուս կողմում, իսկ նրանց միջև ընկած տարածքը քանդակագործը լրացնում էր ուտելիքների, գինու սափորի կամ գրչության պարագաների պատկերումով:

Առանձին և հիմնականում իրար փաթաթված զույգ վիշապներ, որոնք ունեն հանգուցյալների տապանը դիվային չար ուժերից պաշտպանելու, պահպանելու խորհուրդը: Իրենց այս բնույթով վիշապների պատկերումներ տեսնում ենք նաև ամրոցների, եկեղեցիների հարդարանքում՝ սրբազան տարածքը ցանկացած վտանգից և չար ուժերից պահպանելու գործառնությունով:

Բացի պատմողական և սիմվոլիկ բնույթից՝ քննվող հորինվածքն ունեն նաև կարևոր իմաստաբանական կողմ: Հանգուցյալը խնջույքի կամ կռվի միջոցով հաղթահարում էր իր մահը՝ ապահովելով սեփական անմահությունը: Մահը հաղթահարելու մյուս ձևը մահը սպանելն էր՝ ի դեմս դրա զանազան կերպավորումների, տվյալ դեպքում հանձին վիշապի:

THE DRAGON AS A SYMBOL OF EVIL AND GOOD ON LATE MEDIEVAL TOMBSTONES OF ARMENIA

SATENIK BAGHDASARYAN

PhD student

Yerevan State University

Abstract

The dragon has been a multifaceted figure in Armenian culture. Dragon worship has existed among Armenians since time immemorial, finding expression in *khachkar* and tombstone art. In recent years, two volumes have been dedicated to the comprehensive study of dragons and dragon stones, gathering data from archaeology, ethnography, philology, art, and other fields, thereby explaining the various transformations of the concept of “dragon”. The reflection of dragon worship in art has repeatedly been studied by various specialists. Within the framework of our research, we have considered the image of the dragon on tombstones as a symbol of good and evil, clarifying its semantics, and studying the origin of the spread of the dragon image. Our research is based on material obtained from fieldwork conducted in Gegharkunik Region: we have particularly studied several tombstones located in Noratus, Yeranos, and Geghhovit, in an attempt to typify the forms of dragon depiction. As a result of the study, we have concluded that the depiction of the enemy in the form of a dragon on tombstones originates from gospel iconography. This is evident as scenes with dragon-like iconography are most commonly found in miniatures, especially in those depicting the Harrowing of Hell and Baptism.

Keywords: dragon, tombstone, protective symbol, sign of good and evil, Noratus, Geghhovit, Syunik, dragon stone

ДРАКОН КАК СИМВОЛ ДОБРА И ЗЛА В ИСКУССТВЕ НАДГРОБНЫХ ПЛИТ АРМЕНИИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

САТЕНИК БАГДАСАРЯН

аспирант

Ереванский государственный университет

Резюме

Образ дракона был многогранным явлением в армянской культуре. Поклонение дракону существовало у армян с незапамятных времен, получив свое выражение в дальнейшем в иконографии хачкаров и надгробных памятников. В последние годы вышли два сборника, посвященные всестороннему изучению драконов и так называемых вишапов (драконьих камней), основанные на данных археологии, этнографии, филологии, истории искусства и других областей, с помощью которых объясняются различные трансформации понятия «дракона». Традиция поклонения дракону в контексте изобразительного искусства неоднократно рассматривалась специалистами. В рамках данного исследования мы рассмотрим изображение дракона на позднесредневековых надгробиях как символа добра и зла, уточним их семантику и предпосылки распространения данного изображения. Наше исследование основано на материале полевых работ, проведенных в Гегаркуникском районе, в частности, на примере изучения нескольких надгробий, находящихся в поселках Норатус, Еранос и Геговит, в рамках которого была сделана попытка выделить иконографические разновидности изображения дракона. В результате исследования мы пришли к выводу, что изображение врага в виде дракона на надгробиях берет свое начало из евангельской иконографической традиции, так как сцены с драконом наиболее часто встречаются именно в средневековых миниатюрах, особенно в сценах Сошествие Христа в ад и Крещение.

Ключевые слова: дракон, надгробие, защитный символ, знак добра и зла, Норатус, Геговит, Сюник, камни–вишапы

Գրականության ցանկ

1. **Բոբոխյան Ա., Զիլիբերտ Ա., Հնիլա Պ.** Վիշապաքարերի հնագիտություն, *Վիշապ քարակոթողները*, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2015:
2. **Դերիկյան Վ.** Զիավոր սրբերի զանձարանային կանոնները, *ՊԲՀ*, 3, 2010, էջ 117–128:
3. *Դիվան հայ վիմագրության (Գեղարքունիք Կամոյի, Մարտունի և Վարդենիսի շրջաններ)*, (խմբ.՝ Ս. Բարխուդարյան), պր. 4, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1973:
4. *Դիվան հայ վիմագրության (Վայոց ձոր, Եղեգնաձորի և Ագիգբեկովի շրջաններ)*, (խմբ.՝ Ս. Բարխուդարյան), պր. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1967:
5. **Իսրայելյան Ա.**, Զի և վիշապի բարի գործառույթները հայկական հավատալիքներում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 190–205:
6. **Խաչատրյան Ա.**, *Դիվան Հայաստանի արաբերեն վիմագրության VIII–XVI դդ.*, պր. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ, 1987:
7. **Հովհաննիսյան Կ.**, Վիշապի արխետիպային կերպարի դրուսկորումները հայոց պատկերացումներում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 75–105:
8. **Մաթևոսյան Կ., Ավետիսյան Ա.**, *Ավետարանական պատկերներ*, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1993:
9. **Միքայելյան Լ.** Վիշապ-օձի կերպարը Հայաստանի X–XIV դդ. քանդակում. պակերագրությունը և խորհրդաբանական եզրերը քրիստոնեական մշակույթի համատեքստում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀԱԻ հրատ., 2019, էջ 396–410:
10. **Մնացականյան Աս.**, «Վիշապ» քարակոթողների և վիշապամարտի դիցաբանության մասին, *ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1952, 5, էջ 73–100:
11. **Մնացականյան Աս.**, *Հայկական զարդարվեստ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955:
12. **Պետրոսյան Հ.**, *Խաչքար. Ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը*, Երևան, Փրինթինֆո, 2006:

13. **Պետրոսյան Հ.**, Հայաստանի ուշմիջնադարյան տապանաքարային պատկերաքանդակի պատճառաբանական, պատկերազրական և իմաստաբանական քննության փորձ, *Բանբեր Մատենադարանի*, 21, 2014, էջ 301-308:
14. **Սիմոնյան Լ.**, Վիշապասպան սրբերը հայոց մեջ. առասպել և հիշողություն, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, Երևան, ՀՍԻ հրատ., 2019, էջ 412-425:
15. **Микаелян Л.**, Проводники душ небесные стражи: Образы сирен и сфинксов в армянской пластике XIII века и в искусстве исламского Востока, *Между Востоком и Западом, Святой Александр Невский его эпоха и образ в искусстве*, Сборник статей, Москва, ГМИИ, ЦмиАР, 2021, с. 504-521.
16. **Микаелян Т.**, Обзор арабописьменных эпиграфических памятников на территории республики Армения, *Туркология*, 3, 2012, с. 8-16.
17. **Ibrahimov T.**, Dragons of a Turkic Tombstone in the Armenian Village of Noratus https://www.academia.edu/96665138/DRAGONS_OF_A_TURKIC_TOMBSTONE_IN_THE_ARMENIAN_VILLAGE_OF_NORATUS (մուտք՝ 24.02.2024)
18. Պատմամշակութային ժառանգության Գիտահետազոտական Կենտրոն ՊՈԱԿ, <https://www.facebook.com/armheritage/posts/pfbid02CbcHh9aJkEqgeLg73mLUXdL69pgD7VAQDqWWLKN13MG4quiRuREay85XEq7VyeM1> (մուտք՝ 26.02.2024)

Նկարների ցանկ

1. Հեծյալի կողմից վիշապի խոցումը, քանդակազարդ տապանաքար (55 x 96), Նորատուս, 16-րդ դար, լուս.՝ հեղինակի
2. Անհեծյալ ձիու կողմից վիշապի խոցումը, քանդակազարդ տապանաքար, Ակոբ կազմող, Գեղիովիտ, 16-րդ դար, լուս.՝ հեղինակի
3. Նույնի դրվագը
4. Անհեծյալ ձիու կողմից վիշապի խոցումը, քանդակազարդ տապանաքար, Ներսես կազմող, Գեղիովիտ, 16-րդ դար, լուս.՝ հեղինակի
5. Զույգ վիշապների պատկեր, քանդակազարդ տապանաքար, Նորատուս, 16-րդ դար, լուս.՝ հեղինակի
6. Զույգ վիշապների պատկեր, քանդակազարդ տապանաքար, Նորատուս, 16-րդ դար, աղբյուրը՝ Ibrahimov T., *Dragons of a Turkic Tombstone in the Armenian Village of Noratus* https://www.academia.edu/96665138/Dragons_of_a_Turkic_Tombstone_in_the_Armenian_Village_of_Noratus
7. Զույգ վիշապների պատկեր, քանդակազարդ տապանաքար, Նորատուս, 16-րդ դար, լուս.՝ հեղինակի
8. Վիշապամարտի տեսարան, քանդակազարդ տապանաքար, Տոլորս, Սյունիք, աղբյուրը՝ «Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն» ՊՈԱԿ
9. Վիշապամարտի տեսարան, քանդակազարդ տապանաքար, Որոտնավանք, Սյունիք, աղբյուրը՝ «Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն» ՊՈԱԿ

Ընդունվել է՝ 20.03.2024

Գրախոսվել է՝ 15.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



1



2



3



4



5



6



7



8



9

«НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ ХРИСТА». ТРАДИЦИЯ И ВЛИЯНИЯ КУЛЬТУР

САТЕНИК ВАРДАНЯН

канд. искусствоведения

Ереванский государственный университет

УДК 75; 75.03; 75.046

DOI:1 0.54503/1829-4278.2024.1-97

Резюме

В Армении предания «Нерукотворного Образа» имеют многовековую традицию, восходящую еще к страницам «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци (V в.), а также отраженную в ряде средневековых памятников. Тем не менее в армянском церковном искусстве в виде **отдельной иконы-картины** такие изображения появляются только во второй половине XIX века и по художественной манере перекликаются с образцами европейского и русского реалистического искусства этого периода. Мы рассмотрим две уникальные работы знаменитых армянских живописцев, обнаруженные нами в хранилищах Национальной картинной галереи Армении. Это картина Вардгеса Суренянца «Нерукотворный Плат» (1900, холст, масло, 46x62), ныне находящаяся в постоянной экспозиции НКГА. А также мозаичная работа Егише Татевосяна «Голова Христа» (1908), украшавшая в свое время фасад построенной В. Поленовым церкви «Святая Троица» (Поленово). В статье представлен комплексный анализ произведений: описательный, сравнительно-исторический, источниковедческий, стилистический, иконографический, иконологический, технико-технологический.

Ключевые слова: «Плат Христа», средние века, армянское искусство Нового времени, взаимосвязь с восточнохристианским и западнохристианским миром

Изучению «Нерукотворного Образа Христа» в армянском средневековом искусстве и в искусстве Нового времени не уделялось должного внимания. Однако дошедшие до нас отдельные произведения свидетельствуют о том, что в армянской среде существовала довольно распространенная традиция отражения этого иконографического типа. В данной статье мы рассмотрим наиболее известные в армянском средневековом искусстве примеры «Нерукотворного Образа», а также представим отражение последних в церковном искусстве Армении XVII–XIX веков.

В статье наиболее подробно изучены две уникальные работы армянских художников, созданные в начале XX века и обнаруженные нами в хранилищах НКГА. Это картина известного армянского художника Вардгеса Суренянца «Нерукотворный Плат» (1900, холст, масло, 46x62) (илл. 8), и вторая – мозаичная работа не менее знаменитого художника Егише Татевосяна «Голова Христа» (1908), украшавшая в свое время фасад построенной Василием Поленовым церкви «Святая Троица» (Поленово) (илл. 10).

Изучение вышеуказанных произведений раскрывает еще одну страницу истории армянского искусства и может послужить хорошим началом для дальнейшего изучения темы.

История образа и его исторический контекст

Сегодня уже стало легендой исцеление и спасение царя ассирийского города Эдессы, Авгаря, с помощью посланного Христом платка. Царь был тяжело болен. Услышав о могучей силе некоего иудея по имени Иисус, он послал к нему своего слугу с приглашением в свою страну, чтобы тот исцелил его и стал править вместе с ним. Христос отклонил предложение царя. Затем Он умыл лицо водой и вытер платом, на котором остался отпечаток Его образа. Иисус вручил этот плат слуге Авгаря, Анану, чтобы тот доставил его эдесскому правителю проникнутому верой к Нему.

В средневековой христианской среде бытовали чудотворные реликвии и иконы, а связанные с ними традиции были настолько реальны, насколько ожидаемы, как и осуществляемые с их помощью чудодействия. Священной реликвией – иконой является также «Нерукотворный Образ Христа» (другие названия – «Плат Господа», «Спас Нерукотворный», «Живой Образ Спасителя», «Святой Мандилион Иисуса Христа», греч. – **ΙΣ. ΧΣ. ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΥΛΙΟΝ**). Мифологическая история этого «Плата» исчисляет множество страниц, а посвященные ему научные исследования продолжаются и по сей день¹.

¹ **Der Nersessian S.** La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York, *Bulletin de l'institut archéologique bulgare*, t. X, Sofia, p. 98–106; **Անասյան Հ.** Արգար թագաւոր, Հայկական մատենագիտություն, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 2–18; Կոստանդին Ծիրանաձինի շարադրանքը Քրիստոսի անձեռագործ պատկերի մասին (թարգ. քննադից, առաջարկ և ծանոթ. Հրաչ Բարթիկյանի), *Բյուզանդական աղբյուրներ. Կոստանդին Ծիրանաձինի*, հ. Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 177–194; **Лидов А. М.** Святой Мандилион. История Реликвии, *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.–сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева), Москва, «Московские учебники и Картолитография», 2005, с.12–39; *Костантина, во Христе царе вечного императора ромеев, повесть, собранная из различных историй о посланном Авгарю неру-*

Истоки армянской литературной традиции «Нерукотворного Образа» восходят к «Истории Армении» V века Мовсеса Хоренаци, где Хоренаци называет Авгаря (арм. вариант Абгар) «армянским царем»². В своей книге «Мовсес Хоренаци и искусство» М. Казарян упоминает об этом образе, обращаясь также к другим армянским средневековым источникам³. Количество и содержание этих источников явно демонстрируют предпочтение армянской церкви именно этому Образу Христа⁴. Исследователь армянской средневековой иконографии Г. Акопян пишет: «То, что армянские историки, начиная с Мовсеса Хоренаци, упоминали это (то есть Нерукотворный Образ Христа – С. В.) как событие, связанное с Арменией, свидетельствует о нашем особом отношении к иконе еще с ранних времен»⁵.

Уникальным экспонатом, который хранится в Государственном Эрмитаже, является фрагмент фрески нач. XIII века с изображением «Нерукотворного Спаса» с армянскими инициалами Христа (из раскопок церкви Бахтагек), осуществленных во время анийской компании Н. Мара 1892 года (илл. 1). Строгий и пронзительный взгляд Христа, смотрящий чуть влево, притягивает наш взор. Его черты напоминают красоту греко-римских образов, тем самым подчеркивая лучшие традиции македонского и комниновского периодов византийского искусства.

Известный «Нерукотворный портрет Христа» из генуэзской церкви Св. Варфоломея⁶, который византийский император Иоанн V Палеолог в 1360 году подарил генуэзцу Леонардо Монтальдо за некогда оказанные им услуги. Впоследствии Монтальдо избирается дожем, и в

котворном божественном образе Иисуса Христа Бога нашего, и как из Эдессы он был перенесен в сей всесчастливый Константинополь, царь городов (пер. с греч. и коммент. А. Ю. Виноградова), *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.-сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Чугреева Н. Н.), Москва, «Московские учебники и Картолитография», 2005, с. 415–431; **Давыдов И. П.** Методологические проблемы современной типологизации икон Иисуса Христа, *Религиоведение*, АмГУ, 2012, с. 83–96; **Турилов А. А.** К вопросу о происхождении Ланского образа Спаса Нерукотворного, *Образ христианского храма*, Сборник статей по древнерусскому искусству. К 60-летию А. Л. Баталова, Москва, Арткитчен, 2015, с. 109–113.

2 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, Հայաստան, 1968, էջ 162–166:

3 Պազարյան Ս. Մովսես Խորենացին և արվեստը, Երևան, ՀՀ ԳԱ հրատ., 1992, էջ 52–61:

4 Անասյան Հ., Արգար թագաւոր...

5 Հակոբյան Հ., Հայոց Տերոնական Սրբապատկերները, Երևան, «Զանգակ-97», 2003, էջ 28–29:

6 Յովհաննէսեան Հ. Վահան, Հայ եկեղեցի մը Ճենովայի մէջ, *Բազմավեպ*, 8–9, 1958, էջ 175–180; **Scolari A. C.,** La Chiesa Di S. Bartolomeo Degli Armeni Di Genova, *ATTI, Primo Simposio Internazionale Di Arte Armena*, Bergamo, 1975, p. 641–647.

1388 г. завещает эту икону армянской церкви Барсегианов в Генуе⁷. Эта знаменитая икона является очень ранним примером Святого Образа восточной школы византийского искусства, возможно имеющая армянское происхождение (илл. 2).

Здесь, пожалуй, следует упомянуть изображение Плата, оберегаемого двумя ангелами, которое встречается на боковой стороне золотого оклада (XV–XVII вв.) Евангелия № 96 Григора Татеваци из коллекции Св. Эчмиадзина⁸ (илл. 3). Нерукотворный образ Господа встречается на армянских иконах и предметах декоративно-прикладного искусства в позднем средневековье – в XVII–XIX вв., причем, как отдельная часть общей композиции. Например, на фреске XVII в. часовни Св. Геворга монастыря Варага изображен царь Абгар с платом Христа в руке⁹. В сокровищнице Алека и Мари Манукянов в Св. Эчмиадзине находится панорамная многофигурная картина 1834 г., неизвестного художника, где в руках стоящего за Григором Просветителем прислужника находится хоругвь с изображением Нерукотворного образа Христа. Заслуживает внимания также портрет царя Абгара (1836 г., холст, масло, 82х63, Св. Эчмиадзин) в изображении Мкртума Овнатяна (1769–1845/46) (илл. 4). В годы пребывания в Вагаршапате Овнатян создал целую серию портретов армянских царей, где запечатлен и царь Абгар. В левой части изображения находится небольшое архитектурное строение, напоминающее балдахин, в верхней части которого – Живой Образ Спасителя. На постройке реет крестоносное знамя царя Абгара в виде малого варианта того же живого образа. То, что плат был закреплен на пьедестале у ворот Эдессы, Хоренаци не упоминает. Об этом Овнатян мог знать из другого исторического источника.

В православном мире существовало особое поклонение Спасу Нерукотворному, и эта тенденция среди верующих продолжается до сегодняшнего дня¹⁰. Это изображение на деревянной доске выразительного лика Христа в канонической средневековой традиции. Иногда изображается только лик Христа, без плата. Тем самым

7 Սերրապի Ա., *Ինչպիսի՞ն էր Քրիստոսի դերը* (իտալ. թարգ. Հ. Վրդ. Տիրիզյանը), (վերաիշխմ), Երևան, Վահան, 1992, էջ 12–13, **Евсеева Л.** «Нерукотворный образ Христа» митрополита Алексия (1354–1378) в контексте эсхатологических идей времени, *Спас Нерукотворный в русской иконе...*, с. 70.

8 **Манукян С. С.** Евангелие № 96 Григора Татеваци из Эчмиадзинского собрания, *Հայաստանի և Քրիստոնյա Արևելքը*, Երևան, ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ, 2000, էջ 324–330:

9 **Thierry M.** Monastères Arméniens du Vaspurakan (2), *REArm.*, t. VI, 1968, p 158, fig. 15.

10 16 августа 944 г. Нерукотворный Образ из Эдессы был перенесен в Константинополь, с тех пор в православном мире этот день отмечается как святой праздник.

был установлен «исторический тип» образа Христа. Христа, где Спасителя изображали в зрелом возрасте, с длинными темно-русыми волосами до плеч, с короткой, разделенной надвое бородой, красивыми симметричными, правильными греко-семитскими чертами лица, большими карими или синими глазами. Нерукотворный Образ Спасителя в основном каноничен и узнаваем, хотя в разные эпохи у разных народов он получал определенную национальную интерпретацию. В ряду станковых икон Спас имел особое место и значение. Хотя эти иконы являлись многократными копиями исторического оригинала – Плата Авгаря, тем не менее, это не умаляло веру в чудодейственную силу любой из них.

После походов крестоносцев Нерукотворный Образ Христа появляется во Франции, затем в Риме. Последующие сведения о нем, подобно легендам, остаются неопределенными. Однако вместе с пришедшими с Востока другими копиями в католическом мире развивается новый культ, связанный со Св. Вероникой, считающейся одной из первых христианских женщин, которая своим платком вытерла лицо Иисуса по дороге на Голгофу. На этот раз плат с Образом Христа с колющим венцом переходит в Рим, после чего как сама Вероника, так и ее платок канонизируются церковью. В западноевропейском изобразительном искусстве известны многочисленные изображения на эту тему¹¹.

Начиная с XVII века, после петровских реформ, в Россию с Запада экспортируется новый тип нерукотворного изображения¹². С этого периода как на старых, так и на новых типах этих образов появляется **терновый венец**, что, несомненно, было воздействием западноевропейского искусства.

Русские цари и русское общество XIX века также придавали большое значение Нерукотворному Спасу. Почитались как изображения раннего периода – иконы, – так и работы великих русских художников И. Репина, В. Васнецова, П. Сорокина, выполненные в реалистическом стиле. Отметим также, что эти картины получили распространение и в армянских церквях, в частности, в церкви Св. Геворга на Майдане в Тбилиси и сегодня можно увидеть два нерукотворных изображения, созданных во второй половине XIX века. Интересным примером того же Образа можно считать впервые представленную нами работу, находящуюся в армянской церкви Св. Креста в городе Ахалкалак(и), (армянский анклав в Грузии) (илл. 5). Композиция этой иконы

11 **Ветцель К.**, Плат Святой Вероники, *Иисус: Две тысячи лет религии и культуры*, Москва, «Интербук-бизнес», 2001, с. 192–193.

12 **Чугреева Н.**, Спас Нерукотворный в России Нового времени, *Спас нерукотворный в русской иконе*, с. 187–213.

содержательным образом рассказывает об истории чудодейственного Образа. Необходимо также упомянуть обнаруженный в последнее время в армянской коллекции Государственного музея истории религии Санкт-Петербурга «Спас Нерукотворный» со Св. Александром и Св. Григором Просветителем (XIX в., холст, масло, 68,5x57,5), как наглядный пример взаимовлияния двух культур, в котором усматривается тот же реалистический стиль русской иконописи¹³ (илл. 6).

«Нерукотворный Плат» Вардгеса Суренянца

Своим высоким эстетическим качеством, современным звучанием, глубокой патриотичностью, тонким чувством мечты и реальности искусство Вардгеса Суренянца является исключительным явлением в армянской культуре конца XIX и начала XX веков¹⁴. Уроженец Ахалциха, получивший профессиональное образование в Москве, затем в Мюнхене, он смог изучить и усвоить принципы русского и европейского искусства, приобщившись также к символизму и тенденциям стиля модерн. Тем не менее, создав собственный язык живописи, он озвучил забытые ценности отечественной культуры. Вот почему искусство Вардгеса Суренянца выходит за рамки национальной культуры. В разные периоды времени В. Суренянц писал на религиозные темы¹⁵.

«Нерукотворный Плат Христа» Вардгеса Суренянца является живым изображением, выполненным в реалистическом стиле. На коричневой плоскости двумя гвоздями приколот плат с изображением образа Христа (илл. 8). Плат изображен с археологической достоверностью. Он похож на выцветшее, пожелтевшее в течение веков и поврежденное в некоторых частях полотно. Его края оформлены зеленым и красноватым растительным орнаментом с восточной стилизацией пальмы и плодов инжира, причем оставляя впечатление не рукоделия, а древней татуировки. Создается впечатление, что лицо Иисуса каким-то чудом проявляется на холсте. Его пронзительный ясный взгляд направлен на зрителя. Волосы, борода, терновый венец Христа переданы обобщенно: кажется, художник хотел представить реальность, т. е. как на полотне отразилось бы лицо Спасителя. По раненному от шипов лбу стекают

¹³ *Армянская коллекция Государственного музея Истории Религии (73 иллюстрации с подробными комментариями, авт.-сост. Е. Н. Николаева), Санкт-Петербург, Издательско-Полиграфический центр СПбГУТД, 2011, с. 20, 64–65.*

¹⁴ *Վարդգես Սուրենյանց – 150: Հոբելանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին, Զեկուցումների ժողովածու, Երևան, «Գիտություն», 2011:*

¹⁵ Сегодня известно шесть произведений В. Суренянца, посвященных Христу, а также два эскиза, созданных в 1917 году для фрески армянской церкви в Ялте.

капли крови. Области глаз, бровей, носа и губ изображены более ощутимо, передавая страдания Его души. Красивые черты Его лица, «говорящие» глаза реальны, но одновременно ускользают, они таят в себе мистический смысл. Лицо Иисуса совершенно: прекрасные созерцательные глаза Христа, их ясный взор вступают в диалог со зрителем. Художник создал реальный и одновременно воображаемый образ – пронзительный, милосердный, живительный образ Человека – Спасителя.

Трудно угадать, как возникла идея создания этого образа. Он мог появиться и по замыслу художника, и по индивидуальному заказу. Известно лишь то, что НКГА в 1928 году приобрела эту картину у некоей Мутафовой. Иных сведений о картине не зарегистрировано. В нижнем левом углу картины есть подпись Суренянца и год создания. Причем, несколько низкое расположение подписи позволяет предположить, что впоследствии часть полотна была отрезана, о чем свидетельствует также отсутствие кромок на полотне. Как оказалось, в 1986 г. работники НКГА реставрировали полотно: дублировали его с помощью осетрового клея, устранили возникшую в левом верхнем углу трещину и мелкие повреждения в двух местах, частично укрепили осыпь грунтовых и масляных красок. После очистки картина была покрыта лаком, полученным из мастиковой смолы.

Посмотрим, какие средства и какую технику применил Суренянец для получения подобной картины. Для создания впечатления натуральной льняной ткани художник использовал среднезернистый грунтованный холст. Для фона картины в качестве основы он использовал оловянное-красное, затем всю поверхность полотна лессировал слабым тоном жженой умбры. Только с области плеча с помощью мастихина художник соскреб жженую умбру. В результате фактура полотна была подчеркнута темным оттенком умбры, просоченным в пространство между светлой от грунта текстурой полотна. После всего этого «льняной» ткани было придано присущее висячему полотенцу светотеневое моделирование, а также цветовое оформление ветхости. Художник получил отличный эффект реальности.

Исследования показали, что при создании образа Христа Суренянец работал в технике гризайля, и для создания живости лишь при передаче некоторых черт лица использовал небольшую палитру: для лица – свинцовое белило, лазурит синий, насыщенную киноварь-сурьмянистую, для краев полотенца – оливково-зеленый, оттенки красного, а для кроны – желтый. Все использованные краски имеют натуральное минеральное происхождение. В процессе работы и был использован янтарный лак.

При сравнении этой работы с «Нерукотворным Образом» Ильи Репина 1883 г. (медный лист, масло, 93,5х62, Церковь во имя Нерукотворного Образа, Музей-усадьба «Абрамцево») (илл. 7) заметны определенные сходства, например: метод реалистического письма, потрепанность плата, добрый, безмятежный взгляд Иисуса¹⁶. На картине Репина произведена доскональная лепка черт лица Спасителя, что рассматривается как портрет Христа. В картине Суренянца использованы минимальные художественные средства: «скупая работа кисти», минимальное использование цветов, однако сила образа очевидна, максимально выражена мифологическая реальность.

Рассматривая фотографии 1880–90-х годов поэта Александра Цатуряна, близкого друга художника, можно предположить, что в этом образе суренянцевского Христа отразились спокойный взгляд и черты лица поэта. Красивое лицо, пронзительный взгляд, лирическая и в какой-то мере набожная сущность поэта могли вдохновить Суренянца на создание образа Христа.

Одной из особенностей творчества Суренянца является использование реальных людей при создании художественных образов. Об этом свидетельствуют находящиеся в его архиве сделанные художником многочисленные фотографии, воспроизведенные затем в его картинах. Это и является одним из секретов актуального звучания его творчества. Однако на этом образе Христа автор не демонстрировал свое мастерство создания художественного портрета, он попытался создать образ совершенного Человека, Личности, Спасителя. Мастер перенес на полотно видение своей души, приблизив это видение к образу Александра Цатуряна.

В начале XX века известный русский теолог Павел Флоренский в своем труде «Иконостас», говоря о свойствах икон, рассматривает разницу понятий «лицо» (портрет) и «лик» (образ)¹⁷. Согласно его точке зрения, «лицо» обозначает присутствие реальной жизни. Будучи уверенными в реальности нашего восприятия, мы не можем четко различить в «лице» божественное. Когда художник создает художественный образ – портрет, он формирует основные черты, схему своего собственного восприятия. «Лик» же является онтологическим проявлением. «Лик» – осуществленное в лице подобие, образ Бога, иначе – свидетельство Бога. В переводе с греческого «образ» – εἰδός, ἰδέα – означает идею, созерцаемый вечный смысл, явление духовной сущности, небесный первообраз. Флоренский считает, что икона имеет цель – вывести сознание в область духовного мира, показать таинственные сверхъестественные видения, и, если это не

¹⁶ Чугреева Н., Спас Нерукотворный..., с. 205.

¹⁷ Флоренский П., *Иконостас*. Москва. «Мир книги», «Литература», 2007, с. 65–72.

удаётся, икона приобретает лишь материальную или археологическую ценность¹⁸. Крупный византинист Ольга Попова пишет: «Изображения на иконах по символике имеет с божественным прототипом мистическую идентичность»¹⁹.

Суренянц создал образ Христа по своему видению и опыту, он наделил индивидуальный образ Христа самыми благородными и сокровенными чувствами. Однако следует также принять, что реалистическая интерпретация образа приближает эту работу к схеме «картины». Выходец из семьи священника, Вардгес Суренянц отличался не только тонким знанием духовного мира, но имел возможность отобразить этот мир с помощью реальных образов и новых средств. Его Христос вбирает в себя идеологию своей эпохи, своего народа и представлен в виде конкретного индивидуального образа, но сохраняет присущую иконам духовную мудрость.

«Голова Христа» Егише Татевосяна

В своеобразной технике представлен нравственно–психологический образ Христа в творчестве другого представителя армянской живописи, тонкого импрессиониста Егише Татевосяна (1870–1936). В творчестве Татевосяна определенное место занимает евангельская тематика, и сегодня эти малоизвестные произведения художника предстают в новом свете, получая достойную оценку.

Е. Татевосян родился в скромной семье вагаршапатцев. Отец был из патриархальной семьи мельника, а мать – сестрой священника. Личность художника формировалась в культурно–образовательной среде Вагаршапата, потом Тифлиса, а затем – Москвы. К искусству он приобщился сначала в Лазаревской гимназии в Москве (1881–1885), а после прошел серьезное профессиональное обучение в московском Художественном училище (1885–1894). Обучение у одного из самых блестящих представителей русской художественной интеллигенции – художника Василия Поленова, затем близость и дружба с ним оказали огромное влияние на мировоззрение молодого Татевосяна. «Я бесконечно благодарен Василию Дмитриевичу не только за наставления в живописи, но и за своё воспитание. Как истинный учитель, он своим примером сеял в нас лучшее», – так впоследствии вспоминал благодарный ученик Егише Татевосян своего учителя²⁰.

18 Флоренский П., *Иконостас...*, с. 65–72.

19 Попова О. С., Византийские иконы VI–X веков, *История Иконописи*, Москва, «АРТ–БМБ», 2002, с. 44.

20 Татевосян Егише, Мои воспоминания о В. Д. Поленове, НКГА, Арх. мат. Е.Татевосяна, ф. № 57, инв 315.

Таким образом, Е. Татевосян, будучи учеником В. Поленова, приобщается к достоверно-историческому и морально-психологическому образу Христа, характерному для русского искусства второй половины XIX века.

После постройки в своём имении Бехово (ныне – Поленово) дома в стиле немецкого модерна и мастерской, В. Поленов предпринимает строительство маленькой дивной церкви, которое завершается в 1906 году, получив название «Святая Троица»²¹ (илл. 10). Церковь, в которой органично сочетались древнерусский и романский архитектурные стили, была очень гармонично вписана в окружающую живописную природу реки Оки. Интерьер церкви во многом повторял убранство внутреннего пространства часовни Св. Елены в Иерусалиме, которую В. Поленов посетил во время своего путешествия по Ближнему Востоку. Заслуживает внимания то, что на фасадной части церкви «Святая Троица» некогда был помещен образ Христа – вышеупомянутая работа Е. Тадевосяна. К сожалению, в 1941 году, в период второй мировой войны, церковь сильно пострадала от бомбежки и мозаика «Голова Христа» бесследно исчезла.

Созданная из речных камней мозаика «Голова Христа» (1908) Е. Татевосяна – не исследованная до сих пор страница его творчества (илл. 9). Недавно в архиве художника была обнаружена сделанная с мозаики фотография, благодаря которой возможно составить представление об этой работе. Как оказалось, Е. Татевосян в 1908 году, во время своего очередного визита в Поленово, создает мозаичную картину «Голова Христа», позже, в 1910–1912 годах, она выставлялась в рамках художественного объединения «Мир искусства» и наконец находит свое постоянное место на фасаде церкви Св. Троицы. В. Поленов в своем письме 1910 г. извещает Е. Тадевосяна о том, что выполненные из камней его работы «Голова Христа» и «Портрет В. Д. Поленова» будут демонстрироваться на выставке Союза художников, в клубе на улице Дмитрова. И действительно, обе работы были выставлены на трех – с VIII по X выставках Союза русских художников, прошедших в Москве и Санкт-

²¹ Поленово. Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова (автор текста и составитель альбома Ф. Д. Поленов), Москва, «Советская Россия», 1982, с. 159–164; Поленово. Фотоальбом о Государственном историко-художественном и природном музее-заповеднике В. Д. Поленова (сост. А. Сперанский, Ф. Поленов), Москва, «Планета», 1989; Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова. Каталог. Живопись, Москва, «Арт Хроника», 2005; Поленово. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тула, «Поленово», 2008, с.190–201.

Петербурге²². Портреты армянского художника удостаиваются высокой похвалы. Известный исследователь армянского искусства и Католикос Киликийского патриаршества Гарегин Овсепян, обращаясь в своей статье к чарующему искусству Е. Татевосяна и умелому использованию им разнообразных техник, делает важное замечание: «Егише Татевосян выполняет изумительные мозаики, из которых достойна упоминания «Голова Спасителя», исполненная для тимпана двери построенной Поленовым церкви»²³.

Подобные произведения в христианской иконографии носят название «Спас Нерукотворный», или Керамидион от (греч. *κεραμίδιων* — черепица), представляющий собой Его лик на «чрепии» (глиняной доске или черепице), вновь связанный с историей царя Эдессы Авгаря²⁴. Примечательно, что в армянском искусстве до тех пор не было традиции изображения Христа в мозаичной технике. В русском же искусстве мозаичный Образ на протяжении веков часто присутствовал на фасадах русских храмов. В конце XIX – начале XX веков он вновь получил широкое распространение на фасадах церквей – уже в новой интерпретации. Например, Савва Мамонтов, построив в Абрамцево в старинном русском стиле церковь, там же поместил уже упомянутый «Нерукотворный образ» И. Репина. Фасадную часть той же церкви украшает «Нерукотворный Спас» В. Поленова, выполненный в мозаичной технике. В своем исследовании Н. Чугреева замечает, что в этот период в русском церковном искусстве часто использовалась старая мозаичная техника²⁵. Так в 1883 году мозаика «Нерукотворного» была установлена на главном западном фасаде колокольни собора «Спас на крови» в Санкт-Петербурге (автор эскиза М. Нестеров). В 1902 г. мозаичный «Спас» устанавливается над входом в усыпальницу Романовых, в 1912 г. – на западном фасаде Покровского Собора храма Марфы и Марии (автор картины М. Нестеров) и т. д. Известны также мозаичные нерукотворные изображения Христа, выполненные на основе эскизов Н. Рериха в начале XX века, которые по сей день сохранились на русских церквях²⁶.

22 **Лапшин В. П.**, *Союз русских художников*, Ленинград, Художник РСФСР, 1974, с. 107, 170, 230.

23 **Հովսեփյան Գ.**, Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան, *Երուսաղիմի և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության*, Ի. Ա. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 152:

24 **Лидов А. М.**, Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства, *Восточнохристианские реликвии* (ред.-сост. А. М. Лидов), Москва, «Прогресс-Традиция», 2003, с. 249–280.

25 **Чугреева Н.**, Спас Нерукотворный..., с. 205.

26 **Маточкин Е. П.**, *Образ Иисуса Христа* (серия: Николай Рерих: Вестник Красоты). Самара, Издательский дом «Агни», 2007, с. 34–43.

С техникой мозаики из речных камней В. Поленов ознакомил Е. Татевосяна ещё в 1890-ых годах²⁷. Спустя одиннадцать лет Е. Татевосян вновь обратился к вышеупомянутой работе с цветными камнями, которая называется «опус барбарикум» (*opus barbaricum*). Сложность создания мозаичных портретов заключалась в разномёрности камней и ограниченности их цветовой гаммы. Автору иногда приходилось самому перекрашивать камни и скреплять их цементом. Р. Дрампян справедливо отмечает: «Несмотря на цветовую ограниченность и необычную технику, портреты получились выразительными, но для их созерцания требуется специальное расстояние»²⁸. Кстати, Е. Тадевосян сам высоко ценил эти свои работы, хотя впоследствии он больше не применял упомянутую технику. Фактически единственным документом для составления представления об этой мозаике является хранящаяся в мемориальном фонде НКГА фотография, сделанная с работы Е. Тадевосяна. Заметно, что работа была снята в доме, на полу. Однако неизвестно, когда сделана и кем окрашена фотография. Известно лишь то, что архивные материалы Егише Тадевосяна его жена, Жюстина Романовна Неф в 1945 г. передала в НКГА.

Безусловно, сегодня трудно отчетливо представить исчезнувшее произведение, тем более что до нас дошла только его фотография. Судя по фотографии, можно понять, что работа выполнена из речных камней средней величины, собранных с берега реки Оки и заранее расцвеченных. Формат мозаики вертикален, с арочным верхом. Гладкие камни различных форм и размеров прикреплялись к деревянной основе специальным связующим материалом, в основе которого был цемент. В центре композиции – голова Христа, Его лицо. Оно окаймлено желтоватым нимбом, цвет камней по мере отдаления постепенно осветляется – излучая свет. Местами с ними соединяются синеватые камни, темно-синие слои которых окаймляют всю картину. Помимо «Головы Христа» (1908), Татевосян из натуральных камней создал еще два прекрасных портрета – «Автопортрет» (1907) и «Портрет В. Д. Поленова» (1907) – три символических образа, отражающих татевосяновское восприятие сильной духовной личности. Эти портреты – определение собственного Я, нравственного облика Поленова-Учителя и идеального примера Воли и Духа в образе Спасителя. Темные волосы, борода и усы, темные глаза, загорелое лицо Христа – бесспорно свидетельствуют о восточном типаже, тогда как неширокий разрез глаз, прямой, проникновенный смелый взгляд напоминают глаза с портрета В. Поленова. Однажды

27 Работы Е. Тадевосяна этого периода – «Десять ослов моллы Насреддина» (1896), «Кот» (1896) – сегодня хранятся в музее В. Поленова.

28 Дрампян Р. Г., *Егише Татевосян*, Москва, «Искусство», 1957, с. 68.

во время беседы с Татевосяном, великий русский живописец спросил: «Как Вы себе представляете Христа?». Затем Поленов вспомнил своего учителя П. П. Чистякова «с простым характером, добрыми глазами...», которые напоминали ему Христа²⁹. Позднее Е. Татевосян напишет Поленову: «...Я один из младших учеников Ваших, ревностью Евангелиста Иоанна к Христу, чувствами любви и преклонения к Вам преисполнен ...»³⁰. Мы можем допустить, что здесь, в мозаичном образе Христа, отразилась именно эта «апостольская» любовь благодарного ученика к своему учителю. Хотя в изображении Христа дан не русский тип лица, скорее перед нами восточный пророк с глазами русского аристократа. Безусловно, эта работа Тадевосяна не является образцом средневековой иконы, а представляет собой индивидуальный портрет, весьма характерный для «Нерукотворных образов» русских живописцев того периода.

Позднее, уже в 1919 году, Е. Татевосян вновь обращается к образу Иисуса Христа на полотне «Христос и фарисеи» (59,8x122,3, холст, масло, НКГА)³¹. В этом произведении присутствует еще одна концепция русской живописи рассматриваемого периода, это тема Личности и толпы. Этому сюжету живописец посвятил целых десять лет; имеются авторские повторения, а также эскизы, один из них ныне хранится в доме-музее Поленова³². Примечательно, что в новой картине черты Христа напоминают его мозаичный образ. Е. Татевосян изображает Личность исключительного исторического значения, носителя качеств чрезвычайно актуального в те годы духовного лидера. В обоих произведениях в образе Христа можно заметить черты армянского типажа, очень близкого и знакомого нам. Древняя традиция изображения Христа уже доказала, что каждый художник по-своему выражает сокровенные идеи, вкладывая в них своё видение. В нем определяются и национальные черты, и традиции среды обитания и творчества, и влияние школы и учителей и, конечно, время, диктующее манеру и метод письма. В начале XX века, среди бесчисленных философских и религиозных учений и идеалов, многие русские и армянские мыслители, поэты, художники именно в образе Христа находили воплощение вечной истины. Е. Татевосян создал достоверный образ исторического персонажа, образ, обличающий ложь и бесчестие, притворство и обман, все те пороки человеческого существа, что возмущали высокий дух художника и гражданина.

29 Татевосян Егише, Мои воспоминания..., .

30 Письма Е. Татевосяна Д. Поленову, 1924 г. 10 июня, Тифлис, ГТГ, инв N 54 (5660).

31 Драмбян Р., Егише Татевосян..., с. 73-75, 93, 99; Քոթանջյան Գ., Եղիշե Թադևոսյանի Քրիստոսը, «Հայացք Երևանից», փարիկ 4, 2002, էջ 2:

32 Государственный мемориальный..., с. 161.

Основные выводы

Божественная сущность Спасителя, Его «абсолютная личность» на протяжении столетий доминирует в сознании христианских народов, являясь, возможно, основной предпосылкой взаимопонимания культур.

В средневековой Армении сакральный символ «Нерукотворного Образа» присутствует в росписях, миниатюре, часто на декоративных предметах как часть общей композиции. С XVII века в искусстве Армении наблюдается западная традиция изображения Христа в станковой картине.

Тенденция индивидуализации образа Христа (Д. Штраус, Э. Ренан) получает развитие в европейском и русском искусстве второй половины XIX века, где «Нерукотворный Образ Христа» предстает как духовный проповедник, историческое лицо или интеллигентная личность, как некий документальный персонаж. Образ Христа представлен в системах академического и реалистического направлений³³.

В XIX веке в церковной и в художественной жизни Армении наблюдается влияние новых идей и предпочтений. Некоторые талантливые армянские художники во второй половине XIX века получали свое образование в российских и европейских художественных школах, тем самым привнося в свое творчество и новое восприятие религиозных картин.

Изучая «Нерукотворный Образ» в изобразительном искусстве Армении, мы пришли к выводу, что с середины XIX века все те тенденции, которые были связаны с новой интерпретацией религиозного искусства в определенной степени имеют взаимосвязь с западной и русской культурой³⁴. Однако необходимо отметить, что произведения Вардгеса Суренянца и Егише Тадевосяна не повторяют ни одно из них, демонстрируя талант и индивидуальный подход армянских художников.

33 Даниэль С. М., *Библейские сюжеты*, Саткт–Петербург, «Художник России», 1994; Петрова Е., *Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве, Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX века*, Санкт Петербург, Государственный Русский Музей, Napoli, Palace Editions «Tonti», 2000, с. 17–24.

34 Vardanyan S., *The Image of Jesus Christ in the 20th Century and Contemporary Art of Armenia*, *IKON Journal of Iconographic Studies*, 8, 2015, p. 137–144.

«ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԱՆՃԵՌԱԿԵՐՏ ԿԵՐՊԱՐԸ». ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆ

ՍԱԹԵՆԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

*արվեստ. թեկնածու
Երևանի պետական համալսարան*

Ամփոփագիր

Հայ արվեստում «Քրիստոսի անձեռակերտ կերպարի» ավանդույթը գալիս է դեռևս Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» (5-րդ դար) էջերից: Այնուամենայնիվ, հայ եկեղեցական արվեստում այն որպես առանձին սրբապատկեր հայտնվում է միայն 19-րդ դարի երկրորդ կեսին և իր գեղարվեստական ոճով նույն շրջանի եվրոպական և ռուսական ռեալիստական արվեստի օրինակների արձագանքն է: Սույն հոդվածում մենք դիտարկում ենք հայ նկարիչների երկու եզակի գործեր, որոնք հայտնաբերել ենք Հայաստանի ազգային պատկերասրահի պահոցներում: Ուսումնասիրությունը վերաբերում է մասնավորապես հայ նշանավոր նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի «Անձեռակերտ դաստառակին» (1900 թ., յուղաներկ, 46x62, ՀԱՊ) և մեկ այլ նշանավոր նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի խճանկարին՝ «Քրիստոսի գլուխը» (1908 թ.), որը ժամանակին զարդարում էր Վասիլի Պոլենովի Պոլենովոյում կառուցած «Սուրբ Երրորդություն» եկեղեցու ճակատը: Հոդվածում համապարփակ վերլուծվում են ստեղծագործությունները նկարագրական, համեմատական-պատմական, աղբյուրագիտական, ոճական, պատկերագրական, պատկերաբանական, տեխնիկա-տեխնոլոգիական տեսանկյունից:

Բանալի բառեր. Անձեռակերտ կերպար, միջնադար, նոր շրջանի հայ արվեստ, առնչություններ արևելաքրիստոնեական և արևմտաքրիստոնեական աշխարհի հետ

THE MANDYLION: TRADITIONS AND INFLUENCE

SATENIK VARDANYAN

PhD in Art History

Yerevan State University

Abstract

The earliest Armenian source to mention the Mandylion is Movses Khorenatsi's *History of Armenia* (5th century); however, as a separate **icon-painting**, it appeared in Armenian ecclesiastical art only in the second half of the 19th century, being artistically quite close to European and Russian realistic art of the same period.

In this article, we are discussing two unique masterpieces of Armenian painters kept in the archives of the National Gallery of Armenia: one of them, called «Mandylion» (1900, oil, canvas, 46x62), is the work of the prominent Armenian painter Vardges Surenyants, now in the permanent exposition of the NGA. The other is a mosaic work called «Head of Christ» (1908) by another well-known Armenian artist, Yeghishe Tadevosyan: once it decorated the façade of Holy Trinity Church (Palenovo) built by V. Palenov.

A comprehensive analysis (descriptive, comparative, source studies, stylistic, iconographic, comparative-historical, iconological, iconographic, stylistic, technical-technological) of the two pieces is presented in the article.

Keywords: Mandylion, Middle Ages, Armenian art of the early modern time, relation with the Eastern and Western Christian world

Список литературы

1. **Անասյան Հ.** Արգար թագաւոր, *Հայկական մատենագիտություն*, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959:
2. Կոստանդին Ծիրանածինի շարադրանքը Քրիստոսի անձեռագործ պատկերի մասին (թարգ. բնագրից, առաջաբան և ծանոթ. Հրաչ Բարթիկյանի), *Բյուզանդական աղբյուրներ. Կոստանդին Ծիրանածին*, հ. Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:
3. **Հակոբյան Հ.,** *Հայոց տերունական սրբապատկերները*, Երևան, «Զանգակ-97», 2003:
4. **Հովսեփյան Գ.,** Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան, *Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության*, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 46-107.
5. **Ղազարյան Մ.** *Մովսես Խորենացին և արվեստը*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1992:
6. **Մովսես Խորենացի,** *Պատմություն Հայոց*, Երևան, «Հայաստան», 1968:
7. **Յովհաննէսեան Հ. Վահան,** Հայ եկեղեցի մը Ճենովայի մէջ, *Բազմավեպ*, 8-9, 1958, էջ 175-180:
8. **Սերրատի Ա.,** *Ինչպիսին էր Քրիստոսի դէմքը* (իտալ. թարգ. Հ. վրդ. Տիլիգյանը), (վերատպված), Երևան, «Վահան», 1992:
9. *Վարդգես Սուրենյանց - 150: Հորեյանական գիրաժողով՝ ավիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին, Զեկուցումների ժողովածու*, Երևան, «Գիտություն», 2011:
10. *Армянская коллекция Государственного музея Истории Религии* (73 иллюстрации с подробными комментариями, авт.-сост. Е. Н. Николаева), Санкт-Петербург, Издательско-Полиграфический центр СПбГУТД, 2011.
11. **Քոթանջյան Գ.,** Եղիշե Թադևոսյանի Քրիստոսը, «*Հայացք Երևանից*», ապրիլ 4, 2002:
12. **Ветцель К.,** Плат Святой Вероники, *Иисус: Две тысячи лет религии и культуры*, Москва, «Интербук-бизнес», 2001, с. 192-193.
13. *Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова. Каталог. Живопись*, Москва, «Арт Хроника», 2005.
14. **Давыдов И. П.** Методологические проблемы современной типологизации икон Иисуса Христа, *Религиоведение*, АМГУ, 2012, с. 83-96.
15. **Даниэль С. М.,** *Библейские сюжеты*, Саткт-Петербург, «Художник России», 1994.

16. **Драмбян Р. Г.**, *Египте Татевосян*, Москва, «Искусство», 1957.
17. **Евсеева Л.** «Нерукотворный образ Христа» митрополита Алексия (1354–1378) в контексте эсхатологических идей времени, *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.–сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева), Москва, «Московские учебники и Картолитография», 2005, с. 53–90.
18. Костантина, во Христе царе вечного императора ромеев, повесть, собранная из различных историй о посланном Авгарю нерукотворном божественном образе Иисуса Христа Бога нашего, и как из Эдессы он был перенесен в сей всесчастливый Константинополь, царь городов (пер. с греч. и коммент. А. Ю. Виноградова), *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.–сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Чугреева Н. Н.), Москва, «Московские учебники и Картолитография», 2005, с. 415–431.
19. **Лапшин В. П.**, *Союз русских художников*, Ленинград, Художник РСФСР, 1974.
20. **Лидов А. М.** Святой Мандилион. История Реликвии, *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.–сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева), Москва, «Московские учебники и Картолитография», 2005, с. 12–39.
21. **Лидов А. М.**, Мандилион и Керамион как образ–архетип сакрального пространства, *Восточнохристианские реликвии* (ред.–сост. Лидов А. М.), Москва, «Прогресс–Традиция», 2003, с. 249–280.
22. **Манукян С. С.** Евангелие № 96 Григора Татеваци из Эчмиадзинского собрания, *Հայաստանի և Բրիտանիայի Միություն, Երևան, ՀԱ Պրնսիթյուն» հրատ*, 2000, էջ 324–330:
23. **Маточкин Е. П.**, *Образ Иисуса Христа* (серия: Николай Рерих: Вестник Красоты), Самара, Издательский дом «Агни», 2007.
24. **Петрова Е.**, Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве, *Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX века*, Санкт Петербург, Государственный Русский Музей, Napoli, Palace Editions «Tonti», 2000, с. 17–24.
25. **Письма Е. Татевосяна Д. Поленову**, 1924 г. 10 июня, Тифлис, ГТГ, инв N 54 (5660).
26. **Поленово. Государственный музей–усадьба В. Д. Поленова** (автор текста и составитель альбома Ф. Д. Поленов), Москва, «Советская Россия», 1982.

27. Поленово. Фотоальбомы о Государственной историко-художественной и природной музее-заповеднике В. Д. Поленова (сост. А. Сперанский, Ф. Поленов), Москва, «Планета», 1989.
28. Поленово. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тула, «Поленово», 2008
29. Попова О. С., Византийские иконы VI-X веков, *История Иконописи*, Москва, «АРТ-БМБ», 2002, с. 41-94.
30. Татевосян Егигше, Мои воспоминания о В. Д. Поленове, НКГА, Арх. мат. Е.Татевосяна, ф. № 57, инв 315.
31. Турилов А. А. К вопросу о происхождении Ланского образа Спаса Нерукотворного, *Образ христианского храма, Сборник статей по древнерусскому искусству. К 60-летию А. Л. Баталова*, Москва, Арткитчен, 2015, с. 109-113.
32. Флоренский П., *Иконостас*. Москва. «Мир книги» – «Литература», 2007.
33. Чугреева Н., Спас Нерукотворный в России Нового времени, *Спас нерукотворный в русской иконе* (авт.-сост. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева), Москва, «Московские учебники и Картолиитография», 2005, с. 187-213.
34. Der Nersessian S., La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à NewYork, *Bulletin de l'institut archéologique bulgare*, t. X, Sofia, p. 98-106.
35. Scolari A. C., La Chiesa Di S. Bartolomeo Degli Armeni Di Genova, *Atti del primo simposio internazionale di Arte armena* (Bergamo, 28-30 giugno), Venezia, San Lazzaro: Tipo-Litografia Armena, 1975, p. 641-647.
36. Vardanyan S., The Image of Jesus Christ in the 20th Century and Contemporary Art of Armenia, *IKON Journal of Iconographic Studies*, 8, 2015, p. 137-144.
37. Thierry M. Monastères Arméniens du Vaşpurakan (2), *REArm.*, t. VI, 1968, p 141-180.

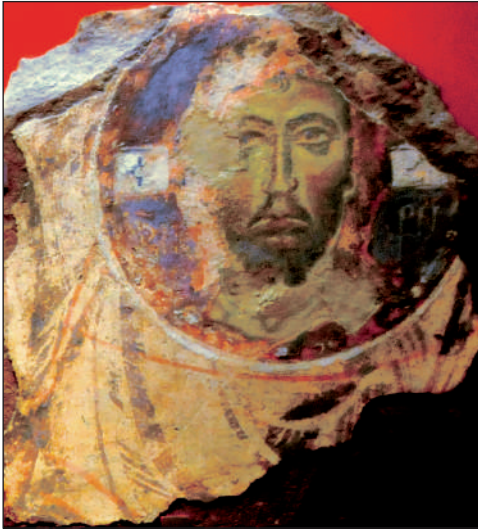
Список иллюстраций

1. «Нерукотворный Спас» с армянскими инициалами, нач. XIII в., церковь Бахтагек, Ани, Государственный Эрмитаж, фото автора.
2. «Нерукотворный портрет Христа» из генуэзской церкви Св. Варфоломея, до XIV века, источник: Спас Нерукотворный (pigo.com)
3. Изображение Плата, оберегаемого двумя ангелами, боковая сторона золотого оклада, XV–XVII вв., коллекция Св. Эчмиадзина, © Св. Эчмиадзин
4. Портрет царя Абгара, Мкртум Овнатянян, 1836 (холст, масло, 82x63), коллекция Св. Эчмиадзина, фото автора
5. «Нерукотворный Спас», икона, XVIII–XIX вв., армянская церковь Св. Крест, Ахалкалаки, Грузия, фото автора
6. «Спас Нерукотворный» со Св. Александром и Св. Григором Просветителем, XIX в. (холст, масло, 68,5x57,5), армянская коллекция Государственного музея истории религии Санкт-Петербурга, источник: Армянская коллекция ГМИР (73 иллюстрации с подробными комментариями), Мин. культ. РФ, Санкт-Петербург, Издательско-полиграфический центр СПбГУТД, 2011, с. 20
7. «Нерукотворный Образ», Илья Репин, 1883 (медный лист, масло, 93,5x62), Церковь во имя Нерукотворного Образа, Музей-усадьба «Абрамцево», Россия, источник: Лидов А. М. Святой Мандилион. История Реликвии, *Спас нерукотворный в русской иконе* (Авт.-сост. Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.), Москва, ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005, илл. 160
8. «Голова Христа. Плат», Вардгес Суренянц, 1900 (холст, масло, 46x62), НКГА, источник: Չարդանյան Ս., Հիւնի Բրիւրնի լերւշարը XX դարի և արդի հայ արվեստում, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2020, նկ. 141
9. «Голова Христа», Егише Татевосян, 1908 (тех. мозаика из речных камней), фотография, из архива НГА
10. Церковь «Святая Троица» (Поленово)

Ընդունվել է՝ 05.03.2024

Գրախոսվել է՝ 29.03.2024

Հանձնվել է ԿԿ՝ 03.10.2024



1



2



3



4



5



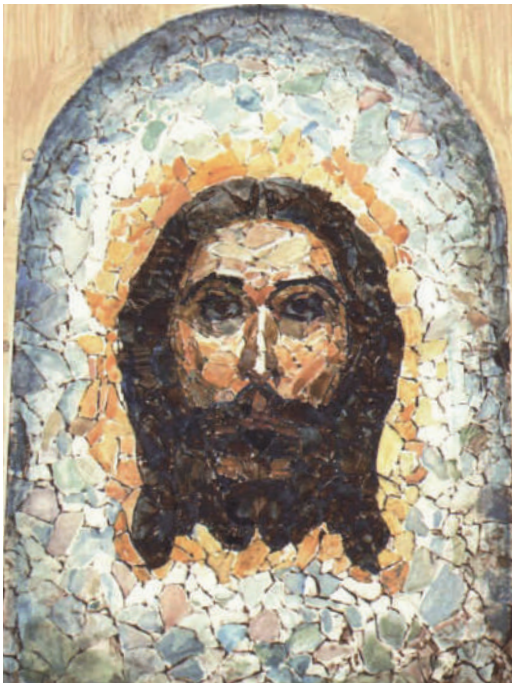
6



7



8



9



10

ԵՐԵՎԱՆԸ ՎԱՀՐԱՄ ԳԱՅՖԵՃՅԱՆԻ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ԼԻԼԻԹ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

արվեստաբան
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ
lilit.sargsyan1@edu.isec.am

ՀՏԴ՝ 75.047; 75.03

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-120

Ամփոփագիր

20-րդ դարի հայ կերպարվեստի հիմնադիր վարպետներից մեկի՝ անվանի գեղանկարիչ, գրաֆիկ, մանկավարժ, արվեստաբան և հասարակական գործիչ Վահրամ Մկրտչի Գայֆեճյանի (1879-1960 թթ.) խորհրդային շրջանի արվեստում զգալի տեղ է զբաղեցնում երևանյան թեման: 1924-1957 թթ. Վ. Գայֆեճյանը կերտել է խորհրդային Հայաստանի վերածնվող ու զարգացող մայրաքաղաքի փոփոխվող կերպարը: Թեման դիտարկվում է 1920-ական թթ. խորհրդահայ մշակույթի կայացման և նոր Երևանի կառուցման համատեքստում: Հողվածում ցույց է տրվում Վ. Գայֆեճյանի գեղարվեստական ընկալումների առանձնահատկությունը, պարբերացվում է երևանյան շրջանի նրա ստեղծագործությունը և քաղաքին նվիրված հարյուրից ավել ստեղծագործությունները խմբավորվում են ըստ թեմաների և պատկերված վայրերի: Հողվածում դիտարկվել են աշխատանքներ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի (ՀԱՊ), Երևանի պատմության թանգարանի (ԵԹՊԹ) ֆոնդերից, մասնավոր և ընտանեկան հավաքածուներից: Որոշարկվել և ձգճրվել են ՀԱՊ-ի և ԵԹՊԹ-ի որոշ աշխատանքների ստեղծման ժամանակը, տեխնիկաները և պատկերված տեղանքները, ուրվագրվել է Երևանի «գայֆեճյանական քարտեզը»: Այսպիսով, Վ. Գայֆեճյանի երևանյան նկարաշարքը ներկայացվում է նաև պատմավավերագրական տեսանկյունից:

Բանալի բառեր. Վահրամ Գայֆեճյան, քաղաքային ժանր, Երևանը հայ գեղանկարչության մեջ, խորհրդահայ կերպարվեստ, 20-րդ դարի հայ կերպարվեստ, Երևանի շինարարությունը, հայկական բնանկար, հին Երևան, նոր Երևան, Վահրամ Գայֆեճյանի բնանկարները

Բայց ով կարողանա մեծ քաղաքի անմարդկային աղմուկի միջից ջոկել սրինգի մարգարտաշար մեղեդին, նա երջանիկ կլինի մի պահ, որովհետև մի պահ կկտրվի մեծ մեքենայի, որ քաղաքն է, անմարդկային աղմուկից և կդառնա մարդ, նա իրեն կվերգտնի:

Երվանդ Քոչար¹

2024 թ. լրանում է անվանի նկարիչ Վահրամ Մկրտչի Գայֆեձյանի (1879–1960) ծննդյան 145 տարին, որը զուգադիպել է Երևանում նրա հաստատվելու և թամանյանական Երևանի գլխավոր հատակագծի 100-ամյակներին: Այս հոդվածը նվիրվում է այդ հիշարժան հոբելյաններին:

Վ. Գայֆեձյանը 20-րդ դարի հայ կերպարվեստի հիմնադիր վարպետներից մեկն է: Նա աշխատել է գեղանկարչության և գրաֆիկայի ասպարեզներում, զգալի ներդրում է ունեցել Հայաստանում գեղարվեստական կրթության և արվեստաբանության զարգացման գործում, արժանացել է ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարչի (1954 թ.) և վաստակավոր մանկավարժի (1943 թ.) կոչումների: Վ. Գայֆեձյանը մոդեռնի, սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի վառ ներկայացուցիչներից և արդյունաբերական ու քաղաքային ժանրերի հիմնադիրներից մեկն է հայ գեղանկարչության մեջ: Նա այն արվեստագետներից է, ով հայ կերպարվեստին ազնվական փայլ հաղորդեց և այն բարձրացրեց իր ժամանակի՝ 19-րդ դ. վերջի – 20-րդ դ. սկզբի համաեվրոպական արդիական արվեստի մակարդակին:

Վ. Գայֆեձյանը ծնվել է Ախալցխայում, քահանա, հայոց լեզվի ու գրականության ուսուցիչ տեր Մկրտչի Գայֆեձյանի ընտանիքում: 1891 թ. նա ավարտել է Ախալցխայի միջնակարգ դպրոցը, 1901 թ.՝ Մոսկվայի Լազարյան ձեմարանը, որտեղ էլ ստացել է նախնական գեղարվեստական կրթությունը Ի. Բուրմիստրովի ղեկավարած խմբակում: 1909 թ. Վ. Գայֆեձյանը ավարտել է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը: 1902 թ.-ից նա զուգահեռաբար սովորել է Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում (ՄԳՔՃՈՒ)՝ նախ որպես ազատ ունկնդիր, իսկ 1904 թ. հաստատվել է որպես հիմնական ուսանող: Ուսումնարանում Վ. Գայֆեձյանին մեծապես սատարել և իր վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել անվանի մանկավարժ-նկարիչներ Վալենտին Մերովը և Կոնստանտին Կորովինը: 1912–1923 թթ. նկարիչն ապրել և ստեղծագործել է հայրենի Ախալցխայում: Սա գայֆեձյանական իմպրեսիոնիզմի ծաղկ-

¹ Քոչար Ե., Ես և Դուք: Հոդվածներ, ելույթներ, հուշեր, փոխհատկապական խոհեր, գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություններ (կազմ. և խմբ.՝ Ա. Հովհաննիսյան, Լ. Մարտիրոսյան–Քոչար), Երևան, «Մուղնի», 2007, էջ 118:

ման շրջանն էր: 1923 թ.-ին՝ հոր մահվանից հետո, Վ. Գայֆեճյանը մոր և եղբոր հետ տեղափոխվել է Թիֆլիս, որտեղ շարունակել է ակտիվ մասնակցություն ունենալ հայկական գեղարվեստական կյանքին. անդամակցել է 1916 թ. ստեղծված Հայ արվեստագետների միությանը, 1923 թ. ստեղծված Հայաստանի կերպարվեստից աշխատողների ընկերությանը, «Հայարտանը» շարունակել է դեռևս Ախալցխայում սկզբնավորված իր կրթա-լուսավորչական գործունեությունը: Հայաստանի կերպարվեստից աշխատողների ընկերության մեջ Վ. Գայֆեճյանի գործունեությամբ էլ սկիզբ դրվեց նրա կյանքի և ստեղծագործության երրորդ և վերջին՝ երևանյան խորհրդային շրջանին:

1924 թ. ապրիլի 21-ին Երևանի մշակույթի տանը² բացվեց 1923 թ. ստեղծված Հայաստանի Կերպարվեստից աշխատողների՝ թիֆլիսաբնակ և երևանաբնակ արվեստագետների առաջին միացյալ ցուցահանդեսը: Նորաստեղծ Հայաստանի Խորհրդային Հանրապետության մշակույթային կյանքում այս ցուցահանդեսը մեծ նշանակություն ունեցավ, իսկ Վ. Գայֆեճյանի կյանքում շրջադարձային եղավ: Նա այդ նախաձեռնության մեջ հանդես եկավ որպես նկարիչների թիֆլիսյան թևի պատվիրակ: Իր ինքնակենսագրության մեջ նա գրել է. «1924 թ. ապրիլի սկզբին գալիս եմ Յերևան որպես Թիֆլիսի նկարիչների կողմից ներկայացուցիչ՝ հետո բերելով նրանց գործերը և Յերևանի նկարիչների հետ միասին բացում միացյալ ցուցահանդես: Այդ ժամանակ ես զետեղում եմ «Խորհրդային» Հայաստան» լրագրում մի շարք գեղ[արվեստական] բնույթ կրող և ցուցահանդեսում տիրող ուղղությունները մեկնաբանող հոդվածներ: Ցուցահանդեսը վերջանալուց հետո ընկ[եր] Մռավյանը³ հրավիրում է ինձ ստանձնելու Յեր[ևանի] գեղ[արվեստական] դպրոցի⁴ վարիչի պաշտոնը: Հանգամանքներից դրդված՝ նրա

2 Ներկայիս Առնո Բաբաջանյան համերգասրահի շենքն է, որն ի սկզբանե (1906-1912 թթ.) կառուցվել էր որպես Արական գիմնազիայի նոր շենք, սակայն ծառայել է հասարակական-մշակութային տարբեր նպատակների: Ճարտարապետական ձևափոխությունների և Ազգային պատկերասրահի շենքի կառուցման արդյունքում Արական գիմնազիայի շենքից պահպանվել է միայն Արովյան փողոց նայող այժմյան ճակատը: Տե՛ս **Դուլիսանյան Լ.**, Մի շենքի պատմություն, *Հայ արվեստի հարցեր*, Գիտական հոդվածների ժողովածու – 2, Երևան, «Գիտություն», 2009:

3 Ասքանազ Մռավյան (1885-1929), 1923-1929 թթ. եղել է լուսավորության ժողկոմ (կրթության նախարար) և ՀՍԽՀ ժողկոմխորհի նախագահի տեղակալ (փոխվարչապետ):

4 Խոսքը Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանի մասին է, որը ստեղծվել է 1921 թ.՝ Ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի հատուկ դեկրետով: Սկզբնապես կոչվել է «Նկարչական դպրոց», ապա՝ «Գեղարո» (գեղարվեստաարդյունաբերական) տեխնիկում, 1938 թ. վերանվանվել է «Գեղարվեստական ուսումնարան», 1941 թ.-ից կրում է անվանի նկարիչ Փ. Թերլեմեզյանի անունը: Մեր օրերում պաշտոնական անվանումն է «Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի պետական քոլեջ» ՊՈԱԿ:

հրավերը կարողանում են ընդունել միայն այդ տարվա (1924 թ. – *L.U.*) աշնանը: Այդ օրից ինձ համար, որպես նկարչի, սկսվում է դժվարին ժամանակաշրջանը: Դպրոցը ունենում է 5 արվեստանոց և 4 արտ[ար-տադրական] արվեստանոցներ – միացյալ դեկավարության սկզբունքով – առանց օգնականների: Յերեք տարի վարչական հոգսերի մեջ տուժում է գեղ[արվեստական] գործս, և ես զրկվում եմ լուրջ աշխատելու հնարավորությունից»⁵:

Հայաստանի խորհրդայնացումը և արվեստագետների հայրենադարձությունը որպես երևանյան թեմայի զարգացման պատմական նախադրյալ

Վ. Գայֆեճյանի Երևան տեղափոխվելը դիտվում է 1920-ական թթ. խորհրդահայ մշակույթի ձևավորման համատեքստում⁶: «Հենց Երևանը դարձավ ազգային վերածննդի արտահայտությունը և ողջ ազգի առանցքակենտրոնը: Երևանը դարձավ կենտրոնաձիգ բնեռ, որտեղ միացան ողջ աշխարհի հայության թելերն՝ անկախ գաղափարախոսությունից» , – գրում է ճարտարապետության պատմաբան Կարեն Բալյանը⁷: Բնաջնջման եզրին հայտնված հայությունը Խորհրդային Հայաստանի նորաստեղծ հանրապետությունը Երևան մայրաքաղաքով ընկալում էր որպես փրկօղակ: 1920 թ. դեկտեմբերին Հայաստանի Հեղափոխական կոմիտեն կոչով դիմել էր աշխարհասփյուռ հայ մտավորականությանը՝ տեղափոխվելու Հայաստան և ներդրվելու հայրենի մշակույթի վերածննդի գործին: 1921-1928 թթ. Հայաստանում են վերաբնակվում նկարիչներ Մ. Սարյանը, Վ. Ախիկյանը, Ս. Աղաջանյանը, Գ. Գյուրջյանը, Մ. Արուտչյանը, Ս. Թարյանը, Գ. Ֆերմանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, քանդակագործներ Ա. Սարգսյանը և Ա. Ուրարտուն, ճարտարապետ Ալ. Թամանյանը, արվեստաբան Ռ. Դրամբյանը⁸: «Երբ Հայաստանի լուսծողկոմ Ա. Մռավյանի հրավերով [...] Գայֆեճյանը Թիֆլիսից մշտական բնակության տեղափոխվեց Երևան, նա լի էր ամենապայծառ հույսերով ու ծրագրերով: Վերածնվող Հայաստանի մայրաքաղաքում են կուտակվում պատմական հայրենիքից մնացած մի փոքր

5 Վ. Գայֆեճյան, Ինքնակենսագրություն, գրվել է 1932-1937 թթ. միջակայքում Հայաստանի նկարիչների միության այն տարիների նախագահ, քանդակագործ Արա Սարգսյանի խնդրանքով: Պահվում է Ա. Սարգսյանի ընտանեկան արխիվում: Ստորև՝ Ինքնակենսագրություն:

6 Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 80-82:

7 Бальян К., *Город, смотрящий на Арагат* http://www.projectclassica.ru/school/18_2006/school2006_18_03a.htm (մուտք՝ 12.02.2024):

8 Авакян А., *Из истории художественной жизни Армении 1920-1932*, Ереван, «Ар-миниус», 2002, с. 160-190.

հողակտորի վրա պետականության վերականգնմամբ ոգևորված մեր մշակույթի աշխարհասփյուռ խոշոր գործիչները... Նրանց ոգեշնչում էր հայ նոր մշակույթի կազմավորման գործին իրենց գիտելիքով ու փորձով ծառայելու հնարավորությունը»,- գրում է արվեստաբան, նկարչի դուստր ու կենսագիր Էլլեն Գայֆեճյանը⁹:

Հայ մտավորականության համախմբումը Երևանում և Երիտասարդ հանրապետության մայրաքաղաքի վերածննդին նրանց նվիրվելը պատմական նախադրյալ ստեղծեց հայ գեղանկարչության մեջ Երևանյան թեմայի լայն տարածման համար: Երևանը ոգեշնչում էր հայրենադարձված արվեստագետներին իր հետզհետե չքացող արխաիկ և աստիճանաբար ուրվագծվող արդիական կերպարանքով: Այն դարձել էր բոլոր նկարիչների ստեղծագործության գլխավոր հերոսներից մեկը, ուստի պատահական չեն Վ. Գայֆեճյանի և Մ. Սարյանի, Ս. Առաքելյանի, Գ. Գյուրջյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Վ. Ախիկյանի, Ս. Աղաջանյանի, Տարազորուսի և այլոց՝ Երևանին նվիրված գործերի ընդհանրությունները¹⁰:

«Քանի դեռ չէր սկսվել նոր Երեւանի կառուցումը, քաղաքը թողնում էր քայքայված փլատակի տպավորություն: Մի տեսակ տխրություն էր իջել նրա վրա: Բայց երբ աշխույժ յիթմով մուրձերը զարկեցին, երբ միտքը եւ ջլապինդ բազուկները գործի անցան, ամեն ինչ փոխվեց: Երեւանը հետզհետե պայծառացավ», - հիշում էր Մ. Սարյանը¹¹:

Վահրամ Գայֆեճյանի «Երևանյան» նկարաշարը

Վ. Գայֆեճյանն իր կյանքի և ստեղծագործության Երևանյան փուլ մտավ 45 տարեկանում՝ որպես հասուն, ձևավորված արվեստագետ, որի գեղանկարչական մտածողությունը առիավետ խարսխվել էր ինպրեսիոնիզմին: Իր ստեղծագործական կյանքի շուրջ երեսնամյա փուլի՝ խորհրդային շրջանի գործերի զգալի մասը նվիրված է Երևանին (հարյուրից ավել գեղանկար և գրաֆիկա), որոնցից շատերը ցրված են մասնավոր հավաքածուներում, լավագույն նմուշներ կան ՀԱՊ-ում և ԵՊԹ-ում, մասամբ՝ ընտանեկան հավաքածուներում, որոշների գտնվելու վայրն անհայտ է: Է. Գայֆեճյանի արխիվում պահպանված գունավոր և սև-սպիտակ լուսանկարների կամ տեսասահիկների շնորհիվ մենք կարողացանք կազմել Վ. Գայֆեճյանի Երևանյան նկարաշարի ամբողջական պատկերը:

9 Գայֆեճյան Է., *Վագրամ Գայֆեճյան. Գրաֆիկա. Րիսուнок*, Երևան, «Գասպրինտ», 2012, ժ. 32 (այստեղ և այսուհետ՝ ռուսերենից բոլոր թարգմանությունները մերն են):

10 Կերպարվեստի հավաքածու: Մաս 1, Երևանը բնանկարներում, Երևան, Երևան քաղաքի պատմության թանգարան, 2008:

11 Սարյան Մ., *Գրառումներ իմ կյանքից*, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, էջ 281-282:

Քաղաքային ժանրը Վ. Գայֆեճյանի վաղ շրջանի արվեստի «այցե-քարտերից» մեկն էր: Սակայն Գայֆեճյան-ուրբանիստը Երևանում կայացավ ամբողջապես՝ իր արվեստի բոլոր նրբերանգներով: Եթե Վ. Գայֆեճյանի նախախորհրդային շրջանի քաղաքային ժանրում արդիական գեղարվեստական լեզվի խնդիրն էր առաջնայինը, ապա խորհրդային շրջանում նկարչի ստեղծագործության վեկտորն ուղղվեց դեպի թեմատիկ-ժանրային դիապագոնի ընդլայնումը և որոշակիացումը: Վ. Գայֆեճյանի երևանյան նկարաշարքն էլ իր հերթին աչքի է ընկնում թեմատիկ-ժանրային և արտահայտչական բազմազանությամբ. այն դրսևորվել է և բուն քաղաքային, և բնանկարի, և արդյունաբերական ժանրերում, և ժանրային տեսարաններում: Երեսուն տարիների ընթացքում նկարչի երևանյան շարքի գործերի ձևաչափն ու տեխնիկան գրեթե նույնը մնացին. դրանք հիմնականում ոչ մեծ (մոտ 40-50 սմ երկարությամբ և լայնությամբ), յուղաներկով և գուաշով, կտավի կամ ստվարաթղթի վրա արված էտյուդներ են, որոնց, արվեստաբան Ա. Աղասյանի դիպուկ բնորոշմամբ, հատուկ են «գույնի իմպրեսիոնիստական վառ ընկալումները, կատարողական ազատ, արտիստիկ եղանակը և գեղարվեստական բարձր ճաշակը»¹²:

Նկարչի վրձնի թիրախում էր հիմնականում Երևանի կենտրոնական հատվածը՝ ներկայիս Շահումյան հրապարակից, Մանկական (Կիրովի անվան) այգուց ու Հանրապետության հրապարակից մինչև Մաշտոցի պողոտայի և Խորենացու, Ամիրյանի, Արամի, Պուշկինի փողոցների խաչմերուկները, Պուշկինի-Փարպեցու և Պուշկինի-Մաշտոցի խաչմերուկները հարակից բակերով, Կոնդը և նրա բարձունքից բացվող տեսարանները, մասամբ ներկայիս Օդակաձև և այլ այգիներ, քաղաքի շրջակա այգիները, Հրազդան գետի կիրճը, Մանկական երկաթուղին և այլ վայրեր:

1920-1930-ական թվականներ

Վ. Գայֆեճյանի երևանյան վաղ գործերից ուշագրավ է 1927 թ. «Աբովյան փողոցը Երևանում երեկոյան» գեղանկարը, որը կարող ենք դասել գայֆեճյանական քաղաքային երթերի, զբոսանքների հարատև մոտիվին: Այն նկարչի արվեստում սկիզբ էր առել դեռևս 1900-ական թթ., երբ նա հիմնականում պատկերում էր Մոսկվան, իր հայրենի Ախալցխան, Աբասթումանը, Թիֆլիսը: Հիշյալ գեղանկարում, Է. Գայֆեճյանի վկայությամբ, պատկերված է ներկայիս Հ. Պարոնյանի անվ. թատրոնի և «Մարիոտ» հյուրանոցի անկյունային հատվածը՝ նախքան Հանրա-

¹² Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 85:

պետության հրապարակի և շրջակա թամանյանական շենքերի կառուցումը (1920–ական թթ. մինչև 1931 թ. նկարիչն ապրել է Շահումյան, ներկայիս Վազգեն Սարգսյանի փողոցի վրա՝ նշված տարածքից ոչ հեռու և բազմիցս պատկերել իր բնակավայրի շրջակայքը): Նկարը կատարված է իմպրեսիոնիստական թեթևությամբ, մարդկային թափորը հոսող գետի պես ձուլված է լապտերների բոցկլտացող լույսի հրավառությամբ, աղջամուղջի մանուշակագույն խորհրդավոր մթնոլորտը հիշեցնում է նկարչի «մթնշաղային» բնանկարները, որոնք անկասկած ոգեշնչված են նկարչի սիրելի ուսուցիչ Կ. Կորովինի՝ գիշերային քաղաքի բնանկարներով: Վ. Գայֆեճյանի քաղաքային զբոսանքները օժտված են պոետիկ, ներհայեցողական տրամադրությամբ, որը չլքեց նրան խորհրդային շրջանում: Նկարչի երևանյան շրջանի իմպրեսիոնիստական մյուս գլուխգործոցը «Լարախաղացները» (նկ. 1) երփնագիրն է: Այստեղ իր ողջ ուժով ու հմայքով դրսևորվել է առօրեական ժանրային տեսարանները «հողից կտրելու» նկարչի բացառիկ ունակությունը: Բաց վարդագույն, շագանակագույն, մոխրա-կանաչավուն, երկնագույն նրբագեղ գունաշարով կառուցված օդալուսային շղարշանման մթնոլորտում ծորում–հալվում են անորոշ ուրվագծերով ֆիգուրները: Գայֆեճյանական հեքիաթային–պոետիկ ընկալումը տեսարանին տոնական վեհ տրամադրություն է հաղորդում:

1920–ական թթ. վերջի–1930–ական թթ. երևանյան նկարաշարքում, ընդհանուր իմպրեսիոնիստական–պլեներային սկզբունքի պահպանմամբ հանդերձ, ի հայտ են գալիս նաև գեղանկարչական առավել նյութեղեն, խիտ ու հյութեղ եղանակով, արագ ու եռանդուն վրձնահարվածներով Երևանի կենտրոնական փողոցներն ու դրանց մերձակա բակերը պատկերող էտյուդներ: Կավաշեն ու փոշոտ հին Երևանի միջավայրն ինքն է, հավանաբար, թելադրել այս փուլի գայֆեճյանական «փափուկ» ու սահուն, ընդհանրացված պլաստիկան և ընդհանուր առմամբ խլեցված գունաշարը: 1920–1930–ականների հին Երևանի գունային կերպարը լավագույնս ձևակերպել է Օսիպ Մանդելշտամը. «Всех-то цветов мне остался лишь сурик да хрипкая охра» (1930 թ., «Հայաստան» բանաստեղծական շարքից): Գեղանկարիչն այստեղ երբեմն տեղ է տալիս լոկալ, հարթ գունային մակերեսներին, լրացուցիչ գույների հակադրությամբ ծավալների մոդելավորմանը: Գերակշռող օբրայի, շագանակագույնի, կանաչի, կապույտի երանգները տեղ–տեղ աշխուժանում են գունային վառ բծերով: Վ. Գայֆեճյանի 1920–ական թթ. երկրորդ կեսի–1930–ական թթ. սկզբի երևանյան նկարաշարքում առանձնանում են բակերի և փողոցների տեսարաններ: Բակային պատկերները դեռևս արխաիկ գյուղական տիպի են, որոնք հաճախ ներկայացնում են ժանրային տեսարաններ՝ սայլերով, անասուններով, չորացող լվացքով, կավաշեն ցածրիկ տնակներով, որոնց հարթ

կտորներին կանայք տնտեսությամբ են զբաղված, խոտի դեզեր են ամբարված և այլ, իսկ փողոցային տեսարաններում նկարիչը ձգտում է ներկայացնել քաղաքի առավել արդիական կերպարանքը. «Բնանկար: Երևան» (1925–1930, մասնավոր հավաքածու), «Շուկա» (1927, ՀԱՊ) «Երևան: Ձմեռ» (1927, ՀԱՊ), «Հին Երևան: Գրքի կրպակի առջև» (մոտ 1929, մասնավոր հավաքածու), (նկ. 4), «Արևոտ օր: Փողոց: Երևան» (1930^{*13}, ՀԱՊ), «Հին Երևան» (մոտ 1932*, ՀԱՊ), «Հին Երևան» (1933*, ՀԱՊ), «Հին Երևան: Էտյուդ» (1934*, ՀԱՊ), «Երկհարկանի տնով բնանկար» (1930–ական թթ., մասնավոր հավաքածու), «Հին Երևան: Վեկիլովյան¹⁴ փողոցը» (1937, մասնավոր հավաքածու) և այլ:

Պատմական և գեղարվեստական կարևորություն ունի ԵՔՊԹ-ի կերպարվեստի ֆոնդում պահվող գեղանկարների խմբաքանակը. «Տեսարան հին Երևանից: Սուրբ Սարգսի թաղամասը» (1927), «Կոնունալ շինարարություն» (անթվակիր¹⁵), «Հին Երևան» (անթվակիր), «Տան բակ Երևանում» (անթվակիր), «Հին Երևանից մի տեսարան» (անթվակիր), «Գնունու փողոցը» (1934), «Փողոց: Էտյուդ: Վեկիլովյան փողոցը: Հին Երևան» (1937), «Ստալինի պողոտա» (1938), «Երևանի մանկական երկաթգիծը» (1939), «Սպանդարյան փողոցից մի շենք» (1944), «Բնանկար: Կոնդի տեսարան» (1940–ական թթ.): Այս հավաքածուից առանձնակի ուշադրություն է գրավում «Հին Երևան» կտավը (նկ. 6): Այստեղ անկասկած պատկերված է Երևանի գլխավոր Ղանթարի շուկայի հրապարակը: Այն գտնվում էր ներկայիս Մանկական (Կիրովի) այգու և Շահումյանի հրապարակի տարածքում, իսկ հետին պլանում երևում է Կապույտ մզկիթի գմբեթը: Շուկան վերացել է մոտ 1931–1933 թթ., և նրա տեղում կառուցվել է Մանկական այգին (դեռևս 1931 թ. տեղադրվել էր Ս. Շահումյանի արձանը, և Երևանի այդ վիթխարի առևտրային հանգույցը սկսել էր ձևափոխվել)¹⁶: Սա թույլ է տալիս պնդելու,

13 «*» – ով նշել ենք այն գործերը, որոնք ՀԱՊ-ում թվագրված չեն, և մենք առաջարկում ենք թվագրումներ՝ հենված է. Գայֆեճյանի վկայությունների, հետազոտությունների և արխիվային նյութերի վրա: Հրապարակված որոշ գործերի մեր թվագրումները՝ **Гайфеджян Э.**, *Ваграм Гайфеджян (1879–1960). Альбом*, Е., «Тигран Мец», 2002:

14 Վեկիլովյան փողոցը այժմ գոյություն չունի: Այն գտնվում էր ներկայիս Պուշկինի և Արամի փողոցների միջակայքում, Մաշտոցի պողոտային ուղղահայաց և մի ծայրով հարում էր ներկայիս Կողբացի փողոցին: Երբեմնի Վեկիլովյան փողոցի տեղում կառուցված են շենքեր, ձևավորված է «Մարգարյան» ծննդատան և 2–րդ հիվանդանոցին հարող ներքին բակը: Այս նկարի համանուն տարբերակը պատկանում է ԵՔՊԹ-ին, տե՛ս ստորև:

15 ԵՔՊԹ հավաքածուի չթվագրված բոլոր գործերը մենք թվագրում ենք 1920–ական թթ. վերջ – 1930–ական թթ. սկզբով՝ ելնելով նկարչի կենսագրությունից, պատկերված վայրերի պատմությունից, կատարողական առանձնահատկություններից:

16 **Гаспарян М.**, *Архитектура Еревана XIX – начала XX века*, Ереван, «Սարգսյան»,

որ կտավը ստեղծված է 1931-1932 թթ.-ից ոչ ուշ: Ղանթարի հրապարակի նույն պատկերն ենք տեսնում ՀԱՊ-ից Ս. Առաքելյանի 1921 թ. «Երևանի հին առևտրաշարքը» կտավում: Եթե Ս. Առաքելյանը ստեղծել է շուկայի հրապարակի գույս ու հավասարակշռված իրապատական համայնապատկեր, ապա Վ. Գայֆեճյանի համար այս կոլորիտային տեսարանը առիթ է իրական պատկերը «թատերային-տոնականի», հեքիաթայինի վերափոխելու համար: Նույն ոճով և գունաշարով է կատարված «Կոմունալ շինարարություն» (ենթաշրջանակի վրա «Փողոցի անկյուն նոր շինարարությամբ» մակագրությամբ) կտավը (նկ. 2): Նրա լեյտմոտիվը քաղաքի հին, չքացող և նոր կառուցվող կերպարանքների հակադրումն է: ԵԲՊԹ-ի այս և այլ գործեր («Հին Երևանից մի տեսարան», «Երևանի մանկական երկաթգիծը», «Սպանդարյան փողոցից մի շենք») օրնամենտալ-դեկորատիվ պլաստիկայով և գունաշարով տարբերվում են Վ. Գայֆեճյանի Երևանյան նկարաշարքում: Հնարավոր է, դա նաև թելադրված է նատուրայով՝ գույնզգույն խճաքարը, Երևանյան տների փայտյա փորագրազարդ պատշգամբները, մանկական երկաթգծի կայարանի հեքիաթային նկարազարդ աշտարակը (խորհրդային երեխաների «Դիսնեյլենդը») ու խոյակազարդ կամարակապ ձակատը, արևելյան առևտրականների պայծառ հագուստը, զանազան ապրանքներով գունեղ առևտրաշարքերը և այլն: Այս ամենը չէր կարող չգրավել Վ. Գայֆեճյան-գեղագետի՝ ախալցխահայ նրբաձաշակ մշակույթից, այնուհետև մոդեռնից եկող երևակայությունը: Իմպրեսիոնիզմին առնչվող, սակայն գունաձևերի առավել դեկորատիվացված այս նկարելաձևը թերևս ամենից մոտն է Երևանի գեղարվեստի ուսումնարանի հիմնադիր և առաջին տնօրեն Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի գեղանկարչությանը (1910-ական թթ. սամարղանդյան շարքի շուկաների պատկերները), որն, ի դեպ, առաջիններից մեկն է իր արվեստում անդրադարձել Երևանյան թեմային:

1930-ական թթ. 2-րդ կեսը – 1950-ական թթ. կարող ենք համարել նկարչի խորհրդային կամ Երևանյան շրջանի երկրորդ փուլը: Այն հիմնականում պայմանավորված էր ստալինյան բռնի խանութային հասարակական-մշակութային մթնոլորտով, երբ «արվեստն աստիճանաբար խեղաթյուրվում էր, ջատագովական ու ներբողային բնույթ ձեռք բերում»¹⁷: 1947-1949 թթ. Խորհրդային Միությունում սաստկանում են դաժան պայքարը «ֆորմալիզմի» դեմ և արվեստի կուսակցական վերահսկողությունը հանուն «զաղափարական անբասիրության»: «Փոքր» ժանրերը, որպիսին է նաև Վ. Գայֆեճյանին հոգեհարազատ՝ պլեներում արված էսյուդը, թեպետ չէին արգահատվում, սակայն կոնյունկտու-

2008, с. 37.

17 Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի...*, էջ 96:

րայից դուրս էին մնում¹⁸։ Վ. Գայֆեձյանը հենց այն արվեստագետներից էր, որի արվեստը, Ա. Աղասյանի խոսքերով, կրում էր «գեղարվեստական կարևորագույն չափանիշներից մեկը՝ ձևառձական, արտահայտչական լեզվի ազատությունն ու ձկունությունը», որը «դիտվում էր որպես «բուրժուական գաղափարագուրկ, անկումային, ֆորմալիստական» արվեստի սքոդված քարոզ»¹⁹։ Իսկ երբ 1937 թ. նկարչի եղբորը՝ դաշնակցական Պերճ Գայֆեձյանին, ձերբակալեցին (նա մահացավ արքայապարտություն), իր ունեցվածքը, այդ թվում և Վ. Գայֆեձյանի «բուրժուական» ստեղծագործությունների մի զգալի հավաքածու, բռնագրավեցին, Դամոկլյան սուրն առհավետ կախվեց նկարչի վրա։ Այս իրողությունները նկարչի նրբագգաց ներաշխարհում սերմանեցին անընթեռնելի թախծոտ ելևէջներ, որոնցով հատկապես լեցուն են 1930-ական թթ. վերջի – 1950-ական թթ. երևանյան բնանկարները։ Այս տասնամյակում Վ. Գայֆեձյանի կերտած Երևանի կերպարը փոխվում է քաղաքի զարգացմանը համահունչ։ Աստիճանաբար վերանում են արխաիկ բակերը, քաղաքային բնանկարներն առավել արդիական տեսք են ստանում, միևնույն ժամանակ նկարչի արվեստում ավելի մեծ տեղ է զբաղեցնում զուտ բնանկարը։

«...Տարիների ընթացքում հենց բնանկարը դարձավ այն հիմնական ժանրը, որում նա լավագույնս կարողացավ ինքնարտահայտվել։ Նա դիմում էր մարդկային կյանքից անբաժանելի բնությանը որպես գոյության՝ նախաստեղծ ամբողջականության նախահիմքի։ Բնության հետզհետե ակտիվացող մարդկայնացումը՝ որպես անձնական հոգևոր էության մարմնավորման ձև, և դրա միջոցով մարդուն և աշխարհին նետած իր հայացքի դրսևորում. ահա սա է Գայֆեձյանի ստեղծագործության վերջին երեսնամյակի ուղենիշը։ [...] Նրա երփնագրած բնանկարները մտո-

18 Հետևյալ նամակում Վ. Գայֆեձյանի արտահայտած տարակուսանքը մի՞թե դրա արտահայտությունը չէ. «Մոսկովյան ցուցահանդեսի համար նրանց հանձնաժողովն ինձանից երեք մեծ էտյուդ ընտրեց, երկուսը՝ «Նոր Երևան», իսկ մեկը՝ «հին»։ Նոր Երևանի բնապատկերներից մեկը՝ Ստալինի պողոտան վաղ զարնանը, սրտառույզ ու լիրիկական է, ընտրվել ու թողնվել է Մոսկվայում, բայց չգիտես ինչու չի ցուցադրվել։ Երեւանում ինձ շնորհավորեցին այս ստեղծագործության համար՝ որպես բանաստեղծական, բայց... այն այդպես էլ չցուցադրվեց։ Բոլորը վրդովված են, ամենաշատը՝ ես, բայց երբ շատերից լսում եմ ստեղծագործությունների ընտրության աննորմալ պայմանների մասին, մի փոքր հանդարտվում եմ», – Լ. Լեոկարին (նկարիչ Լևոն Տեր-Կարապետյան) ուղղված Վ. Գայֆեձյանի նամակից, Երևան–Մոսկվա, դեկտեմբերի 3, 1947 թ., ՀԱՊ–ի հուշաձեռագրային բաժին, ինվ. №19019, Լ. Պ. Տեր-Կարապետյանի ֆոնդ, պ.մ. № 9, ռուսերեն։ Լևոն Տեր-Կարապետյանը Վ. Գայֆեձյանի զարմիկի, ախալցխեցի ճանաչված երաժիշտ, խմբավար–մանկավարժ և ինքնուս նկարիչ Պողոս վարժապետ Տեր-Կարապետյանի որդին էր և նրա առաջին աշակերտներից մեկը, որի հետ մտերմությունը նա պահպանեց մինչև կյանքի վերջը։

19 Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի...*, 2009, էջ 96։

րումներ են իր, մարդկանց, կյանքի, աշխարհի մասին: Գայֆեճյանն առանձնահատուկ զգայուն էր բնության ամենախնդրած մոտիվների հանդեպ և անթերի վարպետությամբ ոգեղենացրեց դրանք իր հոգու բանաստեղծականությամբ», – գրում է Է. Գայֆեճյանը²⁰:

Վ. Գայֆեճյանի **Երևանյան բնանկարներ**ի շարքում առանձնանում են ձմեռային, գարնանային և աշնանային էտյուդները՝ նկարված քաղաքից դուրս կամ քաղաքային պատկերի ֆոնին, որոնց շարքում առանձին խումբ են կազմում նկարչի տան բակի տեսարանները: Ըստ տեղանքների կարող ենք առանձնացնել. *Կոնդի տեսարաններ* (ԵԲՊԹ-ից հիշատակված գուաշը, «Կոնդի տեսարան» (1946, գտնվելու վայրն անհայտ է), «Բնանկար» (1947, մասնավոր հավաքածու), «Կոնդի տեսարանը ԵԳՈւ²¹ պատուհանից» (1947), «Հին Երևան: Կոնդի մի անկյուն» (1948, մասնավոր հավաքածու), «Բնանկար: Տեսարան ԵԳՈւ պատուհանից: Ճեպանկար» (մոտ 1949 ընտանիքի հավաքածու), «Բնանկար: Կոնդ: Ճեպանկար (1951–1952, ընտանիքի հավաքածու), «Հին Երևան: Կոնդ» (1949, մասնավոր հավաքածու), «Հին Երևան: Կոնդ» (1949, մասնավոր հավաքածու), *Ջանգլի (Հրազդանի) կիրճի նկարաշարքը* («Բնանկար: Ջանգլի ափին» (1946, մասնավոր հավաքածու), «Հրազդան գետը» (1946, մասնավոր հավաքածու և ՀԱՊ-ի հավաքածուից համանուն տարբերակը), «Ջանգու գետի կիրճը» (1948, ընտանիքի հավաքածու և այլ), *Նորքի բարձունքից կայարանի համայնապատկերներ* («Բնանկար: Երևան» (1925–1930, մասնավոր հավաքածու), «Արարատ լեռան տեսարանը Նորքից» (1930–ական թթ. 2-րդ կես, մասնավոր հավաքածու), «Նորքի տեսարան» (1939, մասնավոր հավաքածու), «Երևանի ընդհանուր տեսարանը Նորքից» (1946, մասնավոր հավաքածու), «Նոր Երևան» (1936, Արևելքի պետական թանգարան, Մոսկվա), *Երևանյան պուրակների* (մասնավորապես՝ Կիրովի այգու և Ս. Զորավոր եկեղեցու պուրակի) գոգտրիկ մատիտանկար մոտիվները («Սրճարան այգու: Երևանի Կիրովի այգին» (1933–1934, մասնավոր հավաքածու), «Ծառուղում» (մոտ 1939, ընտանիքի հավաքածու), «Երևանի Կիրովի անվան այգում» (մոտ 1939, ընտանիքի հավաքածու), «Նստարանով բնանկար» (1941, կավձապատ թուղթ, մասնավոր հավաքածու), նույնի տարբերակը ընտանիքի հավաքածուից:

Գարնանային և աշնանային բնանկարները Վ. Գայֆեճյանի խորհրդային շրջանի բնանկարչության ամենաշքեղ էջն են, որտեղ նրա նրբաճաշակ երփնագիրը հասնում է զազաթնակետին: Գեղանկարչական փայլուն վարպետությամբ այն համեմատելի է ախալցխյան շրջանի բնանկարչությանը, երբ իմպրեսիոնիզմի գայֆեճյանական մեկնաբանումը՝ իր գունային սրված զգացողությամբ, գույնի՝ գրեթե

20 Գայֆեճյան Է., *Ваграм Гайфеджян...*, с. 42.

21 Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարան:

ինքնաբավ նշանակությամբ, դրսևորվեց իր ողջ ուժով: Իր «տարվա եղանակներում» նկարիչը ոչ միայն կերտել է տվյալ եղանակին բնորոշ որոշակի գունապլաստիկական պատկերը, այլև մթոնոլորտին հաղորդել յուրաքանչյուրի հուզական տոնայնությունը՝ լինի այն սառը և թափանցիկ թե խիտ ու գունեղ: Այս շրջանի գալֆեճյանական գունապնակը հարստանում է, դառնում առավել բազմազան, նկարիչն ասես ձգտում է իմպրեսիոնիստական մաքուր գույնը հագեցնել նոր երանգներով: Մինչդեռ, լինելով հորինվածքի փայլուն վարպետ՝ նա հավատարիմ է մնում իմպրեսիոնիստական անսպասելի, հանպատրաստից դիտակետերին, նկարի եզրից կտրվածքներին, այդուհանդերձ, միշտ պահպանելով հավասարակշռությունն ու ներդաշնակությունը: Նա դիմում է միևնույն հնարքին, երբ առջևի խոշոր պլան է բերում բողբոջած գունագեղ սաղարթներով ծառախումբ, որով, ասես, փակում է հեռվում սփռվող տարածությունը: Նկարիչն անթաքույց հիանում է ծաղկած ծառերի հրավառությամբ՝ դրանք դարձնելով նկարի «մարդկայնացված» «գլխավոր հերոսը»:

Երևանյան շրջանի **Գարնանային բնանկարների** մի գեղեցիկ խմբաքանակ պատկանում է ՀԱՊ-ին՝ 1926* թ. «Գարնանային էտյուդ» և «Գարնանային մոտիվ», «Գարնանային էտյուդ» (1940), «Գարուն» (1945), «Ծաղկած ծառեր» (1953), մյուսները մասնավոր հավաքածուներում են. «Գարունը Երևանում» (1945), «Գարունը Երևանում» (1949), «Գարուն: Էտյուդ» (1949), «Գարուն» (1957): Հորինվածքային վերոհիշյալ մոտեցումն էլ ավելի հետաքրքիր է դրսևորվել ՀԱՊ-ի հավաքածուից 1947 թ. «Վաղ ձմեռ» գեղանկարում, որտեղ ձյունածածկ քաղաքի պատկերը հազիվ է թափանցում նկարի ողջ մակերեսը ժանյակի պես ծածկած ծառերի դեռ կանաչ ձյուղերի արանքից:

Աշնանային բնանկարների մեզ հայտնի ամենավաղ գործը 1926 թ. մասնավոր հավաքածուից «Աշնանային էտյուդն» է, որն իր լայնաթափ վրձնահարվածներով, վառ գունաշարով և համարձակ հակադրություններով տարբերվում է մյուսներից: Այստեղ ֆիվիստական համարձակությամբ նկարիչը հնարավորինս խտացնում է թանձր մանուշակագույն ստվերները, որոնք բախվում են բաց կավագույն տնակների հարթ մակերեսներին: Ուշագրավ է նաև նկարի պարզ ու լակոնիկ, սակայն դինամիկ ու էքսպրեսիվ հորինվածքը. այստեղ նկարիչը ցցուն կերպով առջևի պլան է բերել մի տնակ, որին հաջորդում է մյուսների երկրաչափական հարթ զանգվածների ռիթմը՝ փակելով ողջ հորիզոնը: Տնակների արանքից կրակի պես բոցկլտում են աշնանային ծառերի գունավառ սաղարթները:

Արդեն 1930-ական թթ. վերջի – 1940-ական թթ. վերջի աշնանային բնանկարներն առանձնանում են թախծոտ, ինտիմ, քնարական տրա-

մադրությամբ, մեծ մասամբ զուսպ գունաշարով: ՀԱՊ-ի հավաքածուն հարուստ է նաև այս շարքի գայֆեճյանական էտյուդներով. «Երևան քաղաքի շրջակայքը աշնանը» («Աշնանային մոտիվ խոտի դեզով», 1939), «Աշնանային էտյուդ» («Ուշ աշուն», 1939), «Աշուն: Երևան» (1939), «Աշնանային մթնշաղ: Երևան» (1939), «Բակ Երևանում (Աշնանային արև», 1943*), հայտնի է նաև մեկ աշխատանք Ուզբեկստանի արվեստի պետական թանգարանից՝ «Աշնանային էտյուդ» (1939): Մասնավոր հավաքածուներից են «Աշնանային էտյուդ» (1939), «Աշնանային բնանկար» (1947), «Ճանապարհ» (1950) և այլ աշխատանքներ: Գ. Քոթանջյանն իրավացիորեն նմանություն է տեսնում Վ. Գայֆեճյանի աշնանային ինտիմ-մելամադձոտ բնանկարների և ֆրանսիացի «ինտիմիստներ» Պ. Բոննարի և Է. Վյուարի գործերի միջև²²:

Անդրադառնանք **Նկարչի տան բակային տեսարաններին**, որոնք ներկայացված են բնանկարի տեսքով: Նախկինում ամբողջովին կանաչապատ այդ բակն այժմ անձանաչելիորեն ձևափոխված է, նրա կենտրոնում՝ երբեմնի ավազանի տեղում է գտնվում № 6 մանկապարտեզը: Մաշտոցի պողոտային զուգահեռ՝ շենքի հակառակ կողմից, բակը հարում է Փարպեցու (նախկինում Ղուկասյանի) փողոցին: Այն ձգվում էր մինչև Արամի փողոցին հարող (Ե. Չարենցի տուն-թանգարանի) շենքը՝ կազմելով մի ողջ թաղամաս, իսկ այժմ բակը տրոհված է զանազան կառույցներով: Դատելով Վ. Գայֆեճյանի բնանկարներից՝ բակն ամբողջությամբ մեծ ու խիտ պարտեզ է եղել, որի նախնական տեսքի մասին որոշ պատկերացում է տալիս Է. Գայֆեճյանի արխիվում պահպանված լուսանկարը²³: Նկարչի տան բակը պատկերող նկարաշարքի գործերն են ՀԱՊ-ի հավաքածուից՝ «Մեր փոքրիկ բակը» (1948), «Մեր բակը» (1950), «Հին Երևան»²⁴ (1951): Մասնավոր հավաքածուներից են «Մեր տան մի անկյուն» (1948), «Բնանկար նկարչի տան բակից» (1947), «Փոքրիկ բակ Երևանում: Աշուն» (մոտ 1940), նույնի համաժամանակյա ածխով տարբերակը՝ ընտանեկան հավաքածուից: Նկարչի տան բակի տեսարաններին պետք է դասել և 1947* թ. երկու «Ձմեռ» յուղաներկ էտյուդները ՀԱՊ-ի հավաքածուից, որոնց մասին Վ. Գայֆեճյանը 1947 թ. հունվարի 4-ի նամակում գրել է. «Սիրելի Լեոն, [...] զարմանալի չէ, որ այս տարի մենք շատ հիվանդացանք, քանի որ այս տարվա ձմեռը շատ

22 **Քոթանջյան Գ.**, *Իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգությունը և հայ գեղանկարչությունը*, «Ամրոց Գրուպ», Երևան, 2014, էջ 65:

23 **Гайфеджан Э.**, *Авет Габриэлян в кругу родных и близких*, Ереван, Авторское издание, 2022, с. 24–25.

24 1937 թ. «Ամպեր» գուաշով կատարված բնանկարում խոշոր պլանով պատկերված երկու երկթեք կոտորները այս աշխատանքում պատկերված նույն տներին են: Այդ երկու երկհարկանի տները գտնվում էին բակի՝ Փարպեցի փողոցին հարող կողմում:

սաստիկ է, և շուրջ բոլորը հսկայական քանակությամբ ձյուն է կուտակվել: Պատուհանից ձմեռային էտյուդներ են նկարում: Երբ նայում ես քաղաքին, թվում է, թե հյուսիսում ես: Այսպիսի ձմեռ ու այսպիսի ձյուն մեր քաղաքի հնաբնակաները չեն հիշում»²⁵:

Քաղաքային տեսարաններ: Սունդուկյանի-Ստալինի-Լենինի-Մաշտոցի պողոտան նկարչի տան պատշգամբից

1931 թվականից մինչև կյանքի վերջը Վ. Գայֆեճյանն իր ընտանիքի հետ ապրել է Սունդուկյանի-Ստալինի 49 շենքում, որի բարձրադիր բնակարանի երկու պատշգամբները դուրս էին գալիս դեպի փողոց և դեպի բակ՝ նկարչին ապահովելով նկարելու համար շահեկան դիտակետերով (այդ են վկայում նախորդ բաժնում դիտարկված բակային բնանկարները): Իր տան պատշգամբից նկարելու հնարավորությունը փոխհատուցել է ձմեռային ցուրտ եղանակին արտագնա պլեների անհնարինությունը, որի մասին նկարիչը գրել էր վերոհիշյալ նամակում: Երբ 1941-1950 թթ. պետությունը բռնազավթել էր նկարչի արվեստանոցը հոգուտ ոմն զինկոմի ընտանիքի, նա զրկվել էր մեծադիր կոնպոզիցիոն նկարներ ստեղծելու հնարավորությունից: Այս առումով շատ կարևոր է, որ պատշգամբից էտյուդներ անելու հնարավորությունը մասամբ լուծում էր իրավիճակը: Ուշագրավ է, որ տարբեր տարիներին նույն կետից արված գործերում երևում է տվյալ վայրի զարգացման և ձևափոխությունների ընթացքը, ինչպես նաև գործերի վերնագրերում արտացոլվում են փողոցի անվանափոխությունները²⁶: Այսպիսով, նկարչի տան պատշգամբից կատարված մի շարք տեսարաններ պատկերում են ներկայիս **Պուշկինի-Մաշտոցի խաչմերուկից դեպի Մատենադարան ձգվող համայնապատկերը**. էտյուդային անավարտ թեթևությամբ կատարած, նուրբ ու թափանցիկ «Երևան: Սունդուկյանի անվան պողոտան» (1930-ական թթ., մասնավոր հավաքածու), երկնա-մանուշակագույն թախծալի տոնայնությամբ «սրտառուչ ու լիրիկական» «Նոր Երևան: Վաղ գարուն» (1947, ՀԱՊ), «Ստալինի պողոտան Երևանում» (մոտ 1948, մասնավոր հավաքածու), «Ստալինի անվան պողոտան

25 Լ. Լետկարին ուղղված Վ. Գայֆեճյանի նամակից, 1947 թ. հունվարի 4: ՀԱՊ-ի հուշաձեռագրային բաժին, ինվ. №19019, Լ.Պ. Տեր-Կարապետյանի ֆոնդ, պ.մ. № 9, ռուսերեն:

26 Մասնավորապես, ներկայիս Մաշտոցի պողոտան Ռուսական կայսրության շրջանում կոչվել է «Արմյանսկայա», խորհրդային առաջին տարիներին վերանվանվել է «Սունդուկյանի անվան պողոտա», 1930-ական թթ. վերջից կոչվել է «Ստալինի անվան պողոտա», 1960 թ.-ից՝ «Լենինի պողոտա»: Այդ պատճառով տարբեր տարիներին արված գործերում փողոցի նույն տեսարանները տարբեր կերպ են կոչվում:

Երևանում» (1950–ական թթ. սկիզբ, Վանաձորի կերպարվեստի թանգարան (նկ. 11): Գեղանկարչական և պատմական առումով վերջինս առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: 1950 թ. դեկտեմբերին՝ Ս. Մերկուրովի հեղինակած Ստալինի արձանի տեղադրումից օրեր անց, Լ. Լետկարին ուղղված իր նամակում Վ. Գայֆեճյանը հիշատակում է այդ փաստը²⁷: Քաղաքի ամենաբարձր կետում՝ «Հաղթանակ» զբոսայգում տեղադրված արձանը տեսանելի էր նկարչի պատշգամբից: Եվ ահա, Վանաձորի թանգարանի «Ստալինի անվան պողոտան Երևանում» կտավի ետին պլանում՝ բլրի բարձունքում հազիվ նշանավորվում է Ստալինի արձանի ուրվապատկերը, որն էլ թույլ է տվել կտավը թվագրել 1950–ական թթ. սկզբով (դատելով կանաչ սաղարթախիտ ծառերից, այն կարող էր նկարված լինել արդեն 1951 թ. ամռանը): Սա, հավանաբար, Ստալինի արձանի առաջին պատկերումներից է հայ գեղանկարչության մեջ, ուստի այն նաև պատմական նշանակություն ունի: Արձանի տեղադրումը պայմանավորված էր Հայրենական մեծ պատերազմում տարած հաղթանակով և նվիրված էր Հայաստանի խորհրդայնացման 30–ամյակին: Այդ տարի երկրի հասարակական–մշակութային կյանքում մեծ ոգևորություն և աշխուժություն էր տիրում: Այդ տրամադրություններն արտացոլված են հիշյալ նամակում, Վ. Գայֆեճյանի՝ քաղաքից ոգեշնչված հուզական ապրումներում. «Որքան կուզենայի, որ զարնանային տաք օրերին կարողանայիր ինձ հյուր զալ և ծանոթանալ մեր Երևանին, որը պատերազմից հետո անձանաչելիորեն գեղեցկացել և բարեկարգվել է: Այժմ այնքան գեղեցիկ տներ և փողոցներ կան: Փողոցներում մեծ աշխուժություն է տիրում, շուրջբոլոր մեքենաները, տրամվայներն ու տրոլեյբուսներն են շրջում...»²⁸: Այս ժամանակաշրջանի Վ. Գայֆեճյանի ստեղծագործության ընդհանուր ֆոնի նկտալին առանձնանում է զվարթ տրամադրությամբ, վառ ու զրնգուն գունաշարով, պատկերը ողողված է արևի լույսով, որի ցուլքերը աշխույժ խճանկար են ստեղծում ծառերի սաղարթներում: Դրանց ետևում որպես արդիության նշաններ նկատելի են տրոլեյբուսն ու ավտոբուսը, և պատկերն ասես նկարչի վերոհիշյալ խոսքերի նկարազարդումը լինի:

Ստալինի պողոտա դուրս եկող նկարչի տան պատշգամբից նկարված հաջորդ նկարաշարում պատկերված է փողոցի հանդիպակաց կողմի մի բակային հատված: Այս շարքի ամենավաղ գործը ընտանիքի հավաքածուից մի գծանկար է՝ «Երևան: Մնավարտ բնանկար» (1930–ական թթ. 1–ին կես²⁹): Շարքի հաջորդ գործերն են «Փողոց: Էտյուդ» (1946,

27 Լ. Լետկարին ուղղված Վ. Գայֆեճյանի նամակից, Երևան–Մոսկվա, դեկտեմբերի 3, 1947 թ.: ՀԱՊ–ի հուշաձեռագրային բաժին, ինվ. №19019, Լ.Պ. Տեր–Կարապետյանի ֆոնդ, պ. մ. № 9 (ռուսերեն):

28 Նույն տեղում:

29 Է. Գայֆեճյանը «Ваграм Гайфеджян. Графика. Рисунок» զրքում, էջ 296, այդ գծանկարը կասկածելով թվագրել է մոտ 1940 թվականով: Սակայն, Վ. Գայֆեճյանի նկարների շնորհիվ ուսումնասիրելով տարբեր տարիներին այդ

մասնավոր հավաքածու) և «Անձրևից հետո» (1952, մասնավոր հավաքածու), (նկ. 8): Այս երկուսում արդեն տեսարանը այլ է՝ փորագրագարդ պատշգամբը վերացել է, բակը ձևափոխվել է, սակայն սյուներին հենված սովորական անշուք պատշգամբով տան պատկերը դեռևս ճանաչելի է: Այս վայրը որպես ականատես մանրամասն նկարագրել է Է. Գայֆեճյանը³⁰: Ստալինի պողոտային հարող նույն բակն է պատկերված նաև ԵԲՊԹ-ի և մասնավոր հավաքածուներից երկու ձմեռային էտյուդներում. «Ստալինի պողոտա» (1938) և «Ձմեռային էտյուդ: Երևան» (1940-ական թթ. վերջ): Այս շարքի գործերից կատարողական եղանակով և առանձնահատուկ հմայքով աչքի է ընկնում «Անձրևից հետո» գեղանկարը. նուրբ մոխրաերկնագույն թափանցիկ օդալուսային միջավայրն ասես բուրում է խոնավ գետնի, անձրևով լվացված ծառերի թարմությամբ, իսկ ջրաներկի թափանցիկությամբ քսված գուաշի վրձնահարվածները վարպետորեն փոխանցում են թաց գետնի վրա միջավայրի արտացոլումները: Իր այս պոետիկ հայացքի ներքո Գայֆեճյան-նորբանիստն այստեղ էլ չի խորշում որպես արդիության խորհրդանիշներ՝ ավտոմեքենաների պատկերումից, որ սակավ է հանդիպում հայ գեղանկարչության մեջ: Այս պատկերներում ուշադրություն է գրավում նաև Ստալինի պողոտան գարդարող տանձաձև կրկնակի «հոյակապ լապտերներով»³¹ էլեկտրական լուսավորության սյունը, որ նույնությամբ տեսնում ենք 1930-1940-ական թվականների լուսանկարներում:

Ստալինի պողոտա դուրս եկող նկարչի տան պատշգամբից կատարած աշխատանքների ևս մեկ խումբ ներկայացնում է **շքերթների տեսարանները**, որոնք վերաբերում են նկարչի ողջ ստեղծագործությունն ուղեկցող քաղաքային երթերի և տոնախմբությունների թեմատիկ շարքին: Իր նամակներից մեկում նա գրել է. «[...] Նոյեմբերի 7-ին [...] Երևանի ողջ բնակչությունը ցնծում էր: Սովորաբար ես ամեն տարի մեր պատշգամբից նկարում էի վիթխարի ժողովրդական երթը...»³²: Այս նկարախումբն են կազմում «Հոկտեմբերյան տոնը Երևանում» (1930-ական թթ. 2-րդ կես, մասնավոր հավաքածու), «Երևանի ընդհանուր տեսարանը տոն օրով» (1935, մասնավոր հավաքածու), «Փողոց: Տոնական օր» (1940-1946, մասնավոր հավաքածու) գեղանկարները և երկնա-մոխրագույն թղթի վրա կավձամատիտով կատարված երեք գրաֆիկաները՝ «Սունդուկյանի անվան փողոցը Երևանում տոնական օրով» (1939, մաս-

տան ձևափոխությունները, կարող ենք այն վստահաբար թվագրել 1930-ական թթ. սկզբով: Սրա օգտին է խոսում նախ և առաջ տան հին փորագրագարդ պատշգամբը և դրա անհետանալը, ինչը նկատում է և Է. Գայֆեճյանը:

30 Տե՛ս հղում 28:

31 **Գրիգորյան Ս.**, Մայրաքաղաքի ճարտարապետությունը, «Սովետական արվեստ», 6-7, 1940, էջ 38:

32 Լ. Լեոկարին ուղղված Վ. Գայֆեճյանի նամակից, Երևան-Մոսկվա, 1952 թ. նոյեմբերի 8: ՀԱՊ-ի հուշաձեռագրային բաժին, ինվ. №19019, Լ.Պ. Տեր-Կարապետյանի ֆոնդ, պ. մ. № 9 (ռուսերեն):

նավոր հավաքածու), «Տոնական օր» (1939, մասնավոր հավաքածու), «Տոնական առավոտ» (1940, ՀԱՊ): Ի հեճուկս նրա, որ «այդ տարիների ցուցահանդեսները պարզապես հեղեղված էին [...] կոմկուսի և ժողովրդի միջև «միասնությունը և փոխադարձ սերը» հավաստող, հեղափոխական տոները, երթերն ու շքերթները [...] լուսանկարչական ձշտությամբ վերարտադրող կեղծ հորինվածքներով»³³, Վ. Գայֆեճյանին դրանք առատ նյութ էին տալիս քաղաքային տոնական երթերի իր սիրելի մոտիվին կրկին անդրադառնալու համար: Այս խմբի թե՛ երփնագրերում, թե՛ գրաֆիկաներում նկարիչն ասես հանկարծակի վերադառնում է իր ազատ ու թեթև, «հալչող» իմպրեսիոնիստական նկարելաոճին, որպիսին տեսանք 1920-ական – 1930-ական թթ. սկզբի գործերում: Վստահաբար կարելի է ասել, որ նկարչի «անտրոհելի գիտակցության» մեջ իբրև մի արքետիպ դրոշմված տոնական երթի մոտիվն է թելադրել իմպրեսիոնիստական ազատ, արտիստիկ նկարելաոճը: Այլ կերպ լինել չէր կարող, քանզի սն է բոլոր ժամանակներում անփոփոխ «տոնի գայֆեճյանական տարբերակը». խորհրդային շքերթները նա ընկալում էր որպես հավաքական ծիսականության մեջ միասնացած մարդկանց ամբողջություն»³⁴: Եթե գեղանկարչական «շքերթները» վառ ու գունեղ են, ապա գրաֆիկաները հազեցած են նրբագեղ, սառը արծաթափայլ մթնոլորտով, որն աշխուժացված է վառ բծերի կուտակումներով: Նկարները թեպետ «ցերեկային» են, սակայն նրանցում զգացվում է մթնշաղային բնանկարների ոգին: Այս սառը մոնոքրոմ տոնայնության մեջ կետային վառ ցուլերի շնորհիվ նկարիչը ստացել է այն տոնական, միստիկ-կառնավալային տրամադրությունը, որով համակված էին դարասկզբի «Դեկորատիվ մոտիվներն» ու «Գունային կոմպոզիցիաները»: Շքերթների խմբի գործերում հետաքրքիր հորինվածքով աչքի է ընկնում «Հոկտեմբերյան տոնը Երևանում» կտավը (նկ. 9), որտեղ նկարիչը ցույց է տվել հենց այն պատշգամբը, որտեղից դեպի ցած է բացվում փողոցի համայնապատկերը, և այնտեղ նստած դիտորդ-կնոջը: «Պատշգամբային» հորինվածքները բնորոշ են իմպրեսիոնիզմին և, մասնավորապես, Կ. Կորովինի գործերին («Պատշգամբի մոտ: Իսպանուիիներ Լեոնորան և Ամպարան», 1888-1889, Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահ, «Պատշգամբում: Երեկո Սիմֆերոպոլում», 1915, Դնեպրոպետրովսկի կերպարվեստի պատկերասրահ): Սակայն Վ. Գայֆեճյանի «պատշգամբային» տեսարանին ամենամոտն է Է. Մունքի «Լաֆայետ փողոցը» («Rue Lafayette», 1891, կտավ, յուղաներկ, 92x73, Օսլոյի ազգային պատկերասրահ), (նկ. 10): Երկու պլաններից բաղկացած հորինվածքի այսօրինակ կառուցումը փողոցի տեսարանը բացում է պատշգամբից դիտողի հայացքով, որի շնորհիվ անհատ-քաղաք որոշակի, ինչ-որ տեղ դրամատիկ հարաբերություն է ստեղծվում...

33 Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի...*, էջ 96:

34 Гайфеджян Э., Ваграм Гайфеджян. Очерк о жизни и творчестве, *Ваграм Гайфеджян (1879-1960). Альбом*, Ереван, «Тигран Мец», 2002, с. 44.

Առավելապես պատմավավերագրական նյութի վերհանմանը ուղղված սույն հոդվածի սահմանները թույլ չեն տալիս հանգամանորեն քննարկելու զուտ գեղանկարչական, մասնավորապես իմպրեսիոնիզմին առնչվող խնդիրները: Իմպրեսիոնիզմի հետ Վ. Գայֆեճյանի գեղանկարչության առնչությունը հիմնարար խնդիր է հատկապես նրա բնանկարչության և քաղաքային ժանրերում: Այդուհանդերձ, դա հստակորեն արտահայտվեց 1920–1940–ական թթ. գործերում, Վ. Գայֆեճյանը երբեք չհանդիսացավ «ուղղափառ» իմպրեսիոնիստ, այլ, հենվելով դրանվաճումներին, ընդլայնեց և հագեցրեց այն իր ուրույն առանձնահատուկ գունազգադրությամբ, որի համար լոկ մթնոլորտի ակնթարթային փոփոխականության շեշտադրման խնդիրը չափազանց նեղ էր: Վ. Գայֆեճյանը հայկական իմպրեսիոնիզմ բերեց կիսատոների հարուստ բազմերանգությունը, որով նա կարողացավ ողողել ու կերպարանափոխել տեսողական պատկերը՝ հուզականության ելևէջներին համապատասխան:

Եզրակացություն

Այսպիսով, մենք ուրվագծեցինք Վ. Գայֆեճյանի երևանյան նկարաշարքն ընդհանուր գծերով՝ մտովի հետևելով նկարչի երևանյան հետագծերին: Այս նկարաշարքն իր ժանրային, թեմատիկ, գեղարվեստական բազմազանությամբ ոչ միայն Վ. Գայֆեճյանի ստեղծագործության, այլ նաև 20–րդ դ. հայ կերպարվեստի նշանակալի մասն է: Երևանին նվիրված հայ կերպարվեստի հազարավոր նմուշների բազմաձայնության մեջ Վ. Գայֆեճյանը «բարձր որակով և նրբին վարպետությամբ նվագեց իր պարտիան ...նվագեց իր լիրիկական ջութակով, զայֆեճյանական մեղմ սուրդինկայով: Այդպես էլ մեղմ ու անաղմուկ նա կնքեց իր մահկանացուն 1960 թվականին»³⁵: Վ. Գայֆեճյանը հենց նա էր, ով «քաղաքի աղմուկի միջից լսել էր տալիս սրինգի մարգարտաշար մեղեդին»³⁶: Իրավամբ, հայ բնանկարչության՝ սարյանական մաժորով բոցավառված ընդհանուր պատկերի մեջ զայֆեճյանական միներն ըմբռնողի համար հայտնություն է:

35 **Քոչար Ե.**, *Վահրամ Գայֆեճյան*, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, Հայաստանի նկարչի տուն, 1972, էջ 8:

36 **Քոչար Ե.**, *Ես և Դուք: Հոդվածներ, ելույթներ, հուշեր, փոխադասական խոհեր, գրական–գեղարվեստական ստեղծագործություններ* (կազմ. և խմբ.՝ Ա. Հովհաննիսյան, Լ. Մարտիրոսյան–Քոչար), Երևան, «Մուղնի», 2007, էջ 118:

YEREVAN IN VAHRAM GAYFEJYAN'S ART OF THE SOVIET PERIOD

LILIT SARGSYAN

*Art historian, an applicant of the
Institute of Arts, NAS RA*

Abstract

The city of Yerevan holds a significant place in the artistic legacy of Vahram Gayfejyan, a distinguished figure encompassing roles as an artist, an educator, an art critic, and a pivotal contributor to Armenian fine art during the 20th century. From 1924 to 1957, Gayfejyan skillfully depicted the evolving essence of the capital of Soviet Armenia through his works. This article explores the subject within the broader context of the emergence of Soviet-Armenian culture and the construction of the new Yerevan.

The article delves into the unique artistic perspectives of Vahram Gayfejyan, striving to establish a chronological framework for his Yerevan-centric artistic period. Additionally, an effort is made to categorize his extensive body of work—comprising over a hundred pieces—based on subjects and depicted locations. The analysis draws from a rich array of sources, including artworks housed in the National Gallery of Armenia (NGA), the History Museum of Yerevan (HMY) as well as private and family collections.

The article meticulously examines select works from the NGA and HMY collections, providing insights into creation dates, artistic techniques employed, and the locations depicted. This comprehensive approach aids in defining or clarifying details related to Gayfejyan's artworks, contributing to the drafting of a mapped representation of Gayfejyan's Yerevan. Consequently, the Yerevan series by Gayfejyan is presented not only through an artistic lens but also from a historiographical-documentary perspective, enriching our understanding of the artist's profound connection with the city's history and culture.

Keywords: Vahram Gayfejyan, urban genre, Yerevan in Armenian painting, Soviet-Armenian fine art, construction of Yerevan, Armenian landscape, old Yerevan, new Yerevan, Vahram Gayfejyan's landscape paintings

ЕРЕВАН В ТВОРЧЕСТВЕ ВАГРАМА ГАЙФЕДЖЯНА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

ЛИЛИТ САРГСЯН

*ИСКУССТВОВЕД, СОИСКАТЕЛЬ
Института искусств НАН РА*

Резюме

В творчестве советского периода одного из основоположников армянского изобразительного искусства XX века, известного живописца, графика, педагога, искусствоведа и общественного деятеля Ваграма Мкртичевича Гайфеджяна (1879–1960) значительное место отведено теме Еревана. В 1924–1957 гг. В. Гайфеджян создал меняющийся облик возрождающейся и развивающейся столицы Советской Армении. Автор рассматривает тему в контексте становления в 1920–х годах армянской советской культуры и строительства нового Еревана. В статье показываются особенности художественных взглядов В. Гайфеджяна, предлагается периодизация советского периода творчества художника и группировка посвященных Еревану более ста произведений по тематике и изображенным местам. В статье рассматриваются работы из Национальной галереи Армении (НГА), фонда изобразительного искусства Музея истории г. Еревана (МИЕ), частных и семейной коллекций. В ходе работы были установлены и уточнены время создания, изображенные места и техника некоторых картин из НГА и МИЕ, обрисована «гайфеджяновская карта» Еревана. Ереванский цикл В. Гайфеджяна представлен также с историко-документальной точки зрения.

Ключевые слова: Ваграм Гайфеджян, городской жанр, Ереван в армянской живописи, армянское советское изобразительное искусство, армянское искусство XX века, строительство Еревана, армянский пейзаж, старый Ереван, новый Ереван, пейзажи Ваграма Гайфеджяна

Գրականության ցանկ

1. Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009:
2. Գրիգորյան Մ., Մայրաքաղաքի ճարտարապետությունը, «Սովետական արվեստ», 6-7, 1940, էջ 34-39:
3. Դոլովխանյան Լ., Մի շենքի պատմություն, *Հայ արվեստի հարցեր*, Գիտական հոդվածների ժողովածու, 2, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, «Գիտություն», 2009:
4. *Կերպարվեստի հավաքածու (մաս 1), Երևանը բնանկարներում*, Երևան, Երևան քաղաքի պատմության թանգարան, 2008:
5. Սարգսյան Է., *Նկարչի հուշերը* (խմբ.՝ Ա. Աղասյան), Երևան, «Լորենի», 2019:
6. Սարյան Մ., *Գրառումներ իմ կյանքից*, Երևան, «Սովետական գրող», 1980:
7. Վահրամ Գալֆեճյան. *Կապալոգ* (ներած. հոդվածի հեղինակ Ե. Քոչար), Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, Հայաստանի նկարչի տուն, 1972:
8. Քոչար Ե., *Ես և Դուր: Հոդվածներ, ելույթներ, հուշեր, փոխադրյալական խոհեր, գրական-գեղարվեստական սրբազանություններ* (կազմ. և խմբ.՝ Ա. Հովհաննիսյան, Լ. Մարտիրոսյան-Քոչար), Երևան, «Մուղնի», 2007:
9. Քոթանջյան Գ., *Խնայրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգությունը և հայ գեղանկարչությունը*, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2014:
10. Авакян А., *Из истории художественной жизни Армении 1920-1932*, Ереван, «Арминиус», 2002.
11. Бальян К., *Город, смотрящий на Арарат*, http://www.projectclassica.ru/school/18_2006/school2006_18_03a.htm
12. Гайфеджян Э., *Авет Габриэлян в кругу родных и близких*, Ереван, Авторское издание, 2022.
13. Гайфеджян Э., *Вагրալի Գայֆեճյան (1879-1960). Ալբոմ*, Երևան, «Տիգրան Մեշ», 2002.
14. Гайфеджян Э., *Вагրալի Գայֆեճյան. Графика. Рисунки*, Ереван, «Гаспринт», 2012.
15. Гаспарян М., *Архитектура Еревана XIX – начала XX века*, Ереван, «Ушардзан», 2008.

Նկարների ցանկ

1. Վ. Գայֆեճյան, «Լարախաղացները», մոտ 1930 (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 50x58.5), ՀԱՊ, ինվ. № ժ-4171, © Հայաստանի ազգային պատկերասրահ
2. Վ. Գայֆեճյան, «Կոմունալ շինարարություն», 1920-ական թթ. վերջ – 1930-ական թթ. սկիզբ (կտավ, յուղաներկ, 48x60), ԵԲՊԹ, ինվ. № 815-102, լուս.՝ Լ. Սարգսյանի
3. Գրքի կրպակ Ամիրյան-Մաշտոց խաչմերուկում, Երևան, 1950-ական թթ. աղբյուրը՝ www.hinyerevan.com
4. Հին Երևան: Գրքի կրպակի առջև, մոտ 1929 (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 21.5x27.5), մասնավոր հավաքածու, լուս.՝ Է. Գայֆեճյանի արխիվից
5. Ղանթարի շուկայի առևտրաշարքերը, Երևան, 20-րդ դարի առաջին քառորդ, ՀՊԹ, ինվ. № 362-37, © Հայաստանի պատմության թանգարան
6. Վ. Գայֆեճյան, «Հին Երևան», 1920-ական թթ. վերջ – 1931 (կտավ, յուղաներկ, 33x46), ԵԲՊԹ, ինվ. № 821-106, լուս.՝ Լ. Սարգսյանի
7. Տեսարան Ստալինի (այժմ՝ Մաշտոցի) պողոտայից, 1930-ական թթ., ԵԲՊԹ, © Երևան քաղաքի պատմության թանգարան
8. Վ. Գայֆեճյան, «Անձրևից հետո», 1952 (թուղթ, գուաշ, 27.2x36.5), մասնավոր հավաքածու, լուս.՝ Է. Գայֆեճյանի արխիվից
9. Վ. Գայֆեճյան, «Հոկտեմբերյան տոնը Երևանում», 1930-ական թթ. 2-րդ կես (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 34x31.5), մասնավոր հավաքածու, լուս.՝ Է. Գայֆեճյանի արխիվից
10. Է. Մունք, «Լաֆայետ փողոցը», 1891 թ. (կտավ, յուղաներկ, 92x73), Օսլոյի ազգային պատկերասրահ, աղբյուրը՝ <https://www.wiki-art.org/ru/edvard-munk/ulitsa-lafayet-1891>
11. Վ. Գայֆեճյան, «Ստալինի անվան պողոտան Երևանում», 1950-ական թթ. սկիզբ (կտավ, յուղաներկ, 69.5x55), Վանաձորի կերպարվեստի թանգարան, © Վանաձորի կերպարվեստի թանգարան

Ընդունվել է՝ 09.11.2023

Գրախոսվել է՝ 24.11.2023

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



1



2



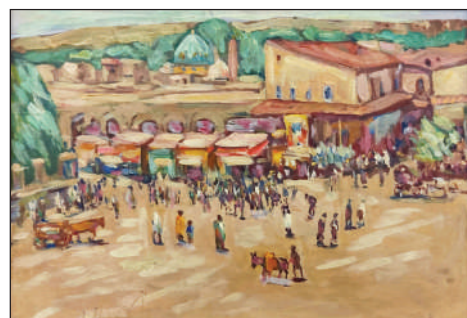
3



4



5



6



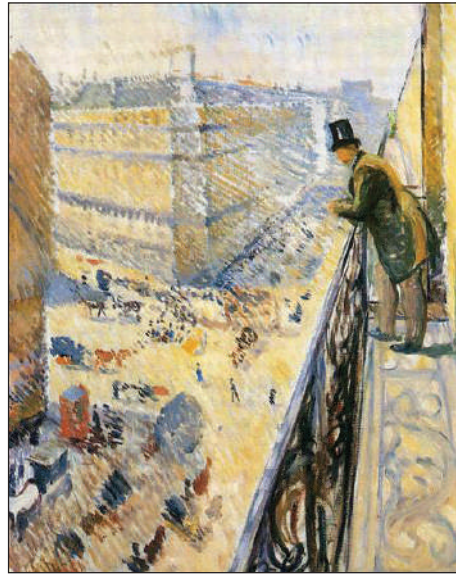
7



8



9



10



11

ՍՏԵՓԱՆ ԹԱՐՅԱՆԻ ՕՖՈՐՏՆԵՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՈՒՐՎԱԳԻԾԸ

ՄԻՍԱԿ ՀԱՐԹԵՆՅԱՆ

*Հայաստանի գեղարվեստի պետական
ակադեմիայի հայցորդ
misakhartenyan@gmail.com*

ՀՏԴ՝ 7.012

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-144

Ամփոփագիր

Ստեփան Թարյանը (1899–1954 թթ.) 20-րդ դարի առաջին կեսի այն արվեստագետներից է, որի ստեղծագործությունը բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում, ով իր սերնդակից մի շարք նկարիչների հետ հայ մշակույթի մեջ ներմուծեց ռուսական ակադեմիական դպրոցի և ավանգարդի, մասնավորապես կոնստրուկտիվիզմի հմտություններն ու եվրոպական արվեստի դարասկզբի նորարարական միտումները: Թարյանը աշխատել է կերպարվեստի գրեթե բոլոր բնագավառներում՝ գրաֆիկա, գեղանկարչություն, բեմանկարչություն, քանդակ: Ցավոք, նրա արվեստը դեռ բազմակողմանի ուսումնասիրված չէ, իսկ հեղինակը դեռևս չի արժանացել պատշաճ ճանաչման և գնահատանքի: Ավարտելով Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի քանդակագործության բաժինը՝ Ստ. Թարյանը վերադարձել է հայրենիք և սկսել ստեղծագործական բուռն գործունեություն՝ կերտել բազմաթիվ դիմաքանդակներ, կոթողային «Սպասում» արձանը, համագործակցել Մայր թատրոնի (Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոն) հետ, որտեղ կատարել է ներկայացումների ձևավորումներ, գեղանկարչական ու գրաֆիկական աշխատանքներով մասնակցել ցուցահանդեսների: Նկարչի ստեղծագործությունների զգալի մասը գրաֆիկական գործեր են՝ մասնավորապես օֆորտներ (հիմնականում դիմանկարներ և բնանկարներ), որոնց ուսումնասիրության միջոցով փորձենք ամբողջացնել Ստ. Թարյանի ստեղծագործական կենսագրությունն ու արվեստի առանձնահատկությունները, հասկանալ և ընկալել Խորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական կյանքը, մասնավորապես հաստոցային գրաֆիկայի զարգացման ուղիները:

Բանալի բառեր. Ստեփան Թարյան, գրաֆիկա, օֆորտ, կերպարվեստ, բնանկար, դիմանկար, ավանգարդ, կոնստրուկտիվիզմ

Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելուց հետո սկսվեց հայ արվեստի զարգացման մի նոր փուլ, որի կայացման համար առաջնային դարձավ մասնագիտական ուսումնական հաստատությունների հիմնադրումը¹, ստեղծվեցին բազմաթիվ ստեղծագործական միություններ և ընկերություններ, գեղարվեստական թանգարաններ ու պատկերասրահներ, որոնք կարևորեցին հասարակության մեջ մշակույթի դերն ու նշանակությունը: 1924 թ. ապրիլին հաստատվեց Ա. Թամանյանի հեղինակած Երևան քաղաքի գլխավոր հատակագիծը, որը նպաստեց նախկինում անտեսված մոնումենտալ-դեկորատիվ արվեստի զարգացմանը²: Եվ չնայած իշխանությունների վարած Խորհրդային Միության կազմում ապրող ժողովուրդների մշակույթի «համահարթեցման» քաղաքականությանը, այս շրջանի հայ կերպարվեստին հաջողվեց պահել և զարգացնել իրեն բնորոշ ազգային դիմագիծը:

Ստեփան Թարյանի վաղ շրջանը

1930-ական թվականներին հայրենիք վերադաձան ինչպես երիտասարդ, այնպես էլ միջին սերնդի արդեն բավական ավանդ ունեցող հայ նկարիչներ: Երևան քաղաքը դարձավ մշակութային կենտրոն, որտեղ իրենց գործունեությունն էին ծավալում այնպիսի արվեստագետներ ինչպիսիք էին գեղանկարիչներ Մարտիրոս Սարյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Վահրամ Գայֆեճյանը, Հովհաննես Թադևոսյանը, Գաբրիել Գյուրջյանը, Գոհար Ֆերմանյանը, գրաֆիկներ՝ Հակոբ Կոջոյանը, Միքայել Արուտչյանը, Ստեփան Թարյանը, Տաճատ Խաչվանքյանը և այլք:

Քանդակագործ, գեղանկարիչ, գրաֆիկ և բեմանկարիչ Ստեփան Թարյանը (Թարխարարյան) ծնվել է 1899 թ. օգոստոսի 17-ին Թիֆլիսում: Մասնագիտական նախնական կրթությունը ստացել էր ծննդավայրում՝ սովորելով Ե. Թադևոսյանի և Օ. Շմելյինգի դասարանում³: Այա 1923 թ. մեկնել է Պետերբուրգ, ընդունվել Գեղարվեստի ակադեմիայի քանդակագործության բաժին, սովորել բազմակողմանի հետաքրքրություններ ունեցող պրոֆեսոր Ալեքսանդր Ուլինի արվեստանոցում, որը 1921-1925 թվականներին դասավանդում էր Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիայում: Ա. Ուլինը հնարավորինս ակտիվ հետևում էր եվրոպական

11922 թ. հիմնադրվել է գեղարվեստական դպրոցը (1926-ից՝ Գեղարդ տեխնիկում, 1938-ից Փ. Թերլեմեզյանի անվան ուսումնարան, հետագայում՝ գեղարվեստի պետական քոլեջ), 1945 թ.՝ Գեղարվեստի ինստիտուտը (2000-ից՝ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2017-ից՝ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա):

2 Աղասյան Ա., *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Հանգակ 97», 2009, էջ 79:

3 Աղասյան Ա., Ստեփան Թարյան (1899-1954) նվիրված է ծննդյան 110-ամյակին: Կերպարվեստ կերտող վեհապետ, Երևան-Մոսկվա, «Որպան», 2009-2011, էջ 5:

նորարարական գեղարվեստական հոսանքներին, «Նկարիչ-անհատապաշտների միության»⁴ անդամ էր, ցուցադրվում էր «Мир искусства» խմբի հետ (1924 թ.), մասնակցում «Կուինջիի անվան նկարիչների միության»⁵ (1926 թ.) կազմակերպած ցուցահանդեսներին:

Հեղափոխությունից հետո՝ 1918 թ. ապրիլին, Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիան լուծարվեց՝ անցնելով ժողովրդական կոմիսարիատի ենթակայությանը և նույն թվականի օգոստոսին «Ազատ գեղարվեստական դպրոցը» վերանվանվեց «Ազատ արվեստանոցների»: Նախկին պրոֆեսորների հետ սկսեցին դասավանդել նոր սերնդի ներկայացուցիչներ՝ Ա. Ռուլովը, Ա. Սավինովը, Ա. Մատվենը, Լ. Շերվոդը և «ձախ» հոսանքի ներկայացուցիչներ՝ Ա. Մնդրեկը, Ն. Ալտմանը, Մ. Մատյուշինը: Ի տարբերություն մոսկովյան գեղարվեստական դպրոցի՝ Պետերբուրգում ավելի զգույշ և պահպանողական էին մոտենում ցանկացած նոր հոսանքի դրսևորմանը: Սակայն, ֆուտուրիզմի, կուբիզմի, կոնստրուկտիվիզմի ազդեցությունը անժխտելի էր, իսկ 1920-ականների գեղարվեստական կյանքը՝ բազմաբնույթ: Ավանգարդ արվեստն առհասարակ 1920-1930-ական թթ. դարձել էր նորաստեղծ խորհրդային իրականության որդեգրած մշակութային քաղաքականությունը մինչ սոցռեալիզմի պարտադրված միահեծան գաղափարախոսության հաստատումը:

«Կուինջիի անվան միության» կամ «Նկարիչ անհատապաշտների միության» խմբի ցուցահանդեսներում ներկայացվում էին տարբեր, երբեմն, իրարամերժ հոսանքների ստեղծագործողների աշխատանքներ: Ամենանշանակալից ցուցահանդեսը կարելի է համարել ֆուտուրիստների և կուբիստների ցուցահանդեսը՝ կազմակերպված Մյատլնների տանը 1921 թ.⁶: Կազմակերպիչներն էին Ն. Ալտմանը և Ն. Պունինը: Նույն թվականին Մյատլնների տան ցուցահանդեսի էքսպո-

4 Նկարիչ-անհատապաշտների միությունը (Общество художников-индивидуалистов) ստեղծվել է Պետերբուրգում 1920 թ. և գոյատևել մինչև 1929 թ., ունեցել է 9 խմբային ցուցահանդեսներ: Առաջին ցուցադրությունը կայացել է 1921 թ., որին մասնակցում էին նկարիչներ Ա. Մակովսկին, Ի. Բրոդսկին, Պ. Բոլոտովը, Կ. Պետրով-Վոդկինը, քանդակագործ Ա. Ալինը և ուրիշներ: Տե՛ս **Иванов С.**, *Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа*, Санкт-Петербург, NP-Print, 2007, с. 379-382.

5 Կուինջիի անվան նկարիչների միությունը (1909-1930 թթ.) ստեղծվել է Պետերբուրգում նկարիչ Արխիպ Կուինջիի միջոցներով, որի նպատակն է եղել պահպանել և զարգացնել ռուսական արվեստի ռեալիստական միտումները: Անդամներն էին Կուինջիի աշակերտները՝ նկարիչներ Ա. Ռիլովը, Ե. Չեպցովը, Ի. Շյոգլետյոնը, Ն. Բոգդանով-Բելսկին, Վ. Կուզնեցովը և ուրիշներ: Տե՛ս **Власов В. Г.**, *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, т. 6, Санкт-Петербург, «Азбука», 2007, с. 394-395.

6 **Богдан В.**, Академия художеств 1920-ые начало 1930-х., *Третьяковская галерея*, 2, 2013 (39), (эл. издание).

զիցիայի հենքի վրա ստեղծվեց Գեղարվեստական մշակույթի թանգարան, իսկ 1923 թ.՝ Գեղարվեստական մշակույթի ինստիտուտ, որտեղ հանրահռչակվում էին արվեստի հետազոտման նորարարական մեթոդները⁷: 1920-ականների նշանակալից ձեռքբերում էր ֆուտուրիստ և կոնստրուկտիվիստ Վ. Տատլինի նախագծած աշտարակը՝ նվիրված Կոմունիստական III Ինտերնացիոնալին: Ժամանակավոր նյութերից՝ ապակուց և պողպատից ստեղծված հուշարձանը կղաճնար ճարտարապետության և քանդակի յուրօրինակ սինթեզ՝ նշանավորելով մոնոմենտալ կառույցների նոր տիպ՝ գեղարվեստականի և կիրառականի միասնություն⁸:

Ռուսական ավանգարդը ներկայացնող այս բարդ և միաժամանակ հետաքրքիր ու հարուստ մշակութային մթնոլորտում են անցել Թարյանի ուսումնառության տարիները, որոնք մեծ հետք են թողել ստեղծագործական նախասիրությունների ձևավորման և հետագա գործունեության վրա: Այս շրջանում նա մասնակցում էր ամենամյա ուսանողական հաշվետու ցուցահանդեսների՝ ներկայացնելով ոչ միայն քանդակներ, այլև գրաֆիկական և գեղանկարչական աշխատանքներ, որոնք հավանաբար կատարված են եղել կոնստրուկտիվիզմի գեղարվեստական դրսևորումներին հարազատ: Դրանց մասին կարող ենք ենթադրել ցուցահանդեսների թեմատիկ ուղղվածությունից⁹, քանի որ այդ գործերը չեն պահպանվել, ուստի դրանց մասին տեղեկանում ենք Ակադեմիայի արխիվային նյութերից:

Երիտասարդ տարիներից սկսած Թարյանը բավականին ակտիվ գործունեություն է ծավալել: Վրաստանում մինչ սովետական կարգերի հաստատումը նա եղել է Անդրկովկասում կերպարվեստի առաջին օջախներից մեկի՝ Թիֆլիսի Հայարտան (Հայ արվեստի տուն) կերպարվեստի մասնաճյուղի նախաձեռնողների ու կազմակերպիչների շարքերում: 1919 թ. նա եղել է Թիֆլիսի Օպերային թատրոնի դեկորատորի օգնական, իսկ 1921 թ. վրացական հեռագրային գործակալության պլակատիստը և երգիծանկարիչը¹⁰: 1920-1930-ական թվականներին Թարյանը ստեղծել է բազմաթիվ ջրանկարներ, մատիտանկարներ, օֆորտ և վիմագրական աշխատանքներ, որոնցից լավագույնները՝ «Անի. ընդհանուր տեսարան» (1920, թուղթ, ջրաներկ 21,5x32,3), «Տղամարդու դիմանկար» (1927, թուղթ, մատիտ, 17,5x12,6), «Ցուցարարների ձերբակալումը»

7 **Иванов С.**, *Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа*, Санкт-Петербург, 2007, с. 379-382.

8 **Богдан В.**, *Академия художеств...*,

9 Первая выставка художников-конструктивистов (1922). Перечень представленных работ Императорской Академии художеств, *Архив Академии Художеств*, т. 8 (18), с. 248.

10 **Աղասյան Ա.**, *Ստեփան Թարյան (1899-1954)*, էջ 5:

(1932, թուղթ, մատիտ, 33,7x42,8), «Իմ սենյակը» (1928, թուղթ, մատիտ, 22x26), «Կինոնկարահանում» (1926, թուղթ, օֆորտ, 13,7x18,5/17,8x22,5), «Հին Երևանի փողոց» (1926, թուղթ, օֆորտ, 16,8x13,3/17,5x14), «Հողագործ» (1928, թուղթ, վիմագրություն, 20x25,2) (թուղթը՝ ՀԱՊ) մտնում են սովետական գրաֆիկայի պատմության մեջ¹¹:

Թարյանն առաջին անգամ այցելել է հայրենիք 1920 թ.-ին՝ մասնակցելու Անիի եկեղեցիների ուսումնասիրության նպատակով Թորոս Թորամանյանի գլխավորած արշավախմբի աշխատանքներին: Երբեմնի ծաղկուն մայրաքաղաքի ավերակներից ստացած տպավորությունները երիտասարդ արվեստագետը մարմնավորել է բազմաթիվ էտյուդներում և ավարտուն հորինվածքներում, որոնք ներկայացնում են Անիի և շրջակայքի կիսավեր եկեղեցիների ու ձարտարապետական այլ շինությունների պատկերներ, զարդաքանդակների ու որմնանկարների նմուշներ՝ կատարված յուղաներկով, ջրաներկով, մատիտով: Այդ շարքի գողտրիկ աշխատանքներից է «Անի. Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու բեկորները որմնանկարներով» (1920, թուղթ, ջրաներկ, 23,5 x 30, ՀԱՊ) (նկ. 1) թերթը, որում պատկերված է եկեղեցու ամենամյա սպված հատվածը՝ կիսավեր գավթում մատուռի ինտերիերը՝ պահպանված որմնանկարների հատվածներով: Այն գտնվում է հեղինակի ուշադրության կենտրոնում որպես միջնադարյան հոգևոր ու մշակութային ժառանգության խոստուն վկա: Արդեն նկատելի է Թարյանի ստեղծագործական անհատական մոտեցումը, որը հետագայում ավելի է կատարելագործվում նրա արդյունաբերական և Երևան քաղաքին նվիրված աշխատանքների շարքերում:

Գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո՝ Թարյանը 1927 թ. վերադառնում է Հայաստան, մշտական բնակություն հաստատում Երևանում, ակտիվ ստեղծագործական գործունեություն ծավալում՝ հանդես գալով ոչ միայն որպես քանդակագործ, այլև նկարիչ-ձևավորող և գրաֆիկ¹²: 1920–40-ական թվականներին ստեղծել է քանդակներ, որոնցից ուշագրավ են նկարիչ Վանո Խոջաբեկյանի և իր տիկնոջ՝ դերասանուհի Մայրանուշ Պարոնիկյանի մարմարե դիմաքանդակները (ՀԱՊ)¹³: Վարպետությամբ կերտած այդ գործերում հեղինակը շեշտադրում է յուրաքանչյուրի հուզական ներաշխարհի, խառնվածքի ու անհատակա-

11 **Սարգսյան Մ.**, *Սովետական Հայաստանի գրաֆիկան*, Երևան, «Հայպետհրատ», 1961, էջ 50:

12 **Աղասյան Ա., Հակոբյան Հր., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ.**, *Հայ արվեստի պատմություն*, Երևան, «Ջանգակ-97», 2009, էջ 357:

13 Մայրանուշ Պարոնիկյանը Մայր թատրոնի ականավոր դերասանուհիներից էր, ով խաղացել էր բազմաթիվ դերեր թե՛ թատրոնում՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ» (Շուշան), «Պեպո» (Գիմնագիստկա), «Խաթաբալա» (Մարքրիտ), թե՛ «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի ֆիլմերում՝ «Ոսկե ցլիկ» (Նաջարյանի կին), «Ճանապարհ» (Սաթենիկ):

նության բնորոշ գծերը: Կոմպոզիցիոն քանդակներից են «Քարտաշը» (1925, բրոնզ), «Ձուլողը» (1928, բրոնզ), «Լոռեցի պարտիզպանը» (1928, բրոնզ), որոնք աչքի են ընկնում ռեալիստական պարզ ու արտահայտիչ կեցվածքով¹⁴: «Քարտաշը» Թարյանի դիպլոմային աշխատանքն է, որը, հավանաբար, նվիրել է կյանքից շուտ հեռացած քարտաշ-վարպետ հոր հիշատակին: Ակադեմիայի խորհուրդը բարձր գնահատելով Թարյանի աշխատանքը որոշում է կայացրել ձուլել այն՝ Ակադեմիայի թանգարանում պահելու համար¹⁵: Ուշագրավ գործերից է «Սպասում» մոնումենտալ քանդակը (1930, բրոնզ, գրանիտ), որը 2000 թ. տեղադրվել է Երևանի օդակաձև զբոսայգում (նկ. 2): Այստեղ որոշակիորեն նկատվում է Պետերբուրգի ակադեմիայի 20-ական թվականների նորարարական շունչը՝ արտաքին թվացյալ ստատիկ կերտվածքում թաքնված է ըմբոստ, հուզական կերպար: Հեղինակը զգում է նյութի հնարավորությունները, աշխատում մեծ ընդհանրացումներով և ծավալներով: Հավասարապես բոլոր կողմերից դիտվող հորինվածքը կոռ է, հավաք, ուրվագծերը փափուկ են ու կոր, շարժումը «դանդաղեցված է» և սահուն: Թեև արձանը մոնումենտալ է, սակայն, թեմայից ելնելով՝ ստանում է ջերմ, մեղմիկ, կամերային հնչողություն՝ լիովին բացահայտելով հեղինակի մտահղացումը:

Հայտնի է, որ Ստ. Թարյանը մասնակցել է նաև 1920-ական թթ. վերջին Ստեփան Շահումյանի արձանի նախագծի համար հայտարարված մրցույթին (հանձնաժողովի նախագահ՝ Ալեքսանդր Թամանյան): Լավագույնների շարքում ընդգրկվել էին նաև Ստ. Թարյանի, ճարտարապետ Մ. Գրիգորյանի, նկարիչ Ս. Ռասմաճյանի համատեղ ստեղծված էսքիզները¹⁶: Սակայն առաջնությունը տրվել է Սերգեյ Մերկուրովի քանդակին, որը 1931 թ. տեղադրվել է Շահումյանի անունը կրող հրապարակում:

1930-ական թվականներից Թարյանն աշխատել է Մայր թատրոնում¹⁷, Պատանի հանդիսատեսի և հանրապետության այլ թատրոններում, կատարել 50-ից ավելի թատերական ձևավորումներ¹⁸ «Խաթաբալա»,

14 Հայկական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ստեփան Թարյան (առաջ.՝ Վ. Հարությունյանի, կազմ.՝ Տ. Մախմուրյան), Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, Հայաստանի նկարիչների տուն, 1972, էջ 6:

15 Ցուցահանդեսի կատալոգ նվիրված Ստեփան Թարյանի 110-ամյակին: Քանդակ, գեղանկար, թատերական ձևավորում, գրաֆիկա, Երևան, ՀՀ Մշակույթի նախարարություն, ՀԱՊ, 2009, էջ 14:

16 Авагян А., Из истории художественной жизни Армении: 1920–1932, Ереван, «Арминиус», 2002. с. 100–101.

17 Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոն:

18 Հարությունյան Վ., Արվեստի վաստակավոր գործիչ Ստեփան Թարյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, ՀՍՍՌ Մինիստրների Սովետին կից «Պոլիգրաֆ» հրատ. վարչության №3 տպարան, 1949, էջ 6:

1927 թ., 1940 թ., 1945 թ., «Պեպո», 1929 թ., 1948 թ., «Քանդած օջախ», 1938 թ. և այլն, ինչպես նաև «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում՝ «Ո՛վ է մեղավոր» (1929 թ., ռեժիսորներ՝ Զ. Ժամգարյան, Կ. Արզումանյան), «Գիքոր» (1934 թ., ռեժիսոր՝ Ա. Մարտիրոսյան), «Քրդեր և եզդիներ» (1932 թ., ռեժիսոր՝ Ա. Մարտիրոսյան), «Անբանը» (1932 թ., ռեժիսոր՝ Դ. Պերեստիան), «Խորտակված վիշապներ» (1932 թ., ռեժիսոր՝ Լ. Քալանթար), «Կիկոս» (1931 թ., ռեժիսոր՝ Պ. Բարխուդարյան), «Արևի որդին» (1933 թ., ռեժիսոր՝ Պ. Բարխուդարյան) ֆիլմերը¹⁹:

Ստեփան Թարյանի օֆորտները

1920–30-ական թվականներին Սովետական Միության հանրապետություններում, այնպես էլ Հայաստանում կազմակերպված ցուցահանդեսների մասին հրատարակված նյութերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նկարիչները ձգտում էին մարմնավորել նոր թեմաներ: Ցուցահանդեսներում գերակշռում էին հեղափոխական պայքարին, նոր կյանքի կառուցմանը, բանվորների և գյուղացիների աշխատանքին նվիրված թեմատիկ կոմպոզիցիոն գործերը: Ինչպես նկատում է արվեստագետ Արթուր Ավագյանը. «Մեծանում է թեմատիկ կոմպոզիցիաների քանակը, իսկ հետահայաց (ռետրոսպեկտիվ) աշխատանքները իսպառ վերանում են ցուցահանդեսներից»²⁰: Այդ առումով հատկանշական են Երևանում 1930 թվականին կազմակերպված ՌՍԲՍ-ի (Союз работников искусств) առաջին, Հայաստանի խորհրդայնացման 10-ամյակին նվիրված և 1931 թվականի «Կերպարվեստը ՀՍԽՀ 11 տարիների ընթացքում» ցուցահանդեսները: Դրանց յուրահատկությունն այն էր, որ մի հարթակում ցուցադրվում էին ճարտարապետական նախագծեր, գեղանկարներ, քանդակներ, գրաֆիկական աշխատանքներ (այդ թվում մատիտանկար, փորագրանկար, պլակատ), բեմանկարներ, դեկորատիվ կիրառական արվեստի գործեր, որոնց հեղինակները տարբեր սերունդների արվեստագետներ էին: Ընդլայնվեցին ներկայացվող աշխատանքների ոճային և ժանրային սահմանները, իսկ կատարման տեխնիկայի առումով դրանք դարձան ավելի բազմատեսակ: Հիմնականում պատկերում էին հեղափոխական տոներ, քաղաքական ծաղրանկարներ, սպորտային կյանքից դրվագներ, գործարանների աշխատանքային առօրյան: Նմանօրինակ թեմաներով ստեղծագործել են ժամանակի բազմաթիվ հայ նկարիչներ, որոնցից են Փ. Թերլեմեզյանը, Ս. Առաքելյանը, Գ. Գյուրջյանը, Ս. Ստեփանյանը, Վ. Գալֆեջյանը,

19 Ստեփան Թարյան (մահվան 10-րդ տարելիցի առթիվ), *Թատերական Երևան*, հունիս 1–10–ը №17 (326), 1964, էջ 7:

20 **Авагян А.**, *Из истории художественной жизни...*, с. 87.

Ա. Ղարիբյանը, Ստ. Թարյանը և այլք²¹: Ստ. Թարյանը ևս անդրադարձել է իր ժամանակի համար արդիական վերոնշյալ թեմաներին և 1928 թ. կատարել «Ալավերդու պղնձաձուլարանում» նկարաշարքը (թուղթ, մատիտ, ջրաներկ, վիմագրություն, ՀԱՊ), որում ներկայացրել է դրվագներ հանքի ամենօրյա աշխատանքից:

Նկատենք, որ Թարյանի վաղ շրջանի աշխատանքները՝ «Զմեռային պալատ. Լենինգրադ» (1926, թուղթ, ջրաներկ, 27,5x19,2, ՀԱՊ), «Չեյլուսկինցիներ» (1933, թուղթ, մատիտ, սանգինա, 15,8x21,5, ՀԱՊ) և այլն դեռևս կրում են Պետերբուրգի դպրոցի ազդեցությունը, որն արտահայտվում է հորինվածքի կառուցման և պլանների դասավորության մեջ, իսկ հաստոցային գրաֆիկայում՝ «Հին գյուղ» (1933, թուղթ, օֆորտ, 11,3x15/12x15,7, ՀԱՊ) «Պարտիզաններ» (1933, թուղթ, օֆորտ, 0,2x18,9/34x22,5, ՀԱՊ), Հանդիպում (1936, թուղթ, օֆորտ, 15,2x20/20,4x35,5, ՀԱՊ) նաև էջը հնարավորինս լցնելու ձևով: Հորինվածքային և ծավալային այդօրինակ լուծումները հիմնականում պայմանավորված էին նրանով, որ նկարչի բազմաթիվ գրաֆիկական էսքիզներ նախատեսված են եղել հարթաքանդակների համար:

Դրա հետ մեկտեղ, Թարյանի օֆորտներում նկատելի է ռուսական դպրոցի հնարքների և գեղարվեստական առանձնահատկությունների առկայությունը և նմանությունը ռուս նկարիչների գրաֆիկական ստեղծագործությունների հետ: Այդ ընդհանրությունները ներկայացնելու համար դիտարկենք ռուս նկարիչ-գրաֆիկ Ալեքսեյ Կրավչենկոյի (1889 – 1940) օֆորտները: Օրինակ՝ «Ազովի պողպատի գործարանը» (1938թ., թուղթ, օֆորտ) աշխատանքում երկաթի ձուլարանում սովորական աշխատանքային դրվագը ստանում է մոնումենտալ հնչեղություն: Նկարիչը այդ արտահայտչականությանը շնորհիվ հասնում է խիստ լուսաստվերային մշակումների. մանրամասն մշակված են գործարանային շենքը՝ պատերն ու տեխնիկական կառույցները ամբողջությամբ ծածկված են մանր բծերով²²: Ավանգարդի և մասնավորապես կոնստրուկտիվիզմի սկզբունքների կատարողական որոշ նմանություններ կարելի է գտնել նաև անվանի ռուս նկարիչ Բորիս Գրիգորևի (1886–1939) արվեստի հետ: Նույնպես սովորել է Պետերբուրգի ակադեմիայում, իսկ 1919 թվականին մեկնել է Ֆրանսիա: Հորինվածքի կառուցումը և առավելապես գծի բացառիկ դերը Թարյանի այս շրջանի մի շարք հաջողված գրաֆիկական գործերում (օրինակ՝ «Տղայի դիմանկար» (1915, թուղթ, մատիտ, 35,8x20,9), «Նստած բնորդ» (1917, թուղթ, սանգինա, 27,5x21,5), «Կնոջ դիմանկար» (1917, թուղթ, մատիտ, 18,1x11), «Բնանկար»

²¹ Ցուցահանդեսի կատալոգ..., էջ 88:

²² Нурок А., Мастера советской станковой графики, 1962, հասանելի է հետևյալ հղումով՝ <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000008/st001.shtml> (մուտք՝ 05.11.2023).

(1918, թուղթ, փայտափորագրություն, 9x14,3), «Բնանկար. Թելավիվ» (1920, թուղթ, մատիտ, 29,5x21,4), «Ճագարներ» (1920, թուղթ, մատիտ, 15,5x23), բոլորը՝ ՀԱՊ) անկներն նմանություն ունեն մասնավորապես Գրիգորևի գրքային ձևավորումների հետ՝ «Վտանգավոր հարևան»²³ (1918, թուղթ, մատիտ, Ռուսական արվեստի թանգարան), «Ռուսաստանի դեմքերը»²⁴ (1917–1920, թուղթ, մատիտ):

Ստ. Թարյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձին տեղ են զբաղեցնում գրաֆիկական աշխատանքները, որոնք կատարված են թե՛ հաստոցային և թե՛ տպագրական գրաֆիկայի եղանակներով: Նկատենք, որ տպագրական գրաֆիկայում նկարիչը առավելապես աշխատում է օֆորտի տեխնիկայով: Հեղինակն ընտրում է հնարավորինս հավասարակշռված հորինվածքներ, որոնց հիմքում ընկած է քառակուսին, եռանկյունը, բուրգը: «Երկրաչափական պարզ, կանոնավոր ձևերը ամենաոլորունկալիկն են: Այդպիսի ձևերի ընկալումը ջանք չի պահանջում, կարծես դրանք մենք արդեն ունենք մեր գիտակցության, երևակայության մեջ»²⁵: Կարելի է եզրակացնել, որ Թարյանի օֆորտներում դեռևս նկատվում է կոնստրուկտիվիզմի ազդեցությունը և էջը կառուցելու գեղարվեստական մտածողությունը:

Նկարչի ինչպես գեղանկարչական, այնպես էլ գրաֆիկական աշխատանքները կարելի է բաժանել երկու ժանրային խմբի՝ դիմանկարներ և բնանկար, վերջինս էլ տրոհել ենթաժանրերի՝ քաղաքային, գյուղական և արդյունաբերական պատկերներ:

Վաղ շրջանի մի շարք գործերում է հորինվածքի նմանատիպ կառուցվածք, որը պայմանավորված է բնապատկերի մոտիվի ընդհանուր գծերով: Այդ աշխատանքներից են՝ «Սարդարի այգում» (1939, թուղթ, օֆորտ, 19,7x13,3/38,8x29,8, ՀԱՊ) և «Կոմունալ թանգարանի բակը» (1939, թուղթ, օֆորտ, 18,2x12,3/37x30, ՀԱՊ) (նկ. 3) գրաֆիկական թերթերը: Դրանցում նկատվում է ողջ նկարադաշտը «լցնելու» միտում. առաջին պլանում պատկերված հաստաբուն ծառերի ճյուղերը ձգվում են էջի ողջ բարձրությամբ՝ փակելով հետին պլանի պատկերները: Հորինվածքի գունային լուծումները հիմնված են հակադրությունների վրա՝ ակտիվ մշակված մուգ ծառերը, ասես, մեղմորեն ստվերում են հետևում պատկերված շինությունները: «Կոմունալ թանգարանի բակը» օֆորտը թեև գեղարվեստական հնարքների առումով հիշեցնում է նախորդ աշխատանքը, սակայն այստեղ նկատվում է լուսաօդային միջավայրի թեթևություն: Մեկ-երկու գծային հատկանիշներով հեղի-

23 **Галеева Т. А.**, *Борис Дмитриевич Григорьев*, Санкт–Петербург, «Золотой век – художник России», 2007, с. 118–121.

24 **Галеева Т. А.**, *Борис Дмитриевич Григорьев...*, с.104–114:

25 **Քաղաասարյան Ա.**, *Ինչպես է ստեղծվում գիրքը*, Երևան, «Ձանգակ», 2010, էջ 49:

նակին հաջողվում է ստանալ քաղաքային տեսարանի բնորոշ պատկեր: Այս օֆորտներն այսօր հարուստ ազգագրական նյութ են պարունակում դարասկզբի Երևանի կենցաղն ուսումնասիրողների համար:

1950-ական թվականների օֆորտները ոճական առումով արդեն տարբերվում են նախորդներից, առավել հաջողված են «Հրապարակի ժամացույցը» (1951, թուղթ, օֆորտ, 29,5x24,8/41,5x29,5), «Երևան. Հրապարակի շենքերից» (թուղթ, օֆորտ, 31x24,5/43,7x30,7), «Մոսկվա» կինոթատրոն» (թուղթ, օֆորտ, 18x24,5/31x43,5), «Օպերայի շենքը» (թուղթ, օֆորտ, 10,2x15,4/30,8x43,7), բոլորը՝ ՀԱՊ: Օրինակ՝ «Հրապարակի ժամացույցը», «Երևան. Հրապարակի շենքերից», «Մոսկվա» կինոթատրոն» օֆորտներն, ասես, քաղաքի վավերագրական ժամանակագրությունը լինեն՝ մտերմիկ, ջերմ սիրով են նկարված թե՛ մարդիկ, թե՛ միջավայրը, թե՛ ծավալվող գործողությունները: Քաղաքի առօրյան ներկայացնող մանրամասների նկատմամբ նման վերաբերմունք կարող ենք հանդիպել Թարյանի սերնդակից այլ նկարիչների, օրինակ՝ Գրիգոր Աղասյանի «Հին Երևան» (1977, կտավ, յուղաներկ, 75x125,5, ՀԱՊ) «Մեր թաղը» (1987, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 89,5x121,3, ՀԱՊ) գեղանկարչական գործերում²⁶: Նման աշխատանքները արժեքավոր են ոչ միայն իրենց գեղարվեստական նշանակությամբ, այլև ունեն պատմական կարևորություն՝ շատ դեպքերում այսօր արդեն մոռացության են մատնված թե՛ պատկերված ավանդույթներն ու սովորույթները, թե՛ քաղաքի կառույցներն ու բնորոշ կոլորիտը: Թարյանի այս օֆորտներում միջավայրը ծանրաբեռնված չէ, գծային մշակումների ռիթմը առավել պարզեցված է, մեծ է օղային զանգվածը: Նկարիչը կարողանում է մի գծով ստանալ պատկեր՝ գիծն այստեղ ձկուն է և արտիստիկ:

20-րդ դարասկզբի հայ արվեստի հիմնական թեմաներից էր արդյունաբերական բնանկարը՝ պայմանավորված երկրում ընթացող լայնածավալ շինարարությամբ, որին անդրադարձել են Վահրամ Գալֆեճյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Սեդրակ Առաքելյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Գաբրիել Գյուրջյանը²⁷ և Ստեփան Թարյանը: Թարյանի՝ այս թեմայով աշխատաք հիմնականում ավարտուն գրաֆիկական թերթեր են և էտյուդներ՝ «Ալավերդու պղնձաձուլարանը» (1928, թուղթ, վիմագրություն, 17x11,7), «Կարբիդի գործարան» (1933, թուղթ, օֆորտ, թուղթ, օֆորտ, 12,2x9,3), «Արդյունաբերական տեսարան» (1947, թուղթ, օֆորտ, 18,2x24,3/30,7x43,5), բոլորը՝ ՀԱՊ: Նկարիչն աշխատանքային պահի, գործարանի շենքի, բանվորների պատկերներում կարևորում

26 «Հին Երևան» *ցուցահանդեսի կատալոգ. Գրիգոր Աղասյան, Վարդիթեր Կարապետյան, նվիրված քաղաքի 2800 ամյակին* (առաջ.՝ Հ. Հովեյանի), Երևան, 2018, էջ 2:

27 *Գաբրիել Գյուրջյան: 1892–1987. Պատկերագիրը* (տեքստերի հեղինակներ՝ Բ. Ավետիսյան, Գ. Քոթանջյան), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2018, էջ 14–15:

է ոչ այնքան միջավայրի ու ծավալվող գործողության ռեալիստական մեկնաբանությունը, որքան կեղծ պաթոսից զերծ աշխատանքը զովեր-գող հավաքական մի իրավիճակ: Կերպարները ոչ թե անհատական դիմագծերով, իրենց հույզերով և ապրումներով իրական մարդիկ են, այլ համընդհանուր գաղափարի շուրջ համախմբած, սոցիալիստական աշխատանքի ընդհանրացված հերոսներ:

Թարյանի նախասիրած ժանրերից է դիմանկարը, որի հերոսները նկարչի ժամանակակից հայ մշակույթի նշանավոր գործիչներն են (Ստեփան Աղաջանյան, Հրաչյա Ներսիսյան, Միքայել Մանվելյան, Օլգա Գուլազյան և այլք) և աշխատավոր մարդիկ՝ «Գյուղացու դիմանկար» (1928, թուղթ, վիմագրություն 18,3x11,2, ՀԱՊ), «Ծերունի» (1939, թուղթ, օֆորտ 14x13,3/27x17, ՀԱՊ): Դրանք հիմնականում գծանկարի ու օֆորտի տեխնիկայով արված գրաֆիկական աշխատանքներ են, որոնցում նկարիչը կարևորում է կերպարային մոտեցումը՝ յուրաքանչյուր հերոս այնքան խոսում ու համոզիչ է պատկերված, որ անգամ չճանաչելով նրան, կարելի է հստակ պատկերացում կազմել, թե ինչ մասնագիտության ու խառնվածքի տեր անձնավորություն է նա: Նկատենք, որ իրենց հերոսներին նման ընդգծված շեշտադրությամբ պատկերում էին նաև Թարյանի ժամանակակից այլ նկարիչներ: Օրինակ՝ Գեորգի Յակուլովի ճարտարապետ Ա. Թամանյանի դիմանկարը (ստվարաթուղթ, տեմպերա, մատիտ, 33,2x24,4, ՀԱՊ) աշխատանքում Թամանյանի կերպարին բնորոշ զուսպ և հանդարտ գծերը փոխանցվում է մեղմ գծերի ու նուրբ կիսատոների միջոցով, իսկ Միքայել Արուստյանի, Վահրամ Փափազյան (1951, թուղթ, մատիտ 41,3x32,2, ՀԱՊ) դիմանկարում՝ ձկուն, կոր ուրվագծերի համարձակ շեշտադրումով ընդգծվում է դերասանի կերպարը հատկանշող վճռականությունն ու ներքին ուժը:

Թարյանի «Ստեփան Աղաջանյանի դիմանկարը» (1939, թուղթ, օֆորտ, 18,5x13,5/26x21,5), որը հայ մեծանուն նկարչի լավագույն դիմանկարներից է: Նվիրյալ շուշեցու հուզական խառնվածքը, նկարչին բնորոշ գեղեցիկը զգալու և արտահայտելու տաղանդը արտացոլված է այս օֆորտում: Կարելի է զուգահեռներ անցկացնել Աղաջանյանի «Ինքնադիմանկար»-ի (1926, կտավ, յուղաներկ, 46x44, ՀԱՊ) և Մ. Սարյանի կերտած «Նկարիչ Ս. Աղաջանյանի դիմանկարը» (1930, կտավ, յուղաներկ, 55x46, ՀԱՊ) ստեղծագործությունների միջև: Եթե ինքնադիմանկարում մոտեցումը ավելի զսպված է, գունաշարը՝ մեղմ, ապա Սարյանի աշխատանքում կերպարի մեկնաբանումը կատարված է ակտիվ գունապնակով, հուզական, համարձակ վրձնահարվածներով: Նույնը կարելի ասել Թարյանի օֆորտի մասին՝ ալեհեր մազերը, ընդգծված մոնումենտալ քիթը, մտածկոտ աչքերը ստեղծում են հուզականորեն լարված և արտահայտիչ կերպար: Գծերը, բծերը խիստ տարբեր են՝ մանր նրբագ-

ծումից մինչև մեծ ստվերագծեր: Հրաչյա Ներսիսյանի դիմանկարում (1941, թուղթ, օֆորտ, 24,5x18,5/43x31) (նկ. 4) անվանի դերասանը պատկերված է ազնվական կեցվածքով, նորաձև գլխարկը, «անփույթ» գցված շարֆը լրացնում են կերպարի ներաշխարհը: Գծային մշակումների ռիթմը կազմված է զուգահեռ մանրաքծերից, որոնք խտանում են կենտրոնում և նոսրանում անկյուններում: Գծերը մե'կ հատվում են, մե'կ դառնում առանձին զուգահեռներ: Լևոն Բալանթարի դիմանկարում (1957, թուղթ, օֆորտ (24,5x19/31x22,5) մոտեցումը այլ է: Լակոնիկ գծերի փոխարեն հայտնվում է տոնային մշակումը՝ լուսաստվերային խիստ հակադրումներով: Լուսավորված հատվածները խիստ հակադրություններ են առաջացնում՝ դիմանկարը դարձնելով ավելի դինամիկ և արտահայտիչ: Գծային և տոնային ծանրաբեռնվածությունն ընկնում է էջի կենտրոնական հատվածին և գնալով, ասես, չեզոքանում և թեթևանում է անկյուններում, էջի շրջագծային մասում ձուլվում թղթի մաքուր մակերեսին:

Եզրակացություն

Ուսումնասիրելով Ստեփան Թարյանի գրաֆիկական աշխատանքները՝ հանգում ենք այն հետևության, որ նկարչի վաղ շրջանի օֆորտները դեռևս կրում են Պետերբուրգի ակադեմիական դպրոցի ազդեցությունը, որը երևում է պատկերը մաքսիմալ լցնելու մեջ, երբ լուսատոնային զանգվածների նուրբ անցումները լուծվում են գեղանկարչական մտածողությամբ: Իսկ 50-ական թվականներից նկարչի արվեստում գերիշխում են և եվրոպական արվեստի նորարարական ազդեցությունները, և ազգային տարրերը, որն արտահայտված է թե՛ թեմատիկ ընտրության մեջ, թե՛ ավելի խիստ ընդգծված հակադրումների, թե՛ պատկերում օդային շերտ թողնելու, թե՛ շարժման ուրվագծերը շեշտելու մեջ: Նկարչի ստեղծագործությունների հիմքն են կառուցող գիծը, մանր նրբագծումները, տոնային մշակումները: Օֆորտներն աչքի են ընկնում պրոֆեսիոնալիզմով, գծի կուլտուրայով և պլաստիկայով, որը նորություն էր դարասկզբի հայկական գրաֆիկայում:

Ստեփան Թարյանը 20-րդ դարի առաջին կեսի հայկական գրաֆիկայի այն ներկայացուցիչներից է, ով զգում էր իր ժամանակի շունչը, գտնվում էր մշտական փնտրտուքների մեջ, իր հարուստ ու բազմաբովանդակ ստեղծագործությամբ հայ մշակույթում կիրառեց ռուսական ակադեմիական դպրոցի, ավանգարդի, մասնավորապես կոնստրուկտիվիզմի փորձառությունները, ինչպես նաև դարասկզբի եվրոպական արվեստի նորարարական միտումները:

GENERAL OUTLINE OF STEPAN TARYAN'S ETCHINGS

MISAK HARTENYAN

*An applicant of the
State Academy of Fine Arts of Armenia*

Abstract

Stepan Taryan (1899–1954) is one of those artists of the first half of the 20th century whose work is of exceptional interest, and who, together with a number of other artists of his generation, brought the skills of the Russian academic school and avant-garde, particularly constructivism, as well as the innovative trends of the beginning of the European art century to Armenian culture. Taryan worked in almost all fields of fine arts: graphics, painting, stage design, sculpture. Unfortunately, his art has not yet been comprehensively studied, and the author has not yet received proper recognition and honor. After graduating from St. Petersburg Academy of Arts, he returned to his homeland and created many sculptural portraits, including the monumental composition called “Waiting”. Taryan collaborated with the Mother Theater (the National Academic Theater named after G. Sundukyan), where he designed a number of performances. His paintings and graphic works were shown in various exhibitions. Most of Taryan’s works are graphic ones, particularly etchings (mainly portraits and landscapes), through the study of which we will reveal his creative biography and the artistic life of Armenia during the Soviet period, particularly the ways of development of mechanical graphics.

Keywords: Stepan Taryan, graphic, etching, fine art, landscape, portrait, sculptural portrait, constructivism, composition

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОФОРТОВ СТЕПАНА ТАРЬЯНА

МИСАК АРТЕНЯН

соискатель

Государственная академия художеств Армении

Резюме

Степан Тарьян (1899–1954) – один из тех художников первой половины XX века, творчество которого представляет исключительный интерес. Вместе с другими художниками своего поколения он привнес в армянскую культуру навыки русской академической школы и авангарда, особенно навыки конструктивизма и новаторские тенденции начала европейского художественного века. Тарьян работал практически во всех областях изобразительного искусства: графике, живописи, сценического дизайна, скульптуре. К сожалению, его искусство до сих пор всесторонне не изучено, а автор еще не получил должного признания.

Окончив скульптурное отделение Петербургской Академии художеств, Степан Тарьян вернулся на родину и начал активную творческую деятельность: создал множество скульптурных портретов, монументальную статую «Ожидание», сотрудничал с Национальным академическим театром им. Г. Сундукяна, где оформил ряд спектаклей, участвовал в выставках с произведениями живописи и графики.

Большую часть произведений художника составляют графические произведения, в частности офорты (в основном портреты и пейзажи), изучение которых значительно пополнит творческую биографию и выделит художественные особенности Тарьяна, но также поможет понять художественную жизнь Армении в советский период, в частности пути развития механической графики.

Ключевые слова: Степан Тарьян, графика, офорт, изобразительное искусство, пейзаж, портрет, скульптурный портрет, конструктивизм, композиция

Գրականության ցանկ

1. **Աղասյան Ա.,** *Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում*, Երևան, «Զանգակ 97», 2009:
2. **Աղասյան Ա., Հակոբյան Հր., Հասարայան Մ, Ղազարյան Վ.,** *Հայ արվեստի պատմություն*, Երևան, «Զանգակ 97», 2009:
3. **Գաբրիել Գյուրջյան:** 1892–1987. *Պատկերագիրք* (տեքստերի հեղինակներ՝ Բ. Ավետիսյանի, Գ. Քոթանջյանի), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2018:
4. **Բաղդասարյան Ա.,** *Ինչպես է սրելովում գիրքը*, Երևան, «Զանգակ 97», 2010:
5. *Թարերական Երևան: Սրելիան Թարյան (մահվան 10-րդ տարեկիցի առթիվ)*, Երևան, ՀՍՍՌ Մինիստրների Սովետի մամուլի պետական կոմիտեի «Պոլիգրաֆ» արդյունաբերական գլխավոր վարչության №2 տպարան, հունիս 1-ից-10-ը, №17 (326), 1964:
6. **Հարությունյան Վ.,** *Արվեստի վաստակավոր գործիչ Սրելիան Թարյանի արելծագործությունների ցուցահանդեսի կատալոգ*, Երևան, ՀՍՍՌ Մինիստրների Սովետին կից «Պոլիգրաֆ» հրատ. վարչության №3 տպարան, 1949:
7. *Հայկական ՍՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Սրելիան Թարյան (առաջ.՝ Վ. Հարությունյանի, կազմ.՝ Տ. Մախմուրյան),* Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, Հայաստանի նկարիչների տուն №1 տպարան, 1972:
8. *«Հին Երևան» ցուցահանդեսի կատալոգ Գրիգոր Աղասյան, Վարդիթեր Կարապետյան, նվիրված քաղաքի 2800-ամյակին (առաջ.՝ Հ. Հովեյանի),* Երևան, «Զանգակ 97», 2018:
9. **Սարգսյան Մ.,** *Սովետական Հայաստանի գրաֆիկան*, Երևան, ՀՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությունների և «Պոլիգրաֆ» արդյունաբերության գլխավոր վարչության №1 տպարան, 1961:
10. *Սրելիան Թարյան (1899–1954). նվիրված է ծննդյան 110-ամյակին: Կերպարվեստ կերպող վեհապետ (նախար.՝ Ա. Աղասյանի),* Երևան-Մոսկվա, «Тран»», 2009–2011:
11. *Ցուցահանդեսի կատալոգ նվիրված Սրելիան Թարյանի 110-ամյակին: Քանդակ, գեղանկար, թարերական ձևավորում, գրաֆիկա*, Երևան, ՀՀ Մշակույթի նախարարություն, ՀԱՊ, 2009:
12. **Авагян А.,** *Из истории художественной жизни Армении: 1920–1932*, Ереван, Изд. «Арминеус», 2002.
13. **Богдан В.,** Академия художеств 1920–ые начало 1930–х., *Третьяковская галерея*, 2, 2013 (39), (эл. издание).

14. **Власов В. Г.**, *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*, Санкт-Петербург, «Азбука-Классика». 2007,
15. **Галеева Т.А.**, *Борис Дмитриевич Григорьев*, Санкт-Петербург, «Золотой век», 2007.
16. **Иванов С.**, *Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа*, т. 6, Санкт-Петербург, «НП-Принт», 2007.
17. **Нурок А. Ю.**, *Мастера советской станковой графики, 1962*, <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z00000008/st001.shtml>

Նկարների ցանկ

1. «Կոմունալ թանգարանի բակը», Ստ. Թարյան, 1939 (օֆորտ թուղթ, 18,2x12,3 37x30), ՀԱՊ, © Հայաստանի ազգային պատկերասրահ
2. «Հրաչյա Ներսիսյանի դիմանկարը», Ստ. Թարյան, 1941 (օֆորտ թուղթ, 24,5x18,5 43x31), ՀԱՊ, © Հայաստանի ազգային պատկերասրահ
3. «Անի. Տիգրան Հոնեցի եկեղեցու բեկորներ», Ստ. Թարյան, 1920 (թուղթ, ջրաներկ, 23,5 x30), ՀԱՊ, © Հայաստանի ազգային պատկերասրահ

Ընդունվել է՝ 24. 10. 2023

Գրախոսվել է՝ 05.11.2023

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



1



2



3

ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԹԵՀՐԱՆԻ «ԱՐՏԱԿ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ» ԹԱՆԳԱՐԱՆՈՒՄ ՊԱՏՎՈՂ ԱՆԹՈՒԱՆ ՍԵԻՐՈՒԳԻՆԻ ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐԸ¹

ԻՎԵԹ ԹԱՋԱՐՅԱՆ

արվեստ. թեկնածու

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան
Երևանի պետական համալսարան
yvettetaj@yahoo.com*

ԳՐԵՏԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

արվեստաբան

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան
arthistoriangreta@gmail.com*

ՀՏԴ՝ 77.0; 77.03; 77.04

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-162

Ամփոփագիր

Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանը ստեղծվել է 2008 թ.¹ ի հիշատակ Թեհրանի թեմի առաջնորդ Արտակ սրբազան արքեպիսկոպոս Մանուկյանի: Թանգարանը Թեհրանի հայկական կարևորագույն մշակութային կենտրոններից է, որը ներկայացնում է հայերի պատմությունը և մշակույթը²: Թանգարանում են պահվում ձեռագիր մատյաններ, հնատիպ գրքեր, գեղանկարներ, լուսանկարներ, քանդակներ, հագուստի, տեքստիլի նմուշներ, եկեղեցական արծաթե սպասքի և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի այլ ստեղծագործություններ, որոնք վկայում են Իրանում հայերի բազմադարյան ներկայության մասին:

1 Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՄՍՆ ԳԿ 2021 թ. ֆինանսավորմամբ՝ «Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանի հավաքածուների համալիր ուսումնասիրություն» գիտական թեմայի շրջանակներում (ծածկագիր՝ 21T-6E189):

2 Դրամաշնորհային ծրագրի իրականացմանը համաձայնություն տալու և ուսումնասիրության անխափան ընթացքն ապահովելու համար շնորհակալություն ենք հայտնում Թեհրանի Հայոց թեմի Թեմական խորհրդին և «Արտակ Մանուկյան» թանգարանի տնօրենությանը:

«Արտակ Մանուկյան» թանգարանի հավաքածուի մի ստվար քանակը հարյուրավոր լուսանկարներն են, որոնցից շատ արժեքավոր են Ղաջարական Իրանի թագավոր Նասեր էդ-Ղին շահի (1848–1896 թթ.) պալատի լուսանկարիչ Անթուան Սկրուգինի լուսանկարները: Անթուան Սկրուգինը այն եզակի լուսանկարիչներից էր, ով 19-րդ դարի երկրորդ կեսին պալատ ներմուծեց գեղարվեստական լուսանկարչությունը: Նրա լուսանկարները պատմական, ազգագրական, արվեստաբանական, հնագիտական մեծ տեղեկություններ են պարունակում:

Սույն հոդվածում վերլուծվել են Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվող Անթուան Սկրուգինի 5 լուսանկարները, որոնք համեմատել ենք լուսանկարչի ստեղծագործական վաղ և ուշ շրջանի աշխատանքների հետ, շեշտել դարձերեսին եղած կնիքների, շքանշանների, մակագրությունների կարևորությունը, որոնց հիման վրա պարզվել է լուսանկարների թվագրությունը:

Բանալի բառեր. «Արտակ Մանուկյան» թանգարան, Անթուան Սկրուգին, Նասեր էդ-Ղին շահ, Ղաջարական ժամանակաշրջան, լուսանկարչական արվեստ, լուսանկարիչ, հայկական լուսանկարչություն, լուսանկարը որպես վավերագրում

Հայ արվեստի պատմության մեջ իր անգնահատելի տեղն ունի հայ գաղթավայրերի արվեստը, որի կենտրոններից մեկն էլ Իրանն է: Շահ Աբբասի կազմակերպած մեծ գաղթից հետո հայերը հաստատվեցին Իրանի մի շարք քաղաքներում և յուրահատուկ դերակատարում ունեցան զանազան ոլորտներում³: Դարեր շարունակ հայ համայնքի ներկայացուցիչները կապեր են հաստատել եվրոպական մի շարք երկրների հետ, դարձել եվրոպական արվեստի՝ Իրան ներթափանցման յուրահատուկ կամուրջներից մեկը, ներդրում ունեցել քաղաքական, տնտեսական, մշակութային գործունեության մեջ՝ այդպես խթանելով երկրի զարգացումը⁴:

3 **Թաջարյան Ի.**, Անվանի հայերը Ղաջարական Իրանում, «Հայաստան–Իրան. պատմական անցյալը և ներկան» միջազգային գիտաժողովի նյութեր (փետրվար 9–10, 2022, ՀՀ ԳԱԱ արևելագիտության ինստիտուտ), Հոդվածների ժողովածու, հտ. 2, Երևան, 2022, էջ 334–354, DOI: 10.56813/2953–786X–2022.2–334

4 **Tajarian Y., Gasparyan G.**, Cultural Interactions of Safavid Iran with European Countries, *The Caucasus on the Crossroads of International Trade and Cultural Exchanges (from ancient times to the modern period)*, (September 5–6, 2022, The Institute of Oriental Studies of NAS RA), Conference thesis, 2022, p. 35–36, DOI: 10.56812/2953–7851–2022.1–35; **Tajarian Y., Gasparyan G.**, Armenian Merchants of New Julfa as a Channel of Penetration of European Art into Iran in the Safavid Age, *Tenth European Conference of Iranian Studies* (August 21–25, 2023, Leiden University, the Netherlands), Leiden University, the Netherlands, 2023, p. 354.

Ցավալիորեն, վերջին տարիներին Իրանի հայ համայնքը նոսրացել է: «Արտակ Մանուկյան» թանգարանի ստեղծման գլխավոր նպատակը համայնքը լքող հայերին պատկանող և սերնդեսերունդ իրենց փոխանցած մշակութային արժեքների պահպանությունն է:

2008 թ. Թեհրանում ստեղծվել է «Արտակ Մանուկյան» թանգարանը՝ ի հիշատակ Թեհրանի թեմի առաջնորդ Արտակ արքեպիսկոպոս Մանուկյանի (գործունեություն՝ 1960–1999 թթ.): Թանգարանը Թեհրանի հայկական կարևորագույն մշակութային կենտրոններից է, որը ներկայացնում է իրանահայերի պատմությունը և մշակույթը: Այն գտնվում է Թեհրանի Հայոց թեմի Թեմական խորհրդի հսկողության ներքո: Թանգարանում պահվում են ձեռագիր մատյաններ, հնատիպ գրքեր, գեղանկարներ, լուսանկարներ, քանդակներ, հագուստի, տեքստիլի նմուշներ, եկեղեցական արծաթե սպասքի, գեղարվեստական մետաղի և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի այլ ստեղծագործություններ:

«Արտակ Մանուկյան» թանգարանի հարյուրավոր լուսանկարների հավաքածուի յուրաքանչյուր միավոր պատմական մեծ արժեք ունի: Այդ լուսանկարներից հինգը պատկանում են լուսանկարիչ Անթուան Սկրուգինին, որոնք վավերացնում են տվյալ ժամանակաշրջանում հայկական ավանդական հագուստից եվրոպականին անցումը:

18–20-րդ դդ. եվրոպայում նորաձևության և հագուստի փոփոխությունն ու դրանց ներթափանցման ուղիները Իրան

Տարբեր ժամանակաշրջաններում որևէ անձի համար հագուստը նրա ճաշակի, նախասիրությունների, հասարակության մեջ նրա դերի և դիրքի արտացոլանքն է համարվել: Այդ հանգամանքն առավել շեշտված էր մինչև 19-րդ դարը և գուցե նաև այսօր: Այն առավել ակնհայտ ընդգծված էր ուշ վերածննդի շրջանից հետո ստեղծված եվրոպական գեղանկարչության մեջ, երբ նկարիչները նկարում էին հատկապես որևէ մեկի պատվերով: Սակայն արդյունաբերական հեղափոխությամբ գրանցված տեխնիկական առաջընթացը, կարի մեքենաների գործածությունը, պատրաստի հագուստի տարածումը, զանգվածային արտադրությունը և դրանով պայմանավորված հնարավորությունները հանրության համար հասանելի դարձրին նորաձև հագուստը⁵: Պատմական տարբեր ժամանակահատվածներում կանացի հագուստը բազմաթիվ փոփոխություններ էր կրում, որին հակառակ տղամարդկանց հագուստի ոճը համեմատաբար ավելի դանդաղ էր զարգանում: Պաշտոնական արարողությունների կամ կարևոր օրերի ժամանակ տղամարդիկ շարունակում էին սև ֆրակ կրել:

5 Laver J., Wood Murray A., Yarwood D., *The History of Middle Eastern and Western Dress*, տես <https://www.britannica.com/topic/dress-clothing/The-early-20th-century> (visit՝ 30.08.2023).

Իրանում եվրոպական երևույթների ի հայտ գալու հիմքերը դրվել են դեռևս Սեֆյան ժամանակաշրջանից, սակայն շահերի որդեգրած ռազմավարությամբ պայմանավորված արդեն Ղաջարական ժամանակաշրջանում (1794–1925 թթ.) այն առավել խորացավ: Նասեր էդ-Ղին շահի օրոք (1848–1896 թթ.) եվրոպական պետությունների հետ հարաբերությունները սերտացան, որի արդյունքում Իրանը գրեթե ամբողջությամբ փոխեց իր դիմագիծը: Իրանական միջավայրում եվրոպական արվեստի արձագանքները վերաբերեցին նաև հագուստի փոփոխությանը: Օրինակ՝ Նասեր էդ-Ղին շահի ժամանակաշրջանով թվագրվող և լուսանկարների, և գեղանկարների, և ձեռագրերի ուսումնասիրության արդյունքում նկատելի է, որ պալատական փայլուն և գունեղ հագուստները իրենց տեղը զիջեցին վերնաշապիկներին, եվրոպական կտրվածքի մուգ գույնի վերարկուներին, լայն, ուղիղ տաբատներին: Բացի արքունիքում տարածված եվրոպական հագուստից՝ պարսկական ավանդական զգեստը շարունակեցին կրել 20-րդ դարում: Կանայք կարող էին տանը եվրոպական հագուստ կրել, բայց դուրս գնալիս ստիպված էին դրանք ծածկել կամ չադրա հագնել⁶:

Ինչ վերաբերում է Իրանում կանանց և տղամարդկանց հագուստի փոփոխությանը, ավանդական հագուստից եվրոպականին անցման պատմությանը, հարկ է նշել, որ այն որոշակիորեն կապված է Նասեր էդ-Ղին շահի պալատական լուսանկարիչ Անթուան Սևրուգինի հետ, որին վերջինս եվրոպական երկրներում ձամփորդելու և վերապատրաստվելու հնարավորություն էր տալիս, իսկ նա վերադառնալուց հետո շահին ներկայացնում էր եվրոպայում արված լուսանկարները: Հերթական այցից հետո Սևրուգինը շահին ցույց է տվել երկու կնոջ լուսանկար, որում կանայք բալետային հանդերձանքով էին: Շահն այնքան է հավանել, որ հրամայել է հարեմի բոլոր կանանց հագնել այդ հագուստը⁷:

Այդպիսով, Սևրուգինը այն եզակի լուսանկարիչներից է, ով 19-րդ դարի երկրորդ կեսին Ղաջարական Իրանի թագավոր, լուսանկարչության հանդեպ առանձնահատուկ վերաբերմունք ցուցաբերող Նասեր էդ-Ղին շահի պալատ ներմուծեց գեղարվեստական լուսանկարչությունը: Իրանի լուսանկարչության պատմությունն ուսումնասիրելիս պարզ է դառնում, որ մինչ 1850-ական թթ. Արևմուտքից բազմաթիվ լուսանկարիչներ աշխատելու նպատակով սկսել են այցելել Իրան⁸: 1851 թ. Թեհրանում

6 **Diba L**, CLOTHING X. In the Safavid and Qajar Periods, *Encyclopaedia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x> (visit 30.12.2012).

7 **Թաջարյան Ի.**, *Մատենադարանի Ղաջարական արվեստի նմուշները*, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2021, էջ 15–16:

8 Իտալացի Լուիջի Փեսքեն աշխատում էր պարսկական բանակում՝ որպես գլխավոր հրամանատար (1848 թ.): Նրան հանձնարարվել էր Պարսկաստանի

բացվեց «Դար Օլ-ֆոնուն»⁹ համալսարանը, որը համապատասխանում էր եվրոպական չափանիշներին: Համալսարանում դասավանդում էին շահի կարգադրությամբ արևմուտքում կրթություն ստացած մի խումբ պալատականներ և օտարազգի հրավիրյալ մասնագետներ¹⁰:

Շահի լուսանկարիչը. գեղարվեստական լուսանկարչության մուտքը Իրան

Ժամանակ առ ժամանակ Սևրուզինը թագավորի հովանավորությամբ մեկնում էր եվրոպա վերապատրաստվելու, որը նպաստում էր համաշխարհային լուսանկարչության օրենքներին համընթաց աշխատելուն: Դրա մասին է վկայում «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվող Անթուան Սևրուզինի լուսանկարների տպագրման, բոլոր մանրամասներով մատուցման եղանակը:

Ընդհանուր առմամբ լուսանկարիչների մասին ծավալուն տեղեկություններ մենք ստանում ենք նրանց անվանական կնիքներից, գրություններից, որոնք թողնում էին յուրաքանչյուր լուսանկարի վրա (կարևոր տեղեկատվական բնույթի դարձերեսներ ունեն նաև Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվող լուսանկարները՝ նկ. 2, 4, 6, 8, 10): Դրանք արժեքավոր տեղեկություններ են փոխանցում

պատմական հուշարձանները ներկայացնող լուսանկարներ պատրաստել: Նա եվրոպացի առաջին լուսանկարիչն էր, որ Իրանում լուսանկարել է հատկապես պատմական հուշարձանները:

9 Ամիր քաբիրը (թրգմ.՝ մեծ էմիր) Նասեր էդ-Դին շահի կողմից նշանակվել էր սադր-ե ազամ (թրգմ.՝ գերագույն վեզիր), որը, ունենալով անսահմանափակ հնարավորություններ, իրականացրեց բազմաթիվ բարեփոխումներ, որոնցից մեկը առաջադեմ ուսումնական հաստատության՝ արվեստների բարձրագույն դպրոց «Դար Օլ-ֆոնուն»-ի (թրգմ.՝ գիտությունների տուն) հիմնադրումն էր (տե՛ս **Թաջարյան Ի.**, *Մատենադարանի Ղաջարական...*, էջ 17): Ամիր քաբիրը գտնում էր, որ անհրաժեշտ է հրաժարվել մաքթաբներում (թրգմ.՝ գրչատուն կամ դպրոց) տառաձանաչություն ձեռք բերելու ավանդական համակարգից: Թեհրանում Դար Օլ-ֆոնունի հիմնադրումից հետո Իրան հրավիրվեցին օտարերկրյա ուսուցիչներ: Մինչույն ժամանակ մի խումբ ուսանողներ սկսեցին կրթվել արտերկրում: Այնուհետև շահի կարգադրությամբ արևմուտքում կրթություն ստացած մի խումբ մասնագետներ, Իրան վերադառնալով, սկսեցին նույն ուսումնական կենտրոնում տարբեր մասնագիտությունների գծով մասնագետներ պատրաստել: Լուսանկարչության ֆակուլտետը համալսարանի բաժիններից մեկն էր: Շահի գլխավոր նպատակը առաջադեմ մասնագետների կողմից պետական վարչությունը կանոնավորելն էր: Ավելին տե՛ս **Բայրուդյան Վ.**, *Իրանի պատմություն*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստ., 2006, էջ 456–457:

10 **Afschar I.**, *Some “Remarks on the Early History of Photography in Iran” Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change 1800–1925*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1983, p. 5–8.

լուսանկարիչների մրցանակների, պարգևների, տիտղոսների, նաև աշխատանքային հնարավորությունների մասին: Լուսանկարների վրա գրված յուրաքանչյուր բառի կամ նկարի օգտագործումը նպատակային էր, որովհետև լուսանկարչի համար այն այցեքարտ էր ծառայում: Դիտելով Սևրուգինի լուսանկարները՝ հստակ երևում է, որ նա նույնպես հետևում էր Եվրոպական երկրներում ընդունված մասնագիտական չափանիշներին: Նա համաշխարհային ցուցահանդեսներում մրցանակներ և շքանշաններ է շահել, ինչպիսին են, օրինակ, 1897 թ. Բրյուսելում, 1900 թ. Փարիզում կազմակերպված ցուցահանդեսները¹¹: Հետագայում Ռուսաստանի և Ավստրիայի տարբեր ցուցահանդեսներում նա նույնպես մրցանակներ է շահել, և այդ շքանշանների ու մրցանակների պատկերները «խան» տիտղոսի հետ ներկայացրել բնօրինակ լուսանկարների դարձերեսին: Այստեղ կան լուսանկարչի անձը հաստատող կնիքներ, որոնք յուրօրինակ խորհրդանիշեր են՝ երեք տարբեր լեզուներով: Առաջին հայացքից խնդրո առարկա հինգ լուսանկարներն աչքի են ընկնում դարձերեսին առկա իրանական արքունիքի խորհրդանիշ (Շիր օ խորշիդ) (թրգմ.՝ առյուծ և արև) պատկերով: Այս շքանշանը նա ստացել էր պալատական ծառայությունների համար: Երրորդ լուսանկարի դարձերեսին (նկ. 6)՝ առյուծի և արևի պատկերից վեր՝ չորս շքանշաններն են, որոնցից երկուսը Սևրուգինի՝ Եվրոպայում մասնավորապես Բրյուսելում և Փարիզում ստացած շքանշանների պատկերներն են: Երրորդ շքանշանը ֆրանսերեն է, որը հավանաբար ֆրանսիայում է ստացել: Չորրորդ շքանշանը ստացել է Ռուսաստանից՝ ի նշան երախտագիտության: Այն խորհրդանշում է լուսանկարչի և նրա ընտանիքի կապը Ռուսաստանի հետ¹²: Այս բոլոր հինգ լուսանկարների դարձերեսին՝ առանձին հատվածում, ֆրանսերեն և պարսկերեն նշված են լուսանկարչի ստուդիայի հասցեն, բացի դրանից՝ կա նաև «Անթուան Սևրուգին, ռուս լուսանկարիչ» պարսկերեն գրությունը: Այս առիթով հարկ է նշել, որ տվյալ ժամանակաշրջանում Ռուսաստանը իրանցիների պատկերացմամբ Արևմուտք էր համարվում: Դա հետևանքն էր այն բանի, որ Նասեր էդ-Դին շահը հաճախ էր Եվրոպա մեկնում, իսկ մեկնելիս վայրէջք էր կատարում Սանկտ Պետերբուրգում, որի մշակույթը նման էր արևմտյան մշակույթին: Բացի դրանից՝ ռուսերենը դասում էին արևմտյան լեզուների շարքը: Ակնհայտորեն Սևրուգինն իրանցիների

11 Bohrer F., *Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870–1930*. Published by the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington DC and Seattle, WA, Washington University Press, 1999, p. 26.

12 Barjesteh van Waalwijk van Doorn, Ferydoun L. A., Vogelsang-Eastwood, Gillian M., *Sevruguin's Iran: Late Nineteenth Century Photographs of Iran from the National Museum of Ethnology in Leiden*, the Netherlands, Tehran–Rotterdam 1999, p. 4–6.

համար պարսիկ չէր, այլ եվրոպացի: Այս գիտակցությամբ դրոշմների ներքնում գրվում էր «Անթուան Սևրուգին, ռուս լուսանկարիչ», որը հետագայում Սևրուգինի ազգության շփոթության պատճառներից մեկը դարձավ: Դեռ ավելին՝ լուսանկարիչը, որպես հայ քրիստոնյա, Արևմուտքում արևելքի էր համարվում¹³:

Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվող Անթուան Սևրուգինի լուսանկարները

Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվում է Անթուան Սևրուգինի թվով հինգ լուսանկար¹⁴: Լուսանկարները հետաքրքիր են նրանով, որ պատմում են մի ընտանիքի մասին՝ սկսած նշանադրությունից մինչև նրանց երկու երեխաների մանկությունը: Լուսանկարները բնօրինակ են, դրանք տպագրել է լուսանկարիչը:

Առաջին լուսանկարում մի տղամարդ է (սկ. 1), որի հագին սպիտակ վերնաշապիկ է ու մուգ գույնի ֆրականման պիջակ, գլխին՝ 19-րդ դարավերջին բնորոշ գլխարկ: Լուսանկարիչը մեծ տեղ էր տալիս կերպարների հոգեբանության բացահայտմանը: Նա տղամարդկանց և կանանց լուսանկարում էր՝ նկատի ունենալով հասարակության մեջ նրանց դերը և գործնական նշանակությունը: Վերջինիս իմաստով պայմանավորված՝ լուսանկարը կարող էր նաև տվյալ մարդու այցեքարտը համարվել: Լինում էին դեպքեր, երբ տվյալ լուսանկարը (հատկապես հայտնի լուսանկարչի կողմից արված) նվեր էր ուղարկվում՝ ի շնորհակալություն արված աշխատանքի կամ որպես հիշողության և այդ պահի վավերագրում: Այնուհետև այն ուղարկվում էր տարբեր մարդկանց կամ հարազատներին: Այդ օրինակներից է հենց այս լուսանկարը, որի դարձերեսին առկա է հետևյալ գրությունը. «*Առ ազնիւ քեռայրս և քոյրիկս Մ.*

13 Անթուանի հայրը՝ Վասիլի Սևրուգինը, առաջադեմ անձնավորություն էր: Կրթությունը ստացել էր Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, ավարտել արևելյան լեզուների ֆակուլտետը: Այնուհետև քաղաքացիական ծառայության է անցել Թեհրանի ռուսական դեսպանատանը: Մայրը՝ Աչոնը, ծագումով հնաբնակ թիֆլիսահայ էր: Ընտանիքում յոթ երեխա կար: Ռուսահայ պետական-քաղաքական գործիչներից շատերի պես Վասիլին ևս փոխել էր իր հայկական ազգանունը՝ վերցնելով Սևրուգին ձևը: Հավանաբար այստեղից է գալիս աղբյուրներում Անթուան Սևրուգինի հայկական ծագման վերաբերյալ անորոշությունն ու շփոթը. նրան համարում են ռուս, վրացի, պարսիկ և նույնիսկ՝ ֆրանսիացի: Հետագայում Անթուանի որդին՝ Անդրեյն, «յան» մասնիկի օգնությամբ հայկականացրեց Սևրուգին ազգանունը: Տե՛ս **Թաջարյան Ի., Անթուան Սևրուգին**, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2015, էջ 8:

14 Այս տվյալները ներկայացնում են 2022 թ. ամռանը թանգարանում կատարած ուսումնասիրության առաջին փուլի արդյունքները, սակայն պետք է շեշտել, որ «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում համալրումները կրում են շարունակական բնույթ, ուստի նշված լուսանկարների թիվը ապագայում կարող է ավելանալ:

2. Մադաքեան յիշատակ մեր քաղցր եղբայրութեան: Լէոն: 17/29 Յուլիս 97, Թէհրան» (նկ. 2):

20-րդ դարասկզբին լուսանկարչությունը դեռևս թանկ հաճույք էր համարվում: Քիչ թվով մարդիկ էին կարողանում օգտվել դարաշրջանի հայտնագործությունից: Անհասանելիությամբ պայմանավորված՝ մարդիկ ցանկանում էին գոնե իրենց կյանքի կարևոր իրադարձությունը փաստող-վավերագրող լուսանկար ունենալ¹⁵: Այդպիսի օրինակներից է հաջորդ լուսանկարը (նկ. 3), որի դարձերեսին առկա մակագրությունից պարզ է դառնում, որ զույգը պատկերվել է իրենց նշանախոսության օրը. «Առ Մայրիկս, Օրհնէ՛ մէզ, սիրէ՛ մէզ և պահէ՛ մէջ յիշատակն կարօտակէզ և հնազանդ որդիքդ: Լէոն Բերսաբէ: Թիս նշանախօսութեան, 17/29 Յուլիս 1897, Թէհրան» (նկ. 4): Մակագրությունից պարզ է դառնում նաև, որ հուլիս ամսվա նույն օրն է արվել և այս, և դիտարկված նախորդ լուսանկարը: Այստեղ ամուսնական զույգը պատկերված է կողք կողքի: Ինչպես այս, այնպես էլ Սևրուզինի լուսանկարած յուրաքանչյուր դիմանկարում դեմքերը հանգիստ են, հայացքները՝ ոչ ուղիղ գամված, բայց հիմնականում լուսանկարչական ապարատին ուղղված, որը դիտորդի հետ կարծես մտերմիկ կապ է ստեղծում: Այստեղ լուսանկարիչը թերևս առաջնային է համարել հենց ամուսնական զույգին, և կարիք չի եղել նրանց պատկերել հորինվածքային բարդ լուծումներ ունեցող որևէ միջավայրում, այլ ընդհակառակը՝ միանգամայն չեզոք խորքի վրա՝ կենտրոնում: Մանրամասնությունները, որոնց ուշադրություն է դարձրել Սևրուզինը, անշուշտ արդարացվում են, քանի որ դրանք շեշտում և ուժեղացնում են հորինվածքի իրական պատկերը:

Երրորդ լուսանկարում պատկերված է մայրը և իր փոքրիկ երեխան (նկ. 5): Ընդհանուր առմամբ, այդ ժամանակաշրջանի և անգամ ավելի ուշ շրջանի լուսանկարիչների ստեղծագործություններում մարդիկ կարծես վախենալով են կանգնել լուսանկարչական սարքի առջև. երեխաները պատկերված են դեմքերը թեքած, կախած կամ խուսափող աչքերի անկյունով ապարատին նայելիս: Այս լուսանկարում մայրը շատ հանգիստ ու խաղաղ հայացքով է, իսկ երեխան, ի տարբերություն մյուս լուսանկարիչների ստեղծագործությունների օրինակների, ավելի բնական է երևում: Նրանց հագուստներից արդեն ենթադրելի է, որ բավականին առաջադեմ, ժամանակի նորաձևությանը հետևող մարդիկ էին: Պատմականորեն այս լուսանկարի ստեղծման ժամանակահատվածը համընկնում է այն շրջանին, երբ Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում ապրող հայերը դեռևս ազգային տարազ էին հագնում, որը շրջանից շրջան տարբերվում էր իր յուրահատուկ ձեռագրով: Ըստ Առաքել Պատ-

15 Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Թաջարյան Ի., Լուսանկարների ընտրանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի հավաքածուներից**, հատ. Ա, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2023, էջ 35:

րիկի՝ 1828 թ. ռուս-պարսկա-թուրքական պատերազմի հետևանքով Պարսկաստանից ներգաղթած հայերի, հատկապես տղամարդկանց տարազը որոշ չափով նման էր պարսկանին¹⁶։ Սակայն սա համընկնում է այն շրջանին, երբ եվրոպական արվեստը ներթափանցել էր արքունիք և փաստացի տարածում էր գտնում դաջար թագավորների ու նրանց շրջապատող մարդկանց շրջանակներում։ Այդ մոտեցումը փոխվեց տասնամյակների ընթացքում, և փաստացի Անթուան Սևրուզիի ապրած և ստեղծագործած ժամանակներում առավել ազատ ոճի եվրոպական հագուստը սկսել էր տարածվել նաև հանրության շրջանում, որի ապացույցներն են հայ ընտանիք ներկայացնող այս պատկերները։

Նշենք, որ 1880-1890-ական թթ. ինչպես եվրոպական, այնպես էլ արևելյան երկրներում ընդունված էր լուսանկարչական տաղավարներում տարբեր իրերի առկայությունը, որոնք այցելուի ցանկությամբ կիրառվում էին լուսանկարվելու ժամանակ։ Առաջին անհրաժեշտ իրը, որը գրեթե բոլոր լուսանկարիչները պարտադիր ունեին, նկարագարող դեկորատիվ վարագույրներն էին։ Նկարիչներին հատուկ հանձնարարվում էր, որ մեծ կտորների վրա նկարեին տարբեր տեսարաններ, բոլոր եղանակներին համապատասխան բնանկարներ։ Դրանք, ըստ պահանջի, որպես ֆոն տեղադրվում էր լուսանկարվողի հետին պլանում։ Նկարվում էին նաև տան, շքեղ առանձնատան և տարբեր միջավայրի ինտերիերով տեսարաններ։ Լուսանկարչական տաղավարներում կարելի էր տեսնել նաև տարազներ, ժամանակակից հագուստ՝ պիջակներ, վերնահագուստ, կանանց համար գլխաշորեր, գլխարկներ, ձեռնափայտեր, մանկական սայլակներ, խաղալիքներ, հասարակ և նորաճ աթոռներ, դեկորատիվ կիրառական իրեր, արձանիկներ և այլն։ Լուսանկարչական տաղավարներում պահվող և կոմպոզիցիաներում օգտագործվող այս իրերը տարբեր նպատակներ էին հետապնդում։ Դիցուք՝ կարող ենք դիտարկել 17-րդ դարի հոլանդացի և ֆլամանդացի գեղանկարիչների ստեղծագործությունները, որոնցում տեսնում ենք հանգամանորեն նկարված ինտերիեր և սակավաթիվ կերպարներով կոմպոզիցիաներ։ Ընդհանրապես, կենցաղային տեսարաններով կոմպոզիցիաները նրանց նախասիրած ժանրերն էին, և նկարիչները փորձում էին որոշ մոտիվներով, մանրամասնություններով դիտողին հուշել ինտերիերի վայրի, սեփականատիրոջ անձի, նախասիրությունների և մասնագիտության մասին։ Նրանք ընդգծում էին սեփականատիրոջ կենցաղային առարկաների իրեղեն ու նյութական բնույթը՝ գունային ու լուսային հարաբերությունների նրբության շնորհիվ հասնելով կենսունակության և բնաստեղծականության։ Այս ամենը որոշ լուսան-

¹⁶ **Պատրիկ Ա.,** *Հայկական տարազ, հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը*, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 15։

կարիչների համար դարձել էր ոգեշնչման աղբյուր: Մեծամասամբ լուսանկարիչների դիմանկարները կարծես անձը հաստատող պատկերային փաստաթղթեր լինեին, սակայն եղել են նաև լուսանկարիչներ, որոնց գործերը բավական շատ տեղեկություններ են փոխանցում մեզ՝ բնութագրելով լուսանկարվողի սոցիալական վիճակի մասին: Գեղագիտական կրթություն և ճաշակ ունեցող Անթուան Սևրուգինը նույնպես իր ստեղծագործություններում օգտվել է տարբեր նկարագրողուններ ունեցող վարագույրներից, բազմազան զգեստներից, գորգերից, սեղաններից, տարբեր ոճի աթոռներից, բայց, ի տարբերություն մի շարք լուսանկարիչների, լույսի օգտագործումը Սևրուգինի աշխատանքներում առանձնահատուկ տեղ է գրավել: Նմանատիպ լուծումներ հետագայում տեսանելի են Յուսոֆ Քարշի լուսանկարներում: Որպես կանոն՝ նա օգտագործել է միայն բնական լույսը, հազվադեպ՝ արհեստական լուսավորությունը: Ինչպես արվեստանոցում, այնպես էլ դրսում արվեստագետը հատուկ ուշադրություն է դարձրել լույսին և օրվա տարբեր ժամերին՝ նրա ազդեցությանը: Ընդհանրապես նրա լուսանկարները արվել են օրվա կեսին, երբ արևը ուղղահայաց դիրքով է ճառագել, իսկ ստվերները իրենց հետքը կարճ ու մուգ գույնով են թողել: Այդ հաշվարկի ու լույսի օգտագործման շնորհիվ է, որ լուսանկարչական տաղավարներում օգտագործված իրերը ավելի արտահայտիչ են դարձել ու իրենց նպատակային օգտագործումով արդարացվել:

Սևրուգինը կարողանում է սև ու սպիտակ հակադրություններով և լուսաստվերի հարուստ թափանցումով ստանալ տպավորիչ պատկերներ, ստվերներում անծայրածիր խորություններ, լուսավոր մասերում՝ երանգային թափանցիկություն և ազդեցիկ զգացողություն: Յուրաքանչյուր լուսանկար կյանքի մի կարևոր պահ է հավերժացնում: Լուսանկարչատան այցելուները լուսանկարվելուց հետո կարծես այլափոխվում էին:

Անթուան Սևրուգինի արվեստանոցում լուսանկարված բոլոր աշխատանքները դիտելիս պարզ է դառնում, որ նա գիտակցում էր, որ ինքը պետք է տվյալ պահին բնորոշուիներին կամ բնորդներին ստեղծագործաբար կերպավորի՝ համաձայն պահի տրամադրության, և լուսանկարը դիտողին «կստիպի» վերապրել այն միջավայրն ու զգացմունքները, որն ինքն է տեսել բնորդին լուսանկարելիս:

Սևրուգինը լուսանկարվողներին խնդրում էր, որ լուսանկարվելու համար իր ստուդիա ներկայանան իրենց տարազներով: Արդեն լուսանկարները ուսումնասիրելիս պարզ է դառնում, որ յուրաքանչյուր խավ իր հագուստով է լուսանկարվել՝ պալատականները համապատասխան արքունական հագուստով, զինվորականները՝ համազգեստով, հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչները՝ ազգային զգեստներով, արվեստագետները և հոգևորականները՝ իրենց բնորոշ հանդերձանքով:

Լուսանկարներից յուրաքանչյուրը բավարար տեղեկություններ է պարունակում իրանահայերի մասին՝ այդպիսով ուսումնասիրության աղբյուր համարվելով ազգագրագետների, արվեստաբանների և պատմաբանների համար:

Անթուան Սևրուգինի լուսանկարչական արվեստում ուշագրավ են հատկապես խմբակային լուսանկարները: Ընդհանուր առմամբ, կողք կողքի դնելով Սևրուգինի խմբակային դիմանկարները, անհնար է որևէ նմանություն գտնել նրանց միջև: Յուրաքանչյուր խմբակային լուսանկար բացի արվեստի մի հիանալի ստեղծագործություն լինելուց, առաջին հերթին վավերագրական մեծ արժեք է: Նույնիսկ մի քանի անգամ դիտելիս դրանք ձանձրույթ չեն առաջացնում: Ամեն անգամ ինչ-որ հետաքրքիր, տպավորիչ տարր է նկատվում, և ամեն անգամ մի այլ հայացքով ենք մոտենում:

«Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվում է խմբակային երկու լուսանկար, որը նույն հորինվածքով երկու օրինակի տպագրություն է (նկ. 7, 9): Խմբակային այս լուսանկարն առաջին հերթին հետաքրքիր է իր հորինվածքով: Խմբակային լուսանկարները, ինչքան թատերական են, նույնքան վկայում են լուսանկարչի միջամտությունների մասին: Որպես կանոն՝ ընտանիքի ավագները դասավորվում էին այնպես, որ լինեն նկարի կենտրոնում՝ նստած կամ կանգնած, իսկ երեխաները՝ նրանց գրկում կամ հավասարապես երկու կողմերում:

Ընտանեկան լուսանկարի առանձնահատկությունն այն է, որ չնայած կինը և տղամարդը տարբեր դիրքերով են պատկերված, սակայն ընկալվում են իրենց ամբողջականությամբ: Պատճառն այն է, որ նրանք տեղաբախշված են բրգաձև դաշտում, որի արդյունքում նկարն ամբողջովին գեղարվեստական, կանոնիկ լուծում էր ստանում: Կարծես սրա մասին է ասել Յուրի Բորևը. «Լուսանկարչությունը ներկայացնում է մի կողմից՝ գեղարվեստորեն արտահայտիչ պատկեր, մյուս կողմից՝ իրականության՝ արժանապատվությամբ դրոշմված էական պահը՝ քարացած արտացոլումի մեջ»¹⁷: Լուսանկարի դարձերեսին հետևյալ մակագրությունն է. «Սիրելի քույրիկս Զապէլ եղբորդ ընտանիքից, Կաթողդ առ Լէոն: 11/24/90, Թէհրան» (նկ. 8):

Համեմատելով խմբակային լուսանկարը մոր և որդու լուսանկարների մանրամասնությունների հետ՝ ակնհայտ է, որ այդ երկու լուսանկարներն արվել են նույն օրը, բայց այստեղ կա հակասություն: Սովորաբար, որոնց վրա փակցվել են լուսանկարները, վկայում են տարբեր ժամանակաշրջաններում Անթուան Սևրուգինի վաստակած շքանշանների և տիտղոսների մասին: Դիցուք՝ նկար 5-ի ստորին հատվածում

17 **Բորև Յ.**, *Գեղագիտություն* (ռուսերենից թարգմանեց՝ Ս. Տ. Խոցանյանը), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1982, էջ 378:

առկա է պատվո երկու շքանշան, դարձերեսին՝ համաշխարհային լուսանկարչության հիմնադիրներ ֆրանսիացի ժոզեֆ Նիսեֆոր Նեպսի (1765–1833 թթ.), Լուի Ժակ Դագերի (1800–1851 թթ.) և անգլիացի Վիլյամ Հենրի Ֆոքս Թալբոթի (1800–1877 թթ.) դիմանկարներով մեղալիոնները: Խմբակային լուսանկարների դարձերեսին (նկ. 7, 9) բացակայում են պատվո շքանշանները և մեղալիոնները: Մյուս երկու լուսանկարի դարձերեսին (նկ. 8, 10) ավելացել են Սկրուզինի ավելի ուշ շրջանում վաստակած շքանշանների պատկերները: Սովորաբար նման երևույթներ հաճախ են պատկերվում լուսանկարներում: Նման մանրամասնություններով ստվարաթղթերի տպագրությունը բավականին թանկ էր: Պատահում էր այնպես, որ լուսանկարիչները իրենց ստեղծագործական գործունեության զարգացման ընթացքում վաստակած կոչումները չէին հասցնում թարմացնել և շարունակում էին օգտագործել նախորդ շրջանում տպագրված և այցեքարտի դեր կատարող ստվարաթղթերը: Ասվածի վառ օրինակն է Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանում պահվող վերջին երկու լուսանկարը:

Եզրակացություն

Անթուան Սկրուզինի յուրաքանչյուր լուսանկար պետք է դիտարկել որպես մշակութային ժառանգության բարձր արժեք, ուստի հարկավոր է խնամքով պահպանել և ըստ արժանվույն գնահատել: Այդ առումով դրանք տներում կամ անձնական հավաքածուներում պահելը խրախուսելի չէ, քանի որ կարող են ամեն տեսակ պատահականության արդյունքում ենթարկվել անկանխատեսելի հետևանքների: Արվեստի նման ստեղծագործությունները ուսումնասիրելուց հետո պետք է ցուցադրել, հանրայնացնել՝ հասարակությանը ճանաչելի դարձնելու, գնահատելու և վայելելու հնարավորություն տալու համար:

Այսպիսով, Սկրուզինի լուսանկարների դարձերեսի նշանները ծառայել են և տեղի, և Եվրոպայի պահանջներին: Դիտողը, նկարի հետևում տեսնելով դրանք, ոչ միայն համոզվում էր, որ լուսանկարը բնօրինակ է և պատկերացում էր կազմում լուսանկարի ստեղծման ժամանակաշրջանի մասին, այլ նաև լուսանկարչի ապրած ժամանակի, դիրքի և պահանջարկի մասին:

Ակնհայտ է, որ Արևելքում Սկրուզինը մեծ ներդրում է ունեցել լուսանկարչության մեջ դիմանկարի զարգացման, նորացման և հաստատման գործում: Նմանատիպ բոլոր լուսանկարները հնարավորություն են ընձեռում պատկերացում կազմելու իրենց ժամանակների տարբեր սերունդների մարդկանց մասին, որոնք լուսանկարչի ներդրած տարբեր միջամտություններով, միջոցներով, մանրամասնություններով ու տեխ-

նիկական լուծումներով ներկայացված են իրենց մշակույթով, ազգությամբ, սովորություններով ու ձաշակով:

Անթուան Սևրուզինը գիտակցաբար փորձել է ընդամենը մի պատկերով ցույց տալ հասարակական տեղաշարժերը՝ արդիականացման անցումը, որն արտահայտվել է ն լուսանկարչության զարգացման ու տարածման, ն մարդկանց առօրյայի, ն հագուստի զանազան տեսակների պատկերմամբ, որը նրան լիարժեք հաջողվել է:

Այսպիսով, Թեհրանի «Արտակ Մանուկյան» թանգարանի հավաքածուում տեղ գտած արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործությունների կողքին պատմական, ազգագրական, արվեստաբանական տեսանկյունից առանձնահատուկ կարևորություն ունեն Անթուան Սևրուզինի լուսանկարները:

ANTOINE SEVRUGUIN'S PHOTOGRAPHS KEPT IN ARTAK MANUKYAN MUSEUM IN TEHRAN

YVETTE TAJARIAN

PhD in Art History

Matenadaran after Mesrop Mashtots

Yerevan State University

GRETA GASPARYAN

Art Historian

Matenadaran after Mesrop Mashtots

Abstract

Tehran's Artak Manukyan Museum was established in 2008 in memory of His Holiness Archbishop Artak Manukyan, Prelate of the Armenian Diocese of Tehran. The museum which presents the history and culture of Armenians is one of the most important Armenian cultural centers in Tehran. Manuscripts, old-printed books, oil paintings, photographs, sculptures, samples of clothing, textiles, church silverware and other works of decorative and applied art are stored in the museum testifying to the centuries-old presence of Armenians in Iran.

Artak Manukyan Museum boasts a rich collection of hundreds of photographs among which particularly prominent are those of Antoine Sevruguin, the palace photographer of the Qajar Iran king Naser al-Din Shah (1848–1896). He was one of those unique photographers who introduced artistic photography to the palace in the second half of the 19th century. His photographs contain great historical, ethnographic, art-historical and archaeological information.

This article analyzes the photographs of Antoine Sevruguin kept in Artak Manukyan Museum, offering comparisons with the photographer's earlier and later works and emphasizing the importance of the inscriptions on the rear surface of the seals and medals which reveal the date of the photographs.

Keywords: Artak Manukyan Museum, Antoine Sevruguin, Naser al-Din Shah, Qajar period, art of photography, photographer, Armenian photography, photograph as documentation

ФОТОГРАФИИ АНТУАНА СЕВРЮГИНА, ХРАНЯЩИЕСЯ В МУЗЕЕ АРТАКА МАНУКЯНА В ТЕГЕРАНЕ

ИВЕТ ТАДЖАРЯН

канд. искусствоведения

Матенадаран имени Месропа Маштоца

ГРЕТА ГАСПАРЯН

искусствовед

Матенадаран имени Месропа Маштоца

Резюме

Музей Артака Манукяна в Тегеране был основан в 2008 году в память предводителя тегеранской армянской епархии архиепископа Артака Манукяна. Музей также является одним из важнейших армянских культурных центров Тегерана, где представлена история и культура армян. В музее хранятся рукописи, старопечатные книги, картины, фотографии, скульптуры, образцы одежды, текстиля, церковного серебра и другие произведения декоративно-прикладного искусства, свидетельствующие о многовековом присутствии армян в Иране.

Большую часть музея Артака Манукяна составляет коллекция из сотен фотографий, среди которых выделяются работы Антуана Севрюгина, дворцового фотографа иранского Каджарского правителя Насера ад-Дин Шаха (1848–1896). Он был одним из тех уникальных фотографов, которые появились во дворце во второй половине XIX века с целью написания декоративных картин. Его фотографии содержат огромную историческую, этнографическую, искусствоведческую и археологическую информацию.

В данной статье были проанализированы пять фотографий Антуана Севрюгина, хранящиеся в музее Артака Манукяна в Тегеране, проведены сравнения с ранними и поздними работами фотографа, подчеркнута важность печатей, медалей и надписей на реверсах, на основании чего были определены также даты фотографий.

Ключевые слова: музей Артака Манукяна, Антуан Севрюгин, Насер ад-Дин Шах, Каджарский период, фотоискусство, фотограф, армянская фотография, фотография как документ

Գրականության ցանկ

1. **Բայբուրդյան Վ.**, *Իրանի պատմություն*, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2006:
2. **Բորև Յ.**, *Գեղագիտություն* (ռուսերենից թարգմանեց՝ Մ. Տ. Խոջանյանը), Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1982:
3. **Թաջարյան Ի.**, *Մնթուան Սկրուզին*, Երևան, Մատենադարան, «Տիգրան Մեծ», (անգլերեն, պարսկերեն), 2015:
4. **Թաջարյան Ի.**, Անվանի հայերը Ղաջարական Իրանում, «Հայաստան-Իրան. պատմական անցյալը և ներկան» միջազգային գիտաժողովի նյութեր (փետրվար 9-10, 2022, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ), Հոդվածների ժողովածու, հտ. 2, Երևան, 2022, էջ 334-354: DOI: 10.56813/2953-786X-2022.2-334
5. **Թաջարյան Ի.**, *Լուսանկարների ընտրանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի հավաքածուներից*, հտ. Ա, Երևան, «Զանգակ» հրատ., 2023 (անգլերեն):
6. **Թաջարյան Ի.**, *Մատենադարանի Ղաջարական արվեստի նմուշները*, Երևան, «Ատոդիկ» հրատ., 2021 (անգլերեն, պարսկերեն):
7. **Պատրիկ Ա.**, Հայկական տարագ, հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967:
8. **Afschar I.**, *Some "Remarks on the Early History of Photography in Iran". Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change 1800-1925*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1983.
9. **Bohrer F.**, *Sevruguin and the Persian Image: Photographs of Iran, 1870-1930*, Published by the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington DC and Seattle, WA, Washington University Press, 1999.
10. **Tajarian Y., Gasparian G.**, Armenian Merchants of New Julfa as a Channel of Penetration of European Art into Iran in the Safavid Age, *Tenth European Conference of Iranian Studies* (August 21-25, 2023, Leiden University, the Netherlands), Leiden University, the Netherlands, 2023.
11. **Tajarian Y., Gasparian G.**, Cultural Interactions of Safavid Iran with European Countries, *The Caucasus on the Crossroads of International Trade and Cultural Exchanges (from ancient times to the modern period)* (September 5-6, 2022, the Institute of Oriental Studies of NAS RA), Conference thesis, 2022, p. 35-36, DOI: 10.56812/2953-7851-2022.1-35
12. **Diba L.**, CLOTHING X. In the Safavid and Qajar Periods, *Encyclopaedia Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x> (visit 30.12.2012).

13. Laver J., Wood Murray A., Yarwood D., *The History of Middle Eastern and Western Dress*, <https://www.britannica.com/topic/dress-clothing/The-early-20th-century> (visit 30.08.2023).

Նկարների ցանկ

- 1-2. Տղամարդու լուսանկար և նույնի դարձերեսը (16.1x10.5 սմ) © Արտակ Մանուկյան թանգարան
- 3-4. Զույգը իրենց նշանախոսության օրը և լուսանկարի դարձերեսը (16x10.5 սմ) © Արտակ Մանուկյան թանգարան
- 5-6. Մայրը և երեխան լուսանկարը և նույնի դարձերեսը (16x10.5 սմ) © Արտակ Մանուկյան թանգարան
- 7-8. Ընտանեկան խմբակային լուսանկար և նույնի դարձերեսը (16.4x10.6 սմ) © Արտակ Մանուկյան թանգարան
- 9-10. Ընտանեկան խմբակային լուսանկար և նույնի դարձերեսը (նույն հորինվածքով 7-8 լուսանկարի երկրորդ տպագրություն), (16.2x10.6 սմ)
© Արտակ Մանուկյան թանգարան

*Լուսանկարները տպագրվում են առաջին անգամ

Ընդունվել է՝ 24.03.2024

Գրախոսվել է՝ 10.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024



1



2



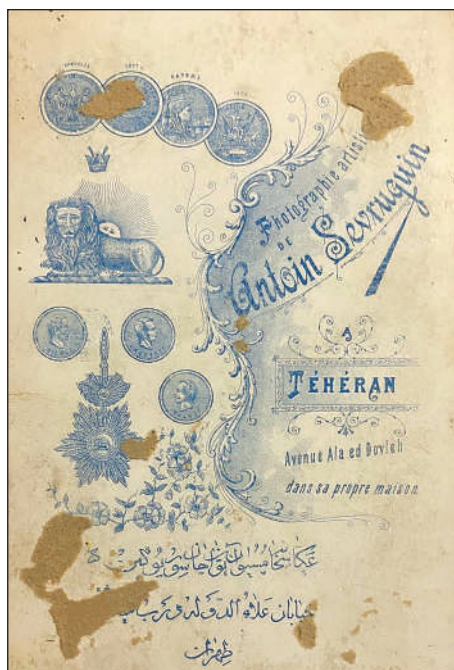
3



4



5



6



7



8



9



10

ԱԼԵԲՍԱՆԴՐ ԶՈՒՂԱՅԵՑԻ ԵՎ ՂԱԶԱՐ ԶԱՀԿԵՑԻ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍՆԵՐԻՆ ՎԵՐԱԳՐՎՈՂ «ԿՏԱԿ ԶԱՐԶԱՐԱՆԱՑ»-Ի ՄԻ ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀԱՐՑԸ¹

ԳԱՌՆԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

պատ. գիտ. թեկնածու

*Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան
Երևանի պետական համալսարան
garnik.harutyunyan@ysu.am*

ՀՏԴ՝ 244; 242

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-182

Ամփոփագիր

Սույն հոդվածը նվիրված է «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի առավել վաղ ստեղծված խմբագրություններից մեկի հեղինակային պատկանելության ու թվագրման հարցին: Ավագ ուրբաթի առիթով կազմված այս քարոզները առավել մեծ տարածում են ստացել 17-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած:

Խնդրո առարկա խմբագրությունը հիմնականում ընդօրինակվել է ժողովածուներում: Մաշտոցյան Մատենադարանում դրանց թիվը 13 է: Զեռագրերի մեծ մասում քարոզն անանուն է, այսինքն՝ խորագրում հիշատակում չկա հեղինակի մասին: Գրչագրերի մյուս մասում սակայն, այս «Կտակ չարչարանաց»-ը վերագրվել է Ալեքսանդր Ա Զուղայեցի (1706–1714 թթ.), և Ղազար Ա Զահկեցի (1737–1751 թթ.) կաթողիկոսներին: Ըստ այդմ, ձեռագրացուցակներում նույնպես այն վերագրվել է հիշյալ երկու անձանց, ընդ որում՝ ավելի հաճախ Ալեքսանդր Զուղայեցուն, քան Ղազար Զահկեցուն:

Հոդվածում ցույց է տրվել, որ իրականում գործ ունենք խմբագրության և դրա համառոտված ու խմբագրված տարբերակի հետ: Առա-

¹ Սույն հոդվածի նախնական տարբերակն իբրև զեկուցում ներկայացվել է Բաբկեն Զուգասցյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հայագիտական միջազգային գիտաժողովում (Երևան, Մաշտոցյան Մատենադարան, 17–18 նոյեմբերի, 2023 թ.):

ջինի հեղինակը Ալեքսանդր վրդ. Զուղայեցին է, իսկ ստեղծման թվականը, ամենայն հավանականությամբ, 1686-ը: Հետաքրքիր է, որ սույն խմբագրությունը, ի տարբերություն «Կտակ չարչարանաց»-ի՝ 18-19-րդ դարերում ստեղծված տարբերակների մեծ մասին բնորոշ արձակ ու չափածո կառուցվածքի, միայն արձակ է:

Բանալի բառեր. Կտակ չարչարանաց, Ավագ ուրբաթ, քարոզ, Ալեքսանդր Զուղայեցի, Ղազար Զահկեցի, Նոր Զուղա, ձեռագիր

«Կտակ չարչարանաց» կամ «Ավագ/Մեծ ուրբաթի քարոզ» և նման խորագիր² կրող ձեռագրական միավորների և ընդհանուր առմամբ մեր կողմից առանձնացված «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի ընթացիկ ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս պնդելու, որ դրանք մեծ քանակով շարադրվել (խմբագրվել) ու ընդօրինակվել են 17-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած և հատկապես 18-19-րդ դարերում: Ընդ որում՝ երբեմն մեկ ձեռագրում (հիմնականում ժողովածուներում) կարող է ընդօրինակված լինել այս ժանրի մեկից ավելի նմուշ-քարոզ: Հաշվի առնելով զանազան ձեռագրացուցակներում հայերեն գրչագրերի նկարագրությունների պատկերն այս պահին, սկզբունքների տարբերությունները, առանձնահատկությունները և որոշ այլ հանգամանքներ՝ կարելի է վստահորեն պնդել, որ դրանց վրա հիմնված որևէ քանակական պատկեր ստանալու փորձ, զոնե այս պահին, մոտավոր փոփոխվելիք է լինելու՝ խնդրո առարկա ժանրի նմուշների իրական թվի աճի հավանականությամբ (խոսքը և «Կտակ»-ներ պարունակող ձեռագրերի քանակի մասին է, և միավոր-քարոզների թվի): Բացի «Կտակ չարչարանաց»-ի ձեռագիր ընդօրինակություններից, հատկապես 18-րդ դ. վերջերից մեզ են հասել նաև որոշ տպագիր նմուշներ, սակայն մինչև 19-րդ դ. ստեղծված հեղինակային տարբերակների գերակշիռ մեծամասնությունը դեռևս մնում է անտիպ: Անտիպ մի այդպիսի հեղինակային խմբագրության է նվիրված սույն հոդվածը:

17-18-րդ դարերի «Կտակ»-ների հեղինակները

Արդեն 17-րդ դ. երկրորդ կեսից սկսած հայկական միջավայրում «Կտակ չարչարանաց»-ի «տաթնացիական»³ և «Ճաշոցյան» տարբե-

2 **Հարությունյան Գ.**, Ստեփանոս սարկավագ Տփղիսեցու (Թիֆլիզեցու) «Կտակ սուրբ չարչարանացն Քրիստոսի փրկչին մերոյ» երկը և «Կտակ չարչարանաց...»-ի ժանրը, *Ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված հայագիտական միջազգային գիտաժողովի նյութեր (22-23 մայիս, 2019 թ.)*, Երևան, Մատենադարանի հրատ., 2020, էջ 218:

3 «Կտակ չարչարանաց»-ի հեղինակային երկու խմբագրություններին

րակներից զատ՝ այս ժանրի երկերի հեղինակային տարբերակներ կամ խմբագրություններ են ասպարեզ գալիս, որոնց հեղինակները Հայոց եկեղեցու՝ հիշյալ շրջանի մի շարք նշանավոր, երբեմն էլ ոչ այնքան հայտնի հոգևորականներ են, հետագայում՝ նաև աշխարհականներ: Թեև «Կտակ»-ների մեծ մասի հեղինակային պատկանելությունը կասկած չի հարուցում, սակայն որոշ դեպքերում միևնույն տարբերակի՝ տարբեր հեղինակների վերագրված լինելու հանգամանքը կամ նույն տարբերակի անանուն բազում ընդօրինակությունները կամ նույն խմբագրության՝ իրարից տարբերվող սկսվածքները և նմանօրինակ այլ երևույթներ հուշում են, որ, ամենայն հավանականությամբ, «Կտակ»-ների մի մասը կարող է ընդամենը վերագրված լինել այդ անձանց: 17-18-րդ դարերում ապրած նման գործիչների նախնական մի ցանկ կազմել ենք վերջերս⁴:

Ուշագրավ է, որ այդ գործիչներից շատերը ոչ միայն պարզապես ձանաչել են միմյանց՝ գործելով նույն ժամանակաշրջանում և միջավայրում (մասնավորապես՝ Կոստանդնուպոլսում), այլ նաև հաճախ սերտորեն գործակցել են միմյանց հետ. այդպիսի առնչությունների և դրանց՝ հիշյալ հեղինակների խմբագրած «Կտակ չարչարանաց»-ի տարբերակների վրա հնարավոր փոխազդեցությունների հարցն, իհարկե, ամենակարևորներից է, սակայն վերջնական եզրակացություններ հնարավոր կլինի անել միայն մեր ընթացիկ հետազոտության վերջում: Իսկ մինչ այդ, կարծում ենք, հարկ է պարզել հիշյալ տարբերակների հեղինակային պատկանելության և հարակից հարցերը, ինչպես նաև դիտարկել այդ խմբագրությունների տարբեր առանձնահատկությունները՝ առանձին-առանձին:

նվիրված մեր նախորդ հոդվածներում այս «նախնական» տարբերակը վերապահումով ենք կոչել «տաթևացիական»՝ շեշտելով, որ ինքը՝ Ս. Գրիգոր Տաթևացին, իր Քարոզգրքում ներառված տվյալ քարոզի խորագրում շեշտել է «յայլմէ» (այսինքն՝ «ուրիշից») բառը: Արդեն 17-րդ դարից մեզ հայտնի «Կտակ չարչարանաց»-ի տարբերակները, ամենայն հավանականությամբ, ստեղծվել են հենց վերջինի հիմքի վրա՝ նրա ընդարձակմամբ (տե՛ս **Հարությունյան Գ.Ա.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի կամ Ավագ ուրբաթի քարոզի՝ Սիմեոն Ա. Երևանցի կաթողիկոսի խմբագրությունը, *Բանբեր Մատենադարանի*, 33, 2022, էջ 140): Իսկ Գրիգոր Տաթևացին, ըստ ամենայնի, օգտվել է մեկ այլ՝ ավելի նախնական տարբերակից, որի հեղինակային պատկանելության պարզումն առանձին մանրամասն հետազոտություն է պահանջում: Դրան կանդրադառնանք հետագայում:

4 **Յարության Գ.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի ձեռագրական եւ բնագրային հիմնական առանձնայատկությունները, *Սիոն*, թիւ 8-12 (Օգոստոս-Դեկտեմբեր), Երուսաղէմ, 2023, էջ 360:

Ձեռագրերը

«Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի նմուշներին բնորոշ բնագրագիտական առանձնահատկություններից է անգամ նույն խմբագրությանը պատկանող ընդօրինակությունների՝ հաճախ սկսվածքով և/կամ վերջավորությամբ միմյանցից զանազանվելու երևույթը⁵։ Նույնը կարելի է ասել նաև խնդրո առարկա տարբերակի մասին, որը, բացի տարբեր հեղինակների վերագրվելուց և ընդօրինակություններում տարբերվող խորագրեր ունենալուց, որոշակի տարբերություններ կարող է ունենալ հիմնականում բնագրի սկսվածքի դեպքում։ Ստորև կդիտարկենք «Կտակ չարչարանաց»-ի մեզ հետաքրքրող տարբերակի՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (այսուհետ՝ Մատենադարան կամ՝ ՄՄ) ձեռագրական հավաքածուի ընդօրինակությունների համապատասխան տվյալները՝ քաղված բուն գրչագրերից։ Նշենք նաև, որ սկզբնապես միավոր-քարոզը գտնելու համար օգտվել ենք մինչ այժմ հրատարակված ընդարձակ և համառոտ ձեռագրացուցակներից, սակայն, հաշվի առնելով բնագրային մանրամասների կարևորությունը, հետագոտել ենք նաև բուն ձեռագրերը և բոլոր տեղերում փորձել միօրինակացնել տվյալները. ներկայացրել ենք ամբողջական խորագիրը (ձեռագրացուցակներում երբեմն կրճատ է), հարկ եղած դեպքում՝ ընդարձակել սկսվածքը և մեծամասամբ ավելացրել բնագրի ավարտական հատվածը⁶։

Այս պահին մեզ հայտնի է Մատենադարանում պահվող 13 ձեռագիր, որոնցում առկա է խնդրո առարկա խմբագրության քարոզ.

1. ՄՄ Հ^տ 420, ժողովածոյ (Էջմիածին, ԺԸ. դ.) – **114ա-25ա Քարոզ Մեծի ուրբաթին սգոյ, ի բան առաքելոյն, որ ասէ. եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերի յորում⁷ մատնիւր, էառ զհաց, զոհացաւ, երեկ և ասէ՝ Առէք, կերայք, այս է մարմին իմ, վասն ձեր բաշխի, զայս արարէք առ իմոյ յիշատակի։ Նոյնպէս և զբաժակն յետ ընթրեացն և այլն։ Կտակ տեառն Ղազարու սրբազան կաթողիկոսի Ամենայն Հայոց ասացեալ⁸ – [Կ]անխաճառութիւնք մարգարէից, որ վասն կամաւոր և**

5 Ժանրի նմուշների այս և այլ առանձնահատկությունների մասին տե՛ս **Յարութիւնեան Գ.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի..., էջ 359–367։

6 Ձեռագրի տվյալներից բացի՝ հղել ենք նաև Մատենադարանի ընդարձակ ձեռագրացուցակի տվյալ հատորի համապատասխան էջը, այլ դեպքում՝ համառոտի հասցեն։ Անանուն տարբերակների՝ այս կամ այն հեղինակին վերագրումները հիմնականում պահել ենք, ինչպես որ կան ձեռագրացուցակների նկարագրություններում։ Ձեռագրերի գրության տեղի և թվականի տվյալները ևս ձեռագրացուցակներից են, ըստ հարկի՝ մեր ծանոթագրություններով։

7 Նկարագրության մեջ՝ «յիւրում»։

8 Վերջին նախադասությունը գրված է մեկ տողի վրա, խորագրից ավելի խոշոր

սարսափելի չարչարանացն, ահաոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւոր լցեալ կարարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն՝:

2. ՄՄ Հ^մ 1103, Ժողովածոյ (ԺԷ. դ.) – 165թ–93ա **Քարոզ Մեծի ուրբաթուն սգոյ, ի բանն առաքելոյն Պօղոսի որ ասէ. Եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերին յորում մատնիւր, էառ հաց, գոհացաւ, երեկ, ետ նոցա և ասէ՝ Առէք, այս է մարմին իմ, գայս արարէք առ իմոյ յիշատակի, քանիցս անգամ թէ ուտիցէք զհաց և զ՝**(այսչափ – Գ. Հ.) – 166ա *[Կյանխաձառութիւնք¹⁰ մարգարէից, որ վասն կանաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւոր լցեալ կարարեցան... 192թ յերկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարելոյն, խաչելոյն, թաղելոյն և յարուցելոյն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ |193ա| Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն՝*:

3. ՄՄ Հ^մ 1390, Ժողովածոյ (Նոր Զուղա, 1666 թ.¹²/1686 թ. հետո) – 347ա–62բ **Քարոզ Մեծի ուրբաթուն սգոյ, ի բանն առաքելոյն Պօղոսի, որ ասէ. Եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերին, յորում¹³ մատնիւր, էառ հաց, գոհացաւ, երեկ ետ նոցայ, եւ ասէ. Առէք, այս է մարմին իմ, գայս արարէք յիշատակի, քանիցս անգամ թէ ուտիցէք զհացս և զ՝**(այսչափ – Գ. Հ.)¹⁴ – *Կանխաձառութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կա-*

բոլորգրով, կարմիրով:

9 ՄՄ 420, 114ա, 125ա, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանեան, Ա. Զէյթունեան, Փ. Անթարեան, Ա. Քէօշկերեան, խմբ.՝ Ա. Մնացականեանի, Օ. Եգանեանի, Ա. Զէյթունեանի, ցանկերը՝ Վ. Դերիկեանի), հտ. Բ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2004, էջ 482:

10 Նկարագրության մեջ վրիպմամբ՝ «*Կյանխաձառութիւնք*»:

11 ՄՄ 1103, 165բ–6ա, 192բ–193ա, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Ա. Քէօշկերեան, Կ. Սոփիասեան, Յ. Քեօսէեան, խմբ.՝ Փ. Անթարեանի, Յ. Քեօսէեանի, Ա. Ղազարոսեանի, Տ. Շահէ քիյ. Հայրապետեանի, ցանկերը կազմ.՝ Վ. Դերիկեանի), հտ. Դ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., ԵՊՀ հրատ., 2008, էջ 319:

12 Նկարագրության մեջ 1666 թիվը նշված է իբրև գրչության թվական ամբողջ ձեռագրի համար, սակայն, ինչպես կոտեսենք ստորև, մեզ հետաքրքրող միավորը չէր կարող գրվել 1686 թվականից առաջ: Բացի դրանից՝ գրչագրի մեր ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ թերթ 347–ից սկսած գործ ունենք այլ ձեռագրի հետ (գրված այլ թղթի վրա, ակնհայտորեն այլ ձեռքով և այլն), որը հետագայում կցվել է առաջին մասին. ցավոք, այս ամենն ընդարձակ նկարագրության մեջ արտացոլված չէ: Այնպես որ, կարծում ենք, ձեռագրի այս մասը գրվել է հավանաբար 17–րդ դ. վերջում (1686–ից հետո) կամ 18–րդ դ. սկզբներին, այլ (Անանուն Բ.) գրչի ձեռքով:

13 Նկարագրության մեջ՝ «յուրում»:

14 Ձեռագրի նկարագրության մեջ ավելացվել է նաև «**արարեալ տեառն Ղա-**

մատր եւ սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կարարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն¹⁵:

4. ՄՄ Հ^մ 1755, ժողովածոյ (ԺԸ. դ.) – 83ա–101բ [Աղէքսանդրի Զուղայեցոյն] Կտակ Մեծի ուրբաթին, յոյժ գեղեցիկ, ի բան առաքելոյն Պետրոսի, որ ասէ. Քրիստոսի չարչարիլն մարմնով՝ վասն մեր, և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք – Կանխաձառութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կարարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն¹⁶:

5. ՄՄ Հ^մ 1842, ժողովածոյ (Լիմ անապատ, 1771 թ.) – 193ա–7բ, 205ա–10բ Կտակ Մեծի ուրբաթու, ի բանն առաքելոյն Պետրոսի, որ ասի. Քրիստոսի չարչարիլն մարմնով վասն ձեր, և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք, զի որ չարչարի մարմնով, դադարի ի մեղաց, Պետրոսն – Նախաձառութիւնք մարգարէից, որ վասն կամաւոր եւ սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կարարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ, չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, զթաղեցելոյն և յարուցելոյն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Հոգոյն Սրբոյ, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն¹⁷:

6. ՄՄ Հ^մ 2082, Գրիգոր Նարեկացի, Մատեան ողբերգութեան (Շօշ [Սպահան], 1686 թ.) – 251ա–264ա [Աղէքսանդրի կաթողիկոսի] Քարոզ Մեծի ուրբաթուն սգոյ, ի բանն առաքելոյն Պօղոսի, որ ասէ. Եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերին, յորում մատնիւր, էառ հաց, զոհացաւ, երեկ, ետ նոցա եւ ասէ. Առէք, այս է մարմին իմ, զայս արարէք առ

զարու սրբազան կաթողիկոսի.» արտահայտությունը՝ միավորի խորագրում, «ի վերին լուսանցս շղագրով» բացատրությամբ: Սակայն հարկ է շեշտել, որ այն ակնհայտորեն հետագայի հավելում է, ընդ որում՝ ամբողջական տեքստը չէ և ունի շարունակություն: Այդ պատճառով մենք այն միավոր–քարոզի խորագրում չենք հավելել. այս նշում–գրությամբ կանոնադրականք հաջորդիվ:

15 ՄՄ 1390, 347ա, 362բ, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. Դ...., էջ 1142:

16 ՄՄ 1755, 83ա, 101բ, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանեան, խմբ.՝ Յ. Քէօսէեանի, Ա. Ղազարոսեանի, Տ. Շահէ քի. Հայրապետեանի, ցանկերը կազմ.՝ Վ. Դեմիրճեանը), հտ. Ե., Երևան, «Նաիրի» հրատ., ԵՊՀ հրատ., 2009, էջ 1097:

17 ՄՄ 1842, 193ա, 210բ, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր–Վարդանեանի), հտ. Զ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2012, էջ 151:

իմոյ յիշատակի, քանիցս անգամ թէ ուտիցէք զհացս և զ”(այսչափ – Գ. Հ.) – *Կանխաձառությունը մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն*¹⁸:

7. ՄՄ Հ^տ 2269, ժողովածոյ (ԺԸ. դ.) – 98ա–114բ [Ալեքսանդրի Զուղայեցոյ] **Կտակ Մեծի ուրբաթին յոյժ գեղեցիկ. ի բանն առաքելոյն՝ Պետրոսի՝ Քրիստոսի չարչարիլն մարմնով վասն մեր, և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք** – *Կանխաձառությունը մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն*¹⁹:

8. ՄՄ Հ^տ 2715, ժողովածոյ (ԺԹ. դ.) – 158ա–66բ **Քարոզ Մեծի ուրբաթուն սգոյ՝ ի բանն առաքելոյն՝ Պօղոսի, որ ասէ, եթէ՝ Տէր Յիսուս ի գիշերին, յորում մատնիւր, էառ հաց գոհացաւ, երէկ և ետ նոցա և ասէ՝ Առէք՝ այս է մարմին իմ, զայս արարէք յիշատակի քանիցս անգամ, եթէ ուտիցէք զհացս, ևն (=և այլն) [Ա. Կորնթ., ԺԱ. 23, 26]** – *Կանխաձառությունը մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, յայսմ աւուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն*²⁰:

9. ՄՄ Հ^տ 2820, ժողովածոյ (ԺԸ. դ.) – 84ա–91բ [Ալեքսանդրի Զուղայեցոյ. Քարոզ Մեծի ուրբաթուն սգոյ, ի բանն առաքելոյն՝ Պօղոսի, որ ասէ. եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերին յորում մատնիւր, էառ հաց, գոհացաւ, երէկ ետ նոցա եւ ասէ՝ Առէք, այս է մարմին իմ... *տէն ձեռ. 1103, 165բ–93ա*] – *Կանխաձառությունը մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն ահաւոր <ահաւոր> և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն*²¹:

18 ՄՄ 2082, 251ա, 264ա, հմմտ. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, հտ. 2...., էջ 1425:

19 ՄՄ 2269, 98ա, 114բ, հմմտ. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Է., Երևան, «Նայիրի» հրատ., 2012, էջ 728:

20 ՄՄ 2715, 158ա, 166բ, հմմտ. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Թ., Երևան, «Նայիրի» հրատ., 2017, էջ 138–139:

րեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Սուրբ Հոգոյն, յափտեանս յափտենից. ամէն՝²¹:

10. ՄՄ Հ^մ 2980, Յակոբ Նալեան, Մեկնութիւն եօթն խորհրդոց եկեղեցոյ ([Կոստանդնուպոլիս], 1764 թ.) – 429ա – 41ա **Կտակ Մեծի ուրբաթի, ի բանն առաքելոյն Պետրոսի, որ ասէ. Քրիստոսի չարչարիւն մարմնով վասն մեր, և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք, զի որ չարչարի մարմնով՝ դադարէ ի մեղաց**²² – Կանխաձառութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ աւուր լցեալ կարարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իւրոյ և Հոգոյն Սրբոյ յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն՝²³:

11. ՄՄ Հ^մ 3304, Ժողովածոյ (ԺԸ. դ.) – 215բ–30բ **Քարոզ Մեծի ուրբաթին սգոյ, ի բան առաքելոյն Պօղոսի, որ ասէ Առաջին Կորնթացացոյն ԺԱ. 24. (=23). Եթէ Տէր Յիսուս ի գիշերին, յորում մատնիւր, էառ հաց, գոհացաւ, երեկ և ասէ՝ Այս է մարմին<ին> իմ, զայս արարէք առ իմոյ... առէք և կերէք, այս է մարմին իմ, որ վասն ձեր բաշխի, զայս արարէք առ իմոյ յիշատակի: Նոյնպէս և գրածակն յետ ընթերցան և այլն** – Կանխազգիտութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ յայսմ յաւուր լցեալ կարարեցան... ծերք և փղայք, հարուստք և աղքատք, մեծամեծ և փոսկերք՝ ամենեքեան ի մի բերան փառաբանութեամբ օրհնել զփրկիչն/// (Հար. թափուած – Գ. Հ.)²⁴:

12. ՄՄ Հ^մ 3830, Ժողովածոյ (Կ. Պօլիս, 1780 թ.) – 109ա–22ա **Կտակ Մեծի ուրբաթու, ի բանն առաքելոյն Պետրոսի, որ ասէ. Քրիստոսի չարչարիւն մարմնով վասն մեր, և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք, զի որ չարչարի մարմնով, դադարէ ի մեղաց** – Նախաձառութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կամաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահա-

21 ՄՄ 2820, 84ա, 91բ, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. Թ..., էջ 786: Ձեռագրում խորագիրը բացակայում է, վերականգնումը՝ ըստ ընդարձակ նկարագրության:

22 Արտաքին աջ լուսանցում գրչի ձեռքով գրված է՝ «Ա. Պոս., Դ. Ա.», որը պետք է հասկանալ որպես բնաբանի հղում և կարդալ՝ «Պետրոս առաքյալի Առաջին ընդհանրական թուղթ, Դ. գլուխ, 1-ին համար»:

23 ՄՄ 2980, 429ա, 441ա, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. Թ..., էջ 2041–2042:

24 ՄՄ 3304, 215բ, 230բ, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր–Վարդանեանի), հտ. Ժ., Երևան, 2019, էջ 1257: Այս ձեռագրում «Կտակ»-ը վերջից թերի է. բովանդակությունից ելնելով՝ ամենայն հավանականությամբ 230–1 թերթերի միջև մեկ թերթ պակասում է, իսկ 231ա էջից արդեն այլ միավոր է սկսվում (ձեռագրի ընդարձակ նկարագրության մեջ այս մասին ցավոք հիշատակում չկա):

ւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, յայսմ ատուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն, յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իրոյ և Հոգոյն Սրբոյ, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն²⁵:

13. ՄՄ Հ^մ 7246, ժողովածոյ (Աստուածածնայ ուխտ (Կարմիր վանք), Կ. Պօլիս, 1741-1747 թթ.) – 170ա-83ա **Կտակ Մեծի ուրբաթի, ի բանն առաքելոյն Պետրոսի, որ ասէ. Քրիստոսի չարչարիլն մարմնով վասն ձեր և դուք ի նոյն միտս վառեցարուք, զի որ չարչարի մարմնով, դադարէ ի մեղաց. 1 Պետրոս, Գ²⁶ 1** – Կանխաձառութիւնք մարգարէիցն, որ վասն կանաւոր և սարսափելի չարչարանացն, ահաւոր և անմահարար մահուանն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, յայսմ ատուր լցեալ կատարեցան... երկրպագութիւն փրկողին մերոյ՝ չարչարեցելոյն, խաչեցելոյն, թաղեցելոյն և յարուցելոյն՝ Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, ընդ Հօր իրոյ և Հոգոյն Սրբոյ, յափտեան և յափտեանս յափտենից. ամէն²⁷:

14. և այլն²⁸:

Ձեռագրագիտական և բնագրագիտական քննությունը

Առաջին իսկ հայացքից ակնհայտ է, որ վերոբերյալ ձեռագրերի մեծ մասում քարոզի խորագրում հեղինակի անուն նշված չէ, և եղածները վերականգնվել են նկարագրողների կողմից: Հաջորդ առանձնահատկությունը սկսվածքներում որոշակի տարբերություններն են, որոնք, կարծում ենք՝ հիմնականում գրիչների ընդօրինակման ընթացքում պետք է որ ի հայտ եկած լինեն (օր.՝ «Կանխաձառութիւնք»-ի փոխարեն

25 ՄՄ 3830, 109ա, 122ա, հմտ. Յուզակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (կազմ.՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթարյան, ներած.՝ Օ. Եգանյանի, խմբ.՝ Լ. Խաչիկյանի, Ա. Մնացականյանի), հտ. Ա., Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1965, էջ 1092-1093:

26 Պետք է լինի «Դ»:

27 ՄՄ 7246, 170ա, 183ա, հմտ. Յուզակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (կազմ.՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթարյան, ցանկերը և համեմ. տախտ.՝ Օ. Եգանյանի, խմբ.՝ Լ. Խաչիկյանի, Ա. Մնացականյանի), հտ. Բ., Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 490: Համառոտ ձեռագրացուցակում այս «Կտակ»-ն իրավացիորեն վերագրվել է Ալեքսանդր վրդ. Ջուղայեցուն: Թեև որպես ձեռագրի գրության թվական նշված է «1741-1747 թթ.», մեզ հետաքրքրող միավորից առաջ առկա է հիշատակարան, որի շնորհիվ պարզվում է այս «Կտակ»-ի ընդօրինակման կոնկրետ ամսաթիվը. «Գրեցաւ Տեառնական կտակս ի ՌՃՂԶ. (1747) թուին և նամսեանն դեկտեմբերի ԺԷ. (15) օրն և ի Կոստանդնույպօլիս քաղաքի, ի Գէորգ արեղայէ Մանլեցոյ»։ ՄՄ 7246, 183ա:

28 Հաշվի առնելով, որ համառոտ ձեռագրացուցակներում չկան ձեռագրական միավորների սկսվածքները, իսկ «Կտակ»-ների բնագրերն այնքան էլ մեծ ծավալի չեն, բացառելի չէ սույն տարբերակի այլ ընդօրինակությունների առկայությունը Մատենադարանի ձեռագրական հավաքածուում:

«Նախաձառությունք» կամ «Կանխագիտությունք» կամ «[Կ]անխավաճառությունք»²⁹): Այնուամենայնիվ, կարելի է արձանագրել, որ գերակշռող դեպքերում բնագիրը սկսվում է «Կանխաձառությունք» բառով. ըստ ամենայնի, հենց սա կարող էր հեղինակային՝ հարազատ տարբերակը լինել: Բացի դրանից՝ բովանդակության առումով կարևոր է նշյալ ձեռագրերում քարոզի համար ընտրված բնաբանի³⁰ տարբերությունը. թեև քարոզի բնագրի սկսվածքը նույնն է, սակայն խորագրերում (որոնք շատ հաճախ բավականին երկարաշունչ են) որպես բնաբան ընտրվել են կան Պողոս (ձեռագրերից 6-ում, որից մեկում առաքյալի անունը չկա), կան Պետրոս (ձեռագրերից 6-ում) առաքյալների թղթերից հատվածներ՝ նրանց անվան հիշատակությամբ՝ համապատասխանաբար Ա. Պետրոս Դ. 1-ը և Ա. Կորնթ. ժԱ. 23-26-ը³¹, իսկ ձեռագրերից մեկում խորագիրն ու բնաբանը չեն պահպանվել³²: Այսինքն՝ այս խմբագրության՝ մեզ հայտնի 13 ձեռագրերը կարելի է խմբավորել երկուական պայմանական ենթախմբերում՝ ըստ բնաբանի և ըստ հեղինակների (ավելի ճիշտ՝ ըստ նրանց վերագրման):

Բնաբանների այս տարբերությունը, որը հետազոտության հենց սկզբում որոշակի կասկած էր հարուցել (արդյոք մեկ խմբագրության հետ գործ ունենք, թե ոչ), առիթ տվեց նախ և առաջ ուսումնասիրելու այդ երկու պայմանական խմբերին պատկանող մի քանի կարևոր ձեռագրի բովանդակությունը՝ համոզվելու. արդյոք բնագրերը նույնական, կամ տարբեր են:

29 Այս վերջին «տարընթերցումը», ինչպես տեսանք, «ծագել է» վրիպակի արդյունքում և ձեռագրում չի հանդիպել:

30 Թեև որպես «Կտակ»-ների մեծ մասի բնաբան ընտրվել է Պողոս առաքյալի՝ եբր. Թ. 15-17-ը, հեղինակային տարբերակներում այն միշտ չէ պահպանվել և փոխվել է՝ ըստ խմբագիր-հեղինակի նախընտրության. տես **Յարութիւնեան Գ.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի..., էջ 365:

31 Ընդօրինակություններում բնաբանը միշտ չի բառացի համապատասխանում սուրբգրային բնագրին, իսկ երբեմն էլ կրճատումներով է, որը, սակայն, արտառոց երևույթ չէ:

32 Այդ ձեռագրում (ՄՄ 2820) բացակայող խորագիրը և բնաբանը վերականգնվել են ըստ ՄՄ 1103-ի տվյալների (Պողոս առաքյալի թղթի բնաբանով):

ՄՄ 2082, 251աբ

Նոյնպէս և Աբրամ տեսնալ զխորհուրդ ատուրս, ուրախ եղև ի փրկութիւն իւր և համայնից, *քանզի զենումն Իսահակայ որդոյ իւրոյ զայն նշանակէր, զի որպէս նա ոչ խնայեաց յորդի իւր միածին և սիրելի, նոյնպէս և այսօր Հայրն երկնաւոր քազմագութ և մարդասէր ոչ խնայեաց յիւր միածին և ծոցածին որդին, այլ վասն մեր պարտաւորելոցս և մեղաւոր բնութեանս մարնեաց զնա ի մահ ըստ Եսայեայ. Տէր մարնեաց զնա առ մեղս մեր* (Ես. ԾԳ. 6):

Որպէս անդ խոյն կախեցաւ ի ծառոյն Սաբեկայ, Իսահակ արձակեցաւ, այսօր Տէր մեր կախեցաւ ի փայտէ, և Ադամ արձակեցաւ ի կապանաց. *անդ խոյն զենաւ, Իսահակ ապրեցաւ, այսօր Տէրն մեր զենաւ, և բնութիւնս ապրեցաւ ի մահուանէ:*

Անդ յայտնեցաւ զւէրն մարդոյ առ Աստուած, իսկ այսօր յայտնեցաւ զւէրն Աստուծոյ առ մարդիկք, զի իւր միածինն ետ գին և փրկանք ամենայն մարդկան: *Վասն որոյ գոհանամք և արհնենք զամէնառաւ պարզնն՝ զՏէր մեր Յիսուս Քրիստոս, և զպարզաստուն ամենեցուն Հայրն երկնաւոր, որ յայցեալ մեզ և արար զփրկութիւն ժողովրդեան իւրոյ ի բարութիւն: Այլ և նահապեւրն Յակոբ մինչ երթայր ի Խառան և եկն յերկիրն*

ՄՄ 2980, 429ա

Սոյնպէս և Աբրահամ տեսնալ զխորհուրդ ատուրս, ուրախ եղև ի փրկութիւն իւր և համայնից:

Որպէս անդ խոյն կախեցաւ ի ծառոյն Սաբեկայ, և արձակեցաւ Իսահակ, այսօր Տէր մեր կախեցաւ ի փայտէ, և Ադամ արձակեցաւ ի կապանաց:

Անդ յայտնեցաւ զւէրն մարդոյ առ Աստուած, իսկ այսօր յայտնեցաւ զւէրն Աստուծոյ առ մարդիկք, վասն զի իւր միածինն ետ գին և փրկանք ամենայն մարդկան:

ի Լուգ, որ նա ինքն է Երուսաղէմ, և եհաս ի լեառն Գողգոթայ, ուր Տէրն մեր խաչեցաւ և օթեալ անդէն զգիշերն երես տեսիլ ահեղ և զարմանալի. սանդուխտ [251թ] եղեալ յերկրէ յերկինս և Տէր ի նմա հաստատեալ, որով հրեշտակք ի յերկիր իջանէին և մարդիկք՝ ի յերկինս: Զոր զարհուրեալ Յակոբայ զարմանալով ասէր. Ահեղ իմն է տեսիլս, և զվէմն, որ կայր ի սնարս իւր էարկ իող ի վերա նորա և էօծ զնա և անուանեաց զտեղին զայն Բերթէլ՝ «այս է տուն Աստուծոյ և տուն փրկութեան», որ հանդերձեալ էր լինիլ, քանզի այսօր խաչն փրկական եղաւ ի գլուխ յերինն Բերթէլայ, և Տէրն համայնից հեղեալ պնդեցաւ բնեռք ի վերայ նորա, որով քակեցաւ զմիջնորմն ցանկոյն և եղև զերկուսեան մի՝ ըստ Պօղոսի. Արար խաղաղութիւն արեամբ խաչին իւրոյ, զի նովաւ հրեշտակք յերկիր իջին, և մարդիկք յերկինս ելին: Քանզի այսօր Տէր մեր ի խաչին բարձրացաւ, արար խաղաղութիւն երկնաւորաց և երկրաւորաց, վասն որոյ աղաղակէր Դաւիթ. Որպես զի մեծ գործք քո Տէր, և յոյժ խոր են խորհուրդքք քո (Սղմ. ՂԱ. 6):

Ահա հիանալի գործ և խորհուրդ սքանչելի, զի Տէրն բոլորից, ուրախութիւնն Հօր, ցնծութիւն հրեշտակաց կուսածին որդին թքեալ և անարգեալ, ձաղեալ և ապտակեալ, մերկ մարմնով պրկեալ զփայտէ բազկատարած կայ ի խաչին արեամբ ճապաղեալ:

Ահա հիանալի գործ և խորհուրդ սքանչելի, զի Տէրն բոլորից, ուրախութիւնն Հօր, ցնծութիւնն հրեշտակաց, կուսածին որդին, թքեալ և անարգեալ, ձաղեալ և ապտակեալ, մերկ մարմնով՝ պրկեալ զփայտէ, բազկատարած կայ ի խաչին, արեամբ ճապաղեալ:

Նշյալ բնաբաններ ունեցող մեկական ձեռագրի՝ ՄՄ Հ^մ 2082-ի (բն.՝ Ա. Կորնթ.) և ՄՄ Հ^մ 2980-ի (բն.՝ Ա. Պետրոս) բնագրերի համեմատությունը ցույց տվեց, որ, չնայած նույնական սկզբնամասին և վերջնամասին, բնագրերն իրարից որոշակիորեն տարբերվում են: Մասնավորապես՝ Պետրոս առաքյալի թղթի բնաբանն ունեցող քարոզը Պողոսի՝ Կորնթացիներին ուղղված թղթի բնաբանով քարոզի որոշ չափով համառոտված ու խմբագրված տարբերակն է:

Այսպիսով՝ գործ ունենք նույն սկսվածքն ունեցող, բայց իրականում երկու խմբագրության հետ. ենթադրելի է, որ համառոտը պետք է առաջացած լինի ընդարձակի հիման վրա, ըստ այդմ՝ ավելի ուշ: Կարող ենք արձանագրել, որ այս համառոտ տարբերակին պատկանող ամենավաղ թվակիր ձեռագիրը՝ ՄՄ Հ^մ 7246-ը, 1747-ով է թվագրվում (ձեռագրերի մեծ մասը՝ 18-րդ դարով, առանց ստույգ թվականի):

Ցավոք, դեռևս բավարար տվյալներ չկան՝ պարզելու, թե ում կողմից կամ կոնկրետ երբ է ստեղծվել այս խմբագրության համառոտ տարբերակը: Եթե, դիցուք, սրանցից միայն ընդարձակ տարբերակը վերագրված լիներ Ալեքսանդր Ջուդայեցուն, իսկ համառոտը՝ Ղազար Ջահկեցուն, տրամաբանական կլիներ եզրակացնելը, որ հավանական է վերջինը խմբագրել-համառոտել է նախորդի կազմած տարբերակը: Սակայն պատկերն ավելի բարդ է. երկու բնաբաններ ունեցող տարբերակներն էլ վերագրվել են Ալեքսանդր Ջուդայեցուն (իսկ Ղազար Ջահկեցուն՝ միայն ընդարձակ տարբերակի ձեռագրեր):

Ջուդայեցի, թե՛ Ջահկեցի. խմբագրության հեղինակի հարցը

Այժմ անցնեք հեղինակային պատկանելության հարցին: «Կտակ չարչարանաց»-ի սույն խմբագրություն(ներ)ը, ինչպես տեսնում ենք, ձեռագրերի նկարագրություններում վերագրվել է կամ Ալեքսանդր Ա Ջուդայեցի (5 ձեռ.), կամ Ղազար Ա Ջահկեցի (2 ձեռ.) հայրապետներին (մյուս ձեռագրերում անուն չի հիշատակվում): Բնագրի հեղինակային պատկանելությունը պարզելու համար վերոբերյալ ձեռագրերից ամենակարևորը թերևս ՄՄ Հ^մ 2082-ն է (Շոշ [Սպահան], 1686 թ.), բովանդակությունը՝ Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Մատեան ողբերգութեան»-ը և Ա. Գրիգոր Նարեկացու վարքը (թ. 5-250), որն ընդօրինակել է Ալեքսանդր վարդապետը (վստահաբար՝ ապագա կաթողիկոս Ալեքսանդր Ա Ջուդայեցին), իսկ թերթ 251-ից շարունակել է նրա աշակերտը՝ Աստվածատուր գրիչը՝ ընդօրինակելով Ավագ ուրբաթի քարոզը (թ. 251-64), որի խորագրում խմբագիր-հեղինակի անուն նշված չէ: Թեև գրիչ Աստվածատուրն իր միակ փոքրիկ հիշատակարանում (264ա) այս վերջին միավորի գրչությանը թվական չի հիշատակել, այն ևս իրա-

վացիորեն համաժամանակյա է համարվել Ալեքսանդր վարդապետի ընդօրինակությամբ³³: Այսինքն՝ պահպանվել է առնվազն մեկ գրչագիր, որի մեջ, «Կտակ չարչարանաց»-ը խմբագիր-հեղինակի պատվերով կամ առնվազն նրա իմացությամբ է գրվել (քանի որ ձեռագրի ստացողը Ալեքսանդր վրդ. Ջուղայեցին է³⁴): «Կտակ»-ի բնագրից անմիջապես հետո (և Աստվածատուր գրչի հիշատակարանից առաջ) առկա է խմբագիր-հեղինակի՝ Ալեքսանդր վարդապետի հիշատակարանը (264ա, ընդօրինակված Աստվածատուրի ձեռամբ³⁵), որում նա խոսում է նաև Քրիստոսի չարչարանքներին նվիրված քարոզի ստեղծման հանգամանքների և նպատակի մասին. «Ասացաւ եւ գրեցաւ զճառս չարչարանաց Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ ի տէր Աղէքսանդրէ՝ Բանի սպասաւորէ: Եւ թէ այլ գոհաբանութիւն և արհնաբանութիւն կամիցիս տալ խաչելոյն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, զիտ ի յայն բան քարոզին, որ ի խորհուրդ ասուրս է. *Տէր, զլուր քո լուսայ և երկեսայ*³⁶: Քանզի և այն յիմոց թշուառ անձնէ՝ Աղէքսանդրէ է արտադրեալ ի սոյն խորհուրդ չարչարանաց, որ և նոյն խորհուրդ բացատրէ: **Իսկ այս յայն սակս արարաք, զի կարգ Անետարանին ընթացէ, եթէ այն և եթէ այս առաջի ձեր է, զորն կամիք, ասացէք** (այս և հաջորդ ընդգծումները մերն են – Գ. Հ.). եթէ հաճեսցի կամք ձեր՝ Տեառն շնորհք, և եթէ ոչ՝ մերս է պակասութիւն, ներեցէք վասն Աստուծոյ...»³⁷: Հիշատակարանից հետևում է, որ Ալեքսանդր վարդապետն, ըստ օրվա խորհրդի, շարադրել է Քրիստոսի չարչարանքներին նվիրված Ավագ ուրբաթի այս քարոզը՝ համընթաց Ավետարանում նկարագրված իրադարձություններին, որպեսզի ընթերցողը կարողանա ընտրել՝ որն ընթերցել ըստ ցանկության: Այսպիսի ձեռագրի ու հիշատակարանի առկայությունը կարևոր, սակայն, ցավոք, ոչ հաճախ հանդիպող երևույթ է ժանրի մյուս տարբերակների դեպքում: Նշենք նաև, որ այս ընդօրինակության մեջ որպես բնաբան ընտրված է Պողոս առաքյալի՝ Կորնթացիներին ուղղված Ա. թղթից հատվածը, որն արդեն վերը դիտարկեցինք, և, ինքնագիր օրինակի բացակայությամբ (զոնե մինչ այս պահը այսպիսի ձեռագիր չի հայտնաբերվել) պայմանավորված, հենց այս ձեռագրի շնորհիվ է ենթադրությունը, թե որ բնաբանն է ավելի հարազատ Ջուղայեցու գրչին³⁸:

33 Տե՛ս *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. 2..., էջ 1428:

34 Տե՛ս ձեռագրի հիմնական գրչի (Ալեքսանդր վարդապետի) հիշատակարանները՝ ՄՍ 2082, 61ա, 63բ, 96ա և այլուր:

35 Ձեռագրի նկարագրության մեջ, սակայն, այն դրված է Ալեքսանդր գրչի հիշատակարանների շարքում:

36 Ամբ. Գ.2:

37 ՄՍ 2082, 264ա, հմնտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. 2..., էջ 1426:

38 Մյուս (Ա. Պետրոս) բնաբան ունեցող գրչագրերից Ալեքսանդր Ջուղայեցուն վերագրվել են 3-ը:

Կարծում ենք՝ որ հիմնվելով ՄՄ Հ^տ 2082 ձեռագրի մեջբերված հիշատարականի սկզբի վրա՝ **«Ասացաւ եւ գրեցաւ** զՃառս չարչարանաց Քրիստոսի...», կարելի է ենթադրել, որ քարոզը սկզբում խոսել, ապա շարադրել է Ալեքսանդր վարդապետը: Որոշ փոփոխություններով նույն հիշատակարանը հանդիպում է նաև Ալեքսանդր վարդապետի խմբագրած «Կտակ»-ի՝ 17-րդ դարով թվագրվող մեկ այլ ընդօրինակության մեջ (ՄՄ Հ^տ 1103). **«Ասացաւ և գրեցաւ** զՃառս չարչարանացն Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ, թուին ՌՃԼԵ (1686), ի տէր Աղէքսանդրէ՝ Բանի սպասաւորէ...»³⁹: Այստեղ ավելացվել է թվականը, որն, ի դեպ, նախորդ ձեռագրի գրչության թվականն է. ՄՄ Հ^տ 2082 գրչագիրն, ըստ այդմ, «Կտակ չարչարանաց»-ի այս խմբագրությունը բովանդակող հնագույն թվակիր ձեռագիրն է: Այսինքն՝ հեղինակը նախ խոսել է քարոզը Ավագ ուրբաթի առիթով, ապա գրի առել (կամ թելադրել) այն ամենայն հավանականությամբ 1686 թ. կամ դրանից ոչ շատ առաջ:

«Կտակ չարչարանաց»-ի այս խմբագրության մեկ այլ կարևոր «ենթախումբ» կարելի է համարել ՄՄ Հ^տ 1103 և 1390 ձեռագրերը: Նախ և առաջ այն պատճառով, որ մինչ այս պահը միայն սրանցում է հայտնի Ալեքսանդր վրդ. Ջուղայեցու՝ «Կտակ չարչարանաց»-ի մեկ այլ խմբագրություն (Ամբակումի մարգարեությունից քաղված բնաբանով՝ ենթադրաբար գրված 1681 թ.)⁴⁰, որին ցավոք հնարավոր չէ մանրամասն անդրադարձ կատարել սույն հետազոտության շրջանակում⁴¹: Արձանագրենք միայն, որ այս երկու գրչագրերում Ալեքսանդր վարդապետի մեկ «Կտակ չարչարանաց»-ի փոխարեն հաջորդաբար ընդօրինակվել են երկուսը՝ համապատասխանաբար Ամբակումի մարգարեությունից և Պողոս առաքյալի՝ Կորնթացիների Ա. թղթից ընտրված բնաբաններով. թեև ՄՄ Հ^տ 1390-ում ստեղծման ժամանակագրական հակառակ հերթականությամբ: Նորից արձանագրենք, որ սրանցում ևս, ինչպես ՄՄ Հ^տ 2082-ում, խնդրո առարկա «Կտակ»-ի բնաբանը Պողոս առաքյալի թղթից էր: Նշենք, որ այս ձեռագրերում ևս քարոզի խորագրում չկա Ալեքսանդր վարդապետի անունը: Ավելին, ՄՄ Հ^տ 1390-ում քարոզը հետագայում վերագրվել է Ղազար Ջահկեցուն:

Անպատասխան է մնում թերևս ամենակարևոր հարցը. ինչո՞ւ կամ ինչպե՞ս են «Կտակ»-ների այս խմբագրության հիշյալ 13 ընդօրինակություններից երկուսը վերագրվել Ղազար Ա Ջահկեցուն: Դրանցից մեկը

39 ՄՄ 1103, 193ա, հմմտ. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. Դ..., էջ 319:

40 «Կտակ չարչարանաց»-ի այս տարբերակի խորագիրն ու սկսվածքն է՝ «Քարոզ Մեծի ուրբաթին ի բանն մարգարէին Ամբակումայ – [Տէր], զլուր քո լուայ և երկեայ, Տէր, հայեցայք ի գործս քո... Զգարհուրելի և զսարսափելի խորհուրդ կամաւոր չարչարանաց...». ՄՄ 1103, 147բ:

41 Տե՛ս **Անասյան Հ. Ա., Հայկական մատենագիտություն, Ե-ԺԸ. դդ.**, հտ. Ա, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 584–585:

ՄՄ Հ^մ 1390-ն է (Նոր Զուղա, 1686 թ. հետո), որը բովանդակում է նաև Ալեքսանդր վարդապետի՝ ավելի վաղ գրված «Կտակ»-ը, իսկ Ղազար հայրապետի անունը վերին լուսանցում ավելացվել է ավելի ուշ: Ինչպես արդեն վերը նշվեց, ձեռագրի ընդարձակ նկարագրության մեջ չի նշվել գրվածքի շարունակությունը, որը Հ. Անասյանը կարդացել է՝ «Արարեալ տեառն Ղազարու սրբազան կաթողիկոսի, տես 2.458, թղ. 114ա»⁴² և նշել. «Նախկին Գեորգեան և Կարինյան ցուցակները չեն ունեցել N^o 2458 ձեռագիր, իսկ այժմյան N^o 2458 ձեռագրում չենք գտնում հիշյալ բնագիրը»⁴³: Մինչդեռ կարծում ենք՝ հավելագրության մեջ «2.458»-ի փոխարեն պետք է ընթերցել «Ձ. 458». այս դեպքում բնագիրը գտնում ենք ոչ թե այժմյան Հ^մ 2458 գրչագրում, այլ Էջմիածնի նախկին գրատան հիմնական հավաքածուի Հ^մ 458-ում՝ ըստ հին թվի (որն էլ այժմյան ՄՄ Հ^մ 420-ն է)՝⁴⁴: Եվ իրոք, «Կտակ»-ի՝ Ղազար Զահկեցի հայրապետին վերագրված մյուս ընդօրինակությունը հենց ՄՄ Հ^մ 420-ում է, իսկ խնդրո առարկա քարոզն այս գրչագրում սկսվում է հենց 114ա էջից: Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ ՄՄ Հ^մ 1390-ում հավելումը և Ղազար կաթողիկոսին վերագրումը արվել է՝ հիմնվելով ՄՄ Հ^մ 420-ի քարոզի խորագրի վրա (նաև քարոզի նույնական սկսվածքի), ամենայն հավանականությամբ 19-րդ դարի վերջին: Գալով Ղազար հայրապետին վերագրված մյուս ընդօրինակությանը, որ տեղ է գտել ՄՄ Հ^մ 420 (Էջմիածին, 18-րդ դ.) գրչագրում, կարծում ենք՝ ամենայն հավանականությամբ վերագրումն արվել է հետագայում, թեև ձեռագրի ընդարձակ նկարագրության մեջ ևս որևէ նշում այս մասին չկա⁴⁵: Քարոզի խորագրի և սկսվածքի միջև ավելացված «Կտակ տեառն Ղազարու սրբազան կաթողիկոսի Ամենայն Հայոց ասացեալ» նախադասությունը գրված է խորագրի գրից ավելի խոշոր բոլորգրով, կարմիրով (մինչդեռ մնացած ողջ բնագիրը սևով է): Մի հետաքրքիր փաստ է նաև այն, որ գրչագիրն ընդօրինակվել է Էջմիածնում, և ձեռագրի 1ա և 124ա էջերում առկա է կնքադրոշմ՝ «Քրիստոսի ծառայ Ղազար վարդապետ. 1203 (1754)» գրությամբ⁴⁶: Մի կողմից՝ 124բ թերթը խնդրո առարկա քարոզի բնագրի սահմաններում է, սակայն մյուս կողմից՝ այն Ղազար Ա Զահկեցուն († 1751 թ.) չէր կարող պատկանել:

Բացի վերոթվարկյալից՝ Ղազար Զահկեցու տպագիր Երգարանում տեղ է գտել Ավագ ուրբաթի իրադարձություններին նվիրված մի ողբ-

42 Անասյան Հ. Ս., *Հայկական մատենագիտություն...*, էջ 585:

43 Նույն տեղում, ծնթ. 1:

44 *Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի*, հտ. Բ., էջ 1502: Այս հավաքածուի մասին մանրամասների համար տես *Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի*, հտ. Ա..., 44-47:

45 *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի*, հտ. Բ..., էջ 482:

46 Նույն տեղում:

տաղ. «Ողբ առ խաչն Քրիստոսի, նորին տեառն Ղազարու վարդապետին Ճահկեցոյ – Աստուածածինն կայր առ խաչին, ասէր՝ Յիսուս որդեակ իմ վնյ. ոսկեփետուր տատրակ իմ...»⁴⁷: Այս համատեքստում հետաքրքրական է ՄՄ Հ^տ 8274 գրչագիրը՝ Տաղարան (1806 թ., Ս. Կարապետ (Մուշ)), որում գրիչ-կազմողը՝ Գրիգոր քին. Կարնեցին, հավաքել է որոշակի թեմաների նվիրված տարբեր հեղինակների տաղեր⁴⁸: Տաղարանում տեղ է գտել նաև Ղազար Ջահկեցի հայրապետի հեղինակած նույն տաղը. «ԺԹ. Ողբ առ խաչին Քրիստոսի, տեառն Ղազարու հայրապետին ամենայն Հայոց» խորագրով⁴⁹: Այս տաղարանում ընդօրինակվել է նաև «Կտակ չարչարանաց»-ի նշանավոր կազմող-խմբագիր Հակոբ պատրիարք Նալբանի (1706–1764 թթ.) հեղինակած Քրիստոսի խաչելությանը նվիրված տաղը, որը նրա «Կտակ»-ից է. «Ի. Ողբ խաչելութեան, ի Յակոբ պատրիարզէ – Այ իմ որդեակ բաղձալի / Էր բնեռեալ կաս դու ի խաչի...»⁵⁰: Բացառելի չէ, որ թեմատիկ տաղ հեղինակելու փաստը կարող էր պատճառ լինել, որ «Կտակ չարչարանաց»-ի խմբագրությունը ևս վերագրվեր Ղազար Ջահկեցուն: Դրան կարող էր նպաստել նաև այն, որ, ի թիվս այս ժանրում ստեղծագործած ժամանակի այլ նշանավոր հոգևորականների, Ղազար Ջահկեցին ևս մինչև կաթողիկոս դառնալը եղել էր նվիրակ Օսմանյան կայսրությունում (Զմյուռնիայում), եթե, իհարկե, նրան վերագրելը հատուկ միտումով չի արվել: Ենթադրելի է նաև, որ այս ժանրը Ղազար Ջահկեցու նվիրակության շրջանում պետք է որ ավելի տարածված լիներ, քան Ալեքսանդր Զուղայեցու օրերում:

Հիմնական առանձնահատկությունները

Համառոտաբար անդրադառնանք նաև «Կտակ չարչարանաց»-ի՝ Ալեքսանդր Ա Զուղայեցու 1686 թ. խմբագրության որոշ առանձնահատկությունների:

Ձեռագրական հիմնական առանձնահատկություն ասելով, բացի արդեն վերը քննարկվածներից, «Կտակ»-ների ժանրի նմուշների դեպքում հասկանում ենք այն, թե ինչպիսի ձեռագրական դրսևորումներ է ստացել տվյալ միավոր-քարոզը: Ինչպես արդեն վերը տեսանք, ի տարբերություն, օրինակ, Սիմեոն Ա Երևանցի հայրապետի (1710–1780 թթ.)՝ նույնանուն քարոզի խմբագրության, որի ընդօրինակությունները

47 Գիրք նորաբոյս, որ կոչի Երզարան, շարադրեալ ի Ղազարու Վարդապետէ, ի փառս մօր մերոյ Սրբոյն Էջմիածնի, Կ. Պոլիս, տպ. Աստուածատուր Կոստանդնուպոլսեցու, 1737, էջ 73–74:

48 Տե՛ս Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հտ. Բ..., էջ 711:

49 ՄՄ 8274, 29 ա, բ:

50 Նույն տեղում, 29բ–30ա:

գերազանցապես տեղ էին գտել նրա Քարոզգրքում⁵¹, Ալեքսանդր հայրապետի խմբագրածը մեզ է հասել բացառապես ժողովածուներում կամ արտագրվել որևէ երկի (ձեռագրի հիմնական միավորի) ընդօրինակությունից հետո: Ալեքսանդր Ա Ջուղայեցու անունով պահպանված որևէ քարոզգիրք մեզ հայտնի չէ, որտեղ ենթադրաբար կարող էր տեղ գտնել նաև ավագուրբայթա այս քարոզը: Ինչպես տեսանք, պայմանական «ենթախումբ» կազմող ՄՄ Հ^մ 1103 և 1390 գրչագրերում էլ միասին ընդօրինակվել են հեղինակի խմբագրած ընդամենը երկու քարոզ՝ երկու «Կտակ»-ները: Նմանանատիպ պատկեր ենք տեսնում նաև ՄՄ Հ^մ 7246-ում, որում հաջորդաբար ընդօրինակվել են Հակոբ պատրիարք Նալբանին վերագրվող⁵² և Ալեքսանդր Ջուղայեցի հայրապետի՝ մեզ հետաքրքրող «Կտակ»-ները⁵³, ընդ որում՝ երկուսի խորագրում էլ որևէ հեղինակի անուն չկա:

«Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի քարոզները, որքան էլ որ կազմվել-խմբագրվել են հիմնականում նույն կաղապարով՝ պահելով նույնական սյուժեն, ոճը, գործող զխավոր կերպարներին և այլն, այնուամենայնիվ կարող են տարբերվել, օրինակ, **կառուցվածքով**: Կարող ենք արձանագրել, որ սույն քարոզը, ի տարբերություն ժանրի՝ ավելի ուշ շրջանում ստեղծված այլ նմուշների, միայն արձակ է: Կարծում ենք՝ սա ևս ցույց է տալիս «անցումային» այն գործընթացը, որի արդյունքում «տաթևացիական» (կամ վերջինի հիմքում ընկած «նախնական») տիպից (որում չափածո հատվածները բացակայում են) ավագուրբայթա այս քարոզների կաղապարը 18-րդ դարում արդեն մեծ մասամբ դարձել է արձակ և չափածո՝ խառը կառուցվածքով: Մյուսիսին են, օրինակ, «Կտակ»-ների՝ Սիմեոն եպս. Երևանցու և Ստեփանոս սրկ. Տփղիսեցու (18-19-րդ դդ.) տարբերակները:

Եզրակացություն

Ամփոփելով «Կտակ չարչարանաց»-ի խնդրո առարկա խմբագրությանը նվիրված հետազոտությունը՝ կարող ենք առանձնացնել հետևյալ եզրահանգումները.

ա. «Կտակ չարչարանաց»-ի այս խմբագրության ոչ մի ընդօրինակության մեջ քարոզի խորագրում չի հանդիպում հեղինակի անունը՝ գրված հենց գրչի կողմից:

51 Այս խմբագրության մասին մանրամասն տես **Հարությունյան Գ. Ա.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի կամ Ավագ ուրբաթի..., էջ 133-149:

52 «Կտակ Մեծի ուրբաթի սգոյն, նորագոյն շարադրեցեալ – Ո՛վ օր դառնութեան և սգոյ, ով գիշեր կսկծալի և ողբալի, ով ժամ և ժամանակ տարակուսանաց և մորմոքման...». ՄՄ 7246, 141ա-69ա:

53 Այսպիսի դեպքերը եզակի չեն, այլ ձեռագրերում ևս հնարավոր է հանդիպել երկու կամ ավելի թվով «Կտակ չարչարանաց»-ի բնագրերի, անգամ՝ «Կտակ»-ժողովածուների:

բ. Իրականում գործ ունենք մի խմբագրության և դրա համառոտված տարբերակի, կարելի է ասել՝ նույնիսկ երկու խմբագրությունների հետ. վերջինի հետ կապված հավելյալ տեղեկություններ այս պահին չկան, կարելի է թվագրել դրա առաջացումը 18-րդ դարով (1747թ.-ից ոչ ուշ):

գ. Կարելի է հաստատապես պնդել, որ ապագա կաթողիկոս Ալեքսանդր վրդ. Զուդայեցին կազմել-խմբագրել է ոչ թե մեկ, այլ «Կտակ չարչարանաց»-ի առնվազն երկու տարբերակ՝ 1681 և մոտ 1686 թթ.: Առաջինի հեղինակային պատկանելության վերաբերյալ կասկած չի եղել, իսկ երկրորդը խնդրո առարկա խմբագրությունն է (ընդարձակ տարբերակը), որի հեղինակային պատկանելության հարցը ևս հաստատված կարելի է համարել: Ալեքսանդր վարդապետի կողմից այդ քարոզը խոսվել և գրի է առնվել 1686 թ.-ից ոչ ուշ, ամենայն հավանականությամբ Նոր Զուդայում:

դ. Ղազար Ա Զահեցի հայրապետին վերագրվել է այս խմբագրության՝ 18-րդ դարով թվագրվող երկու ընդօրինակություն (երկու դեպքում էլ՝ ընդարձակ տարբերակը): Կարծում ենք՝ երկու դեպքում էլ նրա անունը գրչագրերում ավելացվել է հետագայում: Եվ որևէ ուղղակի կամ անուղղակի վկայություն, որ նա առհասարակ հեղինակել է «Կտակ չարչարանաց»-ի սեփական տարբերակը, առայժմ չկա:

THE PROBLEM OF THE AUTHOR OF A RECENSION OF THE “TESTAMENT OF PASSION” ATTRIBUTED TO CATHOLICOI ALEK’SANDR JUGHAYETS’I AND GHAZAR JAHKETS’I

Garnik Harutyunyan

PhD in History

Matenadaran after Mesrop Mashtots

Yerevan State University

Abstract

The present article discusses the authorship and dating of an early recension of the genre of “Testaments”. These sermons concerning the events of Good Friday became popular in the second half of the 17th century.

The recension in question was primarily copied in miscellanies. Matenadaran houses 13 manuscripts containing this sermon. In the majority of these manuscripts, the sermon is anonymous: there is no mention of the author in the titles. In other manuscripts, however, this recension of the “Testament of Passion [of Christ]” has been attributed to two catholicoi, Alek’sandr I Jughayets’i (1706–1714) and Ghazar I Jahkets’i (1737–1751): in manuscript catalogues, it has been attributed to both of them, though more often to Alek’sandr Jughayets’i rather than to Ghazar Jahkets’i.

The article shows that in reality, we deal with a recension and its shortened version. The author of the recension is *Vardapet* (Archimandrite) Alek’sandr Jughayets’i, and the composition date is around 1686. Interestingly, this recension is written in prose only and does not have a mixed verse and prose structure typical of the majority of recensions of “Testaments” composed between the 18th and 19th centuries.

Keywords: Testament of Passion, Good Friday, sermon, Alek’sandr Jughayets’i, Ghazar Jahkets’i, New Julfa, manuscript

ПРОБЛЕМА АВТОРА ОДНОЙ РЕДАКЦИИ «ЗАВЕЩАНИЯ СТРАСТЕЙ», ПРИПИСАННОЙ КАТОЛИКОСАМ АЛЕКСАНДРУ ДЖУГАЕЦИ И ЛАЗАРЮ ДЖАХКЕЦИ

Гарник Арутюнян

канд. истор. наук

*Матенадаран имени Месропа Маштоца
Ереванский государственный университет*

Резюме

Настоящая статья посвящена проблеме авторства и датировке одной из ранних редакций жанра «Завещания страстей [Христовых]». Эти проповеди, посвященные событиям Страстной пятницы, стали популярными начиная с середины XVII века.

Интересующая нас редакция в основном была скопирована в так называемых сборниках, и тринадцать рукописей Матенадарана также содержат эту проповедь. В большинстве рукописей эта проповедь анонимна, то есть в заглавии нет упоминания автора. Но в остальных рукописях это «Завещания страстей» приписано двум католикосам – Александру I Джугаеци (1706–1714 гг.) и Лазарю (Газару) I Джахкеци (1737–1751 гг.). В каталогах рукописей эта редакция также была приписана обоим деятелям, причем больше Александру Джугаеци, чем Лазарю Джахкеци.

В статье показано, что на самом деле мы имеем дело с одной редакцией жанра «Завещание страстей» в ее укороченном варианте. Автором редакции является в то время еще «вардапет» (архимандрит) Александр Джугаеци, а время создания по всей вероятности 1686 г. Интересно, что данная редакция составлена в прозе и этим отличается от большинства вариантов «Завещания страстей» XVIII–XIX веков, которые имеют смешанную структуру – в прозе и в стихах.

Ключевые слова: Завещание страстей, Страстная пятница, проповедь, Александр Джугаеци, Лазарь (Газар) Джахкеци, Новая Джуга (Джюльфа), рукопись

Սկզբնաղբյուրների և գրականության ցանկ

1. Ձեռագրեր՝ ՄՄ Հ^{մրք} 420, 1103, 1390, 1755, 1842, 2082, 2269, 2715, 2820, 2980, 3304, 3830, 7246, 8274:
2. **Անասյան Հ. Ս.,** *Հայկական մատենագիտություն, Ե-ԺԸ. դդ.*, հտ. Ա, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959:
3. *Գիրք նորաբոյս, որ կոչի Երզարան*, շարադրեալ ի **Ղազարու Վարդապետէ**, ի փառս մօր մերոյ Սրբոյն Էջմիածնի, Կ. Պոլիս, տպ. Աստուածատուր Կոստանդնուպոլսեցոյ, 1737:
4. **Հարությունյան Գ.**, Ստեփանոս սարկավագ Տփղիսեցոյ (Թիֆլիզեցոյ) «Կտակ սուրբ չարչարանացն Քրիստոսի փրկչին մերոյ» երկը և «Կտակ չարչարանաց...»-ի ժանրը, *Սկադեմիկոս Սեն Արևշարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված հայագիտական միջազգային գիտաժողովի նյութեր (22-23 մայիս, 2019 թ.)*, Երևան, Մատենադարանի հրատ., 2020, էջ 218-231:
5. **Հարությունյան Գ. Ա.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի կամ Ավագ ուրբաթի քարոզի՝ Սիմեոն Ա. Երևանցի կաթողիկոսի խմբագրությունը, *Բանբեր Մատենադարանի*, 33, Երևան, 2022, էջ 133-149:
6. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանեան, Ա. Զէյթունեան, Փ. Անթաբեան, Ա. Քէօշկերեան, խմբ.՝ Ա. Մնացականեանի, Օ. Եգանեանի, Ա. Զէյթունեանի, ցանկերը՝ Վ. Դերիկեանի), հտ. Բ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2004:
7. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Ա. Քէօշկերեան, Կ. Սուքիասեան, Յ. Քեօսէեան, խմբ.՝ Փ. Անթաբեանի, Յ. Քեօսէեանի, Ա. Ղազարոսեանի, Տ. Շահէ քիյ. Հայրապետեանի, ցանկերը կազմ.՝ Վ. Դերիկեանը), հտ. Դ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., ԵՊՀ հրատ., 2008:
8. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանեան, խմբ.՝ Յ. Քէօսէեանի, Ա. Ղազարոսեանի, Տ. Շահէ քիյ. Հայրապետեանի, ցանկերը կազմ.՝ Վ. Դերիկեանը), հտ. Ե., Երևան, «Նաիրի» հրատ., ԵՊՀ հրատ., 2009:
9. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Զ., Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2012:
10. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Է., Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2012:

11. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մալենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Թ., Երևան, «Նայիրի» հրատ., 2017:
12. *Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մալենադարանի* (խմբ.՝ Գ. Տէր-Վարդանեանի), հտ. Ժ., Երևան, 2019:
13. **Յարութիւնեան Գ.**, «Կտակ չարչարանաց»-ի ժանրի ձեռագրական եւ բնագրային հիմնական առանձնայատկութիւնները, «Մին», 2023, Օգոստոս-Դեկտեմբեր, թիւ 8-12, Երուսաղէմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, էջ 359-367:
14. *Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մալենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթարյան, ներած.՝ Օ. Եգանյանի, խմբ.՝ Լ. Խաչիկյանի, Ա. Մնացականյանի), հտ. Ա, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1965:
15. *Ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մալենադարանի* (կազմ.՝ Օ. Եգանյան, Ա. Զեյթունյան, Փ. Անթարյան, ցանկերը և համեմ. տախտ.՝ Օ. Եգանյանի, խմբ.՝ Լ. Խաչիկյանի, Ա. Մնացականյանի), հտ. Բ., Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1970:

Ընդունվել է՝ 02.04.2024

Գրախոսվել է՝ 11.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024

ԻՆՔՆԱՌԵՖԼԵՔՍԻԱՆ ՍԼԱՎԻ-ԱՎԻԿ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ԱՌԱՆՑՔՈՒՄ

ԱԼԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ

բան. գիտ. թեկնածու

Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Բոյուտովի պետական համալսարան

alakhiratyan@yahoo.com

ՀՏԴ՝ 82; 82-1

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-205

Ամփոփագիր

Հոդվածը նվիրված է ժամանակակից հայ գրող Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի բանաստեղծական «Երկինք և երկիր»¹ ժողովածուի քննությանը՝ ինքնառեֆլեքսիայի մեկնաբանության միջոցով վերլուծելով բանաստեղծական ես-ի և մետաֆորների՝ որպես տեքստակառուցման հնարքների դրսևորումները: Նման կառույցը, բնականաբար, ներքին կապակցվածությամբ իր իմաստային մասնավոր ծավալներն է թելադրում ընթերցողին, սակայն միաժամանակ ստեղծում է ընկալման ընդհանուր թաղանթ: Հեղինակը «Ուշացած հեռագրեր» ենթաշարքից մինչև «Անթռչուն երկինք» ներքին երկխոսություն է ստեղծում իր ներսի ու նրա արտաքին գոյության և դրա միջավայրի հետ: Ինքնառեֆլեքսիան դրանով նաև պատկերաստեղծման գործառույթ է ստանում, բացահայտվում են ինքնության ու գրողական ես-ի խնդիրները տարբեր տոպոսներում: Այն ամենապարզ ձևով բնութագրվում է որպես գրողի՝ ինքնահայումի ընթացքի գրականացում: Ինքնառեֆլեքսիան ունի գրական տեքստի արտացոլման գոյության երկու տիպաբանական ձև, որոնցից մեկը՝ կերպարից, այսինքն՝ ներքնից վերև արտացոլումն է, որը կարող է սահմանվել որպես իրականության ինքնագիտակցություն: Բանաստեղծական ժողովածուում ապրվող կյանքը՝ առօրյան, զգացումները և կյանքից ստացած-խլածը ամբողջացնում են մարդուն,

¹ Սլավի-Ավիկ Հարությունյան, *Երկինք և երկիր*, Երևան, հեղ. հրատ., 2014:

և այդ դիտակետերից մարդը քննում է ինքն իրեն. ինքնագիտակցությունը ամեն երևույթի հետ հարաբերվելու միակ ձևն է: Հոգվածում, ըստ էության, վերլուծվում է հեղինակի բանաստեղծական ինքնագննումի ընթացքը մեկ ժողովածուի օրինակով:

Բանալի բառեր. ինքնառեֆլեքսիա, մետաֆոր, Սլավի-Ավիկ Հարությունյան, «Անթռչուն երկինք», բանաստեղծական փիլիսոփայություն, պոեզիա, բանաստեղծական արտացոլում, կառուցվածքային հնարք, առօրյականություն, ապամարդկայնացում

Այս հոդվածում անդրադառնալու ենք ժամանակակից հայ գրող Սլավի-Ավիկ Հարությունյանի «Երկինք և երկիր» բանաստեղծական ժողովածուին՝ դիտարկելու ինքնառեֆլեքսիայի բանաստեղծական արտացոլումը դրանում: Նրա պոեզիան ունի պատկերման տարբեր համակարգ ու կենսընկալում: Մետաֆորային ու կենսափորձային սկզբունքով պոեզիայում տարբերակված են մի քանի շերտեր՝ «Անթռչուն երկինք», «Աստված մոլորվել է մեր մեջ», «Երբ սիրում ես, այնքան հեշտ է լինում», «Քանզի մահն էլ մյուս թևն է կյանքի», «Աստծո որդին չիջավ երկխոսության»: Ցանկացած մաս, բնականաբար, ներքին կապակցվածությամբ իր իմաստային մասնավոր ծավալներն է թելադրում ընթերցողին, սակայն ընկալման ընդհանուր թաղանթ ստեղծելով: Հեղինակը «Ուշացած հեռագրերից» մինչև «Անթռչուն երկինք» ներքին երկխոսություն է ստեղծում իր ներսի ու նրա արտաքին գոյության և դրա միջավայրի հետ: Ինքնառեֆլեքսիան դրանով պատկերաստեղծման գործառույթ է ստանում, բացահայտվում են ինքնության ու հեղինակային ես-ի խնդիրները տարբեր տոպոսներում:

Ինքնառեֆլեքսիան՝ որպես գրական երևույթ կամ անգամ հնարք, լայն կիրառություն ունի գրական տեքստերում՝ արձակից մինչև դրամա և բանաստեղծություն: Հատկապես լայն տարածում ունի արձակ տեքստերում պատումի ու մոտիվների վերլուծությունը ինքնառեֆլեքսիայի հնարքի տեսանկյունից:

Ինքնառեֆլեքսիան զանազան տեսական հիմնավորումներ ու մեկնաբանություն է ստացել տեսական գրականագիտության մեջ՝ գերմանական գրականագիտությունից մինչև տարտու-մոսկովյան գրականագիտական դպրոցի հետազոտողներ:

Երևույթի ուսումնասիրությունը կամ հասկացության սահմանումը, հատկապես երբ այն դիտարկվում է կոնկրետ որևէ ժանրի շրջանակում, տարբեր բնութագրումների ու մոտեցումների է արժանացել:

Ռոլան Դյուիհամելը այն ամենապարզ ձևով բնութագրում է որպես գրողի՝ ինքնահայումի ընթացքի գրականացում. «Յուրաքանչյուր հե-

դինակ երբեմն սիրում է գրել իր մասին, գրելու իր դժվարությունների մասին, գրականության մասին»², – գրում է նա իր «Պոետը հայելու մեջ» գրքի ներածությունում: Բանաստեղծը «ուզում է իմանալ, թե ինչն է իրեն մտահոգում. [...] Քանի որ նման նկատառումները տեղի են ունենում [...] գեղարվեստական գրականության մեջ, վեպում, թատրոնում կամ բանաստեղծության մեջ, մենք գործ ունենք մետագրականության հետ»³: Նա ինքնառեֆլեքսիա է համարում գրականության մեջ տեքստի և գրողի ինքնապատկերը, որը, նրա կարծիքով, արտահայտված է մետագրականության մեջ:

Մի այլ հետազոտող՝ Դորեա Դաուները, գտնում է, որ «Տեքստը կարող է ունենալ ինքնաարտացոլող տարրեր՝ առանց դրանցով ինքնաբերաբար (թեմատիկորեն) մետագրականություն կամ ամբողջությամբ թեմատիկորեն ինքնաարտացոլվող գրականություն դառնալու»⁴:

Դ. Պ. Բաքը առանձնացնում է գրական արտացոլման գոյության երկու տիպաբանական ձևեր. առաջինը գալիս է պատմողից՝ «վերևից». երկրորդը՝ կերպարից՝ «ներքևից» (տեղադրված տեքստ). «Հեղինակի «վերևից արտացոլումը» կարող է սահմանվել որպես տեքստի արտացոլում, իսկ «արտացոլում ներքևից»՝ որպես իրականության ինքնագիտակցություն», այսինքն՝ ինքնառեֆլեքսիա⁵:

Ապրվող կյանքը՝ առօրյան, զգացումները և կյանքից ստացած-խլածը ամբողջացնում են մարդուն, և այդ դիտակետերից մարդը (գրողը) քննում է ինքն իրեն. նա միայնակ թռչուն է երկրի ու երկնքի միջև, ընտրության սեփական հնարավորությամբ ու իրավունքով: Այդ հսկա տարածությանը նետված մարդը երկու վերջնահանգ ունի՝ թռիչք և վայրէջք («Անթռչուն երկինք»): Միայն աստղերին թևաբախելով իրական հնարավորությունից կտրված ու երազանքի ոլորտին հավատով փարած մարդը մնում է անթև ու անթռիչք.

Մեզ տարել են հեռու, խաբել ու հմայել,
Մեզ սփռվել են աշխարհի աստղերն ու երկնքի
Կարոտը
և թևեր են խոստացել՝ ստեղծելով
մեզ խեղձ,
մեզ չտալով

2 **Duhamel R.**, Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001, S. 6.

3 Նույն տեղում:

4 **Dauner D.**, Literarische Selbstreflexivität (dissertation), Stuttgart, 2009, S. 8. Հետևյալ հղումով՝

<https://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/5349> (մուտք՝ 12.01.2024):

5 **Бак Д. П.**, История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении, Кемерово, КемГУ, 1992.

հչ թռչելու երկինք,
հչ ընկնելու սարսափ:⁶

(«Երկնքի կարտառ», էջ 10)

Մարդու թողտվությամբ մատուցված կյանքի խաբկանքային պատկերը ինքնության ռեալությունը զրկում է իրացման հնարավորությունից: Ինքնառեֆլեքսիան կամ ինքնավերլուծությունը Հարությունյանի պոեզիայի բովանդակային շինվածքն է և տարբեր է բոլոր մոտեցումներից՝ անկախ նրանից հիմքում պարզապես մարդն է, հեղինակը՝ որպես կերպար, թե նաև ազգության ներկայացուցիչը (հայր): Այն կյանքի հնարավոր փոխակերպումների մեկնաբանություն է, որի միջոցով հերքվում են չգոյության հասցնող փոխակերպումները: «Իմ մասին» բանաստեղծության մեջ կյանքի դադարից հետո բնության ու մտերիմների մեջ փոխակերպումի երևույթը հերքվում է անթաքույց. այդ փոխակերպումները պայմանական են, չհաստատվող ու հնարավորմասնակի գոյություն ունեն ձանաչողության մեջ, որ անկարևոր են չապրվող կյանքի հանդիման. «*Լուսաբացին մի կին կշռնջա // որ այդ բոլորը սուր է*» (էջ 14): Ուրիշի հիշողության մեջ գոյությունը երկրորդական գոյություն է, որ ոչնչով չի ապահովում մարդու ապրվող, ֆիզիկական գոյություն, և երկրորդական գոյությունը չապրումի միաթարություն չի կարող լինել, հետևաբար, առավել քան անիմաստ՝ հարատևության հույսերը: Ակնթարթ անկումներով ու ակնթարթ վերելքներով կյանքը միակն է, որ իրական է, կարճ, ինչպես մի օրը, և սպասում չթույլատրող:

Մի պատահ

Աստված

և մի կտոր օր (ինչ լավ է Հիսուս այս հնարածը)

և այն օրերին

ինչքան հմայիչ

և մեղսական էր

կորած-շահածը:

(«Խաղ», էջ 15)

Զուգահեռ անցումով այդ հերքումը տարածվում է նաև ստեղծագործության միջոցով ապահովվող գոյության վրա.

սիրողական է

իմ տողը հիմա

ոչ բանաստեղծ եմ

ոչ էլ գրագող

շրջանակ չկա ուղեղիս վրա

և այս աղջիկն է երգիս գրախոս:

Օրվա մետաֆորն էլ կյանքի ցուցիչն է, կյանքը՝ օրվա մեջ՝ սովորա-

6 Այս և մնացած հղումները ըստ հեղինակի «Երկինք և երկիր» գրքի: Բանաստեղծական մեջբերումների էջերը այսուհետ կնշվեն տեքստում:

կան, հեռվից ու ապագայից չկախված, նրանով չպայմանավորված, բայց մեզանով պայմանավորված՝ անթռչոն կթողնենք երկինքը, թե՛ կլցնենք այն:

օրը պառկում է
ծանոթ կնոջ պես,
հանգչում է հեռուն՝
ես տեղ չեմ հասնի,
այս ինչքան սեր էր խոստացել Աստված–
հուշեր նա ինձ մի պատահական ելք:

.....

գիշերն անամոթ
ցերեկն անպատեհ,
մեռած պոետներ
որ էլ չեն գալու
դեռ շնչում են
հավերժի մասին–
մի՞թե ելք չկա, պատահական ելք
(«Պատահական ելք», էջ 17–18)

Բանաստեղծը հերքում է հավերժի գաղափարը, թեև կյանքի հավերժապտոյտը իր գոյության մեջ էլ առկա է: Ամեն պտոյտը անցնողն է, հավերժ անցնողը, որ հավասարեցնում է մեղքն ու սերը, տանելն ու թողնելը, ապրողն իր կյանքն է ապրում ու թողնում իրենը.

իմ մեջ
իզո՞ր է
հիմա
այս
անկումը բառաչում–
մեղք չեմ թողել իմ ետև
ոչ էլ սեր եմ ես տանում:
այս տեղերով ես
անցա–
ինձ ոչ որ չէր
ձանաչում և զնհում եմ
անձանաչ և ձեզնից չեմ
ներանում:

(«Վերադարձի համար», էջ 26)

Մահվան արդարացումը ապրվող կյանքն է՝ անկումով թե բարձունքով, ցավով թե հրձվանքով, քաղաքն էլ՝ ապրումի խորհրդանիշը.

Երբեմն–համարյա– անծանոթ
կանանց գրկում
հասկանում ես

*որ կյանքը
հաղթանակների համար է
և կրծքիդ տակ նորից պերճախում է քաղաքը:
(«Քաղաք», էջ 24)*

Հավերժական շրջապտույտի մեջ կարևորվող անվերադարձ անհետացող միավորը այս բանաստեղծական փիլիսոփայության հենքն է, և մերժվող, հերքվող հավերժի դեմ ակունքն ու ժառանգումն էլ անկարևոր են («Սկիզբ»), ձայն չունեն, խոսում է միայն ներկան՝ մարդու գոյության ակնթարթը:

Գոյության այս մարդաբանությունը իր շրջանակի մեջ է առնում չապրող բոլոր երևույթները ու մասնավորապես Հայաստանը՝ որպես չապրումի տարածք, ու Հայաստանը լցնող մարդուն՝ «Աստված մոլորվել է մեր մեջ», որտեղ Աստված ապրումի պարզ խորհրդանիշն է, իսկ *մենքը, մերը*, որի շրջանակում մոլորվում է ապրելը, Հայաստանն է ու հայաստանցին և ինքնության ձևը այդ տոպոսում: Առարկայական ու իրական այս շրջանակը հստակում է հատկապես այն տարածքը, որտեղ ապրումն այնքան անհնար է ու այնքան երազված, իսկ երբեմն՝ մոռացված: Հայաստանում բեկվում են ապրումի բոլոր ձևերը՝ այնքան պարզ ու բնական ու այնքան անտեսված: Սկզբի ու վերջի, արմատի խճճումը սրում է հենց ապրումի խորհուրդը՝ մի կողմից դրա դիմաց ոչինչ համարելով ամեն ինչ, բայց մյուս կողմից՝ շեշտում, որ իր սկզբում ենք՝ Հայաստանում, ուր ապրումի այդ խորհուրդը չքանում է, քանի որ ապրումը ռեալ դարձնող ու ապրող, բայց չապրող մարդկանց համար դարձել է իմաստագուրկ: Հայաստանի այս մետաֆորը Հարությունյանի պոեզիայի եռալեզու (իսպաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն) հրատարակության մեջ այսպես է մեկնաբանել իսպանացի քննադատը. «Բանաստեղծի տողերում,– գրում է Խոսե Մենրիվեն,– հոդեղեն ու երկրային իմաստություն կա... Հայաստանը՝ իբրև անցյալի և ապագայի միջև հանդես եկող անդրադարձ շրջանակ, մարդկային սեփական ինքնության մետաֆոր է՝ մի անցյալով, որի սիրով գերվում ենք, և որի ապագայով դառնում ենք ազատ»⁷:

*Սակայն այն
Աստղը, որ երազել ենք
Հազար տարիներ, չի փայլում
Այնտեղ, և չկա ուղի:
Այնտեղ իմ սիրտն է
Դարձել քարակույտ,
Դարձել փլափրակ
Ավերված մի տան և
Դադարկ բակում՝*

7 Slavi Avik Harutyunyan, *El cielo sin pájaros*, Barcelona, Ediciones Carena, 2015, p. 8.

*Խշշացող
Մորմոք
Սև-Սաթ աչքերով
Շահ-թուր թթենիս:
(«Ղարաբաղ», էջ 50-51)*

Ինքնության տեղայնացումը

«Արցախում», «Հայրենիք», «Ղարաբաղ», «Հայրենի գյուղ», «Բալենին», «Ջերմուկ», «Հայրենիքում», «Հայաստան» բանաստեղծություններում ապրումը հաստատվում է իր հերքվածության մեջ: Ապրելն այս բանաստեղծություններում («Ջերմուկ», «Հայրենիքում» և «Հայաստան») սեռականության բովանդակություն է ստանում, կապվում մարդու ինտիմ կյանքի հետ, որն էլ, կարծեք, տրված է այդ տարածքում, ու մարդը խեղճացած ու ոչնչացած է իր գոյություն-չգոյության մեջ: «Ջերմուկ» բանաստեղծության մեջ ապրելու այդ ձևը իր ռեալությամբ համատարած չապրումի մեջ երազ է թվում ու հակադրվում համատարած իրապատկերին.

*ծանոթ երազի, հրաշքի տեսքով
մի կին սեթևեթ
մանրիկ քայլերն է գողանում
անուժ
ալիքի նման: փափուկ
ամպի պես
քշտում է չթե շրջագգեստը լայն, և
ձյուն կոնքերը
ջրերի նման փրփուր են տալիս,
լեռների ուսից կորած երգի պես
մութը քանու հեղ թախիժ է
մանում
(էջ 55-56)*

Ամբողջ շարքում գոյության հիրավի անժամանակյա իրավունք ստանում է «Հայաստան» բանաստեղծությունը: Ապրումի հնարավորության ու դրա չիրացմամբ, պարադոքսային գոյությամբ երկիրն ու երկինքը իր մեջ ներառում է Հայաստան տոպոսը: Առանց վախի՝ աղոթքի, սիրո ու ապրումի երկրում երկիրն ու երկինքը փոխատեղվում են, սլացքն ու անկումը բեկվում: Սիրելու, ապրելու համար երկինք ունեցող մարդը արձանագրում է սեփական կյանքի չգոյությամբ վկայագրվող երկրի պատմությունը՝ որպես ինքնության մի ձև, վկայագրումով դուրս գալիս իր ժամանակից ու անժամանականում:

*անհոյս
անհոյս*

կանայք մթան եզրին լուսնի շորերով
պանդխտության են ուղարկում
ամուսիններին–
այնպես բուրում է
առավոտի օդը
գետերը ցատկում են
դեպի անդունդները–
մեր սեփական կործանումն է
այդ վիհերում

Մեր ժամանակի տարեգրությունը դիմանկարվում է ժամանակի մեջ. կործանվող մարդկային ինքնությունը հեծկլտում է կանանց մարմիններում: Պատմության մեծ շրջափուլում Հայաստանը զրկվում է ինքնարարվող եսից, պանդխտության ու մենակ մնացած կանանց անկողիններում շարադրվում է ինքնության գահավիժումը, ստանում քաղաքական երանգավորում և քաղաքացիական մեծ տարողություն: Բանաստեղծության փոքր ծավալի մեջ շերտավորվում ու ձևավորվում են դարասկզբի ողջ քաղաքացիական ու սոցիալական խնդիրները, մարդկային ողբերգությունը:

այդ գիշերները
աչքեր են տվել՝ որ
կանայք հեծկլտան
կորուստը

.....

մոլորակը՝ այս քարերից է
ես ասում եմ՝ որ
այս զարնան
ձնախառն
ջուրն են–
անգամ գիշերն են
անկողինների մեջ մենակ թավալվող կանայք

Աստծո ընկալման ապամիֆականացված ակնարկներում մենակ մնացած կանանց ինտիմ կյանքի իրավունքում Աստծու կերպարը ներմուծվում է որպես հնարավորություն: Սիրվելու իրավունքին տիրապետելը Աստծո գալստի պես կլինի կնոջ կյանքում: Ամենակարևոր արժեքը մարդն է, մարդու արժեքի մերժումը, դրա խախտումն ու բռնի լռեցնելը, մարդու բռնի ապամարդացումը հանգեցնում է շղթայական դիմախեղումների: Վարուժանի հեթանոսական երգերում ծրագրվեց մարդու սեռականության իրավունքի հաստատումը, պարզ բնականության գիտակցության բանաստեղծականացումը, դա որպես պատգամ, որպես կանոն, որպես պատմության ճակատին կյանքի մանիֆեստա-

ցում դրոշմելը, որպես ինքնության ձև: Բանաստեղծության մեջ մարդու բռնի ապամարդայնացումը մեր բոլոր, նաև ազգային անկումների վկայագրումն է, ու այստեղ է, որ Ս.-Ա. Հարությունյանը պանդխտության տակ դիտահայում է սեռի խնդիրը, որը միշտ պանդխտության խնդրի ֆոնին թվացյալ հետ է մղվում, բայց իրականում մնում է ամենախոցելին: Հեղինակի համար երկրորդական պլանից սա առաջ է մղվում՝ որպես խնդրի դիտակետային պլան, որպես ինքնության ինքնառեֆլեքսիա: Ըստ էության՝ ազգային ինքնության վերլուծությունը դառնում է ամբողջ ժողովածուի հետ ներհարաբերվող օրգանական մաս ու բանաստեղծի ինքնավերլուծության բաղադրիչ:

*առավոտյան
արևածագի
հյուսիս թաթախված
Աստված
այդ պահին իջներ նորից
այս կիսաքուն խաղողի դաշտերում
Արարարի ստորոտին պարզված
անմեղ լռության մեջ
սիրեր մեկին՝
մեկ-մեկ
մխիթարեր*

*ես խոսում եմ այն մասին
ինչ կորցնում ենք
անընդհատ
այս ծառերի շնչում
այս քարերի տապին
այս միայնակ կանանց
անհառաչանք զրկում*

21-րդ դարասկզբի հայը մնաց սեռականության իրավունքի բռնաձնշումով ողբերգությամբ՝ կրկին առանց ինտիմ կյանքի: Ու այս պարագայում երկնքից հանկարծ իջնող Աստվածը, որ այս դեպքում սեռականության մետաֆորն է և Աստվածաշնչի պսակագերծումը, դառնում է անհրաժեշտ մխիթարությունը: Իր բնական հունից զրկված կյանքը այլ դիտակետից հանձնվում է պատմության դատին:

*ես խոսում եմ
ես դեռ խոսում եմ
այն թռչունի մասին*

*որ հասրել է օվկիանոսը
առանց վայրէջքների*

*բայց նայում է ետ
բայց նայում է ետ
բայց նայում է ետ*

*այս քարերին
(էջ 61-63)*

Բանաստեղծության կառույցը խտացված է եռաստիճան, երբեմն նաև քառաստիճան մետաֆորային անցումներով, որը բնորոշ է ոչ այնքան պոետական տեքստին, որքան վիպական կառույցին: Առաջին աստիճանում տեքստի դրամատուրգիական կառույցը «քանդվում» է, որից զատվում են այլ և ինքնուրույն մետաֆոր-տեքստեր, որոնք էլ երբեմն իրենց հերթին ծնունդ են տալիս այլ մետաֆոր-տեքստերի: Եվ բանաստեղծական տեքստի տարածությունը, որ ժամանակի ներկայով առարկայացնելով հղում է դարասկզբի դեպքերին, արագ անցումով ձգվում է դեպի անցյալը՝ բիրլիականը, որտեղ որոշարկում է Քրիստոսի ծննդյան ակնարկը՝ «Մեկին սիրեր»: Մյուս կողմից, երբ թվում է, թե տեքստը հասել է իր գագաթնակետին ու նաև տրամաբանական ավարտին, բանաստեղծը ժամանակակից արվեստի կառուցվածքային հնարքների համատեղումով ապահովում է երկաստիճան ավարտ:

Այս անգամ վերադառնալով բիրլիական դաշտ՝ որպես բացարձակ ժամանակ (ետ մի նայիր), խախտում է նույն բիրլիականը. «Փրկիր անձը, ետ չնայես, կանգ չառնես այս երկրի որեւէ շրջանում: Փախիր լեռը, որ միւսների հետ չտուժես» (Ծննդոց 19:17): Կործանվող Սողոմ և Գոմոր քաղաքից հեռանալու այսպիսի պատգամ է տալիս Աստծո հրեշտակը Ղովտի ընտանիքին, քանի որ հետ նայողը կդառնա քարե արձան: Ղովտի կինը խախտում է պատգամը՝ հետ նայելով ծծումբից ու կրակից կործանվող քաղաքին՝ դառնում քարե արձան (Ծննդոց 19:24-26): Այս երկշերտ մետաֆորը Հայաստանի պատմության վիպայնացումն է. հեռացողի անդարձ հեռացումն ու մնացողի կործանումը, հեռանալու դեպքում՝ առանց հետ նայել կարողանալու հեռանալը՝ իր բոլոր հետևանքներով:

Ի դեպ, վիպային այս կառույցը՝ որպես հնարք, բազմիցս կիրառված է ժողովածուում: Օրինակ՝ «Յոթ ծովերի բնակավայրը» կառույցով հիշեցնում է «Ծերունին և ծովը»: Տարածական և հոգևոր սահմանամերձ իրավիճակում անդամազննվում է մարդու կերպը: Եթե վերին օրինակում վիպայնացումն արտահայտվում է ուղիղ խոսքի կամ բազմաստի-

Ճան մետաֆորային կառույցի միջոցով, ապա այստեղ վիպական կառույցը զարգանում է մեկ բանաստեղծության մեջ և արտահայտվում է գիտակցության հոսքի ձևով: Հանդարտ հոսող տարապատկերներին հանկարծ խառնվում է մի կարճ ակնարկ՝ «մանկապարտեզ չկա», որը հետո պիտի բացվի տեքստում՝ հետահայաց հաղորդում տալով անցյալի մասին՝ ներկայի հետ ագուցելով ժամանակային տարբեր միավորներ: «Սյուժետային» զարգացումը անսպասելիորեն սրում է այս «հայտը»՝ «այս ձկների բիրերում չասված խոսքեր կան իրենց կորած ձագերի մասին՝ լսենք»... Վիպային եռամաս կառույցի երրորդ մասը ևս ապահովված է.

թե լսեիր՝ քեզ
կարմիր գույնը
կսազեր –
կվառեինք
այս
առազաստները՝
կճոճեինք
կախաղաններն այս խեղճ
ինչպես օրորոցներ – ու
կքնեինք
այս փափուկ ջրերի վրա –
ամուր՝ իրար գրկած

Տարբեր ձևերով ասված եռաստիճան այս սրումը բացում է տեքստի ամբողջ «սյուժեն»՝ լուծումի երկու հնարավոր տարբերակ առաջադրելով. կորցրած ձագից հետո կ'ան բաժանվում են, կ'ան էլ ուժ գտնում նորից միասին ապրելու, որի ծածկագրումն է «թե ինձ լսեիր, կարմիր գույնը քեզ շատ կսազեր» մետաֆորը: Այս դիլեման լուծում է բնական կամ կենսաբանական սերը՝ ամուր գրկել իրար, և «մեր մեջ կ'ընչի ծովը»:

Իսկ օրինակ՝ «Այս տեղերում» կարճ բանաստեղծության մեջ ակնհայտ երևում է կարճամետրաժ ֆիլմի կամ նովելի կառույցը՝ 1. հարց («Այս տեղերում բախտը ինձ չսիրեց»), 2. իրավիճակի բարդացում («Աստծո որդին չեկավ երկխոսության»), 3. անելանելի վիճակ («այս տեղերում հարյուր ու մի պատճառ կա երջանիկ չլինելու համար»), 4. անսպասելի ավարտ, որը սակայն միակ տրամաբանական ավարտն է («այս տեղերում ես կորցրել եմ մեկին»):

Այս առումով տեսնում ենք, որ արվեստի տարբեր ճյուղերի հնարքների ու տեխնիկայի գործածությամբ պոետական նոր որակ ու ձև է մատուցվում ընթերցողին, որ նկատվել է նաև եվրոպացի քննադատի կողմից:

Ժամանակի ապամոնտաժում

Ինքնավերլուծությունների շարքը երբեմն շաղախվում է 21-րդ դարի կենցաղային փիլիսոփայության տարրերով՝ կենցաղը դառնում է փիլիսոփայական ձև ու գեղագիտական ձևակերպումներ ստանում նույն բանաստեղծական տեքստերում: Փիլիսոփայությունը մոտենում է ամենօրյա ապրածին և սովորական թվացող երևույթները եզակիանում են՝ ստանալով նոր կարգավիճակ, որն էլ իր հերթին բերում է նոր ընկալում՝ կյանքը կենցաղն է ու ամենօրյան, բայց հենց այդ հատումում էլ պոեզիայի ու ոչ պոեզիայի սահմանն է: Բանաստեղծը գիտակցաբար արարում է այս սահմանագծում: «Մի մեռիր» բանաստեղծության մեջ այդ առօրյականը երևում է հակադարձումների կառույցով (թեզ, անտիթեզ, սինթեզ). թեզ-«ռուսները նորից թանկացնելու են գազը», անտիթեզ-«հայերն էլ գազի հետ օդ են խառնելու», սինթեզ՝ մեր տունը ցրտելու է, և այս երեքը միասին դառնում են ամբողջ բանաստեղծության համար էքսպոզիցիա՝ «մի՛ մեռիր»:

Այսպիսի բանաստեղծությունները, որ արտահայտում են 21-րդ դարի մարդուն, գեղագիտական նոր չափանիշներ են մատուցում գեղարվեստական մտածողությանը՝ ստեղծում գրական նոր որակ: Առօրյականությունը ներհոսում է գրականություն, մարդու առօրյայի բոլոր շերտերը դառնում են գրականության խնդիրը: Բարձր տեխնոլոգիաների դարաշրջանը փոխում է մարդու մտածելակերպը՝ այն դարձնելով արագ ու արդյունավետ: Գրականության մեջ դա կարող է արտահայտվել նաև աֆորիզմատիկ կառույցների ձևով, որտեղ երբեմն ջնջվում են պոեզիայի ու ոչ պոեզիայի սահմանները: Ս.-Ա. Հարությունյանը պոետական կառույցի այլ մոդել է մատուցում. թողնելով պոեզիայի սկզբնական, դասական ընթերցումը, օրինակ՝ ռիթմական (բառատողային լակոնիզմ, որը կարճ հաղորդագրությունների ոճի մեջ մի կողմից կարճում է քնարականությունը, մյուս կողմից՝ արագություն հաղորդում մտքին ու կառույցին և տեքստի ընկալմանը), օգտագործում է էյզեյնշտեյնական և նաև փելեշյանական դիստանցիոն տեխնիկան: Տեքստի արագ ռիթմին է նպաստում նաև կետադրությունից դիտավորյալ հրաժարումը, որը փորձության է ենթարկում հասցեատիրոջը. նախ՝ որքան է նա պատրաստ սեփական առոգանությամբ մտնելու տեքստի տարածք, և հետո՝ տեքստի համար նոր հնարավորություն է առաջադրում՝ կետադրության փոխարեն առկայելով դրամատիկական կառույցը:

Որպես օրինակ կարող ենք բերել հեղինակի «Ափսոս» բանաստեղծությունը, որտեղ տարաշերտերը ներհյուսվում են՝ ստեղծելով դարի մեջ դրոշմված մեր դիմապատկերը: Այս գիծը բնականաբար անտիպոեզիային բնորոշն է: Իրարից անկախ, իրար չսերտաձած, բայց

կյանքի տարերայնության մտքերի ու պատկերների հոսքերը մոնտաժվում են, իրար գոյակցվում ու հարակցվում են առօրյան, սերը, գեղագիտականն ու փիլիսոփայությունը:

Քո «պուղել» շունը միզում էր
կանգառի սյունին–
հիմա այդ սյունին՝ մարդիկ հենված
հայիոյում են նախագահին–
ափսոս
որ դու մոռացար մի երեկո սրսկել
ինսուլինի սրվակը
ծերացող տղամարդուն–

Այդպես մի բանաստեղծության մասշտաբայնացած արտապատկերումը կարող ենք տեսնել ամբողջ գրքի մեջ. որպես մեծ հոսքի մի մասնիկ, առանձին, սիրո ու սեքսի, հեռացումի ու պանդխտության, անկումի ու թռիչքի արտապատկերի մեջ իր հետևից հետագիծ է բացում պատերազմը՝ ներհոսելով ու արտահոսելով այս կողմում ու կոլաժից: Ինքնառեֆլեքսիան տարբադադրվում է պատերազմի մեջ և հեղինակ–հերոսի պատերազմի մասնակցությունը հնարավորում է պատերազմում հերոսականության հաղթահարումը: Հերոս–հեղինակը, որ Արցախյան պատերազմի ընթացքում մասնակցել է առաջնագծի գործողություններին, պատերազմն ու հաղթանակը չի ընկալում որպես հերոսականություն: Դա առիթ է ծայրագույն իրավիճակում առերեսվելու սեփական եսի հետ, հայտնաբերելու այլ տարածաժամանակային միավորում մարդկային նման առերեսումով արվող բացահայտումների ու գնահատումների անհնարիությունը: Մարդը՝ որպես անհամապատասխանություն, դրվում է պատերազմի տոպոսում, պատերազմը մարդուն է հաղթահարում որպես գոյություն՝ իր անժամանակյա թվացող ծավալով, իսկ մարդը պատերազմն է փորձում հաղթահարել՝ որպես մարդկային ինքնության հաստատում: Երկրի ու երկնքի միջակայքը սրանով դառնում է ավելի տարողունակ, որտեղ անկումների ու վերելքների սահմանները տարրալուծվում են: Պատերազմն արտահայտող շարքը սղագրում է արտաքնացած պատերազմի ներքինը, պատկերները մոնտաժվում են իրար, կառուցում տեսարանային բանաստեղծություն: Պատերազմի հավերժական թվալը այն սովորական է դարձնում, և պատերազմի դասականացած պատկերումը բանաստեղծության մեջ վերաձևակերպվում է, վերաբանաձևվում: Իրար կողքի դրվում են տարաբնույթ պատկերներ ու իրենց համակցումով նոր իմաստ ու նշանակություն ձեռք բերում. կոնյակի կանաչ սպիրտն ու ռմբակոծող ինքնաթիռը, հիվանդությունից փորլուծ գինվորն ու մյուսի՝ անոթության մտահոգությունը, լույսի հետագիծ թողող ընկնող ժումբի

սարսափն ու դրա գեղեցկության շեշտադրումը ֆոտոխցիկով, հարբելն ու շատախոսելը և լրատվությամբ իրենց մասին հաղորդածի ինչպիսին լինելու մտահոգությունը շրջում են պատերազմի ընկալումը, որ այնքան արտասովոր սովորական է («Պատերազմի վատը» բանաստեղծությունը): Այս արտասովոր սովորական պատերազմի ֆոնին բանաստեղծության մեջ իրականության ինքնագիտակցությունը ստիպում է կյանքը կրքոտ ընկալելու հրամայականը, սակայն հակադիր պատկերում հերքվում ու անտեսվում է հենց կյանքը. բանաստեղծը պատկերների հակադրամիասնության խաղով հաստատում է լինելության իրավունքի նվաճումը.

առավոտը
ամպ-մշուշ ցրոդ
ուրիշի կնոջ նման
ցանկալի-ցանկալի
բույրը՝
քիթ-կոկորդ խառնող

ուրիշի կնոջ նման
ուրիշի կնոջ նման

իսկ մենք նահանջում ենք

արևը՝
խշշացող
դաշտերին
քրտնահոտ
կիրք է թափում
ու սեր
բլթացող ցորենի
հասկերը
հնազանդ՝
հպատակ՝
պառկելուն ու՝
հեզ-
հնձող չկա

.....
հասկերը՝ հպատակ
հասկերը՝ հնազանդ

հասկերը՝ հասած
ձեռք տաս՝ կրթան

իսկ մնացածը
իմաց՝
ինչպես պատերազմում

Ինքնության *ինքնավերլուծության*ը հարցականի տակ է դրվում ար-
ժեհամակարգը, պատմության ավանդական ընկալումը, հայրենա-
սիրության ու բարոյականության մոդելները, թե ինչքանով են դրանք
ոտիղ համեմատական մարդ արարածի կենսակերպին և թե ոնց են
հակասում բնության օրենքներին:

մեր գրքերում
մեզ չսովորեցրին
կենդանի
մնալուն-
մեռնելն է հարզի միայն
(պատվով)-
բայց
մեռնելդ չի գալիս
ամռան
այս
տապ
կծծահոտին-
այն էլ՝
պատվով

Պատերազմի համապատկերում հայ ու թուրք հասկացությունները
այլևս դերակատարում չունեն, շարունակվում է «Հայրենիք» բանաս-
տեղծության «Հայրենիք-փոքրիկ իմ երեխա./ խաբված իմ ձեռքի ափ»
տողի մեկնաբանությունը այլ պատկերներում: Քանդվում է ազգային
կողի կարծրատիպը, ատելության թիրախը թշնամին չէ, այլ մարդու
բնույթի հանդեպ ունեցվածությունը, ու որպես սրան պատասխան՝ հարց
է առաջանում՝ հրն է իրական հայրենասիրությունը, երբ «աչքերը սխալ
են լացել».

*Փառքն
նրանց-որ
պարտվեցին՝
անփառունակ-անփառք
պարտակ-մութի*

*աղուր-լուսի ճամփով
գնացին*

*նրանք-որոնք մեռան-
արյան
պոռթկոցը՝ երակներում
պայթող՝
պրկված-ուժեղ-խելառ
արբեցնող կանանց*

Հեղինակի ինքնավերլուծությանը բացահայտվում է ապրելու ինքնություն ունեցող կողի անհրաժեշտությունը, որ պիտի փոխարինելու գա ուղղակի զոհվող, զոհ գնացող կամ զոհաբերվող տեսակներին, հետ շրջվող ու հետևում մնացածը գերադասող կերպարին, և այս նոր կողով անգամ կյանքի ավարտում դրվում է կյանքի վայելքը, ապրելու իրավունքը, որն էլ իր հերթին ոչ թե կյանքի վակխանալիան է, այլ ուղղակի ապրելը.

Պատուհանը կշարունակի մեռնել վայելքից....
դու կժպտաս,
....Իմ կյանքի պատմությունը կավարտվի:

Եզրակացություն

Արդի պոեզիայում ինքնառեֆլեքսիայի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս քնարական կերպարի մեջ տեսնելու հեղինակին ու նրա կենսափորձը, այդ կենսափորձի միջոցով մեկնաբանելու առօրյականությունը՝ որպես գեղագիտական արտացոլման կարևոր միջոց, որպես իրականության ու մարդկային ես-ի հայտնաբերման ու ճանաչման ձև: Բանաստեղծական փոքր ծավալների մեջ շերտավորվում ու ձևավորվում են դարասկզբի ողջ քաղաքացիական ու սոցիալական խնդիրները, մարդկային ողբերգությունը, հաստատվում ամենակարևոր արժեքը՝ մարդը, պատկերագրվում մարդու արժեքի մերժման, դրա խախտման ու բռնի լռեցնելու, մարդու բռնի ապամարդացման հետևանքներն ու շղթայական դիմախեղումները: Մեր ժամանակի տարեգրությունը դիմանկարվում է ժամանակի մեջ, բանաստեղծական պատկերներում կործանվող մարդկային ինքնությունը հեծկլտում է կանանց մարմիններում: Պատմության մեծ շրջափուլում Հայաստանը զրկվում է ինքնարարվող եսից, պանդխտության ու մենակ մնացած կանանց անկողիններում շարադրվում է ինքնության

գահավիժումը, ստանում քաղաքական երանգավորում և քաղաքացիական մեծ տարողություն: Ապամարդայնանում են ոչ միայն մարդմարդ հարաբերությունները, այլև մարդու և ազգի, մարդու և ինքնության հարաբերությունները: Մարդկայինի, ապրումի համատեքստում բանաստեղծականանում է առօրյականությունը, մարդկային կյանքի քրոնոտոպային իրականությունը, մարդու առօրյայի բոլոր շերտերը դառնում են գրականության խնդիրը: Բանաստեղծությունը յուրովի արձանագրում է բարձր տեխնոլոգիաների դարաշրջանի հետքերը մարդու մտածելակերպի վրա՝ շեշտադրելով դրա արագ ու արդյունավետ, կենսակերպին հարմար ռիթմը, մարդուն մնում է ապրել հասցնելը: Բանաստեղծական ինքնառեֆլեքսիան իրականության գնահատման մեջ կարևոր է դարձնում մարդկային կողերի փոփոխությունը, որը կհանգեցնի հումանիզմին: Բանաստեղծական հակադիր պատկերներում հերքված և անտեսված կյանքի իրապատկերին հակադրվում է լիներության իրավունքի կենսափիլիսոփայությունը:

SELF-REFLECTION IN THE IMAGINARY DIMENSION OF SLAVI-AVIK HARUTIUNYAN'S POETRY

ALA KHARATYAN

PhD in Philology

Matenadaran after Mesrop Mashtots

Brusov State University

Abstract

The article which is devoted to the examination of the contemporary Armenian writer Slavi-Avik Harutiunyan's poetry collection "Heaven and Earth" analyzes text construction techniques and manifestations of the poetic self and its metaphors through the interpretation of self-reflection. Sure enough, such a structure dictates its private semantic dimension to the reader with its internal connection, but at the same time, it creates a common membrane of perception. Starting from the subseries "Late Telegrams" to "Birdless Sky", the author creates an internal dialogue with his inner self, the outer existence and the environment. Self-reflection thereby also acquires the function of image creation, and the identity issues and the writer's self are revealed in different topos. It is characterized in the simplest way, as a literary representation of the writer's self-realization where self-reflection has two typological forms of existence of the literary text's reflection: it is the character's reflection, namely, from the bottom up, which can be defined as self-awareness of the reality. The life expressed in the poetry collection, the everyday life, the feelings and what is taken from life complete a person, and he examines himself from these viewpoints; his self-awareness is the only way to relate to every phenomenon. In fact, the article analyzes the process of the author's poetic self-examination.

Keywords. Self-reflection, metaphor, Slavi-Avik Harutiunyan, "Birdless Sky", poetic philosophy, poetry, poetic reflection, structural trick, everydayness, dehumanization

САМОРЕФЛЕКСИЯ В ОСНОВЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ПОЭЗИИ СЛАВИ-АВИК АРУТЮНЯНА

АЛЛА ХАРАТЯН

канд. филологич. наук

Матенадаран имени Месропа Маштоца

Государственный университет имени В. Я. Брюсова

Резюме

Статья посвящена рассмотрению поэтического сборника современного армянского писателя Слави-Авика Арутюняна «Небо и Земля», анализу поэтической самости и метафоры как приемов и проявлений построения текста через интерпретацию саморефлексии. Подобная структура своей внутренней взаимосвязанностью диктует читателю свои собственные смысловые построения, но в то же время создает обобщенную оболочку восприятия. От поэтического ряда «Запоздалые телеграммы» до «Безптичьего неба» автор строит внутренний диалог со своим внутренним миром, своим внешним бытием и окружением. Саморефлексия тем самым приобретает функцию построения образа, а проблемы личности и внутреннего «я» писателя раскрываются в разных топосах. Иначе говоря можно определить, что данный процесс характеризуется как приобретение литературной формы самовосприятия писателя. Саморефлексия имеет две типологические формы существования отражения художественного текста, одной из которых является отражение от самого персонажа, т. е., снизу вверх, что и есть самосознание реальности. Жизнь прожитая в сборнике стихов, то есть быт, чувства и все, что заимствованно из жизни, делает человека содержательным и с этой точки зрения человек анализирует самого себя; самосознание является единственным способом соотношения с любым явлением. По сути в статье анализируется процесс поэтического самоанализа автора на примере одного сборника.

Ключевые слова: саморефлексия, метафора, Слави-Авик Арутюнян, «Безптичье небо», поэтическая философия, поэзия, поэтическая рефлексия, структурный прием, рутина, дегуманизация

Գրականության ցանկ

1. **Սլավի-Ավիկ Հարությունյան**, Երկինք և Երկիր, Երևան, հեղ. Հրատ., 2014:
2. **Бак Д. П.**, История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении, Кемерово, КеМГУ, 1992.
3. **Duhamel R.**, Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur, Würzburg, Königshausen & Neumann 2001.
4. **Dauner D.**, Literarische Selbstreflexivität (Dissertation), Stuttgart, 2009, Հետևյալ հղումով՝ [https ://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/5349](https://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/5349) (մուտք՝ 12.01.2024):

Ընդունվել է՝ 23.03.2024

Գրախոսվել է՝ 05.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024

ՈՒՍՈՒՄՆԱՄԵԹՈՂԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ

ՎԻԶՈՒԱԼ ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ԴԵՐԸ, ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԴԱՍԱՎԱՆԴՈՒՄԸ «ԻՆՏԵՐԻԵՐ ԴԻԶԱՅՆ» ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

ԼՈՒՍԻՆԵ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա

ՀՏԳ՝ 7.012

DOI: 10.54503/1829-4278.2024.1-226

Ամփոփագիր

Հոդվածը նվիրված է նախագծերի վիզուալ ներկայացման մեթոդների դերի և կիրառության կարևորությանը «Ինտերիեր դիզայն» մասնագիտության մեջ: Այստեղ դիտարկվում են տեսողական հաղորդակցական կողմերը, կան նկատառումներ և դիտարկումներ նշված մասնագիտությանը զարգացմանը նպաստող հաղորդակցական դիզայնի, տեսողական արվեստի տիրապետման կարևորության վերաբերյալ: Ներկայացված է նաև ՀԳՊԱ-ի դիզայնի և դեկորատիվ կիրառական արվեստի ֆակուլտետի դիզայնի ամբիոնի «Ինտերիեր դիզայն» մասնագիտության կրթական ծրագրում առաջին անգամ կիրառություն գտած «Վիզուալ ներկայացման մեթոդներ և գործիքակազմ» մոդուլի դասավանդման և ուսումնառության փորձառության արդյունքները:

Բանալի բառեր. դիզայն, ինտերիեր, տեսողական ներկայացում, մեթոդ, տեղեկատվություն, մասնագիտություն, հաղորդակցություն

Տեսողական հաղորդակցությունը զաղափարները, միտքը, տեղեկությունը գրաֆիկորեն փոխանցելու և ներկայացնելու արդյունավետ և մատչելի միջոց է: Ժամանակակից իրականության պայմաններում տեսողականացնելու կարևորությունը՝ որպես հաղորդակցության կարևորագույն ձևերից մեկը, անընդհատ աճում է: Տեղեկատվության ծավալները նույնպես արագորեն աճում են: Արդիական են նաև տեղեկության հեշտ ընկալման և տեսողական խտության բարձրացման խնդիրները: Ժամանակակից գիտությունը, սակայն, ավելի կենտրոնացած է ընկալման հայեցակետերի, կառուցման տրամաբանության և տեղեկատվական հաղորդագրությունների ազդեցության ուսումնասիրության վրա:

Տեղեկատվության գեղարվեստական և տեսողական մասը հաճախ դուրս է գալիս ուսումնասիրության ուշադրության կենտրոնից¹: Տեսողական հաղորդակցության ստեղծումը և գրագետ կիրառումը թույլ է տալիս հեշտությամբ հաղթահարելու լեզվական արգելքը, նյութը ներկայացնել առավել մատչելի և շահեկան տեսանկյունից: Տեսողական հաղորդակցության առավելությունը այլ մեթոդների նկատմամբ մի քանի վայրկյանում հստակ պատկեր ստեղծելու ունակությունն է: Միտքը, ասելիքը կամ հաղորդագրությունը փոխանցելու համար կարող են օգտագործվել տարատեսակ գրաֆիկական տարրեր կամ պատկերներ. գրաֆիկներ, գծապատկերներ, աղյուսակներ, պատկերակներ, ինֆորաֆիկաներ, նկարազարդումներ, անիմացիաներ, տեսանյութ, լուսանկարներ, և այլն: Տեսողական հաղորդակցությունն օգնում է օգտվողներին ավելի արագ մշակելու, հասկանալու և հիշելու տեղեկատվությունը:

Տեսողական հաղորդակցությունների դերը առավել կարևոր է դառնում այն մասնագիտությունների համար, որոնք ուղղակիորեն կապված են տեսողական բովանդակության փոխանցման հետ: Դիտարկելով ինտերիեր դիզայների մասնագիտությունը, ուսումնասիրելով տվյալ մասնագիտության խնդիրները, նրբություններն ու դերը, շուկայի պահանջները, պարզ է դառնում, որ հիմնարար և կարևոր խնդիրներից է դիզայն գաղափարների, նախագծերի, առաջարկվող լուծումների, կատարված ուսումնասիրությունների գրագետ, հստակ, ընկալելի բովանդակային ներկայացումը²:

Ինտերիեր դիզայները պետք է տիրապետի իր կատարած նախագիծը պատվիրատուին կամ դիտորդին գրագետ և շահեկան ներկայացնելու հմտություններին: Ինտերիեր նախագծերը ներկայացնելու ամենատարածված մեթոդը շնորհանդեսներն են: Շնորհանդեսի հիմնական նպատակը լավ դիզայն նախագիծ ներկայացնելն է: Շնորհանդեսները և դրանց շուրջ ծավալվող քննարկումները հարթակ են, որտեղ դիզայներներն ու հաճախորդները գաղափարներ են փոխանակում նախագծերի վերաբերյալ: Դա ինչ-որ կերպ իր տեսակի մեջ դիվանագիտական գործընթաց է, քանի դեռ երկու կողմերն էլ համաձայնության չեն եկել ընդհանուր հիմքի շուրջ: Չնայած նրան, որ խոսքի հմտությունները բարձր արժեք ունեն, սակայն դիզայներական շնորհանդեսներ իրականացնելիս, դիզայնի գաղափարներն ամենից հաճախ փոխանցվում են տեսողական հաղորդակցությունների միջոցով: Այսպիսով՝ տեսողական հաղորդակցությունը առանցքային է դիզայն նախագծի արդյունավետ ներկայացման համար:

1 Пигулевский В. О., Овруцкий А. В., Межецкая Т. Г., *Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне* (второе издание), Москва, изд. Гуманитарны Центр, 2015, с. 122.

2 Gibbs J., *A handbook for Interior Designers*, London, Cassell Illustrated, 2005, p. 123.

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ մարդկանց 80%-ը տեղեկությունը յուրացնում և առավել հեշտ է ընկալում տեսողականորեն ինչպես նաև պատկերներ պարունակող նախագծերը ու շնորհանդեսները 43%-ով ավելի համոզիչ են: Իսկ ինտերիերի դիզայնը կազմված է տարբեր ձևերի և չափերի երկրաչափական տարրերից, գույնի, նյութի տարատեսակ համադրություններից, որոնք կարելի է բացատրել և փոխանցել միայն տեսողականորեն³:

Microsoft-ի 2015 թվականին կատարած հետազոտության համաձայն՝ ըստ միջին վիճակագրական տվյալների, մարդու ուշադրության կենտրոնացման տևողությունը ութ վայրկյան է: Հետագա տարիների ընթացքում ուշադրության կենտրոնացման ժամանակահատվածը կրճատվում է: Ըստ Nature Communications-ի 2019 թվականի ուսումնասիրության՝ մարդու ուշադրության պակասի միտումը արագանում է⁴: Այսպիսով՝ պետք է ուսումնասիրել, թե ինչպես ինտերիերի դիզայններին կարող են օգնել տեսողական հաղորդակցությունները նախագծի բովանդակությունը դարձնել դյուրընկալելի և ներկայացնել հնարավորինս ձիշտ դիտակետից և գեղագիտորեն:

«Ինտերիերի դիզայն» մասնագիտությունը շարունակում է զարգանալ ժամանակին զուգընթաց: Տեխնոլոգիական և սոցիալական արդյունաբերական հեղափոխության բերած փոփոխությունները և հետագա նվաճումների շարունակությունը ձևավորել են այս մասնագիտությանը տիրապետելու հմտությունները և գիտելիքների պահանջը աշխարհում: Ինտերիերի նորարարական դիզայնով կատարված աշխատանքները և դրանց ներկայացման մեթոդները նոր սանդղակ են սահմանում եկող սերունդների համար: Զարգանում են մենթորական կրթական չափորոշիչները, մասնագիտական կազմակերպությունների պահանջները, որակավորման քննությունները և այլն: Ինտերիերի դիզայնը նորովի է դրսևորվում և պահանջում է ներկայացման հատուկ մեթոդներ, որոնք հաճախ բաց են թողնվում ստանդարտ ձարտարապետական լուծումներում: Մաուրեն Միթոնի «Interior design visual presentation» գրքում ներկայացված են նախագծման գործընթացի տարբեր փուլեր և դրանց կապը ներկայացման միջև⁵:

Դիզայնի գաղափարը լավագույնս ներկայացնելու մեթոդներն են՝ գծագրերը, գրաֆիկական տարրերը, պատկերները և այլն: Հատակագծերը, չափագրումները, էրգոնոմիկայի ցուցադրումը, եռաչափ մոդելավորումը, իզոմետրիկ նկարագրողումները, հեռանկարային էս-

3 **Romih T.**, *Humans are Visual Creatures*, 2016, www.seyens.com (visit 11.02.2024)

4 **Nuckols B.**, *What is Visual Communication and Why Is It Important*, 2022 www.visme.co (visit 11.02.2024)

5 **Mitton M.**, *Interior Design Visual Presentation: A Guide to Graphics, Models, and Presentation Techniques* (second edition), New Jersey, John Wiley&Sons, INC, 2003.

քիզները, մուդբորդները, ինֆոգրաֆիկաները ինտերիեր նախագծի ներկայացման տեսողական հաղորդակցման բաղկացուցիչ տարրեր են: Տիրապետելով տարրերի ճշգրիտ տեղադրմանը մակերևույթի վրա, ինչպես նաև դասավորության ցանցային համակարգի սկզբունքներին՝ դիզայները կկարողանա պատրաստել և ներկայացնել գրագետ և ընկալելի ինտերիեր նախագծեր, շնորհանդեսներ, նախագծերի պորտֆոլիոներ և այլն:

Ինտերիեր նախագծողի աշխատանքի իրագործման սկզբնական փուլը, որում նույնպես ներառված է տեսողական հաղորդակցման տարրերը՝ նախագծի շուրջ կատարվող ուսումնասիրությունների փուլն է: Այստեղ դիզայները ներկայացնում է իր կատարած հետազոտությունները՝ ամփոփված շնորհանդեսում: Հետազոտական շնորհանդեսները ներառում են տեքստային բաղկացուցիչներ, լուսանկարներ, գծանկարներ, աղյուսակներ, ինֆոգրաֆիկաներ: Հաջորդ փուլը դիզայն գաղափարի ներկայացման փուլն է, որտեղ կարող են ներառվել մուդբորդներ, նախատեսված նյութեր, կիրառվելիք տեքստուրաներ, էսքիզներ, հատակագծեր և այլ գրաֆիկական տարրեր: Սրան հաջորդում է նախագծի էսքիզային փուլը, որը հիմնված է դիզայն գաղափարի հաստատման և կատարած հստակ չափագրումների հիման վրա:

Վիզուալները բաղկացած են լինում հատակագծերից, երկչափ և տարածական էսքիզներից՝ կատարված ինչպես ձեռքով, այնպես էլ թվային գործիքների օգնությամբ: Ինտերիեր նախագծի ներկայացման վերջին փուլը կատարվում է էսքիզների հաստատման հիման վրա: Այստեղ ներկայացվում է նախագծի արդեն վերջնական տարբերակը, որը բաղկացած է հատակագծերից, ինտերիերի տեսքերի ներկայացումներից, էրգոնոմիկ լուծումների ցուցադրումից, եռաչափ վիզուալիզացիաներից, ինչպես նաև նախագծին կարող են կցվել մանրակերտեր, տեսաանիմացիաներ: Դիզայները մասնագիտական ոլորտ մուտք գործելու և կայանալու համար պետք է ունենա պորտֆոլիո, որտեղ ներառված և ներկայացված կլինեն իր լավագույն աշխատանքները: Սկզբնական շրջանում դիզայների պորտֆոլիոն բաղկացած է լինում իր ուսանողական նախագծերից կամ դիզայն առաջարկներից: Գրագետ պորտֆոլիո կազմելու համար պետք է տիրապետել նյութը տեսողականորեն ներկայացնելու սկզբունքներին, տեքստ-նկար կապին, տարրերը մակերևույթի վրա ճիշտ դասավորելու օրենքներին:

Ուսումնասիրելով դիզայնի և ինտերիեր դիզայնի ոլորտներում մասնագիտացված միջազգային լավագույն բարձրագույն ուսումնական հաստատությունների (Ֆլորենցիայի համալսարան, Բարսելոնայի համալսարանը, Նյու Յորքի ինտերիեր դիզայնի դպրոց, Լոնդոնի արվեստների թագավորական դպրոց և այլն) կրթական ծրագրերը, պարզ է

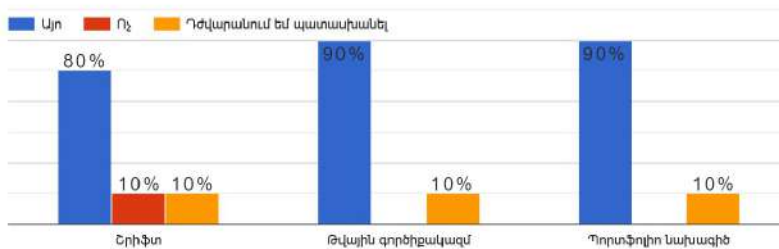
դառնում, որ ինտերիեր դիզայն մասնագիտության կրթական ծրագրերի մեջ ներառված են տեսողական հաղորդակցման մեթոդների և թվային գործիքակազմի վերաբերյալ դասընթացներ, առարկաներ, մոդուլներ, որոնք կարևոր ու հիմնարար խնդիրներ են լուծում տվյալ մասնագիտության լիարժեք տիրապետման համար: Որպես բարձրակարգ ինտերիեր դիզայներ՝ մասնագետը պետք է տիրապետի տեղեկատվությունը լսարանին կամ անհատ պատվիրատուին բանավոր, ինչպես նաև պատկերային ներկայացնելու հնարավոր մեթոդներին, կարողանա դիզայն գաղափարները և նախագծերը ներկայացնել երկտարածական և եռաչափ գրաֆիկական տարատեսակ եղանակներով, կարողանա բաղկացուցիչ տեսողական տարրեր ամփոփել և ներկայացնել շնորհանդեսի կամ պորտֆոլիոյի տեսքով:

2023 թ.-ին Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի (այսուհետ՝ ՀԳՊԱ) դիզայնի և դեկորատիվ կիրառական արվեստի ֆակուլտետի դիզայնի ամբիոնի «Արդյունաբերական դիզայն» և «Ինտերիեր դիզայն» մասնագիտությունների կրթական ծրագրերում առաջին անգամ կիրառվեց «Վիզուալ ներկայացման մեթոդներ և գործիքակազմ մոդուլը»: Մոդուլը ուղղված է նախագծերի ներկայացման առանձնահատկությունների, շնորհանդեսների գրագետ կազմելու և ներկայացնելու, տառատեսակների ուսումնասիրման, գեղագրության, անհրաժեշտ թվային գործիքակազմի ուսանողի գիտելիքների և հմտությունների ուսուցմանը և խորացմանը:

Ուսանողը մոդուլը հաջող ավարտելիս պետք է հասնի ուսումնառության հետևյալ վերջնարդյունքներին՝ տիրապետի տեղեկատվությունը մասնագիտական և ոչ մասնագիտական լսարանին գրավոր, բանավոր ու պատկերային ներկայացնելու հնարավոր ձևերին, կարողանա պաշտպանել ու փաստարկների միջոցով հիմնավորել առաջադրված կամ ինքնորոշված նախագծային խնդիրների լուծման համար ընտրված անհրաժեշտ քայլերն ու գործողությունները, կարողանա գաղափարները ներկայացնել երկտարածական և եռաչափ գրաֆիկական ձևաչափերով՝ կատարված թե՛ ձեռքով, թե՛ համակարգչային արդիական ծրագրերով, միավորելով ձեռք բերված մասնագիտական գիտելիքներն ու հմտությունները, ցուցաբերելով ստեղծագործական մոտեցում՝ կարողանա իրականացնել մարդու կյանքն առավել հարմարավետ դարձնելուն միտված և նրա շրջակա միջավայրի նոր պահանջներին համապատասխան նախագծեր, ներկայանա որպես ինքնուրույն, պրոֆեսիոնալ դիզայներ, որը ունի ազգային, համամարդկային մշակութային և մասնագիտական արժեքների հենքի վրա մշտապես զարգանալու պատրաստակամություն՝ շարունակաբար խորացնելով ընկալման, վերլուծման և ստեղծագործական լուծումներ տալու և պատ-

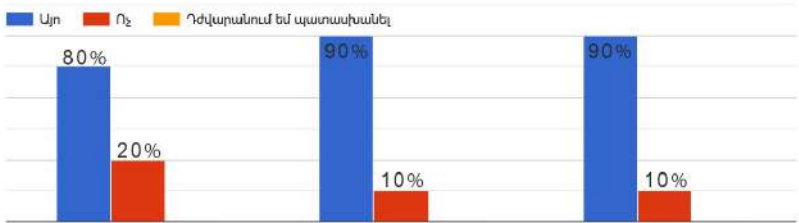
վիրատուների, գործընկերների հետ հմտորեն համագործակցելու ունակություններ: Մոդուլի դասավանդումը և ուսումնառությունը իրականացվել է երեք փուլով: Առաջին փուլում ուսանողները ծանոթացել են տառատեսակների կիրառման, տառերի կառուցման սկզբունքների, գեղագրության, տառատեսակների գրաֆիկական դրսևորման հետ: Երկրորդ փուլում ուսանողները խորացրել են գիտելիքները թվային գործիքակազմերի վերաբերյալ, կիրառել են վեկտորային գրաֆիկան երկչափ և եռաչափ նախագծերի ստեղծման և մշակման համար: Երրորդ փուլում սովորել են մակերեսի վրա տարրերի դասավորության կանոնները և սկզբունքները, կազմելու են ուսանողական պորտֆոլիո, ներկայացրել են իրենց կատարած աշխատանքները շնորհանդեսի միջոցով: Դասավանդումը անց է կացվել տարբեր մեթոդներով, որոնցից են՝ սեմինարները, ուսուցողական դասընթացները, դասախոսությունները, տեսողական շնորհանդեսները, ինքնուրույն ուսուցումը, ուսանողների կատարած աշխատանքների և նախագծերի ընթացիկ վերլուծությունները և այլն: Մոդուլի ավարտին հարցումներ է իրականացվել ուսանողների շրջանակներում, առաջադրանքների և դասընթացի մեթոդների արդյունավետությունը գնահատելու և հարկ եղած դեպքում բարելավելու նպատակով: Կիսամյակի ավարտին մոդուլում ներգրավված դասախոսները ուսանողների շրջանում գրավոր հարցաշարի օգնությամբ անանուն հարցում են իրականացրել պարզելու համար տվյալ դասընթացի կազմակերպման արդյունավետությունը, դրական և բացասական կողմերը, խնդիրները վերհանելու և դասընթացի հետագա կազմակերպչական և իրականացման մեթոդները բարելավելու համար (աղ. 1)

Ըստ Ձեզ՝ դասընթացի/մոդուլի կառուցվածքն արդյունավետ է:

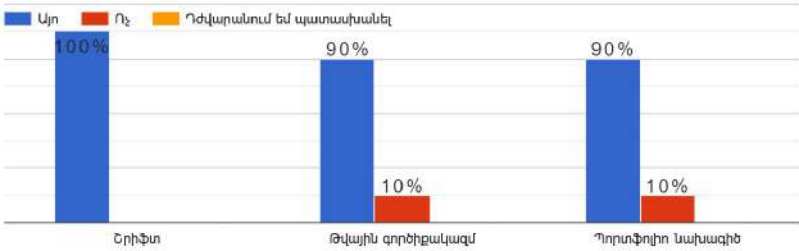


ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

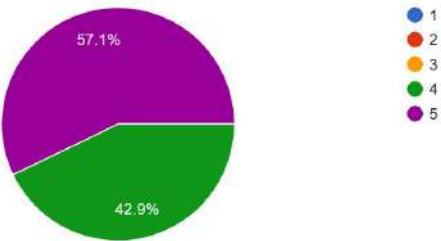
Ըստ Ձեզ՝ մոդուլի շրջանակներում իրականացվող գործնական աշխատանքները նպաստում են նկարագրում սահմանված վերջնարդյունքների ձևավորմանը:



Ձեր կարծիքով՝ անաչառ և օբյեկտիվ է իրականացվում ամփոփիչ գնահատումը:



Գնահատե՞ք մոդուլի ավարտին Ձեր վիզուալ ներկայացման հմտությունները 1-5 բալանոց սանդղակով:



Աղյուսակ 1

Հարցման արդյունքները վկայում են այն մասին, որ ընդհանուր առմամբ և մեծամասամբ մոդուլի դասավանդման մեթոդները արդյունավետ են գնահատվում ուսանողների շրջանում, որը թույլ է տալիս շարունակել «Վիզուալ ներկայացման մեթոդներ և գործիքակազմ» մոդուլի դասավանդումը ՀԳՊԱ-ի «ինտերիեր դիզայն» մասնագիտության կրթական ծրագրի շրջանակներում՝ նպաստելով ինտերիեր դիզայն մասնագիտության զարգացմանը: Մոդուլում ներառված առարկաները և դրանց դասավանդման մեթոդները համապատասխանում են մոդուլի նկարագրում նշված վերջնարդյունքներին, որոնք էլ ուղղված են ուսանողների տեսողական հաղորդակցության հմտությունների ձևավորմանը, միտքը, գաղափարը, նյութը պատկերային գրազետ ներկայացնելու և փոխանցելու ձևերին:

Այսպիսով՝ տեսողական հաղորդակցության տիրապետումը և կիրառումը ինտերիեր դիզայն մասնագիտության մեջ ունի կարևորագույն դեր և նշանակություն, քանի որ ինտերիերի նախագծման և ներկայացման յուրաքանչյուր փուլի մեջ օգտագործվում են այս կամ այն տեսողական տարրերը՝ նախագիծը և գաղափարը առավել մատչելի, գեղագիտական, ընկալելի, գրավիչ դարձնելու և դիտորդին փոխանցելու համար:

THE ROLE, APPLICATION AND TEACHING OF VISUAL REPRESENTATION METHODS IN THE “INTERIOR DESIGN” PROFESSION

LUSINE PETROSYAN

State Academy of Fine Arts of Armenia

Abstract

The article reveals the importance of the role and application of visual presentation methods in the “interior design” profession. Aspects of the application of visual communications are discussed. We consider and substantiate the importance of mastering communication design and visual art to contribute to the development of this profession. Visual communication is an effective and accessible way to convey and present ideas, thoughts, and information in graphic form. In the context of modern reality, the importance of visualization as one of the most important forms of communication is constantly growing. The volume of information is also increasing rapidly. However, modern science is more focused on the study of aspects of perception, the logic of construction and the influence of information messages.

This methodological article also presents the teaching and learning results of the “Methods of Visual Presentation and Tools” module, which was used for the first time in the educational program of the “Interior Design” specialty in the Design Department of the Faculty of Design and Decorative Applied Arts of the State Academy of Fine Arts of Armenia.

Keywords: design, interior, visual, presentation, method, information, profession, communication

РОЛЬ, ПРИМЕНЕНИЕ И МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ
ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ В СПЕЦИАЛЬНОСТИ
«ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА»

ЛУСИНЕ ПЕТРОСЯН

Государственная академия художеств Армении

Резюме

В статье представлена важность роли и применения методов визуального представления в профессии дизайна интерьера. Рассмотрены аспекты применения визуальных коммуникаций. Приводятся соображения и обоснования важности освоения коммуникативного дизайна и изобразительного искусства, способствующего развитию указанной профессии. Визуальная коммуникация – это эффективный и доступный способ передачи и представления идей, мыслей, информации в графической форме. В условиях современной реальности необходимость визуализации как одной из важнейших форм коммуникации постоянно растет, объемы информации также быстро растут. Однако современная наука больше сосредоточена на изучении аспектов восприятия, логики построения и влияния информационных сообщений. Также в данной методической статье представлены результаты преподавания и изучения модуля «Методы визуальной презентации и инструменты», который был впервые использован в образовательной программе специальности «Дизайн интерьера» на кафедре дизайна факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства Государственной академии художеств Армении.

Ключевые слова: дизайн, интерьер, визуальный, презентация, метод, информация, профессия, коммуникация

Գրականության ցանկ

1. **Пигулевский В. О., Овруцкий А. В., Межецкая Т. Г.,** *Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне* (второе издание), Москва, изд. Гуманитарный Центр, 2015.
2. **Gibbs J.,** *A handbook for Interior Designers*, London, Cassell Illustrated, 2005.
3. **Romih T.,** *Humans are Visual Creatures*, 2016, www.seyens.com (visit 11.02.2024)
4. **Nuckols B.,** *What is Visual Communication and Why Is It Important*, 2022 www.visme.co (visit 11.02.2024)
5. **Mitton M.,** *Interior Design Visual Presentation: A Guide to Graphics, Models, and Presentation Techniques* (second edition), New Jersey, John Wiley&Sons, INC, 2003.

Ընդունվել է՝ 06.04.2024

Գրախոսվել է՝ 24.04.2024

Հանձնվել է տպ.՝ 03.10.2024

Հապավումներ / Abbreviations / Сокращения

ԵՊԹ – Երևանի պատմության թանգարան
ԵՔՊԹ – Երևան քաղաքի պատմության թանգարան
ՀԱԻ – Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ
ՀԱՊ – Հայաստանի ազգային պատկերասրահ
ՀԳՊԱ – Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա
ՀՀ – Հայաստանի Հանրապետություն
ՀՀ ԳԱԱ – Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիա
ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀԿ – Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն
ՀՀ ԿԳՄՄՆ – Հայաստանի Հանրապետության կրթության, գիտության, մշակույթի և սպորտի նախարարություն
ՀՊԹ – Հայաստանի պատմության թանգարան
ՀՄԽՀ – Հայաստանի Սոցիալիստական Խորհրդային Հանրապետություն
ՀՄՍՀ ԳԱ – Հայաստանի Սովետական Սոցիալիստական հանրապետության գիտությունների ակադեմիա
ՀՄՍՌ – Հայաստանի Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկա
ՀՏԴ – համընդհանուր տասնորդական դասակարգման կոդը
ՄԳՔԸՈւ – Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ձարտարապետության ուսումնարան
ՄՄ – Մաշտոցյան Մատենադարան
ՊԲՀ – Պատմաբանասիրական հանդես
ՊՈԱԿ – Պետական ոչ առևտրային կազմակերպություն
ՌԱԲԻՍ – Союз работников искусств

AGDS – Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen
DOI – Digital Object Identifier
HMY – History Museum of Yerevan
KJV – King James Version
NAS RA – National Academy of Sciences of the Republic of Armenia
NGA – National Gallery of Armenia
NRSV – New Revised Standard Version of the Bible
NT – New Testament
OT – Old Testament
PhD – Doctor of Philosophy
REArm – Revue des études arméniennes

UDC – Universal Decimal Classification

АмГУ – Амурский государственный университет

ГМИИ – Государственный музей изящных искусств им. А.С. Пушкина

ГМИР – Государственный музей истории религии

ГТГ – Государственная третьяковская галерея

ГУ – Государственный университет

ГЭ – Государственный Эрмитаж

ИАЭ – Институт археологии и этнографии

МИЕ – Музей истории г. Еревана

НАН РА – Национальная академия наук Республики Армения

НКА – Национальная картинная галерея Армении

РСФСР – Российская советская федеративная
социалистическая республика

РФ – Российская Федерация

СПбГУТД – Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

УДК – универсальная десятичная классификация

ЦмиАР – Центральный музей им. Андрея Рублева

Գեղարվեստի ակադեմիայի «Տարեգիրք», 16 2024/1
Գիտական պարբերական, ՀԳՊԱ հրատ.
Երևան, Իսահակյան 36, հեռ.՝ +374 10 56 07 86
Կայքէջ՝ <http://safa.am>
Էլ. հասցեներ՝ zaruhyakobyan@gmail.com
mash56@inbox.ru

Հայերեն տեքստերի խմբագիր՝

բանաս. գիտ. թեկնածու

ԱԼԱ ԽԱՌԱՏՅԱՆ

Editor of the Armenian texts

ALA KHARATYAN (PhD in Philology)

Ռուսերեն տեքստերի խմբագիր՝

բանաս. գիտ. թեկնածու

ՀԱՍՄԻԿ ՇԱԹԻՐՅԱՆ

Editor of the Russian texts

HASMIK SHATIRYAN (PhD in Philology)

Անգլերեն տեքստերի խմբագիր՝

ԳԱՅԱՆԵ ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ

Editor of the English texts

GAYANE MOVSISSIAN

Լուսանկարների մշակում,
Համակարգչային էջադրում՝

ՆԱՐԱ ՄԵՆԵԼՅԱՆ

Layout and Cover Design by

NARA MENDELYAN