

ԷՄՄԱ ԿՈՐԽՄԱԶՅԱՆ

XIV — XV ԴԱՐԵՐԻ ՂՐԻՄԻ ՀԱՅ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶԱԿԱՆ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ղրիմի հայկական գաղթավայրը դարերի պատմություն ունի, որը իր ծաղկման բարձրակետին է հասնում XIV—XV դարերում: Այդ ժամանակ Ղրիմում կառուցվում են բազմաթիվ եկեղեցիներ ու վանքեր, պարիսպներ ու աղբյուրներ, գրվում են հարյուրավոր ձեռագրեր:

Ղրիմահայ մանրանկարչական արվեստը ուսումնասիրելիս պետք է նկատի ունենալ, որ հայերը Ղրիմ էին գաղթել Հայաստանի տարրեր նահանգներից: Յուրացնելով իրենց նախնիների դարավոր փորձն ու սովորույթները, նրանք միաժամանակ կրել էն նաև Կիլիկյան հայերի արվեստի ազդեցությունը, որոնց գաղթը դեպի Ղրիմ մեծ ծավալ է ստանում XIV դարի վերջերին՝ Կիլիկյան թագավորության անկումից հետո: Այս բոլորից բացի, տվյալ գաղթօջախի հայ մանրանկարչության վրա իր որոշակի ազդեցությունն է թողել նաև նոր միջավայրը, որտեղ հայերը առիթ ունեցան ծանոթանալու միջնադարյան Ղրիմի այլ ժողովուրդների արվեստին:

Ղրիմահայերի մանրանկարչական արվեստի հիմքում, սակայն, ընկած են բուն Հայաստանի արվեստից նրանց ժառանգած ավանդները, մի հարց, որին կանդրադառնանք սույն հոդվածում:

Բավական մեծ թվով հայերեն ձեռագրեր են հասել մեզ՝ գրված XIII դարի վերջում և XIV դարի սկզբում (Ղրիմի հայ մանրանկարչական դպրոցի կազմավորմանը նախորդող ժամանակաշրջանում): Սակայն այս ձեռագրերի մանրանկարների ոճը միատեսակ չէ:

Հայտնի է, որ Հայաստանի գրչության խոշորագույն կենտրոններում ստեղծվել են մանրանկարչության տարրեր դպրոցներ՝ իրենց գեղանկարչական առանձնահատկություններով: Հետևաբար, երբ խոսք է լինում Ղրիմի մանրանկարիչների կողմից բուն Հայաստանի գեղանկարչական ավանդների օգտագործման մասին, անհրաժեշտ է պարզել, թե Ղրիմի նկարիչների համար մայր երկրի ո՞ր դպրոցի ավանդներն են ավելի հարազատ:

XIV դարի ձեռագրերի հիշատակարաններում բազմաթիվ տեղեկությունների ենք հանդիպում, որոնք վկայում են Ղրիմի հայերի զգալի մասի՝ Բաբերդ, Կարին, Սեբաստիա, Երզնկա, Երբեմն էլ Արճեշ ու Երևան քաղաքներից գաղթած լինելը<sup>1</sup>: Հիշատակարանների հաղորդած տեղեկությունները հաստատվում են Ղրիմի ու Բաբերդի-Կարինի ձեռագրերի նկարազարգումների ոճական բնդհանրությամբ:

<sup>1</sup> Լ. Ս. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 162, 280, 327, 341, 364, 385, 428, 443, 452, 467, 494 և այլն:



Քացի այդ, ինչպես վկայում է XVII դարի Արիմում գրված մի ձեռագրի հիշատակարան<sup>2</sup>, Արիմ էին գաղթել հայեր նաև Անի քաղաքից:

Փորձենք սկզբում գտնել Արիմահայ մանրանկարչության աղերսը Անիի արվեստի հետ: Այս հարցը բավականին խրթին է, քանի որ Անիից պահպանված ձեռագիր-հուշարձանները խիստ սակավ են և մեղ թույլ շին տալիս ամբողջական պատկերացում կազմել միջնադարյան Հայաստանի մայրաքաղաքի մանրանկարչական արվեստի մասին: Առ այսօր մեղ հայտնի են Անիում ընդ-երինակված միայն շորս ձեռագիր<sup>3</sup>: Ըստ որում պատկերապարզված է նրանցից միայն մեկը՝ Ասիայի ժողովուրդների ինստիտուտի կենդանագրի բաժանմունքում գտնվող ավետարանը: Հետևաբար, այդ շրջանի մանրանկարչության արվեստի մասին մեր պատկերացումները լրացնելու համար, հարկադրված ենք ուշադրության առնել նաև այն ձեռագրերը, որոնք ստեղծվել են Անիի մոտակա վայրերում և իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով հավանաբար առնչվել են Անիի մշակույթին: Այդպիսիներից է Հոռոմոսի վանքը կամ Խոշավանքը, որը գտնվում է Անիի մոտ, Ախուրյան գետի հանգիստակաց ափին: Այս վանքում գրված ձեռագրերից առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում 1232 թ. ավետարանը, որը նկարազարդել է Բզնաաթոսը<sup>4</sup>, ինչպես նաև Հաղպատի ավետարանը: Վերջինիս պատվիրող և ստացողն է Սահակ կրոնավորը՝ «ազգաւ և տոհմիւ ի մեծ մայրաքաղաքէն յԱնույ»<sup>5</sup>:

Արիմում զարդարված ձեռագրերից միայն մեկի մանրանկարներում հանդիպում ենք որոշ գծերի, որոնք մի փոքր աղերս ունեն նշված ձեռագրերի մանրանկարների հետ. դա 1359 թ. Սուրխաթի ավետարանն է, գրված նատերի ձեռքով և զարդարված անհայտ ծաղկողի կողմից<sup>6</sup>:

Ձեռագիրն ունի ընդամենը երկու մանրանկար. մեկը պատկերում է Դավիթ Խազավորին երաժշտական գործիքը ձեռքին, որի կողքին կանգնած է Հակոբ առաքյալը, իսկ մյուսում՝ «Մուտքը Երուսաղեմ» կոմպոզիցիան: Հետագայում երկու մանրանկարների կերպարանքների ուրվագիծը շեշտվել է ներկով, որից և նրանք կոպտացել են ու որոշ շափով տուժել: Սակայն, բարեբախտաբար, առանձին մասերում ներկը չի թափվել և պահպանվել են սկզբնական նկարի

2 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 7442, էջ 281: Այս ձեռագրի հիշատակարանը բազմիցս հրատարակվել է: Տե՛ս Մ. Բժշկյանց, Ճանապարհորդություն ի Լեհաստան, Վենետիկ, 1830, էջ 335: Ք. Քուչնեյան, Պատմություն գաղթականության երկու հայոց, Վենետիկ, 1895, էջ 103: Ղ. Ալիշան, Հայագատում, Վենետիկ, 1901, էջ 580: Ա. Ալպոյանյան, Պատմություն հայ գաղթականության, Գահիրե, 1955, հ. Բ, էջ 366: Օ. Халмачян, Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре, Ереван, 1957, стр. 20: Վ. Միխայելյան, Արիմի հայկական գաղութի պատմություն, Երևան, 1964, էջ 75:

3 Մաշտոցյան Մատենադարանի ձեռագրեր № № 988, 1342: Թրիլիսիում գտնվող մի ձեռագրի տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Նշված աշխ., էջ 353 և շորթորդը՝ Կենդանագրում, ԻՆԱ Արմ. В—44:

4 Գ. Հովսեփյան, Նիսիեր և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի և մշակույթի պատմության, Նյու-Յորք, 1943, պրակ Բ, էջ 61:

5 Գ. Հովսեփյան, անդ, պրակ Ա, Երուսաղեմ, 1935, էջ 60: Ձեռագրի գրչության վայրն է Հաղպատը: Կազմվել է Հոռոմոսում, որտեղ, ինչպես ենթադրում է Լ. Գուռնովոն, ծաղկվել է Գ. Հովսեփյանը ծաղկման տեղը համարում է Հաղպատը: Զխորանալով այդ հարցում, մտաբերենք միայն, որ նույնիսկ Հաղպատում նկարազարդված լինելու գեպրում, այդ ավետարանը որոշ շափով կարտացոլեր Անիի արվեստի ոճական որոշ առանձնահատկությունները: Տե՛ս «Հին հայկական մանրանկարչություն», Երևան, 1952, մանրանկար 14—17:

6 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 2040:



անվնաս մնացած փոքրիկ հատվածները, որոնք օգնում են պատկերացում կազմելու մանրանկարի նախնական տեսքի մասին (նկար 1):



Նկ. 1

Արիմի 1359 թ. ձեռագրի «Մուտքը Երուսաղեմ» մանրանկարը փոքր ինչ հիշեցնում է Հոռոմոսի և Հաղպատի ավետարանների համանման մանրանկարները: Նրանց բոլորին հատուկ են որոշ ընդհանուր գծեր՝ հորինվածքների կառուցվածքը, պարզ և մաքուր ներկերի պայծառ գունաշարը, շեշտված ուր-



վագժերը, ցայտուն արտահայտված արևելյան դիմազծերը՝ հայերին բնորոշ մեծ գեղեցիկ աչքերով:

Ղրիմի ավետարանի «Մուտքը Երուսաղեմ» տեսարանին հատուկ է բարձր տոնական տրամադրություն: Ըստ որում ծառին հատկացված է կենտրոնական տեղ, դրեթե Քրիստոսին հավասար (մնացած մանրամասները մղված են հետին պլանի վրա): Ինչպես հայտնի է, «Մուտքը Երուսաղեմ»-ի տոնը քրիստոնյաների մոտ համընկնում է բնության զարթոնքի գարնանային հեթանոսական տոնին: Ղրիմի մանրանկարում մենք կարդում ենք «ծառզարդար» մակադրությունը: Այստեղ նկարված են նաև զարուն ավետող երեք թռչնակներ: Երկուսը նստած են ճյուղերին, իսկ երրորդը՝ ճախրում է: Ընդհանուր տոնական տրամադրությանը նպաստում է նաև պաշտառ ու հնչեղ գունաշարը: Կարմիր, կանաչ, կապույտ և դեղին գույների մաքուր և բավականին վառ երանգները խիստ ներդաշնակ են:

Այդ տոնական տրամադրությունը ավելի ցայտուն կերպով արտահայտված է Հաղպատի ավետարանում, թեև այստեղ հորինվածքը մի փոքր ավելի բարդ է: Ղրիմի մյուս ձեռագրում, նկարազարդված Ստեփանոս Սևազլխոնցի ձեռքով<sup>7</sup>, ավետարանիչի նախշավոր լուսապսակը հիշեցնում է ճիշտ այդպիսին՝ Հաղպատի ավետարանում:

Սուրխաթի № 2040 ավետարանը, որի մասին խոսեցինք վերևում, միակն է Ղրիմի ձեռագրերից, որը որոշակի կերպով տարբերվում է Ղրիմում զարդարված հայկական ձեռագրերի ընդհանուր ոճից: Այդ ձեռագիրը թեև քիչ շափով, բայց աղերսվում է Անիի շրջանից պահպանված ձեռագրերի մանրանկարներին: Այդ պատճառով ավետարանի մանրանկարները գրավեցին մեր ուշադրությունը:

Ավելի հեշտ դիտելի են Ղրիմի մանրանկարների ընդհանրությունները Բարբերգի ու Կարինի (մասամբ և Երզնկայի) մանրանկարների հետ: Ղրիմի ու այս վայրերի ձեռագրերի մանրանկարների համեմատությունը, նրանց ոճը, կատարման և պատկերազրույթյան ակնհայտ նմանությունները զալիս են հատատելու հիշատակարանների հաղորդած տեղեկությունները: XIII—XIV դարերում այս շրջանների ձեռագրերի մանրանկարներում մշակված յուրօրինակ ոճը լուրջ ազդեցություն է թողել Ղրիմի վարպետների ստեղծագործության վրա: Պահպանելով հանդերձ տեղական հին ավանդները, վերոհիշյալ վայրերի ծաղկողները միաժամանակ որոշակի տուրք են տվել Կիլիկյան արվեստին՝ յուրօրինակ ձևով համադրելով կոթողաչյությունն ու գծայնությունը նրբագեղության ու երփներանգության հետ: Ի տարբերություն Կիլիկյան մանրանկարների, որտեղ շոաչորին օգտագործված է ոսկին, ծածկելով հաճախ մանրանկարի ամբողջ խորքը, վերոհիշյալ շրջանների ծաղկողները նախընտրում են ավելի զուսպ երանգավորում: Ոսկին հազվագեպ է, իսկ որպես խորք ծառայում է մեծ մասամբ կապույտը: Այս հագեցած մուգ կապույտ գույնի խորքը պերիշխում է նաև Ղրիմի մանրանկարներում: Բարբերգի, Կարինի ձեռագրերի մեծ մասում գծայինն ու երփներանգայինը հետաքրքրական ձևով են զուգակցված: Խորանները, զլխազարդերն ու լուսանցազարդերը (այլ խոսքով՝ զարդանկարները) կատարված են գծային եղանակով մեկ, սակավ դեպքերում՝ երկու գույնով (ուրվագծերը բաց շագանակագույն են կամ մուգ կարմիր, վարդագույն

<sup>7</sup> Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 7547:



երանգով, իսկ նվազ դեպքերում՝ ավելանում է կապույտ կամ կանաչ): Մյուս կողմից՝ ավետարանիչների դիմանկարներն ու ավետարանական շարք, ինչպես և այլ մանրանկարներ պատկերված են բազմագույն երփներանգությամբ, օգտագործելով երբեմն նաև սևի (նկ. 2, 3):

Նրկու ձևերի նմանօրինակ զուգակցումը հանդիպում է նաև Կիլիկյան ձեռագրերում, թեև համեմատաբար քիչ: Ըստ որում, Բաբերդի, Կարինի մանրանկարների բնույթը բոլորովին այլ է: Ի տարբերություն Կիլիկյան նրբագեղ ստեղծագործությունների՝ Բաբերդի, Կարինի ձեռագրերում թանձր ու հագեցված ներկերը օգտագործված են համարձակ վրձնախաղերով, որը կերպարանքներին տալիս է որոշ կոթողայնություն՝ ստեղծելով ծավալի տպավորություն:

Նման գծերի հանդիպում ենք Ղրիմում նկարազարդված բազմաթիվ ձեռագրերում:

Այս յուրահատկություններն առավել ցայտուն են արտահայտված երեք ծաղկոզների մոտ՝ XIV դարի անհայտ մի մանրանկարչի, Նատերի որդի Ավետիսի և Առաքել ծաղկողի:

XIV դարի Ղրիմի ձեռագրերի թվում կան երեք նկարազարդ ավետարաններ, որոնց մանրանկարները իրենց սճով ու կատարման եղանակով այնքան են նման, որ կարող են վերագրվել միևնույն վարպետի վրձնին<sup>8</sup>: Այս ձեռագրերի մանրանկարներն ունեն վերը նշված հատկանշական գծերը, այն է՝ գծային ու երփներանգային ձևերի զուգակցում, մուգ հագեցած երանգավորում և որոշ կոթողայնություն: Բաբերդ-Կարինի մանրանկարների հետ նրանց ունեցած կապը զգացվում է հատկապես պատկերագրության ու տեխնիկական կատարման մեջ: Իրենց մեկնարանմամբ մոտիկ են որոշ դեպքերում նույնիսկ առանձին մանրամասներ՝ ճարտարապետական խորքը, շենքերի զարդային երիզները, ոտտնոզները, որոնց գմբեթները ծածկված են մի կողմից մյուսը աստիճանաբար մզացող կետերով, կատարման մի եղանակ, որը ստեղծում է ծավալի տպավորություն: Ավետարանիչներն ևս ունեն շատ բնոճանրություններ: Նրանք պատկերված են իրենց ավանդական դիրքով՝ նստած են կիսաշրջված, հանդիստ ու խոհուն դեմքով (նկ. 4, 5, հմմտ. նկ. 2, 3):

Նույնպիսի գծեր հատուկ են և Նատերի որդի՝ Ավետիս ծաղկողի ստեղծագործությանը: Ինքը, Ավետիսը, Բաբերդից էր, որտեղ և ստացել է իր կրթությունը: Նրա աշխատություններում տեսնում ենք դարձյալ գծայինի ու երփներանգայինի միևնույն շաղկապումը, միևնույն մուգ հագեցած երանգավորումը, ներկերը հաստ ու լայն շերտով օգտագործելու միևնույն եղանակը: Սակայն, ի տարբերություն Բաբերդի մանրանկարների, Ավետիսի մոտ գեմբեթի մշակումը ավելի նուրբ է, իսկ խիստ մզացրած ակնախոռոչները հազորդում են նրանց խորը արտահայտչականություն: Ավետիսի ստեղծագործության մեջ յուրովի են համադրվում բուն Հայաստանի և Կիլիկիայի ավանդները: Մերը դեպի կապույտ խորքը, որոշ կոթողայնությունը, շեշտված ուրվագծերն ու ցայտուն արտահայտված արևելյան դեմքերը կապում են Ավետիսի արվեստը բուն Հայաստանի ավանդներին: Միևնույն ժամանակ, նա մեծ չափով օգտվում է և Կիլիկյան վարպետներից, շվերարտադրելով սակայն նրանց մանրանկարների նրբագեղությունը (նկ. 6):

<sup>8</sup> Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № № 7337, 7750, 7598:



Նման հատկանշական գծեր ունեն Ավետիսի կրտսեր եղբոր՝ Ստեփանոսի նկարները: Այս ծաղկողը շատ բաներում հետևում է եղբորը: Նրա մի քանի մանրանկարներ Ավետիսի կատարած գործերի ուղղակի ընդօրինակութուններ են (№ 7477 ձեռագրի մանրանկարները), որոնք սակայն իրենց արվեստով



Նկ. 2

գրչում են: Ստեփանոսը զարդաչին մոտիվներով է ծածկում նույնիսկ այնպիսի մանրամասներ, ինչպես ժաշոները, հաղորդելով նրանց գունազարդ կտավի տեսք: Յուրաքանչյուր մանրուք զարդարելու նրա սերը վկայում է ժողովրդական ստեղծագործության հետ խկարչի ունեցած կապի մասին:



Քուն Հայաստանի ավանդները տեսնում ենք նաև տաղանդավոր մանրանկարիչ Առաքելի մոտ: Նա ապրել և ստեղծագործել է XIV դարի կեսերին, Ղրիմի տարրեր քաղաքներում՝ Կաֆալում, Սուրխաթում և Կոկսուում<sup>9</sup>:



Նկ. 3

Վերևում նշված բոլոր ձևազրկների հատկանշական գծերը հատուկ են և Առաքելին, որի մոտ դրանք հասնում են ժայռահեղ արտահայտչականության:

<sup>9</sup> Է. Կոբլյակովան, Ղրիմի հայ մանրանկարիչ Առաքելը, «Բանբեր Մատենադարանի», N 6, էջ 321:



Նրա գրաֆիկական դարձերը առավել հստակ են, դժերն ավելի նուրբ ու ձկուն, իսկ գծագրությունը, շնայած երկրաչափական ու բուսական ձևերի բարդությանը, շափազանց պարզ ու որոշակի: Իր երփնագրային մանրանկարներում ծաղկողը հանդես է գալիս որպես նուրբ երանգավորման վարպետ: Ընդհանուր



Նկ. 4

առմամբ պահպանելով Ղրիմի մանրանկարչությունը բնորոշ հազեցած մուգ գունաշարը, կապույտ գույնի դերակշռությամբ, Առաքելը հասել է բացառիկ հնչեղության: Կապույտ գույնը նրա մոտ հանդես է գալիս երեք աստիճանավորումով՝ բաց կապույտից մինչև մուգ կապույտ (ուլտրամարին): Ծաղկողը



հմտորեն համադրում է մուգ կապույտը մորենագույնի և կարմրի հետ: Այս մուգ հաղեցած երանգավորումը միացած կապույտ խորրին մոտեցնում է Առաքելի ստեղծագործությունը բուն Հայաստանի մանրանկարչական այնպիսի հրաշալի նմուշի, ինչպիսին է Քարզմանչաց Ավետարանը, նկարազարդված 1232 թվականին, Գրիգորի ձեռքով (Մատենադարան, ձեռ. № 2743)<sup>10</sup>:



Նկ. 5

<sup>10</sup> Չեռագրի գրությունն ճիշտ տեղը հայտնի չէ: Երկար ժամանակ պահվում էր Քարզմանչաց վանքում (Արցախ), որի պատճառով և կոչվել է Քարզմանչաց Ավետարան: Չեռագրի մանրա-



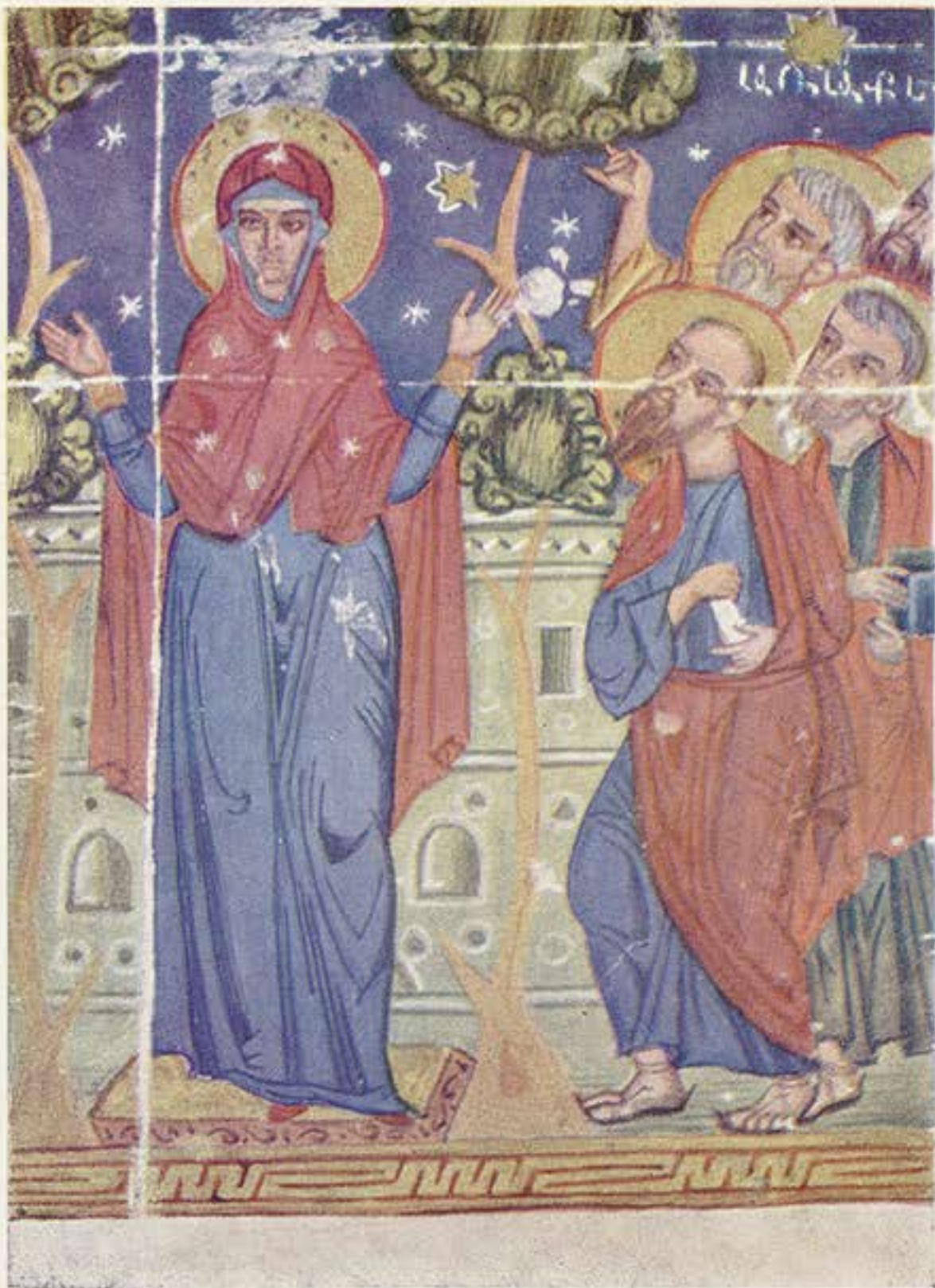
Գեմբերի մշակման հարցում Առաքելը գերազանցում է Ավետիսին: Նրա կերպարները ավելի նուրբ են, բայց և միաժամանակ՝ վեհաշուք: Առանձնապես հաշոդ են ստացվում գեմբերը՝ խոշոր, լայն բացված աչքերով, մուգ ակնախոռոչներով, որոնք հաղորդում են նրանց մեծ արտահայտչականություն (նկ. 7):



Նկ. 6

Նկարները հրատարակված են՝ Լ. Ա. Դурново, Древнеармянская миниатюра, Ереван 1952, табл. 20—23. Լ. Ա. Դурново, Древнеармянская миниатюра, Ереван, 1967, табл. 24—28. L. A. Dournovo, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, p. 88—95.











Մեր նշած բոլոր ծաղկողների ստեղծագործությունները ընդգրկում են ժողովրդի երկրորդ կեսը, մի ժամանակաշրջան, երբ Հայաստանը հեծում էր մոնղոլական տիրապետության լծի տակ, իսկ Կիլիկյան թագավորությունը մոտենում էր իր մայրամուտին: Այս իմաստով, Ղրիմի հայ մանրանկարչական դպրոցի ծաղկումը XIV—XV դարերում ձեռք է բերում առանձնահատուկ նշանակություն: Սկսած այդ ժամանակից, հայկական գաղթավայրերը դառնում են այն հիմնական կենտրոնները, որտեղ համախմբվում է հայ հոգևոր մշակույթի ներկայացուցիչների զգալի մասը: Այդպիսի խոշորագույն մի գաղթավայր է Ղրիմի հարավ-արևելյան ափը, իսկ այնտեղ ստեղծված արվեստը՝ միջնադարյան հայ արվեստի ավանդների բնական շարունակությունը:

Э. М. КОРХМАЗЯН

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ АРМЯНСКОЙ МИНИАТЮРЫ КРЫМА XIV—XV ВВ.

### Резюме

В основе миниатюрной живописи крымских армян лежали традиции, унаследованные ими от искусства коренной Армении. Как письменные источники (памятные записи рукописей XIV—XV вв.), так и стиль крымских миниатюр этого периода указывают на их большую связь с искусством северо-западного района коренной Армении, в частности с искусством миниатюры городов Баберд, Карни и, отчасти, Ерзынка.

В статье разбирается творчество крымских миниатюристов Аветиса, Степаноса и Аракела, искусство которых многими путями связано с миниатюрной живописью городов Баберд и Карни.

E. M. KORKHMAZIAN

## QUELQUES PARTICULARITES DE STYLE DE L'ART DE LA MINIATURE ARMENIENNE DE CRIMEE AUX XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> SIECLES

L'art de la miniature, chez les Arméniens de Crimée, se fondait avant tout sur les traditions artistiques héritées de la Grande Arménie. Les sources manuscrites (colophons des XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècles) d'une part, le style des peintres arméniens de Crimée de cette époque, d'autre part, témoignent en faveur des liens étroits qui rattachaient ces derniers à l'art des régions nord-ouest de la Grande Arménie, notamment les villes de Baberd, Karine, et en partie Erznka.

L'article analyse l'oeuvre des miniaturistes arméniens de Crimée: Avétis, Stépanos et Arakel, l'art desquels offre plus d'un lien avec la miniature développée à Baberd et à Karine.



