

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ПО ОХРАНЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИЮ
ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ
АРМЯНСКОЙ ССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЭТНОГРАФИИ АРМЕНИИ

М А Н Я Б А З А Р Я Н

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В АРМЕНИИ

ЕРЕВАН, «ХОРУРДАНН ГРОХ», 1989

745,511 (479,25)

89

ՀԱՅԿԱՅԱՆ ԿՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ԿՈՐԶՐԻՅԻՆ ԱՌԸՆՔԵՐ
ԳԱՅԾՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԿՈՒՆՏՐՈՒՄՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ԳԱՀԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՕԳՏԱԳՈՐԾՄԱՆ
ԳԼԽԱՎՈՐ ՎԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆՈՒԹՅԱՆ ԳԵՏԱԿԱՆ ԲԱՆԳԱՐԱՆ

ԲՆԱԾԱՆԻԿԱԿԱՆ

ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՓԱՅՏԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՓՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

A 81087



ԵՐԵՎԱՆ, ԵՆՈՐԱՅՐԿԱՆԻ ԳՐԱԴ., 1959

Պիտակյան իմքագիր՝

անաղիմիկոս ԲԱԲԿԵՆ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

Պիրքը նրաապրանկության է նրաշխարհիկ
պատժական գիտությունների թնկնածու ԼԱՎԻՆՏԻ ԲԱՐՍԵՂՅԱՆԸ

Ղագարյան Մ.

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում [Պիտ. իմքագիր՝ Բ. Առաքելյան], ՀեՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր պատժության և կուլտուրայի հուշարձանների պահպանության և պատագործման գլխավոր վարչություն, Հայաստանի ազգագրության պե. տպկան թանգարան—Ե., խորհ. գրող., 1989.—136 էջ, 72 նկ.:

Աշխատանքը նվիրված է հայկական կիրառական արվեստի կարևորագույն ճյուղերից մեկին՝ փայտի գեղարվեստական փորագրությանը: Ներկայացված են հեղինական դռները, խոշակները, գրակները, կահույքային, կենցաղային իրերը (դաշտղաններ, զաթանախներ, դաշի կազապարներ և այլն) ցիտարվում են ալ միայն իրենց գեղարվեստ-փորագրական գեղատառությամբ, այլև այն սերտ կապերով, որ նրանք ունեն ազգային մշակույթի մյուս բնագավառների հետ:

Պիրքը նախատեսված է արվեստագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

4904000000

Ղ 705 (01) 89

ԳՊԳ 85.12(22)

© «Խառնդային գրադ» հրատարակչություն, 1989
Издательство Хорурдани гրոհ», 1989

ISBN 5-550-00383-X

Փայտի մշակման կուլտուրան սերտորեն շաղկապված է հայ ժողովրդի կենցաղին, նրա արհեստների, կիրառական արվեստի տարրեր բնագավառներին: Փայտը աման էր, օրորոց, դադդղան, գավազան, մոմակալ, վառողաման, մահճակալ, դաջի կաղապար, կուժ, գաթանախշիկ, գրակալ, գահ, եկեղեցու դուռ, պատշգամբի ձևավորված հատված... Հղկված փայտյա տախտակը հատուկ մշակվում էր նկարի կամ սրբապատկերի համար¹, դառնում ձեռագրի կազմ: Փայտը, միաժամանակ, գործիք էր, գործիքի անհրաժեշտ մաս, որով մշակվում, հղկվում, գեղարվեստական ձևավորում էր ստանում մեկ այլ փայտի փորքիկ հատված կամ մեծ հարթություն:

Փափուկ, հեշտ մշակվող և գեղեցիկ ֆակտուրա ստացող փայտի առանձնահատկությունները հնարավորություն են տվել այն ներմուծել ժողովրդի կյանքի զանազան բնագավառները: Դրան նպաստել է նաև Հայաստանի փայտանյութի հարուստ տե-

1 Փայտի վրա գեղանկարչական աշխատանքներ Հայաստանում բեղունված են եղել շատ նույն: Խաթարիմալը Աստվածամոր եղանակը դիմանկարն էր, որի հետ կապված ավանդության մասին Մովսես Խորենացին հայտնում է Մանակ Արծրունու հանդեպ տախտակի վրա Հովհաննես Ազնաուրանից կողմից նկարված և Սասնա կողմից արված (սե յոյս անդեղէն խաշանման կաթիկաց ի սուրբ պատկերես) Աստվածամոր պատկերը շարունակելով բուժելու խեղդի ունելու Այն կվիրում են Քարգուշիմեսու տաղարյայի, որը չէր տեսել Աստվածամորը: Քարգուշիմեսուը նկարը բերում է Աննավայցյաց աշխարհը, Ազազաց զար բերդի մաս Աստվածամոր անվան տանար է կառուցում և այդպեղ գնում զպատկեր տիրուհայիս: *«Քուրջը պատմութիւն Հոխփսիմեանց եւ հառչս հառվածը «Մովսէսի Խորենացու: Մատենադարանից»* գրքում. Վենետիկ, 1843. էջ 283—286:

Փայտի վրա նկարված սրբապատկերներ պահպանվել են XV—XVIII դարերից Հայաստանի պատկան պատկերասրահում, էջմիածնի վանքում, Նոր Զուգայի, Հայեղի, Արուսեղեմի եկեղեցիներում: Փայտի վրա սրբապատկեր է նկարված Վ. Սուրենյանցի «Յոսեփոսի որված սրբութեան» (1895, Հայաստանի պետական պատկերասրահ) կառվում: Սրանք գալիս են հաստատելու, որ հայ արհեստավորների շարքում եղել են նաև գեղանկարչական աշխատանքների համար հատուկ փայտ մշակող վարպետներ:

սականին: Կաղնուց, հաճարենուց, լորենուց, ծիրանենուց, դեղձենուց, ընկուզենուց, թելուց ստացված ձուսքը (հատկապես հաճարենուց ու կաղնուց), անգնահատելի նյութ է դարձել ժողովրդական կիրառական արվեստի վարպետների համար:

«Պատմագրական տեղեկություններից երևում է, որ Հայաստանում փայտը բավական առատ էր, որովհետև քացի Բասենի անտառներից հիշատակվում են այնպիսի ընդարձակ անտառներ, որոնց տեղում այսօր ոչինչ չկա. անկասկած է, որ ժամանակի ընթացքում այդ անտառները ոչնչացել են»,—գրում է Թ. Թորամանյանը²: Վանից հարավ—արևմուտք գտնվող Խիզանի գավառին էր պատկանում Կարճկանի գավառակը, որի անտառներում աճում էր դիմացկուն և պինդ արտոն կոչված փայտը: Վանեցիք այս գավառն անվանում էին «փայտի երկիր»³: Ասորական մատենագիր Բար Հեքրայուսը վկայում է, որ Ամիդի եկեղեցին վերանորոգելու նպատակով, Տարոնի տեր Աշոտ Բագրատունին իր երկրից շինափայտ է նվիրել: Հայաստանի փայտը դուրս էր գալիս միջազգային շուկա: Դրանից կահույք էին պատրաստում⁴:

Մովսես Նորենացին գրում է, որ Արա Գեղեցիկի մահից հետո Շամիրամը Վանի մոտ կառուցում է քաղաք, որի համար կարգադրում է Ասորեստանից և իր իշխանության մյուս տեղերից բերել բազմաթիվ գործավորներ, այդ թվում՝ վեց հազար փայտագործ, քարգործ, պղնձագործ և երկաթագործ ընտիր արհեստավորներ⁵:

Հայաստանի տարածքում փայտի գեղարվեստական փորագրության կուլտուրան եղել է դեռևս Վանի թագավորության ժամանակ, որի օրինակները գտնվել են Կարմիր բլուրում⁶:

Փայտե իրերի հարստությունից բեկորներ են պահպանվել: Դա պայմանավորված է ոչ միայն նյութի շուտ կոտրվելու, օդի և

² Թ. Թորամանյան, *Նյութիկ Հայկական արարարականության պատմության*, հ. 1, եր. 1942, էջ 145:

³ Վ. Փափազյան, *Նամակներ Թուրքաց Հայաստանից՝ ընդերքի ժողովածու*, հ. 5, եր. 1939, էջ 432:

⁴ Թ. Ստուկյան, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX—XIII դարերում*, հ. 1, եր., 1958, էջ 200:

⁵ Մովսես Նորենացի, *Հայոց պատմություն*, հ. 1968, էջ 99:

⁶ Ե. Բ. Пигоревский, *Кармир-Блур*. Т. 1, Ер., 1950, стр. 35, рис. 13.

միջատների ազդեցությամբ ոչնչանալու հատկությամբ, այլև այն հասարակական—քաղաքական պայմաններով, որոնք որոշիչ դեր են խաղացել հաշկական կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների գոյատևման համար ընդհանրապես: Հայաստանի հեթանոսական տաճարներում գոյություն են ունեցել մեծ փայտե քանդակներ, որի մասին պերճախոս վկայում է Ագաթանգեղոսը: Հայ թագավոր Տրդատն առաջարկում է Գրիգոր Լուսավորչին երկրպագել հեթանոսական կոտորեին: Գրիգորը հրաժարվում է՝ պատասխանելով. «Վասն դեցն թե ասես, զոր կոչես դու աստուածս՝ ստոյգ իսկ են հաստուածք, վասնզի հաստեալք են ի մարդկանէ, և եղեալք պատկերք ի ձեռաց մարտարի. ոմն փայտեալք են և ոմն քարեալք, ոմն են պղնձիք և ոմն են արծաթիք և ոմն ոսկիք. ոչ խօսեալ նոցա երբեք և ոչ իմացեալ և ոչ գմտա ինչ ածեալ, ոչ վասն քո և ոչ վասն իմ», ապա ավելացնում. «ի բաց թողէք այսոհետև զպղծութեան պաշտամունդ, զքարեղէն և զփայտեղէն, զարծաթեղէն և զոսկեղէն պղնձածոյլ պատկերացոյ զի սուտ են և սնոտի»⁷: Բ. Առաքելյանը գտնում է, որ հին պատմիչների գործածած «քանդակեալսն» տերմինը վերաբերվում է փայտից քանդակված աշխատանքներին: Քրիստոնեություն ընդունելուց հետո կոապաշտական շրջանի արձանների կործանման ժամանակ, անշուշտ, առաջին հերթին զոհ գնացին փայտե քանդակները:

Միջին դարերից հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության բացառիկ օրինակներ են պահպանվել: Դրանք հիմնականում եկեղեցիների դռներ են, սյուների խոյակներ, որոնք, կապված լինելով մարտարապետական կոթողի հետ, պատասխարվել են նրա տակ: Լավ են պահպանվել մեծ մի քանի գրակալներ: Կենցաղային իրերը պահպանվել են շատ ավելի ուշ շրջանից՝ XVIII դարից: Դրանք եղել են ամենօրյա անհրաժեշտ իրեր, օրինակ՝ դաջի կաղապարները, որոնք արհեստավորների «գործիքն» էին: Որոշ իրեր ժառանգաբար անցել են սերնդից սերունդ. քանդակազարդ գդալներ, գործիքամաններ, հավանագներ ու գուլպաների կաղապարներ, իսկ որոշ իրեր կապված են հավատալիքների հետ, օրինակ, դադողանները:

⁷ Բ. Գ. Առաքելյան, *Քաղաքագործությունը Հին Հայաստանում* (VI դ. ձ. Բ. ա. — III դ. ձ. Բ.): «Պատմա-քաղաքական հանգես», 1969, № 1, էջ 57.

Փայտի գեղարվեստական փորագրության հարուստ հավաքածու ունի Հայաստանի պատմության պետական թանգարանը: Առանձին նմուշներ պահպանվել են Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում, Զմառում (Լիբանան), Երուսաղեմում և զանազան այլ վայրերի հայկական եկեղեցիներում:

Խորհրդային շրջանի ինքնուսարվեստագետների փայտի գեղարվեստական փորագրման զանազան տիպի գործերը (մեծ մասամբ դեկորատիվ բնույթի), ցուցադրվում են Երևանի ժողովրդական ստեղծագործության տանը: Կենցաղային իրեր՝ դադ-դըղաններ, օրորոցներ, տաշտեր, գդալներ ու կծեր այսօր էլ պատրաստվում են Հայաստանի մի քանի շրջաններում (Դիլիջան, Էրուզարք, Նոյեմբերյան)՝ որտեղ, սակայն, վարպետներն աշխատում են անձնական նախափորության կամ շրջանի ու տվյալ գյուղի բնակչության կենցաղի ավանդական պահանջների թելադրանքով:

Փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստին վերաբերող մեզ հասած իրերը կարելի է դասակարգել բառ նրանց նշանակության՝ քանդակագործական իրեր, ճարտարապետությանն առնչվող մանրամասներ (խոյակներ և դռներ), գահեր, գրակներ, դաջի և գրքի տպագրության համար պատրաստված կաղապարներ: Իրանց զուգահեռ զարգանում է զուտ տեղական բնույթ կրող ժողովրդական փայտի փորագրության արվեստը, բնդգրկելով դադդղաններ, գաթանախշիկներ, գործիքամաններ, օրորոցներ, հավանգներ, աղամաններ, գուլպայի կաղապարներ և այլն:

Կիրառական արվեստի այս տեսակի՝ փայտի գեղարվեստական փորագրության ամենակարևոր առանձնահատկություններից է՝ ժողովրդական հենքը, իրի կիրառական նշանակությամբ պայմանավորված գեղարվեստական ձևավորումը: Սա հնարավորություն է տալիս փայտի գեղարվեստական փորագիր իրերը՝ պայմանականորեն դասակարգել երկու խմբի՝ արտֆեսիոնալ և ժողովրդական վարպետների գործեր: Անշուշտ, սահմանազատումը սրայմանական է և թիում է փայտի վրա կատարած ստեղծագործական աշխատանքի բնույթից: Մի դեպքում գործ ունենք արտֆեսիոնալ արվեստագետի հետ, երբ փայտի գեղարվեստական փորագրությունը տվյալ վարպետի մասնագիտությունն է

(այդպիսիք էին նաև միջնադարյան ճարտարապետները), իսկ մյուս դեպքում գեղջկական իրեր ձևավորող վարպետի հետ:

Կարևոր առանձնահատկություն է նաև փայտի գեղարվեստական փորագրված իրերի մշակման, նրանց ձևերի, զարդերի ավանդական ընկալումը, որը հաջորդաբար անցնում էր սերընդից սերունդ, վարպետից վարպետ, իրից իր: Փայտի գեղարվեստական ձևավորումը մշակել է նաև փորագրման տարբեր տեսակներ՝ քարձրաքանդակ, հարթաքանդակ, ցածրաքանդակ, կոնտուրային, փորվածքային, միջնորմային և այլն: Կիրառական արվեստի մյուս ճյուղերը՝ ասեղնագործությունը, գորգագործությունը, քարի մշակումը և այլն, այդքան «սահմանողական» չեն, ինչպես փայտի գեղարվեստական մշակումը: Դա պետք է բացատրել իրի կիրառման քննազատումով, նյութի միասնությունով, փայտի ֆիզիկական ու գեղարվեստական հնարքներով, երբ նույն մոտիվը, նույն զարդանախշն իր տարատեսակ սրտկերպերով մամբ հանդես է գալիս տարբեր իրերի վրա: Գեղարվեստական մշակման ենթարկված փայտե իրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս նրանց աղերսը կիրառական արվեստի մի շարք այլ ճյուղերի, օրինակ քարի մշակման, ոսկերչության, գորգագործության և ասեղնագործության հետ:

Փայտի գեղարվեստական մշակումը համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ ունի աշխարհագրական մեծ ընդգրկում, սակայն նրան նվիրված գրականությունն այնքան էլ հարուստ չէ: Եվրոպական թանգարաններում կամ մասնավոր հավաքածուներում սահմանվող փայտե իրերի մասին հիշատակություններ ու վերլուծական հատվածներ կան կիրառական արվեստի մյուս ճյուղերի ուսումնասիրություններում: Համեմատաբար հարուստ նյութ կա եվրոպական կամուրջի, նրա ոճերի մասին: Նշանակալից է որոս ուսումնասիրողների ավանդը: Ռուսական փայտի գեղարվեստական փորագրման քաղմատեսակ ու քաղմարնագավառ արվեստը հնարաւորություն է տալիս մի շարք նշանակալից մեմագրությունների ստեղծման, որոնցում բնությունն են առնվել փայտի փորագրության տեսակներն ու նրանց տեխնիկական հնարքները, դարձրելի առանձնահատկություններն ու գեղարվեստական արժանիքները:

* А. А. Бобринский, Народные русские деревняные изделия. Предметы домашнего хозяйственного и отчасти церковного обихода, М., 1913. Т. I—III; В. Воронцов,

Հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստին հատուկ ուսումնասիրություններ չեն նվիրվել: Նրան մասամբ անդրադարձել են արվեստին վերաբերող ընդհանուր բնույթի աշխատություններում: Փայտամշակության արհեստին առանձին հատված է տրամադրել Բ. Առաքելյանը իր «Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դարերում» (Երևան, 1949) և «Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX—XIII դարերում» (Երևան, 1958, հատ. I) մենագրություններում: Առանձին հուշարձաններ տեղ են գտել հայագիտական մի շարք աշխատություններում և հոդվածներում:

Հայկական փայտի գեղարվեստական մշակմանը նվիրված առանձին աշխատությունը՝ Հ. Ազատյանի «Փայտի գեղարվեստական փորագրություն» գիրքը (Երևան, 1961), լույս է տեսել «Գեղարվեստական ինքնագործունեության գրադարան» մատենաշարով (№ 10), ունի հայկական փայտի գեղարվեստական մշակման մասին Վ. Բոդյանի գրած շատ սեղմ առաջաբանը: Հ. Ազատյանի շարադրանքը նվիրված է փայտի փորագրման մասնագիտական ուսուցմանը:

Ներկա աշխատանքում ի մի են բերված մեզ հայտնի ստեղծագործությունները, որոնք դասակարգված են ըստ տեսակի՝ ժամանակագրական կարգով: Աշխատանքում ձգտել ենք բացահայտել այդ իրերի գեղարվեստական արժանիքներն ու առանձնահատկությունները, ինչպես նաև՝ փայտի գեղարվեստական փորագրման արվեստի տեղն ու նշանակությունը հայկական հարուստ կիրառական արվեստում: Սա առաջին փորձն է: Ժողովրդական արվեստի այս կարևոր ճյուղն անշուշտ կունենա իր առավել խոր ուսումնասիրությունը:

Աշխատության մեջ փայտի գեղարվեստական փորագրությունը ներկայացվում է երկու հիմնական բաժիններով: Առաջին բաժինն ընդգրկում է VII—XV դարերի, իսկ երկրորդը՝ XVI դարից հետո ստեղծված քննության առարկա ստեղծագործությունները: Նման բաժանումը սոսկ ժամանակագրական բնույթ չի կրում, այլ անդրադարձնում է նաև պատմահասարակական այն

Народная резьба, М., 1925; С. К. Просавиркина, Русская деревенная посуда, М., 1957; Н. Н. Соболев, Русская народная резьба по дереву, М., [Б. Д.]; Поэма о дереве (текст С. К. Жегелова), М.—Л., [1966] и др.

իրավիճակը, որ բնորոշ է հայ ժողովրդի պատմության ընթաց-
քին: Առաջին բաժնում ներկայացվում է բուն Հայաստանում
ստեղծված կամ հրան անմիջապես առնչվող փայտի փորագրա-
կան արվեստը, իսկ երկրորդ բաժինն ամփոփում է առավելապես
հայկական գաղթօջախներում կերտված նյութը և ավանդների
զարգացումը մեր օրերում:

Հայաստանում փայտի գեղարվեստական փորագրությունը զգալի տեղ է գրավել ճարտարապետության մեջ: Մատենագրական աղբյուրներից հայտնի է, որ IV—VII դարերում կառուցվել են փայտաշեն եկեղեցիներ կամ նրանց տարրեր մասերն ու ծածկերը: Նույնը շարունակվել է նաև հետագայում: Օրինակ, Այունյաց Ծար ավանի փայտակերտ եկեղեցին ու պալատների շքեղ դահլիճները, որոնց մասին Գրիգոր Մագիստրոսը գրում է. «Ասեմ քեզ ի մերում սեփականին իսկ յԱղուանեանն աշխարհի առանց կոչեցեալ Ծար, և ահա ոչ ծեքարանեմ քեզ մակարուսեալն վաղընչոց գեղեցկուղէն զի, յորմէ սիւնս ոչ սակասս հզօրս և ստուարս ի կոչարանսմ անդ տեսեալ մեր և գերանք գերակատարք և երկայնաձիգք, որ է վկայարան սրբոյն Յակոբայ. ամենայն կահք տաճարին գերակայ տախտակք և խոյակք և խսրիսխ, և զատակս կազմեալ ի միջոցէ ծառէ յայնմանէ գիոյն գոլ աւելին. զնա և զայս ոմանս ի նոյն աշխարհին ընդարձակագոյնք սրահք և միջոցք այնմ տաճարի տեսեալ մեր, որ գրեթէ աշխարհի ոչ այլ ուրեք քաց միայն ի թագաւորեալ քաղաքին»:

Փայտաշեն կառուցվածք է եղել նաև Նոր Գետիկում. «և շինեցին եկեղեցի մի գեղեցկաշէն փայտակերտ», «շինեաց և այլ ժամատուն անուաշ վիժօք մածուցյալ կրով, հաստահեղոյս որմօք, փայտակերտ վերնալարկօք, որ լետ ժամանակաց փլալ վերնալարկն: Ծիկեաց և գրատուն մի գեղեցկաշէն լարկօք՝ արուեստաւոր ունենալով զհիսն Մխիթար, որ ի քազում իրս աշխատ եղև եկեղեցեացն և վանիցն»¹⁰:

Կարելի է ենթադրել, որ այդ շինությունների առանձին մասնամասերը՝ դռներ, պատուհանների պասկներ, քիվեր, խոյակներ, եթե ոչ բոլորը, ապա դրանց մի մասը հարդարվել է գեղարվեստական փորագրությամբ: Իրա ապացույցը կարող են հանդի-

¹⁰ Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը: Աեքսանդրապոլ, 1910, էջ 221:

¹¹ Կիսկու Պանսկեյ. Գաւառիկի Հայքը: Քիշնո, 1909, էջ 199, 209:

սանալ Սևանի Առաքելոց վանքի փայտյա խոյակները՝ իրենց թարձրարվեստ փորագրությամբ:

Սևանում պահպանված փայտե շորս խոշակները հիմք են ծառայում բավականաչափ լայն ընդհանրացումների համար: Դրանք հավանաբար դրվել են դահլիճի խոշոր սյուների վրա և պահանջել են լայնաթոփչք հեծաններ: Նրանց վրայի փորագրությունները դիտելու համար անհրաժեշտ էր բավականաչափ լուսավոր տարածություն: Ունենալով միակողմանի գեղարվեստական ձևավորում, պետք է ենթադրել, որ նրանք ինտերիերում զգալի դեկորատիվ դեր են խաղացել¹:

Տ. Իզմայլովան, պատմական դեպքերի և սրբապատկերային մանրակրկիտ ուսումնասիրության ֆոնի վրա, խոյակների զարդանախշերը համարում է ուշ սասանյան արվեստի արձագանք, թվագրում IX—X դարերի և եզրամանգում, որ «այս տիպի խոյակն օրգանական և վաղեմի կապ ունի Արևելքի ճարտարապետական ավանդների հետ»¹²։

Սևանի խոյակները հետաքրքիր են իրենց կոտ մտածողությամբ, հատակ կոմպոզիցիայով, որտեղ հիմնական տարածությունը զբաղում են քանդակային դեկորատիվ սկզբունքով արված տարբեր տիպի բուսական ոճավորված զարդաքանդակները, ոլորապտույտ արմավազարդն ու եռաթերթ տերևները։ Սրանք լրջնում են հարթության ողջ տարածությունը, որտեղ արտացոլման սկզբունքով տեղադրված են հիմնական կոմպոզիցիան ստեղծող տարրերը. մեջտեղում կենաց ծառը, որը փոքրացված տեսքով կրկնվում է խոյակի աջ և ձախ կողմերում։ Ծառն առնված է նրբագեղ շրջան կազմող արմավազարդի մեջ։ Երկու կողմերից քանդակված աղավնիների պոչերը վերջանում են դարձյալ աղավնիների գլուխներով։ Կենտրոնական կենաց ծառի վերևում, երկու կողմերից, տեղավորված են երկու փոքրիկ բաղիկներ։ Խոյակի ցածի նորվագիծը նույնպես ալիքավոր արմավազարդ է հիշեցնում, որը վերևի մասում հասնում է եռանկյունաձև մանր զարդաքանդակ ունեցող երիզով։ Նույն ժամանակակերպում, նույն վարպետն է

¹¹ Հետազոտած գրվել են վանքի գավթաքարից Հին¹² աղնիքի ցած ու բազմ լեռնաշղթաների
իսկ այսօրվա վրա (տեսնելու)՝ Н. М. Тонарский. Архитектура Армении IV—XIV
вв., Ереван, 1961, табл. 1.

¹⁴ Т. А. Измайлова, *Севастские капители*. «Труды отдела Востока», т. III, Ленинград, 1940, стр. 225—241.

րի ձեռքով են փորագրված նաև մյուս խոյակները, որոնք ունեն ձևավորման աննշան տարբերությունները: Մեկը ցածի երկու կողմերի փոքր կենաց ծառերի փոխարեն ունի վեցթևանի աստղ (արևի, լուսնի խորհրդանիշ), իսկ մյուսը՝ հավասարաթև խաչեր՝ վեցթևերի վաղկով (դարձյալ արևի ու լուսնի խորհրդանիշ):

Հայկական փայտագրության այս օրինակների առանձին հատվածներ՝ արմավագարդը, կենաց ծառը, եռատերև ճյուղերը, սղավնիները, շատ ավելի հին ծագում ունեն, ավելի շատ հանդիպում են վաղ Միջագետքի և Իրանի արվեստում, որոնց վրա և խարսխված էր հիմնականում խալիֆայթի առաջին դարերի մշակույթը: Սևանի խոյակները կատարված են արևելյան մտածողությամբ, որտեղ հանդես են գալիս Հայաստանի և Մերձավոր Արևելքի միջին դարերի արվեստներում գոյություն ունեցող փոխադրությունները:

Ավելին: Սևանի խոյակներում փորագրված կենաց ծառի տարբերակին հանդիպում ենք Դվինի Կաթողիկոսական պալատի (V դ.) և Արուսի (VII դ.) խոյակներում, վեցթևանի աստղն ու վեցթև վարդակներից ստեղծված խաչերը՝ Աճիի պալատական եկեղեցու խոյակում, կենաց ծառը՝ ուրարտական շրջանի հուշարձաններում¹³, Երերուքի, Քասաղի, Մրենի տաճարների բարավորների վրա: Արմավագարդերը, որոնց երկու կողմից ջուր են խմում եղնիկները, թռչունները կամ աղավնիները, հայկական մանրանկարչության մեջ ընդունված պատկերագրություն են: Այն մարմնավորում է մարդու հավերժության ձգտումը:¹⁴

Սևանի խոյակների վարպետները ծայրահեղ ոճավորում են փորագրված հատվածները, մի հանգամանք, որը նույնպես բնորոշ է այդ շրջանի արևելյան արվեստին: Ոճավորման սկզբունքն այն աստիճան հրապուրիչ է վարպետների համար, որ երբեմն կենտրոնական կենաց ծառը վերցնում են զարդաքանդակ երիզի մեջ, նրան տալիս են նոճու ձգվածություն, ծայրահեղ ընդհանրացնում են աղավնիների կերպարները, մարմինները վերածելով զարդանախշի՝ հատու ուրվագծով փորագրելով մարմնի եզրագծերը:

Ն. Մառը, խոսելով Աճիի պալատական եկեղեցու մասին,

¹³ В. М. Арутюнян и С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества. М., 1951.

¹⁴ Լ. Ազարյան, Միջինին ժողովրդի խաչ արվեստ, «Երեւան», 1970, № 4:

կարծիք է հայտնել, որ այն կարող էր կառուցված լինել VII դ. և վերակառուցված՝ IX-ում: Միաժամանակ նա գրում է. «Որոշ նորություններ, մասնավորապես ոճավորումը, որը հատկապես հանդես է գալիս զարդանախշ երիզներում, կարող էր ներմուծվել հին օրինակների վերարտադրման ժամանակ, որպես դեկորատիվ փորագրության մոտ հնարներ, ենթադրություն, եթե ընդունենք, որ շենքի ցածի նախնական մասերի այդ հատվածները վերանորոգված են»¹⁵: Այս մտքի վրա հենվելով, կարելի է ենթադրել, որ Սևանի խոյակները կարող էին իրենց նախատիպը ունենալ վաղ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ, նախատիպ, որը կարող էր լինել հենց նույն Սևանում: Խոյակների գեղարվեստական մեկնաբանման համար հիմք կարող էին դառնալ Արևելքի արվեստում տեղ գտած նույնատիպ մոտիվները:

Սևանի խոյակները գոյություն են ունեցել մինչև 874 թիվը, երբ ավարտվեց Առաքելոց եկեղեցու կառուցումը: Սրան հաջորդեց զավթի կառուցումը, որը, հավանաբար, տեղի է ունեցել մի քանի տասնամյակ հետո: Նշանակում է, Սևանի խոյակները կարող են պատրաստված լինել VII—VIII դարերում կամ IX դարի առաջին տասնամյակներում:

Սևանի խոյակներն իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ուղիղ կապ ունեն հայկական միջնադարյան ձևագրերի մանրանկար խորանների հետ¹⁶: Միաժամանակ, նրանք վկայում են հմուտ փայտագործ վարպետների գոյությունը Հայաստանում, վարպետներ, որոնք ցուցաբերել են փայտի գեղարվեստական փորագրության բարձր կուլտուրիա, ճարտարապետական կառույցի մեջ խոյակի գեղարվեստական արտահայտչականության գիտակցություն: Նրանք հանդես են բերել փայտի հարթության մշակման ինքնատիպ վարպետություն, կարողացել են խորը փորագրությունը շաղկապել գծային մշակման հետ, զգալով կարևոր դրվագները լույս ու ստվերի միջոցով շեշտելու անհրաժեշտությունը:

Անի քաղաքի ամրոցի պեղումների ժամանակ սրալատի հյուսիս—արևելյան դահլիճի ներսում հայտնաբերված փայտյա հատվածները և երկու կամարների սկզբի մասերը նույնպես դրա վկա-

¹⁵ H. Mapp, *Ann. M.*—*II*, 1934, стр. 53.

¹⁶ Բ. Մեջգիսեյան, *Հայկական զարգարվեստի եր.*, 1955, էջ 369—431:

յություններից են: Դրանք ունեն գեղարվեստական ընտիր փորագրություն, որտեղ պատկերված տեսարանում մեծ թռչունը ճանկերում բռնած հոշոտում է փոքրին: Ուշագրավ է թռչունների փետուրների խիստ ռեալիստական մշակումը: Մյուս կամարի վրա սրահսանվել է հովազի գլուխը, որի մորթին մշակված է ուղղաձիծ փորագրությամբ: Փայտերի մյուս ազատ տարածություններին արված են քուսական զարդաքանդակներ: Բուսական և երկրաչափական զարդաներով հեծաններ հայտնաբերվել են Անիի ամռոցի հյուսիսում: Դրանց վրա փորագրված տերևների ու բողբոջների զուգորդումով խաչերի հաջորդական զարդաքանդակ է ստացվում: Անիում հանդիպում են նաև ոճավորված նրբագեղ շուշանի պատկերներ, տասներկու մատներով վարդակներ, որոնք հիշեցնում են վարդակ—կնգուղներ¹⁷: Այս փոքր հատվածներն անգամ վկայում են տեղի փայտի մշակման վարպետների բազմակողմանի աշխատանքը¹⁸: Չնայած դրանց զգալի մասն այրված է, ածխացած, սակայն լայն պատկերացում է տալիս միջնադարյան Հայաստանի փայտի մշակման տեսակների, նրա ձևավորման, ինչպես նաև փորագրման կոլտուրայի մասին:

Ծաղկազարդ և թռչնազարդ զարդաքանդակները համահունչուն են փայտի փորագրման, ինչպես նաև գիպսից կամ կրից ստեղծվող զարդաքանդակներին (stucco), որն այնպիսի լայն տարածում ուներ Մերձավոր Արևելքում: Սա պատահական և եզակի երևույթ չի կարող համարվել, եթե նկատի ունենանք, որ հայկական ժողովրդական տների առաստաղների գերանները փորագրվում էին տարբեր ձևերի վարդակներով, պլուներն ու խոյակները՝ զանազան զարդաքանդակներով (երբեմն՝ կլոր քանդակի ձևով), որոնք կրում էին ժողովրդական մտածողության պարզունակության կնիքը¹⁹:

Հայկական փայտի գեղարվեստական մշակման բնագավառում առանձնակի տեղ են գրավում եկեղեցիների դռները:

¹⁷ Каталог Анкийского музея древностей. Вып. I, сост. Н. Орбели. С.-Петербург, 1910. Н. Орбели, Избранные труды. Ер., 1963, стр. 30—31, 41.

¹⁸ Այս հանգամանքը հատկապես շեշտում է Բ. Թարամեյանը. «Գաղղանքներ Անիի իս հիշատակարանից: Անի քաղաք թե՛ ամրոց», «Ազգագրական հանգես», գիրք 23, Թիֆլիս, 1912, № 2, էջ 23:

¹⁹ Այս կարծիքը պատկանում է Ս. Մնացականյանին: Հայկական Հարաբարակտոթյան Մյունխենի գլխոցը: Եր., 1960, էջ 38:

Արվեստի բազմակողմանիության, գեղարվեստական առանձնահատկություններով ու արտահայտչականությամբ, հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության բնագավառում բացառիկ տեղ է գրավում հանրահայտ Մշո Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու փայտյա դուռը:

Մշո դռան մասին առաջին գրավոր հիշատակության հանդիպում ենք անցյալ դարի 90—ական թվականներին, երբ Մշո մասին գրված տարվորություններում ճանապարհորդը հիշատակում է նաև այս դռան «հիանալի» քանդակները²⁰:

1914 թ. Պետերբուրգի գիտությունների ակադեմիայի համձնարարությամբ, Ս. Տեր-Ավետիսյանը Ն. Մատի գլխավորությամբ ու նրա ծրագրով մոտ 1500 հայկական ձեռագիր հավաքեց արևմտյան հայկական գաղթաներից ու հանձնեց Էջմիածնի վանքի մատենադարանին: 1915 թ. Տարոնի ողջ բնակչությունը կոտորվեց կամ գաղթեց, թալանվեց նրանց հարստությունը: Ս. Տեր-Ավետիսյանը 1916 թ. հիթլիստն գտավ և Թիֆլիս տեղափոխեց Մշո Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու դուռը, որտեղից այն 1925 թ. հանձնվեց Հայաստանի պատմության պետական թանգարանին (Թիֆլիսում մնացին դռան կաղապարները):

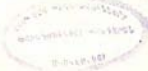
Դուռը (185×150) պատրաստված է սև կաղնու փայտից (Մշո չորս կողմը տարածված են կաղնու անտառներ, որոնք շրջապատի բնակչությանը որպես վառելափայտ են ծառայում): Դռների վերևի մասում կա մեկ տողանի արձանագրություն. «Ի թ [վին] ԾԶԳ. (1134), ես տ[ե]ր Թորոս եւ Գրիգոր եւ Ղուկաս զծ [ող]»²¹: Ինչպես տեսնում ենք, Մշո դռները մեզ հասած փայ-

²⁰ Ավետիս, Մալ: Վերադառ, Ս. Պետերբուրգ, 1890, գիրք II, հոսիս, էջ 17—29:

²¹ Հատկանշական ցուցակ թանգարանային ձեռագրանների, Գրակ 1, նվերն Մալեդյան, Հայերեն արձանագրության տարիներ: Նր., 1964, էջ 60: Գուրգ պատմության հրատարակչության Հիմնադր զերմառնային է ենթարկել հայ արվեստի նշանավոր Գալեյե Հովսեփյանը, Տարսեհ ս. Ղազարի կամ Առաքելոց վանքի գուրգ: Վերադառնա տարեգիրք, Կահիրե, 1937, էջ 146—150:

Փայտի գեղարվեստական փորագրության առեղծված դաներն և Մովսեսիան Հարստանում հրանց պահպանման էր նվիրված մեր գեղարվեստի ժառանգի վերջին թաղարում կայացած հայ արվեստին նվիրված միջազգային III սիմպոզիումում: Հրապարակված է, M. M. Gazarian, Decorative Carved as doors of medieval Armenia and their maintenance in Soviet Armenia, — "Terzo simposio internazionale di arte Armena", Venezia, 1981, p. 187—193.

A 81087



տի գեղարվեստական փորագրության այս տեսակի վաղ շրջանի բացառիկ օրինակներից են: Բացառիկ են նրանք նաև իրենց գեղարվեստական մտածողությամբ, կատարողական արտահայտչականությամբ, իրենց ողջ կառուցվածքով:

Այստեղ գործ ունենք եկեղեցու դռան բարդ հորինվածքի հետ: Դուռը երկփեղկանի է, ունի լայն ու հաստ շրջանակ, երկու հավասար մասերի է բաժանվում մեջտեղում տեղափոխված փայտե առանցքով: Դռան փեղկերը ծածկված են հատուկ գծերով ստացված երկրաչափական զարդաբանականներով: Նրանք ըստեղծվում են իրար հասող լայն շերտեր կազմող գծերից, որոնք փնջերով միանում են մեջտեղում փորագրված ութանկիստ աստղերին²²: Դրանք յուրաքանչյուր դռան վրա կազմում են չորսական ութանկյուն հարթություններ: Թորոս, Գրիգոր և Ղուկաս փորագրողները գտել են ընտրած կոմպոզիցիայի գեղարվեստական արտահայտման հնարները: Դռան նախշերից դուրս մնացող դասարկ տարածությունները նրանք ծածկում են նրբագեղ, թեթև, սահող, քազմաշերտ գծավոր փորվածքներով: Ամեն ինչ եմթարկվում է փորվածքի խորությամբ, գծի շերտի հաստությամբ: Բազմանկյունների ու աստղերի երիզները շատ ավելի հստակ են ընդգծված, որոնք և ստեղծում են ստվերներ, իսկ բարձր մնացած մասերում զարդանախշի պատրանք ստեղծում: Դռների զարդաքանդակ մոտիվները կարպետների զարդանախշ են հիշեցնում:

Գեղարվեստական ձևախորման տեսակետից այս աշխատանքին մոտ կանգնած դռների կիրառական արվեստի պատմության մեջ հանդիպում ենք շատ ավելի ուշ: Թե զարդաբանականների ընդլայնում, թե տեխնիկական հնարներով (առանձին հատվածների խճանկարային տեղադրումով) Մշո դռներին մոտ է կանգնած XIII—XIV դդ. Մանյուկների շրջանի գեղեցիկ մի դուռ (Նյու Յորքի Մետրոպոլիտեն թանգարան)²³: Առաջին հայացքից խաղը

²² Զարգանուշի մի նե, որը լայն տարածում ուներ Արևելյան երկրների փայտի գեղարվեստական փորագրության մեջ, Հատկապես արաբական արվեստում, արաբների թաղավորության շրջանում (ավաղույն արիստեղներից են Սեյից Նաջֆիյի միմարը (1154—1160, Կահիրեի արաբական թանգարան), Սեյից Ռաբիայի միմարը (XII դ., Կահիրեի արաբական թանգարան) և այլն: Լուսանկարները տեղադրված են՝ Catalogue du musée Arabe. Le Caire, 1931.

²³ Լուսանկարը՝ Maurike Sven Dimand, A handbook of Muhammadan Art. New-York, 1958, p. 127, t. 71. Նույն զարգանուշը տարբեր կամպոզիցիան Շաբերեթ Զեյդիյում է

թվացող զարդանախշը կառուցված է խիստ օրինաչափ՝ հնգաթև աստղերի հիմքի վրա: Հսկական օրինակում զործ ունենը նույն մոտածողության տարրերակի հետ: Ծառ ալվեյի ուշ արձագանք են նույն ձևով փորագրված դռները Իկոնիայից (Ստամբուլի Չին-լի Քյոշք թանգարանում)²¹: Այս ամենը զայիս է հաստատելու, որ նույնատիպ զարդաքանդակ դռների կոմպոզիցիաների ստեղծումը տարածված է եղել Արևելքում, հատկապես Հայաստանի հարևան երկրներում, որոնցից պարբերաբար օգտվել են տարբեր ազգերի արվեստագետներ: Վաղ օրինակներից մեկը Մշո Առաքելոց վանքի դռներն են: Այդ դռների համար նախատիպ կարող էր հանդիսանալ եթե ոչ կոնկրետ այլ դուռ, ապա սրբակական, հատկապես նրա ստանկյան շրջանի հեռավոր մի նախօրինակ, որի վկայությունը դրան շրջանակն է²²:

Դուռը փորագրող վարպետները ազատ չեն թողել դռանն առնչվող ոչ մի հատված: Նրանք առանձին երիզներով փորագրում են դռների հիմնական հարթությունների շուրջն ընկած տարածությունները, որոնք ամբողջացնում են հիմնական կոմպոզիցիան, միաժամանակ նախապատրաստում անցումը դեպի դռան շքեղ շրջանակը: Վերջինս բոլորովին առանձին մոտեցված, հարուստ զարդաքանդակներով հագեցած փայտի լայն երիզ է, որը փայտի փորագրության արվեստի բացառիկ օրինակ է: Այդ երիզը երեք կողմից շրջափակում է դուռը, նրա հետ կապվելով ալիքաձև եզրային զարդանախշով: Ծրջանակի երեք կողմերն ունեն փորագրության երեք տարբեր մոտիվներ:

Վարպետների համար կարևորը դրան վերին մասն է, որը երկու հալատար մասերի է բաժանվում մեջտեղում պատկերված մունիսիկի ֆիգուրով: Շուրաքանչյուր մասում երկուական հեծյալ է պատկերված: Գ. Հովսեփյանը հեծյալներից մեկի վերևի «Տըր-դատ» գրությունը համարում է ուշ ժամանակի «անշնորհ գիր» և այն միտքն է հայտնում, որ դուռը Մամիկոնյան իշխաններից մե-

²¹ Նշում է (Հատկապես Իկոնիայի) շրջանի փայտե դռների զարդաքանդակներում: Տե՛ս՝ Gagnon Migeon, Manuel d'art musulman. Paris, 1927, pp. 32—33.

²² Путеводитель по Константинополю и его окрестностям. Составили Корсиз Д. и М. Сказовская. Константинополь. 1919.

²³ Այս միջոցի աստիճանը տեղակայվել է Ս. Տեր—Ավետիսյանը. Բնակ. ճարտ. 1134 Գ. «3 օրհանգիստի Գոր. Մուշա. — «Известия кавказского историко—археологического института в Тифлисе». Т. III. Тифлис, 1925.

կի՝ Ծորտանուէլ Ա-ի կամ Արա որդի Վիգենի մի քաջագործությունն է պատկերում, իսկ դուռը զոհաբերական նվեր է այդ հաղթությանը²⁶:

Շրջանակի երկու կողմից ցած են իջնում առասպելական և ռեալ կենդանիների պատկերումներ՝ սֆինքսներ, զարդանկար թևերով թռչուններ, առյուծներ, փղեր, գոմէշներ, ունցեղջյուրներ և այլն: Սրանց առկայությունը հայկական կիրառական արվեստի ստեղծագործության գեղարվեստական ձևավորման մեջ պատահական չէ: Այն վկայում է նախատիպի արևելյան, հատկապես սասանյան ժամանակների արվեստի հետ ունեցած կապի մասին: Դա արդարացվում է ժամանակի տեսակետից ևս: Սասանյան թագավորության անկումից ընդամենը չորս դար էր անցել, սակայն պահպանվել ու գոյություն ունեին ոչ միայն հուշարձանները: Ծարունակվում էին արհեստավորական ավանդները: Ծառ հավանական պետք է համարել հայ վարպետների կողմից իրենց ազգային մտածողությունից ոչ շատ հեռու ավանդներից, ինչպես նաև՝ որևէ պահպանված հուշարձանից օգտվելը: Ավելին: Մշո Առաքելոց վանքի դռների զարդաքանդակները աղերս ունեն իսլամական արվեստի հետ, իսկ շրջանակն՝ ընդհակառակը. թվում է շատ ավելի վաղ արված գործ է, որին հետագայում հարմարեցվել է դուռը:

Վարպետները հմուտ օգտագործել են փայտի հաստ շերտը: Հեծյալների ֆիգուրների պատկերման ժամանակ հեղինակները ստեղծում են խորը փորվածք, ազատվում են փայտի ավելորդ մասերից, ֆիգուրների ձևերը լուծելով քանդակային հստակությամբ: Ֆոնը դառնում է տարածություն, որտեղ տեղի են ունենում գործողությունները: Զինված հեծյալները շարժման մեջ են և որոշակի գործողություն են կրում: Վարպետները ձգտում են կերպարների անհատականացման, սակայն դեմքերի մեջ միօրինակություն կա, և անհատականացումն արտահայտվում է միայն ըզգեստների մեջ ներմուծված առանձին դետալներով:

Դռների շրջանակի գեղարվեստական արժանիքը կենդանիների արտահայտիչ պատկերման մեջ է: Բացառիկ վարպետությամբ են փորագրված կանգնած կամ սլացքով ընթացող ձիերը՝ նրբազեղ, ուրվագծային, հստակ ընդգծվածությամբ, ձևերի պլաս-

²⁶ Գ. Հովսեփյան, եջ. աշխ.

տիկ մշակումներով, նուրբ դեկորատիվ գեղեցկությամբ: Սա մի ստանձնահատկություն է, որը բնորոշ է նաև շրջանակի կողերի մասի զարդաքանդակներին: Այստեղ կենդանիները դասավորված են ութմիկ, համաչափ հեռավորության վրա, դրված են ներքին լարվածություն ունեցող շարժման մեջ: Նրանց արտահայտչականությանն օգնում է նաև ոլորապտույտ բուսական զարդաքանդակը, որը շքեղ տարածվում է երիզի ողջ մակերեսով, անցնում կենդանիների վրայով, նրանց քաժանում իրարից: Հետաքրքիր է փայտի փորվածքին տիրապետելու և նրա կարողություններն օգտագործելու քացառիկ իմացությունը: Մի կողմից ամկա է խորը փորվածքը, որից կենդանիների պատկերումները ստանում են հստակ քանդակային լուծումներ: Մյուս կողմից՝ զարդանախշերն արված են և՛ ուլիեֆային, և՛ գծային փորագրության տեխնիկայով, որոնց շնորհիվ նրանք ստանձնանում են դուռն կենտրոնական ճակատային մասի հիմնական կոմպոզիցիայի գործող կերպարներից, հարստացնում են միջավայրը, լցնում ֆրիզի դատարկ տարածությունները և, կորագիծ նրբագեղությամբ անցնելով ողջ ֆրիզի վրայով, օգնում նրա կառուցվածքի ամրությանը:

«Տեղական հնագույն հուշարձաններում քրիստոնյա վարպետների ձեռքի աշխատանքում, պարզորոշ հանդես է գալիս այն արվեստի գեղարվեստական ճաշակը, որը գիտության մեջ հայտնի է իրանական և, մասնավորապես՝ սասանյան: Իրան ներմուծված մուսուլմանական քաղաքակրթությունը հետագայում փոխանցվեց կովկասյան աշխարհին ըստ ժողովրդական հոգեբանության և մշակության վաղեմի ավանդների ընդհանրության հարազատության», — գրում Ն. Մառը²⁷:

Հին Իրանի և կովկասյան ժողովուրդների մշակության լայն մասին հայտնաձ աչա կարծիքը հաստատող օրինակներից է նաև Մշո Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու փայտե դռնան գեղարվեստական կերպավորումը: Միաժամանակ, Ն. Մառը գտնում է, որ մեծ է իրանամուսուլմանական մշակության ուղիղության նշանակությունը կովկասյան աշխարհում, «սակայն լոկ հրահրող-ստեղծագործական առումով: Պղնձի վրա կազմավորված քաղաքակրթությանը նա չէր տալիս և չէր կարող տալ հիմք, սակայն նա ընդլայնում էր կովկասյան աշխարհի կու-

²⁷ Н. Я. Марр, Кавказский культурный мир и Армения. Петроград, 1915, стр. 15.

տորակամ աշխարհայացքը: Նպաստելով նրա միակողմանի կրոնական ուղղության կասկանքներից ազատվելուն, իրամամուսկմանական մշակութային հոսանքը ապակրոնացնում էր հասարակական միտքը և կյանքի կոչում զուտ աշխարհիկ ուղղություն, որն արտահայտվում էր ազգային միջավայրի պայմաններին համաձայն, երբեմն՝ քաղաքացիական արվեստում, իսկ երբեմն՝ աշխարհիկ գեղարվեստական գրականության մեջ²⁸: Գ. Հովսեփյանը գտնում է, որ երբեմնի սիմվոլները այս աշխատանքում հանդես են գալիս «իբրև զարդ»²⁹:

Մշո Առաքելոց վանքի դուռը, իր գեղարվեստական արժանիքներով, իր զուտ աշխարհիկ թեմատիկայով ու կերպարներով, այն բարձր մշակույթի արտահայտության փայլուն օրինակն է, որտեղ մերվում են հայ կիրառական արվեստի զարգացման տեմդենցները հարևան ժողովուրդների արվեստների ավանդներին շաղկապված: Եվ իր ներդաշնակության մեջ այն բացառիկ տեղ է գրավում հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության պատմության մեջ:

Մեզ հասած հնագույն դղներից է նաև Սևանի Առաքելոց վանքի արևմտյան կողմի փայտյա դուռը (Հայաստանի պատմության պետական թանգարան, 179×110): Դուռն ունի հետևյալ արձանագրությունը. «Ի թվ [իմ] հայոց ՈՒԵ (1176) նորոգեցաւ դուռն ս[ուր]ք եկեղեցոյս հրամանաւ իշխանաց իշխան Բրդին եւ ձեռասը Զոհաննիսի հիւսանն, որք ընթեռնոյք յիշեսցիք»: Այս հուշարձանի առաջին նկարագրությունը պատկանում է Հ. Ծանխաթունյանցին, որը քերում է արձանագրությունը, նշում է, որ դուռն ընկուզենուց է, հնությունից կարծրացած³⁰:

Ինչպես երևում է արձանագրությունից, դուռը պատրաստվել է 1176 թ. Հովհաննես հյուսնի ձեռքով:

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Գ. Հովսեփյան, *Ելք. աշխ.*

³⁰ Հ. Ծանխաթունյանց, *Ստորագրության կախովի էջերների և չինգ գառառնի Արարատյի էջերների, 1842, Հատ. Բ, էջ 212: Ինչպես այս, Խոխեղե և ժի շարք այլ հուշարձանների Հնագույն տնտեսություն է և Մ. Մանասանց, Տեղեկություն Պեղարձակի ժամկետի գառառնի Վաղարշապատ, 1895: Գ. Աֆյան, Միսակուն Վենետիկ, 1892: Ե. Կալայան, Գեղարվեստից համ Նոր—Քաղաքի գառառնի թիշի, 1906: Ե. Կալայան, Մոն, Վեղարձակի հանգան, թիշի, 1908, զիջք 17: Գ. Հովսեփյան, Խաղարվեստի կամ Գառառնի Հայոց գառառնի ձեռն Վաղարշապատ, 1928, Հ. Ա, Եվգեն Մուկեյան, *Ելք. աշխ.**

Մնանի Առաքելոց վանքի արևմտյան դռնը ժամանակի փայտի գեղարվեստական փորագրության հետաքրքիր օրինակ է, որը կերտող վարպետը ստեղծել է կոտ կոմպոզիցիա, համամասնությունների միասնականությամբ և համեստ ու զուսպ փորագրության մեջ ցուցաբերել է գեղարվեստական ընդհանրացման կարողություն:

Հովհաննես հյուսնի միակ նպատակը գեղարվեստական ձևավորում ունեցող դուռ ստեղծելը չէ: Նա դռան համար պատրաստում է ծանր ու հաստ շրջանակ, որի հարթ տարածությունը լցնում է եռաշարք, իրար կողքի դասավորված քառակուսի խաչերով: Նրանց խորը քանդակված հաջորդականությունը վարպետն աշխուժացնում է գծային փորվածքով արված խաչերով, որոնց տեղավորում է ազատ քառակուսիների մեջ: Վարպետ Հովհաննեսն ունի ծավալի զգացողություն, փայտի ծանրությունը թեթևացնելու հմտություն: Դռան շրջանակը, իր ճարտարապետական ֆունկցիայից զատ կատարում է նաև գեղարվեստական երիզվածքի դեր, որի մեջ տեղավորված է կոմպոզիցիայի հիմնական մասը՝ դուռը: Դուռն իր հերթին ներկայացնում է խաչքար, դրված երկշարք խաչերից ստեղծված երիզի մեջ: Կենտրոնական մասը գրավում է խաչը՝ երկարաձիգ, զարդաքանդակ, որը շրջապատող ոճավորված արմավազարդերը ոչ միայն լցնում են շրջապատի դատարկ տարածությունը, այլև իրենց համեմատաբար թույլ փորագրությամբ ֆոն են ստեղծում խաչի առավել ընդգրծվածության համար: Դռան հիմնական մասը ոչ միայն հիշեցնում է ժամանակի խաչքարերի կառուցման սկզբունքը, ոչ միայն կրում է քարգործ վարպետների արվեստի ազդեցությունը, այլև կրկնում է նրանց խաչքար ստեղծելու մտածողությունը: Ինչու՞ն են նպատարում է նաև կարծր փայտի՝ ընկուզենու ընտրությունը: Խաչի ցածի մասը դատարկ է, համաչափ փորված կետերով լցված, որը խաչքարի պատվանդան է հիշեցնում: Աշխատանքն ուշագրավ է դիտման տեսակետից ևս: Հիմնական շրջանակի զարդաքանդակներով ծանրաթեղնված հատվածից անցում դեպի խաչի թեթև երիզը, ֆոնի թույլ ընդգծված զարդանախշերը, որոնցից դիտողի հաչաքը գնում է դեպի խաչը ընդհանուր հարթությունից շատ ավելի խորը տեղավորված: Ընկնզուռու փայտի մուգ շագանակագույն, նույնիսկ սևին տվող ընդհանուր միատարր գույնը, փորվածքներից անհամագիստ լուսավոր հաջորդա-

կանություն ստացած տարածությունը հյուսնի աշխատանքը ընդհուպ մոտեցնում են ժամանակի քարգործների ստեղծագործությանը:

Եկեղեցիների համար փորագիր փայտե դռների ստեղծումը տարածված արվեստ է եղել միջնադարյան Հայաստանում, որի ինքնատիպ օրինակների հանդիպում ենք նաև այլ վայրերում, այդ թվում նաև Տաթևում:

Տաթևի վանքի Պողոս—Պետրոս եկեղեցու դռներից մեկը նույն կոմպոզիցիոն կառուցվածքն ունի՝ ցածրում վարդակ, վրան խաչ կանգնեցված: Հիմք ընդունելով վարդակն ու խաչը, վարպետը փայտի ողջ տարածությունը ծածկում է հնարամիտ, իրարից բխողությամբ տարբեր, բարդ կտրագծերից կազմված երկրաչափական ու բուսական նուրբ մշակմամբ արված զարդաքանդակներով: Վարպետը հիմնական ուշադրությունը նվիրել է փայտի փորագրման տեխնիկայի մի կարևոր կողմին՝ հիմնական զարդագծի ծավալացին շեշտմանը, որին նա հասնում է ֆոնի թեթև կամ խորը փորվածքներով: Փորվածքների վարպետության շնորհիվ այն տապալորությունն է ստեղծվում, որ գոյություն ունի երկշերտ զարդաքանդակ- քարձրադիր զարդանախշերը և փայտի հեռացված մասերի զարդաքանդակները, որոնք, ընդհանուր տարածության ստվերոտ մասը կազմելով, ֆոն են դառնում հիմնականը առավել հստակ ցուցադրելու համար: Ըստ պահպանված արձանագրության, դուռը նորոգվել է 1253 թ. (2Բ), Տեք Հայրապետի կողմից³¹:

Խաչի տարբերակով ստեղծված եկեղեցական փայտե դռների մեջ ինքնատիպ տեղ է գրավում Վարագա վանքի դուռը:

Երկփեղկ դռան ողջ տարածությունը ծածկված է իրար մեջ հազնոդ եռանկյունիների համաչափ շարքերով, որոնք կատարված են խորը փորվածքով: Դրանք էլ ստեղծում են այդ նույն ֆոնի հիմնական հարթությունը: Բարձրաքանդակ փորվածք ունեցող արարեսկների կողքին վարպետը տառնում է մի ոչ շատ խոր գիծ, որից զարդանախշերը դառնում են ալիքի նրբագեղ: Դրան վերևի մասում տեղափոխված խաչերն ունեն ժանյականման փորագրություններ, որոնք հիշեցնում են XII—XIII դարերի խաչքարերը:

³¹ Չափերն են՝ 180×150: Պահպանվում է Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում, որ տեղափոխվել է 1931 թ. երկրաշարժից հետո, կենտրոնական մասը կտրված վիճակում:

շրջանակի գիծը: Մյուս գործողությունները տարածվում են դեպի ցամ, որոնք հաջորդաբար դուռն հարթության վրայով իջնում են դեպի ներքև: Աստիճանական դասավորությամբ, Քրիստոսից ցամ գտնվում է խաչը, որի երկու կողմերից կանգնած են Հովհաննես Մկրտիչը, Աստվածամայրը, Ստեփանոս Նախավկան և Գրիգոր Լուսավորիչը: Մեջտեղում տեղավորված սուրբ հոգու գալըստյան տեսարանի՝ դեպի ցամ թռչող աղավնու կտուցից իջնող լույսի ճառագայթների երկու կողմերում ճատած են տասներկու առաքյալները: Նրանցից ցամ աղոթող վեղարավորները Դանիել վարդապետն ու Ներսես եպիսկոպոսն են, դուռն պատվիրատուները: Սուրբ հոգուց ցամ, կամարակապ հատվածում, տեղավորված է եռաֆիգուր մի կոմպոզիցիա: Գ. Հովսեփյանը գրտնում է, որ կենտրոնում թյուզանդական կայսերական զենատավորմամբ կանգնած թագակիրը մարմնավորում է տիեզերքը, իսկ մարդկային գլխով ու ծոծրակին ամրացված շան գլխով անձնավորությունը հեթանոսությունն է, որի կողքին կանգնած է պարթևական տարազով մեկ այլ անձնավորություն: Աղավնակերպ Սուրբ հոգին, շուրջը ճատած առաքյալներն ու կամարի տակ պատկերված զանազան ազգերի ներկայացուցիչները պատկերող տեսարանը XI դարի մանրանկարչության մեջ ընդունված պատկերագրություն է, որտեղ թագակիրը Քրիստոսն է՝ ավետարանը ձեռքին, տարբեր ազգերի շրջանում³⁵:

Սևանի Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու հարավային դուռը գրավել է նաև Մ. Վազգների ուշադրությունը, որը գրել է. «Կլիավոր մուտքի դռները կազմված են օրինակելի փայտե վորագրություններից, որոնք իրենցից ներկայացնում են ամեն տեսակի զարդարանքներ և ֆիգուրներ»³⁶: Սա գրվել է այն դեպքում, երբ դրա հեղինակը շատ զգույշ է Հայաստանում տեսած գեղարվեստական արժանիքները գնահատելիս:

Ո՞րն է այս աշխատանքի լայն տարածում ստանալու և բարձր գնահատվելու գաղտնիքը. գեղարվեստական մտահղացման ու իրականացման մեծագույն հմտությունը, որը Դ. Ալիշանն անվանում է «նարտարագոյսն»³⁷:

³⁵ Նույն տեղում:

³⁶ Wagner Moriz, Reise nach dem Ararat und dem Hochland Armenien. Stuttgart und Tübingen, 1848, p. 30.

³⁷ Դ. Ալիշան, Սիսականի վանքի, 1892, էջ 84:

Արքահամ վարպետի աշխատանքի հմտությունն արտահայտվել է թեմայի ընտրության, նրա արտահայտչականության համար գտնված մեկնաբանման մեջ, որտեղ գործ ունենք քաղմապառն սյուժեի և քաղմաթիվ կերպարների հետ: Դուսն գեղարվեստական կերպարը ձևավորվում է հարթության վրա քացվող ունիեֆով, տարածության մեջ նրա քարդանալու շնորհիվ: Հեղինակն ունի փայտի տարածքի վրա առանձին տեսարաններ ստեղծելու կարողություն, զգում է կոմպոզիցիայի դիրքը, որը վերևից իջնում է դեպի ցած ու ավարտվում թագակիր Քրիստոսի խմբով: Վարպետը ձգտում է կերպարների անհատականացման, յուրաքանչյուրի համար գտնելով համապատասխան արտաքին, տարբերիչ դետալներ: Նա օգտագործում է և՛ քարձրաքանդակի, և՛ հարթաքանդակի հմարները: Փորագրում է ազատ, հմուտ, ձևերին տալով թեթևություն, ինչ-որ մի տեղ մոտենալով նաև գեղանկարչական արտահայտչականությանը: Դա ևս վարպետ Արքահամը արվեստը բնութագրող առանձնահատկությունն է: Հավանական կարելի է համարել նրա գրիչ ու մանրանկարիչ լինելը, քանի որ, ինչպես վկայակոչում է Գ. Հովսեփյանը, 1471 թ. ավետարանի հիշատակարանում հանդիպում ենք Դանիելի աշակերտ «զԱրքահամ անվարժ գրչիկս» արտահայտությանը, իսկ Մաթևոսի պատկերի տակ կա «զԱրքահամ նկարիչ յիշեա եւ սոսա միշտ տր. ողորմեա»²⁶:

Արքահամ վարպետը ողջ կոմպոզիցիան վերցնում է զարդաքանդակ շրջանակի մեջ, որում նույնպես արտահայտվել է արվեստով զբաղվող փայտի վարպետի գեղեցիկ մտածողությունը: Երբ ջանակը նույնպես բաժանված է առանձին հատվածների: Այն հավարված է տարբեր փայտերի կտորներից, իսկ զարդանախշերը աղերս ունեն արևելյան զարդաքանդակների մոտիվների հետ: Ի. Հովսեփյանը գտնում է, որ, իր ոճով, շրջանակը կարող է շատ ավելի հին լինել²⁷: Բոլոր դեպքերում, եթե անգամ Արքահամ վարպետն օգտվել է հին օրինակներից, ապա օգտվել է հմտորեն, ճաշակով, գործի քարձր գիտակցությամբ և վարպետության ակնհայտ կարողություններով: Երջանակի վրա տեսնում ենք հյուսվածքով զարդաքանդակ, որը պահանջում է փայտի

²⁶ Գ. Հովսեփյան, *Եջվ. աշխ.*, էջ 35—36:

²⁷ Նույն աղբյուր:

փորագրության լավատեղյակություն: Առանձին քառակուսիների ներսում տեղափորված են թեթև և նրբագեղ արված խաչեր, ծաղիկների ռնավորված վեցյակներ, հավերժության խորհրդանշեր և այլն: Այս ամենից դուրս ստանում է տոնական շքեղություն, հիշեցնելով և՛ խաչքարեր, և՛ մանրանկարչություն, և՛ հավանաբար այդ դարերում գոյություն ունեցող սրբապատկերներ:

Թարգմանչաց եկեղեցու փայտյա դռները բացառիկ չեն եղել Սևանի վանքում: Ինչպես նշվում է մի ավետարանի հիշատակարանում, վարպետ Դանիելը՝ վերոհիշյալ դռան պատվիրատուն,

«զարդարել եկեղեցի,
ես առաել զՍևան կղզի
ի զանազան զարդ պերճալի,
պննեալ ի տիպս հրճուելի»⁶⁰:

Պահպանված փայտե դռներից Սևանի Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու դռները միակն են, որ ունեն պլոժետային փորագրություն:

Փայտի զեղարվեստական փորագրության ոճով և զարդամոտիվներով առանձնակի խումբ են կազմում Թեոդոսիա քաղաքի (Ղրիմ) եկեղեցիների դռները:

Թեոդոսիայի եկեղեցիներին նվիրված առանձին աշխատություններում հիշատակվում են մի քանի դռներ, որոնք զարդարել են տեղի ար. Սարգիս և Հրեշտակապետաց եկեղեցիները: Նրանք ստեղծվել են տարբեր ժամանակներում, տարբեր վարպետների կողմից և, բնականաբար, ունեն բոլորովին ինքնուրույն բնույթ և արժանիքներ:

Նրանք հիմնականում պատրաստվել են XIII—XIV դարերում: Հնագույնը Գարրիել և Միքայել հրեշտակապետերի եկեղեցուն է, որն այստեղ է բերվել ար. Սարգիս եկեղեցուց (Թեոդոսիա, Երկրագիտական թանգարան): Այն կատարված է ընկուզենու ընտիր փայտից, վերին մասում ունի արձանագրություն, բւտ որի դռան պատրաստման տարեթիվն է ՊԺԷ (1368)⁶¹: Այս դռան

⁶⁰ Գ. Լեվսկյան, եպիս տեղում:

⁶¹ «Տեղ ժամիկեյանց ՚ի թվի ՊԺԷ ժարսի ԻԷ: Ունի եւս Շտապոյում փորագրված արձանագրութաները. «Այս դուռն է ար. տանարի, որ է յանուն ար. Սարգիս զարաւ», «Տեղ. արզեաց Թարսիս. իշտասկ իւր և իւր զարմի ՚ի թվիս 22Թ (1530)»: Մ. Բովլեանց, ժանագործարգոյիս ի Վեհապան..., Վենետիկ, 1830, էջ 243:

գարդաքանդակներում կան պատմահական, բոլորովին առանձին դիտվող հատվածներ, որոնք դուրս են դուրս ընդհանուր ձևավորման ռեալական միասնությունից: Առանձին կտորների մշակման մեջ մի փոքր չորություն կա: Նույն այս դուրս օրինակով է ստեղծվել մի ուրիշը, որի արձանագրության մեջ հիշատակվում է փորագրման 1371 թվականը («է յիշատակ վասն ամենի ի յույս հարիւր և ի թվի գործեալ ձեռամբք Շնոֆոր շահի»: Մյուս փեղկի վրա. «Աստարեցա դուռ տաճարի սրբոյն Սարգսի զարաւարի, արդար արդեամբք ժողովրդի»)՝ XIX դարում դուրս տեղափոխվել է Դարբին և Միքայել հրեշտակապետերի եկեղեցի, վերանորոգվել է, որի մասին դուրս եզրին կա մի նոր արձանագրություն: Այժմ պահպանվում է Լեհիգրադի պետական էրմիտաժում:՝

1371 թ. պատրաստված դուրս Թեոդոսիայում պահպանված փայտյա դռներից լավագույնն է, որի ձևավորումն արված է հրտակ մտածողությամբ և արևելյան ինքնատիպ խառնվածքով: Հաստ ու կարծր կաղնու երկու հավասարաչափ հատվածների բաժանված տարածությունը Շնոֆորշահ վարպետի ստեղծագործական հմտության շնորհիվ ծածկվել է երկրաչափական գարդաքանդակներով, որոնք հավաքվելով իրար շուրջ, յուրաքանչյուր դուրս վրա կազմում են երեքական ռմակորված խաչաձև հատվածներ՝ խիստ ընդգծված երիզներով: Սրանց մեջ տեղավորված են ոլորապտույտ, իրար ձուլված բուսական տարրեր ձևերի փորագիր գարդատեսակներ: Զարդաքանդակի այս ձևն ըստ երևույթին ընդունված է եղել Արիմում: Եթե, իրոք, դռները քերված են Անիից, ուրեմն՝ Անիի վարպետների գեղարվեստական մտածողությունը համապատասխանել է Արիմի հայ հասարակության ճաշակին, որտեղ հայկականն ու արևելյանը հաճեա են եկել իրար խիստ զուգորդված: Ուշագրավ է, որ ճիշտ նույն գարդանախշով, նույն կառուցվածքով, խաչերի ու ականթների տերևների տարա-

՝ Երեւ. տեղում, էջ 351: Այս գանձի մասին խոսում է նաև Խր. Կучук-Нодинесов, Старинные армянские надписи и старинные рукописи в пределах юго-западной Руси и в Крыму. В кн.: «Труды восточной комиссии императорского московского археологического общества». М., 1903, т. I, вып. III.

՝ Ա. Լ. Яковсон, Армянская средневековая архитектура к Крыму. «Византийский восток», М.—Л., 1956, т. VIII, Գանձերը Փղատակված են՝ Վ. Միքայելյան, Դրժի Զախան Գաղտի պատմություն, Եր., 1964: Առանձին Հոգված է Երեւ. 2. Զարդաքանդակ, էջ 59-ում: Երեւ. Գանձախոսարար Եր. Գուգ, «Մովսեսի արվեստ», Ե., 1963, № 11:

տեսակների մույն զուգորդումով 1355 թ. պատրաստվել է մեկ այլ դուռ՝ Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց տաճարի ներսի համար: Արևելազետ Զոն Կարսուելը, երկար տարիներ պրպտումներ կատարելով Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց վանքում և ուսումնասիրելով այնտեղ պահպանվող կիրառական արվեստի մոտիվները, հատուկ ուսումնասիրության նյութ է դարձրել նաև վերոհիշյալ դուռը⁴⁴: Անդրադառնալով դուռն կառուցվածքին, նկարագրելով զարդաքանդակները (քուսակաճ գարդանախշի մեջ երկարածիգ տեղադրված չորս շարք խաչեր)՝ ճշտում է նաև դուռն վերևում երեք շարքով տեղադրված հալերեն արձանագրությունները⁴⁵: Պարզ է դառնում, որ դուռը կառուցվել է 1355 թ., Հովհաննեսի հիշատակին, նրա որդիների կողմից: Կարևորը Ջ. Կարսուելի նկարահանումներն են. դուռը կարող է բերված լինել Երուսաղեմ, թերևս, Իսահից, որտեղ ստեղծված խեցե սալիկների հետ (Քաշան, XV դ.) մեծ աղերս ունեն այս զարդանախշերը: Կարելի է ենթադրել, որ դռների այս խումբը դուրս է եկել մույն արվեստանոցից կամ ունեցել է ընդհանուր մի նախօրինակ⁴⁶ և կապվում է բուն Հայաստանում զարգացած արվեստի, մասնավորապես՝ փայտի գեղարվեստական փորագրության հետ:

. . .

Փայտի գեղարվեստական փորագրության տեխնիկայով արված ստեղծագործությունների մյուս խումբը գրավյալներ են: Աշխարհով մեկ տարածված, կիրառական նշանակություն ունեցող, սակայն տեղական ճաշակով ու գեղարվեստական ընկալումներով ձևավորված միջնադարյան արվեստում զգալի տեղ գրավող այդ իրերը հայ իրականության մեջ ևս լայն տարածում են ունեցել: Գրավյալն առաջին հերթին կանկարասի է, հատուկ հարմա-

⁴⁴ Զ. Կարսուելը իր ուսումնասիրության արդյունքների մասին գիտեց 1976 թ. Հայ արվեստի նվիրված միջազգային II սիմպոզիումում: Джон Карсуэлл, Резная дверь в три иском кафедральном соборе св. Якова в Иерусалиме. Ер., 1976.

⁴⁵ Ձախ փեղկի վրա. «Կազմա զան Սուրբ Տաճարի, որ է յանուն սուրբ Պապոսի Կարելոյ Մեծայ զգիտ: Եւ փեղկի վրա. «Սա լիշտոսի տեղեկի Հեղահեղայն Յահննէսի եւ որում Բնկ և Միջոս եւ այլ թղթն ՊԾ» (805-1355):

⁴⁶ Գ. Հովսեփյանն առաջինն անդադարեւով այս դուռն գեղարվեստական արձանիչներին, վերծանել արևմտադարձայն (Քերի), դուռն պատրաստվող 1271 թ. համարելով (ՊԻ): Գ. Հովսեփյան, Մանր արվեստի արեւակներ Երուսաղեմի վանքից: Փայշարս տարեգիրք, 1950:

յաւնքով ստեղծված քարձրություն, որի վրա հարմարեցվում է ձեռագիրը կամ գիրքը:

Վաղ շրջանի գրական պետք է համարել Անիում ստեղծված խաչով և երկու աղավնիներով ձևավորված հարթություն ունեցող գրակալը⁴⁷: Գրակալի ընդհանուր կառուցվածքը, նրա նեղ ու երկար ձևը, ընդունված չափերից ավելի քարձր լինելը, ձևավորման քաջատիկ ինքնատիպությունը քնորոշում են այս գրակալի առանձնահատկությունները, որոնք և հաստատում են նրա ավելի հին ծագումը: Դա կարելի է հիմնավորել նաև գրակալի ցածի մասում տեղավորված զարդանախշերի պարզությամբ, որտեղ կարևորը փորված կետերից կազմված խաչանման պարզ խմբերն են: Դրա վկայությունն են նաև գրակալի վերի մասի տախտակների վրա փորագրված եռանկիտ խորանները, հատակ, անպաճույճ խաչը, ինչպես նաև սրանցից վեր տեղավորված աղավնիները (հիշենք, որ այսօրինակ աղավնիներ հանդիպում են Սևանի խոշակների վրա): Վերջիններս կառուցվածքով իրար են կպած, որոնց ոճավորված եզրագծերի ալիքաձև կտրվածքից ստեղծվում է խոշականման անցում: Վարպետը գրակալին նայում է որպես սյան խոշակի և դեռևս չունի իր հետնորդների մտածողության գեղարվեստական ինքնատիպության ձգտումը: Փայտի գեղարվեստական փորագրության մեջ նրա համար կարևորն ընդհանուր հարթության խախտումն է, ողջ տարածության ֆակտուրայի մշակումը, յոթին նա հասնում է պատկերվածի ծավալների կետային փորագրման շնորհիվ: Դա հնարավորություն է տալիս կաղնու մուգ շագանակագույն մակերեսի վրա անհամագիտ ոլորտ ստեղծել:

Դահլանված օրինակները հիմնականում ծագում են Անիից: Կան նաև Անիից Նոր Նախիջևան տարած գմուշներ: Գրակալներն ունեն արձանագրություններ, իսկ երբեմն նաև՝ կառուարման թվական: Թվագրված ամենահինը 1164 թ. գրակալն է: Այն ունի զուսպ, խիստ զարդաքանդակ, մանրատառ արձանագրություն⁴⁸, մի փոքր ծանրանկիտ է, իսկ աշխատանքի գեղարվեստական

⁴⁷ «Ե թվին Հ[ալոյ] ՌԺԳ Տ[եր] Սարգսին լիշ [է] ք [է] թ թ[րիտա]յաւ նաժուժ, գրակալի ասորի վրա. «Նիշտառն է ի գունս » [ուր]ք Առ [ա]ք [է] լոյս » (1164 թ.) եվգենիոս Մարկոզյան, եղծ. աշխ., էջ 60:

⁴⁸ Արձանագրությունն է. «Նիշտառն է ի պ[ա]ր լիսն] Գրիգորին և նե[ղապալն]... շինեալ է թվին] ԶԺԱ (1772) Գ. Զովսկիյան, հազարակոթի կամ Պառլյանի Հալոյ պատմութեան մէջ: Մասն Ա, Վազարշապատ, 1928, էջ 162:

կողմը հիշեցնում է քարի փորագրության արվեստի սկզբունքները:

Ժամանակի ընթացքում պարզ մտածված գրակալների զանոյաքանդակին փոխարինելու եկավ ստավել կոտ, որոշ առումով նաև դասական դարձած կոմպոզիցիան:

1272 թ. պատրաստված գրակալն ունի քավականին խիստ կառուցվածք: Գրակալի ցածի մասի հարթության համար վարպետը ընտրում է Անիի ճարտարապետական դեկորում ընդունված զարդաքանդակի մի մոտիվ, որը գեղարվեստական կերպավորում է ստացում առավելապես քարի մշակման սկզբունքներով: քուսական քանդակաձևախումբ էրիզ, որից հետո կենտրոնական հարթությունն առնվում է խիստ ընդգծված քառանկյունի շրջանակի մեջ: Ուշագրավ է հատկապես գրակալի վերևի մասը: Նրա երկու փեղկերի դրսի միստերի կենտրոնական մասում հարթաքանդակին բնորոշ թեթևությամբ եզրագծված են խաչեր, ցածում՝ փոքրիկ վարդակներ: Մնացած ողջ տարածությունը ծաղիկների և նույն ճյուղերի զարդաքանդակներ են՝ հանդիսավոր խիստ կոլորիտով: Հարթությունը ցածից եզրափակում են լայն թաթերը հաղթականորեն տարածած, իսկ առաջինները նաև բարձր պահած առյուծները: Կարևոր է դարձել հավերժության խորհրդանշի տեղադրումը կոմպոզիցիայի վերին մասում, որն այստեղ ունի քացառիկ նշանակություն: Գրի, գրակալության, իմացության հասկացությունների հավերժության հետ կապված խորհրդանշ:

Եթե փայտյա դռների արվեստում պարզորոշ առկա է քարի փորագրության և, հատկապես, խաչքարերի արվեստի առանձնահատուկ ազդեցությունը, ապա Անիի գրակալների պնդորոշ է ճշրանց հարթությունների մշակման բոլորովին այլ որակ: Գրակալների հարթությունները հիշեցնում են մետաղի դրվագման արվեստը, նրանց բնորոշ «տարածված» ձևերը: Գրակալների վրա փորագրված առյուծներն ու զարդաքանդակները իրենց ծավալներով, իրենց «հոսում» եզրերով չեն անջատվում ֆոնի հարթությունից⁴⁹:

1272 թ. գրակալի համար ընտրելով մեկ «սյուժե», վարպետը նույնությամբ այն կրկնում է մյուս կողմում, փոխելով միայն առ-

⁴⁹ Հայ Իրականության մեջ եղել են նաև ցածր գրակալներ, նույն ընթերցելու համար: Այժմ արխիվի չի պահպանվել: Գ. Ասեյան, Գիրքը և ազգագրության արվեստը, Եր., 1946, էջ 28:

յութի քայլի ուղղությունը: Փորագրիչը յուրովի կրկնում է հին մոտիվները, քանի որ իսաշով և ծառով առյուծի պատկերումը հնուց տարածված մոտիվ է Արևելքի արվեստում:

Հայաստանի պատմության պետական թանգարանում պահպանվում են երկու այլ գրակազներ, որոնք հարևանում են Անիի վերոհիշյալ գրակազին, կրկնում են նրա կոմպոզիցիան, մեկն ավելի վարպետորեն (№ 171), մյուսը՝ ավելի պարզունակ, առանց ստաջին օրինակների նրբագեղ գծանկարի ու կոմպոզիցիայի կոտ կառուցվածքի, մտածված համամասների պահպանման (№ 105)⁵⁰: Վերջինիս մասնությունը 1272 թ. Անիի գրակազի հետ հիմք է ծառայել ենթադրելու, որ սա ևս Անիից է բերվել⁵¹:

Զարդաքանդակային արվեստի այսօրինակ սուղ պահպանված աշխատանքների ֆոնի վրա հատուկ արժեքավորում ունի նշանավոր Հավուց Թառի Ամենափրկիչը, որը ներկայացնում է «Խաչից իջնցման» տեսարանը: Այն քաջատիկ է ոչ միայն իր վաղեմությամբ (IX—X դարեր), այլև՝ գեղարվեստական արժանիքներով (Էջմիածնի մայր տաճարի թանգարան):

1768թ. Սիմեոն կաթողիկոսի կողմից կազմած Էջմիածնի վանքի գույքի ցուցակում նշված է. «Ամենափրկիչն, որոյ պահպանակ է փայտնայ: Եւ ունի ընդ իւր ա. արծաթեա փոքր սփ նշան զանճիրով, հանդերձ մահրամայիք»⁵²:

Այս պահարանը չի պահպանվել: Ներկա պահարանն ունի կառարման 1778 թ.: Պահարանի արտաքին ձևավորման մեջ կարևորագույն տեղ է հատկացված ավետարանիչներին, իսկ ներսի կողմից փեղկերի կոմպոզիցիոն կենտրոններն են կազմում «Խաչելության» և «Ավետման» տեսարանները: Ոճով և գեղարվեստական կերպավորման բնույթով պահարանի նկարներն ու զարդանախշերը թելադրված են Էջմիածնի տաճարի ընդհանուր ձևավորման մտածողությամբ և, հատկանշաբար, կառարված տաճարն աշդ տարիներին նկարազարդող Հովնաթան Հովնաթանյանի

⁵⁰ № 105 գրակազի արձանագրության է. «Արարի որդի տիրելիս Անաթրին իշխ [ա]թաթիկ է ախարթ Կարապետ»: № 171 գրակազի արձանագրությանից զանգանկել է ձիաթ ժնկ հառված. «թ [վիկ] է [աթջ] ԹԹԹ» (1678):

⁵¹ Եվդեյա Մուրդյան, *նշվ.* աղբ., էջ 62:

⁵² Պառլեմենտի Հովնաթան, Հովնաթ Թառի Ամենափրկիչը և Նույնան հուշարձաններ Հայ արվեստի մեջ: Երուսաղեմ, 1927:

(1730-ական թթ.—1801/2) նախանկարով ու ղեկավարությամբ:

Հավուց Թառի «Խաչից իջեցում» բարձրաքանդակը ժամանակի ընթացքում վնասվել է: Ինչպես միշտ նկատում է Գ. Հովսեփյանը, այն հարմարեցվել է ուրիշ փայտի հարթության մեջ, որից հատկապես տուժել են խաչի հորիզոնական թևերը: Ավելին: Խաչի ցածում պահպանված ելուստը վկայում է, որ այն պատվանդան է ունեցել և դրա վրա ամրացված է եղել որպես առանձին աշխատանք:

«Խաչից իջեցում» բարձրաքանդակի մասին բազմաթիվ պատմական հիշատակություններ և արձանագրություններ կան, որոնց մանրամասն վերլուծությանն է նվիրված Գ. Հովսեփյանի արժեքավոր աշխատությունը⁵³:

Գ. Հովսեփյանը, իրեն հատուկ գիտական բարեխղճությամբ ու քանիսնացությամբ, քննության է առնում պատմական հիշատակարանները, սրբանկարչական մանրամասերը, այն համեմատում է ժամանակի հայ և օտար մանրանկարչական, քանդակագործական ու համանման սրբապատկերային օրինակների հետ և հանգում այն եզրակացության, որ այս աշխատանքի նախատիպը ծագել կարող է Ը դարից հետո՝ Թ—Ժ դարերում: ԺԱ դարից արդեն ունենք Գրիգոր Մագիստրոսի արձանագրության մեջ այս «որ ի փայտին պատկերի» հիշատակությունը⁵⁴:

Հավուց Թառի Ամենափրկիչի սյունին Խաչից իջեցումն է, որի կենտրոնական մասը գրավում է Հիսուսը՝ երկար, զանգուր մազերով, փակ աչքերով խաչազարդ լուսապսակով: Մարմինն սովանդաքար չի կախված ցած, այլ կանգնեցված է պատվանդանի վրա: Նրան խաչից իջեցնող Հովսեփն ու Նիկողեմոսը երկար կապաներով են, որոնք ներկայացված են բազմաթիվ ծայրերով: Նրանց գլուխներն այնքան են թեքված, որ հորիզոնական դիրք են ստացել: Ինչպես այս մանրամասերը, նույնպես և բարձրաքանդակի ստեղծման ընդհանուր մտածողությունը աշխատանքը մոտեցնում են գոթական քանդակագործությանը:

Բարձրաքանդակը փայտի փորագրությամբ ընդոշ մշակույթում: Այն ծայրերում ելուզված է փորագրված կլոր հատիկներով, որոնք ոսկերչական աշխատանք են հիշեցնում: Խաչի նույ-

⁵³ Խաչի տեղում:

⁵⁴ Խաչի տեղում, էջ 52:

նատիպ մշակման հանդիպում ենք Աղթամարի եկեղեցու արևել-
յան պատի քարձրաքանդակներում⁵⁵:

Հավուց Թառի ամենափրկիչի խաչերի վրա փորագրված
«հատիկների», հագուստների ծալքերի և մագերի, աղավնու փե-
տուրների մշակման ու մեկնաբանման վրա հենվելով, Գ. Հով-
սեփյանը ենթադրում է, որ այս աշխատանքն ունեցել է մետաղ-
յա նախատիպ:

Դա շատ հավանական է, եթե նկատի ունենանք քարձրա-
քանդակի հիրավի մանրակրկիտ մշակումը, ողջ հարթության փո-
րագրման ծանրաբեռնվածությունը, քաղմաթիվ մանրամասների
առկայությունը և, ամենակարևորը՝ փայտի փորագրությունն ունի-
կատարման խիստ շրջանակներ, որտեղ նկատի են առնվում փո-
րագրման հետ կապված մի շարք առանձնահատկություններ՝
փայտի ֆակտուրան, նրա ներքին կազմությունը, արտահայտ-
չականության հմարավորությունները: Տվյալ դեպքում այն կա-
տարող վարպետը մի փոքր հեռու է այս սկզբունքների պահպա-
նումից:

ՓԱՅՏԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՓՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVI ԴԱՐԻՑ ՀԵՏՈ

XVI—XVIII դարերում փայտի գեղարվեստական փորագրու-
թյան հայ վարպետները գերազանցապես ստեղծագործել են գաղ-
թօջախներում (Նոր Զուղա, Հալեպ, Մոսկվա, Լվով, Ղրիմ և այ-
լրն), անդրադարձնելով ոչ միայն ազգային կիրառական արվես-
տի այդ ճյուղի զարգացմանը բնորոշ գծերը, այլև տարբեր եր-
կրների ու տարբեր միջավայրերի հետ ունեցած աղերսներն ու
ազդեցությունները:

⁵⁵ Փայտի փորագրված խաչելության տեսարանի ճանաչումն ենք նաև նշաբար գտնելու
կնիքների վրա, որտեղ ամենպահան տեսարանն ունի ժանրակարգական մեկնաբանում և ար-
ված է ընդհանրացված ժափաներով (Հայաստանի պատմության պետական թանգարան, Էջմիած-
նի վանքի թանգարան): Փայտե խաչեր համաեռար գոյություն են ունեցել Հայկական եկեղե-
ցիներում: Մի արժեքի պահպանվել է Էջմիածնի տաճարի թանգարանում (փայտ N 20), որը
XIII դարի է, նորը ցանցկեն փորագրությամբ, ամրացված ժնուղյա սալիկի, որի վրա զգա-
ված է եռաչափյան պատկերը: Փայտյա հատվածների միարժեհությունն այստեղ նա հա-
րկառացված է թանկարժեք փոքր քարերով (մարգարիտ, սուսակ) և ոսկով: Համաեռար, փո-
քրը լավերի ժամանակ վարպետները չեն հաշվում փայտի համեմատ արտաքին և նրա միա-
րժեհակ հարթության հետ:

Այդպիսիք են, օրինակ, Ղրիմի ավելի ուշ շրջանի փորագիր փայտի նմուշները, որոնք բնութագրվում են արվեստի համեմատաբար ցածր մակարդակով և էկլեկտիզմի տարրերով: Այդպիսին են Եվդոկիայի ա. Հովակիմ—Աննայի վանքի երբեմնի տաճարի դռները, որոնք թեև վերագրվում են XV դ. վերջին և թվագրված են 1479 թ., բայց արդեն սկզբնավորում են ուշ շրջանին բնորոշ գծերն ու առանձնահատկությունները:

Երկփեղկանի փայտյա այս դուռը ստեղծված է երեմոսի փայտի իրար ագուցված մանր կտորներից: Առանձին հատվածների, ուռուցիկ տերևներից կազմված խաչերի կամ վեցանկյուն աստղերի ու վարդակների հստակ փորագրությունները ցուցադրում են այն ստեղծագործողի որոշակի կարողությունները: Միաժամանակ, վարպետը չի կարողացել գտնել այդ հատվածների միասնական կապը, որի պատճառով նրանք դիտվում են առանձնացված: Դուռն ունի արձանագրություն, ըստ որի այն պատրաստվել է 1479 թ. Հակոբ վարդապետ Երուսաղեմցու կողմից⁵⁶:

Հին Ղրիմից (Կարաաու—Բագարից) պահպանվել են փայտե դռներ (Լենինգրադ, Պետական էրմիտաժ), կառարված 1572 թ.: Սրանց վարպետը, պահպանելով տեղական փորագրության արվեստում լայն տարածում ստացած ոճավորված խաչերի ուրվագծերը, յուրաքանչյուր փեղկերի վրա տեղավորում է բարձր փորվածքով արված խաչերի եռագիծ շրջանակներ, որոնք միաժամանակ ստեղծում են ութանկյուն տարածքներ: Նրանց դրսի ու ներսի ողջ հարթությունները փորագրում է նրբահյուս ժանկանման բուսական զարդաքանդակով, որտեղ զգալի տեղ է տրվում ականթի տերևին, նրա ոլորապտույտ, քարդ հյուսվածքների կազմող սրածայր զարդանախշին: Սրանք հիշեցնում են գրչքային նկարչության մեջ լայն տարածում ստացած լուսանցազարդերը: Խորը փորվածքը, ինչպես նաև բարձրաքանդակի նեղ ու

⁵⁶ Արձանագրությունն է. «Յ թուին ՅԻԸ (1479) կազմեցա զուստ սր Տաճարիս, յիշատակ Տ. Գրիգորիս արքեպիսկոպոսի եւ Տ. Կարապետ կաթողիկոսին Հանգուցելոյն ի Քրիստոս, որ եղև պատճառ յիշուիջան սուրբ տաճարիս եւ այլ առնեալն երախտաւորաց Հայոց ազգիս եւ միաբանիցս եւ աշխատութեամբ... ձեռամբ տնարեւտ Յակոբ վարդապետի երեսակաւմայր յիշեցա...»: Տեղատ Պալան, Հայ վանորայք ի Քաղքիս Ա Տաս, Իգմիր, 1511, էջ 131: Արշակ Ազոյայան, Փառաւորին ճգակիայ Հայոց: Գահիրե, 1952, ն. Ալինյան, Եւգրիգիայի եկեղեցւոյն զուստ «Հանգեա տնարայտ», 1961, Վիեննա, Ն 75, էջ 963—964: Հրապարակում է նաև զուստ լուսանկարը, որը ստացել է Եվգրիգիայից 1911 թ.:

նուրբ երիզը աշխուժացնում են ֆոնը, նրա «ստվերոտ» տարածությունները, որոնց վրա առավել ընդգծվում է հիմնական զարդամոտիվը: Դրան երիզի զարդաքանդակը նույնությամբ կրկնում է 1371 թ. փայտե դուռնի զարդամոտիվը: Դրան գեղարվեստական ամբողջացմանը խանգարում է արձանագրության հատվածի անշուք և անմշակ կառուցվածքը, տառերի անհավասար գծագին փորագրությունը: Պետք է ենթադրել, որ ինչ-ինչ պատճառներով վարպետը չի ավարտել իր աշխատանքը: Ուշագրավ է, որ փեղկերի հիմնական մասը վարպետն առանձին է փորագրել ու տեղադրել շրջանակի մեջ: Փեղկերի ու շրջանակի որոշ մասերի հավելումների անհամապատասխանությունը, զարդանախշերի որոշակի ոճական տարբերությունն ու նրանց միասնականության բացակայությունը, ինչպես նաև շրջանակի կոպիտ փորվածքը, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանք տարբեր դոմերի հատվածներ են, հետագայում իրար հետ հավաքված⁵⁷:

Նույն խմբին է պատկանում Ղրիմից Նոր Նախիջևան տեղափոխված փայտե դուռնի բեկորը (Եղել է Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցու խորանում)⁵⁸: Նույն արժեքավորումն ունեն հին Ղրիմի (Սուրխաթի) մոտ ս. Խաչ վանքի տաճարի դռները, որոնք ըստ Վ. Սմիռնովի «քավակաճին կոպիտ աշխատանք են և չեն բնորոշվում ոչ աշխատանքի մաքրությամբ, ոչ հմտությամբ»⁵⁹:

1614 թ. Տաթևում պատրաստված փայտե դուռնի կոմպոզիցիայում ավանդները պահպանվում են ինչպես հյուսվածքների զարդաքանդակների վերարտադրման, նույնպես և փորվածքի նրբագեղության ու հստակության հարցերում⁶⁰:

Այս դուռնի վարպետը երկու հավասար մասերի է բաժանում կենտրոնական կոմպոզիցիան, որից մեծանում է ցածի վարդակը

⁵⁷ Քեզազյանի տ. Մարգի եկեղեցու գտնվող մեկն ունի այս արձանագրությունը. «Եր-
զմբք կիր Ալեքսիս յիշատակ իր և ձեռնց յորոց»: Մյուս փեղկի վրա. «Այս դռն որոշ
Մարգի զարգաբերե եղև»: Մ. Քեզազյան, *Եղ. աշխ.*, էջ 349:

⁵⁸ Արմ. Լալաստանի պատմության պետական թանգարան:

⁵⁹ В. Смирнов, Археологическая экскурсия в Крым летом 1886 года.—«Записки восточного отделения Императорского русского археологического общества», Т. I, вып. IV, СПб., 1887, *տեսն Սեփան, Ղրիմի Մարք Խաչ վանքը*, Ս. Պետերբուրգ, 1891, էջ 11—12:

⁶⁰ Այլ կողմի անկրկնում փորագրված է. «Քվին ԹԿԳ: 152×110, Լալաստանի պատմու-
թյան պետական թանգարան:

և փոքր տարածություն է մնում վերևում տեղավորելիք խաչի համար: Կենտրոնական խաչի երկու թևերի տակ վարպետը տեղավորում է երկու փոքր խաչեր և դրանք առնում կամարաձև շրջանակների մեջ: Կոմպոզիցիայի աչալիսի ծանրաթեղնավածությունն ու ինչ-որ մի տեղ արտահայտվող խստությունը թելադրված է նաև XIII դարի հայ քանդակագործության անկում ապրող առանձնահատկություններից:

Տաթևի վանքում պահպանված երկու դռներն իրարից բաժանում է մոտ 350 տարի, սակայն պահպանված երկու ճմուռներն էլ ունեն մտածողության միասնություն, գեղարվեստական արտահայտչականության հնարների մուլցություն: Նրանցից յուրաքանչյուրը կապված է իր ստեղծման ժամանակի և ավանդների հետ: Մեկը միջնադարյան հայ արվեստի ծաղկման ժամանակաշրջանի արտահայտությունն է, մյուսը՝ անկման: Ծառ հավանական է փայտի գեղարվեստական փորագրության տեղական դպրոցի գոյությունը:

Գեղարվեստական ընտիր փորագրության դռներ է ունեցել Ագուլիսի ս. Թովմա առաքյալի վանքի եկեղեցին: Արևմտյան դռան վրա քանդակված է եղել խաչը ձեռքին Քրիստոսը, որի կողը շոշափում է Թովմա առաքյալը: Դռան եզրերին, առանձին հատվածներով քանդակված են եղել Աստվածամայրը, Մագթադինեն, Աստված, Լուսինը և ունեցել է նվիրատվության հիշատակություն, ըստ որի դուռը պատրաստվել է 1694 թ.⁶¹:

Նոր Զուղայի եկեղեցիների դռներում գերիշխողը պարսկական փորագրական արվեստի ազդեցությունն է: Լավագույններից է Աստվածամոր եկեղեցու հարավային դուռը, որի երկու փեղկերի ողջ տարածքում, առանձին քառանկյունների մեջ, առանց գծանկարի ու ձևերի համաչափությունների պահպանմամբ, կրկնում է իսլամական արվեստում լայն տարածում ստացած ստազակ-տիտների ոճավորված ուրվագիծը: Նոր Զուղայի եկեղեցիների դռները, որոնք պատրաստվել են XVII դ. վերջում և XVIII դ. առաջին կեսում, մի փոքր ծանրանիստ են և հեռու արվեստի մյուս նյութերի ընտիր գեղարվեստականությունից:

Նոր Զուղայի փայտի գեղարվեստական փորագրության ոճական արձագանքը տեսնում ենք Թադեի վանքում: Տաճարի հյու-

⁶¹ Ն. Կալանձ, *Գեղթե թիֆլիս (առանց տարբքի)*, էջ 70:

սիսային մուտքի դռան կոմպոզիցիան կառուցված է աստղաձև և շրջանակաձև տարրերից: Նշանակալից դեր են խաղում հալա-սարաչափ դասավորված մետաղյա հղված բութակները, որոնց գնդիկներից ճառագայթաձև դեպի հակադարձ անկյունն են գնում ուղիղ և ողորկ փայտիկները, իսկ սրանց շուրջն էլ տեղավորված են մանր շրջանակներ:

Թաղեի տաճարի դուռն ունի հստակ ընդգծված կոմպոզիցիա՝ եզրերում և մեջտեղում տեղավորված շրջանակներ, որոնց վերևում կատարման մասին արձանագրությունն է⁶²: Դուռն ուշագրավ է փորագրման տեխնիկայի տեսակետից: Առանձին մանր կտորները հավաքված և ամրացված են ուրիշ տախտակի վրա (ինտարսիայի տեխնիկայով): Լուսաստվերների արտացոլումներն ու փայտի դեղին երանգը գունային ինքնատիպ գեղեցկություն են ստեղծում: (Նույն տեխնիկայով արված դռան հանդիպում ենք Մեղրիում XVII դ.):

Բալականին մոնումենտալ տեսք ունի սբ. Ստեփանոս Նախավկայի վանքի տաճարի գլխավոր մուտքի փայտյա դուռը (1680 թ.): Այստեղ արդեն խաչը կորցնում է իր առաջնահերթ նշանակությունը և ձուլվելով բազմափառ երկրաչափական տառատեսակ զարդանախշերին, հաճախ է գալիս որպես ընդհանուր տարածք կազմող տարր: Գծերի ու զարդանախշերի հստակ համասնությունը, երկաթյա զննաձև բութակների առատությունը շքեղություն և փայլ են տալիս դռան ընդհանուր տարածքին⁶³: Ե՛վ Թաղեի, և՛ Ստեփանոս Նախավկայի վանքի եկեղեցիների դռների հորինվածքները գեղարվեստական մտածողությամբ շաղկապված են սեփյան Իրանի փայտի փորագրությանն ճյուղորինակ ստեղծագործություններին:

Փայտի փորագրությամբ արված դռների արվեստը XVIII դարում անկում է ապրում: Հիշատակություններ կան, որ փայտի փորագրության արվեստը որոշակի աշխուժություն է ապրում

⁶² «Յիշատակ է գրուս սուրբ... սրբազան ԹԾԶ».

⁶³ Արձանագրությունն է. «Յ[ի]շ[ա]տ[ա]կ է գրուս սպաս[ե]յցի խաչ[ա]յ, Ն[ի]շ[ե]ղայոսին և ի[ն]չ[ա]յ ինչպես Մարիամին և Ս[ա]րգիս[ա]ր[ի]ն տին և զապին Ք[ա]րթուսին և Քե[ն]դ[ա]յցա Ղ[ա]յ[ա]ր[ի]ն զ[ա]յ[ա]ր[ի]ն և Չիշակին... եղբորն Նազ[ա]րին և որդոց սոցին, Տէրտին, Յարութին, Աւարտին, Սամուէլին, Նոյիսին, Ե[ն]ի[ն] ա[ն]սուրին, Նզիսպարին և միս Նազարին և քիւրին Նզիսպարին Քվինին ԹՃԻԹ [1680]»: Լ. Պի-նայսյան, Իրանի Հաթափան Վանքերը, Քհնրան, 1971, էջ 22:

Կ. Պոլսում, սակայն քաղաքի տարբեր թաղամասերում պարբերաբար առաջացած հրդեհները ոչնչացրել են և այսօրինակ արժեքները: Կ. Պոլսի վարպետների գործերը տարվում էին այլ քաղաքներ: Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց վանքի Պողոս և Պետրոս առաքյալների խորանի ցածի մասում «կայ տուրբ Էջմիածնոյ դուռն, որ մեր Ստամպոլու հետ տարանք, մահտեսի Դանտիլին շինածըն է, սիրուն գեղեցիկ տօղրամայ. հին դուռն հանեցին և այս դուռն նորա տեղն դրին ըռահատով»,—գրում է Զիար Միերնի Օղլու քահանան, 1711—1712 թթ. Կ. Պոլսից Երուսաղեմ կատարած իր ճանապարհորդության օրագրության մեջ⁶⁴:

Փայտը որպես շինանյութ միշտ էլ օգտագործվել է հայկական ճարտարապետության և, հատկապես, ժողովրդական ճարտարապետության մեջ: Քանդակագործական մտածողությունը քնորոշ է փայտի փորագրության արվեստի բոլոր տեսակներին, բայց առավելապես այն գործերին, որոնք առնչվում են ճարտարապետությանը: Լայն տարածում են ունեցել պուների սղոցած փորագրվածները, քանդակազարդ խարխուլները, որոնցում, բուսական և երկրաչափական զարդաքանդակների կողքին, հանդիպում ենք նաև հավերժության խորհրդանիշին:

Ժողովրդական ճարտարապետության փայտե նմուշներ, կահույք և այլ կարգի փայտե իրեր հանդիպում են միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, որոնք հաստատում են նրանց լայն տարածումը կենցաղում: Կենցաղային իրերի և ճարտարապետական կառույցի առանձին հատվածների մշակումը խարսխված է եղել ինչպես տեղական, նույնպես և արևելյան երկրների (հատկապես Իրանի) մշակույթային կյանքում լայն տեղ գրավող փայտի գեղարվեստական մշակման ավանդների վրա: Մինչև օրս էլ մեծ հարգանք են վայելում տների պատշգամբների ժանյակահյուս հարդարանքները, լուսամուտների ցանցերը, որոնք միշտ էլ լայն համարում են ունեցել արևելյան ժողովուրդների կենցաղում և արվեստում:

Լուսամուտների համար նախատեսված քառակուսի կամ պաքաձև շրջանակների մեջ, զանազան զարդանախշերի կանոնիկ սկզբունքով, տեղավորում էին տարբեր կոթողյան և երկարության, բայց միասնական հաստությամբ հղկված փայտե փոքրիկ

⁶⁴ «Բագմավադ», Վենետիկ, 1807, № 5, էջ 207.

հատվածներ, որոնք ցանցկեն տեսք էին տալիս հարթությանը: Յուրաքանչյուր լուսամուտ ուներ իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքը և դրանից բխող զարդանախշը: Երջանակների ընդհանուր տարածությունը երբեմն խաչաձև կենտրոնով բաժանվում էր չորս հավասար մասերի, որը հնարավորություն էր տալիս յուրաքանչյուր քառակուսի հատված իր հերթին բաժանել եռանկյունաձև, ապա՝ կլոր մասերի: Այսօրինակ գործերի կոմպոզիցիան ընդգրկում էր զարդանախշերի հատուկ մի հատված, որ հաջորդաբար կրկնվում էր երկայնքային տարածքում: Տեխնիկական առումով վարպետներն օգտագործում էին և՛ հարթ տարածքներ, և՛ զարդաքանդակների խորը մշակումներ, և՛ գրաֆիկական (գծային) տարածքներ:

Արհեստավորական բարձր հմտությանը կատարված լուսամուտների ցանցերի նմուշներ պահպանվել են Հայաստանի պատմության պետական և Երևան քաղաքի թանգարաններում: Նրանք այժմ էլ լայն տարածում ունեն Իրանում, Թուրքիայում, Եգիպտոսում և Սիրիայում:

Հետագայում փայտի ցանցերի մեջ ներմուծվում է ապակին: Սա արդեն փոխում է նրանց բնույթը, քանի որ լուսամուտների համար պատրաստվող փայտյա ցանցերի սկզբունքը ժխտում է ապակու օգտագործումը: Ծանցերի փայտի յուրաքանչյուր հատված, իսկ նրանք մտածված որոշակի լայնություն ունեն, ստվեր է գցում հանդիսական փայտե երիզի վրա: Լուսաստվերի անընդհատ խաղերը հնարավորություն են տալիս սենյակի ներսից տեսնել դուրսը, իսկ դրսից նայողի համար սենյակում ոչինչ տեսանելի չէ: Նոր Զուղայում, պարսկական օրինակների հիման վրա, պատրաստում էին ցանցեր, որոնց մեջ տեղավորում էին փայլարի հատվածներ: Հենց այսպիսի ցանցկեն փայտյա ու փայլարե լուսամուտ նկատի ունեին Մոսկվայի Զինապալատում, երբ Բոգդան Սալթանովին հանձնարարում էին (1676) թագաժառանգ Պետրոսի սենյակներում ձևավորել լուսամուտը այնպես, որպեսզի «из хорои сквозе видно было, а с надворья в хороиы чтои не видно было»⁶⁵.

Այսպիսի հանձնարարություն Բ. Սալթանովին տալու լրիվ

⁶⁵ Ив. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., М., 1915, ч. II, стр. 200, 637.

հիմքեր կային, քանի որ Նոր Զուղայում դա լայն տարածում ըստացած կիրառական արվեստի տեսակ էր, որի գեղեցիկ օրինակներից պահպանվել են մինչև մեր օրերը: Նրանց զարդանախշն ու կոմպոզիցիան երբեք չէր կրկնվում:

Գեղեցիկ օրինակներից է Խոջա Պետրոսի ապարանքի պատըշգամբի փայտյա դեկորատիվ ծածկը (Նոր Զուղա): Սա այն ապարանքն է, որի ներսում, ինչպես նաև տան քաց պատշգամբում, պահպանվել են XVII—XVIII դարերի հայ գեղանկարչության քարձրարվեստ օրինակներ (մի մասի հեղինակը XVII դ. շնորհավի նկարիչ Մինասն է):

Խոջա Պետրոսենց ապարանքի պատշգամբի փայտյա ցանցկեն մասերը պատահական չեն և ունեն իրենց փունկցիան ողջ կառույցի գեղարվեստական կերպարի մեջ:

Պատշգամբը հիշեցնում է պարսկական ճարտարապետության մեջ լայն տարածում ստացած այվանը: Բակի կողմից նրա առաստաղը պահում են երկարաձիգ, վեցանիստ, վերևի մասում քանդակազարդ ստալակտիտներ կազմող սլացիկ փայտյա սյուները, որոնք հիշեցնում են Սպահանի Չեհել Սոթուն և Ալի Լահուի պալատների փայտյա սյուները: Պատշգամբի երկու կողմերում, պաքաձև ցածր փորվածքների մեջ, գեղանկարչական թեմատիկ պատկերներ են տեղավորված, իսկ դիմացում դեպի սենյակները տանող գլխավոր մուտքն է: Մուտքը ևս պաքաձև կտրվածք ունի, որի ողջ ազատ տարածությունը լցված է փոքրաչափ փայտյա շրջանակների զարդանախշով: Ու այս ամբողջի վրա փայտի փոքր կտորների համադրությունից ստեղծված առաստաղի հարթությունն է: Այն քաժանված է երեք խոշոր մասերի: Կողքի հարթությունների երիզները հատվում են սյուների հետ: Սյուների միջև ընկած տարածությունը փայտի խճանկարային դասավորության հետաքրքիր օրինակ է, որը բաղկացած է վեց առանձին կոմպոզիցիաներից: Փայտիկների որոշակի դասավորությունից նրանք ստանում են շեղանկյունաձև, քառակուսի և ճառագայթաձև կառուցվածք: Օրվա տարբեր ժամերի լուսավորության հետ փոքր կոմպոզիցիաները ստանում են արտահայտչականության որոշակի երանգ: Առաստաղի ձևավորման նույնաձևան օրինակի հանդիպում ենք Մեղրու Մեծ թաղամասի տներից մեկում⁶⁶: Խոջա Պետրոսենց ապարանքի պատշգամբի առաստա-

⁶⁶ Ն. Պապուխյան, Սյուների ժառանգական ճարտարապետությունը, Նր., 1977, էջ 161:

դի փայտե ձևավորումը վկայում է այն պատրաստող վարպետների ճաշակի, գործիմացության, հմտության մասին, արհեստը արվեստի մակարդակի բարձրացնելու նրանց կարողության մասին: Իսկ որ Նոր Զուղայում հյուսն արվեստագետներ են եղել, վկայում են մի շարք տների փայտյա ձևավորումները, այդ թվում՝ Աղանուր Տեր—Բարսեղյանի հին տունը (պատերին պահպանվել են Ղաջարների շրջանի հռչակապ որմնանկարներ. հյուրասիրության տեսարաններ, պարող ու նվագող աղջիկներ և այլն): Տան ճակատային մասը ամբողջովին փայտյա գեղարվեստական ձևավորում ունի, որի մի մասը քայքայվել է, ցածինը՝ բոլորովին ոչնչացել: Պահպանված հիստվածներում կարևոր զարդանախշը երկրաբաժիգ շրջանակների միջից ճառագայթաձև ցրվող փայտյա նուրբ գծիկներից ստեղծված կոմպոզիցիան է, որոնց իրար են միացնում նրանց միջից համամասն անցնող երիզները⁶⁷:

Որքան էլ տարբեր են Նոր Զուղայի փայտե ցանցերի զարդանախշերը, որքան էլ վարպետները ձգտում են հեռանալ միօրինակությունից, բայց կա զարդանախշի մի կառուցվածք, որը հիշեցնում է գորգի հարթություն, լայն տարածում ունի և դասական զարդաքանդակի օրինակ է կիրառական արվեստի այս քնագավառում: Լուսամուտի շրջանակի հարթության կենտրոնական մասը կառուցվում է մեղրանմանի փեթակի կոմպոզիցիայի սկզբունքով, իսկ եզրամասերը՝ չորս փոքր տերևների կենտրոնացված զարդանախշից, որոնք հաջորդաբար հավաքվում են մեկ շրջանակի շուրջը: Այստեղ գործ ունենք ժանյակի կառուցման սկզբունքի հետ, որտեղ յուրաքանչյուր գիծ փոքրաչափ կոմպոզիցիայի մի մասն է, միաժամանակ՝ հարևան նախշի անբաժանելի հատվածը: Այս տեսակի փայտյա ցանցիկն «մոզայիկներ» պահպանվել են Նոր Զուղայի Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցում⁶⁸: Արվեստի առանձին գործեր լինելով, միաժամանակ, նրանք թե-

⁶⁷ Նայն տիպի ցանցիկն լուսամուտ պահպանվել է Մեղրու Փոքր Քաղաքում: Խ. Կյուր, Կուս, Ե. Պապուկյան, Էջմ. աշխ., 1962: Դա արհեստն արժեքավորում անց գտած զարդաքանդակի տեսակ է, որի բազմական զննչերի արժեքներ են պահպանվել ինչպես Երևանում, Եռնակուն և Պահրերի ձգվիթներում: Տե՛ս՝ Gaston Migeon, Manuel d'art musulman, t. I, 1927, Pl. 115, p. 318 և այլն:

⁶⁸ Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցին կառուցվել է 1713 կամ 1714 թթ.: Այդ ժամանակ են պատրաստվել նաև փայտյա լուսանցքանքերը:

թեացնում և ինքնատիպ ձևավորում են տալիս եկեղեցու պատի միատարր հարթությանը:

Ըստ Թ. Թորամանյանի, «պատուհանների լուսանցույց վանդակապատերը» լայն տարածում են ունեցել հայ իրականության մեջ⁶⁹: Հատկապես նշանակալից է Երևանի վարպետների գործունեությունը: Հայկական նահանգի մոտոքերի և պետական ունեցվածքի կառավարչության նախագահ Ի. Շուպենը 1829—1832 թթ. կազմում է Հայաստանի վարչատնտեսական նկարագրությունը (Камеральное описание), որին կցում է նաև բազմաթիվ տեղեկություններ զանազան արհեստների վիճակի մասին: Նա հատուկ հիացական տողեր է նվիրում Երևանի ատաղձագործներին: «Երևանյան ատաղձագործների արվեստը հաղթանակում է ասիական մեծ լուսամուտների պատրաստման մեջ: Այդ լուսամուտները կառուցված են ամենատարատեսակ և գեղեցիկ նախշերով հավաքված բազմաթիվ փոքր փայտիկներից, որոնք ունեն բազմագույն ապակիներ հագուցելու երիզներ: Նրանք կազմում են գեղեցիկ գծանկարներ, ճիշտ այնպիսին, որպիսին ներկայացվում են գեղադիտակներում»,—գրում է Ի. Շուպենը: Ըստ նույն հեղինակի տվյալների, ատաղձագործների թիվը Երևանի նահանգում անցնում է 300-ից, որոնց զգալի մասը հայեր են⁷⁰:

Գրակալներ պատրաստվել են նաև ուշ շրջանում:

Անիի նշանավոր գրակալների (1272 թ.) զարդաքանդակների հար և նման օրինակն ունենք 1678 թ. Նոր Նախիջևանում պատրաստված գրակալի վրա: Այս գրակալի վարպետը չի կարողանում պահպանել կոմպոզիցիայի կառուցման տարրական սկզբունքները, անփույթ պատկերված հավերժության նշանը դառնում է ծաղկի ճյուղի մի մաս, որը չոր և հատու կորագծեր ունի: Փայտի փորագրման տեսանկյունից ևս գրակալի այս օրինակն արված է ոչ շատ հմտորեն: Բարձրաքանդակի ձևերը չունեն մշակման այն փափկությունը, ծավալների նրբագեղության այն զգացումը, որոնք առկա են շատ ավելի վաղ արված օրինակներում: Չկա շարժման այն դիմման ու վեհությունը, որը բնորոշ է

⁶⁹ Թ. Թորամանյան, *Նրբեր հայկական ճարտարապետության պատմության*, Ըստ. 1, Եր., 1942, էջ 144.

⁷⁰ И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. СПб, 1852, стр. 53—54.

Անհից հասած գրականների զարդաբանդակներին: Որոշակի պարզությունն ու հասարակ մտածողությունը այս աշխատանքը հեռացնում են դասական խտություն արված գրականների վարպետների գեղարվեստական հասկացություններից⁷¹: Շատ հավանական է, որ ինչպես այս, նույնպես և 1678 թ. գրակալը պատրաստվել են նույնանման մախնական օրինակներից, որը չի պահպանվել: Մեկ այլ գրակալ պահպանվել է Երուսաղեմի վանքում, որը ուշ շրջանի գործ լինելով հանդերձ (1682), ունի հստակ կառուցվածք, որի շնորհիվ պարզորոշ ցուցադրվում է այն ստեղծող վարպետ Հակոբի փորագրման տեխնիկայի վարպետությունը, զարդաբանդակի երանգները վերհանելու նրա հմտությունը, զարդաբանդակ, որի պարզ մասնիկների զուգորդումը ստեղծում է բարդ հորինվածքներ⁷²:

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունից բացի հայ արվեստում որոշ չափով կիրառվել է նաև փայտի վրա նկարելու արվեստը, որը հայտնի է եղել դեռևս հին ժամանակներում:

Փայտի վրա նկարելու արվեստը հայտնի էր անեցիներից: Մի քանի բեկորներ հայտնաբերվել են ամրոցի պալատի տարբեր մասերում: Դրանք զանազան նշանակություն ունեցող մարտաբաշխական հատվածների մասեր էին, որտեղ զարդաբանդակներից զատ հանդիպում ենք մարդկանց (թագավորական ընտանիքի անդամներ) պատկերումների: Ի. Օրբելին ենթադրում է, որ դրանք կարող են դռների բեկորներ լինել⁷³: Դա շատ հավանական կարող է լինել, եթե նկատի ունենանք, որ արաբական երկրներում (Հիշենք Անիի և արաբական խալիֆայի կապերը) և Իրանում (Ալի Դափու, Չեհեկ Սոթուն պալատների դռները) հիմնականում նկարագրողվում էին ապարանքների դռները: Նույն տեխնիկայով արված շքեղ դռների օրինակներ պահպանվել են Նոր Զուղայի Ա. Տեր—Բարսեղյանի առանձնատանը: Դռների

⁷¹ Հեռաբերքի գրակալի բուսական է տեղագրված Ա. Մնացականյանի գրքում: Ըստ Հեղինակի, գրակալի վրա փորագրված են պողպատե ձևեր, կենդանիների մեղ-զույգերի խորհրդավորականները: Գրակալը Սեբաստիայից է: Ա. Մնացականյան, Հայկական գրագրվածք, Եր., 1925, էջ 517:

⁷² Արևմտագրությունն է. 1. ռՅիշատակ (սա Յիթին է լինի զուտ սր Յիթին): 2. ռհազմ-ժու գրակալս լնտար Յիթի արեզնն թվին Յ(Ա (1682): 3. Հովհաննես, Մանր արվեստի օրինակներ, Երուսաղեմի վանքից, ռԳայթառ տարեկիցը, Բնարթ, 1950:

⁷³ Н. А. Орбели, Избранные труды. Ер., 1963, стр. 32.

ճկարագարդման հիմնական մոտիվը քուսական զարդանախշն է, որսի տեսարանի կամ առանձին ֆիգուրների ներմուծումով, որն ունի մանրանկարչական արվեստի զգալի ազդեցությունը: Հիմնական գունային զամման կարմիրն է, դեղինի ու կանաչի ճաշակով ներմուծմամբ:

Հայ իրականության մեջ փայտի քանդակագործական աշխատանքները լայն տարածում չեն ունեցել, իսկ եղածն էլ չի պահպանվել: Բարձրաքանդակներում տարածված է եղել Խաչելության կամ Խաչից իջեցման թեման: Այսպիսի օրինակների հանդիպում ենք Նոր Զուղայի սբ. Ներսեսի եկեղեցում (1721), որտեղ փայտի գուսպ մշակման ֆոնի վրա շատ ալելի հնչել է գեղանկարչի գործը: Սա կաթոլիկ արվեստին բնորոշ «Խաչելության» տեսարան է, որի շատ ալելի կատարյալ օրինակը պահպանվել է Մոսկվայի Կրեմլի Խաչելության եկեղեցում: Վերջինիս հեղինակը XVII դարի II կեսի ճշանավոր նկարիչ ու կիրառական արվեստի վարպետ Բոգդան Սալթանովն է, որը Նոր Զուղայից 1686 թ. եկավ Մոսկվա, դարձավ Զինապալատի առաջնակարգ նկարիչներից մեկը, նկարագործեց պալատներ ու եկեղեցիներ, պատրաստեց կիրառական արվեստի բազմաթիվ իրեր՝ կահկարասի, խաղաղիքներ, սկուտեղներ, շախմատներ, դրոշներ, դաջե իրեր և այլն: Նա ռուսական իրականության մեջ ներմուծեց «կերպասյա նկարչությունը» (ձեռքերն ու դեմքը նկարվում էր յուղաներկով կամ տեմպերայով, իսկ մարմնի մնացած մասերը ծածկվում էր ասեղնագործ կերպատով): Ռուս արվեստաբանները (Ա. Ռուպենսկի, Ի. Գրաբար, Ն. Մոլաևա) արժեքավորել են Բ. Սալթանովի արվեստի դերն ու ճշանակությունը XVII դ. II կեսի ռուսական գեղանկարչության և կենցաղի շատ կողմերի ձևավորման հարցում:

Բ. Սալթանովի «Խաչելությունը» (1679) փայտի գեղարվեստական մշակման և գեղանկարչության սինթեզի մի գեղեցիկ օրինակ է, նրա արվեստին յուրահատուկ ոճով ստեղծված մի աշխատանք, որը թեպադրված էր արվեստագետի ողջ գործունեությունից: Սալթանովի աշխատանքում Քրիստոսի ֆիգուրը տեղավորված է յոթնեանի խաչի կենտրոնում: Նրա գլխի վերևում արծաթե ոսկեգօծ պսակն է, կոնքին փաթաթված դեմքակից «հոսում են» արյան շիթերը: Քրիստոսի ֆիգուրի ծավալների ոճավ մշակումը, ձևերի մոդելավորումը, լույսուսույների հմուտ օգտագոր-

ծումը հնարավորություն են տալիս դիտողին զգալ խաչված մարմնի ծանրությունը, նրա ռեալ և, միաժամանակ, ոչ երկրային էությունը: Անշուշտ, աշխատանքը թեւադրված էր ուսանկան սրբանկարչությունից, որը նոր մեկնաբանում էր ստացել հայ նկարչի կողմից: Սալթանովի «Խաչելությունը» քանդակագործ և գեղանկարչության սինթեզի ինքնատիպ օրինակ է: Եվ պատահական չէ այն Սալթանովի արվեստում:

Հին ուսանկան արվեստի մասնագետ Ն. Ն. Պոմերանցևը 1975 թ. Կրեմլի պաճենտում հայտնաբերեց «Գողգոթա» գունազարդ բարձրաքանդակը, որը վերագրեց Բոգդան Սալթանովին: Աշխատանքի կոմպոզիցիան կրկնում է Անտվերպենի տաճարի խորանի «Նիզակահարում» սրբանկարը, որի հեղինակը ֆլամանդական ճշմարտոր նկարիչ Պետեր Պաու Ռուբենսն է (1577—1640): Փայտի փորագրության տեխնիկան այս աշխատանքում զուգորդված է ինկրուստացիային և գեղանկարչությանը: Օգտվելով Ռուբենսի աշխատանքի գրավյորից, Բ. Սալթանովը կարողանում է փայտի փորագրման բարձր վարպետությունը զուգակցել գեղանկարչական կատարմանը, որից աշխատանքը ստանում է ռեալ պատկերումների պատրանք: Հատկապես բարձր կուլտուրայով են արված բնապատկերը, Երուսաղեմի ամրոցն ու տաճարը: Մասնագետները անտարկելիորեն Բ. Սալթանովին են վերագրում «Գողգոթայի» վրա տեղ գտած մակագրությունները, վերապահորեն նրա հեղինակությունը տալով նաև ողջ աշխատանքին⁷⁴: Պետք է ենթադրել, որ Արևելքում լայն տարածում գրտած արվեստի այդ տեսակը Սալթանովի մոտ հարստացավ եվրոպական ազդեցություններով և ստացավ նոր որակ ու արտահայտչականություն:

Գեղանկարչությունը փայտի վրա, նրա նկարազարդումը մեծ տարածում ուներ հատկապես Միքմալոր Արևելքի երկրներում: Նկարազարդվում էին սենյակների առաստաղները, պատերը, դռները, որտեղ հիմնականում օգտագործվում էր երկրաչափական ու բուսական զարդանախշը, դեկորատիվ գունային հատվածների համադրությունը: Նշանակալից է

⁷⁴ Н. А. Трубхтанова, Из истории художественных связей Армении и России в XVII—XVIII вв., Ер., 1978. Հայ արվեստի եվրոպ. միջազգային II սիմպոզիումի զեկույմը: Մանյա Չապուրյան, Հազդեն Ռեկանյան, Բզգզան Սալթանով, Եր., 1986:

այդ արվեստի «դամասկոյան դպրոցը», որի լավագույն մեմուշները պահպանվել են մահ Հալեպում, Իրանում, իսկ մի ամբողջ սենյակ՝ Բեռլինի պետական թանգարանում: Արվեստի այդ տեսակը, ինչպես վկայակոչում է Ա. Սյուրմեյանը, Հալեպում հայերի մենաշնորհն էր, որը սակայն գիտեին մահ արաբներն ու հույները⁷⁵:



Փաշոի գեղարվեստական փորագրության հայկական արվեստում առանձնակի խումբ են կազմում մահ գահերն ու բազկաթոռները:

Գահերն ու գահավորակները հնուց հայոց պալատական կահույքի անբաժանելի մասն են կազմել: Ըստ Ագաթանգեղոսի, Տրդատ թագավորի հրամանով Հոփիսիմենի պալատ են քերում «տսկիապատ գահատրակս», որը «ազմիս, գեղեցիկս, փափուկս պայծառս» էր և այն տանում էին «սպասաորք»⁷⁶: Բ. Առաքելյանը գտնում է, որ տարբեր տեսակի գահերն ու գահույքները տարածված կահույք էին Հայաստանում և պատրաստվում էին շենդոթյամբ⁷⁷:

Դահլաբնված ամենահին հայկական գահը նշանավոր Ալմատե գահն է (Մոսկվա, Կրեմլ, Ջինապալատ):

1660 թ. Սպահանից Մոսկվա է այցելում հայ վաճառականների մի խումբ՝ որս թագավորի հետ առևտրական պայմանագիր կնքելու: Արևելյան հյուրագնացության չգրված օրենքներով, խմբի ղեկավարը՝ Նոր Զուղայի անվանի վաճառական Սահրադ Ծահրիմանյանի որդի Զաքարը, Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորին մատուցում է բազմաթիվ նվերներ, որոնց շարքում ամենանշանակալիցը «Ալմատե գահն» էր:

⁷⁵ Առավագ Սյուրմեյան, Պատմության Հայկի Հայոց 2. 2, Հալեպ, 1940, էջ 740—742:

⁷⁶ Ագաթանգեղոս, Պատմության Հայոց Տգգիս, 1903, էջ 91—92:

⁷⁷ Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերասրահակներ IV—VII դարերում: Եր., 1949: Արևելյան, այդ թվում նաև Հայկական գահերին իրենց կառուցվածքով և նկարագրով նման են միմյուրները (մզկիթներում քարոզի Համար անհրաժեշտ կառույց), որանց կորագեղ փայտյա զեղարվեստական փայտաշրջանը զուգակցվում է ինկրաստացիային ու խաթմի արվեստին: Յրինակ, Կաշիքի Կեթ—Թեյի մզկիթի (1408—1436, Լեզգանի Վիկտորիա և Ալեքսեյ Բանգարան), Գամակոսի Օմալեզների մզկիթի միմյուրները և այլն:

Մոսկվայի հին ակտերի պետական պատմական արխիվում պահպանվել են «Ալմաստե գահի» ընդունման և գնահատման մասին մի շարք փաստաթղթեր⁷⁸, որոնցից պարզ է դառնում գահի հարստության պատկերը: 897 տարբեր չափի ալմաստներ, 1-289 մարգարիտ, ամեթիստ, շափյուղա, տալազիոն, հակինթ, իսկ 1830 հատ Նիշապուրի նշանավոր փիրուզաներ ագուցված են ոսկե և արծաթե սալիկների մեջ: Գահի հարդարանքում օգտագործվում են նաև սև թավիշ, կարմիր մետաքս, դեղին կերպաս, զանազան ընտիր փայտատեսակներ, այդ թվում՝ չինարենի ու հաճարենի: Ժամանակին հայկական կիրառական արվեստի այդ ինքնատիպ ստեղծագործությունը գնահատվել է 22-589 ոտրի⁷⁹:

Ալմաստե գահի ձևը, նրա կառուցվածքը շատ պարզ են: Դա պալատական բազկաթոռի հատակ մի ձև է, որը լայն տարածում ուներ XV—XVIII դդ. Արևելքի կիրառական արվեստում: Նույնաման գահի տարբերակներից են 1604 թ. Շահ Աբաս առաջինի կողմից Բոքիս Գողունովին նվիրած գահը, Միխայիլ Ֆյոդորովիչ թագավորի գահը (Մոսկվա, Կրեմլ, Ջինապալատ), Իսմայիլ I-ի ոսկե ձուլածո գահը (1514), Սուլթան Մելիմի սանդալե փայտից պատրաստված գահը (երկուսն էլ՝ Ստամբուլի Թոփ—կապու թանգարան), նշանավոր «Թախթե թոուզը», Նադիր շահի գահերը (Թեհրան, Ազգային բանկի թանգարան), Ֆաթալի շահի գահերը (Թեհրան, Գոլիստանի պալատ) և այլն: Սրանք բոլորն էլ կառարված են ոսկու, արծաթի, փղոսկրի ու թանկարժեք քարերի վարպետ դրվագումներով: Իր ինքնատիպությամբ սրանց կողքին արժանի տեղ ունի նաև Ալմաստե գահը:

Այն ստեղծող վարպետների համար (իսկ նրա վրա աշխատել են բազմաթիվ մասնագետներ) առաջնահերթ նպատակ է եղել զարդանախշել բազկաթոռի բոլոր փայտյա հատվածները, որոնք իրենց հերթին բաժանվել են կարկորների ու երկրորդակների: Գահի փայտի բոլոր մասերով անցնում է մանրանկարչական հստակությամբ արված ոսկյա զարդանախշը՝ երբեմն ծաղկի

⁷⁸ *Հրապարակված է*՝ «Армяно-русские отношения в XVII в.». Состав. В. Парсамян, В. Восканян, С. Тер-Авакянова. Ер., 1953.

⁷⁹ *Նկարագիր տեղագրված է*՝ «Достопримечательности Московского Кремля. Сост. А.А. Вельямин. М., 1943. стр. 51—52. *Ինչու Չարսը հայտնի է նաև, որ գահի արժանեքն ու հախճաբները գնվել են Նիզամուդինով, իսկ փրուզները՝ Ժամուդ:* Собрание актов относящихся к обозрению истории армянского народа. М., ч. II, 1838, стр. 65.

ոճավորված ուրվագծով, երբեմն՝ երկրաչափական հատու գծերով, բայց բոլոր դեպքերում՝ նրբագեղ, հարթությունը ճաշակով լցնող և գահի կենտրոնական կոմպոզիցիաների համար ֆոն ծառայող:

Այմաստե գահի կողքերի մասերը ծածկված են միաձույլ ոսկե հատվածներով կամ ոսկե ցանցկեն տերևներով, որոնց միօրինակությունը և դեղին հարթությունը խախտում է փիրուզների երկնագույնը, սուտակների դեղինն ու կարմիրը: Արծաթյա ցանցկեն զարդանախշի մեջ տեղավորված են վազող կենդանիների ուրվագծեր, որոնք դարձյալ արծաթից են՝ սևադման տեխնիկայով արված: Բազկաթոռի ցածի մասի ոսկու հատվածների տար դեղինը մեղմացվում է կենցաղային պլոժեններ ներկայացնող լաքի տեխնիկայով արված նեղ երիզներով:

Գահը ստեղծող վարպետների համար կարևորը երկու հարթություններն են. թիկնակը և ցածի՝ ոտքերի հենարանի դիմացի տարածությունը: Այստեղ է, որ հատկապես իր ողջ փայլով ու շքեղությամբ հանդես է եկել XVII դ. Նոր Զուղայի կիրառական արվեստի վարպետների ճաշակն ու հմտությունը:

Ան թավշով ծածկված թիկնակի վրա ընդգծվում է մանր մարգարիտներով ելուզված ու կարմիր կերպասի վրա ասեղնագործված ուղերձը: Այն երկու կողմից պայմանականորեն բռնած հրեշտակները հիշեցնում են XVII—XVIII դդ. հայ գեղանկարչության մեջ (հատկապես Նոր Զուղայում և Էջմիածնում) լայն տարածում ստացած նույնանման կերպարները: Ոսկեթել և արծաթաթել նուրբ ասեղնագործության շնորհիվ հրեշտակների ֆիգուրները ստանում են նրբագեղ շարժում: Գույնով կարևորը շեշտելու հմտությունն առկա է նաև գահի ներքևի հատվածում, որտեղ սև արծաթե ցանցկեն ֆոնի վրա ծանրանիստ դեպի իրար են գալիս արծաթի սևադման և դրվագման տեխնիկաներով արված զույգ փղերի հարթաքանդակները:

Այմաստե գահի վերևի մասում հետազայում որոշ հավելումներ են կատարվել (ոսկե երկգլխանի արծիվը, Մարիամի և Հիսուսի արձնյա պատկերումները և այլն), որոնք փոխել են գահի կոմպոզիցիոն ամբողջությունը, ժամանակի որոշակի գեղագիտական ու ոճական ըմբռնումները:

Այմաստե գահի ստեղծման ժամանակ միաձույլ հանդես է եկել Նոր Զուղայի արհեստավոր վարպետների՝ փայտ մշակող-

ների, ոսկերիչների, արծաթագործների, գեղանկարիչների, ասեղ-
նագործողների և այլ բնագավառի մասնագետների արվեստը:

Նույն այդ ժամանակ՝ 1660 թ., Խոջա Ջաքարին Մոսկվայի
Դիվանագիտական ատյանում հարցնում են, թե կարո՞ղ է նա Շա-
հի երկրից (Պարսկաստանից) Մոսկվա ուղարկել «...ոսկեգործ-
ների, ոսկու և արծաթի գործի վարպետների, հոկողների և ամեն
տեսակի նկարիչների»: Խոջա Ջաքարը հայտարարում է, որ ...
զանազան նկարիչներ Պարսկաստանում շատ կան, որոնց կաշ-
իռառի կանչել Ռուսաստան⁸⁰: Հայտարարությունից պարզ է դա-
նում, որ Նոր Զուղայի գաղթօջախը հմուտ մասնագետներ շատ
ունի: Դրանցից մեկի մասին Ա. Դավրիժեցին հիշատակում է իր
«Պատմության» 29-րդ գլխում: Դա վարպետ Հակոբջանն է:

Ա. Դավրիժեցին գրում է. «Այլ և պարտ վարկանիմ մեզ ակա-
նատես եղեղոս ոչ զանց առնել և այլովք ևս շնորհալից արսամբք,
թէպետ և են աշխարհականք, այլ զի են հաատով քրիստոնեայք
և յազգէս Հայոց, որք են պարծանք և օգուտ մերում ազգի, որոց
անուանք են վարպետ Մինաս և վարպետ Յակոբջան»⁸¹:

Հետագա շարադրանքում մամբամասն խոսելով նկարիչ Մի-
նասի մասին, պատմիչն այլևս չի անդրադառնում վարպետ Հա-
կոբջանին, և դա տարատեսակ կարծիքների առիթ է հանդի-
սացել:

Վարպետ Հակոբջանին համարել են նկարիչ⁸², իսկ հեղինակ-
ներից մեկը գրում է. «Ենեղնը ժամանակի մեջ ընկղմված է թող-
լով ջրերում երես տարտամ անուն մը՝ որ Մինասին կառչած կը
ծփայ»⁸³: Փաստ է սակայն, որ նույն այդ ժամանակ՝ 1640—
1670 թթ. Նոր Զուղայում անվանի վարպետի համարում ուներ մի
անձնակոորություն, Հակոբջան անունով, որն առնչվում էր նաև
տեղի տպագրական գործին⁸⁴:

⁸⁰ Собрание актов, относящихся к обозрению истории армянского народа. М., 1838, т. II, стр. 65—66.

⁸¹ Պատմագիրն Աստիկ վարդապետի Դարձիժեցու: Վազարյապատ, 1896, էջ 409:

⁸² Ա. Նեմյան, Եկարիչ Մինասի կրթքի ու ոսկեգործության Հիմնական գծերը: Վեն-
Հրա., Փարիզ, 1935, ժախ—պատմ:

⁸³ Հ. Անդրիկյան, Մինաս: Վազմակ, Վենիս, 1907, № 3, էջ 129:

⁸⁴ Ա. Հովհաննիսյան, Դրձագներ Հայ ազատագրական մարի պատմությանից: Հ. 3, էջ., 1935, էջ 167, Փ. Կոնդայան, Ա. Նեմյանյան, Նոր Զուղայի տպարանում, Վրտիկան թերթ, 1970, 30 Հունվարի:

1638 թ. Նոր Զուղայում հրատարակված «Սաղմոսարանի» հիշատակարանում կարդում ենք. «... և եմ ձեռնադրում և օծանդակ գործոյս հոգևոր որդեակքն իմ վարդապետ Յակոբջանն...»: Խաչատուր Կեսարացու կողմից հիշատակված այս Հակոբջանը (Հովհաննեսի որդին) գնաց Լուսինա, տպագրական գործը սովորելու⁸⁵: Նրա կատարած առաջին կադապրները, փայտյա տառերն ու չհրատարակված Աստվածաշնչի համար պատրաստված նկարազարդումների փորագրությունները այժմ պահպանվում են Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում⁸⁶:

Հետագայում Հակոբջանը դարձավ Սպահանի պալատական հյուանների պետը (կիրառական արվեստի գործեր էին պատրաստում), արժանացավ «Նաղաշ Բաշի» (նկարիչների գլխավոր) տիտղոսի և գրականության մեջ հաճախ հանդիպում է Հակոբջան վարպետ կամ Հակոբ Հովհաննիսյան (Jean Jacques) անուններով⁸⁷:

Պետք է ենթադրել, որ ոչ միայն Նոր Զուղայի տպագրական գործում ունեցած նրա մասնակցությունն է հիմք հանդիսացել Հակոբջանի անունը Ս. Դավրիժեցու կողմից «Պատմության» մեջ ընդգրկելուն: Պալատում անվանի վարպետ լինելը, փայտի գեղարվեստական մշակման թնագավառում նրա հանդես բերած հմտությունը (իսկ գրքի կադապրներ պատրաստելը և հատկապես նկարազարդումների կիշեններ ստեղծելը վարպետից պահանջում էր փայտի գեղարվեստական մշակման մեծ հմտություն), իր արվեստով հատարակության մոտ ձեռք բերած հարգանքը, անվան լայն տարածում ստանալը պետք է հիմք հանդիսանային պատմիչի ուշադրությանն արժանանալուն: Կարելի է ենթադրել, ժամանակի կիրառական արվեստի խոշորագույն օրինակներից մեկի՝ Ալմաստե զահի ստեղծմանն անմասն չի մնացել նաև անվանի վարպետը, եթե նկատի ունենանք, որ Մոսկվայի դիվանագիտական աստանում Խոջա Զարարը հայտարարում է, թե զահը պատրաստվել է «Սպահանում, պալատական վարպետների

⁸⁵ Խաչատուր Աբդու Ջուղայցի, *Գառնափին Գարիջ Կազարչապետ, 1905*, էջ 118:

⁸⁶ Այս կազդարներից պահվել է Հովհաննես Մբրուջը, Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի Հովսեփ Հարսեմաջու եկեղեցու ջրմի ժամերը նկարազարդելիս (Լուսավորչական եկեղեցու խորհուրդներ և զբոսայիտ Քրիստոսի կյանքից): Տես՝ Մանես Պապուրյան, *Հայ կերպարվեստը XVIII—XVIII դարերում*, եր., 1974:

⁸⁷ Հովն. Արքիդյան, *Նոր Զուղայու Հայերու առնադրք ժէ գարուն: շենհանու», Գարիջ, 1908, № 4, էջ 31—36:*

միջոցով» և կարող է պատրաստել տալ ուրիշ զաներ՝ ավելի թանկ ու ավելի գեղեցիկ⁶⁶։ Իսկ որ փայտի գեղարվեստական մշակման արվեստը քարձր մակարդակի վրա էր Սպասանում, վկայում են ինչպես մանրանկարչության մեջ արտացոլված կենցաղային իրերի պատկերումները⁶⁷, նույնպես և այլ հաճախմանը, որ 1666թ. գաղով Մոսկվա, նկարիչ Բոգդան Սալթանովը ձեռնամուխ է լինում բազմապիսի փայտյա աշխատանքների կատարմանը։ Նկարազարդում է պահարաններ, աթոռներ, մատուցարան—սեղաններ, փոքր շախմատ, խաղալիքներ (թմրուկներ, զատկի ձվեր, թոշուններ, գայլեր և այլն)⁶⁸։ Նրա պատրաստած փայտյա խաղալիք—ոչխարները հաճմնարարվում է նկարազարդել «այնպես, որ նրանք վրայի բուրդն իր իսկական է»⁶⁹։ Բոլոր դեպքերում, Նոր Զուղան ուներ փայտի գեղարվեստական մշակման քարձր մակարդակի վարպետներ, որոնց աշխատանքի կատարելության վկայությունն է Ալմաստե զանը։

Հայ իրականության մեջ զաների ու աթոռների բազմատեսակ ձևեր են գոյություն ունեցել, որոնց հետաքրքիր օրինակների պատկերումների հաճույսում ենք ձեռագրերի մանրանկարներում⁷⁰։ Պահպանվածը անհամեմատ քիչ է։ Երկու զան—հովանիներ ցուցադրված են Էջմիածնի տաճարում, որոնցից մեկն օտար վարպետի աշխատանք է։ Ըստ Միքայել Չամչյանի «աթոռ մի փառազարդ, Հոռմի պապ Ինոկենտի 1697 կամ 1699 թթ. Խաչատուր վարդապետ Կարմեցու միջոցով նվեր է ուղարկել Եղիազար կաթողիկոսին»⁷¹։

⁶⁶ Собрание актов, относящихся к обозрению истории армянского народа. Ч. II, М., 1838, стр. 66.

⁶⁷ Մանկագրերում պատկերվող 1660 թթ. նկարիչ Մատթեոսյեք (ՄՄ 201, 204)։

⁶⁸ А. Викторю, Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1613—1725. М., 1883; На. Забелин, Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городских мастеров XVII ст. В кн.: «Русский художественный архив», 1894, СПб., вып. I.

⁶⁹ На. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1915, ч. II, стр. 638.

⁷⁰ Պատիկ Պողոսյան, Երևանի և Ինչեզար Հայկական ժողովուրդներում, Եր., 1973, էջ. XIII—XIV.

⁷¹ Միքայել Չամչյան, Պատմության հայր։ Հ. Գ. Վենետիկ, 1754, էջ 725։ Սյո ժառի հիշատակում է նաև Անանի վանքի ժամանակագիրը (XVIII դ.) Եջեզով, որ գեղքը կատարվել է 1699 թ.՝ ընտրել ժամանակագրություններ, XIII—XVIII դդ.ս, կազմել Վ. Ռ. Հակոբ-

Գեղարվեստական արժանիքների գնահատությանն առումով Աշանակալից է Էջմիածնի տաճարում պահպանվող այն պատ ռիարքարանը, որը, այլանդատան դռների հետ միասին, 1721 թ. թերթիկ է Էջմիածին: Գահը ճարտարապետական ամբողջական կառուցվածք է, որի արտաքին զգալի մասը ծածկված է փղոսկրով, իսկ մնացած տարածությունները նկարագարված են: Այս առանձնահատկության հետ միասին, որտեղ հանդես է եկել սահմանագրծի և զարդանկարչի հմուտ աշխատանքը, գահի ստեղծման մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում փայտը փորագրողի մտահղացումները⁶¹:

Էջմիածնի վանքի թանգարանում պահպանվում է փաշտա մի գան, որը պատրաստվել է Մադրասում (Հնդկաստան): Գանի թիկնակին փորագրված է Արարատը՝ իր երկու զազաթներով, Նո չի տապանով, որի երկու կողմերում հրեշտակներ են պատկեր ված: Գանի կրում է եպրոպական նույնատիպ կահույքի ազդեցու թյունը, գեղարվեստական ունեցումներով էլեկտիկ⁵⁶:

Փայտի գեղարվեստական փորագրությանը մատամբ ուղեկցել է ինկրուստացիան: Ինկրուստացիայի արվեստը հառա-

յանը: Ն. 1, իր., 1951, էջ 269: Ն. 2, իր., 1956, էջ 420: Գրիտիկ Հայոց պատմություն
 Թ գրքի անկողնի վաղապատմական աշխատություն Հատկապես հարգում ենք. Թ առաջին թվական
 (1682-Մ. Վ.) զուգակց ֆունկցիոնալ ընդհանուր առարկայի հոգեբանական մեթոդի նախադրումը հա-
 թվականների, զարմանալի աշխատություն, Կ պատմականության գաղափարների, Կ որոշվելի վրա թվում
 փոքր տեղի ուղիղություն: Թիֆլիս, 1912, էջ 115:

²¹ Դա՛հի արժանապատիվներն են. շէնհնցալ պատրիարքարանն՝ ի յիշատակ անցի Մատենի Մինասի որդի Անդրանիկ և կամբկապցի Նազարի որդոց ժառանգի Անուշիկին, Մարտիրոսի և Յարությանի և ամենայն զորոքի նախի, թայն ԾճՀ (1121) ի Հայրապետության Տեմալ Աստուածատուլ արքայոս կաթգլխոսի ամենայն Հայոց և ՀոգարարեալՔիամբք Տէր Տեմհաննիս և տե Պատար ժարպառնապաշ:

[illegible]

²⁵ Արշակազարսյանն է. «Հիշատակ 'ի տիկին Բզանես Զարսյան Գիրականը առ աթոռն սրբոյ իշխանին. 'ի Մազաւս, 1837»:

Հովհաննես եկեղեցի⁹⁸, Կեսարիայի սբ. Կարապետի վանքի սրբի գերեզմանի խորան—մատուռը (1761)⁹⁹ ունեցել են սաղափե ինկրուստացիա արված դռներ: Գ. Հովսեփյանը Երուսաղեմի սբ. Հակոբյանց տաճարի գաղտնիկուռե զարդարում դռների (1731) հրապարակման կարակցությամբ այն միտքն է հայտնում, որ այս արվեստը ծագումով պարսկական է, սակայն հայ վարպետները ներանցից վերցրել են միայն տեխնիկական կողմը: Հայ վարպետները հորինում են հայկական զարդանախշեր և դրսևորում են տեխնիկական ինքնուրույն հնարներ¹⁰⁰: Հիրավի: Երուսաղեմի դռների շրջանակների, նրանց երկու կողմերի տարածքի բուսական զարդանախշերը ոչ միայն թելադրված են մանրանկարների ավանդներից, այլև զգալի առնչություններ ունեն ժամանակի որմնանկարչական արվեստի հետ: «Հակոբ ծառան», ինչպես անվանում է իրեն դրան վարպետը, ժամանակի խոշոր արվեստավորներից է, որի վկայությունը դռների ընտիր ձևավորումն է¹⁰¹: Այս դռները բացառիկ չեն Երուսաղեմում: Նույնանման աշխատանքներ կան նաև այլ խորաններում, բայց սրանք ունեն այն առավելությունը, որ ստեղծված են միայն ընտիր սպիտակ գաղտնիկուռի կտորներից:

Հայկական գեղարվեստական փայտի փորագրության արվեստում առանձնակի խումբ են կազմում դաջի և գրքի նկարազարդման համար արված կաղապարները:

⁹⁸ Արևեսագրությունն էր. «Ճիշտակ է գուռ այս Հախումին և ևզեղեցին և որդեցն եռքն ԱՅ պղծմի աշխատարացն թվին ՌճԱ (1682)». Ե. Կալայան, *Գոյմի Քիշիս*, (տառեց տարեթիվ), էջ 65: Երևես և Կիզարիս փայտից էին եռն նրզեկալի Տիրաշեն կամ սբ. Ներսես Հայրապետի վանքի զանեղ՝ թանգավազարդ ու արձանագրություններով: Գ. Սյունյան, *Նրզեկա*, Գահիրե, 1947, էջ 92:

⁹⁹ Արևեսագրությունն է. «Ճիշտակ է այս զեղեցիկաշեն գուռն սբ. Կարապետի տաճարին Գամանի Գեարտի որդի Մահանի Առուստատուրին, և Հանգուցեայ եջորն ծառայել, և ժռն Նալի. ի թուին ՏՄԺ (1761): Համախորհուրին տառին պատերազմի տարիներին զուոր թուրքերը տեղափոխել են Մամբու: Ազգայնեյան Ա. Գամամիսին Հայ Կեսարիայ: Լ. Ա. Գահիրե, 1937, էջ 277, 288:

¹⁰⁰ Գ. Հովսեփյան, *Մանր արվեստի սրբանկեր Երուսաղեմի վանքից: Պայլարա տարեգրք. Բնյութ*, 1950:

¹⁰¹ Արևեսագրություններն են. «1. Գեղեցիկ գուռն շինեցա ի պարզութի Տն Գրիգորի և Տն Տովման վարդապետն. 2. Վասն գլխադրի սրի ՏԳՏ և է իշխաակ համբկապեն Նազարի որդեցն իրենի. 3. Մահանց Մակարին, Առաքելին, Մարտիրոսին և Նրովին, և ծեղցն և առ զամբու: 4. Ընթերցողը իշեցել և՛ առ պղծմի առաջել: Ի ՌճՏ (1731) թվին շինեց: ՏԳՏ ծալել: Նույն տեղում»:

Դաջի կաղապարները հիմնականում պատրաստվում էին կաղնու, տանձենու կամ թղկենու փայտից, որոնք դիմացկուն էին, երկարակյաց և հարմար բազմապուժե փորագրության համար:

Դաջի համար պատրաստվող կաղապարները նրկու տիպի էին. մեկը՝ վարագույրների համար, որոնք ունենում էին մեծ հարթություն, վարպետից պահանջում էին քարո կոմպոզիցիա ստեղծելու հմտություն, ինչ-որ մի տեղ մաս գեղանկարչական ունակություններ: Դաջող վարպետը պետք է լիներ փայտի գեղարվեստական փորագրության հմուտ, գիտակ անձնավորություն: Մեծ աշխատանքների, օրինակ դաջազարդ վարագույրների կաղապարներ չեն պահպանվել, սակայն փորագրման գործի վերջնական արդյունքը հանդիսացող վարագույրները մաս աշխատանքի առաջին փուլի վկայություններ են (Էջմիածնի վանքի հին վեհարան, Տաճարի թանգարան, Հայաստանի պետական պատկերասրահ): Ընդամենը թեման փորագրվում էր երկու ձևով: Առաջինը՝ ֆոնը փորվում էր, իսկ նկարը, սյուժեն մնում էր քարձր հարթության վրա: Երկրորդը՝ սյուժեն փորագրվում էր, իսկ ֆոնը մնում էր փայտի սկզբնական հարթության քարձրության վրա: Կաղապարի փորվածքից էր կախված դաջե գործի գունային հեղձությունը, նրա լուսավոր և ստվերոտ մասերի արտահայտչականությունը, կերպարների շնչոտադրման և առանձին հատվածների լիարժեք օգտագործման հնարավորությունները: Դաջե վարագույրների թեմաները կանոնիկ սյուժեներ են, որոնց մատուցողները վարպետները կարող էին վերցնել տպագիր գրքերի փորագիր նկարներից կամ XVII—XVIII դարերում նոր թափ ու զարգացում ստացած եկեղեցական նկարչության օրինակներից¹⁰⁹: Դրանց մեջ կարևորագույն տեղը գրավում են Քրիստոսի կամ Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից վերցված դրվագները: Խորը փորագրության տեխնիկայով արված կաղապարները քաղկացած էին լինում առանձին հատվածներից, յուրաքանչյուրն առանձին սյուժեով, որոնք տպագրության ժամանակ հալարում և ստեղծում էին միասնական կոտ կոմպոզիցիա: Դաջե վարագույրների կարևորագույն կերպարներից են Աստվածամայ-

¹⁰⁹ Л. Дурново, Армянская иконога. М., 1953, 3. Таран, Иконога в Армении. Ер., 1978.

բը, Գրիգոր Լուսավորիչը, սբ. Ստեփանոսը, սբ. Գևորգը¹⁰⁰ և, իհարկե, դրվագներ Քրիստոսի կյանքից: Կենտրոնական սյուժեներից էր «Խաչելությունը», որի գործող անձինք «դաջվում» էին քաջ վարդապետյն կամ քաջ դեղնագույն հատվածներով՝ կապույտ ֆոնի վրա: Քանի որ վարդապետների կերպարները պարբերաբար կրկնվում էին, ապա շատ հաճախ ոչ միայն առանձին սյուժեների կադրապարներ էին պատրաստվում, այլև՝ առանձին կերպարների: Կադրապարը պատրաստող վարպետի համար կարևորը եզրագիծն էր: Ֆիգուրների զգեստների հարթությունը, սյուժեներն իրարից բաժանող հատվածները, վարդապետների ընդհանուր եզրագծերը դաջվում էին մանր ծաղկանկարներով, որը փորագրող վարպետներից պահանջում էր մեծ հմտություն, ճաշակ, զծի հստակ զգացողություն:

Կենցաղում օգտագործվող դաջազարդ կտորների մոտչներ պահպանվել են XIII դարից, ձեռագրերի նախատիտղոսաթերթերի (ֆորզացի) վրա: Դրանց համար օգտագործվում էր ընդունված փայտերից ամենապինդը՝ կաղնին: Ջարդաճախը կառուցվում էր դաջի հիմքի վրա: Հիմնականում ծաղկանկարներն էին, վարդակները: Պահպանված կադրապարների մի քանի մոտչները (Հայաստանի պատմության պետական թանգարան) լրիվ պատկերացում են տալիս նրանց ստեղծող վարպետների աշխատանքի մասին: Վարպետը խորը փորվածքով հեռացնում է դաջի ֆոնի համար անհրաժեշտ մասերը, բարակ հատվածով թողնում է զարդանկարի մեղ երիզը, որտեղ կարևորը հարթ մշակումն է: Այստեղ չկա ժողովրդական փայտե իրերին բնորոշ փորագրությունը, որը կառուցված էր նուանկյունի փորվածքից ստեղծված կոմպոզիցիայի վրա:

Պահպանվել են նաև կադրապարներ, որոնք ունեն լայն երիզներով վարդակների փորագրություն: Կյոռ տարածքի կենտրոնը կազմող չորս մեխակների նուրբ գծերը մշակված են լայն հիմքով: Կադրապարների ընդհանուր փորվածքի մեջ ինչ-որ անփոփոխություն կա: Վարպետները չեն ձգտում հասնել կադրապարի վերջնական մշակվածության: Նրանց համար կարևորը հիմնական եզրագծերն են, հիմնական նախազարդը, իսկ մնացած մասերը

¹⁰⁰ Մեծ թվով սյուժետային կադրապարների սրճաններ (Հատկապես սբ. Գևորգի պատկերամբ) պահպանվել են Սպահանում:

մնում են անմշակ: Սա համկանայի է ու արդարացված, եթե նկատի ունենանք, որ դաշե կաղապարները մեկ այլ արվեստի՝ դաշի համար ստեղծվող նախապատրաստական գործեր են: Վարպետների համար կարևորը արտաքին շերտի երիզների կոկոռությունն էր, իսկ փորվածքի խորքի փայտյա մասը մնում էր անմշակ և դաշելու ժամանակ ծածկվում էր ներկով: Քանի որ այդ կաղապարները նախատեսված էին կտորի վրա գեղարվեստական ձևավորում ստեղծելու նպատակով, ապա վարպետները նախընտրում էին փոքր ծաղկանկարներ, տերևներ, աստղիկներ, մանրանկար խաչեր, կետերով ստացված շքանակներ, որոնք փորվածքի ամենամեծ տ ու պարզեցված ձևեր էին: Կաղապարներն օգտագործվում էին զանազան համադրություններով, մինչև նրանց մաշվելը, իսկ զարդանախշերն ունեին դարերով մշակված նախօրինակներ: XVII—XVIII դդ. հայկական դաջարվեստի, նշանակում է նաև նրանց փայտե կաղապարների, կարևոր կենտրոններ էին Մաղրասը, Սպահանը, Վանը, Եփրոկիան (Թոքսթը), Իզնիկը, Կ. Պոլիսը: Մաղաթիայի արհեստավորական բազմաբովանդակ կյանքում ստանձնակի տեղ էին գրավում Մանուսան (զգեստների համար բազմազույց նախշազարդ կտորները) և Երզման (դաշած չթե կտորներ), որոնք արտահանվում էին Եվրոպա: Դաշի կաղապարներ պատրաստելու նոր տեղակը XIX դ. I կեսում ներմուծեց ճարտարապետ Սարգիս Խալֆան, որի անվանն առեկացավ նաև «պամանի» վարպետի պատվավոր անվանումը¹⁰⁴:

Թուրք ճանապարհորդ Էվլիա Չելեպին, 1650 թ. այցելելով Երզնկա, գրում է. «Նրանք հարյուր մպրդ են, 25 արհեստանոցներով: Մեծ մասամբ հայ են Թոքստից և Սվազից, ինչպես նաև պարսիկ և հնդիկ տպողներ, որոնք զարմանալի մուրք ծածկոցներ և վարագույրներ են տպում չթի վրա»¹⁰⁵:

Բնական է, որ այդպիսի մեծ արտադրության համար անհրաժեշտ էին նաև փայտի փորագրության վարպետներ, որոնց աշխատանքից էր կախված դաջը տպող վարպետների հետագա գործունեությունը:

XVII—XIX դդ. հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստի աշխարհագրական լայն տարածման մեջ՝

¹⁰⁴ Աղոյսեյան Ա., *Պատմիկն Մաղաթիյ Հայրց: Պեքուրթ, 1961*.

¹⁰⁵ The Travels of Evlia Efendi. London, 1850, vol. 2, p. 220.

ստաջնաճեղք տեղերից մեկը սրատկանում է Մադրասին: Մադրասում պատրաստված դաջեզարդ վարագույրների և կտորների ընդհանուր գեղարվեստական կառուցվածքը կադապարներ պատրաստողների՝ փայտի փորագրության հմուտ վարպետ լինելու վկայությունն է:

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունն իր զարգացումն է ունեցել նաև հայ գրքի տպագրության ասպարեզում: Տառերի ընտրությունն ու շարվածքը, նկարների փորագրությունների սրատրաստումը, որոնք սկզբնական շրջանում նախատիպ էին ունենում օտարամուտ փորագրությունները կամ սրբանկարները, փորագրող վարպետներից սլահաճում էին առանձնակի հմտություն, քանի որ դա արվեստի մի նոր տեսակ էր հայ իրականության մեջ: Այն սկիզբ ստավ XVI դարի սկզբներին:

XVI—XVII դդ. և XVIII դարի առաջին կեսին տարբեր տպարաններում հրատարակված գրքերում հանդիպում ենք փայտի փորագրության տեխնիկայով տպագրված գլխագրերի, լուսանցազարդերի ու էջային առանձին նկարների, որոնց ստեղծող վարպետներից շատերի անունը հայտնի չէ: Պահպանվել են Մկ. (Մկրտիչ), Նհայ. (Նահասպետ), Բարսեղ և Հակոբ Մեքաստացիների, Հակոբջանի, Մկրտիչ Շողոթեցու, Հարություն Վաղարշաստեցու, Մանուել Կեսարացու և այլոց անունները:

Ենթահայկեներից էր ծաղկաբարության և փորագրության արվեստը Կ. Պոլսում, Սարգիս ծաղկարար վարդապետի մոտ սովորած Մկրտչի որդի Գրիգոր Մարզվանցին:

Մինչև Մարզվանցու հանդես գալը XVII դարի վերջը, հայ տպագիր գրքերում օգտագործում են եվրոպացի նկարիչների փորագրությունները կամ հրատարակիչների կողմից այդ գուծը հանձնարարվում է օտարներին: Օր. Վանանդացիների հրատարակություններում հանդիպում ենք նիդերլանդցի նկարիչ Կոռնելիուս Վան Զիմենի կիշեների արտատպություններին: 1666 թ. Ամստերդամում հրատարակված առաջին հայերեն տպագիր Աստվածաշնչում հրատարակիչը՝ Ոսկան Երեսնցին, օգտագործեց նիդերլանդցի մեկ այլ նկարչի՝ Բրիստոֆ Վան Զիմենի այլ հրատարակության մեջ օգտագործված կադապարները, իսկ Ապոկալիպսիսի տեքստում նույնությամբ տեղադրեց Ա. Դյուրերի հախանուն փայտափորագրությունները:

Գրիգոր Մարզվանցու հրատարակված գրքերի նկարազար-

դումներում, մայ տպագրական արվեստում առաջին անգամ, հանդես են գալիս ավետարանական թեմաների ոչ միայն ինքնուրույն մեկնաբանումներ, այլև նրանց «հայկականացում», որը կլիշեները սրատրաստող վարպետից սրահանջում էր առանձնակի ստեղծագործական հմտություն:

«Յայտմավորքի» (1706), «Ագաթանգեղոսի» (1709), «Ձեռոր Գլակի» (1719) և այլ գրքերի նկարագարողություններում Մարգվանեցին զգալի տեղ է հատկացնում գծին, հարթության մեջ «նեցած» նրա տեղին, գործող անձանց զգեստներին, առանձին մանրամասների պատկերմանը, որոնք նպաստում են ձևերի և ծավալների պատկերավոր միասնականությանը: Գրիգոր Մարգվանեցու գրքի նկարագարողման այսօրինակ առանձնահատկությունները պայմանավորված են տեխնիկական հնարների կատարելագործմամբ, երբ փայտը սկսում են փորագրել «թելերին» հակառակ ուղղությամբ, այսինքն՝ փորագրվում է քոլոր ուղղություններով: Փայտի փորագրության այս տեխնիկայի առաջացումը կապվում է անգլիացի փորագրող Տ. Բյուկլի անվան հետ (1753—1828), մի տեխնիկա, որի առաջին նմուշները տեսնում ենք Գրիգոր Մարգվանեցու կողմից նկարած, փորագրած և «պագրած» օրինակներում 1706 թ. 4. Պոլսում հրատարակած «Յայտմավորքում»: Այս փաստի վրա հատուկ ուշադրություն դարձրեց փորագրական արվեստի մեծ գիտակ Դիեռ Հյուսմանը, երբ 1922 թ. Փարիզում քացվեց փայտի փորագրական արվեստի ցուցահանդես: Դրա հիման վրա, Արևելքի արվեստի խոշոր գիտակ Աքմենակ՝ Սազըզյանը այդ փաստի վրա հրավիրեց մասնագետների ուշադրությունը, Գրիգոր Մարգվանեցու կատարածը բնութագրելով «հին գյուտ»¹⁰⁶:

Տպարանատեր ու հրատարակիչ, նկարիչ ու փորագրիչ Գրիգոր Մարգվանեցին իր հրատարակած «Յայտմավորքում» գրում է. «Յորժամ զայս ամենայն կաղապարքս քազում աշխատանք շինեալ հաստատեալ ձեռք իմ...»: Նշանակում է, այդ ամենին մա

¹⁰⁶ Արմենակ Սազըզյան, *Մամուլայի փայտի վրայ փորագրված հին մեկ զևար: Իրենգիրք Ե. Տարեկի տեման ցուցահանդես և արվեստի թանգարանում, Բ. Ազատյանի խոշ. Մ 32/III. Տպագրվել է «Մշակիչ», տարեկիր, Իսթանբուլ, 1948: Մանրամաս տես՝ Մ. Ղազարյան, *Հայ գրքի նկարագրական պատմությունը. Գրիգոր Մարգվանեցի*— շեյք արվեստ, գիրք 2, եր. 1984, էջ 101—112:*

հասել է դժվար ու քրտնաջան երկար տարիների աշխատանքից հետո:

Հայ իրականության մեջ փայտի փորագրության անվանի վարպետներից էր Հակոբը, որն իր եղբոր, Բարսեղի հետ, 1735թ. տարաբան քացեց Կ. Պոլսում: Հավանական է այն ենթադրությունը, որ նրանք պատրաստել են «ենազմանների» կաղապարներ, ապա և հմտացել տապագրական ծաղկարարության արվեստի մեջ¹⁰⁷: Բնական է դաջի համար կաղապար պատրաստողից դեպի գրքի կլիշեների մասնագիտության անցումը, քանի որ վարպետը երկու դեպքում էլ գործ ունի փայտի՝ տպագրության համար մշակման հետ: Մյուս կողմից, XVII—XVIII դդ. հայ իրականության մեջ տեղի էր ունենում արհեստների և արվեստների քաժանում, ընդգծվում էին նրանց սահմանները, ընդգրկման քննազավառները: Իսկ դաջի կաղապարները և տպագրական փայտե կլիշեներ պատրաստելու արհեստները ընդհանուր քազմաթիվ գրքեր ունեն իրար հետ և պատկանում են արվեստի նույն խմբին: Այնպես որ շատ հավանական է Հակոբ վարպետի կողմից այդ երկու մասնագիտությունների տիրապետումը:

Հակոբի ձևավորած գրքերի նկարագրողություններում («Քերականություն», Կ. Պոլիս, 1736, «Քարոզգիրք», Կ. Պոլիս, 1740) պահպանելով գրքի ձևավորման մանրանկարչության տվանդները, էջերի կանոնիկ դարձած կառուցվածքը, նա նկատի է առնում նաև փայտի փորագրության հնարավորությունները: Մակերեսային, գծային փորագրության միջոցով նա ձգտում է հասնել ծավալների ու առանձին հատվածների շոշափելի արտահայտչականության: Նրա ձևավորած գրքերից մեկի էջի վրա կա «Յակոբ» փակագիրը, որը տեսնում ենք նաև նույն 1740 թվին պատրաստված մի սկուտեղի վրա (Հ. Խան—Քելեքչանի հավաքածու):

Հաղկական փայտի գեղարվեստական փորագրության կարևորագույն հատվածներից է նրա կենցաղային—ժողովրդական նյութը, որն ընդգրկում է ամենօրյա կյանքում օգտագործվող քազմազան իրեր:

Պահպանված քազմաթիվ իրերը՝ դաղդղանները, գործիքամանները, սկուտեղները, գուլպաների կաղապարները, հավանգ-

¹⁰⁷ Հ. Փալուտյան, Փայտափորագրական ձևերակառուցվածքը և ձևերակերպները Հայ տպագրության մեջ:— «Բազմաձև», 1927, էջ 324:

ները, գղալները, օրորոցները և կենցաղում անհրաժեշտ բազմաթիվ այլ իրեր, դարեր շարունակ ձևավորվել ու փորագրվել են ինչպես ատաղձագործների ու հյուսների, այսինքն՝ փայտի գործով զբաղվող արհեստավորների, նույնպես և այլ բնագավառներին չառնչվող մարդկանց կողմից: Ձմեռվա երկար գիշերներին հալ շինականը ձևավորել է պատի մեջ փորված պահարանների փայտյա դռները, երկխաների համար խաղալիքներ է պատրաստել, օրորոց ու գդալ փորագրել, գործիքաման ու գոլաման է պատրաստել: Սրանց հիմնական մասը (Հայաստանի պատմության պետական թանգարան) ունի ցանցկեն փորագրություն. որի կոմպոզիցիայում կարևոր տեղ են գրավում տերևների երկարաձիգ կտրվածքներն ու նրանց համաչափ աստղաձև դասավորությունը: Սկոտեղների, գաթանախշերի ու աղամանների կոմպոզիցիաները ևս հիմնականում կառուցվում են կլոր ձևերի մեջ տեղավորված ճառագայթաձև տերևների ու եռանկյունաձև փոքրաչափ հատվածների տարրերակներից, որտեղ գիծն ու ձևը հըստակ մշակվածություն չունեն: Կարևոր սիմետրիան է, նույն զարդանախշի դիֆինի կրկնությունը: Ծառ հաճախ հարթությունն ունի ոչ հավասար մշակվածություն, իսկ գործիքի հետքի առկայությունը չի անհանգստացնում այն պատրաստողին: Նույնը տեսնում ենք փայտե հավանագների ու սխտործեծիկների ձևավորումներում, որտեղ նրանց երկարաձիգ ձևերը հնարավորություններ են ստեղծում նոճիներ հիշեցնող հատվածների, վեցաթև աստղերի կամ վարդակ—ծաղիկների ավելի խոշորացած օրինակների օգտագործման: Հիմնական վարդակի կամ եռանկյունների կողքի տարածությունները փորագրողը լցնում է անհամաչափ կետային փորվածքներով, չխորանալով նրանց նշանակության մեջ: Այս ֆոնի վրա հատկապես առանձնանում են դադողդանները, որոնք թալիսմանի նշանակություն ունեին: Դրանք պետք է չար ոգիներից, չար աչքից զերծ պահելին գյուղացու տրեմենտության այնքան անհրաժեշտ անասունները: Փորագրողը բարակ ու փոքրիկ փայտե կտորին տարրի ձևեր էր տալիս (կիսաշրջան, ներքևում՝ աղեղնաձև և երբեմն՝ գլանաձև), վրան փորագրում կամ գծում էր հավերժության ու արևի խորհրդանիշերը: Ծառ ավելի տարածված էին հարթ մակերեսով դադողանները, որոնք զանգվաձևի ոճավորված տարատեսակն են նեղ վերին և տարածված ցածի մասերով: Դադողանները հիմնականում

փորագրվում էին սովորական դամակով, եռանկյունաձև զարդա-
քանդակի տարրերակների վրա կառուցված հարթությամբ, երբե-
մե՛ղ՝ ցանցկեն փորագրությամբ, իսկ երբեմն՝ խորը և գծային փո-
րագրությունների զուգորդումով, կոտ մուսոնողությամբ, զծի ու
հարթության խելացի ընտրությամբ:

• • •

Փայտի գեղարվեստական ձևավորման վարպետներից ո-
մանց անունները պահպանվել են միանց գործերի վրա կամ գրա-
վոր հիշատակություններում: Դրանց թվում՝ ճարտարապետ Մխի-
թար հյուսեն XIII դ. կառուցեց Գոշախանքի փայտաշեն եկեղե-
ցին¹⁰⁸: Հալեայի որոշ տների փայտի աշխատանքների անկյունակե-
րում հանդիպում ենք վարպետներ «Սաչատուր», «Յովհաննէս»,
«Հաննէ» անուններին¹⁰⁹: Հալեայի Սալիքիե թաղամասի տներից
մեկն ունի փայտափոր դեկորով ոսկեզօծ դահլիճ, որը վարպետ
Խաչատուրի աշխատանքն է (XVI դ.), իսկ մեկ այլ ապարանքի
հյուրասենյակ ունի հռչակապ փայտափորագրման տեխնիկայով
արված հարդարանք, ցլարագարդ է (1691) և ունի «Սաչատուր
իբն Մուրատ Պալի» ասորագրությունը¹¹⁰: Սո. Լիսիցյանը հիշա-
տակում է Նոր Բալազետում կառուցած փայտե տան հեղինակ
մուխսի Հակոբին. որը ոչ միայն շենքը կառուցել, այլև զարդա-
քանդակել է նրա որոշ հատվածները¹¹¹:

XIX դ. սկզբին Թիֆլիսում մեծ տարածում ունեին վարպետ
Ավետիս Մխիթարյանի (Մարտունու շրանի Աստղածոր գյուղից)
դրվագված փայտե իրերը¹¹²: Կեսարիայի Գրիգոր Լուսավորչի
եկեղեցում կար զարդաքանդակած ոսկեզօծ փայտե խաչկալ, որը
փորագրել էր ֆենեացի Սուրիաս Գալֆան՝ թոմարգացի վարպետ-
ների օգնությամբ¹¹³: Ա. Պոլսում փայտի հմուտ փորագրողի հա-

¹⁰⁸ Ս. Բախուդյան, *Միջագաղթե Հայ ճարտարապետներ ու քարգործ վարպետներ*, Եր., 1962, էջ 42:

¹⁰⁹ Առաւմազդ Սրաւմեյան, *Փամբոյիե Հալեայի Հայոց Հարկ*, 1949, հ. 2, էջ 740—742:
¹¹⁰ Առաւմազդ Սրաւմեյան, *Իզդ. աշխ.*, հ. 3, էջ 976:

¹¹¹ С. Д. Лисицкий, Из материалов по изучению жилищ Армении. «Известия Кавказского историко-археологического института», Тифлис, 1924, стр. 136—137.

¹¹² Ն. Փալաթյան, *Իզդ. աշխ.*, էջ 113:

¹¹³ Աղաբալայան Ա., *Փամբոյիե Հայ Անարիդ*, Զ. Ա. Գահրե, 1937, էջ 827—828:

մարում ունեին անվանի ճարտարապետ Հովհաննես Մերվերյան ամիրան¹¹⁴, նկարիչ ու ոսկերիչ Ռուբեն Մելքոնյանը (ծնվ. 1865)¹¹⁵:

Փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստը հնուց տարածված արվեստներից է հայ իրականության մեջ: Նյութի մատչելիությունը, մշակման հեշտությունը, կենցաղում փայտին հատկացված կարևորագույն դերը հնարավորություններ են ըստեղծել փայտի փորագրման բազմակողմանի զարգանալուն: Մյուս կողմից, փայտի ոչ դիմացկուն լինելը, նրա շուտ փշանալու և կոտրվելու հատկությունը հիմք են դարձել բազմաթիվ քարձրարժեք գործերի ոչնչացմանը:

Ինչպես կիրառական արվեստի յուրաքանչյուր քնագալատ, նույնպես և փայտի գեղարվեստական փորագրությունը սեփական կապված է ժողովրդի գեղագիտական պահանջների հետ: Նրանց փոփոխությունից է կախված նաև կիրառական արվեստի այս կամ այն քնագալատի հանդեպ ունեցած հետաքրքրության ակտիվացումը:

Ծարտարապետական առանձին հատվածները, դաջն կաղապարները, տարգրական կլիշեները, գուլպաների կաղապարները, դաղդղաները, կենցաղային բազմաթիվ իրեր այսօր արդեն չեն կարող ունենալ այն արժեքն ու նշանակությունը, որը նրանք ունեցել են անցյալում:

Եթե առաջներում այդ ամենը սերտորեն շաղկապված էր ժողովրդի կենցաղին և թելադրված էր նրա տնտեսական կյանքով, սալա խորհրդային շրջանում փոխվում է փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստի բնույթը: Սոցիալ—տնտեսական նոր հարաբերությունները, նոր կենցաղավարությունը կյանքից դուրս են մղում կիրառական արվեստի ավանդական մի շարք տեսակներ, իսկ փայտի փորագրությունը դառնում է հիմնականում ինքնուր ստեղծագործողների մենաշնորհը:

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը մեր օրերում բոլորովին նոր իմաստավորում և նշանակություն է ստացել:

Որոշ շրջաններում, ինչպես օրինակ Ծամշադիում, Լոռիում,

¹¹⁴ Մ[երվերյան], Հին օրերն ու այդ օրերին Հայ մեծատունները, Վենետիկ, 1901:

¹¹⁵ Անտեփան Խաչատրյանի մշակմամբ Մերվերյանի Ինքնագրերը, Կ. Պոլս, 1926, էջ 275:

Գուգարքում, Իջևանում, Հրազդանում, Միսիանում և այլուր, դեռևս շարունակվում է որոշ իրերի պատրաստումը, հատկապես՝ գոլալներ, գաթանախշիկներ, տեփուրներ (սկուտեղներ), տաշտեր, որտեղ կարևորը իրի ավանդական գործածության հետ կապված ֆունկցիան է։ Մեքենայացված արդյունաբերության մեջ կորցնելով իրենց ուտիլիտար նշանակությունը, փայտի գեղարվեստական փորագրության իրերը ստանում են զուտ դեկորատիվ նշանակություն։

Համախմբվելով Երևանի ժողովրդական արվեստի մեթոդական կենտրոնի, ինչպես նաև Հայաստանի ժողովրդական արվեստի պետական թանգարանի, նրան կից Փայտի թանգարանի շուրջը, մասնակցելով նրանց կազմակերպած ցուցահանդեսներին, շատ հաճախ վարպետները փոխում են նաև փայտի փորագրության իրի ավանդական նպատակադրումը։ Ցուցահանդեսային իր ստեղծելու ձգտումն առաջ է մղում ինտարսիայի տեխնիկան, որի հնարավորությունները հիմնականում օգտագործվում են դիմանկարչական գործեր, բնանկարներ և կենցաղային իրեր ստեղծելուն։

Փայտի գեղարվեստական փորագրության անվանի վարպետներից էր Հակոբ Ազատյանը (1895—1965), որի գործերը նույնպես հեռու են ուտիլիտար նպատակներից։ Դրանք հիմնականում կմոններ են, հավանգ, սափոր, սկուտեղներ ու սկահակներ, որոնք դեկորատիվ նշանակություն ունեն։ Վարպետը հատուկ ուշադրություն է նվիրում իրի արտաքին ձևավորմանը, որից և բխում է զարդանախշը, իսկ սա էլ դառնում է աշխատանքի ընդհանուր կառուցվածքի հիմքը։ Այդպիսի սկզբունքով են արված «Ծերան», «Բամբակի կնգուղ» սկահակները։ Երբեմն միջնադարյան գրքային նկարչության առանձին դպրոցների գեղարվեստական կերպարներն են թելադրում սկահակի գեղարվեստական մտածելակերպը, նրա բաղադրիչ մասերը, այսպես կոչված «պուժետային կառուցվածքը»։ Հ. Ազատյանը խորը փորվածքով կարողանում է ստանալ ժանեկանման հյուսվածքի պատրանք։ «Լիլիկիա», «Վասպուրական» սկահակների առանձին ծավալների փայլեցումով ու խորը մասերի փայտի բնական ֆակտուրայի պահպանումով կարողանում է լույսուստվերի պատրանք ստեղծել։

Ժամանակակից փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստում զգալի ալանդ ունի Հովհաննես Նաղաշյանը (1876—1968):

Նաղաշյանի հետաքրքրությունը դեպի արվեստի այս տեսակը պատահական չէր: Հետաքրքրությունը գալիս էր մանկուց: Ամրապնդվել էր աշակերտելու տարիներին, իսկ որպես վարպետ՝ կատարելագործվել Ալեքսանդրապոլում, համքարական սկզբքունքներով բացած իր իսկ արվեստանոցում: Նաղաշյանը փայտի գեղարվեստական փորագրության հմարներով ձևավորել է եկեղեցիների դռներ (Կարսի, Երևանի ուսական, սբ. Հովհաննես եկեղեցիների դռները), կատարել է ճարտարապետական առանձին հատվածներ, ստեղծել է կիրառական արվեստի զանազան իրեր, սակայն նրա տարերքը կահույքն էր: Օգտվելով հայկական ճարտարապետական մի շարք հուշարձանների դեկորատիվ հարդարանքից, նա կարողանում էր յուրատիպ պատկերավոր մտածողությամբ այն հարմարեցնել փայտի մշակմանը: Նաղաշյանը կարողացավ սովորական ուտիլիտար իրին տալ գեղարվեստական տեսք՝ ազգային գեղագիտական մտածողության սահմաններում: Վարպետը զգալի դեր էր հատկացնում կահույքի գույնին, որը նա ստանում էր ոչ թե արհեստական միջոցներով, այլ հրդկման, փայլեցման, լույսուստվերի, ինչպես նաև ձևերի զուգորդման շնորհիվ: Նա մեծ նշանակություն էր տալիս փայտի տեսակին՝ լորենի կամ հաճարենի, որոնք յուրատիպ թեթևություն էին տալիս կահույքի հարթություններին: Նրա համար կահույքի ընդհանուր գեղարվեստական կերպարը որոշողը փորվածքի տեսակն էր. բարձրաքանդակ, խորը փորվածք, գրաֆիկական գծի ներմուծում և այլն: Հ. Նաղաշյանը կահույքի նոր տեսակ չստեղծեց: Նա քաջամանոթ էր հայկական գեղջկական կահկարասուն, սակայն, զգալով եվրոպականատիպ կահույքի տարածման հետանկարները, նպատակ դրեց, ընդհանուր ձևի պահպանման շրջանակներում, նրա արտաքինին տալ հայկական ոճի հարդարանք: Ազգային գեղարվեստական կերպարների օգտագործման սկզբքունքով են պատրաստված նաև Մատենադարանի սրահների դռները (1956), որտեղ Նաղաշյանն ազատ օգտվում է Մշո Առաքելոց վանքի դռների զարդաքանդակների մոտիվներից: Նրա

արվեստը փայտի գեղարվեստական փորագրության բարձր երևույթ էր մեր իրականության մեջ¹⁰։

Ավանդականի ու նորի վրա է խառնված շնորհալի երիտասարդ ստեղծագործողների արվեստը։ Դեկորատիվ իրերի հետ միասին (սափոր, սկուտեղ, շերեփներ և այլն), նրանք փայտի գեղարվեստական փորագրության բնագավառն են ներմուծում բարձրաքանդակների տարատեսակների օգտագործում, զգալի տեղ տալով մեծ ծավալների և ֆոնի արտահայտիչ գոգորդումներին։ Այս երիտասարդների ուժերով են իրագործված միջնադարյան ճարտարապետական կոթողների վերականգնման ամհրաժեշտ դոմերի և գրակայների աշխատանքները, որոնք դեկավարվում են Հայկական ՍՍՀ Միմիստրների խորհրդին առընթեր պատմության և մշակույթի հուշարձանների պահպանության և օգտագործման գլխավոր վարչության կողմից։

Ժամանակակից հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստի բնագավառում զգալի է ՍՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ Գրիգոր Խանջյանի ներդրումը։ Նրա նախանկարներով են պատրաստվել Գեղարդի վանքի և Երևանի սբ. Սարգիս եկեղեցու դռները, որոնցում ստեղծագործաբար են լուծված ազգային զարդարվեստից ընտրված մանրամասերի գոգորդումները։ Նկարիչն ունի նաև ճարտարապետության և նրա հատվածների, ինչպես նաև ճարտարապետության ու դեկորատիվ արվեստի ներքից մեկը նորովի հնչեց Հոփփսիմեի եկեղեցու քակում գտնվող սինթեզի միասնականության զգացողություն։ Նրա մտահղացումվա նախնական ընդունարան — դահլիճի համար կահույքի ստեղծման ժամանակ։

Ընդունարան—դահլիճի դռների քաջվածքից այցելուի հայացքն ընկալում է բուխարիկը, ինչպես նաև կենտրոնում դրված սեղանն ու նրա շուրջը դասավորված չորս աթոռները։ Աջ պատի տարածքը երեք բաժանում ունի. անկյուններում քազմոցներ փոքր սեղաններով և փոքր աթոռներով, իսկ մեջտեղում հեմակավոր քազմոց։ Կահույքի տեղաբաշխման հետ ամհրաժեշտ էր զբոսնել նաև յուրաքանչյուր իրի ձևը, այդ ձևի կապը ինչպես հարևան

¹⁰ Տե՛ս՝ Լու՛իանեն՝ Խաղաղյան, եր., 1974։

հարձած այլ իրի, նույնպես և հյուրասենյակի ընդհանուր կահավորման հետ: Անհրաժեշտ էր գտնել յուրաքանչյուր իրի չափը, նրա հարաբերությունը մյուս իրերի չափերի հետ: Պատերին փակցվող թարեքներն ու գոլալամանները զուտ դեկորատիվ նշանակություն ունեին, որից և թելադրվեցին նրանց հարդարանքի զարդամոտիվները: Աթոռների, սեղանների ու բազմոցների ձևավորման հիմքը ուտիլիտար նշանակումն էր: Նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում հենակների, աթոռների, հարթ են, իսկ բազմոցների հենակների ձևավորումներում նկատի է առնված նստողների մեջ ընկած տարածությունը, որոնց վրա տեղադրված են խաչքարեր հիշեցնող զարդավաճանիկներ: Սրանք կրկնվում են նաև սահարանի դռների վրա, բազկաթոռների ու աթոռների հենակների վերևում, բազմոցների ցածի մասերում: Փայտի ողորկ մշակումներում օգտագործված է կիսափայլեցումը: Նկարչի ուշադրությունից դուրս չի մնացել ոչ մի հատված: Անգամ իրերի ոտքերը մշակված են տվյալ իրի գեղարվեստական կերպարի շրջանակներում, նրա համամասնությունների ստեղծման սկզբունքների ոլորտներում:

Նույն սկզբունքներով մեկ այլ կահավորում Գ. Խանջյանը ստեղծեց Երևանի մատաններից մեկի համար: Այս գործում ևս նրա օգնականներն էին փայտը մշակող վարպետներ Ռուբեն Տեր—Թադևոսյանն ու Վլադիմիր Կարապետյանը, որոնք յուրաքանչյուր իր մշակել են սիրով, պատասխանատվության մեծ զգացումով, գործի խոր իմացությամբ: Աչք են շոյում իրերի կորագծերը, նրանց ուրվագծային հստակ շեշտադրումները, զարդաքանդակների նրբագույն մշակումները, փայտի ֆակտուրայի զգացողությունը:

Կահույքի և ընդհանուր ձևավորման մեջ հետաքրքիր է նաև մետաղյա մասերի ընտիր օգտագործումը: Ձևավորման մեջ կարևոր դեր են խաղում պատերի ապիտակը, փայտի շագանակագույն երանգները, երկաթի սևը, երեսպատման համար ընտրված կանաչադեղնագույն թափշը, ինչպես նաև հատակի գունագեղ գորգերը:

Գրիգոր Խանջյանը ստեղծեց կահույքի մի տեսակ, որին կարելի է տալ «ավանդույթ» և արդիականություն» անվանումը:

Հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստը զարգացել է կիրառական արվեստի մյուս ճյուղերին զուգահեռ, զարգացել է նրանց հետ ունեցած սերտ կապերի մեջ, ազդելով ու ազդվելով նրանցից: Փայտի գեղարվեստական փորագրության իրերի գեղարվեստական կերպավորման մեջ արտացոլվել են ինչպես ազգագրական ու մշակութային հասկացությունները, նույնպես և գեղջկական աշխարհընկալման պարզությունն ու հստակությունը:

Հայկական կիրառական արվեստի այս ճյուղում ևս պարզորոշ դրսևորվել են ժողովրդի վառ ու պատկերավոր մտածելակերպի անսահման հնարավորությունները:

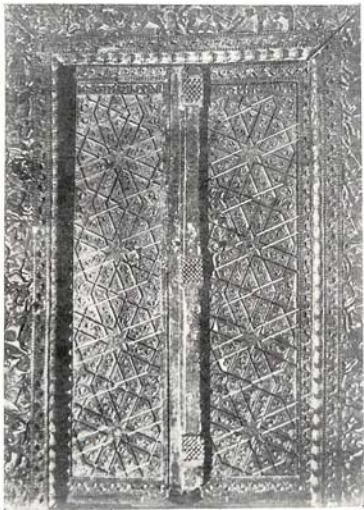
ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



1 Խոյակ: IX դ., Սևան:
 Երևան, Հայաստանի պատմության պետական թանգարան (ՀԳՊԹ):

2 Խոյակ: IX դ., Սևան:
 ՀԳՊԹ





3 Մշո Առաքելոց վանքի Քարզմանչաց եկեղեցու դուռը: 1134:
ՀԳԳԲ



4 Մշո Աստեղի վանքի Բարգմանչաց եկեղեցու դուռը: Հառված:



5 Մշո Առաքելոց վանքի Քարգմանչաց եկեղեցու դռան շրջանակի
հատվածներ:



6 Մանկ Աստված զանգի դուռ: 1176:
Հոգի



7 Մանկ Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



8 Մեանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



9 Մեանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



10 Սեանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



11 Սեանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



12 Սևանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հատված:



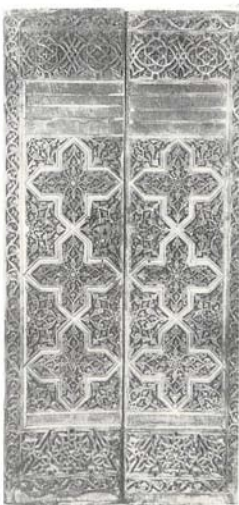
13 Դուռ Քեղոսիայից: 1371:
Անիեցւոյ, Պետական իւրաքանչեւ:



14 Սևանի Ստամբուլի վանքի դուռը: 1486:
ՀԱՅԿԻ



15 Մանի Առաքելոց վանքի դուռը: Հառված:



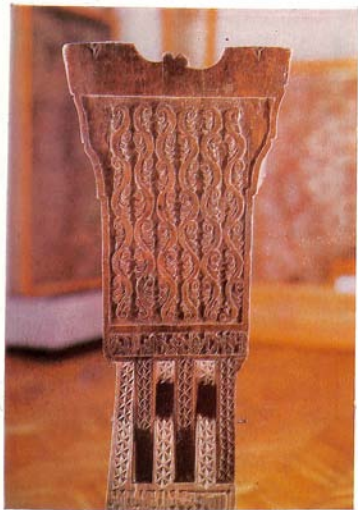
16 Դուռ Քեդուսիայից: 1372:
Անինգրադ, Պետական իշխանություն:



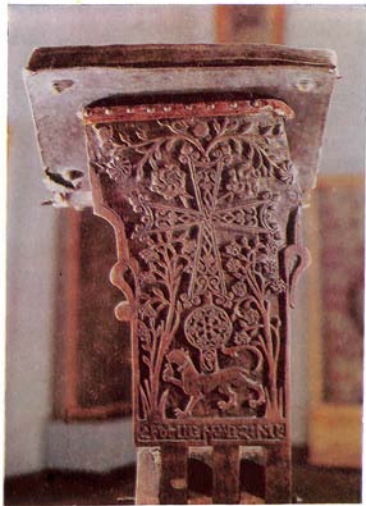
17 Գրական: 1164, Աճի: Ա. կազմը:
Հոգի



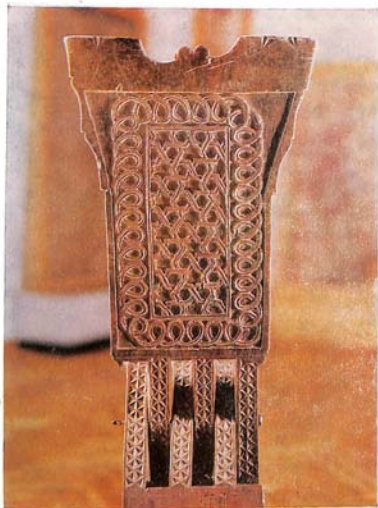
18 Գրեկոյ: Ռ կողմը:



19 Գրական: Հատված:



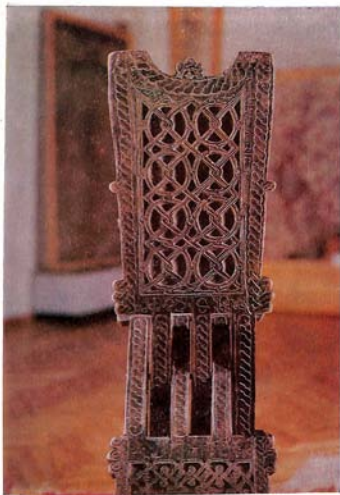
20 Գրական: Հատված:



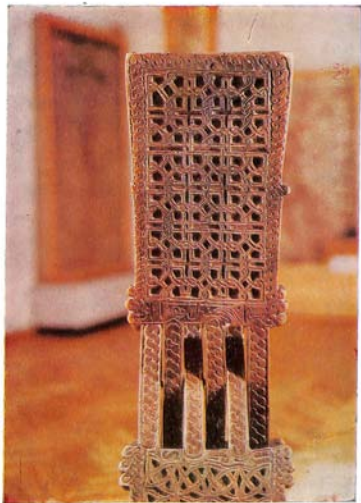
21 Գրական: Հատված:



22 Գրական: 1272, Աճի:
ՀԳԳԹ



23 Գրական: Համբար:



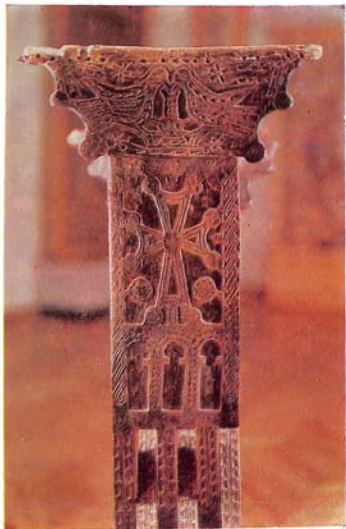
24 Գրանդուլ: Հասակամ:



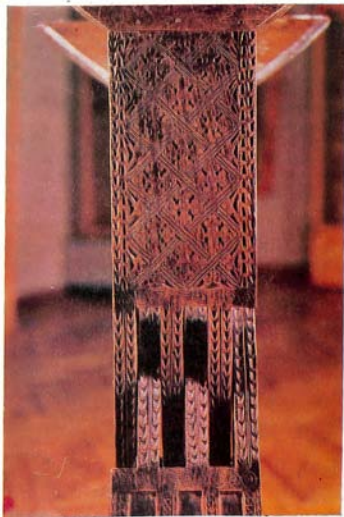
25 Գրակալ: Հասկած:



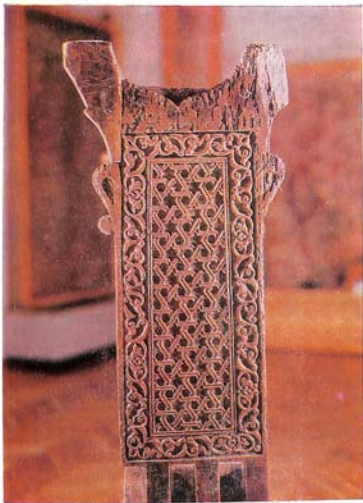
26 Գրական: 1272, Աճի:
ՀՊՊԹ



27 Գրական: Հատված:



28 Գրական: Հասկամ:



29 Գրական: Հատված:



30 Գրական: 1164, 1272, 1272, 1272 թթ.
ՀԳՊԲ



31 Խաչկոթի շուրջ Քրիստի Ամենափրկիչը: IX դ.:
Էմիլիան, Մայր Տառնի քանդակ:



32 Խաչելություն: Հավուց Քառի Ամենափրկիչը:



33 Խաչկութիւն: Հովոց թաղի Ամենափրկիչը: Հատված:



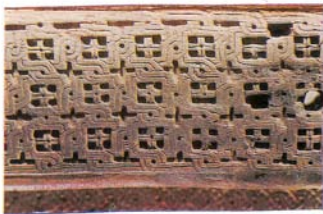
34 Տաթևի վանքի Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու դուռը: 1614:
Հղպթ



35 Տաթևի վանքի Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու դուռը: Հասկած:



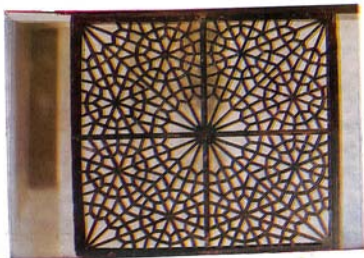
36 Տաթևի վանքի Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու դուռը: Հասված:



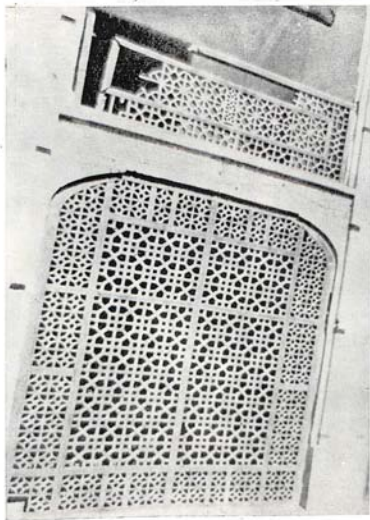
37 Տաթևի վանքի Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու դուռը: Հասված:



38 Տաթևի վանքի Գրիգոր Խուսավորիչ եկեղեցու դուռը: Հատված:



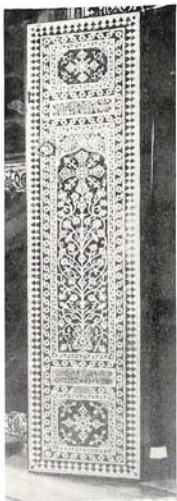
39 Խուսամուտի քանցք: XV—XVI դդ., Երևան:
Հովհի



40 Խառամասի ցանց: 1713—14, Նոր Զուղա:
 Նոր Զուղա, Գրիգոր Կոստավորչի Եկեղեցի:



41 Ամսաակ դամբ: 1659, Նոր Հուդա:
Մոսկվա, Կրեմլ, Քրեմլական:



42 Փաղտիկուտի դուռ: 1731, Ջմյունիա:
Նուստադեմ, սր. Հակոբյանց վանք:



43 Դաշի կաղապարներ: XVIII—XIX դ.
Հոգոթ



44 Գալի կաղապար: XIX դ.:
ՀՊԳՔ



45 Գուգլայի կազապար: Ա երև: 46 Գուգլայի կազապար: Բ երև:
XIX դ., Օնտն: Հփփ

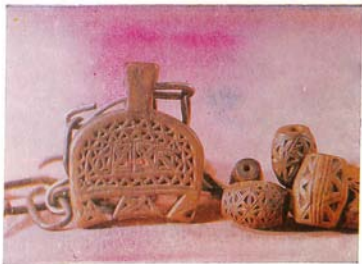


47 Դադղան: XIX դ.:

Երևան, Հայաստանի ժողովրդական արվեստի պետական
թանգարան (ՀԺԱՊԹ):

48 Դադղաններ: XIX դ.:
ՀԺԱՊԹ

49 Դադղաններ: XIX դ.:
ՀԺԱՊԹ





50 Գաղղղան: XIX դ.:
ՀԺԱԳԹ



51 Գաղղղան: XIX դ.:
ՀԺԱ.ԳԺ



52 Գաղղապաններ: XIX դ.:
ՀՅԱԳԹ



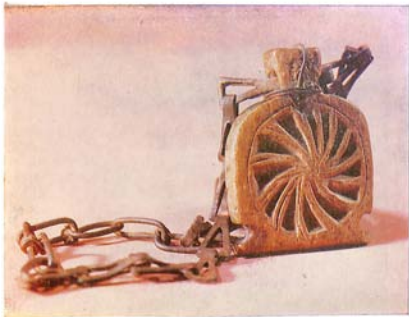
53 Գաղղղաններ: XIX դ.:
ՀԺԱՊԹ



54 Գաղղղաններ: XIX դ.:
ՀԻՆՊԹ



55 Քաղղաններ: XIX դ.:
ՀԺԱԳԹ



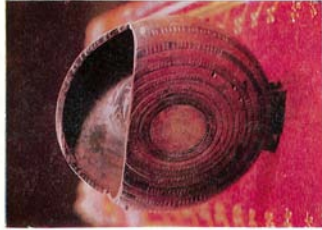
56 Գաղղյաններ: XIX դ.:
ՀԺԱԳՔ



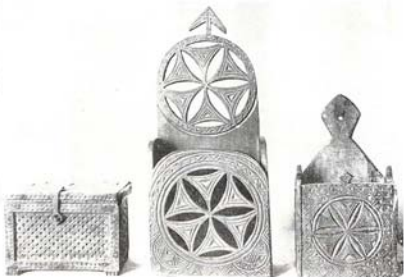
57 Աղաւմուն: XX դ.:
ՀԺԱԳԹ



58 Պարանախչիկ: XIX դ.:
ՀժԻԳՔ



59 Պարաման: XX դ. սկիզբ:
ՀժԻԳՔ



60 Գրականներ: XIX դ.:
ՀԳԳԹ



Պարծիքաման: XIX դ.:
ՀԺԱՊԹ



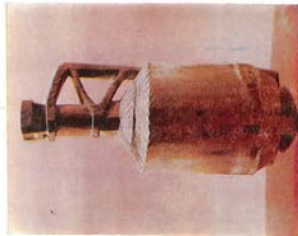
Պարծիքաման: XIX դ.:
ՀԺԱՊԹ



63 Սլաուրձեձիկ: XVII դ.:
Հոգիթ



64 Սլաուրձեձիկ: XVII դ.:
Հոգիթ



65 6000: XIX
200000



66 2. 6000: XIX
200000



67 Հ. Ազարյան, Սիւնիկ:
ՀՃԻՊ



68 Հ. Ազարյան, Սիւնիկ:
ՀՃԻՊ



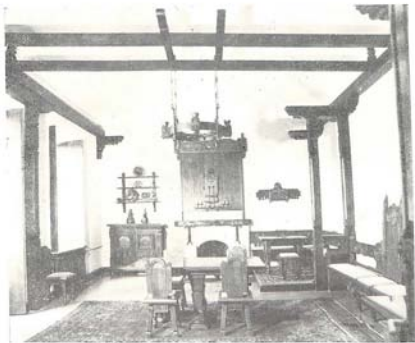
69 Հ. Ազատյան, Սկանակ «Կնդուդ»:
ՀժԱՊԹ



70 2. Ագառյան, Սկանակ «Կեզուդ»: Հատված:



71 Գրիգոր Խանջյան (ծնվ. 1926), Հայկական կառույց: 1982:



72 Գրիգոր Խանճյան, Հայկական կահույք: 1972:

Научно-популярное издание

КАЗАРЯН МАНИА МИКЕЛОВА

Художественная резьба по дереву в Армении

Ереван, издательство «Хорурдани грох»

На армянском языке

Պատմաարվեստական հասարակություն

ՄԱՆՅԱ ՄԻՔԵԼՆԵՒԻ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում

Գեղարվեստական ձևափոխումը

Կարյան Ղաֆուզյան

Խմբագիր՝ Լ. Լ. Սիմոնյան

Տեխ. խմբագիր՝ Ծ. Շանկելանյան

ԱՐ № 6560

Հանձնված է շտրվածքի 5.08.1986 թ., ստորագրված է տպագրության 6.06.1986 թ.: ՎՃ 00401. Չափը 70×90¹/₁₆: Տպագր. 4,5+3,75 ժամ. Կկար: Տպարանակ 5000: Փառվեր N 522, գինը՝ 2ա. 50ֆ.:

«Խորհրդային գրագ» հրատարակչություն, Երևան-9, Տեխյան 91:

Издательство «Хорурдани грох», Ереван 9, ул. Теряна 91:

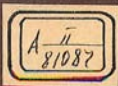
ՀԱՅԶ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375310, ք. Էջմիածին:

Типография Издательства АН Арм. ССР. 378310, г. Эджмцадзин.

QULI Chhivungh Qun. Qungh.



FL0230851



ON 30th