

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄԸ 19-20-ՐԴ դարերի ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿՆԵՐԻ ՄԵՋ¹

Նանե Խաչատրյան

ԵԳՊԱ Կերպարվեստի մագիստրոս (2013)

Հայ արվեստը որպես համաշխարհային արվեստի պատմության համակարգի մաս՝ առաջին անգամ ներկայանում է 19-րդ դարի համընդհանուր արվեստի պատմության գերմանական գրքերում: Համաշխարհային արվեստի գերմանական գրքերի «ռազմավարությունը» ուղղված էր պրոսական կայսրության պետականության հիմքերի ձևավորմանն ու ամրապնդմանը²: Քաղաքական ազգայնականությունը փոխարինում էր մշակութային ազգայնականությունը, որի նպատակն էր վերամիավորել ազգի տարանջատված հատվածները՝ վերաբժեռելով գերմանական էթնոսի կրոնական, լեզվական, գեղարվեստական անցյալը³: Այսպիսով, 19-րդ դարի Գերմանիայում, արվեստաբանական գիտելիքի արտադրությունը միաժամանակ դարձավ արդի գերմանական ինքնության արտադրության կովաններից մեկը: Հետևաբար արվեստի պատմությունն իր հերթին ընկալվում էր որպես ավելի լայն մշակույթի պատմության ցուցանիշ⁴: Պատահական չէ, որ արվեստաբանությունը որպես գիտակարգ երեւան եկավ հենց Գերմանիայում:

Արվեստաբանության գիտակարգի կայացման համար կարևոր դեր է ունեցել արվեստի պատմության գրքերում պատկերների ընդգրկումը, ինչպես նաև վերատպությունների օգտագործումն առհասարակ: Արվեստաբանությունն ընտրված պատկերի ներկայացմամբ արդեն իսկ ցույց է տալիս տվյալ արվեստի գործի նկատմամբ իր դիտակետն ու գնահատականը: Ուստի, վերատպությունները, լուսանկարները կամ թվային պատկերները անհրաժեշտ են արվեստաբա-

¹ Հոդվածը պատրաստվել է 2013 թ. պաշտպանած՝ ԵԳԱ Արվեստաբանական բաժնի Մագիստրոսական թեզի հիման վրա: Թեզի վերնագիրն է. «Հայ միջնադարյան արվեստի պատկերային ներկայացումը 19-20-րդ դարերի համաշխարհային արվեստի գերմանական պատմության մեջ»:

² Վ. Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 243:

³ Նույն տեղում:

⁴ Karlholm, *Art of Illusion*, p. 51:

նության համար, անկախ այն բանից, թե բնօրինակները որքանով են հասանելի արվեստաբաններին:

Տեխնոլոգիական զարգացման արդյունքում տպագրական գրաֆիկան փոխարինվում է լուսանկարչական վերարտադրությամբ: Սրանով փոխվում է պատկերի նշանային բնույթը: Ըստ Ռոլան Բարթի՝ գծանկարը կոդավորված հաղորդագրություն է, նշան, իսկ լուսանկարը՝ ոչ: Այս հանգամանքը բացահայտվում է երեք մակարդակում. նախ՝ գծանկարը տեսարանը ձևափոխում է ըստ նկարչական կանոնների, ապա՝ գծանկարը կրում է հեղինակի ձեռագիրը, ոճը, որը միջամտում է պատկերի մեկնաբանմանը, և, վերջապես՝ գծանկարը որպես կոդ պահանջում է աշակերտություն՝ կոդերի մասին գիտելիք⁵: Գրավոր խոսքի կոդավորումը պատկերի միջոցով նախապատրաստում և նպաստում է լրացուցիչ իմաստին: Գծանկարի օգտագործումն ինքնին սահմանում է լրացուցիչ իմաստ: Գծանկարի պարագայում տեքստ-պատկեր հարաբերությունը հիմնավոր կերպով փոփոխված է, այն այլևս հարաբերություն չէ բնության և մշակույթի միջև (ինչպես լուսանկարի տարբերակում), այլ հարաբերություն է երկու մշակույթների միջև. տեքստը փոխադրում է բնությունը բառերով, իսկ գծանկարը ձևափոխում է բնությունը իր նկարչական կանոնների միջոցով: Գծանկարի «էթիկան» նույնը չէ, ինչ լուսանկարինը: Լուսանկարը բացարձակ իրականությանը նմանելու իր բնույթով թվում է հաղորդագրություն առանց կոդի. այն ոչ թե ձևափոխում է, այլ արձանագրում և ամրագրում: Բոլոր պատկերների մեջ միայն լուսանկարը կարող է փոխանցել «բառացի» տեղեկություն՝ առանց այն ձևափոխելու անշարունակական նշանների և ձևային կանոնների միջոցով⁶:

Լուսանկարչությունը մուտք գործեց արվեստաբանություն որպես տեսողական հիշողությունն ամրապնդող գործիք, իսկ 19-րդ դարի վերջից՝ ընդլայնեց իր դերը: Արվեստի գործը լուսանկարչական պատկերի միջոցով ավելի արդյունավետ է դարձնում դրա մասին ժամանակակից արվեստաբանության մեջ եղած գիտելիքը: Հայնրիխ Դիլին նույնիսկ գտնում էր, որ արվեստաբանական տեքստի առարկաները ոչ թե արվեստի գործերն են, այլ դրանց լուսանկարչական վերարտադրությունները⁷: Բերնարդ Բերենստը խոստովանում էր, որ լուսանկարչությունը վերջիվերջո ավելի վստահելի է, քան անհատական տեղագնությունը⁸: Լուսանկարը այժմ մրցում է արվեստի գործի հետ: Բուն արվեստի գործը տեղում զննելը հաճախ արվում է լուսանկարից ստացված տեղեկությունը ստուգելու

⁵ Barthes, “Rhetoric of the Image”, p. 277:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Bohrer, “Photography and the Institutional formation of Art History”, p.248:

⁸ Նույն տեղում:

նպատակով: Ըստ Մալրոյի, վերջին հարյուր տարում արվեստի պատմությունը եղել է այն բանի պատմությունը, ինչը կարող էր լուսանկարվել⁹:

Ստորև քննարկված գերմանացի արվեստաբանների պատկերների ընտրանին հիմնականում կազմված էր Փոքր Ասիա այցելած ճանապարհորդների հեղինակած գծանկարներից: Գտնվելով Փոքր Ասիայի ճանապարհների ակտիվ կետերից մեկում՝ Հայաստանը հիմնականում հայտնվել է եվրոպացի ճանապարհորդների երթուղու ցանկում: Օտարերկրացի «խուզարկուները» բացի տեքստային նկարագրություններից արել են նաև բնապատկերների, հուշարձանների, տարազների, բույսերի գծանկարներ, գրավյուրաններ, որոնք դառնում էին տեքստը բացատրող-բացահայտող «փարոսներ»: Ճանապարհորդների գրքերում պատկերները հանդես են գալիս որպես տվյալ արվեստի ցուցանիշներ. թերթելիս առավելապես հետևում են պատկերներին, որպեսզի կողմնորոշվես, թե որտեղ ես «գտնվում» ժամանակի ու տարածության մեջ: Այս հանգամանքը հետագայում ավելի ակնառու է դառնում արվեստի պատմության գրքերի պարագայում:

Ոչ բոլոր ճանապարհորդների գրքերն ունեն գծանկարներ, իսկ առկայության դեպքում ավելի շատ պայմանական, մոտավոր ու «նկարագարող» գործառույթ ունեն: Հայաստան այցելած օտարերկրացի ճանապարհորդների թվում, որոնք ավելի խորագնին են ուսումնասիրել ու նկարագրել հայկական հուշարձանները, հատկապես կարևոր է նշել ճանապարհորդներ Ֆրեդերիկ Դյուբուա դը Մոնպերյոյի (Frederic Dubois de Montpereux) և Շարլ Տեքսիեի (Charles Felix Marie Texier) անունները: Նրանց տեքստերն ու հատկապես գրավյուրաններն են հետագայում օգտագործել եվրոպացի, այդ թվում՝ գերմանացի արվեստաբանները: Այս հանգամանքը հաստատում է, որ ի տարբերություն իրենց նախորդների, Դյուբուայի և հատկապես Տեքսիեի գրաֆիկական պատկերները էսթետիկականից բացի, ունեն գննողական արժեք:

Ֆրեդերիկ Դյուբուա դը Մոնպերյոյն մեծ ներդրում ունի 19-րդ դարում հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մասին գիտական պատկերացումների ձևավորման գործում: Նա «հայկական ոճը» սահմանեց որպես միջմշակութային փոխառությունների մեջ կայացող, բայց տեղական ավանդույթ, այլ ոչ թե խառնուրդ կամ բյուզանդականի մի ճյուղ¹⁰: Դյուբուան կատարեց նաև ժամանակագրական ու հավանական վերակազմավորումների փորձ: Նրա ներդրում-

⁹ Ըստ՝ Bohrer, *նույն տեղում*, էջ 249: Կարլիոլմը, հանդես գալով ի պաշտպանություն ավանդական տպագիր գրաֆիկայի, Մալրոյի այս միտքը համարում է՝ ներառելով այն ամենը, ինչը կարող էր փորագրվել և միավորվել շաղկապված պատումով: Karlholm, *Art of Illusion*, p. 136:

¹⁰ Maranci, *Medieval Armenian Architecture*, p. 19:

ները հետագայում աղբյուրագիտական նշանակություն ունեցան ընդհանուր արվեստի պատմության գրքերի հեղինակներ Շնաազեի և Քուզլերի համար, ինչպես նաև շուրջ յոթանասուն տարի անց արձագանք գտան Ստրժիգովսկու գործերում¹¹։ Կովկասում նրա ճամփորդության մասին հնգհատորյակը ուղեկցվում է աշխարհագրական ատլասով, բնապատկերներով և ճարտարապետական, հնագիտական, երկրաբանական ուսումնասիրություններով¹²։ Ինչպես մյուս ճանապարհորդներին, Դյուբուային ևս հետաքրքրում էր Հայաստանի աստվածաշնչային ու քրիստոնեական անցյալը։ Դյուբուան մեծապես ազդվել էր Էջմիածնի Մայր Տաճարի տեսքից, որը շատ մանրակրկիտ ուսումնասիրել ու պատկերել է (նկ.1)։ Գծանկարը արված է 'նրբագույն մանրամասներով' տաճարի հարավարևմտյան կողմից. պատկերված է տաճարի շրջակա բնությունը և վարդապետներն ու այլ կերպարներ, ամենը արված գերագույն մանրամասնությամբ։ Հետաքրքրական է, որ 19-րդ դարի վերջում անգլիացի ճանապարհորդ Հենրի Լինչի (Henry Linch) Էջմիածնի Մայր Տաճարի լուսանկարն արված է ճիշտ նույն դիտակետից՝ ասես հաստատելով Դյուբուայի հայացքի անկյունն ու վերարտադրելով այն¹³ (նկ.2)։

Ի դեմս Հռիփսիմեի տաճարի՝ Դյուբուան որոշարկում է «հայկական ոճը», որն առանձնանում է կենտրոնագմբեթությամբ՝ որպես հիմնական տարրեր ունենալով պարզությունը, զանգվածեղությունը և մեծամասշտաբությունը¹⁴։ Հռիփսիմեի տաճարի իր հեղինակած գծանկարում այս հանգամանքը շեշտվում է տաճարի դիմափար պատկերմամբ, որը միակ այդօրինակ պատկերն է Դյուբուայի ատլասում (նկ. 3)¹⁵։ Ըստ Քրիստինա Մարանսիի՝ գծանկարում տաճարն ունի շեշտված հարթային տեսք, ասես գուրկ եռաչափությունից, հատուկ ընդգծված է նրա զանգվածեղ տեսքը¹⁶։ Որ Մարանսին կարևոր է համարում նշել գծանկարում տաճարի դիմափար լինելը, խոսում է այն մասին, որ սա հուշարձանի պատկերային նկարագրման եղանակներից է։ Դիմափար պատկերը, այսպիսով, տեսասելի է դարձնում կոթողի «շերտավոր», իր մեջ տարբեր մասեր ամբողջացնելու հանգամանքը։ Պատկերում խորության բացակայությունը դիտողի ուշադրությունը

¹¹ Նույն տեղում։

¹² Dubois de Montpereux Frederic, Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimée, (Paris: A. Pihan de la Forest, imprimeur de la cour de cassation, 1839-1843). : Հայ միջնադարյան արվեստի մեկնաբանման տեսանկյունից Դյուբուայի մասին առանձին տե՛ս Լիանա Վանցյան, *Ֆրեդերիկ Դյուբուա դը Մոնպերյոն և հայ արվեստը*։

¹³ Այս մասին ավելի մանրամասն կքննարկվի ստորև։

¹⁴ Dubois de Montpereux, *Voyage autour du Caucase*, Vol 3, p 407։

¹⁵ Նույնը, Architectural and Archeological Atlas, pl. VIII, fig.1։

¹⁶ Maranci. *Medieval Armenian Architecture*, p.18։

կենտրոնացնում է տեքստի մեջ պատկերին վերագրվող դիտարկումների վրա: Մինչդեռ անկյունային դիտակետից պատկերված հուշարձանն իր եռաչափությամբ գծանկարը դարձնում է առավելապես ներկայացուցչական, այն հաղորդում է կոթողի «ընդհանուր տեսքը» միջավայրում: Արդյունքում արվեստաբանական առնչություններն այլևս ներկառուցված չեն պատկերի մեջ: Դիմահար գծանկարը, այսպիսով, այլ բան չէ, քան հեղինակային տեքստի պատկեր:

Ի տարբերություն Դյուրուայի, Շարլ Տեքսիեն եղավ Անիում և այնպիսի գծագրեր ու տեսարաններ նկարեց, որոնք հետագայում տասնամյակներ շարունակ օգտագործվում էին հայկական ճարտարապետության ու ընդհանուր արվեստի պատմության գրքերում: Տեքսիեն նմանություն տեսավ Անիի Մայր Տաճարի և Գերմանիայի ռոմանական և գոթական եկեղեցիների միջև: Տեքսիեի գծանկարում Անիի Մայր Տաճարը ներկայացված է տարբեր պատկերներով: Առաջին պատկերը Անիի Մայր Տաճարը ներկայացնում է հարավ-արևելքից (նկ. 4). արևելյան կողմում պահպանված է զանգակատան պատի մի մասը, եկեղեցին կիսաքանդ գմբեթով է, մանրամասնորեն ցույց են տրված արտաքին կամարները, մուտքի զարդանախշերը, կիսաքանդ հատվածները: Եկեղեցին պատկերված է շրջակա միջավայրում, հեռվում երևում են տարբեր կառույցներ: Ինչպես Դյուրուայի պատկերած Էջմիածնի Մայր Տաճարը, այնպես էլ Անիի Մայր Տաճարի այս փորագրությունը նույն մեթոդով՝ գեղարվեստորեն արված պատկերներ են: Այլ մեթոդով են պատկերված Անիի Մայր Տաճարի վերակառուցված տարբերակները՝ դիմահայաց, հարթային ու սխեմատիկ: Ինչպես Հռիփսիմեի վանքը դիմահար պատկերող Դյուրուայի գծանկարում, այստեղ ևս պատկերային հարթայնությունն արդեն իսկ ներառում է որոշ մեկնաբանություններ, համեմատության եզրեր խնդրո առարկա ճարտարապետական այլ ոճերի հետ: Նույն մեկնաբանողական մեթոդով պատկերված են Անիի Տիգրան Հոսենց եկեղեցին և Տեկորի վանքը:

Հայկական արվեստում տպագիր գրաֆիկայից դեպի լուսանկարչական տեխնիկային անցումը տեղի է ունենում այնպիսի ճանապարհորդներից մեկի շնորհիվ, ինչպիսին է անգլիացի Հենրի Լինչը: Այսպիսով, հայկական հուշարձանների պատկերային կյանքի շղթան նոր փուլ է մտնում: Իր առաջին ճանապարհորդությունը Լինչը կատարել է 1893-1894թթ., իսկ երկրորդը՝ 1898թ.:

Լինչի լուսանկարներում ականատես ենք հետաքրքիր մի սկզբունքի. որոշ հուշարձանների պատկերները վերարտադրում են այդ հուշարձանները պատկերող գծանկարները: Ամենաաչքի զարնող օրինակներից է Էջմիածնի Մայր տաճարի լուսանկարը (նկ. 2), որը նույն՝ հարավ-արևմտյան դիրքից է, նույն հեռավո-

րությունից եւ նույն տեղադրությամբ, ինչպիսին կա իրենից հիսուն տարի առաջ արված Դյուբուայի գծանկարում (նկ. 1): Մյուսը Անիի Մայր տաճարի լուսանկարն է՝ արված հարավ-արևելյան դիտակետից (նկ. 5), որը կրկին գալիս է «լրացնելու» կես դար առաջ Տեքսիեյի՝ նույն դիրքից արած մանրակրկիտ գծանկարը (նկ. 4): Հետաքրքրական է, որ պատկերվող առարկան որպես փաստ անշահախնդրորեն վերարտադրելու փոխարեն այս լուսանկարները զուտ լուսանկարչորեն վերապատկերում են Լինչի նախորդների նույն հայացքը:

Այստեղ կարելի է իհարկե փաստարկել, որ երկու կառույցների պատկերման դեպքում էլ ընտրված դիտակետը ամենահարմարն է լուսավորության տեսանկյունից: Էջմիածնի Մայր տաճարի հարավ-արևմտյան հատվածն օրվա մեծ մասը ողողված է բնական լույսով, հետևաբար դրա ներքո ավելի լավ են երևում կառույցի անկյունները, որմնախորշերը, զարդանախշերն ու այլ մանրամասները: Այդուհանդերձ, լույսը չի կարող լինել դիտակետի ընտրության միակ պատճառը, քանի որ օրվա առաջին քառորդում, արևը լուսավորում է Էջմիածնի տաճարի նաև հարավ-արևելյան կողմը: Նույնը կարող ենք ասել Անիի Մայր տաճարի դիրքի համար: Կարող ենք, ուրեմն, ենթադրել, որ նման կերպ պատկերելու ընտրությունը պատահական չէ: Լինչը, անշուշտ, ծանոթ է եղել Դյուբուայի և Տեքսիեյի աշխատանքներին, իր գրքում հղում է նրանց, հետևաբար այս հուշարձաններին նա առաջին անգամ ծանոթացել է նրանց փորագրությունների միջոցով: Իր համար հուշարձանի «ինքնությունը» արտահայտված է հենց այդ դիտակետի մեջ. ասես՝ հակառակ կողմից լուսանկարված լինելու դեպքում հուշարձանը հնարավոր չէր լինի ճանաչել: Հուշարձանի պատկերը այս դեպքում ծառայում է որպես հուշարձանի «անձնագիր», պատկերը հաստատում է տաճարի «ով լինելը»: Կարող ենք ասել, որ տեղի է ունեցել հուշարձանի պատկերային կոդավորում, հուշարձանը պատկերված, լուսանկարված լինելով՝ վերածվել է նշանի: Պատահական չի կարող լինել, որ Քուզլերի գրքում Անիի Մայր տաճարը նույնպես ներկայացվել է Տեքսիեյի գծագրած դիրքից: Արդյունքում, հայ միջնադարյան արվեստի այս հուշարձանները ոչ միայն հնավայրեր են, այլև վերապատկերման շնորհիվ ճանաչելի, հայտնի, տեսնելու արժանի կոթողներ:

Ճանապարհորդների նյութերը հետագայում կիրառվեցին գերմանացի արվեստաբանների գրքերում: Նախ՝ Կարլ Շնաագեն է դիմել դրանց օգնությանը իր *Կերպարվեստների պատմության* առաջին՝ 1844թ. հրատարակության երկրորդ հատորում, այնուհետև՝ Ֆրանց Քուզլերը՝ իր *Արվեստի պատմության ձեռնարկի* երրորդ հրատարակության մեջ (1856թ.): Այս պրոցեսը վճռական զարգացում է ապրում Շնաագեի գրքի երկրորդ հրատարակության համատապատաս-

խան հատորում (1869թ.), որտեղ միջնադարյան հայ արվեստի պատկերային ներկայացումն աննախադեպ հարուստ է: Ինչպես նշում է Վ. Ազատյանը¹⁷, հայ արվեստի մասին առաջին արվեստաբանական տեքստերը հենց 19-րդ դարի գերմանական ընդհանուր արվեստի պատմության մեջ ներառնված՝ միջնադարյան Հայաստանի արվեստի մեկնաբանություններն են: «19-րդ դարի գերմանական արվեստաբանությունը մշտապես տոգորված է եղել փիլիսոփայական հիմնախնդիրներով, ինչը ենթադրում է անընդհատ մտահոգություն «ի՞նչ է արվեստը» հարցով, որն էլ սկզբունքորեն տարբերում է այն՝ արվեստի մասին ճանապարհորդական գրականությունից»¹⁸:

Շնաազեի գրքի առաջին հրատարակության մեջ՝ Հայաստանի ու Վրաստանի արվեստի մասին բաժնում, որպես վաղ միջնադարյան «հայկական ոճի» զարգացման կարևորագույն կոթողներ, նշվում են Էջմիածնի Մայր տաճարը, Հռիփսիմեի, Գայանեի, Օձունի, Հաղպատի և Գառնիի եկեղեցիները: Սակայն այս երկրների արվեստներին նվիրված քսանութ էջերի մեջ կա միայն Հռիփսիմեի տաճարի հատակագծի պատկերը (նկ. 6): Ըստ Շնաազեի, Հռիփսիմեի տաճարում «հայկական համակարգը արդեն միանգամայն մշակված է»¹⁹

Կատարելով համեմատություններ «հայկական ոճի» ու արևմտաեվրոպական, արաբական, բյուզանդական, ինչպես նաև պարսկական արվեստների միջև՝ Շնաազեի հայկականը ստորադասում է մյուսներից: Նա նշում է «հայկական ոճին» հատուկ մի քանի առանձնահատկություններ, ինչպես՝ կառույցի հատակագծային ուղղանկյունաձևությունը, հատակագծի ներամփոփ խաչի կողային և ուղղահայաց թևերի անհավասարությունը, ինչի շնորհիվ հատակագիծը ուղղանկյուն է և ոչ՝ քառակուսի, խաչի հատման կետում բարձրացող աշտարակաձև գմբեթը, որն ի տարբերություն բյուզանդականների կլոր կառուցվածքի՝ սրածայր է և անկյունավոր, և այլն: Այս ամենը Շնաազեի ամփոփում է՝ հավա-

¹⁷ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և Ազգայնականություն*, էջ 26:

¹⁸ *Նույն տեղում*: Շնաազեի համընդհանուր արվեստի (ոճի) պատմության սանդղակում Հայաստանը դիտարկվում է որպես երրորդական կարգի արվեստ: Վարդան Ազատյանը (*նույն տեղում*, էջ 153) այս կարգավիճակն անվանում է «ենթաօրինակ», քանի որ այստեղ հայ արվեստը ստորադասված էր միջնադարյան Եվրոպայի արվեստի «Ուրիշի» կարգավիճակում հայտնված բյուզանդական և մահմեդական արվեստներից: Իսկ Վրաստանի արվեստն իր հերթին ածանցված էր Հայաստանի արվեստից: Հայ արվեստի նման կարգավիճակը պահպանվում է ընդհուպ մինչև 20-րդ դարի սկիզբ, երբ Ստրժիգովսկու գործունեությունը մեծ փոփոխություններ է հրահրում արևելաքրիստոնեական արվեստի ըմբռնման գործում:

¹⁹ Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst*, Bd 3, pp. 333-334, Dusseldorf: Julius Buddeus, 1869: Այս հարցում նա հիմնվում է Դյուբուայի նկարագրության և մեկնաբանության վրա, քանի որ անձամբ չէր եղել Հայաստանում:

նաբար ելնելով Հռիփսիմեի տաճարի հատակագծի այս միակ պատկերից²⁰: Վերջինը նաև հիմնավորում է Շնաազեի բերած համեմատությունները Վրաստանի ճարտարապետության հետ, որտեղ նա նշում է հռիփսիմեատիպ եկեղեցիներին հատուկ առանձնահատկությունների որդեգրումն ու ձևափոխումները վրացական միջավայրում: Հռիփսիմեի տաճարի հատակագծի այս պատկերն ասես դարձել է հայկական արվեստի «դիմանկարը» արևմտյան գիտական հայացքում:

Տեքստում Շնազեն «տարածաշրջանի ժողովուրդների ազգային գիտակցությանը հատուկ հակասականության ու անկատարության» իր տեսակետը հիմնավորում է եկեղեցու տիպական-գեղարվեստական կառուցվածքով, որի մասին նա դատում է՝ ելնելով միայն ճանապարհորդների կողմից արված պատկերներից, քանի որ անձամբ դրանք չի տեսել: Արդյունքում՝ ճարտարապետական կառույցը դառնում է ազգի գեղարվեստական մոդելը²¹, իսկ այդ մոդելի գործառույթը կատարում է հենց եկեղեցու պատկերը, որից հեղինակն օգտվել է: Հետևաբար, իր բոլոր պատկերացումները, տպավորությունները և մեկնաբանությունները թխել են պատկերից և իր գրքում էլ ամփոփվել են պատկերում:

Կերպարվեստների պատմության երկրորդ հրատարակության մեջ տեքստը փոքր-ինչ ավելի մանրամասն է, իսկ հայ արվեստի պատկերային ներկայացումը՝ անհամեմատ ավելի հարուստ: Հռիփսիմեի տաճարի պատկերները միանգամից երեքն են՝ հատակագիծը, կողային մասի դիմահար պատկերն ու կառույցի կտրվածքը (նկ. 7): Այստեղ Շնաազեի բերած «հայկական ոճին» առնչվող առանձնահատկությունները ընթերցողի համար շատ ավելի ակնհայտ են դառնում հենց պատկերի լեզվով:

Նկարագրելով Անիի հուշարձանները՝ Շնաազեն բնութագրում է եկեղեցիների մանրամասներն ու զարդանախշերը: Էջի մեծ մասը զբաղեցնող՝ Անիի հուշարձանների զարդանախշերից մի հատվածի պատկեր է ներկայացված այս բաժնում, որն ընդամենը մի մասն է,՝ «պոկված» ընդհանուր զարդագոտուց (նկ. 8): Զարդամոտիվի նման ներկայացումը հավանաբար միտումնավոր է՝ ցուցանելու համար Շնաազեի առանցքային միտքը, որ հայկական ճարտարապետական կոթողներում արքիտեկտոնիկան եւ դեկորը կապակցված չեն²²: Իսկ ներկայացված զարդանախշի ոճի մասին Շնաազեն ասում է հետևյալը. «Այս զարդարանքի հիմնական հատկանիշը հանգույցների խճողումներն են, որոնք չա-

²⁰ Նշենք, որ հատակագիծն այնուամենայնիվ չի պարզաբանում ու ցուցադրում գմբեթի աշտարակաձև լինելու հանգամանքը:

²¹ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 107:

²² Տես՝ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 105-106:

փավորության դեպքում բարձրաճաշակ են, իսկ մեծ հանգույցների դեպքում՝ արհեստական, երբեմն կոպիտ և բարբարոսական»²³: Շնաագեն նշում է զարդանախշերում առկա անտիկ մոտիվների մասին, որը կարող ենք տեսնել պատկերում. առաջին երկու գոտիների նախշը շատ հիշեցնում է անտիկ մեանդրը, մահիկավոր, ականթի տերևներին նման զարդարանքը: Իսկ խճողված հանգույցները տեսնում ենք մյուս գոտիների մեջ:

Վրաստանի արվեստի նկատմամբ ունեցած առավել ստորադաս վերաբերմունքը կարող ենք նկատել նաև պատկերների ընտրության և տեղադրման մեջ: Շնաագեն ներկայացրել է Գելաթիի վանքից երկու հատված՝ զարդագոտու մի փոքրիկ մաս և այսն կառուցվածքի օրինակ (նկ. 9): Սրանք տեղադրված են էջի ծայրին՝ ասես լուսանցքում, «ի միջի այլոց» կարգավիճակում: Եթե հիշենք առաջին հրատարակության մեջ էջի կենտրոնում (հետևաբար, ուրեմն, ուշադրության կենտրոնում) տեղ գտած Հռիփսիմեի տաճարի հատակագծի պատկերը, որի չափերը նույնն էին, ինչ այս զարդագոտու մի փոքր հատվածի պատկերը, կամ հենց երկրորդ հրատարակության մեջ, այս պատկերին նախորդող հայկական զարդանախշի մեծ հատվածը, ապա չենք կարող սա վերագրել զուտ պատահականությանը կամ էջի բաղադրիչների ավելի հարմար տեղադրմանը: Վրացական արվեստը ներկայացնող այս երկու փոքր հատվածներն ասես չեն հավակնում ներկայանալ ընթերցողին, պատկերն այս պարագայում այդքան էլ կարևոր չէ: Սա ցայտուն օրինակ է՝ տեսնելու, թե պատկերն ու նրա մատուցման եղանակն ինչպես են ներկայացնում արվեստաբանի որդեգրած դիրքորոշումը՝ հանդես գալով որպես արվեստաբանական պատկերավոր տեքստ:

Անդրադառնալով Անիի Մայր տաճարին՝ Շնաագեն իր գրքում ներառում է Տեքսիեյից վերցրած պատկերները՝ կառույցի ճակատային մասն ու հատակագիծը (նկ. 10): Տեքստում Շնաագեն անդրադառնում է Մայր տաճարի և գոթական ճարտարապետության միջև Տեքսիեյի անցկացրած, բայց իր համար անընդունելի զուգահեռներին, որոնք էլ փորձում է չեզոքացնել: Ինչպես նշում է Մարանսին, Անիի Մայր տաճարի Տեքսիեյի գծագրի ու նկարագրության վրա հենվելով՝ Շնաագեն այն նմանեցնում է արևմտյան եկեղեցիներին, հատկապես ճակատային մասը, որտեղ որմնախորշերը փոխարինված են մուտքերով, որոնք իրենց հերթին շրջանակված են եռակամարներով²⁴: Այս նկարագրության տեսողական վերապատկերում է հենց գրքում տեղ գտած մուտքի ճակատային պատկերը: Իսկ ներտարածքը (կրկին հենվելով Տեքսիեյի նկարագրության վրա) իր սև ու

²³ Scnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, p. 332:

²⁴ Maranci, *Medieval Armenian Architecture*, p.35:

կարմիր քարերի շարվածքով նմանեցնում է միջնադարյան իտալական տաճարի: Շնաազեն Անիի Մայր տաճարը հետ է թվագրում, քանի որ չի կիսում Տեքսիեյի այն կարծիքը, որ սլաքաձև կամարներն առաջինը օգտագործվել են Հայաստանում 11-րդ դարում: Ըստ Շնաազեի, ընդհակառակն, այս տաճարի կառուցման գործում իրենց ներդրումն են ունեցել եվրոպացի վարպետները, հավանաբար խաչակրաց արշավանքների ժամանակ:

Հետաքրքրական է, որ Տեքսիեն իր ատլասում ունի Մայր տաճարի կտրվածքի պատկերը, որտեղ երևում են նրա նկարագրած սլաքաձև կամարները, սակայն այս պատկերը Շնաազեն չի ներառել իր գրքում, ասես չի բացել տաճարի ներտարածքը դիտողի համար: Բայց փոխարենը ցույց է տվել տաճարի հատակագիծը, որտեղ երևում են փնջաձև նուրբ սյուները, որոնք պահում են գմբեթը: Այս հատկանիշը խոսում է գոթական տաճարի հետ ունեցած նմանության մասին: Շնաազեն հակադարձելով Դյուբուային ու Տեքսիեյին՝ նշում է, որ նման առանձնահատկություններ այլ հայկական հուշարձանների առիթով չեն հիշատակվում. *«Այս նկարառումը Շնաազեին թույլ է տալիս մեկուսացնել Անիի Մայր Տաճարի արևմտաեվրոպական ձևերն ընդհանուր հայկական ոճից, ինչի արդյունքում անհնար կլինի դրանք դիտարկել որպես «հայկական ոճին» հատուկ երևույթներ»*, նշում է Ազատյանը²⁵: Այսպիսով, Անիի Մայր Տաճարը ներկայանում է որպես բացառություն «հայկական ոճի» պատմության մեջ: Վերջինս ներկայացնող պատկերը հարկ է դիտել հենց այս տեսանկյունից: Այս պատկերը, փաստորեն, տեղ է գտել Շնաազեի գրքում միայն այն պատճառով, որ վերջինիս օբյեկտը հայ արվեստում միակն է իր տիպի մեջ: Ճակատային մասի կազմվածքը՝ եռակամարներով շրջանակված մուտքով, և հատակագիծը՝ փնջաձև ազատ կանգնած սյուներով, այն հատկություններն են, որոնք նշված են տեսողական նյութի մեջ: Այս կերպ Շնաազեն պատկերն օգտագործում է այնպես, որ եվրոպացի ընթերցողը հնարավորություն ունենա վերջիններիս օբյեկտներին դիտարկել որպես իր մշակույթից վերցրած փոխառություն:

Շարունակելով հանդերձ Շնաազեի մոտեցումները՝ Քուզլերը հայկական արվեստը դիտարկում է ոչ թե բյուզանդական, այլ մահմեդական արվեստի բաժնում, թեև վերջինիս համար հայկական արվեստը «համեմատության եզրեր ունի միայն բյուզանդական և մահմեդական արվեստների հետ»²⁶: Թեև Քուզլերի գրքի առաջին երկու հրատարակություններում պատկերներն իսպառ բացակայել են, (չնայած վերջիններս առկա էին գիրքն ուղեկցող ատլասի մեջ), կարևոր է

²⁵ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 115:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 166:

նկատել, որ Քուզլերն ինքը, լինելով ճարտարապետ, հեղինակել է իր գրքի բոլոր նկարազարդումները: Եվ հատկանշական է, որ ի տարբերություն Շնաազեի 1844 թվականի գրքում տեղ գտած Հռիփսիմեի տաճարի հատակագծի, Քուզլերն իր գրքում նախընտրել է ներկայացնել հայկական արվեստը բնորոշող կառույցի՝ Անիի Մայր Տաճարի ոչ թե հատակագծային սխեմատիկությունը, այլ արտաքին՝ գեղարվեստական տեսքը (սկ. 11): Քուզլերի գծանկարը հիմնված է Տեքսիեյի ատլասի գծապատկերի վրա. այն արված է նույն դիրքից, նույն հեռանկարով: Միակ տարբերությունն այն է, որ Տեքսիեյի մոտ Անիի Մայր Տաճարի հենց այս՝ հարավ-արևելքից պատկերված գծանկարը փոխանցում է կառույցն իր այն ժամանակվա իրական տեսքով, այսինքն՝ ավերված գմբեթով: Տեքսիեն ունի առանձին վերակառուցված գմբեթով պատկերներ²⁷, որոնցից օգտվելով էլ, հավանաբար, Քուզլերը կատարել է իր գծապատկերը, որը ներկայացնում է Մայր Տաճարը վերակառուցված տեսքով. *«Առկա կոթողները պարկերներով վերականգնելու այս միտումը կարող ենք դիտարկել որպես հումանիտարական իդեալների վերադարձ (...)* Տեքսիեյի գծապատկերների վրա հիմնված Քուզլերի պարկերը կդառնա մինչև 20-րդ դարասկզբի արվեստի համընդհանուր պարմություններում միջնադարյան Հայաստանի արվեստը ներկայացնող հիմնական պարկերներից մեկը»²⁸:

Անիի Մայր Տաճարը Քուզլերը համարում է «հայկական ոճի» ամենահստակ ու բնորոշ օրինակը, ինչի հետևանքով էլ հենց այս տաճարի պատկերն է տեղ գտել Քուզլերի գրքում: Ինչպես նշում է Ազատյանը. *«այս պարկերը ոչ թե Անիի Մայր Տաճարի, այլ Քուզլերի վարչա-պրագմատիկ արվեստաբանության «ոգու» պարկերն է»*, այն իմաստով, որ վերականգնված գմբեթով գեղատեսիլ տաճարի պատկերը հնարավորություն է տալիս առավելագույն հեշտությամբ և - միանգամից պատկերացում կազմել օբյեկտի մասին, ի տարբերություն, օրինակ, Շնաազեի մոտեցման, ով նպատակահարմար էր գտել հայ արվեստը ներկայացնել իրար հետ հաճախ կապ չունեցող մեծ թվով պատկերներով:²⁹

Այդուհանդերձ, ե՛ւ Քուզլերի, ե՛ւ Շնաազեի մոտ պատկերների նման գործողությունը վկայում է այն փաստը, որ արվեստաբանն արդեն, ըստ իր հայեցողության, սեփական մասնագիտական խնդիրներից ելնելով է տնօրինում ձեռքի տակ եղած նյութը: Նման գործելակերպը վկայում է արվեստաբանի ինքնավատահոյությունն ու հետևաբար արվեստաբանական գիտության ինքնուրույն, կայա-

²⁷ Տե՛ս սույն աշխատանքի գլուխ II, էջ 33:

²⁸ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 329, ծնթ. 42:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 169:

ցած գիտակարգ դառնալու կարևորագույն հանգամանքը: Պատկերների գործածությունը, փաստորեն, գիտակարգի ինքնավարացման գործընթացի անհրաժեշտ մասն է, իր ինքնություն լեզուն ձեռք բերելու նշանը: Այսուհետ, արվեստաբանական տեքստը մշտապես անքակտելիորեն կապված է լինելու պատկերի հետ: Ի դեմս արվեստաբանական տեքստի, ուրեմն, գործ ունենք գիտական տեքստ դարձած պատկերի և գիտական պատկեր դարձած տեքստի հետ:

Այս ճանապարհին որակապես նոր քայլ է անում Շնաազեի և Քուզլերի կրտսեր գործընկեր՝ Անտոն Շփրինգերը, ով կարծում էր, որ արվեստի պատմագրությունը պետք է գերծ մնա պատմահոգևոր ծավալուն ընդհանրացումներից: Շփրինգերը գտնում էր, որ արվեստի պատմության գիտակարգը առանձնանում է ոչ թե իր մեթոդներով, այլ առարկայով, և նա խիստ քննադատաբար էր վերաբերում Քուզլերի և հատկապես Շնաազեի մեթոդով ծանրաբեռնված տեքստերին³⁰: 1855թ. Շփրինգերը հրատարակում է Արվեստի պատմության ձեռնարկը, որը *«խոսարանում էր ուսուցանել ոչ թե մարդկային ցեղի կամ ոգու զարգացումը [ինչը տեսնում ենք Շնաազեի և Քուզլերի մոտ], այլ գեղարվեստական տեխնիկայի և ոճի ավելի նեղ ավանդույթները: (...) Խնդիրը ձևին հանգեցնելու միջոցով, նա մեծ կարևորություն տվեց պատկերները խիստ ժամանակագրական կարգով դասավորելուն, որը կվերաբերվի համաշխարհային պատմության բոլոր ժողովուրդներին: (...) Նրա կարծիքով համաշխարհային պատմության ներսում եղած ֆորմալ պատկերներն ինքնին կարտահայտեն համաշխարհային արվեստի պատմության իմաստը: Այս կերպից ի վեր վերաբերությունները, այլ ոչ թե հղացական փաստարկները, կկազմեն արվեստի պատմության ձեռնարկի տեքստի կառուցվածքը»*³¹:

Շփրինգերը իր գրքում չի ներառում միջնադարյան Հայաստանի և Վրաստանի արվեստները, և հետևաբար չկան այն ներկայացնող պատկերները: Եթե գիտակարգն առանձնանում է իր առարկայով, այլ ոչ թե մեթոդներով, ապա այդ առարկաների մասին առաջնակարգ գիտական աշխատության բացակայության պարագայում, հակագիտական է քննարկել այդպիսիք: Այնուամենայնիվ, երբ ավստրիացի արվեստաբան Յոզեֆ Նոյվիրթը խմբագրեց Շփրինգերի *Ձեռնարկի* միջնադարյան արվեստը լուսաբանող գիրքը, արդեն 1921թ. հրատարակության դրությամբ եվրոպացի գիտնականներն իրենց ձեռքի տակ ունեին դաշտային աշխատանքի արդյունքում գրված հայ արվեստի մասին աշխատություն՝ Յո-

³⁰ Այս մասին տե՛ս Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 176:

³¹ Ըստ՝ Ազատյան, *նույն տեղում*, էջ 182:

զեֆ Ստրժիգովսկու *Հայերի ճարտարապետությունն ու Եվրոպան*։³² Հիմնվելով վերջինիս վրա՝ Նոյվիրթը Շփրինգերի *Ձեռնարկում* անդրադառնում է նաև միջնադարյան հայ արվեստին, ներառելով նոր լուսանկարների վերատպություններ. մի մանրանկար, որմնանկար, ինչպես նաև ճարտարապետական մի շարք կոթողներ՝ Անիի Մայր Տաճարը, Մրենի եկեղեցին, Աղթամարի սբ.Խաչ եկեղեցին (սկ. 12), Տաթևի վանքը, Անիի պարիսպները, Անիի ավերակներից մի հատված։ Ինչպես կարելի էր ենթադրել, վերատպությունները գլխավորապես վերցված են Ստրժիգովսկու գրքից։

Լուսանկարչության մուտքով հակագիտական դարձավ գրավյուրաների օգտագործումը, քանի որ լուսանկարի հաղորդած տեղեկությունն ավելի հավաստի էր ու փաստական։ Ըստ Շփրինգերի մեթոդի, կենտրոնական էր դառնում լուսանկարը՝ առարկան, հետևաբար տեքստն իր մեկնաբանությամբ արդեն ենթարկվում էր պատկերին, այլ ոչ թե հակառակը։ Արվեստի պատմության գրքերը, ըստ այդմ, սկսեցին ավելի մեծ տեղ տալ պատկերներին, քան տեքստին։ Պատկերն ինքը ավելի մեծ չափով է ստանձնում արվեստաբանական տեքստի գործառնությունը։ Հատկանշական է, որ Նոյվիրթի մոտ միջնադարյան Հայաստանի արվեստին նվիրված տեքստը մեկ էջից էլ քիչ է, բայց կա շուրջ յոթ լուսանկարչական վերատպություն, այսինքն՝ «*Նոյվիրթի մոտ միջնադարյան Հայաստանի արվեստի ներկայացումը ավելի շուտ տեսողական է, քան թե բովանդակային*»³³։ Լուսանկարը խոսում է ինքնին, նվազագույն տեքստային բացատրություններն իսկ բավարար են։ Եթե նախկինում գրքում տեղ գտած գրավյուրան ամբողջացնում էր տեքստը, ապա լուսանկարչական պատկերն իր հաղորդած հավաստիությամբ՝ հաստատում է իր ինքնուրույնությունը. այն իրեն տեքստից անկախ դիտարկելու հնարավորություն է տալիս։

Արվեստաբանության մեջ լուսանկարի այս կարգավիճակը նաև խնդիրներ է հարուցում։ Պատկերի ինքնակա արժեքը վտանգ ունի արվեստաբանությունը դարձնել արվեստի գործերի առավելապես ձևի ու ոճի, նյութի ու տեխնիկայի, տեսանելի պյուժեի մակերեսային վերլուծություններ, ինչպես նաև համեմատականներ տրամադրող գիտակարգ։ Այն վտանգում է կորցնել արվեստն ու դրա պատմությունը տեսաբանորեն և սոցիալ-մշակութայնորեն ըմբռնելու իր նախկին գործիքները։ Արվեստաբանը ավելի շուտ սկսում է նույնացվել արվեստագիտակի հետ, իսկ նրա գործունեությունը մտածողական լինելուց ստանում է առա-

³² Joseph Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll, 1918:

³³ Ազատյան, *նույն տեղում*, էջ 212:

վելապես ընթացակարգային բնույթ³⁴։ Մյուս կողմից, արվեստաբանության «լուսանկարչականացումը» ունի մեկ այլ կարևոր առնչություն։ Արդի տեխնիկայով պատկերված առարկան (բնապատկերը, դիմանկարը և այլն) ինքնին արդիականացվում է, այն ապացուցում է տեխնիկայի հետ միևնույն ժամանակի ու տարածության մեջ լինելը։ Գրավյուրայի դեպքն այլ է. հուշարձանն այստեղ հանդես է գալիս որպես հիշողության մասնիկ և տեղակայվում է անցյալում։ Լուսանկարչությամբ, փաստորեն, արդիանում են այն հուշարձանները, որոնք նախկինում հիշատակվում էին գրավյուրաներով։

1900-1915թթ. լույս տեսավ Դրեզդենի թանգարանի տնօրեն, արվեստաբան Կարլ Վյորմանի *Բոլոր ժողովուրդների և ժամանակների արվեստի պատմության* առաջին հրատարակությունը։ Նրա գրքում օգտագործված են ինչպես գրավյուրաներ, այնպես էլ լուսանկարներ։ Այս գիրքն իրեն տեղակայում է գրավյուրայից լուսանկար անցման սահմանին։ Վյորմանը, ի տարբերություն Շփրինգերի, իր գրքում ներառում է միջնադարյան Հայաստանի արվեստը՝ այն բնորոշելով որպես «խառնարվեստ» եւ ներկայացնելով օրիենտալիստական երանգավորմամբ։ Հայաստանն այլևս ճանապարհորդական վկայություններով և ատլասներով հայտնի «բանասիրական» փաստ չէր, այլ՝ անմիջական դաշտային աշխատանքով ուսումնասիրելի արևելաքրիստոնեական հնավայր³⁵։ Լուսանկարը դաշտային աշխատանքն ուղեկցող կարևոր գործիք էր, որը փաստագրում և ամրագրում էր հնագետի, գիտնականի ճամփան ու «կանգառները»։ Լուսանկարը հենց այն արտեֆակտն էր, որը կարողացավ բացահայտել տարբեր հեղինակների կողմից բանասիրության վրա հիմնված պատմագրության սահմանափակությունները։

Վյորմանի գիրքը հարուստ է արտեֆակտ-լուսանկարներով։ Միջնադարյան Հայաստանի ու Վրաստանի հատվածում հանդիպում ենք միայն գրավյուրաների, այն դեպքում, երբ մյուս արվեստների մասում լուսանկարները կարող են զբաղեցնել մի ամբողջ էջ։ «Վերադաս» արվեստների բաժինների լուսանկարների կողքին կան նաև մանրակրկիտ արված գրավյուրաներ՝ տեքստի մեկնաբանման համար։ Այստեղ լավագույնս տեսնում ենք այս երկու տեխնիկաներով արված պատկերների գործածական տարբերությունը. գրավյուրան հղում է տեքստին, իսկ լուսանկարը կրկին հաստատում է իրեն ինքնուրույն, անգամ հատուկ լինելու մեջ։

³⁴ Ազատյան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն*, էջ 210։

³⁵ Նույն տեղում, էջ 193։

Վյորմանը, իր ձեռքի տակ չունենալով հայկական արվեստի մասին ավելի հարուստ նյութ, դեռևս հիմնվել է Շնաազեի և Քուզլերի գրքերի տված տեղեկության վրա: Առաջին հրատարակությունների մեջ տեղ գտած պատկերները ևս վերցված են արդեն հայտնի աղբյուրներից (Շնաազե, Տեքսիե, Ստրժիգովսկի) (նկ. 13): Հաշվի առնելով Վյորմանի համար աղբյուր հանդիսացող հեղինակներին՝ տեսնում ենք, որ «հայկական ոճի» ներկայացնող կոթողները մնում են նույնը. հայկական խաչաձև կենտրոնագմբեթ եկեղեցին՝ սբ. Հռիփսիմեի տաճարը, Վյորմանը ներկայացնում է արդեն որպես բուն հայկական՝ տալով ազգային իմաստ, մինչդեռ Շնաազեն դա անվանում էր տիպական:

Վյորմանի համար ձեռնարկի ծավալը պետք է մնա նեղ սահմաններում, որպեսզի ներկայացնի աշխատանքների հայտնի հավաքածուն³⁶: Այս հավաքածուն ավելի հասանելի և պատկերավոր դարձնելու համար Վյորմանն օգտագործում է գրավյուրաներն ու լուսանկարները միաժամանակ: Վյորմանը ձեռքի տակ չունեի հայկական արվեստը պատկերող լուսանկարներ, բայց հարկ է համարել այն իր գրքում ներառել գրավյուրաների միջոցով: Սա խոսում է այն փաստի մասին, թե ինչպիսի զարգացման մակարդակում էին գտնվում ոչ-արևմտյան արվեստաբանության ոլորտները: Տեքստ-պատկեր ընդհանուր արվեստաբանական մեթոդը արդեն ի գործու էր ցուցադրել ընդհանուր արվեստաբանական գիտակարգի մեջ եղած թերությունները, մասնավոր դեպքերի՝ ժամանակի հետ անհամընթաց լինելն ի հակադրություն ավելի զարգացած, տեխնիկապես առաջընթաց ապրած մյուս արվեստաբանական դաշտերի հետ: Ի դեմս Վյորմանի գրքի տեսնում ենք պատկերների անբաժանելի դերը արվեստի պատմության գրքում, դրա կատարած «չափանիշային» հատկությունը: Չափանիշ էր դարձել նաև, թե ինչպիսի պատկերով է ներկայացվում տվյալ արվեստը: Արվեստի պատմության գրքում լուսանկարով ներկայանալը ոչ թե տվյալ արվեստի, այլ առավելապես արվեստաբանական գիտակարգի զարգացվածության մասին էր վկայում:

Այսպիսով, պատկերի ներմուծումը և օգտագործումը դառնում է ձեռնարկ կազմելու ընդհանուր քաղաքականության բաղկացուցիչ մի մասը, որը գնալով վերափոխվում է տեխնիկական առաջընթացի հետ: Դառնում է կարևոր նաև այն հանգամանքը, թե ինչպիսի տեխնիկայով արված վերատպություն է գործածվում գրքում: Լուսանկարչությունից չօգտվելը, դրա բերած հարմարություններն ու միաժամանակ բարձրացրած խնդիրներն անտեսելը սկսում է դիտվել որպես ընդհանուր արվեստաբանական գիտակարգի անտեսում: Չպետք է սակայն մո-

³⁶ Карл Верман, *Искусство всех времен и народов*, том 2, (Санкт-Петербург, 1903), стр. 11:

ռանալ, որ տեխնիկայի բերած հեշտությունը զգոնություն է պահանջում արվեստաբաններից, քանի որ արվեստի գործ լուսանկարելը պահանջում է արվեստաբանական գիտելիքներ՝ գործը կամայական պատկերումից ու հետևաբար՝ մեկնաբանումից զերծ պահելու համար՝ այսպիսով ապահովելով գիտակարգի լիարժեքությունը:

Մատենագիտություն

Ազատյան Վարդան, *Արվեստաբանություն և ազգայնականություն. միջնադարյան Հայաստանի և Վրաստանի արվեստները 19-20-րդ դդ. Գերմանիայում*, Երևան, Ակտուալ արվեստ, 2012

Վանցյան Լիանա, *Ֆրեդերիկ Դյուրուա դը Մոնպերյոն և հայ արվեստը*, մագիստրոսական ատենախոսություն, (Երևան: Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2011)

Barthes Roland. “Rhetoric of the Image”, 1915 http://98.131.80.43/home/wp-content/uploads/2011/06/barthes_rhetoricofimage.pdf

Bazin Andre, “Onthology of the Photographic Image” *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4. 1960

Benoist Philip, *Le Tour du Monde*, Paris, 1875

Berenson Bernard, “Isochromatic Photography and Venetian Pictures”, *Art History through the Camera’s Lens* (Gordon and Breach Publishers, 1995)

Bohrer Frederick N., “Photographic Perspectives: Photography and the Institutional formation of Art History”, in **Elisabeth Mansfield**, *Art Hostory and Its Institutions: Foundation of a Discipline*, (London, New York, Routledge, 2002)

Chantre B., *A Travers l’Armenie Russe*, Paris 1893

Curzon Robert. *Armenia: A Year At Erzeroom, And On The Frontiers of Russia, Turkey, And Persia*. London, John Murray

Deyrolle Th., *Le Tour du Monde*, Paris, 1876

Dubois de Montpereux Frederic, *Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimée*, (Paris: A. Pihan de la Forest, imprimeur de la cour de cassation, 1839-1843)

Freitag Wolfgang M., “Early Uses of Photography in the History of Art”, *Art Journal*, Vol. 39, No. 2, 1979-1980

Hamber Anthony. “The Use of Photography by 19th Century Art Historians”, in Helen E. Roberts, ed., *Art History Through Camera’s Lens*, , Amsterdam, 1995

Haskell Francis, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Heaven, London: Yale University Press, 1993)

Kangor Eero, “Art Historical Photograph Collection of the University of Tartu. From the Past To The Future”, Tartu, 2009 ojs.utlib.ee/index.php/bjah/article/download/294/290

- Karlholm Dan**, *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth-century Germany and Beyond*, Bern, 2006
- Karlholm Dan**, “Reading the Virtual Museum of General Art History”, Oxford, 2001
- Ker Porter Robert**, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*, Vol. 1, London, 1821
- Liebermann Ralph**, “Thoughts of an Art Historian/Photographer on the Relationship of His Two Disciplines”, *Art History through the Camera’s Lens* (Gordon and Breach Publishers, 1995)
- Lynch H.F.B.**, *Armenia: Travels and Studies: The Russian Provinces*. Vol.1, Longmans, Green, and Co, London, 1901
- Maranci Christina**. *Medieval Armenian Architecture: Construction of Race and Nation*, Peeters, Leuven-Paris- Sterling, Virginia, 2001
- Mattick Paul**. *Art in its time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, (London, Routledge, 2003)
- Phillips David**, “Photo-Logos: Photography and Deconstruction”, in M.A. Cheetham, M.A. Holly, K. Moxey, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998)
- Said Eduard**, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978)
- Texier Charles Felix Marie**, *Description de l’Armenie, de la Perse, de la Mesopotamie*, Paris, 1842
- Tournefort Pitton de.**, *Relation d’un Voyage du Levant*, Amsterdam, 1717
- Tozer Henry**. *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, London, Longmans, Green and Co, 1881
- Верман Карл**, *Искусство всех времен и народов*, том 2, (Санкт-Петербург, 1903)

Ամփոփում

REPRESENTATION OF MEDIEVAL ARMENIAN ART THROUGH IMAGES IN 19TH CENTURY GERMAN WORLD ART HISTORY BOOKS

Nane Khachatryan

YAFA Master of Art (2013)

This current study discusses the role and influence of the image in the discipline of art history, as well as the relations of the image with the text. Taking a preview about the development of the image – from old gravures to the recent photography techniques, we emphasize the changes taken place in the representation and structure of art history. In 19th century world art history books each epoch and country was

classified by its way of representation. It was part of a wider policy led by Western European countries – mainly by Germany. Images, that are included in art history books, give them a special meaning: information that has its imagery “proof” is perceived to be much more reliable and impressive, thus, art history gains an important and independent role as a discipline that tells its statements through images. Switching from gravures to photography evokes issues like differences between illustration and reproduction or problems of distortion and authenticity of the images. These points are clarified and talked over in the examples of images representing Armenian art, that are included in the 19th century German world art history books. These were the first books about world art, which makes them an important and central case in this study.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА С ПОМОЩЬЮ ИЗОБРАЖЕНИЙ В НЕМЕЦКИХ УЧЕБНИКАХ ПО ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА В XIX ВЕКЕ

Нанэ Хачатрян

Магистр искусства ЕГАХ (2013)

В данном исследовании обсуждаются роль и влияние изображения в дисциплине истории искусств, а также отношения изображения с текстом. Просматривая развитие изображения - от старых гравюр до новейших технологий фотографии, мы подчеркиваем те изменения, которые произошли в методе репрезентации и структуре истории искусств. В учебниках мировой истории искусств в 19-ом веке каждая эпоха и страна были классифицированы по способу ее репрезентации. Это было частью более широкой политики, которую вели страны Западной Европы, в основном - Германия. Изображения, которые были включены в книги по истории искусств, давали книгам особый смысл: информация, которая имеет свое образное "доказательство", воспринимается как более надежная и впечатляющая, и таким образом, история искусств, как дисциплина, получает важную и самостоятельную роль, которая излагает свои утверждения изображениями. Переход с гравюр к фотографии вызывает такие вопросы, как различия между иллюстрацией и репродукцией, или проблемы искажения и подлинности изображений. Эти вопросы мы уточняем и обсуждаем на примере изображений, представляющих армянское искусство, которые включены в 19 веке немецкие книги по истории мирового искусства 19 века. Это были первые книги о мировом искусстве, чем и обуславливается их важное и центральное место в данном исследовании.

Պատկերների ցանկ

1. Ֆրեդերիկ Դյուբուա դը Մոնպերյո, Էջմիածնի Մայր Տաճարը (Frederic Dubois de Montpereux, *Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimée, avec un atlas géographique pittoresque, archeologique, geologique, etc.* Paris et Neuchatel 1839-1843, architectural et archeological atlas, pl.V)
2. Հենրի Լինչ, Էջմիածնի Մայր Տաճարը (H.F.B.Lynch, Armenia: *Travels and Studies: The Russian Provinces*, Vol. 1, Longmans, Green and Co, London, 1901, fig. 49)
3. Դյուբուա դը Մոնպերյո, Հռիփսիմնի տաճար դիմափար պատկեր Տաճարը (Frederic Dubois de Montpereux, *Voyage autour du Caucase*, pl. VIII)
4. Շարլ Ֆելիքս Մարի Տեքսիե, Անիի Մայր Տաճարը հարավ-արևելքից (Charles Felix Marie Texier, *Description de l'Armenie, de la Perse, de la Mesopotamie*, Paris, 1842, Vol 1. pl. 17)
5. Լինչ, Անիի Մայր Տաճարը հարավ-արևելքից (H.F.B.Lynch, Armenia: *Travels and Studies: The Russian Provinces*, Vol. 1, Longmans, Green and Co, London, 1901, fig. 72)
6. Կարլ Շնաազե. Հռիփսիմնի տաճարի հափաղաքի շնաազեի Կերպարվեստների պատմություն գրքում (Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, Bd. 3 (Auflage 1) (Dusseldorf: Julius Buddeus, 1844)
7. Շնաազե. Հռիփսիմն եկեղեցու դիմափար պատկերը, հափաղաքի ռևուկյովաժը (Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, Bd. 3 (Auflage 2) (Dusseldorf: Julius Buddeus, 1869)
8. Շնաազե. Անիի հուշարձանների զարդագույրու հափաղաք (Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, Bd. 3 (Auflage 2) (Dusseldorf: Julius Buddeus, 1869)
9. Շնաազե. Գեղարթի վանքի զարդագույրու և սյան հափաղաք (Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, Bd. 3 (Auflage 2) (Dusseldorf: Julius Buddeus, 1869)
10. Շնաազե. Անիի Մայր Տաճարի արևմտյան ճակատն ու հափաղաքի ռևուկյովաժը (Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunste*, Bd. 3 (Auflage 2) (Dusseldorf: Julius Buddeus, 1869)
11. Ֆրանց Բուգլեր. Անիի Մայր Տաճարը Բուգլերի Արվեստի Պատմության Ձեռնարկում (Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 1 (3. Auflage) Stuttgart: Ebner und Seubert, 1856)
12. Յոզեֆ Նոյվիրթ (Անտոն Շիրինգերի Ձեռնարկը. Անիի Մայր Տաճարը, Մրենի եկեղեցին, Աղթամարի սր.հաչ եկեղեցին Շիրինգերի (Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 11 Bande, Stuttgart, 1921)
13. Կարլ Վյորման. Հռիփսիմնի տաճարի հափաղաքի ռևուկյովաժը, Անիի Մայր Տաճարի արևմտյան ճակատը (Карл Верман, *Искусство всех времен и народов*, в 3-х томах, пер. А. И. Сомов, Санкт-Петербург: Просвещение, 1902-1913)



1. Ֆրեդերիկ Դյուբուա դը Մոնպերյո. *Էջմիածնի Մայր Տաճարը*



2. Հենրի Լինչ. *Էջմիածնի Մայր Տաճարը*



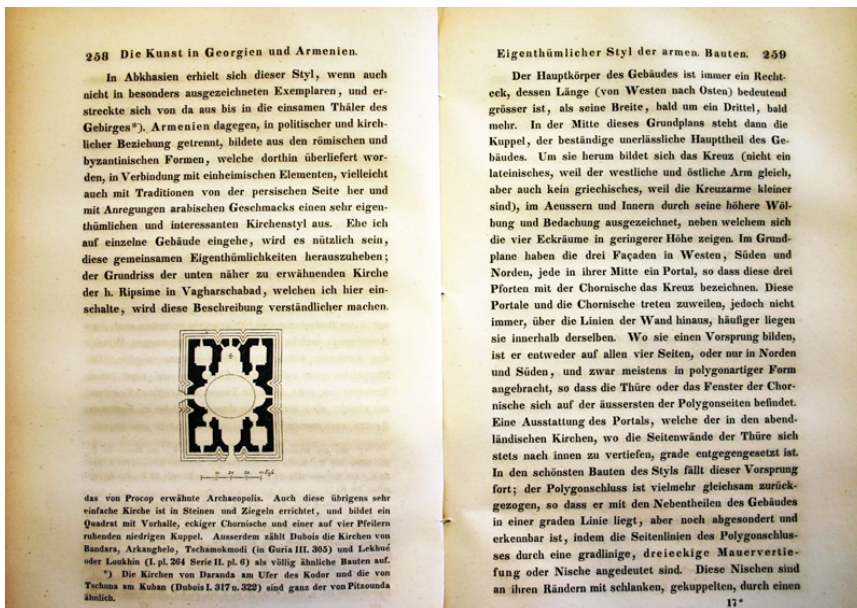
3. Դիուբուա դը Մոնպերյո. Հռիփսիմեի տաճար դիմառար պատկեր



4. Շարլ Ֆելիքս Մարի Տեքսիե. Անիի Մայր Տաճարը հարավ-արևելքից



5. Լինչ, Անիի Մայր Տաճարը հարավ-արևելքից



6. Կարլ Շնաազե. Հոփսիսմնի փաճարի հատակագիծը Շնաազեի Կերպարվեստների պատմություն գրքում

sind nämlich im Aeusseren zu beiden Seiten derselben zwei dreieckige Mauervertiefungen angebracht, deren convergirende Seitenwände mit der geraden Aussenwand Winkel des Achtecks und dergestalt in Verbindung mit derselben eine polygone Ummauerung der Apsis darstellen. Diese, oben durch eine halbkreisförmige



8. Einsame in Wagenschlad

Baues. Es ist dies die Kirche der h. Ripsime in Wagarschabad, welche schon hier einer näheren Erwähnung verdient, weil ihre Anlage eine höchst consequente Durchführung der Eigenthümlichkeiten die-



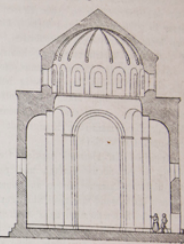
S. Kissine in Warschau

²⁾ So besonders in Georgien die Kirchen zu Ala Werdi, Samthavis, Caben, Mitzcheta, und die der Mutter Gottes zu Achtala.

²⁾ So in Armenien die an die Fürstengruft zu Achpat anstossende Kirche und zwei Kirchen in Ani. S. unten Fig. 76.

find dabei nicht bloss durch die vier grossen Apiden, sondern auch durch vier kleinere, den Ecken des Gebäudes entsprechende Nischen verbunden, welche auf gleicher Höhe mit jenen aufsteigen und so den cylindrischen Unterbau der Kuppel und ihrer Trommel stützen. Es ist daher eine Construction

Fig. 71.



8. Kipsimo Wagarechabul

gestand das Innerer Kirche nur aus der Kreuzgestalt während die vier Ecken besonders, nur von den vier kleineren Nischen zugängliche Gemächer bildeten. Bei diesen späteren Bauten sind zwar die Räume neben der Concha des Chors gewöhnlich als abgeschiedene Sakristeien behandelt, dagegen erscheinen die Seitenräume neben dem westlichen Portale nun als förmliche Nebenschiffe. Ungeachtet dieser Annäherung an die spätere byzantinische Architektur behält man nicht nur die längliche, rechteckige Anlage, sondern auch mehr oder weniger die einwärtsgehenden dreieckigen Nischen bei, wozu ohne Zweifel nicht eine constructive Rücksicht, sondern ihr decorative Bedeutung bestimmte. Denn nicht nur gewahrt ihre symmetrisch wiederholte, schlanke, durch die gusschalenförmige Wölbung betonte Gestalt schon an sich eine anziehende Lebendigkeit der Fläche, sondern sie wurde auch bald das Motiv einer fortlaufenden Wand-decoration, indem man sie durch eine schlanke Halbwalbe mit einem Bogen einrahmte und daran ähnliche Bildercandeln anschloss, welche sich über die übrigen Theile der Wand fortsetzten.

Ungeachtet des byzantinischen Ursprunges dieser Schule haben ihre Kirchen in mehr als einer Beziehung Aehnlichkeit mit den abendländischen.

7. Շնաազն. Հռիփսիմն եկեղեցու դիմահար պատկերը, հատակագիծն ու
կտրվածքը

[illegible]

Versuche wir hiernach um das Gebilde dieses Stils zu vergruppen-
wärtigen; es ist höchst einfach und regelmäßig. Die Hauptfläche in
Westen und die Corrente, beide aus einer höher, durch einen Giebel ge-
schlossenen Wandung und zwei niedrigeren, sich aneinander Halbhäufel
bestehend, die Seitenflächen ganz ähnlich, nur dass sie breiter sind und
höher. Die Seitenscheiffe hier die Senkung ihres Daches zeigen. Uebrigens
alle vier Flächen ganz geradlinig, ohne Vorsprung, jede vom Aufblick
auf die Kreuzform des Oberlichtes und auf die Kuppel. Die Höhe der
Höhenrichtung ist wieder alle geradlinig, die Dächer, selbst die der
Von der byzantinischen Form nachgeahmten Gewölbe, jener Kugelgestalt
des Aeusseren, welche Proportio des Sphärischen reinheit, ist man hier
sehr weit entfernt. Eine domirt die ganze Structur, die thurmartige
Gabel der Kuppel, die Dachergasse, die Verbindung von Haupt- und
Nebenflächen. Die Wandverzierungen mit Halbkugeln und Arcaden an unsere
italienischen Baustyle, und es ist nicht zu verwundern, dass namentlich
die früheren, glücklicher durchgeführten Gebäude⁷⁾ sich in ihrer vater-
ländischen Gegend versetzt gaben.

Dagegen nehmen die Details und Ornamente einen ganz anderen Charakter an. Die reicherem, der spätern Entwicklung dieses Stils angehörigen Kirchen sind nämlich an Gesimsen und Bögen, Thürnen und Fensterumfassungen mit sehr sauber ausgearbeiteten, aber auch sehr eigenenthümlichen Verzierungen verschwenderisch bedeckt. Anklänge an antike

5 DuBois III, n. 213 und Texier Rév. de l'Arch. 1842. S. 106.

²⁾ Besonders Hamilton 1835 (Researches in Asia minor, Pontus and Armenia, Lon-

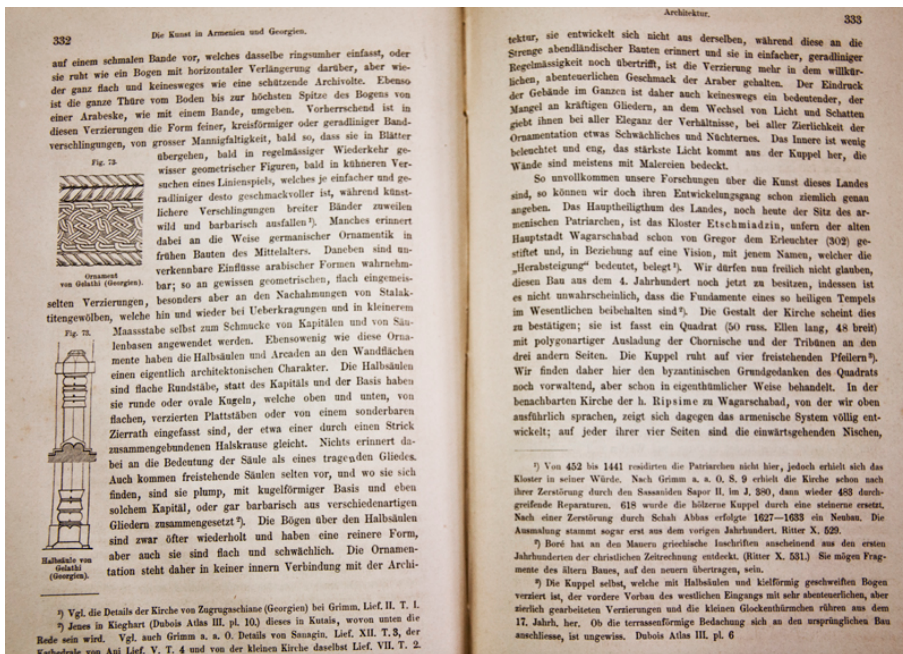
Motive, an den Mäandern, an die Form der Palmetten fehlen nicht ganz. Aber im Ganzen ist der Charakter ein ganz anderer. Die Phantasie ist nicht, wie dort, von der sinnigen Beschauung der Natur geholt, geht nicht mit so annehmlicher Leichtigkeit in die Erscheinungen des organischen Lebens über, sondern bewegt sich mehr in dem Kreise abstracter Linienspiele. Vegetabilische Formen kommen selten, Rankengebüsse niemals, Blätter meistens nur vereinzelt vor; tierische oder menschliche Gestalten werden niemals zu wiederkehrenden Ornamenten benutzt. Horizontale oder vertikale Stäbe haben meistens die Form eines gewundenen Tanes, Frise



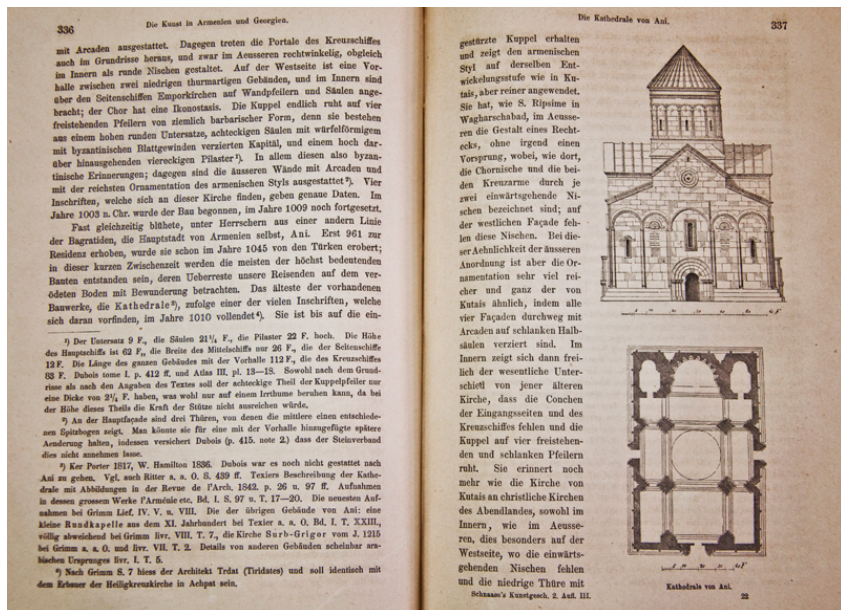
et une Asie (Arménien)

sind mit Ketten von kreis- oder rautenförmigen Figuren, Archivolten mit radialer Ziehbahn bedeckt, Dogenfeder haben oft in ihrer Mitte ein Kreismotiv, in den Ecken adreweite Linienspiele. Allein wenn auch mit einer gewissen Rücksicht auf die Gestalt der einzelnen Theile erfunden, gehen diese Ornamente dennoch nicht eigentlich in die Architektur über, gewähren keinen genügenden Ausdruck ihrer baulichen Function, sondern bilden nur einen zufälligen Schmuck, der in gleicher Weise die verschiedensten Theile, selbst die Säulenschäfte und dann wieder die bloss abschließenden Wandflächen überzieht. An den Fenstern kommt die Verzierungs-

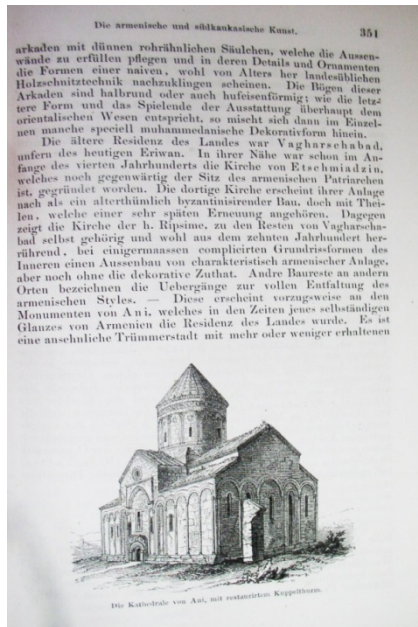
8. Շնաազգե. Անիի հուշարձանների զարդագոյրու հալոված



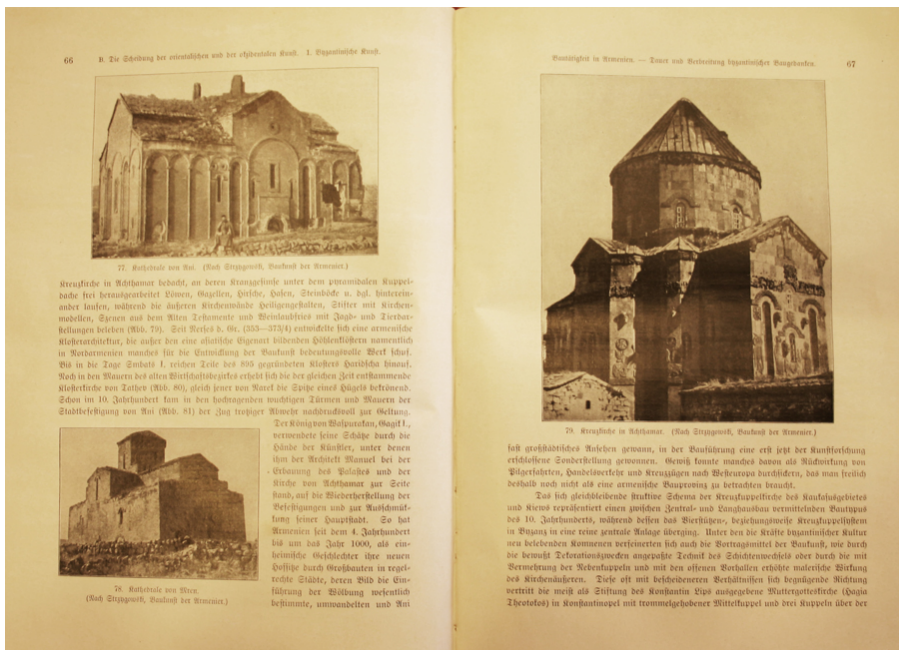
9. Շնաազե. Գելարթիի վանքի զարդագորուո և սյան հարված



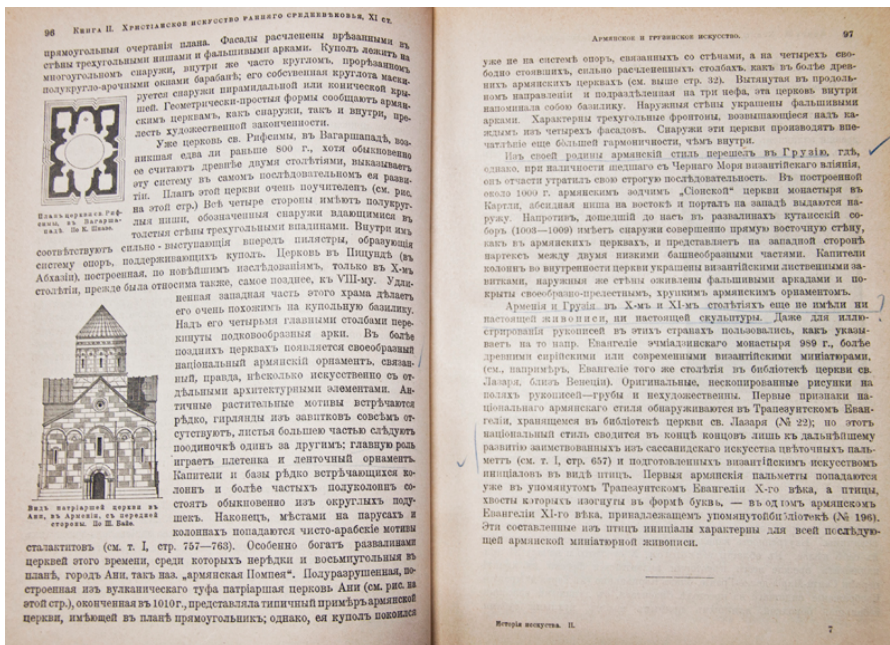
10. Շնաազե. Անիի Մայր Տաճարի արևմտյան ճակարն ու հարվածագիծը



11. Ֆրանց Քուզլեր. Անիի Մայր Տաճարը Քուզլերի Արվեստի Պարամոլթյան Ձեռնարկում



12. Յոզեֆ Նոյվիրթ. Անիի Մայր Տաճարը, Մրենի եկեղեցին, Աթաճարի սր.հաչ եկեղեցին



13. Կարլ Կյորման. Հոփսիմնի րաճարի հաբակագիժը, Անիի Մայր Տաճարի արևմտյան ճակարը