



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО

2

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1984

201(18303)

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՑ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

2

111
H 9259



Նպաստում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի առջնամբ

Խմբագրական կոլեգիա

Ռ. Վ. ՋԻՐՏՅԱՆ (ղեկ. խմբագիր), Լ. Ռ. ԱՋԱՐՏՅԱՆ, Ս. Կ. ՄԱՆ-
ՑԱՆԱՅԱՆ, Մ. Լ. ՄԱՐԻՔՅԱՆ, Կ. Ս. ՄՍԻՔԱՆՅԱՆ

Գլխավոր հրատարակչություն և հրապարակի գրասենյակ՝
գտնվում է Գիտությունների ակադեմիայի շենքում՝ Պ. Ե. ՄԱՆՑԱՆՅԱՆԻ
և հրատարակչության թիվերում՝ Այ. Ա. ՄԱՐԻՔԱՆՅԱՆԻ

Հ 253 Հայկական արվեստ: Հոգովածների ժողովածու/ՀՍՍՀ
արվեստի ին-տ: խմբ. կոլեգիա. Ռ. Վ. Ջարյան (ղեկ.
խմբ.) և ուրիշ.—Սր.: ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1984. Գիրք 2.
188 էջ, 15 թերթ և կ.

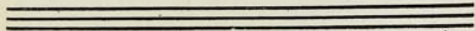
Ժողովածու ամփոփում է Հոգովածների՝ Լեյբովսկի միջնակարգի և
նոր ժամանակների Հայ արվեստի ու ժառանգման Հոգովածների ար-
ժարեում և ինչպես Հայ արվեստի պատմության ու տեսության,
սակերտ և Հայագիտության ընդհանուր հարցեր:

Գիրքը պատկար կարգ է կենդ արվեստի պատմությանը զբաղ-
վողների, արվեստագետների, Հայագետների և ընթերցող լայն շր-
ջանների համար:

4902010000
703 (03)—84 85—84

ԳՊՆ 85 (72)
7 Աբ

ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ



Н. М. ТОКАРСКИЙ

ПОДЗЕМНЫЙ ГОРОД В АНИ

(рис. 1—11)

Ани — некогда большой, хорошо обстроенный и плотно заселенный город, а ныне — пустынное городище с развалинами древних построек, находится на правом берегу Ахурына (Арпачая), в 35—40 км к югу от города Ленинкакан (Армянская ССР).

Он занимает мыс при слиянии Ахурына и Анийской реки, протекающей в ущелье, называемом Цветниковым (Цагкоцадзор). Две сухие ложбины — Игадзор и Гайледзор, впадающие в Цагкоцадзор и ущелье Ахурына, отсекают от мыса «треугольник», на котором высятся развалины внушительных даже сейчас укреплений, да редкие, полуразрушенные и пострадавшие от времени постройки, в основном церкви различных типов и размеров. Со стороны ущелий город в большей части имел естественную защиту и только у основания «треугольника», вдоль Игадзора и Гайледзора, понадобилась сплошная линия стен. В южной части расположен большой холм, занятый Вышгородом — цитаделью, сохранявшей кое-где в основании кладку древней крепости. В 1907—1908 гг. здесь были раскопаны разрушенные дворцовые постройки десятого и последующих столетий.

Наряду с развалинами городских зданий на поверхности земли и остатками их, обнаруженными при многолетних археологических работах, которые вел в Ани Н. Марр, привлекают к себе внимание многочисленные группы искусственных пещер, вырубленных в крутых берегах ущелий, ограничивающих город. Им и посвящен этот очерк.

Ани, только как крепость, впервые упоминается в V в. историками Египие и Лазарем Парбским в связи с восстанием армянских князей против персов в 450/451 и 481 гг. С воз-

рождением армянской государственности после двухвекового владычества арабов на армянских землях появляется ряд царств и среди них наиболее сильное — Ширакское, созданное представителями старинного княжеского рода Багратуни (Багратидов), один из которых — князь князей Ашот, торжественно венчался на царство в 886 г. К этому времени в составе владений Багратуни была и местность с крепостью Ани, откупленная у могущественных в прошлом князей Камсараканов. Первие царские резиденции новой династии (древний Багаран и Ерагавор) не могли по местоположению и природным условиям сравниться с Ани, что и послужило основанием для превращения его в 961 г. в столичный город, игравший в дальнейшем видную роль в жизни не только Армении, но и всего Ближнего Востока.

Новый город быстро рос. Первые городские стены, построенные Ашотом III Милостивым в 964 г., оградил небольшую узкую часть мыса, прилегающую с севера к Вышгороду. Но уже в последующие 25 лет Ани заняла всю территорию до Игадзора и Гайледзора, и преемнику Ашота Милостивого — Симбату II пришлось в 989 г. возвести вдоль этих ущелий вторую линию стен с многочисленными башнями и несколькими воротами и калитками, которая в дальнейшем неоднократно усиливалась и обстраивалась. Огражденный симбатовыми стенами город занимал уже площадь свыше 150 га, а к северу, вне стен, появились обширные предместья. Такой быстрый рост городского населения не мог произойти только за счет тянувшихся к царскому двору представителей феодальной знати, различных чиновников, духовенства и их челяди. Хоро-

шо защищенный, выгодно расположенный на караванных путях город привлекал к себе и ремесленников и купцов, находивших здесь благоприятные условия для своей деятельности¹, а развернувшееся с невиданным размахом строительство увеличивало население Ани многими тысячами рабочего люда. В это время и могло начаться массовое заселение анииских ущелий «пещерными» жителями, мастерски использовавшими свойства туфа, в котором вырубали различные помещения. Этот знаменитый армянский камень вначале поддается обработке простым ножом, а затем твердеет на воздухе с течением времени. Так появились искусственно созданные подземные кварталы города, которые следовало бы называть «Подземный Ани», если бы это наименование не укрепилося за большим подземным ходом в районе Вышигорода².

О назначении пещер ныне разногласий нет. Давно оставлено мнение, что они служили лишь убежищем для горожан в военное время.

Пещеры находятся вне городских укреплений (кроме берега Ахурина) и потому могли послужить убежищами при нападении на город только в некоторых малодоступных участках ущелий³.

Анииское царство прекратило свое существование в 1045 г., когда византийцы, вероломно лишив престола юного царя Гагика II, захватили армянские земли вместе с Ани. Но владычество их оказалось недолговечным. После первых набегов сельджуков в 1048 г. на

области к северу от Ванского озера султан Ани-Арслан в 1065 г. взял и разгромил Ани. Лишь к началу XIII в. значительная часть занятых сельджуками земель была освобождена амирспасаларом Захарией (из княжеского рода Захаридов), отвовавшим Ани в 1199 г. Первые три с половиной десятилетия XIII в. были вторым, уже еще более коротким, блистательным периодом в истории города. Он опять стал центром торгово-ремесленным и культурным центром страны. В это время здесь выдвигаются крупные предприниматели, коммерсанты и финансисты вроде видного представителя анииского делового мира Тиграна Онеца, с именем которого еще встретимся при ознакомлении с пещерами. Большая надпись на построенной им в 1215 г. изишской церкви позволяет иметь суждение о характере его разносторонней деятельности⁴. Благоприятные условия создались и для строительства, основной особенностью которого был большой вес монументальных светских зданий (дворцы, гостиные, притворы при церквях).

Не остались в стороне от нового подъема городской жизни и обитатели подземных кварталов. Они не только «строили» новые жилища, но и украшали существовавшие в соответствии с новыми вкусами, воспроизводя формы, введенные наверху в наземной архитектуре.

В 1236 г. Ани был взят монголами. Он продолжал существовать как город до XV в., но уже с конца XIII в. представлял собой обреченный, умирающий организм. В XVI в. Ани представлял только деревню. По мирному договору 1878 г. его пустынная территория, покинутая жителями, перешла вместе с Карской областью от Турции к России. После первой мировой войны Ани опять оказался на территории Турции.

Подземный город в Ани очень велик. Всю массу его «пещер» невозможно обследовать при кратковременных посещениях. Подобная работа, требующая времени, выносливости, а подчас и изворотливости исполнителей, может

¹ Н. М. Топарский. Архитектура Армении IV—XIV вв. Ереван, 1961, с. 243.

² Н. Орбели. Краткий путеводитель по городищу Ани (с планом). СПб., 1910, с. 9, 10 (№ 104а).

³ Во избежание путаницы мы придерживаемся здесь обычно употребляемых терминов «пещера», «пещерный квартал» и т. п., называя ими различные виды искусственных подземных сооружений. Единственное уточнение о том, что анием укрывались от неприятеля в пещерах, имеется у грузинского историка. В его описании избявших тысяч жителей Ани в церквях, которое учинил арабский султан, возмущенный в город в день Пасхи 1209 г., говорится: «Тут некоторые бежали в Дворцовый квартал (в крепости) и там укрывались, другие же — в Пещерный квартал, называемый «хартунок». (Н. Я. Марр. Ани. Л.—М., 1934, с. 38). Хартун — каменный дом. Это составное армянское слово, означавшее в начале XIII в. пещеру, впоследствии было утрачено и более не встречается.

⁴ Н. А. Орбели. Городище Ани. Свод армянских надписей, вып. I, Ереван, 1966, с. 62, 63, № 188 (из арм. яз.).

быть предпринята только в условиях хорошо снаряженных экспедиций. Таковыми и являлись ангийские археологические кампании, которые ежегодно в течение целого лета проводил Н. Марр, заботливо создавший на пустынном городище максимум удобства (и даже известный комфорт) для работы и жизни участников.

В 1916 г. одной из главных тем XIV кампании было составление описания всех доступных пещер. Эту работу Марр поручил своему молодому ученику Д. Кишшидзе (1889—1919), аложившему много самостоятельного труда в успешное выполнение этого нелегкого задания⁵. В 1916 г. автор настоящего очерка продолжил работы по пещерам. Было произведено повторное их обследование с целью отбора для подробных обмеров наиболее интересных комплексов и отдельных пещер, характеризующих различные виды подземных сооружений. Тогда же, наряду с другими работами, был произведен частичный обмер самого большого и интересного жилого комплекса в Цагкоцдзоре⁶.

Полевые материалы Д. Кишшидзе обработаны и подготовлены нами для опубликования их Издательством АН АрмССР⁷.

Геологическое строение ангийского массива, определяющее положение подземного города, ясно читается в прорезавших его ущельях. Он содержит три пласта. Нижний — твердый базальтовый, черного цвета, прослеживается в ущелье Ахурия и около устья Ангийской речки примерно на уровне воды. В нем нет искусственных пещер. Средний — мягкий, белесоватый туф, который за его податливость облюбовали «пещерные» жители Ани, заключает в себе все подземные кварталы города. Его толщина доходит до 40 м. Относительно тонкий верхний пласт, не отмеченный в свое время Абкином⁸, представляет весьма твердую

скалу красного цвета, «трудную» для обработки, в которой вырублено всего несколько десятков помещений, преимущественно в Гайледзоре.

В глубоком и тесном ущелье стремительного Ахурия пещеры имеются только в правом, городском берегу. В Цагкоцдзоре — широко, сравнительно неглубоком и доступном для перехода и переезда ущелье Ангийской речки, берущей начало в полутора километрах к северу от городища, оба берега почти на всем протяжении изрыты пещерами. В обоих берегах видны их также в Игадзоре, Гайледзоре и Багнайрадзоре. Почти на всех участках пещеры образуют несколько ярусов, число которых в далеком прошлом доходило до пяти, а, может, и до шести. Ныне, с утратами и излиями, видны преимущественно верхние ярусы, так как в зоне пещер туф особенно сильно выветрился и разрушился, скрыв нижние ярусы под осипами и обломками. Да и те, что дошли до нас, часто бывают лишены фасадных стенок и даже выходящих на фасад комнат в больших жилых комплексах. Особенно пострадали пещеры ахурийской стороны.

Ярусы подземного города располагаются в ущельях по-разному в зависимости от характера берегов. В одних идут непрерывными рядами, в других образуют группы. В наиболее густо населенном Цагкоцдзоре из берегов выступают оголенные туфовые мысы, отделенные друг от друга небольшими ложбинками, иногда совершенно заполненными конусообразными осипами. В этих выступах и вырублены жилища, образовывавшие в прошлом своеобразные кварталы. Помимо топографии, такое определение находит, по нашему мнению, подтверждение в том, что в каждом из них (за исключением двух из четырнадцати) была по крайней мере одна церковь, обслуживавшая свой кварталный приход. В Цагкоцдзоре среди 422 обследованных пещерных жилищ насчитано 20 церквей (кроме пяти — домовых, в монастыре и при усыпальницах). Такие же мысы имеются и в Багнайрадзоре.

Иначе обстоит дело в ахурийской части подземного города. Тут нет разделения на кварталы по природным условиям. Нет и церквей. Видимо, здешние обитатели были прихожанами наземных городских храмов, что вполне возможно, так как основные ахурийские пещеры находились на территории, ог-

⁵ Н. Марр. Отчет Ангийского музея древностей за 1915 год. Ангийские древности. II. Пер., 1917, с. 30 и сл.

⁶ Г. Н. Чубиков. Отчет Ангийского музея древностей за 1916 год. Ангийские древности. III. Пер., 1918, с. 3 и сл.

⁷ Полевые записки Д. Кишшидзе хранятся в Ленинградском отделении Архива АН СССР (ф. 800, оп. 6, № 740), негативы фотографий пещер Армян и Арташеса Вружов — в Государственном историческом музее Армении в Ереване.

⁸ Brozet M. Les ruines d'Ani. St. Pétersbourg, 1860. Atlas.

ражденной городскими стенами⁸. А вот «пещерные» палеоландоры жили вне этих стен и в любой момент могли быть отрезаны от города и его церквей. Жители Игаллора и Гайлеллора, расположенных в предместьях за Сибатовыми стенами, вероятно, тоже образовывали два самостоятельных прихода при подземных переквах, вырубленных в их берегах.

Сейчас трудно сказать, как сообщались между собой пещерные кварталы, ярусы и соседни по ярусам, — слишком велики разрушения берегов. Ярусы могли располагаться уступчатыми террасами подобно арийским геологическим пластам, образуя дорожки перед входами в пещеры. Если же уступов в скале не было и ярусы вырубались один над другим, как этажи в обычных зданиях, то сообщения должно было происходить по подземным переходам и лестницам, незначительные следы которых сохранились в нескольких местах. Ныне к пещерам приходится добираться по тропам, протоптанным на крутых осыпях, скрывающих нижние ярусы.

При подготовке материалов Д. Кипиндзе к печати мы составили сводную таблицу количества пещер в Ани по их назначению и местонахождению в ущельях. В нее занесено 80% комплексов, одиночных помещений и их остатков несомненно искусственного происхождения и 139 сомнительных слезов — всего 945 подземных объектов, дошедших до наших дней. В дальнейшем цифровые данные будем заимствовать из этой таблицы. Вероятно, не меньше пещер бесследно исчезло в результате землетрясения и разрушения прибрежных скал и погребено целыми ярусами под обломками и осыпями. Можно полагать, что в годы расцвета Ани число пещер значительно превышало полторы тысячи.

Виды арийских подземных сооружений весьма разнообразны: жилые помещения в одну и несколько комнат; монастыри и небольшие церкви — квартальные (приходские), ломовые, в погребальных комплексах; усыпальницы; караульные; подземные ходы из города в ущелье к воде, а также различные коридоры и переходы с лестницами между

группами помещений; наконец, уникальные свещечески арийские хозяйственные пещеры — голубятни.

Жизнь аи. Огромное большинство населения арийских подземных кварталов составляли семьи, довольствовавшиеся одной большой отдельной комнатой. Таких одиночных жилищ насчитано 693 из 823 обследованных жилых пещер и их остатков. В них проживали, надо полагать, малоимущие горожане, которые, возможно, даже не имели права собственности на жилье и нанимали его у предпринимательных владельцев прибрежных земель. Многокомнатные подземные «дома» занимала более состоятельные люди. Здесь могли жить торговцы и ремесленники, обслуживавшие многотысячное население ущелья, а также местное духовенство и низовые представители городских властей. Говоря о жилищных условиях и отношениях в Ани, Н. Я. Марр отмечал: «Из наличных пока надписей мы знаем, что в числе нанимателей были ремесленники, торговцы и содержатели гостиниц»¹⁰. Здесь нет прямого указания, что сказанное относится и к жителям подземного города, но это не значит, что они представляли исключение. Общее число многокомнатных жилищ и их остатков 130. Из них, по числу комнат: 2 — 91; 3 — 25; 4 — 8; 5 — 3; 8 — 2.

Комнаты обычно имеют прямоугольный, близкий к квадрату, план. Кое-где, как исключение, встречаются помещения иной формы, а то и просто бесформенные, как естественные пещеры. При одной комнате (часто размером до 30—35 кв. м) во многих пещерах к задней ее стороне примыкает глубокий альков (до 10 кв. м), который Д. Кипиндзе называл комнатой-нишей. Эта открытая комната иногда отделялась занесой, на что указывают круглые углубления в стенах для концов жерд, на которую навешивалась ткань¹¹. В несколь-

¹⁰ Н. Я. Марр. Рассказы в Ани в 1904 г. — Известия имп. Археологической комиссии, вып. XVIII, СПб., 1906, с. 83.

¹¹ Чертежи для всех пещер, кроме большого жилища в Игаллоре при впадении в него Ваггарского ручья, сделаны нами по заборкам и остаткам размеров Д. Кипиндзе. Так как размеры алков почти во всех случаях соответствуют размерам комнат, чертежи надо рассматривать как схематические. Из учета незначительных неточностей в прямых углах, неравнотетра на различных сторонах и т. п.

⁸ На правом берегу Азурка есть только одна пещерная церковь в пещерном квартале за пределами города, ниже устья Алайской реки.

ких жилищах перед единственной комнатой сохранились маленькие прихожие. Практиковалось ли вырубание их достаточно широко, установить ныне невозможно из-за больших разрушений именно фасадной части подземных кварталов. Две-три комнаты чаще всего располагаются в один ряд вдоль берега. При большом числе комнат их вырубали двумя рядами так же вдоль берега. Помещения внешнего ряда имеют входы из устьев и двери в соответствующие им внутренние комнаты. В поперечных стенах пробиты широкие проемы, что придает рядам комнат вид анфилады. В многокомнатных жилых комплексах альковы устраивались реже и меньшей глубины.

При обследовании пещер не было обнаружено ничего, что указывало бы на местонахождение лавок и мастерских. По нашему мнению, они могли находиться при жилых торговых и ремесленников, во внешнем ряду помещений. В таком случае часть внутренних комнат за лавкой или мастерской могла быть кладовой для товаров или материалов.

Потолки — плоские и шатровые в виде четырехгранных усеченных «пирамид» со световым отверстием («ердиж-ом») в вершине. Грани шатра обычно бывают слегка волгнуты и потому его точнее можно определить как стрельчатый сомкнутый свод со срезающей шельгой¹³. Другие формы сводов в жилых пещерах встречаются редко. В тех случаях, когда массив скалы над помещением был слишком велик, шатер делали наклонным и световое отверстие выводили на фасад. В некоторых пещерах, сохранивших наружную стену, можно видеть небольшое окно, пробитое над входом. Дверь часто является единственным проемом во внешней стене и выполняет одновременно функции окна. Ясно, что близкая к квадрату форма помещений была наиболее подходящей для устройства шатра и освещения через

дверь. Высота жилых пещер при плоском потолке колебалась в пределах от 2,5 до 4,0 м, а при вертикальном шатре доходила до семи с лишним метров.

Для хозяйственных надобностей внутри подземных домов в скале вырубали небольшие кладовые и чуланы.

В стенах комнат можно видеть разнообразные ниши — от больших прямоугольных выемок, иногда с оставленными в них каменными лежанками, до небольших законченных, со следами масла, углублений для свечей. (В некоторых пещерах каменные лежа и сидения выступают из стены). Посуда хранилась в продолговатых нишах-полках. Широко были распространены небольшие ниши с циркулярными, стрельчатыми и фигурными сводами, предназначавшимися, вероятно, для ценной утвари, и одновременно являвшиеся излюбленным архитектурным украшением жилищ, в котором находили отражение художественные вкусы эпохи. Эти ниши часто располагались в один или несколько рядов, как, например, в полуразрушенной комнате подземного жилища в ахурянском ущелье около собора. Ее убранство дополнял камин, нарядная композиция которого, не имеющая повторений в сохранившихся пещерах, достойна упоминания. Он представляет прямоугольную в плане нишу со стрельчатым сводком, над которым, наподобие раскрытого веера, расходятся желобки, окаймленные у внешних концов двойной полукруглой аркой. Для подвешивания и привязывания различных предметов в стенах на разной высоте вырезали «кольца». В стенах нескольких пещер обнаружены заделанные концы деревянных стирей, которые, выступая из них, служили некогда вешалками. В полу всюду видны остатки и следы круглых и квадратных очагов.

Среди многочисленных жилых пещер особое внимание привлекает большой комплекс, занимающий в верхнем ярусе конец скалистого мыса, образованного ущельями Анижской речки и Багнярского ручья (левый берег) при их слиянии. Он состоит из восьми комнат, маленькой домово-й церкви с приделом и притвора при ней, связанных между собой широким коридором, который начинается у входа из Багнярадзора и доходит до обвала в Цагкоцадзоре. Вход находится у основания высокой отвесной скалы и представляет прямоуголь-

¹³ Шатровое перекрытие помещений было известно и саякам Армении задолго до Р.Х. (Ксенофонт, *Анабасис*. М.—Л., 1951, с. 107. Русск. пер. М. И. Максимовой). Деревянные шатры на горизонтальных венцах с ердаком просуществовали в архитектуре жилищ Закавказья до наших дней. В средние века армянские архитекторы, создавая многочисленные притворы, пристраивавшиеся повсюду к церквям, воспроизвели в камне в разных вариантах шатровое покрытие со световым отверстием, основанное на колоннах или перекинутых арках.

ный проем с тиналом и широкой аркой над ним. Судя по следам на скале, перед входом были сени (вестибюль) с маленькой комнаткой с правой стороны, предназначавшийся, вероятно, для припрятника. В стене, расположенной напротив второго входа в зал из коридора, вырублены три большие высокие ниши, в которых, вероятно, стояли бронзовые водосвечники и курительницы, а между дверями в маленькие комнатки — ниша меньших размеров с деревянными полками для драгоценной художественной утвари.

Главным же украшением зала были ковры, узорчатые ткани и вышивки, покрывавшие стены и пол¹².

Коридор, пройдя вдоль зала, является в большое сводчатое помещение (в среднем 15×8 м при высоте 5—6 м). Два массивных пилона разделяют его на два нефа, которые после обрушения природной фасадной стены всем своим сечением открываются в Цагкоцадзор. Это был притвор небольшой домово́й церкви, примыкающей к нему с южной стороны. Церковь одностолпная с цилиндрическим сводом. Проломные стены не равны и потому апсида оказалась отклоненной к югу от обычного положения. Такая несправильность плана была вызвана конфигурацией скалы. В западной стене вырублена бо́льшая ниша во всю высоту церкви, а в ней — вторая ниша с полкой для книг или церковной утвари. Церковь имеет крохотный преддел, с которым сообщается через дверь в южной стене¹³.

Д. Кипшидзе в вопросе о назначении этого большого комплекса колебался между монастырем и загородным домом богатого аристократа, вроде упомянутого уже Тигра́на Овсиза¹⁴. По нашему мнению, о монастыре здесь не мо-

жет быть и речи, так как просторные комнаты, освещенные некогда через окна в исчезающих фасадных стенах, трудно принять за кельи монахов, особенно после озвучивания с несомненным монастырем тут же в Цагкоцадзоре за Багнйрским ручьем. В показанном нами подземном доме, судя по сохранившимся помещениям, было всегда прохладно, даже в самые жаркие дни. Находился он в ущелье, где у реки зеленели сады, огороды и лужайки, оправдывая поэтическое название — «Цветниковое». Поэтому вполне допустимо предположение, что какой-нибудь богатый горожанин предпочитал проводить летние месяцы во вместительном пещерном «доме прохлады», а не в тесно застроенном, многолюдном наземном городе.

Подробная опись жилых помещений подземного города позволяет составить представление не только о существовавших в нем бытовых условиях, но и о былой численности его населения, исходя из количества жилищ и среднего состава семей. Высказанное уже предположение о первоначальном количестве пещер всех видов, естественно, относится и к пещерным жилищам и потому можно считать, что их число было также примерно в два раза больше зарегистрированного в описи, т. е. около 1700 «квартир» и отдельных комнат. Приняв средний состав семьи в 4—5 человек, получаем число подземных жителей Ани — 7—8 тысяч человек.

Голубятни. Во всех ущельях, кроме Гайсцедзора, можно встретить очень своеобразные пещеры особого хозяйственного назначения — голубятни. Они представляют прямоугольные и изредка круглые помещения, в стенах которых, начиная с некоторой высоты от пола и до потолка, вырезаны горизонтальные ряды небольших прямоугольных нишек-гнезд. По высоте они располагаются либо одна над другой, либо в шахматном порядке. Назначение таких пещер не вызвало сомнений, так как голубиное удобрение могло с пользой примениться анискими огородниками и садоводами. Голубятни были «заселены» и в годы аниских экспедиций; о постоянном пребывании в них птиц свидетельствовал толстый слой помета на полу. Случалось все же то обстоятельство, что в Армении специальные помещения для голубей были «построены» только в Ани, и только в пещерной части города.

¹² Н. Марр. XI ани́йская археологическая кампания. (Приложение к труду «Книжная история Ани и раскопки на месте гордизина»). — Тексты и рисунки по армяно-грузинской филологии, кн. XIII. СПб., 1913, с. 52.

¹³ План притвора и портал с предделом опубликованы в книге Н. Марра. Ани, табл. X VI—198, где по ошибке технического редактора по отсылке к плану из раскопок 1911 г. (там же, с. 90).

¹⁴ См. ук. в прим. 7 рукопись, л. 35. Здесь уместно отметить, забегая вперед, что в 200—250 м от этого комплекса вверх по Цагкоцадзору располагалась бо́льшая группа возмущающихся, ныне погребенных сооружений, среди которых, по мнению Н. Я. Марра, основанному на надписи, находится гробница Тигра́на Овсиза (Н. Я. Марр. Ани, с. 93).

Лишь в 1915 г., будучи на Кавказском фронте, я встретил голубятню такого же типа, выложенную из камня в одном из помещений древней крепости напротив селения Хувах на пути из Олт в Ишхан. Назначение этого сооружения стало мне известным позднее, во время работы в Ани. Возможно, что оно было жилищем почтовых голубей¹⁶.

Обследование анийских пещер выявило 16 голубятен, большинство которых находилось в полуразрушенном состоянии. Среди них выделялись довольно хорошей сохранностью и, главное, своей композицией и размерами круглая двухъярусная голубятня в скалистом выступе правого берега Цагкоцадзора напротив Вынгорода. Нижний ярус ее представляет нечто вроде половинки вытянутого эллипсиса со срезанной верхушкой. Над этим круглым срезом вырублен второй ярус, напоминающий церковный купол,— круглый барабан, покрытый полусферой. Возможно, что композиция этой голубятни подсказана формами башнеобразных анийских церквей. В нижнем ярусе 11 рядов нишек-гнезд, а в барабане и своде— 12. Высота гнезд везде одинакова— 18 см, а ширина и глубина их непостоянна и изменяется в зависимости от местонахождения в ярусах. По приблизительному подсчету голубятня вмещает в себе около 650 гнезд. Голуби могли летать через окно в барабане и через небольшие круглые отверстия, когда оно было закрыто.

Церкви подземных кварталов и предместий Ани невелики по размерам и просты по архитектурному решению. Все они, кроме двух, состоят из нефа различной длины, перекрытого цилиндрическим сводом, и алтаря, примыкающего к нему в восточном конце. Алтарь почти всюду имеет форму апсиды, завершенной конхой, и только в трех церквях представляет прямоугольную площадку под цилиндрическим сводом. В двух случаях, кроме алтарной апсиды, имеется еще одна, примыкающая к нефу с запада. Для увеличения площади алтарной апсиды начало ее полукруглая почти везде отнесено вглубь и не совпадает с углами. Пол алтаря значительно поднят над полом нефа (до 1 м), как это стали

повсеместно делать в церквях, начиная с багратидской эпохи. До того алтарные возвышения были невелики. Встречаются престолы в виде параллелепипеда, оставленного в породе в глубине апсиды. В некоторых церквях углам апсиды отвечают полуцилиндры в западных углах, переходящие в подпружную арку, выступающую под сводом из западной стены. При удлиненном нефе пилоны продольных стен в зависимости от структуры несут или только подпружные арки, или, вместе с ними, и арки, идущие по стенам. Само собой разумеется, что и пилоны и арки в пещерном строительстве не играют конструктивной роли и являются лишь декоративной имитацией форм и конструкций наземной архитектуры.

В нескольких церквях, выделяющихся среди других своей отделкой, в нее включены колонки, помещенные в углах апсиды и нефа и заменяющие в разных комбинациях (парами и пучками) пилоны продольных стен¹⁷. В гайлецдорской церкви полукруглые апсиды разбиты парными полуколонками на шесть частей, содержащих полукруглые ниши. Здесь можно усмотреть упрощенное повторение композиции апсид анийского собора и большой церкви 1029 г. в Мармашене.

В верховьях Цагкоцадзора, на левом берегу, есть трехнефная сводчатая пещера. Она настолько разрушена и засыпана выветрившейся породой, что не удалось установить, что здесь было— трехнефная базилика или три самостоятельные церкви, что вполне возможно, так как каждый неф в восточном конце имеет апсиду. Вопрос о типе этого подземного сооружения может быть выяснен после удаления настила, скрывающей нижнюю его половину, где в продольных стенах могут быть проемы. Размеры и форма их в данном случае имеют решающее значение, тем более, что западные (фасадные) стены разрушены до основания и неизвестно число входов— один или три.

В трехнефной пещере в обоих случаях основные принципы архитектурного решения те же, что и во всех однефных церквях ани-

¹⁶ Побутно отметим, что строительство специальных помещений для голубей практиковалось в странах Древнего Востока и Античного мира.

¹⁷ На рис. 8 показана церковь, которую лишь условно можно назвать пещерой, так как она вырублена в одномом утесе верхнего красного слоя, возвышающемся на городской территории над пещерным участком Е (№ 11 по Путеводителю Орбел). В ней особенно ясно видно подражание архитектуре городских зданий. Рисунок взят из труда.

ских подземных капталов. А вот на правом берегу Цагкоадзора, напротив храма Гагика, а большим погребальным комплексом с могилкой Тиграна Онеца сохранилась куольная церковь, единственная в развалинах подземного города. Структура плана и соответственные объемные решение позволяют условно отнести эту церковь к типу крестообразных. В ней к центральному объему, завершенному куполом на круглом барабане, примыкают четыре крыла. Восточное крыло, заключающее просторную алтарную апсиду, несомненно вытунто по сравнению с тремя другими, которые неглубоки и больше походят на широкие «елоскые» ниши. Пролеты их меньше поперечника апсиды и это, вероятно, явилось причиной необычной профилировки западных углов подкупольного объема. Паруса, заключенные между широкими арками над крыльями, образуют вверху кольцо с выступающим карнизом, над которым вырублен барабан. Церковь освещается двумя окнами, выходящими на восток, в апсиде и барабане.

В подземной части Ани до нас дошло 35 церквей, разной степени сохранности. Из них: домовая — 1, монастырская — 1, при усыпальницах — 7, приходские — 26.

Малые размеры приходских церквей и отсутствие значительных площадей перед ними исключали возможность проведения богослужений при большом стечении молящихся и поэтому здесь, надо полагать, служили, главным образом, молебны и совершали обычные для христианского быта религиозные обряды (например, крещение младенцев), не привлекавшие значительного числа прихожан.

В армянской архитектуре видное место занимают притворы—адияны, которые пристраивались по преимуществу к существовавшим уже церквам. Древнейшие притворы простого, еще не установившегося вида относятся к X в., а наиболее ранний, основные черты которого в дальнейшем стали типичными для этих сооружений, был возведен в монастыре Оромо в 1038 г. Пристройка к церквам богато отделанных притворов получила наибольшее распространение в конце XII и начале XIII вв.

Положение церквей, вырубленных в берегах ущелий, и плотность заселения пещерного города исключали возможность позднейшей «пристройки» подземных притворов к церквам. Поэтому кроме известного уже притвора в

«загородном доме» только при двух церквах— в Игдзоре и Гайледзоре — одновременно были вырублены помещения, которые можно считать притворами, хотя в них и не нашли отражения характерные черты развитого типа подбных наземных построек.

Монастыри. В низовых Цагкоадзора, напротив Вышгорода, в правом берегу двумя глубокими ложбинами вырезан скалистый мыс, пронизанный несколькими ярусами пещер разного назначения (в их числе известная уже круглая голубитня). Среди жилых помещений, двух усыпальниц с переконками и нескольких причудливых по плану пещер непонятного назначения во втором ярусе расположен центральный комплекс монастыря (рис. 12). Пройдя под ним по коридору в глубь скалы и поднявшись по внутренней лестнице, попадаем в прямоугольную большую комнату, а возможно, монастырскую трапезную. Во всех стенах ее пробиты проходы в соседние помещения и одна наружу (ныне на самый край обрыва). Простенки между дверями сплошь заняты нишами разных размеров. С восточной стороны примыкает вторая большая комната с цилиндрическим сводом, большая часть которой свалилась в лошину. Отсюда два коридора ведут в маленькую (не обмеренную) переконку обычного типа и такую же келью с лежанкой в нише, имеющую второй вход из предполагаемой трапезной. Возможно, что она предназначалась для игумена или монаха-священника. Келья вырублена в глубине скалы; она очень темная и тесная. Почти все помещения имеют высоту 1,70 м и в них чувствуешь себя словно в тисках, готовых каждое мгновение сомкнуться. Можно полагать, что с этим монастырем были связаны все пещеры участка О, в котором он находится.

Усыпальницы. В Ани было много погребений богатых горожан в специальных пещерах. Большинство их (9 из 13) высечено в скалах только на правом берегу Цагкоадзора, в среднем туфовом слое. В Вагнарском ущелье — 1 пещера и в Игдзоре — 3, из коих две высечены в верхнем красном слое. Н. Я. Марр в отчете Анииского музея древностей за 1915 г. приводит данные Д. Кипшидзе о разновременностях анииских пещерных усыпальниц: «Усыпальницы двух видов: или это большие ниши в открытой галерее, или крытом коридоре с могилами, как например, усыпальница

Тиграна Онеица, или комната, порой зал с рядами могил в полу, или круглые цилиндрические комнаты. При усыпальницах — часовни»¹⁸.

Предположение, что цилиндрические комнаты тоже были склепами, нам кажется сомнительным. Обычно их диаметр столь мал (около 1,5 м), что поместить там нормальную могилу взрослого человека невозможно. Да и сам Кипшидзе, не раскопавший ни одной из этих комнаток, свое предположение сопровождал вопросительным знаком. Первые два вида погребений можно видеть в обширном пещерном некрополе, приписываемом дому Тиграна Онеица. Он занимает большую часть скалистого выступа в Цагкоцадзоре напротив храма Гагика и включает в себе коридор, залы и комнаты с могилами, а также известную уже купольную церковь. Колоссальные блоки скалы, содержавшие фасадную стену, обрушились и интерьеры ряда помещений оказались обнаженными.

Северная часть некрополя представляла сводчатый коридор, повернутый налево под прямым углом перед выходом к комнатам и залам. В его внутренней стене — четыре прямоугольные сводчатые ниши. Все они начинаются на высоте около 1 м от пола. В оставленных внизу массивах вырублены могилы (любогда по две), накрытые в свое время каменными плитами («встроенные саркофаги»). Крайняя ниша в начале коридора была сплошь расписана: Девгус на задней стене, архангелы Гавриил и Михаил на своде (рис. 14)¹⁹. Под изображением Гавриила слабые следы композиции из трех фигур (одной женской) в движении по направлению к Христу. Сюжет ее нельзя признать светским, так как все фигуры с нимбами. Справа от центральной группы — надпись XIII в., давшая Н. Я. Марру повод считать, что здесь был похоронен Тигран Онеиц²⁰. Остатки штукатурки со следами росписи были отмечены Д. Кипшидзе и на стене коридора по бокам ниши. Здесь, по-видимому, была какая-то светская композиция (охота?),

около которой, по Броссе и Алишану, имелась коротенькая надпись²¹. Последняя ниша коридора, со стрельчатым сводком сразу за поворотом, содержала в «саркофаге» останки девочки, видимо, родственницы Тиграна, в богатом княжеском одеянии²².

Пройдя далее через сени перед двумя небольшими квадратными склепами с могилами в полу и большой зал с могилами в нишах, из которых одна с пятью захоронениями в полу представляет, по существу, открытую спереди комнату, можно пробраться в нижний этаж некрополя, где обращает на себя внимание второй большой зал с правильными рядами могил в полу. В нижнем этаже находится и купольная церковь, заканчивающая ряд помещений этого подземного комплекса. В Цагкоцадзоре только здесь была осуществлена система погребений в нишах с саркофагами. Происхождение ее станет ясным после ознакомления с двумя древнейшими анискими пещерами в верховьях Игдзора. Они находятся по правую руку от дорожки, спускающейся из Игдзорских ворот города к Цагкоцадзору. Упомянув их в Путеводителе, И. А. Орбели особо отмечал: «В церковьках интересны высеченные в скале купели, рассчитанные на взрослого человека»²³. То же самое повторил в своих описаниях Д. Кипшидзе. Однако, как увидим, имеются основания считать, что назначение этих пещер было иное — погребальное, а «купели» на самом деле были саркофагами²⁴.

Обе пещеры вырублены рядом на расстоянии около 20 м друг от друга (с севера на юг) в твердом вернем пласте красного цвета. За-

¹⁸ Ук. рукопись Д. Кипшидзе, л. 426, 36; Г. Алишан, *Ширак*, Венеция, 1881, с. 87 (на арм. яз.); К. Н. Босмаджян, *Армянские надписи Ани, Багнайра и Мармашеца*, Париж, 1931, № 6 (на арм. яз.).

¹⁹ И. А. Орбели, *Каталог Аниского музея древностей*, Ани-ская серия, № 3, СПб., 1910, с. 33—38. В книге В. Арутюняна «Город Ани» (Ереван, 1964) под фотографиями пещер и этой ниши (рис. 14), к сожалению, даны ошибочные аннотации по поздней дефектной копии негативов Гос. ист. музея в Ереване. Ничего по подлинным запискам Д. Кипшидзе на опечатках в его рукописи нами составлена новая подробная опись.

²⁰ Там же, с. 38. В списке указывал (ниже городская стена) и на плане они значатся под № 7. Рижская цифра I при Игдзорских воротах — по Путеводителю.

²¹ Н. М. Томирский, Из истории пещерного строительства в Ани — Историко-филологический журнал АН АрмССР, Ереван, 1966, № 1 (32), с. 125—138.

¹⁸ Аниские древности. II, Пг., 1917, с. 33.

¹⁹ Фотография с несохранившегося рисунка неизвестного художника (фотоархив Ленингр. отд. Ин-та археологии АН СССР).

²⁰ Н. Я. Марр, *Ани*, с. 93; И. А. Орбели, *Свод армянских рукописей*, № 211, с. 68.

падающая вертикальная сторона этой скалы служит для каждой пещеры фасадом с архитектурно обработанным входом.

Северная пещера. Спустившись за дверью на 2 ступени, попадаем в почти квадратное помещение (2,55×2,40 м), перекрытое продольным цилиндрическим сводом. С восточной стороны к нему примыкает полукруглая апсида с приподнятым на 0,33 м полом и конхой. В глубине ее в породе отставлен выступ (престол или аналог) высотой 0,79 м, от которого слева идет изогнутая каменная скамья. В боковых стенах — большие, прямоугольные в плане ниши с правляющимися цилиндрическими сводами, занятые внизу вырубленными в скале ящиками, которые и были приняты за кубелы для взрослых. Стенки этих щавков несколько выступают из стен ниш; значит, предусматривалось покрытие их каменными плитами.

Южная пещера сходна с северной даже в разрезе. Единственное отличие, не имеющее принципиального значения, — это отсутствие южной ниши, в которой, видимо, не было надобности.

Если бы в годы анийских кампаний кто-нибудь из «анийцев» побывал в селении Ахц на юго-западном склоне Арагана и, осмотрев там полуподземную усыпальницу, сравнил с ней игадзорские пещеры, версия о купелях, надо полагать, была бы тогда же отставлена. Но истное представление о виде этого сооружения было получено только в 1925 г., когда по объемам Таратроса и Ашхарбека Калантара, к его докладам в Ленинграде, мною были составлены необходимые чертежи (план, разрез и аксиометрия)²⁸.

Усыпальница в Ахце представляет армянский вариант сирийских подземных усыпальниц первых веков христианства²⁹, в которой из трех ниш с саркофагами оставлены только

две в продольных стенах, а третья, центральная, заменена апсидой, что видим и в игадзорских пещерах, которые композиционно отличаются от усыпальницы в Ахце лишь отсутствием крытого дромоса с лестницей, в котором не было надобности, так как они вырублены в выступающей из склона скалы.

Наиболее древнее упоминание Ахца, с которым можно связать усыпальницу, находим у Моисея Хоренского. Историк, говоря о событиях второй половины IV в., сообщает, что в «городе Ахцке» у подножия Арагана были погребены останки армянских царей, изгнанные персами из парских усыпальниц в Аня-Камале и позднее отданные армянским князьям³⁰. Надо полагать, что для этих останков и предназначалась сохранившаяся в Ахце усыпальница, которую в таком случае можно датировать IV в., тем более, что ее близость к сирийским памятникам того же назначения и времени несомненна.

Итак, в Ахце сохранился надежно датированный памятник, к которому по композиции полностью примыкают обе игадзорские пещеры. В четвертом же веке, судя по описанию историка Стефаноса Орбеляна, в подобной подземной церкви (вероятно, усыпальнице) около Шагата — столицы Сюника, были убиты от персидских войск монахи и ценою из многих церквей³¹. Значит, игадзорские пещеры можно не только считать усыпальницами, но и датировать IV или V в.

В те далекие времена города здесь еще не было, но на холме, на месте будущего анийского Вышегорода стояла сильная крепость, принадлежавшая могущественному роду князей Камсарканов. В трудах армянских историков она появляется несколько раз на протяжении V в., в связи с восстаниями армян против персов. Игадзор находился неподалеку от крепости и там в V (если не в IV) в. могли быть вырублены пещерные усыпальницы для ее знатных обитателей или защитников.

Следует отметить, что во всех погребальных комплексах, появившихся в значительном

²⁸ Чертежи изданы в работе: В. Арагана, «Сюжетные рельефы Армении IV—VII веков. Ереван, 1949, рис. 3 (на арм. яз.); Н. Тохарский, «Архитектура Армении IV—XIV вв.», рис. 19. Обмеры в Ахце проводил Т. Тораманян. Они даны во II томе его «Материалов по истории армянской архитектуры», Ереван, 1948, рис. 65 (на арм. яз.) и в альбоме В. М. Арутюняна и С. А. Сафаряна «Памятники армянского зодчества», М., 1951, рис. 33.

²⁹ Усыпальница в Маджлей IV в., чертеж воспроизведен в нашей книге «Архитектура Армении IV—XIV вв.», Ереван, 1961, рис. 19.

³⁰ См.: Моисей Хоренский, История Армении, пер. Н. О. Эмеля, М., 1843, с. 164.

³¹ Стефанос Орбелян, История области Сисакан, Тифлис, 1911, с. 42 (на арм. яз.). Французский перевод этого описания у Броузе — в «История Сюника Стефаноса Орбеляна», СПб., 1864, I, с. 27.

числе после основания в X в. города Ани, часовни (или церкви) находятся при усыпальницах и сами не содержат могил. Примечательно также, что древняя система погребений в нишах с саркофагами позднее была применена только один раз в галерее с могилами знатного аниинца Тиграна Онеица и его родственников (XIII в.).

Около входа в южную жгадорскую усыпальницу на скале есть поздняя армянская надпись 1291 г., содержание которой не может быть отнесено к этой пещере³⁹.

Каравансарай. Во втором ярусе пещер у северного конца участка в Цагкоадзоре вырублено в скале большое сооружение, состоящее из двух больших продолговатых помещений. Первое (16,50×6,50 м) — в начале имеет вид комнаты размером 4,85×6,50 м, покрытой высоким шатром с окном в вершине. Далее, за шатром идет плоский потолок на высоте всего в 2,50 м. Средину занимает возвышение вроде нар со ступенями по бокам, высотой 0,85 м и шириной по низу 4,00 м, простирающееся почти по всей длине, оставляя лишь поперечные проходы у дверей и задней стены. Примерно на середине части нар, находящейся под плоским потолком, сохранился прямоугольный столб у их правого края. Остатки еще двух столбов видны под плоским потолком у его переднего края и над задним концом нар. Эти три столба отделяли нечто вроде галерей, шедшей вдоль правой стены и заканчивающейся дверью в задней стене по второму помещению, имевшее выход наружу.

Назначение этого сооружения не было определено при обследованиях в 1915—1916 гг. При обработке материалов и составлении чертежей стало ясно, что это был каравансарай на тропах из Магасберда и Багнайра. Зал с нарами предназначался для людей и вещей, а второе помещение — для вьючных животных. В стене у внутренней двери, столбах и верхней ступени нар много «колец», к которым привязывали животных во время вьючных операций.

Подземные ходы. Для связи подземных помещений прибавились внутренние переходы и коридоры, часто настолько узкие, что производят впечатление тесных щелей.

Кое-где встречаются небольшие остатки и следы внутренних лестниц между ярусами.

В Ани известны три крупных подземных хода. Из них только об одном (№ 14а—Орб.) можно высказать бесспорное суждение: он предназначался для доставки в город воды из Цагкоадзора в случае порчи водопровода при осаде; кроме того, осажденные могли им пользоваться для вылазок и тайных сношений с внешним миром. Ход пробит на участке в скалистом мысе левого берега Цагкоадзора, на котором высятся стена с башней № 95 (Орб.). Верхний, городской конец его около так называемых «Потайных дверей» (XVII—Орб.) — не обнаружен. Из ущелья в него можно попасть у конца мыса, близко подходящего к реке. Ход представляет широкий сводчатый тоннель, по которому рядом могут идти 3—4 человека. Вначале (около 20 м) он довольно круто поднимается в глубь скалы, а затем после двух поворотов влево и вправо берет основное направление на город, становясь более пологим. На 56-м метре от нижнего конца ход прерывается вследствие обвала скалы. За этой пятиметровой расщелиной сохранилось продолжение тоннеля, но попасть из него в город нельзя, так как пройдя 17 м идущий оказывается перед поздней глухой стеной. Доступная длина хода около 80 м. В разных местах видны маленькие ниши со следами лампадного масла и копоти, что свидетельствует об освещении хода масляными лампами.

Назначение двух других ходов не выяснено. Один из них в участке Цагкоадзора, упомянутый уже «Подземный Ани» (№ 104а—Орб.) с двумя большими, но низкими залами и третьим—поменьше, обрывается примерно на сотом метре. Народные легенды «дозволят» его то до Карса, то до других выдающихся городов страны. На самом же деле он, возможно, пересекал поперек аниинский мыс и выходил к Ахурияну или, свернув направо, уходил в стоявшую по соседству аниинскую крепость. Второй—«Гедан-гялмаз» («входящему не выйти») — в участке Ахуриянского ущелья под городскими стенами при впадении Гяйледзора. Он проходит на протяжении около 80 м, имеет несколько заспанных ответвлений и связан с громадным, но удручающе низким залом (площадь 132 кв. м, высота 1,65 м), на середине которого в породе оставлены четыре пилы.

³⁹ Н. А. Орбели. Свод армянских надписей, I, № 209, с. 57, 58, табл. XXV; К. Н. Воеводкин, ук. соч., № 71.



Самый ход невероятно тесен ($0,70 \times 1,40$ м в сечении) и имеет свыше десятка поворотов. Освещался также масляными светильниками, стоявшими в нишах.

Подмывающее большинство подземных помещений вырублено тщательно, с заметным стремлением к соблюдению правильности углов, плоскостей стен и потолков, прямоугольных дверных проемов. Все поверхности кажутся выглаженными, что в туфе легко достигается при помощи более твердых базальтовых терок. Кое-где в церквях встречались следы штукатурки с намеками на окраску.

О времени появления искусственных пещер в ущельях, окружающих анийский мыс, нет никаких сведений. Об этом не пишут историки; на их стенах имеется всего три надписи—две XIII в. и третья, уже не читаемая, в притворе габбедзорской церкви. Коротенькая поминальная надпись в коридоре около ниши с могилой Тиграна Онеца давно исчезла. Д. Кипшидзе в своих выводах полагал, что «Пещеры восходят к языческой поре, но в христианское время, особенно в эпоху Багратидов IX—XI вв., приспособлялись к христианской жизни и заимствовали детали от анийских архитектурных памятников (особенно орнаменту)»³⁰. По поводу суждений Кипшидзе об усыпальницах Н. Я. Марр писал: «Имеем расположение датировать внешние

усыпальницы самое раннее X веком, исследователь готов признать их возникновение на почве дохристианских пещер, но сторонние соображения без чисто археологических данных не могут дать окончательного решения»³¹.

В начале этого очерка нами уже обосновано предположение, что массовое заселение анийских ущелий и вызванное им «строительство» подземного города началось после перенесения в Ани столицы Ширакского царства Багратидов в середине X столетия. Весьма вероятно, что в последующий вековой период интенсивного развития молодого города в условиях длительного мира «пещерные» жители заняли на большом протяжении массовые прибрежные скалы, хотя ко времени Захаридов еще оставались свободными отдельные крупные участки, вроде обращенного в XIII в. в некрополь с могилой Тиграна Онеца. При датировании пещер следует иметь в виду, что различные декоративные элементы, заимствованные в наземном городе, могли быть воспроизведены в существовавших уже жилищах. Не представляло, например, никаких трудностей вырубить в стенах пещеры X в. излюбленные в XIII в. ниши с фигурами, особенно трехлопастными сводами. Поэтому при датировке следует отдать предпочтение общей композиции, а не изменчивому ряду деталей.

³⁰ Ук. сочинение, л. 39.

³¹ Ответ Алайского музея древностей за 1915 год, с. 33.

С. С. МНАЦКАНЯН

ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА РОДОВЫХ УСЫПАЛЬНИЦ АРМЕНИИ

(рис. 12—16)

Традиции совместного захоронения членов одного племени, рода, семьи, восходящие к ранним этапам сложения мемориальных культов, были известны на территории Армянского нагорья с древнейших времен. Инспирированные формирующимися культами предков обычая произведения захоронений близ почивавшихся могил вождей племенных и родовых общин постепенно привели к образованию родовых некрополей; в их структуре преломились как факты социального расслоения общества тех времен, так и свидетельства о существовании своеобразной материальной культуры. Это, в частности, подтверждают особенности мемориальных памятников эпохи бронзы — курганов Лчашена¹. Впоследствии, в культуре Урарту, аналогичная тенденция прослеживается в «секционном» строении усыпальниц знати².

Понятия о родовых мавзолеях нашли яркое воплощение в типологическом многообразии усыпальниц дохристианской Армении. Прежде всего следует отметить царские гробницы Аршакидов в Ани-Камаче, где производились захоронения династов, правивших страной как до, так и после принятия христианства в начале IV века³. Чрезвычайно своеобразной была историческая судьба этого не-

крополя: разорение иноземными войсками (364 г.) и захват останков Аршакидов (что было отражением типичных для культов Востока представлений о сакральном, магическом значении останков царей покоренной страны); затем их возврат армянскими нахарами и повторное захоронение в новой усыпальнице (Ани, 60-е годы IV в.)⁴. Структурные признаки усыпальницы в Ахне позволили нам реконструировать ее первоначальный облик в виде двухъярусной постройки, с крытой нижней и однонефной зальной церковью верхнего яруса⁵. Ярусность мемориальных памятников Армении, генетически связанная с традициями дохристианского мемориального зодчества Переднего Востока и античного мира, начиная с периода утверждения христианства была детерминирована каноническими положениями Саака Партева V в., католикоса Нерсеса и епископа Нершалуха Мамиконяна VI в., согласно которым захоронения в культовых помещениях не допускались⁶. Таким образом, возведение над погребальной крытой второго яруса, представлявшего собой предназначенную для целей поминального церемониала часовню зального лабо центрального типа, бы-

¹ А. О. Мнацаканян, Раскопки курганов на побережье оз. Севан в 1956 г., «Советская археология», 1957, № 2; А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964, с. 96.

² Б. Б. Пиотровский, Ванское царство, М., 1959, с. 216—218.

³ История Армении Фаустоса Бузанда, Ереван, 1953, с. 112—113; Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1946, էջ 196.

⁴ Բ. Բ. Պատկյան, Հայկական դավաճանությունները IV—VII ֆֆ., Երևան, 1949, էջ 21; С. С. Мнацаканян, Античные традиции в композиции мемориальных памятников раннесредневековой Армении, в кн. «Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока», М., 1976, с. 162.

⁵ С. С. Мнацаканян, Композиция двухъярусных мартыролов в армянском раннесредневековом зодчестве, «Историко-филологический журнал», 1976, № 4, с. 218—220.

⁶ Մովսես Խորենացի, Հայոց, փոքիկ Վ. Ն. Հակոբյան, Տառն, Երևան, 1964, էջ 281, 486.

до вызвало необходимость. Памятник Аршакидов в Ахце, являющийся наиболее ранним, точно датированным событием 364 г. сооружением средневековой Армении, одновременно, как показали наши исследования, представляет в качестве раннего звена типологии ирусских мемориалов Закавказья зального типа⁷. Размещение последних лет, осуществленное после расчистки усыпальницы Аршакидов в Ахце (опровергнувшей прежние представления о ее катакомбном характере), показали, что мавзолеем был композиционным ядром по-прежнему сформировавшегося вокруг него родового некрополя. Последний включал, очевидно, несколько (пока выявлено три) памятных колонн на ступенчатых стилобатах и построенную несколько позднее (IV—V вв.) трехнефную четырехколоновую базилику, которая вплотную примыкала к мавзолею с севера и была предназначена, скорее всего, не только для распризывавшихся номинальных церемоний, но и для обычной литургии. Символическим отражением достаточно необычного для реалий раннего христианства Армении совместного захоронения Аршакидов, правивших как до, так и после принятия новой религии, является симбиоз образов древних местных легенд и мотивов раннехристианской иконографии в скульптурном декоре усыпальницы Ахца⁸. Родовой некрополь занимал значительно большую территорию, нежели это можно видеть сейчас: ряд его строений находится под фундаментами современной сельской застройки.

Родовые усыпальницы имели все нахарарские дома раннесредневековой Армении; к сожалению, о них сохранились лишь глухие упоминания историков. Историк VII в. Себеос писал о кончине полководца Смбата Багратуни следующее: «Он был третьим нахараром из племени царя Хосрова и, прожив некоторое время, скончался на 28-м году его царствования. Его тело перевезли в Армянскую землю, в их фамильную усыпальницу, и положили в могилу в селе Дарюнг, в области Гоговита⁹. Говоря о местонахождении отмеченного Себеосом Гоговита, Ст. Малхасян отмечает, что: «...главный город этого кантона с крепостью назывался Даруйик, или Дарюнг (ныне Ту-

рекий Ваязет) и служил казнохранилищем Аршакидских царей»¹⁰.

Структура родовых усыпальниц раннесредневековой Армении была весьма различной: как можно заключить, исходя из материалов полевых исследований и сведений историков, отдельные гробницы глав рода были окружены менее значительными погребениями, иногда строились специально предвазначенные для погребения небольшие часовни зального или центричного типа, окруженные обычными надгробиями членов рода (впоследствии некрополи сменялись с сельскими кладбищами). Обычным явлением было возведение столы или памятной колонны на ступенчатом стилобате, чаще всего в память видного члена рода или его главы (иногда рядом строилась поминальная церковь). В Армении IV—VII вв. повсеместное распространение получали двухкамерные мемориалы: как уже отмечалось, относящиеся к этому типу двухъярусные сооружения раннесредневекового мемориального зодчества Закавказья (Ахц, млыкя церковь Джаври¹¹, Каренис¹² и пр.) отразили в своей символике как традиции мемориальной архитектуры переднеазиатского региона, так и специфику местных канонических положений¹³. Однако ирусное строение не было единственным вариантом решения двухкамерных мемориалов: известны памятники с размещением камер на одном уровне¹⁴. Как и ирусность, нашедшая применение в родовых усыпальницах Армении развитого средневековья¹⁵, помеще-

⁷ С. Баграмян, *Чужеземцы в Армении*, Ереван, 1972, с. 27—30.

⁸ История епископа Себеоса, пер. Ст. Малхасяна, Ереван, 1939, с. 61.

¹⁰ Там же, с. 163.

¹¹ G. Tschubnau-Schull, Die kleine kirche des heiligen Kreuzes von Mlyk, T., 1921; Г. И. Чубинашвили, Памятник типа Джаври, т. 1, Тбилиси, 1948, с. 6—23, рис. 1; Ш. Я. Амирханов, История грузинского искусства, М., 1963, с. 115.

¹² В. Зингер, *История архитектуры Армении*, Ереван, 1962, 98, *Архитектура Армении*, № 2, с. 27.

¹³ С. С. Минацишвили, Проблемы генезиса и типологии, ч. II, с. 140.

¹⁴ В частности, отмечен селет Артавазда Камсаракана в Нахчастане, датированный VIII в. См. И. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, с. 410—413; С. С. Минацишвили, *ук. раб.*, с. 149.

¹⁵ Так решены датированная XI в. Пастушья церковь в Ала, двухъярусные шриле-усыпальницы в Егварде 1301 г., Нораванке 1339 г., Капутане 1349 г.

⁷ С. С. Минацишвили, Проблемы генезиса и типологии мемориальных памятников древней и раннесредневековой Армении, ч. II, «Историко-филологический журнал», 1980, № 1, с. 139—142.

ние камер на одном уровне не забывается и впоследствии¹⁶.

Одним из наиболее характерных образцов мемориального родового ансамбля является комплекс в Джржеже V в., где сохранилась зальная часовня поминального назначения, к северу от нее — подземный склеп типа малой сводчатой постройки и памятная колонна, а также целый ряд простых захоронений¹⁷. Судя по характеру ансамбля в Джржеже¹⁸, здесь существовали и другие сооружения, не дошедшие до нашего времени. Другой пример раннесредневекового родового мемориала — ансамбль в Аване¹⁹. Здесь к ступенчатому стилобату памятной колонны впритык пристроена небольшая зальная часовня, основанная в раннем средневековье (т. е. в тот же период, что и колонна) и перестроенная в X—XIII вв.²⁰ Весьма интересен мемориальный ансамбль родовых погребений возле Еревуской базилики²¹. К югу и западу от памятника расположен древний некрополь, где сохранились многие фрагменты стел, памятных колонн, ряд из деталей (базы, фусты, капители, в том числе капитель с изображением льва — очевидно, из сцены Даниила во рву львином, часто изображавшейся на мемориальных памятниках раннего средневековья)²². Наиболее существенные памятники еревуского некрополя — раз-

мешенные здесь 4 большие памятные колонны (сохранили нижние части стилобатов), датируемые, скорее всего, V—VI вв.

Около двухсот лет спустя возник новый культовый центр в Талине: здесь был возведен большой купольный храм, вокруг которого раскинулось кладбище со стелами, колоннами и пр. Здесь же, к северу от большого храма (рядом с ним), находилась небольшая зальная часовня, несомненно мемориального назначения. К югу от храма возведена датируемая первой половиной VII в. (т. е. на несколько десятилетий ранее большого храма) крестообразная часовня, также, как можно полагать, мемориального значения (вероятно, связанная с захоронением видного представителя знати)²³. Именно крестообразные часовни мемориального (или явственно тяготеющего к нему) назначения доминируют в архитектуре VI—VII вв., в отличие от преобладания зальных композиций мемориалов Армении IV—V вв., возводившихся до распространения купольных систем²⁴; в Армении, как и на Западе, именно центрально-купольное строение мемориала, как можно полагать, наиболее полно отвечало его символическому характеру, точно так же, как и крестообразное планового решения памятника²⁵.

Значительный некрополь раннего средневековья размещен в Аруче, — захоронения находятся в основном к югу от храма, между ним и дворцом Григория Мамиконяна. Отметим, что характер аручского некрополя весьма типичен для памятных ансамблей ранне-средневековой Армении, где отсутствовали явно доминанты, как правило, приводило к размытию четких границ некрополя: погребения производились по всем сторонам культового сооружения (в данном случае — храма VII в.), тогда как наличие подобной доминанты (что характерно для развитого средневековья) имело уже определенное, хотя и нерезко выраженное комплексобразующее значение (в том смысле понятия, который вообще применим к взаимосвязанности отдельных погребений).

¹⁶ Имеются в виду в частности, сооружения в Цахад-Каре 1041 г., где камеры-кресты первого яруса продольно ориентированы, а также двухъярусные усыпальницы XI в., с арочно-ярусной композицией — памятник Вакаванка 1086 г. и надгробная церковь Татевы 1087 г. (подробнее о них см. ниже).

¹⁷ Н. М. Токаревский, Джржеж II, Воксмаберд, результаты раскопок 1958—1962 гг., Ереван, 1964, с. 22—47, рис. 12, 14, 16, 20—24.

¹⁸ С. С. Мнацаканян, Античные традиции в композиции мемориальных памятников раннесредневековой Армении, — с. 160.

¹⁹ Շիրա Կաթողիկոսի, Երեւան, Հիմնադրւած Եպիսկոպոսեան Մարտիրոսեան Երեւան, 1973, էջ 81.

²⁰ С. С. Мнацаканян, Раннесредневековые мемориальные памятники в Аване, «Вестник» АН АрмССР (общ. науки), 1975, № 11, с. 26—29, рис. 2.

²¹ Приводим по неопубликованным данным полевых разведок.

²² С. С. Мнацаканян, Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении раннего средневековья, «Вестник» АН АрмССР (общ. науки), 1977, № 8, с. 59. Редкой иконографической особенностью следует считать изображение всего одного льва.

²³ Н. М. Токаревский, Архитектура Армении IV—XIV вв., Ереван, 1961, с. 111—112, рис. 42.

²⁴ Это явление, отражающее ход архитектурного процесса раннесредневековой Армении, было присуще не только специфически мемориальной архитектуре страны, но также и культовому зодчеству IV—VII вв.

²⁵ A. Grabar, Martyrium, Paris, 1946, vol. I, p. 263.

Исходящий из распоряжения исследователей материал не позволяет с уверенностью говорить о местонахождении большинства родовых усыпальниц раннего средневековья: однако, учитывая традиционализм мемориального зодчества, формирование в IX—X вв. ряда таких памятников следует считать явлением, генетически связанным с традициями предшествующего периода. Есть основания полагать, что система групповых захоронений в усыпальницах Армении развитого средневековья была унаследована от раннего средневековья (в свою очередь, эти традиции мемориального культа Армении IV—VII вв. восходят к еще более древним временам: отметим, в частности, некрополи античной Армении, групповые захоронения Урарту и эпохи бронзы). Эти обстоятельства прежде всего относятся к характеру размещения захоронений в целом ряде архитектурных ансамблей Армении развитого средневековья. Если в IV—VII вв. характер размещения родовых погребений относительно культовых построек диктовался (в основном) бытовавшими в этот период закономерностями построения ансамблей, имевших, как правило, четко выделенную доминанту (в этом качестве обычно выступала главный храм комплекса), — и ни одно сооружение не помещалось вопреки к главной церкви (явление, типичное для многих памятников раннесредневековой Армении, — отметим Аруч, Заатноц, Тагин, а также ряд других памятников), — то в развитом средневековье происходит значительное изменение самого понятия ансамблевости. Если родовые мемориалы раннего средневековья, по всей видимости, размещались на некотором отдалении от культовых построек (естественно, совмещенное решение двухъярусной усыпальницы и базилики в Ахце объясняется не первоначальным замыслом архитектора, т. е. базилика возведена впоследствии: к тому же в Ахце доминантой являлась не церковь IV—V вв., а мавзолей Аршакидов), то в развитом средневековье родовые мемориалы возводятся как можно ближе к главному храму ансамбля: прежде всего это относится к сооружению гавитов.

В то же время развитое средневековье Армении отмечено возведением целого ряда мемориальных сооружений родового характера, сооружавшихся на некотором отдалении от храмов (в частности, укажем монастыри Ова-

нос-Карапет и Авуц-тар). Здесь, вероятно, имел место далекий отзвук традиций размещения раннесредневековых родовых мемориалов Армении — традиций, не забытых многие века спустя. Подтверждением этому может служить и то, что некоторые роды не забывали захоронения своих предков раннего средневековья и на тех же местах хоронили своих видных представителей.

Одним из наиболее своеобразных памятников этого характера, очевидно, была родовая усыпальница Ариунидов, находившаяся в Васпуракане, в области Агбак (к юго-западу от озера Ван). О ней имеются сведения историка Товмы Ариуни (охватывающие период IX—X вв.). Он пишет, что когда умер брат правителя Васпуракана Ашот — князь Григор — то останки его «повезли и похоронили в монастыре св. Креста области Агбака»²⁶. Спусти некоторое время здесь же был погребен князь Гурген Ариуни²⁷. А когда в 874 г. скончался правитель Васпуракана Ашот Ариуни, то его останки также «повезли и похоронили рядом с его ближайшими родственниками в монастыре св. Креста области Агбака»²⁸. Через десять лет погибает наследный князь Дереник Ариуни, и, как пишет историк, «...сын его Ашот повез останки отца и похоронил у своих предков в монастыре св. Креста области Агбака»²⁹. Его жена, княгиня София, пережила мужа всего на год и восемь месяцев, и ее также похоронили в монастыре св. Креста³⁰. Сынница их — Ашот, Гагик и Гурген, — как отметила историк, заботились о монастыре и подарили ему ряд угодий и поместий³¹. А когда в 904 г. умер основатель Васпураканского царства — Ашот Ариуни, то и его также похоронили в той же родовой усыпальнице монастыря св. Креста³².

Памятники Васпуракана вообще исследованы недостаточно: это относится и к области Агбак. Лишь в последние годы экспедиции итальянских ученых внесли вклад в изучение архитектуры Васпуракана. Прежде всего это монография Т. Б. Фратадокки, в которой ос-

²⁶ *Précis Historique de l'Arménie, pendant les siècles d'indépendance*, 1878, t. 211.

²⁷ Там же с. 215.

²⁸ Там же, с. 227.

²⁹ Там же, с. 237.

³⁰ Там же, с. 237.

³¹ Там же, с. 237.

³² Там же, с. 255.

новым объектом исследования стала церковь св. Эчмиадзин в Зорадире, — памятник, правильно атрибутированный автором как моделья родовой усыпальницы Ариунидов — св. Креста³³. Это подтверждается также фактом почти полного повторения плановых форм Зорадира в Ахтамаре, в дворцовой церкви Гагика Ариуни (915—921), причем было перенято также имя древнего мемориала — св. Крест³⁴.

Т. Б. Фратадоки исследовал лишь церковь; по понятным причинам, никаких раскопок там не велось, поэтому нет данных о захороненных близ церкви. Тем не менее то обстоятельство, что к этому памятнику раннего средневековья не было пристроено другого сооружения, полностью отвечает ансамблевым принципам, существовавшим в архитектуре Армении того периода: как правило, в IV—VII вв. к культовым сооружениям ничего не пристраивалось. В данном случае важно другое — то, что несомненно существовавшие родовые усыпальницы раннесредневековой Армении в отдельных случаях использовались на протяжении длительного времени (вплоть до развитого средневековья).

Изменявшиеся внешние условия, безусловно, оказали значительное влияние на процесс формирования типологии родовых мемориалов раннего средневековья. В частности, это прослеживается на примерах родовых усыпальниц династии Багратидов. По мере смены резиденций (где отмечалось постепенное перемещение с юга на север, опять-таки детерминированное исторической ситуацией) менялось и местоположение родовых мемориалов. В раннем средневековье родовой некрополь Багратидов находился в Даруйнке; но уже в IX в. он переместился в Багаран. Нет точных данных о том, где проходились захоронения видных представителей Багратидов в то время, когда царские резиденции располагались сначала в Ширакаване, затем в Карсе; после провозглашения Ани столицей царства (961 г.) родовая усыпальница династии переместилась

в Оромос, — в монастырь, который на протяжении X—XI вв. в впоследствии застраивался новыми сооружениями.

Ансамбль Оромоса состоит из двух основных групп построек. Первая, более ранняя, расположена в ущелье р. Ахури, а вторая гораздо выше, на плато. В ущелье находятся церковь св. Минаса (30-е гг. X в.) и церковь св. Георгия, возведенные царем Гагиком I Багратуни (989—1020 гг.). Здесь же расположен ряд надгробий и небольших усыпальниц. На одном надгробии грубо процарапано: «Անտ անդրեոս Գագիկի Լարսի» (Ашот милостивый, царь Армении). Н. Я. Марр решительно возражал против подобной идентификации, считая надпись выражением позднейших экскурсантов³⁵. Т. Тораманян писал: «...церковь св. Георгия известна как мошеляны усыпальниц Багратидских царей: хотя здесь нет гавита, возведенного впритык к церкви, но на ее восточной стороне, где могила Ашота, был возведен ряд укрытий (вероятно, Т. Тораманян имел в виду небольшие мемориальные постройки балдахинообразного либо сводчатого характера, хорошо известные в мемориальной традиции Армении и стран прилегающего региона. — С. М.) и часовей, следы которых до сих пор не утеряны»³⁶.

Историк Лео называет Оромос царской усыпальницей, отмечая, что здесь существовало несколько часовей: «...одна из них, совершенно разрушенная, находится рядом с надгробием Ашота; недалеко от него, на северной стороне церкви св. Георгия, заметны следы другой часовни. Аналогичные следы есть и на южной стороне. В 1841 г. вардапет Георг наблюдал здесь пять небольших церквей и часовей»³⁷.

В комплексе сооружений Оромоса, находящихся в ущелье, особое место занимает церковь св. Георгия, возведенная Гагиком I Багратуни. В надписи, обращенной к св. Георгию, упоминается «...Гагик шахиншах, строитель мартирума». На той же церкви позднее была высечена надпись преемника Гагика, его сы-

³³ Tommaso Braccia Fratadocchi, La chiesa di s. Ecmiadzin a Zoradir, Roma, 1971, p. 89.

³⁴ Отметим, что повторение форм известных храмов раннего средневековья было обычным явлением при Багратидях (в частности, можно указать на параллели: Аруч — Ширакаван, Мастара — Карс, Звартноц — Гягикан и др.).

³⁵ Н. Я. Марр, Аны, древняя столица Армении, в сб. «Вратская помощь пострадавшим в Турции армянам», изд. 2-е, М., 1898, с. 202.

³⁶ Բ. Թորամանյան, Այսօր Երևանի Երզնկայի թանգարանում, հատ. 1, Երևան, 1942, էջ 103.

³⁷ Լեո, Սիք, Երևան, 1902, էջ 122.

на Ованеса; в ней сказано о даре — селе Сааруни, принесенном Ованесом усыпальнице Багратидов³⁸.

На основании приведенных нами данных местонахождение родовой царской усыпальницы Багратидов в Оромохе представляется убедительным. Вместе с тем очевидно, что здесь (насколько об этом можно судить по имеющимся сведениям) хоронили именно царей; генетически это явление может быть связано с царским некрополем династии Армазидов в Ани-Камале (и, соответственно, его последующей ипостасью — мавзолеем Армазидов в Ахте, где были погребены отбитые у неприятеля останки царей, правивших Арменией как до, так и после принятия христианства; последнее и обусловило чрезвычайно своеобразный симбиоз раннехристианской символики и образов древнегреческих местных преданий, наблюдаемый в скульптурном убранстве Ахты).

Одновременно с царским некрополем Багратидов, естественно, должна была существовать мемориал менее статусных представителей этого рода. Это сооружение было возведено в 1038 г. в том же Оромохе, из плата, расположенном над ущельем р. Азурич, царем Ованесом Симбатом. Одновременно было предпринято строительство церкви и прилегающей к ней с запада усыпальницы — «жаматуна». Кля отменил Т. Торамания, «... не дождет быть никакого сомнения в том, что это здание было построено именно в качестве мавзолея. Как исторические свидетельства, так и другие аналогичные сооружения, дошедшие до нас, с находившимися на них надписями, и надгробия множества погребений внутри них ясно говорят как о предназначении, так и о цели возведения этих построек³⁹. Здесь заметим, что Т. Торамания не были известны более ранние, чем в Оромохе, подобные памятники хоронимой Армении, и он предполагал, что эти сооружения — жаматуны или гавиты — связаны с традициями клинкийской архитектуры⁴⁰. Существенные коррективы в этот вопрос были внесены К. Г. Кафадарианом⁴¹. Тем не менее именно Т. Торамания впервые правильно оп-

ределил как цели возведения, так и предназначение гавитов, служивших родовыми усыпальницами знати (феодалов и духовной).

Следует отметить, что исследования генезиса и функционального характера гавитов средневековой Армении долгое время находились под воздействием взглядов Н. Я. Марра на роль светских элементов в средневековой культуре региона. Некоторое композиционное сходство доминирующего типа гавитов Армении XII—XIII вв. со схемой народного жилого дома, а также наличие в ряде гавитов надписей гражданского содержания способствовали появлению, в затем и преобладанию таковызначно ориентированного подхода к анализу истоков возникновения и предназначения этих сооружений. Впервые высказанные Н. Я. Марром в начале изучения армянских памятников тезисы о функциях гавитов получили широкое распространение. Н. Я. Марр писал, что в «... притворах собирались для обсуждения вопросов не только церковных, но и вообще общественных и политических. В частности, в притворах армянских церквей выяснялось отношение армян к тем или иным мероприятиям правительства, равно как ослаблялись новые законы или распоряжения правителей и начальствующих лиц⁴². В качестве доказательств Н. Я. Марр приводил некоторые надписи гавита армянской церкви св. Апоστόлов, где говорится о запрете на уличную торговлю по воскресным дням (1320 г.), об отмене взимаемых с армянцев поборов за возвозных в город домашних животных и т. п. Он также отмечает, что в притворах собирались прихожане тогда, когда не хватало места в церкви; там же хоронили известных горожан.

Аналогичных взглядов на формирование и назначение гавитов придерживался также И. А. Орбели: «... светское воцарение XI—XII вв. создает новый, небывавший в Армении тип построек: притворы, по внешности чисто светские, по назначению полупереховные, полугражданские, поскольку они были местами собраний и совещаний⁴³. Много лет спустя, в работе, посвященной Ахтамару, он писал:

³⁸ Н. Я. Марр, Ани, столица древней Армении, в сб. «Вратская летопись пострадания в Турции армянами, 2-е изд., М., 1928, с. 112.

³⁹ И. А. Орбели, Армянское искусство, «Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», т. III, с. 609.

³⁸ Там же, с. 131.

³⁹ Р. Рамбидж, *Восток*, том I, с. 128.

⁴⁰ Там же, с. 150.

⁴¹ К. Кафадариан, *Восток*, том I, с. 128.

«... этого рода здания при церквях появляются лишь в очень позднее для истории армянской архитектуры время, время не ранее первых этапов усиленного городского строительства периода царства Багратуниев. Особенное усиление и умножение строительства гавитов падает на период расцвета городской полнокровной ремесленно-торговой жизни»⁴³.

Положения Н. Я. Марра и И. А. Орбеля были приняты также и другими исследователями⁴⁴. Конечно, отмечались и мемориальные функции гавитов, однако в рамках этих взглядов, естественно, они рассматривались в качестве вторичных, не определявших генезис и символику гавитов. Композиционное сходство четырехстолпных гавитов (рассматриваемых теорией Н. Я. Марра в качестве преимущественно светских построек, хотя и связанных с церковным обиходом) с распространенным в архитектуре Армении и стран Закавказья принципиальным решением народного жилища с деревянным шатровым перекрытием (часто опирающимся на четыре столба) использовалось при этом в качестве доказательства положений о преимущественно светском происхождении и назначении гавитов средневековой Армении. В сущности, возникновение гавитов в развитии средневековья, которое по этой теории было вызвано главным образом социальными причинами, ставило гавиты средневековой Армении в ряд с некоторыми другими архитектурными типами, появившимися в XI—XIV вв. и не имевшими убедительно прослеживаемых корней в строительной традиции предшествовавшего исторического периода.

Между тем проведенное нами сопоставление конкретных сведений (содержащихся в строительных надписях гавитов и в трудах историков средневековой Армении) с архитектурным решением гавитов дает нам основания по-иному взглянуть на проблемы функций и символики этих сооружений, а также пересмотреть укоренившиеся взгляды на генезис их пространственных композиций. Детальный анализ функций гавитов (лишь немногие из

которых, как выясняется, с полным на то основанием могут считаться сколько-нибудь «причастными» к реальным проклятиям светской жизни средневековой Армении) приводит к выводу о возникновении и дальнейшей эволюции композиций этих сооружений в рамках мемориального зодчества страны⁴⁵. В то же время новые разыскания позволяли уточнить источники формообразования гавитов, особенно четырехстолпных (существующая теория связывает генезис гавитов со схемой народного жилища типа «гхлатун», имевшего шатровое венцовое перекрытие — «азарашен»; аналогичные системы известны в Грузии, Азербайджане, ряде других стран Востока)⁴⁶.

⁴³ Отметим, что в последней монографии, посвященной изучению светской архитектуры страны (О. Х. Халпахчьян, *Гражданское зодчество Армении*, М., 1971), гавиты не рассматриваются.

⁴⁴ Здесь весьма интересна параллель со спецификой развития архитектур средневековой Грузии. В трудах грузинских ученых неоднократно отмечалась генетическая связь купольных сооружений Грузии с принципиальной схемой деревянного народного жилища «дарбани» (аналогичного «гхлатуну») с шатровым перекрытием «гиргани» (аналогичным «азарашену»). В частности, это положение см. в работе: Г. Н. Чубинянишвили, К вопросу о начальных формах христианского храма, в кн. «Вопросы истории искусства», т. 1, Тбилиси, 1970, с. 39. Учитывая близость архитектурной типологии Армении и Грузии, заслуживает большого внимания определенное сходство процессов, связанных с возрастанием роли светских элементов в культуре обеих стран XII—XIII вв. Возникает вопрос: если исходить из преимущественно светского назначения гавитов Армении развитого средневековья (преимущественно четырехстолпных), — то чем следует объяснять отсутствие подобного типа в архитектуре соседней Грузии? По нашему мнению, это явление было непосредственно связано с символикой гавитов; то есть вытекало из их функционального своеобразия: существовавшие в Армении (начиная с V в.) канонические положения, предшествовавшие захоронениям в церквях, обуславливали явление целого ряда типов мемориальных сооружений, — в том числе и родовых усыпальниц развитого средневековья. Именно эти памятники генетически и структурно предшествовали родовым усыпальницам Армении развитого средневековья — гавитам. Между тем в Грузии имело место совершенно иное толкование мемориальных традиций, что и привело к иной ориентации процесса формообразования: функциональной необходимости в подобных памятниках не возникало, — несколько это можно судить по имеющимся данным и трудам грузинских ученых — ни в раннем, ни в развитом средневековье, так как захоронения видных представителей светской и духовной знати разрешалось производить в церквях. Таким образом, символика гавитов непосредствен-

⁴³ Н. А. Орбели, *Избранные труды*, М., 1968, с. 41.

⁴⁴ Н. М. Токарский, *Архитектура Армении IV—XIV вв.*, Ереван, 1961, с. 301; А. Л. Якобсон, *Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв.*, М.—Л., 1950, с. 127; С. Х. Минасян, *Архитектура армянских провинций*, Ереван, 1952, с. 9.

Как уже отмечалось, идея захоронения членов одного рода в фамильном некрополе осуществлялась на территории Армянского нагорья с глубокой древности; родоплеменные хоронили хорошо известны в архитектурном наследии раннего средневековья. Тем не менее близкие по символике мемориалы раннего средневековья принадлежат своему времени, их формирование, генетически связанное с традициями IV—VII вв., шло в рамках строительной культуры раннего средневековья. Новые размышления отнюдь не отрицают возможности использования гавитов и для иных целей, например в качестве помещений монастырских школ, размещения прихожан в дни, когда церковь была переполнена, и т. п. Не исключено, что в эпоху интенсивного развития светской жизни некоторые гавиты были использованы в качестве помещений для тех или иных сходок горожан. Именно в таких (по сути дела, городских) гавитах могли появляться, — как это и наблюдали исследователи, начиная с Н. Я. Марра, — различные надписи светского содержания (однако не имеющие отношения к строительству гавитов). Но обзор всего существующего материала показывает, что это не более чем единичные явления, характерные преимущественно для Ани (а своеобразные аникийские этнокультурного феномена неоднократно отмечались).

С другой стороны, все без исключения строительные надписи гавитов, наряду со свидетельствами историков средневековой Армении, подтверждают тезис о мемориальном предназначении гавитов. Как можно полагать, изначально существовавшие мемориальные функции этих сооружений, детерминированные как генетической связью с родовыми усыпальницами IV—VII вв., так и канонами Саака Партева, католикоса Нерсеса и епископа Нерсиса Мамиконяна о запрещении хоронить в церквах (что вызвало к жизни типологическое многообразие мемориальных построек)⁴⁸, доминировали даже во времена бурного развития городов, повысившие роли светских кругов в жизни общества.

но связывается с местными традициями (обусловленными соответствующими канонами армянской церкви), диктовавшими необходимость строительства отдельных мемориалов.

⁴⁸ Մանանդյան Լույս, Գրգիս Վ. Ռ. Լուսինյան, Կոմ. Ռ, Երևան, 1984, էջ 381, 486.

То обстоятельство, что наиболее ранние гавиты возникли в феодальных культовых центрах горного Сюника (где, по всем данным, не было сколько-нибудь благоприятных условий для существенных проявлений светской жизни) на рубеже IX—X вв., причем именно в качестве родовых усыпальниц, говорит само за себя⁴⁹.

Ранние гавиты характеризуются композиционной простотой, некоторые из них были перекрыты деревом (Севан, Махениц-ванк). В гавите Севана были повторно использованы деревянные резные капители, вероятно, взятые в каком-то разрушенном к моменту строительства гавита дворцовом сооружении. Несколько позднее появляются родовые усыпальницы зального типа, имеющие сводчатые перекрытия. Это памятники Каркоша, Гилеванка, Ваанаванка. Церковь Каркоша возведена в 910 г., в гавит на ее западной стороне — не позже первой половины X в.⁵⁰ Точно датирован возведенный в 999 г. гавит Гилеванка⁵¹. Первой половиной X в. датируется зальный, имеющий сводчатое перекрытие гавит Ваанаванка⁵². Начало XI в. — время сооружения сводчатого гавита Воротиаванка⁵³.

Все эти памятники, возведенные в труднодоступных горных районах, отдаленных от главных центров страны, являются родовыми

⁴⁹ Интенсивное развитие городов, ремесел, торговых домов — явление, характерное для многих стран Запада и Востока. Однако применительно, что гавиты — сооружения, встречающиеся именно в средневековой Армении (как и хачкары, при том, что рельефные и объемные кресты также были хорошо известны во многих странах). Демонстративно связывать появление этих типов памятников исключительно с социальными обстоятельствами невозможно, ибо это противоречило бы как сведениям, содержащимся в их строительных надписках, так и конкретной символике памятников. С другой стороны, вполне очевидна генетическая связь мемориалов Армении раннего средневековья с местными традициями предшествовавшего периода (гавитов — с родовыми погребениями IV—VII вв., а хачкаров — с рельефными крестами на стенах и объемными крестами-колунами) — подчеркивает их функции и символику.

⁵⁰ С. Х. Минахакян, Архитектура армянских притворов, с. 24.

⁵¹ Շ. Նիզամյան, Երեւանի քաղաքի փայտեղծ Շուշանիկի, Երևան, 1922, էջ 24.

⁵² Պ. Գրիգորյան Քաղաքային դիմադրության հիմունքներ (1906—1910), Երևանի Կոմ. Գրառ. 1970, № 10, էջ 85.

⁵³ Պ. Գ. Մանանդյան, Լուսինյան Եղեղեղյանների Գրգիսի գավիտը, Երևան, 1910, էջ 100.

усыпальницами различных сюникских князей. В том же X в., по имеющимся сведениям, возводятся гавиты-усыпальницы Кюрикидов в Ахлате и Санаине. Из них более ранним является санаинский памятник, о котором есть сообщение в рукописи «Хьютук»: сказано, что гавит-усыпальница примыкала к церкви Аствацацин и Аменапрки⁵⁴. В тексте говорится о том, что царь Гурген Кюрикид в 80-х гг. X в. подарил этой усыпальнице лампадофор: «...դռն ու զարմարանցնի գաւթ զարմարանցնի և զարմարանցնի Սանատցի ձեռնաց իմաց, զարմարանցնի Բարսիմոն-կոստ...»⁵⁵. Перевод гласит: «...пусть этот лампадофор осветит гавит св. (церкви) Аствацацин и св. кафедрала Санаина, усыпальницу родителей моих и Багратидов...».

Гавит этот был снесен в XII в. Здесь в 1181 г. был возведен гавит церкви Аменапркич, а несколько позднее, в 1211 г., — большой сводчатый гавит церкви Аствацацин. В другом культовом центре Кюрикидов — монастыре Ахпат — перед главным храмом ансамбля, церковью св. Нишан (977—991 гг.), в конце XII в. был возведен большой гавит. Здание это было построено в 1185 г., над целым рядом погребений. Памятник был построен дочерью царя Кюрике III — Мариам. Впоследствии, в самом начале XIII в., это сооружение было снесено (сохранились лишь северные и южные выступающие части), и на его месте был возведен новый гавит. На сохранившихся частях древней постройки есть строительная надпись княжны Мариам: «...я, Мариам, дочь царя Кюрике, с большой надеждой возвела дом молитвы над усыпальницей нашей»⁵⁶.

Аналогичное явление наблюдаем в Нораванке: описывая строительство (в действительности же — реконструкцию) гавита Нораванка, Ст. Орбелиан писал, что в 1261 г. князь Симбат «...возвел прекрасный жаматун над владбищем родных»⁵⁷. В другом месте историк описывает захоронение князя Симбата вначале в родовой усыпальнице Нораванка, а затем в специальной гробнице⁵⁸.

Анализ свидетельств средневековых авторов и сохранившихся строительных надписей говорит о том, что гавиты, как правило, строились исключительно в качестве родовых усыпальниц. Их возведение в качестве мемориалов, однако, не исключало возможности последующего осуществления и некоторых гражданских функций, — но это не означало забвения первоначального назначения гавитов средневековой Армении. Следует отметить, что подавляющее большинство гавитов строилось несколько позднее культовых сооружений соответствующих ансамблей, и этот хронологический интервал не случаен: исследование показало, что вопрос о возведении гавита, как правило, оставал перед строителями ансамблей лишь после того, как близ первого культового сооружения (обычно перед его западным фасадом) уже были похоронены члены ктиторского рода. Видимо, одновременное строительство церкви и гавита (Оромос) было исключением из правила.

Процессы формирования родовых усыпальниц-гавитов имеют интересные параллели в характере образования других типов фамильных мемориалов средневековой Армении, — в частности, крестных памятников Ег-

⁵⁴ О. Х. Хамелевич, Санаин, М., 1973, с. 10.

⁵⁵ Կ. Զոհմարտիկ, Սանատցի գաւթ..., էջ 42.

⁵⁶ Կ. Զոհմարտիկ, Լուցան, Երևան, 1963, էջ 26.

В этой связи большой интерес представляют обстоятельства возведения четырехугольного гавита церкви Аменапркич в Санаине 1181 г.: три дочери лорийского царя Кюрике III и сестра его тестя построили «в свою память» по одной колонне этой усыпальницы. Здесь отчетливо видна древняя традиция возведения отдельно стоящих памятных колонн (известных в Армении еще до принятия христианства, широко распространенных в IV—VII вв. и строившихся вплоть до позднего средневековья). Примечательна трансформация этой традиции в монументальном зодчестве XII в., причем именно при возведении родового мемориала. См.: Կ. Զոհմարտիկ, Սանատցի գաւթ, էջ 27. Отсюда не исключено, что именно подобными обстоятельствами следовало бы

объяснить использование во многих четырехугольных гавитах средневековой Армении опор различной конфигурации. Подобный метод организации внутреннего пространства неизбежно вносил в композицию гавита определенную дисгармоничность, которую очень трудно объяснить без учета внешних причин. С другой стороны, стремление интерпретировать каждую из колонн гавита в качестве отдельной мемориальной постройки, в полном согласии с древней традицией (как это имело место в Санаине), вполне естественно могло привести к индивидуализации архитектурного решения каждой опоры.

⁵⁷ Ստ. Օրբելյան, Զամաթիւնի խաչքիւն Սիմբատ, Երթըն, 1811, էջ 416.

⁵⁸ Там же, с. 420.

шении всех упомянутых памятников осуществлен,— в той или иной форме,— синтез арочной и ярусной систем, вполне отвечающий символике мемориальных (не обязательно надгробных) сооружений региона.

Таким образом, очевидно, что в двухъярусном памятнике Вазианкка 1086 г. осуществлен синтез ярусной и арочной систем (близкое решение отличает надвратную церковь Татев 1087 г., также являвшуюся мемориалом), с расположением захоронений в специальной камере первого яруса, а может быть, и под арочным проемом (что соответствовало бы традициям мемориального использования арочных систем). Следовательно, выявление арки-входа в Вазианкка на том месте, где ранее предполагалось существование сводчатой камеры, отнюдь не может служить основанием для отрицания мемориального характера двухъярусного памятника Вазианкка,— тем более, что генезис ярусности в архитектуре средневековой Армении связан именно с мемориальными традициями и каноническим запретом Саака Партева, католикоса Нерсеса и епископа Нершалуха Мамиконяна хоронить в церквах (что привело к помещению поминальных часовен во втором ярусе, над криптами). Сказанное относится и к символике надвратной церкви Татев 1087 г., где реализована аналогичная система сочетания крышты и арки-входа в монастырский двор, с размещением поминальной часовни над сводчатой криптой и аркой.

Генетическая связь ранних гавитов с мемориалами предшествующего исторического периода (IV—VII вв.) иллюстрируется, в частности, некоторой близостью композиций зално-сводчатых ранних гавитов и зално-сводчатых усыпальниц раннесредневековой Армении (Ахц, Каренис). Простейшие схемы ранних гавитов следовали тенденциям, доминировавшим в архитектуре Армении конца IX — первой половине X в., когда преобладали сравнительно несложные решения. Впоследствии, однако, прослеживается постепенный переход к воспроизведению ряда значительных композиционных решений раннего средневековья: как показали исследования, и эта тенденция не прошла мимо мемориального зодчества страны,— о чем свидетельствует родовая усыпаль-

ница Багратидов в Оромохе, возведенная царем Ованесом-Смбатом в 1038 г.

Памятник Оромоса—монументальный, несколько вытянутое с запада на восток сооружение с четырьмя мощными центрально-размещенными колоннами, поддерживающими шатровый купол с верхним световым отверстием — «ердиком». Где истоки этой композиции, первой в целом ряде близких решений средневековых гавитов? Высказывались предположения, что в Оромосе налично первое воплощение в камне композиционной схемы народного деревянного жилища типа «гхлатун», где также основными элементами являются 4 центральные колонны и шатровый купол с «ердиком»⁶⁸. Это соответствовало теории Н. Я. Марра о преимущественно гражданском назначении гавитов. Но, как уже отмечалось, последователи показали, что при возведении гавитов гражданский фактор не играл никакой роли (хотя впоследствии некоторые гавиты иногда использовались для светских нужд). Каким же образом объяснимо существенное отличие — при всем традиционализме этой ветви архитектуры — ранних гавитов Армении от известных в мемориальном зодчестве того времени схем? Ведь решения мемориалов Севана, Махениц-банка, Карюжа, Гидеванка, Цахац-кара существенно отличны от решения гавита Оромоса и не могли лежать в его основе.

Отметим, что архитектурные формы мемориала в Оромосе контрастируют с достижениями в области каменных конструкций, характерными для архитектуры Армении XI в. Прежде всего это относится к расставленным вдоль стен колоннам, которые фактически не играют никакой конструктивной роли (замеч колонны здесь можно было бы использовать пилястры, либо даже кронштейны для опоры идущих от центральных колонн арок). Липниги представляются также и угловые колонны, имеющие, однако, тот же диаметр, те же параметры, что и остальные. Для этой эпохи весьма архаичен центральный шатровый купол, резко отличающийся от характерных для этого периода купольных систем. Он выглядит как нарочитое повторение ранних куполов.

⁶⁸ Однако существует и другое мнение. См. А. М. Высоцкий, Страны Закавказья и Иран: параллели в архитектуре в эпоху Сасанидов, в кн. «Искусство и архитектура Ирана. II», М., 1976, с. 64.

Это же относится и к тропическим переходам, анахроничным для второй четверти XI в. Очень своеобразное впечатление оставляет использование плоских каменных перекрытий всех восьми прямоугольников, образованных во внутреннем пространстве гавита. Уже в раннем средневековье все 4 крыла, примыкающие к подкупольному пространству, перекрывались поперечными сводами; принцип крестовокупольности доминировал начиная с V в. во всех купольных сооружениях Армении (Эчмиадзин, Текеор, Одаун). Между тем в Оромосе являлась иная арханизация всей конструктивной системы перекрытия — взамен сводов устроены плоские перекрытия из больших плит; решение это не только противоречило традициям купольных конструкций средневековой Армении, но также привело к серьезным затруднениям при сооружении кровли. Мастера были вынуждены трансформировать профили кровли, с тем, чтобы обеспечить отвод дождевых стоков.

Все это вполне доказывает тезис о иной арханизности, присущей архитектуре гавита Оромоса и протектающей, несомненно, из стремления следовать какому-то древнему образцу. Этот прототип, очевидно, был сооружен с деревянным шатровым «куполом», а боковые участки перекрывались горизонтальными деревянными конструкциями. Мы полагаем, что прототипом гавита Оромоса являлась древняя, крытая деревом усыпальница тех же Багратидов, т. е. памятник, хорошо известный по описаниям, передававшимся из поколения в поколение. И Ованес-Смбат, повторивший формы древнего родового мемориала в гавите Оромоса 1038 г., поступил точно так же, как почти за век до него это сделал другой царь, — Гагик Арцруни, пожелавший видеть в формах своей дворцовой церкви, Ахтамарского храма 915—921 гг., принципиальное решение модели древней родовой усыпальницы Арцрунидов — храма Зорадир.

Такая преемственность отнюдь не была чем-то необычным для архитектуры Армении IX—XI вв. Она прослеживается не только в культовом (Аруч—Ширакаван, Мастара—Каре, Звартноц—Гагикашен), но и в светском зодчестве (Севак). Аналогичные явления характерны и для мемориального зодчества этого периода. Отдельно стоящие мемориальные колонны Татева и Воротиаванка генети-

чески связываются с раннесредневековыми аналогами точно так же, как ирусские композиции Цахац-кара 1041 г. и Ваянаванка 1086 г. имеют в своем принципиальном решении связь с мемориалами IV—VII вв. (Али, Каренке).

На этом основании вполне естественно, что такая необычная для XI в. композиция, которой отличается гавит Оромоса, не являлась результатом «близиничного» формообразования, а была отечественной реконструкцией раннесредневековых форм (подвергнувшихся, однако, определенной переработке при осуществлении систем деревянного перекрытия в каменных конструкциях). Закономерен вопрос, чем же в таком случае объясняется близость форм предполагаемого прототипа Оромоса к композиции народного жилища типа «ахатун»? Следует отметить, что вполне определенной общности форм древнего жилища и мемориальных построек характерна для наиболее ранних этапов развития архитектурной культуры многих стран и народов (массивы Египта, мемориалы Малой Азии, Мидии, ахеменидского Ирана и др., с известными параллелями в решениях древних типов жилищ). Вместе с тем, конкретные архаичные четырехстолпные багдахиноподобные композиции ряда гавитов наблюдаются в ранних четырехстолпных купольных сооружениях, известных в архитектурной культуре региона и имевших мемориативное (или близкое к нему) значение. Имеются в виду багдахиноподобные мемориалы позднеантичного Переднего Востока и четырехстолпные чортаки — храмы огня сасанидского Ирана. Как показали размышления последних лет, основные принципы организации внешнего и внутреннего пространства, характерные для этих построек, впоследствии получили развитие не только в малых центральнокупольных системах раннего средневековья (в Армении также имевших преимущественно мемориальный характер), но также в облике четырехстолпных гавитов — мемориалов Армении развитого средневековья. Принцип багдахины, осеняющего либо установленный на стилобате крест (в странах христианского Востока, в частности, в Армении и Грузии, где на месте таких крестов IV в. были впоследствии возведены первые церкви), либо священный огонь (в Иране, Средней Азии, Закавказье — там, куда проникли мадеизмы), видимо, лучше всего отвечал потреб-

ностям мемориальных культов, в частности, конкретным реальным поминальным почитания, что и нашло отражение в широком использовании этой композиции в мемориальной архитектуре античного мира (в том числе его восточных провинций). Это положение может быть обосновано анализом архитектурных особенностей весьма своеобразного, датируемого первыми веками н. э. «сооружения о 4-х пилонах», выявленного в ходе анийских раскопок Н. Я. Марра в 1908/1909 гг. (ближ. ц. Апостолов)⁶⁸. Оригинальное решение его перекрытия позволило нам увидеть здесь один из этапов формообразования «купола на квадрате», т. е. схемы, имевшей решающее значение в генезисе центричных структур последующего времени⁶⁹. Но значение 4-х столпных мемориалов типа анийского балдахина в архитектурной культуре Армении этим не ограничивалось: примененная здесь схема, являясь соответствовавшая традициям поминального почитания, явилась одним из источников формообразования балдахинообразных мемориалов раннего и развитого средневековья Армении. Приводимое Агафангелом легендарное описание «светозарного» балдахина о 4-х колоннах, со сферическим покрытием, вероятно, являлось отражением композиционного своеобразия реально существовавших балдахинов, воздвигавшихся на могилах первых христиан и над объемными крестами первых веков распространения христианства (как в Армении, так и в странах христианского Востока).

Как можно заключить, исходя из текста Агафангела, именно балдахин был покрыт воздвигнутый Григорием Просветителем крест, стоявший на руинах дохристианского святы-

ща Вагаршапата — на месте, где в IV в. был заложен Эчмиадзинский храм⁷¹. Обстраивание таких сооружений (впоследствии, видимо, приведшее к их значительной трансформации) было вызвано вполне определенными причинами — в частности, необходимостью защиты первых крестов-монументов от последователей других религий, в период, когда распространение христианства сопровождалось вооруженными конфликтами, ожесточенным противодействием, возглавлявшимся жрецами старых культов⁷². Конкретный пример такого обстраивания приводит Агафангел, писавший: «...նոյ Բագարաթիւն եւ ածինայն ժողովրդոցն Հանգիւրն երթնայ Հասանէր անդէն ի տեղին ցուցնայ Հրեղէն սեանն ոսկիակալ խարոխի, եւ անդէն բարձր քաղաքորմով փակնայ զտեղին ի դռմի, եւ զբարձր եւ զանափափք ամրացոցնայ, եւ անդէնայ եւ անդ զէջն փրկական խաչին»⁷³. Перевод гласит: «...И царь со всем народом пошел туда, и, воздав почести, окружил место высокими стенами, возвел там знак святого креста, устроил вход с крепким замком»⁷⁴.

Процесс формообразования более сложных объемно-пространственных структур на базе первичного «ядра» — балдахина, по нашему мнению, неизбежно должен был иметь ряд стадий; одной из них являлось перекрытие пространства между центральным балдахином и наружными стенами, описанным Агафангелом. Именно так, по всем данным, была создана композиционная основа замкнутого, четырехугольного, четырехстолпного сооружения с шатровым перекрытием, генетически и семантически связанного с ранними

⁶⁸ Н. Я. Марр, Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, М.—Л., 1934, с. 53; он же, Дневник анийских раскопок, ЛО Архива АН СССР, фонд А-2655, с. 1362.

⁶⁹ С. С. Минацкокая, Сооружение о 4-х колоннах в Ани, «Историко-филологический журнал АН АрмССР», 1975, № 4, с. 234; В. В. Уфимцев, Значение фриз в архитектуре, «Вопросы теории и истории архитектуры», 1962, № 76—88, стр. XXI, № 41-р; его же, Проблемы генезиса и типологии..., ч. I, с. 90; Н. М. Тонкарь, Джамеж II, Вольджатерд, Ереван, 1964, с. 57; С. А. Мамон, К вопросу о значении идеи «купола на квадрате» в архитектуре, «Тезисы III Всесоюзной конференции «Искусство и археология Ирана и его связь с искусством народов СССР и древнейших времен», М., 1973, с. 50.

⁷¹ Это 4-х столпное сооружение неоднократно разрушалось и восстанавливалось и просуществовало, во всяком случае, до XVII в., когда его выдел и залечил Шадран. См. Л. Уфимцев-Рык, Избранные труды Григория Уфимцева, Ереван, 1957, № 8, № 82.

⁷² Зафиксирован факт отменного мемориальными колоннами погребения жрецов, павших в бою с первыми христианами: «...вырыли могилы, наполнили их, поставили на них каменные столбы и сделали такие надписи: «Была первая война, которую (вели) похороненные тут хорошо сражавшиеся главы жрецов Армян и с ними 1038 мужей, и свершилась война во имя Идолов Гисан и во имя Христа», См. Записки Уфимцевых, Уфимцевых, Уфимцевых, Ереван, 1961, № 84; К. В. Абалян, «История Тарона» и армянская литература IV—VII вв., Ереван, 1976, с. 268.

⁷³ «Ագաթանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց», Տիգրան, 1909, № 400.

меморативными багдахирами, известными в архитектурной культуре античного Запада и раннехристианского Востока, в том числе и Армении. Впоследствии, как мы полагаем, именно такие сооружения раннесредневековой эпохи акцентировали развитие целого ряда композиций мемориальных памятников средневековой Армении — прежде всего гавитов IX—XI вв. и последующего времени.

Отметим, что после закрытия боковых участков верхнее световое отверстие — «ерди» становилось единственным источником освещения: отсюда внятно его традиционное повторение в последующих веках, конечно, в целом ряде композиционных вариантов (предусматривавших, в частности, ротондальную главку над проемом). Таким образом, созданная в результате трансформации древнего багдахира центричная система может считаться одним из наиболее вероятных прототипов четырехстолпных родовых усыпальниц средневековой Армении.

* * *

В этой связи чрезвычайно интересны отражения четырехстолпных систем в монументальном зодчестве Армении. Значение четырехстолпья в геленесе культовых сооружений страны явственно связывается с символическим восприятием центрального «ядра» этих сооружений как багдахира. Здесь проявились древние представления о багдахине, защищавшем и укрывавшем крест, могилу мученика и т. п.

Изучение вопроса показало, что большинство четырехстолпных церквей раннесредневековой Армении (базилики и крестовокупольные храмы IV—VII вв.) тем или иным образом ассоциируется с мемориальными традициями раннего христианства, а подчас имеет и более глубокие истоки (композиционно связываясь с ранее существовавшими на их местах храмами огня — четырехстолпными чортаками). Подобное явление не могло быть случайным — оно было следствием осознанных, согласованных с церковными иерархами действий. Имеются в виду следующие сооружения:

1. Базилика IV—V вв. в Эчмиадзине, основания четырех пилонов которой были вы-

явлены А. А. Санянином⁷⁴. Как известно, именовались мнения о четырехстолпной структуре первоначальной постройки, которые представляются достаточно обоснованными⁷⁵. Церковь была посвящена над крестом Проповедателя⁷⁶. Отметим, что нахождение под ее апсидой деталей существовавшего здесь храма огня может рассматриваться и в контексте формирования четырехстолпья, учитывая преемственность мемориального зодчества региона⁷⁷. Впоследствии, в 80-х гг. V в. Вааг Мамиконян возвел на месте базилики крестовокупольный храм с четырьмя пилонами, сохранив базы опор древнего строения. Мемориальный характер Эчмиадзинского кафедрала, связанного с памятью о распространении христианства, не вызывает сомнений.

2. Трехнефная четырехстолпная базилика IV—V вв. в Ахце, раскрыта в 1972/1973 гг. Она была поминальной церковью большого мемориального ансамбля, включившего двухъярусную усыпальницу армянских царей (60-е гг. IV в.) и несколько памятных колонн. Четырехстолпное сооружение в Ахце базилики, хронологически и типологически близкой эчмиадзинской перкам IV—V вв. также было обусловлено ее символической и непосредственно связывалось с мемориальными обычаями⁷⁸.

3. Четырехстолпный крестовокупольный храм в Текоре (480-е гг.), согласно первой строительной надписи — мученик св. Саргиса⁷⁹. В связи с воздвиганием купола крестооб-

⁷⁴ А. А. Санян, Новые данные об архитектуре обители Эчмиадзинского собора, «XXV Международный конгресс востоковедов», М., 1960, с. 2.

⁷⁵ А. Khatchatrian, L'architecture arménienne du IV au VI siècle, Paris, 1971, p. 67—103.

⁷⁶ Сооружение это неоднократно перестраивалось. Еще в 1673 г. Шаран (обнарявший план Эчмиадзинского собора) видел под его куполом, между четырьмя пилонами, двенадцатиградный столбик и квадратный абрис багдахира.

⁷⁷ S. Djéghakdjian, Les reminiscences de l'architecture arménienne en occident, Venise, 1977, p. 8—15. Кроме того, отметим последнюю работу, затрагивающую вопрос, весьма близкую этой теме: Л. А. Лелюев, К семантике и типологии древних сооружений армянского язычества, «Историко-филологический журнал АН АрмССР», 1983, № 1, с. 58—64.

⁷⁸ С. С. Минасян, Композиция двухъярусных мучеников, с. 218.

⁷⁹ Р. Parandjian, *Տեղեւ քաղաք. Քիջիկ, 1911*; А. М. Висоцкий, Церковь в Текоре и ее строительная история, в сб. «Второй международный симпозиум по армянскому искусству», Ереван, 1978, с. 43—50.

разные столпы были заменены мощными пилонами сложного профиля, а поперечный распор купола погашался сводами, встроеными над боковыми нефами. Таким образом, трехлопастная базилика была трансформирована в четырехпилонный крестовокупольный храм — один из наиболее ранних образцов этого типа в истории архитектуры⁴⁰. Его мемориальные функции перекликались с архитектурным решением, где композиционным центром был четырехстолпный балдахин.

4. Крестовокупольный храм в Оджуне (середина VI в.) занимает особое положение в армянском зодчестве. На его северной стороне стоит датруемый тем же временем мемориальный арочный монумент, в проемах арок которого устанавливались стелы с рельефами на сюжеты Библии и Евангелия, а также циклом изображений, иллюстрировавших легенду о распространении христианства в Армении⁴¹. Иконографический анализ показал, что рельефы светских лиц на стелах изображают предков ктиторов Оджун — таширских князей IV в., распространявших христианство в северной Армении⁴². Следовательно, храм представляет собой поминательную церковь мемориального ансамбля, посвященного памяти о распространении христианства. В его интерьере доминируют 4 массивных подкупольных пилон; однако ввиду удлиненных пропорций храма и в целях уменьшения пролета западных арок близ западной стены добавлены два небольших пилон (не имеющих особого значения в создании пространственного образа интерьера). И здесь центральное четырехстолпие, сочетающееся с мемориальной символикой, свидетельствует о функциональном своеобразии храма.

5. Четырехпилонный крестовокупольный храм в Мрене (623—640 гг.), под апсидой которого находится крпнта — наподобие того, как это имеет место в эчмиадзинских храмах св. Рипсиме и св. Гаяне⁴³. Так как в соответ-

ствии с церковными канонами захоронения в храме не допускались, то наличие крпнты однозначно свидетельствует о мемориальном значении памятника, идентичном символике храмов Рипсиме и Гаяне. Это подтверждается анализом ктиторской композиции над порталом северного входа.

Избранные труды, Ереван, 1963, с. 369. Согласно замыслу джаме началу возведения храма относится к 623 г. См.: Գ. Խ. Մկրտչյան, *Վրդ Է Կոնստանդին Մեծի անկողնում, «Կոնստանդինյան Եկեղեցի», 1989, № 2, էջ 148—164*. Возможно, что связь генезиса 4-х столпных первых мемориальных храмов Армении с символической мемориальных балдахинов подкупольного Переднего Востока и с архитектурой храмов огня сасанидского Ирана (непосредственными аналогами подобных систем в Армении было «сооружение о 4-х пилонках» в Лик, а в Грузии — Черемский квадрат и сооружение в Церколи; о последнем см.: Ю. М. Гапонидзе, *Дохристианские храмы Грузии, «Труды IV Международного симпозиума по грузинскому искусству», Тбилиси, 1983, с. 7*) отражала не только местные, но и региональные традиции. В пользу этого положения говорят символика первого в Грузии 4-х столпного крестовокупольного храма Цромы 606—634 гг. (композиция которого перекликается с решением мемориальных храмов Армении, в частности, Текора и Мрена): именно здесь был распят и погребен впоследствии канонизированный мученик св. Рамден — обращенный в христианство перс, ставший грузинским полководцем. См.: Г. Н. Чубинская, Цромы, М., 1969, с. 9; H. Farnsten, *Einige gedanken über die herausbildung der kreuzkuppelkirche, в сб. «Грузинское искусство», т. II, Ереван, 1978, с. 21*. В этом контексте необходимо проанализировать и символическую центричность 4-х столпного крестовокупольного храма в Багаране 624—631 гг., связанного с памятью о его погибшем основателе, князе Буте Арозетике. См.: Н. А. Орбели, там же, с. 390—393. Его своеобразие подчеркивается и эволюционной близостью к решению малых центричных (преимущественно мемориальных) систем раннесредневековой Армении, и структурной близостью к 4-х столпной центричности Эчмиадзинского кафедрала, и трехрусностью объемного строения, генетически предшествовавшей абрису храма Звартноц (рассматриваемого как мартирий Просветителя). По всем данным, именно этот храм был использован в качестве поминальной церкви для перенесенной в Багаран родовой усыпальницы Багратидов (где в конце IX в. был похоронен основатель династии царь Ашот). См.: Վեպեմեան Կարաբեկի Պրոմեթեոսեան Կոնստանդինյան Եկեղեցի, *Քրիստոս, 1912, էջ 141*; G. Dimitroff, *Contribution à l'étude des monuments byzantins et médiévaux d'Asie. Athènes, 1971, p. 57—62*; A. Zarian, *Bagaran e le chiese del tipo Bagaran, «Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena—1975», Venezia, 1978, p. 775—781*; С. А. Мананов, Храм Теодороса в Багаране и его место в истории архитектуры Армении, «Архитектурное наследие», т. 28, М., 1993, с. 100—105.

⁴⁰ С. Х. Мануцкян, К вопросу о генезисе крестовокупольных храмов Армении и Византии, «Историко-филологический журнал», 1978, № 1, с. 225—240.

⁴¹ B. Brentjes, *St. Mnashakanian, N. Stepanjan, Kunst des Mittelalters in Armenien, Berlin, 1981, s. 225*.

⁴² Լ. Գաբրյան, *Վաղ Միջնադարյան Եկեղեցիների արվեստը, Երևան, 1974, էջ 116*.

⁴³ Говору о 630/640 гг., Н. А. Орбели имел в виду завершение строительства Мрена. См.: Н. А. Орбели,

6. Четырехстолпный крестовокупольный храм св. Гайне (начат в 630 г.). На его месте в самом начале IV в. был возведен мавритий Гайне. Четырехстолпные купольные храмы, сочетающиеся с почти квадратным в плане решением подкупольного пространства, восходят к мемориальным багдахским погребальным и раннехристианскому Востоку²⁴.

7. Четырехстолпный крестовокупольный храм в Багаване (631—639 гг.) — мавритий св. Полина²⁵. Место, где расположен Багаван, связано с наследием маздеизма и с крещением Армении. Здесь был погребен Мажан, верховный жрец; на его могиле было построено «капище» — видимо, мемориал. Поэтому основание именно здесь мемориального храма вполне закономерно, как и то, что и его генезис выявлялись элементы преемственности (как это было в Эчмиадзине). Приземистый тяжелый купол покоился на четырех массивных пилонах; только крестовокупольная система, с равномерным распределением распора купола на поперечные своды, могла конструктивно соответствовать масштабу храма в Багаване²⁶.

Рассмотренные выше памятники (кроме базилики Ахца и Эчмиадзинского храма) в ли-

²⁴ Мемориальные компоненты присутствовали в решении крестовокупольных сооружений, что отметил и Р. Крауцштайер. См.: R. Krauthammer, *Early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth, Middlesex, 1960, p. 201. 4-х столбные мемориальные храмы Гайне следовало структуре аналогичного (и в символическом, и функциональном) Мрене 623—640 гг. В частности, см.: А. Н. Колых, Храмы на четырех колоннах и его значение в истории восточной архитектуры, в сб. «Византизм, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа», М., 1973, с. 70; Б. Н. Моравик, Восточные аналоги здания типа висящего креста (Базилика в Пеллженте VI—VIII вв.), в: Труды IV Международного симпозиума по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983; А. Л. Якобсон, Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры, Л., 1963, с. 89, 119—124.

²⁵ Н. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, с. 378, 458.

²⁶ С. С. Минаваканяц, Четырехстолпные системы в мемориальных зданиях Армении, Восьмоязычная конференция «Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Казахстана с окружающим миром в древности и средневековье», М., 1961, с. 112—114. Следует отметить, что выделенный нами типологический ряд крестовокупольных храмов раннесредневековой Армении, включая доминирующее четырехстолпное и мемориальное по своим функциям, не исключает параллель Динца в Талинах; хотя в них также применена четырехстолпная система, однако эти памятники относятся к другой типу.

тературе чаще всего именуются купольными базиликами. Однако во всех этих сооружениях распор купола погашался сводами, встроившимися над боковыми нефами перпендикулярно центральному нефу, — образуя крестообразную сводчатую систему. Подобное решение существенно отличалось от схем восточной купольной базилики, где поперечный распор купола погашался парусными контрфорсами (неизвестными в Армении). Поэтому необходимо отнести храмы в Текоре, Оджуре, Мрене, Гайне и Багаване к крестовокупольному типу, выделяя при этом мемориальный храм Текора (480-е гг.) в качестве прототипа, так как здесь налицо один из наиболее ранних примеров сложения четырехстолпной крестовокупольности.

* * *

Сооружение как деревянного шатрового перекрытия Эчмиадзинского храма, так и каменного шатра Токорского маврития данысь отражением не только уровня строительной техники (т. е. предполагаемого неумения возводить каменные купола, что, однако, противоречало бы имеющимся сведениям о купольной архитектуре стран прилегающего региона — прежде всего Ирана). Появление шатровых систем перекрытия в столь значительных памятниках раннехристианской Армении, как Эчмиадзин и Текор (которые в своей символике отражали именно мемориальные традиции), вполне вероятно, генетически восходило к шатру мемориального багдахского, осенявшего крест Григория Просветителя, и, соответственно, к шатровым перекрытиям целого ряда багдахскообразных (преимущественно — мемориальных) сооружений региона.

Четырехстолпные родовые усыпальницы, символически и композиционно восходящие к древним четырехстолпным мемориальным багдахам и к четырехстолпно центральному ядру культовых сооружений Армении, связываемых в своей символике с мемориальными традициями, — по всем имеющимся данным, должны были реально существовать в Армении IV—VII вв. То, что подобные сооружения этого периода пока не выявлены, легко объяснимо: мемориальные памятники средневековой Армении, в отличие от культовых, не обладали (за редкими исключениями) своеобразной

ывающей «святости», ограждающей их от разрушения для целей нового строительства. До нас дошла лишь очень немногие из мемориальных памятников, возводившихся в раннем средневековье — большинство из них, видимо, было впоследствии разобрано. Именно такой, в частности, была судьба усыпальницы рода Аршруни в Васпуракане, в области Агбак — при том, что поминальная церковь комплекса, св. Эчмнадзин в Зорадире, сохранена и поныне. Образы этих родовых усыпальниц должны были фигурировать в фамильных преданиях, переходивших из поколения в поколение. Этот тезис может быть обоснован конкретным примером: когда Багратиды, в стремлении возродить репрезентативность Аршакидского царства, стали возводить свои храмы с использованием сформировавшихся в раннем средневековье принципов организации внешнего и внутреннего пространства, то не были забыты черты легендарной родовой усыпальницы, композиционное решение которой, по всем данным, стало прототипом для вновь возводимой усыпальницы в Оромосе. Как мы показали, присущие этому сооружению черты архаичности объяснимы именно желанием воспроизвести здесь облик раннесредневекового мемориала, т. е. памятника, для которого четырехстолпные, деревянные шатровый купол и перекрытие боковых участков горизонтальными конструкциями (а не сводами) было вполне естественным решением.

Дальнейшее распространение подобных композиций может быть объяснено как определенной их близостью к структурному решению народного деревянного жилища типа «гдхатуи»⁸⁷, так и естественным стремлением

книзей подражать столичным архитектурным сооружениям, сообщая своим родовым мемориалам черты близости с усыпальницей Оромоса. Тем не менее сооружения начала XII в. уже характерны определенным отходом от начального подражания этой схеме: в них уже нет использования архаичных, восходящих к деревянному перекрытию каменных конструкций. Здесь крепления подкупольных арок усилены примыкающими сводами, отходящими от центрального квадрата со всех четырех сторон, — в полном соответствии с традициями крестовокупольности, типичными для культового зодчества раннесредневековой Армении. Это резко трансформировало объемно-пространственное решение интерьера, придав логически четкое решение всей системе перекрытия.

Впоследствии появились принципиально новые решения мемориалов — отмеченные перекрытия на перекрещивающихся арках (Ахпат, Хоракерт), большие залынные композиции (Санагин), галиты-галереи (Воротнаванк, Кобайр) и т. д. В некоторых случаях особо подчеркнут мемориальный характер галитов, — путем надстройки над их перекрытиями отдельных часовен (Тегер, Мраван), что перекликается с традициями возведения мемориальных двухъярусных памятников Армении.

Возведение родовых мемориалов Армении развитого средневековья — галитов — привело к формированию целого ряда принципиально новых композиционных решений. Именно галиты, как символика и доминирующие функции, так и преимущественно четырехстолпный характер которых, по сути дела, явились выходом из глубокой древности, объединяли в рамках целостных систем разрозненные постройки многих монастырских комплексов развитого средневековья, что привело к возникновению высокохудожественной пространственной структуры, характерной для архитектурных ансамблей Армении.

⁸⁷ В этой связи весьма интересными представляются большие четырехстолпные багдахинообразные надгробия Армении XVII—XIX вв. в Эчмиадзине, Аштараке, Карби, Мутки и др., где использована та же ранняя схема, распространявшаяся впоследствии.

ՄՈՒՂՆՈՒ ՎԱՆՔԻ ՀԱՐՏԱՄԱՊԳՆՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԽԻԼԷ

(Եկ. 17—22)

Աշտարակի շրջանի Մուղիի գյուղի Հարավա-
յին ծայրում կառուցված ա. Գեորգ վանքը Հայաս-
տանի առ միջնադարի յաճախյալն հարադարպե-
տական հուշարձաններից է։ Այն բազիլիկան լավ է
պահպանվել և իր հարկեվածքի ու ժանրամաների
գեղարվեստական բարձր մակարդակի շնորհիվ
միշտ գրավել է Հեռագոտողների ուշադրությունը։
Մուղեու վանքը Հիշատակվում է ինչպես պատմիչ-
ների¹, ազգագրիկների², վիճագրիկների³ ձեռք
և տարբեր բնագրի աշխատանքներում⁴, այնպես էլ,
միշտ է համատեղ կամ թույլից, նաև ժամանակ-
անական գրականության մեջ⁵։ XVII դ. պատմիչ-
ների և ձեռագիր Հիշատակարաններում պահպան-
ված վիճագրի արձանագրությունները մանրամա-
սել տեղեկություններ են հաղորդում վանքի պատ-
մության, նրա հիմնադրման, վերանորոգումների
և հիմնական վերակառուցման մասին։

Մուղեու վանքը հիմնադրել է հարևան Լուժ-
հանավանքի միաբանությանը, արևոեղ տեղագիտ-
իւնով ա. Գեորգի մասուկերները։ Զարարիա Մար-

կավադը առյալ է նաև նոր վանքի հիմնադրման
պատճառը՝ «Բայց մասուկը որոշի՝ որ մեաց ի
Յահաննավանք մինչև բարձուս իշխանութիւնն
գրաց յայտարհէն հայր, և տիրեցին տանիքի, որը
են ամանցիքս ևս յարժում/գային ուխտականքն
յաւուր տանի որոշի ի խունամբոյս ժողովրդինն
մանկուր ինչ տեկանէին ի յարունցն ի վայր, և
տեսարք տեղանցն կայնուս զվանականն տուգա-
նէին, որով վշտացեալ նոցա՝ յաւուր տանի որոշի
տանէին զտարբն ի Կարբն։ Եւ տեղ ևս լինէր նե-
ղութիւն, զի ոչ զտանկուր տեղիք ուխտականացն,
Ապա խորհցան կարեցիք, և շինեցին փոքրիկ
մատուռ մի մերձ ի գիւղն Մուղի ի վերայ Լուհա-
պարհին, և փայտեայ զարկի ի վերայ նորա... և
յետոյ նոյն նա վանք...»⁶։

Մուղեու վանքի հիմնադրման ժամանակը
պատմիչը որոշակի չի նշում, սակայն զու հավա-
նարար տեղի է տեկնել XIV դ., որովհետև արդեն
1425 թ. Մուղեու ա. Գեորգը Հիշատակվում է Լուժ-
հանեավանքի ժամատան Հյուսիսային պատին
կառն արձանագրության մեջ⁷։ XV դ. Մուղեու
վանքում ձեռագրեր են գրվել⁸։ Այն դառնում է
նշտամբ ուխտատեղի և նրա հուսկը տարած-
վում է նաև հարևան Վրաստանում։ Հետաքրքրա-
կան է, որ Մուղեու ա. Գեորգ վանքի հիմնադրու-
մից շատ շանցած նույնանուն եկեղեցի հիմնվում
է նաև Թրիքիում⁹։ Զարարիա Մարկավադի ձեռ
կարիքի է դրնել այդ հազվագեղ երեսույթի պաւ-
նառը։ XIII դ. վրաց արքայազնին բուժելու նպա-
տանով ա. Գեորգի մասուկերներից տարվում են
«Տճիխիս», որոնք է առկի են դառնում Հեռագա-

1 «Զարարիա արքայազնի պատմագրություն, հաղորդու-
թյուն, 1520, «Կամուսիկն Ասորի վարդապետ Գաբրիելը-
այ, Վաղարշապատ, 1886։ «Զարարիա Արուսեու որոգու-
թյուն, Երևան, 1828։

2 Անդրեյ, Աղաթում, Վենետիկ, 1690։

3 «Մարտարոսի կաթուղիկ Էջմիանի և Կնդ գաւա-
ռնց Աղաթումայ, ուխտագրութեամբ Զովհաննէ կաթ-
ուղիկ Զովհաննէն, Էջմիանի, 1617։ Ն. Նիկողայսն,
Մուղեու վանքը և նրա վիճագրի արձանագրությունը, Վե-
նետիկ, 1608, № 7։ Ս. Սաղաւանդ, Մուղեու ա. Գեորգ եկե-
ղեցին և նրա վիճագրերը, Վեմիանի, 1777, № 1։

4 Ս. Բախտադարյան, Միջնադարյան հայ հարադարպե-
կան և բարձր վարպետներ, Երևան, 1927։

5 Քարա Քարանդեան, Նորիք հայկական հարադարպե-
տության պատմություն, Կ. Տ, Երևան, 1948։ Մ. Գ. Եսայա-
րեւ, Յ. Ս. Երան, Архитектура Армении, М., 1950;
Ս. Մ. Արդուկան և Շ. Ա. Տաթարյան, Памятники архитек-
турного зодчества, М., 1951; Օ. Մ. Խալմաչյան, Архи-
тектура Армении, Всеобщая история архитектуры, т. 3,
М.—М., 1956։

6 «Զարարիա արքայազնի պատմագրություն, Լուս, III,
էջ 40—41։

7 Քարա Նիկողայսն, Զովհաննավանքը և նրա արձա-
նագրությունները, Երևան, 1948, էջ 102։

8 Լ. Ս. Նալչիկյան, Ժժ զարի հայկական ձեռագրերի Հիշա-
տակարաններ, Ժառն III (1481—1500), Երևան, 1987, էջ
148։

յում աշխտեղ եկեղեցի կառուցելու համար, XV դ. առ նույնպես կոչվում է Մուզնու ս. Գնորգու Այգ մասին տեղեկություն է հաղորդում 1485 թ. գրված մի Տարակնոցի Հիշատակարանը՝ «...ի թուի Ջի? ի գրեցաւ սուրբ երգարանս ի քաղաքս Տեփղիս, ընդհովանեաւ սուրբ կաթողիկոսի և թիշկ ցաւոց Մուզնոյ սուրբ Գէորգոս»⁹, 1751 թ. այս եկեղեցին Հիմնովին վերակառուցվում է և ստանում գեմ-բեթաձոր քաղիկիկայի Հորինվածքը¹⁰, XVI դարից Մուզնու վանքի մասին տեղեկություններ համար-յալ չեն պահպանվել։ Միայն հայտնի է, որ վանքի առաջնորդ Ոսկան վարդապետը 1580 թ. այնտեղ, անպաշտօն և՛ ձեռք, նախկնդպետական աթոռ է հաս-տատել¹¹։

Մուզնու վանքն իր ծաղկումն է ապրում XVII դ., երբ համայնքը երկու անգամ Հիմնովին վերա-կառուցվում է 1632—1655 թթ. ժամանակամիջո-ցում վանքի առաջնորդ Մարտիրոս նախկնդպետը Հիմնովին քանդում է արգեն խորհույլ եկեղեցին, վանքի բոլոր շինությունները և կառուցում կրոնա-կան նշանավոր կենտրոնի նոր համալիրը Այգ մասին մանրամասն գրում է Առաքել Դավթբե-ցին. «...շինեցու յաւուրս տեառն Փիլիպպոսի կա-թողիկոսի, և վանքը սրբոյն Գնորգոյ զորավարին, որ է փրկել Մուզնին, որոյ մերձ զայժ գնդապա-ղարին 4արփու, պաշտաւորութեամբ և արդեամբք Մարտիրոս նախկնդպետին, որ էր ի նույն Մուզնի գեղէն նախկնդպետ նոյն վանքն, որոյ եկեղեցին յոյժ փոքրիկ էր՝ և այլ ամենայն շինութեան անպէս և անգէղ. վասն որոյ այս Մարտիրոս նախկնդպետ զնոյն եկեղեցին, և զայլ ամենայն շինութեան միահաղտյն ի քաց երաքն, և զնոր պարիսպ պա-տեաց շուրջանակ շափաւոր, և եկեղեցի վաշխույլ ի մեջ պարսպին ի վերայ շորից սեանց կառուցեալ է առ պարսպոյն տներ և խցեր. զամենայն շինեալ աւարտեաց...»¹²։

Մարտիրոս նախկնդպետի կառուցած շինքերից պահպանվել են համարյա բոլորը, քացի եկեղե-ցուց։ Հետ պատմիչի, վերջինս ունեցել է XVII դ. Հայաստանում աւարտեալով եռանգլ քաղիկիկայի Հորինվածք, երկու զույգ մուլթերով, նման Հորին-

վածք են ունեցել այդ ժամանակաշրջանի կրոնա-կան համալիրների եկեղեցիների մեծ մասը, հա-տկապես Մյունիքում¹³։ Մակաբի XVIIդ. երկրորդ կե-տում, Հայաստանում կրոնական, շինարարական նոր վերելքի ժամանակաշրջանում Մարտիրոս և պոսկնդպետի անմշակ քարով կառուցած համառ եկեղեցին այլևս չէր համապատասխանում հու-նավոր ուխտաւեղիին Այգ պատճառով էլ 1664 թ. լրիվ քանդվում է այս եկեղեցին և ու կառուցվում նորը, որը և մինչև օրս կանգուն է և համարյա ան-փոփոխ հասել է մեզ։ Նոր եկեղեցու կառուցման, մեկնեաների, հարստարպետների մասին մանրա-մասն տեղեկություններ են պահպանվել վանքի արձանագրութուններում։ Ընկեղեցին Հիմն ի վեր քանդում է Մարտիրոս նախկնդպետի եղբոր որդի Զովհաննես վարդապետը և կառուցում նորը։ Ս. Գնորգ եկեղեցու արևմտյան պատին, արտաքուստ, դռան հյուսիսային կողմի մեծ խորշի վրա պահ-պանվել է շինարարական արձանագրութունը՝ «Ենորճոն Տեառն ամենակալի ի թվին ՌժժԳ (1664) ի թագաւորութեան Պարսից փոքր Շահա-պադին և ի րոնակալութեան երկրիս Ապազուլի խանին և ի հայրապետութեան հայոց Տեառն Յա-կոբայ սրբազան կաթողիկոսիս Սուրբ Էջմիածնի որո Հրամա և օժանդակութեամբ թղթով, բա-նի և արգեամք ընդհանուր քրիստոնէից արիւք, ընդ նմին և զամենայն ինչս եւ քառացուած հո-ղոյս և մարմնոյս վատենքի եւ Յովհաննէս վար-դապետս Մուզնից, որդի Յակոբայ, եղբոր որդի Մարտիրոս նախկնդպետին, քաղեալ ի Հիմնաց Սուրբ Գէորգայ եկեղեցիս և շինեցի զսա հանգրժն զաթովս հրաշակերտ յորինումաժոք ներքուսի և արտաքուստ կոփածո քարոք ի թվին ՌժժԸ (1669)»։ Ին ի թագաւորութեան պարսից Շահ Մուլիսմանին և ի րոնակալութեան երկրիս Սէֆի Դուլի խանին աւարտեցի և եւ ընդ նման աւարտեցաւ ի կենցա-ղոյ, և փոխեցայ առ Տիրն ամենից, մնաց միայն զլիւի սալքն և ներքին զօշմէն եկեղեցոյս և զաւ-թիս, զորս կտակաւ յանէն արարի եղբոր որդոյ իմոյ Դաւիթ վարդապետին՝ փոխանորդ լինել ինձ և կատարել զպակասութիւն եկեղեցոյս և զաւի-թիս, որք տեսնել զյիշատակս իմ Աստուած ողոր-մի ասացելք ինձ և ժնոցայ իմոց, Տիր Աստուածն ևնդ ողորմեսցի՝ ամենն Աննքտան քարտուղար հայոց լինեցի ի Քրիստոսս»¹⁴։

Զովհաննէս վարդապետը վախճանվել է 1669 թ. ապրիլի 4-ին, Ազուլիում, ուր գնացել էր վա-

⁹ «Ջաքարիս սարկապի պատմագրութիւն, հատ. III, էջ 40»։

¹⁰ Լ. Ս. Նալինյան, մե գարն հայերն նկատարելի Հիւս-տափորները, մաս III, էջ 466»։

¹¹ Սոյաք-Նովու, ժողովածու, 1889, էջ 82։ Մեմլեմար-Քնկ-Հոյս պաշտօնը Հայաստանի և Հայերի մասին, հատ. 2, էջ 64, 1885, էջ 266»։

¹² Ը. Նովազարյան, Մուզնու վանքը և նրա վիճակը պա-տմագրութունները, Վշեթաթիւն, 1900, Մ 7»։

¹³ «Դամուսիւն Առաքել վարդապետի Դարձմեջոյ, էջ 320»։

¹⁴ Մ. Ս. Նաւարյան, Մյունիքի 17—18-րդ դդ. հարստա-րպետական համալիրները, Երևան, 1972, էջ 67»։

¹⁵ Ը. Նովազարյան, Մուզնու վանքը և նրա վիճակը պա-տմագրութունները, Վշեթաթիւն, 1900, Մ 7»։

քի շինարարության համար հանդեսակալությանը դրամ հափարելու¹⁶, նրա աշխարհ տեղագիտութուն են Մուզնի և Քաղսում Մուզնու հինգեկցու թուովում¹⁷։

Շինարարության առարկում է Ղուլիթ վարդապետը Մուզնու ու Ղեորդ հինգեկցին աթ սակաւ-վաթիվ հուշարձաններից է, որի հարաւարապետի տնուէր պահպանելի է՝ «հարաւարապետ և քա-րուհաւ շինութեան ալոր հինգեկցուէր կեղաւ է Մահաւ տնուն Նիզանեկի տն ու հաւաքեցաւ զշի-նարանն մինչև ջամի 1666, վարձանի և զերեզ-ման նորի զանի և շիրիմա տեղ յարեկցաւ հի-սիս հինգեկցուէր արաւարդ պարսպին միմ վիմու և արձանագործ, որոյ փեսայ և աշակերտ Մու-րատն տնունեալ՝ յետ վարձանի նորին լրացու-ցանն զբովանդակ շինութեան¹⁸։

Արձանագրութեաններից պարզվում են նաև ուշ միջնադարում Հայաստանում շինարարական գոր-ծի կազմակերպման որոշ մանրամասնութիւններ, միև հինգեկցու կառուցման հիմնական միջոցները հաճախում էին հանդանակութեանից և վանքի տնեցած գումարներից, ապա շէնքի որոշ մասերը կառուցվում էին առանկին ժնկնեանների (աշ-խարհիկ և հոգեւոր) նվիրատւութիւններով։ Այս-պէս, Մուզնու վանքի ու Ղեորդ հինգեկցու արձանա-յան մասերը շէնքագործ պարտաւով շէնվել է աղայից¹⁹։ Պետրոս վարդապետի անանկաւո-թյամբ²⁰, իսկ հարմարեկցաւ մուլի արեկցան կողի արձանագրութեամբ հայտնի է գտնում, որ այդ մուլիք և մի կամարը կառուցվել է եպարան Վարդանի միջոցներով՝ «...որ է հայտ ընչից իւ-րոց հա զհարան շինութեան այս սնանն ևս Ա կա-մարին... Ի թվին Ոսմթ (1670)»²¹։ Ենկեկցու կա-ռուցման համար Հովհաննէս վարդապետը ստա-ցել է պարսից շահի թուլլաւութիւններ²²։ Արեկցան Հայաստանում հինգեկցիների կառուցման համար XVII—XVIII դդ. պարսկական իշխանութիւնների թուլլաւութիւնը պարտադիր է եղել²³։

Ենկեկցու արձանայան պատի շինարարական արձանագրութեան համամասն կառուցման աւար-տը նշված է 1669 թ., որը և մտել է գրադեսութեան մեջ։ Մակաբ հարմարեկցաւ մուլի արձանա-գրութեան մեջ նշված է 1670 թ.։ Պետր է ենթա-գրել, որ առաջին արձանագրութեանում 1669 թ.

վերաբերում է Հովհաննէս կոյսեկոյսի մահվա-նը, իսկ հինգեկցու շինարարութեանը շարունակվել է դեռ որոշ մասնակ (նվազագույնը մինչև 1670 թ.)։

Մուզնու վանքի հինգեկցին մասնակի վերա-նորոգումների է ենթարկվում XIX դ. «Հաւա քա-րինս առնեալ որոյն հինգեկցուէր զհախախտան և զփշրեալսն հա նորոգել առաւորք վանացս թէ-լաւիցի զնաւական Սանփանեստ արքեպիսկոպոս որչ նշմարանի յամի 1830, շնորք կաթողիկէին՝ որ է միշտվարդ առնեալսն, յամի 1839 փշրեալ խոր-առկեալ կայմակն զոր է նալս իսկ ամի... նորո-գեալ...»²⁴։

Մարտիրոս արքեպիսկոպոս Կեսարացիի վե-րանորոգում է վանքի պարիսպը, բնակելի և կո-մսեալ շինութիւնները²⁵։

1863 թ. վանքի վանահայր է նշանակվում Մեարդի արքեպիսկոպոս Սմբատյանը։ Ենկեկցու արձանայան մուլիք հարմարելի կողմի որձնայան կամարին, որան ներսում պահպանվել է մի ար-ձանագրութեան, ըստ որի 1866 թ. վանքի հոգա-րարու, աշտարակիցի Միմոն Սոմուլյանը նորո-գում է հինգեկցու տանիքը²⁶։

Արևի կոյսեկոյոս Միխիթարյանը, գտնեալով վանքի առաւորքը, 1870 թ. այստեղ գործը է հիմ-նում²⁷։

Վանքի հայտնարեկցաւ կողմի բնակելի տն-յանների վրա XIX դ. վերջում երկրորդ հարկ է կա-ռուցվում։ Կնքի երկրորդ հարկը տանեղ քարե սառնանիների արձանագրութեանում նշված է մե-կնեալ տնուէր և կառուցման թվականը՝ «Մա-խիսք Երանցի Աղամալ աղայի Մելիք Աղամա-լեանց 1895»։

Մուզնու վանքի բնակելի շէնքերը վերջին տն-գամ վերանորոգվել են 1973—1974 թթ., Հայաս-տանի հուշարձանների պահպանութեան վարչու-թեան կողմից։ Միամասնակ կառարգել են մարման և բարեկարգման աշխատանքներ, այս-տեղ բացվել է գումաւագիտական թանգարան։

— * —

Մուզնու վանքի համայնքի գլխավոր հաւա-կագիրն տնի նալս սխման, ինչ որ XVII դ. Հա-յաստանի համարչա թուր հարաւարապետական տնամարմնից։ Հարկեվանքի կնեսարեւում աղաւ կանգնած բարձրանում է հիմնական կառուցված-

16 «Հարաթիս Արուշեւոյ որդարթեանը, էջ 83։
17 Նալս տեղում, էջ 86։
18 Հ. Տալիարանեանց, Սարապարթեան կաթողիկէ է-մանի և Վնք գաւառից Արաւարդ, հատ. 2, էջմի-սին, 1867, էջ 94։
19 Նալս տեղում, էջ 32—34։
20 Նալս տեղում։
21 Նալս տեղում, էջ 34։
22 «Հարաթիս Արուշեւոյ որդարթեանը, էջ 83։

23 Տալիարանեանց, էջմ. — իսկ, էջ 94։
24 Նալս տեղում։
25 Հ. Նիզարեւոյն, Մուզնու վանք և նրա վանքի ար-ձանագրութեանը։
26 Նալս տեղում։

ը՛ր՝ կենդանի, իսկ պարիսպներին կից տեղադրված են մյուս շինությունները: Տարածականորեն առավել խաղաղակամ է զամինաճախ՝ կենդանու և նրա հետ որդանակն ամբողջությամբ կազմող սրահի շուրջը: Ընկզնյին առանձին է կանգնած և նրա շուրջը թաղված է ազատ տարածություն՝ հուշակվոր ուխտատեղիի բազմաազար այցելուներին տեղավորելու համար: Վանքի ս. Գեորգ կենդանին շրտ մուլթով զմբթավոր քաղիթիվ է, հետևաբար ունի մեկ հիմնական՝ արեվիչը-արեմուտը առանցքը: Ճիշտ է, քառամուլթ զմբթավոր քաղիթիվներն իրենց համալսափություններով մոռենում են կենտրոնագմբթ կառուցվածքներին, սակայն Մուղնիում արևելք-արեմուտը ընդերկայնական առանցքը շնչումում է արեմայան կողմի զավթի-սրահի սակայնամբ և կենդանու զխավոր մուտքը այն կողմում բացելով: Վանքի համալիրի պարիսպները քառակուսուն մաս համալսափություններով ուղղանկյուն հատակագիծ ունեն՝ թեթևակի ձգված արևելք-արեմուտը տուռնցքի ուղղությամբ: Մակայն կենդանու և պարիսպների ընդերկայնական առանցքները չեն համընկնում, նրանց շնչված են միմյանց նկատմամբ մոտ 15°: Պետք է նշել, որ կենդանին իր չափերով բավական խոշոր է վանքի պարսպապատ տարածության նկատմամբ: Այն անհամապատասխանությունը, ըստ երևույթին պետք է բացատրել այն հանգամանքով, որ կենդանին ավելի ուշ է կառուցվել, քան պարիսպները: Անկասկած, Մարտիրոս եպիսկոպոսի կառուցած եռանավ քաղիթիվան թե՛ իր չափերով և թե՛ տեղադրությամբ համապատասխանել է համալիրին: Պարիսպները կառուցված են կիսամշակ և անմշակ քաղալուծք ու որմնաքարից, կամե չաղախով: Այն է պատճառը, որ նրանք, ի տարբերություն մյուս կառուցվածքների, այժմ բավական քայքայված և ավերված են: Պարիսպների հյուսիսարևմտյան և հարավարևմտյան անկյուններն ուժեղացված են շրջանակն քուրդերով: Համալիրի զլխավոր մուտքը հյուսիսից է և տեղադրված է կենդանու զմբթի առանցքով: Վանքն ունեցել է նաև երկբորդ մուտք՝ արեմուտյան կողմից, որն այժմ չի պահպանվել: Այն բացվել է դեպի վանքի ալգին և գոշություն է ունեցել դեռևս անցյալ դարում: Շահաթունյանցի այցելության ժամանակ, ճեղքը զննելուցեմուտ ամենայն է և պարիսպ քառակուսի բառականալի բարձր՝ ի հասարակ քարան և ի հողով, և դուռն մի մեծ ընդ հիսուս, և դուռն մի փոքր ընդ արեմուտս ի ժողատունն պարտվել յուրում գտանին և որթք խաղաղույն ի մեջ առաջին քառակնան պարզապի, յերթից կողմանց, յարևելից, ի հիսուսս և ի հարասայ առ որմուք պարսպին են քարալարի սե-

նակ հողերականաց և այլ հարկաւոր պիտուից...»²⁷:

Մուղնու վանքի ս. Գեորգ կենդանին կառուցված է մարտի տաշած, սև ու կարմիր տուֆ քարից: Ուշ միջնադարում Արարատում քառակուլթ զմբթավոր քաղիթիվայի հորինվածքով կառուցված կենդանիներ համարյա չեն հանդիպում: XVII—XVIII դ. պաշտամունքային շենքերը Հայաստանում (առաջին հերթին Արարատում և Սյունիքում) իրականացվում էին եռանավ քաղիթիվայի հորինվածքով: Գմբթավոր կենդանիներն այդ ժամանակաշրջանում կառուցվել են հիմնականում Արևիք, Գողթան և Ծնչակ գավառներում, որոնք, սակայն, ունեն նաև տարբերություններ Մուղնու կենդանու համեմատ՝ զմբթները իրականացված են աղյուսից, հարգարանում զգացվում է պարսկական արվեստի ազդեցությունը, այլ են համալսափությունները և այլն²⁸:

Մուղնու կենդանին կառուցված է համեմատաբար հարթ առկանքի վրա, որն ունի թեթևակի թեքություն հյուսիսից հարավ: Այդ պատճառով կենդանին (սրահի հետ միասին) բարձրանում է ընդհանուր սալահատակ հարթակի վրա, որի աղբյուրը հյուսիսային և արևմտյան կողմերում համընկնում են որմնախարխիի հետ, իսկ արևելյան և հարավային կողմերում այն մոտ երկու մետր լայնությամբ մալթ է ստեղծում կառուցվածքի շուրջը: Հարավային կողմից հարթակը գետնից զգալի բարձր է և այստեղ հարավային մուտքն ու սրահն առել աստիճաններ են թաղված: Ողջ կառուցվածքը պարագծով ունի եռանկյուն որմնախարխի: Ընկզնյին չափերով մեծ է՝ լայնությունը 14,4 մ է, իսկ երկարությունը սրահի հետ միասին՝ 27,7: Ընդարձակ աղբարանը (16,1×12,2) արեւելյան ավարտվում է ընթի կիսաշրջանակն աբսիդով, որի երկու կողմերում տեղադրված են ուղղանկյուն հատակագիծով թաղածածկ ավանդատներ: Ընկզնյուն ինտերիերը երկու զույգ խաչանն մույթերով և նրանց միջև ձգված կամարներով բաժանվում է երեք նավի, որոնցից միջինը բավական լայն է և կողալիններին գերազանցում է մոտ 2,5 անգամ: Դահլիճն ըստ երկարության նույնպես բաժանվում է երեք հատվածի: Նրանցից միջինը, որտեղ բարձրանում է զմբթը (5, 67 մ տրամագիծով) ավելի լայն է, քան արևելյանը և արևմտյանը: Վերջիններս միմյանց հավասար են, որի հետևանքով զմբթը բարձրանում է ոչ թե կենդանու հորինվածքի մեջտեղում, այլ դահլիճի կենտրոնում, այսինքն

27 Մակնարանակ, Եզ. աշխ., Էջ 24:

28 Մ. Հատարյան, Մուղնի 17—18-րդ դդ. Հարստագոթական Համալիրները, Երևան, 1972:

աղլ ժամադրատարածական Շորինգմաքում այն ան-
զաշարժված է զնայի արժեւորւոյր Մախան Մուզ-
նիում այս առիժմաքիտան Հաժաւարաղիշարժում է
արժեւորյան որա՜նի առիշարժաթմաթ (այն, ինչպիս
եղից, կառուցված է կնկնկցու: Հետ ժիւմումա-
նակ): Մարոն արժեւորյան կողմից հոտիւմաթ է և
մուշկերի ու կնկնկցու հակառիկ կից արժեւորա-
թիւր միջն կողմից կամարներով բաժանվում է երեք
անհաժաւարաթ մաշի: Կողայինները Համեմատաբար
փարք են և խաշղպ թաղերով: Միջինը, աճիկ
միմը, աճաւարվում է որա՜նի առնիթից զիբ բար-
բաղց ուղղանկյուն ժամաժով, որը պատկնւմ է
զանգվածական առաւելալով: Մարոն չուտիւթից
և Հարաժից նույնպիս ունի կամարափաղ միմ
բաշղմաները, որոնք Հնարաժիւրաթիւն են առիշ
մաւնշումը զնայի կնկնկցու զիւմաթը՝ արժեւորյան
ժաւարը կազմակերպել այս կողմերից են Հայաս-
տանում աշ միջնաղարմը հոտիւմաթ բաց որա՜ն
կնկնկցու արժեւորյան կողմում հաւնաի է հանգի-
պում: Մյուսինիւմ ալալիթի Շորինգմաթ ունեն
Տաթնի միմ անուշաղար, հաւանի վանքը, Մեղրու
վանքը, Ներշակում՝ ու Կարապիւս վանքը, Այրա-
րատում՝ Սրանի Զորանը կնկնկցին և այլն: Մա-
կան այս առումով Մուզնու կնկնկցին աճիկ մաւ
է Շաղակաթին, որովհետեւ երկու Հաշարմանում էլ
հաւակմաթ բաց որա՜նները զուգակնվում են զան-
գակաւան առաւելաներին³⁰: Մուզնու վանքի ու
Գնարը կնկնկցին իր ընդհանուր Շորինգմաթով
կրկնում է Հայաստանում VII դ. կառուցված քա-
ռումուշթ գմբեթաժար բաղնիկաների Շորինգմաթ-
ները: VII դարից Հնուտ, մինչև XVIII դ., մաւ հա-
ղար առաի այս ախղը կարելի է ասել շմաւաղում
էր: Հայ Հարաւարաղեւանիւն կողմից (նույն
երկուշթը տնդի ունեղավ ետե հաւակմ թաղնիկա-
յի Հնալ: Նվ աւու աշ միջնաղարում հայ Հարաւա-
րաղեւանները զիմեյին ոչ թե նախորդ մամանա-
կաղարանի՝ IX—XIV դդ. յայն արաւանում առաւաճ
գմբեթաժար զաշլմնի աղիլին, այլ վաղ միջնաղա-
րի Հարաւարաղեւանական ձևերին՝ հաւակմ է գմբե-
թաժար բաղնիկաներին: Այս առումով Հնաւորը-
բարան է Մուզնու կնկնկցու և VII դ. նույնա-
տից Հաշարմանները Համեմատական վիղրումու-
թիւնը: Հայաստանում VII դ. քառումուշթ գմբե-
թաժար բաղնիկաներից իր Շորինգմաթով Մուզնու
կնկնկցին աճիկ մաւ է Էջմիանի Գայանի առ-
հարին (620): Վերջինս նույնպիս քառումուշթ
է և ունի ուղղանկյուն պատերով պարփակված
միտանական ժամաժ (Մրկնում և Բաղաճանում

յնմի առիղը զուր և զույն արեկյան հակառի
Հարթաթիւնից): Գայանի առանք իր յաճիւրով
ես մաւ է Մուզնու կնկնկցուն. ունի 16,75 յաւու-
թիւն և 23,6մ երկարաթիւն³¹: Հնաւորըբարան
է, որ XVII դարում Գայանի առանք արժեւորյան
հակաւան նույնպիս առաւել է հաւակմաթ բաց
որա՜ն: Գայանի գմբեթը բարերանում է աղա-
թարաժի մեղանկում և ընդհանուր ժամաւառա-
րածական Շորինգմաթում աղաղաթովմաժ է
զնայի արժեւոր (նույնը տնդի է ունեղել և Մուզ-
նիում): Մուզնի կնկնկցին մաւ է Գայանի առ-
հարին եւ և իր Համալափաթիւններով կնկնկցու
յայնութիւն և երկարաթիւն Հարաերաթիւնը
Մուզնիում կազմում է մաւ 1:1,5 (Գայանիում
1:42): Նիւ Համեմատանը գմբեթի և կնկնկցու յա-
նաթիւն Հարաերաթիւններն այս երկու Հաշար-
մաններում, կոտաններ, որ ալաւել են կա նմա-
նաթիւն. Գայանիում այն 1:2,4 է, իսկ Մուզնիում
1:2,5: Այս վերջին Համեմատաթիւնը հաւակնը-
րական է այն պատաւաւով, որ XVIII դ. Հայաստանի
նույնալափ կառուցվածներում գմբեթն իր յա-
փերով զերիշխող է աղ Հաշարմանի նկատմաթ
(Մեղրի ու Ասաճումանին կնկնկցու գմբեթի և
աղ յայնութիւն Հարաերաթիւնը կազմում է
1:1,8): Սակայն դրանով էլ աւանանափակվում է
ընդհանրաթիւնը: Հայաստանի քառումուշթ գմբե-
թաժար այս երկու կառուցվածներին և VII դ. ու
XVIII դ. նույնալափ յաճաղույն Հաշարմաններին
միջն Մուզնու ու Գնարը կնկնկցու արեկը նրա-
նում է, որ ունենալով զնու հաղար առիկ առաւ քաշ
մանթ այս Շորինգմաթը, միմուտի մամանակ այն
Նի միմանիկական կրկնութիւնը լիզով: Մուզնու
Հաշարմանը օժաճում է առանձնահատկաթիւն-
ներով, որոնք բխում են մամանակաղարանի պաշ-
մաններից, ունի ինքնատիղ և ուրույն Հարաւարա-
ղեւանական կերպար, որով այն առանձնանում է
եւտ աշ միջնաղարի նույնատիղ Հաշարմաններից:
Գու առաճել քայտուն երկում է նրա առանձին
մաների ու հանգույցների յունման մեջ և հաւակա-
պիս զեղաթմառական հարգարանի արաւահայա-
լաճիլըներում:

Մուզնու կնկնկցու իմտերիլը պարզ է, զուտ,
առանց զարգարանկաների: Գմբեթակիր մուշկե-
րը և որմնալույթներն ունեն սլաղիկ համալափու-
թիւններ: Անցումը գմբեթառակ քառակուսուց զն-
այ գմբեթն իրականացվում է առաւելաների մի-
ջնով: Բճ՝ գմբեթակիր և թճ՝ մուշկերի ու որմնա-
լույթների միջն զիմն կամարներն ունեն միմուտի
արաւաթով իմզղար, որը բաճական զիմն է՝

³⁰ Օ. Х. Халлачова, Архитектура Армении, Все-
общая история архитектуры, т. 3, Л.—М., 1966,
стр. 287.

³¹ «Искусство стран и народов мира», т. I, М.,
1962, стр. 127.

վերին մասում կիսազանկիով և 45° քնելովյաժք մուլթերի հարթությանը ձուլվող երեսով: Պատերի մեջ եղած բազմաթիվ խորքերը կամ ինչ կարգա-մանկաներից, միայն արտիզի համարակապ վեր-ջավորությամբ խորքերի կողքերը պարագծով քննի-վակի դուրս են դալիս պատի մակերեսից: Արտի-զի վերևում, կիսազանկան մակերևույթի գմբե-թային անցման սահմանագծով իրականացված է զննորատիվ դուռ, որն ունի նույն արամատը, ինչ որ կամայնների իմպուստները: Ռետորյերը կառույ-ցված է մաքուր տաշված առօք քարից և նախա-տեղծած չի եղել որմնակալների համար: Հուշար-մանն արտիզի, աղբամարտի չլուսա-արևելյան անկյան որմնակալներն ավելի ուշ շրջանի գոր-ծեր են (XIX դ.): Նրանց տեղադրությունը պատա-հական է և այդ որմնակալները որդանապետ լին կապվում ենկեղեցու ինտերյերի հետ: Մուզնու ին-տերյերում հարգարանի բացակայության զեպ-րում, պատերը թվում է, թե պետք է թողնեն միա-պազուգ, զեղազեպտան որևէ արժեքից զուրկ ա-հաաբարբի մակերեսների տաղավորություն: Մա-կան կառույցողներն այստեղ կիրառել են մի հե-տադրություն հնար, որը բացասել է միջնադար-յան հայ հարաարապետության մեջ: Մրբատաշ քարերով կանխավոր շարքերով (Քեպետ և տա-րեր բարձրություն ունեցող) ձեղիզան տեխնիկա-յով կառուցված պատերն արտադրուտ ունեն աղ-յուտ շարվածքի տեսք: Կարանները բազմակն լայն են և արանքից երևում է շաղախը՝ մաս 1 ու լայնությամբ: Կրաշաղախով ընդգծված են ոչ միայն հորիզոնական, այլև ուղղանկյ հարանները և կենդեցու ինտերյերում պատերի հարթ, մեծ մա-կերեսները բազմակն աշխուժանում են և ձևը բերում հայ հարաարապետական հուշարանների համար բազմակն անսովոր տեսք (սրբատաշ քա-րերով, ձեղիզան շարվածքի զեպրում Հայաստա-նում միջնադարից մինչև մեր օրերը ընդունված է քարերի եղբերք այնպես հարկ միմյանց, որ ա-զախը լերան):

Մուզնու ենկեղեցու ինտերյերը շարվածքի այս յուրաքանչև տեխնիկայից բացի ունի զեղարվես-տական հարգարանների մի այլ հնարք ևս: Գմբեթի մակերևույթի շարվածքում օգտագործված է բազ-մագունությունը (պոլիբարմիա): Միքան հերթից իրականացված է երկու գույնի՝ սև և զեղին առօք քարերից, որոնք շարված են համակենտրոն շրջ-շանագծերի տեսքով: Օգտագործված է և ներկ-չրդանների վրայից սպիտակ ներկով զգված է խաչ: Ինչպես հետո կանանք, բազմագունությունը լայ-նորեն կիրառված է Մուզնու ենկեղեցու արտաքին ճակատների հարգարանքում և այս հուշարանը առանձնացնում է միջնադարյան հայ հարաարա-

պետության մեջ: Մական ինտերյերում տարբեր գույների քարերով բազմագունության էֆֆեկտ միայն գմբեթում կիրառելը պատահական չէ: Մ. Գեորգ ենկեղեցում գմբեթը շեշտված է ոչ միայն դրսում, այլև ներսում: Ենշտված է ինչպես հարգարանքով, այնպես էլ լուսավորությամբ: Իսկական, բազա-րար քանակությամբ լուսամուտների անկայության զեպրում (ենկեղեցու յուրաքանչյուր պատում կա երեք լուսամուտ) ինտերյերում կիսախավար է տրեում և լավ լուսավորված է փաստորեն գմբեթը: Աս արդյունք է ալև բանի, որ ընդերկանական պատերի լուսամուտները դրսից բազմակն փոքր են (ներսում երանք անհամապատասխանում են), իսկ գմբեթի թմբուկի լուսամուտները, ընդհակա-ռակը, շափազանց մեծ են, լայն ու առատորեն լուսավորում են գմբեթատակ տարանջությունը: Գմբեթի այսպիսի առանձնացումը և շեշտումն է պատահար, որ Մուզնու ենկեղեցին, ունենալով գմբե-թավոր բաղնիքային հորինվածք, թողնում է կենտրոնացման իմպուսցվածքի տաղավորություն և նույնիսկ մասնագիտական գրականության մեջ, որտեղ զեպրները, ախ դատվում է կենտրոնացըմ-բեթ հուշարանների շարքում:

Հետադրական են լուծված արտաքին ճա-կատները: Մրբատաշ քարի հարթ մակերեսները աշխուժանում են նախադասյան հարգարանքով: Ենկեղեցու և արտիզի մուլթերի անկյունները մակ-ված են կիսաաշխուժների մեծով: Ետա պարզ է թվել, այն փաստորեն ծածկի քարի սայրի շարու-նակությամբ է ստացվում: Մական զղալի շափով դուրս գալով ճակատների հարթությունից, թվել ալադալում է վերևում պատի մակերեսները ու թե արամատով, այլ փաստորեն, իր ստեղծած ուժեղ սովորով: Կիսաշրջանակ վերավորությամբ լու-սամուտները երեսակալներ լուսեն և նրանց փոքր բացվածքները փաստորեն լին մասնակցում ճա-կատների զեղարվեստական ձևավորմանը: Բացա-ռություն են կազմում չլուսադալին, հարավային և արևելյան ճակատների տակ սեղազորված, զեպի գմբեթատակ քառակուսին բացվող ուղղանկյուն լուսամուտները: Երանք լայն են և ունեն սոսկ կի-սադալանից բաղկացած շրջանակ, որը վերևում, ճակատի առանցքով վերածվում է խաչի, իսկ ներքևում, նույն առանցքով իջնում է մինչև մյուս երկու լուսամուտների տակի նիշը: Երջանակի նման լուծումը շեշտում է բուրբ պատերում ճակ-ատին առանցքը և սա հասկապալ ուժեղանում է հարավային ճակատում՝ նույն առանցքով տե-ղադրված մուտքի անկայությամբ: Մական, միա-

31 Н. Г. Бундгов, Ю. С. Яраков, Архитектура Ар-
мения, М., 1960, стр. 128.

ժամանակ, ճարտարապետները դիմել են ուղղա-
մից և Նորիզոնական շտաբումների կոնսերպատի-
նի Նաչարանի պարագծով, Նյուսիսային, արևելյան և
Հարավային ճակատների միջև միջանդով գնում է
բավական ուժեղ քարե դռտի, որը վերստին ընդ-
գնում է կառուցվածքի բաղկիչի՝ նպմում Հորին-
վածքը:

Մուգնա և. Գնարզ եկեղեցու Հարավային մու-
քըն իր հարստ և զեղարվեստական բարձր մշակ-
մամբ աչքի է ընկնում ուշ միջնադարի հայ ճար-
տարապետության մեկ: Պատահական չէ, որ ճար-
տարապետներ (Մանակ երկաղեցին և Մուրազը)
գլխավոր՝ արևմտյան մուտքից բացի եկեղեցու
երկրորդ մուտքի իրականացրել են Հարավից: Նշի-
վածոր Հատակագծից ելնելով, ֆունկցիոնալ առ-
տակալեղ նպատակահամար էր երկրորդ մուտքը
բացել Նյուսիսից, որը կլինեի վանքի մուտքի միջև
ստանդարտով: Մասնավորապես այս կողմում են խմբա-
վորված եան վանքի բնակիչի և օժանդակ շինու-
թյունները: Մուգնա Նյուսիսային կողմում բաց-
ված մուտքը ինչպիսի շրջից Նարդարանով էլ
օժանդակ լինեի, արև արտաՆալալականությանը
չէր ունենա, ինչ նա կունենար և խնայելու ունի
Հարավային՝ յուսավոր և արեւով ուղղված ճակա-
տում: Մուգնա եկեղեցու Հարավային մուտքը ուղ-
ղակցական բացվածք է և ունի պարագծով կիսա-
զանիկով շրջանակ: Դռան վերնում բարձրորդ կի-
սալորյան է, ճառագայթներով մշակված: Այս գա-
լին են զարդարանցավորել շորս գոտիներ, որոնք
զուգահեռ են դռան բացվածքի ուղղակից կողմ-
ին, իսկ վերնում, համակենտրոն կիսալորյանների
մեծով ծակված են տիմպանի շուրջը: Առաջին գո-
տին դռան հեռ միևնույն հարթության մեջ
է գտնվում (դռան բացվածքը Հարավային ճա-
կատի հարթությանը թափվան եւ է դրված) և
ունի բավական բարդ երկրաչափական Նյուսան
զարդարանգան՝ զուգակցված վարդյաններով: Լու-
սորդ գոտին այդ հարթությանը առաջ է դրված և
իրենից երկխալացնում է ստալակտիկային ինք-
նատիվ մշակում ունեցող զգնու: Երրորդ գոտին
ուշ միջնադարի Նուսարանների պարտաներում
Հանաի հանդիպող գույարանն մշակում ունի: Կեր-
չին, յուրորդ զարդագոտին, որը պատի հարթու-
թյանից շատ քիչ է եւս դրված, մշակված է զու-
րյուղան են Նյուսավորով: Քանդակները կատարված
են բավական նուրբ, բարեի ճաշկանով, իրանա-
նագված զեպին առիթից և այս վերջին ներգաման-
քը մուտքի պարտալը առաջիկ է շեշտում Հարավա-
յին ճակատում: Մեծ վարդապետության է լուծված
յուսավորության հարցը: Գնարզ հարթությանը
իր մեջ իրականացված զարդագոտիները որմ-
աարերը ժամերին, արևի ճառագայթների ուղղու-

թյան և բարձրության փոփոխության հեռ մեկտեղ
փոխում են իրենց արտաՆալալականությանը՝ նա-
րանք զեղարվեստական կերպար Նալորդիով ուղ-
շրամադրին:

Եկեղեցու արեւմտյան՝ գլխավոր մուտքը թե-
պան ունի ափելի շրջից Հարդարանը, սակայն իր
զեղարվեստական արմանքներով դիմում է Հարա-
վային մուլին՝ պարտալին: Արեւմտյան մուտքը
նուրբալու ուղղակիյան բացվածք է, սրի պա-
րագծով պատմում է բուսական քանդակներով
մշակված բավական լայն գոտի: Կիսալորյանան
տիմպանը նույնպես զարդարված է բուսական
քանդակներով և մեղանգում ունի կարծիք առիթից
քանդակված, խալարի մեծ մշակված քարե ենդ-
դի: Դռան և կիսալորյանան տիմպանի շուրջը
զուգակցված են ապրիք քանդակներով (ստալակ-
տներ, երկրաչափական զարդարանգան, զուս-
րանն զգնու և այլն): յոթ գոտի, արեւից մեկը
իրականացված է նույնպես կարմիր առիթից: Տիմ-
պանի Հարդարանի որդանական մասն է կազմում
եան շինարարական արեւմտյան հարթությանը: Մուգնա
եկեղեցու արեւմտյան մուտքը Հարավային հա-
մեմատ ճակարակնված է զարդարանգաններով:
Միամոմանակ բացվելով զեպի կամարակալ
արու՜ր, արե մշտապես գտնվում է ստվերում և
յունի այն արտաՆալալականությանը, ինչ հարա-
վայինը:

Եկեղեցու համար արեւմտյան ճակատ է հան-
դիսանում քանդակատան հեռ զուգակցված կա-
մարապարը: Քանդակատանը կյուր հիմքի վրա
բարձրացող 12 սյունանի ստանդալ է՝ բրդանն
ժամկով աճարակով: Սյունանը միակտոր քարից
են, զլանանն, պարզ, կյուր խարսխներով և խոյակ-
ներով: Քանդակատան ստանդան իր բարձրու-
թյամբ դիմում է եկեղեցու գմբեթին, բրդանն ժամելի
պագաթը համեմատ է եկեղեցու գմբեթի չիվին: Այս
երես գմբեթներն իրենց մեկրով հակադրվում են
միմյանց՝ եկեղեցու զանգվածեղ կյուր թմբուկով
գմբեթը և արու՜ր զանդակատան թեթն, կենսու-
րախ, նուրբ սյուներով ստանդան: Հակադրության
մեջ են և արու՜ր կամարակալ մեծ բացվածքնե-
րով լուծված հարկմամբ եկեղեցու ճակատների
սեկավորմով բացվածքներով հարթ մակերեսների
հեռ: Մուգնա ճարտարապետները նուրբ վարդու-
սան յուսավոր կարգաչել են այս երկու՝ մեկրով և
շինուլամբ սարերի մակերեսը կապել միմյանց,
սակեղեղ միասնական սրգանիցով, որի հետեանով
Մուգնա եկեղեցին և արու՜ր ընկալվում են սրգան
ճարտարապետական մի աճրդալություն:

Հնաարքրական է եկեղեցու գմբեթի զեղարվես-
տական լուծումը: Մեծ արմալով կյուր թմբուկն
ունի 5 յուսամուտ՝ բավական լայն, կամարակալ

վերջավորությամբ Երեւանից է երանց անդադրությունը: Եթե միջնադարյան հայ հարտարապետական հուշարձաններում լուսամուտները (մանավանդ երբ երանք թվով ութն են) բազմում են աշխարհի կողմերի ուղղությամբ (չորսը դեպի հյուսիս-հարավ, արեւելք և արեւմուտք, իսկ մյուս չորսը՝ շեղված 45°-ով), ապա Մուղնիում լուսամուտները այս սխեմային չեղված են 22,5°, նրանք իրենց բարձրությամբ թմբուկի համեմատ փոքր են 2,5 անգամ: Լուսամուտների ու թմբուկի թիվը միջև ընկած քաղախան մեծ մակերեսովը հարգարհուս համար լուսամուտները վերն քանդակված են երկու մասով՝ հենյալ ա. Գեորգը և խաչ, որոնք մեկնեցնելը հաջորդում են իրար: Իսկ թիվից ենթին թմբուկի օգտվում է կիսադաշնիկի կտրվածքով մի գոտի: Գլմբուկին ունի հովհարանն ծածկու Այսպիսի լուսամուտ դիտելիս քաղախան թեթևացնում է եկեղեցու զգուրթը, քաղմադախանության մտցնում հուշարձանի ծածկերի միտրինակ հարթությունների մեջ: Եկեղեցու տանիքի լուսամուտը նույնպես տարբերվում է Հայաստանի նույնատիպ հուշարձանների ծածկի լուսամուտներից: Եթե գործնավոր բաղիթիկներում (ինչպես VII դ., այնպես էլ XVIII դ.) կառուցվածքի վերին մասն ունի խաչանն հորինվածք, ընդորում բովական ընդգծված, ապա Մուղնիում այդ շատ թույլ է պատահալովում: Այստեղ կողքի նավերի հյուսիսանկյան և հարավարեւմտյան անկյունները, ինչպես և ավանդատան ծածկերի իրենց բարձրությամբ համարյա չեն դիտում գլխավոր նավի բարձրությանը: Նրանց տանիքների լանջերը ցածր են գլխավոր նավից ընդամենը թիվը բարձրության չափ: Սա հատկապես ցայտուն է երևում արեւելյան ճակատում, որտեղից եկեղեցին թվում է ընդհանուր երկթեց տանիքով ծածկված:

Մուղնու եկեղեցու ճակատների (հյուսիսային և հարավային) զազաթներին տեղադրված են եկեղեցու գործիքի քարե մոզելներ: Նրանք տարբեր մշակում ունեն՝ հարավայինն ունի քաղմախիսա թմբուկ և բրգանն վեղար, իսկ հյուսիսայինը՝ կլոր թմբուկ և հովհարանն ծածկու Այս մոզելներն ունեն դեկորատիվ բնույթ և պատկանում են միջնադարում հայ հարտարապետության մեջ տարածված մոզել-ադրուտների թվին²⁷: Այսպիսի մոզելներով են պսակված Հաղարատի Ս. Նշան, Գանձասարի, Բարեբաքալ ա. Գրիգոր վանքի, Հովհաննավանքի, Գեղարդի գլխավոր եկեղեցիների ճակատները: Ուշ միջնադարում նրանք սակավ են հանդիպում: XVIII դարի հուշարձաններից կարելի

է նշել Երեւանի Զորավոր եկեղեցու արեւմտյան ճակատի մոզել-ադրուտները:

Մուղնու ա. Գեորգ եկեղեցու՝ արտաքին հարգարհնում մեծ դեր է խաղում քաղմադախությանը: Երեւանյայի՝ ավյալ դեպքում տեղական տուֆի տարրեր գույնի քարերի հմուտ օգտագործումով հարտարապետներն այս կառուցվածքում հասել են մեծ հաջողության, որի շնորհիվ Մուղնու եկեղեցին այն է ընկնում ոչ միայն ուշ միջնադարի, այլ ընդհանրապես հայկական հուշարձանների մեջ: Դեռ վաղ միջնադարից սկսած հայ հարտարապետության մեջ դեկորատիվ հարգարհների միջոցների շարքում կարեւոր տեղ ունի բնական քարի գույնի, ֆակտուրային հատկությունների օգտագործումը: Քաղմադախությանը մեծ դեր է նշանակություն է ստանում I—XIV դարերում, հատկապես Անիի աշխարհիկ և պաշտամունքային կառուցվածքներում, ապա Հայաստանի վանքային անապոսներում: Տարբեր գույնի քարերով կառավարում էր պատերի, շքամուտքերի տիպականների մակերեսների դեկորատիվ մշակումը, ընդ որում խճանկար հիշեցնող այս հարգարանքը իրականացվում էր միևնույն հարթության մեջ: XIII—XIV դդ. հարտարապետության օգտագործության շրջանում, գույնի օգտագործման մեթոդները փոփոխություն կրեցին, հարթ մակերեսների հետ միասին սկսեցին ձևավոր քարերն օգտագործել ուղիղֆային բնույթի հարգարաններում, քաղմադախությանը դուրսկցվեց լույսատվերի խաղի հետ²⁸, Գույնը դարձավ հարտարապետական տառնակին ճանգրվածների, զարգացանդակների առանկին տարրերի ընդգծման միջոց: Ընդ որում գունային և լուսային էֆեկտները չեն հակասում, այլ լրացնում են միմյանց:

Ուշ միջնադարում եւ շարունակվեց քաղմադախության օգտագործումը հարտարապետական հուշարձաններում: Այդ հատկապես վերաբերվում է Գողթան և Երեւանի քաղմադախի վանքային տառնակների: Երեւանի ա. Կարապետ վանքի եկեղեցու ստորին մասը կառուցված է երկու գույնի քարերի շախմատանն շարվածքով: Փառակային ա. Հակոբ վանքի եկեղեցու պատերի ստորին մասը շարված է սև և կարմիր քարի իրար հաջորդող շարքերով, իսկ վերին մասը՝ շախմատանն:

Մուղնու ա. Գեորգ եկեղեցում շախմատանն շարվածք՝ սև և դեղին տուֆից օգտագործված է բոլոր չորս ճակատներում, ընդ որում միայն վերին բնույթ՝ ճակատներին եռանկյունանն հարթության

²⁷ Paolo Cuneo, Les modèles en pierre de l'architecture arménienne, Revue des études arméniennes, v. VI, Paris, 1958.

²⁸ А. Л. Яковлев, Некоторые закономерности особенностей средневековой архитектуры Бахка, Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии, - Византизм и армянство, М., 1972, т. 33, стр. 174.

մէջ Ռելսկս արգեն էշվնց, գմբքի թմբուկը նույնպէս շարժւած է երկու տարրեր զայնի յարե-
րից: Մուզնու կնկնկցում բազմազանությունն պ-
տադրովւած է տեղանիկ առումով ավելի մէջա,
քան նընդամուսն և Փառակայում: Եթէ այս երկու
հուշարաններում պատկերի տարրին մասերը լուծ-
ւած են խնամկար հիշեցնող քարի շարժմամբ,
որը կառուցվածքի տարրին մասի թիվնաքման
պատրաստ է ստեղծում, ապա Մուզնում, քեզա-
կապէր, բազմազանությունը պիտի է կնկնկցու
ողջ ժամայի թիվնաքմանը զեպի վեր ուղղու-
թյուն: Մուզնում բազմազանությունն պատ-
գործված է ոչ միայն պատկերի մանրաններում,
այլև ժամաշաշնի տարրերում: Կարմիր քարից են
քանդակված սրահի մուկերի առաջախոսանքով
մշակված իմպրես-թիվերը, շրամուտայի զարդա-
գործիներից մեկը, ամիպակի խաշարը, զեզաշ-
նակն ճակատներում լանդերի վերնում արցունքով
զարդաքանդակները: Այս է պատճառը, որ Մուզ-
նու հիմնականում մուգ քարից կառուցված ճան-
րանիստ հորինվածք ունեցող ժամաշառաքա-
կան հորինվածքն ընդհանուր առումով թաղան է
բազմապէս կենսաբան, անուշագեղ պազմաքանություն:
Մրան նպատակ է և կամարակապ բաց սրահը՝
զանդակատան թիվն աշուխարհով, քանդակա-
գործ շրամուտերը և գմբքի հովհարան ծած-
կը:

Մուզնու կնկնկցու զուսագեղությունը հարա-
տանում է ընդգծվում է շրջակա բնապատկերի
շեղծիմ: Այն դիտվում է հարափն շրջակա աշի-
ների կանաչ, արեկրից՝ լեռների զեզաշաղկա-
կապէս, արևմուտքից՝ երկնի զապույտ ֆոնի
վրա և աշի:

Մուզնու վանքի աշխարհիկ շինությունները
հիմնականում համախմբված են համայնի հյու-
սիսարևմտյան անկյունում: Այդպիսի անզարդու-
թյունը նպատակահարմար է ֆունկցիոնալ տեա-
կանքի, երանք գտնվում են վանքի մուտքի մոտ և
բնակիչի սենյակները ստանում են բարենպաստ
կողմնորոշում՝ յուսամուտները քաջվում են զեպի
հարավ:

Բնակիչի սենյակների հորինվածքը Մուզնում
կրկնում է ուշ միջնադարի Հայաստանի վանքային
համայնիների նույնատիպ շինությունների սին-
ման: Այն բաղկացած է թաղակալ, զեպի բակ
նայող սրահից, որի ներսում զանք են քաջվում
զեպի սրահի երկու կողմերում զաստիճանով բնա-
կիչի սենյակները: Այդպիսի լուծում ունեն Սյունի-
քում Տաթևի վանքի, Գեղզվանքի, Այրարատում՝
Գեղարքի, Հավոյթ թառի, Աջուց վանքի, ետրի-
բապի (XVII—XVIII դդ.) բնակիչի շէնքերը:

Մուզնու վանքում բնակիչի սենյակները երեքն
են, որոնք խմբավորված են երկու թաղակալ բաց
սրահների շուրջը (սենն 25×5,1 մ լափեր): Այս
վերաբերում է առաջին հարկին, որովհետև երկ-
րորդ հարկի այժմ արգեն քանդված սենյակների
զաստիճանությունը գմբար է վերականգնել: Բնակիչի
համայնի հարավային հատար կառուցված է
սրբապատ առջի քարից: Այստեղ եւ շար-
վածքի կարանները ընդգծված են շաղախով՝ ժուկա-
տը զարկ է զարդաքանդակներին: Միակ զեկարտով
տարրը սրահների կամարների պարզունակ խ-
պատաներն են: Լուսամուտները տարրեր լափերի
են և ունեն ուղղանկյուն բացվածքներ: Սենյակ-
ները միևնույն երկարության զեզքում (5,1 մ)
սենն տարրեր լափություններ (2,55—3,36—3,70
մ): Ուղղանկյուն են, զանաւն թաղակալ ծածկով:
Ներսում, պատերի մէջ կան միջնադարյան վան-
քային համայնիների բնակիչի սենյակներին պար-
տադիր շաղախաններ (տեաւանակն նշանակու-
թյան խորշեր) և բուխարիներ: Արևմտյան սրահի
հյուսիսարևելյան անկյունում, պատի հաստության
մէջ եւ զեպի երկրորդ հարկ տանող ուղղանկյ
անցք՝ առտրաններով: Մինչև XIX դ. երբ շրտից
կառուցվել են քարի առտրաններ, այս անցքն է
ծառայել, համանաքար, երկու հարկերի միջև որ-
պէս հաղորդակցության միջոց:

Բնակիչի սենյակների շարքին ուղղահայաց,
երանց լեռ միամասնակ, պարթեպների հյու-
սիսարևելյան անկյունից արևելյան պարթեպապ-
տին կից կառուցված է շինությունների մի խումը
Հյուսիսարևելյան են և երկար սենյակը, որը յու-
սամուտ լուծի, անկապակ, ծառայել է որպէս
միջնաքն: Հյուսիսից հարավ եզված թաղակալ
զանկեր, որի մուտքը քաջվում է սրահից, իր
նկով և լափերով համապատասխանում է վանքա-
յին համայնիների սեղանատներին: Երեք լաւն և
բարձր, ուղղանկյուն յուսամուտներ քաջվում են
զեպի արևմուտք: Գահլին ունի բազմակն մեծ
խորշեր, իսկ արևելյան պատի մէջ, որը միամա-
սանակ վանքի պարթեպն է, կա բուխարի: Գահլին
հարավ-արևելյան անկյունից զուս է քաջվում զե-
պի մի ալլ սենյակ, որի թաղակալ ծածկը ուղղա-
հայաց է զահլին ծածկի առանցքին: Վերջինս,
համանաքար, ծառայել է որպէս սեղանատան խո-
հանք: Երեք ալլապի հորինվածքն ունեն Գեղ-
զվանքի, Հավոյթ թառի XVII դ. սեղանատները:
Ը. Ողթադարյանը Մուզնու վանքի սեղանատուն
համարում է համայնի հարավարևելյան անկյան
այժմ լրիվ քանդված շինությունը¹⁴, Սահյան վեր-

¹⁴ Ը. Ողթադարյան, Մուզնու վանք և երա ժամանակ պա-
նակարտները, էջ 37:

չինս բազմական ենզ է (Ճտւ 2 մար) և իր շափերով ու ձեռով ինչպես և կառուցողական տեխնիկայով ի համապատասխանում Հայաստանի ուշ միջնադարի վանքերի սեզանատաներին:

XIX դարի վերջում կառուցված են Մուղնու սեզանատան երկրորդ հարկը տանող քարե աստիճանները: Նրանք կից են բնակիչի սենյակների հարավային պատին և փակում են վերինիս կամարակապ սրահը: Այս պատճառով աստիճանները իրականացված են կիսակամարի ևն ունեցող բացվածքի վրա, որը և Հնարավորութուն է ստեղծում աստիճանների տակով անցնել զնայի սրահը: Կառուցված լինելով նույն սրբատաշ ասֆից, աստիճանները համահնչուն են ողջ համայնքին, իրենց կամարի ինքնատիպ ձևով աշխուժացնում են բազմական անհետաքրքիր արտաքին ճակատներ ունեցող բնակիչի և կոմունալ սենյակների այս խմբի տեսքը: Սեզանատան երկրորդ հարկից ոչինչ չի պահպանվել: Սակայն նրա արևմտյան պատի վերին հզրում, քարերի մեջ ֆոնդված, իրարից նույն Հնարավորության վրա գտնվող փոսիկները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ այստեղ բաց պատշգամբ է եղել:

Մուղնու վանքի համայնքի բաղկացուցիչ մասն է կազմում միջնադարյան մի այնպիսի Հնտաքրքրական կառուցվածք, ինչպիսին աղբյուրն է: Այն տեղադրված է վանքի հյուսիսարևմտյան կողմում, պարսպին մոտ: Ուղղանկյուն (2,0×2,5 մ ներքին չափերով), Թաղակապ, մեկ Թաղակիր կամարով, երկթեք ծածկով (այժմ չի պահպանվել) կառուցվածք է, որն իր բարձրության կեսից ավելի Թաղված է հողի մեջ: Հայաստանի վանքային այսպիսի անսամբլներում աղբյուրների առանձին շենքերի սակավ ենք հանդիպում: Հազրատի և Սանահնի նշանավոր աղբյուրները գտնվում են վանքից դուրս, զգալի Հնոսմարության վրա և փատորեն ողջ բնակավայրին են սպասարկում: Տաթին վանքի (XVII դ), Սանահնի (XIX դ.), և էշմիաձենի Գյալանի կնիկներում աղբյուրներն ունեն նույն Հորինվածքը, նրանք ուղղանկյուն, Թաղակապ, երկթեք ծածկով և երեք կողմից որմնափակ շինություններ են, որոնք ծածկում են աղբյուրն ու ջրավազանը և զլխավոր ճակատում կամարակապ

մեծ բացվածք ունեն³⁵, Մուղնու աղբյուրն արմատապես տարբերվում է նշված կառուցվածքներից: Նրա կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ զուգակցված են աղբյուրը և ջրամբարը: Կալն խողովակներով ջուրը բերվել է զնայի աղբյուր և նրա հյուսիս-արևելյան սենյակից լցվել ներս: Հավանված ջուրը մաքրվելով ջրամբարում (խառնուրդները նստվածք առնող անջատվում են) հոսել է դուրս աղբյուրի հարավային պատի մեջ Թողնված անցքից: Այստեղ քարե պահուսնակային ջրորոգան է լինված, որը հնչուսացնում է ջուր վերցնելը: Ջրամբարի հետ զուգակցումն է պատճառ, որ աղբյուրը կիսազետևափոր են կառուցել: Սա պահպանում է աղբյուրի ջրերը ձմռանը սառչելուց, իսկ ամռանը տաքանալուց: Մուղնու աղբյուրն այս ինքնատիպ Հորինվածքով առանձնանում է Հայաստանի միջնադարյան նույնատիպ կառուցվածքների շարքում:

* * *

Մուղնու վանքի ճարտարապետական համայնքը և նրա առանձին կառուցվածքները ունենալով XVII դ. հայ ճարտարապետական հուշարձաններին բնորոշ ենք և Հորինվածքներ, իրենց առանձնահատկություններով, զեղազրուական մեծ արժանիքներով, մասնագիտական բարձր մակարդակով իրականացված լուծումներով դասվում են Հայաստանի ուշ միջնադարի լավագույն անսամբլների շարքում: Հատկապես արժեքավոր է կնիկներու հարդարանքն իր նուրբ, պլաստիկ քանդակներով, բազմազանությամբ: Ժիշտ է, Մուղնիում Ե...չկա այն Թափն ու լայն ընդգրկումը, որը հատուկ է նախորդ դարաշրջանի վարպետների ստեղծագործություններին, սակայն այն չի հանդիսանում գոյություն ունեցող մեծերի ընդգրկանություն: Առանձին զնայիցում դարաշրջանի վարպետների ստեղծագործությունները մի շարք զնայիցում ստեղծել է տպավորիչ Հորինվածքներ³⁶:

³⁵ Օ. Х. Халедян, ГРЕЖДСКОЕ ЗОДЧЕСТВО Армении, М., 1971, с. 229—339.

³⁶ Н. Г. Бундстон, Ю. С. Яраков, Архитектура Армении, М., 1950, с. 128.

АРХИТЕКТУРА МУГНИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ

Комплекс Мугнийского монастыря расположен на окраине одноименного селения Антаракского района. Церковь монастыря — купольная базилика с 4-х апсидах — построена в 1664—1669 гг. архитекторами Саяком Хизаници и Муратом. С западной стороны расположена трехарочная открытая галерея, возведенная одновременно с церковью. В убранстве памятника применена полихромия — кладка стен выполнена разноцветными туфовыми камнями. Исключительно наряден портал южного входа церкви. В интерьере есть фрески XIX в. Прямоугольные крепостные сте-

ны монастыря с круглыми башнями построены из рваного базальта. Светские здания (жилые здания, трапезная, коммунальные постройки — все XVII в.) сгруппированы на северо-восточной стороне комплекса. От надстроенного в 1885 г. над жилыми комнатами шедьного здания осталась только каменная одномаршевая лестница. На территории комплекса находится также монастырский родник с резервуаром (XVII в.). Ансамбль Мугнийского монастыря является одним из лучших в армянской архитектуре позднего средневековья.

ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՔԱՂԱՔՆԵՐԸ XIX ԴԱՐՈՒՄ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶՐԻՆ

(Էջ 24—25)

Պարսկական երկարատև տիրապետությանից Արևելյան Հայաստանի ազատագրումը և Ռուսական կայսրության հետ միավորումը պատմական կարևոր իրադարձություն հանդիսացավ Այն իր քաղաքաբար ազդեցությունն ունեցավ հայ ժողովրդի հիշյալ հատվածի տնտեսական և հոգևոր կյանքի քաղաք ոլորտներում, այդ թվում՝ ճարտարապետության ու քաղաքաշինության:

Արևելյան Հայաստանի քաղաքներն (Նրևանը, Ալեքսանդրապոլը, հետագայում նաև Կարսը) ու քաղաքատիպ վայրերը (Նոր Բայազետը, Գորիսը, Էջմիածինը), որոնք անցյալում կառուցապատված էին առարկախորհուն և ունեին բարեկարգման ու կոմունալ տնտեսության չափազանց ցածր մակարդակ, XIX դարի ընթացքում քնակոխում են քաղաքաշինության զարգացման մի նոր փուլ և սկսում զանգվածորեն կերպարանափոխվել:

Որակական այդ փոփոխությունները հետևանք էին քաղաքաշինական ալև միջոցառումների, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել հիշված քաղաքների համար (քաղաքաշինամբ էջմիածնի) կողմից գլխավոր հասակագեծում և հետզհետե կիրառության ստացել: Արևելյան Հայաստանի քաղաքներում սկսվում են արժատավորվել Ռուսաստանում լայն տարածում ստացած և ժամանակի համար առաջադիմական քաղաքաշինական որոշ սկզբունքներ, այդ թվում կանոնավոր հասակագեծման սկզբունքը, որի հիման վրա կազմվել են Նրևանի, Ալեքսանդրապոլի, Կարսի, Նոր Բայազետի և Գորիսի գլխավոր հատակագծերը:

Հիշատակված քաղաքների և քաղաքատիպ բնակավայրերի օրինակով փորձենք պատմական այդ կարևոր ժամանակամիջոցում XIX դարի ընթացքում և XX դարի սկզբին հետևել նրանցում տեղի ունեցած քաղաքաշինական զարգացման պրոցեսին:

Նրևան: Իր քաղաքաշինական-ճարտարապետական նկարագրով տիպիկ արևելյան ու պարսկական

երկարատև տիրապետության զրոյժը կրող Նրևանը, որի մեջ մտնում էին Բերդը, Հին քաղաքը (Շահարը), Կոնդ և Գամիր-բուլաղ բնակիչ շրջանները, ինչպես նաև Հրազդանի կիրճի արևելյան թեք լանջին առաժնահանձն տեղադրված Ձորազուլը (որը առաջնորմ ինքնուրույն գյուղ էր և հետագայում է միացել Նրևանին), Ռուսական տիրապետության ժամանակաշրջանում սկսում է ընդարձակվել: Բաղաքին է միանում նաև Հյուսիսարևելյան, ամբողջապես ալեկապտ բարձունքների վրա տեղավորված Նորը (նախկին Չուվաքի գյուղը):

Քաղաքի այդ իրավիճակը արձանագրված է 1828 թ. անգլահայտնության հատակագծում¹, որի վրա քաղաքատարածության հարավային մասում տեղ են զբաղում Գամիր-բուլաղ Քաղաժառ (արևելքից) և Բերդը (արևմուտքից, Հրազդանի ձորերից), իսկ Հյուսիսային մասում՝ Շահարը կամ Արարատյան Հայկական Քաղը (արևելքից) և Կոնդն ու նրանից հարավ ընկած կենտրոնական շուկայական հրապարակը: Կոնդի և Շահարի միջև Սփաված էր խանի այգի կոչվող մի ընդարձակ տարածություն: Քաղաքի արևմտյան սահմանը կազմում էր Հրազդանի խոր կիրճը (որում Հյուսիսից հարավ ոլորապատյալ հոսում է գետը), Հյուսիսային՝ Քանաքեռի սարահարթը և արևելյան՝ Նորքի բարձունքները: Հարավային կողմից քաղաքատարածությունը շարունակվում է դեպի Արարատյան գաղաթ:

1828 թ. Քուրդմենչայում կնքված պայմանագրի համաձայն Պարսկաստանից Հայքին ներկաղթեցնելու և նրանց մի մասին Նրևանում բնակեցնելու կապակցությամբ իսկին այդի կոչված տարածության վրա սկսում է առաջանալ բնակիչի նոր թաղ: Սրա կառուցապատումը կատարվել է կանոնավոր սկզբունքով, 3—4 միմյանց զուգահեռ փողոցների միջոցով: Առաջին ուղիք փողոցներից

¹ О. Х. Халевича, Гражданское общество Армен, М., 1971, с. 30.

(այժմյան՝ Ամիրյան, Սվերդլովի, Սպանդարյան) և գրանց ուղղությամբ արգեն գոյություն ունեցող տները ցույց են տրված Երևանի բերդից վերադարձ, սակայն առաջը թաղաքաառարմատության ընդգրկող 1837 թ. հատակագծում², որը իրավունք է տալիս կարծելու, որ հատակագծումը կառուցված է վերահիշյալ թվականից առաջ: Հետևապես, պետք է ընդունել, որ Երևանի համար նորաշխուհի տեղից առաջ միջոցառումը փաստորեն սկսում է կիրառվել Պատկերի զորարանակի կողմից Երևանի բերդը գրավելուց (1827 թ. հոկտեմբերի 1-ին) ընդամենը տասը տարի անց:

Հետագա տարիներին հատակագծման այս սկզբունքն առավել զարգացում է ստանում և կիրառվում նաև Հին Երևանի կամ Շահարի (Արարատյան Հայկական թաղի) վերակառուցման մասնակի Այլ է վկայում Վովկաի փոխարարյի կողմից 1856 թ. գեներալների 23-ին հաստատված գլխավոր հատակագիծը, որով թաղարի ողջ հողատարածությունը, թաղառությունը Կոնգի և Նորքի, պետք է վերակառուցման ենթարկվեր կանոնավոր հատակագծման սկզբունքով, 1865 թ. մի փոքր բարելավված հատակագծի համաձայն, նույն թվականների պահպանմամբ որոշ լավագույն ափսոսանքով էր փոփոխել կանոնավոր ցանցով հողատարածությունը Գամիր-թույալ թաղամասում³: Ինչպես երևում է նշված հատակագծից, Գամիր-թույալի տարածության վրա, սկսած Տեր-Ղուկասովի (այժմ՝ Նայրանդյան) փողոցից, հարավարևմուտքից զեղի Հյուսիսարևելք ձգված փողոցների ուղղությամբ որոշ անկյան տակ բնկվում է զեղի արևելքը, համապատասխանաբար փոխելով ուղիղ անկյան տակ սրանց հատող փողոցների ուղղությունը: Այսպիսով, Երևանի Հին կառուցապատում ունեցող և համատարած այգիներով զբաղեցված համեմատաբար հարթ սկաքանա ընդգրկվում էր հասարակական տարածվող փողոցների կանոնավոր ցանցով՝ առաջացնելով տարբեր լավերի ու հիմնականում ուղղանկյուն բնակելի թաղամասերի միասնական համակարգ:

Երևանի թաղարի գլխավոր հատակագծի կենսագործմանը առավել զարկ է տրվում փաստորեն 1862 թ., երբ սկսվում է Կրկեսասեռայա (հետագայում՝ Առաքանի, այժմ՝ Արթուրյան) փողոցի բացումն ու կառուցապատումը: Հյուսիսարևելքից (պլանի զույգի) զեղի հարավարևմուտք ձգվող և մոտ մեկ կմ երկարության ունեցող այս փողոցն

ունենում է թաղարի կենտրոնական մասով, Հին թաղարի և Նոր թաղի տարածությունների զբաղվող ուղղահաս թաղանց թաղանց միմյանց զուգահեռ մի քանի փողոցներին:

XIX դարի երկրորդ կեսի ընթացքում փողոցների այս կանոնավոր ցանցը հետզհետե իրականացվում է, առաջացնելով Առաքանի փողոցին զուգահեռ փողոցների (այժմյան՝ Լենինի պողոտան, Տեր-Գաբրիելյան, Տերյան, Նայրանդյան և Ալավերդյան) համակարգը:

Երևանի բերդը, որ իր գոյության և թուրք-պարսկական պերագոտության մասնակալարյանում ուղղամտարական տեսակետից կարծար նշանակության ունեցող մի ամբողջություն էր, գրավելով սուսների կողմից, որոշ մասնակալ շարունակեց ծառայել նույն նպատակին: Թաղի կալազորից այսպիսի սեղանավորված էր նաև նահանգապետարանը: Այդ պատճառով գոյություն ունեցող շենքերը (խանի պալատը, հարձեք, զորանոցները, զինվարահասանքը և այլն) զինվորական իշխանությունների կողմից պաշտպանվում էին տարբեր նպատակներով: Դրան զույգընթաց այսուհի՝ սկսած 1845 թ., իրականացվեցին շինարարական որոշ աշխատանքներ (հարձեքի շենքը հարմարեցվեց զինվորական հիմնարանի, կառուցվեց զինվորական կենդանի և այլն): Հետագայում, երբ 1863 թ. նահանգապետարանը փոխադրվում է թաղարի կենտրոնում (Գյուլիստանյա, այժմյան՝ Ալավերդյան փողոցում) կառուցված Նոր շենքը, Երևանի բերդը կորցնելով ուղղամտարական և վարչական իր նշանակությունը, ապրիմանաբար լքվում է:

Թաղարի գործարար կենտրոնը շուկայի ընդարձակ հրապարակն էր (բերդի ու Կապույտ ձրգկիթի միջև)՝ իր զանազան, առևտրական և արհեստավարական շարքերով, իշխանատներով և այլ շենքերով: Երևանում կային նաև երկրորդական նշանակության ունեցող հրապարակներ՝ Զալա-թաղարը, Նոր հրապարակը (այժմյան՝ Ազիզբեկովի անվան, որը մեկուկուսուկուս XIX դարի 50—60-ական թվականներին):

Նույն մասնակալարյան թաղաքաշինական աշխատանքների արդյունք է Երևանի օձնվարական ալգին (այժմ՝ 25 կոմիտասների անվան) Այն ստեղծվել է Բերդից հյուսիսարևելք ձգվող հասնապատ տարածության վրա:

Բնակչության կոմունալ պաշտպանման էին ծառայում թաղերները, որոնց մի մասը (ինչպես նաև այլ բնույթի մի շարք շենքեր) կառուցված էին պարսկական պերագոտության շրջանում: Ջրի անբավարար մատակարարման հետևանքով թաղերից զուրկ էին Հիգիենիկ պայմաններից Կենցաղային նպատակների համար բնակչությունը

² ЦГБНЛ, коллекция военно-топографических карт, планов и схем, фонд 345, ош. 44, ед. хр. 1521.

³ В. М. Арутюнян, М. М. Асратян, А. А. Меликян, Ереван, М., 1968, стр. 6.

⁴ Նույն աղբյուր, նկ. 47:

Հիմնականում պատմում էր ջրերեղից և սակավաթիվ աղբյուրներից, որոնց թիվը 1851 թ. տվյալներով Հասնում էր 200-ի: Թեև 1857 թ. սկզբում էլ չրամատակարարման ցանցի ստեղծումը (Գն. դատից), սակայն խնկուռ ջրի Համար 1-ը ջրերեղի, Դ՛2 և 3 հոգարի ջրերը վարժեց չէին:

Առանձին Հետաքրքրություն է ներկայացնում նրանք XIX դարի առաջին կեսի մոզոգրպական բնակիչի աների հարտարապետությունը: Անկախ ռեական ու ներքին կազմակերպման տարրերություններից (որն Հնունց էր նրանց բնակիչների զտազմունքի, կենցաղային սովորությունների ու ազգային պատկանելության), քաղաքիվ են բնակարանները տեղական բնակչության և պայմաններին Համապատասխանեցնելու, ուղիներու Հատակազորման ու կառուցման ուղադրով օրինակները:

Նույն ժամանակաշրջանի մոնումենտալ ճարտարապետության աղբյուր է նրանքի ավելի Հին կենդանիների գեղարվեստական մակարդակով զինուր Խ. Մարգին կենդանիների Հրազդանի ճարտարին, Ջուրազուրի զինին, որը Հնի տեղում Հիմնովին վերականգնվեց 1835—1842 թթ.:

XIX դարի II կեսին և Հատկապես վերջին տասնամյակներին ավելի ակնառու են դառնում նրանքի Հիշատակված զինուր Հատակազորման ներդրումը քաղաքայինական մասնաշրջանների կիրառման աղբյուրները: Բարձունքներով շրջապատված քաղաքի կենտրոնական մասում Հիմնականում իրականացվում է փողոցների կանոնավոր ցանցով կազմավորված կառուցապատումը: Նաղարովակայա (Ամիրյան), Բնհրափովակայա (Սվեդզովի), Ցարական (Սպանդարյան), Թարխանովակայա (Պուշկինի և Կուսյանցի), Դեկտորական (Թունյան) և արանց ուղիղ անկան տակ Հատուկ Արմյանակայա (Լենինի պողոտա), Մալարական (Տերյան), Աստաֆինի (Արովյան), Տեր-Ղուկասովի (Նալբանդյան) և Դուրերնական (Ալավերդյան) փողոցներով ստեղծվում է անցյալում տարերայնորեն կառուցապատված նրանքի քաղաքայինական նոր Հենքը և ճարտարապետական զինանկարը:

XIX դարի վերջին նրանքի քաղաքայինական իրավիճակի մասին ընդհանուր դաղափար կազմելու տեսանկյունից արժեքավոր փաստաթուղթ է Դ. Ալիյանի «Ալյարատա-ում Հրապարակված Հատակագիծը», նրանքի պարզ են դառնում տվյալ

ժամանակաշրջանում նրանքի Հատակագծային մասնաշրջանների իրականացման լավն ու սահմանները, քաղաքի քաղաքացուցիչ մասերի տեղաբաշխումն ու փոխադարձ կապը: Համառոտ այդ փաստաթղթի, փողոցների կանոնավոր ցանցով ընդգրկված էր Տաճարի զղայի տարածությունը՝ սովորված այժմյան Սաղաթ-Նովայի և Մարգին, մյուս կողմից՝ Լենինի պողոտայի և Նալբանդյան փողոցի միջև: Փողոցների կանոնավոր ցանցով ընդգրկված էր նաև «Անկյակական աղբյուրի միջև» Ամիրյան փողոց և քաղաքային քաղաքային (Լենինի և Տաճարյան) Հրապարակների միջև) մինչև 26 կոմսարների փողոցն ընկած տարածությունը: Փողոցի մեացած մասերը՝ Կուզը, Ջուրազուրը, Բերդի Քաղը և Նորը Հատակագծում ընդգրկված չէին: Այսպես պատահում էր վերականգնվել:

Կապիտալիզմի զարգացման փուլը թևակոխած քաղաքում (որ 1897 թ. ուներ ավելի քան 29 հազար բնակիչ), սկսում են տառաջալար աղբյուրներական մի քանի սակավազոր ձեռնարկություններ (կաշկերդարան, միսանիական արհեստանոց և այլն), 1902 թ. կրկնվողը Հաղցում է նրան, 1907 թ. Հրազդանի կիճում դարձարվում են երկու փոքր Հիդրոէկտրակայաններ: Փաղաքի զարգացմանը Համընթաց աճում և ընդարձակվում է կոմունալ տնտեսությունը: 1898-1903 թթ. վերջսին քաղաքավորվում է «Անկյակական աղբյուր», 1911 թ. ավարտվում է չրամատակարարման զին կառուցումը՝ ի Հալիվ «Կոնստանդինա աղբյուրների» 1913 թ. ստեղծվում է ոչ մեծ Հեռախոսային ցանց և կազմակերպվում փողոցների մի մասի էլեկտրական լուսավորումը: Կառուցվում են նոր քաղաքների, Հյուրանոցների, կուլտուր-լուսավորական շենքեր՝ Բասրենի, կինոթատրոնի, զինանկարչի, ուսուցչական սեմինարիայի, ինչպես նաև առաջադասական, վարչական և այլ բնույթի, որոնք որակական փոփոխություններ են մտցնում քաղաքի կենտրոնական մասի ճարտարապետության մեջ: Ռուսական և եվրոպական քաղաքների աղբյուրվյալը կառուցված շենքերի միջոցով նրանում արմատավորվում է կյանքի զին ուղը, որն այստեղ ինքնատիպ արտահայտություն է ստանում ավանդական տուրք քարի (զերաղանցապես ու նրանի) կիրառության շնորհիվ: Այդ կարգի կառույցներից են Խաճանկապատարանի (1864), քաղաքապետարանի, ուսուցչական սեմինարիայի (1898—1900, Հեղ. Բ. Մհերչյան), Գետական զանապարհի, քաղաքային ակումբի, Դանփուլա-

1 Ք. Հովհան, նրանքի պատմությունը (1801—1879), նրան 1919, էջ 470—471:

2 Ո. Մարգինյան, նրանքի Խ. Մարգին կենդանի, Էմբոյին, 1874, ԺԲ, էջ 22—27:

3 Ալիյան, Ալյարատ, Վենսիկ, 1890, էջ 210—211:

4 Տե՛ս Ք. Հովհան, նրանքի պատմություն, Հատ. 2 (1879—1917), նրան, 1913, էջ 262—263:

գլխների թաղանթի (1907, Հեղ. Բ. Արագյան),
 «Աղբյուր» կենթաթաղանթի, «Որհան»-ի «Գրանդ
 Հաթի» հրատարակչների, արախան գիմնազիայի
 (1911-1915, Հեղ. Վ. Միմանյան) և այլ շնչերի
 նախ ժամանակաշրջանին են վերաբերում ու լուս-
 տաբերիչ (1885-1900) և աստական նիկոլայան
 (1901) կենդանիները:

Թաղանթանային հարադարձակությունը եւ
 որակական փոփոխություններն էլ կրում, ի հայտ
 բերելով երկու Հիմնական անկեղծ ուրեք թաղանթի
 ժամանակաշրջաններին (Տեղ-Ավերդյաններն, Խորա-
 սանյաններն, Աֆրիկյաններն, Հովհաննիսյաններն և
 այլք) պատկանող մեծամասնությամբ կառուցված
 հարադարձակության ուղով են կառուցված, ապա
 թաղանթի աշխատավոր խաղերին պատկանող բնա-
 կերի աներում ավելի կենսական են մնում ծագ-
 վորդական ավանդական ձևերն ու լուծումները,
 բնի այսանց և նկատվում է որակների ձգտում
 հարստացնելու բնակչի տան կազմի ու գեղար-
 տական միջոցները, բնակչի տանը բարձրացնելու
 եւ՝ քաղաքային մակարդակի Դրանց թվին
 պետք է դասել Զանգերիկյանների, Բաղաշանյան-
 ների, Խաղաբաշանյանների, ինչպես նաև Ապա-
 զարյան և Ավերդյանի փողոցներում, Կեղեցում և
 Խորում գտնվող մի շարք բնակչի տներ:

Նրանից զգալի զարգացումը պատկանում
 քաղաքի վերակառման եւս զգալիոր հաստի-
 գիծը: Դրա նախադրատարածման կարևոր միջո-
 ցառումը հանդիսացավ թաղանթի մանրամասն ան-
 զանառային կառուցումը, որպիսին 1906—
 —1911 թթ. ընթացքում իրականացրեց անիերի
 Բ. Մեհրաբյանը: Եւրո 1900 հա թաղանթադար-
 ժառվան ընդգրկող այս անգամանակին առավել
 մեծամասնությամբ ու եղբորան է մինչև այդ կառու-
 րանների համեմատությամբ ու թաղանթան հան-
 զամանություն է առաջին նախատեսվածական նրանի
 թաղանթաներին պատկերը: Ինչպես դժգոհ չէ
 կառնել այդ փաստաթղթին, Ղ. Ալիշանի հրատա-
 րական հաստիագին համեմատությամբ խիստ
 փոփոխություններ չկան: Նրանիսկան ուղղու-
 թյան փողոցների թվում երկարից է Դարեմեհյան
 (Ավերդյան) փողոցը, իսկ Կեղեցիայան (Մար-
 ցի) փողոցը շարունակվելով գեղի հարավ մինչև
 երկաթուղային կայարանը:

Այսպիսին է ընդհանուր պատկերն այն թաղա-
 քայինական վերափոխումների, որոնց նկատի-
 վից նրանք՝ գտնվելով աստական կայարանյան
 նախադրական կենտրոններից մեկը: Ըստ արժան-
 վանի գնահատելով դրանք, պետք է, ասելու,

նրանք, որ համեմատում Անդրկովկասի մյուս կա-
 րևոր կենտրոնների՝ Բիֆլիսի և Բաքիի հետ, նրե-
 վանք թաղանթայինական տեսանկյանց թերազարտ
 էր և այդ ժամանակաշրջանում էլ հասավ իր զարգա-
 ժան հարադար կարևոր փուլին՝ ավելանական ժամա-
 նակաշրջանին:

Այնուամենայնիվ: Էին ամբողջի մաս ընկած և
 Դյուսիքի տները կարգ այս փոքրիկ բնակավայրը,
 գտնվելով աստական տիրապետության տան ան-
 ջած նրեկյան Հայաստանի երկրորդ կարևոր քա-
 ղաքը, աստիճանաբար թաղանթայինական նախ
 կարգի փոփոխությունների է ենթարկվում: Նրա
 զարգացման ազդակներինց առաջինը 1828—1830
 թթ. ընթացքում Երզրանից և Կարսից շուրջ 2500
 բնակիչների ներգաղթն էր այստեղ¹⁰, Դրա հետ
 միասին Անդրանդադուլի բնակչության անին մե-
 ժապետ նպաստեց աստական մշտական կայազորի
 առկայությունը թաղանթին կից բերգում:

Անդրանդադուլի բերգը կառուցվել է Արևել-
 յան Հայաստանի Ոստանաաներին միանալու առա-
 չին տարիներին, որպես կայարանյան հարավային
 սահմանի վրա սաղմավարական հզոր հենակետե-
 րից մեկը: Այն անգամայն էլ հին Դյուսիքի և Ա-
 խալայան գետի միջև ընկած և չըջողաբար նկատ-
 ամար ինչպիսի գիծը անկեղծ բարձունքի վրա: Բազ-
 կացած էր միջքի և զենքի շանմարաններից, տե-
 անական ու կամուխ կառուցվածքներից, զորա-
 նցներից (որոնք կարող էին անգամայն մինչև 16
 հազարի համեմատ զորք, բնի մշտական կայազորի
 թվը 6—5 հազարից չէր անցնում)¹¹: Բերգի երկու
 կողմերում անգամայն են չըջանան հաստիագը-
 ժով ամրոցներ (կառուցված են ու կարծիք առ-
 ֆաբրիկից, սրի պատնեռով դրանցից մեկը կա-
 ղված է սե, մյուսը՝ կարմիր գույն: Դրանից ար-
 խիվներում պահպանված թաղանթի հաստիագը-
 մներից, Անդրանդադուլի բերգը թաղանթանալով
 բուրգ և ընդարձակ սաղմավարական համայն էր¹²:

Թաղանթի ազդարանկայության անին երբոր
 զորեներ նրա անտարաբնակավարական նշանա-
 կայության աննախնիաց բարձրացումն է XIX-րդ
 դարում: Իր որմնադրերնրով, քարաշա վարդա-
 ներով, առաջագործներով, պղնձագործներով,
 անգամայններից հայտնի թաղանթում շուրջ 2600
 արհեստագործներ, XIX դարի կեսին միավորվում են
 համաքարական 28 կազմակերպությունների մեջ¹³:

Անա վերափոխյալ զորեներից շնորհիվ է, որ
 մինչև XIX դարը 70 բնակներից թաղանթան Դյուսի-

10 Գ. Կազմյան, Անիական, Երևան, 1927, էջ 12:

11 Գ. Անիյան, Շիրակ, Կենտրոն, 1881, էջ 124:

12 ԱՄՈՒՄԱ, ֆոն 340, օտ III, 62, ք. 1073 (I—II)

13 Գ. Կազմյան, նմ. աշխ., էջ 16:

Պ. Մեհրաբյանի աշխատեց Ա. Բաժանյանի համար
 Վիճ խաղի 1923 թ. նրանի հաստիագին կազմելու:

րի անհշատ քնակավայրը դառնալով քաղաք, 1865 թ.ունիսի 17, իսկ մի տասնամյակ անց՝ 25 հազար բնակիչ¹⁴։

Հնագուհի անող Ալեքսանդրապոլի կորիզը հանդիսացավ շենքերգիւն և ՎՄԽունց ձորերի ու քարհանքերի միջև ձորաքիթին տեղավորված Հին Գյումրին՝ պատմական Կումանդին Մրա հարավ և հարավ-արևելյան մասում է, որ սկզբում տարերայնորեն, առանց քաղաքայինական որոշ ծրագրի, աստիճանաբար կառուցապատվում են Ալեքսանդրապոլի նոր թաղամասերը, որոնցում բնակչությունը տեղաբաշխվում է ըստ սկզբային պատկանելության (ԵՊԱՐԳԻ մաշլա, ԵՐԵՅԻ մաշլա, ԵՆՈՒՍՈՒՆԵՅԻ մաշլա, ԵՄՈՒՍԱԿԱՆ Թաղամաս կամ Սլաքոզկան), ըստ զավանսների (ԵՎԱՅԻՆԻՆԵՐԻ Թաղամաս կամ ԵՃԻՐՆԳՆԵՐԻ մաշլա) կամ ըստ գրառմանքի (ԵՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ մաշլա, ԽԱՐԻՐԻ արհեստների անունը կրող փողոցներ և այլն)։

Եթե Ռուսաստանի Հնա միացման սկզբնական շրջանում, նկատի տանելով քաղաքի և ամրոցի ռազմավարական տեսակետից կարևոր նշանակությունը, ամրոցն էր հզատաքության Հիմնական ասարկան, որի հզորացման ուղղությամբ, սկսած 1834 թ.¹⁵ մեն շանքեր էին զործարկում զինուորական իշխանությունների կողմից, սակայն երբ տարի անց, 1837 թ., երբ Գյումրին վերանվանվում է Ալեքսանդրապոլ¹⁶, քաղաքացիական իշխանությունների ուղղությամբ կենտրոնանում է քաղաքի վերակառուցման հարցերի վրա։

Մնչուեւ ցույց է առաջ փաղափրակ քաղաքայինական փառաբանքներից մեկը՝ 1837 թ. հունվարի 15-ով թվագրված գլխավոր հատակագիծը¹⁷, նոր քաղաքը, ինչպես նրանք, կառուցապատվում է կանոնավոր հատակագծման սկզբունքով՝ մի աղան և համարյա հարթ տարածության վրա, որն ընկած էր Հին Գյումրիից դեպի արևելք։ Որոշ շենքերից հյուսիսից հարավ և արևելքից արևմուտք ձգված ուղղաձիգ փողոցների ցանցով քաղաքատարածությունը բաժանվում էր մեն (100×150 մ) և փոքր (50×75 մ) թաղամասերի։

Հարկ է նշել, որ տեղանքի անհարթության պատճառով կանոնավոր հատակագծման սկզբունք-

ը կիրառությունն լիովին արգարացված է։ Եթե հյուսիսից հարավ ձգված փողոցներն ունեն քնական թեքություն, ապա արևելք-արևմուտք ձգված փողոցները ստացվել են ելնելներով և այդ պատճառով պակաս նպաստավոր են արանադրույի համար։

Մնա՞յում այդ հանգամանքին, Ալեքսանդրապոլի կառուցապատման առաջին հատակագիծով արժատավորված սկզբունքը պահպանվում է 1865 թ. և հաջորդ հատակագիծերում¹⁸ ու աստիճանաբար իրականացվում։

Հասարակական կենտրոնը շուկայի հրապարակն էր (այժմ՝ Մայիսյան ապստամբության), որի շուրջը և նրանից սկզբնավորվող փողոցներում կային բազմաթիվ խանութներ և արհեստանոցներ, ինչպես նաև վարչական և կոմունալ շենքեր, եկեղեցիներ։

Արգին վաճառաչա՞ր դարձած քաղաքում օտար վաճառականներին ու ալքոններին ապաստարկելու համար կային տասի լավ պանդոկներ և կարավանատներ։ Դրանցից Հինաստեղծում են ԵՃԹ Կալեպրանց, ԵՄՈՒՍԻՆԿԱՆՆԵՐԻ, ԵՄՈՒՍԱԿԱՆՆԵՐԻ, ԵՄԱՅԻՆԻՆԵՐԻ և այլն։ Եղաների մեջ զերբինն ամենանշանավորն էր։ 1865—1867 թթ. կառուցված այս երկհարկանի շենքի առաջին հարկում տեղավորված էին խանութներ, իսկ երկրորդ հարկում՝ հյուրանոցը։

Թնակչության կոմունալ սպասարկման կարիքներին էին ծառայում քաղաքի տարբեր թաղամասերում, գլխավորապես ԵՊԱՐԳԻ-ՎԱՅԻ մեժուտառ-լաչ գնատների շրջակայքում տեղադրված իսկոնիքները, որոնցում օգտագործված ջրերը, կոյուղու քաղակալության հետևանքով, լցվում էին հեշտալ գնատակները։

Ջրամատակարարումը կատարվում էր քահրեղային համակարգերից, որոնք գտնվում էին քաղաքի հյուսիսարևելյան և հյուսիսարևմտյան մասերում։ Թրծված կավի խողովակաշարով իրականացված ջրատար գծով ջուրը ԵՄՈՒՍՈՒՆԱՅԻՆ ուղղությամբ քաղաք էր բերվում ու բաշխվում թաղամասերի միջև՝ հիմնականում աղբյուրների միջոցով։ Դրանցից շատերը (ԵՄԻՐՈՂԱՆԵՅԵ, ԵՆՈՒՍԱ ՄՈՒԿԱՅԻՆ, ԵՐՈՒ ԱՄՈՒՆԻ և այլն) իրենց վրա կրում են գյումրից արքայադնեն հնուա վարդանների հարուստ մեղերի գրոշը և ինքնագործ, մոզվեղդական հարստարարությունից ուղղաբաշխված են։

¹⁴ Ղ. Աֆրեմ, Երթիկ, էջ 154։

¹⁵ Նույն տեղում։

¹⁶ Վերանվանումը կատարվում է 1837 թ. հոկտեմբերի 2-ին, նկատելով Առաջին Գյումրի ալքոնի կառուցվածքը՝ ի պատիվ Ալեքսանդրա Ֆրոբորովնա թաղու (ռմ՝ Ղ. Աֆրեմ, Երթիկ, էջ 154, Կ. Նազեյան, Երթ. աղբ., էջ 12)։

¹⁷ ЦГБИА, фонд 349, оп. III, ед. хр. 922, «План города Гумроа вновь преобразованному (за отсутствием гумриной инженерной команды) ասարադելի է պրադրը՝ Գմայլը»։

¹⁸ ЦГБИА, фонд 349, оп. III, ед. хр. 1013 (I, II), фонд 349, оп. III, ед. хр. 1072 (I—II)։

XIX դարում կառուցվում են հեղեղափան շենքերից հիշատակության արժանի է Ամենափրկիչը եկեղեցին և Նավատաղյալ Համայնքի միջոցներով շուկայի հրապարակին մաս 1853—1873 թթ. ընթացքում կառուցվում այս եկեղեցին իր գեղանկար մալուցարանական նկերով Հարսապետում էլ հրապարակի Համայնապետները նրա կառուցող վարդապետներ՝ քարաշ-արմաղիք Գուրիկ և Բազիս Կարապետյանները և հյուսիս Արցախի Մանուկը բանալի են այս եկեղեցում վերադարձրել Անիի Մայր տաճարի նկերը՝ Մեկ ութը եկեղեցի 1843—1855 թթ. շուկայական հրապարակի Հարավարևելյան կողմում կառուցում են էրզրումից գաղթած կաթոլիկ հայեր՝ Կառնիկոս Աղեքսանդր վարդապետի նախաձեռնությամբ:

Հարցը դարձ սկզբին քաղաքի զարմացալիս՝ «Ամենափրկիչ և Վաչագի պատա Քաղամասերում Համադատախանարար 1901 և 1902 թթ. կառուցվում են մեկական զինվորական առաստե եկեղեցիներ:

Անբյուրանգրադյում քաղաքաշինական աշխատանքներն ավելի լայնահուն են դառնում XIX դարի երկրորդ կեսին կառուցադատման հիմքում ընկած էր 1868 թ. կազմված ու կովկասյան փոխարքայի կողմից 1872 թ. սեպտեմբերի 9-ին հաստատված զեյմադը հաստիքները, որը պահպանելով հանգիստների հաստիքները (1877, 1881, 1885) վանկուրայ սկզբունքը, որը շտաբը ընդարձակում էր կառուցադատման նիստիս հողատարածությանը, ավելացնում միմյանց զուգահեռ և սղզահայաց փողոցների ցանցը:

Առանձնապես ինտենսիվ են կառուցադատվում զինարանի փողոցները, կապես նպատակով այս մասը հարաարադական գեմերի կազմավորմանը: Այգլիների գերով են բնորոշ արձանադից արևելք ձգված Անբյուրանգրադյալա (Արաբյան), Կարակալա (Ավրադովի), Գնեքալակալա (Շահումյանի), Երևանյան ու արևոց ուղղահայաց՝ Գուլիկի, Լորիս-Մելիքովի, Քհրոմովի (Մարտի մարտի), Քիլիկյան (Ռոստովկու), Պրուլինիակալա (Վահան Տերյանի) և այլ փողոցները (որոնք հիմնականում տարբերվում էին իրենց համարակալաներով) Գրանց հնադրական քարեկարգվում են, լուսավորվում զաղապետներով:

Քաղաքի ընդարձակման մյուս գործոնը զորամասերն էին: XIX դարի սկզբին առաջանում են զորանշալիս երեք Քաղամասեր՝ Վաչագի պատա (հարավից), «Ամենափրկիչ» և «Գուլիկները» (հյուսիսից), որոնցում տեղադրված շենքերը միասին են՝ կառուցված զինադատանալա ու նրանցի տեղական տաճ քարով:

1873 թ. հարց անընկերից առաջանում զրեկեցից հետո, որը մեծ վնասներ է հասցնում քաղաքին, «Մուրադալա» քաղաքի կենտրոնական մասով հասց հատվան առնվում է գնառալու մեջ, նպատակով այս մասի ասեղադարական վիճակի բարելավմանը 1878 թ. քաղաքային գերեզմանոցը փոխադրվում է հարավային ծայրամաս, Ազատված քարեուհին ասեղադարալա նպատակով է և վերանվում գրառանդի (այժմ՝ Մարտի մարտի տեղին գրառալից): Բարեկերի հարավային վերադարձության վրա գնառ 1872 թ. հիմնադրված «Եղիմ լեռնի» (պատվա բուր) զինվորական պանթեոնում կառուցվում է «Գուլիկ» մասը՝ կառույց առաջին մասալու: Կանալ տարածության մի այլ շենք է առնվում կալարանները մասում:

Անբյուրանգրադյում ես տարածում է առանում կառույցի մեջ, զեյմադարալա վարդական և հասարակական շենքերում: Այգլիների հարաարադանությանը բնորոշ շենքերից են ասեղադական տառնալարի (1907 թ., հեղ. ինժ. կապիտան Միլանով), Նրիկյան իգական զինադարի (1912 թ., հեղ. ինժ. գնեքալ էլլարով) և այլ շենքեր: Նույն հասկանիշներով բնորոշ են Կասանգովների (1890), Ֆիթղզյան և Վալիսեկի քաղեքները հարաարադանությանը:

Անբյուրանգրադյում բնակելի տների հարաարադանության մեջ նկատում ենք նույն երևույթները, ինչպես նշեցինք երևանի համար նրան բնակչության մեծամասնությանը պատկանող բնակելի տներում պահպանվում էին և զարգացվում մաղդրգական հարաարադանության այս քաղաքի համար տույն ավանդույթները, ապա մեծահարուստների մեծահարուստ՝ Մուրադ ավադ (1870), Ֆիթղզյան (1872), Տուրալյանների (1879), Աբադ Գալյան (1879), Տեր-Պողոսյանների և Գրեգորյանների (1882), Վանեյանների (1886) և այլոց, տարբեր շտեկերով նկատելի է քաղաքալից բնակելի տան ներքին կալում և արտաքին հարաարադանության առնվելու նպատակը:

Ուսական զորքերի կողմից երրորդ անգամ (1877 թ. նոյեմբերի 6-ին) զաղվելուց հետո և արևմտահեռ ավելի քան 40 տարի (1877—1919) Ռուսաստանի կազմում գտնվելու ընթացքում Կարսը այդ ընկած արալ զարգացմամբ ու մեղք բերելու ուղղավարական կարևոր նկատման, հասանգական վարդական կենտրոնի ու վանառալալ քաղաքի նշանակությանը: Գրան զգալիորեն նպատակ:

18 С. Г. Матвеев, Народно-архитектурная жизнь в городе Ленгевана XVIII—XIX вв. (авторское), Ереван, 1972.

տեղին Ալեքսանդրապոլ-Կարս (1829) և Կարս-Մարիլամիշ (1816) երկաթգծերի գործարկումը: Համապատասխանաբար անց քաղաքի բնակչությունը, որը, չհաշված կայազորը, կազմում էր 35 հազար²⁰:

Քաղաքի զարգացումը հիմնականում տեղի ունեցավ միջնադարյան կորիզի (պարիսպներով շրջապատված միջնաբերդի, բուն քաղաքի կամ բերդի, որը մինչև XIX դարի վերջը նույնպես շրջապատված էր պարիսպներով) սահմաններից դուրս գտնվող կենտրոնական՝ Օրթա-կապու, Բալ-բամ-փաշա, Մու-կապու և Քիմուր-փաշա արվարձաններում²¹:

Օրթա-կապու արվարձանը, որ, ամենայն հավանականությամբ, ամենահինն էր ու ամենամեծը, իր շահերով մոտավորապես հավասար էր հին Կարսին: Այն տարածվում էր մի ընդարձակ հարթավայրի վրա, որն ընկած է հին Կարսի հարավ-կողմում: Բալբամ-փաշա արվարձանն առաջացել էր միջնադարյան Կարսի քաղաքապարիսպների հարավարևելյան անկյան համանուն զարդասի մաս, ձգվելով Ալեքսանդրապոլ տանող ճանապարհի ուղղությամբ՝ նրանից դեպի Հյուսիս: Հայերով բնակեցված Մու-կապու ոչ մեծ արվարձանը գտնվում էր Կարս բերդի հարավարևմտյան փոքրիկ, համանուն զարդասից դուրս, Կարուց-գետի աջ ափին ընկած ևնդ տարածություն վրա: Քիմուր-փաշա կոչված արվարձանն ընկած էր Կարուց գետի ձախ ափին, Նուրն անունը կրող խելիկին ամրոցից յոթ անգամ:

Քարաշեն, միառակսև և փայտաշեն մի քանի կամուրջների միջոցով Քիմուր-փաշա արվարձանը կապվում էր Կարսի կենտրոնի և արվարձանների հետ:

Հիշատակված արվարձաններից կարևորագույն Օրթա-կապուն էր: Այդ է պատճառը, որ առաջին տիրապետության տակ գտնվելու տարիներին քաղաքաշինական աշխատանքները ըստ 1880 թ. գլխավոր հատակագծի²² իրականացվեցին հիմնականում այստեղ: Կանոնավոր հատակաշինման սկզբունքով կառուցվեցին իրար զուգահեռ՝ Լորիս-Մելիքովսկայա, Ալեքսանդրովսկայա, Միխայլովսկայա և Գուրերեանոսովսկայա փողոցները, որոնք ձգվում էին արևելքից արևմուտք ու հասնում Կարուց գետի առափնյա՝ Նաբերեմայա կոչված փողոցը, ուղիղ անկյան տակ հատվում էին Հյուսիսից հարավ ձգված Մապյրենայա, Ռեմենե-

նայա, Կարադաղսկայա, Պոլիցեյսկայա և Նաբերեմայա փողոցներով:

Տարբեր էր հիշյալ փողոցների ելանակությունը կենտրոնական արվարձանում, որը փաստորեն նոր Կարսն էր: Առավել բանակ և զործարար կանգնել ալի ընկնողները Լորիս-Մելիքովսկայա և Ալեքսանդրովսկայա փողոցներն էին, որոնցից առաջինն ամրադիպեց, իսկ երկրորդը կիսով չափ զբաղեցված էին վաճառատներով ու խանութներով:

Գուրերեանոսովսկայա փողոցում էին գտնվում սպայի սուռը (офицерское собрание), Խահանգապետարանը, արհեստագործական զորքոցը, առևտրական դրամատունը և այլն: Նոր Կարսն ուներ նաև երկրորդական կարգի մի շարք արհեստագործական փողոցներ (Պուլսենյայա, Արսենյանայա, Լիսենյայա) և երբանցքներ (Ջուլուսոյ, Սերբերյանանի, Ժելեզնիկի):

Կարսի մեացած արվարձանները կառուցապատված էին տարբարանքներ, առանց քաղաքաշինական կարգ ու կանոնի: Քաղաքն ուներ եռփա կոչվող մեծ շուկա, որը տեղավորված էր նոր Կարսի հյուսիսային մասում, երկաթուղային կայարանից ոչ հեռու: Մա մի ընդարձակ հրապարակ էր՝ պարագծով շրջապատված խանութներով և արհեստանոցներով: Այստեղ էին կենտրոնացված հացահատիկի, ալյուրի և ուտեստների վաճառքը և տարբեր մասնագիտության արհեստանոցները: Նոր Կարսի հյուսիս-արևելյան կողմում էին գտնվում երկաթուղային կայարանը և կայարանամերձ հրապարակը:

Քաղաքն ուներ զրոսաչգի, որը գտնվում էր Միխայլովսկայա փողոցի վերջում, Նաբերեմայա փողոցի մաս: Կանոնալ ապաստարկման շենքերից էին Կարմիր, Մազլումի և Զանաուդյա կոչվող քաղերները, որոնց տեղաբաշխված էին հիմնականում Կարուսոյ գետի մաս (երկուսը գտնվում էին Մու-կապու թաղում²³):

Կարսի հայկական եկեղեցիները շորսն էին: Գրանցից ամենահինը Առաքելոց եկեղեցին էր՝ կառուցված Վանանդի թագավորության հիմնադիր Արաու Բազադուսունու որդի (929—953): Իր հատակագծային և ծավալաառարանական հորինվածքով առ կրկնում է Մաստարայի եկեղեցու (VII դար) տիպը: Ռուսական տիրապետության տարիներին այն վերածվեց զինվորական եկեղեցու: Այդ առթիվ են կատարվել կցումները (խորամուտքի մեկում), ներսի սվաղը և գմբեթի տակի մակագրությունները:

²⁰ Ցեղված էալ կոմպլեկտներն պատկանող եկեղեցին, որը գտնվում էր Կարուց գետի ձախ ափին ընկած Ցուխո մաշայում:

²⁰ Քաղի մասերի աշխարհիկ, սպովի մեջ տարեց կողմից: Զ. Ն. Լուկոյանի հարեան առեկվորները:

²¹ X. B. Դաւլ. Армения, т. 1, с. 501—520.

²² ЦВНГА, ф. 349, он. 17, ед. хр. 1041.

Կարսում կային նաև թաղային երկու եկեղեցիներ (ժամանակն և Բալթամ-փաշա մահմեդներին)։ Մի նոր եկեղեցի էլ հաստատվեց (սնտմբ ունի ունեցավ 1915 թ.) նոր Կարս կամ Յրթա-Կապու արվարձանի կենտրոնում։ Թաղաբի Նուրի և Բուս քանդակներն ունեին թանկեղեցիներ, գրանցից երկրորդը հաստատված էր 1908 թ. և գտնվում էր Միխայիլովսկայա փողոցում։ Բուլբուրի ունի մի քանի մզկիթներ, որոնցից երկուսը գտնվում էին Հին քաղաքի սահմաններում։

Ռուսական տիրապետության ժամանակ Կարսում զգալի չափով բնագործակում էր զարդաշահան քանդակ։ Ռուսական հաստատություններից Հիշատակին են իրական դիմեցողներ, Մարինադայա պողոտաներում, սեպուկան պողոտե (1905), քաղաքային լազարայա պողոտե, Նուր Խաթունի պողոտե (որտեղ մեծ մասն ունեին այդ նպատակով հաստատված շենքեր)՝, ինչպես նաև Բուսական ծր-խական պողոտե՝ Մուսթերայ եկեղեցու քանդակ (շենքը կառուցվել է Հին քաղաքի պարսերի մի քանի քարեթվի)։ Առաջին եկեղեցուց ոչ Հնուս կառուցվեց նաև մի զանգակատուն՝ նման Հաղպատի վանքի զանգակատանը։

Կարսի մշակութային աշխեններից Հիշատակին են պիլյոսիտե և ԵՏԻժումֆու կինոթատրոնները (երկուսն էլ Անգլոսոսիալական փողոցում), Խաժառանգին կինոթատրոնը (քաղաքային գրասենյակում), Բալթամյանների ակումբը և այլն։

Ի նշանակություն քաղաքի նուակի գրադման Հնրատրոնների, 1910 թ. Կարսում բացվեց մի Խալարան, որի նախատալին պատը գրվադում էր Մեծ իշխան Միխայիլ Անգլոսոսիալային, իսկ մյուս պատերը՝ Խաժառանգին քանակի գրադարների՝ Պապինյի, Լորիս-Մելիքյանի և Լազարեի պղնձա-կու քարանգրանգակներով։

Կարսի անտառի բերքը (Քառած քարեր և արևելքից արևմուտք ձգված մայրաքանդակներ վրա), որ Քուրբերը պլանիցեղ էին նախքան Խաժառանգին գրադումը՝ եկառի ունենալով դրա Խալարան քանակի նշանակությունը, վերադառն կառուցվում է Խալարանի Խալարանի նոր սկզբունքներին և Հնախոր գեղերի պահանջներին համապատասխան Հիմնովին վերակառուցվում են նաև Կարս բերքը նախապարհների ուղղությամբ և քաղաքի եկամուտը իշխող գիրք ունեցող քարանդակներին տեղադրված Խալարանիները (Քարերը)։

Այսպիսով, Խաժառանգին տիրապետության սակ գտնվելու շենքաներ չորս Խաժառանգինների բն-Բացքում Կարսը քաղաքայինական զգալի գարգա-

ցում ապրեց և Խալարանախալից 1919 թ. այն նորից տեղավ Քուրբական տիրապետության տակ։

Նոր Բալթամ։ Որպես բնակավայր կազմակերպվում է Հին Բալթամ (Քալթամ) գյուղի տեղում՝ 1829 թ. աշտակ գաղթած Բալթամյանների կողմից վերանվանվում է նոր Բալթամ (այժմ՝ Կարս)։ Բանվում է Մեհան լեռ Հարադարանայան ափին, նորագույն Քարանդակայ մաս և կմ գեղի արևմուտք գտնված և Հյուսիսային քանդակների լավ պահպանված զոլադարանայան մեջ։ Բնակավայրի հաշտա-րանայան մեջ արևելքից արևմուտք և եղանա-լով արևմտյան կողմում առաջանում է Խալարան-ների կողմից ԵՏԻժի գյուղի կողմով մի Խալարանի հիմնական, որը լայնահարված արևելյան կողմում ձգվում է մաս և կմ երկարությամբ։ Հիմնականի արևմտյան վերջավորության վրա գտնվելու է եղել Մեհան լեռ ափերին հիմնադրված Խալարանական Խալարաններից մեկը։

Խալարանի Խալարանայանով արտադրին և եղ-րին մասերի բանակում Խալարան ունի մաս 400 մ երկարության և 111 մ (միջին մասում) լայնա-րան, իսկ չորսուկ գաղադարաններից 40—50 մ բարձրության և իր մայրապատ լայնեղով Խալարան-վում է գեղի Հյուսիս, Հարսի և արևմուտքը։

Համանուն գեղանի ոչ խոր նորով Խալարանի կողմից Հասում է գեղի արևելք, ապա լեղվելով Հյուսիս՝ Քալթամ Մեհան լեռը։

Բնակատեղան մասնապատման մի աշխարհի Խալարանայան վրա՝ ԵՏԻժի գեղին չորսը (Խաժառանգին արևելյան կողմից)՝ Խալարանայան Խալարանի նոր Բալթամի կառուցապատումը։

Նոր Բալթամում քաղաքայինական աշխատանքները իրականացվել են նրանի նախնական վարչության կողմից հաստատված հաս-կապի համաձայնությամբ։

Դրանում փաղաների կանոնավոր ցանցով Խալարանայան ուղղանկյան թաղամասերը, ինչպես նաև Խաժառանգին մեհանների շենքերու համար հատկացվող հաղամասերը համարակալված էին նոր Բալթամում կազմավորվում են չորս հիմ-նական թաղեր՝ Բալթամ, Կարս, Խալարան և Մալիզի։ Վերջին հիմնականում կառուցապատվել է 1825—

22 Մասը Սեպուրան, Զիլայի Սեպուրանի իմպարադ գաղթ, որ այժմ նոր Բալթամ գաղթ, Կալարանայան, 1825, էջ 217—228, Գ. Զ. Սեպուրան, Մեհան Խալարանի կալարան Խալարան, Երևան, 1905, էջ 15—20.

23 Այդ մասին վերադառնալով և ավելի ուշ մանրակալարանի մի Խալարանի, որ վերադառնում է երևանի նախնական վարչության կողմից իրականացվող վերակալարանայան Կալարան համակարգի արվելովում առաջին Զ. Խալարան-երից։

24 Բաց իրական գեղանայան և Խալարան պողոտե, որից գարնամ էն մասերը շենքերում.

1840 թթ. Գաեղում է շուկայից հարավ և Բանդի ու Կալերի թաղերից արևմուտք։ Այստեղ էին գտնվում սասիկանությունը, բուսարանը, դպրոցը, բաղնիքը, հյուրանոցը և այլն։

Թաղաքի հիմնադրման և զարգացման գործում զգալի ներդրում են կատարել Արծրունի տոհմի ներկայացուցիչները։ Միգրոն Արծրունու նախահետնությունը այստեղ հաստատվել են վերաբնակիչներ, իսկ երա եղբոր՝ Բարսեղ Արծրունու միջոցներով կողք-կողքի կառուցվել են զարգացման շենքեր, խանութներ, արհեստանոցներ։

1857—1860 թթ. Նոր Բայազետի զավառապետը՝ Քիջիկոսի իշխան Բաաճակ Արեւյան Աբա-Մինչյանից թելադրանքով բնակավայրի հասարակական կենտրոնի հրապարակի շուրջը կառուցվում են հայրուրի շափ կղզակներ²⁷։

Նոր Բայազետի ազգաբնակչությունը 1822—1870 թթ. ընթացքում ավելի քան կրկնակի աճում է, աների թիվը 500-ից հասնելով 1100-ի²⁸, իսկ բնակիչներին՝ 7500-ի²⁹, էլ ավելի է մեծանում երա Լեւանապոլիսում, երբ 1880 թ. ավարտվում է Ելենովկայից (Սևանից) մինչև այստեղ խճուղային ճանապարհի շինարարությունը։

Այսպիսով, գյուղական բնակավայր հանդիսացող (բնակիչները զբաղվում էին հողագործությամբ և անէրտությամբ) Նոր Բայազետը, պահպանելով իր տնտեսության հիշյալ ճյուղերը, հետադեման ձեռք է բերում վարչական և առևտրական արհեստագործական քաղաքատիպ բնակավայրի նշանակությունը։

Այդ կապակցությամբ էլ XIX դարի վերջին այն ենթարկվում է վերակառուցման։ Գլխավոր հատակագծի իրականացմամբ առաջանում է փոխուղղահայաց փողոցներով կանոնավոր քանց, որոնց ուղղությամբ կառուցված բնակելի տներով սահմանվում է բնակավայրի ինքնատիպ ճարտարապետական զեմքը³⁰։

Բնակավայրի բնույթի վերա հիշատակված փոփոխությունն անգրագործել է Նոր Բայազետի ժողովրդական բնակելի տան ճարտարապետության վրա և հիմք ծառայել երա սասիկանական զարգացման համար։ Եթե վաղ շրջանի բնակելի տները հիմնականում գլխատան տիպին էին պատկանում՝ քարաշեն էին և հողածածկ, երգիկավոր կտրուրով, ապա հետագայում տեղի է ունենում անցում գլխատանից գեպի իր կազմով ավելի հա-

րուտ, բնակելի տնայինները գոմից անջատված, աչպես կալված, կոմպլեքս տուն³¹։

Ավելի ուշ, XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Նոր Բայազետում սկսվում են արմատավորվել 1—2 հարկանի, քարաշեն, երբեմն երկհանգ կտրուրով, փողոցի կամ քաղի կողմից փայտաշեն պատվարներով ունեցող (ցանցիկն ճաղերով), առանձին զեպներում առաջին հարկում խանութներով, կոմպակտ հատակազածամբ տեղի ջրտաշունչ բնակիչմայական պայմաններին և բնակիչների նկատմամբ համայնապատկանող, զքաղաքային ճարտարապետության որոշ ազդեցությամբ բնորոշ բնակելի տներ³²։

Բնակչության ջրամատակարարումը ապահովվում էր բարձրորակ և սանիտարկ աղբյուրների ջրով։

XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին ավարտվում է Նոր Բայազետի կենտրոնի ճարտարապետական տեսանքի կազմակերպումը։ Պարագծով խանութներով ու արհեստանոցներով շրջապատված հրապարակի արևելյան կողմում կառուցվում է եկեղեցի (1903 թ., հեղ. Վ. Միրզայան), որը տարածականորեն իշխում է հրապարակի վրա։ Մինևույն ժամանակ բարեկարգվում է հրապարակը, ծառադարձվում ու վեր է ածվում ճարտարական ջրտավայրի։

Գտնվա։ Քաղաքայինության նույն առաջադեմական սկզբունքի կիրառման ուղադրով որինակ է Գորիսը, լեռնային Ջանգեղուրի այդ ինքնատիպ և զգալիորեն բնակավայրը, որը միասնաբար կառուցապատվեց համանուն գետակի զեպատեխի հովտում, բնության անկրկնելի հմայիլ միջավայրում։

Այստեղի բնակիչները մինչև XIX դարի առաջին կեսը ուղղում էին գետակի ձախափյա մասում, այժմյան քաղաքի հարավարևելյան կողմում ընկած հին կյորես կամ Ենե գյուղում։ Անհիշելի ժամանակներից եկող ու անձնավային բնակարաններով (աքերներով) հարուստ այս գյուղը թառած էր բարձրորակ արածաք ժայռերով պատած թեք լանդշեյն և լեռնային Ջանգեղուրի մյուս գյուղերի (Խոտ, Ենեքերակ, Երևուհայր և այլն) պես աստիճանաձև կառուցապատմամբ իշխում էր մինչև գետակը։

Բնակավայրի այսպիսի տեղադրության հետեվանքով տառաջացած զովաթությունները թելադրում են մտածել հին Կյորիսը լեռնու և գետակի աչափյա ազատ տարածության վրա Նոր Գորիսի հիմ-

27 Մ. Մեքալյան, Եր. աշխ., էջ 81։

28 Նույն տեղում, էջ 87։

29 Լ. Ս. Եփրեյան, Պաակերազար բնաշխարհի բառաբան, Կենտրոն, 1902, էջ 278։

30 Կ. Ս. Պաղգմյան, Մյուսիքի ժողովրդական ճարտարապետությունը, Երևան, 1970, էջ 22։

31 Ս. Վարդանյան, Լալական ժողովրդական բնակիչ տների ճարտարապետություն, Երևան, 1959, էջ 73։

32 Կ. Ս. Պաղգմյան, Եր. աշխ., էջ 86, 186, 194, 221։

Նազարյան ժառին: Որպես այդ գաղափարի իրականացման նախաձեռնողներ Նազեհն են գալիս գաղափարային Մարտաշինի և Մանուշար բնի Մեյիթ-Հյուսիսյանը³¹:

Նոր Գորիսի թաղաքապետությանը սկսվում է նախատար կազմում արժանաչան բարեփոխումների փնտրելը ու մեղմ թերությունները զննելը³²: մինչև Գորիս գետի և գետի հարավ ուղիղ գետից զննվում է Նոր Գորիս կառուցադրումով և զինավոր Հասակագծի Համաձայն³³:

Բնակավայրի Հասակագծային Հենքը կազմում է Նազարյան երկաթուղան (17 մ լայնությամբ) և լայնական (24 մ լայնությամբ) փողոցների կառուցմանը: Երբ աստիճան խուրճի անի Հրապարակում (փոքր շուկայից) գետի արևմուտք, իսկ երկաթուղի՝ արևելք-արևմուտք (փոքր շուկայից) գետի (հարավ) ուղղությամբ: Ուղիղ անկյան տակ որակի Հասակագծով տարանում են թառակուր (106×106 մ) և թառակային (106×212 մ) թաղամասեր:

Նոր բնակավայրի կառուցադրումն սկսվելով 1850-ական թվականներին, ալիքի կազմակերպված ընթացք է ստանում 1870-ական թվականներին, երբ բնակավայրի վարչատնտեսական նշանակությանը անում է Գորիս-Հուշի խոնավային հանապարհի շինարարությանը ավարտելու կապակցությամբ և ալիքի մարզադատ և գետում Գորիսի շուկայական հրապարակում ամրագրաբար կազմակերպված առևտրամասերը՝ շրջակայքի բնակչության և համայնքների համար:

Նոր տեղում բնակավայրն արագորեն սփռվում է զարգացում, Համապատասխանաբար անում է երա բնակչության թվի, 1913 թ. հասնելով 2212-ի³⁴:

31 Պ. Աբրահամ, Միտլան, Վենետիկ, էջ 287, Ս. Լիֆշյան, Պատմաբանական բնակավայրի քաղաք, Վենետիկ, 1953, էջ 216, 214: Երբ որպես (Ս. Լիֆշյան, Նախագծի Կարգ, Երևան, 1969, էջ 92) նոր Գորիսի տեղի քաղաքային և փոխադրական գաղափարը վերաբերում է գաղափարային համար:

32 Գորիսի այդ համայնքները, ինչպես նաև Նազարյան քաղաքից առաջին ինչպե՞ս Նազարյան:

33 Միտլան էջում է Ս. Ս. Պատմաբան, ինչպե՞ս Գորիսի երբ, առկալան շրջանում կառուցվում Հասակագծի համայնքի Նազարյան, Ե. Ն. Նազարյան կազմում թաղաքապետը, փողոցների լայնությունները ընդունելու զննվում են Պատմաբանի թաղանիքի համար գետն 1724 թ. առևտրում 8 և 10 ասնի լայնությամբ (սե՛ս Վենետիկի փողոցական Հարադարակությանը, Երևան, 1970, էջ 26):

34 Միտլան այդ աղբյուրի Համաձայն գետն XX դ. սկզբին Գորիսի արդեն անի է Հարավ բնակչի Ս. Մ. Հարավ, ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԴՐՈՒՄ, ՍՈՑԻԱԼԻՅԱՆ և ԴՈՑԻՄԵՆԱԼԻՅԱՆ, Երևան, 1962, էջ 73:

Համաձայն կառուցադրման Հասակագծի, թաղաքապետը անառակությանը արվում էր 400 թ. անում, 1810 մ. Հարավում, թաղաքապետի վրա փողոցի կազմի, կազմի նախագծի զննելու փողոց գալիս կեղծ մեծություն անկախելու պարտավորվել: Մեծիկի անկերը՝ կառուցված Հասակային նախագծից և մեղմ թաղական վարչականների մասնաշրջանում, թաղան են և զննելիք, մանկված են երկաթուղի կառուցմանը, անեն նպատակաբար դիմել, արդյունք կազմում և մալում, մեկ և կենդանի Հարակի են, անկախ շինարարությամբ, Հարադարակական ընդունելու նկարագրում ու մանրամասներով միասնական ընտրվողի անեն, Հեղում են որպես կերպարանի ամրագրություն³⁵:

Նոր Գորիսի Հասակագծի կենտրոնը կազմավորվում է բնակավայրի Հարավարևելյան կազմում (իր տեղում պահպանելով ավանդական տնտեսական շուկայական Հրապարակը): Հիշյալ կենտրոնում գտնվող Հրապարակի արժանաչան կազմում է անկազմում Երևանում կազմված անկառական շինքը: Հրապարակը պարագծով կառուցադրվում է երկաթուղիների շինքերով, որոնց աստիճանի Հարակում անկազմում էին խոնավներ: Հրապարակումներ (գետի հարավ կողմ) փողոցներում անկառարվում էին միասնական խոնավների ու արհեստանոցների շարքերը: Հասակագծի կենտրոնին կից, Գորիսի Հարավարևելյան կազմում ասեղմվում է կանաչ մի աստիճանային՝ 75×225 մ լայնության թաղաքային տարին:

Գորիսի զինավոր Հասակագծի կենտրոնական համար, ինչպես նաև են աստիճան արհեստանոցի փոխադրվող, զավառական ինժեներների նախնիների, Ուղիղով, Հեղադրում են Կենտրոնի կազմի³⁶ իրականացվել է մասնագիտական Հեղադրություն:

Բնակավայրի շրմատակարարումը կարգավորվում է մի Հին վանքի ավերակների մաս գտնվող Անկեր կամ վարչական կազմում շրմատակ և աստիճանի աղբյուրներից: Թաղաքային այդու կազմին հանրային սպասարկման համար կառուցվում է շրմականների մի աղբյուր³⁷:

XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին թաղաքը հարստանում է թաղաքային մասնակցության շինքերով: Գրանց թվին են պատկանում նոր կենդանի, երկաթուղի գաղափար, Հարակներ, գրա-

35 Նախ Հասակագծից Նազարյան են Հուշի բնակիչ անկեր:

36 Ս. Ս. Պատմաբան, էջ. այդ, էջ 37:

37 Հարավ գետ և աղբյուրը կառուցվել է Պ. Միտլանի նախագծով:

մատան և մի քանի այլ շենքեր, որոնք կառուցված լինելով նույն շինանյութով, ունենալով նույն հարկաւթնութիւնը և հարտարապետական նկարագիրը, նոր Գորիսի ընդհանուր համայնապատկերում կազմում են կուռ և ներդաշնակ միասնութիւն։

Խաւկով Գորիսի մասին, Ի. Սնկալը նշում է, որ 31 տարիների ընթացքում (սկսած 1670 թվականից) նոր Գորիսի կառուցապատվել է ախլան, որ զարկել է ամբողջական ու բարեկարգ մի քնակավայր՝ բազմաթիվ տներով ու բարեկարգ փողոցներով⁶⁵։

Սովետական շրջանում քաղաքի վերահիշյալ նկարագիրը անաղարտութիւնը լուսնալանկից։ Քնն դարգացումը (համախառն վերակազմված զբոսաշատ հատակագիծ)՝ կատարվեց զնայի հյուսիս՝ շարունակելով կանոնավոր փողոցների նախնական ցանցը, սակայն քաղաքի կենտրոնում անհարկի նոր շենքեր տեղադրվեցին։

Վաղարշապատ։ Արարտայան գաշտի այն հիմնվորը քնակավայրի զարգացումն ու հարտարապետական կիրադարտագիտումը անդէ է ունենում հիմնականում գաղի երկրորդ կեսին և XIX դարի սկզբում։

Գտնելով 1827 թ. կառարված Վաղարշապատի տեղահանութային հատակագիծը⁶⁶, XIX դարի սկզբին քնակավայրի ու ս. էջմիածնի Մայր տաճարի միջև որոշ ազատ հարմարութիւն կար։ Այդ է վկայում նաև արխիվային մի այլ փաստաթուղթ՝ ս. էջմիածնի վանքի համայնապատկերը ներկայացնող գծանկարը⁶⁷։ Մայր տաճարի հյուսիսարևմտյան կողմից 1805 թ. կառարված գծանկար-համայնապատկերում վանքի համայնքի հիշյալ կողմերում ցույց է արված կառուցապատումից բոլորովին ազատ տարածութիւն։

Ըստ Ղ. Ալիշանի՝ զույգը կից է եղել վանքին։ Անշատումը անդէ է ունեցել Սեմեան Երեմ. վանքի կաթողիկոսի որդը, նոր 1763 թ. սկսած վանքի շուրջն ընկած մի ընդարեակ տարածութիւն պարտապատվել է Հոգւանն պատնիքով։

Այդ կաղակցութիւնը վանքի հյուսիսային պարսպների հարակից շենքերը քանդվել են՝ առաջացնելով մի ազատ տարածութիւն զույգի և Մայր տաճարի միջև։

Բնակավայրն առանձին եկեղեցով ազանվելու նպատակով նույն կաթողիկոսը 1767 թ. կառուցել է տալիս ա. Աստվածածին փայտածածկ եկեղեցին, որը մեկ դար հետո փոխարինվում է նույն անգամ կառուցված ու նախկին եկեղեցու անունը կրող մի անդամք, ընդարձակ, երեք զույգ մուկների վրա հենվող թաղածածկ տանիքով քարաշէն եկեղեցիով⁶⁸։

1804 թ. նոր սկզբնից առաւարակական պատերազմները, Վաղարշապատը զբաղած առաւական զորարանակը ըստ արժանելուի գնահատեց պարսիկներով շրջապատված Մայր տաճարի անաղարտութիւնը և ամրոցի վերանոց աշէն⁶⁹։

XIX դարի ընթացքում Վաղարշապատ քնակավայրի և Մայր տաճարի միջև ընկած ազատ տարածութիւնը հնազանդ կառուցապատվում է Ալաւիկ առաւանում է հասարակական կենտրոն՝ առևտրական շենքերով, խառնութիւնով, արհեստանոցներով, բաղնիքով և այլն։ Համապատասխանաբար աճում է Վաղարշապատի քնակութիւնը, գաղի վերին հատնիքով մինչև 3000-ի⁷⁰, իսկ տների թիւը՝ 500-ի, որոնք լինելով զերտեղեցապես Հողաշէն, Ղ. Ալիշանի կողմից, հարտարապետական անաւակնաից նշանավոր լինելով⁷¹։

Իրոք, Վաղարշապատի խառնիւրդանք, տարերայնորեն առաջացած ու կանոնավորութիւնից զուրկ կառուցապատման մեջ (որի սահմանները հասնում էին մինչև քնակավայրը շրջանցող Թաւաղ գետը) քնակելի տները մեծածառով Հողաշէն էին։ Սակայն Մայր տաճարին հարող նոր մասում առաջացած մի քանի քիչ թե շատ ուղիղ փողոցներով (այժմյան՝ Մյանիկյանի և Աթարեկյանի) կային քարաշէն և աղյուսաշէն՝ մեկ-երկու հարկանի քնակելի տներ, որոնք իրենց հարտարապետական ինքնատիկ նկարագրով ընդհանրութիւն ունեին Արարտայան գաշտի մյուս քնակավայրերի՝ Երևանի, Աշտարակի, Օշականի, Ուկեղաղի, Եղվարդի քնակելի տների հետ⁷² և ժողովրդական ինքնադրծ հարտարապետութիւն՝ որոշակի հետադրծութիւն ներկայացնող նմուշ։

⁶⁵ Ի. Սնկալ, էջ. աշխ., էջ 75։

⁶⁶ ЦГБМА, фонд 340, оп. 44 ед. 1594, հրադարձված է Ը. Զափախյանի կողմից, տե՛ս «ГРЕЖАНСКОЕ ЗОДЧЕСТВО Армянск», М., 1971.

⁶⁷ ЦГБМА, фонд 418 № 788։ Կարի տակին կա ծակարարութիւն՝ Հայերեն և Երեւանի (վերջին Հայերենի թարգմանութիւնն է)։ Հայերեն մակարարութիւն մեջ վիշտակված է՝ «Ճի Հայց Կանոն Մյո Աթարեկ Երեւանի, որ յամի 18 207 կառուցուց եղել է քաղաւարայն Մյո Գորիսի շուրջը»։ Զննվելով Վաղարշապատ յորի (՝) որ է ի մեծ Լաւո մերտ ա լեռան Արարտ և Երեւան աղարկելու Կեդի ի քաղաքի Երեւանի Զեղու ի Ս. Գ. Բարդ յամի ծնուն 1805 արգանք Զարդի Անտարեան Վաղարշապատայն։

⁶⁸ Ղ. Ալիշան, Արարտ, Վենետիկ, 1890, էջ 209։

⁶⁹ Թ. Թաւադյան, Երեւան..., հ. 1, էջ 229։

⁷⁰ Броссаде и Ефром. Энциклопедический словарь, СПб., 1891, т. 5, стр. 336.

⁷¹ Ղ. Ալիշան, Արարտ, էջ 209։

⁷² Ը. Զափախյան, Աշտարակի շրջանի ժողովրդական քնակարանի հարտարապետութիւնը, Երևան, 1964։

ներ կեն, որեւէր, ցաւոր, մէր որեւրում զո՛ւ գարման թաղաքաշինական աշխատանքներէն⁴⁵։

Յուզահետաքոր, ալիւի մէն յափնար, Վազարապետի կառուցողական աշխատանքներէն իր գործունեութիւնն է ձաւորում ս. Էմիւնանի Մայր տխար՝ կենեւով գլխաւորապէս վանքի կենտական շահերից։

Վազարապետի Հարաւում ընկած վանքապատկան Հոգաւարանութիւնն առողաւոր յարեւալիւրս եղաւտակով ներսն Աշտարակեցի կաթողիկոսը (1842—1857) ձեռնարկեց արհեստական լճի շինարարութեան, որպիսին կարեւոր թաղաքաշինական միջոցառում պիտի է Համարով ընտելաւորի Հարաւային մասի միկրոկլիման թարեւալիւրս և թարեւալիւրս աւաակեալից։

Երախական և աշխատանքային մէն ներգրումեւով իրականացված այս խնդրաւորի (70×170 մ) և 6 մ խորաթմար, թարախա Հասակով, պատեւով Հիգրաւիտիկական կառուցվածքը, տաւրին տնաւազարմայինք Հնա վերքաին շինվել է 1845—1850 թթ. ընթացքում ինտեր Արքանայի Կառմանից ընդունուր զնկաւորալիւրս (Համանական և Կան Երա Կառուցված)։ Միւսն 1847 թ. լճի Հարաւային կողմում, մաս մէն քառակուսի մզան տարանութիւն վրա կատարվել է տարրեր տնակի, այլ թվում Կան պողոտան (թթեր, միւսին) շուրջ 500 Հազար մասերի տնակն Վազարապետի այս նշանակուր արհեստական անտառի ստեղծման աշխատանքները շարունակվել են Հայրաթ կաթողիկոսների մասնակով, ընդհուպ մինչև 80-ական թվականները⁴⁶։

XIX դարի առաջին կեսին իրականացված Մայր տխարի շինարարական գործունեութիւնն աղալունք են Կան վանքի ժառանգաւորաց զորայի (1812 թ.) և Գրայնեի տնարի Հրախա-արեմըտան կողմում կառուցված տնակական շէնքը (1847), ինչպէս Կան արտադրական ընտելի (շէնքանոց, թթեր և շարարի գործարաններ) մի քանի շէնքալիւրսներ⁴⁷։

⁴⁵ B. M. Argyros, C. A. Coşkun, HAYRATAŞI ARKİOLOJİK YERİNEKİ, M., 1953, Արքան, 182, 186, 187։

⁴⁶ Մաւրալի տնակ. Նոման, Աղաւորում, մաս III, Արտաւել, 1877, էջ 2824, Արլ տնակ. Միքայել, Կաթողիկոս Մայր. Արլեցի, Վազարապետ, ընդ շուրջ Հանրից Կարի, Վազարապետ, 1874, էջ 24, 26, 28։ Արհեստական անտառ Համարա արգալիւրս պիւրովել է 1815—1820 թթ. ընթացքում, երա Կանի տնակն միւսն զոսով զալմաների կողմից Կանակարմ վերակենցել է արհեստական ժառանգաւորում։

⁴⁷ Արլ տնակ. Միքայել, էջ. ալի. էջ 24—25։

Թաւական աղաւորաւորի տակ տնակնայի Հնա տեղեւում Կառաւոր պալմաների շնորհիւ, XIX դարի II կեսին ալիւր մաւրայն է զաւեւում Մայր տխարի շինարարական գործունեութիւնը Վազարապետում։ Գրա շնորհիւ Կապի կերպարանաւորում է վանքի շրջապատը, ստանում Կարապաւական Կար գիւմարի։

Վանքապատկան շէնքերի տեղադրութիւնը (սկզբում տանք մշակված գլխաւոր Հասակովի) կատարվում է գլխաւորապէս վանքաւորանութիւնն արեւելյան մասում (ինչպէս պարալիւրսներ ներս, արեւել և զարս)։ Գնար Գ կաթողիկոսի պար, 1809 թ., աւարտվում է Մայր տնարին կից (արեւելյան կողմից) թանգարանային տարան մասի կցանաւորում, 1809—1874 թթ. ընթացքում շինվում է Գնարյան Հնարանի կրկնարանի շէնքը, իսկ 1879 թ.՝ Հնարանի տնակերի նշարանային մասնաշէնքը։ Գրանից Հնա վանքապատկան Կար շնորհիւ տեղադրութիւնը կատարվում է 1832 թ. մշակված (Հեղ. Կարա. Գ. Կալիւր)։ Հասակաւոր Հնարան, շէնքերի փոխաւոր կողմ ու տեղադրութիւնը կանոնաւորութիւնն ստեղծելու եղաւտակով։

Վանքի պարալիւրսները ներս, արեւելյան գարալիւրս սկզբով Կանաւորի կրկն կողմերում կառուցվում են Երեւան իւրերի կրկնարանի (1835) և աղաւորի միւնարի (1838) շէնքերը, որեւրով կցվում է վանքի թալի արեւելյան տնակներ։

Թալի տնակներէրց զարս, երա Հարավարեւմտյան կողմում, 1856 թ. կառուցվում է «Կարիկային թանգարանի շէնքը։

Վանքապատկան շէնքերի շինարարութիւնը առաւել մէն թալի է տնակում XX դարի սկզբից։ Նշարանային մասնաշէնքի կիւմաց 1902 թ. կառուցվում է քաւարան-Հիգրալիւրսի միւնարի շէնքը (Հեղ. ինտ. Ա. Երեւանյան), իսկ արանց մին տեղով Կանաւորի վերում 1911 թ. կառուցվում է սկրտարան, վարմաց կամ մանկաւորանական թանգարան կողմով շէնքը (Հեղ. ինտ. Վ. Միքայել)⁴⁸։

Առաջին աշխարհամարտի նախարային են կառուցվել վանքապատկան կրկն կարեւորագոյն շէնքեր՝ երա վերարան (Հեղ. Կարա. Գ. Զարարյան, 1910—1914), Մասնաւորանի կամ ալմայան Հոգար Հնարանի (Հեղ. Կարա. Գ. Զարարյան, 1910—1917) և Գնարյան Հնարանի

⁴⁸ Արարատ, 1911, էջ 162—164։

առաջագիտարանի (Հեղ. Հարս. Ա. Վ. Կալդին,
1911—1914) մասնաշենքեր¹²,

Գլխավորապես ուն տալիս քաղաքում կառուցված (որպիսի էր անկողն, ինչպես Կոնստանդ, տարածում էր ստացել նաև Երևանում և Անգլոսախարաղաղում) այդ շենքերի և քաղաքային տնային տնային զարգացումի է, երբեմն (ինչպես Երևան խցերում) խիստ անհանգիստ Մոսկովյան տնային շենքերի (Մոսկովյան քաղաքի, Նոր վեհարանի, աստղագիտարանի) Հնդկանկների մոտ նկատվել է և Լեզոսի՝ ստեղծել է ինչպիսիև քաղաքային տնային տնային շենքերի շրջա լուծումները:

Հուլիանոսյան շինարարության և կառավարչական Վազարյանների ժյուս տաճարների շրջակայքում: 1894 թ. կառուցվել են Հռիփսիմեի տաճարի թակի ամփոփող Հարավային և արևելյան պարսպապատերը, մի հրկճարկանի թևակների տեղով թակի Հարավարևելյան անկերում: Նույն ժամանակներում էլ իրականացվել Գայանեի տաճարի թակի արևմտյան կողմի հրկճ միանշարի շինքերի, Նրանց միջև (տաճարի առանցքով) կամարակաղ դարպասի, ինչպես նաև տաճարի արևելյան պատից թիչ Հեռու շրճոք-աղբյուրի շինարարությունը:

Այսպիսով, քննվող ժամանակաշրջանում
վաղաքաշաղկապ իտալական և արաբական
վերափոխումների է ենթարկվում իր մի մասում
մեծա զեղծում ժողովրդական կերպարանը:

...

Պատմական տեղեկություններ, արխիվային
մամուլապետներ, Հասարակման Հետազոտություններ:

ների և սեղանի կաթարձակ ուսումնասիրության-
ների հիման վրա շարադրված այս Համառոտ
բնութագրերը Արևելյան Հայաստանի մի քանի
քաղաքներում տեղի ունեցած քաղաքացիական
հեղափոխությունների մասին XX դարում և XX դարի
սկզբին (որոնք սոցիալ-պատմական եւր պայ-
մաններին տեմիջական աղբյուրն են), մի փորձ
է ընդհանուր գծերով ցնեկու բնման և անշուշտ
հավանելույթյուն լուծենք սպասել Համարքն:

Մակայն այս թնկուղ համառոտաբար շնորհ-
ված հյուսիք ակնառու ցույց է տալիս, որ քաղա-
քայինական մշակույթի զարգացման տեսանկյունից
չափազանց հին և հարուստ ավանդներ ունեցող
Հայաստանում, հատկապես նրա արևելյան հատ-
վածում, պատմական զարգացման՝ այս կարև,
սակայն հայ մոլորվորի համար էական ու բախ-
տորոշ մամուկակարգումում քաղաքայինական
արվեստը թևակոխում է զարգացման մի կողմ,
որակապես տարբեր փուլ:

Սկզբունքորեն նորն ու իր մասնակի համար առաջադիմականը՝ դա քաղաքների ու քաղաքապետական-վարչական կենտրոնների վերակառուցումն ու կառուցապատումն է քաղաքային հանրամասնական համալսարանական փառաբանության հիման վրա, որի հետևանքով անցյալում խառնիճազուն ու անարդարանքներ կառուցողական մի քանի անհամապատասխանություններ է առաջացրել կարգ ու կանոն, փողոցների փոխադրանքային ցանցն Պրա Հեա մեկտեղ, քաղաքներում, քիմիական շահույթ, տեղի է ունենում կոմունալ տնտեսության և քրեականության մասնագիտական բարձրացում, սկսում են կազմավորվել բնակիչների ու հասարակական շենքերի քաղաքային տեղեր, որոնցով է ստեղծվում է նրանց հարաբերականության նոր գիմարաններ:

12 Յ. Վ. Երմակովսկի, եպ Վեպսեի, Եկթիմեի, 1903, Ա. էջ 43-44:

В. М. АРУТЮНЯН

ПЛАНИРОВКА И ЗАСТРОЙКА ГОРОДОВ ВОСТОЧНОЙ АРМЕНИИ В XIX И НАЧАЛЕ XX ВВ.

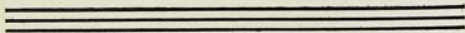
Освобождение Восточной Армении от многовекового персидского владычества и присоединение ее к Российской империи явились важным историческим событием. Они благотворно сказались во всех сферах материальной и духовной жизни народа, а том числе и в областях градостроительства и архитектуры.

На основании архивных документов в статье прослеживается процесс реконструк-

нии и застройки городов Восточной Армении—Эривана, Александрополя, Карса, Нор-Бахгета, Гориса, Вагаршапата.

Одновременно в статье отмечаются качественные изменения, которые произошли в области благоустройства и коммунального хозяйства этих городов, процесс становления городского типа жилых и общественных зданий, появление в их архитектуре новых стилистических приемов под воздействием русского классицизма.

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏ



О СЦЕНЕ «ОМОВЕНИЯ МЛАДЕНЦА»

(рис. 36—38)

При изучении росписей собора Петра и Павла Татевского монастыря, посвященных в 930 г.¹, наше внимание привлекла сцена «Омовения младенца» из «Рождества» на северной стене храма. Детальными иконографическими, особой статичностью, отличной от динамичного, подлинного характера других композиций росписи данной сцены несколько выбивается из общего строя росписей. Исследуя иконографию «Омовения младенца», мы пришли к выводу о более позднем происхождении этих черт в татевской сцене. Именно на вопросах иконографии и датировки этой сцены мы и хотим остановиться.

«Омовения младенца» расположено в левой (для зрителя) половине плоскости между окнами северной стены, рядом со сценой «Благовестия пастуха». Изображен тот момент, когда служанка с обнаженным Христом-младенцем пробует воду для купания. Сохранность женской фигуры довольно хорошая. Она сидит на деревянном подножии с четырьмя короткими прямоугольными ножками. Часть ее туники с коротким рукавом (а, возможно, и короткий верхний плащ) присобрана на правом бедре. Голова покрыта платком, инспадующим на плечи. Вокруг головы—нимб.

Правой рукой служанка поддерживает Христа, а левой пробует воду в чане (купели). Справа от него видны горлышко кувшина со струйкой воды и несколько пальцев и стан не-

сохранявшейся фигуры, принадлежавшей, видимо, женщине, наливающей воду из кувшина. Над этой сценой слабо вырисовываются очертания руки и складки ткани. Судя по реконструкции Л. А. Дурново, это была ткань, которую придерживали сверху два ангела. Видная сейчас рука принадлежала левому из них. В настоящее время от ангелов ничего не сохранилось. Над головой женщины с младенцем слева—орнамент из пальметт, напоминающий сасанидскую и аббасидскую орнаментику².

Сцена «Омовения младенца» была особенно распространена в восточнохристианском мире, хотя эпизодически встречалась и на Западе³. В иконографии данной сцены возможно различить два типа изображения⁴. *перитический*, при котором Христос представлялся как во время крещения в Иордане, и *реалистический*, когда Христос изображался младенцем, которого омывают две женщины. Иногда изображалась одна из женщин, а на существование второй указывал кувшин на земле⁵.

¹ N. M. Thierry, *ук. соч.*, p. 264, 234.

² Западные образцы VI—VII вв. известны в сакраментарии Дросона и в Урехтской скульптуре, более поздние—во фресках Каталонии и Сареми XII—XIII вв. Об «Омовении младенца» см.: P. Nordhagen, The origin of the Washing of the Child in the Nativity scene, *Byzantinische Zeitschrift*, LIV, 1961, p. 33; N. et M. Thierry, *ук. соч.*, p. 264; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles, 1964; *idem*, *Iconography of the Life of the Virgin. Iconography of the Infancy of Christ*—B. and P. Underwood, The Kahrige Djami and its Intellectual Background, *Bollingen Series LXX*, Princeton University Press, 1970, p. 161—241.

³ Приводится по терминологии в кн. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge*, p. 92.

⁴ См. например, сцену Рождества с «Омовением» в Менологии Василия II (ок. 986 г.), в Евангелии из Исторического музея, gr. 519 (II под XII в.).

⁵ О росписях Татева см. В. Оффенберг, *Византизм в Армении*, *Византизм и Восток*, 1910, t. 234—237; N. et M. Thierry, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie: e. S.-Pierre et S.-Paul de Tatev-Byzantion*, t. 38, I, 1, Bruxelles, 1968, p. 190—224; С. С. Манукян, *Фрески в Татевском монастыре*—В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1974, М., 1976, с. 131—137.

В реалистическом типе иконографии «Омовения младенца» существует множество вариантов, иллюстрирующих различные моменты купания младенца Христа⁶. Из них следует выделить три наиболее характерных варианта, встречающихся чаще других:

Проба воды для купания (татевский вариант, византийские миниатюры епископа Эгберта, л. 9а, XI в.; мозаика свода Мартораны и палатинской капеллы в Палермо, 1143 г.; армянское «Евангелие Могны», Матенадаран, № 7736, середина XI в.; фреска Сопотан, 1265 г.; киликийское еп., биб-ка Армянского патриархата в Иерусалиме, № 2568, 1260—1270; фреска Сигемы, Исаания, XIII в.; армянское еп. худ. Аветика, Матенадаран, № 7644, XIV в.; Библия Есаия Ночин художника Т. Таровани, Матенадаран, № 206, 1318 г.);

Христос собирается окунуть в воду (фреска Токали I, Каппадокия, 913—920 гг.; фреска Гюлли-дере, Каппадокия, 913—920 гг.; фреска ц. Панагии Аракмотиссы, Кипр, 1192 г.; киликийское еп. художника Т. Рослина, биб-ка Армянского патриархата в Иерусалиме, № 251, 1260 г.; киликийское еп., Матенадаран, № 197, 1287 г.);

Купание младенца в чане (фреска Кастельсеприо, VIII или X в.⁷; мозаика п. Хознос-Лукас в Фокиде, вторая четв. XI в.; мозаика храма в Дафни, вторая пол. XI в.; фреска ц. Пантелеймона в Нерези, 1164 г.; еп. из Париж. Нац. биб-ки, dt. 75, л. 1, вторая четв. XII в.; армянское еп. Таргеманца, Матенадаран, № 2743, 1232 г.; сирийские миниатюры из Британского музея, № 7170, л. 21 об., ок. 1220 г. и из Ватиканской биб-ки, Spt. 559, л. 16 об., 1219—1220 гг.⁸). Реалистический тип иконографии «Омовения младенца Христа» дублировался в иконографии

«Омовения Марии» в цикле Рождества Богоматери⁹.

Число примеров «реалистического типа» «Омовения младенца» можно было бы увеличить, но уже из перечисленного видно, что они были распространены во всем христианском мире. Исходя из них же, можно сделать и следующие заключения: в армянских памятниках встречаются все варианты «реалистического типа», если же согласиться с датировкой фрески Кастельсеприо—X век, то татевский епоса «Омовения младенца» (судя по дате освящения, самое позднее 930 г.) окажется наиболее ранним изображением из всех известных или дошедших до нас вариантов «реалистического типа» иконографии «Омовения».

Фигура с младенцем отличается огромными размерами (около 3 м) и выделена среди других. Голова ее окружена нимбом. К сожалению, не сохранились вторая фигура, голова которой, возможно, так же была окружена нимбом. Присутствие нимба у служанки нас удивляло. Обычно служанки, омывающие младенца, представлялись без нимба.

Знакомясь с образцами «Омовений», мы обнаружили особенно поздних, в которых купание женщины изображены с нимбами. Их немного. Среди них—фреска п. Сан-Сальвадор в Полини (Барселона, XII в.)¹⁰, упомянутые сирийские миниатюры (ок. 1220 г.), армянские миниатюры с Рождеством из «Евангелия Таргеманца» (XIII в.), еп. художника Никанора 1236 г. (№ 36/156 монастыря Св. Симеона в Нор-Джульфе) и «Евангелие царя Ошнина» художника Азиза 1358 г., Матенадаран, № 6230). Во всех остальных просмотренных нами памятниках до конца XII—XIII вв., а часто и более позднего времени, нимб отсутствует. Не касаясь вопроса о том, почему с конца XII в. женщины, купающие младенца Христа (и другие персонажи, не освященные церковью, как, например, пастухи из «Благовестия пастухам» в тех же сирийских миниатюрах) представлялись иногда с нимбами, мы убедились, что до XII в. нам не известны примеры представления купающих женщин из «Омовения» с нимбами, а с XII в.

⁶ Особенно многочисленны варианты реалистического типа в росписях Каппадокии, см. *M. Ruelle, Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Recklinghausen, 1967, V.11-III 112, 300, 223, 265; V.III-III 365, 378, 417, 418, 429.

⁷ В. Н. Лазарев датирует эти фрески VII, самое позднее VIII в., а то время как К. Байман датирует их X в. См. В. Лазарев, *Фрески Кастельсеприо*.—В кн.: Византизм в живописи. М., 1971, с. 67—67.

⁸ J. Leroy. Les manuscrits syriaques a peintures, Paris, 1964. Album, p. 76 (1, 2).

⁹ J. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*

¹⁰ J. G. Riort. Arts romanes de Catalogne, Barcelon, 1908, III, 13.

старая традиция изображения купающих служанок без нимбов существовала наряду с новой, представляющей их с нимбами. Соотнеся этот вывод с росписями Татевы 930 г., мы пытались понять изображение нимба в столь раннем памятнике. Нам представлялось, что здесь, вероятно, произошла идентификация образа Марии с младенцем с образом служанки с младенцем. В этом случае размеры фигуры и нимб были бы вполне оправданы, хотя в истории искусства неизвестны образцы изображения Марии, омывающей Христа в купели. Возможным выходом казалось предположение о том, что в ранних неизвестных примерах этой иконографической схемы изображалась именно Мария. Однако история татевского храма навела нас на другое решение.

Татевский монастырь перенес несколько землетрясений, особенно сильных в 1138 и в 1931 гг. Купол собора землетрясением 1138 г. был поврежден и восстановлен в 1274 г.¹¹ Тогда же, несомненно, появились утраты и в живописи собора, которую так же нужно было восстановить. Следует предположить, что после восстановления купола была восстановлена и роспись утерянных фрагментов. И, согласно новой традиции, голова купающей Христа служанки была окружена нимбом. Сравнительный анализ свидетельствует о том, что роспись сцены «Омовения» действительно была подновлена позднее при сохранении стилистических особенностей росписи X в. К сожалению, из-за неполной сохранности сцены (отсутствуют верх и правая половина композиции) и плохого

состояния сохранившегося фрагмента нельзя точно определить, в какой степени она была подновлена. Реставраторы, закрепившие в 1974 г. татевские фрески, также нашли здесь следы поздней краски.

Степанос Орбелин, в 1285 г. написавший «Историю Сюникской области», сообщает нам о реставрации купола, но не пишет ничего о восстановлении росписей. Следовательно, оно было после 1285 г. В Татеве в 1358 г. художником Аваком было украшено «Евангелие царя Ошнна»¹². Сравнивая иконографию «Омовения» из «Рождества» данного евангелия с татевской, можно заметить, что они полностью совпадают, вплоть до нимба. Схема относится к варианту с пробой воды в чане, который своей формой также в точности повторяет форму чана татевских росписей. Эта миниатюра, отличная по стилю от татевской сцены, но близкая к ней иконографически, подтверждает, что роспись сцены «Омовения младенца» была подновлена при сохранении стилистических черт живописи X в., но с добавлением новых иконографических деталей—нимба, чана (возможно, чего-то еще в несохранившихся частях сцены). Она также дает возможность как-то конкретизировать время подновления серединой XIV в. Татевский собор Петра и Павла был епископальной церковью Сюника. Это дает основание предположить, что его фрески едва ли могли оставаться поврежденными дольше полувека, поэтому дату восстановления татевской сцены «Омовения» скорее всего нужно отнести к промежутку времени: после 1285—середина XIV в.

¹¹ В. Саркисов, *Изв. арх.*, № 240.

¹² В. Саркисов, *Изв. арх.*, № 240, 242.

Т. А. ИЗМАЙЛОВА

АРМЯНСКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ РУКОПИСЬ
МАТЕНАДАРАНА № 5547

(р. с. 39—40)

Четвероевангелие № 5547 в полофине не имеет точной даты. Маленького формата (22,5×16,0), оно приближается по своим размерам к кодексу № 283—1033 г. Текст написан на пергамене средним еркатагиром в два столбца светлыми коричневыми чернилами. Заглавия евангелий исполнены красными чернилами, маленькими буквами над одним из столбцов. В рукописи насчитывается 327 листов. Интересной особенностью ее текста является указатель глав в конце, на четырех листах (324 б—327 б), редко встречающийся в армянских рукописях XI в.

Тетрадь, сшитая по восемь листов, пронумерована на первой и последней странице армянскими буквами в их цифровом значении. Нумерация относится, по-видимому, ко времени допоявления местами сильно выцветшего текста—целые страницы иногда подкрашены черными чернилами. Первый писец, очевидно, не нумеровал тетради.

Переплет деревянный, обитый коричневой кожей с тиснением. На верхней доске, в фигурной рамке, плетеный крест на плетеном же основании. По краям доски веревочная плетенка, образующая через определенные интервалы трапецию. В верхних углах тиснение в виде орнаментированных секторов. На нижней доске веревочная плетенка образует прямоугольную раму, в центре—прямоугольник, заполненный плетениями.

Писец-Григор. Место написания, дата и полуцатель—неизвестны.

Сохранности: листы, особенно первой тетради с иллюстрациями, по краям оборваны и приобрели коричневый цвет. Листы с текстом повреждены в меньшей мере.

Рукопись иллюстрирована, имеются: письмо Еисака к Карпапу, на двух страницах (лл. 1 б, 2 а), восемь хоранов (лл. 2 б, 3 а; 3 б, 4 а; 4 б, 5 а; 5 б, 6 а), два равноконечных креста в кругах (лл. 6 б, 7 а), один плетеный крест (л. 7 б); маргиналы редкие, преимущественно—маленькие крестики, исполненные чернилами. Есть равноконечные крестики, окрашенные в красный и желтый (л. III а), красный и зеленый (л. 150 а) цвета, или плетеные—желтый с красным (л. 119 б). Встречается равноконечный крест в круге (на л. 271, цвет красно-коричневый), один раз—на постаменте (л. 297 б), очень близкий по типу и по цвету к крестам, заключающим хораны.

Один из маргиналов—индюк (на л. 121 а) сидит с птицами около плетеного креста (л. 7 б); на л. 136 а—пчелушка, так же исполнена графически, как и индюк, коричневыми чернилами. В одном случае показывается растительная ветвь вдоль поля страницы (л. 94 б) и хораная, крупная, выполненная в цвете (зеленая с синим) плетенка в конце ев. от Иоанна. Иногда, хотя и редко, инициалы заполняются графическими несложными украшениями типа поперечных стрелок. При отсутствии художественно оформленных заглавных листов скромные заставки—в виде прямоугольных рамок различной конфигурации с вписанным в них названием евангелий—заключают их текст. Этот прием предшествует появлению заставок и начале текста¹.

¹ *Реза Шмерлинг*. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., Тбилиси, 1967, с. 91, 93 и сл., рис. 15 а. По словам этого автора, «первые опыты украшения текста—и именно текста конца главы или книги—путем его заключения в прямоуголь-

Рукопись поступила из Ахтамара².

Хишатакараны: основной хишатакаран писца в конце ея. от Марка³ крупным, красным болороподобным еркатагиром в один столбец:

I. л. 1496 Գրիգոր գրիչ⁴ եւ յետն կրտսար լիւնացի⁵ էր. «Григора писца и последнего монаха помините во Господе».

По мнению Г. Овсепяна, современен написанию рукописи и хишатакаран под вторым равноколенным крестом:

II. л. 7a Ազաւիտ լիւնի զմեզամեկար եւ յետն կրտսարս զԳէորգ կազմիլ գրոցս եւ Թրիսոսս վաղնիւն տալէ (ամեն) (последнее слово плохо читается). «Умоляю поминуть упоающего грехах и последнего монаха Георга переплетчика этого писания и Христос да даст благоволение, аминь».

Дальнейшие записи относятся уже в XIII в., времени поновления рукописи.

III. л. 1496 եւ Գորգ անորման ծառայւմ, ետոս կազմիլ զոր անտարանս զոր գնեալ եր իմ զապն Գրիգորն. եւ տառալ ի ար Ստեփաննոսն որ է ի զեազն որ կոչի անուն Կոռ յիշատակ իւր եւ ծնողաց իւրաց եւ զաւակաց իւրաց եւ ըստ ընթման ժամանակն Շնապրուցեալ էին զանտարանս ի ար նախազկանն. եւ Գորգս զտա եւ ետոս ի ար նախազկան յիշատակ ինձ եւ ծնողաց իւրաց եւ զաւակաց, որք կարգաւ յիշնայիք տա Թա զիս եւ զծնողսն իմ եւ ամեն բարիքից որորմնացի մեզ եւ մեզ. ամեն. Թու 2(Գ=733(+551=1284) եւ որորմնաց եւ կազմեցաւ մեռամոր Յովաննէս քահ. եւ յովաննէզի. կրկին ազաւիտ լիւնի զիս տա Թա զի որորմնացի Թա յաւուրն աներնկի— ամեն, ամեն».

«Я, Горг недостойный раб божий, дал переплести это святое евангелие, которое было

ую речочку связным с рукописями IV—V веков. (с. 97).

² В. Խորան, Յաւոյ Հայրէն Անապոս Հապոտ-կանի, Թիֆլիս, 1916, էջ 170.

³ Գ. Զովաննէս, յիշատակարանս Անապոս, Ենթիւս, էջ 182—184, 1941.

⁴ Там же, ошибочно Грл.

⁵ Там же, ошибочно Луняг.

⁶ У Г. Овсепяна (Ук. соч., с. 194) эта надпись упоминается, но не кадане.

куплено моим делом Григором и даво (в церковью) святого Степаноса, находящуюся в селении, которое называется Кор, в память себя и родителей своих и детей своих. И с течением времени удалили евангелие от святого Первоумученика. Я, Горг нашел и дал (его) святому Первоумученику в память меня и родителей моих и бог всех помилует нас и вас. Аминь. В году 733+551=1284».

Ниже: «Возобновлено и переплетено руками священника Ованнеса грешного духом. Еще раз умоляю поминуть меня перед Христом, чтобы помилował Христос в день незакатный. Аминь. Аминь».

Хишатакаран 1284 г. представляет интерес тем, что дает некоторые данные для датировки рукописи. Некий Горг находит евангелие, купленное его дедом. Следовательно, Горг, живший в 1284 г., являлся представителем третьего поколения того рода, которым было приобретено евангелие,— это отодвигает дату первоначального написания рукописи на 80—100 лет. Горг просит помиловать себя, родителей и детей. Следовательно, это был человек, по крайней мере, среднего возраста. Тот факт, что дед купил евангелие, а не заказал, позволяет допустить, что оно могло быть написано и раньше. Гарегин Овсепян датирует рукопись X—XI в. (под вопросом), мы допускаем, что она могла быть исполнена и ближе к середине XI в.

Упомянутый в хишатакаране 1284 г. священник Ованнес-переплетчик помещает свою запись в конце евангелия от Луки (л. 252 б):

Թր ան որորմնաց Յովաննէս քահանայ. ամեն
«Господь Бог, помилуй священника Ованнеса. Аминь».

То же—в конце евангелия от Иоанна (л. 324а):

Թր ան որորմնաց Յովաննէս քահանայ. ամեն.
«Господь бог, помилуй священника Ованнеса. Аминь».

Под припиской священника Ованнеса на л. 252 б:

Ով մանկուսն եր Սիովնի, յորմա ընթերնուր զոր անտարանս յիշնայիք ի քա զրաւամեզս զՅովաննէս քահ. որ բազում ջանի կորագնի եւ կազմեցի զոր անտարանս. եւ քա ան բարիքի համայնից որորմնացի մեզ եւ մեզ. ամեն.

«О, отроки Нового Снона, когда прочтете святое евангелие, помните во Христе многогрешного священника Ованнеса, который со многими усилыми возобновил и перепелел святое евангелие. И Христос бог всех вместе да помилует вас и нас. Аминь».

Современна этому хиншатакарлану и запись л. 149 б, после евангелия от Марка: *Եւ Քաճիս զինքի զին տեւաւորակն իշխանիկ ինն եւ հար իմալ Կրիստոսի եւ մո(ւ)ր իմո(ւ)ր Քաւարի եւ ալի Յովաննի քաճանայն որ իշխան եւ մեղս իմ եւ որք կա(ր)գան Ամ որդ(ւ)ր տալի*.

Все обведено черным, очевидно, при последнем возобновлении Игнатиевом, он же, по-видимому, и пронумеровал тетрадь).

«Я, Тума, купил половину евангелия в память меня и отца моего Кыракоса, и матери моей Талали, и дал Ованнесу священнику, чтобы помнил меня и родителей моих, и кто прочтет (Господи), помилуй да скажет».

Запись интересна тем, что дает представление о среде, в которой пращалась рукопись — представитель ее не имел возможности оплатить стоимость всего евангелия. Оно же являлось источником дохода для церкви, в которую было вложено, причем этот доход извлекался максимально — рукопись продавалась не целиком, а пополам.

Кроме этих записей под текстом есть приписки 1559 г., сделанные черными чернилами последним переплетчиком Игнатиевом. Г. Овсепян упоминает о них.⁷

л. 21б: *Մեզոր ժեռանկ իրանտ որք, Իգնատիոս Կաւարակցի, որ Լրբացի յանդէկի գաւառի(ւ)նքս կապեցի լ. 226 Ամառսր Քաճանայնի ինն ինգրկայն եւ կապեցի. գաւառացի որք տալի իմ, ինն եւ եւ որք որ որդրի*.

Эта запись стихотворная:

«От грехов умирающего, жалкого духом Игнатиева Гарасвеци, который бесстыдно выдвинулся,

Перепелел (связал) это евангелие.

По просьбе плотника Аствацатура Калмаванци и перепелел (связал)

Вы скажите полным сердцем — мне и ему — Господи, помилуй».

л. 97а: *զինկանայ Իգնատիոսի իննքեր ի որք կապեցայ զգաւ*. «Грешного Игнатиева помните во Христе, который перепелел (связал) это евангелие».

л. 164б: *զինкանայն սեւեղեայ հոգին իննքեր ի բարին (л. 165а) որ մեղաւորագի մատմոր կապեցայ զգաւ*. «Игнатиева, черного душой, помните добром, который замаранными грехами пальцами перепелел (связал) это (евангелие)».

л. 262б (запись под текстом): *Զինքրին կապող որ տեւաւորակն Կաւարակայն Իգնատիոսի իննքեր ի որք որ աշխատեցաւ ի հետ որդայն ա. եւ ի թվին կապեցի (1008+551=1559)*. «Последнего переплетчика (того, кто связал) святое евангелие, это горемичного Игнатиева... помните во Господе, кто (будет) работать после него. В году 1559 перепелел».

Эта запись дает точную дату возобновления рукописи, а, может быть, и переплета с набойкой.

Из сказанного выше вытекает следующая «жизнь» рукописи:

1. Написан ее Григор (л. 149 б). Время неизвестно. Одновременно перепелел Георг (л. 7 а).

2. В 1284 г. перепелел и возобновил Горг руками священника Ованнеса (л. 149 б). Записи священника Ованнеса, который перепелел и возобновил это евангелие, на л. 252 б, после ев. от Луки; л. 324 а, между последних строк ев. от Иованна. На л. 149 б, после ев. от Марка запись, современная священнику Ованнесу, о покупке половины евангелия.

3. Перепелел (связал) и возобновил Игнатиев в 1559 г. (л. 21 б—22 а, л. 97 а, л. 164 б, л. 262 б).

Иллюстрированная тетрадь открывается письмом Евсевия к Кердиану, помещенным на развороте двух листов. Текст каждой страницы заключен в прямоугольную рамку, что необычно для армянских рукописей. Впервые такой тип оформления пролога встречаем в сирийском евангелии Рабулы 586 г.⁸ Уже эти

⁷ С. Nordenfalk. Die armenischen Kanontafeln Göteborg, 1935. Tafelband. Jaf. 129. В армянских рукописях XI в. подобный тип оформления пролога (на одной странице) известен еще раз в рукописи 1038 г. (Маттевардан, № 6201). См. также: J. Leoy. Les

⁸ См.: Г. Овсепян, *ук. соч.*, с. 194.

иллюстрации дают ориентир для выяснения некоторых особенностей художественного направления, к которому следует отнести убранство евангелия № 5547. В хоранах мастер, пренебрегая двухарочным вариантом (тип m), широко представленным в наиболее ранних армянских рукописях (Лазаревское ев. 887 г., Эчмиадзинское ев. 989 г., евангелия 1007, 1018 и 1033 гг.), пользуется хораном типа m-n, для него характерна полуциркулярная арка, тимпан которой прорезан двумя парными арочками. Этот вариант встречается в ранних армянских рукописях (IX—X вв.) лишь один раз в евангелии царницы Маке 851 г.⁸ Монументализм, характерный для его несколько приземистых хоранов, не чужд и хоранам ев. № 5547, хотя здесь они упрощены и в значительной мере подчинены плоскости листа. Сходно и то, что в обоих этих кодексах парные арочки, прорезывающие тимпан, свободно открываются в сторону текста, что типично также для сирийских рукописей¹². «Зеркало» же хоранов ев. № 5547, приближаясь к ев. Маке, полностью соответствует армянской, а не сирийской традиции. В сирийских рукописях цифры вписываются в столбцы, образованные колоннами и завершенные открытыми снизу арками, без обязательной для армянских рукописей сетки, которая в ев. № 5547 исполнена красными чернилами. Каждый столбец сетки, как и в большинстве армянских рукописей X—начала XI вв., заканчивается полукружием.

Распределение канонов по таблицам характерно для большинства евангелий, напи-

санных в армянских скрипториях XI в.¹¹, однако в том варианте, где в десятом каноне Лука предшествует Марку (как в ев. 1018 г., но и Мелитены 1057 г.). Эта архаическая черта может служить не только признаком, дающим право на более раннюю датировку, но и свидетельством консерватизма некоторых армянских скрипториев¹².

В целом близкая ев. Маке архитектурная схема хоранов ев. № 5547 в деталях резко расходится с ней, в большей мере приближаясь к ранним сирийским кодексам. Так, базы и капители колоны при упрощении и прямом отказе от эллинистических мотивов, можно рассматривать как производные от типов, известных в ев. Рабулы и других сирийских рукописях. Трансформируя сложный вариант базы ев. Рабулы, мастер берет только верхнюю часть ее. Вследствие этого она, условно трактованная уже в сирийском евангелии, теряет теперь всякий архитектурный смысл — верхняя плита оказывается более длинной, чем стержень, который служит для нее опорой. Тем самым база больше напоминает капитель, в некоторых хоранах действительно повторяющую тип базы¹³. В других случаях базы, так же как и капители, скомпанованы простым наложением разноцветных плиток — прием, широко распространенный как в ранних сирийских, так и в армянских рукописях с IX по первую половину XI вв. Но в кодексе № 5547 наверху лежит самая длинная плита, вследствие чего база опять-таки уподобляется капителю. Трансформацию первоначального образца можно усмотреть и в арках, которые теряют подковообразность и членится на ряд самостоятельно орнаментированных фриз. Почти исчезает обозначенная графической линией промежуточная колонна.

manuscripts syriaque a peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1904, Album, pl. 1, 2. Заглавие страницы сирийской рукописи (Лондон, Британский музей, add 14625) X в. — заставка в виде прямоугольной рамки над одним столбцом текста.

8 Л. В. Савицкий. *Заглавия сирийских рукописей*, Чб.-М.-Л., 1900, ч. 1, с. 4—5, С. Nordenfalk, ук. соч., Tafelband, Taf. 35.

10 Главное отличие их хоранов от принятых в армянских кодексах середины XI в. (ев. 1041 г., Иерусалим, № 3624; 1057 г., Матенадаран, № 3784; тоже в иллиризованном ев. Иерусалим, № 2556 и др.) заключается в том, что арка, отделяющая тимпан, также прорезанная двойными арочками от сетки, с вписанными в нее цифрами канонов.

11

1	2	3	4	5	6	7	8
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
							IX
							X
							XI
							XII

Пролог на двух страницах.

12 Так, например, ту же особенность видим в рукописи 1183 г. (Матенадаран № 2877).

13 Некоторую аналогию этому приему видим в грузинском евангелии из Адлиш 897 г., которое принадлежит, однако, и совершенно другому художественному направлению. См. *III. Амрашвили*. Грузинская миниатюра. М., 1906, табл. 3, 4.

Как воспоминание о ней, остается иногда капитель, которая то приобретает вытянутую форму, то предстает в виде цветной полосы. Все это указывает на усложняющуюся декоративность, идущую в ущерб архитектоничному замыслу плоскостно решенных теперь хоранов.

В декоре хоранов, расположенных, как и в большинстве ранних рукописей, на двух сторонах одного листа, отсутствует принцип парности, что характерно для ряда армянских кодексов XI в. Однако если мы обратимся к св. Рабулы, то парность наблюдается и там лишь в схеме построения смежных канонов, тогда как в их декоре имеются существенные расхождения. Черты сходства, замечавшиеся в оформлении канонов этой ранней сирийской рукописи и армянского кодекса № 5547, подтверждаются и при анализе орнамента, хотя количественно элементы его отобраны в последнем очень скупо, причем с определенной тенденцией. Явно отрицаются все мотивы, связанные с эллинистической традицией, почти отсутствует интерес к растительным мотивам. Художник сосредотачивает свое внимание на наиболее простых геометризованных формах, среди которых сохраняются:

1. Плетенка: а) простая, веревочная, широко представленная в ряде армянских рукописей X—первой половины XI вв.; б) особый вид веревочной плетенки, образующей круглые звенья, очерченные циркулем—след от него в центре каждого звена (например, рис. 1—рамка пролога)—представлена в св. Матке,¹⁴ восходит к очень раннему периоду.

2. Шевроны часто применяются мастером св. № 5547, редко встречаются в армянских рукописях X и XI вв.

3. Кружные треугольники известны в армянских рукописях XI в. (например, в св. 1007 г., св. 1041 г. и др.).

4. Двойная полоса из несопадающих прямоугольников, тип «кирпичиков». Известны нам лишь в хоранах защитных листов рукописи Матенадарана № 2818.

5. Ланшетки с кружком между ними широко распространены в армянских рукописях X—первой половины XI вв. Хорошо известны в декоре ранних армянских и сирийских архитектурных памятников.

6. Встречные петельки приближаются к орнаменту в первом хоране (арка) св. Иерусалима № 2555.¹⁵

7. Цветочки на пересечении линий, образующих ромбы. Известны в заполнении тимпанов армянской рукописи 1057 г. (Матенадаран, № 3784).¹⁶

Все эти орнаментальные мотивы, встречающиеся, как видим, в качестве отдельных элементов в декоре армянских рукописей и архитектурных памятников, комплексно представлены в св. Рабулы.¹⁷

Характерно также, что уже в этой сирийской рукописи арки и колонны декорированы—примем, который в армянских кодексах распространяется, по-видимому, с начала XI в.

В той же сирийской рукописи в центре тимпанов выявляется не только крест в круге, хорошо известный в армянских рукописях, примыкающих к Эфимадзинскому евангелию, но и разнообразие розетки, один из вариантов которой представлен в IV хоране св. № 5547. В армянских рукописях (особенно малоазийских) розетка трактуется на основе плетения.¹⁸ Именно она шире всего использована и в изучаемом нами кодексе. Розетка, с сходящимися по сторонам ее углами или обрамленная двумя пальметками, хранит стабильно отголоски приема украшения тимпанов в рукописях группы Эфимадзинского евангелия.¹⁹ Однако комплексность параллелей, сближающих оформление канонов рукописи № 5547 и

¹⁴ См. Т. С. Nordenfalk, *ук. соч.*, Tafelband, Taf. 26b.

¹⁵ См. Т. С. Nordenfalk, *Tables des canons de deux ms. arméniens d'Asie Mineure du XI s.*—*Revue des études arméniennes*, т. 4, к. III. В св. Матке тимпан заполнен сеткой из пересекающихся линий, образующих ромбы, но без цветочков (С. Nordenfalk, *ук. соч.*, Tafelband, Taf. 36).

¹⁷ 1. Веревочная плетенка—С. Nordenfalk, *ук. соч.*, Tafelband: Taf. 130; 2. Шевроны и 3. Кружные треугольники—там же, Taf. 148; 4. «Кирпичики»—там же, Taf. 133; 140; 5. Ланшетки, по четыре ланшетки—там же, Taf. 140; 6. Мотив встречных петельки мог произойти от бутонки или от своеобразно трактованного неандра, где акцентирована остаточная форма орнамента,—там же, Taf. 116; 7. Цветочки на пересечении линий, образующих квадраты, а не ромбы, как в армянских рукописях,—там же, Taf. 116 (Париж, Нав. 6-ка, Сер. 33).

¹⁸ См. М. см.: Т. Nordenfalk, *ук. соч.*, Pl. LXII, 1.

¹⁹ См., например, С. Nordenfalk, *ук. соч.*, Tafelband, Taf. 28a, 29a.

¹⁶ С. Nordenfalk, *ук. соч.*, Tafelband, Taf. 35a.

ев. Рабулы, заставляя отвести ей особое место среди армянских манускриптов. Теоретически можно допустить наличие более ранних (предшествующих X, XI вв.) армянских кодексов, исполненных в скрипториях, возможно, территориально расположенных в соседстве с Сирией. Определенные контакты с рукописями, созданными на ее территории, не устраняют, однако, собственного, соответствующего армянской традиции, решения художественного образа хоранов ев. № 5547, что сказывается, в первую очередь, в их пропорциях, массивности и монументализме, объединении баз широкой полочкой.

К сожалению, сильно обрезанные края рукописи потемнели, но и при этом можно с уверенностью сказать, что над арками хоранов были изображены птицы. Иногда по сторонам арки, около миндалевидной розетки, иногда без нее хорошо различаются птицы, которым мастер оказывал явное предпочтение, и небольшие, довольно длинноносые птички; обе эти породы появляются и около миниатюр с декоративными крестами. В одном случае арка целиком заполнена птицами, переведенными в орнаментальный ряд. На потемневших полях восьмого хорана можно рассмотреть почти срезанную маргинальную композицию, завершающуюся птицами—интересная деталь, которая, однако, трудно просматривается.

В декоре хоранов наблюдается укрупнение отдельных элементов орнамента. Различно сочетая немногочисленные, отобранные им формы, достигая тем самым разнообразия в декоре каждого хорана, мастер выражает свою творческую индивидуальность главным образом в колорите, который и определяет, в основном, эстетическую ценность его произведений. Художник, пользуясь лишь основными тонами—красным, желтым, зеленым, синим—покрывает ими без оттенков и нюансов намеченные плоскости. Красочные сочетания вызывают в памяти колорит хоранов Лазаревского евангелия. Однако, орнаментация колонн и арок приводит в ев. № 5547 к довольно дробному чередованию красок, тем более, что каждый элемент одного и того же орнамента получает здесь разную расцветку.

В рамке первой страницы пролога, на фоне пергамента, переплетаются красная и желтая тесьма, в рамке второй страницы чередуются желтые, синие, зеленые шевроны, от-

деленные друг от друга полосками в цвете пергамента. Тот же специфический для рукописи колорит, в котором определяющую роль играют сочетания яркого желтого и красного цветов, сохраняется и в хоранах. Незабеленные, чистые краски выступают всегда в различных и свободных сочетаниях. Основные тона сочетаются без соблюдения строго ритмического повторения в отдельных элементах однородного орнамента. Например, треугольники левой колонны второго хорана сверху вниз окрашены в синий, красный, зеленый, желтый, красный цвета—астречные по отношению к ним—в красный, зеленый, желтый, синий, красный, синий. Такой разнотон создает, однако, не ощущение пестроты, а многоцветности и насыщенности колорита. Разнообразие красочных звучаний поддерживается и тем, что парные хораны (на развороте) имеют различный декор, следовательно, не может быть и параллелизма в расцветке, что не исключает общности колорита.

В первой паре мастер пользуется всеми принятыми им красками в равной мере, не акцентируя ни той, ни другой. Во второй паре звучание их усиливается за счет того, что красным, зеленым, желтым цветами покрыты более крупные плоскости. Яркими пятнами выступают в третьем хоране шевроны желтого и потемневшего сейчас красного цветов (сверху вниз: красный, желтый, синий, красный, зеленый, красный, желтый, красный). Яркую желтую тональность поддерживают и двойные арочки, внизу переплетаются красная и зеленая тесьма. В четвертом хоране был, видимо, акцентирован (ныне потемневший) желтый цвет (нижняя полочка, колонны), хотя двойные арочки и окрашены в зеленый.

В третьей паре при тех же красочных сочетаниях большое значение получают цветные фоны, усиливающие интенсивность колорита. Красный и зеленый цвета смежных ланцеток поднят ярким желтым фоном, фриз снизу охаймлен узкими шевронами—красного, синего, зеленого цветов. Можно сказать, что наибольшее живописное совершенство мастер достигает в пятом хоране. Украшения арок шестого и четвертого хоранов полностью определяются чередованием цветных плоскостей, разделенных между собой прямыми или косыми линиями. Орнаментальная схема в таких случаях совершенно сбита произвольным

заполнением отдельных компартиментов разными цветом.

В последней паре преобладает сочетание желтого с зеленым. Несколько теряя в насыщенности, колорит становится более светлым. Не боясь дробности цвета, мастер в седьмом хоране окрашивает парные арочки в разные цвета (зеленый, красный). Столбы сетки разделены здесь узкими цветными полосами, различающимися пикантно.

Тип хоранов, комплекс орнаментальных мотивов, значение, приданное колориту, позволяет предположительно отнести время их формирования к тому периоду, когда в украшении священных книг усилились иконоборческие тенденции. Это подтверждается и характерным для того времени повышенным интересом к изображению креста, трижды повторенному в ев. № 5547.

Дважды на развороте представлены равноконечные кресты в круге, на постаменте и один раз — плетеный крест. В рукописи № 5547 кресты непосредственно предшествуют тексту. Неясно только, почему они сгруппированы все три вместе. Изображение первого креста на л. 6, где на гесло находится последний хоран, а плетеного креста на verso листа 7, гесло которого заполнено изображением второго равноконечного креста, исключает возможность считать листы перепутанными. Более логично они распределены в армянской рукописи 1007 г. — каждый из крестов, отличных по типу от ев. № 5547, предшествует там одному из евангелий, то же — в более поздней рукописи 1113 г., написанной в Дразарке (Матенадаран, № 6763).²⁰

Тип равноконечных крестов в круге, представленных в ев. № 5547, по истокам своим является несомненно ранним. Ранние по типу и их постаменты — плетенка введена еще очень скромно. Наиболее близкую аналогию видим в кресте ев. 986 г. (Матенадаран, № 7435), стоящему, однако, уже на плетеном основании.²¹ Веревочная плетенка посылается и в

круглой рамке, в общем так же сходного по типу креста Иерусалимского евангелия № 2555 (начала XI в. (?)).²²

В красочной гамме равноконечных крестов господствует сочетание яркого красного и желтого цвета, определяющих их колорит. В одном случае два крыла креста желтые, два красные, в другом — красные все четыре. Те же цвета чередуются на концах четырехлистной, образованного крыльями креста и в компартиментах, на которые разбиты круглые рамки. Несколько смягчает звучание двух основных красок светло-синий и белый цвета, вкрапленные в рамку, постамент, оперение птиц, деревья. Свободная ритмика красок и здесь лишена симметрии. Дробное сочетание их в окружении креста особенно четко выделяет широкие плоскости крыльев с их ровной кроющей поверхностью желтого и красного цветов.

Особую специфику крестам ев. № 5547 придают помещенные по их сторонам птицы. Около равноконечных крестов они сидят на каких-то трансформированных до неузнаваемости растениях (в одном случае — четыре птицы, в другом — две). Птицы в армянских рукописях в сочетании с крестом встречаются и в других вариантах (ев. 1041 г., Иерусалим, № 3624; ев. 1269 г. — Матенадаран, № 365 и др.). Вероятно, они имели символическое значение и продолжали какую-то древнюю традицию.²³

Третий крест ев. № 5547 плетеный: три тесьмы — красного, зеленого и желтого цветов — образуют крупную плетенку. Очень возможно, что и здесь мастер пользовался, как и в раме пролога, циркулем, почему каждое звено приближается к кругу. Этот тип плетения заслуживает особого внимания: от обычной веревочной он отличается своей несомненной близостью к плетению, распространенному в памятниках поздней античности на территории Сирии и Армении (мозаика Гарнин).²⁴ Хорошо известна ранняя армянская мо-

²⁰ Крест не казав; фотография была нам предоставлена С. Тер-Нерсисян.

²¹ См. А. Р. Kendrick. Catalogue of Textiles from Burial-Grounds in Egypt. London, 1920, Pl. III, 311. Между крыльями креста с прижима рукавами и около него птицы на деревьях (также из Ахмина, Уд.).

²² См. Б. Аракелян. О новооткрытой мозаике с Гарнин. Изв. АН АрмССР, 1954, № 7, 2 табл. без нумерации.

²³ Написано на бумаге, равноконечный крест без круга изображен как бы прошептанным, см.: Л. Р. Азарян. Календарная иконография XII—XIII вв. Ереван, 1964 (на арм. яз.), табл. 1.

²⁴ Миниатюры этого Четвероевангелия А. Я. Борисов считал более поздними, чем сама рукопись. Основанием служило то, что они исполнены на палимпсесте.

завязка пола из Иерусалима (V—VI вв.), которую украшает сходная же плетенка, но из двухцветной тесьмы, как в прологе.²⁵ По сторонам креста схематично переданные идиюки, порою которых, однако, легко определяется. В геометризованной трактовке оперения сочетаются желтый, зеленый, красный цвета.

Рене Шмерлинг, останавливаясь на украшении крестами грузинских кодексов и ставя вопрос о том, кому из христианских народов принадлежит введение этой темы, ссылается на каталог украшенных восточных рукописей, составленный Г. Бухталем и О. Курцем.²⁶ По ее словам, «приводимый авторами список коптских рукописей поражает частотой упоминания декоративного креста... отмеченного как в относительно поздних, XIII—XIV вв. рукописях, так и в рукописях значительно более ранних—VIII—XI вв.» и далее: «IX и X вв. дают изображение украшенного плетеным и растительным орнаментом креста с рукавами прямоугольного очертания... этому же времени принадлежат орнаментированные кресты на ступенчатом постаменте, украшающие, по-видимому, выходной лист».²⁷ Крест характерен и для сирийских рукописей как VI—VII, так и XI—XII вв.²⁸ Эти наблюдения позволяют автору «высказать предположение относительно восточного происхождения рассматриваемой темы», внедрение ее не только в произведения коптского искусства, но и искусства Сирии, Палестины, Синая, Грузии и, как индия, Армении. Появление креста в качестве самостоятельной темы в декоративном убранстве книги в древней Грузии и Армении автор объясняет тем, что именно в этих странах крест пользовался высочайшим почитанием.²⁹

Архантность ряда орнаментальных мотивов, а также типа равноконечных крестов свя-

детельствует скорее о консервативности художественного направления, к которому принадлежит убранство рукописи № 5547, чем о предшествующей XI в. дате ее исполнения. Такую датировку подтверждает устранение архитектурного осмысления хора, подчинение его плоскости листа, общее усиление декоративности, в частности, довольно дробная орнаментация, а также и расположение канонов на восьми таблицах, что, как мы убеждаемся, типично для большинства армянских рукописей первой половины этого столетия.

Вместе с тем, Четвероевангелие № 5547 по характеру убранства не входит ни в одну из групп армянских манускриптов XI в., являясь единственным представителем какого-то скриптория, о месте нахождения которого мы не имеем никаких данных.

Определяющим для художественного направления, представленного рукописью № 5547, является его ярко выраженный аникононический (неиконообразный) характер. В ее хорах, имеющих в построении некоторые точные сопереживания с хорами ев. царини Млке, декор совершенно отличен; в нем наблюдается тяготение к наиболее элементарным формам орнаментики ранних сирийских рукописей при полном пренебрежении к эллинистическим и растительным мотивам.

Отсутствие лицевых миниатюр, наличие трех крестов, подчеркнутый колоризм иллюстрированных листов позволяют отнести эту рукопись к художественному направлению, наиболее сильно отразившему иконоборческие тенденции. Формирование его можно было бы отнести к VIII—началу IX вв. Сложившиеся в ту пору образцы, сравнительно мало трансформированные, послужили основой, на которой в рядовом скриптории, вероятно, в первой половине или середине XI в., была создана рукопись Матенадарана № 5547. Помимо культурно-исторического значения, она представляет и большую художественную ценность. В основном ее определяет исключительная насыщенность чистого и яркого колорита, в различных своих проявлениях являющегося одной из выдающихся особенностей армянской миниатюрной живописи.

²⁵ См. Н. Я. Марр, *Анх. Л.—М.*, 1934, табл. VII, 21, с. 6.

²⁶ См. Н. Buehtal, O. Kurz. *Handlist of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*. London, 1942.

²⁷ Рене Шмерлинг. *Художественное оформление грузинской рукописной книги, IX—XI вв.* Тбилиси, 1967, с. 129. Автор отмечает также многочисленность крестов в коптских рукописях XI—XIII вв.

²⁸ Там же, с. 130.

²⁹ Там же, с. 130, 131.

ՀԱՅ ԲՅՈՒՋԱԳԱՎԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՌԵՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՆ ԾՈՒՄ

Հայ բյուզանդական մշակութային հարաբերությունների արտահայտչ Հետաքրքրություն են ներկայացնում, քանի որ այն, ըստ Հովհան, իր մեջ ներքնկալել է երկու հնագույն քրիստոնյա ժողովուրդների հառաքականության քաղաքական հարաբերությունները: Այդ ինքնատիպ դասորում է ունենում նաև այն պատճառով, որ բյուզանդադարական բաժանների պարտում հայերի դիրքավորումը, համախ, կարծես նշանակություն էր ստանում կղզիների առավելությունը կանխորոշելու հարցում: Ուստի Բյուզանդական կայսրության համար միշտ էլ առաջնային խնդիր է եղել Հայաստանն ու հայերին իրեն կենթարկելու: Հիշատակելի է նաև այն, որ հայ-բյուզանդական առնչություններն արժևոյթի առարկեղում, ըստ Հովհան, տարրիվում են բյուզանդական մշակութային ազդեցությունը կրող մյուս ժողովուրդների (Ռուսաստան, Վրաստան) հարաբերություններին, թեև ոչ այն պատճառով, որ բյուզանդական միջավայրին բնորոշ մասնագիտության ներթափանցմանը, հիշվում ժողովուրդների արժևոյթներում, նպաստում էր ուղղափառ ընդհանուր հավատը: Այստեղ որոշակի նշանակություն է ստանում նաև հունական և հայկական եկեղեցիների փոխհարաբերությունների հարցը, որն ունեն նաև իր քաղաքական կողմը: Ազգային անկախության պայմանական գործում գիտակցելով եկեղեցու դերն ու նշանակությունը, Բյուզանդիան ձգտում էր նախնական հայկական եկեղեցու գոյությունը: Այս պարագայում սկզբնական էր դեռ V դ., երբ հայկական լուսավորչական եկեղեցին իրեն հայտարարել անկախ: Փայֆեղեղանալության մասնակի ներթափանցումը հայերի մեջ և զրա դեմ զգած կրոնազգայնաբանական դաժնությունը ստացած պայքարը ստացել է բարուն նաև հայկական եկեղեցու պատկերավորումը: Կամ պատկերապաշտը լինելու խնդիրը: Վերջին տարիների ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ հայկական եկեղեցին երբեք էլ պատկերավորում չի եղել, որովհետև կարծիք երկար մամական ընդունում էին որոշ գիտ-

նականներ: Պատկերապաշտության հարցի շուրջ դեռևս VII դ. մտավորականները զուտ զոհաբանական նշանակությունից բացի, ընթացել են պատկերի, որպես պաշտամունքային սրբիկի, լուսավորչ պարզաբանելու ուղղությամբ: Այսպիսով, հայկական եկեղեցու ինքնատիպ դիրքավորումը որոշակի ներգրավություն է ունենում արժևոյթի պարզացման ընթացքի վրա:

Այդ, երբ նկատի ենք առնում պատմա-տարական վերջին նշանակալիցները հայ-բյուզանդական մշակութային հարաբերությունները երևակվում են իրենց ողջ բարդությամբ ու խորությամբ և հարավորություն է ընձեռվում ընկնելու այն իր քաղաքական դասորումներով:

Հայերը լինելով քրիստոնյա հնագույն ժողովուրդներից մեկը, որոշակի չէր կատարեցին և իրենց ավանդի դրեցին մեզ միջնադարյան արժևոյթի ու պատկերապաշտության մեկնաբանության պայմանում: Այդ առավելագույն դասորդել է վաղ միջնադարյան հայկական քաղաքապետության քաղաքականում, քանի որ, բացի «Էջմիածնի ավետարանի» վերջում ավելացրած շուր մանրանկարներից, IV—VII դդ. պատկերապաշտված մեծագույնը մեզ չեն հասել:

Վաղ միջնադարից պահպանված որմնանկարչության նմուշների անկախությունը գովաբանում է հետևյալ նրա զարգացման ուղիներին: Մակաչ, մի քան պարզ է, որ այն զուրա չի մնում Մերեմուր Մերեկյում տեղի ունեցող պատմական երևույթների ընդհանուր պարագի և բյուզանդական արժևոյթի հետ տանելով է այնքանով, որքանով մեզ միջնադարի արժևոյթն ընդհանրապես: Այստեղ պետք է նկատի առնել, որ վերջինս զրանվում էր մեկնություն ընթացքի մեջ:

Հայ-բյուզանդական մշակութային փոխհարաբերությունների խնդրում, թերևս առավել ուսումնասիրված առարկան է մանրանկարչությունը և Մակաչ, ինչպես դեռևս XIX դարի երկրորդ կեսից հայկական մանրանկարչությունը զրանվել է ուսումնասիրողների ուղադրությունը:

աշխուժեցնելով, նյութի անհրաժեշտ չափով ուսումնասիրված լինելն ու քիչ թվով հուշարձանների ծանոթ լինելու հանգամանքը ստիպել են դիտարկաներին հայկական մանրանկարչությանը դիմել բյուզանդականի կամ սիրիականի նյութագրում, կամ, ինչպես ընդունված է սեպ, ժողովրամասսկին, զգալուսային արտահայտություն։ Նման մոտեցման արդյունք էր Բ. Սարգիզովի 389 թ. հանրահայտ շեղմանին աշխուժանելն ինքնուրույն ուսումնասիրությունը, որը հրապարակվեց 1891 թվականին։ Նա մանրանկարները անշատելով բուն մեղագրից, թվագրում է VI դարով և համարում սիրիական արվեստի նմուշներ։ Անուշահան Սարգիզովիին հանգում է այն տեսակետին, որ մինչև X դարը Հայաստանում չի եղել տեղական-ազգային գեղանկարչություն։ Այս տեսակետը համընդհանուր հանդուժ է գտնում մինչև 1933 թ., երբ Ս. Տեր-Ներսիսյանը հատուկ ուսումնասիրություն է հրապարակում առաջ քաշված հարցի վերաբերյալ և անվիճելի կերպով ապացուցում մանրանկարների հայկական լինելու հանգամանքը։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը հիմնավորում է նաև մինչև X դարը հայկական գեղանկարչության զրույթյան փաստը։

Մեր առաջնորդը չի հետևում, թե հայկական արվեստն ու մանրանկարչությունը պետք է ամբողջովին անշատել բյուզանդականից և ընդհանրապես միտել ազգեցությունների հարցը։ Անհիմն կլինեք հայկական միջնադարյան արվեստը դիմել մեկուսացված հարևան ժողովուրդների մշակույթից, առավելագույն բյուզանդականից։

Հայ-բյուզանդական հարաբերությունների ոլորտում այդ երկու ժողովուրդների արվեստն, անշատ, իր փոխադարձ ներգործությունը պետք է ունենա։ Զի միտվում հույն վարպետների Հայաստան եկած լինելու՝ ինչպես և հետագայում հայերի Բյուզանդիա գնալու հանգամանքը։ Քննելով և Վրթանես Թնթիսի այն վկայությունը թե և... Ի Հայք պատկերապետք էր շրջելու անել մինչև ցայժմ, բայց չէ Լուսառնք ընդհին... և այլն կամ Ստեփանոս Օրբելյանի վկայությունը, որ Տաթևի վանքի պատկերազարդման համար հրավիրվել են նաև Եփրատի ազգի որմնանկարիչներ, ցայց են առլիս Արեմուտքի ու մասնավորապես Բյուզանդական արվեստի նշանակությունը միջնադարյան հայկական արվեստի զարգացման բնագավառում։ Կան նաև փաստեր, որ հայ վարպետներն աշխատել են Կոստանդնուպոլսում, ձևավորել հանարեն մեղագրի 309 թ. անց Թուֆանի արտագրում և պատկերազարդում է, այսպես կոչված, ԵՄիրանագույն մեղագրի։ Ոմանք էլ աշխատել են Աղբիսանագրում և Ալեքսանդրիայում։

Բնական է, որ սրանք պետք է ենթարկվեն բյուզանդական արվեստի ներգործությանը։

Մակայն, միակողմանիությունից խուսափելու համար պետք է նկատի անել, որ փոխհարաբերությունների ու փոխազդեցությունների, պատմական մյուս զորոնների հետ, միահերթում են ու թևկվում ավյալ ժողովրդին քնքրող պատմահասարակական ըմբռումների պրիզմայի մեջ՝ արտացոլելով ժողովրդի պատմության կեկերես հատվածների զագափաներն ու մասնեկակերպը։ Հայկական մանրանկարչության ասպարեզում վերջին տասնամյակներին կատարված ուսումնասիրությունները հնարավորություն են ընկնում ավելի լայն առումով քննել հայ-բյուզանդական արվեստի հարաբերությունները Գրանց մեջ առանձնակի նշանակություն ունեն Ս. Տեր-Ներսիսյանի ուսումնասիրություններն ու հրապարակումները։

Հայտնի է, որ X դ. հետո ընկած ժամանակաշրջանում բյուզանդական արվեստում տեղի են ունենում որոշակի տեղաշարժեր։ XI դարը բյուզանդական արվեստի այն շրջանն էր, երբ IX դարում ուժեղացած Հելլենիստական սովորություններն Արևելքի ազդեցությամբ, վերահում են սպիրիտուալիստական, արտաքին մի երբ անի։ Ընեց այս պրոցեսում էլ ավարտվում է բյուզանդական արվեստի դասական սկզբունքների մեակերպումը։ Վերը համառոտակի նշված հատարակական-քաղաքական իրադրությունների պայմաններում պատմական լին ուրեմն, որ Հայկական մանրանկարչության մեջ, բյուզանդականի ազդեցությունն առանձնապես շուրափելի է գտնում XI դարում և հատկապես այն մեղագրերում, որոնք զրվել և պատկերազարդվել են բյուզանդական կայսրության մոտակա շրջաններում կամ Հենց Բյուզանդիայում։ Դրանցից է Վենետիկի ս. Ղազարում պահպանվող, այսպես կոչված, ԵՏրպիդոնի ավետարանը, որը, հավանաբար, պատկերազարդվել է X դարի վերջերին։ Ձեռագրի մի քանի մանրանկարներ այնքան մոտ են Հայ բյուզանդական մանրանկարչությանը, որ մեզ համար թեպետ է մեռում դրանց հայկական լինելու հանգամանքը։ Բյուզանդական արվեստի հետ մեծ ազդեցություն են Վենետիկի Միխիթարյանների մոտ պահպանվող 1007 թ. Ավետարանը, զրված և պատկերազարդված Աղբիսանագրում՝ Լոգհան Պրոքսիմոսի համար, որը հայ աստիճանավոր էր բյուզանդական պալատում։ Այս կապակցությամբ առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Կարսի Բագավոր Գաղիկի համար զրված, այսպես կոչված, ԵՂարսի ավետարանը (Մրուսաղեմ, ս. Լակոբյալ վանք)։

Այս ձևապրերի մաքրանկարները բյուզանդականի Հետ կապվում են առաջին Հերթին իրենց պատկերապատկերով։ Ուշագրավ է, որ Հասկապոսյանը, սկսածի ավելանալուց լայնվում են երկու ռեալիստիկ պատկերները Մի կողմից XI դ. բյուզանդական մաքրանկարչության նրբագեղ ուղի, փոքր, քիմիա ֆիգուրներով, ետիք գունային գամմայով, մյուս կողմից՝ Հայկական ձևապրերին բնորոշ մեծանունայն ուն իր մաքրանկար ֆիգուրներով ու պարզ, լույս գունաշարով։ Չնայած մաքրանկարչության դրա կոմպոզիցիոն մաքրագրությանը (որոնք, ի դեպ սխալներով են), այս ձևապրերը պատկերապատկերով վարդանները Հայեր են, որոնց ներքին մեծ ազդեցություն է բյուզանդական արվեստը։

Հայկական սովորաբանները, զորացանալով XII—
—XIII ԿԿ. բնթացքում, հիմնվյալն Հայաստանում
պետք է գերանկնի մի երբ որակի: Այս վերջինս էլ
հանդիսացավ Հայկական մանրանկարչության
բարձրագույնը:

Ուշագրավ է, որ սկզբնական շրջանում բյու-
զանդականի մամբրանկարտության ազդեցությանը
Նիդիկիան է ներթափանցում բուն Հայաստանում
զբաղված ախ նկատարերի միջոցով, որանք կրել են
բյուզանդականի ազդեցությանը: Հիդիկան «Տրու-
պիզոսի» ազնուաբանքի և այդ տեղի այլ նկատարեր
մամանակին բերվել են Նիդիկիան, աստի և ժանսի
են ինչ Նիդիկիայում աշխատող մամբրանկարտի-
ներին: Այսպիսով, հայկական մամբրանկարտության
զարգացման այն ընթացքը, որը բնորոշ է XII-

— XIII դդ. կրիկյան մեծագրերին, քան Հայաստանում սկսվել էր գեղես XI դարում: Կրիկիայում այն դրավ զարգացման ավելի բարենպաստ պայմաններ: Հետագայում կրիկյան մտերանկարիչները շարունակում են իրենց ստեղծագործությունները Շարատացին՝ ընդլայնելով փոխառմաները: 1204 թ. խաչակրների կողմից Կոստանդնուպոլսի գրավումը և Բյուզանդական կայսրության ժամանակավոր բաժանումը հույն վարպետների տարադրության պատճառ զարգավ: Այս հանգամանքը նպաստեց ընդլայնել արվեստի արվեստների վրա: Զի բացառվում, որ երբեմն հունարեն մեծագրերի մտերանկարները սկզբնաղբյուր են եղել կրիկյան մեծագրերի ծավալագրական համար: Ս. Տեր-Ներսեսյանի վկայությամբ Մաշտոցյան մատենադարանի 7651 կրիկյան մեծագրի նախադասը եղել է Ֆյոդենցիայում պահպանվող (Laur VI, 23) ընդլայնական մեծագիրը:

Յազոք, մեզ քիչ բան է հայտնի կիլիկյան
որմենակարչության մասին: Գրավոր աղբյուրները

գլխաւում են, որ Լամբրոնում պատկերազարդվի են հինգնգնքները: 1175 թ. Ներսէս Լամբրոնացու եպիսկոպոսն ձեռնադրվելու կապակցութեամբ կատարելով է մի հինգնգնք, որը զարգարժան է եղել որմնանկարաւթեամբ: Հետեւ Ստեղծարար Հայրը, Լամբրոնի իշխան Կոստանգինը, Սիսում կատարելով է մի հինգնգնք, որը Նուրյանի զարգարժան է եղել որմնանկարներով: Նկատել տեմեալով լամբրոնայան թշնամներն ըրաւընդամբի ըտգնակատարաթաւը ե նրանց սկսու հորաբարաթաւները ըրաւընդամբի Հետ, տեղեմն ըր լինի եղտակացնել, որ Լամբրոնում, ինչպիսի ե Կիւրիկոյում զարգացան որմնանկարաւթաւը կոմեման մեջ պեմար է լինել ըրաւընդամբները:

Քաղաքագետի հետ կիլիկյան մշակութային առևտրաթանեղի հարցում առավել կարևորն այն է, որ դրանք բնօրինակը կրելու են գտնում հսկա զանգվածային առումով։ Քաղաքագետն արժանապիտակ գտնում է արտառայության հատկությունները և վերաբերման, համակարգի մի առ, որը պետք է արտառայողի կարևորական իշխանության անտառ-մանությունը։ Մյուս կողմից՝ ընդգծված կրեմական մոնոպոլիզացիան հանգեցնում է իրականության տիրապետության, զեղծության պատկերացումների վերադարձման արժանապիտակ։ XI—XII դդ. ինքնացրած զարգացած քաղաքագետն արժանապիտակ կարողացավ իրականացնել իրականության իրականացումը և իրականացնել իրականացումը։ Այդ պատճառով էլ բյուզանդական արժանապիտակ ազդեցությունը իրականացում ավելի ցայտնի է դրսևորվել, քան Հայաստանի որևէ այլ զեղծության պատկերացումը։

Քյուզանզական կիրիկյան մանրանկարչության համար հանգիստացել է մի շահմարան, որտեղից հայ մանրանկարիչները հաճախ են գտնվել իրենց արվեստը ներառնելու համար։ Սակայն, որքան էլ քյուզանզական արվեստը ներգործի տեղական կրթության, արհեստանախնիքի այն վերամշակվել էր նե-
փարկվում, և մենք համարումք կարող ենք առել, որ այդ ազդեցությունները չեն նախաձեռնում կիրիկյան մանրանկարչության ինքնատիպությունը։ Այն իր բարձրագույն գրեթեբոլոր գտած XIII դ. II կես-
րին կիրիկիայում ստեղծագործող բազմամիլիոն վար-
պետների, մասնավորապես Քորոս Ռուլլենի ստեղ-
ծագործություններում։ Ամբողջությամբ յուրացնե-
լով քյուզանզական արվեստի արդեն դասական
գործած սկզբունքները, Քորոս Ռուլլենը շնչա-
գնում է պատկերող էքստրաֆի հզորանակալ-գրա-
մատիկական կողմի վրա, միևնույն ժամանակ
ընդգծելով այն վեհաշուր պատկեր, որը թվում

Л. Р. АЗАРЯН

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ АРМЯНСКОЙ И ВИЗАНТИЙСКОЙ МИНИАТЮРЫ

Автором исследуются армяно-византийские связи в области искусства. Определенное значение здесь имеет вопрос взаимоотношений греческой и армянской церкви. Самостоятельная позиция армянской церкви оказала определенное воздействие на ход развития искусства.

Однако в сфере армяно-византийских отношений искусство этих двух народов несомненно должно было испытать взаимное влияние.

Влияние византийской миниатюры на армянскую становится основательным в XI в.: сталкиваются два стилистических принципа.

С одной стороны — изящный стиль византийской миниатюры XI в., с другой стороны, характерный для армянских рукописей монументальный стиль, с тяжеловесными фигурами и яркими локальными красками.

Этот процесс получил свое высшее выражение в произведениях иликийских мастеров второй половины XIII в., в частности, в произведениях Тороса Рослина. Целиком усвоив ставшие классическими принципы византийского искусства, Торос Рослин акцентирует психологически-драматическую сторону изображаемого явления.

РУКОПИСИ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ В СКРИПТОРИЯХ ЕРЗЫНКА В XIII—XIV вв.

(рис. 41—45)

История города Ерзынка восходит к глубокой древности. Издавна он находился на перекрестке важных транзитных путей, что способствовало развитию здесь ремесел и торговли, культуры и искусства. Если в древнюю пору Ерзынка был одним из крупных центров поклонения языческим божествам, то с принятием христианства город, как и вся область Екелеац, становится таким же крупным центром новой религии. Как известно, христианские храмы основывались, в первую очередь, на местах разрушавшихся древних капищ. На месте храма богини Ават была воздвигнута церковь Богородины. Согласно свидетельствам историков, область Екеелеви являлась колыбелью христианства в Армении.¹ Крупнейшим центром письменной культуры становится монастырь Ават-наик близ Ерзынка, основание которого легенда связывает с именем апостола Фаддея. В IV в. Григорий Просветитель основывает здесь церковь имени св. Фаддея и Претечи. Недалеко от Ерзынка, в селении Тордан, был основан другой монастырь, где были устроены усыпальница Трдата III и его потомков.²

После раздела Армении между Персией и Византией область Екелеац отходит к последней. В дальнейшем, как и вся страна, она переживает все тяготы передовавшихся иноземных вторжений, однако поступательный ход развития культуры и искусства, хоть и с перерывами, все же продолжался.

В создавшихся условиях особое значение приобретали монастыри, за укрепленными стенами которых продолжали трудиться ученые монахи, писцы, художники, музыканты.

В интересующую нас эпоху (XIII—XIV вв.) город Ерзынка предстает столицей не только области Екеелеви, но и ряда других близлежащих областей. На протяжении всего времени, вплоть до XV в., правителями здесь были местные армянские князья, номинально подчинявшиеся эмиру.³ В результате были созданы сравнительно благоприятные для развития культуры условия, оживилась торговля, письменные центры вступили в пору нового расцвета. Ерзынкайские школы письма и книжной живописи по своему значению и уровню приравнялись в это время к глагаторской.⁴ В этих школах получили образование такие видные представители культуры средневековой Армении, как Константин, Ованнес, Моисеи, Григорис, Мхитар и другие, прозванные по месту своего жительства или деятельности—Ерзынкаки. Высокого уровня достигло здесь и искусство книжной живописи.

Число дошедших до нас иллюстрированных рукописей, вышедших из скрипториев области Екелеац, в общем невелико. История этого края мало способствовала их сохранению, и до наших дней дошли лишь те немно-

¹ См. Л. Бартышев, 1280 թվականի երզնկյան կաթողիկոսի նշանակումը, Ջեզիկոյր 2008 թ. 1981, № 12, Ե. Քաղաքապետ, Երզնկայի հայկական խնամակցությունը 12—15 դդ., Երզնկ, 1970, № 2, էջ 26—44:

² Լ. Բարտիշև, նշ. աշխ., 116, Գ. Հովհաննիսյան, Համահայրենի կաթողիկոսի հայ կաթողիկոսության նշանակումը մեր աշխարհային մարտի, Պնի, Բ. 12(24), Քննարկ, էջ 618—622:

¹ См.: Л. Барташев, *Ерзынка*, т. 1, Կիև, 1922, Գ. Կաթողիկոս, Երզնկ, Գ. Գրիգ, 1947, Լ. Բարտիշև, *Երզնկա և Երզնկյան գաղա*, Կիև, 1922, Լ. Բարտիշև, *Երզնկա և Երզնկյան գաղա*, Կիև, 1922:

² См.: Л. Барташев, նշ. աշխ., էջ 44—47:

гие экземпляры, которые были вывезены в свое время беженцами. Часть их попала в Матенадаран им. Маштоца. Ознакомление с их миниатюрами показало, что они часто довольно различны по своим художественным принципам. И это не удивительно, если учесть обширные связи области с другими культурными центрами. Что касается XIII—XIV вв., то для этого беспокойного времени характерны частые переселения армян из областей центральной и восточной Армении в ее западные районы, а также за пределы страны. Таким образом, в области появилось немало переселенцев из Анки, городов Тарона, Васпуракана и других областей. С другой стороны, скриптории Ерынка, при всем том, что здесь были сильны местные традиции, испытали и определенное воздействие кликивской и византийской культур.

Памятники книжной живописи, созданные в области Екедзев, наиболее полно отразившие эти местные традиции, можно выделить в отдельную группу. В них особое место уделено орнаментальным украшениям—хоранам, заставкам, многочисленным маргиналам, мотивам которых связаны с древнейшими воззрениями и представлениями. Что касается их художественной выразительности, то она складывается в несколько обобщенных и броских формах, в насыщенности локального красочного покрытия, в монументальности стиля, в самой манере работы плотным красочным слоем придающим миниатюрам своеобразный фресковый характер. Подчеркнутость контуров, контрастность цвета позволяют проводить параллели с памятниками камнерезного искусства. При разнообразии форм и их сочетаний, в орнаментации рукописей Ерынка преобладает мотив вьющихся стеблей с ответвлениями. Этот мотив орнамента получил широкое распространение в Армении. Он встречается и в рельефах, и в памятниках настенной и книжной живописи. Особую популярность данная орнаментика получила в областях Бардэр Айка, в том числе и в области Екедзев. Сходный тип орнамента получил широкое распространение в искусстве не только Армении.⁵ Исследуя подобную орнаментку по русским памятникам позднего средневе-

ковья, А. Л. Якобсон замечает: «Мотив вьющихся спирально стеблей с ответвлениями—еще античного происхождения; в очень реалистическом виде он характерен для ранне-средневекового искусства—сасанидского и восточно-византийского; наконец, начиная приблизительно с XI в., он начал приобретать стилизованный, чисто орнаментальный характер. В XII—XIII вв. такого рода орнаментика на Ближнем Востоке становится очень популярной, особенно в архитектурной декорировке Армении. Именно под резцом армянских мастеров этот растительный мотив получил блестящее развитие, в чем убеждают нас многочисленные памятники XII—XIII вв. Ту же орнаментике часто можно наблюдать и в армянской книжной миниатюре того времени, и в одновременном грузинском художественном чекане.»⁶

Прекрасные образцы интересующей нас орнаментики находим на страницах знаменитого мушского Чарынтира (Торжественника, Гомиларки), созданного в Аваг-ванке близ Ерынка.⁷ В украшении этой рукописи приняли участие два художника. Один из них строит свои узоры из различного типа плетений, носящих несколько графический характер, второй—мастер более яркий и темпераментный, смело разбрасывает по полям рукописи сочные, горящие яркими красками узоры, вплетая в них нередко реальных и фантастических птиц и животных, проникших в арсенал творчества средневекового мастера из эпох более древних и связанных с тотемическими представлениями и верованиями.⁸ Исполнены они с большой художественной силой. Художник явно любит сильные контрасты—оранжевые тона он подчеркивает темно-коричневыми и черными тонами, отчего оранжевый вспыхивает жарким пламенем. Голубые тона оттенены темно-синим бархатом ультрамарина. Неудержимая фантазия художника сказывается и в необычайном многообразии форм узоров. Последние настолько

⁵ А. Л. Якобсон. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком.—В кн. Древности Московского Кремля, М., 1975.

⁷ И. Գորիսցույի, Նոր և արմատիկ և արմատիկ Նոր Երանկայի Կարանդակ—Գորիսցույի Նոր և արմատիկ Նոր Երանկայի Կարանդակ, № 2, 1928, էջ 127.

⁸ См. И. Т. Մանգուկյան, Հայկական գործերի մասին, 1926.

⁵ См. И. А. Орбел. Проблема сельджуковского искусства.—Избранные труды, Ереван, 1963, с. 362.

привлекали внимание тех, кто их видел, что многие маргиналы оказались вырезанными «поклонниками» искусства.

До сих пор из украшений мусского Чарытира публиковались лишь образцы его прекрасных маргиналов. Однако рукопись интересна и своими немногочисленными сюжетными миниатюрами. На листе 16 имеются три изображения: а) Христос на троне, б) Рождество, в) Крещение. Недавно Матенадаран получил ценный дар от Государственной публичной библиотеки им. В. И. Ленина. Это два чудесно сохранившихся листа с миниатюрами, изданные в свое время из Чарытира и теперь вновь поставленные в рукопись. На одном из них представлена сцена «Вход Христа в Иерусалим», занимающая верхнюю часть страницы. В данном случае мы имеем один из наиболее ранних в истории армянской миниатюры примеров помещения иллюстраций в текст. В византийском искусстве иллюстрации в тексте вводятся художниками уже в IX в. В Армении же самый ранний пример подобного явления находим в рукописи № 10780, также являющейся даром Матенадарану (от католика всех армян Ваггена I).⁹ Если в оформлении страниц обеих рукописей можно усмотреть определенное византийское влияние, то художественный их образ далек от византийской традиции. Что касается интересующей нас рукописи (мусского Чарытира), то ее миниатюры являются творением мастера, работающего в старой монументальной манере. Композиционное построение миниатюры вытянуто по горизонтали. Несколько коротковатые фигуры с большими лицами и крупными красными глазами напоминают, с одной стороны, более ранние памятники центральной Армении, а с другой — выдают определенное сходство с персонажами росписей пещерных храмов соседней с этой областью Каппадокии. Часть росписей этих храмов, как установлено, была исполнена при участии армянских художников.¹⁰ Данная миниатюра проливает свет еще

на одно явление — на связь становления киликийской миниатюры с искусством областей Высокой Армении и, в частности, с искусством области Егхелеви. Несколько необычная по своей оживленности группа из трех апостолов, следующих за Христом, встречается позднее в аналогичных миниатюрах киликийской школы.¹¹ При всем стилистическом расхождении несомненно, что и для киликийского мастера исходной точкой послужил вариант, один из ранних образцов которого дает иллюстрация мусского Чарытира.

В некоторых рукописях из Егхелеви особое место уделяют изображению креста на постаменте, занимающего иногда целую страницу. Почитание креста было широко распространено в раннесредневековой Армении. Как известно, здесь в первые века по принятии христианства повсеместно на местах разрушавшихся капищ устанавливались кресты, стилизовавшиеся предметами поклонения.¹² Осаждавшиеся церковью, кресты и их изображения приобретали силу исцелять душевные и телесные недуги, им приписывались также и всевозможные другие чудодейственные свойства. До нас дошло немало раннесредневековых крестов и их изображений. Мы встречаем их и на страницах рукописей, и в тисненых уже самых ранних кожаных переплетах, и на окладах, и на бесчисленных хатхарах, получивших такое распространение в армянской действительности.

Совершенно иной по своим художественным принципам является Библия, украшенная в Егхелеви в 1269 г. (хранится ныне в Иерусалиме, в библиотеке Армянского патриархата, № 1925)¹³. Стилистически ее миниатюры примыкают к ряду византийских и южнославянских памятников середины XIII в., для которых характерно обращение к эллинистическим традициям, что сказалось в стремлении к более широкой живописной манере исполне-

⁹ А. Матвеевский датирует рукопись концом X—началом XI вв. См. «Հայկական Գրականություն», Երևան, 1978, էջ 24.

¹⁰ Ж. Лафонте-Доном. Роспись пещер, вызвавшей Чамекави-класе, и проблема присутствия армян в Каппадокии.—В кн.: Византизм, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, с. 78.

¹¹ Мы имеем в виду, в частности, аналогичную миниатюру из Евангелия 1268 г., украшенного Торосом Росляном (Матенадаран, рук. № 10675).

¹² Գ. Հովհաննիսյան, Հայոց Բայրի Ամենագրությունը և երկրորդ շրջանակները հայ արվեստի մեջ, Երևան, 1927.

¹³ См. В. Յուրեղյան, Երկնային 1269 թվ. Գրքի Գեղարվեստը, Երևան, 1973, շխմարներ 1925, շխմարներ 1926, 1927, էջ 28—29.

ния к обобщенности форм и образов¹⁴. Авторы книг Ветхого Завета представлены в рукописи сидящими и пишущими первую букву своего труда. В рукописи Матенадарана № 1746 в подложной же позе представлен Давид Непобедимый. Крупная, хорошо посаженная фигура философа облачена в хитон и гиматий, широкие пластичные складки которых, с умело наложенными пробелами, придают определенное впечатление объема. В пышном орнаментальном обрамлении всей страницы преобладающую роль играют узоры из знакомых уже нам выющихся стеблей с ответвлениями.

Некоторые рукописи Ерзынка украшены лишь графическими рисунками, часто очень высокого качества. Помимо орнаментальных украшений в графическом же исполнении представлены и темы евангельского цикла, помещенные часто на полях рукописи. Такова рукопись Матенадарана № 4519. Исходя из необходимости поместить всю композицию на боковом поле страницы, художник располагает фигуры по вертикали, друг над другом, вытягивая тем самым по вертикали и всю композицию¹⁵.

Как уже отмечалось, область Екелеац была центром, куда в XIII—XIV вв. стекались беженцы из многих районов Армении. Приток беженцев усилился особенно после смерти Абу-Саида (1335), когда между его наследниками начались междоусобные войны, от которых страдало прежде всего местное население. Многие из переселенцев направлялись в западные районы страны. Поэтому неудивительно появление здесь манускриптов, миниатюры которых наводят черты, характерные для других школ книжной живописи. Такова рукопись Матенадарана № 7643, завершенная в Ерзынке в 1338 г. И образы евангелистов, и графический прием работы с наложением красок легкой акварельной манерой, и традиционное представление на столе письменных принадлежностей, снабженных поясняющими

надписями—все это черты, собственные вассураканским памятникам. В памятной записи этой рукописи читаем: «...по причине горестных времен, пять мест переименовал, пока дописал (рукопись), ...а в этом году (т. е. в 1338) объявился Тамурташ и напал на богохранимый город Еразника ...и оставался здесь четыре месяца и причинял горькие лишения... Хотя он не разрушил города, но многих поразила мечом, а у других разграбил имущество. Многие же убежали, но погибли в снегах от холода, ибо было зимнее время. Кто дома остался, тот оказался в руках Тамурташа, а кто бежал—погиб от мороза»¹⁶.

К XV в. область Екелеац теряет остатки своей независимости и полностью оказывается во власти мусульманских властителей, что сыграло крайне отрицательную роль в постепенном развитии культуры края. Для этого времени характерно проникновение в армянское искусство образов с монгольским типом лиц, при сохранении национальных традиций во всей системе изобразительного аппарата. На представленной миниатюре видим Христа, изображенного на тетраморфном престоле, тип лица которого приближается к монгольскому.

Нарушенная государственная целостность страны, отмеченные уже частые переселения из одного района в другой—все это послужило причиной миграции также и мастеров письма и книжной живописи. В создавшихся условиях иногда трудно с достаточным основанием локализовать неподписанные рукописи. Правильнее будет, вероятно, для данного времени говорить о различных направлениях в миниатюрной живописи Армении, связанных своими истоками с определенными традициями и конкретными школами. Что касается скрипториев области Екелеац, то здесь работали и мастера, связанные с местными традициями, и художники, поддерживавшие тесные контакты с Киликийской Арменией, и выходцы из различных областей коренной Армении, что и определило появление здесь таких различных по своим художественным принципам и манере исполнения памятников.

¹⁴ См. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I М., 1947, с. 166.

¹⁵ В библиотеке Моргана в США хранится рукопись № 803, роцственная нашей, см. S. Der-Nersessian, An Armenian Lectionary of the fourteenth century. В кн.: Byzantine and Armenian Studies, t. I, Louvain, 1973, p. 407.

¹⁶ См. L. O. Vahagyan, ՔՅ զարկ հայկական եկեղեցիքի Գրասենյակները, Երևան, 1930, էջ 171.

ИКОНОГРАФИЯ МИНИАТЮРЫ «РОЖДЕСТВО» ЕВАНГЕЛИЯ ТАРГМАНЧАЦ

(рис. 47)

Иллюстрированное художником Григором в 1232 г. Евангелие Таргманчац (Матенадаран им. Мамстоца, рук. № 2743) является замечательным произведением армянской средневековой книжной живописи.

Высокий художественный уровень миниатюр кодекса определяет необычайная экспрессия и глубина настроения, которые пронизывают их. Эти особенности оформления достигаются путем особого живописного языка мастера Григора. Его художественный почерк характеризуется прежде всего особой насыщенностью цвета, густым драматическим, порой даже мрачным колоритом, прелесть от времени оживляемым ударами красного цвета. Экспрессивная сила иллюстраций рукописи создается также резкими переходами от света к тени, застывшими гилеотическими выражениями лиц персонажей, глубокой осмысленностью и продуманностью линейного ритма каждой миниатюры. Мистический и суровый пафос произведений художника Григора — своеобразный отклик мастера на явления в окружающем его мире.

Миниатюра «Рождество Христово» Евангелия Таргманчац является одним из лучших творений миниатюриста Григора. Миниатюра «Рождества» нередко привлекала внимание ученых — она воспроизведена в нескольких изданиях, упоминалась разными исследователями, о ней имеется ряд ценных замечаний многих историков искусства¹. Но данная работа — первое подробное исследование художественных особенностей миниатюры.

Миниатюра «Рождество» помещена в начале текста евангелия от Матфея (на листе 15а). Нам кажется, что замечание Е. Никольской относительно нарушения последовательности сцен при переплете не относится к миниатюре «Рождество», поскольку в некоторых армянских Четвероевангелиях, где имеется эта сцена, она помещена на том же месте, что и в Евангелии Таргманчац — в начале евангелия от Матфея. Из вышеизложенного следует, что в Евангелии Таргманчац миниатюра «Рождество» помещена там, где она была и в 1232 г., когда его иллюстрировал Григор.

Наверху над рамкой миниатюры надпись: «Рождество Спасителя».

М. 5—8, т. 101; В. Вагшарян, Изв. ГИИ, 1917, 54, 28; G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et de Mont-Athos. Paris, 1916, p. 148 (она отождествляет второе издание этой книги, вышедший в свет в Париже в 1960 г. у А. Теджаняна. La Rose d'Arménie, t. III, Paris, 1929, p. 225; E. Hecquembourg. De antiques arméniens miniatures peintes, J. Ручополь № 2743 Евангелии Библиотеки — Святых евангелий, 1929, № 1—2, стр. 347—350; S. Der-Nersessian. Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitharistes de Venise, Paris, 1937, Text, p. 123; Выставка изобразительного искусства Армянской ССР, предисловие Р. Драмляна, составители каталогов Е. А. Мартинян, Л. А. Дурново и Б. А. Шелковникова. Музей Нового Западного искусства, М.-Л., 1939, с. 17; Հայկական ժողովրդագրության (տարած.) ծրագիր, 1967 (տար., առար., քրտեւ. իշխանութիւն), Երևան, 1967; S. Der-Nersessian. The Armenians. London, 1960, pl. 58, pp. 147, 205; idem, L'Art Arménien — Études Byzantines et Arméniennes, — Byzantine and Armenian Studies, t. I. Louvain, 1973, p. 307; Л. А. Дурново. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 258, ил. 154.

¹ См. В. Вагшарян, *Համառոտ տեղեկություններ Հայկական ժողովրդագրության ծրագրի մասին*, — Երևան, 1977.

В соответствии с иллюстрируемым текстом Мария и Христос в яслях показаны в пещере, слева от которой перед указанными персонажами изображены стоящие волхвы с дарами в руках. Согласно традиции, они представляют мужей трех возрастов: первый волхв — старец, второй — средовек, а третий — отрок.

Слева внизу показан Иосиф, сидящий в задумчивости спиной к происходящему. Представленная справа от яслей с младенцем лежащая Мария смотрит вперед, перед собой, в ожидании, правая рука похонута на колени, тогда как левая — слегка приподнята.

Справа от Иосифа показана сцена купания, справа от купели, в которой изображена фигура младенца Христа, представлена стоящая женщина, наливающая в купель воду из кувшина, а слева от нее в образе молодой женщины сидящая попиная бабка, держащая за руку Христа.

Выше сцены купания, справа от Марии, показаны два пастуха, которым благовествует ангел, изображенный над пещерой. В миниатюре Евангелия Таргманчац отсутствует образ музыканта-пастуха, которого обычно принято изображать в этой сцене.

Из описания миниатюры следует, что здесь имеем дело с развитым типом иконографии «Рождества», который сложился в средневековом искусстве задолго до создания исследуемого нами памятника.

Из армянских письменных источников VII в. известно, что сцена «Рождества» входила в цикл тех праздников, которые изображались в стенописи армянских церквей¹. Рельеф каменной стелы в Одзуне (VII в.) и фреска ахтамарского храма (915—921 гг.) говорят о том, что «Рождество» было знакомо армянским мастерам с давнейших времен².

В нижеследующем иконографическом анализе попытаемся выявить те прототипы и модели, которыми пользовался художник Григор.

¹ См. В. Шершеневич, *Полное собрание сочинений*. В кн.: *Сочинения В. Шершеневича*, СПб., 1915, т. 12.

² См. Л. П. Бегларян, *Судьба армянского искусства*. СПб., 1975, т. 74, 88—89, 104—106, 14, 88; В. Шершеневич, *Собрание сочинений*. В кн.: *Сочинения В. Шершеневича*, т. 12, 108, 111; J. Strzykowski, *Die Baukunst der Armenien und Europa*, Bd. 11, Wien, 1918, S. 538, Abb. 580.

Начнем с образа Марии, которая занимает центр миниатюры. Описание ее позы указывает, что художник Григор следует в основных чертах одному из двух главных типов³, которые классифицировал Г. Милле, причем к тому варианту этого типа, который представляет богородицу жестикულიрующей⁴. Г. Милле отмечает, что названный тип образа Марии повсюду, начиная с XII в., сперва в фреске церкви Спаса Нередицы (1199 г.) в Новгороде, позже на востоке Анатолии и в России⁵.

Чтобы подкрепить свое замечание, Г. Милле, кроме примера Нередицы, приводит миниатюру евангелия XII в. Британского музея (Harley, 1810), фреску церкви св. Софии в Трапезунде (1426 г.), миниатюру армянского евангелия XV в. (Париж, Национальная библиотека, арм. 18), армянский серебряный оклад 1334 г., евангелия, хранящегося в Иерусалиме (библиотека армянского патриаршества, № 2649) и т. д.⁶ Наряду с ними Г. Милле указывает и на миниатюру Евангелия Таргманчац⁷.

Исследования последних лет показывают, что вариант жестикულიрующей богородицы встречается не с XII в., как считал Г. Милле, а задолго до этого времени. Мы видим Марию с рукой, слегка приподнятой в сцене расписного реликвария VI—VII вв. из Палестины (Рим, Ватиканская библиотека, капелла Санта-Санкторум), в синяйской иконе VII или IX—X вв., а также в фреске сирийского монастыря Дейр Эс Сурьяни (начало X в.)⁸. В

³ Согласно классификации Г. Милле существовали два основных типа позы богородицы: первая характеризуется полулежащим положением, устремленным вперед взглядом и вдоль тела, на коленях или близко к ним покатанными руками; второй тип представляет Марию поперевыше к зрителю, голова опирается на руку, другая рука прикасается к груди, на перевязи, см.: G. Millet, *указ. соч.*, с. 100.

⁴ См. там же, с. 106.

⁵ См. там же, с. 107, 147—148.

⁶ См. там же, с. 100.

⁷ См. там же, с. 148.

⁸ См. K. Wellmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, vol. 1. Princeton, New Jersey, 1976, pp. 73—75, fig. 14, pl. XXX; J. Leroy, *Le décor de l'église du couvent des syriens au Oued Natroun (Egypte)*—Cahiers Archéologiques, t. 23 (1974), p. 157, 164, 166—167, fig. 9, 11.

XII в. эта модель появляется в миниатюре Гермины (Зальцбург), а в XIII в. в Италии¹².

Иллюстрации сирийского Четвероевангелия 1226 г. (Midyat, Eveché syro-orthodox), Требинья крестоносцев третьей четверти XIII в. (Перуджа, Biblioteca Capitolare, b) и армянского Четвероевангелия 1262 г. (Балтимор, Галерея Уолтера, № 539), украшенного Торсом Рослинном, свидетельствуют о том, что палестинская традиция в XIII в. продолжала жить и на Востоке¹³.

О фигуре Марии в миниатюре Евангелия Таргмапча следует сказать еще и то, что ее трактовка напоминает здесь указание тех средневековых пособий по иконографии, которые отмечали, что «Богоматерь ждет в гроте, как только что родившая простая женщина»¹⁴.

Еще одной архаичной чертой миниатюры является количество пастухов в сцене. Их двое, как в некоторых армянских миниатюрах XI в., — особенность, знакомая по памятникам древнехристианского искусства¹⁵.

Отказ от включения в сцену «Рождества» образа музыканта является характерной для армянской живописи X—XIII вв.¹⁶ Очевидно, что художник Григор в этом смысле следует прототипам, которые были распространены в армянском искусстве X—XIII вв.

Отсутствие музыканта-пастуха в иконографии «Рождества» усматривается некоторыми

исследователями как особенность чисто армянских композиций. Эта особенность своими корнями уходит в глубины восточно-христианского искусства. Византийские художники, как известно, отказываются от фигуры музыканта в XI—XII вв.¹⁷

Изображению одного или двух пастухов без музыканта, в XIII в., кроме иллюстрации Евангелия Таргмапча, следуют некоторые киликийские миниатюры¹⁸. Общность мотива миниатюры Евангелия Таргмапча с композициями киликийских мастеров — указание на существование связей или общих истоков рукописных центров Киликии и сиритории, где создан изучаемый нами кодекс.

Следует обратить внимание на одно обстоятельство: пастухи в миниатюре изображены без своих традиционных посохов. Этой чертой наша сцена опять-таки напоминает армянские книжные иллюстрации X—XI вв. О древности этого мотива свидетельствует миниатюра сирийских Гомийей эпохи VIII или начала IX в. (Берлин, Sachau, 226), где, как и в армянских миниатюрах, пастухи показаны без посохов¹⁹.

Архаичной следует считать также тип одеяний, в которых предстают пастухи в миниатюре Евангелия Таргмапча. Оба они облачены в одеяния, доходившие до колен. Такой облачение пастухов наблюдается и в армянских миниатюрах X—XI вв.²⁰

По мнению некоторых исследователей, ослепленная выше позой Иосифа является характерной для росписей Канпадокии²¹, но также ра-

¹² См. *Encyclopedia of World Art*, vol. XII, New York-Toronto-London, 1966, pl. 279; *O. Pächt and A. J. G. Alexander. Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, vol. 2, Italian school, Oxford, 1970, pl. IX, fig. 38.

¹³ См. *J. Leroy. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, Album, pl. 102, fig. 1; *H. Buchthal. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pl. 58b; *S. Der-Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973, pl. 71, fig. 110.

¹⁴ См. *G. Millet*, *у. с.*, с. 100.

¹⁵ См. *T. A. Ismailova. L'Iconographie du Cycle des Fêtes d'un Groupe de Codex Arméniens d'Asie Mineure*.—*REA*, 1967, t. IV, pp. 132—134.

¹⁶ См. *J. Strzygowski*, *у. с.*, с. Abb. 550; *M. Jannashian. Armenian miniature paintings*, Venice, 1966, pl. 19; *T. A. Ismailova. Le Cycle des Fêtes du Tetravangile de Mougna (Matenadaran, № 7735)*.—*REA*, 1969, t. VI, pp. 132—133, fig. 4, 5; *idem*, *L'Iconographie du Manuscrit № 2877 du Matenadaran*.—*REA*, 1965, t. II, p. 204—213, fig. 23.

¹⁷ См. *Ж. Лафонте-Дюлон. Ростки пера, занесенный Ченгисом Кханом в пределы присутствия армян в Канпадокии*.—В кн.: Византизм, Южные славяне и древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, с. 85; *T. A. Ismailova. L'Iconographie du Cycle des Fêtes...*, p. 134; *G. Millet*, *у. с.*, p. 110; *O. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'Art Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925, Text, t. I, (premier partie), p. 214, Premier album, pl. 40, fig. 2, pl. 57, fig. 2.

¹⁸ См. *L. B. Уварова, Գրչիւնի Գործերը Եւրոպայի Հայկ. Միութեան Գրադարանում*, 1966, кн. 109, 109; *Л. А. Уварова. Краткая история древнеармянской живописи*, Ереван, 1967, кн. (6, 8).

¹⁹ См. *M. Jannashian*, *у. с.*, pl. 19; *T. A. Ismailova. Le Cycle des Fêtes...*, pl. 11, fig. 2; *idem*, *L'Iconographie du Cycle des Fêtes...*, p. 134, fig. 4, 5.

²⁰ См. *T. A. Ismailova. L'Iconographie du Cycle des Fêtes...*, p. 132.

²¹ См. *T. A. Ismailova. Le Cycle des Fêtes...*, p. 110; *Ж. Лафонте-Дюлон* *с. с.*, что такая поза

ние армянские произведения, как миниатюра Трапезундского евангелия конца X или начала XI в. (Венеция, библиотека конгрегации мхитаристов, № 1400 (108), или Мутинского евангелия (Матенадаран, рук. № 7736) XI в., где также наблюдается указанная поза, позволяют думать, что эта иконографическая особенность была присуща не только каппадокийским фрескам, но и армянским ранним миниатурам. Причину этой общности, очевидно, следует искать в каких-то общих прототипах и истоках.

Рассматриваемая иконографическая черта была сохранена армянскими художниками коренной Армении (о чем свидетельствует фреска церкви Тиграва Онеца в Ани) и — несколько позже — кликийскими мастерами. Дошедшие до нас памятники XIV в. показывают, что эта традиция продолжала существовать в армянском искусстве и этого времени²⁰.

О фигуре Иосифа следует еще сказать, что в его позе А. Грабар усматривает намек-желание иконографов показать, что не Иосиф является истинным отцом Христа²¹.

Представленная справа от Иосифа сцена омовения младенца наблюдается во многих армянских миниатурах на тему «Рождества», но тот тип, который изображен в нашей миниатюре, встречается очень редко²². Ж. Лафонтан-Дозон пишет, что такая иконография характерна для самого древнего типа, «чрезвычайно часто» встречающегося в каппадокийских фресках²³. По мнению Г. Милле, расположение фрагмента купания справа присуще каппадокийской фресковой живописи. Он также отмечает, что изображая Марию справа, а Иосифа слева, средневековые мастера следование распространяла в армянской миниатюре (с чем трудно согласиться. — Л. Ч. см. ниже, примеч. 20) и еще более редко (но все же известна) в Византии. (См.: Ж. Лафонтан-Дозон, *у.к. соч.*, с. 86.

²⁰ См. N. Thierry. Les peintures de l'Eglise Saint-Grégoire Tigrahan d'Onès (1215) — II^e Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilissi, 1977, p. 5; Л. Աղայան, *у.к. соч.*, р. 33; S. Der-Nersessian. Un Évangile Cilicien du XIII^e siècle — REA, t. IV, 1967, pl. XVIII, fig. 19; В. Ե. Ավետիսյան, Հայկական ժողովրդական արվեստը, Երևան, 1971, 34, 85.

²¹ См. A. Grabar: Christian Iconography. Princeton, New Jersey, 1969, p. 132.

²² См. 2. Մանուկյան, Բնագիտական ժողովրդական արվեստ, 2, 34, 14; Л. Աղայան, *у.к. соч.*, 34, 109.

²³ См. Ж. Лафонтан-Дозон, *у.к. соч.*, с. 86.

вали «порядку каппадокийского древнего типа»²⁴.

В то время, когда Г. Милле писал свою работу, армянские рукописи были малоизвестны и поэтому Г. Милле не мог знать, что расположение Иосифа слева, а Марии и сцены омовения младенца справа встречается в армянской миниатюре уже в X—XI вв.²⁵ и не является достоянием лишь «каппадокийского древнего типа». Такое расположение композиционных частей очень распространено в армянском искусстве, в частности, в миниатюре XIII—XIV вв.²⁶ Несомненно, что в этом отношении иллюстратор Евангелия Таргманчац следует художественной традиции, широко распространенной в армянской миниатюре своего времени.

Изображение трех ангелов — очень редкое явление в армянских миниатюрах X—XI вв. Оно наблюдается лишь в иллюстрациях трех рукописей — в Трапезундском евангелии, Мелитенском евангелии 1057 г. (Матенадаран, № 3784), и в Четвероевангелии 1045 г. (Матенадаран, № 3723)²⁷. Известно, что в восточном искусстве ангелы в сцене «Рождества» появляются с X в.²⁸, в византийских произведениях один из ангелов отделяется от других и наклоняется над пастухами²⁹. Примеры этого в X—XI вв. дают и некоторые армянские кодексы, в частности, Трапезундское евангелие, мелитенское евангелие 1057 г. Мутинское евангелие и др.

Рассмотренная выше иконографическая структура миниатюры исследуемой рукописи в целом архаична и в некоторых случаях восходит к раннехристианским образцам.

Связи иконографии миниатюры с более ранними или поздними, а также с современными ей произведениями показывают, насколько прочно и долго держались в армянской книжной живописи архаичные пережитки.

²⁴ См. G. Millet, *у.к. соч.*, p. 106, 113.

²⁵ См. M. Janaszki n. *у.к. соч.*, pl. 19; T. A. Ismailova, Le Cycle des Fêtes..., pl. 11, fig. 2.

²⁶ См. N. Thierry, *у.к. соч.*, p. 5; 2. Մանուկյան, *у.к. соч.*, 34, 14; Л. Աղայան, *у.к. соч.*, 34, 22, 100, 109; Л. А. Дурново, *у.к. соч.*, кн. (6 н.); В. Ե. Ավետիսյան, *у.к. соч.*, р. 35.

²⁷ См. M. Janaszki n. *у.к. соч.*, pl. 19; T. A. Ismailova, Le Cycle des Fêtes..., pl. XXXVI, fig. 4, 5.

²⁸ См. G. Schiller, Iconography of Christian Art, v. 1, London, 1971, fig. 158, p. 87.

²⁹ См. T. A. Ismailova. Le Cycle des Fêtes..., p. 134.

СЕРЕБРЯНЫЙ ПЕРЕПЛЕТ 1334 г. ЕВАНГЕЛИЯ 1332 г. ИЗ ИЕРУСАЛИМА

(рис. 48—50)

В истории культуры Киликийской Армении последних десятилетий ее существования важное место занимал Сис. Столица армянского царства (с 1198 г.), а после падения Ромкы (1292 г.) и резиденция католикоса, этот город был крупным культурным центром, объединившим лучшие художественные силы страны. В одном из скрипториев Сиса в 1332 г. известный художник Саргис Пицак переписал и украсил миниатюрами евангелие. Через два года, в 1334 г., рукопись заключили в серебряный позолоченный переплет (25, 5×18,3). Сейчас это евангелие находится в библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (№ 2649/94).¹

Целью статьи будет детальное исследование оклада данной рукописи.

В литературе этот памятник известен довольно давно. Первое упоминание о нем встречаем в «Искусстве письма» Г. Овсепяна (1913 г.)². Затем оклада коснулся Г. Милле в своем фундаментальном труде, сделав несколько замечаний по иконографии, представленной на нижней крышке переплета сцены, и дав ее прорисовку³.

Опубликовал оклад Г. Овсепян. В своей небольшой, но чрезвычайно содержательной книге он подробно описал изображения на ок-

ладе, попутно указав на их иконографические особенности, воспроизвел вкладную надпись, остановившись на вопросах стиля, отметив высокий уровень техничного исполнения памятника⁴. Дважды уделяла внимание переплету С. Тер-Нерсися. Она привлекла этот оклад для подтверждения своих выводов о зависимости армянских памятников серебрелы XIII—XIV вв. от византийских образцов⁵. Коснулся вопроса об окладе 1334 г. и Г. Тер-Гевондян⁶. Упоминался он также в ряде исследований, посвященных различным вопросам культуры и искусства Армении⁷. Однако специальным изучением памятника, сопоставлением с другими произведенными серебрелы, определением его места в ряду армянских серебряных изделий и т. п. никто не занимался.

Вид, который оклад имеет ныне, он приобрел в 1599 г., когда рукопись была заново переплетена.⁸

¹ См. Г. Овсепян. Страница из истории армянского искусства и культуры. Ашхабат, 1930, с. 30—36. (на арм. яз.), кн. 10, 11.

² См. S. Der-Nersessian. Armenia and the Byzantine Empire. Cambridge (Mass.), 1947, p. 96; S. Der-Nersessian. Le Reliquaire de Skevra et l'Orfèvrerie cilicienne aux XIII^e et XIV^e siècles.—Revue des Etudes arméniennes. Nouvelle série. T. I. Paris, 1964, pp. 140—142, pl. XII, fig. 14, pl. XIII, fig. 15.

³ См. Г. Тер-Гевондян. На истории восточно-армянского кельяного искусства.—Историко-филологический журнал, 1963, № 4/23/, с. 81—83 (на арм. яз.), кн. 10, 11.

⁴ Укажем лишь некоторые: Б. Абрахам. Ремесла в Армении в XV—XVIII вв. Ереван, 1958, с. 109 (на арм. яз.); Г. А. Намаданян. Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 г. и ее серебряный оклад 1347 г.—Византийский вестник, 1961, XX, с. 249—250.

⁵ Реставрация заключалась в том, что доски переплета ее обтянули красным бархатом и обложили пер-

¹ См. А. Сурмяк. Основной каталог армянских рукописей монастыря св. Никола в Иерусалиме. Венеция, 1948, с. 348—352 (на арм. яз.).

² См. Г. Овсепян. Искусство письма, ч. 3. Вагаршапат, 1913 с. 46. (на арм. яз.), № 131.

³ G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Maira, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916, p. 120, fig. 68. (У Г. Милле, допущена неточность в датировке памятника: вместо 1334 г. он указывает 1333 г. tel. 120, 143).

Срединка верхней доски переплета занят «Распятием». По сторонам от распятого на восьмиколечном кресте Христа, на фоне архитектурного стаффажа, две группы предстоящих. Справа—Мария и две святые жены, слева—Иоанн и сотник⁸. Над верхней перекалдинной крест—две парящие полуфигуры ангелов и символические изображения Солнца и Луны. Под крестом—черепа Адама.

Рамкой срединки служит обрамление из четырнадцати круглых медальонов. Промежутки между медальонами с чеканными изображениями святых (гравированные надписи внутри медальонов сообщают нам имена некоторых из них) заполнены чеканным же растительным плетением. В угловых медальонах представлены с книгами в руках евангелисты: сверху—Матфей (слева) и Иоанн (справа), внизу—Марк (слева) и Лука (справа). В медальонах между изображениями Марка и Луки—два воина, едущих навстречу друг другу. Всадник слева, с мечом в правой руке—св. Сатурн. Молодой воин справа, поражающий копьем дракона,—св. Георгий¹⁰.

Внутренними серебряными пластинами с чеканными изображениями (S. Der-Nersessian, op. cit., p. 140).

⁸ Над головой Спасителя, на столбе и верхней перекалдинной креста вычеканена надпись: *ՅԵՍՈՒՅԷՅՍ* (Исус Христос), т. е. «Исус Христос». По сторонам от головы Спасителя, на боковых руках креста традиционное—*ԹՅՅ*, т. е. (в раскрытом виде) «Исус Христос». Кстати, крест с коническим завершенным столбом часто встречается в «Распятиях» на армянских памятниках чеканного искусства, скульптуры, миниатюры.

Справа от Христа на уровне головы Марии вычеканено: *ՄԱՐԻԱ*, т. е. «Богоматерь», над головой Иоанна—*ՅՈՒՀԱՆ*, т. е. «Иоанн». Примечательно отсутствие традиционного слова «святых» (хотя бы в сокращенном варианте *ՍՅ*) перед именами Марии и Иоанна. Эта особенность характерна и для некоторых других памятников армянского серебрения. Например, изображения предстоящих в «Денсуе» на верхней и евангелистов на нижней досках оклада 1255 г. рукописи 1249 г. из Матенадарана (Г. Осеян, ук. соч., там же, 8,9); изображения Марии и Иоанна в «Распятии» на верхней крышке и евангелистов на нижней крышке серебряного переплета 1347 г. св. 1325 г. из Эрмитажа (Г. Осеян, там же, там же, 12, 13).

Головы всех персонажей окружены нимбами. Имя сотника, как и имена святых жен, не обозначено. Мы узнаем этого персонажа по характерному одеянию и жесту правой руки.

¹⁰ Имена святых воинов выгравированы под изображениями Марии (*ՍՅ ՄԱՐԻԱ*—св. Сатурн) и Иоанна (*ՍՅ ՅՈՒՀԱՆ*—св. Георгий).

В остальных медальонах пророки с раскрытыми свитками в руках. Вверху: слева Моисей, напротив—Аарон. Слева по бортику изображены сверху вниз: Соломон, имя следующего пророка неизвестно, Давид, справа сверху вниз: Давид, Исайя и Иеремия.¹¹

В срединке нижней крышки переплета «Рождество Христово». Сюжет венчают четыре славословящих ангела, представленных по двое слева и справа от звезд. В центре композиции—пещера: рядом с изображенной в полулежащем положении Марией спеленутый Христос в яслях, через борт которых склонили головы осел и вол. Богоматерь и младенец смотрят влево, в сторону трех поклоняющихся волхвов. В нижней части композиции представлены: сидящий Иосиф, две готовые купить младенца служанки и три пастыря, один из которых сидит с флейтой в руках, а двое других созерцают происходящее.

Вся сцена обрамлена двухполосной рамой, внутренняя, более широкая часть которой состоит из чеканного растительного орнамента, а внешняя занята чеканной односторонней стихотворной надписью.¹² Она сообщает нам имя заказчика переплета и год изготовления памятника: *ԹԻՄԵԱՅԻՐ ԳԻՄ ԿԻՐԱՅԵՐ ԳԵՂԵՔԻՅԱՆԻՆԻ ԼԵՐՔԻ ԵՎ ԿՐԱՐԻՆԻՆԻ ՄԻ ԱՊՐԷՆԻՑԵՐ ԳԵՐԳԻՐ ԵՐԵՎ յԵՐԿՐԴԻ ԻՆԵՐԵՐԵՐ ԲԷՂԵՐ ԶԶԳՔ* «Священники, читайте это, первухи наполняйте речами. Молите всевышнего Христа. Помняте Григора дьякона с сыновьями 1334 год».

В углах—погрудные изображения пророков в четырехлестневых медальонах. Указаны лишь персонажи верхнего ряда: Захария (слева) и Иезекиил (справа).

¹¹ Изображение Аарона несколько отянуто от изображений других пророков. Этот персонаж держит в правой руке свиток, а в левой—небольшой рог. Аарон с рогом нередко фигурирует и на византийских памятниках (G. et M. Sotirak, *Icones du Mont Sinaï*, T. I. Athènes, 1906, pl. 179, 193).

¹² Владельца надписи на переплете 1334 г., которое издателя Г. Ованесом (ук. соч., с. 33), позднее воспроизводилась А. Сорменком (ук. соч., с. 349) и С. Тер-Нерсисян (ук. соч., с. 141). У всех авторов имеются разночтения в части надписи, идущей по левой стороне пластины. Воспроизводя надпись, как она приведена у Г. Осеяна, заметим, что у него дважды вкралась опечатка в буквенное обозначение даты (с. 30, 33)—вместо нужной 2 стоит 8.

Композиция «Распятия» на первой крышке оклада с иконографической точки зрения необычайно интересна. Среди изображений этой сцены в искусстве среброделия Армении самым распространенным следует признать древний тип, в котором по сторонам от распятого Христа изображались лишь двое предстоящих — Мария и Иоанн, вверху иногда изображались два ангела и олицетворения Солнца и Луны.

Вариант «Распятия», представленный на переплете 1334 г., — единственный известный нам пример расширенной композиции этой сцены в армянском чеканном искусстве.¹⁵ Между тем, именно такой вариант (зачастую еще более усложненный введением в сцену поноса, олицетворений церкви и синагоги и т. д.) широко распространен в византийской миниатюре XII—XIV вв.¹⁶, да и во всему христианскому востоку. Это позволяет заключить, что «Распятие» на нашем окладе не выпадает из традиций современных ему памятников.

Приверженность восточным канонам мастер демонстрирует не только в общем характере композиции и составляющих ее элементов (парящие ангелы, олицетворения Солнца

и Луны и т. п.), но и в трактовке отдельных персонажей. В типе Христа — небольшая борода, длинные волосы, локонами падающие на плечи, склонения на правое плечо голова и т. п., — в подчеркивании излома линий в коленях и локтях, видны характерные черты восточной иконографии.¹⁷

Иоанн, склонивший голову на правую руку и левой поддерживающий книгу, — тип определяемый Г. Милле как каннадокийский¹⁸. Любопытную особенность представляет трактовка головы евангелиста. Обычно любимый ученик Христа изображается в сцене «Распятия» с копной кудрявых волос, на окладе же у Иоанна пыльная прическа с густыми гладкими толстыми локонами, спускающимися на плечи.¹⁹

Старому византийскому типу верна трактовка Марии: ее левая рука обращена к груди, правая, заплечутая, согнута в локте и протянута к Христу²⁰.

Отдельные детали сцены также типичны для византийских памятников.²¹

На нижней крышке оклада 1334 г. вычеканена, как уже упоминалось, сцена «Рождества Христова».

Согласно излюбленному в XIV в. восточно-христианским искусством варианту, в этой композиции объединено несколько эпизодов (заимствованных из канонических и апокрифических источников): собственно рождество, славословие ангелов, купание младенца, по-

¹⁵ См. G. Millet, *op. cit.*, p. 413.

¹⁶ См. G. Millet, *op. cit.*, p. 402.

¹⁷ С гладкими волосами Иоанн изображен в синаксисе «Распятия» на византийской мозаичной плите конца XII в. из Берлинского музея (*H. L. Nickel, Byzantinische Kunst, Leipzig, 1964, S. 98, Taf. 69*), на первой доске сребробитого переплета 1347 г. армянской рукописи 1325 г. (*G. Ocasian, ук. соч., кн. 12*).

¹⁸ См. G. Millet, *op. cit.*, p. 405. В подобном варианте изображена Мария на византийской плите из второй половины IX — начала X вв. из музея Виктории и Альберта в Лондоне (*Late Antique and Byzantine art, London, 1963, Illustrated Booklet, No 12, pl. 23*).

¹⁹ Например, шестиугольное подоконное кресты на окладе близко по форме подлиннику на византийской старорусской плите XI — начала XII вв. из Эрмитажа (*А. В. Бокс, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Л.—М., 1967, кн. 199*). Вертикальное положение перекрестия в кресте при наклоне головам распятого в сторону видны на упоминавшейся византийской мозаичной плите конца XII в. (*H. L. Nickel, op. cit., Taf. 69*).

¹⁵ В общих чертах композиция «Распятия» в армянских памятниках художественного среброделия представляется следующей. На ранних произведениях (вопросный крест, возобновленный в 1259 г., из Загорского музея — Ю. Огасян, *Опись крестов Троице-Сергиевой Лавры до XIX века и наиболее типичных XX века, Сергиев, 1921, с. 1—2*) представляли лишь распятый Христос. На изделиях XIII столетия (сцена на верхней крышке оклада 1254 г. рукописи 1248 г. из Анталия — S. Der-Nersisjan, *op. cit.*, pl. X, fig. 12) по сторонам от Спасителя в медальонах видны Мария и Иоанн. В «Распятиях» на памятниках XIV в. (верхняя доска оклада 1347 г. евангелия 1325 г. из ленинградского Эрмитажа — Г. Огасян, *ук. соч., кн. 12*) предстоящие Мария и Иоанн изображены в рост, вверху — два ангела и олицетворения Солнца и Луны. Этот вариант композиции редкий в абсолютном большинстве случаев будет встречаться на армянских памятниках среброделия (*G. Ocasian, ук. соч., кн. 13, 20 и др.*).

¹⁶ Например, в св. 1193 г. (Венеция, Сан-Ладзаро, № 1635), св. 1265 г. и 1272 г. (Перусалин, Армянский патриархат № 1956, 2553) — Л. Р. Аюлян, *Календарная миниатюра XII—XIII вв. Ереван, 1964 (кари. кт.)*, кн. 17, 85, 113), св. 1907 г. (Венеция, Сан-Ладзаро, № 1917) — S. Der-Nersisjan, *Manuscrits arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des pères Méliharistes de Venise-Paris, 1937, pl. L, 111*.

клонение волхвов, созерцание происходящего пастухами и Иосифом.

С иконографической стороны эта композиция представляет еще больший интерес, чем рассмотренное «Распятие». В «Рождестве» общепринятая на Востоке иконографическая схема органически переплелась с чертами западной иконографии. К первой относятся: изображенные действия в пещере, характерное положение Марии, тип и поза Иосифа, сцена омовения младенца, присутствие трех пастухов, один из которых сидит с флейтой в руках, инфлесмская звезда с лучами в центре композиции и т. д.²⁰ Наряду с этим некоторые детали сцены (коленопреклоненные ангелы, группа волхвов) принадлежат западной иконографии.²¹

Остановимся на них подробнее. Начнем с изображения ангелов. Обычай вводить их в композицию «Рождества», идущий с VIII в., характерен в равной мере как для восточных, так и для западных памятников. Однако, если в последних ангелы изображались с достаточной свободой, то в восточных произведениях неукоснительно подчинялись иконографическому канону: обычно им отводилась верхняя часть композиции, от группы славословящих ангелов, изображенных слева и справа от инфлесмской звезды, один ангел отделялся и благовествовал пастухам. Исключения из этой схемы крайне редки. Мы можем указать только один такой памятник—миниатюру со сценой «Рождества Христова» византийской рукописи XIII в. из библиотеки им. Бодлея при Оксфордском университете. В этом произведении художник симметрично изобразил четырех славослови-

щих ангелов по двое по сторонам от звезды.²² Не исключено, что при выполнении «Рождества» на окладе 1334 г. в качестве образца был использован подобный вариант расположения ангелов, однако, по примеру западных памятников, изображены были ангелы на коленях.

Особый интерес представляет фрагмент сцены «Рождества», изображающий поклоняющихся волхвов.

На окладе три волхва представлены в средней части композиции, слева, перед полулежащей в пещере Марией и Христом в яслях подле нее. Тесное пространство вынудило мастера предельно облизать фигуры, что не мешает, однако, четкости их восприятия. Первый волхв, коленопреклоненный старец, держит обеими руками сосуд с дарами, за ним стоит бородастый муж средних лет, указывающий на звезду и обернувшийся к находящемуся позади юному безбородому волхву, также изображенному в рост.

Касаясь этой группы, С. Тер-Нерсисян отмечал, что данный тип коленопреклоненных волхвов проник в Киликию в третьей четверти XIII в.²³ Мы позволим себе несколько расширить и уточнить это замечание.

В специальной литературе иконографический вариант поклонения волхвов, подобный использованному на нашем памятнике, получил название «французский театральный тип» (*Der Französische Schauspiel—Typus*)²⁴.

Иконографическая связь поклонения волхвов, изображенного на переплете 1334 г., с «французским театральным типом» очевидна.

²⁰ См. „Bodleian Picture books. № 8. Byzantine Illumination“. Bodleian Library Oxford, 1962, pl. 23, p. 9.

²¹ См. S. Der-Nersessian, op. cit., p. 142.

²² См. H. Heber. Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Bd. II, Leipzig, 1909, SS. 75, 129.

Это явление объясняется тем, что данный извод, возникший еще в конце XII в., сложился под непосредственным воздействием литургической драмы (E. Mâle, op. cit., p. 271) и появился впервые на памятниках французского искусства (op. cit., pp. 270—271). В дальнейшем подобная трактовка сцены поклонения волхвов наблюдается и в изобразительном искусстве других стран (op. cit., p. 271. Примеры см.: H. Heber, op. cit., A 66. 54, 60, 159, 174, 175 и др.).

²³ Характерно, что в миниатюрах рукописей, связанных с Сасо, довольно часто встречаются изображения поклоняющихся волхвов в типах «Рождества», аналогичные рассмотренному (S. Der-Nersessian, op. cit., p. 142).

²⁰ Разбор иконографических особенностей этой сцены и сопоставление ее с памятниками Византии, Калпадокии, Руси провел Г. Милле (O. Millet, op. cit., p. 120. См. так же pp. 99, 114).

²¹ См. S. Der-Nersessian, Le Reliquaire... p. 142. Примечательно, что и четырехлестниковые медальоны, в которых изображены пророки на оборотной стороне переплета, чрезвычайно распространены на Западе (E. Mâle, *religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1910, fig. 87, 88, 89, 108, 117 и др.).

Кстати, коленопреклоненные ангелы в сцене «Рождества Христова» встречаются и на грузинских памятниках серебра—пластика XI в. из монастыря Мокцмента (Г. Н. Чубишвили. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1939, ил. 108, 109, с. 107—110).

Об этом свидетельствуют компоновка персонажей, их типаж, жесты и т. п.

Однако армянский мастер, придерживаясь зашифрованного образа в трактовке поклонившихся волхвов, включил их в композицию «Рождества» как один из составных эпизодов последней. В западном искусстве этого времени поклонение волхвов почти всегда имеет самостоятельное значение: короли-волхвы поклоняются младенцу Христу, изображенному, как правило, на коленях у сидящей Марии. Зато в восточно-христианском искусстве, и, в частности, армянском, с XI в. волхвы часто включаются в сцену «Рождества». Верным восточной традиции мастер-армянин остался и в том, что волхвы трактованы им в восточном типе. К тому же наделил он их по описаниям, как того требовала западная иконография, а традиционными шапочками.²⁵

Композиция, близкая по трактовке нашей сцене, встречаем в киликийской миниатюре XIII—XIV вв.²⁶

Тесно примыкают к иконографии вопросы подбора святых, изображенных в медальонах на крышках переплета.

Обратимся к евангелистам. Наличие их на окладе евангелия не требует особого объяснения. Отметим лишь, что на сохранившихся армянских памятниках серебрodelни середины XIII в. провозвестники слова Христа изображались в рост (четыре евангелиста по углам верхней крышки переплета 1254 г. рукописи 1248 г. из Антилиаса; евангелисты на задней крышке переплета 1255 г. евангелия 1249 г. из Матенадарана), а на памятниках XIV в. (задняя крышка переплета 1347 г. эрмитажной рукописи 1325 г.) евангелисты представлены в медальонах.

Изображение провозвестников слова Христа выдержано в каноническом типе. Матфей и Иоанн (верхние медальоны) представлены глубокими старцами, Марк и Лука—средовозрастными. Последний изображен с тонзурой—характерный признак этого евангелиста в киликийской миниатюре XIII в., как думает

С. Тер-Нерсисян,²⁷ и, добавим от себя, чеканного искусства.²⁸

Любопытно изображение Марка (лепый медальон в нижнем ряду). Представленный в три четверти влево, евангелист правой рукой прижимает к груди книгу, а левую приводит к плечу. В этом, вероятно, можно видеть попытку мастера передать характерный для Марка жест подвинутой и отведенной в сторону правой руки, который он обычно двукратно благославляет.²⁹

Относительно святых воинов—книжков Саргиса и Георгия (в срединных медальонах нижнего ряда верхней крышки) также сомнений нет. Данная рукопись, как указала С. Тер-Нерсисян была вкладом в церковь св. Саргиса в Сисе.³⁰ Этим и объясняется наличие этого святого на окладе. На нашем переплете св. Саргис представлен, как и на большинстве армянских памятников, на коне.³¹ Естественно, в паре к нему изображали другого святого всадника, популярного по всему христианскому миру,— св. Георгия. Изображение последнего отличается примечательной особенностью. Схвативший влево всадник держит в левой руке юнью. Этот прием, известный нам по изображению св. Евстратия на скиевском складе 1293 г. и ряду грузинских памятников чеканного искусства³², вероятно,

²⁵ См. *S. Der-Nersessian*, op. cit., p. 136.

²⁶ С тонзурой Лука изображен на окладе 1255 г. св. 1249 г. из Матенадарана. (*Г. Оганесян*, ук. соч., кн. 9).

²⁷ Близко изображению Марка трактовка ап. Павла на складе «Хотакерос» 1302 г. из Эчмиадзина (*Г. Оганесян*, Халхбюке или Присхон и армянской историей, т. I, Багдарапет, 1908, (из кн. кн.), кн. 81).

²⁸ В таком варианте Марк изображен на миниатюре: епископский фрагмент № 692 (*F. Macler*, *Visages arméniens. Vies du Christ. Peintures ornementales IX^e au XVII^e siècle*, Paris, 1913, pl. VIII, fig. 16), рукописи XI в. № 473 из галереи Фрепа (S. Der-Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington*, 1953, p. 4, pl. V, fig. 8), св. сер. XII в. из Матенадарана (*L. A. Doukoud*, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1909, pl. 71), на чеканном окладе 1255 г. рукописи 1249 г. из Матенадарана. Не стеснялись древние предки и провозвестника Марка первым епископом Александрии символизирует в этом?

²⁹ См. *S. Der-Nersessian*, *Le reliquaire*, p. 140.

³⁰ Напр., рельеф на северном фасаде Ахтамарского храма (*H. A. Orel*, *Исторические труды*, т. I, М., 1908, с. 89, кн. XIII).

³¹ См. *S. Der-Nersessian*, op. cit., pl. III, fig. 3—под изображением в рост Григория Луцаворича;

²⁶ Например, в евангелии 60—70-х гг. XIII в. (Матенадаран, № 7641), в рукописи 1272 г. (Нерусави, № 2563). См.: *А. Р. Азрян*, ук. соч., кн. 33, 100.

обусловлен поисками наиболее удачного композиционного решения.

Переходим к изображению ветхозаветных пророков. Всего их представлено двенадцать. Восемь на лицевой крышке и четыре на тыльной.

Г. Овсепян указал лишь на Давида и Соломона (на верхней крышке), читал имена Захария и Иезекииля (верхние медальоны тыльной крышки) и предполагал изображения Исайи и Малахии (в нижних медальонах той же крышки).³⁴

С. Тер-Нерсисян расширила этот список, добавив еще пять имен пророков (все на верхней крышке): Моисея и Аарона (вверху), Исайю и Иеремию (ниже изображения Давида) и Даниила (над медальоном с изображением Марка).³⁵

У каждого пророка в руках развернутые свитки с насечками в несколько рядов двух параллельных линий, должествующих обозначать текст.³⁶ По своей трактовке они напоминают отдельных пророков на скверском складе.

Присутствие ветхозаветных пророков на рассматриваемом памятнике объясняется тем символическим параллелизмом, который богословы усматривали между лицами и событиями Ветхого и Нового заветов. По средневековым представлениям, пророки были «столпами и ходатаями Нового завета». Связанные с ними события рассматривались как прообразы евангельских событий, имеющих прямое или косвенное отношение к Христу. К тому же эти персонажи должны были иллюстриро-

вать положение догмата о том, что Иисус Христос есть возвещанный Ветхим заветом мессия. Исходя из сказанного, можно объяснить с большой долей правдоподобия выбор большинства изображенных здесь пророков.³⁷

К любопытным наблюдениям приводит исследование технических и стилистических особенностей переплета 1334 г. Описывая наш памятник, Г. Овсепян указал на необычность соединения сцен «Распятия» и «Рождества». Отмечая большую живописность трактовки композиции «Рождества» (в противовес сухости «Распятия») и необычайно высокий уровень технического исполнения этой сцены, останавливаясь на различной трактовке орнаментальных мотивов, начертаний отдельных букв на пластинах и т. п., он высказывал сомнения в одновременности изготовления досок оклада и принадлежности их руке одного мастера.³⁸

Думается, что соображения Г. Овсепяна не бесспорны. Отмеченная им необычность сочетания сцен «Распятия» и «Рождества», с нашей точки зрения, объясняется тем, что это, вероятно, первый пример такого соседства. Позднее подобное соединение можно встретить на армянских серебряных переплетах.

Переходим к вопросу об авторстве оклада. При внимательном рассмотрении приходишь к выводу о несомненной принадлежности частей памятника одному мастеру. В этом убеждает общий характер обеих композиций. В каждой из них отчетливо подчеркнут художественный (он же и смысловой) центр. В «Распятии» таковым является Христос, в «Рождестве» — Марка. Их центральное положение выделено не только большими размерами (в этом сказывается некоторый архаизм мастера), но и ориентацией на них всех действующих лиц. Каждая сцена объединена

Г. Н. Чубинишвили, ук. соч., вл. 187, 241, 242, 255, 443 и др.

³⁴ Г. Овсепян, Страницы..., с. 33—34. Предположение Г. Овсепяна касательно Исайи ошибочно, т. е. этот пророк изображен на верхней крышке (S. Der-Nersessian, op. cit., p. 140).

³⁵ См. S. Der-Nersessian, op. cit., p. 140.

³⁶ Прием, известный и в памятниках калкинской миниатюры (Л. Р. Алард, ук. соч., вл. 23—29 а).

³⁷ См. V. Promis, Reliquario Armeno già esistente nel convento del Bosco presso Alessandria in Piemonte. Torino, 1883, pl. III.

Кроме близости типов отметим особенность в трактовке причесок у некоторых персонажей на переплете 1334 г. (Моисей, Аарон, Исайя, Иеремия, Матфей, Марк), на окладе 1347 г. (Матфей, Марк) и на скверском складе 1293 г. (Иуда, Фома, Денис, Симон, Моисей, Иоанн Завтотус). У всех на головах выделена средняя прядь волос.

³⁸ Вот некоторые примеры. Молящийся с распростертыми руками во время битвы с аналогичными Моисей рассматривались богословами как прообраз креста.

Давид считался прародителем Марка. Распятие Исайя, как и воздвигший руки Давид во рау, представлял тип креста и т. п. К тому же Исайя, Иезекиил, Давид и Иеремию часто ставились в символическую параллель к евангелистам. (E. Mâle, op. cit.).

Аналогичные явления видны и в подборе изображений на триптихе из Скармы (А. Киселов, Еще к вопросу о скверском складе 1293 г.—Византийский Временник, XXX (в печати)).

направлением к центру движений, поворотом, жестом персонажей срединки и медальонов.

Сходство приемов композиционного характера снова убеждает, что обе крышки переплета были созданы одним чеканщиком. Компановка отдельных групп (Иоанн, сотник—два пастуха; предстоящие жены—пастухи) почти идентичны: изображенные на первом плане человеческая фигура загораживает собою стоящих сзади, последние изображаются приподнятыми. В каждой группе ритмически повторяются жесты отдельных персонажей (оскнутые вверх руки) и т. п.

В деталях обеих сцен также видна рука одного мастера. Обращает внимание единый тип лиц персонажей с явно выраженными восточными чертами: большие глаза, толстые крючковатые носы. В обеих композициях фигуры крепкие, тяжеловесные, болезненно-мелкие, с топкими мускулистыми ногами и маленькими ступнями (сотник, пастухи, ангелы). Чувствуется родство и в трактовке персонажей и медальонах. Помимо отмеченных особенностей, добавим, что изображены они в трехчетвертных поворотах, у всех покаты плечи, шеи почти отсутствуют. К тому же в обеих композициях у Марии мафорий сдвинут в сторону. Звезда в «Рождестве», как у олицетворенной Солнца и Луны в «Распятии», оканчивается восьмью лучами (хотя украшения этих лучей и различны) и т. д.

Технические особенности памятника говорят также об одном мастере. Прежде всего роднят обе пластины высокий рельеф и типичный для армянских серебряных изделий вплоть до конца XV в. гладкий фон. Но, помимо этих главных особенностей, есть мелкие, кстати, зачастую играющие основополагающую роль в решении таких сложных вопросов, как авторство. К таким можно отнести: одинаковую трактовку нимбов,⁴² обозначение зрачков всех персонажей точками, тождественную разлетку крыльев у ангелов, волос на голове и бород персонажей (см. Лука и Иосиф, Давид и несчастный пророк в левом нижнем углу тыльной крышки и др.),

однородное построение медальонов,⁴³ идентичный характер трактовки складок одежд. Наконец, помещенные на мелкокофреющем фоне надписи над головой Христа в «Распятии» и вкладной надписи на нижней крышке переплета; выравненные имена персонажей в медальонах.

Создатель оклада 1331 г. был незаурядным мастером. В обеих сценах как в общем, так и в деталях чувствуется рука опытного и уверенного чеканщика. Отличительными чертами созданного им памятника являются: необычайно высокий рельеф, скрупулезная обработка форм, многоплановость изображений, усиление декоративности.

Для тех, кто лишь бегло знаком с армянскими средневековыми памятниками серебряных, рассматриваемый переплет может показаться с технической точки зрения посильным, обычным. Изделия, выполненные в таком высоком рельефе, встречаются в Армении не часто. А между тем, оказывается, что оклад 1331 г. во многих отношениях традиционен со стороны технического выполнения. Чтобы убедиться в этом, обратимся к вещному материалу.

В ранних армянских изделиях из серебра с чеканными изображениями (мошехранительница св. Стефана, X—XI вв., пластинка с изображением двух апостолов, XI—XII вв.—обе в Эрмитаже;⁴⁴ надгробный крест, возобновленный в 1259 г., Загорного музея)⁴⁵ рельеф в основном сохранил плоскостный характер, во многом перекликающийся с армянской резьбой по камню (например, Ахтамар, стелы) и некоторыми ранними памятниками чеканного искусства Грузии⁴⁶ и Византии.⁴⁷ Как правило, он обладал равномерной по отношению к фону поверхностью.

В большинстве армянских чеканных произведений XIII в. (например, оклад 1255 г. рукописи 1249 г. из Матен-«Звара», сиверский гринтих 1293 г. в Эрмитаже, складень «Хота-

⁴¹ Медальоны представляют собою жгуты, образующие круглые и четырехугольные нити.

⁴² См. Б. Ариньян. Города и ремесла Армении в IX—XIII вв. Ереван, т. 1, 1958, (на арм. яз.), с. 174—175, ил. 21 а, 21 б.

⁴³ См. Ю. Омарфиев, ук. соч., с. 1—2.

⁴⁴ См. Г. Н. Чубинская, ук. соч., ил. 1—4 а, 5—6 и др.

⁴⁵ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris T. II, 1926, fig. 337, 338, pp. 681—683.

⁴⁶ См. Г. Омарфиев, ук. соч., с. 35—36.

⁴⁷ У ангелов, одной из сценных жен и персонажей в медальонах они без нити по внутреннему ободу, в отличие от нимбов других персонажей.

кращ» из Эчмиадзина и др.) построение рельефа уже отличается как от ранних отечественных образцов, так и памятников грузинских и византийских. Во-первых, увеличивается общая высота рельефа; во-вторых, акцентированные части изображения почти всегда делаются в более высоком рельефе. Изображения, как и прежде, органически связаны с фоном.

Изделия армянских серебрodelов XIV в., которые представляли рассматриваемым окладом и переплетом 1347 г. рукописи 1325 г. из Эрмитажа, выявляют две противоположные тенденции в армянском чеканном искусстве. Если последний памятник в техническом отношении можно рассматривать как явно архаизирующий, ориентирующийся на ранние образцы, то оклад 1334 г. продолжает техническую эволюцию произведений предшествующего века. Высота рельефа повышается настолько, что он превращается в горельеф, но при этом переходы одной плоскости изображения в другую остаются мягкими, логически оправданными.

Чеканщик переплета 1334 г. проявил себя настоящим виртуозом. Если в «Распятии» он продемонстрировал свое искусство в трактовке рельефа, выполненного так мастерски, что буквально чувствуется материальность деталей (как различна трактовка тела Христа и его плата, или соседство мягких складок одеяний Иоанна и доспехов сотника), то в «Рождестве» прежде всего поражает его мастерство компоновщика. Расширенный вариант этой сцены очень труден для чеканщика. На небольшом пространстве нужно было разместить шестнадцать персонажей, сохранив при этом подробности миниатюры (растительность, покрывающая склоны гор, пасущееся стадо овец и т. п.). Поэтому мастер вынужден был максимально сблизить фигуры, окружив ими, как венком, изображенную в центре Марию с младенцем Христом. Чтобы избежать скомканности композиции, он встал на едва ли не единственно возможный в данном случае путь скрупулезной проработки форм. Все детали изображений прочеканены до мелочей. Исполнение фигур четко и чисто до сухости. Смотрятся они объемно и осязательно. Чередование выпуклых частей изображения с уплощенными, контраст детально обработанной рельефной поверхности с глад-

ким фоном, блеск позолоты вымывают на поверхности рельефа необычайно живописную игру рефлексов. Вероятно, благодаря этому памятник и получил образное название «*Եկեղեցի երես*» («вышедший из моря»).

Высокое мастерство чеканщика сказалось и в пространственной трактовке сцен. Мы не настаиваем на том, что мастер сознательно стремился выявить глубину композиций. Однако ряд моментов в выполнении памятника толкает на такие выводы. Обратим внимание на средник верхней крышки. В этой композиции особенно ясно читается несколько планов. Изображения в «Распятии» выполнены в различном по высоте рельефе. Но впечатление многоплановости в композиции достигается не только применением рельефа различной высоты, а и самим построением сцены. Фигура распятого Христа, превышающая размерами фигуры предстоящих и давшая в более высоком рельефе, чем остальные, явно воспринимается на переднем плане. В непосредственной близости от Спасителя изображены Мария и Иоанн. Этот прием, благодаря которому богоматерь и евангелист воспринимаются на втором плане, позволил не только создать впечатление некоторой глубины сцены, но и тактично подчеркнуть главенство трех основных персонажей в «Распятии». Изображения за Марией и Иоанном святые жены и сотник, отодвинутые от фона архитектурным стаффажом (стенами Иерусалима), воспринимаются, как стоящие на заднем плане. Их изображения даны в более низком рельефе, чем другие персонажи. К тому же они и представлены ниже ростом.

В «Рождестве» такого четкого пространственного решения нет. Да и сам характер этой композиции, предполагающий объединение разновременных моментов, необычайно затруднял выполнение этой задачи. В то же время в отдельных фрагментах (группа в пещере, ангелы, два пастуха, волхвы) сцена воспринимается с некоторой глубиной.

Дирование мастера проявилось и в оформлении рамок срединков. Характер обрамлений обеих композиций существенно отличается друг от друга. На верхней крышке мастер варьирует декоративные вставки двух абсолютно разных мотивов. Одни из них представляет из себя симметричное по рисунку растительное плетение. В другом видна яв-

ная тенденция к передаче конкретно-растительного характера орнамента. На смену отвлеченным плетениям предыдущего мотива приходят цветы, растительные побеги, различной формы листочки (из которых наиболее распространены трилистник с вытянутыми, сужающимися концами).

На нижней крышке орнамент тянется узкой полосой лозы. Она состоит из однообразно выходящих побегов и трехлепестковых цветков в середине спиралевидных завитков. Прерываемая лишь медальонами и растительными картушами, лоза вылетает по углам в чеканную надпись и органично связывает ее с плоскостью пластины оклада.

В стремлении еще более оживить орнамент, разнообразить его по виду, мастер прибегает к таким приемам, как нанесение точек, насечек, процарапываний чеканом и резком на его выпуклых местах. Однако все это не нарушает четкости и ритмичности орнамента. Рисунок его, как и фигурных изображений, остается легко читаемым и выразительным.

Широкие полосы чеканного орнамента, воспринимаемые как рамы фигурных композиций, усиливают светотеневую игру их разновысокого рельефа.

Отмечая усиление роли декоративного начала в окладе 1334 г., хотелось бы сказать об одной особенности, характерной для большинства произведений армянского серебрodelия X—XV вв.

На протяжении ряда столетий армянские мастера серебряного дела ценили и очень бережно относились к материалу, из которого они создавали свои творения,—серебру. В отличие от своих соседей—грузин, греков, да и более отдаленных народов стран Балканского полуострова, русских и др., достигавших декоративного эффекта в своих изделиях, как правило, комбинацией разных технических приемов, сочетанием разнообразных материалов, орнаментальной фойон, применением драгоценных камней и т. д.,⁶² армяне—серебряники получали не меньший декоративный эффект совершенно иным путем. С самых ранних дошедших до нас армянских памятников серебрodelия вплоть до конца XV в. (есть

примеры, относящиеся и к более позднему времени) художественная выразительность большинства из них строилась на выявлении властных и декоративных качеств самого материала—серебра. Излюбленной техникой на протяжении пути веков была чеканка. Фон обычно оставался гладким. Мягко моделированный рельеф хорошо уживался с этим фоном, нигде, как правило, не прерывая впечатления от пластины как от плоскости. Изделия в большинстве случаев золотили (обычно позолота была частичная, покрывавшая лишь важные в смысловом, композиционном или декоративном отношении части памятников) и лишь изредка отдельные детали произведений украшали драгоценными камнями. Впечатление нарядности и богатства изделий создавалось за счет контрастных сочетаний чеканного рельефа и гладкого фона, благодаря чередованию выточенных и чистых (серебряных) частей, разному характеру обработки поверхности рельефа, орнаментальным чеканным вставкам и т. д. Все эти особенности в большей или меньшей степени присущи последующему памятнику. Вместе с тем оклад 1334 г., сохраняя черты традиционализма, в то же время обладает свойствами и качествами, отличающими его от ранних и однообразных ему армянских изделий из серебра. Отмеченное нами на окладе усиление декоративности станет отличительнейшей особенностью армянских памятников серебрodelия последующих веков.

В заключение хотелось бы остановиться еще на одной особенности, присущей изображениям сени перелета, а именно—подчеркнутом эмоциональном моменте—трагического в «Распятии» и торжественно-приподнятого в «Рождестве». Особенно это бросается в глаза в первой сцене (рыдающие ангелы, катящиеся слезы по щекам у предстоящих жён и даже у Иоанна). Хотя моменты эмоционального начала уже встречаются в отдельных изображениях на памятниках армянского чеканного искусства второй половины XIII в. (например, изображение Марии на нижней крышке перелета 1255 г. рукописи 1249 г. из Матенадарана; черты некоторой экзальтированности в образе Гавриила из «Благовещения» на скверском складне 1293 г. из Эрмитажа), мы склонны предполагать в данном случае не только эволюцию местных особен-

⁶² См. L. Maitreuil. *Mouvements disparus de Dismata—Byzantion*, T. II (1925). Paris, Liège, 1926, pp. 93—95; Г. Н. Чубинский, *ук. соч.*, с. 622; Б. А. Рыбачев. *Ремесло древней Руси*, М., 1948, с. 627.

ностей, но и некоторое влияние «экспрессионизма» произведений готического искусства.

Особенности известных нам на сегодняшний день серебряных изделий Киликийской Армении: техническое совершенство, высокие художественные достоинства, оригинальность декоративных приемов, особый индивидуальный стиль каждого памятника и т. д.—позволяют, с одной стороны, заключить, что искусство серебряных дел мастерства стояло в этой стране на большой высоте, представляя

мощное, самобытное художественное течение и, с другой, выделить несколько центров этой отрасли прикладного искусства: Ромкла (середина XIII в.), Скевра (конец XIII в.) и Сис (первая половина XIV в.).

Изучение оклада 1334 г., завершающего группу изделий серебряников Киликийской Армении, дало возможность яснее представить картину развития золотых и серебряных дел мастерства Киликии в целом и в одном из ее центров (Сис), в частности.

Н. Р. ДРАМПЯН

О РУКОПИСИ МАТЕНАДАРАНА № 6758

(рис. 51—53)

В фондах Института древних рукописей имени Маштоца под № 6758 хранится рукопись, датированная 1587 годом. Памятная запись ее упоминает имя писца Персеса; но не дает указаний о художнике, которому принадлежат помещенные перед рукописью — в соответствии с традицией XV—XVII вв. — миниатюры. Имя его мы читаем под одной из этих миниатур, изображающей Христа во славе с фигурами коленопреклоненных адептов, одна из которых снабжена подписью «*Զմոր Կիրակոս*» (Я, художник Ахон). Кодикологическое исследование рукописи объясняет отсутствие имени художника и памятной записи. Различная палеография отдельных частей кодекса и разное качество бумаги свидетельствуют о том, что это — не цельная, одновременно созданная рукопись; нельзя приписать основному художнику изображение евангелиста Матфея и заглавный лист к его евангелию, не только отличающиеся по стилю, но и, несомненно, предназначавшиеся для рукописи большего размера, и обрезанные впоследствии; не принадлежат автору евангельских сцен и маргинальные украшения. Таким образом, перед нами — манускрипт, состоящий из различных частей, смонтированных друг с другом; тетрадка с циклом миниатур и часть текста (в том числе начала евангелий по Луке и Иоанну) происходят из одной рукописи, украшенной художником Ахоном, недостающие места дополнены рукописью, переписанной писцом Персесом, наконец, из третьей рукописи происходят другая часть листов, с началом евангелия от Матфея и с его изображением.

Нас интересуют, в данном случае, лишь миниатюры художника Ахона. Они следую-

щие: два листа с посланием Евангелия Карпину, восемь таблиц с канонами согласия, два портрета евангелистов Луки и Иоанна, два заглавных листа к соответствующим евангелиям, и двадцать миниатур основного цикла: «Рождество» (л. 1), «Сретение» (л. 2 об.), «Крещение» (л. 3), «Воскрешение Назаря» (л. 4), «Преображение» (л. 5 об.), «Вход в Иерусалим» (л. 6 об.), «Омовение ног» (л. 7), «Причащение Иуды. Пилат умывает руки» (л. 8 об.), «Взятие под стражу. Отсечение уха Малку» (л. 9), «Распятие» (л. 10 об.), «Схождение во ад» (л. 11), «Жены-мироносицы» (л. 12), «Положение во гроб» (л. 13 об.), «Вознесение» (л. 14 об.), «Причащение апостолов» (л. 15), «Христос во славе» (л. 16 об.), «Страшный Суд» (л. 17), «Троица» (здесь подписана «Иосифом Аримафским» л. 28 об.), «Шестикрылый серафим» (л. 29), «Сотворение Евы» (л. 30 об.).

Хотя некоторые сцены в этом цикле несомненно утрачены (в частности, «Благовещение» и «Грехопадение»), однако в целом и сам цикл, и иконография самих сцен близки таковым в васпураканских рукописях середины XVI в.

Но в это позднее время художники могли быть довольно свободны в интерпретации сцен и порой вводили интересные иконографические детали.

Остановимся на некоторых таких деталях в рассматриваемой рукописи.

В сцене «Рождества» художник воспроизводит тип, нашедший широкое распространение в Армении, а частности, в васпураканских рукописях. Его характерные черты: Богоматерь, обнимающая за плечи младенца, задумавшийся Иосиф, сгибающий руку у подбо-

рода. Имена волхвов, написанные рядом с их изображениями, свидетельствуют о знакомстве с известным апокрифом «Слово о приходе и поклонеии волхвов»¹. Необычная деталь, отличающая эту сцену, — три головы, склонившиеся над яслями с младенцем Христом. Головы животных появляются в изображении «Рождества» еще со времен древнехристианских саркофагов и становятся с тех пор стойкой иконографической традицией. Ряд ученых, и в том числе Н. В. Покровский², видит в поклонеии этих фигур генетическую связь с пророчеством Исайи о привлечении к Христу иудеев и язычников: вол — символ иудейского народа, осел — язычников.

Впрочем, в некоторых памятниках изображают не вола и осла, а коней; это концы поклонеющихся волхвов и их обычно три, в соответствии с числом волхвов. В нашей миниатюре головы вола, осла и коня — по-видимому, слияние этих двух типов³.

Если в сцене «Рождества» художник соединяет два иконографических типа, то в «Сретении» из той же рукописи он смешивает две разные сцены.

Как известно, иконография «Сретения» не знает большого количества вариантов. Обычно композиция образуется двумя симметричными группами справа и слева от иконы. Подобное расположение фигур характерно для Византии и Востока и следует тексту евангелия от Луки (222—39), добавляя Иосифа, (под влиянием апокрифического евангелия Псевдо-Матфея). Однако в нашей сцене (судя по подпискам) изображены не Иосиф и Анна-пророчица, а Иоаким и Анна — родители Марии. Эта странная на первый взгляд подробность находит аналогию в некоторых русских памятниках. М. В. Алпатов, говоря о подобной иконографии в русской иконописи, объясняет ее близостью праздников «Сретения» и «Введения во храм»; ее «нельзя считать беспочвенным домислом. В доказательство пра-

вочения подобного сближения можно привести икону «Введения во храм» XIV века (из села Кривого, Русский музей), в которой помимо Иоакима и Анны бесхитростный мастер изобразил и Иосифа. Можно, с другой стороны, привести и новгородскую икону начала XV века, т. н. «четырёхчастную» (там же), в которой пророчица Анна превращена в Анну, мать Марии и, соответственно этому, рядом с ней поставлен и отец Марии Иоаким»⁴.

Однако наш мастер идет еще дальше, он замечает не только материю Марии Анну-пророчицу, персонаж сравнительно второстепенный, но и Иоакимом Симеоном, являясь тем самым сцену ее основного содержания.

Интересный, довольно распространенный местный мотив дает нам и сцена «Воскрешение Лазаря» (ил. 71), где над гробницей изображены головы людей.

Подобная деталь обратила на себя внимание Г. Мийе, который пишет: «Итальянцы XII в. использовали более смелый тип, который напоминает эллинистическую манеру: несколько фигур вдали склонились либо позади горы, либо на террасе гробницы. Эту редкую композицию, которая является результатом смешения гробницы с башней или даже Воскрешения Лазаря со Входом в Иерусалим нельзя считать случайной, поскольку мы ее находим позднее в некоторых армянских рукописях»⁵.

Сходная деталь встречается еще в византийских рукописях (№ 2563 Иерусалим — 1272 г.; № 9422 М, второй пол. XIII в.), где в одном случае между двумя холмами, перед которыми происходит основное событие, а в другом — за горой, где находится гробница Лазаря, мы видим множество людей, возмущенных происходящим, причем один из персонажей указывает перстом, как бы свидетельствуя. Подобное изображение объясняется текстом евангелия от Иоанна (11.17—45), где в сцене присутствуют иудеи, пришедшие сюда с Марией.

¹ См. *Покровский Николай Васильевич*, *Слово о приходе и поклонеии волхвов*, СПб., 1892, с. 11, 42.

² Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, Труды VIII археологического съезда в Москве, т. I, СПб., 1892, с. 69—71.

³ Интересно отметить, что сходную деталь содержит и еще одна рукопись Матенадарана (№ 5828, 1506 г., из Вагана).

⁴ М. В. Алпатов, *Икона «Сретения» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевской лавры*, — Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русской литературы, XIV, 1958, с. 557—564.

⁵ G. Milet, *Recherches sur l'icôneographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Misra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916, p. 238—239.

В нашей же рукописи эту деталь яряд ли можно объяснить евангельским текстом, ибо головы, которые выглядывают над гробницей Лазаря, очень мало похожи на изображения иудеев, пришедших с Христом. Головы эти изображены в нашей рукописи на черном фоне (вспомним, что подобное изображение характерно для представления населения ада в сцене «Сшествия во ад» во многих вавпураканских рукописях). Объяснение этому изображению можно найти в двух источниках. В апострифе «Слово Адама во аде к Лазарю» читаем о том, что сидевшие в аду древние патриархи и пророки «всерадовались, услышав о пришествии Христа и попросили Лазаря, уходящего из ада на землю, донести Ему весть об их положении и ожидании»⁶. Таким образом, головы над гробницей, это—напоминание о том мире, откуда он пришел, а нимбы в рукописи 1610 г.— указание на пророков и патриархов.

Влияние другого литературного источника, а силу его самой широкой известности, кажется нам еще более вероятным. Это — Шаракан, сборник армянских священных гимнов и канонов. Приведем два канона на воскресение Лазаря: «Христе! Божественным творческим голосом, ты, вызывая Лазаря из гроба, явил себя Богом живых и мертвых. От божественного громкого голоса ад задрожал с ужасом, и умерший, обвитый погребальными пеленами, облекся новой жизнью»⁷. «Ты воззвал к Лазарю и тем дал надежду умершим: воскресение умершего показало, что оживнут и умершие со времен Адама»⁸.

Возможно, что не только воспоминанием об апокрифе, но и мыслью об этой надежде, которая подается смертным, руководствовались здесь армянские иконографы.

«Тайная вечеря», как таковая, выпадает из миниатюрного цикла вавпураканских художников, лишь с XV в. заменяясь «Причащением апостолов». То, что они предпочитают сцене «Тайной вечери», обнаруживающей

предателя, «Причащение», свидетельствует об их интересе именно к таинству евхаристии.

Н. В. Покровский говорит следующее об этих двух темах, связанных с «Тайной вечери». «Византийские изображения Тайной вечери выражают не установление евхаристии, но только открытие предателя: то и другое произошло на одной и той же вечери, но византийские художники разграничивали моменты этой встречи, находя, что исторический перевод недостаточно выражает ее внутреннее значение, избирали особые формы для выражения идеи об установлении таинства евхаристии. Это изображение известно у греков под названием «раздавания тела и крови Христа апостолам», а у русских — «литургического перевода Тайной вечери». Липовые евангелии (россовское, № 74, конское) допускают оба перевода рядом. Литургический перевод в истории византийско-русской иконографии занимает более видное место, чем исторический»⁹.

Рукопись № 6758 содержит две сцены причащения: Петра и Иуды. Изображая причащение Иуды, художник следует тексту Иоанна 13,26—27: «Тот, кому Я, обмокнув кусок хлеба, подаю. И, обмокнув, подал Иуде Симону Искариоту. И после сего вошел в него сатана».

С другой стороны, появление Иуды как второго после Христа действующего лица «Тайной вечери» в евхаристии—не ново в искусстве.

Н. В. Малицкий указывает на исследование Добберта, который приводит справки о значении и порядке мест возложения на стигмой. Г. Мийе считает, что изображая на втором месте (т. е. на крайнем справа, против хозяина) Иуду, художник хотел подчеркнуть его измену, в соответствии со словами Иоанна Златоуста о том, что он возлежал на вечери выше верховного апостола. «Эта же мысль о самочинном занятии первого места Иудой на Тайной вечери сказалась в Халудской псалтыри и в другой композиции — приобщении апостолов (ис. 109,4 «Ты перешел во век по чину Мелхиседекову»). Здесь Христос не дублирован, с одной стороны, он приобщает хлебом

⁶ См. Н. Я. Порфирьев. Апокарифическое сказание о повозветных лицах и событиях, по рукописи Соловьевской библиотеки. СПб., 1890, с. 47.

⁷ «Шаракан», Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви, пер. с древнеарм. яз. Н. Зина, М., 1914, с. 134.

⁸ Там же, с. 415.

⁹ Н. Покровский, ук. соч., с. 276—277.

Петра, а с другой стороны, апостол с чертами Иуды (безбородый) пьет из чаши¹⁰.

Таким образом, исключая сцену «вечери» вокруг стола, наш мастер находит формулу, которая совмещает сразу три мысли — об евхаристии, о предательстве и о наглости Иуды.

Интересно, что в рукописи № 6758 тема причащения Иуды соединена на одном листе с Омовением рук Пилатом. Эта сцена была очень распространена в раннехристианском искусстве, и Д. В. Айналов¹¹ связывает ее с сиро-палестинскими традициями, которые в свою очередь идут от апокрифической литературы.

Сцена, изображающая старца, держащего на коленях распятого Христа, необычна для армянской иконографии. Подпись под миниатюрой гласит, что здесь представлен Иосиф Аримафейский, однако мы связываем данную сцену с иконографией Троицы, с ее бинитарным вариантом¹².

Подобные изображения художник мог видеть в западных памятниках, но поскольку эта сцена не получила развития на армянской почве, самый ее смысл оказался непонятным нашим мастерам, истолковавшим ее как Иосифа Аримафейского, держащего после снятия со креста тело Иисуса.

Эта редкая для иконографии армянских Евангелий сцена присутствует в большинстве рукописей крупнейшего миниатюриста этого времени Акопа Джугаеци¹³. Мы встречаем в его работах и другие редкие иконографические моменты, отмеченные в рассматриваемой рукописи. Так, например, цикл его Евангелия 1585 г. также включает две сцены «Причащения» — и Петра, и Иуды. А в сцене «Воскрешения Лазаря» также изображены головы над гробницей, причем, в двух рукописях имеются интересные для нас детали: в Евангелии

1610 г. эти персонажи снабжены нимбами, а в Евангелии 1607 г. — надписью *edkhuwga* («умершие»), что подтверждает наше предположение о связи с упомянутым апокрифом; а частности, нимбы являются указанием на пророков и патриархов. Сходны не только отдельные детали. Близость в цикле миниатюр и в характере иконографических схем, родство черт художественного стиля между нашей рукописью и работами Акопа Джугаеци (особенно ранними) и, наконец, совпадение имени мастера, позволяют сделать предположение, что в миниатюрах евангелия № 6758 мы имеем работу того же художника.

Нам известно в настоящее время шесть евангелий, украшенных Акопом Джугаеци и имеющих памятную запись с его именем. Это — евангелия: 1585 г. (№ 9691 Матенадарана), 1586 г. (частное собрание, Париж), 1587 г. (собрание Дж. Райленда, Манчестер), 1592 г. (собрание Иерусалимского Патриархата, № 3424), 1607 г. (и. Сурб Саркис, Н. Джульфа) и 1610 г. (№ 7639 Матенадарана). Большинство этих рукописей неизвестно специалистам, которые могут судить о творчестве Акопа Джугаеци в основном по хронологически последней работе художника, евангелию 1610 г., отдельные миниатюры которого не раз публиковались¹⁴. В этой рукописи, так же как и в двух предыдущих, стиль Акопа Джугаеци предстает окончательно сложившимся. Три другие дают интересную картину постепенной эволюции его художественного языка.

Когда речь идет о художниках нового времени, факт определенной творческой эволюции, не вызывает сомнения. Средневековые же мастера кажутся «стабильными» в своем искусстве. Безусловно, они были менее свободны в художественных поисках, чем современные живописцы, и все же их эволюция также была неизбежной и порой значительной. К сожалению, мы редко имеем возможность проследить ее. Сохранившиеся рукописи Акопа Джугаеци позволяют это сделать. За двадцать пять лет почти неузнаваемо преобразился весь пластический строй его миниатюр. Дошедшие рукописи представляют три этапа эволю-

¹⁰ Н. В. Малацкий, Черты палестинской и восточной иконографии византийской псалтыри типа Худольской, „Seminarium Koedakovianum“, Прага, 1927, с. 52.

¹¹ См. Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900, с. 70.

¹² См. В. Н. Лазарев, Об одной новгородской иконе и ереси антиархатариев, в кн.: «Культура древней Руси», М., 1906, с. 101—113.

¹³ В двух ранних рукописях, 1586 и 1587 гг. — а том же бинитарном варианте, а 1610 г. — в типе распятия Троицы, где Бог-отец держит в руках крест с распятым на нем Христом.

¹⁴ Л. А. Дурново, Древнеармянская миниатюра, Ереван, 1952, текст без заглавия, табл. 58—60; Л. А. Дурново, Армянская миниатюра, Ереван, 1967, с. 224, табл. 72—75.

ции: ранний (Евангелие 1586 г.), переходный (Евангелие 1586 и 1587 гг.) и зрелый (Евангелие 1592, 1607 и 1610 гг.). Прослеживая основную тенденцию в развитии его художественных элементов, можно заметить следующее. Эволюция композиционной структуры ведет к большей конструктивной цельности. В крупные формы, образующие композицию, постепенно входит сила и напряжение, мелкие элементы целее вливаются в общую композиционную ткань. Цвет его от рукописи к рукописи становится все более насыщенным, соотношения тонов приобретают напряженность и, наконец, в поздних работах звучность отдельных красок достигает предельной интенсивности. С этими двумя компонентами формы связана и эволюция ритма. Несколько вялая и замедленная в ранних рукописях, ритмича формы и линии становятся более гибкой и напряженной. Контуры фигур в зрелых работах приобретают сочность и особую осязательность, подчеркивая плотность и рельефность фигур. Если в ранних работах типаж несет влияние персидских образцов, то в дальнейшем приобретает черты, роднящие его с традиционным типажом армянской миниатюры, а лица же последних рукописей Акона можно иногда заметить живые портретные черты. Сравнительно бедные по формам пластические образцы раннего манускрипта, обогащаясь элементами в переходный период, приобретают затем лаконичность. Но это не

лаконизм ранних работ, а возникший на основе зрелого мастерства, более краткая и емкая форма выражения содержания.

Миниатюры рукописи № 6758 по стилю своему и иконографии близки миниатюрам Евангелия 1586 г. Их объединяет почти тождественность иконографических схем и стилистическое сходство: близость, вытянутость пропорций фигур, некоторая графичность манеры, общность «монголоидного» типажа, напоминающего образцы рейской и кашанской керамики и раннеперсидской миниатюры — даже временному увлечению художника (отметим, что типаж этот, являясь редким среди армянских рукописей вообще и исключительно — для рукописей XV—XVII вв.), тонкость колористического чувства (столь редкая в этот поздний период).

Отмеченная выше характеристика художественной эволюции изобразительного языка Акона Джугвения позволяет определять миниатюры рукописи № 6758 как наиболее раннюю из известных его работ. Об этом свидетельствует более мягкая, текучая и несколько вялая линия, более односторонние и менее выразительные лица, сравнительно бедный и малоразвитый орнамент, и, наконец, менее совершенная манера исполнения.

Близостью иконографических схем и общностью стиля рукописи эта хорошо вливается в цепь творчества Акона Джугвения как наиболее раннее его звено.

Մ. Մ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԳՐԻՒՆԻՆԻ ԿԱՄԱՐԱԶԱՐԴՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԳՐԻԴՈՐ ՄԱՐԶԱՆՆԵՐ

(Կ Գ. 54—55)

Հայկական աղագիր գրքի նկարագրական արժանաթիվ է ուսումնասիրված։ Արվեստի այդ տեսակը սկիզբ առավ առաջին գրքերի ապագրությանը զուգահեռ։ Սկզբնական շրջանում օգտագործվում էին ստորադեղու գրքերի կլիշեները, հետագայում՝ ընդգրկվեցին ստորադեղ արվեստագետներ, իսկ XVIII դ. սկզբներին հանդես եկան հայկական գիրքը ձևավորող հայ նկարիչները։ Դրանք թվում իր պատմավոր տեղն ունի Գրիգոր Մարզվանցին։

Գրիգոր Մարզվանցու անունը հիմնավոր մասը է գործիչ հայ գրքի ապագրության պատմության մեջ¹, բայց որպես նկարիչ ու փորագրող արժանի գնահատության չի առաջել²։

«ԵՍ ՆՈՒԱՅՍ ԱՄՆՆԵՑՈՒՆՑ ՄԱՐՍԸՆԱՆՆԵՐԻՆ», Փորը Հայքի Մարզվանցի գլուխադրողից էր։ Մարզվանցի Հայտնի էր արժանի հանքերով։ Փառաքի վրա իշխում էր կղմիկը շարժված ունեցող թերթը։ Թանկիները վարպետ ներկարարներ էին։ Հատկապես մեծ համարում ուներ նրանց պատրաստած կապույտ ներկը։ Զարգացած էր քանդակագործությունը։ Բամբակից գործված լին փաղկավոր կտոր-

ները ստեղծվում էին ներքնակների, բարձրի, վարպետների ու վերմակների երիզների համար։ Մարզվանի բնակչության մասին հիշատակվում է, որ նրանք քարեղաշտ և ուղղամիտ մարդիկ են³։ Բարեպաշտ Մկրտիչի և Քուրմատենի ընտանիքում ծնվում է Գրիգորը։ Իր ընտանիքի մասին նա հետագայում գրում է. «Դարձնալ լիշեցեք զհանգուցեալ առ Քրիստոս զհայրն Մկրտիչն. և զմայրն իմ Քուրմատենն. և զպապն իմ զՔրիստոսն և զմայրեան և զմամն Մարթան։ Եւ եղբայրքն իմ զԵրիստոսատուրն և զՄիքայելն. և զմայրն և զիջայրքն իմ ետնեմ և այլն», որ հանգուցեալ են առ Քուրմատեն, և եղեալ են 'ի չորիմա հարցն մերոց 'ի քաղաքն Մարտան⁴ որ և իսկ ծնեալ և սնեալ 'ի նույնն⁵։

ԳՐԻԴՈՐ ԴՊԻՐՍ, ՈՐ ԵՄ ՁԵՆՈՆԱՍՏՈՒՆ ԱՇԱԿԵՐՏ ՏՄԻԲԱՆԱԿԵՐՏԵՐ ԵՄՂԻԿ ԵՐԱԺԵՏ ՍԱՐԳՍՍ ԳԻՏՆԱԿԱՆԻՒ ՎԱՐՄԱԳԵՏՄԱՆ...: Գրիգորը աշակերտում է Բաղնի Ամբուլու վանքի գլխացի սաներից մեկին՝ Սարգիս վարպետին։ Ամբուլուն գլուխվան Հայտնի գլխացի էր զՅոնա XV դարից, որի ուսման ծրագրերը որդանի կանոնիկ թույլիս առաջավ հատկապես Բաբեղ Աղբակեցու արք (մահ. 1615 թ.)։ Ամբուլու վանքի գլխացի հեղինակությանը նպաստել են ներսես Մոկացին, ինչպես նաև Վարդան Բաղնիցին (մահ. 1704 թ.)։ Վերջինիս մամանակ գլխացի անվանվեց համարան, կարգավորվեց Մատենադարանը և համարվեց նոր ձևադրերով։ Վարդան Բաղնիցու մամանակ (45 միաբան և 40 աշակերտ կար) վերանորոգվում և ընդարինակվում են մի շարք ձևադրեր, իսկ դասավանդվող առարկաների շարքում առաջնակարգ տեղ են զբաղում նաև մանրանկարչությունը, որմանակարչությունը և գրչու-

1 Վ. Գ. Խաչատրյան, Յիշատակարան, հատ. II, 1811: Թուրքի. Տիպ ու տոս, Գ. Պելի, 1812: Գ. Անկյան, Հայ գիրքը և ապագրության արվեստը, 1946, և. Ոսկանյան, Խաչատրյան մի էլ Հայ ժամանակագրության պատմությունը, Վերմայն, 1963, № 1: Դ. Մակյան, Մի էլ Հայ Հին ապագրության պատմությունը, Վերմայն, 1963, № 2: Մկրտիչ Նարեկյան, Հայ ապագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում, 1964:

2 Մարզվանցու-փորագրողի գործունեությանը մասնակցորեն սերտադրել է Լ. Մաթթանը՝ «Մի էլ Հայ Հին ապագրության պատմությունը» հոդվածում, Վերմայն, 1963, № 2, էջ 38—42:

3 Գրիգոր Մարզվանցու Հիշատակություններն իր մասին վերջին են 1706 թ. Գ. Պելում հրատարակած «Մայմազուրյան Հիշատակարանի»:

4 Վեդյա Ձեյրիի ուղեգրությունը, «Ժողովրդական պատմություն», Մյուն, 1867, հատ. Գ, էջ 120—140:

5 «Մայմազուրյան», Գ. Պելի, 1706, էջ 888:

Քյան արժանաւոր Այսորիեան գրասկան կրթութեան առաջած զիարբերքից (ե՛ր թազար Յամթայ կինաւ առաւ) որք երաժիշտ եւ զարգացիր զըլտաւա եւ նկարգեալ Մարգար ժառ, Համադար Սըկըրի ա. Կանտեսի վանքում (Մարգարեայ աշտով վանաւայը լը՞, ընթերցանութեան եւ ծաղկարարութեան զուտը է առանձն Գրիգորը:

«ԵՒ ԶԵՆԻ ԺԱՄԱԿԱՆԱՅ ԵՎԱԶԼ 'Ի ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼԻՍ ԶԱՆԵՆԻՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏՈՍ, ՈՐ ԷՐ ԲՈՒՆԱԿԱՆ ԼԱՅՈՑ ՌԱԶՄԻ 1684 Ք. Մարգար վարդապետը, թորաշէնը կարգաւոր նպատակով, գալիս է Կ. Պոլիս, իր Հեռ ընդերով նաև իր աշակերտ Գրիգորին: Գործն ավարտելով, ուսուցիչը վերադառնում է ա. Կանտեսի վանքը՝, իսկ աշակերտը մնում է Կ. Պոլսում:

«ԵՒ ԵՍ ՏԵՍԵՆԱԼ ԶԱԶԳՍ, ՈՐ 'Ի ԳՐՈՑ ՍՐՈՑ ՍՏԵՐԷ ԵՎ ՍԱԿԱՆՈՒԿ ԳՏԱՆԻՐ ԳՐԱԶՆԻՐ ԳՐԵ. ԱՆԻՐ: Փողովդի յուսովորութեան զազափար զանուն է Գրիգոր Մարզվանեցու կյանքի նպատակը, որք նրան սցնորում է Հաղթաներու զվարութեանները: Տպագրական գործին տիրապետում է ինքնուրույն: «Եւ իմ ներմտածման թանկս սկզբին կցի արհեստ կազապարաց տպարանին: Ո՛չ ուրեքն տեսնելով իմ, եւ ո՛չ ի Հռոմ գնալով, եւ ո՛չ ի յայլմէ արհեստարաց տեսնալ, եւ կամ ի նմանէ ուսնալ: Այն ժամանակ Կ. Պոլսում չկար տպարան: Նշանի նրանիս Չեկոյի Քյումուրջանի տպարանն իր կրկամյա կյանքն ավարտում է 1678 Ք.: Մարզվանեցին գնում է նրանիս Չեկոյու տպարանի կայքն ու տառերը: Եւ չազգայան Հարգաբարեւոյ նկարեցի զգիրտ, այլեւ մինչ ի Ֆէ՛ն՝ Հայկն յաղագասն եւ գիր ի զուրիս, որ գրատուրդի ի վերայ յգնմի, եւ լինի զեղեցիկ կազապար մինչ այլեւ Ֆէ՛ն, զյապարգին, որ նախ յգնեմն առի մայր: Եւ ի սմանէ, ջուրացմամբ ծնցի որդի թազումը արհեստ պետադոյն... Որով շարատարդի գիրը զինչ եւ կամիս), Համադարմակում այդ գործով Հրապուրված Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու Հեռ: 1698 Ք. երանք միասին Հրատարակում են «Տաղարանը, որից Հեռո բաժանվում: Գրիգոր Մարզվանեցի տպարանը չի գործում մինչև 1706 Ք., իսկ Աստվածատուր զգիրը այդ ընթացքում Հրատարակում է սուս անուն գիրը (Մարակնոց, Եսթիկանց: «Գիրք ազաթիցը, Փամապիքը, Մաշտոց, Տանա-

ցոյց եւ այլն): Մասնագետները Հեռեւայ կնքը են մեկնարանել Գրիգոր Մարզվանեցու 1706 Ք. Հրատարակած «Յայտավորքին ընդարձակ Հիշատակարանում անց գտած տաղերը, «Եւ ի առամանէ ողորն գտնուելոյս դատարանաց ինն երկուց ամանց թազում գնաստ զոր ոչ զընցից գտնուանէ նոցին. զի մի յամթ կրեցնն ի յաղաց ի աղէն. եւ կամ վասանուն ընկալցին ի մեջ տղաքս, զի յազաւս թազում ազաւթնանց իրենայ յափշտակաւ գորանազորմութեամբ իմ եւ նաոց իմոց զամենայն տպագրութեանս իմ ծաղկազորով եւ այլն ամենայն, եւ ոչ մի ինչ մաս մի ընաւ ոչ ընկալայս: Ինչպիս երևում է, Մարզվանեցու տպարանը ոչ աղերով Հանապարհով գարնել է Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու տեփականութեամբ: Այս բուրից Հեռո Մարզվանեցին ստեղծում է նոր տպարան (սեւայնելս եւ Հաստատեցի կրկնապատիկ տպարանս քս առանէ թան զ՝ յափշտակնայն ի ձեռաց տառապելոյս: Թելլա երկուստանս ամ աշխատնայ իմ, զի յարացի ի յարադրմանէ զոչից ըստ պիտալից մարմնոյ: Եւ կցի որդւս ինցի. եւ կամ Երեզուկ, միայն ի տանիս որդոյք իմովք): Այս տասր տարիներ յանազաւթնայն արժանազից երկար կմնա նրա արտում, որին Հեռագայում կազմեանա նաև նուրանման մեկ այլ խաթորութեամբ: Այդ ժառին Մարզվանեցին ակնարկում է 1730 Ք. Հրատարակած «Յայտավարք: «Եւ ի ՌԱԶՄ ԲՈՒՆ Կարգվանեցի տառածոյ նախ տպեցի... աշտմաւորս, զորս լետայ ազանցան ընկերացեալն իմ, եւ ոչ կացին յառաջին տպմանին եւ զրկեցին զիս անխնայ, եւ զիմ բաժինս փշտակեցին լինէն. զոր ի չինելն եւ ի թափելն զազափար արնէ՛լ գրեալսն մինչ ժՐ ամ աշխատեցայս:

1706—1734 թթ., շուրջ 28 տարիների ընթացքում Գրիգոր Մարզվանեցին Հրատարակել է տասնյակից ավելի գիրք, որն այդք ընկնող ներկայիս է XVIII դ. առաջին կեսի Հայ տպագրական գործունէ՞ նրա տպարանի աշխատակիցների

Ն. Ուկանյան, Եսթուայ մի էլ Հայ ժամանակագրութեան գրառութիւնից. «Եւրոպեան, 1862, N 1, էջ 81, Բ. Կերկոյան. Հայ տպագիր գիրք նստակութեւն, 1904, էջ 24:

Ն Եսթուպոլստ որդւսն գրատուրդ... 1706, էջ 49: Տես որդւս վաթիցն կմարտին տառածոյ ազգաց եւ աղան՝ Հանոց Քրիստակոյ... որ կոչ Յայտավարք, 1706, 1642 էջ 97րդ վկայականն, որ կոչ Համանուն Ազաթանիզատ, 1709, 440 էջ: Առանձնով Հանքին գիրք սպորմանց, յազաւ վարժման ձեռնակն աղայը (Այլքնորսն Հուսն Ակնոց), 1712, 163 էջ: Հովհաննես Հաղպատի (Մրգուլ), Կրթաթիւն (տառայ), 1713, 231 էջ: Հովհաննէս Ուկանյան, Մեկնութիւն որդւս Անապարակ..., 1717, 252 էջ: 97րդ գրառմանից երկրէ Յարեւ, որ կոչ Չեկոյ, 1719, 263 էջ: «Յարք գիրք Հարցմանց երկրէ երանել տար

Ն. Մեռն վ. Անկեյան, Թաւշի զարդը 1100—1704, ՎճԱՆ, 1927, էջ 219:

Դ Հովհաննէս Ուկանյան կոչում է, որ 1706 Ք. այդ խանձ յար եւ թաղարարութիւն: Մարգար վարդապետը որդւսն թաղարով նարակ է Նոյնուր վանքի կառույցներէ: Նույն տեղում, էջ 220:

Քվում հիշատակվում են Բաղդասար զպիրը (սորաբորոզ), Մարզպանեցու ազգոյ որդի տիրացու Լորեսոսը (սրինական հարմարեցնող, շարդո և արեհնը ցրող), կրտսեր որդին՝ տիրացու Բագվորը (շարդո և արեհնը ցրող), կնսարացի Լակոր զպիրը (տապարանազարդ), Մահազը (Քանայք հփող), ինչպես նաև՝ Սաային, Ազվանը, Մակարը, լեհացի Գրիգորը, Քիֆլիսեցի Տնր-Գևորգը, տիրացու Դնվինը, շղապեացի Լովհաննեսը (Քղթի աշխատանքները)։

Վերականգնելով Կ. Պոլսի առաջին տպագրելի Արգար զպիրի և Որեմիա Չեկպի Քյուսուքյանի նախածնունդն զորքը, ինչպես շեշտում է Լակոր Տ. Սիրունին, Գրիգոր Մարզվանեցին կարողացավ տեղի տպագրական ծրվու շրջանները կապել իրար¹⁰։

Գրիգոր Մարզվանեցու գործունեությունը Քվ-լազդված էր Կ. Պոլսի մշակութային կյանքի աշխուժացումից։

XVIII դ. առաջին երեք տասնամյակներում Կ. Պոլսում ծավալված տպագրական գործը (Աստվածատուր զպիր, ս. Էքմեանին և ս. Մարգի, Մարգիս զպիր, Մարգիս Նովգրիկացու, Ատրոս Լատինացու, Գրիգոր Մտածուցու, Էտկար Դեզվանցու, Մարտիրոս Մարգալանի, Բարսեղի ու Լակորի, Աբրահամ Քրակացու, Հրատարակությունները) վկայում է ոչ միայն տեղացիների, այլև քույր Հայկական զաղթաշարժների հետադարձ ջրերով զնայի գիրքը։ Հնդ որում, ընդգրկվում են կրտսեական, զավանսարանական, պատմական, փյոխոփայական, գեղարվեստական (բանաստեղծություններ), քերականական, ուսումնական և այլ բնույթի Հրատարակություններ¹¹։ Այստեղի նաև գրատիրությունը Քվլազդված էր Կ. Պոլսի հայ Հասարակության մշակութային կյանքի զարգացման ընդհանուր իրավիճակից։

XVII—XVIII դ. դ. Կ. Պոլսում բանաստեղծություններ էր տպագրում Բաղդասար զպիրը (1653—1765)։ Ժառանգապետության քննազավա-

ռում լայն Համարում ուներ Պալյան ընտանիքը։ Պալի Պալյանը (1652—1725) շնչեք վերանորոգողից հասով բարբոսի ճարտարպետի առերևանի՝ երկու զար անընդմեջ առնմի ժառանգելով այն։ Նկարիչ Մանասենների առնմը (ապաղանգավոր էր հատկապես Ռաֆայելը՝ իտալական կրթությամբ) Քուրդական իրականության մեջ հիմնավորեց Հասարակայնի նկարչությունը, բարձրացրեց գեղանկարի գիրը Հասարակական կյանքում։ Անվանի նկարիչների Համարվ ունեին նաև կեսարուցի եղբայրներ Սաային ու Բարսեղը։ Նոր Քափի ստանում ժողովրդական կիրառական արվեստի տարրեր՝ նշույթի զարգացումը, որի փայլուն վկայություններից է Տյուլյան ոսկերչական գիր-դաստանի մեծ Համարումը Հասարակական կյանքում։ Փայտի գեղարվեստական փորագրման վարպետի անուն ուներ Մարտիրոս Բյուզանդյանը։ Անա այս միջավայրում է, որ զորքի է Հրատարակում Գրիգոր Մարզվանեցին։ Նա Հրատարակական գործում առաջնահերթ նշանակություն էր տալիս գրքի տպագրական կուլտուրային (տառեր նկարելը, ձուլելը, շարվածքը, զլիսագրերը)։ Մարզվանեցու Համար ոչ պակաս կարևոր էր նաև զորքի նկարազարդումը։

Ենվարեալ և փորձալ մեռամը Գրիգոր տպագր...»։

Այս գործում Հաղորդության Հասնելու Համար Գրիգոր Մարզվանեցին ազատվում էր այն բազմաթիվ Հայկական նկարազարդ գրքերից, որոնք լույս էին տեսնում Վենետիկի ու Ամստերդամի տպարաններում։ Նրա գործունեության ուղեծրին էր հատկապես Ոսկան Սրնանցու տպագրական արվեստը, որի մասին ունի հիշատակություն։ Եմրանելի Ոսկան վարդապետին Հրամանա տեսած Ցակոր սրբազան կաթողիկոսին Ռմէ (1658)¹² Քվին գնացելով Ամստերդամ բազում գրամով վանա տպարանի և գտնալ անդ շինող գրեթեց գեղեցիկ և յոթ որդեկ և տեսանելիք զատառանաշունչ և զշարական զայլուն։ Անշուշտ, քնական է Մարզվանեցու Հիացմունքը Ոսկան Սրնանցու սկստվածաշնչից (1666, Ամստերդամ)։ Դա ոչ միայն առաջին Հայերեն տպագիր Աստվածատունն էր, այլև գեղարվեստական չքից մեղմորում ունեցող առաջին Հայերեն գիրքը (Հատուկ ընտրված տառատեսակներ, զարդագրեր, զլիսատառեր, լիսնկարներ, որոնք մեծ ազդեցություն ունեցան Հայկական գրքային արվեստի հետագա զարգացման Համար)։ Աստվածաշնչի նկարների

Հորե մեքս, Գրիգորի Տախարյան, 1720, 28 էր Երեք տառաք Հայք, Համեացու և պրդատառ...», 1725, Երեք ազգիք որդի Գրիգոր Նարեկացու Լովկիր Հանուրի, 1726, 421 էր Եմա Սրբո վկայից... (Ճարտարագ), 1730, 722 էր Եմրդեանք Սաղեալ այն տառով Ռան Ոսկերան...», 1734, 132 էր։

¹⁰ Լակոր Տ. Սիրունի. Պոլս և իր գիրք. հատ. I, Պոլս, 1965, էջ 680։

¹¹ Կ. Պոլսի Հայկական տպագրական գրքի աշտարակի աշխուժությունը նպաստեց, որպեսզի սուլթան Ահմեդ Գ (1703—1730) հատուկ հրովարտելով վերականգնել Սեյիմ Ա-ի (1617—1630) նշանի տպագրական գրքը Քուլաթարյու իրավունքները։ Բալադի Բ (1667—1672) Լական գա-տալնով ազգիկ էր տպագրության գրքը Քուլաթարյու։

¹² Գրքից կա, որ Ոսկան Սրնանցին Էքմեանից ներգալ է մկննչ 1662 թ. տեղեկություն 27-ին Տե՛ս Ռ. Նիսեանյան, Լույ գրքի պատմություն, հատ. II, Սրնան, 1977, էջ 421։

(159 հաս) մի մասը նվիրատվում մեծ Համարում
անձեղջ առկանի արվեստականների սանձագործ-
արվեստների փոքրագրություններն էին (Թաֆա-
յե, Հենրի, Հոլլանդ)։ Չորս փերում առաջագը-
ղած էին ներքին շարժիչ փոքրագրություններ
«Առաջագրություններ» շարքը (1438 թ., հրատարակ-
վել է 1511 թ.)։ Փոքրագրությունների մեծն C S

փոփոխվելը XVI դարի վերջում և XVII դ. սկզբին հայտնի են չորս Բրիտանոֆ Վան Զինվածներ և երկու Կռակերա Կարելյա Վան Զինվածներ, որոնք գրառվել են փորագրությամբ¹²։ Մրառե փորագրությունները, Համալսարան Բրիտանոֆ Վան Զինված նրկարգի աշխատանքները (1552, Բազել—1652, Ամստերդամ) լայն առարժեում են ունեցել և սեղ զատ բազմաթիվ Հրատարակությաններում։ Հայկական գրքերի նկարազարդումներում ևս հանգիստում են, այսպես կոչված, «Բրիտանոֆ փորագրություններ», որոնք պարզորոշոր առկ են գրավում շարժվող նկարներում, սազարաններում, սազմաններում, խնդան Լան պատմափիլիսոփայական աշխատություններում։ Առաջնությունը գրավում են Ոսկան Բրեաները՝ ժևանվածաշխի նկարները։ Ավելին, Խույն նկարները շատ համառ հանգիստում են միաժամանակ, բայց տարբեր երկրներում գտնվող սազարանական կնիարանների Հրատարակություններում։ Պետր է ենթադրել, որ Մասսինա Մարիան՝ Ամստերդամում ձևոր բերած փորագրությունները սազարաններ են խնդան նրա, Խույնայի և հայտարգի՝ Ոսկան Բրեաները։ Հրատարակած գրքերում՝ «Յիսուս որդի» (1650), «Եսարակնաց» (1653), «Առաքմածաշունչ» (1666) և հայտարարար վնարափորագրել տարբեր Հրատարակիչների սազարաններում, Անդրան սոփոական է կնչել փորագրությունների աշարքնակ գործունեությունը, որ Խույնիակ Խույն դիմանկարը տարբեր գրքերում տարբեր առվանում է ստացել։ Որինակ, «Երթույն» (1713, Կ. Պոլս) գրքի Հնդկնակ Հովհաննա Մբրգերի նկարը սազարի հմայիններում հանդես է գալիս որպես նարկնակը, Բրգերա Տափնացի, Դազար Տահկեչի Յովադանն ու ալիտարանք ձևորքն, կաթորգիտանակն զգեստավ պատկերված դիմանկարը, որը Ձևոր Գլակ է Գ. Մարգվանեցու 1708 թ. Հրատարակության մեջ, ներսան Ենորայի է «Յիսուս որդիում» (1652), նարկնակը՝ «Գիրք սալիցում» (1726), Հովհաննա Ոսկերկրան՝ «Ներքողանքում» (1734)։

Գրիգոր Մարգվանեցին ևս պատահածում է
Ոսկան նրանց։ Աստվածաշնչի փորագրություն-
ները, ևս կրկնորեն ինչի է տե՛կնաց ծառք։

(Մատթեոսի Ավետարանի սկզբնաղագրը), շեռ-
յիռութունը, «շարութունը», «Մուսք նշուա-
ղեմը», որոնց վրայից հանում է Յրիշտի՝ Վան
Ռիհնի միացադարձն ու փոխարինում իրենեմ
«ԳԴ»։ Մարզվանցին ազտագործում է նաև ան-
հայտ փորձագետների գործերը, ինչպես Եմվի-
տունը («Համառոտ պատմություններ անդրինադա-
նայն գրքից, Վենետիկ, 1700, էջ 2), «Առավոտա-
մայրը» (Մանգոստան Անադոլ, Թարգմանեմ շու-
րառան աղօթից գրքից, Վենետիկ, 1685, էջ
212), արտգոստաթերթը («Ճիշտև որդե գրքից,
Ամսանրգամ, 1660) և այլն։

[illegible]

Հմայիկները, որոնք Ուրարթագրքի զորյի մասն են կազմում, ժողովրդի մեջ լայն տարածում ունենին¹, նրանք պարունակում են ազգային ու շարքի փրկելու տերտերը: Դեռևս ձևագրի հմայիկներում ձևավորվել է նրանց կանոնի կատարվածը, որպես ահարանի մասերի իրարից բաժանվում են մանրանկարներով: Տղազքի Հմայիկներում եւ պահպանվում է ավանդական մեջ, երկար (երբեմն 3 մետրի հասնող), ենչ (հմայականում 10 ժ), միազույն, իսկ երբեմն տպարարվում էր հետո երկված (հասնողական կարմիր), 4. Պղտում լայն տեսած Հմայիկները ազգագրիկ են 1703—1747 թթ. «ի տպարանում» Գեղամայի վարդանի որդի Նորահասակ և ժողկածառը բարեկալա լուսարկն (1709 թ. Հմայիկի Հիշատակարան, Մատենադարան, N 50): Բանահայրվյալն մեջ հայտնի է միայն Հուսիկ Գեղամայի տպարանից զուրկ եկած սնվածաբանը (1710)², Հմայիկների մի մասի Հիշատակու

¹⁶ А. А. Одобешки, Народные верования армян (по материалам рукописных списков XV—XIX вв.), «Кавказский этнографический сборник», М., 1978, вып. VI, с. 107—130.

¹⁵ Հեղինակը հայտնի է իր «Հայկական դարձեր» գրքով։
Երևան, 1962, էջ 68:

թլունները, ինչպես նաև նրանց զինաթմբատական սպազարկան Համեմատությունը Հնարավոր է դարձնում որոշակի խումբ առանձնացնել, որոնց սպազարկը Գեղեկանցի Վարդանի որդի Հովհանն է. «Այլ և լինելցը 'ի սպազարկումս Գեղեկանցի Վարդանի որդի Նորահասակի և ծաղկածալալ բարեպաշտ Հովհաննի. և Հոգևոր հորքոցն իբրև սպասաւորող և զործող Շատուիքնի Բարաքիասի որդի Մահուհիս զղպիւր Մինասին, ինչորեմք ի զննելով սիրելիք մեր 'ի տէր զայս Վախչուլ և ընտիր որինակ է առեալ Հիմալիւս զարգանալով կամ օրինակելով ազօթիք մերովք զմեզ և զմեր մեղքն լինելոյնք...» — այսպիսին է Հովհան Գեղեկանցու Հիմալիկների ամենամեծ Հիշատակարանը¹⁶, ճպտագրիչը Հիմնականում պատգործում է Գրիգոր Մարզվանեցու փորագրությունները, Կան նաև Մարզվանեցու ինքնություն կոմպոզիցիաները՝ ս. Գնորգ, ս. Մարգիս, ս. Սուեփանոս, ինչպես նաև, պարզապես ժամանորվյալ մարմն է մերահամարել զհարկությունները, սեռական և Քրիստոսը (ամպերի վրա, երկրպագող մեղքին, Քրիստոսը՝ խաչափայտով, իսկ վերինից ճառաղայթում է սր-Հոգին) և այլն։ Այս աշխատանքները ստեղծված են ինքնատիպ ժամանորվյալ, առանձին ժամանակների պատկերումներով, շարժան են, լուսատվերի մի փոքր պոլյանտական զգացողություն, որը ելնում էր փայլի փորագրության տեխնիկայից։ Դրա հետ միասին, այս աշխատանքներում Մարզվանեցին լուծի ստեղծագործական ազատության այն զգացողությունը, որը բնորոշ է նրա ինքնություն և Հիմնական աշխատանքներին։ Գրքերի սկզբնազարգերի և լուսանցադարձերի նախշերը փոխառված են Հայկական մեծագրերի մանրանկարներից և *Հարմարեցված փորագրական արվեստի պահանջներին։

Առաջամատուր Կոստանդնուպոլսեցու Հեռ ունեցած վճեից և ապարանից զրկվելուց Հեռա Գրիգոր Մարզվանեցին մեծամուսու է լինում նոր սպարանի ստեղծման։ Պատրաստում է նկարների կլիշեներ, որոնք ինքնություն նկարների փորագրություններ են։

1706 թ. Հրատարակած առաջին գործը «Եփրատ-Հրեզդանորեն տիպոգրաֆիքն (և Պատկանելով մինչ այդ գլխավորն ունեցող կանոնիկ տիպոգրաֆիքների կառուցվածքը (լորս անկյուններում՝ Ավետարանիչներն իրենց խորհրդանշներով, վերևում՝ Աստծո կամ Քրիստոսի Հեռ կազմված կոմպոզիցիա, մեջանկի կողային մասերում՝ Գրիգոր Լուսավորիչն ու սրբերի գասը զրված որևէ պատմիչ), Գրիգոր Մարզվանեցին աննշան փո-

փոխություններ է կատարում, տեղափոխում է Լուկասի և Լովհաննեսի պատկերման տեղերը, վերնում տեղադրում է «Եփրատ-Հրեզդանորեն տիպոգրաֆիքն, որով ամլալ պատկերը տարբերում է 1686 թ. Վենետիկում սպազարկած «Եփրատ-Հրեզդանորեն տիպոգրաֆիքն» Այս աշխատանքի տակ եւ նա չի ստորագրում։ Հետագայում նա չքեզ տիպոգրաֆիքներ է ստեղծում Զենոր Գլախի, Լովհան Ոսկերեքանի, Նարեկացու և Ալաֆանեցու հրատարակությունների համար, որտեղ նույն կոմպոզիցիան Հանդես է գալիս աննշան փոփոխություններով։ Կյուրաձե ամպերի քույրանքի մեջ խաչն ու երկրազունը մեղքին Քրիստոսն է (XVII—XVIII դդ. Հայ զինանշարությունը մասնցող ռեզլ), իսկ ցածում՝ Կ. Պալա մայր եկեղեցին Հիշեցնող ճարտարապետական կոմպոզիցիաները (փորձելով լուծել Հեռանկարի Հարցերը)։ Նկարի տակ ստորագրում է՝ «1157 ԳՐԳՈ (1708, Գրիգոր)։

Նույն թվականին լույս տեսած «Ճամամուր-քը Հեղաշրջող նշանակություն պետք է ունենար Հայ սպազարկի որդի մեծագործան պատմության մեջ։ Ճամամուրքին Համար Գրիգոր Մարզվանեցին փորագրում է վեց մեծ թերթ. Եփրատ Լուսավորիչ, Եփրատ Լուսավորիչը միտում է Տրոպասին, Աշխենին ու Խոսրովիդուխտին, «Մնուկ և Մուգերի երկրպագությունը, «Եսակլություն, «Հալարություն, Եփրատ Լուսավորիչ շարադարը Տրոպասի կողմից, որոնք բոլորովին ինքնատիպ ստեղծագործություններ են։ Դրանց ստեղծման ժամանակ Մարզվանեցին պատգործում է եվրոպական փորագրությունների կերպարները, ճարտարապետական որոշակի մանրամասներ, բայց սյուսներին մեկնարանությունները, զանազան ատրիբուտների և զգեստների պատկերումներն ինքնություն են։ Ավելին, դրանք զինանշարության սկզբունքներով ստեղծված նկարներ չեն, առանձնահատկություն, որը բնորոշ չէ XVII դ. և XVIII դ. սկզբի փորագրություններին, այլ կատարված են ժամանակի Հաստոցային գրաֆիկայի ըմբռնումների մակարդակով։ Ինքնություն նկարների փորագրության աշխատանքը զգվարին ու բարդ գործ էր Մարզվանցու համար։ Այլ մասին եւ գրում է գրքի Հիշատակարանում, «Եւ մեծանայ զանազան մարդարեղով փառքերով, և զեղեցիկ կանոններով և մեծամեծ խորանիւք փառեալ զարդարանալ զարդարեցի և պատկան շատ իւրա պիտոյից՝ նկարել իմով և քանզակն փորումամով, երբեմն և երբեմն ետաղը սիրտ իմ, և ցնղը միտքն իմ, նեղանալու սիրտ իմ, ցամաքը զօրութիւն իմ. և լոյս ալացս ետաղիւր։ Ծւ իմ միայն արհեստաւորութեամբ շատ միջի սեւա զրոյն յամենայն զարդարանալ».

¹⁶ Մատենադարան, Առաջիկա № 62:

խառնեալ միմիկերբ: Դժգոյության և շփոթութեան հետեանք է նաև այն, որ Մարզպանեցիներքննեալ նկար նույն տեսքով փորագրում է փայտի վրա, որք զնառաջութեան ժամանակ սխալ է տարածուած. արշաւ չի՞՞ր Քրիստոսի աջ կողմք է լըլում աջակտի մէջ (սեանկութեան):

«Մոզքի երկրագոյութեան» բազմաթիւ տեսարան է, առանկէ խմբերից բազմաթիւ: Քերթի ողջ տարածքը զբաղեցնում է մոզքի երթը: Քերթի աջի մեծագումը նկարիչը շրջանակով եզրագծում է որ. բնականօրէն: Չկարգանալով լուծի հետամոքսի Նարեքի, փորագրողը երբեք զիջ զնացող ոչորապաշտաւ համոզմանք է առնել, ծած, որոնք շնորհիվ լայն տարածք է ընդգրկում և հասնում շարժման սիմիլի զգացողութեան: Հասկապաւն ցրտում են տարրեր ազգութեաններէ պատկանող մարզիկաց տարազներէ, ինչպէս նաև տանարի (Քերթի խորհրդանշող), տներէ ու բարերի, կենդանիներէ (կիւր, փղեր) նշտական ու սկալ վերադարձումը: Նկարի հարթագրական լայն լուծումները, մանրանկարչութեան տարեւելոց մեծամարտումները միջնադարեան հայկական գրչային արվեստի հետ ունեցած սերտ կապերի վկայութեան են: Մյուս կողմից, կոպտագրչային կատարման ապաստութեան ու ֆիգուրներէ ծախալայն պատկերումները կրում են կոպտական նկարչական արվեստի ազդեցութեան: Քերթի որոշ համոզմանք ունեն բացառական գրչութեան. «Քերթի», «Ն. երկրակն եղիլն. փառ ի բարձունս», «Մեղմկի» և այլն: Նկարի երբեք տեսարանի բացառութեան է, որն ամբողջում է՝ «Երիզար Մկրտիկ եկարող 1154 (1705)» տարագրութեամբ:

«Եւանկելութեան» ստեղծելիս նկարիչն օգտւել է կոպտական փորագրութեան (կոպտագրչային) գաղապան կատարմամբ, առանկէ լիւծաններ), միաժամանակ հանգել է քերի գծաւ: Նկարի բարձր կոպտութեան: Քերթի երբեք գրութեան սկզբում կարգում ենք. «Երիզար որդի Մկրտիկ եկարող սողող պատկերիս. թիլն ՌՃՄՆ (1705)»:

«Հարութեան» նույնպէս գաղապան բազմաթիւ տարի կոպտագրչային է, որը մանրաբանական է զանազան իրերի ու զգեստների սկալ, մանրափրկիկ պատկերումներով: Նկարի վերնում տեղագրում է բացառական գրութեան, իսկ վերջում՝ «ՌՃՄՆ. եկարեալ ու փառեալ ձեռքով Քրիզար տալարի տեսման ի զարիս»:

«Մատապոյրի» լայն նկարների առանձնահատկութեան է հայկական թիւաների (Պրիզար (Լուսավորչին տանելոց) մատը գրչային գրաթիկա:

Պրիզարի մեկը գաղապան զարան նույն թիւան տարրերի է՝ Քերթի կենտրոնում տեղագրում է Պրիզար (Լուսավորչին) կողմից Տրապիս, Աշխենի ու Լուսավորչին միմիկերբ տեսարան: Չորս կողմերում պատկերում են Լուսավորչին լուսարարները (15 սրտիկ)՝ համապատասխան բացառական մակագրութեան:

Այս Քերթի ուղղագրում է երկու տեսանկյուն: Կենտրոնական մասին շատ ավելի չքեղ ու հանգիստօր տեսարան նկարչական արվեստի ներմուծում է ծաղկապաշտ ոչտերի և ողջ տեսարանը մեկնարկում զնանկարչութեան սկզբունքներով, որ բնում է ժամանակի փորագրական արվեստի վրա ունեցած զնանկարչութեան ունեղ ազդեցութեան: Մյուս կողմից, (Լուսավորչին լուսարարներէ տեսարանում հերթանք ի կարգադրում կարկէ մանրանկարչութեան սկզբունքներէ):

Քերթի երբեք (Լուսավորչին Տրապիսնութեան Տրապիս կողմից) նկարիչը թողնում է իր տարագրութեան. «Պրիզար որդի Մկրտիկ եկարող և փառող պատկերիս. 1154 [1705]»:

Պրիզար Մարզպանեցու գործերում կարեւոր են փայտի փորագրութեան այն գրչութեանները, որոնք շնորհիվ այդ Քերթի տեսում են լուսարար արվեստագրում:

Փայտի փորագրութեան արվեստը զարուց հայտնի էր Ներսիսային (IX դ., հայրենիք Ռիւստանի և Քոնկարչի հայկական կողմից է հասկանալի ինքնուրուշ փայտ և ցարիպագրում էր քանդակներ): Օգտագործում էր հիմնականում տանձնի, խնամքներ, յարեալ փայտ, որը կարում էին զանազակ, Հնարեցիկ նկարի տարանքի ազատ մասերը՝ Տպագրութեան ժամանակ ներքի

17 «Պրիզար (Լուսավորչին) միմիկերբ է Տրապիս, Աշխենի և Լուսավորչին ունեղ լայն տարածում ունեղ IX—XVIII դդ. Հայ կոպտագրչային, Գաղապան արվեստի են պատկանել նոր Լուսարի կենտրոններում, Լըլմանի վանքի Բանդարում, ժամանակի և Պարսիկի Լայկական կենտրոններում (սե՛ն Լ. Մարտիկ): Լայկ ձեռն զանապատկարներ ժ՛ր ցարում և նոր վանքի Լուսարում, «Սեւալ, Ս. Գեւորգի, 1639, զոր Ա» նույն կոպտագրչային լուսար փորագրի արվեստի Գաղապանից է 1732 թ. Վանքում, Լըլմանի Լուսարի միմիկերբ (70X100) (սե՛ն Լ. Ներսիսային Լ. Լըլմանի վանքի, 1902, էջ 2): Գեղնի վրա XVIII դ. զարմում էր արվեստի պատկանում է Լըլմի պատկան պատմական Բանդարում: Գաղապան ունեն նույն թիւան զարի փորագրչային արվեստի (Լըլմանի վանքի վերստին Բանդար), իսկ XVIII դ. այն տեղ է գտել Լըլմանի կոպտագրչային կենտրոնի մեկնարումներում:

18 1708 թ. Ռաֆայ տարի Դատարարութեան և Գաղապանի և Լուսարում (Լուսարում) (Լուսարում) էր 1708թ.), լայն կարեւոր սկիզբն զանապատկարում, զոր լուսարարի փորագրչային կարում է լուսարում այնտեղներ զարի զարի մար բազմաթիվ կենտրոններով:

19 Նույն տեղում:

նստում էր բարձր մեացած հասակների վրա, որից և սպաղարիջան այս տեսակը ստացել է իր անվանումը՝ բարձր սպաղարիջում։ Նախնական շրջանում փայտի փորագրության արվեստ ուներ իր սահմանափակումները, փորագրությունը կատարվում էր ըստ փայտի հյուսվածքների երկայնակի դասավորության։ Այս ընդգծվածում են աշխատել Ա. Դյուրերը, Հանս Նուրքեն կրտսերը և ուրիշները²⁰։ Փորագրության արվեստի նոր փուլը մասնագետները համարում են XVІІІ դ. վերջը, երբ փորագրիչները սկսում են աշխատել ոչ միայն փայտի ուղղահայաց շերտերով, այլ նաև լայնակի կտրվածքով՝ բոլոր ուղղություններով, որից և այս անգամ ստանում է բառնային կամ զգեստնային փորագրությունն անունը։

1722 թ. Փարիզում բացված փայտի փորագրության արվեստի նվիրված ցուցահանգանի օտիթով, արվեստի այդ տեսակի մեծ գիտակ Պիեռ Հյուսմանն իր հոգովածում ուղարկություն դարձրեց այն հանգամանքի վրա, որ այսօրինակ տեխնիկան (տեռնային) Ֆրանսիայում և Անգլիայում սկզբնապես կիրառվել 1780-ական թվականներին²¹, աշխիշ իրեն հայտնի ամենաշինն օրինակը՝ հայ արվեստագետ Գրիգոր զյոբի աշխատանքն է։ Պ. Հյուսմանն այս ներկայացուցիչան է հանգում, ծանոթանալով Գրիգոր Մարզվանցուն սպաղարած Եփրեց վիպասանական, որ կույն համանունակի Ազաթանգեղոս (1709) գրքի նկարներին (Եփրեգոր Լուսավորիչ, Եփրեգոր Լուսավորչի լուսարարները Տրդատի կողմից)։

Արևելյան արվեստի գիտակ Արմենակ Մազզլյանը (1872—1944), Մոսկուի Վճռակոթն տարիցրքի գրատանը ծանոթանալով հայ հետախոյ գրքերին, սղեարված հոգված է գրում Գրիգոր Մարզվանցուն մասին, շնչաղ զննելով Պ. Հյուսմանի վարվածի վրա²²։

Վկայակույնով Պ. Հյուսմանի հոգվածի տեսակետները («L'illustration», Փարիզ, 1922, 11 փորագրի), Ա. Մազզլյանը տարակուսում է, քն ինչպե՞ս կարող էր տեխնիկայի այս գյուտը Պարսկաստանից ներմուծվել Կ. Պոլս (ըստ Հյուսմանի)։ Ա. Մազզլյանն անդրադառնում է նոր Զուլայի սպարանի պատմությանը և անհավանական համարում տեխնիկայի այդօրինակ կատարելությունը XVІІ դ. կեսերին սկզբնավորվող սպարանի համար։ Ա. Մազզլյանն իրավաբի է նոր Զուլայի սպարանը սկզբնական շրջանում շինված, շինվածործնա տպարան էր, խորախված գործը նախամեծնողների նուակի, մեծներնցության և արամաքանության վրա։ Փայտի փորագրության կատարելագործման մասին այդ ժամանակ խոսք չէր կարող լինել²³։

Փայտի փորագրության այս տեսակը լայն տարածում ուներ Պարսկաստանի և Հնդկաստանի կերտական արվեստի ամենակարևոր հյուղերից մեկում՝ դաշարվեստում։ Նկերգեական դաշն վարարչությունների ընտիր օրինակներ (էմիանի վանքի հավաքածու) դրա վկայություններն են։ Լիշենք, որ Մարզվանում տաշնակարգ տեղ էր գրավում լքի ծաղկավոր քեղը (քեհնը)։ Կ. Պոլսի Սկյուտար թաղամասում կենտրոնացած էին հայտնի հայ հաղմանիները, որոնց փորագրական արվեստին չէր կարող ծանոթ լինել Գրիգոր Մարզվանցին, նա փայտի վրա ընդօրինակում էր այլ հրատարակությունների միտաղն փորագրությանը ստացված վերատպությունները, հարազատ մեալով ստեղծած նկարների արտահայտականությունը։ Այստեղից էլ բխում է նրա վարպետության սպարանային տեխնիկայի կատարելագործումը։

Գ. Մարզվանցին ծանոթ չէր եվրոպական փայտափորագրության նշանավոր գործերին, գրքի սպաղարության և հաստցային գրաֆիկայում գույնային ունեցող նշանավոր գյուղերներին ու ուղղություններին, չգիտեր, որ ինքը հեղաշրջում է կատարել փայտափորագրության արվեստում։ Նա նկատում ու փորագրում էր ներքին մղումներով, ԵՃալմաուրցում Ազաթանգեղոսի ու Ջենոր Գլակի գրքերում տեղադրված Գրիգոր Մարզվան

նախնիկ Համբի մը տիրաղը բաղմանում ողբ բախտերին։

22 1828 թ. հրատարակված ԵՄպոնոն Գլատափորանում կարգում ենք, ԵՃ ոչ ենք տեսել ի վարպետն ու ոչ տեխնիկա ուղղի, բայց միայն զննելն ուղբ, և զննելն զվննելն ուղբն ԵՄպոնոն Լորն միայն գնացելն առ Միսրի Լ. Գ. Միսրան, նոր Լուղլի սպարանն ու իր սպաղարն գրքերը, նոր Լուղլ, 1872, էջ 16։

20 Նույնպիսի փորագրության համար 1516 թ. Վենետիկի Հանրապետությունից դասակարգված տաղանդ Ռոգո Ուրզլին (1480—1522), որը գտավորի այս տեսակը ներմուծել էր։ Նա ու սովորե հանդեսությունը Մրա Կրման վրա, համաշխարհային համարում տաղանդ տաղանդ կատարելագործված հագնական Եփրա Միսրան (յուստովոր)՝ մի քանի տախաններով սպաղարության տեխնիկան։

21 Նկարի օտի է. Գ. Բյուրին (1722—1828), որը փայտը սղեք փերել մեաղա փորագրության գործիչներով (տեխնիկներով), պատգործում էր կովկասյան սանջիղ կամ հալարինն՝ փայտի թնչերին հակառակ ուղղությամբ։

22 Հոգվածի քեղիցը դաղանվում է Ծ. Տարնցի տեղան գրականության և արվեստի թանգարանում, Բ. Ազաթյանի թանգ, № 32/3։ Այն տաղանդն է ԵՄպոնոն (Բաթանց, 1948), որի տաղանդում իմրադի Բ. Ազաթյանը նշում է (էջ 24), որ այս հոգվածը փարադի կրքը կզավ միջաղապին գեղարվեստական գրականության մեջ

նկցու Լեհասերը կատարված են 1705—1708 թվականներին²⁴։

Առաջին աշխատանքներից «Մոզերի երկրագրությունը» (1705) կատարված է փայտի փորագրության արվեստի ավանդական նկերով, որոնք ավելի են խորացրել Եկարի Հարթագրականության լուծումները։ Նույն առանձնահատկությունը բնորոշ է նաև «Գրիգոր Լուսավորչի շարչարանը» Տրգատի կողմից (1705) թերթին։ Մյուս աշխատանքներում արդեն տեսնում ենք փայտափորագրման տեխնիկայի խառը արտագրումում, որտեղ փորագրողը կարողանում է պահպանել «Գրիգորի» բնորոշ փափկություն, կիսատանների լուծումները՝ «Եվանջելյան» թերթում (1706) Քրիստոսի ֆիգուրը և Աստվածածնի թիկնոցը լուծված են «Գրիգորի» ֆակտուրայի սահմաններում, իսկ «Հաբսբուրգյան» թերթում (1706) նույնիսկ առկա են ակվամարինային բնորոշ շարժիչի պատկերներ։ Երանգիկի Հատվածները, Նույն Հնարներին Հանդիպում ենք նաև ժյուս թերթերում։ Այսպիսով աշխատանքը պահանջում էր փորձող գործիչների կատարելագործում, որը և արել է Մարգարեկեցին։ Անհրաժեշտ էր հատուկ փայտ, որի մասին նա նաև նշում է Հիշատակարանում. «Են նա յիշեալ յիշի գրարիարայ իշխանն Սահապիար Մահանի Խաչուկն, որ և իսկ նա շնորհեաց ինձ յիշատակ ըրախազն Թափազարկ ութ և նիզուհես յոյժ զեղեցիկ՝ որով աղապրվ զամ գիրս որոյ յիշատակն որհուրք եղիցի»։ Համաճարար կիշիկները փչացել էին, եթե 1730 թ. վերահրատարակված «Յայտնություն»-ում նա կարողանում է տեղադրել միայն «Գրիգոր Լուսավորչի» նկարը։

Բարձր զնահանկյով Գրիգոր Մարգարեկեցու կատարածը փայտափորագրության բնագավառում, Ա. Մազլյանն իր վերահիշյալ հոգվածում իրավացիորեն քննադատում է Հ. Քյուրցյանին, որը գրում է. «Հայ ապագրական փայտափոր

ագրության մանրանկարչության արտադր... ստեղծագործական ույնը ունեցած է»²⁵, Իրավագիտեն, Մազլյանը «իսկ է Համարում նաև Հ. Քյուրցյանի կողմից փայտի փորագրությանը ստեղծված կիշիկների արվեստը մանրանկարչության Համարելու Դրանք մանրանկարներն չեն, այլ գրքի նկարազարդման կարևորագույն օգտիչ կողմով թերթային նկարներ, որոնք, երբևէ, ցեղաբաժնետանկան մասնագիտության որոշակի կողմի ունեն մանրանկարչության Հետ, բայց որպես արվեստի տեսակ՝ գրքի նկարազարդումներ են։ Գրիգորի»²⁶ նկարիչ էր, նկար փորագրող և նկար աղագ, այսինքն՝ երեք մասնագիտության տեր արվեստագետ, երեք մասնագիտության, որոնք XVIII դ. Հայ իրականության մեջ նոր էին չափաչափության մեծ ընդունում, Հիմարի, XVII դ. վերջում և XVIII դ. սկզբում Հայ իրականության մեջ երևան էր գալիս մի նոր մասնագիտության՝ գրքի նկարազարդողը։ Մինչ այդ, Հրատարակիչներն օգտվել են տառը նկարիչների փորագրությաններից (կիշիկներից) և առաջինը Գրիգոր Մարգարեկեցին էր, որ ազգային թիվաներով բնագիր նկարներ ստեղծեց Հայկական աղագիր գրքի Համար։ Նրա Հրատարակած «Յայտնություն»-ը իր մավալով և աղագրական կուլտուրայով շարունակեց Ռահան կրեանցու «Աստվածաշնիխ ավանդները, բայց ուներ նաև մեկ առանձնահատկություն՝ գրքի մեկավորման Հայկական Հնեքը։

Հնապայում այդ գործը շարունակել են շնորհալի նկարիչ-փորագրողներ Բարսեղ և Հակոբ Սեդախյանները, Հարություն Վաղարշապատցին, որոնք իմաստաբերում են ավելի գրքի մեկավորման արվեստին, սակայն փայտափորագրության արվեստում իր պատվավոր տեղն ունի Գրիգոր Մարգարեկեցին։

²⁴ Քեզիկը գիտատու էր գրքի աղագրության Համար փայտի կիշիկների արվեստը, երբ «Երբ և ստանում (Պ. Պ. Ու, 1812, էջ 59) աղագրում էր Մարտիրոս Քյուրցյանը աղագրում 1772 թ. հրատարակված «Գիրք և Հատ հոգի»-ում գրքի վեջ նկար և գրում, որ որպես միջոցով ցվերին է ցուցաբեր կողմից նախ տանին Ս. Պալատ փայտափորման արվեստի մասին։

²⁵ «Փայտափորագրական մանրանկարչության և մանրանկարչությանը Հայ աղագրության մեջ, «Եվանջելյան, Վենետիկ, 1927, էջ 328»։

²⁶ 1730 թ. աղագրում «Յայտնություն»-ի հրատարակումը Մարգարեկեցին ունի բացառիկ տարաբնույթի շնորհիվ մասնակցի առաջին Գրիգոր զգիչ Մերան զավ՝ Մարգարեկեցին։

ИЗ ИСТОРИИ ОФОРМЛЕНИЯ АРМЯНСКИХ КНИГ

Григор Марзванец

Среди иллюстраторов первых армянских печатных книг особо выделяется деятельность художника и издателя Григора Марзванца (конец XVII—начало XVIII вв.).

Просветительская деятельность Григора Марзванца связана с Константинополем— крупнейшим центром армянской культуры. Продолжая дело своих предшественников, Григор Марзванец, однако, отказался от их практики—использования для армянских печатных книг клише западноевропейских мастеров (например, Кристофа Ван Зихема и

др.) и создал первые самостоятельные работы в этой области.

Деревянные клише для первых книг Григор Марзванец создал в технике продольного распила (так называемая обреза́ная или то́ловая гравюра). По утверждению виднейшего французского специалиста по ксилографии Пьера Гюсмана, первые торцовые клише (поперечный распил на доске) созданы не в 1780—годах, как принято в литературе, а Григором Марзванцем в начале XVIII в.

«ԱՆՔԱՆՍԻՊԸ» ԵՎ «ՊԱՏԿԱՄԸ» ԸՍՏ ՂՈՒԿԱՍ ՎԱՆԱՆԴԵՑՈՒ

(Անևարկի փոստիցիոնի միջնադարյան պատկերաբանագրության մասին)

Աստվածաշունչը, ըստ քրիստոնեական պատկերացման, մոգելում էր անշուշտ, ներկա և ապագայի աշխարհը: Եվ թանկ որ մոգելը կամ պատկերը մարմինը չէ, Հեռաբար Աստվածաշունչը աշխարհը չէր, այլ՝ աշխարհի պատկերը: Բայց միջնադարում Աստվածաշունչը, Համարվելով աշխարհի պատկերը, ինքն էլ իր իսկ ներսում մոգելումն էր առանձին Համարվող էր, այսինքն՝ Հին կառավարներ Համարվում էր նոր կառավարների պատկերը, խորհուրդը, նշանը: Աստվածաշունչի կամ նոր կառավարների էջերի պատկերազարգումը Համարվում էր պատկերի պատկերը (աշխարհ-Աստվածաշունչ-կերպ): Հեռաբար ապաստանում էր նրա ուղղակի գաղափարն կապը արտաքին աշխարհի հետ, ես ինքը գտնվում էր ներքին մի աշխարհ, որն Աստվածաշունչի, առաջնապես ավետարանների և գործերի ընթացքում բազմազգ աստվածաբանների կազմած խրթին սխեմայիկային միջնորդությամբ պրոյեկտում էր արտաքին աշխարհը:

Նախ պարզենք, թե ինչ ենք Հասկանում պատկեր ասելով: Գիմներ Հայկազյան քառասունի երկնադարյան, իրեն առաջին Հեղինակագրող պարյուրի, Վիպարյուններին: Պատկեր թանկ հիմնական իմաստները երկուսն են. ա) անմահության կերպարանը որին հանդիպում էր աշխարհը կամ նկարագր, գործնալ. արժանե (ալիք խոսքով, որն էր թանկ լինել իր, երևույթ թե մի այլ բան) նմանություն: Միջնադարում պատկերն առաջին հերթին Հասկացվել է այդ իմաստով: Ինչպես ասում է Գրիգոր Աստվածաբանը. «Այս է պատկերի բնությունը, նմանության լինել սկզբնատիպին: Ի) Պատկերը նշանակում է նաև արժանի, գաղափար (սխեմա), ինչպես՝ «Յոթ պատկեր է գլխաց, Դանիել՝ իրական, Նույ պատկեր է անասանածության (Հարանց վարդի)»:

Գրեթե պատկեր թանկ իմաստով, երբեքանց-ների փոքր տարբերությամբ, գործածում ենք

պրոյեկցիա, պրոյեկցիոն բառակները: Լուսարև-նախնա Համար գիմներ «Վերաբերին», պրոյեկցիոն թանկ իմաստներից անշուշտագի Հեռաշունչներ. ա) սխեմատիկապես որն էր թանկ, Ի) մասին կամ Հեղորդ արժեքը (ներկա գեղարվեստ Աստվածաշունչը կամ ավետարանները իրենց սխեմայիկ Հարազատ Համարվողով) արտաբաններն (Քաղթի կամ մազազաթի մակերես) և զգայապես (անսովոր) արժեքի տիրույթներն ներկայացնելու գործադրություն, նաև այդ կերպ ներկայացվող որն էր թանկ. Գ) նախապես սուրբիկով որն էր թանկ արտաբանացման կամ արժեքի տիրույթն արժեքություն:

Այսպիսով, միջնադարյան գրապատկերազարգումը, գտնելով պատկերի պատկեր (գրապատկերաբանություն՝ Աստվածաշունչի, Աստվածաշունչի՝ աշխարհի) թե՛ անց էր թափում աշխարհի սուրբիկով արտաբանության Համար: Միևնույն կոմպոզիցիոն սխեմաները, նախնականները, սխեմաները անցնում էին նկարից նկար, իրեն իրական աշխարհի որոշակի պրոյեկցիոնները: Անշուշտ, այս կամ այն նկարից այս կամ այն քաղթի կոմպոզիցիոն կամ նախնական սխեմաներում կարող էր որոշ շափում ներդնել իր անհատական զգայականը՝ ինչպես գտնելով ինքնակապի Համարվող, ախպես էլ պրոյեկցիոնների շարժումների, նրանց գիմների արտահայտությունների մեջ: Բայց, ըստ երևույթին, միջնադարում ավելի լակն էր Համարվում նշանը, ակնարկը, սխեման, թան պատկերի կրած զգայական ինքնատիպի (Հեղինակ արտահայտություն)՝ զգայական տարրերը:

Պատկերի և իրական Համարված աշխարհի (նախատիպի) ներկայացված մեկնաբանումը գրեթե նախնական գտնում ենք Դուկան Վանանդեյի, «Պատկերաբան պատկերաբանաց» (1716, Ամստերդամ) գրքում: Հեղինակը բազմապատկ Հասակ մեկնում է պատկեր թանկ՝ ըստ միջնադարյան պատկերացման:

Պատկերը ծառայում էր իբրև նախատիպի հանայան միջոց: Ուայց հասուն միջնադարում աշխատում էին հնարավոր լավագույն միտել պատկերի զգայական նմանությունը նախանշիցին, իբրև հանայան միջոց: «Ճազգա հոգալս եղև ասացեալ ժողոջ պատկեր աստուծոյ և ո՛չ վրան մարմնոյ...»¹—գրում է Ենորհային: Նույն հասկացարանով էր գնում նաև Դավաա Վանանդեղին: Նա ասեա խոսում էր մի քանի շտրիխներով եկեր-կալացեալ աշխարհի պատկերապիս մոգիչը, ամփոփելով միջնադարի հոգեոր հայերի աշխատութուններում ցրված գրույթներն այդ հարցի վերաբերյալ: Հենց դրքի «նախնդանքում» մտավոր շեկնումը գերազանցում է զգայականից, քանի որ ժողովրդը աստիճանագրում է ոչ թե եպատիքը զգացումով, այլ՝ սիմբոլով (խորհրդով): Եվ իբրև օրինակ բերվում է Յրիստոսի և նրան խաչող հրեաների հարաբերությունը. «Հերովդէս, Պիղատոս և ոչ ասկաջ հրէայք տեսին զՅրիստոս: Խոսեցին ընդ նմա. կարէին ևս ալլոցն պատմել զնմանէ. հրաշագործութեան նոր էին ականատեսք և վարդապետութեան ականջաւորք. իսկ ժողոք խաւաւորք. զի զԱստուած ծանկնալ իմաստութեան ոչ կտապէին իմանալ խորհրդով: Զպատկերն զգալի Փրկչի տեսին և ի պատկերին զգեցին: Գալթիզեցան, իսկ զծանկնալ նախատիպն ոչ իմացան» (էջ 4):

Այս հեղինակը վկայաբերում է սուրբ Ավգուստինոս. «Ըստ սրբոյն Օգոստինի սեմինայն վարդապետութիւն կամ իրաց է գիտութիւն, կամ պատկերաց. և զիս իմանալ ոչ կարեմք առանց պատկերաց» (էջ 5): Պատկերը փոխոգրաֆիկան այդ իմաստի վրա զանաւում էր աշխարհի (նախատիպի) հանալման համապարփակ միջոց: Պատկերն ընդունելով, իբրև միջնակ և բացակա իրերի նշան (էջ 6), հեղինակը շնչում է սոսա-ցածին պատկերին գուրթյունն իբրև իրերի պատկերներ: Ուրեմն, «Բան է պատկեր իրիւն, և բան (այսինքն, երբ բանը հայել է վերածվում, քանակոր խոսքը—Վ. Ղ.) պատկեր բանին. որպէս և գիրն պատկերին գոյ» (էջ 7): Այսպիսով, ստեղծվում է հասարակական պատկեր (բան-բան-գիր):

Ուայց կա նաև զգիտարան պատկերն (նկարներ, քանդակներ, նաև կնիքներ, արձանագրութուններ՝ դրոշ, դիր և այլն), որոնք, լինելով մի քան, բոլորովին մեկ այլ բան են ներկայացնում մեր զգայարաններին (էջ 7—8): Այդպիսին զգիտարան պատկերները շատապահան ի նշանին (մի ա՛յլ պատկերից—Վ. Ղ.), և լուծանքն ևս ի

նշանն (էջ 8): Ինքը՝ նշանը, արգեն զըրշմված պատկերն է մեղանից գուր: «Նշան ասի անհատ շուն»՝ հաճան է գործից իրաց. նոր նախ զինքն յայտնի՝ և ցուցանէ, ապա իւրով և ինքեամբ զայլ ինչ գտանալ յիւրմէ յանդիման կացուցանէ ժողաց միջոց կամ զգայարանաց միջոցն (էջ 8): Ուրեմն, նշանն իրերի համապայմն է և միջնորդը (հաճան է և գործից), որ մեր ժողին կամ զգայարաններին հայտնեցնելով, նախ զըստուրմ է իրեն, ապա իր միջոցով իրենից գուրս բուրոգին մի այլ բան, այսինքն՝ նախատիպը, Հոտ այլով նույնիսկ աստված հայտնվում է պատկերների միջոցով. «Ընէ՛ն է՛ որ Աստուած իբր մարմնաւ, որ ալոք տեսանէ, ակնհայց լսէ, լիզուալ խօսի, ունելով և թքով հոտոտի, ոտիւք չքի, կլանէ, իջանէ, հեռանայ, մերենայ, ստրանայ, բարկանայ և արտի, եթէ ոչ՝ Պատկերաբանութիւն» (էջ 14): Նույնիսկ Հիսուսը գտնում է պատկեր՝ «Էկանս պատկեր Հոր, միտինն քան... Կերպարան և հառապայթ Հոր. լոյս փոռաց և այլն: Ուրեմն, պատկերը համապարփակ միջոց է գտնում նախատիպը հանալելու, լինի գիր, կար՝ աչքի, քարզույթյուն՝ ականջի համար:

Վանանդեղին այնուհետև ամփոփում է եպատկերաբանութեան իր տեսությունը: Հարկ կա՞, որ պատկերը և նախատիպը լիպպեն նմանելն: «Գիտելի է ա՛տա,—գրում է նա,—զի պատկերն ոչ պարտի ըստ բուրովն իւր նախատիպին նմանիլ՝ այլ ըստ մասին, առանկ կամ նուազ. քայց ոչ երբեք բուրովին: Փանդի ուր գոյ բուրովին նմանութիւն, ոչ ասի՝ պատկեր կամ նմանութիւն, այլ նախատիպ և նույնութիւն: Ուրեմն ամենայն պատկերն այնպէս պարտի նմանիլ իւր նախատիպին՝ զի և ինչ տննման:

Քեզ օրինակ: Ազամ էր պատկեր Յրիստոսի նմանութեամբ և աննմանութեամբ» (էջ 27):

Այդ միտքը զանազան մեծով կարելի է զըռնել Գրիգոր Աստվածաբանից մինչև Լովհան Դա-մասկացին, Օգնիկ Կոզմասցոյց մինչև ներսեա Ենորհային, ներսեա Լամբրոսացին, մինչև Գրիգոր Տաթևացին և ուրիշներ: Դա մեկնութուններ է այլաբանութունների այն պատկանեցան էր, որի վրա բարերանում էր աստվածաբանական միտքը՝ արտաքին աշխարհի կենդանի հարաբերությունների իր բազմառանգ արձանագրումներով հանգեղմ: Դա համապատասխանում է Լովհան Դամասկացու տված պատկերի քաջատարությանը. «Այսպես,—գրում էր նա,—պատկերը ինչոր բանի նմանութունն է, և օրինակը, և պատկերումը, զըրշմելով այն, ինչ նշանում պատկերված է: Ամեն ինչում չէ, որ պատկերը նման է նախա-

¹ Եւք բառից հայկական լեզու, Հատ. երկրորդ, Վնստի, 1827, էջ 612 (սմ՛ա «Վանանդե» բառը):

ախդին, աքիբեն պատկերվածին, այլ մի բան է պատկերը, մեկ այլ բան՝ պատկերվածը...»²

Ուրեմն զիրքը (հաս նկարը) գտանում է աշխարհի պատկերը (պոչնկեյանն)։ Այդ քանի որ աշխարհն ինքը ընկալվում էր իրրեկ կարգ, պատկերը, գտնալով նրա պոչնկեյանն, ինքն իր մեջ եւ ընկալվում էր իրրեկ կարգ, որի մեջ մարմնացել են քանոթ մասաց, որը աքիստակցյան տեղ-մեղաբանությունը համապատասխանում է իդեո-լին, մեկին (ինչպես նշում էր Քաճա Ալֆրեդացին, հանարեն այդու թուր Քարգմանվում է յաքիսն-րեն ֆորմ)։

Եւանակում է՝ պատկեր թուր միջնադարյան զբոսաբաններ համար ստանում էր աշխարհում-նայման համապարփակ իմաստ՝ ինչպես արտա-րին զգայական աշխարհի (իրերի աշխարհի), այնպես էլ մասնակից է ստորադասվածը առ-մանափոխվում մարդու հոգու աստվածային ժամկետ գործերի հայնայնյան և հանաշիւան համար, ինչպես ակնարկում էր Հովհան Դամաս-կացին Մի հոգմից պատկերը համաներ էր գտ-նում բանի, բանի, նշանի, որոնք գոյությունն արտահայտվում էր իրրեկ մասապակեր, բանավոր խոսք և գիր, մյուս հոգմից, այսպես հոգված, արեկարան պատկերը ներկայանում էր մի նյու-թով կամ նյութերի կոմպոզիցիոն (տաներ՝ նկարը ներկերով, առնչակից կամ մագաղաթով, քան-գույնը՝ քարով կամ փղօղորով), արտահայտվով բոլորակի մի ստիչ-տիչ (հրեական պերնանո-մեն և աստվածաբանական զագափարներ)։

Այս առումով, այսինքն պատկերի, իրրեկ կարգի և իդեալի, մեկ (քանոթ մասաց) մարմնա-զորման զագափարի առումով, շատ հատկանշա-կան է թվում, որ XIV դարի մանրանկարի Մար-գրեա Պիման ավանարանական ֆիգուրատիվ պատկերն ընկալում էր իրրեկ ամբողջական զարգու։ Դա ցույց է տալիս մի հոգմից՝ նկար և վարդ, մյուս հոգմից՝ զարդ և կարգ ըմբռնումն-րի միանությունը։

Զարդ թուր Պիման, սեշուշա, զործանում է իրրեկ պատկեր թուր համաներ Քաջ այն իր հեռ ընթում է արշակի երանգներ, որոնք հենց Քաջված են այդ թուրի կարգություն մեջ և որոնք զարդգրվում են զարդ-պատկերի այնպի-սի ըմբռնման հեռ, որը տարածված էր ողջ Արեւմուտքում և մասամբ բյուզանդական աշխար-հում։ Հաս Հայկազյան բառարանի, զարդի առա-ջին իմաստը վարդուշ հորինվածքն է՝ այլի հա-

մար զրադի, հաս պանունանք, զարդարանք Քաջ զարդ թուրի արմատը աղ-ն է, և զվար է առն, թե զարդ, իրրեկ բառան, երբ է աղ-ից զանազանվել։ Քաջ աղ թուրից զանազանվելով եւ ի իրրեկի նրա սեմաներիական արմեք, որ նշանակում է մե, կարգավորություն (կարգ)։ Աղ թուրի բացատրությունը եւր Հայկազյան բառա-րանում հետեւում է՝ Նարգարուն, զարդ, հար-թուրան, մե, հորինված, կարգավորան, արգան, կարգավորություն Հայանի են աղ և զարդ թա-նրի միանական զործանություններ, որոնք զնքրից ենք նույն բառարանից. որ զարդ և ի յարդ և ի կնքարունն անքա. որ պնակն կն-քարուն և ի զարդ և ի յարդա. «Ջարդուց և ա-րդուց»։ «Մարդի ալն զարդ է՝ զմեծիման առնել, և ոչ միայն աղն և զարդա. «Ջարդուց և ա-րդուց»։ «Ոչ միայն աղուց և զարդուց արարիչ է, այլ յուրի առնել բառական, Արեւիկի սոփեղենիկ լեզվից զնքրված այս արտահայտությունները շատ են պերնանք»։

Միանգամայն անասնել է, որ զարդ թուր ունի հաս մեկ իմաստ, կրում է աղ թուրի սե-մաներիական Քաջ զարդ նշանակում է հաս կարդ և այլապես (կամա) հանական անով, որ Քարգ-մանությունների և հանարան զարդից միջոցով լրիվ անկախացված էր։ Բազմական է հիշել մեք պրոֆանություն մեջ հանգիստը այնպիսի արտա-հայտություններ, ինչպիսիք են «երկինք և երկիր, և՛ անկան զարդ երկինք», «զատանք և զան-նանք զարդ երկինք», «Հայկին հանդերձ և ան-նանք զարդան երկինք» և այլն։ Հասկանալի է, որ զարդ թուր այստեղ ի կարելի սոսկ պանու-նանք հանկանու, այլ հաս՝ մե, կարդ։

Զարդ (նույն է աղ) թուր, ինչպես ցույց տրվից, ունի հաս մեկ իմաստ։ «Forma est lumen purum» (մեք՝ զա մաքուր լույսն է) լատինական միջնադարի արտահայտությունը իորթ լիք հաս միջնադարյան Հայաստանում։ Լույսն իր արտահայտման մեք զանում էր զառ զուրներով անգամ աստիճանների միջոցով։ Հան-նարից նարեկացու տաղերն ամբողջապես ողջ-ված են լուսային և զուսային ցուցանանքներով շարժումն ակնեղենի ու շրջի կնքարաների, զո-հար վարդերի և շուշանների ակնախոյից պերնու-թյամբ, միջնադարյան մեռազրերի հարյուրավոր լիքի շարժումն են միանանի և սպու զուրներով։

Հայ բանասիրությանը զբաղառար թիշ է զրադիվ Հայ միջնադարյան զնքարվեստական գրականության զպատկերաբանային սեմաների-ական զնքություններ, բառային սիմվոլիկայի ու աշխարհայինությունների լուրյան, բաների կրած զգայական զուգորդությունների բացահայտումով

² «История искусства. Понятиями мировой эстети-ческой мысли т. I, М., Л., 1962, с. 336.

³ Նույն տեղում, էջ 333—333.

Ուստի դա մեծագույն զգո՞ւարացում է հայ միջ-
նադարյան էսթետիկական միջոցառումի բացահայ-
տումը: Մեզ այսօրոք տառնանագույն հետաքրքրում
է գրականության մեջ բազմապիսի մեծությամբ գոր-
ծածո՞ղ լույսի գաղափարը, իբրև աստուծոց առ-
տաղածու՞ղ կենսատու սկզբի, իբրև աստծու
խորհրդանշիչ լույսի, իբրև աստծու, գաղափարը
հին ժաղում ունի՞՝ ասորական Քիշը, եգիպտական
Ուս, պարսկական Ուրմիշը (Աուրա Մազանի)
Ավելին, հայ ժողովրդի մեջ լույսը, իբրև սրբի,
հնազալում ամենավա՞ աստվածությունների
(Վահագնի երբեմն համեմատել են Աղուռնի
հետ), ունի եսթետապատմական ծագում, որն իբրև
լիզվական արտահայտության հասել է մեզ (չլու-
սալոգիան, չլույս գառնա հոգին)՝ Աստծու հա-
ռազած լույսով էր օծվում այն ամենը, ինչ
խան էր միջնադարյան հայ մարդու համար:
Փրկատուը համարվում էր բարեգակ արդարու-
թյան, լույսը համարույթյան, հետադարձ
փառաց, լույսը անվերաբաժան, անուր կենդանի
նրա լույսը արտադրում էր Աստվածամոր
և որդիների վրա, Աստվածամայրը գառնում էր լույսը
լուսնից, Հորհորմայան կույսերը՝ բառնում լու-
սնից, հայ ժողովրդի ստանում լույսը մեծ
Հայրապետին Գրիգորին:

Արևմուտքում ս. Ավգուստինը (354—430)
գեղեցիկի մասին խոսում էր իբրև կարգի կամ
էմպատության պայծառության մասին: Քոմա
Ավգուստինը (1225—1274) այդ պայծառությունը
համարում էր գեղեցիկի երրորդ հատկություն՝ ամ-
բողջությունից և մասերի պատշաճ ենթադասնա-
կությունից (կարգից) հետո: Գեղեցիկ լույսը, ըստ
Քոմայի, սիրի մեծ փառն է (սեմանել և գործիք
իրաց, ինչպես ասում է Ղուկաս Վանանդեցին):
Գեղեցիկ, իբրև լույսի, ամենաստվորական գոտի-
վորումը վառ գույների և փայլի հրապույրն է,
«պայծառագույնությունը», ինչպես դիպուկ քնոր-
շում է՝ Շեդրալայն (1109—1173) խորանների իր
մեկնության մեջ, այն համարելով վաղեման
կարևոր հատկանիշ: Միջնադարյան հայ և լատի-
նական գրականության մեջ լույսի բազմախոր-
հույր բառային գործածությունները (claritas,
splendor, resplendentia, fulgor, lux, lumen,
illuminatio, luctuoso, illustratio) եղել են սովորական:

¹ Մ. Արևան, երկեր, հատ. II, Ե., 1906, էջ 31:

² Եսթետիկա մասին մեծ ըստ Կոմարին Գրիգորի
և Վեդան Դուրե, «История эстетик» աշխատության
(Ист. иностранной литературы, М., 1960, с. 160—
161): Տե՛ս նաև «История эстетик. Памятники...», т. I,
стр. 290:

³ Վեդանի մասին ասքր անասանք, որ ըստ Մոսկի,
սորոսի ի սորոսի ներքո՞վ Շեդրալայն, Ս. Պոլսի,
1822, էջ 6:

«Գալառույթ»,— ըստ Քոմա Ավգուստինի սահ-
մանում, — նշանակում է, որ վառ գունագեղ
ասարկաները գեղեցիկ են համարվում: Ե՛վ ս.
Ավգուստինի, և՛ Քոմա Ավգուստինի մաս արժանա-
գեղության հրապույրին ափնանում է բաների
համեմատականությունը (կարգը):

Ե՛վ հայադարձական, և՛ զոթական, և՛ հայ
մանրանկարչության վառ գույները, նաև ոսկին,
դեմոն լույսի արտաքին խորհրդանշներն են,
որոնք ասեղծում է մարդը: Իսկ նախադարձ, այն,
ինչ համարվել է աստվածային լույս, զգալապե-
տե՛րին բանաստեղծին է, ինչպես նշում էր Շեդր-
ալայն, մարդուց ծածկված, ինչպես ասում էր
Հովհան Դամասկացին: Ուստի պատկերը ամենից
առաջ հավատի գործիք էր... Փրկչական պատ-
կերին՝ ոչ նրվոյն և զեղացն, այլ Փրկատուի որ է
պատկեր աներևույթին աստուծոյ հոր՝ երկիրպա-
գանեմը նովանս՝,—գրում է Շեդրալայն:

Այսպեսից այն էական հատկությունը, որ
երկիրպագին էին ոչ քե պատկերի կույթը, զեղերը
(երկրորդ), նույնիսկ ինքը՝ պատկերը, այլ
աստծու անհատ լույսն էր, որը գաղափարվում
էր արվեստի պատկերային լիզվող, աշխոյն բու-
ժանականությունը, ոգին: Բայց դա վերաբերում էր
ոչ միայն աստծու պատկերին, կա՛մ խաչին, կա՛մ
ստադրալայնի ու ավետարանական այլ սրբերի
պատկերներին (որոնք հանգնա էին թերվում իբրև
բարեխառն և վարքագծի օրինակներ), այլև
զարդարանալի՝ տունների, թաղանների, սրտե-
րի, կենդանիների, ծաղիկների բազմմասուն
և բազմաշերտ պատկերներին: Վերջիններս, ըստ
Շեդրալայնի, ինքնին ունենին սխորհուրդս խորին
և իմաստա անլայտ և հանճար ծածուկաց, որոնց
և ձգում էին սի հոգևոր և իմաստային վախճու-
թյան լուսնա աստուծոյ, զոր ակն ո՛չ հոռու և ունի
ո՛չ լուսա և ի սիրտ մարդկան ո՛չ անկա՛՝ զոր
պատրաստեաց աստուծո միրնեաց խորցա՛:

Շեդրալայն այս միտքը համապատասխանում
է Վանանդեցու այն աստծու, թե անհատին է
զգայություններով ճանաչել աստվածային իմա-
ստությունը, ինչպես Հերովդոսը, Պիդատուրը
և հրեաները շկարագացան ճանաչել աստծուն ի
զմա Փրկատուի, որ երանց շուրջը խոսում էր,
շրջում և բժշկություններ անում: Նրանք խաղե-

⁴ Նուրա Ներսիս, Բուլժ ընդանդակ, 1865, էր-
միտին, էջ 191:

Այս մասին լույսը հայտնի է արդեն VI դարի վերջի
և VII դարի սկզբի գործի վրձնան Քիթաբի շեղագու
պատկերաբանաց զրվածից (սե՛ս Ս. Նու-Նուրալայն,
Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 12—13):

⁵ Ներսիս Վեդան, էջ 6:

ցին իրենց պայտարաններին և առժուռ հախափող ընտելացին: Ուստի պատկերը, իբրև հախափողի ճանաչման միջոց, նշան կամ զարգաբար, իբր ընձանախայտներով և անձնանուխայտներով՝ հանդերձ, Քաշախին և կենդանական պատկերները բազմապիսի քառամասիկների չնա, իբրև առավանգալիս անհայտ իմաստների և ժողովի մարերի խորհրդանշաններ, հավասարաշարժանները զրգում էին մտածելու առավանգալիս կարգադրության մասին և զորացնում կրեանական էմոցիաները:

Հասկանալի է, որ միջնադարյան Հոգեւոր հայրերը թեև հասուն նպատակ չեն ունեցել բազմազգայնի մեկնարանել իրենց ժամանակի արվեստը, բայց նրանց արտահայտած հայացքներն այդ ուղղությամբ այսօրվա արվեստարանի համար գտնում են քանի միջնադարի կերպարվեստի կենտուր շատ հարցեր լուսարանելու որին հայափայտները հասկանալու համար նրանց հայացքների լույսը սակ հասկանալի են գտնում նաև մեր շատ ու շատ մանրանկարիչների գործածած և վառ գույները, և նրանց նկարներում գերբնյալ համոզմաների կարգը, և գաղափարությունների կերպը:

Կերպարվեստի աշխարհակ հանդիպելի ըմբռնումը, որ հախափող արվում էր նկարչին, միաժամանակ նրան չէր խանգարում միջնադարար արտաշնչելու իր ժամանակի խոհրդանշանը, առաջնորդելու, արտաշնչում, որ արտահայտվում էր սկսած թմանների ըմբռնությունից մինչև արտահայտված իրենցները, հայրենի սնուր ծղավիզով կանաններով հաստատված և զարեղով փորձված նկարչական ընդլիս շարաւրտական արեւերները, միջնադարի նկարիչը կարեն թե կրեանական այդ արտաքին շերտի սակով անցկացնում էր նաև երկրորդ կարեւոր շերտը՝ ենթաշերտը, աշխարհը պայտարանելով իր հասկացած ընձանախայտներով և անձնանուխայտներով:

Այն, ինչի մասին խոսվել, սակ փորձ է ցույց տալու, թե մեր միջնադարյան Հոգեւորների զործածած բառերի, արտահայտությունների, արտգրների ներքին իմաստների ըմբռնումը որքան պատկար կարող է լինել հասկանալու համար մի այլ արվեստ՝ կերպարվեստը: Միջնադարյան կերպարվեստի փաստերի ներքին իմաստը, նրանց ներքին ընկուն և փունկցիան ըմբռնելու համար հույժ կարենք է խորանալ Հենց Հոգեւոր հայրերի ստեղծած պատկերալին տեսության մէջ, նրանց առանձին թղթերից, արտահայտություններից զուրս բերել միջնադարյան կերպարվեստի իմաստային առանձնահատկությունները: Միջնադարի

արվեստագետները աշխարհը ոչ թե վերաբերում, այլ մոդելում են, կամ ավելի ճիշտ պայտարանում: Նրանք աշխարհը չեն գտնում մի գիտականից, մի պատահանից, որ մեկ ներկայացնում է մի աւանտախիկ տեսողաշնչ: Նրանք աշխարհն ու արեւիկաները գտնում են մի քանի կենտրոնից (բազմակենտրոն և ուստական միջնադար): Բայց առարկայի վերաբերումը մի քանի գիտականից գտնու գիշում է առարանական ու շարժականի աշխարհի առարկաների գտնական վերաբերումը, գնդի որը մզում էր Հենկեանական սցինո: Բայց երբ երկնայի հարթ մակերևույթ նկարիչը ընտնում է խորքի վերաբերումը, արեւն նա իր իմացած աշխարհի մոդելումը կամ ավելի ճիշտ պայտարանելու (սինեմատոգրաֆիան) գործնում է ավելի մասշտաբի մասնազգայնի համար, աշխարհ կալված տանձնանուխայտն լավք մեծանում է, հայրենից վրա գաղափարված ֆրեզկոներն ու նախշանները հայտնվում են իբրև վերաբերված մեներ, որանց զուստը կարգում է ներքին մի կարգ—տանտրիական կարգ: Այսուհի է, որ հայ միջնադարյան կերպարվեստը, մասնազգայնապես մանրանկարչությունը գտնում է իր հիմնավորումն ու ինքնուրույնությունը և բյուզանդական աշխարհի վրայով ձեռք մեկնում գնդի Արեւմուտք՝ գնդի իսլանդական վանականների մեծատաններ, որանք ցրված էին Ուրալալում, գնդի Ֆուլգայի, Ուրալանտի, Ուրալանտի և այլ զորդաների այն արտաբերություններ, որանցում, ինչպես նշում է այդ զորդաների խոյր մասնագետ Ա. Բրեյլերը, թեպետ տեսաբարաշխական կամ թերես այլ պայտարանի հոսանքները մասամբ հանդես են գալիս կախված որոշ լավով անտիկ արեւմտյան կերպարվեստից, մասամբ էլ իբրև վերաբերման ժամանակավոր պայտարանական ազդակներ, տակալեն միջնադարի ժայռ բոլոր պատկերների ֆորմալ զեղեկությունը ընկած է հայրենիքաների բաշխման ուրվում, գնդին շարժման գիտմանկալում, զարգացրական աւանտում հաղորդականության և հարստության մեջ:

Միջնադարի նկարիչը գիտե, որ տեսանելի զգայական աշխարհը եռաշափ է, բայց նա համարում է, որ զա անցողիկ աշխարհն է, իսկ մարդկության համար պահված աշխարհը, որի մասին գիտե միայն առաված, զգայություններից մածկված է, ուստի նա երկնայի հայրենից վրա հավասարապես նշանակում է այն և այն աշխարհ:

* A. Bockler, Deutsche Buchmalerei, Vorgeschichtezeit, Hans Koster Königsberg im Taunus, 1909, S. 3.

խարհերի նշաններն ու սխրուիւնքը, իրեն պատկերներ, իր հիմքում ունենալով Աստվածաշունչը և աստվածաբանական մտքի աշխատանքը: Եվ մեզ թվում է, որ հայ միջնադարյան մտածողնե-

րը և պոետները կարող են բազմակնաչափ նյութ մատակարարել մամանկակից արվեստաբանությանը՝ հայ միջնադարյան արվեստի շատ հիմնական հատկանիշներն ըմբռնելու համար:

В. О. КАЗАРЯН

«ПРООБРАЗ» И «ИЗОБРАЖЕНИЕ» ПО ГУКАСУ ВАНАНДЕЦИ

Для средневекового художника информация, получаемая от внешнего мира, воспринималась и познавалась через книги Св. Писания. В результате средневековое искусство являлось своеобразным «отображением отображения» (мир—Св. Писание—миниатюра). Гукас Ванандеци в книге «Иконопочитатель—икононенавистник» (1716) толкует слово *паткер* (образ, изображение) и мысленное восприятие ставят выше чувственного. Поэтому он требует «не полного, а большего или меньшего сходства с прототипом».

Миниатюрист Саркис Пицак (XIV) употребляет выражение «*тиоринакан зард*» («литургическое украшение»), как синоним праздничной сцены. Слово «*зард*» означает также порядок (космос), форму. А форма, как «чистый свет», передается через яркие краски, яркие вещи. Такое понимание света мы находим в средневековой поэзии и миниатюре у Гукаса Ванандеци, Фомы Ахвинского (1225—1274), Нерсеса Шнорали (1101—1173) и других.

ԾՈՒԱՆԱԿԱՐԳԶ ԼՈՒՀԱՆՆԵՍ (ԻՎԱՆ) ԱՅՎԱԶԱՌԱՍԿԻՆ ԱՄԵՐԻԿԱՅԻՆ

(Ն. Կ. 60—61)

Հայ ժողովրդի մեծ զավակ, ժողանկարիչ Լուսինեն Այվազովսկու (1817—1890) մասին գոյաթյուն ունի բավական հարուստ գրականություն։ Մահայն այդ գրականության մեջ Այվազովսկու Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ մեկնելու և երաւ ամերիկյան գործունեության մասին լափազանց ակզմ, թուռչիկ, երբեմն նույնիսկ միակողմանի ու ոչ առույց տեղեկություններ ևս հազարգում։ Մինչդեռ հանձարեղ նկարչի կատարած ամերիկյան ճանապարհորդությունը կարծոր եշանակության է ունեցել ինչպես երաւ ստեղծագործական կյանքում, նույնպես և Հայ ժողովրդի գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ։

• • •

Լուսին. Այվազովսկին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ է մեկնում 1892 թ. աշնանը։ Մինչ այդ առիթ չէր եղել ժամոթանայ արժանյան կիսադեղի երկրներին ժողովուրդների կյանքին, կենցաղին։

1893 թ. գարնանը Չիկագոյում տեղի էր տւենալու համաշխարհային գեղարվեստական ցուցահանգան։ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան որոշել էր այդ ցուցահանգանում ներկայացնել նաև Լուսին. Այվազովսկու ստեղծագործությունները։ Նկարիչը սիրով է ընդունում այդ հրավերը և որոշում ոչ միայն նկարներ ուղարկել, այլև ներկա լինել ցուցահանգանի բացմանը։

Ամերիկա մեկնելու երաւ հիմնական նպատակն էր Առաւելոյան ավերանոր տնանելու։ Եա 1892 թ. սեպտեմբերի 4-ին իր բարեկամ Կարապետ Նույսեին գրում է. «Իմ հիմնական նպատակը ավերանոր ուսումնասիրելն է, այնքնիկ նկարարայի չրմմբն»։

Լուսին. Այվազովսկին շատ տարիներ առաջ տնակ էր Առաւելոյան ավերանոր։ 1840-ական թվականներին, Բաւալիայում կատարելագործվելու շրջանում՝ 22-ամյա հասակում, եա մեկնել էր Անգլիա առաջատարումով, բայց այդ ժամանակվանից տնցել էր շարք կնա դար և շատ բան ձուռարելուան էր մատնվել։

Պետք է նկատել, որ Լուսին. Այվազովսկու մեջ մշտա էր բուռն է եղել նոր երկրներ ու ծովեր տնանելու, նոր պատկերներ տնեղծելու ցանկությունը։ 1850-ական թվականներին, երբ հայ հասարակությունը բանում էր հնգհաւայ Մասեհ Բարաշանին կտակած մեծ դումարը նոր նախնեան ընդհ. հայց գործչների կարիքների համար, նկարիչը մեկն էր այն երեք թնկնածուներից, որոնք պետք է մեկնեին Հնդկաստան։ Թնե նկարչին չի գնեակվում ստանենկ այդ գործը (Հնդկաստան է մեկնում Միքայել Նալբանդյանը), այնուամենայնիվ այն փառք, որ Այվազովսկին պատրաստ է եղել այդպիսի հնազոր անապարհորդության, խոսում է այն մասին, որ եա բուռն ցանկություն է ունեցել տնանելու Հնդկական ավերանոր։ 1855—1859 թթ. աշնանն ու ձմանը Թիֆլիսում եղած ժամանակ, ի պատասխան հայց կաթողիկոս Գեորգ IV-ի հրավերի, Լուսին. Այվազովսկին հայտնում է, որ ինքը հայաստան (Էջմիածին) կմեկնի գարնան սեղրներին, բայց երբ լում է, որ Պետերբուրգում արշավախումբ է կազմվել Մուսի ջրանցքի բացմանը մատակցելու համար, նկարչին անմիջապես մեկնում է մայրաքաղաք և այդ արշավախումբի հետ հանապարհում Նքիգոտու։ Անցնելով Միչերկրական ծովով, եա հարուստ կոյով է քաղում իր ստեղծագործության համար նկարիչը ցանկացել է տնանել նաև Մուռացյալ ավերանոր։ Մակախ հաարաբությունն լուենակում լինել այդ կողմերում, եա մանրամասն հարք ու փորն է տնում այնտեղ եղած ժողգրանցների ու նախատիների հետ։ Եա նկա-

1 Н. Айвазовский, Документы и Материалы, Сборник, составитель: М. Саркисян, В. Аргентова, Г. Шагирова, Ереван 1957, с. 264.

րել է պատկերներ, գլխավորապես այսրեղծներ ուղիականում, ճշգրտորեն վերարտադրելով ավերակների առանձնահատկությունները, որոնք համոզել են ու արագական:

Այդ ամենը վկայում են, որ Հովհ. Այվազովսկին նկարում էր ոչ թե ընդհանրապես ծով, այլ կոնկրետ, որոշակի ծովը, լինե՞ր դա մեծ կամ փոքր, լին, գետ կամ ջրանցք՝ ձգտելով պատկերել դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները: Այդ պատճառով նկատելիորեն տարբերվում են Բալթիկ, Սև և Միջերկրական ծովերի՝ նրանց ծովային զանգվածները, այվազովսկիական բնութագրությունները: Ուշագիծ դիտողը կարող է նկատել նաև ծովափնյա տարրեր տեսարաններ, (ազդու լճի, Վոլգա, Նևա, Ռինն գետերի, Մուկի ջրանցքի, Բաթորի ենդուցի և աշխարհի այլ վայրերի ջրային տարածությունների բնական առանձնահատկությունները Այվազովսկու ծովանկարներում:

Նա ցանկանում է տեսնել ու բնականորեն նկարել Ամերիկայի ծովափնյա տեսարանները և նրազարայի չրվեմը: Այդ նպատակով նա ծրագրել էր Ամերիկայում մնալ 5—6 ամիս: Հենց միայն ջրկազույում, ուր բացվելու էր միջազգային ցուցահանգստը, նա մտադիր էր մնալ չորս ամիս: Քննողներից Պետերբուրգ ուղարկած իր համակերպից մեկում՝ ուղղված Կարապետ Ուլյանին, նկարիչը գրում է, որ ինքը մտադիր է շուրս ամիս մնալ ջրկազույում և նկարել ամերիկյան պատկերների նոր շարքը:

Հովհ. Այվազովսկին ամերիկյան թեմաներով պատկերների մի ամբողջ շարք էր նկարել տարիներ առաջ՝ 1855—1859 թթ.: Այդ ստեղծագործություններն էլ նա մտադիր էր ուղարկել ջրկազույի միջազգային ցուցահանգստին: Քննողներից Այվազովսկու անվան պետական պատկերասրահի արխիվում պահպանվել է նկարչի մեղքով 1892 թ. հուլիսի 10-ին գրված այն պատկերների ցանկը, որոնցից 20 պատկեր նա նախատեսել էր Ամերիկա ուղարկել, այդ թվում՝ 5 թեմատիկ պատկեր Կոլումբոսի կյանքի, նրա հանապարհորդության և Ամերիկայի հայտնագործության մասին: Բնում ենք այդ ցուցակը ամբողջությամբ. 21. Ամերիկա հանապարհովը նավը այն պահին, երբ Կոլումբոսը չորսպատված էր զգո՞ւմ նավաստիներով, փոթորիկի ժամանակ, 2. Կոլումբոսը չորսպատվով իջնում է Սան-Մալոյադուր կղզու ափը, 3. Կոլումբոսը երթևեկաբար հասնում փրկվում է վենեսուելյան հանցագործների կողմից հրգե՞նված

առևտրական նավի կայմի վրա, Գրոտուգայիայի ափերի մոտ, 4. Իսպանական Պալու նավահանգստում Կոլումբոսը հրամայել է առյուծ հանապարհվելուց առաջ, 5. Կոլումբոսի նավակի մոտենալը Ամերիկայի ափերին, 6. Նեպոլոն լուսնյակի գիշերին, 7. Ջրոտանց Վենեսուելայի զոնդուլ, 8. Պարթենոնը Աթենքում Շնագույն ժամանակներում, 9. Փրկվածները նավակի մեջ, 10. Պարիսյալդին վարիթայույանների հետ շոգենավի տախտակածածի վրա, 11. Յալթան ստալուտյան, 12. Փաղոց Բախլխաբայում, 13. Փոթորիկի Ղրիմի ափերի մոտ, 14. Նավակը փոթորիկի ժամանակ, 15. Լուսաբանը Մարմարա ծովում, 16. Կոստանդնուպոլիսը Մարմարա ծովից, 17. Անկոն-ծով Աղովյան ծովում, 18. Անկոն-ծով Սև ծովում, 19. Յալթան գիշեր ժամանակ, 20. Մալագայի չորսպատվում:

Այս պատկերների կեսից ավելին մեծակտավ ստեղծագործություններ են: Ամերիկայի հայտնագործությանը նվիրված երկու պատկերից յուրաքանչյուրը չորսանկով ունեցել է, ինչպես նկարին է նշում, տինը արշին լայնություն, 7 արշին բարձրություն, իսկ երրորդը նկարը՝ հինգ արշին լայնք, 4 արշին բարձրություն: Մյուս թեմատիկ պատկերները եղել են 3,5 արշին մեծությամբ կտավներ:

Այն փաստը, որ այդ մեծակտավ պատկերները նկարիչը նախատեսել էր միջազգային ցուցահանգստի ուղարկել, մի նոր ապացույց է այն մասին, որ իր ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում՝ 1880—1890-ական թվականներին, Հովհ. Այվազովսկին ոչ միայն հակված է եղել ստեղծելու մեծակտավ պատկերներ:

1892 թ. մասնաճյուղ Հովհ. Այվազովսկին Պետերբուրգ է ուղարկում վերոհիշյալ 20 պատկերները: Գեղարվեստի ակադեմիան դրանցից ընտրում է 15-ը ջրկազու՝ համաշխարհային ցուցահանգստի, ուղարկելու համար: Ընտրված վրեժիստ լրագրի ասելով, Այվազովսկու մասնակցությամբ կապահովվի առաջին մասի հաջողությունը ցուցահանգստում:

Նույն ժամանակ սեպտեմբերի վերջերին, վերջնելով նախորդ տարիներին նկարած 7 պատկեր, Հովհ. Այվազովսկին իր կնոջ՝ Աննա Մեդերտովի Բուխալայանի (Այվազովսկայայի) հետ մեկնում է Օդեսա, ախտեղից շոգենավով Ֆրանսիա գնալու համար: Այստեղ նա հարցազրույց է ունենում ռուսական վեժանիկա լրագրի աշխատակ-

ցի Հետ. «Ուղեւորութեան գլխավոր նպատակն է ետքից տեսնել օվկիանոսը և վերանորոգել 40-ական թվականների Համադարձարդարութեան մասնական ասացած աղավորութիւնները: Սիրում եմ այդ աղավորութիւնները, չորս աշի տեսա՛ման գնդեց-կութիւններով լի տեսարանը: Ծալում ես Համա-խափի փոփոխող այդ տեսարաններին և հոգիք խաղաղվելով, ցանկութեամբ է ծնվում՝ բոլորը, բոլորը ընկալել և պատկերել կապի վրա...»² Եկարիչը հայտնում է, որ ինքը մտադիր է լինել Ելու Ցորքում, մեծան անցկացնել Վաշինգտոնում, աշուհնաւ, մինչև Չիկագայում ցուցանողների բացումը, այնպէս Նիւպորտի չրվմը. «Գի-տե՛ք»,— ասում է ես լրագրողին,— այդ Ելանու-վոր չրվմը լի է բնութեան հրաշալիքներով: Այն-տեղ պետք է հիշ թափել նկարելու զանազան Հա-յազներ, կազմել ուրվագծեր և այլն: Ցուցանող-ների բացումից թուե՛ս որ անց կվերադառնում հայրենիք, իհարկե, եթէ կենդանի մնամ,— մղտալով աղկարհում է Ալվազովսկին»³:

Յգնալից մեկնելով Ցրանսիա, Ալվազովսկի-ները մեռւմ են Փարիզում շուրջ երկու շաբաթ, մէջ մասին նկարիչը Քնազոսիայից գրել էր իր բարեկամին. «Ե՛միշտ է այն, որ գնում ենք Փարիզ, որտեղ, հաճախաւոր, կմեանք երկու շաբաթ... Եթէ, ինչպես գրում են [Քնազոսիայից], 20 որ կա-րանտին է լինելու եսեւ Ելու-Ցորքում, ապա, բնականաւորաբար, կմեանք մեծանու Փարիզում կամ Նիցցայում, բայց ես հաւառ ունեմ, որ ամեն ինչ լավ կլինի»⁴:

Բարեբախտաբար, այդ մասնակ Առլանտ-յան օվկիանոսում Նավագնացութեան համար եղանակը նպաստավոր է լինում, և Ալվազովսկի-ները բարենշաղջ մեկնում են Ամերիկայ:

1892 թ. հոկտեմբերի 13-ին երանք արդեն Ելու Ցորքի Նավահանգստում էին: Ճանապարհ-հորդութեան ընթացքում Լո՛ւզ. Ալվազովսկին, լեռայած պատկանելի տարիքին ու հոգնածութեանը, որով մեծ մասն անց էր կացնում շոգնամի տախտակամածի վրա, զարմանք պատճառելով ուղեորներին: Նա սիրով դիմում և ուսումնասի-րում էր Առլանտյան օվկիանոսը, Ելումներ անում նկարչական տնորում, կնոջ Հետ հիանում ծովա-լին բնութեան ետր գնդեցկութիւններով: Ամերի-կային մասնաւորապէս ետ գծանկարում է Հնդկից երանացող ծովափնյա տեսարանները, Ելու Ցորքի Նավահանգստը:

Ելու Ցորքի Նորակառույց Հյուրանոցներից մեկի երեք սենյակներում տեղավորվելուց Հետո, Ալվազովսկիները ծրագրում են մտրիկից ծանո-թանալ այդ քաղաքին: Երանք Հնադարգրում էր ամեն ինչ: Նկարչին Եանալող սննանց ուղեկցու-թյամբ երանք լինում են Համարյա բոլոր Հիշար-ան փայրերում, դիմում բարեհաւանք շնորհք, հրապարակները, խանութները, աշխատւ պետ-կան ու մասնավոր սննանց թանգարանները, տննում ամերիկյան նկարիչների աշխատանք-ները, հաստատում ետ ծանոթութեանն ու Ավելի բան երկու շաբաթ աշտեղ անցկացնելուց Հետո երանք մեկնում են Սան-Ցրանցիսկո, Վաշինգտոն և այլ քաղաքներ: Ամենուր, որտեղ լինում են երանք, մտրիկից ծանոթանում են տարյա կյան-քին և մշակույթի պայտներին: Սակայն երանք, հասկնալիս Եկարչին, ամենից ավելի Հնադար-քրում էր Նիւպորտի չրվմը: Վերջապես երանք լինում են ետե այս վայրում և անաւման Հիա-նում չրվմի հայկաղ տեսարաններով: Ալվա-զովսկին մատիտով, չրաներով ու յուղաներով նկարում է բազմաթիւ Հնդանկարում, Ելումները, դիմում և ուսումնասիրում Նիւպորտի չրվմը տարբեր կազմերից և որով տարբեր պահերին, ետինիկ յուանյակ գիշերին:

Հարուստ Ելութեւլով և բնութեան հրաշալիք-ների տեղը աղավորութեամբ վերադանալով Ելու Ցորք, Լո՛ւզ. Ալվազովսկին Հյուրանոցի սեն-յակներից մեկը վերաւում է արվեստանոցի և նկարում ետ պատկերներ ամերիկյան թեմաներով: Քնազոսիայի պատկերաւորաւի արիւիւում պարվում է նկարչի Եանապարհորդական ալրումը, որի մեջ 24 տաններն թերթերի վրա նկարված են Ամերիկայի ծովափնյա տեսարաններ, Նիւպոր-տի չրվմը և աղագա պատկերների բազմաթիւ լաշիկներ՝ կատարված մատիտով, գրւով և չրա-ներկով: Այստեղ ուշադրով են շոգնամի տախ-տակամածից նկարված «Ելու Ցորքը ծովի կող-մից» գծանկարը, «Ետր երկիր», «Ամերիկյան մայրցամաքի ուրվանկարը» և այլ աշխատանք-ներ, մեծ մասամբ ծովային տեսարաններ, որտե-ցից շատերի տակ նկարիչն իր մեղորդ, Ելումներ է արել: Այսպէս, «Ամերիկյան մայր ցամաքի ուրվանկարը» գծանկարի տակ ետ մանր տառե-րով անցկերն ու ասուերն գրել է. «Terra Nawa 1/13 1892», «Ետր երկիր» գծանկարի տակ գրել է. «Առաջին ամերիկյան ափը, 13 հոկտեմ-բեր, 1892»: Այս, ինչպէս և Ելու Ցորքը ծովի կողմից» նկարներն ու ալրումում եղած մի շարք գծանկարներն հիման վրա Ալվազովսկին Ամե-րիկայում նկարում է մեծակտով պատկերներ,

² «Ետր ցոր, 1892, № 107,

³ Ետե տեղում.

⁴ «Изюмны», с. 264.

որոնք ցուցադրում են այստեղ բացված անհատական ցուցանանքներում:

Հովհ. Այվազովսկին իր ստեղծագործություններին առաջին ցուցանանքն ուր բացում է Նյու Յորքում: Այստեղ նա ցուցադրում է 24 պատկեր, որոնցից 7-ը բերել էր Հայդնիսթեյն: Դրանց մեծ մասը ժողովարարներ են: Ցուցանանքների նպատակն իր ամերիկյան հասարակությանը ծանոթացնել իր ստեղծագործություններին:

Այդ մասին է վկայում այժմ Քեդդոնսի պետական պատկերասրահի արխիվում պահպանված նյութերը: Ցուցանանքին կատարող, որի վրա նկարիչը ժամանակին զանազան՝ գլխավորապես գեներլ վերաբերյալ, նշումներ է կատարել: Համարյա յուրսը պատկերների զանգվածը նշելուց բացի, կատարողի մի անկյունում նա գրել է. «Ամերիկացիության զգացում ամբողջ կույրեցիկ ժամանակ 35000 զուլարով: Եթե նրա 24 պատկերների շարքից հանենք երկուսը, որոնց զիմաց նա գրել է՝ «այս երկու պատկերները թողնել պատկերասրահում մինչև վաճառքը», ապա կարելի է ընդունել, որ նկարիչն իր յուրաքանչյուր նկարը Ամերիկայում գնահատել է միջին հաշվով ավելի քան 1000 զուլար:

Հովհ. Այվազովսկու ստեղծագործություններին անհատական ցուցանանքն ուր Նյու Յորքում, ինչպես և նրա մասը Ամերիկա, լայն արձագանք են գտնում Միացյալ Նահանգներում: Համարյա յուրսը կենսականակա թերթերը, նույնիսկ Արեւմտյան Եվրոպայի պարբերական մամուլը, նշում են նկարչի ամերիկյան ճանապարհորդություններին ու նրա ցուցանանքին մասին: Նկարիչը դառնում է օրվա խոսակցության նյութը: Հարկական մամուլը նշում է օրինչպես հաջողում են ամերիկյան թերթերը, Այվազովսկին օրվա զուլացվել է Նյու Յորքում²:

Գեներլուրդյան թերթերի վկայությամբ, «Այվազովսկին ընդհանուր հետաքրքրություն և ուշադրության առարկա է այժմ Նյու Յորքում: Ի պատիվ աշխարհառաջին նկարչի, որսաց ընդհանուր հյուպատոսը տվել է մի հաշվարկ, որին ներկա են եղել զրական ու գեղարվեստական աշխարհի, այլև Նյու Յորքի քաղաքացույն հասարակության ներկայացուցիչները: Այդ երկու որսաց զեպանասանը մինչև 500 հյուր է եղել»³:

Դա պատահական չէր: Հովհ. Այվազովսկու ժողովարարներն արտաբար շորություններ էին ամերիկյան արվեստաներ հասարակամության

համար: Մինչ այդ Ամերիկայում չկային մասնագետ ժողովարարներ: Այդ երկրի կերպարվեստը, որն ուներ շուրջ 200 տարվա պատմություն, նկարչության մեջ ժողովարարի մանր զննու չէր ստեղծել: Քնակարարությունն էլ, որպես ինքնուրույն ժանր, սկսում է առաջացվել միայն XIX դարի երկրորդ կեսում: Այստեղ նկարչության իմաստական, առաջատար ժանրը զիմանկարն էր, որն ուներ հարուստ ավանդներ: Այդ մանրի ամերիկյան նկարիչներին ոմանք, որինակ, ամերիկյան ռեալիստական նկարչության ականավոր ներկայացուցիչներ Ուինստոն Հոմերը (1836—1910), Ջեյմս Ուիստլերը (1834—1903), Քոմաս էյկինսը (1844—1916) և ուրիշներ, նկարել են ժողովին ու գեոագիյա տեսարաններ, սակայն նրանց մի քանի պատկերները (Ու. Հոմեր՝ «Բամբակ ունկանում է», 1876, «Բժիշկ մամուլ լափ», 1886, Ջ. Ուիստլեր՝ «Էլին կամուրջ Բատտերսթում», 1875, Ք. էյկինս՝ «Բժիշկ Միսթր հաճվում», 1871 և ուրիշներ) չեն ստեղծել ժողովարարության ինքնուրույն ժանր ամերիկյան արվեստի մեջ: Հովհ. Այվազովսկու ժամանակից ամերիկացի այն նկարիչները, որոնք հետագայ էին Ամերիկայից և մեկնել Եվրոպա (Մ. Կասատ, Սարմենտ, Ջ. Մենս), իրենց ստեղծագործություններով կապվում էին արևմտաեվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական արվեստին: Դա այն ժամանակն էր, երբ հեղափոխական ունկանում էր ֆրանսիական ինքնուրույն ժանր ամերիկյան արվեստի մեջ: Հովհ. Այվազովսկու ժամանակից ամերիկացի այն նկարիչները, որոնք հետագայ էին Ամերիկայից և մեկնել Եվրոպա (Մ. Կասատ, Սարմենտ, Ջ. Մենս), իրենց ստեղծագործություններով կապվում էին արևմտաեվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական արվեստին: Դա այն ժամանակն էր, երբ հեղափոխական ունկանում էր ֆրանսիական ինքնուրույն ժանր ամերիկյան արվեստի մեջ: Հովհ. Այվազովսկու ժամանակից ամերիկացի այն նկարիչները, որոնք հետագայ էին Ամերիկայից և մեկնել Եվրոպա (Մ. Կասատ, Սարմենտ, Ջ. Մենս), իրենց ստեղծագործություններով կապվում էին արևմտաեվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական արվեստին:

XVIII—XIX թթ. եվրոպական տիպի դասական արվեստի ավանդներ ստեղծած ամերիկյան նկարչությունն ու քանդակագործությունը XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին մեծք են բերում նոր առանձնահատկություններ: Անցյալի ռեալիստական ավանդույթներին զուգընթաց երկվան են գալիս ֆորմալիզմի նախասնանները, որոնք նպաստավոր պայմաններ գտնելով, արագորեն զարգանում են: XX դ. կեսերին Միացյալ Նահանգները դառնում են ժողովարարի համաշխարհային կենտրոն, որ հովանավորում են ֆորմալիզմը, գլխավորապես վերացական (աբստրակտ) էքսպրեսիոնիզմը և եղուպա կուլմած արվեստը:

XIX դարի 90-ական թվականներին սկզբներին Ամերիկայում ցուցադրված Հովհ. Այվազովսկու ժողովարարները մեծ հիացմունք են պատճառում իսկական արվեստը գնահատող հասարակությանը: Առանձնապես հետաքրքրական էին

² Հանգիստ ամսագրի, 1884, էջ 71:

³ Մերկայանք, 1882, № 144, էջ 2:

ստարագրի նկարչի այլով ընկալված հայրենի բնության պատկերները, մասնագործական նկարարայի ջրվեժի տեսարանները պատկերող սակե-
մազորումբյունները: Գծարվեստում մեզ չեն հաս-
նել Ամերիկայում նկարած այլ պատկերները, որոնք
մասնակի կանգնել են միայնակ և միայնակ են
առանձին տեսանք համարումներում: Միայն
պահպանվել է այլ սակեմազորումբյուններից
մեկի կրկնապատկեր՝ կատարված 1833 թ. հայրենի-
քում, որը որոշակի պաշտօնագր է առաջ նկար-
չի ամերիկյան պատկերների մասին:

Քեդգոնայի պատկերասրահի էրադոգրիա-
յում մասնակցի ցուցադրող «նկարարայի ջրվե-
ժը» ինքնակամ պատկերը (121×162) նկարչի
այլ թվանյութի նկարչության գունակարգական լա-
վարության սակեմազորումբյուններից է: Այն ներ-
կայացնում է բնության հարաշխարհային մեկը՝ մի
Հայկական տեսարան, որը գիտագիտական անհամա-
պատկերումբյուն է թվում: 223 մ լայնքով և
ավելի քան 50 մ բարձրությամբ զամբյուղ
չորս աշտակ աշխարհի ուժով և հմտագործու-
թյամբ է պատկերվում, որ գիտական կարծես յուր
ևս նույնիսկ նրա խաղաղ աշխարհը¹⁰: Հայկա-
կան բարձրության ռեզոնանսի թափվող լայնա-
կան ջրի ալիքների և գոլորշիի ամպի պես բարձ-
րացել են վեր և ողբ էջել խոնավությանը: Այս-
տեղ թափանցած արեւի ազդու հասարակները
հյուսել են ծիսական, որի կամարի տակից լողում
է գրեթե շրջանաձև մի շաղկապ: Զրանցի համե-
մատությամբ այն լավագույն փորձ է երևում:
Փոքր են թվում նաև ջրվեժի գիտող մի քանի մարդ-
կանց ֆիգուրները, որոնք ավելի են ընդգծում
շրանցի աշխարհի մեծությունը:

Նկարարայի ջրվեժը պատկերում որոշակի
նկատվում են գունալի կառուցման և երանգա-
գործման այն նոր սկզբունքները, որոնք մասնա-
կիորեն երևան էին Լեյն գեան 1870—1880-ական
թվականներին հայրենիքում սակեմա լավագույն
գործերում: Զգուշով ստոր բնությունը համադրել
և հնարաբան պատկերել, նկարչը խոստովել է
վաղ շրջանի սակեմազորումբյունների բնորոշ
թաղանթական գունազարգումներից: Ամրոցը կու-
ղբ գրեզնիկով ջրային տարածությունը նա վե-
րադարձրել է լուսի, իրականությանը մաս: Զուր
աշտակ այն թեթևության և թափանցելիությու-
նը շունի, ինչը հասուկ է նկարչի մյուս գործերին:
Առաջին պլանում պատկերված շունն ու ալիքները
նկարված են նյութական ու ժանրային, զգաց-
ված է նրա խորությունը: Մայր այսպիսի շրջագու-

տի կանաչ բնության արտադրումը ջրերի վրա,
նկարչը թափվել և ներքում հասց շուրջ պատ-
կերել է մուգնաշագանակ երանգներով, որոնք
ջրային զանգվածի կապառույթին հետ տեսարա-
նին հաղորդում են որոշ ստանդարտ:

Նկարարայի ջրվեժի պատկերում նոր թե-
ման էր ծավալների սակեմազորումբյուն կառու-
ցում: Նոր թեմա էր նաև հայ նկարչության պատ-
մության մեջ: Այլ սակեմազորումբյուն, ինչպես
և Ամերիկայում նկարած մյուս պատկերներով
(մասնագործական «նոր երկիր», «նյու Յորք ծալի
կղզիք», «Ազատության հուշարձանը» և արի-
ներ) Հայկ. Արվարձանի XIX դարի հայ նկար-
չությունը հարստացնում է ամերիկյան թվանկե-
րով նկարված կառուցում, ընդգրկում պաշտին
արվեստի շրջանակները և գրեթե իր մյուս սակե-
մազորումբյունների հետ ցուցադրելով Ամերիկա-
յում, Հայկական արվեստը մղում էր իրազգային
ապագայը:

Հայկ. Արվարձանի վերջին տեղում ցուցա-
հանգում է բացում Վաշինգտոն: Այստեղ են,
ինչպես նյու Յորքում և մյուս քաղաքներում,
մայրաքաղաքի հասարակականությունը մեծ հե-
տադրություն է ցուցաբերում նկարչի սակեմա-
զորումբյունների նկատմամբ: Գաղկեղանային
լայնարձակ սրահները տառապանք երկու լցված
են լինում այնպիսիներով: Մայրաքաղաքի և ամե-
րիկյան մյուս թերթերը շերտվում են արտա-
հայտված Արվարձանի քաղաք արվեստի մասին,
նշելով, որ նրա սակեմազորումբյուններն անհա-
ման արտադրություն են պատկանում բոլոր նրանց,
ովեր սիրում և գնահատում են գեղեցիկ ար-
վեստները: Մայրաքաղաքի «Evening News
Washington» արվարձանը հաղորդում է նաև այն
մասին, որ «Ամերիկայում եղած մասնակի
Արվարձանի արվեստ է մի շարք նշանակալից
աշխատանքների պատկերներ»¹¹: Թերթը միաժա-
մանակ հաղորդում է, որ «Մի քանի որ առաջ
նկարչը Կոնգրեսի արվեստի թանգարանին է
նվիրել երկու պատկեր: Այստեղ գտնվում է առաջ,
Արվարձանի ինչ պատկերներ է նվիրել ամերիկ-
յան թանգարանին, բայց թերթի այն անգլի-
սեր, թե այլ պատկերներին հետ նա երկուսը
համակ է ուղարկել թանգարանի տնօրենին, շատ
կարևոր է արվեստագետի հայրենասիրության
և քաղաքացիական զգացումները հասկանալու
համար: Այլ համակում «Evening News Wash-
ington» թերթի վկայությամբ, Հ. Արվարձանին

¹⁰ Նկարար սակեմա լավագույն լավագույն նշանա-
կում է մեծ աշխարհ:

¹¹ Evening News Washington, օրվեր, 1882, հուն-
վարի 18: 25-ն նաև Նկարչության պատկերասրահի որ-
դին:

գրել է. «Մեծագույն տնօրէն՝ եւ անձամբ ցանկա-
նում եմ իմ երկու պատկերները նվիրաբերել
Կոթիգորանի արվեստի թանգարանին»¹³ Ամերիկայի
Միացյալ Նահանգներին ազգային մաքրագոր-
ւում, ձգտելով այդ ճանապարհով արտահայտել
իմ հայրենիքի ժողովրդի սրտագին շնորհակալու-
թյունն այն առատամեծն ու արագ զգնության
համար, որ ցուցարեքց Միացյալ Նահանգներին
կոտորակաւթյունը անցյալ տարի Ռուսաստա-
նում»¹⁴:

Անփական ստեղծագործութիւններին անշա-
հանգիւր նվիրատվութիւնը պետական թանգա-
րանին՝ ի նշան ժողովրդի սրտագին շնորհակա-
լության, այսպիսի քաջը հազդազնայ երևույթ է
այն ժամանակվա նկարիչների կյանքում: Այդպես
կարող էր վարվել միայն ժողովրդի շահերով խո-
րագին ապրող հայրենասիր արվեստագետը: Իս-
կապես, անցյալում եւ նկարիչը բազմաթիվ առիթ-
ներով պատկերներ կամ դրանց վաճառքից ստա-
ցած գումարներ է նվիրել զանազան կուլտուր-ու-
սամբօրական հիմնարկներին, բարեգործական ըն-
կերթիւններին, հայրենիքի համար զոհված կամ
վիրավոր զինվորների ընտանիքներին, լքավոր
ուսանողութիւնը, ազգային եւ որդի երեխաներին
զգնութիւն ֆառերին: Սակայն նվիրատվութիւն
որպես ժողովրդի սրտագին շնորհակալութիւն
արտահայտութիւն ամերիկյան հասարակութիւն
ցուցարարած նյութական զգնութիւն համար,
եղանի բարեգործական նախաձեռնութիւն էր:
Այստեղ էր եւ հասակ արտահայտութիւն է գտել
նկարիչն ընտրել ինտերնացիոնալիզմը՝ երա ժող-
հագութիւնը հարազատ հայ եւ ռուս ժողովուրդնե-
րի սոցիալական վիճակի բարձրացման խնդրում:
1891—1892 թթ. Ռուսաստանում եղել էր երաշտ,
եւ անբերրիութիւն պատճառով երկրի շատ շրջան-
ների բնակչութիւնը սովի վտանգի ստաշ էր
կանգնել: Այդ ժամանակ ամերիկյան հասարակա-
լութիւնը եւ իր ավելցուկ հացահատիկից ուղար-
կել է ռուսափութիւն զգնութիւն էր ցույց տվել:

Հովհ. Այվազովսկին միաժամանակ նկատի
ունէր Ամերիկայում ապաստանած իր հարազատ
ժողովրդի զանգվածների նկատմամբ այստեղ
ցուցարարված մեծաշողութիւնը: Արեւմտեան Հա-
յաստանում թուրքական բռնապետութիւն կողմից
հալածված, անավեր արված զաղթական հայրե-
նակիներին Ամերիկան ընդունել էր, ապաստան
տվել երանք եւ դրա շնորհիվ հայ ժողովրդի այդ
զանգվածները նկարչի օրոք ապրում էին բնաշըն-
քումից զերծ եւ, ինչպես ինքն էր նկատել շրջագա-
լութիւնների ժամանակ, համեմատաբար նպաս-

տավոր պայմաններում: Դա նկարչի սիրտը ուրա-
խութիւն էր լցրել եւ նա իր գոհունակութիւնն
արտահայտում էր նվիրատվութիւնների միջոցով:

Դա լավ էին հասկանում ամերիկահայերը:
Քերեա այդ պատճառով ամեն տեղ, ուր լինում էր
նկարիչը, հայերը երան ընդունում էին արտակարգ
շնորհութիւնը ու մեծ սիրով Ամերիկահայերին
համար պատիվ ու հպարտութիւն էր հայազգի
մեծ նկարչի այլը Ամերիկա եւ երա ստեղծագոր-
ծութիւնների գտած հաջողութիւնը: Հայաստանի
կենտրոնական պետական պատմական արխիվում
պահպանվում եւ փաստաթղթեր, որոնց վկայու-
թիւնը նկարիչը տրեւել հետ աշխիւն է հայոց
բարեգործական ընկերութիւնները: Հայկական
զարգացման ու եկեղեցիները, ամենուր գտնելով
շնորհ ընդունելութիւն: Նույն արխիվային փա-
ստաթղթերից տեղեկանում եւք, որ այստեղ Հովհ.
Այվազովսկին ընտրվում է եր իր կազմակերպված
հայկական ընկերութիւն անդամ»¹⁵:

Դա նշանակում էր, որ ամերիկահայերը Հ.
Այվազովսկու ստեղծագործութիւններն ընդունում
էին որպես հայ ժողովրդի ազգային արվեստի
ցուցադրում Ամերիկայում: Միևեւ այդ ոչ մի հայ
նկարչի աշխատանք Ամերիկայում ից ցուցադրվել
Հովհ. Այվազովսկին առաջին հայ նկարիչն էր,
որ աշխիւն Ամերիկա եւ իր ստեղծագործութիւն-
ներով ցույց տվել, Քն ին է ներկայացնում հայ
ազգային արվեստը: Նկարչի այլը եւ երա ստեղ-
ծագործութիւնների ցուցահանդեսները Ամերի-
կայի Միացյալ Նահանգներում կարեւոր նշանա-
կութիւն ունեցան հայ ժողովրդին եւ երա մշա-
կութիւնը ճանաչելու գործում: Եւայն, հայաստան
եւ Եւայ ժողովուրդը բառերն անեղհնաւ երանում
էին ամերիկյան դարբնական ժամույլ էներում
ճիշտ այնպես, ինչպես 1887 թ. Եվեղիայում, որ
Այվազովսկու կազմակերպած անհատական ցու-
ցահանդեսի առիթով շվեդական թերթերը, ինչ-
պես գրում է նշանավոր գիտնական եւ բանասիր
Նորայր Բուզակզադցին, Եւրոպրք մեծ զովես-
տութիւնը կիսուին մեր հայրենակցին արմատին
վրայ: Armenien (Հայաստան) եւ Armenier, Arme-
nis (հայ) բաներն Ստոքհոլմի ՔԵ՝ լրագրաց եւ ՔԵ՝
խոսակցութեանց մեշ բաժնական հոլովեցան ի
պատճառաւ Այվազովսկայա»¹⁶:

Արեւմտահայ ժամույլ եւ վկայակոչելով
կիրաւական ու ամերիկյան թերթերի հաղորդա-
գրութիւնները, նշում է, որ հայազգի մեծ նկարչի

13 Հայկական ՍՍՀ ԳԿԳՍ ք. 28, շ. 152, ք. 26—28;
28-՝ եւս ՎՃՈՒՄԵՆԻԱ, Շ. 359.

14 ԳԿԳՍ, Կ. ԳԿԳՍ, 1887, Հուլիսի 18:

Ամերիկայում գտնվէր և նրա ստեղծագործութունների ցուցահանդեսները նպաստեցին ամերիկյան զապիթարների ու ընդհանրապես հայ ժողովրդի յայն ճանաչմանը։ Մյուս բազմաթիվ նպաստեցին նաև Հովհ. Աբխազովսկու պատվին ամերիկաՆայրերի կազմակերպում ձեռնարման երեկոներն ու ցերեկալիները, որոնք նախկին արևմտյանը գտան արեմտյան մամուլում։ «Արևմտյանը շուրջամիջրէր 1892 թ. գեկտեմբերի 30-ին հրատարակում «Հ. Աբխազովսկին և նրա Յորքի հայերը» հոգովմում նկարագրում է այդ հանդիպումները մեկը. «միջուպման լրագրերը հաղորդում են,— հարցում ենք այստեղ,— որ գեկտեմբերի 2-ին նրա Յորքի հայ հասարակության հրատարակում անվանի ծովանկարիչ Հ. Աբխազովսկին ներկա է գտնվել ի պատիվ նրա մի հայկական երեկոյի։ Տեղացի հայերից մեծ թաղմության էր համարվել նրան տեսնելու։ Մանկերի ճակատին ամերիկյանը դրոշակների մեղ գետեղման է կել էր Աբխազովսկու պատկերը, որ նկարի էր նրա Յորքի մի հայ եկարի։»

Յերկայան մ. 2-ին պարտն և տիկին Աբխազովսկիները մակն են ժողովի գահինը՝ գոհար Աբխազյանի առաջնորդությամբ և ընդունվել ծափահարությաններով ու կնցներով, ժողովում առաջինը երայթ է ունեցել գոհար Աբխազյանը, որը երբեքդէ է հայ ազգի հանձարները, տիկին Հակոբյանը գտնեմուրի նվագությամբ երգել է «Մեծանախի երգը, որորը Աբխազյանը քարի գաղտտի մաս է արտասանել։ Հ. Աբխազովսկին ստղի կնկելով իրեն հոսմ այդ ընդունելության համար, իր շնորհակալությանն է հայտնել Դրմի հայերեն թարգմաուի ժողովից հետո հոլակաժոր ծովանկարիչը թուր հանդեսականների մեղը տեղմելով ու հրամեղա տարով մեկնել է իր տիկնայց հետ»։

Այս և նմաներեման երեկոյիներն ու ցերեկոյիները զապիթարներում, որ արտասանվում են հասեր հայ ժողովրդի պատմության և մշակութի մասին, հատարում են «Մեծանախի և հայկական այդ երգեր ու աղգային պարեղանակներ, խորապես նպաստում են ինչպես նկարի, նույնպես և ամերիկաՆայրերի հայրենասիրականը պատմութեների ունեղացմանը, աղգային ինքնագիտակցության ամրապնդմանն ու աղգամարման մեծ գործին Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում։ Հովհ. Աբխազովսկին և Աննան խորապես տարա իրն դրա համար և սիրով ընդառաջում

իրն նման մեծարկումներին, աշցելությանը հետալով նախկին առանկին անմանը։

Արիկի բան երկու ամիս Ամերիկայում շրջադաղելը, ցուցահանդեսներ կազմակերպելուց, եր նկարների պատկերներ հատարելուց, մեծարման երեկոները ու բազմաթիվ այցելությանները հոցման Աբխազովսկիները մաղարվում են վերադառնալ հայրենի։ «Կինս աղաթափելի սիրում է,— դրում է նա Պետերբուրց ուղարկում իր նամակները մեկում,— զի նա նույնպես, երը դրազման էր, այդ լի գգում, բայց այժմ ուրախ կլինեմ Ռուսաստան վերադառնալու համար»։ Նույն նամակում նա արտահայտում է իր անհագաութիթներ Պետերբուրցում ունեցում գործերի համար «Նեմ հարկար է լինել Պետերբուրցում,— դրում է նա նամակի վերջում,— դրա համար էլ երեք որ Փարիզում մաղուց հետո կմեկնեմ տեղացման Պետերբուրց»։

Բախպես, շատ լուցման, գեկտեմբերի վերջերին, Հովհ. Աբխազովսկին իր կնայց հետ մեկնում է Ամերիկայից։ Նա լի աղաթում Չիկագոյի համալսարանային ցուցահանդեսի բացմանը, որը պիտի տեղի ունենար 1893 թ. Մարտին։ Խիտա հոցման լինելը, Պետերբուրցում տեղացման անմանականը գործերը, հատկապես այստեղ բացվելից ցուցահանդեսին մասնակցելու բուսն ցանկությունը նրան մղում են գեղի հայրենի։

Աբխազովսկիները նկարա ևն մեկնում ավելիանալու մեծ նավով, որը ճանապարհին՝ Առյանայան ավիանսում, հանդիպում է տեղ փոթրիկ։ Այդ մամանակ ինչ որ տեղի է տեկնում այստեղ, բնորը է ծովանկարիչ և նրա ընտանիքի այսրան հոսմանիկ կյանքի համար։ Փոթրիկից այնեմծովը ավիանսում, հոլայական այնքների ումով տաշեղի պես որորվում է շաղնակով։ Այն պահին, երը համարյա բոլոր ուղևորները աղաթափից պատասարվել իրն իրենց խցիկներում, նկարիչը, Աննան և մի քանի խիղախներ մնում են տախտակամակի վրա և հիանում այնեմման տեղ տեսարանով։

Հայրը որը, երը զաղարում է փոթրիկը և խաղաղում ավիանսը, շոգեմակի հանգիտաընթացի մամանակ, նկարիչը հասում է տախտակամակի վրա գրված մուրերի մաս և ուղևորներին ներկայությամբ մեծ կաղի վրա նկարում նախորը որմա տեսարանը։ Դա զարմանք և հիացմանք է պատմաթում բոլորին։ Այդ պատկերը աժարթում է մինչև նկարալայի անիթին հասնելը և կուզում է «Առյանայան ավիանսում» նկարը

15 «Արևմտյանը, 1892, № 132 (տե՛ս նաև Մ. Պաղգյան, Հովհաննես Աբխազովսկի, 1976, էջ 184)։

16 Ներալակությանը պատկերալայի արիթիկ։

անդափնեմում է Քնդիկն և ցուցադրում գեղարվեստական ցուցահանդեսում:

«Անալանայան» օվկիանոսա մեծակտավ պատկերը և նրա պատմությունը լաին արժազանք են գտնում նվերադարձում: Համարյա քուրք երկրների կենտրոնական մասում, այդ թվում ուսանական Նախկան, Հրապարակում են Նյուֆոն, մանրամասն Հաղորդագրություններ այդ մասին և նրա լուսանկարը: Մուսական «Մեներ» թերթը մեծաբանքով է արտահայտվում նկարչի արտակարգ աշխատասիրության մասին, «Ամերիկա կատարած նկարչի զերջին նանապարտորդությունը զա հաստատեց աղջեցուցիչ հասակությանը, օվկիանոսի հոգր լախությունը նրա վրա ունեց տպավորություն է թողնում և այդ տպավորությունը հենց նախ անցում» շոգնեմովի տախտակամանի վրա, արտահայտվում է մեծակտավ պատկերի մեջ, գրում է «Մեներ» թերթիցը¹⁷: Հախական «Ճառագառ» ամսագրի խմբագրությունը պատվիրում է զրա կնիքն Քնդիկում և այդ պատկերի լուսանկարը տպագրում 1894 թ. ապրիլյան համարում երկու լեքերի վրա: Հաղորդագրության է տպագրում նաև «Անրաքառ» տարեկիբը¹⁸:

«Անալանայան» օվկիանոսա մեծակտավ պատկերը իսկապես ուշագրավ ստեղծագործություն է ինչպես նկարչի քաղմասնադար նկարների շարքում, նույնպես և հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Դա եւ նոր թիւս էր նկարչի ստեղծագործության մեջ: Լայն ու աննշարժորդ ջրային տարածություն է ներկայացնում կտավը: Մինչև այժմ նկարած փոթորիկն ու ալեկոծման տեսարանից սա տարբերվում է իր հայկականությանը, մասշտաբային ընդգրկումով ու կոմպոզիցիոն նոր լուծումով:

«Անալանայան» օվկիանոսա միամասնակ ինքնակենսագրական լուսանկարություն ունի Դժբախտարար պատկերի այդ բնույթը վերադն է նկարչի կենսագրությունից: Ն. Բարսամովը նշել է միայն, որ այստեղ՝ տախտակամանի անկյունում պատկերված են մի խումբ ուղևորների՝ փոթորիկը դիմելիս¹⁹: Միջոցա այս ստեղծագործության մեջ նկարչը պատկերել է ոչ թե ընդհանրապես ուղևորներ, այլ իրեն և իր կնոջը՝ Աննային, մի քանի նավաստիների հետ: Դա շատ կարևոր է նկարչին հասկանալու և նրա այդ ստեղծագործությունը հիշա ընկալելու հա-

մար, մանավանդ որ Աննա Բունալայան-Այվազովսկայան, որը մինչև 1945 թ. ապրիլ է Քնդուսիսում, այդ մասին պատմել է իր մեծածնոր համալսարանցիներին:

Ձգտելով ճշգրիտ ու համոզիչ պատկերել նոր, օվկիանոսի բնության առանձնահատկությունը, Նուկարին այստեղ զգույթուն հաղթահարել է տպավորականության տարբեր և խորացրել ուսույթը: մեկ իր արվեստի մեջ, ուսեղացնելով ծովանկարչության նանալուսական հատկությունը:

«Անալանայան» օվկիանոսա պատկերով ավարտվում է մեծ նկարչի ամերիկյան նանապարտորդության պատմությունը: Դա որոշակի հետք է թողնում նկարչի ստեղծագործական կյանքում և հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Հովհ. Այվազովսկին տեսավ ու մտերից նանալը Ամերիկան, նկարեց բնության նոր տեսարաններ, հարստացնելով հայ կերպարվեստը քաղերարվեստ նոր ստեղծագործություններով:

Ամերիկա կատարած Հովհ. Այվազովսկու նանապարտորդությունը, միամասնակ, կարևոր նշանակություն ունեցավ Միացյալ Նահանգների տարբեր քաղաքներում ցրված, առանձին համալսարաններ և մշակութային օլախներ կազմած Հայերի համախմբմանը, նրանց հայրենասիրական գլշացումներին ուսեղացմանը և, որ կարևոր է, աղալին ինքնագոհանկջության անմանը: Այդ է հաստատում նաև այն փաստը, որ Հովհ. Այվազովսկու մահից հետո եւ՝ 1900-ական թվականներին, ամերիկահայ մասնալը, ինչպես և հայերի հրատարակած անդերերն թերթերն ու ամսագրերը շարունակում են պարբերաբար հոգրվաներ ու լուսանկարներ հրապարակել հայալդի մեծ նկարչի մասին, իսկ Նյու Յորքում լույս տեսնող «The new Armenia» ամսալիբը, 1913 թ. սկսած, քաղմաթիվ լուսանկարներ տպագրելուց բացի, 1929 թ. ամերիկուհի Ալիսա Շառուն Բակվենի թարգմանությանը հրատարակում է Հովհ. Բունալայանի «Այվազովսկու» նկարի առաջ հայտնի թանառեղծությունը: Բերում ենք ամբողջությանը, նկատի ունենալով, որ այն մինչև այժմ անհայտ է մեացել ու միայն Թումանյանադիտությանը, այլև Այվազովսկու նկերված արվեստագիտական գրահանության մեջ:

Rising from ocean, billows uncontrolled,
With heavy flux and reflux, beating high,
Towered up like mountains, roaring terribly;
The wild storm blew with wind gusts manifold—
A mad, tempestuous race
Through endless, boundless space.

¹⁷ «Сезор», 1893, հունիսը:

¹⁸ «Տարաք», 1894, № 12, էջ 176—177, 56-ա նախ «Տարաք», Բ գիրք, 1894—1895, Հովհեմ, էջ 2—4:

¹⁹ Н. Борсачов. Н. К. АННАСОНСКИ, 1902, с. 135.

„Hail!“ cried the aged wizard, brush in hand,
To the excited elements; and lo!
Obedient to the voice of genius, now
The dark waves, in the tempest's fury grand,

Upon the canvas, see!
Stand still eternally!”

²⁰ „The New Armenia“. 1929, New York, № 7—9,
p. 41.

М. С. САРСЯН

ХУДОЖНИК ОВАННЕС (ИВАН) АЙВАЗОВСКИЙ В АМЕРИКЕ

Великий сын армянского народа маринист Ованнес (Иван) Константинович Айвазовский (1817—1900) с женой — Анной Мкртумовной Бурназия-Айвазовской поехал в Соединенные Штаты Америки в начале октября 1892 г. и провел там три месяца. «Моя главная цель, — писал он Карамету Эзину, — это изучив океан, посетив Инагару... написать коллекцию новых американских картин».

Во время пребывания в Америке Айвазовский путешествовал по стране, писал новые картины морских, прибрежных видов и Инагары, с большим успехом устроил выставку в Нью-Йорке и Вашингтоне, две картины подарил столичному музею изящных искусств.

Одновременно художник посещал культурные очаги местных армян-соотечественников, бывал в благотворительном обществе армян, посетил армянские клубы, школы,

церкви. Айвазовский был избран почетным членом Армянского общества. В честь его армяне в Нью-Йорке устраивали вечера, на которых великий маринист выступал с речью на родном армянском языке.

По возвращении на родину, увидев бурю на океане, Айвазовский на следующий день написал большую картину «Атлантический океан», где изобразил на палубе корабля не «группу пассажиров», как считалось до сих пор, а самого себя и жену среди других во время бури.

В конце статьи прилагается, обнаруженное автором стихотворение О. Туманяна «Перед картиной Айвазовского» (1893 г.) в переводе на английский язык Алис Штоун Блэквелл, напечатанное в американском журнале «The New Armenia» в 1929 г.

М. Г. СТЕПАНЯН

ПОРТРЕТЫ М. САРЬЯНА ДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX В.

(рис. 62—69)

Предреволюционное творчество Мартироса Сарьяна тесно связано с художественной жизнью России, а конкретнее — Москвы. Для России начала XX в. характерны резкие колебания общественных настроений, периодов мощного революционного подъема и жесточайшей реакции, пережитой за полтора десятилетия дважды: в 1908—1910 гг. и в годы империалистической войны. В этих условиях исключительной сложностью отличаются процессы, происходящие в изобразительном искусстве. Художественный прогресс пробивал себе дорогу в острой идеологической борьбе. Упорное нежелание многих художников выходить за пределы «чистого» искусства даже в бурную эпоху объясняется сложным характером идеологии в классовом обществе, исторически созданной видимостью самостоятельности и независимости искусства от действительности. Но даже такой эстет, как представитель неохристианского символизма Д. Философов признавал, что декаденство ненавидят не за его отказ от национального, а за его антисоциальность.

В пролетарскую эпоху возникает совершенно новая ситуация в художественной жизни, требующая особой чуткости к ее сложному ритму со смелой подъемами и спадами. В противоречивом и многоголосом дореволюционном искусстве России можно выделить ряд чаще всего фигурирующих в критике того времени имен. Это имена Д. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Филосопова и др. В характерных для них интонациях они предвещали кризис и конец искусства. Исходные позиции новой пролетарской культуры были с самого начала противопоставлены потоку отрицаний, пессимизму рассуждений о распаде искусства. В

идейную борьбу включались многие передовые художники. Художественная интеллигенция не могла не ощущать свою ответственность перед народом, не ощущать того, что пробуждающийся в эту эпоху рабочий или крестьянин, несмотря на бесправие и угнетение, голод, неен и свободен, обладает гордостью и достоинством. В связи с этим уместно вспомнить о сборнике статей «Куда мы идем?» 1910 г., содержащего ответы художников П. Уткина, П. Кузнецова, М. Сарьяна, страстно отвергающих спекуляцию в искусстве.

В 1909 г. на выставке «Золотого руна» Мартирос Сарьян был представлен большой картиной «Земледелец» и первым вариантом своего «Автопортрета». В книге воспоминаний «Из моей жизни» художник пишет в связи с работой «Земледелец»: «Симпатии к трудящемуся человеку сочетались во мне с критическим отношением к действительности. Протест против социального неравенства и реакции, против мещанского искусства, против закоснелого академизма и натурализма непрестанно рос в круту честных художников». И далее: «Рождение «Земледедца» связано с учением моего земляка, выдающегося мыслителя-демократа Микаэла Налбандяни. Моей целью было создать сильный, красивый, возвышенный образ человека, своим честным трудом создающего блага земли...», «крестьянин концентрирует в себе опыт тысячелетий, величавую мудрость. Обработка земли — величайшая наука, величайшее искусство... Изучение крестьянской жизни поинтеллигентски не дает желаемого результата...¹. Картина «Земледелец» не сохранилась, но за-

¹ М. Сарьян. Из моей жизни. М., 1970, с. 116.

то сохранился портрет Александра Мясникова (ил. № 81) который и послужил в свое время титлом для создания образа.

Сильная манера рисунка широким угловатым штрихом делает этот графический портрет монументальным. Он строится на минимуме усилий и средств, но в нем уже чувствуется та непоколебимая простота и нравственная основа, которые утвердятся затем в последующих портретах художника. В этой работе нафос личности не принимает брутального или экзальтированного характера. Напротив, Сарьян стремится подчеркнуть в образе личное благородство и реальную значительность.

В центральных темах предшествующего периода, в сарьяновских «Сказках» и «Грѣлах», выразилось стремление уйти от реальной действительности, ссылавшейся, по мнению художника, романтические порывы души, сужающей лирические границы творчества. Однако меняющееся отношение человека к миру, человека и общества накладывают глубокий отпечаток на состояние общественной психологии, общественного сознания, на мироощущение личности. Это влечет за собой изменение оценок действительности и эстетического идеала. Сарьян чувствовал, что такая изоляция приведет к затуханию гражданских мотивов, к ослаблению активного отношения к жизни. К 1909 г. с ней, в основном, было покончено. Устроители выставки «Золотое руно» в 1909 г. отмечали, что уставинкова, среди которых были «пантеист Кузнецов с его галлюцинациями», Углан «с неясным романтизмом, напоминающим Блока», Сарьян с его «пантеистическим Востоком», объединяло «отрицание немощных утонченных и рафинированных ощущений, стремление углубить область живописи».

«Золотое руно» при всех оговорках и уточнениях сыграло немалую роль в творческой биографии таких художников, как Кузнецов, Сарьян, Гончарова, Углан. Оно расширило дорогу молодому искусству. На страницах журнала «Золотое руно», имевшего короткую биографию, освещались вопросы, посвященные новой живописи, уделялось место персидской и японской миниатюре. Кроме того, в одноименный салон «Золотое руно» приглашались французские художники. Побывавшие в 1907—1910 гг. за границей русские живопис-

цы Машков, Ларионов, Кончаловский нашли в новаторской французской школе то, в чем нуждалось русское искусство: смелую дожку застывшего стереотипа художественного мышления. И новому искусству молодежь имела возможность учиться не соотом «поискам». На выставках «Золотого руна» (1908 и 1909 гг.), «Голубой розы» (1907 г.), «Бубнового влета» (1910—1914 гг., 1916 г.), в щукенинском собрании соседствовали полотна Брака, Пикассо, Фов-Виссена, Дерена, Вандон-сена, Н. Гончаровой, Ле-Фоманье, П. Кузнецова, М. Ларионова, Матисса, А. Кузнецова, Р. Фалька, Н. Машкова, А. Лентулова, П. Кончаловского, Марк, Миллота, Визинга, К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна, Де Фриса, Руо.

«Автопортрет» Сарьяна 1909 г. был замечен С. Шуклиным, одним из наиболее просвещенных мегенатов своего времени, оставившего ценные собрание французской живописи нового времени. В «Автопортрете» Сарьян сознательно отрывается от подробностей, от введения каких-либо реалистичности и реалий. Он делает саму суть образного решения портрета. Художник возвращает чистоту и, можно сказать, наив чувств — восток, восхищению, нежности, радости. Ясно, что этот язык мог показаться экзотическим, так как он не имел ничего общего с культурой конца XIX в. В нем есть некая оголенность и безусловность. Фов в «Автопортрете» приобретает отчетливость эмблемы, говорящей о своем значении. Эти горы, опаленные зноем, омываемые солнечным светом — составная часть мирового целого. «Автопортрет» и особенно такие последующие работы, как «Голова персидки» (1910 г.), «Восточные женщины» (1910 г.), «Голова девушки» (1912 г.), «Портрет Шуклина» (1911 г.) вырывают зрителя из мирной сползания по живописной поверхности. Для Сарьяна ценны очертания, жесткая прослойка силуэта, разгораживающая одну плотную неделимую живописную плоскость от другой, замыкающая в себе властно то, что художник считал главным. И не это ли заставило Серова воскликнуть при взгляде на портрет Шуклина: «Пушки! Две пушки!» по поводу его широко раскрытых выразительных глаз.

Но опуская частности ради целого, Сарьян ни в одном из портретов не обеспечивает конкретности изображаемой личности и ее со-

ниальной принадлежности. Эти черты воззв-
ся не с помощью средств пластической вы-
разительности или экспрессии. Здесь можно
вспомнить серовские портреты этого периода
(портреты Гершман, Орловой, Морозова и
др.). Сарьян настойчив в своей манере. Его
фронтальные и уравновешенные портретные
композиции не оставляют места жесту, не до-
пускают и намека на среду. Он как будто
упорно отвергает все возможные подступы для
непосредственной социальной характеристики.

Но обратимся к «Портрету Манташева».
«Пустыня» этого портрета не разнозна-
на волею отсутствию предметов. Следы со-
циальной обрисовки мы находим в яном, а
именно — в яркости характеристик ут-
ренного туалета Манташева и странно-парад-
ной, не вполне уместной величественности его
позы, неподвижной и статуарной. Халат в дан-
ном случае звучит антитезой фрак — норме
деятельного круга. Сарьян предельно оголяет
портрет, сподит к минимуму реальные пред-
меты быта, которые нередко призваны мо-
тивировать характеристику личности.

За кажущейся простотой и однознач-
ностью портрета Сарьяна, мы ощущаем глуди-
ну и многослойность, которые, безусловно,
закладывает в заданье его стиля и определяют его.
Написанный в 1912 г. «Портрет Гарегина Ле-
воныяна» еще раз подчеркивает этот новый спо-
соб отношения к портретному жанру. Сарьян
вдохновляло колоссальное упорство, сила твор-
ческой страсти, широта деятельности этого
искусствоведа и увлеченного своей работой
издателя, целью жизни которого, как пишет
Сарьян, «было возбуждать в народе любовь
к искусству, воспитывать у людей эстетический
вкус... Он мечтал увидеть высококоразвитую
профессиональную искусствоведческую крити-
ку... Гарегин в одном лице представлял собой
и редакцию, и издательство. Сам писал и за-
казывал другим, отбирал, переводил, редак-
тировал, налаживал издательское дело. И все
это в очень тяжелых материальных услови-
ях»². Сарьян ни на минуту не упускает этого
главного ориентира в портрете Левоняна. По-
стигает основные характерные черты этой яр-
кой индивидуальности, художник заостряет
их. Здесь нет и не может быть речи о слож-
ном мотиве подтекста, так же как и в других

портретах этого периода. Суrowая, торжест-
венная мощь подчеркнута размерами и про-
порциями портрета. Образ полон метежного
духа, неудержимого, с оттенком ожесточения,
протеста. В трактовке портрета произошло в
самом развернутом виде гражданское чувство
художника. В повышенной эмоциональности
можно уловить дыхание нарастающей бури, ка-
тастрофичности событий. Сарьян создал об-
раз-характер, утверждающий действую-
щую силу и активность героя. Именно героическое
начало поглощает и подчиняет остальное, ха-
рактерное. Одновременно образ воспринимает-
ся глубоко независимым, обогащенным чер-
тами конкретной личности. В этом отношении
«Портрет Гарегина Левоняна» — сложное хо-
удожественное произведение. Сарьян, в сущно-
сти, одним выражением глаз способен рас-
крыть внутреннее содержание образа («Авто-
портрет», «Портрет А. Мясникова», «Портрет
Щукина», «Портрет Манташева»). Динамизм
мозка и скорость его штриховых ритмов соо-
бщают образу экспрессию и говорят об исклю-
чительно разном чувстве живописного тем-
па.

В «Портрете А. Цатуряна» (1915 г.) на-
шла выражение лирическая тема. Образ Ца-
туряна по своему складу представляется во
многом противоположным образу Г. Левоня-
на, легко и наглядно поддается непосред-
ственному сравнению со своим современни-
ком. Он лиричен и интеллектуален. При всей
нравственной высоте, верности идейному при-
званию, которые воплощены в образе, мы
улавливаем в нем горестную бездальность.
Сарьян совершенно внятно передает
едва ощутимую связь скепсиса и лирики вве-
дением новых граней в логику глубоких пере-
ходов этих настроений. Соотношение личного и
социально-общественного в этих двух портре-
тах совершенно разное: в случае А. Цатуря-
на оно исполнено болезненного характера.
Здесь мы вновь сталкиваемся со свойственной
Сарьяну-портретисту особенностью обострять
выявление на определенном и главном мотиве,
которому подчинены все остальные. И лишь
затем художник приспосабливает к требова-
нию образа и живописные средства. Если
«Портрет Г. Левоняна» по духу своему пате-
тичен и подлинно, то цатуряновский портрет
требовал иного воплощения. Здесь мазок
Сарьяна широк и спокоен. Художник наделя-

² М. Сарьян, ук. соч., с. 86.

ет образ жестом, сосредоточивая в этой долгой жестовой паузе страдальческую умудренность.

Особый интерес представляет «Портрет М. Гюльнazarяна» (1915 г.), безусловно, отличающийся сходством с моделью. Но в то же самое время это яркий и точный тип и образ, выключенный из будничной среды, из власти минуты. И дистанция между типом и индивидуальностью такова, что не приводит к взаимоисключению этих двух понятий. В этом национальном типе лица оголенность и плотность доведены до настоящей, неподдельной плебейской простоты, которая признавая явную сущность образа. Настойчивость и упорство во взгляде, сила в посадке головы властно привлекают внимание зрителя. Внешнее движение уступило место движению внутреннему, полемому. Экспрессия не в жесте или мимике. Экспрессия — в ритме и энергии мазка, в его лаконичной резкости на фоне сплошных участков живописной поверхности. В этом — крепчайший элемент стиля раннего Сарьяна.

В портретах Сарьяна этого периода отсутствует, как правило, вещь. В «Портрете Димши» она появляется, но не по «законам» реальной жизни. Эта карнавальная маска, казалось бы, намекающая на очень отдаленную связь с масками сарьяновских натюрмортов, призвана рассказать о преходящем, случайном душевном состоянии. Но и «Портрете Н. Комурджия» (1917 г.) глаза с веками — это уже след жилой среды, в отличие от фона в том же портрете, не имеющем ничего общего с бытовым ковриком-карпетом; яркая полосатая поверхность фона призвана повысить активный живописный ритм портрета. То же можно сказать и о фоне в «Портрете Манташева», лишь слегка напоминающего штофные обои с нанизанным рисунком: он усиливает характеристику

туноватого добродушия в образе. Сарьян, включая эти элементы, пренебрегает их сюжетно-композиционным значением, но высокобождает их эмоционально-композиционные связи. Сознательно вводя узорный мотив в портрет Комурджия, художник переводит не столько декоративное убранство, сколько привлекает сам узор в довольно красноречивое средство, дополняющее характеристику женского образа и способствующее динамичности его постижения.

Значение портретов Мартироса Сарьяна предреволюционного периода можно оценить лишь при сопоставлении их с творчеством художников как русского, так и западноевропейского искусства. Афористическая точность образов в какой-то мере связана, хотя и едва уловимой связью, с восточной, точнее, с армянской формой выражения пространства, силуэта, пластики, цвета — словом, всех составляющих портрет компонента. Среди многочисленных статей и заметок современников о Сарьяне наиболее ценной была статья Максимилиана Володина «М. С. Сарьян» («Аполлон», 1913, № 9), подметившего присущее Сарьяну неподдельное, интуитивное, страстное переживание Востока, идущее не от стилизации или удаленности ориентализмом, а от национальной принадлежности, что дает возможность без риска утверждать факт культурной приемственности.

* * *

Черты искусства Сарьяна дореволюционного периода были перенесены и в следующий этап его творчества. Несмотря на вариации их трактовки в советский период творчества, портреты двадцатых-тридцатых годов служат естественным продолжением его блестящего портретного ряда второго десятилетия нашего века.

А. В. АГАСЯН

ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА В ИСКУССТВЕ М. САРЬЯНА ПЕРИОДА „ГОЛУБОЙ РОЗЫ“

(р. с. 70—73)

В начале нынешнего столетия известный афоризм Киплинга «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись» перестал звучать убедительно, по крайней мере — в художественных кругах многих передовых стран. Интерес к искусству восточных народов был в это время широко распространен почти повсюду в Европе.

«Кто знаком с европейской культурой 1900-х гг., — писал М. Сарьян, — тот может засвидетельствовать, что интерес к древнему искусству Востока был тогда очень велик. Создавшие различными народами Востока стилистические особенности, так или иначе обрели принципиальную силу и значение, особенно стали влиять на творчество молодых художников, критиков, поэтов, музыкантов, не говоря уже о вообще широком распространении в искусстве восточных тем, восточного фольклора»¹. И если раньше Делакруа, например, «сходил на Восток» лишь в поисках необычных сюжетов и характерных типов, то уже импрессионисты обратили внимание на живопись Китая и Японии в иных целях. «До этого, — как отмечает Е. В. Завадская, — художники вносили восточные элементы как нечто освежающее надоевшую, традиционную манеру. Импрессионисты же нашли в восточном искусстве ответы на важнейшие вопросы, стоящие перед искусством этого времени, они претворили принципы восточной эстетики в свои собственные»².

Еще более очевидно сказалось влияние восточного искусства и восточной эстетики в живописи постимпрессионистов, а также в живописной концепции фовистов, и в первую очередь — крупнейшего их представителя Анри Матисса.

«Восточная ориентация» наблюдалась и в творчестве многих русских художников, искавших пути и методы обновления «старого» искусства. Следы подобной ориентации отчетливы в работах Н. Рериха, Павла Кузнецова, К. Петрова-Водкина и др.

Понимая интереса к культуре восточных стран, значительное распространение получило и изучение художественного наследия, жизненного уклада и быта «первобытных» народов, не втянутых в орбиту европейской цивилизации, не испытывавших многих ее губительных «достижений» нравственного порядка, сохранивших изначальную естественность и чистоту. Многие мастера видели в искусстве этих народов самое глубокое и правдивое отражение мира явлений, «оголенность» его истинных сущностей, пусть не осознанных «первобытными» художниками, но постигнутых интуитивно. Пытаясь понять это искусство, внимательно вглядываясь в него, европейские художники как бы отбрасывали все свои знания и заново садились за освоение изобразительных азов, совершая «паломничество возврата» к истокам человеческого творчества. «Отсюда — путь Гогена в Латинскую Америку, куда его манили воспоминания детства, проведенного в Лиме, и древние перуанские сосуды, а потом — мечты о «школе тропиков», о Тонкине, Мадагаскаре, Таянии, иными словами,

¹ М. С. Сарьян. Из моей жизни. М., 1971, с. 185.

² Е. В. Завадская. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977, с. 119.

путь в прямую первобытность³. Отсюда же интерес Пикассо к негритянской скульптуре, экспрессионистов — к художественному наследию ацтеков, к искусству о. Пасхи, к деревянной скульптуре тропической Африки. По справедливому замечанию М. Аллатова, «искусство примитивов (Африка, Восток) открывало мастерам Запада огромный художественный мир. Они принадлежали к его создателям как к целебному источнику»⁴.

В поисках новых выразительных возможностей европейские художники все чаще и чаще возвращались к принципам национального культурного наследия, тщательно вытаскивая постигнуть и переосмыслить их. С этой целью в России к искусству прошлого «ткнулся» К. Петров-Водкин, в работах которого заметны следы воздействия древнерусской иконописи; с этой целью Павел Кузнецов настойчиво изучал живописную технику средневековых икон и фресок; еще раньше к русскому «культурному багажу» обращались Васнецов, Врубель, многие «мирискусники».

Мы не случайно останавливались на характеристике отдельных тенденций, проявивших себя в творческих поисках мастеров различных ориентаций, различных живописных школ конца XIX — начала XX вв. Это, как нам кажется, делает более очевидным то обстоятельство, что на данном историческом фоне, самым непосредственным образом участвуя вместе с другими в сложных и противоречивых поисках новых горизонтов искусства, М. Сарьян обратился к Армении, к Востоку не в силу прихоти и не любопытства ради, а потому, что он увидел там единственный путь, который способен был привести и, в конечном итоге, привел его к цели, помог найти и окончательно оформить свой живописный стиль.

При рассмотрении картин М. Сарьяна, выполненных им в самый ранний период своего творчества, т. е. в период до 1904 г., бросается в глаза то, что они абсолютно ничем не предвещают более поздние работы художника. Эти ранние полотна написаны в несвойственной Сарьяну манере с преобладанием «обычной цветовой гаммы серых оттенков», с тщательной свето-теневой «лепкой», с внима-

тельным вглядыванием в натуру и умением более или менее верно ее отобразить («Портрет матери» 1898 г., портрет 1900 г., «Макрама» 1902 г. и др.). И лишь начиная с 1904 г. в живописи Сарьяна происходит заметный качественный сдвиг, который выражается в резко насыщении колорита, в своеобразном способе placements мазков, а также тем и сюжетом. Обостренное чувство цвета, его новое понимание и использование становятся важнейшим достижением художника.

Что же все-таки произошло? Что побудило Сарьяна столь внезапно отбросить в сторону почти весь запас полученных за годы обучения в Училище⁵ профессиональных знаний и предпринять сомнительную для многих попытку «самому обрести себя»? Большинство критиков, писавших о творчестве художника, считает, что поворотным моментом его искусства явились поездки Сарьяна на родину в 1901—1903 гг. Знакомство с Арменией, с красотой ее незабываемых пейзажей, с памятниками архитектуры, живописи, декоративного искусства оказало на него столь ошеломляющее воздействие, что он бессилен был передать собственные впечатления, опираясь на старым изобразительным опытом. Свидетельство тому — слова самого М. Сарьяна, неоднократно приводимые в работах его биографов: «Природа Армении произвела на меня огромное впечатление, но полученные мною за годы обучения знания были неспособны отобразить его. Оно требовало иного выражения, новых решений. Обычная цветовая гамма серых оттенков была очень бледна для перенесения на холст этого красочного богатства. Училище дало мне основы живописной грамоты, но мало было выработать свой собственный язык. Не так легко было добыть это оружие. И внутренние побуждения не давали покоя, требовали поиска, мало того — найти, обязательно найти»⁶.

Таким образом, уже первая встреча Сарьяна со своей родиной имела решающее значение для дальнейшей творческой судьбы художника, стала для него тем источником, из ко-

³ В. Н. Прокофьев. Постимпрессионизм. М., 1973, с. 25.

⁴ М. Аллатов. Матвеев. М., 1969, с. 9.

⁵ Московское училище живописи, ваяния и зодчества, куда М. Сарьян поступил осенью 1897 г. В 1903 г. он получил выписной диплом и две малые серебряные медали, после чего около полутора лет работал в портретной мастерской В. Серова и К. Корovinа.

⁶ М. С. Сарьян. Из моей жизни, с. 103.

торого черпал он свое вдохновение. Но почему Сарьян, побывав в Армении еще в 1901 г. и испытав на себе воздействие ее природы и искусства, не совершил «переворота» в своем творчестве сразу, по свежим следам? Ответ может быть только один: те впечатления, которые Сарьян вынес и сохранил после поездок в Закавказье, были столь богаты и разнообразны, что для их осмысления, а тем более выражения, необходимо было длительное время, определенный период вызревания и кристаллизации.

Первые произведения М. Сарьяна, уже несущие на себе печать индивидуального почерка, объединены художником в серию «Сказок и снов». Сарьян начал со сказки, и не случайно. Ведь лишь благодаря сочетанию реального и фантастического, увиденного и домысленного можно было «выговорить» наиболее глубинные, скрытые движения души, уловить и зафиксировать самые утонченные ее эмоциональные импульсы. Не ошибемся, утверждая, что именно на этой основе, в силу совпадения целей и близости решаемых задач Сарьян становится участником сначала «Алой», а затем и «Голубой Розы», мастера которых, по определению В. Лобанова, прежде всего стремились к передаче «субъективных переживаний, замене аналитического наблюдения природы чутким прислушиванием к неясным, чуть заметным психическим колебаниям»⁷.

В работах М. Сарьяна тех лет главным достижением стало обретение нового колорита. Цвет в них, выступая в роли ведущего изобразительного средства, определяет уже общую живописную структуру, начинает подчинять себе рисунок, хотя остается еще неспособным к самостоятельному формотворчеству.

Цветовой строй сарьяновских картин из серии «Сказок и снов» — звучный, сильный. Он, по словам М. Волошкина, «словно выступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синим пламенем, напоминающее фиолетово-медные оттенки мавританской керамики времен Омейядов»⁸.

Заметим, что обостренный интерес к цвету Сарьян проявлял уже с ранних лет, но лишь

после посещения Армении, после встреч с армянской природой, немыслимо жгучим живым солнцем, художник по-настоящему прочувствовал и познал истинные возможности цвета, его значение и силу.

Находясь в Армении, Сарьян наблюдал, как в условиях ее злойной природы меняются многие, казавшиеся ему общепринятыми и неизбывными, оптические, а значит и живописные, закономерности: как тесно «сдвинуто» пространство, как легко оно просматривается, сколь свободно «читаются» силуэты далеких гор благодаря отсутствию дымчатой завесы, сколь резко прочерчена граница света и тени, не оставляющая места «компромиссным полутонам». Самое же ясное, что извлек Сарьян из своих наблюдений, — независимость цвета от канонов перспектив, его одинаковая полнокровность, равная глубина, насыщенность и звуковая в разноплановой пространственной системе.

Неожиданно открывшееся Сарьяну колористическое изобилие настолько очаровало его, что он, боясь так же внезапно утратить его, начал брать краски в кюветке, словно «про запас». «В своих работах, — признавался впоследствии художник, — я сознательно усиливал цвет, вносил его больше, чем видел на самом деле»⁹. Другими словами, Сарьян стал руководствоваться принципом, сформулированным еще Гогеном: «Если дерево кажется зеленым — берите самый пышный зеленый цвет».

Итак, цвет в картинах художника налился, насытился солнцем юга, он явился результатом внимательного изучения природы, которое проводил Сарьян, находясь в Армении, зорко вглядываясь в колорит ее впечатляющих пейзажей, в бездонную, густую синеву ее неба, в кричащую красочность ее плодов, в безжизненно-желтое, сухое и пыльное лицо ее земли.

Но в яркости, полноценности сарьяновских красок была «повинна» не только солнечная палитра армянской природы. В живописности работ художника сказались и иные причины, предвосхищавшие ее появление. При сопоставлении средневековых армянских миниатюр с произведениями Сарьяна, в данном случае — с картинами 1904—1908 гг., первое, что бросается в глаза — это совпадение цве-

⁷ См. В. М. Лобанов. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930, с. 46.

⁸ М. Волошкин. М. Сарьян, «Аполлон», 1913, № 9, с. 19.

⁹ М. Сарьян. Из моей жизни, с. 141.

товой шкалы, идентичность цветового спектра, несколько называющаяся в памяти икуловскую теорию «национального колорита». И там, и тут — одинаковый способ живописного мышления, основанный на вере в безграничные возможности цвета, и то, что именно ему суждено быть главным средством выражения, могущим донести до зрителя отношение творца, черты его индивидуальности и темперамента.

Яркость и красочность произведений старых мастеров более всего притягивали внимание Сарьяна. Это относилось не только к образцам национальной живописи: известно, что художник высоко ценил и древнерусские иконы, и творения персидских миниатюристов...

Так, находясь в Иране и описывая мрачность, застойность жизни его столицы, художник добавляет: «Мужчины и женщины были одеты в черное. Казалось, весь город был в трауре. Я никак не мог объяснить себе этой любви персов к черному цвету. Ведь их замечательные миниатюры когда-то блистали всеми красками природы»¹⁰. Помимо своих колористических достоинств, персидская средневековая живопись имела и иные черты, соответствовавшие задачам, решаемым Сарьяном в своих работах периода «Сказок и снов». Эти черты угадывались в тонкости рисунка, в условности жестов, в относительной упрощенности форм, в четкости цветового воздействия и, что очень характерно, — в некоторой идеализации образов. В иранской миниатюре, как и в картинах Сарьяна, свободно и бесконфликтно сосуществовали реальное и воображаемое, действительность и выдумка. «Старым персам... — писал С. Маковский, — наверное казалось, что их миниатюристы изображали мир и жизнь такими, как «в действительности»; мы же называем их фантастами. И вовсе не оттого, что научились видеть природу «вернее», а наоборот, оттого, что разучились смотреть на мир непосредственно, проникновенно, вдохновляясь его волшебством, — привыкли к чисто рассудочному пониманию форм... И когда Сарьян, этот новый и смелый художник, сумевший уберечься от нашей вулгарной и дилетантской «реальности для всех», говорит нам — «да вот же, вы заблуждаетесь... от красоты мусульманских веков... от книжных иллюстраций моей древней восточной родины научил-

ся в магической передаче моих видений» — мы боимся ему поверить, запуганные нашим скептическим, рассудочным и позитивным представлением о райских садах земли»¹¹.

«Голуборозовские» полотна художника поражают зрителя своей непосредственностью, какой-то детской удивленностью, открытостью красоте мира. Как в сказках, легендах и миниатюрах Востока, в ранних произведениях Сарьяна таится чарующий смысл, пленительное волшебство, ничем не замутненная искренность новостного, «не напоминаящая никого из московских или парижских примитивистов»¹².

Итак, на первом этапе своего становления творчество Сарьяна испытало воздействие Востока в целом лишь в двух направлениях: в обретении нового колорита и в умении откровенно «выговаривать» свои ощущения, не прижимая к ним сухую рассудительность и не подвергая их логической «цензуре». Эти достижения стали для художника успехом, и успехом большим, но их все же оказалось недостаточно для полной реализации задач, поставленных перед собой Сарьяном. Художник стремился до предела упростить, обобщить главные элементы выражения — «цвет и линию одновременно», добиться наибольшей силы впечатления, используя минимум живописных средств.

Достигнуть желаемого художнику удалось позже, лишь после своих поездок в Константинополь, Египет, Армению (1912 г.) и Персию. В работах же 1904—1908 гг. Сарьян еще «многословен», он словно спешит разом высказать все свои чувства, чтобы не исказить их, не «расплескать» во времени. Полотна художника еще пестры, композиции их, хотя и строгий, но «потенциально» неустойчивы, беспокойны. «Однако в пределах профессиональной палитры, в подборе красок, выкладываемых на холст, Сарьян остается естественным человеком Юга, — пишет А. Эфрос, — природным потребителем яркости... он ищет и находит в них ту глубину, где утомительно белое сверканье лучей теряет свою разобщенность, то есть объединяется, гармонируется.

¹¹ С. Маковский. Выставка Нового общества. «Аполлон», 1911, № 1, с. 40.

¹² С. Маковский. Страницы художественной критики, кн. III, СПб., 1913, с. 84.

¹⁰ Там же.

Картины Сарьяна яркие, но не разноцветные, их красочная полифония направлена вглубь, а не наружу; пятна скорее мерцают, чем горят, глазу не светло, не больно, не утомительно¹³.

Художник пишет длинными, тонкими штрихами, и это напоминает, по выражению М. Волошина, «живописную гравюру». Создается впечатление, что Сарьян «боится» цветового пятна, локальной красочной плоскости, «готовой перевести его живопись на путь той декоративной системы, которой будут отмечены произведения начала 1910 годов»¹⁴. Уже нанесенное, созданное пятно художник дробит, разбивает сетью быстрых, «нервных» мазков. Быть может, именно такая манера способствовала Сарьяну создавать образы, балансирующие на грани «полусна-полужива», строить зыбкий мир своих волшебных откровений.

Большинство мастеров «Голубой Розы» стремилось в собственных произведениях к легкости, утонченности и даже «бесплотности» письма, чтобы полнее выразить свои, в значительной степени — оталеченные, мистические чужие. Не случайно С. Маковский, горячий поклонник искусства «голуборозовцев», опасаясь дальнейшего развития подобной тенденции в их работах, писал: «Я не думаю, что живописи суждено двигаться в направлении «дематериализации»... Живопись не может сделаться бестелесной..., в живописи должна быть плоть»¹⁵. И хотя Сарьян «среди мастеров «Голубой Розы» был наименее типичным, а больше его выранивала под общий лад критика»¹⁶, тем не менее в его картинах имелось немало общего с эстетической программой этого объединения. А так как образы, рожденные фантазией, мотивы сказок и воспоминаний требовали изящества и неопределенности, то художник, естественно, не мог оперировать крупными, «тяжелыми» цветовыми пятнами, создающими впечатление конкретности и устойчивости.

Красочная поверхность сарьяновских полотен этих лет напоминает узор, арабеск, живописный орнамент. «Есть в них какая-то вы-

чурность, сложный завиток, лазурь», — пишет М. Волошин¹⁷. Картины художника напрашиваются на сравнение с восточными и армянскими коврами, которые Сарьян видел и которыми восторгался. В таких его работах, как «Барс и женщина» (1907 г.), «У граватного дерева» (1907 г.), «Знойный полдень» (1908 г.) и др., цвет, наносимый на холст быстрыми, словно произвольными ударами кисти, складывается в сплошной и сложный рисунок, в котором первоначально и при близком рассмотрении трудно что-либо угадать. Но постепенно глаз зрителя привыкает к красочному фейерверку сарьяновских полотен, беспокойный колорит их фиксируется, обретая упорядоченность и гармонию, и тогда из разноцветного хаоса возникает удивительно тонко и продуманно выписанный мир сказочных образов. Сама сказочность живописи Сарьяна невольно вызывает желание сравнить ее с работами ближневосточных мастеров-ковровщиков, «очень часто использующих в своем искусстве национальные сказочные мотивы, мифологические образы, рожденные фантазией народа»¹⁸.

Картины Сарьяна этих лет мелодичны. Сарьян словно «на слух» воспринимает Восток, но не в состоянии еще перевести на язык конкретных образов эту неуловимую музыку чувств. Поэтому он и оперирует образами едва намеченными, расплывчатыми, зыбкими, а в силу этого — мелодичными, достигая такой силы внушения, «благодаря которой даже самый неуловимый уклон линии, излив красочного пятна, намеренно искаженная пропорция или незолотой выделенная деталь становятся убедительнее всякого правдоподобия и заставляют зрителя поверить в волшебство»¹⁹. Музыкальность сарьяновских работ проявляется и в необычно звучных сочетаниях тонов, в несловесном силуэте экзотических деревьев, в грациозном беге сери и ланей, в удивленной застылости изящных фигур, в дребезжащем полуденном зное и даже в созерцательной тишине восточной ночи.

Полотна художника перекликаются с произведениями его товарища по училищу Павла

¹³ А. Эфрос. М. С. Сарьян, Новый мир, 1934, № 3, с. 219.

¹⁴ См. Д. В. Сарабянов. Русская живопись конца 1900-х и начала 1910-х годов. М., 1971, с. 84.

¹⁵ С. Маковский. «Голубая Роза». — «Золотое руно», 1907, № 5, с. 27.

¹⁶ А. Эфрос. М. С. Сарьян, с. 212.

¹⁷ М. Волошин. М. Сарьян, с. 18.

¹⁸ В. С. Теймурджян. Ковроделение в Армении. Ереван, 1954, с. 57 (на арм. яз.).

¹⁹ См. С. Маковский. Выставка Нового общества, с. 40.

Кузнецова, чьи «животворные симфонии» погружают зрителя то в мир подсознательного, то в «единственность» киргизских степей, в неторопливость жизни ее обитателей-кочевников, в сложность их быта, возмездного и ранг священнодействия. Но если в «мелодиях» Кузнецова, восточных по форме, слышатся мотивы мистической литургии и чудятся таинственные звуки, начертанные «филизовой рукою на эмалевой стене» (В. Я. Брюсов), то в «музыке» Сарьяна, более непосредственной, более непринужденной и живой, содержится лягушачий гимн солнцу, гимн краскам южной природы. «Музыка» Сарьяна периода «Сказок и снов» поистине беззаботна. Она не стремится к туманному языку надуманных символов, не желает становиться «аллодом серьезных философских размышлений», потому что в ее жизнерадостном характере уже заключена самая серьезная философия. В этом смысле произведения Сарьяна напоминают мудрую поэзию Омара Хайяма, чьи стихи также воспевают радость жизни и неповторимую красоту природы языком «мирским» и доступным.

Во всех работах художника 1904—1908 гг. «главным действующим лицом» является природа. Любовь Сарьяна к ней беспредельна, и он соприносит ее до конца жизни. Пантеизм, обожествление природы, идея тесного единения, родства с ней человека составляет одну из характернейших черт средневековой армянской философии, литературы, искусства. «Творец — природа. Человек в тесной взаимосвязи с природой. Этой мыслью проникнута древняя лирика, духовная и народная музыка, живопись и архитектура»²⁰.

На «пантеизм» Сарьяна указывали еще в конце 1900-х годов. Во втором—третьем номере журнала «Золотое руно» за 1909 г., в статье, посвященной выставке «Золотого руна», говорилось: «Искание нового реалистического символизма... объединяет мистического пантеиста Кузнецова с его галлюцинациями, с его трепетными прозрениями мистических тайн духа; нежного лирика красок Уткина с его неясным романтизмом, напоминающим Блока; или Сарьяна с его ярким восточным

колоритом, передающим душу Востока, пантеистическое чувство единения с природой...» (разрядка наша.—А. А.)²¹.

На протяжении всей своей долгой жизни и деятельности художник не раз доверчиво и чутко вслушивался в величавую, размеренную и мудрую «речь» природы, искал в ней ответа на многие волнующие его вопросы. Убеждая самого себя, что «еще сделанное мною... еще недостаточно совершенно», он стремился к еще большей отточенности собственного мастерства, желая «стать свободным, как природа, чистым, благородным и глубоким, как она»²².

Оценивая произведения Сарьяна 1900-х годов, можно сказать, что в них уже заключено национальное, что художник уже мыслит и чувствует как истинный человек Юга. Именно поэтому А. Эфрос, рассматривая картины Сарьяна этих лет, писал: «То, о чем говорили холсты Сарьяна—было несложно, но все же они говорили на незнакомом для нас (москвитинских зрителей.—А. А.) языке»²³.

«Национализм» сарьяновских полотен не был, однако, чем-то искусственным, надуманным, механически приписанным. В «голубо-розовых» картинах художника национальный характер проявился не столько через прямое обращение к памятникам средневекового искусства, не столько через освоение главных его принципов и внутренних качеств (в полной мере это произойдет лишь в следующем десятилетии), сколько благодаря «интонации чувств» художника, особенностям его понимания жизни, его восприятия природы и мира в целом.

Работы Сарьяна 1904—1908 гг. национальны по духу, по темпераменту изобразительного языка, по образному и эмоциональному их строю, а также потому, что элементы «национального» безболезненно и органично сплетлись в них с иными художественными компонентами, сохранив при этом неповторимое своеобразие.

²¹ *Земляк (Г. Тастовен)*. Несколько слов о выставке «Золотое руно», «Золотое руно», 1909, № 2—3, с. 1.

²² М. С. Сарьян. Из моей жизни, с. 14.

²³ А. Эфрос. М. С. Сарьян, с. 212.

²⁰ См. Мусей Мартirosa Сарьяна. М., 1973, с. 10.

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ



ՄԻՒԹԱՐ ԱՅԻՒՎԱՆՆԵՐԻՆ ԵՎ ԱՎԱԳ ԼԻՆԳՇԱՐՔԻ ՕՐԿԱ «ՍԻՐՏ ԻՄ ՍԱՍԱՆԻ»
ԳԱՆՁ-ԵՐԳԸ

Հայ երաժշտության պատմության մեջ Մխիթար Այրիվանեցու վաղուց արժանի տեղ հատկացված պետք է լինե՛ր՝ առնվազն որպես XIII դարի երկրորդ կեսում ծագված երկնի գանձապահի։ Դրան խոչընդոտել է ազգայն, ոչ միայն մեր միջնադարյան երաժշտական նշանադրության ուսումնասիրվածության անբավարար վիճակը։ Այրիվանեցու գանձերն առ այսօր զուտ դրականագիտական առումով իսկ քննված, մեկտեղված ու հրատարակված չեն տակավին։ Եվ ընդհանրապես՝ Այրիվանեցու անձի ու գործի վրա դեռևս աղբյուրագիտական-բանասիրական կարգի աշխատանքների լույսն է, որ փոխում է տասնհանրաբա՛ր։ Օգտվելով դրանից ու Հենվելդի մեր սեփական գիտումների վրա նա, շարունակում ենք հատակել երաժիշտ Այրիվանեցու գիճապատկերը։ Այդ դրոշմում մեր աղբյուրներն են՝ Նրա վարքագրական աշխատանքները, Հայտնի ժառանգորդը և գանձերն ու տաղերը։

Այրիվանեցու վարքագրական աշխատություններից մեկ Հնապրքբում է Ստեփանոս Մյունեցու (Ք) վկայարանությունը, որը նա շարագրել է, ինչպես ցույց տվեց Գ. Լավսիֆյանը¹, օգտվելով VIII—IX հարյուրամյակներին վերաբերող ու Հեռապալում կրթած բնիկընտանիքի մի քննադրից, այլև նա շարհ հին ու նոր տարրեր աղբյուրներից։

Հայտնի է, որ Մյունեցու վկայարանությունը մեկ Հասել է Մովսես Կազանկատացու², Կիրական Գանձակեցու³, Ստեփանոս Օրբելյանի⁴ ու մի քանի Հայամուրացիների⁵ խմբագրությամբ նաև Այդ բոլորի մեջ առավել ամբողջականները, Մյունեցու երաժշտական գործունեության վերաբերող հեղքիտ տեղեկություններն ու նրա երաժիշտականատեղի ջրոջ՝ հրջուռի Սահակագույտի մասին շահեկան ծանոթություններ պարունակողներն են՝ Մխիթար Այրիվանեցու և Ստեփանոս Օրբելյանի խմբագրությունները։ Բայց Այրիվանեցին, ի տարբերություն Օրբելյանի, Մյունեցու վկա-

¹ Անցած հարյուրամյակի կեսերին Միքայել Էմիլը գտավ և հրատարակեց Այրիվանեցու ժամանակագրական պատմությունը (Միքիթարյան Այրիվանեցու պատմությունը Հայոց, Մոսկվա, 1880)։ Յոթ տարի անց Ք. Պատկանյանը նույնը վերահրատարակեց, հիմնվելով ա՛նկի քննի ու ամբողջական մի նկատի վրա (Միքիթարյան Այրիվանեցու պատմությունը ժամանակագրական, ՄԳՔ, 1887)։ Քիչ անց լայն տեղով վերջինիս ֆրանսերեն թարգմանությունը։ Histoire Chronique de Mikhaïl d'Atrivank, traduite de l'arménien sur le manuscrit du Musée asiatique, par M. Brossel, St. Pétersbourg, 1893. Հայագիտ Բրուսելի Նախնիս բաժնի քննադատական տեղեկություններն տվեց Ք՝ Այրիվանեցու անձի, և Ք՝ նրա տմամականության արժեքի վերաբերյալ՝ կարեւորական նկարանի Հիշատակագրություններում (Mémoires de l'Académie impériale des sciences de St. Pétersbourg, 7e série, T. XIII, № 5)։ Հարյուրամյակի վերջերին Այնչոնի առաջ քննեց Այրիվանեցու, առհասարակ որպես ժամանակագիր, ընդհանուր և շահեկան քննադատից (անհ նրա՝ «Այդարատ քննադատ Հայաստանեցուց, Վենետիկ, 1890, էջ 220—221»)։ Ենթադրյալ առաջին Հիշատակագրի կեսերին Գաբրիել Լավսիֆյանը զգույն խորացրեց Այրիվա-

նեցու ու նրա ժառանգությանը վերաբերող Հարցերի քննադատական քննությունը (Հեժու. Նրա՝ Միքիթար Այրիվանեցու, Նորագիտ արձանագրություն և երկեր, Երուսաղեմ, 1881)։ Այսով Մաշտոցի սեփական ժառանգարանում շարունակվում են նախ կարգի աշխատանքները։ Նույնիս ցույց նա, տակավին 60-ական թվականներին, ձեռնարկել է երաժիշտ Այրիվանեցու վեր Հանելու գործը Հեժու. «Բաների նշանի Համայնարանի», 1908, № 2, էջ 188, սեյմյակին, 1917, № 1, էջ 22։

² Գ. Լավսիֆյան, Միքիթար Այրիվանեցու (Նորագիտ արձանագրություն և երկեր), Երուսաղեմ, 1881, էջ 8—12 (այսուհետև՝ Միքիթար Այրիվանեցու)։

³ Մովսես Կազանկատացու, Պատմության Աղյուսից աշխարհի, Քիթիս, 1812, էջ 264, 270։

⁴ Կիրակոս Գանձակեցու, Պատմության Հայոց, նրան, 1861, էջ 72—74։

⁵ Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմություն Եւստակիոս Միտական, Քիթիս, 1910, էջ 121—144։

⁶ Լ. Տաշյան, Տուգակ Հայերն նկատուց Մամուկարանի Միքիթարյանի ի վննես, 1888, էջ 45։ Միքիթար Այրիվանեցու, էջ 20։ Մ. Կր. Գրիգորյան, Ստեփանոս Մյունեցու, Քննադատ, 1888, էջ 12։

յարանութանը ապուշանում է վերջինիս ընկերակից ու եղբայրն եղանակոր հրամիշա Յրիգոր Պաշինի վարքը հա:

Այրիվանեցու ընկերակից աշխատութանը (ազգայնական) գիրք չէ և պակասութաններ, սխալներ, ու ազնուամեկերից: Պ. Հովսեփյանը ջուշ է տալիս գրանցից գլխավորները՝ Պրյազիր, որից ժամանակին պաղիկ է Պարեգին կաթողիկոսը, (XV դարի ոչ ընդհանրացած, յուրաքանչյուր մի Հայաժողովուրդ) այժմ գտնվում է մեզ մասն: Համեմատելով նրա՝ մեզ գրադեցեաց եղբոր հրատարակվածի՝ Հեա տեսանք, որ ցավեր, երկերիս սխալ էլ մնացել է (չի ուղղվել) Պ. Հովսեփյանի մեղքով (որովհետև գրչադրից օգտվելու չափազանց թիչ ժամանակ է ունեցել նա): Շանկեցից գրանք և առանձնաշինելով Հասկապան Պրիգոր Պաշինի վարքը (որի միակ աղբյուրն է Այրիվանեցին), մենք ժամանակին մասնագիտական ընկալման կնիքները տեսնում ենք հրատարակողների: Փարզվեց, որ վարքը շահեկան նյութ է բովանդակում ոչ միայն հայ, այլև բյուզանդական Հոգևոր հրամայալիս պատմություն, և հնարավորություն է տալիս պարզելու հայ-բյուզանդական հրաժշտական հարաբերությունները մի կարևոր կողմից:

Սակավանա Մյունեցու հրաժշտական գործունեության մասին պատմելիս, Այրիվանեցին՝ երբեմն Պանկանեցու հաղորդում⁷՝ տարբեր և երգա հոգևորա թաղցը կզանախում՝ շարական և կցուրդ և այլ երգա⁸՝ անգղիկության վրա փառաբանելով ազնվացեալ է: «Կարծեաց շարական և կցուրդ թաղումս»⁹ Սա՝ ութ մայրն նոր համակարգի և կանոնի մասին ընդունվածը վերաբերող չափազանց կարևոր նկատառություն է, որ բովանդակում հասանք մեկնարկում է Սա. Սրբիշյանը, միաժամանակ հիշատակելով Մյունեցու սակավան անգղիկությունները շրջանակները հա. «Գրականաց և գրվեմ մայրն և կարգաց, շարանց

գնարական արձույթնան, երգաց և կցուրդ թաղցումս, շարժարանց և գաղափարն Յիմանց կոթն կզանախոր յոյժ խորհրդաւոր, և զգաւանց որ յազնուանց երգա»¹⁰:

Ինչ վերաբերում է Սահակագլխային, ապա առնադրանք նրան անգղադարձում Հեղինակները երկուսն են՝ Այրիվանեցին և Սա. Սրբիշյանը, ըստ որում առաջինն արդեն համարյա թե լրիվ բնակարան է հաղագլխա կնիքաւոր «Կարքը մի արդեն Սահականոյ Սահակագլխա տեսն»՝ գրում է նա՝ «առցեալ վարս կուսական և հրամարան յամենայն արտատես աշխարհ, եկեալ ի թաղարկ Պփայ»՝ բնակեցալ ի խորալին ծարին Պանկան առ Ակառ գետով... Սա էլ զարգացեալ ամենայն առարկանքներ և խնամաքանք: անպատեղ մանկուն տեսարան, և ամենայն ի յոյժ հասկին, կարգը ի թաւանարկին, իսկ ինքն ի ներքոյ վարագործի կանոնով, սուտեանք զաշակեալուն: Սա արար առաջ թաղումս և մեղեցիկ և կցուրդ մերկան և փոխան, յարց մի է Սրբիշյան Մարիամ»¹¹:

Այս վարքում երեք կարիքաւոր են հրամայաների մասին արված այս անգղիկությունները, որոնք Այրիվանեցին սերտ ու համբերութամբ հաղցել է տարբեր աղբյուրներից, խոսում են առնվազն մի իրադրության մասին, որ Հեղինակն ըստ լուրջան շատ մտախ է կանգնած եղել հայաժողովուրդի հարցին իրենց իրենց վարքում կան Այրիվանեցու հրամիշա ու երգանան եղած լինելն ուղղակի ցուցանող որոշակի փաստեր հա: Նրա վերջում Այրիվանեցին հաղորդում է, որ Մյունեցու հիշատակին նվիրված շարական էլ է հարկնել (որը, ցավով, հայաժողովուրդում չէ տակավին): «Տարմանցալ ի յարկեալում նախ և յերամիշա շարականս, — գրում է նա, — փառս է ի պատիւ հանգիստհրալ առաւելն արաւելալիստար հայրապետիս միջոյ տեսան Սահականոյ Մյունեցու վարագլխային»¹²: Այս կապակցությամբ Հեղինակն հիշատակում է նաև իր գլխավորությամբ կատար-

⁷ Միքայա Սյրիվանեցի, էջ 18, 22, 23:

⁸ Մարտիկ անկա Պանկանեցու, Ան. Մ 6261, ան՝ էջ 626ա (Մարտիկային գրամովան թաղվորդանք, որը և փառաբանող հարցալուր, Սահականոյ Մյունեցու հաղագլխային, յարկնել ի սեր Միքայա վարագլխա թաղվորդանք որը սխալն Այրիվանեցի):

⁹ Հիմա՝ Ն. Սահական, Պրիգոր Պաշին և հայ-բյուզանդական հրաժշտական կարգը, «Բանկեր Երևանի համալսարան», 1968, № 2:

¹⁰ Պաշինագլխային ընկունարան Աշխատութան յոյժ Մյունեցու հրամիշա լինելու վերաբերյալ:

¹¹ Պրիգոր Մյունեցու, Պանկանեցու հայր, էջ. աշխ. էջ 72:

¹² Միքայա Սյրիվանեցի, էջ. աշխ. էջ 18:

¹³ Սա. Սրբիշյան, Պանկանեցու կանոնին Մյունեցու, էջ. աշխ. էջ 128—129: Այս կետը շարք ավելի մանրամասն ան՝ մեր հաղագլխային Մյունեցու համարն երկու հրամայանք և շարժման ավալ արձույթները, ընթերցելու էին, 1928, № 2:

¹⁴ Միքայա Սյրիվանեցի, էջ. աշխ. էջ 18—19: Ձեռագրում մասնագրադու վերջին եղանակով է նաև Սա. Սրբիշյանը, որ հաղագլխում է թե՛ «Սրբիշյան Մարիամ» իրավ անունին է յարկնելու (այն է՝ պատմությունով է հարկնել) եղել Սահակագլխային նվ արաւել Սյունեցու, որ այս երբ գտավ ու հրատարակել Ն. Սահական (Պաշինային): Տե՛ս՝ «Հանգ, Անթիպա», 1932, էջ 236:

¹⁵ Միքայա Սյրիվանեցի, էջ 22:

ված պաշտենեքությունները, քաղաքատրիքնամբ իմոյ անորոշանալիսնեան¹⁶։

Այրիվանեցու Ճաղնախոր մի սովորածավալ ու հազվագյուտ ժողովածու է պարզագին¹⁷։ Այրիվանեցին նկարագրիս գրչին է և ստացիլը միաժամանակի։ Բայց գրչի՝ նկարագրիս ստեղծողի, նրա գաղափարմանը ժամանակացին ու նաև՝ ընդօրինակման աշխատանքները կազմակերպողի, գրանց վերահսկողի նշանակությամբ Որով և Հռնարավոր է նշել հարուստ, ժավալուն գրչագիրն ավարտել Հինգ-վեց ամսում¹⁸։

Այն նույնպես մի քանի փաստեր է պարունակում՝ Այրիվանեցու երաժիշտ ու երգչուհի լինելու վերաբերյալ։

Մեղան ճիշտ է նկատել ստակալին Պոզոս վրդ. Կոստանդնուպոլսեցին, Ճաղնախորի ստեղծման աշխատանքները նրա Հեղինակի ձեռքին սփռվելն էլ ինչ ուսումնասիր և աշխատաւոր որ, որ ընտրանք գերենի գերենի գործն է հաստատարիմ որինակաց յայտ ամփոփեալ է իբրեւ ի թուղարանի, և քանադատութեամբ իմն կշռել որքեա¹⁹։ Այդ երկնի գործերի շարքումն են՝ սքրտուհան գրքեր ու միսական ձառյաններ, Հայրաբանական գրվածքներ ու դիտական աշխատություններ, և գրվիս րուրն էլ, ոչ պատահական զուգացրկություններ, նաև երաժիշտների համար անհրաժեշտ գիտանք են պարունակում, և կամ նկարագր են տեսական պատգործման Աղլուխոր են՝ թե՛ Պարփյուրի բնթառմութիւն Ստորագութեան Արիտատելին, Դիւն. Բաղաւադ տէրունաւ ջերականութեանն ու Դավիթ Անհաղթի սթանման իմաստասիրութեան աշխատությունները (որոնք զգալի նյութ են ներփակում Հայ Հին

տեսական երաժշտագիտության ու զնգագիտության), թե՛ Փիլոն Անքառադրացու ձեռնիկն ու Դիւն. Արիտագրացու և Գր. Նյուսացու զրվածքները (որոնք ամփոփում են երաժշտական Հնարակագիր, երչալսին ձայնի ու Հոգնոր երգչեղութեան ձայնի հետ ընդունված գաղափարներ), և թե՛, անշուշտ, Ասովաշուրունը (որ ու Հին կտակարաններով), առավելայն ու երկնային ժամակարգությունները և Պատարագի կարգը։

Ուշագրավ են Հատկագին վերջին խմբի գրքերի գաղափարման հետ կապված մի քանի փաստեր։ Մի կողմ թողնենք Այրիվանեցու հայտնի վկայության փաստը, Վարդագրությունը որոշ սքրտց որք ստուգարանեցան ի Սարկաւազ վարդագինն և գրեցան լինել ի տէր Միւրիսար վարդագինն պատմագրէ ի մին տուփն և ալ, ինչ, որ մեզ հետն կտաներ իրեն կապված դուռ բուհապրական-քնարագիտական հարցերի շրջանակով։ Բայց լինք կարող շնորհագրանալ Մազմուսարանին, որ Հիշյալ ստուգարանվածն (այն է՝ ստուգված, ճշգրտված) գրքերի շարքում առաջնակարգ մասայաններից է։ Հայտնի են Սարկավազ վարդագինի գործագրած նշանակալի քանքեր սաղմոսեղութեան նորագրվան սաղարն զում։ Նրա երկրորդ որոնումները և Հաղաւոր ժամանակարանում ունեցած Հայդուրությունը (համարաբար XII դարի սկզբներին), երբ նա, Հայտնաբերելով V դարից պահպանված մի ընտիր սաղմոսարան, ընդգրկեցին էլ տալիս և տարածում Հայտնաբերելու րուր կողմերը²⁰։ Շուրջ հարյուր տարի անց Հովհաննէս Գանեցիին ստղծված է նշել նոր քանքեր գործագրել նույն սաղմոսարանի տարածման համար²¹, եվ առհասարակ,

¹⁶ Նույն տեղում։

¹⁷ Մաղաթի անվան Մատենադարան, Ան. Մ 1500։ Համառոտ նկարագրությունը տե՛ս Եղեգյանի նկարագրը Մաղաթի անվան Մատենադարանի, Հաս. Ա, Երևան, 1964, էջ 268։

¹⁸ Նրա տեղեկման ժամանակի և այլ տեղեկումներն էլ ձայնն տե՛ս Եղեգյանի Պարսկական Կոստանդնուպոլսեցու գրադար ուղեգրությունները 1848 թվականից (Հ. Մաղաթ, Ցարյան Հայերեն նկարագրը Մատենադարանին ի Վիննա, 1896, էջ 252 և 258—259)։ Ենթեմա ամբարայն, Վիննա, 1897, Մ 6, էջ 162—167 (ԵՄԻԻԲԻՄ Այրիվանեցի և իւր երաժիշտ գրքերը)։ A. Carrière. Une version arménienne de l'histoire d'Assaceth (Nouveaux Mélanges orientaux, Paris, 1886, p. 480 և վերջում)՝ Գաղիլիայի կաթողիկոս աշխատաթուղի՝ Միլիթար Այրիվանեցի, էջ 2—3։ Վերջերս յայտ տեսավ Ճաղնախորի ընդունալ րաժարարական մի նոր ցանկությունը ևս։ Յ. Арумянц, Сборник, составленный Мхитаром Абрахавицем, «Поминики культуры» (Смоленск—1979), Ленинград, 1980։

¹⁹ Մաղաթ, Ցարյան..., էջ 258—257։

²⁰ ԵՄԻԻԲԻՄ Այրիվանեցու Պատմական ժամանակագրություն, ի յուր ընթացք թ. Գ., Մ. Պետերբուրգ, 1867, էջ 22։

²¹ Հմմտ.՝ Կ. Անիվան, Մատենադարանի Առաջատարները, Վիննա, 1922, Հատ. Ա, էջ 26, 42 և Ունյան, Մատենադարանի ցանկություններ, Վիննա, 1926, էջ 26—27։ Անիվան ժամանակն է. Հայտնաբերված, Միլիթար Այրիվանեցու տեղեկությունը ժողովրդական անկախության ցուցակի հետ, 1892 թվ.՝ վերջերս Հայտնաբերված գիտությունները, 1878, Մ 12։

²² Գրավ է Հ. Ունյանը, Վե՛ր կոտեղծվեց մի Մատենադարանի թ. 160 նկարի այս ձայնն կոտեղծությունները Երազյ զու զայս (զմարմարան) նշարին վարիլի. իւր թուղմ երկուք ջերալի և ստուգելու ձի ալ էլ զարգանքի գերուհի տարր վարդագինն և մեծ օգնական տարր ունեյն՝ Հայտնաբերված սարկավազին (տե՛ս Հ. Ունյան, Մատենադարանի ցանկություններ, Վիննա, 1926, էջ 23—24)։

²³ Գանեցին գրավ է. Ե(2)սաղմոս Գաղի, ժամանակ գերոր հարկի որդի՝ ալ և ալ և կամ անկի և գաղախ նույնի ժամկույնը կիկեցար, ոչ անախ[ս] զկերպն և ոչ

սպգմանը՝ թաղանթի մասն ու Սպգման-
րանի ստացման հետ կապված հայնաման խրե-
զիրներ տառաջեղ են հայտը պատմաբաններ-
ն են²⁰, ներառյալ ուշ միջնադարն իսկ Բայջ
Սարգիստի Գաղապետից հետո այնու միշտ էլ
գանձիկ են այդ խնդիրները բաժնու ընդունակ
գործիչներ:

Դրանցից մեկն է Միթթար Ալքիմանեցին, որ
XIII դարի վերջում, քննարկվող ճառարարում
տառ է բերել Սպգմանի որակյալ մի ընդգրկ,
ընդհանուր առմամբ կանգնելով Սարգիստի
վարդապետի և Հովհաննես Գառնեցու համաձե-
նամերձ չարքված հանապարհի վրա: Ասում
ենք՝ ընդհանուր առմամբ, որովհետև, ինչպես
ցույց տվեցին մեր գիտնականները, բնագրային բա-
ցարանակ հայնամանի մասին չէ, որ պետք է խո-
սենք այս կապակցությամբ²¹, Ալքիմանեցին որ-
վիկ է իմաստային ազնվատուններից գեր, հիմ-
նականում ստույգ մի ընդգրկ, ընդատարելով, թե՛
Սարգիստի Գաղապետի, թե՛ Հովհաննես Գառ-
նեցու, և թե՛ իր ժամանակի ու միջավայրի դիտա-
վոր պահանջին նրանում տրտմության և անորոշ-
անության նշանները կիրառված են շատ չափա-
վոր, դիտարկողական բովանդակության հստակ
ընկալումն ապահովելու նպատակով, սառն և
ամենաանհրաժեշտ զննչորեն: Դա կապված է
ևս գրչագրի ընդգրկման հետ ու կենցաղավոր-
ման հանգամանքների հետ: Ողջ մասյանը, այդ
թվում և Սպգմանը, զգալիորեն էլ կործան
չղաղրին մասնացող մանր թուրքերով, երկայտե,

խիստ շարադրանքով, տեղ խնայելու ակնհայտ
մտահոգությամբ: Ամեն ինչից երևում է, որ այն
ստեղծված է որպես մի շարք կարևորագույն
գրքերի գրական ընդգրկերի ձևագրման-պահնա-
տարան, այլ ոչ թե՛ ասենք, նաև ամենայն ա-
ռապարման ենթակա ժառանգի Որով հասկանա-
լի է թե՛ Սպգմանում, և թե՛ մարգարեական գր-
քերում ու Ավետարանում տեղ գտած տրտմության
և անպահանջության նշանները:

Ճառարարում ժամակապակցության ընդարձակ
համաձեռնից մեր նյութի տեսանկյունով աշա-
ղակով է նախ ճաշու ժամը, կամ Պատարագի
կարգը, որ Ալքիմանեցին հիշատակվում է որ-
պես պատարագի Աղային, սարգիստի «Գո-
հարին և փառարանությանը շարադրած կարգում
ենք. «Սկսում շնորհեցը զսեր, զհաստատության
և զզմայի զխաղաղության ամենայն աշխարհի»-
նկեղեցու իրում սրբու և ամենայն ուղղափառ
կաթիկոսապետացի, Հայրապետին Հայոց տեան
Յակոբայի և մեր աշխարհիկոսացի» ուր
Միթթարայի, որ զգալիորեն ժառանգան է²²,
Իսկ երկնային ժամի ժառանգ տառ է բերված Ալ-
քիմանեցու կերպ աղթերը. «Տեր Միթթար վար-
դապետի՝ այլ տրտմույց (պղծակեց)» Արշենթը
և փառարանքը..., նորին՝ խոսնիկ աշխարհի, Ամե-
նակայ ուր, որ տրտմու և բարեխնդր..., նո-
րին՝ Առ զսրբու կեղեղեցու, Գահանման զսր-
բու...»²³, Այս փառարանք վկայում են նաև Ալքի-
մանեցու վարդապետ Հնդրեհանյանի մասին Յու-
րաբանյանը ստեղծագործողի աղթները չէ, որ
կցվում են ժամերգության կարգին, և յուրաքան-
չյուր պատարագին տեսնել չէ, որ հիշատակվում
է մեղադրություն նրանում է՝ Ալքիմանեցին որպես
պատարագիչ այն էլ ընկել կատարողական տր-
դագործի բարեմանություններով:

Նախընթացը պետք է որ պին՝ երաժշտ-
գանձառայ Ալքիմանեցու ստեղծագործական գի-
մանկարն ամէկի ներս ընկալելու: Հնգհանրապետ
ասում՝ գանձերը, որպես երաժշտարանաստեղծա-
կան կոմպոզիցիան պատմական զարգացման հար-
ցերը մշակված լին տակավին Սկսած Գրիգոր
Նարեկացուց, գունները, որպես պատմադրական
ընդլսի գործեր, կատարվել են մեղեդիական
աներգի արտահայտչական միջոցներով: Դրա հի-
ման վրա, մինչև XIII դարն արդեն արժանապար-
կում է կեղև խաղաղության մի ամենայն, որով
գանձերի սկզբնառարկեր ստեղծվում մի քանի պարզ

խոսքերով՝ զննարկում են այս եղև յանդամներն ամեն
և ի պատճառից զայնու իրանդանակից՝ ամեն և ինչ-
նպատակ, մասյալ ինչոմոր՝ առաջնորդին զայնու և
զայնու սպանում են այնքան անորոշ անակով
բարեխնդր, անկեղ սրբու և անխառն բանիս: Եվ ամե-
նայնում է գահանակ վարդապետ թե՛ արևելից զայն
թե՛ թուրքմանյան սպանարան, զոր անույն տար վարդա-
պետին Յովհաննես, որ Սարգիստի կոչիս, այն որ ցամառի
երկնայից զին հայն, և նա անմահաց զայն այնչև
և զայնու սպանում (սկս Սպգմանի անվան Մամուկա-
րան, Առ. Ձ 4913, էջ 107բ-108ա):

²⁰ Հմմտ.՝ Երեմի, 8929 ԳԽ՝ արևելադավանյան
խաղաղության (Ավետարանի բովանդակիչ) խոսքին մեղա-
դրելից Ձ 61-ի հիշատակարանը (Մեղեդիան սպանաց
և Սպանում, Սպանում, 1334 թ.), և կամ՝ Սպանի
անվան Մամուկարան, Հանրապետական Ձ 203:

²¹ Նախ նշենք, որ այն մեղքի անվան յանկե Սպգման-
րանի տեղ արևելից, որ ժամանակն Նարեկաներ էլ Սար-
գիստի վարդապետ, և որ անկել է նաև Հովհաննես Գառ-
նեցին Եվ Հեռու, Համեմատելով XIII-XIV դարերից մեկ
հասն Հաղապետի ընդգրկ սպանարանները, այդ թվում և
Ալքիմանեցու զարգարանը (Սպանից անվան Մամուկա-
րան, Առ. 1300, էջ 270բ), ոչ Նարեկացի Հանգիստն են
քննարկում այս կամ այն շարժվ նկատարան տարբեր-
բուններ:

²² Սպանի անվան Մամուկարան, Առ. Ձ 1300,
էջ 130ա:

²³ Նախ անկում, էջ 82բ:

խաղաղքերով²⁸, յուրաքանչյուր սան վերջում տալ էր ընդեմ մեղեդիական ասորիքի հանգանից ցուցանեց և փաթույթաժողո անվանելի խաղաղքին ստացել տարածված մի բանավեճ²⁹, Հնապաշտն, և հատկապես XIII—XV դդ., գանձերի երաժշտական թաղաղքերը մեղեդիական զգայի հարստացել է, ասանելի դեպքերում նաև ընդելով անգամ տաղաղքին արվեստին հասույի հատկանիշներով, Դրանց խաղաղորման հին ավանդույթները, սակայն, ինչ-ինչ պատճառներով, ընդհանուր առմամբ (ավան փոփոխություններ գրեթե չեն կրել, նման իրավիճակում, տարբեր հեղինակներ, երաժիշտ գրիչներ և ստացիչներ ուղղակի գրավոր ցուցմունքներ են թողել այն մասին, որ ավյայ գանձը, և կամ նույնիսկ գանձերն առհասարակ՝ անհրաժեշտ է երգելով կատարել:

Ահա, արհեստ, XV դարի կարկառուն բանաստեղծ-երաժիշտ, երգել և գրել Մինասնեց Թուման, 1445 թ. գաղափարած Գանձարանի սկզբում (Ցանկեց Հետո) գրած Հիշատակարանում տեղեկացնում է, որ մասլանն ստեղծված է՝ «ի պայմանութիւն գերառչակ և երկնանման կաթուղիկիւ», սուր խալիս Աղթամարայ. և ի զուարճութիւն սրբանրան արեղայից՝ օգտատարաց սուր տանարիս: Ուղիւ զի հանապաղ եղանակաւ ձայնի երգեսն ի վերայ սուր գնդա հոգևոր...»³⁰: Այն, որ մեր կողմից ընդգծված վերջին տողերը վերաբերում են նաև բուն գանձերին, պարզ երևում է երաժիշտ-գրիչ մի շարք լուսանցադրություններից ևս: Այսպես՝ սուրբ Մարգարիտ Կարավարին նվիրված գանձն արհեստիւս, լուսանցում գրում է. «Աղալեմ հոգացալս ի գերեզմանի՝ Մինասնեց Թուման, եղևնիս ողբ, ըզմանելովդ և զնգանալով գանձն և սաղի, ինձ ասացեր զուր ուղիւ մտաւ աստուած ողոր-

միս»³¹, Եվ դարձյալ՝ Մերկյուրիոս Կարավարին երգիլովս գանձի վերաբերյալ լուսանցում ցուցմունք է տալիս. «Թրիստոս ի մէջ մեր յայտենցաւ, յայս ձայն տաա զգանձաւ»³², Մինասնեց Թումանի գաղափարած Գանձարանն այս տեսակետով ամենին էլ բացառութիւն չի կազմում: Գան ալլ նկատարներ, որոնցում անգամ ավելի շատ են նման ցուցմունքները³³, որտեղից էլ պարզ է, որ գանձերը, այդ թվում և հատկապես Արիփականցու գանձերը, երգվել են լատին բուն իմաստով:

³² Նույն տեղում, էջ 80ա:

³³ Մալաթի սեփան Մասնապարտ, ձև. N 5227, էջ 261բ:

³⁴ Մանթանեց գանձից մի ցանկին Նախյում 1221 թ. Ջաղարիս գրի գաղափարած Գանձարանի սկզբում, ցանկից անմիջապես, Հետո, կարգով ենք.

«Ավ սերկի եղալս որ ես,

ձայս ընդ յոցաւ սով որ յան,

Նորում զգանն եղանկիս,

Միւղիցի թըրով յաղախան...»

(Մալաթի սեփան Մասնապարտ, ձև. N 3736, էջ 17, ընդգծումը մերն (—Ն. Բ.): Այնուհետ, Ավալայց գանձի սկզբում, ներքին լուսանցում, գրված է.

«Գանձ անանց աստուածների,

Երկնց զգա Նկանքին,

Որդու զգա ի յանկին,

Թաղը և անլլ և մեղալին...»

(Նույն տեղում, էջ 20: Նման լուսանցադրություններ Հանգիստն են նկատելի շատ ուրիշ (երևում են 28* և էջ 36* Սնեղյան տաղին՝ որվա գանձի վերաբերյալ, էջ 44* Սնեղյան երրորդ որվա գանձի վերաբերյալ, էջ 108* Առաջագրաց որվա՞ որվա գանձի վերաբերյալ, որ Դրեգոր նպիթան կրպուն է, էջ 141* Սրբոց թաղմունկաց գանձի վերաբերյալ, որ Միթմար Արիփականցու կրպուն է, էջ 188* բուն Բարեկենդանի գանձի վերաբերյալ, — դարձյալ Արիփականցուն է, և այն, և այն): Նկատարած կան նաև ցուցմունքներ գանձերի՝ փոխելու երգելու նկի մասին (նրվու կամ ալին կատարողների մասնակցությամբ): Այսպես, Տեան ընդ տաղի գանձի սկզբում, ներքին լուսանցում, երգվում է.

«Նորում երթա ի յանկին,

Տեկնիս ալի տար Հետ թեկ,

Որ նույն և յան միսանիս

Գանձն զոյն է ի յոս եղանկ...»

(Նույն տեղում, էջ 29: Նույնպիսի ցուցմունք կա նաև Սնեղյան յուրորդ որվա գանձի կապակցությամբ, էջ 48): «Կերպուհ»՝ Հաղաթուսաց գանձի կապակցությամբ տեղում է.

«Հաղաթուսաց գանձն է եղալս,

Նպանկան զրանիս ի զուր,

Նրվու-երկ ընկեր խաղար,

Պայալան ընկ խաղար,

Որ լըմակից միմեանց յարմար...»

(Նույն տեղում, էջ 128): Վերին ստյանի շահկան է իրարայ Գանձ տաղաց վերնաղով Հայնի գրափյունը, որ Հանգիստն է մի շարք գանձարաններում: Սկզբն է.

²⁸ Դրանից են՝ տաղիս ու սերկարը, սյնալուր, Կուրբա, Բուլան ու Բուսնելու:

²⁹ Իրա, Շիշյայ Բանանի գայտեղ խաղաղքերից զուխաղաղայուն է Բաթմաթը, որին Հարցում են պարզել, Կարաբիլը, Բուլուր, Կրնիկարև ու Կեկերիսիալը, և զգայի ընդմիջումից Հետո՝ նաև Կերպուհը (նրվու անգամ) ու Կերկերիսիալը: Բանանն ավարտում է Կերկարով:

³⁰ Դրա գտագան արհեստներից մեկը Հանգիստում է (այսպես ցուցադրվի նախերը՝ Կեկերիսիալ խաղիս, որի Հեղինակն է հայտնաբեր Տարանգին, և որը Հանգիստն իր պատրվան Հետո՝ Կեկերիսիալից, առաջադրությամբ և արվեստով Տարանգու գանձերին Հարց տեղեկացություն թյուն է պարզապես չված: Ի Փանկյան, Հաղարենի վանք և հայտնաբեր Տարանգին երաժիշտ զարգացուց, ԿՊատական աշխատությունների միջնուստիս ձգվածուս, Երվան, 1875, N 2, էջ 123—125:

³¹ Մալաթի սեփան Մասնապարտ, ձև. N 5227, էջ 26ա:

Հայտնի է, որ վերջինս իր հորինած գանձերն ու երկու երգ (կամ տաղ) գնեաւ 1236 թ. ամփոփած է հզել մի ձեռագրի մէջ: Այդ մասին տեղեկութեան է ունեցել գանձերի և գանձարանների բաժանով մասնագիտ Գրիգոր Կաթնիցին, որ 1587 թ. հնչել է Ալքիմանք, գտել ձեռագիրն ու լայնորեն պատկէ նրանից՝ Գանձարանի եւր խոմ-րազդարանին իրադրանքին: Ալքիմանեցու գան-ձերը պարունակած ձեռագրում Կաթնիցին հանգի-զում է նաեւ կարեւոր նկատագրութեան՝ «Եւ գանձ կա՛ն՝ ուր Միսիթարայ Ալքիմանեցուն ի գիրքս, և թ երգս նորերս գրաց և պատկերաց սրբոց: Չ(նշ, այլև Հնդկանային Հիշատակարանին: Ընդգրկու-կելով սրանք էլ, Կաթնիցին ավելացնում է իր Հիշատակարանի հա:

Գ. Հովսեփյանը, որ արդէն գիտական շրջա-նաւորման մէջ է գրել սույն Հիշատակարաններն ու գանձերի քննարանային վերաբերող հիշյալ եր-կատագրութեան, հրապարակել է նաեւ Ալքիմանե-ցու երկու երգերը (կամ տաղերը՝ «Պատկերաց և շնոր գրաց»), որոնք եւ անփոփոխ գանձ և ասանց նշելու, որ գրանք ձեռագրերում հանդի-պում են բովանդակ խիտ (անեղան միջին խոսու-թեան) խաղաղութեամբ, Միկելան դա, Հատկա-պէս Ալքիմանեցու երաժշտութեամբ արձանագ-րութեան արձանագրութեան խոստով, Լակն հա-նձարանի է: Ալքիման վաղուց դիտել է, որ գրա-նքից զմեք իրեն հանգիզանների գրական ընդգրքը, տաղապարսկական, պատկերաբանական և բանա-տեղեկական արձանագրում այլ տարմանով, բարձրովն ազդարարութեան չեն գործում²⁰: Ալքիման խոսեցել է Ալքիմանեցու գանձերի փորը մասը: Բայց այսօր էլ, այդ գանձերի սոց միակցութեան ծանոթանա-լու Ծարագորութեանն ունեցող գրականագիտը, թվում է, սկզբունքորեն չի մերժի Ալքիմանի բացա-տական կարծիքը, թեև կարող է զգուշ մեղմել այն: Միայն պետք է հիշել, որ նաև հայաց հոգե-

վոր երգերը, քնդանարային տառ, հորինված են կոմունալագր կատարման, այլ ոչ թե ընթերցելու համար: Հետևապէս, եւսինիս սկզբունքային սխալ կիրառւածն է, մասնագործարար Ալքիմանեցու գանձերի գնահատութեան չափ սխալութեանը: Անհոգութեան է կարծել, որ միջնագրում եւ, նորակապու, Եւրոպայի, Երզնկայի և այլուց բարձր տեղեկագրութեան ծանոթ մեր երա-միշտները, մասնագիտներն ու գրիչները, ըստ հոմարան հոգեպաշտ լինելին Ալքիմանեցու գան-ձերի գրական ընդգրքի արժեքը: Եվ, սակայն, նրանց շրջանակներում Ալքիմանեցին մեծ Հնդկ-նակաւթյուն է վախճել որդիս գանձանք, և եւսին-իս որդ ապագայութեան է գործել հետագա երա-միշտ-բանաստեղծների վրա: Նրա համարով տա-րածված է հնչել Հայաստանով մեկ: Եվ Կաթնիցին, ինչպէս տեսանք, երկուս հանապարհաբարութեան է կատարել Ալքիմանեցու գանձերի ի մասն ծանո-թանալու նպատակով: Ինչո՞վ կարող ենք բացա-րելու, եթե ոչ նրանով, որ, ամենայն հաճա-նակաւթյունը, Ալքիմանեցու գանձերը սրբված ու հարգված են հզել որդիս երաժշտութեամբ-ձեան համալույս կոթիցներ, և որ նա, ըստ բա-րդ ավանդների, ավելի երաժիշտ է հզել, քան յա-նաստեղծ: Ուստի պարզ է, որ տեղաւորում է ել-նել այդ գանձերի կենդանագրութեան միջնագրու-ն պատկանելից, որոնց խոսքութեանը:

Այս անտեսանքով շահեղան են վերին տարի-ների ընթացքում բանասեր է. Հայաստանյանի կատարած պրոպագանդային արդյունքները, որոնց մէջ նշում է հա տեղեկող մասը հրապարակված է տառերին հոգեպաշտ²¹, նրանում Հնդկանք հան-գել է Հանդիշտ համալույս հանապարհներին: Ժա-մանակին, իրար, գոյութեան է ունեցել մի ձեռագիր՝ Միսիթար Ալքիմանեցու 21 գանձերով (15-ը՝ եր-գիքով տեղաւորական տառերին և տարբեր արձե-րի ու վկաների հիշատակին և 2-ը՝ ծիսական բշ-նային), երկու երգերով կամ տաղերով (գարն, այլ ծիսական ընդգրքի) և Հիշատակարանով: Զեռա-գրում գանձերը գտագրութեան են հնչել ըստ հնդ-կացական տարբեր տառերով²², Գրանց Հիմնա-կան մասի՝ 15 գանձերի ընկալու հաշուարարութեանը

«Թէ նախ անիս յալաց և բարակ,
Զգանեա տա զու Ծաղարակ-
Ապա թէ Լուսն է և Խառնակ,
Ազիւ ի գառ կայիս յերակ...»

(Մառտիկ տեղան Մասնագրութեան, ձեռ. Մ 424, էջ 89, այս ձեռագրում է, որ յայտնի խաղաղութեան գանձի կապու-թեամբ, միջնագրուց դիտել տալ է ընթաց հետեւյալ բա-նաստեղարարութեան, այն էլ խաղաղութեանը:

«Հղանեա տա մշտուս Եւրասը,
Թալաց և անշն, չնմեղ յերակ...»

(Եւսին տեղան, էջ 149):

²⁰ Հենց Ս. Մառտիկ տեղան Մասնագրութեան, ձեռ. Մ 4011, էջ 89-90:

²¹ Տե՛ս Ղ. Միկելան, Այսպէս (Եւսինյան) Հայաստա-նային, (Եւսինյան, 1896, էջ 220):

²² Եւսին Մառտիկ տեղան Մասնագրութեան գտա-րարութեանը մեկը մասին է, որը մաս ապագայում նրա պարակ կտակ Միսիթար Ալքիմանեցու կտակին ու արդին նմանված մի միջնագրութեան Հիշյալ հոգեպաշտ նմա-նում է մասնագրութեանը: Ալքիմանեցու գանձերը պա-րականաւ ձեռագրի սկզբնական կապութեանը (Միսիթար Ալքիմանեցու Դանձարանը, Դանձարանային Լու-սին, Եւսին, 1927, Մ 3):

²³ Միկելով համալուսային ընդգրքի տեղան:

Հաստատվում է մի ընդհանուր ժայռակապով եւս Այն՝ Հոգում է ամբողջական նախադասութիւն.
«Տէր Մխիթարա Վարդապետի» Քայլի երգել
«Նինգաստան» Բուն քարտիչը և այլն, որ մեր
Նշուի տեսիլնազ ունի կարենք նշանակութիւն
Ինչպէս երկու նկատում է Հոգւածի Հնդինակը,
որայն և նշանակում է՝ եղանակով երգել²¹
Վերջապէս, եւ Հիշատակում է ձեռագրերում Այ-
րիվանեցու տեսնով Հանգիպող եւ երկու տառ
(«Վերջին երկնից և «Վարք Աստուածածին») ու
մի ազդիք էլ՝ «Նորակերտ գիրք արեւնեցուն».

Մենք պետք է ընդգծենք, որ վերոհիշյալ ընդ-
հանուր ժայռակապով միավորված գանձերի շար-
քում է նաև Ամազ Հինգաբաթի որման նվիրվածը
Առաստարակ, այդ գանձերը բազմապէս են 5, 7,
8 և կամ 10 Հատվածներին Ծրանք ձեռագրերում
տառն են կալում: Բայց աներ չեն սովորական
իմաստով Այլ՝ միշին ծավալի քանաստեղծու-
թիւնների տեսք ունեցող պատկերներ, որոնք զգա-
լիորեն ինքնուրույն միավորներ են: Բավական է
ասել, որ գրանք, որպէս ընդհանուր կանոն,
ամբարձում են գրական եղբայրակից զարմածք-
ներով և մեղգրական Հանգանկ ցուցանող խա-
զային քանակով: Տվյալներ կան Հաստատելու,
Համար նաև, որ միևնույն գանձի տարբեր պատ-
կերները երգվել են տարբեր եղանակներով: Ան-
վանն ենք գանձերի ախարի թուր պատկերներին
չվերաբերել էլ, զորակց պարզ է, որ Այրիվանեցու
դիտարկվող առեղծագործութիւններն անցյալում
Հեշել են տեղիւն երեք-չորս տասնյակ գանձ-
երգերի ձևով:

Արդ, ամէնի քան Հասկանալի պետք է լինի
Հայ երամշտութիւն զգալի կորուստներին մէկը
ևս, ենք ասենք, որ Այրիվանեցու գանձ-երգերին,
եղանակներով Հանգերն, լակ երկուսն են Հասել
մեզ ամանցութիւն ուսով, և փրկվել նաև շնորհիվ

Կոմիտասի փորձված գրել²²: Կոմիտասը չի անդ-
րադարձել երգերի Հնդինակային պատկանելութիւն
Հարցին, այլ միայն ձայնագրել ու ներգայնակել
է գրանք: Երկուսն էլ Այրիվանեցու Ամազ Հինգ-
աբաթի սրվա գանձինք են, և ներկայացնում են
տառների պատկերներ, առանձին եղանակներով.
ա) «Այս խորհուրդ լցնում (Լայն, ԳԿ) և ք) «Միտ
իմ սասանիս (Լայն, ԳԿ):

Ամազ Հինգաբաթի որման նվիրված Այրիվանե-
ցու գանձը («Ճանկ զանգըններն, զխորհուրդս խո-
րին»), տարբեր ձեռագրերում գետնգրված է պատ-
կերների տարբեր քանակով, երբեմն անգամ տար-
բեր դասավորութիւնով, մի քանի (ոչ էական)
այլընթերցումներով, այս կամ այն ամբողջական
կազմով, քն ընդգծարկութիւնով, երկու Հատվածով
(տանն²³ մէկը նույն որք ցերեկը, թով մուտը՝
երկուսն կատարելու Համար) և այլն²⁴: Դատելով
խոսքերից, գանձն իրապէս կապված է անցյալի
խորհրդին, և ըստ պատկերների առավել ընդհան-
րացած դասավորութիւն, վերն Հիշատակված
երկու երգերը ձեռագրերում դրավում են, Համա-
պատասխանաբար, 5-րդ և 6-րդ տեղերը: Կոմի-
տասի երամշտագրումները բնական են Փարիզի
Կոմիտասյան Հանձնաժողովի նախնականութիւն
Հրատարակված «Տառք և Այլն» տետրում,
եմբո տետրային խորագրի և «Գանձ Ան ու
Գանձ Բն ենթախորագրերի տակ²⁵: Առաջար-
կում տաված է, որ վերիններս «Գ. Վարդա-
նաբանական արտագրած է Կոմիտասի մէկ երգա-
գրութիւնն զոր վարդապետը յանձնած է անոր,
ինչպէս և իր աշակերտներին թուր անեց որ
ձանթ էին աշխատի, Պաշտոյ մէջ իր կազմակեր-
պած Համերգներին մեկուս առջիւս: Ինչպէս էլ
որ եղած լինի, խորագրին ու ենթախորագրերը
պետք է սրբագրվեն: Պետք է գրվի՝ «Գանձ
տետրային և «Եմբ Ան ու «Եմբ Բն»²⁶:

Երկու երգերի գրական բնագրերը ծավալով
ու կառուցվածքով միանման են: Լորինված են
15 գանձերի հոտուն տողերով (5+5+5): Յու-
րաբանչարն ունի իննական տող: Լնտում են
երկուսն ամբողջ տողեր, որոնցից երկուսը
ենք Յուլիանան են, քանի որ եղբայրակից ժողա-
շինա խոսքի Հեռ միտսին ներկայացնում են ընդ-

²¹ Դիտարկվող երգերի ձայնագրութիւնները կատարել
են Ե. Յուլիանան ու Ե. Բաշկուրեւ եւ, որպէս կանգապա-
տանք տալով:

²² «Ճանկ» Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ.
N 422, էջ 209ա, 428, էջ 168բ, 425, էջ 243բ, էջ
296, 364Կ, էջ 126ա, 484, էջ 101, 407Ե, էջ 77Ե, 522Ե,
էջ 103բ, 578Ե, էջ 216ա, 825Ե, էջ 199բ և այլն:

²³ Կոմիտաս Հոգաբան, Տառք և Այլն: Հայաստ-
անայն Առաջնական և. Կնկնչուր, Փարիզ, 1966, էջ 14—18:

²⁴ Իսկ ամէնի սուտը՝ «Եմբ Ան ու «Եմբ Բն»:

²⁵ Միջնադարյան գործիւտարածութիւնն ամէն Համա-
պատասխան էլինք, ենք ասենք՝ ձայնագրելով երգի:
Քանի որ արայն երգիչը առաջնական Հարմարութիւն
Համար անխաղաղութիւն տալագործված է՝ «Նախին երգելու կամ
որ ձայն անելու գործիւտարակի փոխարեն (ի Համապա-
տասխան «Տէր անելու կամ Քնկնչով կատարելու»): Ման-
գանք որ արայն խոսքի երամշտական նշանակութիւնը
«Նախին է միայն (տե՛ս «Տար թաղիցը Նախնական լիզուի»):
Տեղեւ է նշել նաև, որ Այրիվանեցու արայն երգիչ ցու-
ցաւոր ժայռակապից Հանկով Հասուկ յառանգարութիւն
կրկին առող է լրել Միևնույն Բուն երամշտագրիչ,
այդպիսով մի անգամ եւ կորսելովով դաւանը (Մաշտոցի
անվան Մատենադարան, ձեռ. N 5221, էջ 282ա):

²⁶ Պէք նախ խորհրդին նվիրված Այրիվանեցու գանձ
ու երգի մեծ տառի Հեռ, բնականաբար, գրված է որպէս
մի ամբողջութիւն:

Հանուր կրկնակր: Տաղերն իմաստային ու կուսացվածքային ամբողջություններ են, որով կարող են գիտվել ընդհանր կրթչափաներն հրեշտակներու կրթչափան զիտար կոմաններու ճիշտ աշխարհ և զարգիլ և Այրիվաններու Գրառիվող երգերից աստիկն՝ չեմ, գոգարիկ և կատարման ու ընկալման աստիկներով պարզ ու մատչելի սերգն է հրեշտ, բառն նեղ կամ մասնավոր այն իմաստով, որ ավել ևր գրան աստիվան ներսն ճանաչելի⁵⁵։ Այստեղ ծավալով Համապատասխանում էրանակ և բանաստեղծության մեկ աղյն և կրքերնում յարարանչար ասղի Հնու Այն բաղիւցած է մեղեդիական երեք գոտայից (Ֆրազից), որոնք Համապատասխանում են բանաստեղծական ասն Հինգ վանկանի ասերին ու երգեցողության ընթացում երանակում են գրանք (սկսյ խորհուրդ լրջու, անց գուշակեցու, ասու կատարեցու)։ Բանաստեղծության աստիկն ինը աղերի Համար ուրիշ եղանակ չկա։ Բայց միջնագրում կամ ասերերակին են այն, և կամ, որ ավել ցուցում ավելի Համանակն է, մի-երկու-երեք անգ ևն երգել միայն, և անցել վերջարանին։ «Տաղը և աղերսը աստարում Հիմնական եղանակի գուգոր-գույնումը բերվում է յոթ երկու ասղ, որին և Հնուում է վերջարանը (բանաստեղծության 10 և 11 աղերը)։ Նրանում մեղեդին գտնում է ավելի միտն, արտահայտիչ, ու կատարվածքով է՝ ավելի անկախ գրական ընդգրգի։ Այստեղ փոխվում է լայնեղանակն ևս։ Վերջարանի աղերից մեկը «Տէր ջոյին շնորհաւ» ընթանում է ըն լայնեղանակում։ Մյուսում («Անա ազատեա կրկնակր») վերանկերվում է Գն լայնեղանակը, իսկ երրափակից սաղաշմա խառնի Հնու կրթչափաները նույնիսկ վերագտնում է սկզբնական մեղեդիին։ Պարզ է, որ դա արվում է՝ գաննի ավել արտակն-ը կամ երբ չընթանվելով ավարանելու նպատակով։

Միևնուր ընթանիվող «Տնորումն աստիկն երգի վերջարանը, ամբողջությամբ ասում, անվանվում է (Սարգսյանի՝ միջնաստիվումը)՝ «երկրորդ աստեռն»։ և արվում է՝ «Բ-րդ աստեռ» գանն Բ-ն վերջ երգելիս, այնինքն՝ նաև երկրորդ երգից Հնու կատարին, ջուցումները։ Սակայն երկրորդ երգում, որ է մեկ ուղղակի Հնուալրրրրը «Միտ իմ աստեռն» աստեղագրությունը, նախ՝ վերջարանն ընկերվում է ուրիշ աղերի⁵⁶։ և Հնու՝ «Անա ազատեա

կրկնակր վերջին խառնի՝ սաղաշմա-ի գուգորգու-յնումը մեղեդիական պատշաճ աշխարհ կամ պետք է գտնար Գն-ին, և կամ գանն որն ձևով արևագրաներ Հիմնական կրթչափան կերպարին։ Այդ Համապատասխանության չկա, աստիկ և ընթանիվող վերջարանը, այնուհետ՝ ինչպես բերվում է, կարող է վերաբերվել յոթ աստիկն երգին⁵⁷։ Այն կարող են բերել երկրորդ երգի եղանակի կոմիտության լայնագրությունը (որը յոթ սիմանի ցած կեր փոխադրել)։

Գուգորգուական բովանդակությամբ «Միտ իմ աստեռն» գանն-երգը հայ հայեր կրթչափանա-սում վերահարուցում է Հույանի աստեղագրիկ կերպարին և դավանանքային ու մասնության Հնու կազմված երաթը (Քիման)։ Այն գանն Կարում գուգորգուական լայնագրությունը և Սահարի Պարիկը, անկեղծիվ վերադարձական Հոյակերս մի գրք՝ Ավաղ արքայի որ երգիլ «Արմաթիքու-թիաներն աստեղ ճաղաւ կարաւ կարաւ շարակա-նը»։ Պրական ընդգրկ արմաներենքով՝ Այրիվան-

բանակը ևս լինում։ Այստեղ անվան Մանեկարան, մ.թ. 1851, է. 202 և 203։

55 Այստեղ անդադանակով և Քաշյանի ու Ե. Մեմուրյանի Համապատասխան լայնագրությունը, պետք է ասել, որ, ցույց, գրան է լին աստեռն Տաղի յոթումը։ Քաշյանի լայնագրությունը մաս են նվազանք կատարաներին և կարող են Համարել վերջիններս աստեղագրությունը։ «Միտ խորհուրդ ցույցն ևս ընում է յոթ ասղ (Մեր. Ֆր. Գ)։ Վերջարանի աստիկն ասղ է գուգորգու Բն է (Մեր.), և երկնակր՝ Գն Ֆր. (Գուգորգու-ից Հնու ևս նաև «Սեր Սեր խորհուրդ»)։ Լնում են «Միտ իմ» (Գն Տաղ Մեր.), գուգորգու յոթ ասղ (կարգաւոր)՝ «Մեր իմ արմանի Բն Մեր. և կրկնակր (սկսու ազատեա, Գն Ֆր.)։ Այն, որ գուգորգու լայնակն մեկ մի բան խառնակ է աշխարհ, երան է Լնակը Հանգանակից և։ Քաշյանը ասղ է բերում նախ աստեղագրությունը ևս երկու պատկեր՝ «Մեր որ փոխադրել և «Մեր յոթանակական, յոթանակ ասղ է վերջարան-լայնակներով, Լնակական գուգորգուից աստեղ երկու գուգորգու է լայնագրությունը կրկնակր եղանակով (սկսու ազատեա)՝ որով գուգորգու լայնակում է բան կրկնակր կրթչափան կրկեր գուգորգու (Հիմ.)՝ լայնագրան կրկնագրից արդյ Պատարան, Գուգորգու, 1873, է. 216-220)։ Լնակների լայնագրությունն ևս լայնակն արմանը մաս են կոմիտային գրամուններին։ Միայն աստեղ ասղ «Միտ իմ աստեռն» Հանգն է ընում Գն-ի ավելի աստեղագրություն մի մեղեդի։ Մեմուրյան է կրկն վերած ցուցումը է աստեռ՝ «Անա ազատեա կրկնակր Գն-ում լայնագրան կրկնակր նա գրամուններով, աստեռն, «Միտ իմ» բան մեղեդին, ինչպես և «Մեր իմ արմանի ասղ»։ Երբ Գն կրկնակր գուգորգուից կրկնագրությունը Լնակ ասղ ասղ, ավել ասղ գուգորգու, արարագրում է կարկան ինչու աստեռն ցուցումը։ Բայց անդուշ Հանգն այն ևս որ Մեմուրյանի գրամունները լայն ընդունելու գուգորգու և Գրամուններ լայնագր վերանկերվում մեղեդից, որն անն աստեղագրություն ավելի արմանը է (Հիմ.)՝ և Մեմուրյան, Երանան լայնագրան, Բովանգր, 1884, է. մաս, է. 272-276)։

55 Տե՛ս և Քանեղյան։ Ներսե Մեմուրյան կրթում և կրթում, Երևան, 1973, է. 75-76։

56 Այսինքն երգ՝ իր յոթ բանաստեղծության 10-րդ աղից («Մեր իմ արմանի արա դեա Լայն») որ գուգորգու երան է մեր փոխադարձ անվանում խառնակ բանակն կ-

Մեծագույն Կորալ
Largo

Տալանդի Կոմպոզիտոր
Մարտին Լ. Քալման

Baritone solo

Organ

Violon

ցու հորինած գանձ-երգը երբեք չի հասնում Սահակ Պարթևի շարականին: Սրաժշտության հետ միասին սակայն, այն նույնքան արժեքավոր և հազվագյուտ մի կոթող է: Վիպաբնարական շունչն ախտեղ ազնի լայն է, և, միաժամանակ, հպնցած կամքի լարումով, որ ենթադրում է գրամատիկական կիզող շնչանքի ուրույն գրանդումներ ևս, հատկապես մեղեդիի ծավալման բարձրակետային ուղիղներում: Ներքին ազդումը տրված է հոգեբանական նոր խորացումով ու մշ-

շակմամբ, որով երաժշտական կերպարն էլ ընդգծված կերպով անհատականացված է: Պարզ երևում է, որ հեղինակը ծանոթ է Նարեկացու, Շեքերազու, Տարսևցու և այլոց ստեղծագործությանը, և իր երկին հաջորդել է XIII դարին միանգամայն վաղի Հարությունիտական-գեղարվեստական մակարդակ:

Հետաքրքիր է գանձ-երգի կառուցվածքը: Ամբողջ մեղեդին (կամ մեղեդիական տունը) համապատասխանում է գրական բնագրի մեկ տա-



զին, ու ներկայացնում՝ ներշնչում ընդլայնված երաժշտական պարբերություն, հաճկալ էզրասփակել կարճամիտի հանգանակը Պարբերությունը բաղկացած է երեք հույսատիպ հախազատությունից, որոնք հաջորդաբար զուգորդվում են գրական տողի շեղանակ երեք ստրեքի կամ անգամների հետ (սկիզբում իմ սասանի, սարսափ զիսունի, վաղըն ծուղակի)։ Բայց վերջիններս այստեղ ամեններն չեն երևանվում՝ որպես կառուցվածքային միավորներ։ Այսպիսի միավորների

պաշտոնը կատարում են մեղեդիական ժողովրդական, զարգույթուն գառույթները, որոնցում ազատ երկարանգվում են գրական ընդհանրական նրաժշտական ողջ պարբերության հիմքն առաջին հախազատությունն է։ Այն հույսությունը կրկնվում է տողի երկրորդ անգամի հետ, սակայնիվ սպասողական լարված վիճակի մի միայն երրորդ անգամի զուգորդությամբ ընդլայնվելով, շիկացած բարձրակետ է գոյացնում և առնանաբար մաքրում ու եղրափակվում, Պարբերությունն ամբողջ-



չապեա, այն բաղկացնող երեք նախադասութիւններն աւստրալիական գոյացող ալիքի փոքր դասույթները, որոնք բոլորն էլ աւարտւում են խոտորդային և նախադասութեան վրա: Բայց սույն հանգամանքը չի ժամանաւորում մեղեդիի ժաղապան ընթացքը: Նախ՝ դա հնարան է, որով գրաւորվում է հոգեկան խորատուգած, սեւեռուն մի վիճակ: Եվ հետո, հարցն այն է, որ պարբերութեան հիմքում ընկած նախադասութիւնը բաղկացած է ժաղապան երկու անհամար ֆրազիս-

րից¹⁶, նախադասութեան երկրորդ կրկնութեան ժամանակ էլ ալիքի խորանում է նման կառուցվածքի անհամապատասխան (ասիմետրիայի) զգացողութիւնը, որ ժաղապան շարունակումն է պահանջում, և հավասարակշռութեան հաստատումը: Իսկ դա իրագործվում է երրորդ նախադասութեան

¹⁶ Մասնագրադե՝ 4+2, ըստ հասանքի, որտեղ նախադասը կառուցվում է ալիքի՝ մեղեդիական ալիքների զուգակշռվող դրոշմներով: Համար կատարողներին:

մէջ, ու հատկապէս եղբայրակիշ հանգանքի շքեղորհիմ Բաշի աշոյ, մեղեդիի ընդհանուր հնչումա-
վազը՝ առաջին «կորմէք» (d¹) միջին երկարաց
զգնւածութեամբ կիսվար (cs²), եզմեզմով և հետագ-
հանտ, առաջնահարար բացահայտելով կնկնային
անկայուն, երբորն բախումներով լեցուն առժաման-
ներս: Առաջին երկու նախադասութիւններում
կնկնի իր վերինժող շարժման մէջ երկու անգամ
բախմով և երկարաց պիւնդին (cs²), ի կարողա-
նում հազմահարկէ նրա զիմագրութեանը, և հու-
հանքում է, կարծես անգամայն հանելով իրա-
րժայեանին (g¹): Միայն երրորդ անգամ, գրա-
մատիկ պայթյունով հազմահարմով և արգելքը,
որից հետո գոյացող d¹—cs² անկայուն իննչպէր
ի հայտ ընթերով իր կնկնարանայից բոլոր միասու-
ները, կնկնի ծովայումը անխառնակէրան հան-
գնմանով և իրաւորժայեանի կամային ու զնաւան
հաստատմանը:

Ամբողջապէս առանձն, Միջիմար Այրիվանեցու
«Միրա իմ առաւել» գանձ-երգը, զեղարքիսա-
կան իր անկասու արժանիքներով հրահայտըն
եկրգրմով է XIII—XV դարերի (զարգացած
ազատատիրութեան շրջանի նաշնորհայեան փու-
լի) հայ երգաստեղծութեան աշխարհի կոթողների
շարքում, ինչպիսիք են՝ Լուիսաննա Նրզնկացու,
(Պրուգի) «Այրար իման հայրական հարգարկը»,
Կոստանդին Մանչու «Եւայի ի նախնուն երկնցա-
ստորը, Առաքել Մյունեցու, «Ով պարտիզդունե յայ-
նայեալ երկն ու եմանները»:

¹² Եզմով և ուշ անդեղութեամբներով՝ անգամայն
մէջ հասած կշեռման խախտումներով, կնկնային
զոտիանկութեան որդան ու ծանրանան զընդունելով
կոտորմով և մեր արդեն անգամով աշխատեան մէջ,
«Երբոր նարեկային և հայ ծանաղագրութեան երգրութեան
զարգացման մարտին V—XV դարերում» (Ան, Նրան,
1982):

Н. К. ТАГМІЗЯН

МХИТАР АЙРІВАНЕЦІ И ПЕСНОПЕІЕНІЕ НА ВЕЛІКІЯ І ЧЕТВЕРТОК «ТРЕПЕШЕТ ДУША МОЯ»

Известный ученый и поэт XIII в. Мхитар Айриванец был также музыкантом и талантливым композитором-мелодом. Об этом можно судить по составленному им ценному, объемистому гомиларию, новой редакцией жития Степаноса Сюнеши Второго (философа, музыканта-теоретика и песнопевца VIII в.) и особенно по его монодиям, называемым гандзаями.

Большая часть гандзая Айриванеши сохранилась в средневековых армянских рукописях (неизменных) сборниках, подлежащих исследованию и расшифровке с точки зрения примененной в них системы певческих знаков.

Лишь два образца дошли до нас с мелодичным посредством звуковой передачи. Они были записаны в конце XIX в. Е. Тынтовым, Н. Ташчяном и Комитасом. Один из них—песнопение на Великий четверток «Трепещет душа моя»—привлекает пристальное внимание.

Всесторонний анализ показывает, что песнопение, посвященное теме предательства, измены и вероломства Иуды—художественными достоинствами, законченностью формы являет собой выдающийся памятник профессионального монодического искусства средневековой Армении.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՊԱՏԱՐԱԳԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԵԱԿՈՒՄՆԵՐԸ

(Կ. 75)

Քրիստոնեությունը վաղուց էր քարոզվում Հայաստանում, բայց արժանանում էր Հեթանոսական կրոնի սպառաժորների և աշխարհիկ իշխանությունների խիստ հաշտանքին, մի միայն 301 թ. Տրդատ Թագավորի և Գրիգոր Լուսավորչի ջանքերով, այն Հռչակվեց որպես պետական կրոն։ Հայաստանն առաջին պետությունն էր, որ դիմեց այդ քայլին։ Գրիգոր Լուսավորչի անմիջական մասնակցությամբ սկսվեց Հայ Հեթանոսական մեհյանների ու աղօթատեղիների կործանումն ու քրմական դասի ունեցածը, ամենուրեք հիմնադրվեց Հայկական քրիստոնեական եկեղեցին։ Խոր Հոգևոր դասի պատրաստման նպատակով Երեսնասարկեր էին ուղարկում Կեսարիայի և Սցիսիայի Հռչակավոր դպրոցները։ Փանի որ Կեսարիայում ուսուցումը կատարվում էր հունարեն, իսկ Սցիսիայում՝ ասորերեն, հետևապես Հայ երեսնասարկներն իրենց ուսումն ավարտելուց հետո վերադառնում էին Հայաստան։ Նրանք տիրապետում էին ժամանակի առաջավոր լեզուներին և դրանց զեկությամբ վարում եկեղեցական ժեանքն ու արարողությունները։ Առաջին տարիներին Գրիգոր Լուսավորչի կազմակերպած քրիստոնեական դպրոցներում Նույնպես ընդունված լեզուներն էին հունարենն ու ասորերենը։ Այդ դպրոցները գտնվում էին հրավիրված օտարազգիների կամ Կեսարիայի ու Սցիսիայի դպրոցներն ավարտած, հունարենն ու ասորերենը կատարելապես տիրապետած Հայազգի Հոգեբանականների ձեռքին։ Սրա պատճառն այն էր, որ Հայաստանում զոհու գիր ու գրականություն գոյություն չուներ և Հայ եկեղեցին ստիպված էր օգտագործել հունարենն ու ասորերենը, որովհետև նրան կրոնական գրականությունն այդ լեզուներով էր։

Մական հասարակ ժողովուրդը չէր հասկանում հունարենն ու ասորերենը։ Քրիստոնեական վարդապետությունը քարոզելու և ժողովրդին հասկանալի դարձնելու նպատակով Հոգևոր Հայրերն ջո-

տիպված էին հենց ժամերգության ընթացքում կարգադրած գրքերը քերականի թարգմանել հայերեն։ Այսպես առաջացավ թարգմանիչ-պաշտոնների դասը, և...որ եկեղեցական պաշտամունքներու կը մասնակցեց, և պաշտոն ուներ քերականի թարգմանել և բացատրել աստվածաշունչի այն կտորները, զորս վերձանող պաշտոնյաներ օտար լեզվով կը կարգային։ Թարգմանիչներու պաշտոնն էր նաև մայրենի լեզվով ժողովուրդին բացատրել ծիսական աղոթքները, և անոց ստղծեցնել քերականի և զոց արտասանել սաղմունքներ կամ ծիսարանների անվան գլխավոր աղոթքները¹։

Մի ամբողջ դար Հայ եկեղեցին ստիպված էր այս եղանակով շարունակել եկեղեցական պաշտամունքի արարողությունը։ Բանավոր կերպով թարգմանված աղոթքներն ու սաղմունքները տարածվում էին ժողովրդի մեջ, անգիր արվում ու երգվում։ Այս կերպ խորթ չէր Հայ ժողովրդին, որովհետև սաղմունքները գեա հետոց անգիր երգվում էին ինչպես Հունաստանում և Ատրիստանում, այնպես էլ Հայաստանում։ Գմվար չէ եղրակացնել, որ հենց այս էանապարեով, քանավոր ավանգույթի հիման վրա փոխանցվելով սերնդից սերունդ, ստեղծվել են աղոթքների բառական կամ ժողովրդական տարբերակները, որոնք Հոգևոր լինելով Հանգիթ, իրենց մեջ ենթծծում էին ժողովրդական երաժշտության տարրերը, հետզհետե հեռանում էին բուն Հոգևոր աղոթքներից և Հոգեբանությունը անտիպված էր լինում դիմել վարչական միջոցներ²՝ արգելելով նրանց կատարումը։ Սակայն նման արգելքները չէին խանգարում, որ ժողովուրդը շարունակեր եր-

¹ Մաղմա աղ. Օրմանյան, Հայց եկեղեցի և իր պատմությունը, Կ. Պոլս, 1911, էջ 40-41։

² Տե՛ս «Նախնայից Հայր», Աշխատություններ Կ. Հովորդյան, Հաս. Ա, Սյուն, 1904, էջ 240։

գիւ թե՛ կնկնեցում և թե՛ նրանց գտնու Քաղաք
գնալում և Ունդերա Կնաքացին, ժողովարդը Մ
գտնում ազգականները երգում էր գրգռելում ու
բաղադրելում, անկամ գաշտային աշխատանքնե-
րի ժամանակ Սաղմոսերգութեանը նույն գարի
կնեքին արգին արժատափորով էր ժողովրդի
կնեցալում:

Դրութեան արժատափոր փոփոխ գրերի
գրտայն Հնառ, երբ Մհարդ Մաշաղն ու Մահակ
Գարթին իրենց ազգայնականներին Հնա միտին
ձեռնարկեցին Աստվածաշնչի և պաշտամունքային
աշխարհային թարգմանութեանը: Նրանք Հոգ տա-
րան այն ժամին, որպեսզի առաջին Հերթին թարգ-
մանվեն նաև պատարագամատուցողը, ձգտելով
քրիստոնեական ձեռքեր և արարողութեաների
Հայացմանը, կանոնավորման և բարեկարգմանը:
Աստվածաշնչից անդամակնով, առանձին բազմա-
զում են Դավթի ազգականները, որով ստեղծվում
է Հայոց Սաղմոսատեսը: Դրան ավելացվելով
մարգարտական որժուրթիները, նորաստեղծ թու-
րողներն ու որժուրթիները, ստեղծվում է Հա-
յոց ժամակալները:

Աստվածաշնչի թարգմանութեանն հաջորդ, —
գրում է Մ. արք. Որմանյանը, — սխառն միտական
կարգերը կամ գրքերը պարտադրանք, ինչպես են
պատարագամատուցողը, մկրտութեան և դրոշմի
կանոնները, ձեռնարկութեան և ամուսնութեան
կարգերը, կնկնեցալոց Հիմնարկութեանն ու եկեղեցի-
գործութեանը, թագման կանոնները, որպեսզի ժամ-
կնեցութեանները, և ամենի տեղադր. Մ. Մահակ
այդ աշխատութեանները կատարեն, բայց ուղղա-
կի անձամբ, բայց անուղղակի Մ. Մհարդի և յուր
աշակերտներուն գործակցութեամբ: Ընդ որում
նա Հատկապես բնագրում է այն Հանգամանքը,
որ Հոգևոր Հայրերը Հայ կնկնեցալների և արա-
րողութեանները կարգավորելու ենքնելով են Կն-
սարիայի կամ կապաղովկիացոց կնկնեցում ձեռնե-
րից: Այդ ավելացվում է. «Բայց Կնսարի կամ
կապաղովկիացոց ձեռին Հանկնելով այ, բնավ
անոր ստրկական Հնաեղութեան յանկնելով և կա-
տարելապես բառացի թարգմանութեան լրքին: Ս.
Լուսավորիչն արգին Հայոց ազգային սովորու-
թյուններին և Հնամշտական ձեռներն շատ կն-
սար և ձեռն առում ու քրիստոնեական միտակա-
տարութեան վերաբերում է: Այս փոփոխութեանները
գտնու մը անհղթյամբ և ժամանակին ազդեցու-
թյամբ, ազգային քրիստոնեական սովորութեանց
մեջ այնչափ խոր արժատափոր էին, որ Հինգե-
րորդ գարու բարեկարգիչները չէին կրնար այլևս
անոնց ազդեցութեանը չհարգել, ոչ այլ կրնային

անոնք խափանել ու տարրեր ձեռն մացնել: Այս
պատճառով յուզեցին և չկրնան այ ժողովարդը
Համակերպել Հոնական ձեռն ամեն մանրու-
մանութեանը: Ինչ որ Հայկական ձեռն առանձ-
նահատուկ պետք է նկատել, յուր շարժականներն
են, որոնք թիկն ազգային և սեփական Հայակ մը
սեղին, և ազգային Հին երգերու արժատափորն
են, թեպետև մասամբ Ս. Որմանյանի տարրերն եր-
գրուն Հնա այ նմանութեաններն անհնաճ:

Այս գիտազոյթիներն ունեն առանձնապես
կանոնավորման և աշխի են ընկնում Հիմնարկու-
մութեամբ ու արժատափորութեամբ: Ընդ իսկապես,
Հինգերորդ գարի՝ Հայ Հոգևոր միտակապարու-
թյունների կարգավորողներն ու բարեկարգողները
չէին կարող Հայրի յանկն ժողովրդի մեջ արժա-
տափորված ազգային ձեռներն ու արարողութեան-
ները և յազատագրելի գտնել՝ Հարմարեցնելով
քրիստոնեական զավանդութեան նոր պահանջներին:
Նրանք չէին կարող Հայրի յանկն և յազատագր-
ել նաև այլ ձեռներ և արարողութեանների Հնա
կապաղովկի երաժշտութեան և դրա փոխարեն ձե-
խանիկորեն պատարագել Հոնական Հոգևոր երա-
ժշտութեանը: Ընթի նրանք նույնիսկ ստիպված լի-
նին զիմիկ այդ ժային, միևնույն է, ժամանակ
որ ազգային կնեցներ, ևսար ու անհարգապա-
կանները կամ կփոխարինվելին Համապատաս-
խան ազգային կանոններով և կամ գործադու-
ման ընթացքում այնչափ կփոփոխվելին ու կըս-
տանային ազգային գեղը, մինչ որ դառնային
ազգային Հոգևոր երաժշտութեան անհարգելի
մասը: Մահակն ու Մհարդը, ձեռնարկելով կն-
կնեցական արարողութեանների երաժշտական կոզ-
մի կարգավորմանը, չէին կարող այս Հանգաման-
քը նկատել յանկն: Քաղաք իրեն անձամբ, նույն-
պես և իրենց աշակերտներն ու Հնաերգիները
նշուս Հանապարհով ընթացան և արդյունքն եղավ
այն, որ կնկնեցին տարրաշխարհ սեփականաց-
րեց ազգականներին ժողովրդական ուղղութեան-
ն ու դրա Հիման վրա ստեղծեց Հայոց Հոգևոր
ինքնուրույն երգը: Այդ, իհարկե, նշխարապես ար-
ցես է: Հնաեղևան բազմանում էին Հոգևոր եր-
գերը, և այնքան, որ տարրեր զավանդելում երգ-
վող երգերն այլևս անհնին նման չէին իրար և
այլ սեղերից կկոզ Հոգևոր Հայրերն անկարող էին
մանանկնել տվյալ զավանդի կնկնեցիների արար-
չութեանը:

Այս է պատճառը, որ VII գարում արգին Հա-
տնապետ պահանջ է դրանում կատարել Հոգևոր
երգերի բնորոշութեան և կազմել որինանկնի մի
ժողովմունք՝ պարտադրել Հայկական թուր կնկնե-

ցինքնի համար Այս պահանջը հաջողությամբ իրագործեց Շիրակի գյւրեանքի առաջնորդ Բարսեղ մանը, որի կազմած հոգևոր ինքնուրույն երգերի ժողովածուն կազմեց «Ճանքեմար» և ընդհանուր Հանայման արժանացավ Ավելի ուշ, VIII դարում, «Նարանք Հայոց Սողոմոնը (Մարենացոց գյւրեանք) կազմում է «Ճանկական» կամ «Ճառնաք» կազմող մատյանը: Կարգավորվում է նաև Հայոց եկեղեցու գլխավոր ծիսարաններից մեկը՝ «Մաշադը», որն արդյունք էր Մաշտոց Ա ընդհարեցի կաթողիկոսի շանքերի: Տասներորդ դարում կարգավորվում են «Ճանաչույցն» ու «Ճաշամաղուրդ»: Այս աշխատանքը շարունակվեց նաև Հնադար գարնրում, Հնագիւտան կատարելագործելով նաև «Ճամագիրքը», «Շարահնգը» և «Պատարագը»:

Մեր նպատակից դուրս լինելով քննարկված բոլոր ժողովածուների ընդթաղանթները, կանց առնենք «Պատարագամատույցը» կամ «Ճառվածային պատարագը» վրա:

Քրիստոնեական բոլոր եկեղեցիներում էլ պատարագը Հիմնական արարողություններից մեկն է և իբրև կանոն ունի Հանգիստավոր ընթացի: Այն եկեղեցի է Քրիստոս և իր աշակերտների՝ վերահաստան մեջ ունեցած ընթերցի Հիշատակին: Այդ ընթերցի վերջին պահին Քրիստոսը հաստատել է հաղորդության սուրբ խորհուրդը և պատմիքով իր աշակերտներին՝ «Հայոց արարչից վասն իմոյ լի՛ն աստակին» (այս պիտի անեք ինն Հիշելու համար): Քն ինչպես այդ պիտի կատարվի, Քրիստոսն, ըստ ուղմեղության, իր աշակերտներին սովորեցրել է Հրեաների նրան ամսի 14-ի Հինգշաբթի երեկոյան, թաղարշակներաց տունի կատարած մամանակ, իր ընեղյան 23-րդ տարում:

Իսկ ի՛նչ էլ ըրաղարշակներաց տունը: Դա Մովսես մարգարիի օրենքներով սահմանված տուն էր, որի ընթացքում զատական գառնակն էր ուտվում: Դրա նպատակն էր տարեցտարին և սերնդից սերունդ հրեաներին հիշեցնել, թե ինչպես աստված իրենց՝ ա) Եգիպտոսից հանեց, բ) գերութունից ազատեց, գ) մեծ դատաստաններով փրկեց և զ) վերջերի իրեն ժողովարդ:

Հատիկ ընթերցի համար պետք էր մեկ տարեկան արու, անարատ մի գառ կամ ուլ, որը տանուները մամը 2-ին պիտի եկեղեցի տաներ, ծանանաների ներկայությամբ մորթին և երեսը արյունը վերցնեց և սեղանի վրա էին քափում, իսկ պարարտ մասերն էլ այրում էին հույն սեղանի վրա: Մնացածը տուն էին բերում ու ամբողջությամբ խորովում՝ ընթերցին հաշակելու համար:

Այդ ընթերցի համար կարևոր էր նաև անխմոր քաղաքը չափը, զանազան գաղղ բանջարեղեններ

և մի սկահակ ցանցի՝ հացն ու բանջարեղենները մեղը քափանելով ուտելու համար, և ցարսեթ կազմած անուշեղենը, իսկ որպես խմելիք՝ գինի: Ամենաազգեստ անգամ այդ ընթերցին չորս բաժակ գինի պիտի խմեր: Երբ ամեն ինչ պատրաստ էր, սեղան էին նստում 10-ից ու պահան և 20-ից ու ավելի մարդկանցով: Նստողները պետք է մամբորդի հազուստով լինեին, ևնախախտները ևնքերին:

Հետևելով Հրեաներին, քրիստոնեաներն էլ դարի վերջերում ստեղծել էին իրենց պատարագը, իսկ IV դարի վերջում արգեն մի ցանի պատարագին կախին: Դրանցից նշանավորներն էին՝ ա. Հակոբի, ս. Մարկոսի, ս. Թագետի և այլոց պատարագները: Կային նաև Կեսարիայի Հայրապետ ս. Բարսեղի, Կ. Պոլսո Հայրապետ ս. Հովհան Ոսկերեանի, Նագիսեղայի Հայրապետ Պրիգոր առաքյալարանի, Առաքելոց սահմանադրության Ը և Բ գրքերի պատարագները (հավանաբար Անտիոքի եկեղեցիներում գործածվողները), ինչպես և Երուսաղեմի Հայրապետ ս. Կյուրեղի և Աղեքսանդրիայի Հայրապետ ս. Աթանասի ու այլ պատարագներ: Իսկ ս. Պրիգոր Լուսավորչին վերադրված պատարագը ամփոփումն է ս. Հակոբի, ս. Թագետի, ս. Բարսեղի և ս. Աթանասի պատարագներին:

Ենվ այս բոլոր պատարագներն, իրարու հետ թաղաղաղելով, կգտնենք, որ բոլորը կարծես մեկ կաղապարի թափված ըլլան և այդ կաղապարն այլ ս. Հակոբա պատարագն է, որուն հար և նման են Կ. Պոլսո Հայոց և Առաքյալ պատարագները:

Դարերի ընթացքում Հայոց պատարագամատույցը Հնագիւտան հղվվել, հարստացել ու ճոխացել է, իր մեջ անեղով նորանոր շարահաններ, երբեք ու սրբասացություններ: «Ճաշատանայաց Առաքելական սուրբ եկեղեցիներուն մեջ ներկայիս մատույցված սուրբ պատարագն, ըստ վկայության» Հին ու նոր պատարագներու համբավվող գիտնական մասնագետներու, որպիսիք են՝ գերապատիվ Հայր Լորրուն, Ճոն Եգլադը Յիլս, վաղամոտիկ գերապատիվ ս. Հարց Պաթերյան և Տաշյան, Վիեննայի մեր Միթթարյան Հայրենին, մեր այժմու պատարագն իր Հիմնական գծերով նույնն է ս. Հակոբա պատարագին հետ, որը սակայն առային անգամ մեր մեծ ներսես Հայրապետի օրով, երկրորդ անգամ Հայոց կաթողիկոս Լուգան Մանգակունիի մեղամբ և երրորդ անգամ

է «Ճառվածային պատարագամատույց» կամ խորհրդանշող սրբազան պատարագին, Արևի Լուս. Քաղաքան, Նյու Յորք, 1933, և 1937: Համեմատոր քերական Գաթերյան-Տաշյանի «Սրբազան պատարագամատույց» հայոց տարբեր:

նիւնիւն կաթոլիկոս ներսն Եւրոպայի մեծամբ փոփոխութեանն կրնէ, որոց Քաղափ, Բարսեղի, Ոսկերիանի և Ամանասի պատարագներն Հաւատման մէջ ժաշկելով, կամ երգելով չափելով, և ալելի լավ կարգադրելովով Ամպնս որ Հայոց պատարագը ներկայիս իր սրբի կարգադրութեան մէջ, այն էլ իր Ոսկերիոյն Հայ լեզուի գաղական մարտութեամբ, ուր զնկեցիւթեամբ, արարողութեան զնախմբման, աղօթքներու Հմայիւ ազգայնութեամբ մարգարայի միտքն ու Հոգին առ Աստուծոյ վեր բարձրացնելու Հատկութեամբ, կը ներկայանա մեզ որպէս պատարագներու Քաղափն. և Հայ եկեղեցւոյ տննաւարանկազմին Հարստութեանը, որոյ վրա օտարազգիներն անպատկէ Հիման և կ'որակաւորեն:

Հայկական պատարագն, այսպիսով, ապրել է երկու դարերի զարգացման, մեծափոխման ու Հարստացման պրոցես, այն էլ ոչ միայն մինչև XII դարը, երբ ներսն Եւրոպայի երաժշտական Հոմերոսի շնորհիւ այն ստացավ իր վերջնական տեսքը, այլև նրանից Հետո հանգնա կնամ անվանի երաժիշտների շանքերով շարունակել կրնէ նորաւոր փոփոխութեանն՝ իր մէջ տանելով նոր ըստեղծման լավագոյն շարահաններն ու մեղեդիներն: Դժբախտաբար, ստացմ, քանի զնա չի վերադառնում խաղերի գաղափրը և նրանց խորհրդավոր նշանների տակից դուրս չեն յերկամ ավելի քան հազար տարւոյ Հոմերոսն տանող երգատաղութեանն, մենք չենք կարող ավելի հանգամանաւորն Հետեւի պատարագի աղօթման լեզուաբանին: Բայց նկատու աննկայով Հայկական եկեղեցւոյ խիստ ավանդապատկութեան, կարող ենք եզրակացնել, որ մեր պատարագն իր Հիմնական կառուցվածքով մնացել է նույնը և միայն առանձին մեղեդիներն ու շարահաններն են փոխվել, Եւրոպ փոփոխելով են նորերով՝ ճախացնելով և Հարստացնելով պատարագի երգեցողութեանը: Այդ վիճակում հասնելով XIX դարի վերջին քառորդը, մայնազգրվել և Հրատարակվել է Հայկական մայնաշնորհներով:

Պատարագի մայնազրութեանը կատարվել է Դնորդ Գ կաթողիկոսի երգածից, էլմիոմնում, 1873 թ., հաղագայիս այդ նպատակով Կ. Պոլսից Հրաժիրված Ե. Քաղափանի մեղքով: Այն առաջին անգամ Հրատարակվել է 1874 թ. և որովհետև սխալներ ու թերութեաններ շատ կային, որան անմիջապէս Հետեւի երկրորդ վերանայման ու բարեփոխման Հրատարակութեանը (1876): Բարեբախտաբար, ինչպէս «Մայնազրեայ երգեցողութեան» սրբոյ պատարագի», այնպէս էլ «Երգը մա-

մազրոց» և «Մայնազրեայ շարահանք» ժողովածուները, որոնց վերանայման, լրացման և խմբագրման գործին իրենց գործուն մասնակցութեան են բերել Քաղափանի աշակերտներ Կ. Նիմայանն ու Մահակ աղիւսապաղ Ամասունին, աղագրվել են նկատման թերութեանները վերացնելուց Հետո: Ժամանակին այս Հարցը Հատուկ թննութեան տարեկան է դարձել Հայկական մամուլում և այն կարծիքն է հայտնվել, որ եթէ երկուսը լինէր սիրացուց Կարապետ Պապատոյսյան, որոյ Հետեւ շարակնանդեա լինելով հատկապէս Հրաժիրված էր էլմիոմնին, բայց ստիպւած կ'ալ գործը թողնէր և վերագաւանդ Պոլսի, — ապա այդ ժողովածուներում ընդգրկված երաժշտական նշաններն անհամեմատ ավելի ավանդական ու մեծարժէք կ'լինէր: Ով, յնայում դրան, Հիշյալ ժողովածուները, այդ վնամ հետ «Մայնազրեայ երգեցողութեան» սրբոյ պատարագի-ն, ունեն անտարկիկից պատմական ու գեղարվեստական արժէք և հանգիստանում են Հայ Հոգեւոր երաժշտութեան նշանակալից գանձարաններին: Դրանց պատմական նշանակութեանն այն է, որ այդ ժողովածուների տպագրութեամբ ավարտվել երկարատեւ մի շրջան, որ Հետեւի խաղերի թննեցման քանալու կորստին և երբ միակ էլքը Հիշողութեամբ սերնդից սերունդ փոխանցելու միջոցն էր: Հասկանալի է, որ որքան էլ ավանդապատկ լինէին Հոգեւոր Հայրերը, սխալմաննայինով, նույնիսկ իրենց կամքից անկախ, երգատաղութեանների մէջ կարող էին մուտք գործել տարբեր տեսակի փոփոխութեաններ և աղագրւումներ: Այժմ արդեն աղագրւած ժողովածուների շնորհիւ վերջ էր տրվում կամայականութեաննորին և Եւրասիոն իր գտնում ամենուրեք աղագրվել միատեսակ երգեցողութեանը: Բացի այս, ավարտում էր Հոգեւոր մեղեդիայի զարգացման շրջանը և Հնարավորութեան էր ստեղծվում անցում կատարելու զնկի Հոգեւոր երաժշտութեան զարգացման ավելի բարձր շրջան, զնկի բազմամասնութեանը:

XIX դարի ընթացքում Հայկական շարահաններն ու պատարագի երգատաղութեան բաղմամբով մայնազրութեաններն են տեղի տանել: Հայտնի է, որ միայն Կ. Պոլսում կատարվել են Ե. Տնտիսյանի, Ե. Ծրանյանի, Ա. Հովհաննիսյանի, Ե. Չեղոյանի և այլոց կողմից: Ընդ որում Հայկական Հոգեւոր երգերի մայնազրման ու կանոնադրման վերաբերյալ գոյութեան ունենի իրարամերձ տեսակներն ու մտածեցումներ: Այս հանգամանքը պատճառ է դառնում, որ 1860—70-ական թվականներին ստեղծվեն հատուկ Հանձնաժողովներ՝ կզած մայնազրութեաններն ստուգելու և որոշաբնութիւ նպատակով: Սրանցից առաջինը անգործունյա գտնվել, իսկ երկրորդը, որ ստեղծվել է 1873-ին,

* Նույն տեղում, էջ XXVIII.

ն. Տնտեսային նախագահությանը, բավական ընդարձակ գործունեություն ծավալեց և իր նիստերում սխառեմատիկաբար զբաղվեց եղած ժաշկագրությունների, հատկապես Ն. Տնտեսային մայնադրած շարահանների զննության հարցով:

Գ. Պոլիցի բացի, նման ժաշկագրություններ առնել ունեցան նաև Վենետիկում, Վիեննայում ու Կալիպարայում, բայց ի տարբերություն Գ. Պոլիցի ու Էլմիսենի, այստեղ կատարված ժաշկագրությունները նվորագրական նոտաներով էին և, ինչպես կոնսենսը չէլ Շնու, դրանք իրենց եղանակներով տարբերվում էին վերաբերյալ ժաշկագրություններին:

Հայ Հոգևոր երգերի ժաշկագրության զործը շարունակվեց նաև Հնոտագայում և աստանալակների ընթացքում կուտակվեց պատկանելի մի ժառանգություն, որն իր մեջ ամփոփում է Հայ Հոգևոր երաժշտության զարավոր հարստությունը:

Այժմ մեր խոսքը մասնավորեցնելով հայկական պատարագի վերաբերյալ, անենք, թե ի՞նչ կատուցվածք ունի այն և ո՞րն է նրա զեղարմեսական արժեքը:

Ռեչպես վերն աղբն նշեցինք, հայկական պատարագը, քրիստոնեական այլ եկեղեցիների պատարագների հետեղությունը, նվիրված է խորհրդավոր ընթրիքի պատկերման և հանդիսանում է ամենանվիրական ծնոթից մեկի վերաբարագրությունը: Հայկական եկեղեցու պատարագը այցի է ընկնում իր կատուցվածքի պարզությունը: Առաջին հայացքից գովար է նկատել այդ պարզությունը, որովհետև դարերի ընթացքում այնքան հավելումներ են կատարվել, որ զրանց հետևանքով պատարագն ընդարձակվել ու նախացել է, երգասացությունների թոնի սակ անեկատելի է դարձել նրա սկզբնական պարզ կատուցվածքը և այժմ նրա կատարումը ժամեր է տևում՝ Հոգևություն ու ժաննություն պատճառելով հավատացյալներին: Ըթն աշխատենք պատարագը թեթևացնել այդ հավելումներին, այպ պարզ կարելի է անենել նրա բավական սիմետրիկ կատուցվածքը:

Հայկական պատարագը յուր մասի է քաժանվում: Առաջին մասն սկսվում է Եմուրը աստուածն արհնիրդից և ավարտվում Եթրիստես ի մէջ մեր հայտնեցաւ-ով, երբ հացով ու զինով սկիհը սեղան է ընդվան և կարգացվում զճաշատես անդանակը: Ենչուրդ մտար, որով սկսվում է թուն

պատարագը, ընդվան հացի և զինու արհնությանը Եսայի մարգարեության, սերովրենների ու ջերովրենների փառարանության և ավարտվում է զԷդդի աստուածու արհնիրդով: Ենչուրդ մտար, որ, հավանաբար, ավելի ուշ չլրանում է ստեղծված և ավելացված սկզբնական պատարագի վրա, ներկայացնում է քրիստոնեի խղորանքը: Այս մասի կենտրոնում գրված է զճաշը մերս տերունական ուղորթը, սկզբից որպես բարեխոսություն նեղեցյալների համար, իսկ վերջից՝ իր մեղքերի քավության աղերս: Իր երաժշտության ընույնով այս մասի երաժշտությունը, մյուս մասերի համեմատությամբ, ավելի սուրբիկովիլ է ու մարգվալի, այն է ընկնում հուզականության և զճաշը մերսի ունական աղբիությանը նոր ոն ու գույն է ստացել: Վերջին՝ չուրդ մտար պատկանում է այն պահը, երբ քահանան սրբազորված հացն ու զինին քաժանում է հավատացյալներին, որոնք զորացած հզով արհնեղ են երգում առ աստված և պատարագի ստանում է իր եղբարմականում:

Ժամանակին հայկական եկեղեցում նույնպես ամենորայ պատարագներ են մատուցվել, երբեմն էլ, ըստ պահանջի, եղել են նաև մեկից ավելի պատարագներ: Այսպիսի զեպրերի համար եկեղեցիներին կից մատուռներ են շինվել, որոնք և ոգտագործվել են այդ նպատակով: Այժմ պատարագները մատուցվում են միայն շարաթ, կիրսկի և սուն արերին: Այժմյան պատարագը ըստ հանդիսավոր պարագություն է, որն սկսվում է քահանաների զգեստավորման ծնով, Եսուրդ խորինիս երգեցողության, որը կարծես թե նախնականի նշանակություն ունի: Դրան հետևում է պատարագի կատարումը, որին մասնակցում են պատարագիչը, սարկավաղներ, զպիրներ, երգալուում և մենակատարներ: Հաճախ հանդիսավոր պատարագներին մասնակցում են նաև բարերաստիճան Հոգևարականներ, որոնք հանդես են գալիս նաև որպես հրատարակ Հոգեդիրն նվիրված քարուզով:

Հայկական պատարագը XIX դարի վերջին քառորդից սկսած, բազմիցս մշակվել է կոմպոզիտորների կողմից և զրանց նպատակն է եղել՝ հաշվի առնել ժամանակակից հասարակության պահանջները, ոգտագործել երաժշտական արվեստի արտահայտամիջոցներն ու հնարավորությունները և ստեղծել այնպիսի գործ, որը կարողանա բավարարել նաև ժողովրդի լսմանիկական պահանջները:

Ժամանակագրական կարգով անդրադանաք հայկական պատարագի մշակման զլիավոր փորձերին:

7 Հայկական պատարագի արարողության նկարագրությունը սալու ենք ըստ Ս. Մելիքյանի՝ Եմուրը նվիրյալների զնք է սեղը Հայ երաժշտական պատմության մեջ անսխղ հղվածի, որը պահվում է զրպանության և արվեստի քառորանի երաժշտության քաժան:

Առաջին փորձը կատարել է ակերտիանցի նշանաբար զերատան և զրամատուրց Մ. Լ. Կրապիվնիցկին, 1873 թ., Ակկերմանում։ Մեզ տեսաւ են այն աղբյուրները, որոնցից սղովել է նա՝ Հայ Հոգեւոր երգեր շառանախելու և իր զինավորւթյամբ հազմակերպում ինքնադրոն երգչախմբի ուժերով ակեր Հայկական եկեղեցում կատարելու գործում։ Հայ և առաջ մամուլում աղագրված Հոգւմանկում այդ մասին ոչ մի տեղեկութիւն չկու։ Կրապիվնիցիւ շառանախան Հոգեւոր երգեր նույնպէս չեն պահպանվել։ Միայն Հայտնի է, որ զրանք եկեղեցում մի քանի տեղում կատարվեալոց Հնու, Հայ Տաւմատաշարների գովաւթիւյան ու բազմաբնի շինան վրա, Քեաւարիայի (Քիշինի) Հայ Հոգեւոր առաքելուր Հատուկ Հանձնաւորով է քուտեղել, որը և լսել է երգչախմբի կատարումը, ապա զինուշափը ներկայացրել առաջնորդին, ըստ ինքույթին միանգամայն տեսնաւու եղբայրացու Քեաւի և առաջնորդի Տրամանով աղգելվել է Կրապիվնիցիւ շառանախան Հոգեւոր երգերի կատարումը։ Այս տեղեկութիւն փորձը թեւ մասնով է տեսնաւութիւյան, բայց որպէս աղգելին ունի պատմական նշանակութիւն։ Մենք ենթադրարոր կարծում ենք, որ տեսնաւութիւյան զիւտուր պատմաւոր եղել է նախ հաշիւաղգված մեղեդիների տեսնաւութիւյան և ապա Հայ Հոգեւոր երաւըրուիւյան առանձնաւուիւթիւյանների անձնաւթիւնին։ Հնուեղով ըաւմանաւութիւյան անձնաւուիւթիւյան առանձնաւուիւթիւյանն ու խորթուիւյանը Հաւմանաւու և, որ Կրապիվնիցիւն իր փորձի Տամար վերցրել է Վենետիկյան Միթիթարիանների Հրատարակած կաթիլի եկեղեցու երգատաղութիւն նմուշներ, որոնք անդրաւորելի են յաւաւորչական եկեղեցու կողմից։ Այս Հանգամանքն էլ վնասական նշանակութիւն է ունեցել զորն աշաւթի վախճանի Համար։

Ո՞րք Կրապիվնիցիւն միայն Հաւմաններ էր շառանախել, և ոչ ամբողջ պատարաղը, ինչպէս Հանախ գրել է Հայ մամուլում՝, ապա Հետագա աղբյուրներն ստեղծվելին նաև պատարաղի ամբողջական մշակումներ։ Երանցիք առաջին յուր է տեսել Վենետիկում, 1877 թ., խաւաշի ժանաւոր Պիտար Քիւնցիկի մշակմամբ։

Մտաւոր Պ. Քիւնցիկին աշխատում էր Միթիթարիանների Մուրալ-Ռաֆայելյան զարդում, որպէս երգ-երաւմանութիւն զատաւու և զարդ է, որ նա մշակած պատարաղը ներկայացնում է այն տարրերակը, որը պահպանվել էր Վենետիկի ու Ղազար կղզում։ Համեմատական աւաւմանութիւնը ջուր է աւելու, որ այս տարրերակը շառանաւորով նման չի կշմանաւուիւթիւն տարրերակին։ Քանի կատարվումը նույն է, բայց նույն խաւաւթիւր երգով Հաւմանների մեղեդիները տարրեր են։ Քիշ ավելի ուշ մենք այդ ջուրը կատար նաւաւին արիւնակներով։ Իսկ այժմ կշմանաւուիւթիւն նշել, որ պատարաղի երգեղաւորութիւնն աշանակ ներկայացված է ամբողջութեամբ, Հարմանիկացիան մարոր երգեղաւորական է և Հանախ չի բացաւաւում Հոգեւոր երաւմանութիւնն աղգելին առանձնաւուիւթիւնները, որիմը արագաղգված է և չի պահպանված ընդհանուր Հանգիւտութիւնը։ Քաւաւաւին վաւաւ երգամանակը յաւաւթիւմը փախուրդված են զաշնամուրաւին նմաւմաւ։ Երբ տաւվելուիւյան զիւտի նշել այն, որ այս Հրատարակութիւն մեղ Հոգեւոր երգերի խաւաւթը արգված են ոչ միայն Հայերեն, այլ խաւաւթին, Ֆրանսերեն և անգլերեն թարգմանութիւնը, իսկ նաւաւների աւաւ բայի Հայերենից արգված է նաև նույնի յաւաւիւտաւ տեսնաւութիւն։ Այս Հրատարակութիւն շնորիվ ներաւաւան ժողովուրդները Հնաւթիւթիւյան առաւան ժանաւաւաւաւ Հայկական պատարաղի երգեղաւորութիւն Հնու Մաւաւին Հայ միշաւաւաւ Քիւնցիկին մշակումը շարմանաւաւ ընդհանուր Հանաւան, որովհետեւ, ինչպէս վերնաւել, այն Հաւաւ տարրերով էր թե՛ Արեւելու Հայտաւանի (Հաւաւաւաւ կշմանի), և թե՛ Գ. Պարի Հայ եկեղեցում պահպանված տարրերակներին։ Միայն այն զաղթարաւներում, որոնց կաւաւ էին Վենետիկի Միթիթարիանների Հնու և ներկայացնում էին Հայ-կաթիլի եկեղեցին, ինչ-որ յաւաւ պատարաղով յայ պատարաղը։

Հետաքրքիրն այն է, որ Պ. Քիւնցիկին Հայկական պատարաղի երգեղաւորութիւնը տարրերով է նաև Վիեննայի Միթիթարիանների մշակած ու Հնաւաւաւ Հրատարակած պատարաղի երգեղաւորութիւնը։ Նաւոր վերաւորում է Հ. Արսեն վ. Ալաւիյանի մշակած պատարաղին, որն առաջին տեղում վաւաւիւթ յուր է տեսել զնաւ 1877-ին, իսկ Շինաւկանը՝ 1930 թվականին՝, վիւմաւիւթ

* Մ. Լ. Կրապիվնիցիւ մասին Հոգւմաններ տե՛ս «Отецство мое», 1910, 8020, «Материнство», Քիշին, 1910, № 80, նախ «Материнство» 1910 թ. № 112-ում Լուսինի Մ. Լ. Կրապիվնիցիւ և Հայց եկեղեցական երաւմանութիւն, 121-ում և Եր-Լուսինի Մ. Լ. Կրապիվնիցիւն Հայկական եկեղեցական երաւմանութիւնն աղագրված։ Լուսինի Հոգւմանի արատաւութիւնը «Եւաւաւ» Քիշին (1910, № 107), նախ Քիշին 1910 թ. № 122, 128 և այլն։

* Աղգելուիւթ-Լուսին, երգեղաւթին որոյ պատարաղ, շառանաւ խաւ խաւը Համար շնկերութիւնը նաւաւաւաւաւ և երգեղաւթին Վիեննա, Միթիթարիան աղագրել, 1920, նշվում է Միթիթարիանը ամենակ երգեղաւթի զաւաւաւաւ (1919-1919)։

յուշս տեսած պատարագի մշակման գործում Ա. Այաքընյանին պիտի էր (ազդեցություն Վայսը, իսկ առաջ տարի անց այդ նույնի վերամշակման մեջ նրան պիտի էր Հովսեփ Բեաթը, որն Այաքընյանի «Այաքընյան» ու երգած պատարագի եզրանակները հշդի էր ձևակերպել և էր տառնեն անոնց քառամասյն դաշնավորումը և նվագախմբի քամիկը պատրաստել¹⁰։ Այս պատարագի առաջին ունկերդորությունը տեղի է ունեցել 1887 թ. ապրիլի 11-ին, Վիեննայի Հայկական եկեղեցում, երբ կաթողիկոս-պատրիարք Տանն Նիշնիի Մտեֆանոս Պետրոս Ժ. Այաքընյանը կատարում էր Այաքընյանին հայկափառ մեծագույնը արարածությունը՝ բնաշխարհագրական այս պատարագը քառամասյն երգչախմբի և ամբողջական նվագախմբի ընկերակցությամբ ներկա բազմաթիվ ու բարձրաստիճան ունեցողներու վրա խոր ազդեցություն մը էր թողել և անոնց զարմանք էր պատճառել¹¹։ Ինչպես վկայում է անցն առաջարկին Հեղինակ Հ. Մովսես Սրապյանը, նույնպիսի ազդեցություն է թողել պատարագի կատարումը նաև Բեռլինում ու Կ. Պոլսում։ Սակայն այս պատարագը ժամանակին յույս չի տեսել և, Հետագայում, չէր կարող ընդհանրանալ, ժամանակի որ դրա կատարման համար պահանջվում էին ոչ միայն մենակատարներ ու քառամասյն երգչախումբ, այլև սիմֆոնիկ նվագախումբ ու երգչոճ, որը մուսը չէր գործիչ Հայկական եկեղեցի (քաջառությանը Հայկաթուղի մի քանի եկեղեցիներ, այն է Հայաստանի սամակներինը գուրս)։ Ըրառություններինը ստոյ Այաքընյան-Բեաթի պատարագը վերանայվել է կուպորտոր Մարիա Եպրիմեդիի կողմից (գլխավորապես նվագախմբի պարտիտուրան), ցրածվել է երբ հառվածներով և գրվել երգչոճի նվագամուսը։ Այաքիսով, պատարագը յույս է տեսել մշակված մենակատարներին, քառամասյն խառն երգչախմբին, սիմֆոնիկ նվագախմբին և երգչոճին համար։ Առաջարկին Հեղինակն ավելացնում է. «եկեղեցիով որ այս երաժշտական պատարագը հավանաբար օտարազգի երաժշտագետներու Հետադարձությունը պիտի չարժն» պատշաճ համարեցանք լատիներեն հառաջարկելով գործին հառաջադարձության ու երկարողին վրա ընդհանուր տեղեկություն մը առաջ, Հայերեն թեպետ լատինական տառերով ևս նշանակել և նկից անոնց թարգմանությունը լատին լեզվով։ Ընդ որում նա ավելացնում է, որ կատարման ժամանակ երգչոճն ու սիմֆոնիկ նվագախումբը միասին պետք է մասնակցեն։

Իր կառուցվածքով Այաքընյան-Բեաթի պատարագը համապատասխանում է Հայկական ավանդական պատարագի կառուցվածքին։ Ընթ համաձայնություն լինենք այն էլմիմանական պատարագին հետ, կտեսնենք, որ բոլոր Հիմնական հատվածներին Հեղինակառությունը համարյա թե նույն է, միայն որոշ քաջառություններով։ Ինչ վերաբերում է եզրանակներին, ապա գրանց տարբերվում են իրարից։ Այդ մեկը կտեսնենք հետագյն օրինակներին համեմատությունից։

Հայկական պատարագի մշակման ուղղությամբ կատարված հաջորդ քայլը կազմված է Կարա-Մուրզայի անվան Հետ։ Գոնիկով Բաքվում և իր քառամասյն համերգներով Հանգիստ դալով Հասարակությունն առել, նա արժանանում է համերգ-հանդեր ուղարկության Բառամասյն երգչախումբին ալեքան մեծ ազդեցություն է գործում Հայ Հասարակության վրա, որ շատերը նրան դիմում են նաև Հոգևոր երգերը քառամասյնուր առաջարկությամբ։ Ստանալով քաղաքի Հայ Հասարակության անվանի ներկայացուցիչներին և Հոգևոր իշխանություններին համաձայնությունը, 1885 թ. ալեքան նա մեծանքում է Հայկական պատարագի մշակմանը և հաջորդ տարվա հունվարի 5-ին արգեն իր քառամասյն խմբով Հանգիստ է դալիս այդ պատարագի կատարումը՝ արժանանալով Հասարակության գահանակությանը և գովասանք-ներին։

Կարա-Մուրզան, ըստ երևույթին, մշակման համար որդիս Հիմք ընդունել է Հայկական մայրենիներով 1874 թվականին էլմիմանում ապագրված պատարագը, որը Գեորգ Գ կաթողիկոսի երգչախմբի մայնադն էր Ն. Բաշկյանը։ Գժախտաբար, Կարա-Մուրզայի մեծագիրը իր պահպանվել և մեկը գժմարանում ենք ըստ Լուիսյան խոսելու այդ պատարագի մասին։ Կարա-Մուրզայի ղեկավարությամբ այն կատարվել է ոչ միայն Բաքվում, այլև էլմիմանում և այն բոլոր քաղաքներում, որտեղ նա մինչև 1893 թ. կեղեցական խմբի է պատրաստում։ Սակայն էլմիմանին Գեորգյան Հեմարանի երաժշտության դասատուի պարտականություններին (1893 թ. Հոկտեմբեր) ազատվելուց հետո, այդ պատարագի կատարումը Հանգիստը Հոգևոր իշխանություններին արգելքն և այդ պղղությամբ Բաքվի Հայ Հասարակության ներկայացուցիչներին միներդագրերը մեացին անհետանք։ Իսկ երբ Հրապարակի վրա գրվեց Մուկար Եկմայանի պատարագը, Կարա-Մուրզան առաջիններին մեկը բարձր գնահատական արժանացրեց այն, Հրապարակորեն արգելեց իր մշակված պատարագի կատարումը և ամենուրեք իր կազմակերպած երգչախմբներին ու պատրաս-

10 Նույն հասարակության առաջարկները։

11 Նույն տեղում։ ՃՆ ու նա շնորհաբար ամսագրում, Վիեննա, 1887, հավելում թիվ 4-ի (ապրիլ)։

սած խմբավարներին սովորեցրեց միայն եկեմա-
յանի պատարապը:

Ահա քն ինչ էր գրում Կարա-Մուրզան իր Հա-
տուհի նամակում՝ ուղղված Մ. Եկեմայանին.

«Նր քանկանայի այս րազդին Ձեզ մաս լինել
և անձամբ Հարգություն շնորհավորելով՝ Հայա-
նել Ձեզ իմ քն՝ շնորհավորությունը և քն՝ հրե-
մանը, որ ես առաջա Ձեր պատարապը ուսումնա-
սիրելիս, խմբին սովորեցնելիս և Հեզից լսելիս:
Ձեր խմբումը քն՝ հիանալի է և քն՝ զարմա-
նալի. հիանալի ներգայնակությամբ է լսվում ամեն
անգ և զարմանալի զեզարգեստական Հատմամբ
գրված է ամեն բան:

Ինքը՝ աշխատությունը շատ մեծ է և մեծ է
անդունդության եր գործ դրել, առանց որ ես Հա-
մարում եմ գրեթե անկարելի այսպիսի մի խոշոր
երկ այդպիսի Հատմամբ լուրս ընծայել: Անձամբ
շատ բան կարող էի անել, բայց այժմ այսքան կո-
տեմ, որ գրանով Դուք պետք է պարմենար,—զա Ձեր
զուրի գործեցն է, գրանով Դուք Ձեր Հեզինակու-
թյունը անմահացրեք և որ դիմավորն է՝ ազդել
մատուցեցիք այն մեծ ծառայությունը, որո ծար-
վը ցնալով ամեն բանը զգալի է զգալի էր լինում:
Պետք է աշխատել և ամեն բանը գործ դրել, որ
ինչպան կաշիք է շատ և շատ տարածվի այդ
պատարապը ամեն տեղ: Յանկանում եմ Ձեզ շատ
շատով սեանել և լսել, որ արդեն իրիկ պահուն
ամեն տեղ սովորում են և ամեն տեղ պատարա-
պի արտադրության երգեցողությունը մի տեսակ է՝
Եկեմայանինն է:»¹²

Այսպիսի խանդավառությունը ընդունեց Եկ-
մայանի պատարապը մի գործիչ, որն ինքն էլ Հե-
զինակ էր պատարապի մշակման, բայց առանց
նախանձի մի եշույթի գնահատեց կատարված գոր-
ծի անսովորությունները և արեց իրենից կախված
ամեն բան, որպեսզի այն գտնեա Հատարակության
սեփականությունը:

Հայկական մամուլում ապագրված այն Հեզ-
վածներում, որոնք նվիրված էին Մ. Լ. Կրապիվ-
նիցցու հիշատակին և որոնց մասին խոսք եղավ
վերևում, Հանուս ասանը որն ապացույցի ու
հիմնավորման, Հեզինակները պեղել են, քն Կա-
րա-Մուրզան իր պատարապի մշակման մեջ կրել է
Կրապիվնիցցու ազդեցությունը: Մահան այդ չի
համապատասխանում իրականությանը: Կարա-
Մուրզան Ակկերմանում եղել է միայն 1897 թ.,
այնինչ գրանից շատ առաջ, 1855 թ. աշխատե
ևս արդեն մշակել էր իր պատարապը: Կրապիվնիցցու

կատարած փորձի մասին գուցե նա տեղյակ էր,
բայց գրեթե ազդվել չէր կարող այն պարզ
պատճառով, որ նա Հնարավորության լուսնը
Բարձրում հասած ծանրանալ մշակման այդ փոր-
ներին Չէ՝ որ այդ փորձերը Հրապարակված չլին
ե, ինչպես վերը տեսանք, երանց կյանքը շատ
կարճ եղավ Քիշինիի Հեզնար ասաներից գրած
արգելիչ Հետևանքով:

Հնարավոր էլ մտորեք քաղաքներում և
տարբեր մարզիկանց ձեռքով կատարվել են պատա-
րապի մշակման շատ փորձեր, բայց գրանք բո-
լորն էլ անեցել են տեղական նշանակության, ո՛չ
Հրապարակվել և ո՛չ էլ կատարվել են այլ տեղե-
րում:

XIX դարի վերջին տասնամյակում Հայկական
պատարապի մշակման ընդարձակում ամենանը-
շանավոր բայց կատարեց Մահար Եկեմայանը:
Դեռ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում սովորելու
առիթներին, ամառային արձակուրդի ամիսները
Հայրենի քաղաքում անցկացնելու ընթացքում, նա
առաջը Հեզնարականների երգածից հետագրում
էր պահպանված ազգին Հին երգատաղթյուններ,
որոնք տարբերվում էին Ն. Քաշչյանի ձայնա-
գրաններից: Այս տարիներին էլ նա մեծանարկել
էր պատարապի բազմաանյի մշակմանը: Ինչպես
վկայում էր Ս. Մելիքյանը, մի քանի Հատվածներ
(«Փառք թեզ», «Մարտին արևունական», «Տէր
սպորմուս և շիրիստ արատապետ») նա եռա-
կան մշակվածում Հայկական մանկաններով առ-
դպարել էր ուղի է այդ Հատվածները Հնարավորում
անեշան փոփոխություններով մտել են պատարա-
պի վերջնական տեսքի մեջ: Եղանակելով աշ-
խատանքը նաև կոնսերվատորիան ավարտելուց
հետո՝ Պետերբուրգում, ապա նաև Փիշինում, նա
պատարապի մշակումն ավարտեց 1892 թ.: Դրա-
նից հետո նա անհրաժեշտ համարեց մեկնել Պե-
տերբուրգ, իր աշխատանքը շուտապես կոնսեր-
վատորիայում և պետական կապիլլայում, ստա-
նալ իր պրոֆեսորների կաթիլը և ապա մտածել
կատարման ու ապագրության մասին: Ինչպես
Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի զեզարգեստա-
կան խորհուրդը, այնպես էլ պաշտական կապի-
լան միջնակարգ դրական կարծիք Հայանեցին և
գտան, որ Հայկական եկեղեցու ձրգեցողություն-
ները մշակվում են պատշաճ ուժով ու ներգաշա-
կությամբ և կարող են երգվել եկեղեցում: Այս
կարծիքները Հնարավորում ես գրեց իր Հրատա-
րակված պատարապից առաջ:

Եկեմայանի վերագրված Պետերբուրգից Հեզ-
նական էր և այդ երան Հնարավորության ազնի
զիմել Գրատանին ու Իմերիթիայի Հեզնար քն-
մակալ ասաներիցն, ստանալ երա համաձայնու-

¹² Տե՛ս Բր. Կարա-Մուրզայի նամակը Մ. Եկեմայանին,
Կրապիվնիցցու Ա. Տեր-Լովնիցկիին Հղվածում: Վերջինս,
Քիշին, 1911-ի Հոգեթի 2-ի № 147-ում:

թյունը և պատարագի հատմանները սովորեցնել ներսխայան դպրոցի աշակերտական երգչախմբին, և ապա հանգին գալ Վանքի եկեղեցում: Գառարգի այդ հատմաններն էին. «Մուրը Աստուած», «Փառք թեզ ալեք», «Երկաթու ի մէջ մեր յայտանցու», «Նայք մեր և շէնք սղորմեաւ Անուհետեւ ամբողջ եկեւ տարի, կերպի և տան արեթն այդ հատմանները կատարվեցին Քիֆլիսի Վանքի եկեղեցում, արժանանալով հասարակութեան խանգազան ընդունելության: Այլ միայն հայերը, այլև օտարազգիները խուռնեւում թափւում էին եկեղեցի՝ լսելու նկմայանի պատարագը: Նույնիակ այլ քաղաքներից մարդիկ հասկապեա գալիս էին Քիֆլիս՝ բազմաւանք պատարագ լսելու Անեցան ակերախ էր նկմայանի պատարագի հաշտությունը, որ ստեղծւում է հասարակական կարծիք և դրա հիման վրա Վրաստանի ու Իմերեթիայի հոգեւոր թեմաւոր առաջնորդը հատուկ զորութեամբ զինում է կաթողիկոս երիմյան Հայրիկին, խընդրելով թուլալուծութեան նկմայանի պատարագի կատարումը պաշտոնականացնելու և այն հրատարակելու համար: Հետեւում է կաթողիկոսի 1895 թ. հունիսի 7-ի կոնգակը, որով որոշւում է կատարված աշխատանքը և թուլալուծում օգտագործելու: Իսկ մի տարի անց, 1896 թ. նկմայանի պատարագը օգտագործում է Լալպիգի և Վիեննայի տպարաններում:

Նկմայանի «Երեցեղութիւնը սրբոյ պատարագի Հայաստանայց առաքելական եկեղեցւոյ օգտագործած պարսիտուրան պարունակում է պատարագի երեք տարբերակ. հռոմէական և քառական՝ արական և քառական՝ խաղ խմբի համար: Դրանք երաժշտական նշանքի տեսակներից հիմնականում համընկնելով հանգրծն, ունեն հաս տարբերութեանն: Դրանում համադրվելու համար բազմական է նախ պատարագի ընդհանուր ցանկը, որի մէջ պարզ երևում է այն, թե որ հատվածը օգտագործված է պատարագի այս կամ այն տարբերակում և որը ոչ: Իբրև արհեստի վերջիննք «Ճայն յարկն»: Այն օգտագործված է միայն հռոմէական արական տարբերակում: Կամ սրբուսացութեաններից՝ «Ամենակալ», «Մարութիւն սրբոց» և «Վասն յիշատակին օգտագործված են միայն հռոմէական արական տարբերակում: Տարբերակներից համեմատաբար համառոտ է վերջինը՝ քառական խաղ խմբի համար զրգմը, թեև այն էլ իր ծավալի մեծութեան պատճառով հնարավոր չէ մի պատարագի ընթացքում կատարել ամբողջութեամբ: Ներդաշնակութեանը կատարված է վերին աստիճանի խմբումով, աշխատելով պահպանել հոգեւոր երգերի առանձնահատկութիւնները: Այն պարզ է, վեհ ու հանգիստ:

Վոր և իր մէջ խառնել է հայկական հոգեւոր երաժշտութեան շատ արժեքավոր գանձեր: Ինչու, որ այն գիտնալովից որպէս XIX դարի վերջին խոսքը հայ հոգեւոր երաժշտութեան բնագաւառում:

Հայտնի է, որ նկմայանի մշակած պատարագի գրախոսութեամբ 1898 թ. «Արարատ» ամսագրի էջերում հանգին եկավ Կոմիտասը, որը թեև ցույց տվեց մասնավոր կարգի շատ թերութեաններ, արտամտնականիվ իր ամբողջութեան մէջ այն գնահատեց բարձր: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Նարգիլի երաժիշտ պ. Մակար նկմայանը մեր երեցեղութեան ամառի գաղտնի մէջ ներդաշնակութեան անդրանիկ քաղաքական տեղեւ: Մեր տանց ուրախ ենք, որ հայերս այժմ կարող ենք պարծնել, թե մենք էլ հնա շէնք մնացել վեհ գեղարվեստի և կատարելագոյն երաժշտութեան զարգացումից»¹³:

Կոմիտասն ավելի ուշ էլ առիթ ունեցավ գնահատելու նկմայանի պատարագը: Դա տեղի ունեցավ 1907 թ., երբ Երան գիմեց Վահրամ եպիսկոպոս Մանկունիին՝ հարցնելով երա կարծիքը Քիլիկիայի ժապիտ հռոմէական պատարագի մասին: 1907 թ. հոկտեմբերի 23-ի՝ Բեռլինից գրած նամակում Կոմիտասը այսպէս է պատասխանում. «Եթե անհրաժեշտ պահանջը բազմաւանք պատարագի երեցեղութեանը, նույնքան անհրաժեշտ է նպատակահարմար մեզ վարած բազմաւանք երեցեղութեանը: Ուստի ես, անհնապէս, կատաշարելի գործածել Մ. նկմայանի քառական պատարագը, առանց որեւէ փոփոխութեան անելու զրգմը մէջ, ցանկ որ ես, առաջմ, մեր երաժշտական հրապարակի վրա, մի ուրիշ, ավելի արժանի զրգմը չեմ ճանաչում: Այս, իր քոյր պահատութեաններով հանգրծն, գտնե որոշ առ ունի իբր ամբողջութեան: Իսկ եւրա զրգմները ոգիտորեն սրբազնիւր անվազն անհամաձայնութեան է. բազմաւանք երաժշտութեանը ոչ թե զանազան ձևերի ծեփ է, այլ ստեղծագործութեան և այն մտացի, նախապատրաստված ստեղծագործութեան է միայն»¹⁴:

Այսպիսի բարձր գնահատականներով կյանք մտնելով, նկմայանի պատարագը մինչև այժմ էլ հայկական եկեղեցիներում արժանավոր տեղ է զբաղում և կատարվում է ամենուրեք:

Մակայն Կոմիտասը մինչև վերջ բազմաբարձր էր գոյութեան ունեցող մշակումներով և

¹³ Կոմիտաս, Լեզմանք և աստմանքութեանն: Լալպիգում, Երևան, 1941, էջ 152:

¹⁴ «Ամառ», հանգին, Փարիզ, հոկտեմբ. 1907, ապրիլ. 1907, № 3-4, էջ 226-227:

Ազատւում էր պատարագի ավելի հասարակ մշակման առկազմանը, որի առիթով իր ծրագրերը նա շարադրել էր զեռ միմայանի պատարագին նվիրված պրոխոստակների զննչում: Ահա այդ ծրագրերը:

«Պէտք է հասարակության Ազակով՝ մենք հուշենք մի աշակերտի ծրագրով մշակված և հազմված, զեկտրվոտակոն միայնուն ներկայացնող պատարագ:

ա. խաչել ասար և ավելորդ զեզկզեանքներին:

բ. նույն եզանակի զանազան երգվածքներին պատշաճամբն քնորել:

գ. Յեզանակների տաղաշափոխյունն ու ներգաշնակաթյանը, բոս հարելուր, երգերի խոսքերի խմաստին Համոմայնեղենը, պահելով միանգամայն հայոց եկեղեցական երաժշտության սեն ու ուղին և, մի աշակերտ սրբապան ավանդին վաղի՝ պարս ու պատշաճ անհոմայնուն ու հազմաաւթաթյուն:

դ. նշանակն ու տաղաշափոխյունն ուղղելու առաքելորդ անենայ մեռուրի պատարագամասացները և Հին խաղերը, որոնք, անշուշտ, ավելի խոսուն են՝ մեռուն լինելով, քան մեր աղբի կենդանի մեռած մարանիշները»¹⁵:

Վոմիտատի իր մշակած պատարագն, անհասկանալի, իրարորակ է Հեռակով այս ծրագրին: Այս մշակումը նրանից պահանջել էր իրար տարիների լարված աշխատանք: Պատարագի մեջ մեռած անեն մի հազմով նա բազմապատկան քննության է ենթարկել, զանի ու մարքի է անհարազատ տարրերից, հասկապես հասարակական կարգի հազմումներին, որոնցով աշխատն խնդրված էին հասկապես տեսական կաշիք շարահաններն ու զանգաղ քնուրթի մեղեղները: Բացի այս, նա շրջաբարձրվով արգեն հրատարակված պատարագների երգեցողություններով, փնտրում և գտնում էր այնպիսի տարրերակներ, որոնք իրենց ունով մարտը էին ու մեռացել էին անհազարտ՝ պահպանելով Հեռավոր վտերերի անհագաղտը: Հոգեոր երգիչների կողմից: Դրանով պիտի բացատրել այն տարրերաթյունները, որոնք աչքի են ընկնում պատարագի երգեցողության կարծար հազմածների համեմատության մասանակ:

Վերջ մենք ստիժ անկանք անգրագանաւորու այս հարցին միայն հարեանելորեն: Որպեսզի ավելի պարզ գործենք պատարագի տարրերակների միջև եղած Հակոն տարրերաթյունները,

զերեղենք և իրար հետ համեմատենք տեղորդութիւն, Վարմին ուրանակոն և Վարմն ասարը երգեցողութիւնները միմայանի, Քիանկներին, Այսրեյան-Քոմին և Կոմիտատի մշակումներում:

Ուշադրի համեմատության զեզրում զմար ըլ անենի, որ միմային խոսքերով երգող երգերն իրարից բաժանան Հեռացած մեղեղներն անեն, Քին խաղի արմատը նույն պատարագն է: Հասկապես Հեռուն են Վենետիկի և Վենետիկի (Քիանկներին և Այսրեյանի) պատարագների մեղեղները: Իսկ երբ իրար Հետ ենք համեմատում միմայանի և Կոմիտատի պատարագներում եղած տեղորդութիւն խոսքերին մեղեղները, ապա հասնենք, որ զրոնք իրար շատ մաս են, հասկապես ստորական որդին երգողները: Ինչ վերաբերում է հանդիսավոր որդին տեղորդութիւն խոսքերին, ապա այն Կոմիտատի մաս ավելի լայնացուն է, զե՛հ ու ազատ, ինչպես ինքն է ընդունել, ավելի երգային է Այսրեյան և նաև մեր բնած մյուս հազմածները, որոնք իմեղանային տարրեր են իրարից: Էլ չենք խոսում զրոնք զաշնակարման մասին, որոնք նույնպես տարրեր են:

Կոմիտատի մշակած պատարագն ասացին անգամ լայն է անեն Փարիզում, 1922 թ., Կոմիտատյան խնամատար Հանձնաժողովի կողմից: Ինչպես նշում է այդ հրատարակության տաղաշափում, այն հիմնված է Կոմիտատի մեռագրի վրա: Դժբախտաբար մեռագրի միայն 17 էջն է Կոմիտատի մեռագրի մարտարկում: Մնացածը Կոմիտատի զմարտերաշնակի ստորից պարզելով հանգիւր, խմբակներ՝ Վարդան Մարգարեան, Կոմիտատի Պարս Հինգ աններից մեկը, վերահանգել է Հիշգրտության: Այդ նշանակում է, որ նրա համար որպես կարծար աղբար է մասնակ է այն, ինչ Կոմիտատը ստորեղենը էր Պարս իր երգաշափմին: Հետ լուրջին հրատարակված այս պատարագը Կոմիտատի վերջին խոսքը չէր, քանի որ նա շարունակում էր աշխատել պատարագի մշակման վրա: Այդ է վկայում Կոմիտատի երեւանի արխիվում գտնվող այն մեռագիրը, որն ասացվել է Փարիզի հոմիտատյան խնամատար Հանձնաժողովից: Այդ մեռագիրը մասիտագիր է, որի վրա նկատելի են բազմամիջով ու բազմատեսակ ուղղումներ ու լրացումներ թե՛ եվրոպական նստաներով, թե՛ հայկական մայրանիշներով և թե՛ լայնահանգ ասանքով: Բազմիցս անգրագանաւորվով պատարագի մշակմանը, նա մշտապես հատարակարծում էր այն և չէր շտապում ներկայանելու հասարակության: Պատարագներով իր բարեկամ Ա. Տոգանյանի հարցին, թե ինչու՞ նա չի հատարում իր մշակած պատարագը, Կոմիտատը գրում է.

15 Կոմիտատ, Հազմակերպ և Կոմիտատի մշակումներ, էջ 127:

ՔԱՂՎԱՄՔՆԵՐ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՏԱՐԲԵՐ ՄՇԱԿՈՒՄՆԵՐԻՑ

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

այ Մ. ԵԿԻՄԱՆՅԱՆ, Լեդեցուդուրիսիմ սրբոյ պառարագի

(ժխան Լուսանայն տառնան խմբի)

Moderato non troppo

Խոր - հուրդ խո - բին. ամենաւ ան - լա - կիզր ար գաւ - դաւ - ռն

ցնւր գվն - բին գվն - խա - ընդ ի յա - ռա - գաւաւ ան - մաւ

Եւնի կը վերաբերի իմ կազմած պատարագի արարողութեան, ուղղակի անհնար է այստեղ (խոսքը Կ. Պաշի մասին է—Մ. Մ.) եկեղեցիներում գործածելու համար, որովհետեւ խիստ քարոզ է ըստ պահանջման եղանակների խորհրդավորութեան, ոչ մէկը կառավարել կարող է իմ պատարագը, եթե նույնիսկ համար երգեցողներ իսկ գտնվելու չենեն։ Կ. Պաշի և առասարակ նախան չէ տալիս թափ և բաժնի մասեր, որոնք մեծ դեր են խաղում բազմաանկյունի միջև Մշուս կողմից՝ իմ պատարագը գրված է 1—9 մասերով, այնպես որ այդքան նուրբ դասակարգություն նույն ճորձով, գտնել ու գործածել անկուրող են. իսկ նույնը ևս ինքս նուստայնի վերածելն անմասնություն եմ համարում, որովհետեւ խորհրդավորությունը կվերանա և տեղը կանցնեն միայն և միայն ցամաք ու մերկ արվեստ, որ ոչ մի մասնակ չիմ ցանկանա կատարել ու լսելու նյա է պատեալը, որ չիմ առաջարկել իմ պատարագը,

որ դեռ նույնիսկ շատ լուրջ ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության է կարոտ, վերջումության է կարոտ. ևս չեմ շատգում։ Մշուս կողմից, ի՞նչ կասեն, երբ ևս խաչառանկեմ նոցա գրվածքը և տեղն իմը առաջարկեմ. չէ՞ որ կասեն, դիտմամբ է ցնիւր կոխել մերք, որպեսզի իր գրածին ընթացք տաւ նստված լանն, այդ անողը չեմ նոցա համար ետելն արժեքն ունի թե՛ իմ և թե՛ մի տիրացուի կազմածը (վերջինս գուցե ավելի արժեքավոր լինի), որովհետեւ ո՛չ նրա պահպանություն և ո՛չ իմի առավելության հասկացողությունն ունենալ։

Այս խոսքերից միտնգուման պարզ է դառնում, թե որքան հիմնավորապես էր կոմիտասն գրադրում պատարագի մշակման գործով նրա

10 Նոյնի 2. Յուդանյանի Մարտի վրա՝ 28 սեպտեմբերի 1914 թ., Շաղոմեթից։ 36-րդ համաժողովի նախագահ Զահեդա, Երևան, 1925, № 1, էջ 265—267.

«ԱՅՈՒՆՆԵՐ» Երգչախումբի համար

Tenore solo

հար - հարց ի -

դն

ան -

հար

ան -

բա -

կիզը

«ԿՈՐԻՆԹԻՆ» Գործընկերության համար

Մեղ Կորինթի

հար - հարց
Ի - յա

Ի հեռուս մեծագին

հար -

Ի

Ի խորան՝ իջ արեւանք՝ Ի հեղ զոյն մեկընդ

հար - հարց
Ի - յա

սոյն լու - սոյն օյե-րա - վանճիփա - ոջ գղա - սրտ նեւ-դի - նաջ: Ան .

բ) ՊԻՆՏՐՈ ՔԻԱՆԿԻՆԻ

voce sola

Նար - ճարյ

իւս - ըրն

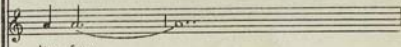
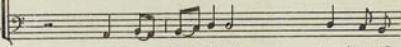
ան - ճար

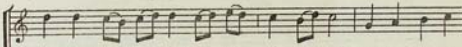
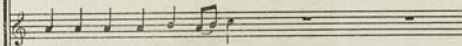
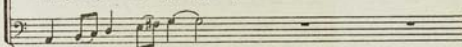
ան - ըս -

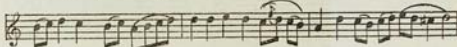
կիզրն,

Ա) ԿՈՐԻՏԱՍ Ի հատուակ աուսու

Վեկն և փառավոր

Սոսկ Ա. 
 Խոր - հուրդ խո - բին ահ - հաս ա հը - ակի - գրբն,
 Սոսկ Բ. 
 Խոր - հուրդ
 Բասեր Ա. Բ. 
 Խոր - հուրդ խո - բին ահ Ը - կիզ - բրն.


 աւ զար - դա - բն - ցեւ զվն - բին Վե - քո - թիւնդ ի յա - ռա - դաս

 աւ զար - դա - բն - ցեւ զվն - բին

 աւ զար - դա - բն - ցեւ


 ահ - մա - քոյ լա - սայն - զեւ ռա - տանմ վա - ւոք զդա - ւա հն - զի - նազ:

ստեղծածը զեղարվեստական բարձր հատկանիշներով բնաված, համերգային եպատակ հետապնդող մի գործ էր, որը միեւն ալժմ փաստորեն զեռ անձանքն է հայ հասարակութեանը, քանի որ միայն մի քանի հատված է կատարվել իր զնկավարած երգչախմբերի կողմից: Իսկ իր ամբողջութեան մեջ այն զեռնա պետք է ետխադատարաստվի

հրատարակութեան, որը կապված է լուրջ դժվարութեանների հաղթահարման հետ:

Ավելորդ չենք համարում նկատել, որ կոմիտասն ունեցել է անբավարարվածության զգացում ոչ թե իր կատարած աշխատանքից, այլ պատարագի երգեցողութեան մայր եղանակներից: Մանթանալով որ, էմի Արգարի հրատարակած Զուգայի պատարագի մայր եղանակների հետ,

խոսում եմ դուստր

հուրդ չես

ան ան

կոմիտասը եկել էր այն եզրակացություն, որ զբաղված էր բազմաթիվ հարազատություն հայկական պատարագի հղանակներն են Այդ մասին վկայում է նրա աշակերտ և թարգման Շահան Պերպերյանը: Կոմիտասը ոչ միայն մտադրվել էր մշակել մի նոր պատարագ, այլև թափական առաջ էր տարել գործը: Նա գրում է. «Այդ գործը կարևոր մասերով գրված էր արդեն, բայց զարմանալի է, որ

անկն ոչ մեկ հետք չտեսնվեց իր թուղթերում մեջ: Ուր անհետացած է արդյոք այդ գործը?»¹⁷

Այս վկայությունից բացի, ուրիշ ոչ մի տեղեկություն չի պահպանվել այժառ հարցի վերաբերյալ: Մեզ մնում է ավտոմատ, որ այդ պատարագն անհետացել է և մենք Հնարավորությունից զրկվում

¹⁷ Շահան Ս. Պերպերյան, Կոմիտաս վարդապետ, անկն և գործը, Բաֆարետ, 1926, էջ 26:

գում ենք ծանոթանալու նրա Նեա Մեում է հաճ
հուսով, որ գումք մի որ ախ կգտնվի, ինչպես հո-
միասարան շատ մեծագրեր գտնվում են կենտրո-
նացվում են երևանյան արխիվում:

Այսպիսին է գրաթյուր հայկական պատարա-
զի մշակման հարցում: Ինչպիսի, պատարազի մը-
շակման ուղղությամբ հզեկ են հաճ այլ փորձեր,
ինչպես, արինակ, Չիլիկիբյանի, է. Մանուի,

Ա. Արեգյանի և այլոց. բայց գրանք հզեկ են առ-
հաղող փորձեր և քննադատ լին ասացելու Միկել
այլմ էլ, որպես հայկական պատարազի մշակման
ակնարար գրքեր մեում են Մ. Նիմայանի և հո-
միասար պատարազները, որոնցից առաջինը զա-
գուց է հանալում գտել, իսկ համարանի պատա-
րազը գտնու ապագում է իր զերբանին հաստա-
րակաթյուր և ուժորդրական կատարմանը:

М. О. МУРАДЯН

АРМЯНСКАЯ ЛИТУРГИЯ И ЕЕ ОБРАБОТКИ

После объявления христианства государ-
ственной религией в Армении (301 г.) создает-
ся соответствующая религиозная литература.
Постепенно оформляются «Псалмодия», «Тре-
бник», «Святцы», «Четьиминен». Приводятся
в окончательный вид «Часослов», «Гимнарий»
и «Литургия».

Торжественная литургия армянской цер-
кви оформилась в IV в., и ее создание припи-
сывается католикосу Граторию Просветителю.
Она посвящена последней трапезе Христа с
учениками.

В течение прошедших столетий музыкаль-
ное оформление Литургии переживало боль-

шое развитие; силами музыкантов-церковно-
служителей Литургия обогащалась высококу-
дожественными песнопениями.

Сохранившаяся в изустной передаче музы-
ка Литургии была записана с помощью ново-
армянской нотописной системы Лимоаджияна в
конце XIX в. благодаря усилиям католикоса
Георгия IV и Н. Ташчяна (издано в 1876 г.).

В конце XIX в. и в течение XX столетия
осуществлены многочисленные обработки ар-
мянской Литургии. Сравнительное их изуче-
ние приводит к заключению, что обработки
М. Екмяляна и Комитаса являются самыми
совершенными.

ՆՈՐՈՒՅՔՆԵՐ ԷԱՑ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԺՈՂՈՎԱԴՐԱԿԱՆ ԵՐԳԱՇԽԱՐՀԻՑ

Որով ու երաժշտությամբ հարուստ միջնադարյան Հայաստանում հալածված, ուրույն, քայքայված հարստեղ կյանքով ապրում ու զարգանում էր նաև ժողովրդական երգարվեստը: Այսօր նրա ուսումնասիրությանը տարվում է հիմնականում երեք ուղղությամբ. համապատասխան քննադրելի, նրանց նկատմաններն ու կատարման:

Մեր խոսքն այստեղ վերաբերում է բնագրերի ուղղությամբ ի հայտ եկած նորույթներին: Համեմատության հիմքն էլ մեր բնական միջնադարյան ժողովրդական երգերն ժողովածուն է՝ հրատարակված 1956 թվականին: Դրանից հետո, անցած ավելի քան 26 տարիների ընթացքում մեզ հաջողվել է ձեռագրերի էջերից քաղել ժողովրդական երգերի եւ մի շարք անտիպ բնագրեր ու տարբերակներ, որոնց կարևոր նշանակություն ունեն հայ միջնադարյան երգախորհի մասին ավելի լիով պատկերացում կազմելու անհանկուտ: Դրանց մի՛ մասն ի հայտ եկավ մեր զրքի հրատարակությանից հետո ձեռք բերված 10208, մի՛ մասը՝ Սրուսաղենի № 1537, իսկ մի՛ մասն էլ՝ Վենետիկի Մխիթարյանների № 1230 ձեռագրերում: Ու 10208 ձեռագիրը ժողովածու է, որի մեջ XVII դարում ընդգրկեցվել է նաև սիրո երգերի մի ուշագրավ, երբեմնի առանձին հավաքածու՝ հայրենիների նոխ շարքերով: № 1537 ձեռագրի նկարագրությանը լույս ածալավ 1971 թ. (ԵՄԱԿ ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Ցախրանց, Ե, էջ 292—295), ուր տպված է հաշվառելի շարքին պատկանող 3 տարբերակ: № 1230 ձեռագիրը նույնպես ժողովածու է: Այն ժամանակին մասամբ ազատագործվել է

Մ. Արեղյանի², Ա. Չոպանյանի³ և ապա՝ մեր կողմից⁴, նրա մեջ ամփոփված նորահայտ երգերը հետապնդում մեր խնդրանքով ուղարկել է արժանահիշատակ Լ. Վ. Հովհաննիսյանը:

Այդ 3 ձեռագրերում ի հայտ եկած բոլոր անտիպ երգերն ու տարբերակները բաժանվում են 2 խմբի. ա) խաղիկներ, բ) երգեր, նախ՝ խաղիկներ ի մասին:

Հայկական ժողովրդական երգարվեստի գանձարանում ուրույն տեղ են գրավում խաղիկները: Նրանք, իրենց փոքր ծավալի (սովորաբար՝ ցուլակ), պարզ ու զոգարիկ կառուցվածքի, առարայ, աշխարհիկ բովանդակության, պես-պես եղանակների, կրկնակների, պարերգային և փոխիփոխ առվելու խմբական բնույթի, դուրսվում անեղծվելու, վերափոխվելու, ինչպես նաև այլ առանձնահատկությունների շնորհիվ, ժամանակի ամենասիրելի ու ամենատարածված երգերի թվին են պատկանել: XIX—XX դդ., երբ հիմք դրվեց բանահավաքական աշխատանքներին, վիթխարի նյութ հավաքվեց նաև՝ խաղիկների բնագավառից: Դրանց մասամբ լույս ածան պարբերականներում, տարբեր ժողովածուներում, առանձին զբոսայիկների մեջ, մասամբ էլ միացին անտիպ: Նրանց լավագույն հրատարակությանը կատարել է Մ. Արեղյանը՝ հանդամանալից հետազոտությամբ հանդերձ: Այդ ուսումնասիրության մեջ եւ իրավացիորեն նշում է, որ տմեր խաղերն ամենամեծ մասով զայիս են շատ հին ժամանակներից. դրանց մոտիվներն ավանդական են⁵, Պեռք է ստել, սակայն, որ այս միանգամայն ճիշտ եղբակացությունը ո՛ր հնդկական և ո՛ր

2 Մ. Արեղյան, Գոստանակ ժողովրդական աղբի՝ Հայրենիք և անտիկներ, Սրբոս, 1940, էջ 29 (38-րդ աղբի):

3 Ա. Չոպանյան, Հայրենիք: Բարաստան, Փարիզ, 1940, էջ 106:

4 Ա. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Սրբոս, 1958, էջ 122—123:

5 Մ. Արեղյան, ժողովրդական խաղիկներ, Սրբոս, 1940, էջ 16 (66-րդ համ էջ 51):

1 Հայրենիքի կառուցվածքում այդ ձեռագրին անգրադարելի ենք մեր ԵՄԵԽԱԿԱՆ օրո երգերի նորահայտ անդրանիկ ժողովածուն և Հայրենիքի Հարցը Հովածում (Եջեր հայ ժողովրդի պատմության և բանասիրության, Սրբոս, 1971, էջ 95—126), իսկ խաղիկների կառուցվածքում՝ ԵՄԵԽԱԿԱՆ խաղիկների Հին շարքը Հովածում ԷՄԱԿԱՆ ԷՄԱԿԱՆ, 1974, հոկտ. 2):

էլ մի ուրիշի կողմից գնահտ որոշակի փաստերով չի հիմնավորված, յնայած հեշտապիված են մի շարք անուղղակի վկայութիւններ: Եւ գա, ըստ լուրջան, բաժանան գծմար դործ է, որովհետեւ գնահտ ի հայտ չեն եկել միջնագործում գրի անը- ղած խաղիկներին շարքեր, ոչ էլ հին ու պարզորոշ տեղեկութիւններ երանց մասին:

Ընդա է, ուշ միջնագործի որոշ հեղինակներին՝ Մանփանտ Դաշտեցո՞ւ, Լովհաննէս Կարեկեցո՞ւ, Սալաթ-Խովսի՞ն և այլոց բանաստեղծութիւններին մէջ կան ժողովրդական խաղիկներին նմանութիւնք գրծած որոշ անղծագործութիւններ, գտնվել են մի քանի քառատողո՞ւ, բայց գրանք էլ հիմք են առնա լոկ ենթադրաբար խառնու յուն ժողովրդ- ղական խաղիկներին հետաքր, և ոչ երբեք երանց փաստացի գոյութիւն մասին:

Ահա այս պայմաններում միանգամայն բա- ցառնի նշանակութիւն է ստանում Մատենագա- րանի վերահիշյալ Մ 10208 տաղարանը, որի մէջ պահպանված է նաև XVII դարի ընդգրկնակու- րումը, բայց հեղջ կնոց ժողովրդական խաղիկ- ների մի զոգարնի շարք: Ուշագրւում է և ա՞ն, որ գրանք խաղավորված են: Այդ շարքը բաղկացած է չորս առանկին խաղիկներին, որոնք չաղկապ- ված են միմյանց միմեայի կրկնադի, կրկնամեն- րի և ձայնարկութիւններին միջոցաւ: Եարքը հի- շեցնում է 19—20-րդ դարերում գրի անված ուխ- տագնացութիւններին և այլ Լավաքութիւնների մա- մանիկ երգված այն քառյակ-խաղիկները, որոնք ծանօթ են որպէս վիճակի կամ շշմարտութիւն երգեր:

Փնկվող խաղիկներինց բացի, Մ 10208 ձեռա- գիրը բովանդակում է զուսանական և ժողովրդա- կան շատ ուրիշ երգեր էլ, որոնք նուրիպէս ընդ- րինակութիւններ են և ոչ թէ առային անգամ աշդանց գրի անված նյութեր: Այդ անղծագոր- ծութիւնների աղկիչի հին լինելու առումով ուշա- գրւում է հետևյալ փաստը: Նորահայտ խաղիկնե- րինց մէկում կան աշդիթի տաղեր.

Անթամար, կանն, Վարդհ՛ր,
Հինգարիւր տան է, հա՛յ...

Որքան էլ այստեղ կրտաջված է Աղթամարի տեղանանը ջույց աղջը թիվը (500), գարնայոյ

գրա տակ պիտի հասկանալ որեւ մտաւոր քա- նակի Դրան Համապատասխան անենք մի ուրիշ վկայութիւն: Վենետիկցի Հանապարհորդ Հիովան Մարիա Անջելուլլոն 1670-ական թվականներին, լինելով Աղթամարում, այդ կաղկապութիւնք գրել է. «Աղթամարի լեի մի կղզում... հա աղկիչ քան վեց Հարյուր տան և Սուրբ Խաչ անուն մի եկե- ղեցի, ուր կան աղկիչ քան Հարյուր զանական- ներ»⁶: Մատուցի անվան Մատենագործանի Մ 5177 մատուցի Համախն, 1498 թ. Աղթամարը Հո- մարվել է քաղաք (տե՛ր Աղթամար քաղաքին): Կան նույն ժամանակներին վերաբերող նման այլ փաս- տեր նա:

Արց, և՛թ XV դարի II կեսերին Աղթամարը կալված էր քաղաք և ուներ շուրջ 600 տան, աղա բնական կիներ կարենէ, թի քնկվող խաղիկնե- րում նշված 500 տանը վերաբերում է գրանինց տաղը ընկած կամ թնկվող հեղջ այդ ժամանակ- ներին:

Աշդիթով, ունենք ժողովրդական խաղիկներին մի շարք, որն իր գրաւումը հին է մեզ Հայտնի յուր շարքերինց շուրջ 200—500 տաղով, և՛թ ոչ աղկիչ: Դա, հիւրախի, բացառնի երեւոյթ է և թույլ է առնա պնդելու, թէ գնահտ XV—XVII դա- րերում հայկական ժողովրդական երգերի մէջ իրենց ուրույն տեղն ունեն նաև քնկվող խաղիկ- ները:

Հարցը ուշագրւում պարագան աշխարհագրա- կան վայրն է: Խաղիկաշարքում երկու անգամ կրկնվում է Աղթամար անուրը, նույն ձեւով.

Աղթամար, կանն, Վարդհ՛ր...

Ուստի ամուր հիմք ունենք ժողովրդական նըշ- ված խաղիկները Համարելու Վասպուրականի բա- նահայտութիւն արդուրը:

Աւելց, որ խաղիկներին նորահայտ շարքն էլ ունի ընդհանուր կրկնակ, ձայնարկութիւններ և կրկնվող առանկին քառեր, որոնցով այն կաղվում է ժողովրդական Հանահայտ խաղիկներին հետ: Ահա շարքի առաջին միավորը, ուր ընդգծել ենք երաւշտութիւն և երգվելու պարագաների հետ կաղվող կրկնակային լրացուցիչ: Պարագանե- ները.

Առանկ մի կու գայր, Վարդհ՛ր,
Դիւտայ, թէ գնա է, հա՛յ),
Փվքան մի կու գայր, անժո՛ւմ,
Սարկիս ի հետ է:

⁶ Ենկեկագործ 1892 թ. հա. բաժ., 1928, Մ 12, էջ 109, 110—114 (2 շարք):

⁷ Լովհաննէս Կարենի, Նաղարան, Երևան, 1962, էջ 190—196 (2 շարք, 1-ը՝ Հայաստա-Քաղաքներով):

⁸ Սալաթ-Խովս, Հայրեն, Քրտաքն, աղբյուրներին խաղիկ ժողովուր, Երևան, 1962, էջ 21—22, 24—25, 36—37 (խաղիկներով հրաւում խաղիկ):

⁹ Առ, Մնացական, Լավական միջնագործան մա- ղովրդական երգեր, էջ 179, 180, 191:

¹⁰ Լովհ. Նաղարան, Ուղեգրութիւններ, Ե, Երևան, 1932, էջ 271:

Հանն'ր, Ֆանան'ր, Վարդի'ր,
Հա'յ, Ֆանն'ր:

«Վարդերա բառը, որ կրկնվում է ամեն տան և կրկնակի առաջին տողերում, կանացի անուն է, հիշա տակալն, ինչպես հետագայում գրի առնված և ավելի ուշ ժամանակների ժեսնոց Համարվող շարքերում Ջուլուս անունը: Օրինակ՝ Ջուլուին նվիրված երգերի մեջ ախ երևան է գալիս հետևյալ տեսքով.

Նանն'ր, Նանն'ր,
Նանն'ր, Ջուլու¹¹:

Եթե գուրա թողնենք միջնագրայն կրկնակի «Հա'յ» ձայնարկությանը, ապա կառանակնք համարյա նույն կրկնակի.

Հանն'ր, հանանն'ր, Վարդեր,
Հանն'ր:

Վենետիկի Մխիթարյանների միաբանության Մատենադարանի № 1823 հեռագրում (թիվ 577ա, ԺԷ դար) հայերենների մի թերթի շարքում պահպանված է Համապատասխան կրկնակի.

.....շուրս պառկի
'ի էտ ամեն րաներն էզնի, Հէ',
Իմ ու քու սերն բաժանի:
Հանն'ր, հանանն'ր, հանն'ր,
Չէ՛մ կկեր,
Փու սերն է քերեր:

Գալով կրկնակի «հաններ», «հանաններ» և «նաններ» բառերին, ապա դրանք «հանի», «հանն» և «նանն» բառերի հոգնակի առումներն են և ունեն «ժամիրկներ» տառաիկներ, «նանիկներ», «ձայրիկներ» իմաստը¹²: Դրանք էլ ժողովրդական խաղիկներին ու երգերին բնութագրական հասկացություններ են: Հնարավոր է, որ այդ բառերը կաղված լինեն ավելի հին ժամանակների և աստվածուհիների անունների հետ:

«Յմբում» կրկնվող բառը, որ հանդիպում է ամեն խաղիկի 3-րդ տողում, թուրքական է և ունի «չյանքա», «էություն», «հոգի» և նման այլ բառերի իմաստ: Դրա Համարվող միջնագրայն երգերում «հոգի» (հոգյակ) բառն էլ Դրանից երևում է, որ թուրքական առանձին բառեր արգեն սկսել էին թափանցել հայկական ժողովրդական երգերի մեջ:

Այլ կրկնակներն ու ձայնարկությունները, իրենց ամբողջությամբ, ցույց են տալիս, որ գնես

միջին դարերում հայկական ժողովրդական խաղիկներն «ծաված էին եզանակի ու նրաժառանգության պահանջով ձեկած նման լրացումներով, ինչպես XIX—XX դարերում: Դա էլ իր հերթին է ամուր կապ ստեղծում նոր ժամանակների և միջնագրայն ժողովրդական խաղիկների միջև:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ այդ կապն էլ ավելի ամուր կերպարանք ունի Պարզվում է, որ նորահայտ շարքը որոշ միավորներ կամ առանձին տողեր, ժանակի փոփոխություններով հարուստ են մինչև XIX—XX դարերը: Վերջիննք նույն առաջին խաղիկն՝ առանց լրացուցիչ պարագաների (կրկնակ, ձայնարկություն և այլն), որոնք փոփոխական բնույթ ունեն.

Առուսի մի կու գայր,
Գիացայ, թէ գետ է,
Փլվրան մի կու գայր,
Ուրիկս ի հետ է:

Այս քառյակը Համարյա նույնությամբ երևան է գալիս նաև XIX—XX դարերի գրառումների շարքերում.

Առու մի եկավ,
Ու գիացա՝ գետ էր.
Փարվան մի եկավ,
Իմ յարս ի հետ էր.
Իրիշիկ անոց
Երեւ ըմեն ետ էր¹³:

Այս նոր ստեղծված տարբերակն էլ իր հերթին է փոփոխվել, տալով մի ուրիշ տարբերակ.

Առու տեսա,
Երեց գետ մ' էր.
Փարվան եկավ,
Իմ յարս խնտ էր.
Իշիկնի, իմ յար
Երեց ըմեն ետ էր:
Արի՛, յա՛ր, արի՛,
Խոտվ մի կնես.
Գյուլնի մալ
Փնդի լի մնա¹⁴:

XIX—XX դարերում գրի առնված երգերի մեջ հանդիպում ենք նաև վերահիշյալ տանը Համա-

13 Մ. Աղեյան, ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ 542: Նախաձեռնությամբ վերահայտ էն՝ ըստ աղ-ղապրվող նորահայտ խաղիկների:

14 Նույն տեղում: Այս և նախորդ որոշակիված տարբերակն կրկնակները Համապատասխանորա միջնագրայն հարկներում, ինչպես տեսանք վերևում «նաներ», «հաններ», «նաներ» կրկնակն կղված են այլ տողեր:

Չէ՛մ կկեր,
Փու սերն է քերեր:

11 Մ. Աղեյան, ժողովրդական խաղիկներ, էջ 230.

12 Սա. Մանուկյան, Հայերեն բացատրական բառարան, Գ. Երևան, 1944, էջ 42, 441:

դատասխանող ամբողջական առկերի Յրինակ, կ՞ի միջնագարյան խաղիկներում կարգում ենք:

Աղթամար, կասեն, Վարդհր,
Հինգհարիբ տուն է...

Ապա ուշ չըլանի երգերի մեջ գրան Համապա-
սասխան գտնում ենք:

Ասին Արաշկերտ
երկեց խաղար տուն էր...¹⁶

Մշու գաշտ, կասին,
Հինգ հարիբ գեղ էր...¹⁶

Երես Հեռացած, բայց եկաների տանջություն
կա նաև Հեռույալ առկերի մեկ ու բովանդակու-
թյան միմե Միջնագարյան խաղիկ:

Աղթամար, կասեն, Վարդհր,
Առնչնե ծով է.
Քա մայրց է կկեր, ամրում,
Հրեզ՝ ինն հու գովէ:

XIX—XX դարերի գրառում.

Մասի տակը շատ հով ա,
Նաեխ իննի կը գովա...¹⁷

Հատ իմաստի՝ հուշությունն աղկա մոր կամ
նանի կատարած գովքն է, իսկ ըստ մեկ՝ սգովն
(սգովա) և սծով է (սծով ա)՝ Հանգավորումը:
Նորաշառ խաղիկների և ուշ չըլանում գրի
անգովածների միջև տակ է մի ուրիշ բնշանորու-
թյուն հս՝ կազմած աղագաման և տեսաման եղա-
նակների Հնու Մ. Արեղյանը նկատել է, որ մաղա-
վորդական թաղյակները կարող են ներկայացվել
նաև երկյակներով, կ՞ի նրանց առկերը կարն են և
մանավանդ, երբ հանգավորումը տող ընդ ընդ է:
Հատ այլմ, ես մասնացույց է անում, որինակ,
նաև Հեռույալ նմուշը:

Ես սարեն կու գայի,
Գուն դուրը բացիք,
Ձեռք ծեղց տարաք,
Ախ արիբ լացիք...¹⁸

Այս թառատաղը, ըստ վերոհիշյալ գիտազու-
թյան, կարող է վերատաղավորվել այսպես.

Ես սարեն կու գայի, գուն դուրը բացիք,
Ձեռք ծեղց տարաք, ախ արիբ լացիք:

Ահա, Հնեց հուրն արինալափությամբ էլ նորա-
Հայտ խաղիկների տները կարող են ենթարկվել

նույնպիսի աղագաման Արց, կ՞ի մտավն աղա-
վենք նրանց կրկնակներին, որոնք փոփոխական
են, ապա Հիմքում կմնան շարքի բուն տները:

Աղթամար, կասեն,
Առնչնե ծով է,
Քա մայրց է կկեր,
Հրեզ՝ ինն հու գովէ:

Գյուրությամբ այս թառյակը կարող է ներկա-
յացվել իբրև երկյակ:

Աղթամար, կասեն, առնչնե ծով է,
Քա մայրց է կկեր, գրեզ՝ ինն հու գովէ:

Այս կազակցությամբ Մ. Արեղյանը ուղադրու-
թյուն է հրավիրել երկյակի Հեռույալ նմուշի վրա.

Կանչէ, կասնի, կանչէ՛, քանի գարուն է,
Հարիկներու սիրտը գունդ գունդ արյուն է՝¹⁹,

Այսպիսով, փաստորեն բացահայտվում է մեր
Հին խաղիկների կառուցվածքային մի կարևոր
առանձնահատկությունը. ո՛ր թև արևելյան-աշու-
ղական տներ, այլ՝ աղկային, ինչպես սԿանչէ,
կասնի, կանչէ՛... և շարքերում²⁰, եվ դա երբից
մեղ տանում է գեղի խոր միջնագար, արգելան
աղկոյիսի տեղը ունեն նաև նորաշառ խաղիկների
բուն տները՝ առանց կրկնակների:

Որոշումներն, ունուշտ, կարող են նաև այլ
հարադատություններ հայտնաբերել, սակայն, այս-
րանն էլ բավական է Համազվելու, որ միջնագար-
յան խաղիկների նորաշառ շարքի միավորները,
մերթ համարյա նույնությամբ, մերթ զգայի տար-
բերություններով, հարատևել են մինչև XIX—XX
դարերը: Դա ցույց է տալիս նրանց գոյատևման
և պահպանողականության մեծ ուժը: Ուստի, ի
զեմս նորաշառ շարքի, ամուր ու փաստացի Հիմք
ունենք մեր մոզավորական խաղիկների տներն ու
կառուցվածքը, տաղաշափությունն ու շարքով
հանգնա գալը համարելու խոր միջնագարին կնոց
երեսույթ:

Հարց է առաջանում. արդյո՞ք այդ պահպան-
ված շարքի երամշտական խաղերը չեն կարող
ուշ չըլանի Համադատասխան թաղյակների պահ-
պանած եղանակների ոչնչությամբ, զեմ դուրեք շա-
փով, օգնել նրանց միջնագարում ունեցած եղա-
նակի և խաղերի Հնու կազմող հարցերի լուծման
գործին: Պատասխանը թույլում ենք մասնազետ-
նելին:

Ինչպես արդեն հայտնի է, Մասնազարանի
709 մեղադրում պահպանվում է 1603 թ. Ղրիմում

¹⁶ Մ. Արեղյան, Մաղադական խաղիկներ, էջ 236:

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 204:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 21:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 232:

հաշգուռ (հաշերես, հաշատուր, հաշիկ) անուշիկ
զրիկ կազմից զրի անվամբ հայկական միջնադար-
յան ժողովրդական երգերի մի ամբողջ շարք²¹։
Վերջինս մեծ նշանակություն ունի հիմնականում
Հասնիայ պատմականերով. 1. ժողովրդական երգե-
րի այդպիսի մեծացանակ ու ամբողջական շարք
գտնւա ոչ մի հնագրքից հայտնի չի դարձել։ 2.
Գրառողք Քոչկէ և Հատուկ Հիշատակութեան, թե
գրաւք ինքն սովորած է եղել մանկութեան օրե-
րին։ 3. Այլ րոտր երգերն ունեն Հատուկ կրկնակ-
ներ, որոնցով միմյանց հետ են շղթայվել տար-
րեր երգեր և կազմել խառն, բայց երաժշտական
կղանակով ամբողջականացված շարքեր։ 4. Գրա-
ռողք դրանք համարում է տպաւ-նքո 5. Այլ քո-
յոր երգերը, չնչին բացառությամբ, ունեն հայրե-
նական ծագում ու Հիմք, որով և միմյանց են
շղթայվում ժողովրդական երգերն ու հայրենները։
6. Նշված երգերի մի մասը, ապրելով ժողովրդի
մէջ, զրի է անվել նաև XIX—XX դարերում և
այսօր օգնում է նրանց գոյատևման ու կրած փո-
փոխութեաննայի օրինակափութեաննայի ուսում-
նասիրութեան և այլն։

Ահա այլ երգերից մի քանիսի ուղագրով տար-
րերակներն և նրանց խմբին պատկանող նոր
օրինակների է, որ հանդիպում ենք վերահիշյալ
10208, 1230 և 1537 ձևագրերում։

10208 ձևագրի մէջ իբրև մի միավոր (ՂԹ-
երորդ) միանույնված ենք գտնում 3 երգ՝ Հետևյալ
սկզբնատուներով.

- ա) Ի յայտ լեռնէն ի վայր, ա՛յ...
բ) Ի՛նչ քովսն էր անեւ, ա՛յ...
գ) Յայն անաթին պտկն, ա՛յ...

Գրանց տողատումն ու տեսառումը ձևագրում
մշտն է կատարված։

Այս նմուշներն էլ տարրերակներ են հաշգուռի
զրի անուն և մեք հասարակած 19-րդ (սՊան
արևելից...²²), 21-րդ (սՊէն թուփ մ՝ էր
անեւ...²³) և 29-րդ (ս-Այ առի սիրում...²⁴) եր-
գերի։ Դրանք էլ ժամանակին, ինչպես հաշգուռի
զրի անուն երգերից շատերը, երգվել են Հատուկ
կղանակով, կապակցվել միմյանց կրկնակներով
ու բացականչություններով։ Ուղագրումն ալն է, որ
նորահայտ տարրերակները նրան են գալիս
միանգամայն այլ կրկնակներով։ Եթե հաշգուռի
մաս նրանց տարրերակների Վեղոր նեւս, ա՛յ... և

«Մի, իմ պարուն, էլնէն՝ կրկնակային տողերը
միասին են գործածված, ապա նորահայտ տարրե-
րակներում գրանց փոխարինված են «ա՛յ» և «է՛ն»
նաևն բացականչություններով։ Դա ցույց է տա-
լիս, որ այլ երգերը զրի են անված տարրեր մի-
շաղկապում և հավանաբար երգվել են բուրբուխ
կամ զգալիորեն տարրեր կղանակներով։ Այս
պարագային հավաստիութեանը կարող է հիմնա-
վորվել նաև բուն երգի տարրերակային հնագում-
ներով։ Նրանց երկուսի սկզբածքները միանգա-
մայն ուրիշ են, իսկ երկրորդ կնեւը՝ նկատելի-
րեն փոխված։ Այլ է նաև ամբողջական տողերի
կրկնումների կղանակը։ Անվածք փաստարկելու
նպատակով մեք բերենք 10208 ձևագրում պահ-
պանվող օրինակը և հաշգուռի զրի անունը՝ զմե-
ղիմաց.

- Ի յայտ լեռնէն ի վայր, ա՛յ,
Ի յայտ լեռնէն ի վայր, ա՛յ,
Դրած, ա՛յ, ուղարկած, ի՛մ հան,
Խընծոր խառնած, ա՛յ

- Իւր մէջն այլ սիրով, ա՛յ,
Իւր մէջն այլ սիրով, ա՛յ,
Լցած զիւր բուրբ, ի՛մ հան,
Ուկով կազմած է, ա՛յ,

- Գան արևելից,
Ազոր երես, ա՛յ,
Գային ու բերին, ա՛յ,
Մի, իմ պարուն էլնէն,

- Ու խընծոր նախաշած,
Իւր մէջն է սիրով,
Ազոր երես, ա՛յ,
Բուրբն աղէկուկ,
Մի, իմ պարուն, էլնէն,
Ու ուկով խառնած, ա՛յ²⁵,

Ուղագրով է ալն փոփոխությունը, որ կա այս
երկու տարրերակների բուն բնագրային մասում։
Կրկնակային սեղանումներինքն աղանակիս, ստա-
նում է Հետևյալ տեսքը.

- Ի յայտ լեռնէն ի վայր դրած,
Ուղարկած խընծոր խառնած,
Իւր մէջն այլ սիրով լցած,
Զիւր բուրբ՝ ուկով կազմած։

- Գան արևելից,
Գային ու բերին
Խընծոր նախաշած,
Իւր մէջն էր սիրով,

²¹ Առ. Մանուկյան, Նշվ. աշխ., էջ 113—151, 403—
422։ Տե՛ս նաև Ելքաբեր 2002 ԳԼ Հաս. բաժ., 1978, № 1,
էջ 66—76։

²² Առ. Մանուկյան, Նշվ. աշխ., էջ 130։

²³ Նույն տեղում, էջ 141։

²⁴ Նույն տեղում, էջ 150—151։

²⁵ Նույն տեղում, էջ 129, 451—454։

Բայրն աղէկով
Ու սովով խառնում:

Այսպէս, յնայած նուրբ երգի բնագիրն է, բայց աշխատ փոփոխում, որ խախտվել է և առաջադրութեան, և սուգների շտապով է. իսկ երկրորդը՝ վիշապի. Անփոփոխ են միայն Հանգալորումը (սառն) և քնդհանուր բովանդակութեանը. Դա խառն է նրանց առաջին հին ծագման ժառանգ. Արդար նույն միավորի առաջին փոփոխում մի առաջ տարբերակ չէ՝ XIX—XX դարերում գրի առնված Հետեյայ խոգիւր, ուր յարմարի առկա է նաեւ «սառն Հանգը» իբրեւ ներքին Հանգ.

Երկնոր ունիմ կծած ա,
Տորս բայրն արծաթում ա,
Աղբերս ուղեց, շրտովի,
Ասի՛ յարի գրգիւմ ա՞ն:

Նկատույ փոփոխութեաննէր խառն են Հալանաբար նաեւ հրաժառական նկատակի Հեղհեղով գիհնակի մասին:

Շատ չափան աշտակ ունենր միջնագործից եկող եւ մի խոգիկ, որը, սակայն, պահպանված է ոչ թէ շարքի մէջ, այլ առանկին:

N 10208 անագրում Հանգիպող՝ Խորանայտ երկրորդ տարբերակը (չրէլ քովան Լը առնե, ա՞ն...?) բարեբախտաբար գրի է առնված ոչ միայն հաշտուղի, այլև XIX—XX դդ. մի շարք բանահաղագրների կողմից: Նրանք միմյանց նկատմամբ ունեն խառն տարբերութեաններ, որոնց անգրադանալու կարիքը, սակայն, այստեղ չի զգացվում:

Երրորդ տարբերակը (սեայն առաջին դալեն, ա՞ն...?) առաջին կարեւոր նշանակութեան ունի, որովհետեւ համապատասխան միակ հայտնի նշմուրը խիստ պակասաժուր է՝ հաշտուղի անագրի շարքալանութեան պատճառով: Ուստի Խորանայտը փաստորեն այդ երգի միակ լրիվ արինակն է, որ ամբողջական պատկերացում է տալիս նրա մասին:

Համեմատելով գրանք միմյանց հետ, կարող ենք ասել, որ երկու տարբերակներում առկա են սկզբի նույն տները, սակայն, զգալիորեն փոփոխված: Անա գրանք՝ դեմ-դեմաց (նախ՝ Խորանայտի, ապա՝ աղագրվածի տները):

— Ցայն առաջին դալեն, ա՞ն,
Ցայն առաջին դալեն, ա՞ն,
Քնն պապ մ'երեւելա, ի՞մ նաե,
Գիտի վճարես, ա՞ն:

— Այ առի սիրտս,
Աղբ երես, ա՞ն,
«Քնն պապ» որ առի, ա՞ն,
Օ՛խ, իմ պարսե, էլնեկ,
— Սո՛ւ, յաե, ընր վկա, ա՞ն,
Սո՛ւ, յաե, ընր վկա, ա՞ն,
Թէ թեղ պար պարտիմ, ի՞մ նաե,
Հաշար վճարեմ, ա՞ն,
Ու է՛ր ըն վճարել, ա՞ն,
— Բեր ինձի վկայ,
Աղբ երես, ա՞ն,
Թեղ պապս մ'եմ ասել, ա՞ն,
Օ՛խ, իմ պարսե, էլնեկ...

Անուստեան Խորանայտում Հայարգում են շորս տներ, որոնք Համարյա ամբողջապես պակասում են աղագրվածում: Դրանցից Հետս Հանգիպում և Համբնկնում են Հետեյայ մեկուկան տները.

Իմ հայրեն թեղ տներ, ա՞ն,
Իմ հայրեն թեղ տներ, ա՞ն,
Իմ մայրեն թեղ գրանք, ի՞մ նաե,
Իմ մէկին հարայն, ի՞մ նաե,
Թեղ կիկարենկեր, ա՞ն,
Հարս՝ թեղի հար,
Իմ աղբ երես, ա՞ն,
Մարս՝ թեղ գրանք, ա՞ն,
Օ՛խ, իմ պարսե էլնեկ,
Ու ախպարս՝ տներեւոզ, ա՞ն:

Խորանայտ արինակն այսքանով ավարտվում է, մինչդեռ աղագրին ունի եւ երկու տուն.

Ցայստունդ կամօքն,
Իմ գաղբ երես, ա՞ն,
Անեսե մէկ ըզմէկ, ա՞ն,
Օ՛խ, իմ պարսե, էլնեկ,
Ու տառան ամենուն, ա՞ն,
Ու եմ հաշտուղ, ա՞ն,
Աղվար երես, ա՞ն,
Պարս գրեցի,
Օ՛ղ, իմ պարսե յէլնեկ,
Ու տառան ամենուն, ա՞ն:

Մէկը 1920-ական թվականներին շտապաւորակով վերջին տան՝ դրչի կողմից հավելված լինելու շարքում, երկրորդ ենք Խախտվողների նշանակմամբ: Այժմ Խորանայտ տարբերակը ցույց է տալիս, որ գրանք երկուսն էլ հաշտուղի հավելումներն են: Փանի որ N 7709 անագրում այս երկու տները նաեւ ողջ շարքի վերջին տներն են, ուստի գրանքից առաջինը պիտի համարել վերջին երգի լրացում, իսկ երկրորդը՝ ողջ շարքի Փաստորեն վերջինը գրչի կողմից կցված հիշատակա-

բանի բնույթ ունի, որով եւ հաճախում է այդ ամբողջ շարքի իր հոգմից գրի առնելը:

Ընկձած վերջին երկու երգերի (ԵՔԷ Թուխն էր տան, ա՛յս ե ժնայն առին զաւլն, ա՛յս) հապակցութեամբ բացառելի կարեւորութիւն ունեն նրաւագնձի № 1537 ձեռագրից ի հայտ եկած նրանց ուրիշ տարբերակները: Առանձնապէս մեծ է երկրորդի արմընը, որովհետեւ այն հալաղուղի գրի առած Քերի օրինակի (ձեռ. № 7709) և № 10208 ձեռագրից ի հայտ եկած օրինակի 7 տան փոխարեն ունի 13 տան: Նորութեան հանդիսացող 6 տներից 4-ը գտնվում է երգի միջին մասում, իսկ 2-ը՝ վերջում: Ուշագրաւ է, որ այդ վերջին 2 տների իրենց տեղով համապատասխանում են հալաղուղի ամփայցրած վերահիշյալ 2 տներին, բայց ոչ մի կապ չունեն նրանց հետ: Հավանաբար, գրանք էլ հետագայի հյուսումներ են, սակայն անհամեմատ հարազատ բնագրին:

Այսպիսով, նիւն 1956 թ. մենք տպագրել ենք ընկձող երգի մի խիտ Քերի տարբերակ, ապա այժմ ունենք երկու ամբողջական տարբերակներ էա, որոնք (հատկապէս № 10208 ձեռագրի օրինակը) օգնում են վերականգնելու հալաղուղի գրի առած և վնասված տարբերակի բնագիրը: Դրան մեծապէս նպաստում են այն հատ ու կենտ տառերը և բառերը, որոնք պահպանված են № 7709 ձեռագրի վնասված մասում և մեջ են բերված մեր գրքի Մանուկաստութեանն էր մեջ (էջ 492—493): Եվ նիւն մենք այն մամանակ այդտեղ տեսել ենք 27 տող, այժմ պարզվում է, որ մամանակին տակա է եղել 35 տող՝ չհաշված հալաղուղի հավելումները (5+5=10տող): Մտաւր, բնագրերի բանում, զենեղում ենք նաև մամանակված պոփոքավոր տարբերակի ճշգրտված և լրացված բնագիրը, ուր կարող են տարակուսելի լինել հատ ու կենտ բառեր, բայց ոչ երբեք տեղեր կամ տներ:

Տարբերակների այս խումբը՝ պահպանված № 10208 և 1537 ձեռագրերում, հիմք է տալիս մշտանելու, որ ՔԷ՝ գրանք և ՔԷ՝ հալաղուղի գրի առած օրինակները գործածութեան մեջ են եղել շատ Հին մամանակներից և մեր ժողովրդական երգերի հնամենի մասիներից են:

Այժմ, վճենտիկի № 1230 ձեռագրում պահպանված նմուշների մասին: Այստեղ ունենք չորս երգ, որոնք բոլորն էլ գրի են առնված կախարչում հալաղուղից երկու տասնամյակ առաջ, որովհետեւ նորահայտ օրինակները պահպանված են № 1330 ձեռագրի 1539 թ. պահպանող ՔերիՔերում: Ահա նրանց սկզբնատողերը:

ա) Այս օրիկը ետ...

բ) Ասա՛ք, զգլե՛նէն ասեմ...

գ) Դիշերս ես ի խումս, ա՛յլ, էի...

դ) Առաւում շնորհաւոր այնէր...

Դրանցից երեքի մասին տեղեկացանք Հ. Վ. Հովհաննիսյանի միջոցով, իսկ առաջինին (ԵԴԻ-շերս ես ի խումս, ա՛յլ, էի...) ծանոթ էինք տպագրի արդյունքների²⁷, հալաղուղի շարքում փաստորեն առաջին երգը լիով նրա մասին, սակայն, եղած երգերի մեջ կան առանձին ավարներ, որոնք մամանակին մեղ Հիմք ամփայցին մատնացույց անելը²⁸ XIX դարում Ե. Շահաղուղի կողմից նոր նախիջանում գրի առնված մի աղճատված երգ: Այդ աղճատումն այնքան խիտ է, որ գրի տեսնողն այն ամփայցի շուտ տրամադրւած է համարել, քան երգ:

Եվ ահա նրա նորահայտ տարբերակը գալիս է փաստարկելու, որ նոր նախիջանում գրի առնված տրամադրւած, իբրք, եկել է Դիմից և մամանակին պատկանելիս է եղել հալաղուղի գրի առած երգերի խմբին²⁹, Այդ երկու տարբերակների համեմատութեանը ցույց է տալիս, թէ որքա՛ն կարող էր երբև աղապարկել, որ նրա տեսն ու բառակազմը անհանալից զանալիս: Ահա Ե. Շահաղուղի գրի առած տարբերակի սկիզբը և նրան համապատասխանող նորահայտ տարբերակի համապատասխան հատվածը.

Այսօր ես նոր թագաւոր եւ նոր
Գարուն մունեմիկ սեր հնազանդ մունեմիկ
Ամենը հնազանդ մունեմիկ
Այլ պատուիր զմեղ իւր զուռն.
Եւ շար կուտար և կապեց շարը
Երանական հայոց Հայրապետդ
Սարք լուսաւորիշ իւր անունով
Եւ երեք խալին անունով օրհնեց թագաւոր
Որ է մեր նոր թագաւոր օրհնեց թագաւոր
Որ զերկինս պահէր կուսացնալ կին

27 Առ. Մնացական, Երկ. աշխ., էջ 120—123, 478—479:

28 Նույն տեղում, էջ 467—471:

29 7709 ձեռագրում հալաղուղի շարքը գտնվում է 82ա—87ա և 124բ ՔերիՔերում: Դրիշը ցանց սկզբնապէս գրի է առել 1808 թ., իսկ հետո, ձեռագրի մաշվածութեան պատճառով, ընդարձակել՝ Նույն ձեռագրի մեջ տեղադրված նոր ՔերիՔերի վրա: Դրանք էլ հետագայում նորից են վնասվել, վերականգնվել և վերագրաւորվել: Արտեղ մեղ հետաքրքրող շարքը յարաբանւոր միմեք սկսվում է կարկի սկզբնատողով, բայց այդպիսին չէ առաջին երգը. 82ա ՔերիՔի առաջին տողը՝ երա զնարի՛ն, ցիւ... տողն է՝ ամբարական Բանարով: Դրանից առաջ ենք ՔերիՔում առլ երգ է: Գարը է. որ զնարի՛ն, ցիւ... երգի սկզբի մասը չի պահպանվել: Հավանաբար է. որ նրանից առաջ եղել են՝ Նույն շարքին պատկանող ուրիշ երգի եւ, որանք՝ երգի եւ:

Զոր կային հաւատարիշ բոլոր
 Զոր կային հաւատարիշ բոլոր...²⁰
 Այս արկիւս նոր,
 Այս արկնս նոր,
 Քաղաւորքս նոր,
 Ղիմ պարտն,
 Մանկաբէք են Շաղապոյ
 Այս ազատ մանկո՛րք
 Ըն պատերազմի.
 Քուրբն չազկատւոր,
 Ղիմ պարտն,
 'Ի ի կաշնեկա, ջա'ն
 Հալոյն հայրապետ
 Մարք յաւատարիշ երկի,
 Խաշ իշան ու արժնեց,
 Ղիմ պարտն,
 Մեր նոր Քաղաւոր
 Ծրնեց Քաղաւոր
 Ու զիբ կիսարտն,
 Այ պապի մանկո՛րք,
 Ղիմ պարտն,
 Որ կային հաւատար լի բոլոր:

Երաւհայտ տարրերանք ցույց է տալիս, որ հետագայում գրանցված արձակի մեջ «Այս արկիւս-ը գարնէն է «Այսոր կա», «Քաղաւորքս-ը» «Քաղաւոր կա», «մանկաբէքս-ը» «մանկաբէք», առաջ բերելով «պարտն մանկաբէք բոլորովին նոր և այլմաստ գրանցմանը» «երկի, խաշ իշանս բառերը, որ նշանակում են «մկով, խաշ հանեց» գրանքն են «նմ երեք խաշին տնտնագն և այլն»:

Ուշագրութիւն է գրաւում Հետեւյ պարագան: Խաշպապն իր շարքը գրի առնելիս նշում է. «պարքս գրեցի»: Զարմանալի կերպով նոր նախնիական գրի առնված այդ հարսանեկան քրտա-կույտն էլ հարսանեկան այլ երգերի հետ միասին կաշկէ են պարտն: Այդպէս է վկայված Ծ. Եւս-գիգի մանթապարտիւսան մեջ. «Այս ազաւազված պարտնիս արձակները մեզ հազարդն է պ. Մի-թայնի Զուրարյանը»²¹:

Խաշպապի մաս այս երգ չկա, թերևս ձևա-գրից թերթեր ընկած լինելու պատճառով: Երա-հայտ արձակն էլ, շնայած հանգիստում է 1559 թ. արդուներ, բայց գարնայ կրում է աղետաման որոշ կնիք:

Փնեմոյ առից տարրերակում հատուկ ուշա-գրութիւն են գրաւում Հետեւյ տղերք.

Այս ազատ մանկո՛րք
 Ըն պատերազմի,
 Քուրբն չազկատւոր,
 Ղիմ պարտն,
 'Ի ի կաշնեկա, ջա'ն

Խաշը հարսանիքի մամանակ փեսային ուղնե-ցող ամուրի կրիտաւորներին մասին է, որոնք հայրաթիւս տվյալ հաւովանի (զրիմահայերի) պա-տերազմող հիմնական ուժերից են համարվել: Այս առումով առից երգը բացառիկ տեղ է գրա-վում մեր միջնադարյան ժողովրդական երգերի շարքում: Միշտ է, և՛ կանի ողբը, և՛ «Վայրի հատուկ...»-ը, և՛ առանձին ալլ նմուշներ կազմած են Հայրենասիրական ու Հայրենապաշտպան քրտ-չակի արամազրութիւնների հետ, սակայն, այս-տեղ հանգիստում ենք միանգամայն նոր իրադու-թյան: Տվյալ դեպքում զգիւրդված են նաև հար-սանեկան ժեսին մամանեցող պարերը, որոնք միամամանակ դիմած են իրեն «պատերազմիս ուժեր» իրենց «շողկատուս թրքով և կայնեկով, աշխնեք» զնգով կամ դեպապետով, նաև երա'նց է, որ արժան է Պրիգոր (ուսափորիք), Մարթում առաւմանմայրք և Նրեշտալու: Թերևս Հենց այդ պատճառով է, որ այդ երգը հարսանեկ է մինչև XIX դար և գրի առնվել նոր նախնիականով՝ թե-կուզ և արցնե խիստ աղափոխված, բայց որպէս քրտական երգ:

Վենեթիկի N 1220 ձևագրում պահպանված հաշորդ նորայիթ՝ կանի ողբի տարրերակներից է և ունի շեղումներ թե՛ Ղ. Ալիշանի²² և թե՛ մեր աղ-տագրում²³ փոփոխակների նկատմամբ:

Վենեթիկի N 1220 ձևագրում պահպանված հա-շորդ նորայիթը («Գիշուս և խուս, ա'յլ, լի...»), ինչպէս նշվեց, Խաշպապի համանուն սղերնա-տողն ունեցող երգի մի տարրերակն է՝ «գրաւոր-ված Մ. Արեղյանի, Ա. Չոպանյանի և մեր կողմից»: Այստեղ սահմանի ենք համարում մանրանալ նշ-րանք տարրերութիւնների վրա²⁴: Առենք միայն, որ այս երգի առանձին տները երևան են գալիս հայրենեկների շարքերում, իրեն ուրույն միափոխներ, ափելի թան բացահայտելով իրենց տեղած ձևա-պարի մի ժողովրդական երգին հատուկ դիզպա-կներ:

Այժմ, N 1220 ձևագրում գտնվող հաշորդ տա-րրերակի («Առաւում շնորհաւոր աշխ...») մա-սին Այն հարսանեկան երգ է. զգիւրդում է հար-սանեկան:

²⁰ «Աղագրութան հանդես», դիւր VII-VIII, 1901, էջ 82.

²¹ Նախ տեղում, էջ 84.

²² Ղ. Ափրեւ, Հայոց երգ ուժակներ, Վենեթիկ, 1857, էջ 3-7.

²³ Առ. Փաշեպուկյան, նշվ. աշխ., էջ 226-230.

²⁴ Նախ տեղում, էջ 120-121, 122-122.

նացուին, փեսացուի հաջող ընտրութիւնը և հաւ-
կապնա հարսանեակն կենաց ծառը: Խաչազուղի
գրի առած որինակում նախ զգաւորում է այդ
ծառի «բարեբաւ-հյուրը, ապա՝ «մեղեմաւ-հյուրը»,
հետո՝ «եներեմաւ-հյուրը, իսկ նորահայտ որինա-
կում առկա է այլ հերթականութիւն՝ «միջնայնը-
ղին», «եներեմաւըղին», «եներեմայնըղին»: Փոփոխ-
ված են նաև տները, տողերը, կրկնակները: Ահա
մի-մի առան նորահայտից և սուղազգովից:

Աստուած շնորհաւոր այնիք

Վահագ, որ արտւ,

Քաղաւոր.

էն առ ու քալէ այստար,

Ձի յուսուն ընկնէ թէ բամբին,

Քաղաւոր:

Աստուած շնորհաւոր,

Աստուած շնորհաւոր

Քաղաքին վահանն, որ արտւ,

Քաղաւոր:

Քն վարդն ընտրով,

Քն վարդն ընտրով էտտ,

Ի նաան Հասարա համարող,

Քաղաւոր:

Ներկայացված այս տների երկրորդ կնանքի
տարբերության պատճառն էլ նստառաջութիւն
կազմած երեսուրթի առկայութիւնն է: Խաչազուղի
որինակում վրձնակն աղկնի բամբարը է և այնտեղ
վերջին տան մեջ է, որ աւելում է.

Քն առ ու քալէ,

Քն առ ու քալէ այստար

Ի յուսուն ընկնէ թեւ բամբին,

Քաղաւոր:

Այս տողերը փոքր ինչ այլ ձևով հանդիպում
են նաև նորահայտ Անյս որինիս նորա երգում՝
նորից իբրև վերջին տողեր.

— Ճարտ, առ ու քալէ,

Ձիմ պարտն,

Ընկնէ թէ բամբին...

Մասնագիտական առումով վերևում քննված օրի-
նակներից բացառիկ արժեք են ներկայացնում Հաս-
կապնա Վենետիկի Մ 1330 ձեռագրում պահպան-
ված տարբերակները, որովհետև դրանք էլ գրի
են առնված նույն ցաղաքում (Վաֆա-Փնոգոսիտ),
ուր Խաչազուղին է գրի առն իր շարքը: Ծվ հԲԿ
Խաչազուղի շարքը գրի է առնվել 1608 թ. ապա
Մ 1330 ձեռագրի շարքը՝ 1589³⁰, Հնգամենը երկու

տասնամյակի միջոցում երևան եկող այնքան ակ-
նառու տարբերությունները, որ կան քննված նմաշ-
կներում, մի կողմից խառում են այդ երգերի իրա-
կան կյանքում կրած թեմական փոփոխություն-
ների, իսկ մյուս կողմից՝ երանք, իրոք, Գրի առ-
նվում և ոչ թե միմյանցից կամ մի ընդհանուր
աղբյուրից ընդդրեմակված լինելու մասին: Ոչ
վերաբերում է Մ 10208 ձեռագրում գտնվող տարբե-
րակներին ու նորույթներին, ապա դրանք էլ մի
ուրիշ կողմից են գալիս համոզելու վերոհիշյալ
հշմարտության մեջ:

Վենետիկյան նշված տարբերակներն ուշադրով
են մի այլ առումով հա: Միշտն սեռանք, Մ 1330
ձեռագրում հանդիպում ենք «Ասաա՛ղ, ջղ՛կոնն
սանն...» երգի մի նոր տարբերակի, որը գտնվում
է Հենց մեզ հետաքրքրող երգերի շարքում: Այդ
երգի մի ուրիշ օրինակ էլ նույն ձևով գտնվում է
Խաչազուղի գրի առած երգաշարքում: Այսպիսով,
այդ երգը փաստորեն հանգնա է գալիս իբրև ըն-
կնդող երգերի թաղկանցուցիչ միավորներից մեկը:
միշտ է, Հենք դա նկատել ենք Խաչազուղի գրի
առած երգերը սուղազուղին և ուշադրության հրա-
վիրել նրա ու Խաչազուղի շարքի մի ուրիշ երգի
(«Ա՛յ կանանչ, ա՛յ կարմիր...») ստեղծագործա-
կան կապի վրա³¹, բայց դրան առանձին կարևո-
րության չլինեք աղկը: Այժմ նորահայտ տարբե-
րակները ետրով են ակնարկա գարնեում եկաւորում
ստեղծագործակները և պահպանում որոշ քաղաքա-
րութիւն: Փակի որ կտնի ողբը ձեռն է կրկնիկա-
յում, ուստի նրա հետ ստեղծագործական առանե-
նահատկութիւններով կապված «Ա՛յ կանանչ,
ա՛յ կարմիր երգ»³² էլ (գրեն նրան կից հանգնա
եկող «Քաղաւոր իմ ոսկին երգի»³³ և նրա տա-
րբերակները³⁴ հետ միասին) պիտի սիրված լինեք
այն ժամանակվա կրկնիկյան Հայության կողմից:

Ուշադրով է նաև, որ «Ա՛յ կանանչ, ա՛յ կար-
միր...» երգում հիշատակված է, որ նկարագրված
ծիսական մրցույթները տեղի են ունենել սուրբ
Թորոսի չրդապատում.

Քն եկին ի յիւրար

Ու մտին ի մտան...

Ի Սուրբ Թորոսու:

Իսկ սուրբ Թորոսը գտնվելիս է եղել Սիս ցա-
ղաքից ոչ այնքան հեռու ԾՔն կտնի ողբը կապ-
վում է XIII դարի 60—70-ական թվականների,
իսկ «Ա՛յ կանանչ, ա՛յ կարմիր» կրկնիկյան Հայա-
ստանում:

³⁰ Հետ միջոցում ստեղծագործությունների 1330 ձեռ-
ագրի պատկանում է 1577, 1589, 1604 թթ. և մեզ հաս-
րդարող երգերը գտնվում են 1589 թ. բամբուն:

³¹ Առ. Մեղակեյան, նշվ. աղ., էջ 472—473:

³² Նույն տեղում, էջ 133:

³³ Նույն տեղում, էջ 134—135:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 136—137, 138, 139, 473—475:

առնի ավելի վաղ ժամանակների հետ, ապա զեր-
բինիս տարրերակները գալիս են շատ ավելի հե-
ռավոր ժամանակներին: Հիշենք թիկնույ աճ՝ իմ
առավոտատուր...» երբը՝ հապտմ Հնթանասա-
կան դարերին հնուց և քրիստոնեական կերպարներ
ընդունող կնուսերի հին ժոկորի, ինչպես նաև որ-
ոցային Համենի երգերի հետ:

Հնիկեղով այս հետքի վրա, հարող ենք առել,
որ նախադասի գրի առած շարքը և երան պատկա-
ռող մյուս երգերը, էին ոչ ամբողջացան, ցանն մի
մասով, Դրիմից առաջ կամ միամասնական հայա-
նի են հեղե նաև Կիլիկյան Հայաստանում: Երեւոյ
ժողովում երանը հիմնական որինակներն առնելի
հին են և, հավանաբար, ունեն համահայկական
ընունք: Հիմք կա պնդելու, թե այդ երգերը, Կիլի-
կիային ու Դրիմից առաջ, սիրված են հեղե Անիում:

Ավարտելով մեր խոսքը, հարող ենք առել, որ
այս անգամ որպես նորարար, մասնագետների
տրամադրության առկա են գրվում հայկական ժո-
ղովրդական խաղիկներից ջարդ հայտնի առաջին
Հազարի շարքը և մի առանձին նմուշը: Դրանք,
չնայած պահպանվել են XVI—XVIII դդ. մեղագրե-
րում, սակայն, ըստ ամենայնի, գալիս են առավել
վաղ ժամանակներից: Որպես աչքդիտները, նո-
րահայտ նմուշները հազվի զհարկեր են հայկա-
կան ժողովրդական խաղիկների միջնագրային
ժազման ու տեսքի մասին ժողովորդ պատկերա-
ցում կազմելու և երանց ընդհանուր ուսումնասի-
րության տեսակետից:

Նույնքան (էին ոչ առավել մեծ) կարևորու-
թյուն են ներկայացնում ժողովրդական երգերի
նորահայտ նմուշները, որոնք հնարավորության են
ապրիս էլ ավելի համոզվելու նախադասի շարքի՝
երա կողմից գրի առնելու, երանց առավել հին
ժամանակների մեռնող լինելու, ուշագրավ տար-
րերակներ առաջացրած լինելու և այլ կարևոր
հարցերում:

* * *

Չնայած ու առաջին աղբյուրներից մեկ հայտ-
նի են հարանեական մի քանի տաղեր, որոնք զգա-
լի անշխմայուններ ունեն միմյանց, ինչպես նաև
ժողովրդական հարանեական երգերի հետ: Այստեղ
հարկ են համարում ներկայացնել պրակտիկ երեք
նմուշ՝ մասնագույն անկող երանց կաղը հա-
կապեն ներկայացվող ընչա օրիկլու եռու ժողովրդ-
ական երգի հետ: Ստեփանակ գրանց առան-
մին-առանձին:

ա) ընմենագոր ալը քաղաւոր քաղաւարաց:
Հայտնի է որպես շարական⁴⁵, Հնդկանի անունը

⁴⁵ Ս. Անտոնով, Հին և նոր պարսկական կամ անվոր
շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 172—173:

լի պահպանվել: Տարագրվել է մեկ մեղագրի հիման
վրա: հարաւ է ընդարձակագրական էջըրումներ:
Յեղ հայտնի են նույն անեղեղագրերից: XVI—XVIII դդ-
րերի մեղագրերից: Բարեւ էլ անց են գալի կամ
Մարտիկներում, կամ Տարագրաններում, բայց ոչ
հարանեականներում: Փաստորեն այն երգ-առջ է և
ոչ թե շարական (սե՛ն մանթ, 42): միշտ լի
անգրանցանկ, որ այն շարականը երբևէ ժամա-
կարգության մեկ չի եղել, այլ երգվել է հնդկացուց
գործա⁴⁶: Կամ թե՛ այն թե՛ որևէ կանանի մեկ է
գրվում և ոչ էլ ձայն ունի⁴⁷, Դրա զեմ են խոսում
N 361, 362, 370, 371, 4175⁴⁸, 3975 և այլ Մարտու-
ները, որ այն զեմեղվում է պսակի կանանի մեկ
և ունի խաղաղորդում որինակներ N 3975 Մարտու-
ցում անկա է զուտ կանտեանին ընունքի ցուցում,
որի համոտանի երանքի հետ նախադասիկերին
տուն ի սուրբ խորհրդին կամ՝ իսմանկ, և ապա՝
շարքը և նույն, և [թանանի] անուն զիսել ի
զիսել նայա և կաղը պսակ (թերթ 10ա): Այս
բնագրին էլ խաղաղորդում է:

բ) ընախախցիկ և զառնացիկ իկիկեղ: Մեկ
հայտնի է այս առաջով անվող մի ամբողջական
անտիկ երգ՝ գրվում նախորդի մեղ, նմանու-
թյամբ և անեղաթյամբ: Դրա սկիզբն է, ահա, որ
կեղվել է նախորդի վերջին և մեղագրերում երան
կեղե արունց պարզաթյամբ: Վկայվում է նաև, որ
այդ առն իրեն հայտնող առնի հետ միասին
երգվել է որպես առնի երգի կրկնակի Այս կրկնա-
կով է ավարտվում հարանեական մի ուրիշ ան-
ուն երգ, որի սկիզբն է.

գ) ընչա քաղաւոր ու մասնի ընդ գրուն եռ:
Դա էլ անտիկ է և հայտնի մեկ որինակով: Բա-
ցարն է հակադաս իր ասլովահայրանեարական
բովանդակությամբ: Այստեղ նորագույնները հա-
մեմատվում են Տրգաւ թագավորի և Այլանն թա-
գաւա հետ, փեսաներայիններ (աղաները)՝ Մու-
շեղ զորավորի, իսկ շաղորդ՝ Տարալիճ Օրդնյա-
նի: Ըստ երեսնամեկ անեղեղվել է XIII—XIV դդ.
և կեղվել ավելի հին ժազում անեղեղ նախորդ եր-

⁴⁶ Կ. Զոնգրան, հարանի մեղը հայ միջնագրային
գրականության մեջ, Երևան, 1903, էջ 212:

⁴⁷ Նախ անկում:

⁴⁸ Այս մեղագրին այն էմբն է, որին կատարվում է
ընտրի առանց արագաթյունը համեմատությանից պաշ-
կում է, որ՝ 1. Տեղագրի ժամանակ ոչ թե 1904 թ. է, այլ
1924: 2. Վերագրում անտիկ պսակն առնի կեղվել քա-
նոր (շաղալից շարիկ), զիկարկանեկ լինելով, լին
պարզվել 3. Տաղը վերջին անի և 2 առն, որոնք զուտ
են թալիկի 4. Բացիք խաղաղորդում է և. նախորդի է
ոչ թե մեղագրում պսակն, այլ ըն անի վերջ աղանե-
թան, թե կանեղին քանակային (Թերթ՝ Երան-Երան):

գերին, ներհայացող այս փնչի փոխադարձ կապը պիտի բացատրեն տաղի, փոխի և մեղեդու հարաբերությամբ, սահմանված ըստ եկեղեցական տարադասությաների: Գովաք չէ պատկերացնել, թե ինչպես կարող էին ժնյա արիւնքը ետք և նման ուրիշ ժողովրդական երգերի ազդեցությամբ, հարսանեկան հանդեսները հոխացնելու նպատակով,

մեղին քննվող երեք երգերը: Մտքին տպագրում ենք նաև զրանք: Առաջինի համար հիմք ենք օտնեցել աշնայիս օրինակներ, որոնց վերջից կըցված տողերն ազնի ճոխ են և ունեն տարույն երգի տեղք: Այս հավնումով, ըստ երևույթին, ազնի կարճ ու զիպուկ են զարերն ժրտական տարադասություք և զուրա թաղել ժյուս երկու երգերը:

ԲՆԱԳՐԵՐ

Ա

- Առտեկ մի կու գալք, Վարդհր,
Գիտցայ, թէ զեռ է, հա՛յ,
Քլգրան մի կու գալք, օմրու՛մ,
Ծարիկս ի հեռ է:
5 Հանե՛ր, հանանե՛ր, Վարդհր,
Հա՛յ, հանե՛ր:
Ախթամար, կասեն, Վարդհր,
Հինգհարիւր տուն է, հա՛յ,
Կու սիրեմ զքեզ, օմրու՛մ,
10 Աքերըզ քան է:
Հանե՛ր, հանանե՛ր, Վարդհր,
Հա՛յ, հանե՛ր:
Պըզիւնքզ է կարմիր, Վարդհր,
Գիտցայ, թէ ետ է, հա՛յ,

- 15 Պայիկըզ երկայն, օմրու՛մ,
Գիտցայ, թէ տա է:
Հանե՛ր, հանանե՛ր, Վարդհր,
Հա՛յ, հանե՛ր:
Ախթամար, կասեն, Վարդհր,
20 Աքերն ծով է, հա՛յ,
Քոյ մարդ է եկեր, օմրու՛մ,
Ջրեզ՝ ինն կու գովէ:
Հանե՛ր, հանանե՛ր, Վարդհր,
Հա՛յ, հանե՛ր:

Աղբյուր՝ Մաշտոցի տեղան Մատենադարան, Ան.
N 10708, Թերթ 83ա:
Թաղերը՝ 14 յար փն ետու Երկանը՝ 2-4 յաղկներով
ժառար սղված է: Ունի յաղեր:

Բ

- Ի յալա լեռնէն ի վայր, ա՛յ,
Ի յալա լեռնէն ի վայր, ա՛յ,
Գրած, ա՛յ, ուղարկած, իմ հա՛ն,
Ենեմք խառնած, ա՛յ:
5 Իւր մէջն ալ սիրով, ա՛յ,
Իւր մէջն ալ սիրով, ա՛յ:

Լցած. զիւր բոլորն, ի՛մ հան,
Ուկով կազմած է, ա՛յ:

Աղբյուր՝ Մաշտոցի տեղան Մատենադարան, Ան.
N 10708, Թերթ 172ա:
Թաղերը՝ Ամեն տան 2-րդ տաղը կրկնված է՝ ըստ
Եսիւրդ տաղի զիմաց կառ զիւրիկ (զիւրիկ) եղումներն Ունի
յաղեր:

Գ

- Քէ Թուին էր աներ, ա՛յ,
Քէ Թուին էր աներ, ա՛յ,
Ջիւր մոշրաշպարիկն, ի՛մ հան,
Գնացեր զկա ի չուր, ա՛յ:
5 Այն հարսն էր հեծեր, ա՛յ,
Այն հարսն էր հեծեր, ա՛յ,
Ջիւր քուտակ չորին, ի՛մ հան,
Գնացեր տուտ ի յորս, ա՛յ:
— Քալա՛ւ, լից ու տուր, ա՛յ:
10 Քալա՛ւ, լից ու տուր, ա՛յ:

- Ջառ պաղուկ չրկու, ի՛մ հան,
Երես եմ ծարաւեր, ա՛յ:
— Երկինքն ամպ ու պարզ, ա՛յ,
Երկինքն ամպ ու պարզ, ա՛յ:
15 Զուրքս պիտու ու պաղ, ի՛մ հան,
Գիշիւն տամ ի քեզ, ա՛յ:

Աղբյուր՝ Մաշտոցի տեղան Մատենադարան, Ան.
N 10708, Թերթ 172ա:
Թաղերը՝ Ամեն տան 2-րդ տաղը կրկնված է՝ ըստ Եսիւրդ
տաղի զիմաց տղված զիւրիկ եղումն Ունի յաղեր:

- Տալն առաջին դասին, ա՛յ,
 Տալն առաջին դասին, ա՛յ,
 Ինձ պաղ մ'երեւաւ, ի՛մ քան,
 Պիտի վճարես, ա՛յ:
 5 — Մա՛, լաւ, բեր վկա, ա՛յ,
 Մա՛, լաւ, բեր վկա, ա՛յ,
 Քէ քեզ պար պարտիմ, ի՛մ հան,
 Հազար վճարեմ, ա՛յ:
 — Երկինք քեզ վկա, ա՛յ,
 10 Երկինք քեզ վկա, ա՛յ,
 Երկիր ու գետինք, ի՛մ հան,
 Լուսնն՝ արեգակն, ա՛յ:
 — Վախեմ ի հորէս, ա՛յ,
 Վախեմ ի հորէս, ա՛յ,
 15 Հորէս ՚ի ի մորէս, ի՛մ հան,
 Մէկին պարտեմ, ա՛յ:
 — Քո հարս է մեներ, ա՛յ,
 Քո հարս է մեներ, ա՛յ,

- Քո մարտ՝ ի նաշին, ի՛մ հան,
 20 Ջրս մէկին կորալին, ա՛յ,
 Ջրս մէկին կորալին, ա՛յ,
 Սկսեմ է կնեք, ա՛յ:
 — Մա՛, ամ ինչ շահեցար, ա՛յ,
 Մա՛, ամ ինչ շահեցար, ա՛յ,
 25 Այդ երեք բանէն, ի՛մ հան,
 Ինձ զէջ կամեցար, ա՛յ:
 Իմ հայրքն քեզ աներ, ա՛յ,
 Իմ հայրքն քեզ աներ, ա՛յ,
 Իմ մայրքն քեզ պարանչ, ի՛մ հան,
 30 Իմ մէկին կորալին, ի՛մ հան,
 Քեզ կթխարեկեր, ա՛յ:

Աղբյուր՝ Մուսաբե ռեփան Մամեկապուտ, Էն.
 № 18705, թիւք 1727—1741:
 Մուսաբե Ամեն առ 2-րդ սուրբ Կրկնով է քառ եւ-
 իորդ սուրբ զմեջ արժան Վերսն երամի Յնի խաղեր:

b

- Քրիստի մի առեք
 Ջիւր մաշտպանին,
 Ի՛մ առն,
 Կերթար զկո ի քար:
 5 Կարեմ մի Հնձեք
 Ջիւր քուռակ չարին,
 Ի՛մ առն,
 Կերթար սուտ ի Հնա:

- Գնաց եւ առաց.
 10 — Այս պաշտակ չրէս,
 Ի՛մ առն,
 Երեսն էմ ծարաւան:
 — Երկինք ամպ ու պարզ,
 Զարե պաղ ու պիւտ,
 15 Ի՛մ առն,
 Զի կարեւոր ամա քեզի:

2

- Էյն առջի սիրուն
 Դու պար մի պարտիս,
 Ի՛մ առն,
 Պիտի վճարես:
 5 — Մա՛ լաւ, բեր վկայ,
 Քէ քեզ երբ պարտիմ,
 Ի՛մ առն,
 Հազար վճարեմ:
 — Երկինք քեզ վկայ,
 10 Երկինք ու գետին,
 Ի՛մ առն,
 Աստեղքն ու լուսին:
 — Մա՛, լաւ, դու գնայ,
 Զամբղա մի՛ մար,
 15 Ի՛մ առն,
 Քո հայրն չէ՛մ հա:

- Քեզ գեթ լինիմ,
 Հոգ էմ քո ստին,
 Ի՛մ հան,
 20 Զամբղա որ քայլեմ:
 — Մա՛, լաւ, խենթացար,
 Եկեաց թափեցար,
 Եկեաց թափեցար,
 Ի՛մ առն,
 Կամ թէ գինով էս:
 25 — Այս քո կարտառն
 Եկեցունք է զաշէր,
 Ի՛մ առն,
 Միտս է մայրեր:
 — Մա՛, լաւ, կու վախեմ
 30 Հորէս, իմ մորէս,
 Ի՛մ հան,

- Մէկիկ կըբարէս
— Քո հայրդ ժեռնի,
Քո մայրդ վեր եաշի,
35 Քձ էան,
Եղբարդդ ի գինին:
— Ամ ք՛նչ շահեցար
Այդ երկու բանէն,
Քձ տուն,
40 Ինչ զե՛ս կամեցար:
— Քո հայրդ ինն աներ,
Եւ մայրդ ինն զոջանչ.
Քձ տուն,
Եղբարդդ կըթաղենկերս:
45 Եկ, որ քեզ առնմ,
Կարտա չի ժեռնիմ,

- Այս օրիկըս նոր,
Այս արնըս նոր,
Քաղաւորես նոր,
Ղիմ պարտն,
5 Մանկաբն եւ հնազանդ:
Այս ազատ մանկաթի
Եւ պատերազմի.
Քուրդն չաղկաւոր,
Ղիմ պարտն,
10 'Ի ի կաշնեւա, չա՛ն:
Հայոց հայրապետ
Սուրբ Լուսաւորի՛ն երկի,
Խաչ իհան ու օրհնեց,
Ղիմ պարտն,
15 Մեր նոր Քաղաւոր:
Օրհնեց Քաղաւոր
Ու զիր կիսարտն,
Այ պաղի մանկաթի,
Ղիմ պարտն,
20 Որ կաշին հաւար 'ի ի բոլոր:
Մար ըզՄարիմ՝
Սուրբ աստուածածին երկի,
Խաչ իհան ու օրհնեց,
Ղիմ պարտն,

- Ասա՛խ, ըզլեռնն առնմ,
Որ տանկաց դուռն ընկնչ գերի:
Իմ լուս, իմ լուս
'Ի իմ լուս ու սուրբ կույս,
5 Սուրբ խաչն օղեակն

- Քձ տուն,
Հանգչի իմ հոգին:
Այս է սեր մարմնայն
50 Եւ որ է բարին,
Քձ էան,
Մեզ վայելչութիւն:

Աղբյուր՝ «Մար ցուպի մեղարաց Սրբոց Յովորեանց», Երուսաղեմ, Ե., 1971, էջ 294—295 (Ան. Մ.1537, էջ 292—293, Ժամանակ՝ 1724, տեղ՝ Փիլիս): Այս մեղարամ պահման տալի 2 սարերակները զետեղման են ժի քեզ-հանար խորագրի տակ՝ «Մաղաքս սիրտ սուրբ զոյժով աստու»:

- 19 Ճեղարամ՝ Քձ զիմ:
21 Ճեղարամ՝ Այս՛:
23 Ճեղարամ՝ եղբուն:

Է

- 25 Մեր նոր Քաղաւորին:
Օրհնեց Քաղաւորին,
Ղիր հայրաւնկբարն,
Այ պաղի կուսանք,
Ղիմ պարտն,
30 Օր կաշին հաւար 'ի ի բոլոր:
Հրեշտակն երկնուց
Անցեր ու օրհներ էր,
Անցեր ու օրհնեց,
Ղիմ պարտն,
35 Քաղաւորն ի վաճառն:
Հրեշտակն օրհնելով,
Մանկաթի զովելով,
Ճարտ, ա՛ս ու քաշ,
Ղիմ պարտն,
40 Հնկնչ քի բաժին,
Հնկնչ քի բաժին:

Աղբյուր՝ Վենետիկի Միսթարանների միտրանսֆրան Մատենադարան, Ան. Մ. 1220, էջ 296 (Խախ. 609):

Քաղաւոր՝ Գ՝ ի իմ պարտն. ազգման է ըստ 24 և 29-րդ տողերի: 2 Մանկաթի 2 դուռնի 2, 14, 19, 24, 29-րդ տողերը լրացման են ըստ 4-րդ, 24-րդ և 29-րդ տողերի 24 ու իմ. լրացման է ըստ 14-րդ տողի 29 Այ իմ. լրացման է ըստ 19-րդ տողի:

Ը

- Հնկնիս ու ամենուս
Սուրբանն ի մոլորան երկի,
Իր ոսկի գունտն կու խաղաւոր
Իմ լուս, իմ լուս,
10 'Ի իմ լուս ու սուրբ կույս.

Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 Խաղաց՝ ի Լեւնի երևու.
 — Ա՛ռ, խաղա ու մտր աստառիդ:
 15 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս,
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ.
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 — Խաղաշ, խաղն քե վաբել է.
 20 Ես ու ի՞մ աստառս քէջ գերբի
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ.
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 25 — Լեւ՛ն, դու ասեմիկ լինիս,
 Զբեզ անեմ ի՞մ Բախտիս Բազաւոր
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ,
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 30 Լեւնիս ու ամենուս
 Լեւնի ի բնորին նստել,
 Դաստառական աշիշն ու կու շարս
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ,
 35 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 — Քերվանդ, որ ի Ստի կերթաս,

Դան խաղադր ասեմիս աստառիս
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 40 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ,
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 Ոնջ որ պապն աշ զան բեջ,
 Շատ Հեծեղ քաշեց կրամսդ:
 45 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ,
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 Եկաւ ի ասեման կրաւ,
 50 Շատ գեանք Լեւնի արքնելի:
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս մտրք կոչաւ,
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս
 55 Իսոս զիր Լեւն արգին
 Ու Հասաւ որտի մարաղին
 Ի՞մ չուս, ի՞մ չուս
 'Ի ի՞մ չուս ու մտրք կոչաւ
 Մտրք խաշն օգնական
 Լեւնիս ու ամենուս

Աղբյուր՝ Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարան, ձեռ. № 1320, էջ 297 (Նախ. 403):

Ք

Աստուած շնորհաւոր աշիշ
 Վաճառ, որ աշու,
 Բազաւոր.
 Էն առ ու քաշ աշուսոր.
 5 Զի չուսուն շնիկն քէ բամբն,
 Բազաւոր:
 Էն քզիկն ի կուսանջ տո,
 Ի խաշ անեղ զանկատարաց,
 Բազաւոր:
 10 Էն քզվորզն ընտրոզ խառ,
 Ըշնառն Հասարն Համբուրոզ,
 Բազաւոր:
 Էն միշնաւգրին աշուսոր,
 Քեզ խեւոր բերեմ խաղաշ.
 15 Բազաւոր:
 Էն Ենթանաւգրին աշուսոր,
 Մերկնի բերեմ սիրեւոզ,

Բազաւոր:
 Էն Ենթանաւգրին աշուսոր,
 20 Քեզ խաղաղ բերեմ բամբնի Բազաւոր
 Բամբնի կրք ի բեմն կելր,
 Քրիստոսնից որ(Երն Հաստաւոր,
 Բազաւոր:
 25 Էն ասն՝ լընասնի ասեկըն
 Պատրուշ, որ կրթաշ ու ամէ,
 Բազաւոր:
 Ամէր ու Բիճէր, կելր,
 Կաֆաշի զաշարն մամկէր,
 30 Բազաւոր:

Աղբյուր՝ Վենետիկի Մխիթարյանների մատենադարան, ձեռ. № 1320, էջ 298 (Նախ. 403):
 Բազաւոր՝ 7 է փյո Էն 25 զընասնի փյո՛ւ ընտանի, 30
 Բազաւոր քէ. լրացված է բառ նախորդ տեղի:

եռալին իւրով ետի որհնութեամբն առաւու-
մային
նւ Բագաւորս այս պրտակի,
Փնայս ընդ Հարեմնս պրտակի

Աղբյուրն՝ Ա Մարտի տնիս Մասնագրան, մե-
ճ 2009, քիթ 1109—1119: Ե ետի տնիս, (տանկա-
նիք Գեղ, Մ 163, քիթ 229—239 (Փարթ, Եղարայն
գրագրան, Վաղթ-Քնիկա տաղարկի):

Ետեղն՝ Ա իւր որհնութեան
Քաղիք՝ 5 Ե Եղարայնի փի Եր զարդարի 8 Ե
Եղայ փի եղին 11 Ե Երաւման ետնութեան 12 Ե
բարեբանին 14 Ա յարեմ: 15 Ե իւր Գե յալին 16 Ե

Մարտ այս ինչիւն.

40 Ե որհնութեամբ առաւուսային միտարին.
Փարս տաղար Հոր և Երգայ, Հոգայ պրտ,
Ե Թրտարի տնիսագր Բագաւորին:

յուր: 17 Ա առաւ Ե Գաղար 18 Ա իւրեղ պրտ
21—22 Ե ին: 24 Ե Եղարին 25 փի զու: 26 Ե յարեմ
28 Ե ամբայ փի տնիսին 27—28 Ե ին: 29 Ա տաղար-
ին 24 Ե մարտարայն: 32 Ե տնիսին փի տնի-
սին 30 Ա ին՝ առաւուսային 29 Ա առաւուս: 40 Ե մի-
տար 41—42 Ա ին:

Այս ընտրի որհնութեամ տալ ման պրտերու-
թեանից ընդ եղի տաւ-ի փի՝ տա:

ԺԲ. ՏԱՂ ԹԱԳԱՆՈՐԱՆ ՆԻ ՊԸՍԱԿ, ՈՐ ՅԵՆԵՂԵՍԻՆ ՄՏԱՆԵՆ

Ուրախացի և զուրանացի, ընկզկից,
Բերկիւնայ, ցրեմայ մարտարագր ըրու-
տալմ:

Քաւանայ, որ մտանն ընդ գրուն ջո,
Մղայ նմանեալ Մեղիսիցի քաւանային:
5 Մարգարայն, որ մտանն ընդ գրուն ջո,
Մղայ նմանեալ Մանփանիսի արհաւագի:

Այս մանկուն, որ մտանն ընդ գրուն
ջո,

Մղայ երմանեալ իրի մանկանց Գանիլի-
Բագաւորս որ մտան ընդ գրուն ջո,

10 Սա երմանեալ Քաղարի Բագաւորին:
Այս Բագաւոր, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա երմանեալ Հեղինիսի սուր Բագաւորին:
Բագաւորագրայ, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա երմանեալ Մղարին մեծ արքային:

15 Փղարայն, որ մտանն ընդ գրուն ջո,
Մղայ երմանեալ Փղարայնին Մղարին:
Այս կանայ, որ մտանն ընդ գրուն ջո,
Մղայ նմանեալ իւրարիցի մարտանց:
Որհնեալ է Հայր և Համարայն և սուր Հոգին,
20 Փղարայն որհնեալ է Թրտարի յալմ յար-
տան:

Աղբյուր՝ Մարտի տնիս Մասնագրան, (տա-
նիսին Գեղ, Մ 163, քիթ 229—249 (Փարթի Եղ-
արայն Մասնագրանի մտարկից. Վաղթ-Քնիկա տա-
ղարկի):

Քաղիք՝ 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16-րդ տաղից Հեա-
(արիսին՝ յարտարայն 2 տաղանց տնիս Հեա) որ-
նիւր (Վարսի, Վարս Վարսայն և) յալ (Վարսի, Վարս
և) որհն, որ զիս ինքն տալ տնիս 2 տալ նման եղմ
12-րդ տաղի իս, որհնին զանց տնիսայն Հեա
զայն է զիւրեղ-տաղար: 11 ին Այս 18—20 տալ
փի՝ տ:

ԺԳ

Այս Բագաւոր, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա նմանեալ մեծ Տրտարայն Բագաւորին:

Այս Բագաւոր, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա նմանեալ Աշիսի տնիս մեծ Բագա-
ւորին:

5 Այս փնեղարայն, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա նմանեալ յալ Մուղիցի գրաւարին:

Այս իսնեղարայն, որ մտան ընդ գրուն
ջո,

Սա նմանեալ Տարայինի գրաւարին:
Այս քաւանայ, որ մտան ընդ գրուն ջո,

10 Սա նմանեալ Մեղիսիցի քաւանային:
Այս Փղարայն, որ մտան ընդ գրուն ջո,
Սա նմանեալ ինքնուր սուր Փղարին:

Միտարն է մարտար

Փաստ տաղար Երարայնին

15 Անցեալ, այժմուս և աղարայն:
Ուրախացի և զվարնացի ընկզկից,
Բերկիւնայ ցրեմ մարտարագր Երարայնին:

Աղբյուր՝ Երանի Ե. Տարին տնիս գրաւարին
և արիսին Բագաւոր, Քար Աղարայնի արիսին, Մ 207—1
(Եղարինի տնիս է 111 գրամ՝ 2 փի տաղարին մե-
տա Քիթիցի՝ Եղարի տնիսայն տալ Բագաւոր... և Եր-
ան Հեա միտարի՝ որհն Եղար (փի) և փնեղարին
է փնեղարին տալ Բագաւոր և զարհաւ... միտարին):
Քաղիք՝ 2 Բարին 4 Բարին 6 յալ 17 մար-
տար:

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРМЯНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

В 1956 г. были опубликованы собранные нами из рукописных источников тексты средневековых армянских народных песен.

Ныне представляем к публикации ряд вновь найденных характерных вариантов, отдельные неизданные экземпляры, а также три анонимные свадебные песни.

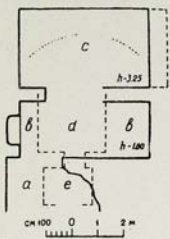
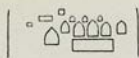
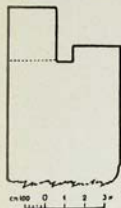
При помощи этих вновь найденных материалов значительно расширятся наши представления о песенном мире армянского средневековья и в особенности народных песнях, записанных в свое время Хачатуром (Хачатуром) Кафеши (XVII в.).

1. Անհ. ժառանգորդ տնային հաստիքներ և փաթեթեր
2. Լինչ տնայինք բազմաթիվ ժառանգորդ թվաթիվ
3. Երկ տնայինք բազմաթիվ ժառանգորդ թվաթիվ
4. Մազիսյան. ծախ առ. ներքին խաղաղության ժառանգորդները հարմարեցն ծախ ժառանգորդ
5. Ազատական հաստիքներ և փաթեթեր
6. Ժառանգորդ նկերգու հաստիքներ
7. Ժառանգորդ նկերգու հաստիքներ
8. Ժառանգորդ նկերգու հաստիքներ
9. Գաղափարի թիվանոց տեղը
10. Մազիսյան. Տիգրան Հաննիքի զորքերին հարց համարը հարցի որմանկարը և որմանկարաթիվներ
11. Լուսինյան զորքերին հաստիքներ
12. Անհ. «Զորա ժառանգորդ կառավարման» պիլան և. Մարի փաթեթ (գերախաղաղության հայտնակ)
13. Համառ. զաթիթ թվաթիվներ
14. Համառ. համաթիթի թիվանոց տեղը
15. Տեղեր. զաթիթ թվաթիվներ
16. Մազիսյան. զաթիթ ժառանգորդ
17. Մազիսյան ժառանգորդ համախաղաղություն
18. Մ. Մազիսյան նկերգու հարմարեցն խաղաղություն
19. Մ. Մազիսյան նկերգու հարմարեցն խաղաղություն
20. Մազիսյան ժառանգորդ թվաթիվ թիվաթիվներ
21. Մ. Մազիսյան նկերգու հարմարեցն խաղաղություն
22. Մ. Մազիսյան նկերգու թիվաթիվներ
23. Մազիսյան ժառանգորդ տեղը
24. Մազիսյան համախաղաղություն XII զաթիթ ժառանգորդ (համախաղաղություն)
25. Մազիսյան համախաղաղություն 1820-ական թվաթիվներ
26. Անհ. ժառանգորդ ժառանգորդ համախաղաղություն (1827)
27. Անհ. ժառանգորդ ժառանգորդ համախաղաղություն
28. Մազիսյան և լուսինյան տեղանկարաթիվ համախաղաղություն (1827)
29. Մազիսյան. «Լինչ-գառն թաղ»
30. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» նկերգու թիվաթիվ թիվաթիվներ
31. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
32. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
33. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
34. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
35. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
36. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
37. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
38. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
39. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
40. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
41. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
42. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
43. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
44. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
45. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
46. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
47. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
48. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
49. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
50. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
51. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
52. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
53. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
54. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
55. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
56. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
57. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
58. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
59. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
60. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
61. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
62. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
63. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
64. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
65. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
66. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
67. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
68. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
69. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
70. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
71. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
72. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ
73. Մազիսյան. «Համախաղաղություն» 1820-ական թվաթիվներ

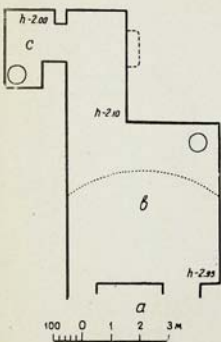
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ала. План и разрез пещерной комнаты
2. Пещерная квартира из 5 комнат
3. Пещерная квартира из 3 комнат
4. Цагхондзор, левый берег. Пещера нижнего яруса в скалах южной части
5. План и разрез голубятины
6. План пещерной церкви
7. План пещерной церкви
8. План пещерной церкви
9. Общий вид усыпальницы
10. Цагхондзор. Участок с усыпальницей Тиграна Овсца. Рисунок здания с фресками и надписью
11. План пещерной усыпальницы
12. Ала, сооружение о 4-х палатах из раскопок Н. Я. Марра (реконструкция автора)
13. Оромо, интерьер гаянта
14. Оромо, общий вид ансамбля
15. Тегер, интерьер гаянта
16. Сагмосаванк, шатровое перекрытие гаянта
17. Генеральный план Муганйского монастыря
18. Церковь св. Геворга с юго-запада
19. Церковь св. Геворга с северо-запада
20. Железные постройки Муганйского монастыря
21. Южный вход церкви св. Геворга
22. Интерьер церкви св. Геворга
23. Родник Муганйского монастыря
24. Генеральный план Еревана по состоянию конца XIX века (по Ахикану)
25. Панорама Еревана по состоянию начала 1920-х годов
26. Александрополь. Генеральный план (1837)
27. Александрополь. Схемы генеральных планов
28. Ситуационный план Карса и окрестностей (1827)
29. Карс. Квартал «Вер-дур»
30. Карс. Панорама, снятая с вершины крепости
31. Нор-Бакет (Каме). Генплан по состоянию начала 1920-х годов
32. Горис. Генеральный план
33. Панорама Гориса
34. Панорама Эчмадзинского монастыря. Вид с северо-запада. Гравюра (1805)
35. Схема генерального плана города Вагаршахата (1827)
36. Татев. Сцена «Омовение младенца», фрагмент
37. Татев. Сцена «Омовение младенца»
38. Татев. Рождество (реконструкция Л. А. Дурново)
39. Крест, рукопись № 5547—Матенадаран
40. Крест, рукопись № 5047—Матенадаран
41. Хоран 1201 года г. Еремыка, Матенадаран, рук. № 10359, л. 8-а
42. Заглавный лист евангелия от Матфея, 1201 год, г. Еремыка, Матенадаран, рук. № 10359, л. 11-а
43. Вход Христа в Иерусалим, 1201 год, Алаз Баки, Матенадаран, рук. № 7729, л. 325-а
44. Крест, 1201 год, г. Еремыка, Матенадаран, рук. № 10359, л. 4—6
45. Омовение ног, 1362 год, г. Еремыка, Матенадаран, рук. № 4519, л. 124-а
46. Христос на тетраморфном престоле, XV век, Матенадаран, рук. № 7945, л. 10-6
47. Евангелие Таргманяц, Матенадаран, рук. № 2743. «Рождество»
48. Лицевая сторона перелета (1334).
49. Обратная сторона перелета (1334).
50. Византийская рукопись XIII в. «Рождество»
51. Христос во славе, Матенадаран, рук. № 6758
52. «Рождество», Матенадаран, рук. 6758
53. «Воскресение Лазаря», Матенадаран, рук. № 6758
54. Григор Марзванец, Григорий Просветитель, (1706)
55. Григор Марзванец, Мученичество Григория Просветителя, (1706)
56. Григор Марзванец, Крещение Трдата и Хосрови-духти Григорием Просветителем (1706)
57. Григор Марзванец, Распятие (1706)
58. Григор Марзванец, Похищение волхвов (1706)
59. Григор Марзванец, «Воскресение» (1706)
60. И. К. Айвазовский, «Атлантический океан»
61. И. К. Айвазовский, «Нагагар»
62. М. Сарьян, Автопортрет (1909)
63. М. Сарьян, Портрет А. Мисакяна (1909)
64. М. Сарьян, Голова персидки (1910)
65. М. Сарьян, Портрет И. Манташева (1915)
66. М. Сарьян, Портрет Г. Лезоняна (1913)
67. М. Сарьян, Портрет поэта А. Цатуряна (1915)
68. М. Сарьян, Портрет М. Гюльмазариана (1915)
69. М. Сарьян, Портрет Н. Комурджян, (1917)
70. М. Сарьян, «Синька» (1904)
71. М. Сарьян, «У гранитного дерева» (1907)
72. М. Сарьян, «У моря, сфинкс» (1908)
73. М. Сарьян, «У колоды, жаркий день» (1908)

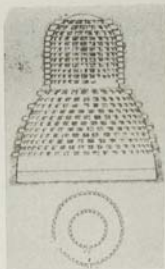
ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ



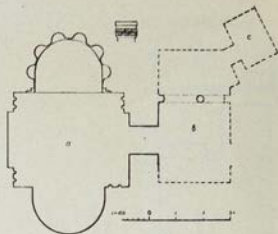
2



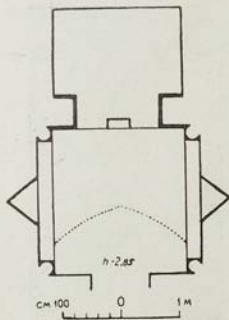
4



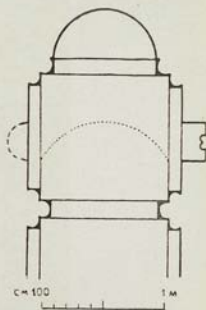
5



6



7



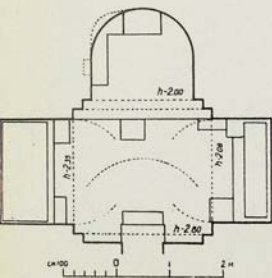
8



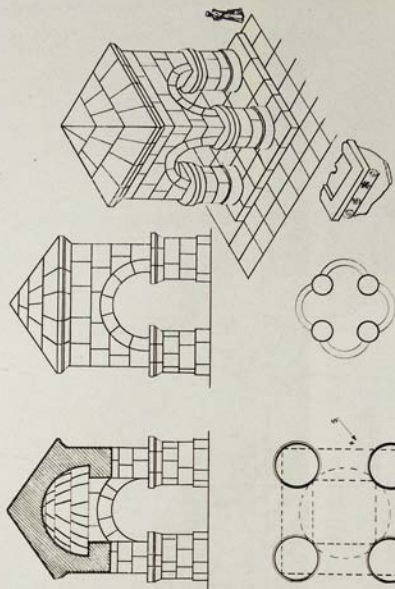
9



10



1

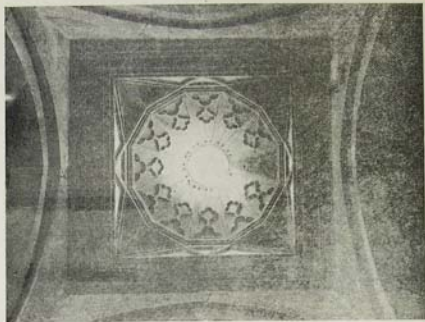




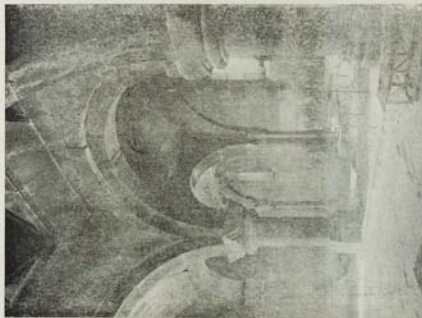
13



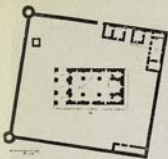
14



14



15



17



18



19



20



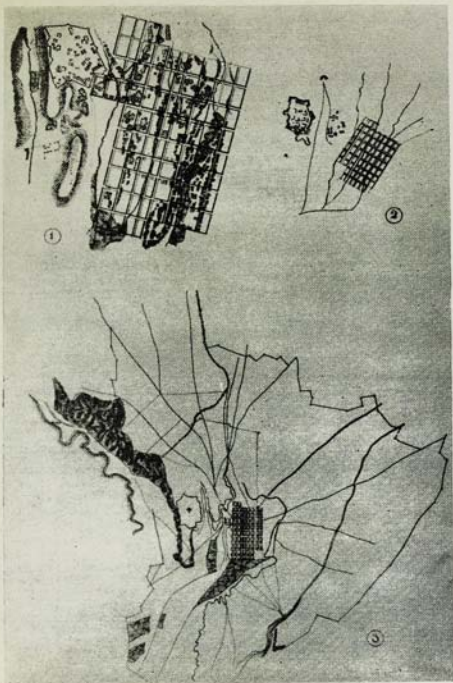




23



24



КАРСТЬ И ЕГО ОКРЕСНОСТИ.

По сведениям и документам из архивов Улан-Удэ
и сведений о нем из 1904-1905 гг.
и сведений о нем из 1904-1905 гг.

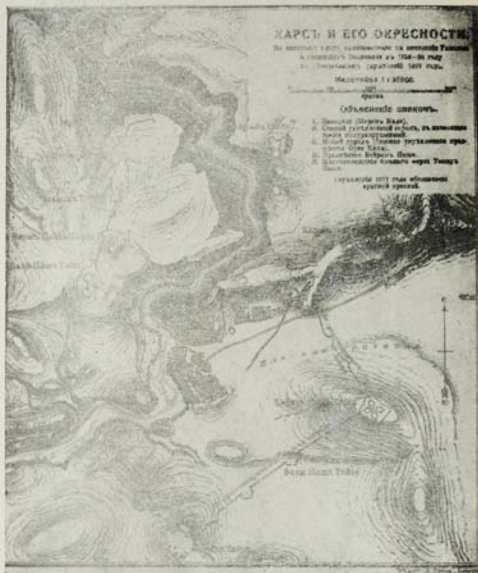
Масштаб 1:10000.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

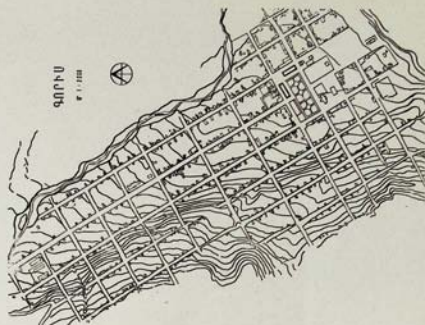
Объяснение знаков.

1. Замосковье (Замосковье).
2. Замосковье (Замосковье).
3. Замосковье (Замосковье).
4. Замосковье (Замосковье).
5. Замосковье (Замосковье).
6. Замосковье (Замосковье).
7. Замосковье (Замосковье).
8. Замосковье (Замосковье).
9. Замосковье (Замосковье).
10. Замосковье (Замосковье).

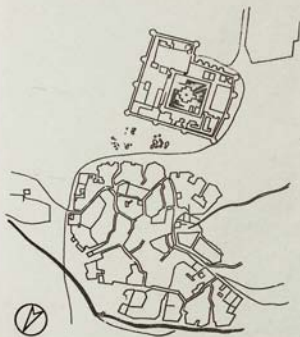
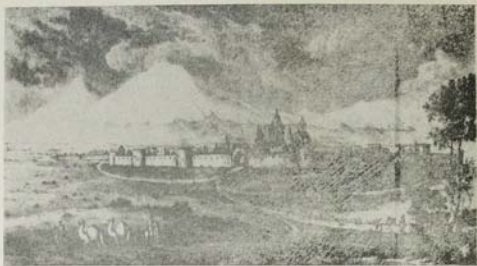
Замосковье (Замосковье).













30

37



38



37



40



41



42



43



44



45







50



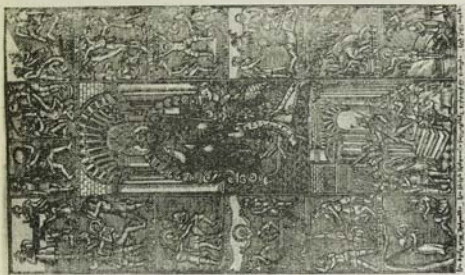
51



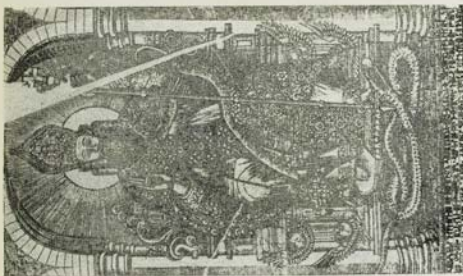
52



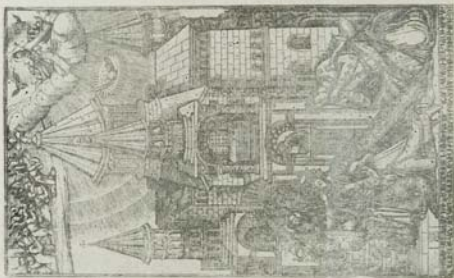
53



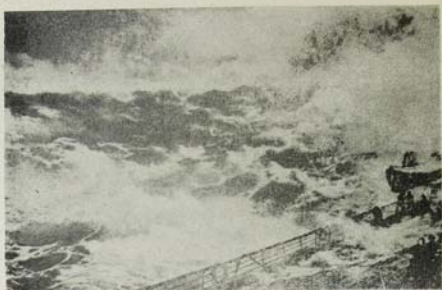
53



54



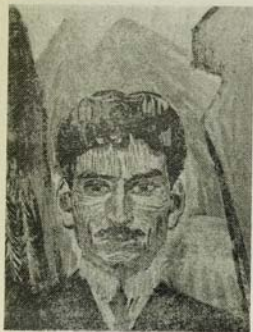




60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73

ՐՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՐՏԱՐԱԳՆՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ն. Մ. Նվարսի—Ստորերկրյա թաղար Անիում	7
Ս. Ս. Մնացական—Հայաստանի առևմտյան գավառները	13
Մ. Մ. Հասարկյան—Մազեա գետի հարապարակական համայնքը	26
Վ. Մ. Հասարկյան—Արևելյան Հայաստանի թաղաները XIX դարում և XX դարի սկզբին	47

ԿՆՐԱԿԱՐՎԵՍ

Ս. Ս. Մանուկյան—Մանկան լսողները տեսարանի մասին	43
Ս. Ա. Իզմայրյան—Մատենադարանի N 5547 պատկերազարդված հեռագիրը	60
Ի. Բ. Ազատյան—Հայ-բյուզանդական մանրանկարչության տառափյունների հարցի շուրջ	74
Է. Մ. Կարմաղյան—Երզնկայի գրչատներում XIII—XIV դդ. պատկերազարդված հեռագիրը	79
Լ. Ք. Յազարյան—Բարձրահայտ աղետարանին «Մեռելիքի մանրանկարի» պատկերազարդումը	83
Ա. Յ. Նավթյան—Որտապես 1322 թ. աղետարանի 1324 թ. որմնախ խաչքար	96
Ի. Բ. Դրամբյան—Մատենադարանի N 6738 հեռագրի մասին	96
Վ. Մ. Նազարյան—Հայ գրքի նկարազարդման պատմությանը (Գրքագր Մարգարեների)	101
Վ. Հ. Նազարյան—Ենթակետերը և զարմանքը ըստ Նովա Կոնստանդին	110
Մ. Յ. Սարգսյան—Պոլսեցիների Լավանեն (Իվան) Արևադուհունի նկարչական	116
Մ. Գ. Սահակյան—XX դ. առաջին կեսի նկարների Մ. Սարգսյանի գիտականությունը	123
Ա. Վ. Ազատյան—Արևելյան մանրանկարչության Մ. Սարգսյանի աղետարանի մեջ՝ «Ենթակետ զարգ» շրջանում	123

ԵՐԱՇԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ն. Կ. Փանոսյան—Միջնաբերդի մեջևեջև և աշտը հիմնադրված որև «Մերո իմ տառերի» ջանքերը	137
Մ. Հ. Մուսաբյան—Հայկական պատարագը և նրա մշակումները	149
Առ. Ե. Մնացական—Երազմունքի Հայ միջնաբերդի մեջևեջև և աշտը հիմնադրված որև «Մերո իմ տառերի» ջանքերը	163
Լուսինյանների ջանք	185

ОГЛАВЛЕНИЕ

АРХИТЕКТУРА

Н. М. Токерский—Подземный город в Ани	7
С. С. Минасян—Проблемы генезиса родных усыпальниц Армении	19
М. М. Асратян—Архитектурный комплекс монастыря Мутиз	36
В. М. Арутюнян—Города Восточной Армении в XIX в. и начала XX века	47

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

С. С. Манукян—О сцене «Омовения младенца»	63
Т. А. Измайлова—Армянская иллюстрированная рукопись Матенадарана № 5547	66
Л. Р. Азизян—К вопросу о связях Армянской и Византийской миниатюры	74
Э. М. Коржаков—Рукописи, иллюстрированные в скрипторных Ереване и XIII—XIV вв.	78
Л. Б. Чухалян—Иконография миниатюры «Рождество» «Евангелия Таргманчани»	82
А. Я. Касоян—Серебряный переплет 1334 г. Евангелия 1332 г. из Иерусалима	96
Н. Р. Драмлян—О рукописи Матенадарана № 6758	96
М. М. Казарян—Из истории оформления армянских книг (Григор Маршалович)	101
В. О. Казарян—«Прообраз» и «изображение» по Гукасу Ванакцели	110
М. С. Саргсян—Художник Ованнес (Иван) Айвазовский в Америке	116
М. Г. Степанян—Портреты М. Сарьяна десятилетия XX в.	125
А. В. Алабян—Отражение культуры Востока в искусстве М. Сарьяна периода «Голубой розы»	129

МУЗЫКА

Н. К. Ташкент—Мадрид Африканский и песенники из великой четвертки «Тренирует душа моя»	137
М. О. Мухомов—Африканский джугурский и ее обработка	149
А. В. Мухомов—Новые материалы из африканской средневековой африканской музыки	165
Список иллюстраций	185

ՀԱՅԿԱՅԱՆ ԱՐԿԻՏ

Գրք 2

Հազվածքի ժողովուրդ

Հրատ. խմբագրերը Ա. Հ. Տաղաթյան, Վ. Վ. Սեֆյանյան
 Կարգ. Կ. Կ. Նախագահյան
 Գեղ. խմբագր. Լ. Կ. Նախագահյան
 Տեխ. խմբագր. Լ. Մ. Մանուկյան
 Ճրագրերը Լ. Ա. Սեֆյանյան, Ա. Ա. Մանուկյան

115 № 429

Հանձնված է չափերի 12. 04. 1952 թ. և Խորհրդային է պատրաստված 22. 01. 1954 թ. 42 04214. Գրքի 07/001/2, Բաղժ Մ 1: Հասցեական՝ Գրքի խմբագրական, չափեր պատրաստված Գրքի 32.5 ժամ., ապագա. 11.75+12 Կարգի ժամայ. Հրատ. խմբագր. 32.50 ժամայ. Խորհրդային 3000: Հրատ Մ 2227: Գրքի Մ 429: Գրքի 4 և 12 կողմ:

2002 թ. Հրատարակչական. 372019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյանի պող. 24 և Ղազարյան ԱՊ ԱրմՀՍՀ, 375019, Երևան, պր. Մարիալ Բաղրամյան, 24-ը:

2002 թ. Հրատարակչական ապագան. 372019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյանի պող. 24: Խմբագրի Ղազարյան ԱՊ ԱրմՀՍՀ, 375019, Երևան, պր. Մարիալ Բաղրամյան, 24:

[200 pp.]

WILLIAMSON Co. Inc.



FL0668793

