

L'ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE DANS CERTAINS RELIEFS ARMÉNIENS DU TARD MOYEN-ÂGE

Il est bien connu qu'à l'époque du tard Moyen-Âge (XIII^e-XIV^e siècle), en dépit des vicissitudes que la nation traversait en ce moment là¹, l'architecture et les arts figuratifs vécurent à nouveau en Arménie un moment de créativité, qui en partie rebondissait de Cilicie. La qualité et la quantité d'œuvres architecturales, de manuscrits et d'objets d'art mineur qui nous sont parvenus, malgré les destructions et les pillages, en seraient déjà un témoignage suffisant.

Entretiens les insertions plastiques figuratives, végétales ou géométriques s'étaient diffusées dans les monuments architecturaux: ces décorations étaient distribuées surtout sur les façades des édifices (Ani, Arij, Gošavank', Makaravank', Gefard, Amałou, Noravank', Ełvard, etc.)².

On peut distinguer d'abord des sujets figuratifs humains: en premier lieu les images des donateurs dans l'acte de la dona-

tion de l'église³, ou plus rarement en des scènes descriptives⁴, à côté d'une accentuation marquée du sujet religieux⁵. La représentation la plus fréquente est alors celle de la Vierge avec l'Enfant; cette représentation était déjà connue dans la période chrétienne la plus ancienne, mais elle n'avait jamais été insérée dans une composition rigoureuse comme maintenant⁶. En effet, à cette époque, on lui attribue une place presque fixe dans les bâtiments religieux: en conséquence du grand intérêt donné aux portails et, donc, à l'élaboration de leurs tympans⁷, cette déco-

1. L. O. BABAJAN, *Social'no-ekonomičeskaja i političeskaja istorija Armenii v XIII-XIV vekah*, Moskva 1969; D. M. LANG, *Armenia, Cradle of Civilization*, London 1970, p. 200 et suiv.; H. PASTERMADJIAN, *Histoire de l'Arménie*, Paris 1971, p. 238-239.
2. Pour l'architecture de cette période, voir en général les œuvres les plus récentes: V. ARUTJUNJAN, S. SAFARIAN, *Pamjatniki armjanskogo zoddčestva*, Moskva 1951; O. H. HALPAHČ'JAN, *Arhitektura Armenii*, dans AA.VV., *Vseobščaja Istorija Arhitektury*, t. III, Leningrad-Moskva 1966; AA.VV., *Architettura medievale armena*, Catalogue, Roma 1968; S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *Pamjatniki arhitektury v Sovetskoj Armenii*, Leningrad 1971; AA.VV., *Iskusstvo Armenii*, dans «Istorija Iskusstva Narodov SSR», t. 2, Moskva 1973; M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *Monuments de l'Arménie*, Beyrouth 1975.

3. Les scènes de donations de Dadivank' (1183/4-1211), de Arij (1201), de Gančasar (1216-1238), de Hałarcin (1281), etc. appartiennent au XIII^e siècle. Cf. P. CUNEO, *Les modèles en pierre de l'architecture arménienne*, dans «Revue des Etudes Arméniennes», N.S., t. VI, 1969, p. 211-214, pl. LXXXVIII-XCII; voir aussi G. IENI, *La rappresentazione dell'oggetto architettonico nell'arte medioevale, con riferimento particolare ai modelli di architettura caucasici*, dans «Atti del I Simposio Internazionale di Arte Armena» (Bergamo 1975), Venezia 1978, p. 247-264.
4. La scène de chasse de Amir-Hasan III, par exemple, provenant de l'église de Spitakavor (1321), aujourd'hui à l'Hermitage. Cf. N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *Dekorativnoe iskusstvo srednevekovoj Armenii*, Leningrad 1971, p. 43-44, fig. 140 et la bibliographie citée.
5. Outre la série de reliefs, que nous signalerons dans cette étude, nous rappelons encore une riche composition avec les saints Pierre et Paul, décorant la façade de la chapelle homonyme du monastère de Sourb Step'anos à Axj'oc' (N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *op. cit.*, fig. 109-111) et la «Déesis», qui se trouvait jadis dans l'église de Spitakavor, aujourd'hui au Musée Historique d'Erévan (*Ibid.*, fig. 139).
6. A propos des plus anciennes représentations plastiques de la Vierge dans l'art arménien, voir L. AZAREAN, *Vat miñnadaryan haykakan k'andakč*, Erevan 1975, passim, surtout les fig. 83, 87-88. Voir aussi B. ARAK'ELIAN, *Haykakan patkerak'andaknerč IV-VII d.*, Erevan 1949. A côté des stèles funéraires, on a des plaques insérées généralement dans les revêtements des façades de bâtiments du VII^e siècle, de façon assez casuelle, sans une étude précise de leur collocation.
7. Précédemment, les tympans étaient décorés tout au plus par des incisions, ou bien par une inscription ou un bas-relief de «xač'k'ar» (le ciseau, ou bien par une inscription de Mrèn, du VII^e siècle, est donc un tympan figuré de la cathédrale de Mrèn, du VII^e siècle, est donc une exception remarquable; cf. J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Band I, Wien 1918, fig. 467, 469; et surtout, M. et N. THIERRY, *La Cathédrale de Mrèn et sa décoration*, dans «Cahiers Archéologiques», XXI, 1971, p. 57, fig. 13, 25). A partir du XIII^e siècle, ils acquièrent un intérêt décoratif spécifique: commence donc la diffusion de tympans décorés par des motifs carpoformes, des arabesques, géométriques et figuratifs. Un excellent exemple du premier type de décoration est offert par le tympan du portail méridional du «kat'oikē» de Gefard (1215), où la surface est divisée en six bandes décorées alter-

ration trouve sa place particulière surtout en dessus de l'entrée, disposée entre le linteau et l'archivolte.

Très répandu au Moyen-Age en Occident, le tympan sculpté constitue une exception pour l'Orient chrétien, où seule la Serbie conserve certains exemples d'inspiration romane⁸, tandis que

nativement par des entrelacs de grappes et de grenades [V. ARUTJUNJAN, S. SAFARIAN, *op. cit.*, fig. 118; A. SAHINIAN, A. MANOUKIAN, *G(h)eghard* (Doc. Arch. Armena, 6), Milano 1973, fig. 10]. La chapelle de St. Grégoire l'Illuminateur à Nor Getik-Gošavank' présente une arabesque extrêmement raffinée: une rosace centrale est le point de départ d'entrelacs très serrés, qui couvrent toute la surface, composée de vrilles mutuellement croisées et enroulées en forme de spirale, chacune terminée par un bourgeon à trois feuilles [V. ARUTJUNJAN, S. SAFARIAN, *op. cit.*, fig. 132; H. VAHRAMIAN, *Goshavank* (Doc. Arch. Armena, 7), Milano 1974, fig. 27]. Les motifs géométriques sont fortement plastiques, nettement mis en évidence par les clairs-obscurs: par exemple, dans le portail de Sałmosavank' (1215), où le tympan est décoré par des étoiles à quatre pointes (V. ARUTJUNJAN, S. SAFARIAN, *op. cit.*, fig. 141; M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, fig. p. 190). Ils sont parfois rendus par la couleur, comme par exemple dans les monuments civils de Ani (XIII^e s.): la décoration consiste en une marqueterie de pierres différentes en forme d'étoiles, d'hexagones, de pentagones, etc. (O. HALPAHČJAN, *op. cit.*, fig. 71, 73; IDEM, *Graždanskoje zoddčestvo Armenii*, Moskva 1971, fig. 81, 154, 162). Enfin, il y a les tympan figurés, qui, outre les monuments signalés, se trouvent en dessus de l'entrée de l'église de Yovhannavank' (1216-1221), sur le mur oriental du gavit, avec une représentation du Christ Juge entre Pécheurs et Béats (voir M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, fig. p. 178) et sur la façade occidentale du gavit de Sourb Bart'oukimēos à Zep-bašl, déjà Baš-kala (deuxième moitié du XIII^e s.), où le tympan extérieur présente une composition complexe avec, au centre, la S.te Trinité, et, celui inférieur, un combat entre chevaliers (?). Voir W. BACHMANN, *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig 1913, pl. 21; J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, Band II, p. 812, fig. 765; mais, surtout, pour l'analyse complète des scènes, voir M. THIERRY, *Monastères arméniens du Vaspurakan*, dans «Revue des Etudes Arméniennes», N. S. VI, 1969, p. 171-178, fig. 29, 32-33.

8. Nous rappelons les tympan des portails des églises de Studenica (1183-1191) et de Banjska (1313-1315), avec la représentation de la Vierge et de l'Enfant, et deux tympan de Dečani (1327-1335): l'un, celui du narthex, avec le Christ entre deux anges et l'autre, sur la façade méridionale, avec la scène du Baptême. Pour le portail de Studenica, voir A. DEROKO, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 1962; fig. 52, 129; S. RADOJČIĆ, *Jugoslavien*, dans W. F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, dans «Propyläen Kunstgeschichte», Band 3, Berlin 1968, p. 270, fig. 225; pour Banjska, voir A. DEROKO, *op. cit.*, fig. 101; DJ. BOŠKOVIĆ, *L'architecture médiévale en Serbie et en Macédoine. II: Architecture et sculpture*

la Géorgie présente fréquemment des exemples d'origine plus autochtone⁹.

Un premier exemple de cette coutume est donné par le tympan de l'église Sourb Sion de Aratesvank', près du village d'Aysas¹⁰, daté de 1270. La composition générale, bien qu'ex-

religieuse, dans «X Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», Ravenna 1963, fig. p. 33; pour Dečani, voir A. DEROKO, *op. cit.*, fig. 104, 135, 137; DJ. BOŠKOVIĆ, *op. cit.*, fig. p. 35. Le seul tympan décoré, bien que seulement par le motif symbolique de la croix inscrite par d'amples spirales, qu'on trouve dans un contexte typiquement byzantin, est celui de la «Petite Metropole» (= «Panagia Gorgoepeikoos») d'Athènes; il s'agit d'ailleurs d'un édifice qui constitue un *unicum* dans l'école architectonique grèque. Cf. M. CRANAKI, S. EDELSTEIN, *Grèce byzantine*, Lausanne 1962, fig. p. 44; V. M. POLEVOJ, *Iskusstvo Grecii (srednie veka)*, Moskva 1973, fig. 181. Le tympan figuré qui décore le porche Sud de l'église de S.te Sophie à Trébisonde, au contraire, doit être mis en relation avec des influences géorgiennes. Voir J. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, Band II, fig. 691. A ce propos, il est important de remarquer que les bâtiments russes, bien que certains d'entre eux soient abondamment décorés (par exemple, St. Démétrius de Vladimir, 1194-1197, ou bien St. Georges de Jur'ev Pol'skij, 1230-1234), n'ont pas les tympan sculptés. Pour ces églises, voir H. FAENSEN, W. IWANOW, *Alttrussische Baukunst*, Berlin s.d. (1974), fig. 56-63 (St. Démétrius), fig. 70-79 (St. Georges).

9. Parmi les tympan les plus anciens, ceux des églises de Ġvari à Mcheta et d'Aténi présentent des scènes figuratives. A Ġvari (586/7-604) nous voyons la typique «Élévation de la Croix» (AA.VV., *Iskusstvo Gruzii*, dans «Istorija Iskusstva Narodov SSR», cit., fig. 180; N. ALADAŠVILI, *Monumental'naja skulptura Gruzii*, Moskva 1977, p. 32 et suiv., fig. 30), tandis qu'Aténi (VII^e s.) nous avons la scène symbolique des cerfs à la source (V. BERIDZE, *Dzveli k'art'uli khurot'modzgvreba*, Tbilisi 1974, fig. 36; N. ALADAŠVILI, *op. cit.*, p. 41, fig. 40). Nous rappelons aussi, des siècles IX-XI^e, les tympan de Boržomi, avec le Christ bénissant entre les donateurs (*Ibid.*, p. 74 et suiv., fig. 65), de Nadarbasevi, avec la Vierge assise et deux anges (R. MEPIŠAŠVILI, V. CINCAZDE, *Arhitektura Vierge assise et deux anges (R. MEPIŠAŠVILI, V. CINCAZDE, Arhitektura nagornoj časti istoričeskoj provincii Gruzii-Sida Kartli*, Tbilisi 1975, fig. 70; N. ALADAŠVILI, *op. cit.*, fig. 66), de Hahuli, avec la fréquente «Élévation de la Croix» (*Ibid.*, p. 111, fig. 118) et de Patara-Oni, avec le symbole de la Croix-arbre de la vie et deux oiseaux à ses côtés (*Ibid.*, fig. 137). Mais surtout, vers les années 1010-1014, nous voyons les magnifiques représentations des tympan de Nikorcminda: l'«Élévation de la Croix» du portail méridional (V. BERIDZE, *op. cit.*, fig. 114; N. ALADAŠVILI, *op. cit.*, fig. 167), le Christ entre les saints chevaliers Georges et Théodore du portail occidental (E. NEUBAUER, *Altgeorgische Baukunst*, Leipzig 1976, fig. 57; N. ALADAŠVILI, *op. cit.*, fig. 156) et les bustes d'Archanges de l'entrée septentrionale (*Ibid.*, fig. 178-180).
10. Pour l'ensemble monumental, voir AA.VV., *Architettura Armena*, IV-

Une série de tympans attribués à Momik appartient au groupe le plus vaste de témoignages du XIV^e siècle; la personnalité de cet artiste multiforme est en train de se composer à travers l'individuation de ses œuvres et de nouvelles attributions motivées¹⁷. Trois de ces tympans représentent la Vierge avec l'Enfant.

La première est posée sur le portail occidental de l'église de Aréni, déjà Arp'a; une épigraphe votive rappelle que l'archevêque de Siunik', Yovhannēs Orbēlean, avait fait édifier cette église dans les années 1231/2¹⁸; le tympan représente une «Hodegetria», assise, les jambes légèrement écartées, l'Enfant sur son genou gauche, tourné vers elle. De même que dans d'autres

17. A Momik, considéré jusqu'aux temps récents un calligraphe et un miniaturiste, actif depuis 1282 dans l'école de Glačor, orientée évidemment sur des modèles ciliciens (A. AVETISJAN, *O hudožnike Momike*, dans «Telekagir»-«Isvestija AN Arm. SSR», Série de Sciences Sociales, Erevan 1956, 2), on a désormais reconnu plusieurs œuvres plastiques et architecturales, exécutées en Vayoc' Ćor de Siunik' en qualité d'artiste de cour: le renommé «xaj'k'ar» de Amałou (1308), aujourd'hui à Ejmiacin [L. AZARIAN, A. MANOUKIAN, *Khatchkar* (= Doc. Arch. Armena, 2), Milano 1970 (2), p. 8, fig. 46; L. AZARIAN, *Khatchkars arméniens*, Etchmiadzin 1973, p. 23-24, fig. 89-91], le bâtiment de l'église d'Aréni (1321) et sa décoration plastique sur le tympan de l'entrée et sur les pendentifs de la coupole avec les symboles des quatre Evangelistes, la reconstruction du gavit du monastère de Amałou (1321) et son décor sculptural; en collaboration avec ses disciples, l'édification et la décoration de l'église funéraire «Bourt'elašēn» (avant 1339) dans le même monastère. En général, voir S. BARXOUDAREAN, *Mijnadarean hay jartarapetner ev k'argorc varpetner*, Erevan 1963; N. STEPANJAN, A. ĆAKMAKĆJAN, *op. cit.*, p. 39-40, qui se réfèrent à une communication, malheureusement inaccessible à nous, de S. Mnacakanian (auquel nous devons la précision sur l'activité de l'artiste), sur «Le célèbre sculpteur et architecte du XIV^e siècle Momik», lue en occasion de la «Conférence d'Histoire de l'Art de l'Asie Centrale et du Caucase» (Moscou, janvier 1968).

18. «Moi, Tēr Yovhannes Orbelean, archevêque de Siunik', qui ai bâti cette église, je vous prie de vous souvenir du pieux prince des princes Orbel ... en 771 (= 1321/2)». Cf. A. KHATCHATRIAN, *Inscriptions et histoire des églises arméniennes* (Ricerca sull'Arch. Armena, 8), Milano 1974, p. 29. Pour l'église, voir L. ALIŠAN, *Sisakan*, Venezia 1893, p. 181 et suiv., fig. 56, avec l'édition de l'épigraphe. Pour son décor plastique et, particulièrement, pour le tympan, voir S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, p. 63, fig. 82; N. STEPANJAN, A. ĆAKMAKĆJAN, *op. cit.*, p. 39-40, fig. 93-99; M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, fig. p. 226-228.

tympans aniconiques de cette époque, un tapis à motifs géométriques constitue le fond du siège, tandis que toute la surface restante est occupée par des entrelacs de dérivation végétale; il s'agit d'un arabesque très serré avec de grandes feuilles stylisées et des grappes de raisin à la termination de sarments. Une composition byzantine déjà très usuelle, celle de la Vierge dans le jardin du Paradis, a sans doute inspiré le sculpteur¹⁹. Dans ce cas-ci, la ligne du dessin est souple et, bien que la technique soit le bas-relief, les images sont relevées (et, en tout cas, la Vierge plus que l'Enfant). La draperie de la robe de la Vierge est rendue par des plis larges et lourds, tandis que celui du *chiton* de l'Enfant, surtout sur le bust, forme une maille serrée de petites incisions (fig. 2).

Les autres tympans appartiennent au décor plastique du complexe d'Amałou Noravank²⁰; ses bâtiments présentent encore deux autres tympans sculptés avec des sujets différents, celui sur la fenêtre du gavit de l'église principale, avec une représentation singulière de la «Trinité»²¹, et celui du portail supérieur de l'église funéraire à deux étages, avec un «Pantokrator» bénissant entre les saints Pierre et Paul²².

Le tympan le plus ancien, daté de 1321, décore le portail du gavit de l'église de Sourb Karapet²³. L'image d'une Vierge

19. Dans la peinture monumentale et dans la miniature byzantines, cette scène est insérée dans la grande composition du «Judice Final»: elle représente une Vierge Orante, sans le Fils, assise devant le fond d'un jardin fleuri.
20. Pour l'histoire de l'ensemble monumental et de ses épigraphes, voir L. ALIŠAN, *op. cit.*, p. 184 et suiv.; brièvement, voir V. ARUTJUNJAN, S. SALIŠAN, *op. cit.*, p. 63-64; AA.VV., *Architettura Medievale Armena*, cit., FARJAN, *op. cit.*, p. 152-153 et la bibliographie citée; S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, p. 63-64; M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, p. 220-225.
21. Au centre paraît le Dieu Père bénissant, qui tient dans sa main gauche la tête d'Adam, au dessus de laquelle est représenté le Saint-Esprit. À gauche nous avons la Crucifixion avec la Vierge et St. Jean, à droite un séraphin et l'inscription «Dieu créant Adam. Se sont renoués les cieux et les terres, qui glorifient toujours Dieu». Voir N. STEPANJAN, A. ĆAKMAKĆJAN, *op. cit.*, p. 40-41, note 88, fig. 100. Le tympan est reproduit aussi dans l'œuvre de S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, fig. 87, et de M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, fig. p. 225.
22. Ce tympan, exécuté en haut-relief marqué, est reproduit par N. STEPANJAN, A. ĆAKMAKĆJAN, *op. cit.*, fig. 106.
23. Edifié en 1261, par vouloir du prince Smbat Orbelean, ce gavit fut rebâti à la suite d'un tremblement de terre en 1321: ses décorations plastiques, donc, datent à cette époque.

«Hodegetria» assise, avec l'Enfant bénissant sur son genou gauche, est contenue par le rebord en fer à cheval de l'archivolte²⁴. Le siège est bas, sans dossier; il est revêtu, de même qu'à Aréni, par un tapis avec des motifs géométriques. La composition se détache sur un fond décoré par des arabesques végétales de feuilles, où s'entrelacent les lettres en *mec erkat'agir* de la didascalie²⁵. En haut, à gauche, et plus en bas, à droite, nous voyons deux images en mi-buste de prophètes, tenant des phylactères, étendus en de larges volutes, cassées par des revers imprévus, qui apportent une contribution remarquable à dynamisme des entrelacs. Tout le fond est traité en bas-relief, avec des profondes incisions qui imitent la technique à jour. Le tableau central est, au contraire, bien moulé en un haut-relief légèrement aplati, avec une recherche plastique insolite. Les têtes et les membres paraissent plus relevés et arrondis, tandis que les draperies sont disposées en des plis larges et souples (fig. 3).

Le deuxième tympan appartient au portail inférieur de l'église funéraire à deux étages de l'Astouacacin, dite «Bour-t'elašēn», édifiée en 1339 sous le prince Bour't'el Orbēlean²⁶. La scène est insérée dans une profonde embrasure formée par l'archivolte décorée par une double virole de feuilles juxtaposées et élargies jusqu'à prendre la forme de palmettes: élément décoratif local fréquent à cette époque, qui n'est pas sans influences seldjoukides²⁷. De toutes les images étudiées jusqu'ici, cette

24. N. STEPANJAN, A. ČAKMAKJAN, *op. cit.*, p. 40-41, fig. 101; V. LAZAREV, *op. cit.*, p. 304, 325, fig. p. 307; M. HASRATHIAN, V. HAROUTHIOUNIAN, *op. cit.*, fig. p. 224.

25. Il y paraît l'inscription ՔԱՆՆ (= le Verbe). Ališan lit encore «Bann Astouac». Cf. L. ALIŠAN, *op. cit.*, p. 187.

26. AA.VV., *Architettura Medievale Armena*, loc. cit.; MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, p. 63; N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *op. cit.*, p. 41.

27. La morphologie particulière de ces petites niches polylobées crée une variante du système décoratif-structural, dit «en stalactites», qui servit à raccorder les surfaces descendantes par degrés. Voir, parmi les autres, les exemples les plus anciens, du XIII^e siècle, dans le gavit de Gefard et dans celui-ci de Hamazasp à Hałbad. En qualité de motif purement ornemental, les «stalactites» paraissent dans la bande intérieure de l'imposte du tambour de la coupole à Aréni. Pour les stalactites voir en particulier S. MNACAKANJAN, *Arhitektura Armianskih pritvorov*, Erevan 1952, p. 118 et suiv.; et, bien que dédiée à l'architecture seldjoukide, l'étude de A. ÖDEKAN, *Osmanlı öncesi Anadolu Türk mimarisinde mukarnaslı portal örtüleri*, Istanbul 1977.

Vierge est la plus «byzantine»; appartenant au type iconographique de la «Panachrantos»²⁸. Elle est assise sur un trône, l'Enfant sur ses genoux, et appuie les pieds sur un *suppedaneum*. Aux deux côtés, les archanges Michel et Gabriel tendent les bras en un geste de prière. Bien qu'avec quelque variation, cette composition est relativement connue dans l'art byzantin, surtout dans l'iconographie de la décoration des conques absydales²⁹. Les images, sculptées en haut-relief, se détachent nettement du fond lisse créant une impression de relief plastique très efficace: les silhouettes sont bien marquées, mais sans dureté, et sont traitées avec un raffinement technique inusité. Le style tend à donner une image vraisemblable de la réalité, les contours sont souples et les lignes du dessin sont nuancées par les clairs-obscur du modelé (fig. 4).

Un autre tympan, sculpté dans l'église de Spitakavor, près du village de Vernašēn, toujours dans la région du Siunik³⁰, appartient aux mêmes années (autour de 1231). Ce tympan aussi est encadré par une magnifique archivolt semblable à la précédente; il est doué d'une forte ébrasure raccordée par des motifs polylobés en stalactites³¹. La Vierge garde l'Enfant bénissant sur son bras gauche; Elle a le visage tourné vers son Fils, proposant ainsi le type iconographique de la «Glykophilousa». L'image est en mi-figure, détachée sur un fond lisse. Les têtes et les bras sont traités avec une plastique arrondie, tandis que le plan avancé des corps est encore relativement aplati. Le dessin, déjà assez souple (il faut remarquer la ligne délicate du contour gauche, où un profil élégant et ondulé définit l'image, de la tête jusqu'au coude) est encore plus nuancé par les clairs-obscur. Le panne-lage est rendu par des profondes entailles, plus rapprochées dans le *chiton* du Christ et plus éloignées dans le *himation* et le

28. Le terme est précisé par M. TATJĆ-DJURIĆ, *Eléousa*. A la recherche du type iconographique, dans «Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinistik», Band 25, 1976, p. 263. Voir encore H. HALLENSLEBEN, *op. cit.*, col. 162-163.

29. Cf. K. WESSEL, s.v. *Apsisbilder*, *Die thronende Madonna*, dans «Reallexikon zur Byzantinischen Kunst», I, Stuttgart 1966, col. 289.

30. Pour l'ensemble architectural, jusqu'au présent malconnu, voir S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, p. 64-65.

31. Pour ce tympan, voir B. ARZOUMANIAN, *Armenian Churches*, Sofia 1970, fig. ad vocem; S. MNACAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, fig. 89; N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *op. cit.*, p. 42, fig. 113.

maphorion de la Vierge, qui est pourtant agréablement froncé sur le front (fig. 5).

Une autre représentation, qui, sous le profil iconographique, peut être rapprochée à la précédente, appartient à l'église de Etvard³²; elle est insérée dans l'espace compris entre le bras supérieur et le bras transversal de la grande croix en relief qui décore la façade de la chapelle funéraire à deux étages. Cette sculpture aussi est datée de 1321³³. Il s'agit d'une plaque de forme irrégulière appartenant au revêtement extérieur, sculptée en haut-relief³⁴. L'image est à mi-buste, coincée contre la croix, et représente une Vierge qui garde l'Enfant dans ses deux bras, mais qui le soutient seulement avec la gauche, et qui approche la tête au visage du Christ. La composition, en raison même de sa collocation distancée de l'observateur, apparaît plutôt serrée, assujettie à des reliefs généraux marqués et à un intérêt limité du détail, pas essentiel à la symbologie. Ainsi, bien qu'il y ait par moments des intentions de moulage plastique dans les bras, dans la main bénissante du Christ et dans le pannelage (surtout dans les cannelures de la manche du *maphorion*), les lignes du visage sont à peine tracées, presque ébauchées, avec la seule exception du relief marqué des nez (fig. 6).

Nous devons donc constater, pour la période observée, que dans l'art plastique arménien coexistent plusieurs types iconographique fondamentaux de représentation de la Vierge; ces types dérivent parfois des traditions locales, d'autres fois s'inspirent aux règles compositives étrangères ou à des courants nationaux suivant l'art byzantin. Dans cette iconographie, à côté de la représentation de la «Hodegetria» assise, très connue aussi dans l'art arménien des siècles précédents³⁵, on trouve celle de

32. A. L. JAKOBSON, *Očerki istorii zodčestva Armenii V-XVII vv.*, Moskva-Leningrad 1950, p. 121; V. ARUTJUNJAN, A. SAFARIAN, *op. cit.*, p. 64; S. MNCAKANJAN, N. STEPANJAN, *op. cit.*, p. 66; N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *op. cit.*, p. 43.

33. Cf. A. KHATCHATRIAN, *op. cit.*, p. 41. Suivant l'épigraphie posée au dessus de l'entrée, l'église fut fondée par Azizbek en 770 (= 1321).

34. Photo de l'Archive du Centre d'Etudes et de Documentation de la Culture Arménienne, Milan.

35. D'une façon purement indicative, nous rappelons ici l'ivoire de la reliure de l'Evangile d'Ejmiacin, VI^e siècle (N. STEPANJAN, A. ČAKMAKČJAN, *op. cit.*, fig. 20), la figuration du chapiteau de Douin (AA.VV., *L'art arménien de l'Ourartou à nos jours*, Catalogue, Paris 1970, n° 240), les reliefs des stèles de T'alın, Xarabavank', etc., VI^e-VII^e siècles (L. AZA-



Fig. 1 - Dalle sculptée dans l'église de Hałarcin.
Սալախանգակ՝ Հաղարծինի վանքի եկեղեցիին մեջ:



Fig. 2 - Tympan de l'église d'Areni.
Արենիի եկեղեցիին բմբկադարը:

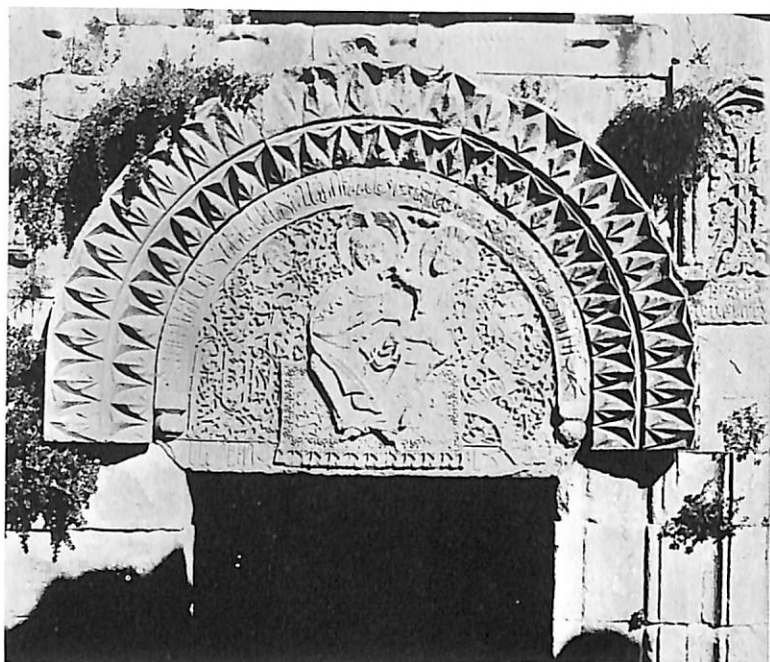


Fig. 3 - Tympan du gavit' de l'église du Précurseur au monastère d'A-maṭou - Noravank'.

Նորավանք՝ Ամադու. դռնաքմբուկ զաւրի Ս. Կարապետ եկեղեցիին:



Fig. 4 - Tympan du portail de l'église de la Vierge au monastère d'A-maṭou - Noravank'.

Նորավանք՝ Ամադու. դռնաքմբուկ Ս. Աստուածածին եկեղեցիին:



Fig. 5 - Tympan de l'église de Spitakavor.
Սպիտակաւորի եկեղեցիին դռնաքմբուկը:



Fig. 6 - Dalle sculptée du parement de l'église d'Ełvard.

Սալաֆանդակ զարդարուն՝ եղիվարդի եկեղեցին:

la «Panachrantos», qui peut être facilement rapprochée de la précédente, si non sous le profil conceptuel au moins par une interpolation figurative, et la représentation, beaucoup plus rare, de la «Glykophilousa»³⁶. Parfois il est nécessaire d'élargir la conception de ce premier type iconographique de la «Hodegetria», de façon à pouvoir y comprendre certaines compositions plus libres qui, comme d'ailleurs le montrent même leurs caractères stylistiques, sont de dérivation populaire. Par contre, dans les représentations qui adhèrent plus fidèlement aux modèles byzantins, qu'ils soient parvenus en Arménie directement ou par le moyen de la Cilicie, bien que l'artiste ait une liberté absolue dans la composition et la manière d'expression, on trouve un respect plus marqué pour les canons auxquels obéit tout l'art chrétien oriental³⁷.

Torino

GIULIO IENI

REAN, *Vat miġnadaryan haykakan k'andakġ*, cit., fig. 48, 51), la table de l'église d'Oġoun, VII^e siècle (V. LAZAREV, *op. cit.*, fig. p. 303), le relief sur la façade méridionale de l'église d'Aġt'amar, 915-922 [H. VAHRAMIAN, S. DER-NERSESSIAN, *Aġt'amar* (Doc. Arch. Armena, 8), Milano 1974, fig. 33-34], la miniature terminale de l'Evangile d'Eġmiacin, Matenadaran n° 2374, VI^e siècle (L. A. DURNOVO, *La miniatura armena*, Milano 1961, pl. VIII), la miniature du fol. 7v du Tétravangile d'Andrinople, Venise-S. Lazzaro, n° 887/116, de l'an 1007 (M. DJANACHIAN, *Miniatures arméniennes*, Venise, s.d. pl. h.t.). Cependant, dans tous ces spécimens, le type iconographique se rapporte rarement, par sa rédaction archaïsante, à celui-ci, défini canonique par l'art médiébyzantin. En effet, les seules images d'Aġt'amar et du Tétravangile d'Andrinople paraissent proches de ce type là, non seulement par leur maturité temporelle, mais aussi par les conditions particulières de leur exécution.

36. Le type iconographique est celui, généralement identifié par les manuels et les œuvres spécifiques sous la dénomination de «Eléousa». L'étude et les œuvres spécifiques sous la dénomination de «Eléousa», toutefois, l'existence d'un type iconographique de l'«Eléousa», et justifie la fréquence de cet épithète dans plusieurs iconographies différentes par la sémantique du terme, de ressort de la Vierge. Cf. M. TATIĆ-DJURIĆ, *op. cit.*, p. 259-267.

37. Alors que le présent article était déjà sous presse nous sommes venus à la connaissance de deux études de Mlle SIRAPIE DER NERSESSIAN: à la connaissance de deux études de Mlle SIRAPIE DER NERSESSIAN: *Deux tympans sculptés arméniens datés de 1321*, en «Cahiers Archéologiques», XXV (1976), p. 109-122; *L'art Arménien dès origines aux XVII^e siècle*, Paris 1977, auxquelles nous renvoyons le lecteur.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

ԱՍՏՈՒԱԾԱՄՕՐ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ
ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒ ՀԱՅ ՔԱՆԴԱԿՆԵՐՈՒ ՎՐԱՅ

(ձրտ. ձՈՒԼԻՈՅ ԵՆԻ)

ԺԳ-ԺԴ դարու ընթացքին, հակառակ ընկերային ու քաղաքական աննպաստ պայմաններուն, Հայաստանի մէջ՝ ճարտարապետութիւնն ու պատկերազարդութիւնը կը յայտնարեն ստեղծագործական բեղուն երեւոյթներ, մասամբ կիլիկիայէն ազդուած:

Ճարտարապետական յուշարձաններու վրայ, յիշեալ շրջանին, հետզհետէ կը բազմանան դիմաքանդակները, բուսական ու կենդանական ցցուն արտայայտութիւնները, երկրաչափական կերպաձևերու կողքին, ինչպէս՝ Առիճի, Գոշավանքի, Գեղարդի, Ամաղուի ու Եղիվարդի կառոյցներու ճակատներուն վրայ:

Կը նշմարուին սրտուերատուններու մարդաքանդակներ, երբեմն՝ նկարազարդական տեսարաններ, յատկապէս Աստուածամօր պատկերազարդութիւնը՝ Յիսուս Մանուկին հետ, քանդակ՝ որ այս շրջանի կառուցուած շէնքերու ճարտարապետական գիծերու շարադրանքին մաս կը սկսի դառնալ, ղետեղուելով ընդհանրապէս ճակատագրուն կատարին բարձրացող լուսնեակներուն մէջ:

Յարգելի Յօդուածագիրը, անդամ՝ Միլանոյի Հայ ճարտարապետութեան Ուսմանց Կեդրոնին, մանրամասնօրէն կը քննարկէ այս կարգի յատկանշական պատկերաքանդակներ, վեր հանելով իւրաքանչիւրին առանձնաշարակութիւններն ու ղեդարձեցողական արժէքները, անոնց հնագոյն օրինակը նկատելով Արատես վանքի Ս. Սիոն եկեղեցիին լուսնաքանդակը՝ 1270 թուականէն:

Յաջորդաբար՝ կ'ուսումնասիրէ Հաղարծինի վանքի եկեղեցիին բեմին վրայ այժմ ղետեղուած քարաշէնը զանդուածը, Աստուածամօր պատկերաքանդակը մը, շատ նըման՝ Սիւնիքի Ս. Յովհ. Կարապետ վանքի եկեղեցիին դրանդի բանդակին, որ 1301 թուականէն է:

Տարբեր ձևի պատկերաքանդակ մը կը նկատուի Գանձասարի Ս. Կարապետինը՝ ԺԳ. դարէն, ղետեղուած՝ գմբէթի եռանկիւնաձև թմբուկներէն մէկուն վրայ:

Հուսկ՝ կը ներկայացուին Մոմիկ Վարպետի ընծայուածները, նոյն ժամանակաշրջանէն, արուեստի եւ զգացումներու ջինջ արտայայտութիւններով:

Գեղեցիկ քանդակներ են Արէնիի, Նորավանքի (Ամաղու), Բուրթլաշէնի, Սպիտակաւորի (Վերնաշէն) ու Եղիվարդի գործերը, ուր համակեաց են Աստուածամայրը կերպարանելու պատկերազարդական դանդաղ տիպեր, որոնք մերթ կը ծագին տեղական աւանդոյթներէ, մերթ կը ներշնչուին ստեղծագործական օտար ըմբռնումներէ կամ բիւզանդական արուեստին հետեւող հոսանքներէ:

Եզրակացնելով՝ Յօդուածագիրը կ'ընդգծէ Հայաստանի մէջ պատկերազարդական աշխատակ ներբաններ, որոշապէս անկախ խոյանքով մշակուած, ոճական իւրաքանչիւր նկարազարդ կերտուած, ուր յաճախ գերակշիռ դեր ունին ժողովրդական ազգային ըմբռնումներ:

PERSIAN ORNITHOLOGICAL TERMS
IN MIDDLE ARMENIAN

The vocabulary of Middle Armenian is particularly rich. It is also frequently uncharted. A reader of the poetry of that period, faced with an unknown word, will oftentimes find no succour in recourse to a dictionary: the word is too frequently not to be found.

In the Middle Armenian poetic medium there was need of exotic references, a quest fulfilled by the use of rare flora and fauna terms. The use of these terms presents particular problems for the lexicographer. It is usually clear from context whether an unknown word is a plant, bird, fish or another particular animal. What is unclear is the precise synonym for the species. This paper will concern itself with those Middle Armenian bird names that are derived from Persian.

In some cases a knowledgeable lexicographer, whether of the eighteenth or twentieth century, would make an effort to describe the bird, comparing it with a term that was well known, thereby providing a finite point of reference. Thus certain glosses can leave no doubt about what bird is intended; note the gloss in the *NHB* for Arm. *bad* 'Duck': "A wide beaked bird, short footed with leathery soles, slow moving, water loving, like a small goose, many colored; the domestic *bad* is not able to fly but the wild *bad* can"¹. This gloss can describe no other bird than one of the subfamily *Anatinae*. However, other species create more problems, and a gloss can often be less than revealing. Note the definition

1. Հաւ լայնակտուց, կարճոտն, մաշկաւոր թաթիւք, յամբաւարթ, ջրասէր, իբր փոքրիկն սաղի, պէսպէս գունով. ընտանի բաղն ոչ կարէ թռչիլ, իսկ վայրենին է թռչական. Նոր Բաղդիբ Հայկազեան լեզուի, Վենետիկ 1836-37: