

2-15

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԱՆՅԱ ՄԻՔԱՅԵԼԻ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ
(Պատմա-գեղարվեստական վերլուծության փորձ)

ԺԷ.00.03—Կերպարվեստ՝ մասնագիտությամբ

Արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության սեղմագիր գիտական
ճեկուցագրի ձևով

ԵՐԵՎԱՆ 1996

Աշխատանքը պատրաստվել է ՀՀ Գիտությունների Ազգային ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտում

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ.

Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝
Հակոբյան Հրավարդ Հրաչի

Պատմական գիտությունների դոկտոր՝
Խանգաղյան Էմմա Վաղինակի

Ճարտարապետության դոկտոր՝
Հասրայան Մուրադ Մարգարի

Առաջատար կազմակերպություն. Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ՝ Մատենադարան:

Պաշտպանությունը կայանալու է " " _____ 1996թ. ժամը _____ ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում (հասցեն՝ Մարշալ Բաղրամյան պող. 24⁴, 5-րդ հարկ), 016 մասնագիտական խորհրդում:

Ատենախոսության սեղմագրին կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է " " _____ 1996թ.

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու

ԱՉԹՅԱՆ

1. ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ ժողովրդի արվեստն իր բազմաբնույթ ընդգրկումներով ուրույն տեղ է գրավում համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ: Միջնադարյան ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունն ու խաչքարերը, ինչպես նաև կիրառական արվեստի որոշ ստեղծագործություններ վաղուց արդեն հաստատել են իրենց համամարդկային էությունը, ինչպես նաև դրսևորել արվեստի այն մակարդակը, երբ բարձր գաղափարները գեղարվեստական մարմնավորում են ստանում ազգային ինքնատիպ ձևերի մեջ:

Հայկական արվեստում առաջնակարգ տեղերից մեկը պատկանում է կիրառական արվեստին, որն իր դարավոր պատմության ընթացքում ստեղծել է նյութական կարեւոր արժեքներ: Դրանք արտացոլում են անանուն վարպետների տաղանդի հմտությունը, գեղեցիկի ինքնատիպ զգացողությունը, ժողովրդական պարզ մտածողության շնորհիվ՝ շրջապատող իրականության գեղարվեստական արտացոլման խորությունը: Գույնը, գիծը, ձևը, զարդանախշը, իրի հորինվածքի կառուցման հասկացությունները հայկական կիրառական արվեստի տարբեր բնագավառներում հանդես են եկել արտահայտչական տարբեր միջոցներով ու հնարներով, չնայած, ըստ էության, նրանք խարսխված են ազգագրական նույն հիմքի վրա: Կիրառական արվեստի յուրաքանչյուր իրի ստեղծման ուսիլիտար նպատակները շաղկապված են գեղեցիկի արտահայտման ժողովրդական ընկալումներին ու հասկացություններին: Կիրառական արվեստը ժողովրդի ազգային գիտակցության գեղարվեստական արտահայտության դրսևորումներից է, այն հավասարապես ներ- գրքավում է ինչպես ազգի նյութական, նույնպես եւ հոգեւոր մշակույթի ոլորտները: Կիրառական արվեստը ոչ միայն շաղկապված է մարդու կենցաղին, ոչ միայն այդ կենցաղը կազմակերպող, նյութապես հարստացնող բնագավառ է, այլև այդ կենցաղը ակտիվացնող երեսույթ է:

Հայկական կիրառական արվեստն ունեցել է ժողովրդի պատմության հետ կապված վերելքի ու անկման տարիներ: Պատերազմները, պետականությունների կործանումները, գաղթերն ու կոտորածները կասեցրել են արհեստների, նշանակում է, նաև կիրառական արվեստի զարգացման բնական ընթացքը: Սակայն հենց որ փոքրիշատե խաղաղ

Մեծ Եղեցիք 28 հունիս 1918
Գրքի մասին հարցազրույցի անոթ
Գրքի մասին հարցազրույցի անոթ
հարցազրույցի անոթ

ու նպաստավոր պայմաններ են ստեղծվել, նոր վայրերում հայ արհեստավորները շարունակել են իրենց աշխատանքը, պահպանել են ավանդներն ու ստեղծել մի նոր որակ: «Ենց որ դադարում էին քաղաքական փոթորիկները, անցյալ էին դառնում նեղությունների սուր ժամանակները եւ կյանքը սովորական հունի մեջ էր մտնում, հետաքրքրություն էր առաջանում դեպի անցյալի արժեքները, դեպի տազնապալից ժամանակներից պահպանված հուշարձանների ուսումնասիրությունը, որի նպատակն էր հասկանալ հնի հետ եղած կապը, ինչպես նաեւ՝ ներկան կապել անցյալի հետ» (Ն.Արուց):

Ավելին: Կիրառական արվեստը սերտորեն շաղկապված է ժողովրդի ոչ միայն պատմա—քաղաքական, այլեւ՝ սոցիալական, դասակարգային, տնտեսական, կրոնական, էթնիկական, ազգային եւ այլ երեսույթների հետ: Այն կերպարվեստի ամենատարածված եւ ամենակոխիվ բնագավառն է: Միաժամանակ, այն կերպարվեստի ամենափոփոխուն երեսույթներից է: Այդ փոփոխությունները կատարվում են ոչ միայն հասարակության պատմա—քաղաքական փոփոխությունների, ոչ միայն այդ հասարակության գեղագիտական ըմբռնումների փոփոխման հիման վրա, ոչ միայն արդյունաբերությանն ու արդյունահանությանը համընթաց, այլեւ՝ կենցաղում տեղի ունեցող ամենափոքր տեղաշարժերն իրենց ազդեցությունն են ունենում նրա առաջընթացի վրա: Այսպիսի «զգայուն» էության հետ մեկտեղ, հայկական կիրառական արվեստը ստեղծել է կայուն ավանդներ, որոնք ձեռավորվել ու իրար համալրել են պատմական բոլոր ժամանակներում:

Նայ արհեստավորների ձեռքի աշխատանքը մեծ համարում ունենալիս:

Առետրական տարբեր ճանապարհներով դրանք հնուց արտահանվում էին Միջագետքի երկրներ, Բյուզանդիա, Եվրոպական երկրներ, Նեափոր Արտելը, Հնդկաստան, Արաբական աշխարհ, Վրաստան ու Ռուսաստան:

Նայկական արհեստավորության շրջանակը աշխարհագրական լայն տարածք ուներ, ինչպես նաեւ սպառման լայն շուկա: Եվրոպական ու արեւելյան շուկաներում մեծ համարում ունեին հայկական ոսկերչական ու մետաղյա իրերը, խեցին ու գորգերը, ժանյակն ու ստեղնագործ հյուսվածքները: Դրանք դարեր շարունակ զգալի տեղ են գրավել տարբեր ժողովուրդների կենցաղում: «Նայկական գորգ», «հայկական կավ», «հայկական կար», «հայկական ժանյակ», «հայկական զուգաթել», «հայկական սեւը» արտահայտությունները որակի, գեղարվեստական բնութագրման ու արժեքավորման արտահայտություններ են եղել:

Անշուշտ, կարեւոր գործոն էին հարեանների եւ գաղթավայրերի ժողովուրդների արվեստների հետ ունեցած փոխազդեցությունները: Մակայն, հայկական կիրառական արվեստի կարեւորագույն առանձնահատկությունը ազգային ինքնատիպությունն է: Սա է այն հիմքը, որի շնորհիվ դեռեւս անցյալ դարի 70—ական թվականներից հայ արվեստի երեք կարեւորագույն բնագավառները՝ ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունն ու կիրառական արվեստը, զբաղեցին եվրոպացի արեւելագետ—արվեստաբանների ուշադրությունը: Հետագայում առաջին հերիհակների շարքերը համալրեցին հնագետները, պատմաբանները, ազգագրագետները: Նրանք ոչ միայն ուսումնասիրել ու հրատարակել են առանձին ստեղծագործություններ, այլեւ կորստից փրկել առանձին արժեքներ:

Նայկական կիրառական արվեստի նկատմամբ ցուցաբերած այդ ակտիվ հետաքրքրությունը թելադրված էր աշխարհի թանգարաններում կուտակված արեւելյան նյութից, որտեղ գիտնական—ուսումնասիրողների դիպուկ աչքը նկատում էր իսլամական արվեստից տարբեր, նրան չափնչվող իրերի առկայությունը:

Նայ իրականության մեջ կիրառական արվեստի, որպես արվեստի երեսույթի, նկատմամբ առաջին հետաքրքրությունը ցուցաբերեցին անվանի արեւելագետ—արվեստաբան Արմենակ Մազըզյանը (1872—1944) եւ հայ մշակույթի երախտավոր Գարեգին Նովսեփյանը (1867—1952): Գ.Նովսեփյանի բազմակողմանի հետաքրքրությունները, հայագիտական խորը գիտելիքները, առանձին ստեղծագործությունների նկատմամբ ունեցած ուշադրությունը դարձան այն հիմքը, որի շնորհիվ հրատարակի վրա դրվեցին բազմաթիվ արժեքներ: Գ.Նովսեփյանը շրջանառության մեջ դրեց մի շարք ստեղծագործություններ, ինչպես նաեւ բնագավառը բնութագրեց «մանր արվեստներ» արտահայտությամբ, որն ընդունված էր Եվրոպայում եւ հետագայում վերանվանվեց «կիրառական արվեստ»:

Նայկական կիրառական արվեստի ուսումնասիրությունը վերջին տասնամյակներում ունեցել է ինչպես հետաքրքրության վերելքի, նույնպես եւ «սառեցման» տարիներ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում Կիրառական արվեստի բաժնի ստեղծումը (1965) որոշ ակտիվություն բերեց գործին: Մակայն բնագավառը շարունակեց մնալ որպես ամենաքիչ ուսումնասիրվածը: Սույն այդ ժամանակներում զգացվեց ազգային արժեքների որոշակի յուրացում հարեան երկրների մասնագետների կողմից, որոնք բազմաթիվ իրերի ծագումն ու պատկանելիությունը կապում էին թուրքական կամ ադրբեջանական

արվեստների հետ: Դրան մասնակից դարձան եվրոպացի որոշ մասնագետներ:

Անհրաժեշտ էր շտկել այդ աններելի սխալները:

Անհրաժեշտ էր ի մի բերել աշխարհով մեկ սփռված հայկական կիրառական արվեստի բազմաթիվ արժեքները:

Անհրաժեշտ էր ակտիվացնել ստեղծագործողների ուշադրությունը արվեստի այդ բնագավառի նկատմամբ:

Անհրաժեշտ էր պետական հիմքերի վրա դնել կիրառական արվեստի որոշ ճյուղերի զարգացումը, որը կարող էր արտակարգ շահութաբեր լինել Հանրապետության տնտեսության համար:

Անհրաժեշտ էր շրջանառության մեջ դնել նոր ստեղծագործություններ, ծանոթ արժեքների նոր մեկնաբանումներ, որոնք համակողմանի ճշտումներ կմտցնեին օտար ուսումնասիրողների իրար կրկնող դրույթներում:

Այնպես, ինչպես համաշխարհային մշակույթին ներկայանում ենք միջնադարյան ճարտարապետության եւ մանրանկարչության արժեքներով, նոր ուսումնասիրությունը գիտական շրջանառության մեջ կղնի նաեւ կիրառական արվեստը, նպաստելով «Հայաստանը համաշխարհային քաղաքակրթության խաչմերուկներում» վաղուց արդեն նշանաբան դարձած արտահայտության բովանդակության ընդլայնմանը:

Կուտակված պատմա—ազգագրական եւ արվեստաբանական նյութը հնարավոր է դարձնում շարադրել հայկական կիրառական արվեստի զարգացման միասնական ամփոփ պատմությունը:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ՆՊԱՏԱԿՆ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Հայկական կիրառական արվեստի ուսումնասիրման նպատակի մասին սեղմ շարադրեցինք նախորդ ենթագլխում, իսկ խնդիրները մի քանիսն են, որոնք անցյալ տասնամյակներում մեր ուսումնասիրությունների կենտրոնում են եղել, հանդես գալով միասնաբար եւ միահյուսված:

ա) Կազմել հայկական կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների համապարփակ քարտարան: Դրա հիման վրա պատրաստում ենք «Հայկական կիրառական արվեստը աշխարհի թանգարաններում» գիտական ուսումնասիրությունը: Այն ներգրավում է աշխարհի

տասնյակ երկրների թանգարանների ամենակարեւոր արժեքները՝ վերատպություններով, առաջաբանով եւ ծանոթագրություններով:

բ) Կազմել հայկական կիրառական արվեստի վարպետների բառարան: Արդեն պատրաստ է ավելի քան 3000 անուն ընդգրկող քարտարանը:

գ) Կազմել հայկական կիրառական արվեստի տերմինների հանրագիտարան—բառարան: Առաջին տարբերակով այն պատրաստ է եւ ընդգրկում է ավելի քան 900 անվանում:

դ) Տերմինների հանրագիտարան—բառարանից առանձնացվել են կրոնա—ժխական արտահայտությունները: Սրանցից մի քանիսն արդեն հրատարակվում են Հալեպում եւ Դեսոյոտում առանձին բուկլետների ձևով:

ե) Ուսումնասիրել հայկական գաղթավայրերի կիրառական արվեստը, բնութագրել տեղաշարժերի հետեւանքով այլ միջավայրերում, նոր պայմաններում եւ նոր ժամանակներում ստեղծված արժեքները:

զ) Ուսումնասիրել փոխազդեցությունները այն ժողովուրդների կիրառական արվեստների հետ, որոնց առնչվել են հայ վարպետները (Պարսկաստան, Ռուսաստան, Վրաստան, Լեհաստան, Հունգարիա, Թուրքիա, Լիբանան, Սիրիա, Եգիպտոս եւ այլն):

է) Համակողմանի ուսումնասիրել եւ ներկայացնել պատմական Հայաստանի արհեստավորական կենտրոնները, բնորոշելով նրանց արտադրանքի նույնություններն ու առանձնահատկությունները:

ը) Առանձնացնել գեղարվեստական դպրոցները:

թ) Մշակել կիրառական արվեստի որոշ իրերի վերլուծության նոր մեթոդիկա:

ժ) Բնորոշել հայկական կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների տեղն ու դերը ինչպես ազգային մշակույթի, նույնպես եւ համաշխարհային արվեստի նույնատիպ արժեքների համակարգում:

Հայկական կիրառական արվեստում դարերի ընթացքում առաջացել է զարդանախշային մի համակարգ, որտեղ զգալի տեղ են գրավում խորհրդանշային պատկերումները: Ընդ որում, մեր ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դրանք ունեն համընդհանուր ազգային, հեթանոսական շրջանից փոխանցված, քրիստոնեական հենքից թելադրված, ինչպես նաեւ Արեւմտյան եւ Արեւելյան Հայաստանի գավառներին բնորոշ բնույթ: Դրանց համեմատական ուսումնասիրությունը կնպաստեր մեր աշխատության խորացմանը: Սակայն մենք գիտակցորեն խուսափել ենք դրանից, նպատակ ունենալով հետազայում անդրադառնալ այդ խնդրին, որպես առանձին ուսումնասիրության

արժանի բնագավառի: Աշխատանքում զարդանախշերի համակարգը ներկայացնում ենք որոշ վերլուծություններին անհրաժեշտ շրջանակներում:

ԿՈՒՏԱԿՎԱՍԾ ՆՅՈՒԹԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայկական կիրառական արվեստի ուսումնասիրությունը կապված է բազմաթիվ դժվարությունների հետ:

ա) Ուսումնասիրել ենք պատմական, ազգագրական, կրոնական, բանասիրական, արվեստաբանական ծով գրականությունը աշխարհի խոշորագույն գրադարաններում (Լոնդոն, Դեարոյտ, Վիեննա, Երեան, Բուդապեշտ, Բեյրութ, Մոսկվա, Ս.—Պետերբուրգ, Թբիլիսի): Առանձնացրել ենք մեզ հետաքրքրող նյութը, որը լուսանկարել կամ պատճենահանել ենք:

բ) Ուսումնասիրել ենք այլ ազգերի կիրառական արվեստը ներկայացնող գրավոր աղբյուրներ, որոնցից մի մասը նույնպես լուսանկարել կամ պատճենահանել ենք:

գ) Պրպատմներ ենք կատարել Երեանի, Մոսկվայի, Ս.—Պետերբուրգի, Թբիլիսիի, Լոնդոնի, Բուդապեշտի, Վենետիկի, Վիեննայի, Լվովի, Անթիլիասի, Վենետիկի սբ.Ղազարի թանգարանների և եկեղեցիների արխիվներում, ուշադրության կենտրոնում պահելով ոչ միայն կիրառական արվեստը, այլև՝ հարակից այլ նյութեր:

Մենք ուսումնասիրել ենք Էջմիածնի վանքի չորս թանգարանների ավելի քան 3000 իրերը («Ալեք եւ Մարի Մանուկյան գանձատուն», Մայր Տաճարի թանգարան, Նոր վեհարան, Հին վեհարան), Երեանի Պատմության, Ազգային պատկերասրահի, ժողովրդական արվեստի Մարդարապատի ազգագրության թանգարանները, ծանոթացել ենք Մատենադարանի արժեքներին: Ուսումնասիրել ենք Վենետիկի սբ.Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության, Վիեննայի Մխիթարյան Միաբանության, Անթիլիասի Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսարանի, Չմամաի վանքի, Հալեպի «Չարեհյան գանձատան», Դեարոյտի «Ալեք եւ Մարի Մանուկյան թանգարանի», Նյու—Յորքի Արեւելյան թեմի առաջնորդարանի, Նոր Ջուղայի սբ.Ամենափրկիչ վանքի թանգարանի հավաքածուները:

Անցած երեսուն տարիների ընթացքում ծանոթացել ենք Մոսկվայի Զինապալատի, Արեւելյան երկրների մշակույթի, Ս.—Պետերբուրգի Պետական Էրմիտաժի, Ազգագրության, Թբիլիսիի արվեստների,

ժողովրդական արվեստի Վարշավայի, Լվովի պատմության, Բուդապեշտի Սահական արվեստի, Էստերգոմի Զրիստոնեական արվեստի, Շարվարի պատմության, Կահիրեի իսլամական եւ Եգիպտական արվեստի թանգարանների հարստություններին, Կ.Պոլսի հայոց պատրիարքարանի, Թոփ կապի, թուրքական եւ իսլամական արվեստի (Վազըֆ), Թեհրանի պատմության եւ հնագիտության թանգարանների արժեքներին եւ օգտվել դրանցից գիտական նպատակով: Ուսումնասիրության նյութ ենք դարձրել արհեստավորական արվեստանոցները Հալեպում, Սպահանում, Կ.Պոլսում, Չմյուռնիայում, Կապադովկիայում, Վենետիկի կղզիներում, ասեղնագործական, ապակեգործական, ժանյակագործական կենտրոնները, ինչպես նաեւ այցելել բազմաթիվ եկեղեցիներ, մզկիթներ, պալատներ, մասնավոր հավաքածուներ, գորգագործական ֆաբրիկաներ:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՐԱՍՏՈՒՄԸ

Բնագավառով զբաղվում ենք 1965 թվից, մի աշխատանք, որը շարունակվում է մինչեւ օրս: Առաջնահերթ էր նյութի կուտակումը:

Ա Հավաքչական աշխատանքը՝ գրական արխիվային նյութերի, ինչպես նաեւ ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունները կատարվել են զուգահեռաբար: Այդ ընթացքում հրապարակել ենք հոդվածներ, մասնակցել ենք միջազգային, միութենական եւ հանրապետական գիտաժողովների, որոնց թեզերը հրապարակվել են: Հրապարակային դասախոսություններ ենք կարդացել Երեանում, Վենետիկում, Վերոնայում, Միլանում, Լոնդոնում, Հալեպում, Բեյրութում, Ամանում, Լվովում, Բուդապեշտում, Վիեննայում, Վաշինգտոնում, Լոս—Անջելեսում, Դեարոյտում: Երբեմն կազմակերպվել են մեծ ցուցահանդեսներ, որոնք ուղեկցվել են զեկուցումներով:

Բ. Ուսումնասիրությունների շնորհիվ հայկական կիրառական արվեստի ստեղծագործությունները դասակարգել ենք երկու խմբի: Առաջինը՝ կոշտ իրեր, քարի եւ փայտի գեղարվեստական փորագրություն, խեցեգործություն, մետաղամշակություն, զինագործություն, ոսկերչություն եւ արծաթագործություն, թանկարժեք քարերի մշակություն, արծնի արվեստը:

Երկրորդ խումբը ներգրավում է «փափուկ իրերը»՝ կերպասագործություն, ասեղնագործություն, ժանյակագործություն, գորգագործություն եւ կարպետագործություն, դաշի արվեստը:

Գ. Յուրաքանչյուր բնագավառում առանձնացրել ենք գեղարվեստական դպրոցներն ըստ ազգագրական շրջանների, սակայն բնորոշել ենք նաեւ այդ սկզբունքից դուրս այլ դպրոցները:

Դ. Յուրաքանչյուր բնագավառում սահմանազատել ենք «ծիսական» եւ «աշխարհիկ» իրերը:

Ե. Ընտրել եւ ներկայացրել ենք միայն ու միայն բարձրարվեստ ստեղծագործությունները:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆՆԵՐԸ

Լինելով համաշխարհային քաղաքակրթության օրրան, Միջագետքի ամենամուտ հարեանը՝ Հայաստանը գտնվում էր Հին Արեւելքի երկրների թագավորությունների համակարգում: Հարեան պետություններից համագոր Վանի հայկական թագավորությունը նույնպէս հասավ քարի մշակման բարձր կատարելության, ստեղծեց խեղճագործական արվեստի բազմաբնույթ ձեւեր, հերալդիկայի կուլտուրա, կերպարային արտահայտիչ խորհրդանիշներ: Անտիկ շրջանի հայերի հակումները դեպի հունական քաղաքակրթությունը, գրականությունն ու արվեստը արտակարգ նշանակություն ունեցան հայ ժողովրդի շինարարական, քանդակագործական, թատերական, երաժշտական, ինչպէս նաեւ կիրառական արվեստի զարգացման համար: Սրա փայլուն վկայություններից են պահպանված կառույցները, հնագիտական հարուստ նյութը: Մշակույթի մակարդակն արտացոլում է նաեւ Մովսես Խորենացու «Պատմություն Հայոց» երկը, որից մարգարիտի հատիկների ձեռով հավաքել, ուսումնասիրել ու առանձին գրքով հրատարակել ենք արտակարգ հետաքրքր- քրթություն ներկայացնող նյութը:

Հելլենիստական հոսանքներն այն հիմքերն էին, որոնց շնորհիվ հայերն առաջիններից էին, որ ընկալեցին քրիստոնեական կրոնի էությունն եւ առաջինն այն դարձրին պետական կրոն (301): Այդ խոշորագույն երեւոյթին դարեվերջում հաջորդած տառերի գյուտն ու համաշխարհային գրականությանը հաղորդակից դառնալը կանխորոշեցին նաեւ հայ մշակույթի ինքնուրույն զարգացումը, նրա անհատականության բազմակողմանի ձեւավորումը: Հայկական մշակույթը դուրս

եկավ այսպէս կոչված «Իրանի մշակութային աշխարհից» (Ս.Ման), այս անգամն արդեն մտնելով «Քրիստոնեական Արեւելք» ընդհանուր բնութագրման մեջ, որպէս առաջիններից մեկը:

Մեր ուսումնասիրության նյութն ընդգրկում է 4—19—րդ դարերի քրիստոնեական շրջանի կիրառական արվեստի ուսումնասիրությունը, որն առաջին անգամ, համապարփակ դիտարկում է իր զարգացման բարդ ոլորտներում:

Կիրառական արվեստի իրերը դյուրաբեկ, ջարդվող, փչացող ու այրվող իրեր են: Վաղ շրջանից շատ քիչ նյութ է պահպանվել: Հայկական կիրառական արվեստի ամենաձաղկուն շրջանը 9—17—րդ դարերն են, որտեղ գործ ունենք բազմակողմանի ձեւավորվող եւ ժամանակի գեղագիտական մտածողության կնիքը կրող հետաքրքիր երեւոյթների հետ: Համեմատաբար քիչ թվով իրեր են պահպանվել այդ շրջանից, սակայն դրանց զգալի մասը գլուխգործոց է:

Իրերի պահպանման տեսակետից 18—19—րդ դարերը մեզ են ներկայացնում աշխարհիկ ու ծիսական ստեղծագործությունները, բազմաբնույթ դրսետրումներով:

19—րդ դարն ու 20—րդ դարի սկիզբն ինչ—որ մի տեղ անկումային տենդենցներ ունեն, որոնք թելադրված էին ֆաբրիկային արդյունաբերության զարգացմամբ, մեքենայացման ձգտումներով, քիմիական հնարների ներգրավմամբ, գործիքների ու արդյունաբերական միջոցների զարգացմամբ, Եվրոպայից եկող կենցաղավարությամբ եւ շատ ու շատ այլ գործոններով:

Կիրառական արվեստի բնույթից ելնելով, մենք նախընտրել ենք նյութը առանձին բնագավառներով ներկայացնելու սկզբունքը, հետեւելով ժամանակագրական զարգացմանը:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ ԵՎ ՀԱՅՅՈՂԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ

Ա. Երեք տասնամյակների ընթացքում աշխարհի տարբեր թանգարաններում, հավաքածուներում մեր տեսած, քարտավորած, ուսումնասիրած նյութերի ընդհանրացումները առաջին անգամ բնագավառը ներկայացնում են միասնական կառուցվածքով: Սա շատ կարեւոր հանգամանք է, քանի որ մեզ բխիտ է վիճակվել գործուղումների եւ գիտական զբոսաշրջիկ խմբերի հետ լինել ավելի քան քսան երկրներում (որոշ տեղեր կրկնակի անգամ):

Բ. Հայկական կիրառական արվեստը դիտարկվում է միասնական զարգացման շրջանակներում, առանց այն մեխանիկական բաժանումների, որ գոյություն է ունեցել անցյալում: Արեւելյան եւ Արեւմտյան Հայաստանները, այսօրվա Հայաստանը եւ Սփյուռքը ներկայացնում են առանց այս անվանումների, առանց այս խմբերի: Նշանակում է, մենք ունենում ենք բնագավառի զարգացման ընդհանուր պատկերը:

Գ. Հայկական կիրառական արվեստը մեր աշխատանքում առաջին անգամ ներկայանում է բնագավառների բազմակողմանի ընդգրկումներով:

Դ. Աշխատանքում ներգրավված են մինչ այժմ անտեսված բնագավառները՝ կերպասագործություն, արձնի արվեստ, գինագործություն, հարդարում, թանկարժեք քարերի մշակում:

Ե. Առաջին անգամ Կիրառական արվեստը ամբողջությամբ ներկայանում է դպրոցներով:

Զ. Մեր կողմից մշակվել եւ օգտագործվում են իրերի բնորոշման նոր մեթոդներ, ինչպես օրինակ՝ գորգագործության բնագավառում: Նոր մեթոդի շնորհիվ հայկական գորգերը ստանում են նոր դասակարգում եւ ձեռքբազանում են պշխարիին հայտնի օտար անուններից:

Է. Շրջանառության մեջ են դրվում նոր ստեղծագործություններ, վարպետների նոր անուններ:

Ը. Ընդհանրացումների եւ արժեքավորումների շնորհիվ հայկական կիրառական արվեստը ստանում է նոր գնահատություն եւ, մոռացությունից դուրս գալով, հաստատում իր երբեմնի միջազգային ճանաչումը:

Թ. Հայկական կիրառական արվեստում զգալի տեղ գրավող ծիսական իրերի նորովի ուսումնասիրությունը հնարավոր է դարձնում տեսնել նյութական մշակույթի անբակտեի կապը ժողովրդի հոգետր կյանքի հետ:

Ճ. Ներգրավված արժեքների արվեստաբանական վերլուծությունները ներկայացնում են իշխանական տների եւ ժողովրդական խավերի գեղարվեստական ու գեղագիտական մտածողության այն մակարդակը, որը թելադրված էր ազգային մշակույթի ընդհանուր զարգացման մակարդակով՝ ժամանակի ու տարածության մեջ:

ԺԱ. Ազգագրական առանձին գավառների արհեստավորական կենտրոնների (Վասպուրական, Մերաստիա, Նոր Զուղա, Կարին—Ախալցխա, Երեւան—Էջմիածին, Թիֆլիս, Կ.Պոլիս եւ այլն) կիրառական արվեստների ուսումնասիրությունը ներկայացնում է նրանց

ազգային միասնական զարգացումը, որը կարեւոր նշանակություն ունի նաեւ հայկական արվեստի այլ բնագավառների համար:

ԺԲ. Մշակույթի այս բնագավառի համակողմանի ուսումնասիրությունը գալիս է օգնելու ճանաչել մերը, ճանաչել մեզ, ցուցադրել այն կարեւորն ու անգնահատելին, որը հայ ժողովուրդը բերել է աշխարհի՝ քաղաքակրթությանը:

ԺԳ. Էջմիածնի վանքի չորս թանգարանների, Հալեպի առաջնորդարանի «Չարեհյան գանձատան» Վենետիկի սր.Ղազար կղզու Մխիթարյան Միաբանության եւ Դեարոյտի «Ալեք եւ Մարի Մանուկյան» թանգարանների մեր կազմած կատալոգների հրատարակումները արվեստի այս ճյուղի պրոպագանդան կարեւորագույն միջոց են: Միաժամանակ նյութի կուտակումը (լուսանկարներ, պատճենահանումներ, քարտեր, արխիվային վավերագրեր եւ այլն) անսպառ արդյուր է հետագա ուսումնասիրողների համար:

ԺԴ. Մենք մշակել ենք կիրառական արվեստի իրերի գրանցման քարտերի նոր ձեւեր, որոնք կիրառել ենք Էջմիածնի վանքի, Վենետիկի սր.Ղազար կղզու, Հալեպի «Չարեհյան գանձատան», Դեարոյտի «Ալեք եւ Մարի Մանուկյան» թանգարանների, ինչպես նաեւ Անթիլիասի Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսարանի եւ Բեյրութի սր.Նշան եկեղեցու հարստությունները քարտավորելիս: Հիմքը՝ Հայաստանի պատմության, Լուդոնի «Վիկտորիա եւ Ալբերտ» եւ Վիեննայի Ազգագրության թանգարանների քարտերի ձեւերն էին: Կարեւոր էր որոշել դպրոցները եւ հասնել նկարագրության պատմա—արվեստաբանական միասնության: Բոլոր տեղերում մեր աշխատանքին տրվել է դրական գնահատական:

Այս քրտնաջան, սակայն բազմակողմանի օգտակար աշխատանքը, ինչպես նաեւ արհեստավորական ու վերականգնման արվեստանոցներում գործին ծանոթանալը (Թբիլիսի, Մոսկվա, Ս.—Դե-տերբուրգ, Վենետիկ, Հալեպ) մեզ հնարավորություն տվեցին խորանալ մի այլ գործի մեջ:

Ն.Ս.Օ. Տ.Տ. Կազգեն Ա Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի առաջարկով վերանորոգեցինք եւ ոչնչացումից փրկեցինք «Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը» անվան տակ հանրաժանոթ ասեղնագործությունը: Երկու հորինվածքներից կազմված իրաչվառի վերանորոգումը, ամրացումը, թերի արձանագրության նորովի ուսումնասիրությունը հնարավոր դարձրեցին «խաչվառի» ասեղնագործման ժամանակը համարել 13—րդ դարի առաջին կեսը, իսկ կատարման վայրը՝ Անի: Մեր գիտական ուսումնասիրության եզրահանգումները հրատարակեցինք «Անի» ամ-

սագրում («Անիի ստեղծագործական դպրոցի մի նմուշ. Գրիգոր Լուսավորչի խաչվածքը».—Անի.—1992.— թիվ 1.—էջ51—55): Հետագայում հանդես եկանք Հայ արվեստի հանրապետական 7—րդ գիտական կոնֆերանսում (1995թ.) «Գրիգոր Լուսավորչի խաչվածքը (պատմությունը, ժամանակը, արվեստը)» զեկուցումով (տես կոնֆերանսի թեզիսները, էջ33—34):

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ԵՎ ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա. Հայկական կիրառական արվեստի պատմա—արվեստաբանական ուսումնասիրությունը կնպաստի «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» բազմահատորյակի ամբողջացմանը:

Բ. Նորահայտ նյութերը, նոր վերլուծություններն ու նոր մեկնաբանումները հիմք կդառնան պատմական, ազգագրական, կրոնական եւ արվեստաբանական մի շարք երեւոյթների նորովի մեկնաբանման, ինչպես նաեւ նոր օրինաչափություններ բացահայտելու համար:

Գ. Հայաստանը միշտ քաղաքական լինկայուն վիճակում է եղել: Դաիերի ընթացքում նրա տարածքային կորուստները զգալի են: Պատմական Հայաստանի սոցիալ—քաղաքական իրավիճակների, երբեմնի հզոր պետականություն ունենալու փաստերի պատմական ուսումնասիրություններին օգնում են նաեւ մշակութային երեւոյթները, արվեստի հուշարձանների առկայությունը: Այստեղ մեծ է նաեւ կիրառական արվեստի դերը:

Չնայած միմյանց հաջորդող օտար տիրապետություններին, Պատմական Հայաստանի հողի վրա հայ ժողովուրդը նստակյաց կյանք վարելով, դարեր շարունակ ապրել ու ստեղծագործել է: Այդպես է եղել Տարոնում, Սասունում, Վասպուրականում, Կարին—Ախալցխայում, Գողթնում, Կիլիկիայում եւ այլուր: Այդպես է եղել նաեւ Արցախում: Դարաբաղյան շարժման հետեւանքով աշխարհի առաջավոր մարդիկ հասկացան Արցախի ժողովրդի ազատասիրական ընդվզումներն ու պայքարը: Մակայն նաեւ հարց էր առաջանում, ինչի համար է պայքարում Արցախցին, ո՞ր հողի մասին է խոսքը: Արցախի ճարտարապետությանը նվիրված գրքերը (Ն.Տյերի, Մ.Հասարթյան, Շ.Սվիրոյան, Հ.Հակոբյան, Բ.Ուլուբաբյան), ինչպես նաեւ մեր «Արցախի արուեստի գանձերը» աշխատությունը եկան հաստատելու, թե խոսքն այն տարածքի մասին է, որի վրա դեռեւս հնագույն

ժամանակներից արարել է արցախցին: Ոչ միայն հող է մշակւ այգի տնկել, ոչ միայն զոյատեւել է, այլեւ ստեղծագործել: Այն մշակույթը, այն գանձերը, որ ստեղծվել են Արցախում արցախցու կողմից, նրա այդ հողի տերը լինելու մեծագույն կռիվներից են:

Դ. Հայկական կիրառական արվեստի զգալի մասը այժմ աշխարհին ներկայանում է «Արեւելյան», «Կովկասյան», «Թուրքական», «Ադրբեջանական» եւ այլ պիտակներով: Մշակույթի այդ բնագավառի գիտական ուսումնասիրությունը, հրապարակումների միջոցով նրա արժեքները շրջանառության մեջ դնելը հնարավոր կդարձնի որոշ չափով ուղղել այդ անարդարությունը:

Ե. Զննական վերլուծումները, ինչպես նաեւ հրապարակում եղած նյութի դասակարգման ու գնահատման մեթոդիկան, հիմք կդառնան հետագայում հետաքրքիր ուսումնասիրությունների համար, ինչպես նաեւ կօգնեն նոր օրինաչափություններ բացահայտելուն:

Զ. Կիրառական արվեստի բազմակողմանի ուսումնասիրությունը կնպաստի արդյունաբերական եւ արդյունահանական ոլորտների ակտիվացմանը: Ստեղծագործական միավորումներն ու խմբավորումները կօժանդակեն Հայաստանի Հանրապետության տնտեսության վերելքին:

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐ ԵՎ ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵՂՄԱԳՐԻ ՓՈՐՉԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շուրջ երեսուն տարիների ընթացքում մեր ելույթները միջազգային սիմպոզիումներում (Երեւան, Վենետիկ, Միլան, Թբիլիսի, Մոսկվա, Բաքու, Դեռոբյա), միութենական (Մոսկվա, Թբիլիսի, Ս.—Պետերբուրգ) եւ հանրապետական կոնֆերանսներում եւ գիտական նստաշրջաններում, ինչպես նաեւ հիմնադրույթների հրապարակումները, դրական արձագանք են ունեցել եւ դա գիտա—հասարակական փորձաքննություն է եղել: Առանձին ժողովածուներում գիտական հոդվածների հրապարակումները նույնպես դրական ընդունելության են արժանացել:

Գրքերի ու ալբոմների հրատարակությունները լայն արձանք են ունեցել տեղական եւ արտասահմանյան պարբերակներում: Այս ամենի հիմքը կազմող մեր գիտական դրույթները փորձաքննության են

ենթարկվել նաեւ մամուլում հրապարակված մի քանի տասնյակ հոդվածներում, հանրագիտարանային հրապարակումներում, ռադիո եւ հեռուստատեսային ելոյթներում եւ աշխարհագրական լայն տարածք ընդգրկող դասախոսություններում:

Ատենախոսությունը ընկարկվել, հավանության է արժանացել եւ երաշխավորվել է պաշտպանության ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդում, նույն ինստիտուտի Կերպարվեստի բաժնում, ինչպես նաեւ Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ՝ Մատենադարանում:

Պաշտպանության են ներկայացված հետեւյալ աշխատանքները.

1. *Հայկական գորգ* (հայերեն եւ անգլերեն): Ֆինլանդիա.— Էրեբունի հրատարակչություն.—1988.—246էջ. *Հայկական գորգ: Մատենագիտություն* (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն): Երեւան, Սով. գրող.—1984.—119էջ: *Մրբալոյս Միտունի օրհնութեանը վերաբերող սրբազան առարկաները*:—Վենետիկ.—սր. Ղազար, Մխիթարյան միաբանություն.—1990,—48էջ: *Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում*:—Երեւան.—Սով.գրող.—1989.—121էջ: *Մովսես Խորենացին եւ արվեստը*:—Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն.—1993.—115էջ: *Արցախի արուեստի գանձերը*:—Անթիլիաս—Բեյրութ.—Մեծ Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսարան.—1993.—119էջ: *Բոզդան Մայթանով*:—Երեւան.—Սով. գրող.—1986.—191էջ (համահեղինակ Վ.Ոսկանյան): *Գանձատուն*:—Ֆինլանդիա.—Էրեբունի.—1984: Ալբոմ (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն): *Армянские ковры*.—М.—Сов. художник.—1985.—119с. (на рус. и англ. яз.).

Ատենախոսության թեմայով հրատարակված բազմաթիվ հոդվածների մի մասը ներկայացվում է վերջում:

2. ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԸ

Պաշտպանության ներկայացված գրքերն ու ալբոմների առաջաբանները նույն նյութի տարբեր բնագավառներն են ներկայացնում եւ համալրում են միմյանց: Դրանք բոլորն էլ ունեն դրույթները հաստատող վերատպություններ, ծանոթագրություններ, ուսումնասիրված աղբյուրների տեսություններ: Որոշ գործեր նաեւ ունեն օտարալեզու տեքստեր, իսկ երբեմն ամփոփումներ:

Հայկական գորգի Ֆինլանդիայի հրատարակչությունը (1988) ուղարկվել է մյունխենաբնակ ակադավոր գորգագետ, արեւելագետ ու արվեստաբան Ուրիխ Շուրմանին, որի գնահատանքի խոսք առաջաբանով բացվում է գիրքը, իսկ «Արցախի արուեստի գանձերը» (1993) ունեն Մեծ Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոս Գարեգին Բ—ի առաջաբան գնահատանքը:

Ուսումնասիրության առարկա 4—19—րդ դարերը հարուստ են ինչպես կոնկրետ ստեղծագործություններով, նույնպես եւ պատմա—գրական հիշատակություններով: Ուսումնասիրության ընթացքում մասնակիորեն անդրադարձել ենք նաեւ նախորդ ժամանակահատվածին, որի նյութը շատ է ուսումնասիրվել, հրատարակվել են արժեքավոր մեկագրություններ (Հ.Մանանդյան, Բ.Պիտարովսկի, Կարո Ղաֆաղարյան, Կ.Նովիաննիսյան, Գ.Տիրացյան, Գ.Սարգսյան, Բ.Առաքելյան եւ ուրիշներ): Մենք նախընտրել ենք մինչ այժմ չուսումնասիրված մեկ դիտակետը, արվեստի երեսույթների արտացոլումը Մովսես Խորենացու «Պատմություն Հայոց» երկում: Աշխատանքը լույս տեսավ 1993թ., (սմբագիր Գ.Տիրացյան):

Մովսես Խորենացին Հայոց պատմություն էր գրում, օգտվելով օտար գրական աղբյուրներից, ժողովրդական բանահյուսությունից, Արշակունիների «Գահնամակից», վիմական արձանագրություններից եւ այլն: Մակայն նրա համար սկզբնաղբյուր էին նաեւ իր տեսածն ու լսածը: Նա շատ էր ճանապարհորդել, եղել էր Հռոմում, Ալեքսանդրիայում, Կ.Պոլսում, Երուսաղեմում, Աթենքում, Եղեսիայում եւ այլուր, այսինքն, ժամանակի մշակույթի խոշորագույն կենտրոններում: Խորենացին ժամանակի խոշոր մտավորականներից էր: Նրա ուշադրության կենտրոնում էին քաղաքաշինությունը, ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, գեղանկարչությունը, որոնց կողքին պատմիչը զգալի տեղ է հատկացնում նաեւ կիրառական արվեստին: Սրանք նա տարբալուծում է հիմնական նյութի՝ պատմության մեջ: Նրա մոտ հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանդիպում ենք «արվեստավոր» եւ «անարվեստ» բնորոշումներին, որոնք փաստորեն բնութագրված են նրա կողմից որպես «արվեստ» ու «արհեստ» նշանակող երեսույթները: Նրա «Պատմության» մեջ հանդիպում ենք Հայաստանում արտահանվող մետաղների, թանկարժեք քարերի, հյուսվածքների տեսակների, պալատական կենցաղի բազմաբնույթ իրերի, որոնք շաղկապված են ազնվական ու արհեստավորական կենցաղին՝ սպասք, հագուստ, արդուզարդի իրեր, զենքեր, երածշտական գործիքներ եւ այլն, եւ այլն: Նա ներկայացնում է նաեւ հարեան

ու հարակից երկրներից ներմուծվող արժեքները: Այդ արժեքները դրսևորող գեղեցկագույն նկարագրությունն է Տիգրան Մեծի կողմից ժողովրդի ու գործի տարազների վերափոխումների զուսպ, սակայն այնքան պատկերավոր տեղեկությունը: Արտակարգ պատկերավոր է նաև Տիգրան Մեծի հողարկավորությանը մասնակից իրերի նկարագրությունը:

Մեր աշխատանքում առանձին գլուխներով ներկայացնում ենք նյութին առնչվող արվեստի տարբեր բնագավառները, համազոր ներկայացնելով նաև կիրառական արվեստը: Այս շրջանակներում են գործում «Պատմության» կերպարները: Այս երեսույթները կենդանացնում են ժամանակաշրջանները, միջավայրը, կերպարները, որոնք դառնում են կենսահաստատ, պատկերավոր ու տեսանելի: Պատմա-հայրը նյութը ներկայացնում է բազմակողմանի դրսևորումներով, բազմաշերտ գիտական ընդգրկումներով եւ բարձր արվեստով:

Մովսես Խորենացու «Պատմության» մեջ առաջին անգամ հանդիպում ենք «գանձատուն» եւ «ղիվան» արտահայտություններին, որպես Արեւելքի երկրներում, այդ թվում նաև Հայաստանում առաջացած արվեստի ստեղծագործությունների եւ ձեռագրերի ու վավերագրերի պահպանման առաջին օջախներ: Դրանք հետագա թանգարանների, մատենադարանների ու արխիվների հիմքերն էին:

Մ.Խորենացու «Պատմության» շարադրանքը խարսխված է գիտական մեթոդի վրա: Նույն այդ մեթոդով նա ներկայացնում է պատմական ժամանակների արվեստներն ու արհեստները, հարստացնելով նախաքրիստոնեական Հայաստանի մշակույթի ուսումնասիրության հիմքերը:

Քրիստոնեության հայոց պետական կրոն դառնալը, նրա համաժողովրդական բնույթը որոշակի նպատակապահ ուղղություն տվեցին նոր քաղաքների ու ավանների առաջացմանը, նրանց քաղաքաշինական ու ճարտարապետական սկզբունքներին: Քրիստոնեությունը փոխեց հասարակական կառույցների ճարտարապետական կերպարը, որ թելադրում էր գեղարվեստական հարդարման նոր հարցադրումներ:

Օրինակ հեթանոսական տաճարն ուներ ինտերիերի դասակարգ հարդարանք, կենտրոնում՝ աստվածության արձանի պարտալիք ներկայությամբ, որը լինում էր ոսկեձուլ, ոսկեգօծ, բրոնզաձուլ կամ խրիստելեֆանտային (հուն. խրիստոս—ոսկի եւ էլեֆանտ—փղոսկր) տեխնիկայով արված: Քրիստոնեական եկեղեցին ներմուծեց ծիսական արարողություններից եւ ավետարանական տեքստերից թելադրված իրեր, որոնք հարդարում էին տաճարների ու եկեղեցիների խորան-

ները, պատերը, մասնակցում պատարագին ու այլ արարողությունների. ասեղնագործ՝ վարագույրներ, գրակալներ՝ ծածկոցներով, ձեռագրեր՝ ոսկեգօծ՝ պահպանակներով, խայեր, մասանց պահարաններ, սկիհներ, սկիհի ծածկոցներ, խնկամաններ, վակասներ, կանթեղներ եւ այլն, եւ այլն: Հայերը հեթանոսական շրջանից ժառանգեցին ոսկին, արծաթն ու պղինձը մշակելու տեխնիկաները, հյուսվածքների տախտեր տեսակներ գործելու կարողությունը, գորգագործության եւ կարպետագործության արհեստները, կավե ու խեցե իրերի պատրաստման կոլտուրան, սակայն փոխեցին դրանց կիրառման ու գործածման նշանակությունները, գեղարվեստական հարդարման բովանդակությունը, իրերի ձեւերը, զարդամոտիվային համակարգը:

Ուսումնասիրության մեջ ներգրավված ծիսական իրերը տեղադրել ենք համապատասխան բնագավառներում. ոսկերչություն, ասեղնագործություն եւ այլն: Առանձին գրքով հրատարակել ենք նաև ստեղծագործությունների այն խումբը, որը մասնակից է քրիստոնեության կարեւորագույն խորհուրդներից մեկին՝ մեռնօրհնությանը («Մորալոյս միտունի օրհնութեանը վերաբերող սրբազան առարկաները»: — Վենետիկ.—սր.Ղազար.—Մխիթարյան Միաբանություն.—1990): Առանձին բուկլետները, որոնք ունեն «մասանց պահարան», «խայ», «գրակալ», «սկիհ», «կանթեղ» անվանումները, տպագրվում են Հայեստան եւ Ղեւրոյտում: Դրանք առանձին ուսումնասիրության նյութ են դարձել նաև «Էջմիածնի հարստությունները» ծավալուն հոդվածում («Էջմիածին».—1987.—թիվ Բ—Գ, Դ—Ե, Զ—Է):

«Հայկական կիրառական արվեստ» աշխատանքն ավարտել ենք եւ որոշ համալրումներից ու խմբագրական աշխատանքից հետո կներկայացնենք տպագրության (ավելի քան 1000էջ եւ 200 վերատպություն):

«Հայկական կիրառական արվեստի պատմության» մեջ կարեւորագույն տեղերից մեկը պատկանում է խեցեգործությանը:

Հայաստանի բոլոր գավառներում մեծ հարգանք էր վայելում բրոստի արհեստը: Բրոստների պատրաստած կավե թրծած իրերը կենցաղի ամենակարեւորագույն շերտն էին կազմում: Բրոստին անհրաժեշտ կավը գոյություն ուներ ամենուր եւ հայտնի էր «հողքբուսոց» կամ «հայկական կավ» (անվան տակ), որը Պարսկաստանում եւ արաբական աշխարհում էին «թիւ արմանի»: Մեզ հասկապես հետաքրքրող ջնարակված՝ Դվինի եւ Անիի նշանավոր խեցեղենը ուսումնասիրված է մասնագետների կողմից (Կ.Ղաֆարյան, Բ.Շելկովնիկով, Ա.Քալանթարյան, Ա.Ժամկոչյան եւ այլք): Մեզ

համար առանձնակի ուսումնասիրության նյութ ենք դարձրել Բյոթահիայի հայկական խեցեգործությունը, որը համարվել է թուրքական եւ երբեք մեզանում արվեստաբանական հատուկ ուսումնասիրության նյութ չի դարձել, թեեւ ուշագրավ ուսումնասիրություններ ունեն Ա.Սարգսյանը, Շ.Բյուրդյանը, Ջ.Քարավելը: 15—16—րդ դդ. խեցեգործական խոշոր կենտրոն էր Իզնիկը (Նիկիան), որտեղ աշխատում էին տաղանդավոր հայ վարպետներ, առանձնակի գեղարվեստական հմայք տալով տեղական արտադրանքին: 16—րդ դ. վերջում եւ 17—րդ դ. սկզբին անկում ապրեց Իզնիկի խեցեգործությունը, իր տեղն ու դերը զիջելով Բյոթահիայի խեցեգործությանը:

Վայերը Բյոթահիայում (Կուսինայում) բնակություն են հաստատել դեռեւս վաղ բյուզանդական ժամանակներից, այստեղ են գաղթել Գողթն գավառի Յոնա գյուղաքաղաքի բնակիչները: Բյոթահիայի հայերը աշխարհին հայտնի էին իրենց խեցեգործական աշխատանքներով: Առաջին վկայությունը կապված է 1510թ. հետ: Իսկ ծաղկումը՝ 17—18—րդ դարերի: Վայերը Բյոթահիայում ունեին առանձին թաղամասեր՝ «Կիւնիճիքյաֆիրե մահալեսի» (1671թ. Էվլիա Չելեսի): Կավը բերում էին քաղաքի մոտակայքից, որն աշխարհին հայտնի էր «քիշի էրմանի» անվան տակ: Չնարակման անհրաժեշտ որակի ներմուծումը սուլթանական հրովարտակով՝ հայ վաճառականների մեղաշնորհն էր (երկաթի օբսիդներով հարուստ այս կավն օգտագործվել է իտալական մայոլիկայում, ինչպես նաեւ բժշկության մեջ): Վարպետներն օգտագործում էին բուսական ներկեր, նախասիրությունը տալով կարմիր անգոբին: Թանգարաններում տեսած եւ հրապարակումներում (Ջ. Քարավել) տեղ գտած օրինակների հիման վրա մենք Բյոթահիայի իտեղները բաժանել ենք երեք խմբի:

Կենցաղային իրեր: Դրանք տարբեր ձևի ու տարբեր չափերի սափորներ են, բուսական ընտիր զարդանախշերով, դեղին, կանաչ կամ կապույտ գունազարդմամբ, իրի կառուցման մտածված, դասական արխիտեկտոնիկայով, արեւելյան երանգավորմամբ: Առաջինը Աբրահամ վարպետի արձանագրությամբ 1501թ. սափորն է (Լոնդոն, Գողմանի հավաքածու): Հետագայում պատրաստված սափորներից տասնյակ օրինակներ են պահպանվել: Խեցեգործների վարպետությամբ հատկապես դրսեւորվել է թասերում (Բրյուսել, Լոնդոն, Անկարա, Երուսաղեմ, Աթենք), որոնցից ամենավաղը 1718թ. Աբրահամ վարպետինն է: Այստեղ արդեն գործ ունենք մարդկային կերպարների եւ բնության տեսարանների ընտիր զուգորդման հետ: Ոչ մի թաս իր նմանակը չունի: Խնկամաններից նշանավոր է Տ.Խան—Քելեքյանի

հավաքածուի 1726 թվինը (այժմ՝ Յինցիհատիի արվեստի թանգարան): Խնկամանի բարդ ալիքաձեւ հորինվածքը, համաչափությունները, նկարազարդման ազատությունը, իրի ուտիլիտար նշանակումը գեղարվեստական արտահայտչականությանը շողկապելը այն պատրաստող վարպետի բարձր պրոֆեսիոնալիզմի արտահայտություններն են: Բազմաբնույթ սրբվակների, սեղանի սպասքների հարեանությունը արտակարգ հիմայիչ են մի քանի ափսեները (Վենետիկ, Դետրոյտ, Վիեննա), որոնց մեջտեղում տեղավորված արեւելյան հազոստով աղջնակի պատկերումը գեղանկարչական արտակարգ հաճույք է պատճառում: Գծանկարի փոքր մեղանչումները չեն նսեմացնում նրա աչքերի պարզունակ հայացքի եւ շարժման ազատությունը:

Երկրորդ խումբը, որը մենք դասակարգում ենք Բյոթահիայի խեցեգործական արվեստում՝ ծիսական իրերն են: Դրանք խնկամաններ են, բուրվառներ, մեռնամաններ, կանթեղներ եւ այլն: Ամենաբարդը կանթեղներն են, լայնեզր կտրվածքներով, կտրածեւ հորինվածքներով, թրծման առումով արտակարգ վարպետություն պահանջող: Չվաճել գնդերը, որոնք հայտնի են եղել նաեւ թուփ (թուրք.—գնդակ) անվան տակ, փոխանցված են ֆրանսիական նույնանուն արվեստից, որտեղ իրենց վաստակն են ունեցել անվանի նկարիչներ, այդ թվում Ֆրագոնարը եւ Բուշեն: Բյոթահիայի հայ նկարիչները նախընտրել են իրենց հոգեհարազատ սյուժեներ. մանուկը գրկին Աստվածամայրը, որն, անշուշտ, ձեռագրի մանրա-նրկարից էր արտանկարվում, եւ երկթեւ իրեշտակը մանկան պարզունակ արտահայտությամբ: Հերքելով այս ձևերի գործածու-թյանը տրվող պրիմիտիվ մեկնաբանությունը, մենք հաստատում ենք նրանց գեղագիտական դերն ու նշանակությունը եկեղեցիների ներքին հարդարանքում:

Բյոթահիայի արտադրանքում զգալի տեղ են զբաղեցրել դեկորատիվ սալիկները: Դրանք պահպանվել են որպես առանձին թանգարանային իր, ինչպես նաեւ հասարակական շենքերում: Վայ վարպետների ստեղծագործություններով են հարդարված Կ.Պոլսի, Կոնիայի, Անկարայի, Բուրսայի, Սեբաստիայի, Կեսարիայի եւ Փոքր Ասիայի տարածքի այլ քաղաքների պետական ու հասարակական շենքերը, մզկիթները, մեդրեսները, բաղնիքներն ու շատրվանները: Սրանք հարդարված են բուսական տարատեսակ, բազմաբնույթ երկնագույն, կապույտ, կանաչ ու դեղին բուսական զարդանախշերով: Այլ են հայկական եկեղեցիների հարդարանքի համար արվածները, Մատվածամայրը, մանկան հետ (որոնց համար բնօրինակ էին ձեռագրերի մանրանկարները), «Մեանի Աստվածամայրը», «Ուկնաթանյան տոհմի,

ինչպես նաև տարբեր վայրերում գործած նկարիչների աշխատանքները, ավետարանանիչները, նրանց խորհրդանիշները եւ այլն: Զյոթահիայի վարպետները զարգացած ու կարգացած մարդիկ էին: Օգտագործելով տպագիր առաջին գրքերում տեղ գտած անվանի մտավորականներին ներկայացնող նկարները, նրանք պատրաստել են նրանց պատկերող սալիկները: Փարիզի մի մասնավոր հավաքածուում է Բարսեղ Կեսարացուն, Հովհան Ոսկեբերանին եւ Գրիգոր Լուսավորչին ներկայացնող սալիկը, իսկ երկրորդը՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, Սահակ Պարթևի, Ներսես Շնորհալու եւ Գրիգոր Նարեկացու խմբապատկերով՝ Լուդոնի Բրիտանական թանգարանի սեփականությունն է: Դժվար գործ է խեցեղենի նկարչի պրոֆեսիան: Այն կախում ունի իրը թրծող վարպետի հմտությունից: Պահպանված բոլոր իրերում այդ հմտությունը հանդես է գալիս ամենաբարձր արտահայտությամբ:

Զյոթահիայի խեցեգործական իրերի շարքում առանձնացնում ենք երկու աշխատանք, որոնք պահվում են Վենետիկի սբ.Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության վանքի թանգարանում: «Մափրիչի ափսեի» (1744թ., նկարիչ Հովհաննես) նկարազարդման մեջ գործ ունենք մի երեսակայական օվկիանոսային աշխարհի հետ, որը ստացվում է ղեղինի, կանաչի, կապույտի եւ շագանակագույնի ճաշակով համադրություններից: Միջավայրը, կենդանական աշխարհը արտակարգ շարժման մեջ են դրված:

Երկրորդ ափսեն ներկայացնում է Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը (1719թ., վարպետ Աբրահամ): Կարմիր անգորի վրա պարզ եւ ազատ գծանկարով պատկերված Սալոմեն, դահիճը եւ ծնկաչոք գլխատված Հովհաննես Մկրտչի թուրածե ափսեի մեջ հավաքված հորինվածք ունեն: Տեսարանն, անշուշտ, թելադրված է արեւելյան մանրանկարից:

Զյոթահիայում գործել են խեցեգործական մի քանի արհեստանոցներ, որոնց զատորոշումն այսօր բավականին բարդ խնդիր է: Սակայն մեզ հաջողվեց առանձնացնել հիմնականում երկու արվեստանոց ու նրանց նկարիչներին. ա) «Կարմիր հատապտուղների» արվեստանոցը, բ) «Զյոթահիայի գեղեցկուհու» արվեստանոցը:

Զյոթահիայի խեցեգործությանը բնորոշ է արձանագրությունը: Նախնական շրջանում օգտագործում էին Սերի երկու հատվող սուտեր ներկայացնող խորհրդանիշ դրոշմը (միամտություն), ապա ներգրավեցին հայ արվեստին բնորոշ հիշատակարանային ձեւը, վարպետի ստորագրությամբ եւ կատարման տարեթվով: Այնուհանդերձ, ներկայանալով Փոքր Ասիայի եւ Սեւ ծովի քաղաքների շուկաներում, նա

պահպանեց «Հայկական Սեր» եւ «Արեւելյան Սեր» պատվավոր անունները:

Ֆրանսիական խեցեգործությունից գալով, Զյոթահիայի խեցեգործության վրա զգալի ազդեցություն է ունեցել պարսկական խեցեգործությունը, որը ներմուծվեց Յղնայի վարպետների միջոցով:

Զյոթահիայի հայ խեցեգործներին բնորոշ է ստեղծագործական ազատությունը, ձեւերի կայուն ավանդների, գունային հարդարանքի միասնական մտածողության պահպանումը: Այն ինքնուրույն է, գեղարվեստական ու տեխնոլոգիական առանձնահատկություններով զատորոշվող: Զյոթահիայի խեցեգործությունը շաղկապված էր հայ մշակույթի մյուս ճյուղերի հետ՝ մանրանկարչություն, սրբանկարչություն, գորգագործություն եւ այլն: Նրա վարպետները ստեղծագործող արվեստագետներ էին:

Զյոթահիայի հայկական խեցեգործությունն անկում ապրեց 20-րդ դ. սկզբի հայկական կոտորածներից հետո: Ժառանգորդները անդամալուծվեցին Երուսաղեմ, ապա՝ ԱՄՆ, որտեղ թույլ ծխում էին արդեն հետաքրքրություն չներկայացնող թրծանոցները: Զյոթահիայի հայկական խեցեգործությունն իր դերը կատարեց 17-19-րդ դդ., նշանակալից ավանդ ներդրելով ինչպես հայ, նույնպես եւ թուրքական արվեստում:

Նյութի մասին գրել ենք «Զյոթահիայի խեցեգործությունը» ուսումնասիրությունը, հավելված ունենալով Վենետիկի սբ.Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության հավաքածուն: Այն հանձնված է տպագրության:

Միաժամանակ, «Զյոթահիայի հայկական խեցեգործության հարցի շուրջը» թեմայով գեկուցում ենք կարդացել «Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական հինգերորդ գիտական կոնֆերանսում», որի գեկուցումների թեզիսները լույս են տեսել Երեւանում (1982թ. էջ332-333); առանձին հոդվածով այն ներկայացրել ենք «Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք» ամսագրում (1985, թիվ 7, էջ16-21): Ուսումնասիրել ենք նաև Նոր Զուղայի 17-18-րդ դդ. խեցեգործական իրերը, հիմնականում՝ թեմատիկ-գեկորատիվ սալիկները, որոնց մասին շարադրել ենք «Հայ կերպարվեստը 17-18-րդ դարերում» (Եր.-1974) գրքում:

Հայկական կիրառական արվեստի երկրորդ կարտրագույն բնագավառը, որը տարիներ շարունակ եղել է մեր ուսումնասիրության կենտրոնում՝ փայտի գեղարվեստական փորագրությունն է:

Փայտի մշակման կուլտուրան սերտորեն շաղկապված է հայ ժողովրդի կենցաղին, նրա ապրելակերպին, նրա արհեստավորության բազմաթիվ ճյուղերին, կիրառական արվեստի տարբեր բնագավառներին: Փայտը աման էր, օրորոց, դադողան, գավազան, մոմակալ, վառողաման, մահձակալ, դաջի կաղապար, կուժ, գաթանախշիկ, գրակալ, գահ, եկեղեցու դուռ, պատշգամբի ձեւավոր հատված: Հղկված փայտ—տախտակը հատուկ մշակվում էր սրբապատկերի կամ նկարի համար, դառնում ձեռագրի կազմի հիմք: Փայտը միաժամանակ գործիք էր, որով հղկվում, մշակվում էր գեղարվեստական ձեւավորում էր ստանում մեկ այլ փայտի հարթությունը:

Փափուկ, հեշտ մշակվող եւ գեղեցիկ ֆակտուրա ստացող փայտի առանձնահատկությունները հնարավորություն են տվել այն ներմուծել ժողովրդի կյանքի զանազան բնագավառները: Դրան նպաստել է նաեւ Հայաստանի փայտանյութի հարուստ տեսականին, որն անգնահատելի նյութ է դարձել կիրառական արվեստների համար:

Փայտի գեղարվեստական փորագրության կուլտուրան գոյություն է ունեցել անհիշելի ժամանակներից: Բեկորներ են պահպանվել: Պահպանվածն աննշան է, քանի որ նյութը հեշտ կտրվում էր, այրվում, ենթարկվում միջատների եւ օդի ազդեցություններին: Հայաստանում փայտե իրերի պահպանման եւ վերականգման հարցերին էր նվիրված մեր զեկուցումը արվեստի միջազգային 3—րդ սիմպոզիումում (1981): Լույս են տեսել զեկուցման թեզերը եւ զեկուցման ամբողջական առանձնատիպը: *Decorative Carved Doors of Medieval Armenia in Soviet Armenia, Venezia, S.Lazzaro, 1984.—5p.*

Միջնադարից փայտի գեղարվեստական փորագրության շատ քիչ օրինակներ են պահպանվել. եկեղեցու սյուների խոյակներ, եկեղեցական դռներ, գրակալներ, իսկ շատ ավելի ուշ ժամանակներից՝ դադողաններ, գուպայի եւ դաջի կաղապարներ, գործիքամաններ, աղամաններ, գաթանախշիկներ եւ այլն:

Փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստի օրինակները մենք դասում ենք առանձին խմբերով, նկատի ունենալով դրանց գործնական նշանակությունը. ճարտարապետության հետ կապված քանդակագործ իրեր (դռներ ու խոյակներ), գրակալներ, գահեր, դաջի արվեստին եւ գրքի տպագրությանն անհրաժեշտ կաղապարներ: Ներգրավում ենք նաեւ ինկրուստացիայի եւ ինտարսիայի, խաթամի արվեստները, ինչպես նաեւ սենյակների փայտե հատվածների գեղանկարչական ձեւավորումները: Եթե առաջին մի քանի ստեղծագործությունները մասնակի գրավել են Գ.Հովսեփյանի եւ Բ.Առաքելյանի

ուշադրությունը, իսկ ժողովրդական կենցաղային իրերով զբաղվել են Հայաստանի պատմության թանգարանի դրոշ աշխատակիցներ, ապա նրկորդ մասը մեր ուսումնասիրության նյութ է դարձել առաջին անգամ: Ժամանակակից փայտի փորագրությանն է նվիրված «*Քուրեգործեցաւ դահլիճ ռճով հայկական*» հոդվածը («Էջմիածին».—1982.—թիվ 8—9.—էջ65—66):

Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը դարերի ընթացքում մշակել է տարբեր ձեւեր. բարձրաքանդակ, հարթաքանդակ, ցածրաքանդակ, կոնտուրային, փորվածքային, միջնորմային եւ այլն:

Հայ վարպետներն օգտագործել են այս տեխնիկաների զուգորդման հնարավորությունները: Բնագավառը բավական ավանդապահ է: Դա պետք է բացատրել իրի կիրառման ոլորտով, նյութի միօրինակությամբ, նրա մշակման ֆիզիկական ու գեղարվեստական հնարների սահմանափակումներով: Մեր ուսումնասիրություններում ձգտել ենք ներգրավել մեզ հայտնի օրինակները, բացահայտել դրանց գեղարվեստական արժանիքներն ու առանձնահատկությունները, ինչպես նաեւ փայտափորագրության տեղն ու նշանակությունը հայկական կիրառական արվեստի համակարգում: Պահպանված միակ քանդակագործական աշխատանքը «Հավուց թառի Ամենափրկիչն է» Պոռչան իշխանական տոհմին պատկանող քանդակը, որը ներկայացնում է Քրիստոսին խաչից իջեցնելու տեսարանը: Այն հետաքրքիր է իր կուս հորինվածքային կառուցվածքով, փայտի փոքր տարածքի վրա երեք ֆիգուրների (Քրիստոս, Հովսեփ, Նիկողոսիմոս) արտակարգ հմուտ տեղադրումով, կերպարների տիպական ձգտումով, ֆիգուրների պլաստիկ շարժումներով, որոնք քանդակագործի մեծ վարպետության արտահայտությունն են: Հետաքրքիր է նաեւ այն վարկածը, որ քանդակն ունեցել է պատվանդան, իսկ վարպետի նախօրինակը արձաթյա տարբերակ է եղել (Գ.Հովսեփյան): Դա շատ հնարավոր է, քանի որ փայտի ֆակտուրան, նրա ֆիզիկական կառուցվածքը, ինչպես նաեւ արտահայտչականության դրսեւորումներն այստեղ զուգակցվում են մետաղի (արձաթի) դրվագման արվեստին:

9—րդ դարում ստեղծված «Հավուց թառի Ամենափրկիչը» հայկական կիրառական արվեստի գլուխգործոցներից է: Նույնպիսի գլուխգործոց է «Նոտակերաց Մուրք Նշան» մասնաաուիը (1300):

4—7—րդ դարերում հիմնականում փայտաշեն եկեղեցիներ էին կառուցում: Հետագայում քարի շինարարական հնարավորություններին տիրապետելը փոխեց հայկական ճարտարապետության կառուցողական բնույթը: Մակայն ավանդներն առկայծում էին նաեւ ուշ շրջանում

(օրինակ, Խաչենի Խաթրավանքի փայտակերտ եկեղեցին ու պալատների շքեղ դահլիճները, նոր Գետիկի եկեղեցին եւ այլն): Այս ֆոնի վրա յուրատիպ արժեքավորում են ստանում Սեանի Առաքելոց վանքի փայտե խոյակները իրենց բարձրարվեստ փորագրությամբ: Դրանք չորսն են եւ ընդհանրացումներ անելու կարետր ելակետ են: Հավանաբար դրված են եղել եկեղեցու դահլիճի խոշոր սյուների վրա եւ պահանջել են լայնաթռիչք հեծաններ: Ունենալով միակողմ փորագրություն, ակտիվ դեկորատիվ դեր են խաղացել ինտերիերում: Խոյակները համարվել են ուշ Մասանյան արվեստի արձագանք, եւ իրավացիորեն թվագրվում են 9—10—րդ դդ. (Տ.Իզմայլովա):

Սեանի խոյակները հետաքրքիր են իրենց կուռ մտածողությամբ, պարզ կամպոզիցիայով, որտեղ հիմնական տարածությունը գրավում են խորը փորագրությամբ արված տարբեր տիպի բուսական ոճավորված զարդաքանդակները, ոլորապտույտ արմավազարդերն ու եռաթերթ տերեւները: Մի կողմի հորինվածքը արտացոլման սկզբունքով կրկնվում է մյուս կողմում, կենտրոնում ունենալով Կենաց Ծառը: Անկյուններում տեղադրված թռչունները խորհրդանշական իմաստավորումներ ունեն եւ կապվում են ինչպես Միջագետքի, նույնպես եւ Պարսկաստանի արվեստներին:

Առանձին խումբ են կազմում եկեղեցական դռները (Սեան, Տաթեւ, Եվդոկիա, Մուշ, Կ.Պոլիս, Վարազա վանք, Մեբաստիա, Ղրիմ, Նոր Ջուղա, Թաղեի վանք եւ այլն): Աշխարհագրական մեծ ընդգրկում ունենալով հանդերձ, դրանք միասնական մտածողության տարբեր օղակներ են ժամանակի ու տարածության մեջ:

Ներկայացնենք միայն երկուսը:

Մշո Առաքելոց վանքի Թարգմանչաց եկեղեցու դռան (1134թ.) փեղկերը նմանօրինակն ունեն մամյուկների շրջանից պահպանված մեկ օրինակի հետ (12—րդ դ., Նյու—Յորքի Մետրոպոլիտեն թանգարան), իսկ շրջանակն ավելի հին է եւ աղերսներ ունի Մասանյան արվեստի հետ: Վարպետը ազատ չի թողել փայտի հարթությունները, որը ծածկում է բազմաշերտ գծավոր փորվածքներով, արտակարգ վարպետությամբ ներկայացնելով բազմանկյունիների ու աստղերի երիզների հստակությունը: Դրանք լուսաստվերների ընտիր անցումներ են ստեղծում: Արտակարգ գեղարվեստական արժեքավորում ունի դռան շրջերիզը՝ հեծյալների, առասպելական կենդանիների, թռչունների, առյուծների, փղերի ու այլ կենդանիների պատկերումներով, նուրբ փորագրական տեխնիկայով արված: Ստեղծելով խորը փորվածքներ, վարպետն ազատվում է փայտի «ավելորդ» շերտերից,

Ֆիգուրները ներկայացնում քանդակային ծավալներով, շարժման մեջ դրված:

Մշո Առաքելոց վանքի դուռը իր գեղարվեստական արժանիքներով, իր գուռ աշխարհիկ թեմատիկայով ու կերպարներով բարձր արվեստի փայլուն օրինակ է, որտեղ մերվում են հայկական կիրառական արվեստի միջնադարյան հետաքրքրությունները, հարեան ժողովրդի արվեստների ավանդներին շարկապված: Այն իր ներդաշնակությամբ բացառիկ տեղ է գրավում հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության բնագավառում:

Որպես երկրորդ օրինակ ներկայացնում ենք Սեանի Առաքելական վանքի Թարգմանչած եկեղեցու հարավային դուռը, որը 1486թ. քանդակել են Աբրահամ ու Գրիգորիս վարպետները: Չարդաքանդակներն ու բազմաթիվ կոռագծերն իրենց մեջ են առնում արտակարգ վարպետությամբ փորագրված Հոգեգալստյան տեսարանը: Կենտրոնում պատկերված են գահակալ Քրիստոսի շուրջ տեղադրված ավետարանիչների խորհրդանշանները (Եզեկիելի տեսիլքը): Հորինվածքն իջնում է դեպի ցած, որտեղ տեղադրված են Հովհաննես Մկրտչի, Աստվածամոր, Ստեփանոս Նախավկյայի եւ Գրիգոր Լուսավորչի ֆիգուրները: Սուրբ հոգու երկու կողմերում քանդակված են տեսարանի սրբապատկերային կանոնով նախատեսված առաջյալները: Ներկա են նաեւ բյուզանդական կայսերական զգեստավորմամբ մի կերպար եւ ազգերը խորհրդանշող հեթանոսությունը (Պ.Հովսեփյան): Այս դուռը բացառիկ է իր սյուժեով, բազմաֆիգուր հորինվածքով: Վարպետները օգտագործել են եւ քարձրաքանդակի եւ ցածրաքանդակի, եւ հարթաքանդակի միասնական հնարները, փորագրել լազառ, հնուտ, ձեւերին սալով թեթեւություն:

Հայկական եկեղեցական փորագիր դռներին առանձին մեծ հոդված ենք նվիրել «Հայկական միջնադարյան փայտի եկեղեցական դռները» խորագրով («Էջմիածին».—1981.—թիվ 3.—էջ27—35):

Երրորդ խումբը գրակալներն են: Դրանք Անիից են կամ այդտեղից Թեոդոսիա տեղափոխած: Ամենահինը թվագրված է 1164—ով: Այն մի փոքր ծանրակշիռ է, հիշեցնում է քարի փորագրման սկզբունքները: Ծառ հավանական է, որ հայ իրականության մեջ գրակալները շատ ավելի հին ծագում ունեն, քանի որ ձեռագրերի գոյությունը թելադրում էր պարզ պատվանդակի առկայություն: Գրակալների հարդարման արվեստն իր ծաղկմանն է հասել Չաքարյանների օրոք: Ավանդների զարգացման վկայություններից են հատկապես 1272թ. գրակալները, որոնց նիստերի վրա փորագրված խորհրդանշական խաչերը, թռչուն-

ները, առյուծներն ու բուսական զարդանախշերը ներկայացնում են ժամանակի գեղարվեստական ընկալումները:

Շատ ավելի ուշ հայ արվեստ է մուտք գործում ինկրուստացիան (ագուցումը), որով պատրաստված դռներում նախասիրությունը տրվում է զարդիկուտի հատվածներին (Երուսաղեմ, Էջմիածին): Ինկրուստացիան մուտք գործեց նաև կենցաղային իրերի հարդարանքում, Պարսկաստանում եւ արաբական աշխարհում երբեմն տեղը զիջելով խաթամի արվեստին (ուղտի ոսկորների բարակ ձողիկների սունձման միջոցով ստացված զարդանախշ սալիկներ): Հատկապես Սպահանում հայ վարպետները պատրաստում էին տուփեր, սեղանիկներ, երաժշտական գործիքներ:

Ինկրուստացիայի արվեստը զարգացած էր Զմյուռնիայում, որտեղից 1721թ. Էջմիածնին եկեր են ուղարկվել Կաթողիկոսական գահը եւ ավագ խորանի փոքր դռները: Հայերը ինտարսիայի տեխնիկայով, փայտե տարբեր գույնի մանրիկ սալիկներով հարդարել են հատկապես կենցաղային իրեր: Փայտի փոքրիկ առանձին կտորներով հարդարում էին տների դռները, լուսամուտները, պատշգամբների առաստաղները (Սոր Զուղա): Այս տեխնիկան առաջինը Մոսկվա տարավ նորջուղայեցի նկարիչ, կիրառական արվեստի տաղանդավոր վարպետ Բոգդան Մալթանովը (?—1703): Նրա պալատական գործերը Մոսկվայի Կրեմլում իրենց ողջ փայլով ներկայացվում են Կրեմլի Զինապալատի արխիվային վավերագրերում:

Բոգդան Մալթանովի Մոսկվա գալը, Զինապալատի նկարչական արվեստանոցի ղեկավար դառնալն ու նրա բազմակողմանի տաղանդի դրսևորումները կապված են նշանավոր «Ալմաստ գահի» (1659) Սոր Զուղայից Մոսկվա բերելու հետ:

Գահն ու կահույքը պարտադիր իր էր հայկական պալատում, ինչպես նաև եկեղեցում: Արեւելքը սիրում էր շքեղ, թանկարժեք գահեր, որոնց ընտիր օրինակները պահպանվել են Կահիրեի, Կ.Պոլսի եւ Թեհրանի թանգարաններում:

«Ալմաստ գահը» պատրաստվեց Սոր Զուղայի մեծահարուստ Սահրադյանի տանը: Աշխատանքը ղեկավարում էր ժամանակի անվանի հյուսն Հակոբջանը: Նա Սպահանում պալատական հյուսների ղեկավարն էր, ուներ «նաղջբաշիի» տիտղոս: «Ալմաստ գահը» Մոսկվա բերեց Զաքար Սահրադյանն իր ղեկավարած առևտրական խմբի հետ: Գահը հարդարված էր տարբեր տեսակի բազմաթիվ քարերով (ալմաստ, ամեթիստ, փիրուզ, հակինթ, տպագիոն, շափյուղա, մարգարիտ եւ այլն), ոսկու եւ արծաթե ցանցկեն հատվածներով, լաքե

արվեստի ընտիր հավելումներով, որոնք տարբեր տեսակի փայտի հատվածներից ստեղծված գահի հենքին տալիս էին արտակարգ շքեղություն: Առկա էր նաև արեւելյան, հատկապես սլավոնական ճաշակը (հիշենք Նադիր շահի եւ Ֆաթ—ալի շահի ընտիր գահերը): Պալատական ոսկերիկներն այն ժամանակ գահը գնահատեցին 22.589 ոսկի ռուբլի: Այդ գահը նպաստեց, որպեսզի Ալեքսեյ Միխայլովիչ թագավորը մետաքսի առևտրի արտոնյալ պայմանագիր կնքի հայ վաճառականների հետ (1667): Գահն օգտագործում էին ռուս թագուհիների թագադրության ժամանակ:

Խոջա Զաքար Սահրադյանին 1660թ. Մոսկվայի դիվանագիտական ատյանում հարցնում են, թե նա կարող է Շահի երկրից Մոսկվա ուղարկել «...ոսկեգորգների, ոսկու եւ արծաթի գործի վարպետների, հղկողների ու ամեն տեսակ նկարիչների»: Զաքարը հայտարարում է, որ «...զանազան նկարիչներ Պարսկաստանում շատ կան, որոնց կաշխատի կանչել Ռուսաստան»: Դրանից անմիջապես հետո Սոր Զուղայից Մոսկվա եկան սեկի ու կորդրանի մասնագետներ, ոսկերիչներ, ակնագործներ, մետաքսագործներ (հետագայում մեծ համբավ ձեռք բերեց Լազարյանների մետաքսե ֆաբրիկան Ֆրյանովոյում), իսկ 1666—ին՝ Մալթանի որդի Ասովաձատտորը, Բոգդան Մալթանովը: Պալատական եւ եկեղեցական նկարչությանը զուգահեռ, նա պատրաստում էր խաղալիքներ, կահույք, շախմատ, մատուցարան—սեղաններ, պահարաններ, սնդուկներ, տարբեր նշանակման արկղիկներ եւ այլն: Նրա կահույքը հեղաշրջում էր ռուսական պալատի կենցաղում: *Բոգդան Մալթանով:—Երեւան.—1986* (համահեղինակ՝ Վ.Ոսկանյան):

Առաջին անգամ անդրադառնում ենք փայտի գեղանկարչական հարդարանքի արվեստին, որի մի քանի օրինակներ հայտնաբերվել են դեռեա Աճիի պեղումներից (թագավորական ընտանիքի պատկերումներ, ծաղկազարդեր): Հետագայում այդօրինակ գործերի հանդիպում ենք Սոր Զուղայում, Հալեպում եւ Կ.Պոլսում: Դա պատահական չէ, քանի որ այդ արվեստն ինքնին արեւելյան երեսույթ է: Դա հիմնականում հայտնի է որպես «Դամասկոսյան դպրոց»: Բեռլինի Պերգամոն թանգարանում ցուցադրված Դամասկոսից բերված պատկերը, նույն Դամասկոսում պահպանվածը, ինչպես նաև Հս. Կի Մալթիթ թաղամասի նույնատիպ հարդարանքների հեղինակները հայեր են, եւ ինչպես նշում է Ա.Ստրամբանը, այն հայերի մենաշնորհն էր: Փայտի գեղարվեստական փորագրության մանր ձևեր, ց հատկապես առանձնանում են դաշագործությանն անհրաժեշտ կաղապարները

որոնք այժմ էլ լայն տարածում ունեն Սպահանի եւ Հնդկաստանի հայկական շրջաններում: Հայտնի են Մադրասում եւ Եվրոպայում պատրաստված եկեղեցական վարսագույրները, գրակալների ծածկոցները, ձեռագրերի կազմերի աստառները եւ այլն: Դաշարվեստի ամենակարեւոր գործոնը կաղապարներն են, փայտի քառանկյունի հատվածները, որոնք փորագրվում էին բարձր եւ խորը փորագրությամբ, զարդանախշերի կամ սյուժետային նկարների հորինվածքներով: Այդ կաղապարների զծի նրբությամբ եւ ձեւերի լակոնիզմով էին պայմանավորված դաշածո իրերի գծանկարչական պարզությունն ու գունային համադրությունները: Նշանավոր էին նաեւ Մեքսաստիայի ու Մալթայի քանդակագործ-փորագրիչները, որոնց գործերից պահպանվել են աշխարհի մի շարք թանգարաններում:

Տպագրության բնագավառում փայտի կաղապարների արվեստը զարգացում ապրեց 16-րդ դարի սկզբներին, հայկական տպագրության սկզբնավորմանը զուգահեռ: Առաջին գրքերի տպագրիչներն օգտագործում էին օտար տպարաններից փոխ առնված կլիշեները: Դրանցից էր Ա.Դյուրերի «Ապոկալիպսիսը», ինչպես նաեւ Քրիշտոֆ վան Չիխենի պատրաստած կլիշեները, որոնք օգտագործեց Ոսկան Երեանցին 1666թ. Ամստերդամում հրատարակված «Աստվածաշնչում»: *Ալբրեխտ Դյուրերի «Ապոկալիպսիս» հայկական անդրադարձումները*: —Հանրապետական երկրորդ գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի կուլտուրայի եւ արվեստի պրոբլեմներին: Ջեկուցումների թեզիսներ:—Երեւան.—1976.—էջ53—54:

16—18-րդ դդ. գրքերում տեսնում ենք նաեւ հայ փորագրիչների ստորագրությունները, որոնցից ամենատաղանդավորն ու ամենապրոֆեսիոնալը Գրիգոր Մարզվանեցին է (17-րդ դ. վերջ — 18-րդ դ. սկիզբ): Նրա ինքնատիպ նկարներն ու փորագրությունները, հատկապես 1706թ. «Հայսամավորքը» (Կ.Պոլիս, սեփական հրատարակչություն), նորություն էին հայ իրականության մեջ: Գրիգոր Մարզվանեցին տպագրական կաղապարներում ուշադրություն է դարձնում զծին, հարթության մեջ ունեցած նրա տեղին, գործող անձանց զգեստների ու առանձին մանրամասների արտահայտչականությանը, հասնելով ձեւերի ու ծավալների պատկերավոր միասնականության: Դա պայմանավորված էր նաեւ նրա կողմից փորագրման տեխնիկական հնարների կատարելագործմամբ, երբ փայտը փորագրում են նաեւ թելերի ուղղությամբ հակառակ:

Այսօրինակ փորագրման գյուտը կապել են անգլիացի Տ.Բյուրկի անվան հետ (1753—1828): Մակայն 1922թ. Փարիզում բացված փայտի

փորագրության արվեստին նվիրված ցուցահանդեսում, վերահիշյալ «Հայսամավորքի» ուսումնասիրման շնորհիվ, գործի գիտակ Պիեռ Հյոսմանը գյուտի առաջնությունը շնորհեց Գրիգոր Մարզվանեցուն: *Հայ գրքի նկարագրության պատմությունից: Գրիգոր Մարզվանեցի*:—«Հայկական արվեստ», 2:—Երեւան.—1984.—էջ101—109: *Շնորհալի նկարիչ—փորագրիչը: Գրիգոր որդի Մկրտչի*:—«Էջմիածին».—1978.—թիվ 8—9.—էջ99—109:

Մեր ժամանակների փայտի փորագրման արվեստին իրենց նպաստն են բերել Հակոբ Ազառայանը, որի ուսումնական ձեռնարկն այսօր էլ չի կորցրել իր կարեւորությունը, ինչպես նաեւ Հովհաննես Նադաշյանը, որի աշխատանքները ժամանակին հիացրել են իրենց ճաշակով ու հմուտ փորագրություններով (Կարսի ու Երեւանի եկեղեցիների դռները, Մառեճնադարունի սրահների դռները, բազմաբնույթ կահույք եւ այլն):

Հայկական փայտի գեղարվեստական փորագրության արվեստը զարգացել է կիրառական արվեստի մյուս ճյուղերին զուգահեռ, զարգացել է նրանց հետ ունեցած սերտ կապերով, ազդելով եւ ազդվելով նրանցից: Փայտի գեղարվեստական փորագրությամբ ստեղծված իրերի կերպավորման մեջ արտացոլվել են ինչպես ազգագրական ու մշակութային ընդհանուր հասկացողությունները, նույնպես եւ գեղչկական աշխարհընկալման պարզությունն ու անմիջականությունը: *Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում*:—Երեւան.—1989:

Մետաղամշակման արվեստը սմենահնագույներից է հայ իրականության մեջ: Հանքերի հարստությունը, Հին Արեւելքում մշակված ձուլման, հղկման, կոփման տեխնիկաները զարկ են տվել պղնձի, երկաթի ու բրոնզի զանազան իրերի ստեղծմանը: Հնագիտական հարուստ նյութը դրա վկայությունն է:

Միջնադարյան Հայաստանում պատրաստված մետաղյա իրերը հիմնականում կիրառական նշանակություն ունեն եւ պատրաստվել են պղնձի ու անագի խառնուրդի տեղական համաձուլվածքներով: Անդրադառնալով կենցաղային իրերի տեսակներին, հաստի ուսումնասիրման նյութ ենք դարձրել 19-րդ դարում լայն տարածում ստացած զենքերի հարդարանք: Դրանք լինում էին արծաթից, ոսկուց, արծնից, բրոնզից: Ուսումնասիրության նյութ ենք դարձրել հատկապես Թիֆլիսում մեծ համբավ ունեցող զինգործ եւ զենք հարդարող Էլիարովների աշխատանքները: Ընտանիքի ավագը Գեորգե, Թիֆլիսի ամենանշանավոր զինագործներից էր, որի արվեստանոցը գտնվում էր

եր Կրաստանի գլխավոր պալատին կից: Ըստ արխիվային վավերագրերի, Գետրգն իր նախնիներից է ժառանգել ինչպես բուլատի սառը զենքի պողպատի, նույնպես եւ դրա ոսկե դրվագման տեխնոլոգիաներն ու տեխնիկաները: Հայրը կարող է լինել այն Խաչատուրը, որի պատրաստած երկու շեղբերը ոսկե դրվագումներով են եւ ունեն հայերեն ու վրացերեն մակագրություններ: Մեր որոնումները վրացական ու ռուսական գրական աղբյուրներում, ինչպես նաեւ Մոսկվայի ու Թբիլիսիի արխիվներում, հարուստ նյութ տվեցին գնահատելու համար այդ ընտանիքի ավանդը հայկական, վրացական ու ռուսական զինագործության պատմության մեջ: Մաշին հերթին կազմել ենք ընտանիքի զինագործների կենսագրությունները, ճշտել մի շարք հարցեր, ուսումնասիրել նրանց պահպանված գործերը Ս.—Պետերբուրգի Էրմիտաժում, Մոսկվայի Պատմության թանգարանում: 1850թ. մարտի 6—ին Թիֆլիսի զիննագիայի շենքում բացված «Երկրամասի բնական արտադրանքի ու արհեստավորական եւ ֆաբրիկայի արդյունաբերության օրինակների ցուցահանդեսում» (հետագայում բացվում էր պարբերաբար) Գետրգին հետմահու տրվեց բարձրագույն մրցանակ: (Մա այն Գետրգն է, որը ջանիցս հիշատակվում է Մ.Լեւոնտուովի մոտ): Նրա շեղբերը Ղամակոսի ցանցավոր պողպատ են, սեւ ֆոնի վրա գունավորած փորագրությամբ (տուշիրովկայով): Գետրգի գործերի հետ առնչվել են Նիկոլայ 1—ին թագավորը, Ի.Պասկևիչը եւ ուրիշներ: Դրանցից մեկի նամակում Գետրգն անվանվում է նկարիչ: Նամակներից մեկում հիշատակվում է նաեւ, որ Գետրգի գործերն այժմ «Արեւելյան տիրակալների մոտ են»:

Գետրգ Էլիարովի աշխատանքները ժամանակակիցներին հետաքրքրել են ոչ միայն իրենց տեխնոլոգիական բարձր հատկանիշներով, այլեւ՝ գեղարվեստական ընտիր ձեւավորմամբ: Թիֆլիսահայ զինագործ Գետրգի մետաղամշակման բարձր կուլտուրան եւ գեղարվեստական ձեւավորման սկզբունքները երկար տարիներ իշխող են եղել ոչ միայն Թիֆլիսում: Նա ստեղծել է իր ժամանակի զինագործության այն փառքը, որի մասին Ա.Պուկինը գրել է «Թիֆլիսյան զենքը թանկ է գնահատված ամբողջ Արեւելքում»:

Նրա որդիների ճակատագիրը տարբեր է եղել: Եփրեմից միայն մեկ աշխատանք է մեզ հասել: Ծառ ավելի բարդ ու անհանգիստ կյանք է ունեցել Ղահրաման Էլիարովը:

1826—1828թթ. ռուս—պարսկական, ինչպես նաեւ 1828—1829թթ. ռուս—թուրքական պատերազմներից հետո առաջնահերթ դարձավ ռուսական սառը զենքի որակի հարցը: Զանի որ վերոհիշյալ

պատերազմները ցուցադրեցին այդ զենքի ոչ այնքան բարձր մակարդակը, գործը հանձնարարվեց Զլատոուստի զինագործարանին: Ռուս նախարարներին հետաքրքրում է Կովկասում ստացվող բուլատի պողպատի խառնուրդի, շեղբերի կոփման, ոսկե լարերով զարդանախշեր ստանալու տեխնոլոգիաները: Սկսվում է երկարատե բանակցությունների, փոխադարձ այցելությունների մի շրջան, որի մասնակիցն է դառնում Գետրգի աշակերտ, վարպետ Գ.Բուսունսազովը: Ղ.Էլիարովն իր պողպատը ստանում էր «նդկաստանից, որից ստանում են դամասկյան բուլատը: Նա ուներ շեղբի պատրաստման ու հարդարման իր բարդ, միայն ու միայն իրեն հայտնի պատրաստման ձեւերը: Աշխատանքում անդրադառնում ենք գոյություն ունեցող բուլատների տեսակներին, Ղահրամանի «զաղտնիքներին», ոսկեդրվագման նրա եղանակներին: Զլատոուստի զինագործարանի ինժեներ Պ.Անտուովն օգտագործեց Ղահրաման Էլիարովի բուլատ պատրաստելու տեխնոլոգիան եւ 1840—ական թթ. սզբներին ռուսական հեծելագործում բարձր գնահատականի արժանացան Գ.Բուսունսազովի գործերը (արանից չորս աշխատանք է պահպանվել): Հետագայում նա դասավանդում էր Ս.—Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտում: Նրա շեղբերի վրա բազմաբնույթ գրություններ կան, տարբեր տեսակի զարդանախշեր: Նա Կարինից էր, Ախալցխայում ոսկերիչ դարձավ, ապա եկավ Թիֆլիս՝ Գետրգի մոտ: Բազմաթիվ կատալոգներում Գ.Բուսունսազովի հիշատակվում է որպես խոշորագույն վարպետ: Հայտնի էր նաեւ ոսկերիչ—զինագործ Մկրտիչ Զիֆտիյարովը, որի ընտանեական արհեստն Ախալցխայում գոյատևեց մինչեւ մեր օրերը: Ուշագրավ է, որ ընտանիքը Կարինից է, իսկ նախնիներից Աղալարին Սուլթան Մահմեդ 2—ը նշանակել էր Կ.Պոլսի զինագործական արհեստանոցի ղեկավար: Աշխատանքում ճշտել ենք բոլորի կենսագրականները, դասակարգել նրանց աշխատանքները, բնորոշել ու բնութագրել դրանց գեղարվեստական արժանիքները: Աշխատանքում անդրադառնում ենք նաեւ մեկ այլ Թիֆլիսահայ զինագործի՝ Իոսիֆ (Հովետի) Պոպովի արվեստին: Վերջինիս գործերը ցուցադրվել են կովկասյան ու միջազգային ցուցահանդեսներում, հեղինակին բերելով մեծ փառք (Լոնդոնի արհեստավորական ակադեմիայի պատվավոր անդամ էր), ինչպես նաեւ Թիֆլիսի զինագործների միացյալ ցեխի ավագանին: Հ.Պոպովի զենքերը (ընտիր հարդարված), գոտիները, ճարմանկները, ապարանջաններն ու կենցաղային այլ իրեր (մոտ 500 սևում), պահպանվում են Ռուսաստանի, ինչպես նաեւ Լոնդոնի թանգարաններում: Դրանք ոչ միայն գնահատվում են որպես արեւելքի զենքի

ընտիր տեսակներ, այլևս իրենց հարդարանքով Ոսկու դրվագումով արծաթի սեաղի վրա դրված տերեւների ու ծաղիկների շրջաներն ու հորինվածքները, նուրբ փորագրումով (գրավիրովկայով) արված արձանագրությունները արտակարգ շքեղության են հաղորդում զենքի ողորկ տարածքներին եւ դասպաններին:

Դարեր առաջ, հայկական թագավորական ու իշխանական թերթն ու սրերը հարդարվում էին ոսկով, արծաթով ու թանկարժեք քարերով: Հետագայում ձեւավորվել են նաեւ զենքերի պատյանները:

Ավանդները շարունակվել են: Կովկասի ու Հյուսիսային Կովկասի քաղաքներում եւ ավաններում աշխատող արհեստավորների մեջ մեծ համարում ունեին հայ զինագործ—հարդարողները: Հետագայում կատարելության հասցրած արվեստի ակունքներում կանգնած էին Էլիարովներն ու Հովսեփ Պոպովը: *Հայկական զինագործության թիֆլիսյան դպրոցի պատմությունից*: «Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված Հանրապետական գիտական կոնֆերանս: Չեկուցումների թեզիսներ:—Երեւան.—1987.—էջ47:

Մետաղամշակության ամենակարեւոր ու առաջնակարգ հատվածը՝ ոսկերչությունն է:

Ոսկերչության վերաբերյալ արտակարգ հարուստ նյութ է պահպանվել պատմիչների երկերում, առանձին հրատարակումներ են եղել ազգագրագետների ու արվեստաբանների կողմից: Մենք մեկնակեա ենք դարձրել ինչպես դպրոցները, որոնք դասակարգման ենք ենթարկել առաջին անգամ, նույնպես եւ իրերի օգտագործման նպատակային բնույթը:

Դպրոցները, հիմնականում բաժանվելով ըստ ազգագրական կենտրոնների, ունեն նաեւ գեղարվեստական առանձնահատկություններ: Դրանց մի մասը բոլորովին ռաումնասիրված չէ, իսկ մյուս մասին տարբեր աչիթներով անդրադարձել են որոշ ռաումնասիրողներ:

Առաջնային դպրոցներից է Կիլիկիայի ոսկերչությունը: Պատմական հիշատակություններից գատ, ունենք մի քանի ոսկերչական իրեր, որոնցից առանձնացնում ենք «Սկետայի մասնատուփը», (1293): Այստեղ դիմաքանդակային լուծումներն ու գեղարվեստական կերպարային մտածողությունը պրոֆեսիոնալ արվեստագետի ստեղծագործության գրավականն են: Ուշադրության են արժանի Անթիլիասում պահպանված իրերը. «Աջերի պահարանը», մի շարք վակասներ, խաչեր, ինչպես նաեւ Դեարոյտի «Ալեք եւ Մարի Մանուկյան թանգարանի» հետոմ Բ թագավորի երկու թասերը, երկու ոսկե սպարանջանները: Ուշ շրջանից (17—18—դդ.) մեզ են հասել ծխական

իրեր, ինչպես նաեւ շքեղագույն մի գործ՝ ս.Մոֆիայի տաճարի արծաթյա ջահը: Այս թվարկումը մեզ անհրաժեշտ է, քանի որ դպրոցը արտակարգ ազնվական խստություն ունի, մոնումենտալություն, զսպվածություն, իսկ մեզ հասած օրինակները սահմանափակ քանակի են:

Կարին—Ախալցխայի դպրոցը 19—րդ դարում մեծագույն ազդեցություն ունեցավ Շիրակի գավառի արծաթագործական կենտրոնների վրա: Այստեղ գործ ունենք բազմաթիվ ծխական ու կենցաղային իրերի հետ, որոնցում պահպանվում են գեղարվեստական դրվագման ու կոմիման տեխնիկաների արտակարգ մաքրությունն ու հստակությամբ:

Վասպուրականի դպրոցը: Ամենաշատ խանութ—արհեստանոցները Վանում էին, որոնք տարեկան 600000 գրամ արծաթ էին ներմուծում եւ նույնքան իրեր արտահանում: Վանեցիները արտադրում էին կանացի զարդեր, ծխամորձեր, մատնոցներ, խնկամաններ, դանակներ, գրելու պարագաներ եւ այլն, եւ այլն: Վան—Վասպուրականի ոսկերիչներն առաջնությունը տալիս էին զուգաթելի տեխնիկային (խո. filigrana; լատ. filum — թել եւ granum — հատիկ; թուրք. չիֆտիճի), երբ ընտիր ցանցիկն հյուսածո տարածքներ էին ստեղծում, իսկ հատման կետերը զարդարում հատիկավոր մանր գնդիկներով: Օգտագործում էին նաեւ կիսաթանկարժեք քարեր:

Վասպուրականի ոսկերիչները ճարտարապետներ էին, քանդակագործներ եւ նկարիչներ: Նրանք «կառուցում էին» ոսկերչական իրը, դրան տալով արտակարգ արտահայտիչ ձեւ ու ծավալային լուծումներ: Նրանք պահպանում էին ժողովրդական մտածողությունը, դրանից թելադրված պարզությունը:

Ոսկերչական արվեստի կարեւորագույն կենտրոն էր Կ.Պոլիսը: Թուրքական ու հայկական կենցաղում այդքան կարեւորվող ոսկերչական իրերի ամենավարպետ ստեղծողները հայ արհեստավորներն էին, որոնք զգալի ավանդ ունեն նաեւ Կոնիայի ոսկերչական արվեստի զարգացման մեջ (Ա.Սազրգյան): Կ.Պոլիսը 17—րդ դարից սկսեց զարգանալ, հակվելով դեպի Եվրոպա, հատկապես դեպի Ֆրանսիական կիրառական արվեստը: Այդ ընկալողները հայ արվեստագետներն էին, որոնցից առանձնանում է Տյուզյան ընտանիքը (ծագումով Ալեքի մոտ գտնվող Դիվրիկ քաղաքից): Տոհմի հիմնադիրը, ոսկերիչ Հարությունը 1600թ. եկավ Կ.Պոլիս եւ կարճ ժամանակից դարձավ սուլթանական պալատի գլխավոր ոսկերիչը:

Այս պաշտոնը, ինչպես նաև պալատական այլ պաշտոնները, տոհմի մենաշնորհը դարձան: Տյուզյանները կրթված ու զարգացած մարդիկ էին եւ, իրենց մասնագիտությունից զատ, մեծ դեր են խաղացել ինչպես Կ.Պոլսի հայ համայնքում, նույնպես եւ այդ համայնքի ու Բարձր Դեան հարաբերություններում: Տյուզյանների ոսկերչական իրերը պալատների զարդ էին, օտար տիրակալների ուղարկվող նվերներ, որի շնորհիվ նրանց աշխատանքները ցրվել են աշխարհով մեկ (Ստամբուլ, Փարիզ եւ այլուր): Ինչպես Պալյան ճարտարապետները, նույնպես եւ Տյուզյանները տեղի հայկական պահանջն ու թուրքական պալատական ճաշակը զուգակցում էին իրար, ելնելով Ֆրանսիայի ազնվական խավերի ճարտարապետության եւ ոսկերչական իրերի ձեւերից ու արտահայտչականությունից:

Ինչպես արվեստի մյուս բնագավառներում, նույնպես եւ ոսկերչության մեջ առանձնանում է Թբիլիսիի հայկական ոսկերչությունը: Հայ ոսկերիչները աշխատում էին նաև Կրաստանի մյուս քաղաքներում եւ ավաններում: Ջարգացող, «եվրոպականացող» Թիֆլիսը, որն իր մշակույթի այդ փուլը թեակոխեց 19-րդ դ. սկզբներին, իր պահանջները թելադրեց նաև ոսկերչությանը: Պահպանված արվեստի գործերը վկայում են ու հաստատում այն միջազգային ճանաչումը, որը դրանք ունեցել են Թիֆլիսի, Մոսկվայի, Ս.—Պետերբուրգի, Լոնդոնի ու Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսներում:

Այս ֆոնի վրա առանձնանում է Արարատյան ոսկերչական դպրոցն իր մասնատույններով («խոտակերաց սբ.նշան» եւ այլն), Աջերով (Գրիգոր Լուսավորչի եւ այլ սրբերի աջերը), խաչերով, սկիհներով եւ ծիսական բազմաբնույթ իրերով: Պահպանված իրերի արտակարգ ուսատությունը հնարավոր է դարձնում ոչ միայն տեսնելու իշխանական տների մշակույթային խոշոր գործունեությունը, ոչ միայն գնահատել ոսկերիչ—վարպետների կատարելության հասցված արվեստը, այլեւ այն անարատ ու մաքուր ազգային նկարագիրը, որը բնորոշ է այս դպրոցին: Չմոռանանք, որ ավանդները գալիս էին Անիից, Դվինից, Սյունիքից, Գողթնից, որոնց համակենտրոնացման օջախը դարձավ Էջմիածնի վանքը:

Աշխատանքում անդրադառնում ենք նաև հայկական արհեստավորական մյուս կենտրոնների, ներկայացնելով ծիսական ու աշխարհիկ բազմաբնույթ իրեր, ինչպես նաև ձեռագրերի ու գրքերի պահպանակներ: Արժեքավորվում են նաև արծնյա ստեղծագործությունները:

Վարպետները ոսկերչությանը զուգակցում են թանկարժեք ու կիսաթանկարժեք քարերի մշակման կոլաուրան: Հայտայի ակունավոր ակնագործ Մարգիս քահանայի կազմած «Վասն անուանց եւ որպիսությունաց պատուական ականց» ձեռագիրն հրատարակել է Ա.Դավրիժեցին, որն ուղեցույց էր հայ ակնագործների համար:

Հատուկ ուսումնասիրել ենք Մարգիս քահանայի կյանքն ու ստեղծագործությունները, նրա բազմակողմանի գործունեությունը. բժշկություն, ստմարագիտություն, տիեզերագիտություն, հաշվողական գիտություններ: Նա բանաստեղծություններ էր գրում, ստեղծել է մագաղաթ ստանալու նոր միջոցներ, դրամ դրոշմող էր, ոսկեգործ էր, ակնագործ ու ակնավաճառ էր: Մարգիս քահանան ազատ գիտեր հինգ լեզու: Ժամանակի՝ 17—18—րդ դդ. զարգացած մտավորականներից էր: Ակնեղենի մասին իր ձեռագրում Մարգիս քահանան ոչ միայն թվարկում է թանկարժեք քարերի անվանումները (հայերեն, ֆրանսերեն, արաբերեն, թուրքերեն եւ եբրայերեն), այլեւ՝ բնութագրում նրանց ֆիզիկական, բուժական, ինչպես նաև մոգական հատկությունները, հիշատակում այդ քարերի նշանավոր հանքատեղերը, նրանց արժեքը եւ այլն:

Մեզ հետաքրքրել է ուսումնասիրության նյութ է դարձել Մայթ—Նովայի պոեզիայում կիրառական արվեստի արժեքների պատկերավոր օգտագործման հարցը: Փաստորեն, նրա երգերում հանդիպող արտահայտություններն արտացոլում են ինչպես Մերձավոր Արեւելքի, նույնպես եւ Թիֆլիսի կենցաղի արտակարգ հետաքրքիր երեսույթները: Դրանք նրա միջավայրում «շարժվում են», կազմակերպում այդ միջավայրը: Նրա բանաստեղծական աշխարհը հարուստ է ոսկերչական, ակնագործական, մետաքսագործական իրերով, նրան ծանոթ են Արեւելքի կիրառական արվեստի առասպելական դարձած ստեղծագործությունները: Հայերեն, վրացերեն, պարսկերեն, արաբերեն ու թուրքերեն ներկայացվող արժեքները առանձնակի ուսումնասիրության նյութ են «Հայկական կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների տերմինների հանրագիտարան—բառարանի» համար: Արցախի արուեստի զանձերը:—Անթիլիաս (Բեյրութ):—1993: Մյրբալոյս Միտոնի օրհնութեանը վերաբերող սրբազան առարկաներ:—Վենետիկ.—սբ. Ղազար.—1990: Կարին—Ախալցխայի—ոսկերչական դպրոցի մի քանի առանձնատեսությունների մասին:—Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական 4—րդ կոնֆերանս: Ջեկուցումների թեզ՝ ներ:—Երեւան.—1979.—էջ24: Վասպուրականի ոսկերչությունն ու Վահան

Վարպորժյանի արվեստը:—«Կուլտուր—լուսավորական աշխատանք»:—Երեւան.—1980.—էջ39—42:—*Էջմիածնի հարստությունները*:—«Էջմիածնի».—1987.—թիվ Բ—Գ, Դ—Ե, Զ—Է: *Реалии быта в образах поэзии Саят-Новы*.—Межреспубликанская научная конференция по проблемам грузино-армянских культурных взаимосвязей. Тезисы докладов. Тбилиси.—1989.—с.10—11.

Ստեղնագործության արվեստը ներկայանում է այն դպրոցներով ու այն տարատեսակներով, որը հրապարակել է գործի հմուտ գիտակ Սերիկ Դավթյանը: Աշխարհի տարբեր թանգարաններում եւ մասնավոր հավաքածուներում ուսումնասիրելով հատկապես Ուրխայի ու Մարաշի ստեղնակար օրինակները, առանձնացնում ենք նաեւ Կ.Պոլսի այսպես կոչված «Փագազի կար»-ով արված իրերը: Արտակարգ հետաքրքրություն են ներկայացնում Կեսարիայի ու Սեբաստիայի, Խարբերդի, Այնթապի ստեղնագործ նորահայտ նմուշները: Ներկայացնելով շատ ավելի մեծ չափերի գործեր («Փիլիպոս կաթողիկոսի Արծվագորգը», «Աստվածատուր կաթողիկոսի գահի ծածկոցը», Գրիգոր Մարզվանցու նկարի նախօրինակով ստեղնագործված Մայր տաճարի Ավագ Խորանի վարագույրը), ինչպես նաեւ բազմաթիվ ծիսական իրեր (վարագույր, շուրջառի եւ շապիկի օձիքներ, խույր, բազպան, վակաս, կոնքես, փորուրար, սկիհի ծածկոց), կենցաղային իրեր (ծածկոց, սփռոց, սպիտակեղեն, տարազի հարդարում եւ այլն), դրանք դիտարկում ենք գաղափարա—գեղարվեստական եւ գործնական տեսանկյունից: Հատկապես առանձնացնում ենք «Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը», ճշտելով պատմությունը, ժամանակը, բնորոշելով արվեստը, գեղարվեստական առանձնահատկությունները, անելով ստեղծագործական արվեստի համար կարեւոր հետետություններ: Դրան օգնության է գալիս խաչվառի վերանորոգման մեր աշխատանքը (վերանորոգել ենք նաեւ 18—րդ դարի փոքր մի խաչվառ եւ 1785թ. Թիֆլիսի իշխանադուռի Շուշանիկի ստեղնագործած վակասը):

Ստեղնագործության բնագավառում կարեւոր են նաեւ արձանագործությունները, որոնց շնորհիվ ոչ միայն ճշտվում են կատարման ժամանակներն ու վայրերը, դպրոցները, այլեւ շրջանառության մեջ են դրվում բազմաթիվ տաղանդավոր ստեղնագործուհիների անուններ: Մեր ուշագրության կենտրոնում են եղել վանքերին կից ստեղնագործական արվեստանոցները (Աստրախան, Թիֆլիս), ինչպես նաեւ հանրակրթական դպրոցների համար կազմված նմուշները: Ստեղնագործությունն արտակարգ վերելք ապրեց հատկապես 19—րդ դարում, երբ դպրոցական գործի ակտիվացումը բերեց ստեղնագործական

դասատեսարակների, իսկ ստեղնագործության նկատմամբ բնակչության մեջ առաջացած հետաքրքրությունը նաեւ տառատեսակների ստեղնագործական հորինվածքների բազմացում: Աշխատանքում անդրադառնում ենք նաեւ Կ.Պոլսում, Թիֆլիսում, Վիեննայում, Ս.—Պետերբուրգում հրատարակված պրոմներին: *Արցախի արուեստի զանգեղը*:—Անթիլիաս (Բեյրութ).—1993: *Էջմիածնի հարստությունները*:—«Էջմիածնի».—1987.—թիվ Թ—Ժ: *Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը (պատմությունը, ժամանակը, արվեստը)*.—Վայ արվեստի հանրամատական 7—րդ գիտական կոնֆերանս: Ջեկուցումների թեզեր:—Երեւան.—1995.—էջ33—34: *Անիի ստեղնագործական դպրոցի մի նմուշ (Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը)*:—«Անի».—1992.—թիվ 1.—էջ51—55: *Գրիգոր Տատիշվիլին եւ հայ արվեստը*:—«Սարճոթա խելովներա»:—Թբիլիսի.—1980.—թիվ 4.—էջ41—43 (վրացերեն): *Григорий Татишвили и армянское искусство*.—Тезисы докладов научной конференции по вопросам армянского и грузинского искусства.—Тбилиси.—1979.—с.24—26.

Մեզ հետաքրքրող եւ բազմաբնույթ ուսումնասիրած բնագավառներից է գորգագործությունը:

Գորգագործությունն ու կարպետագործությունը հայ ժողովրդի ամենահին եւ առաջնակարգ արհեստներից են: Գեղեցիկ ու գունագեղ հարդարանք ունեցող գորգն ու կարպետը հարմար էին հատակին փռելու, դռները, լուսամուտները, թախտերն ու անկողիները ծածկելու համար: Գորգահույս եւ կարպետահույս փոքր հասովածներով աղապարկեր էին պատրաստում, խուրջիներն ու ձիու ծածկոցներ կարում եւ այլն: Կենցաղում ունեցած իրենց դերով է որոշվել գորգերի ու կարպետների չափը, դրանց թելերի ընտրությունը, գունա—գեղարվեստական հորինվածքը: Գորգերը չեն դիմացել ժամանակի արհավիրքներին: Սակայն, լեզվաբանական, հնագիտական, պատմական ու գրական աղբյուրները, պահպանված օրինակների գեղարվեստական հարդարանքի տվանդական ձեւերը, ինչպես նաեւ մի շարք այլ գործոններ գալիս են լրացնելու հայկական գորգի ծագումնաբանական տվյալները: Նրանք համալրում են հայկական գորգի պատմությունը, նրա գեղարվեստական ինքնատիպությունը, օգնում որոշելու նրա տեղն ու դերը արեւելյան գորգարվեստի համակարգում:

Դեռ հնուց, կարպետային ու գորգատիպ հյուսվածքները որոշելու համար, հայերն ունեցել են մի քանի անվանումներ. կապերտ, բազմական, անկուած, արկանելի, գորգ: Հր. Աճառյանն այն միտքն է հայտնում, որ կարպետը գործելու արվեստն առաջացել է Հայաս-

տանում, տարածվել օտարների մեջ, իր հետ տանելով գործվածքի հայկական անվանումը (ԿԱ — տեղ եւ ՊԵՐՏ, փերթ — կտոր): Դա շատ հավանական է, եթե նկատի ունենանք, որ հենում հայերն առետրական կապերի մեջ էին Ասորեստանի, Եգիպտոսի եւ Բաբելոնի հետ, իսկ Հին Աշխարհի նշանավոր «Արքայական ճանապարհի» մեծ մասն անցնում էր Հայաստանով: «Գորգ» բառի մեզ հայանի առաջին հիշատակությունը հայտնաբերվել է Կարո Ղաֆաղարյանի կողմից, Աշոցքի շրջանի Կապտավանք եկեղեցու (1234—1243) վիմագիր արձանագրության մեջ: Հենց նույն ժամանակ էլ այդ բառն օգտագործում է Հովհաննես Երզնկացին (1230—ական թթ.—1293): Գ. Ղափանցյանը «Գորգ» բառի ծագումը կապում է ինթա—հայկական բառապաշարի «կորկ», «կորկա» արմատի հետ, որը նշանակում է ձիու կամ ջորու ծածկոց: Ժողովուրդն օգտագործել է նաև «խալի», «խալիա» (արաբական «ղալի», «խալի» բառից): «Բազմականը» հանդիպում է Աստվածաշնչում եւ պատմիչների մոտ:

Հայերը գորգ գործել են հնագույն ժամանակներից: Հնագործ գորգի պատառիկներ պահպանվել են Արթիկի դամբարանաբլուրում (Ք.ժ.ա. 2—րդ հազարամյակ), Կարմիր Բլուրում (Ք.ժ.ա. 7—րդ դ.): Ամենահին արեւելյան խավավոր գորգը (Ք.ժ.ա. 5—4—րդ դդ.) հայտնաբերվել է Ալթայի մարզի Պագիրիկյան դամբարանաբլուրում (Ս.—Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), որին առանձին ուսումնասիրություն նվիրած գորգագետ—արեւելագետ Ուլրիխ Շորմանը (1984), այն համարել է հայկական: Մեր կողմից պատմական մի քանի ենթադրություններ են արվել, որոնք հաստատում են անվանի գիտնականի թեզը:

Միջնադարյան հայկական գորգերի մասին հիշատակություններ են պահպանվել պատմիչների, ինչպես նաև 9—14—րդ դդ. արաբ աշխարհագիր—ճանապարհորդների գրառումներում: Ըստ նրանց, արեւելյան շուկաներում բարձր են գնահատում պարսկական, հայկական եւ Բոխարայի գորգերը, Օմեյյադների խալիֆ ալ—Վալիդ 2—րդի պալատի պատերն ու հատակը ծածկված էին հայկական գորգերով: Հարուն ալ—Ռաշիդի կինը նստում էր հայկական գորգերի վրա: Բաղդադի մի մեծահարուստ ոսկերչի մոտ (912թ.) գուլեստով էին խոսում հայկական եւ մագանդարյան գորգերի մասին, իսկ ոմն վասալ, խալիֆ ալ—Մուքթադարին նվիրել է հայկական յոթ գորգ, 911թ. Մուքթադար խալիֆին Աբուսանը Հայաստանից նվեր է ուղարկում դարձյալ յոթ գորգ, որոնցից մեկն ուներ 10000մ² տարածք: Այդ գորգի վրա հայ վարպետներն աշխատել են տաս տարի: Պարսկական

գորգերից միջազգային շուկայում գնահատվում էին այնպիսիք, որոնք չէին գիշում հայկականին, Մպահանի գորգերի գնահատման չափանիշն այն էր, թե նրանք որքանով են նմանվում հայկական շքեղագույն գորգերին: Կահիրեի գորգերի պահեստներում գույն էին հայկական կարմիր գորգերը, իսկ եգիպտական Ասուտա քաղաքի մորեգույն գորգերի գեղարվեստական արժանիքները գնահատելու համար դրանք համեմատում էին հայկականի հետ, Հայաստանից, որպես հարկ խալիֆին էր ուղարկվում քսան գորգ: Փաստերը կարելի է կրկնապատկել: Հայկական գորգը գեղեցիկ ապրանք էր, ավար, աուրբ: Հայկական գորգերի գնահատումը արաբական աշխարհի կողմից ժխտում է Միրիայի եկեղեցիներում, Բեյշեհիրում եւ Ֆուսուսում հայտնաբերած հայկական հնագործ պատահականությունը:

Հայկական գորգերով էր ծածկված Կամավոզյան բուլղարների մայրաքաղաք Բուլղարի խան Ալմասի վրանը: Արաբ աշխարհագիրները հիացմունքով են հիշատակում Դվինի հյտավածքները, որոնց նմանը չկա աշխարհում: Նրանք հիանում են նաև Կարիբնում, Վանում գործվող գորգերով: Հետագայում նույն կարծիքն է հայտնում նաև թուրք ճանապարհորդ Էվլիա Չելեպին (17—րդ դ.): Կեսարիայի, Մեքաստիայի ու Կոնիայի հայերի գործած գորգերին իսլավացի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոյի (13—րդ դ.) տված բարձր գնահատությունը վաղուց արդեն դասական է դարձել:

17—րդ դարում գորգագործական խոշոր կենտրոններ էին Նոր Ջուղան, Բաբերդը, Կիլիկիայի քաղաքները: Արեւելյան գորգերի վաճառքի մենաշնորհը հայ առետրականներինն էր, որոնք հատուկ արտոնություններ ունեին Վենետիկի, Բյուզեթի (Հոլանդիա), Մոսկվայի կենտրոնական հրապարակներում եւ շուկաներում: Լեհաստանի թագավոր Ստեֆան Բաուորին 1583թ. հատուկ հրամանագրով Լեհաստանում գորգ—բազմոցներ պատրաստելու իրավունքը շնորհեց Կաֆայի հայերին: 1601թ. լեհ թագավոր Սիգիզմունդ 3—րդ Վազան հայ վաճառական Մեֆեր Մորաստովիչին հանձնարարում է Իրանից պալատի համար գորգեր բերել, որոնք հենց նշանավոր «Պոլոնեզ» անունը ստացած գորգերն են: «Պոլոնեզը» հայ գորգագործները պատրաստեցին Քաշանում: Ըստ լեհ անվանի արվեստաբան Թ.Մանկովսկու, հայկական գորգագործությունը եւս մասնակից է եղել լեհական կիրառական արվեստի արեւելակամացմանը: Հայկական գորգերի ընտիր օրինակներ պահպանվել են նաև Բոխարեստում, Բուդապեշտում, Էւտերգոմում (Հունգարիայի նախկին մայրաքաղաքը), ինչպես նաև Լոնդոնի, Մյունխենի, Վիեննայի, Լիսաբոնի, Վենետիկի

Բրյուսելի, Փարիզի, Վաշինգտոնի, Նյու-Յորքի աշխարհահռչակ թանգարաններում: Հայկական գորգերի տարածման աշխարհագրական լայն ընդգրկումներով պետք է բացատրել դրանց առկայությունը տարբեր երկրների անվանի նկարիչների ստեղծագործություններում (Մեմլինգ, Վ.Կարպաչո, Յ.Բասանո, Ս.Կարավաջո, Ա.Վան Դեյք եւ այլն): Այս հետաքրքրությունը պետք է բացատրել 14—17—րդ դարերի նկարիչների կողմից դեպի գույնն ունեցած հակումով, քանի որ նրանք ձգտում էին կոլորիտային բազմաբնույթ հարցադրումների լուծման: Հայկական գորգերի ուժեղ կարմիրը, թարմ մեղմ կանաչը, տաք դեղինը, փայլատակող կապույտը օգնում էին պատկերի ընդհանուր գեղանկարչական համակարգի կազմակերպմանը: Հայկական միջնադարյան գորգատեսակները տեղ են գտել նաեւ ազգային ձեռագրերի մանրանկարներում:

Գորգագործությունը կայուն ավանդներ ունեցող երեսույթ է: Կայուն է ոչ միայն իր գեղարվեստական առանձնահատկություններով, այլեւ տեխնոլոգիական բնույթով: Հայկական գորգերի բարձր գեահատույթունը պայմանավորված էր նաեւ տեղական հում-քերի գոյությամբ: Հայկական գորգերը հիմնականում գործվում էին բրդից, հետագայում նաեւ մետաքսից ու բամբակից, երբեմն արծաթաթելի ու ոսկեթելի օգտագործմամբ: Օգտագործում էին նաեւ այծի մազը: Հայաստանը հարուստ էր թելերի հումքով եւ մշակել է այդ հումքը թել դարձնելու սեփական տեխնոլոգիան: Հայաստանը հարուստ էր նաեւ ներկանյութերով, որոնք կարմիր, տորոն, զանազան տեսակի ծաղիկներ, ինչպես նաեւ ներկերի հանքային տեսակներ: Որոշան կարմիրն ու տորոնն էին գորգի հարդարանքի կարեւորագույն առանցքը, որոնց շուրջը համախմբվում էին մյուս գույները: Որոշան կարմրի օրրանը Հայաստանն էր, հատկապես Արարատյան դաշտավայրը, որի մասին բազմաթիվ հիշատակություններ կան պատմիչների ու ճանապարհորդների մոտ (Մատարակոյան էինք պատրաստում «Որոշան կարմիր» ուսումնասիրությունը, որի նյութերը դասակարգել ենք Թբիլիսիի, Մոսկվայի, Երեւանի եւ Ս.—Պետերբուրգի արխիվային վավերագրերի հիման վրա): Ներկերի մաքուր, հստակ ու պարզ գույնն էր կանխորոշում գորգի գունային կառուցվածքը ու նրա գեղագիտական ներգործության աստիճանը: Գորգը կիրառական գեղանկարչությունն է: Ներկարարների հմտությունից եւ բուրգը մանողների վարպետությունից էր կախված գորգի դիմացկունությունն ու գեղանկարչական արտահայտչականությունը: Գորգը գյուղական արվեստ է, սակայն միջնադարում գործում էին նաեւ քաղաքների, ինչպես նաեւ պալատ-

ներին կից արհեստանոցներում: Հայկական գորգերը, որպես կանոն, ունեն դաշտ եւ երեք երիզից (երկու նեղ եւ մեջտեղում լայն) բաղկացած շրջագուռի: Շրջագուռին հարդարված էր ռիթմիկ կրկնվող բուսական եւ երկրաչափական փոքրիկ զարդանախշերով: Գորգի հիմքի միջնաթելից եւ հանգույցներից էր կախված հյուսվածքի ոչ միայն դիմացկունությունը, այլեւ՝ ձկունությունն ու զարդանախշերի գունա—գծային անդամների նրբագեղությունը:

Նետաքրքիր շրջաններ է անցել նաեւ հայկական գորգի ուսումնասիրությունը:

Աշխարհի խոշոր թանգարաններում եւ գրադարաններում կատարած մեր ուսումնասիրությունները հնարավոր դարձրին հայկական գորգի արժեքավորումն ու գեահատական ընդգրկող աշխատությունների հիման վրա այն բաժանել մի քանի շրջանների:

ա) 1870—1891թթ.: Եվրոպացի արտելագետ արվեստագետների հետաքրքրությունը դեպի Նեավոր ու Մերձավոր Արեւելքի արվեստները (հիշենք, որ ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի նկարիչները եւս նույն այդ ժամանակ մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերեցին դեպի նույն արվեստները): Հատկապես ուշադրության կենտրոնում էր մոտավանական կիրառական արվեստը: Յու.Կարաբաչեկը, Վ.Ռոբինսոնը եւ Յու.Լեսինգը իրենց այլոմ—հետազոտություններում ներկայացնում էին արեւելյան գորգին առնչվող պատմական հիշատակություններ, այդ գորգերի առկայությունը եվրոպական նկարիչների կտավներում, առաջարկում էին զարդանախշերի գծագրեր եւ ամենակարեւորը՝ առանձնացնում գորգերի մի խումբ, որոնց հարդարանքում կարեւոր տեղ էին գրավում վիշապանման հավելվածները:

բ) 1891—1910թթ.: 1891թ. Վիեննայում, ապա եւ Մյունխենում բացվեց արեւելյան կիրառական արվեստին նվիրված առաջին մեծ ցուցահանդեսը, որի մեծածավալ այլոմ—կատալոգի կազմողներ Վիլհելմ Բոդեն եւ Ալոիս Ռիզլը գործվածքները բաժանեցին ըստ երկրների, առանձնացնելով հայկականը: Այս գատորոշումը ճրագրային դարձավ շրջանառության մեջ դրվեց հայկական գորգերի մի ամբողջ խումբ՝ վիշապագորգը: Ա.Ռիզլը առանձին հոդված—մենագրություն գրեց նաեւ հայկական արձանագրություն ունեցող (1602) գորգի մասին: 1908թ. շվեդացի գիտնական Ֆ.Ռ.Մարտինը հրատարակեց արեւելյան գորգարվեստին նվիրված ծանրակշիռ մի ուսումնասիրություն, որտեղ հիմնավոր գիտական ուսումնասիրության նյութ դարձրեց նաեւ հայկական գորգարվեստը: Եթե 1891թ. Վիեննայի արեւելյան արվեստի ցուցահանդեսում վիշապագորգերը ներկայա-

ված էին «Արեւելյան» ընդհանուր խորագրի տակ, սպա 1908թ. մյունխենյան ցուցահանդեսում դրանք ունեին «Հայկական գորգ» բաժինը: Ֆ.Մարտինը առաջինը շրջանառության մեջ դրեց «Գուհար» գորգը: Անվանի արեւելագետ, արվեստաբան Ֆ.Մարեն լիովին ընդունեց վիշապագորգերի մասին Ֆ.Մարտինի վարկածը, կատարման ժամանակը 14—րդ դարից տեղափոխելով 16—17—րդ դարեր:

Հայկական գորգը միջազգային ճանաչում ստացավ եւ հաստատեց իր գոյությունը արեւելյան գորգի համակարգում:

Նեոագա ուսումնասիրողները համալրում էին վիշապագորգերի խումբը նոր արժեքներով եւ կրկնում վերոհիշյալ դրույթների տարբերակները:

գ) 1920—1955թթ.: Ավարտվում են հայկական կոտորածներն ու գաղթերը: Հայերը հետաքրքրություն են առաջացնում աշխարհում: Յրվել են գորգագործական կենտրոնները, ոչնչացել են գորգագործները: Արվեստը թույլ ծխում է Հայաստանում, որտեղ ստեղծված «Հայգորգ» միավորումն իր շուրջն է հավաքում գորգագործներին, ինչպես նաեւ Մեքսաստիայում, Հալեպում եւ այլուր: Հայկական գորգերը եւ «գաղթում են» այլ երկրներ, վաճառքի հանվում աճուրդներում, հանգրվանում Ամերիկայի եւ Եվրոպայի խոշորագույն թանգարաններում: Թուրքիայի տարածքում մնացածները, ինչպես նաեւ «Հայ արվեստների միության» հավաքած եւ ՎազգՖ թանգարանին հանձնված գորգերը «դառնում են» թուրքական: Հնագործ գորգերը դիտարկվում են «կովկասյան» ընդհանուր անվան տակ, որպես թուրքական երեսույթ: Թուրքերին է վերագրվում Կովկասի ժողովուրդներին, մասնավորապես հայերին, գորգ գործելու կուլտուրան սովորեցնելը: Ուսումնասիրողները ժխտում են հայկական գորգի գոյությունը, վիճում են, վարկածներ են առաջադրում, հաստատում են: Ակտիվ մասնակիցներից են մի խումբ գերմանացի արեւելագետներ (Կ.Էրդման, Ջ.Հոֆրիստեր), ինչպես նաեւ հայ մասնագետներ (Ա.Սազդզյան, Հ.Բյուրոյան, Վ.Թեմուրճյան): Իսկ հայկական գորգը շարունակում է իր կենսունակ զարգացումը: Առաջանում են գորգի նկարիչներ, հայկական գորգը երեսում է միջազգային շուկաներում եւ մրցանակներ շահում: Սակայն հետագայում եւ շքեղ ալբոմներ ու գրքեր են լույս տեսնում արեւելյան գորգերի մասին, որոնց զգալի մասը շարունակում է Կուրտ Էրդմանի ժխտման սկզբունքը: Այս հարցի վերջակետը դրեց Կ.Էրդմանի ասպիրանտ Շերաբե Ետկինը. հայկական գորգ չկա, կա կովկասյան գորգ: Այս է հեղինակի «Կովկասյան գորգը Թուրքիայում» երկհատոր ուսումնասիրության (1978) նպատակային «սկզբունքը», որը

արձագանքում է գորգի նկարիչ Լ.Քերիմովի հրապարակումների ելույթանը (Բաքու):

Վերջին քսան տարիների ընթացքում աշխուժացավ հայկական գորգի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը ԱՄՆ—ում եւ Եվրոպայում (ՈւՇուրման, Ֆ.Գանցհորն, Կ.Գոմբոշ, Վ.Սասունի, Ամիրյան եւ այլն): Հայաստանում այդ գործի ջատագովն էր Հ.Գայայանը: Գորգի ուսումնասիրության կենտրոն դարձավ հատկապես ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը (Վ.Թաթիկյան):

Մեր ուսումնասիրությունների նպատակն է եղել ի մի բերել նյութը, հաստատել հայկական գորգի տեղն ու դերը արեւելյան գորգի համակարգում, այն դուրս բերել տասնյակ տարիներ աշխարհին «հայանի» աղբբեջանական «Ղազախ», «Շիրվան», «Լամբալու», «Ղաբաբաղ» եւ այլ անվանումներից: Այս դասակարգման շրջանակներում հայկական գորգը կորցնում էր իր ազգային դեմքը, կորցնում էր արմատները, իր որոնումները ու իրենը հաստատող առանձնահատկությունները: Անհրաժեշտ էր նաեւ գիտական ուսումնասիրության միջոցով բացահայտել նրա գեղարվեստական կերպարը, այն սկզբունքները, որոնք հայկական գորգը առանձնացնում են մյուս ժողովուրդների արվեստից: Որպես կարեւորագույն սկզբունք պետք է հիշել, որ հայկական գորգը Արեւելքի միակ քրիստոնյա ժողովրդի գորգարվեստն է:

Երկարատեւ ուսումնասիրությունների շնորհիվ հաջողվեց գտնել մեթոդոլոգիական այն ձիւղ դրվածքը, որը հնարավոր է դարձնում հայկական գորգերը դասակարգել անասիմանափակ ընդգրկումներով:

Առաջին հերթին առանձին խմբով առանձնացվեցին վիշապագորգերը: Դրանք պահպանված գորգերի ամենահին տեսակներն են եւ թվագրվում են 14—17—րդ դարերով: Վիշապը տարածված կերպար է Հայաստանի նյութական մշակույթում, առասպելական վիպասանքում, հեքիաթներում, ավանդապատումներում, մեր նախնիների կրոնա—փիլիսոփայական մտածողության մեջ: Ամենակարեւոր առասպելներն առաջացել են Վասպուրականի եւ Տարոնի տարածքներում, այսինքն այն վայրերում, որտեղ «հայկականացվում են» ասորա—բաբելական առասպելները, կապված Վահագնի, Անահիտի, Շամիրամի եւ այլ կերպարների հետ: Վիշապ—ձկների քանդակները հիմնականում դրվում էին աղբյուրների, լճերի եւ արհեստական ջրամբարների մոտ: Հեղագայում վիշապի կերպարը մոտք գործեց նաեւ ճարտարապետական դեկոր (Ավան, Մրեն, Տաթեւ, Անի, Աղթամա): Վիշապի պատկերումները տեսնում ենք նաեւ մանրանկարչության մեջ, ինչպես

Նաե կիրառական արվեստի այլ բնագավառներում (գավազաններ), որտեղ նա հանդես է գալիս որպես ուժի եւ իմաստութեան խորհրդանիշ:

Վիշապագորգերի դաշտերն ունեն անտեսանելի առանցք, որի երկու կողմերում կրկնվում է նույն հորինվածքը: Դրանք ներկայացնում են կենդանական ու բուսական աշխարհների զուգորդման շքեղագույն տարածք, որոնց շուրջը, երկու շարքերով հանդես են գալիս վիշապների պատկերումները, ներկայանալով որպես պահապան—հսկիչներ: Ղնտիր վիշապագորգեր են այսպես կոչված «Գրաֆի գորգը» (Բեռլին), Էստերգոմի, Նյու—Յոքքի Մեթրոպոլիտեն, Լոնդոնի «Վիկտորիա եւ Ալբերտ», Վիեննայի դեկորատիվ արվեստի թանգարանների, ինչպես նաե մի շարք մասնավոր հավաքածուների գորգերը (մեկը պատկանել է Էրիկ—Մարիա Ռեմարկին): Վիշապագորգերի խոշոր մի հավաքածու կա Ստամբուլի «Թուրք եւ իսլամ արվեստի թանգարանում»: Վիշապները «շահմար են» պոչի ելուստը զարդարված խաղողի ողկույզներով եւ տերեւներով, ունեն եղջյուրներ, իսկ բերանում՝ նռան պտուղ: Ինչպես վիշապագորգերը, նույնպես եւ հայկական հեագործ գորգերն ունեն մեկ լայն երիզանոց շրջագոտի, ինչպես այս, նույնպես եւ հետագայում սրանից ծագած «փետրավոր» գորգերը արտակարգ ակտիվ գունային տարածքով են, զծային դիպուկ շեշտադրումներով: Մեկ առանձնահատկություն եւս: Հայկական գորգերին բնորոշ է ստեղծագործական ազատությունը, որը հիմք է դարձել բազմաբնույթ գորգատեսակների առաջացմանը: Դրանցից կարեւորագույնները Արծվագորգերն են, որոնց երկու կամ երեք վարդակները խաչահիմ են, սլաքածե ելուստներով, բուսական ընտիր զարդանախշերով: Սրանց հայրենիքը Արցախն է, հատկապես Ջալաբերդ ավանը, որից ստացած անունով այս գորգերը հայտնի են աշխարհին:

Վիշապագորգերից է առաջացել «Գուհար» գորգի խումբը: Իր շքեղ հարդարանքով, վարդակների ինքնատիպությամբ, թելերի գունային հարստությամբ այս գորգատեսակը զգալի դեր է խաղացել արեւելյան գորգարվեստի զարգացման բնագավառում:

Վիշապագորգերը Արեւմտյան Հայաստանի պայտանական գավառներում, Վասպուրականում եւ Տարոնում սկզբնավորված ու զարգացած հյուսվածքներ են, գորգագործ վարպետների ստեղծագործական մտքի թռիչքների արտահայտությունը:

Հայկական գորգարվեստին բնորոշող առանձնահատկություն է արձանագրությանը: Հետագոտության նյութ ենք դարձրել հնագործ գորգեր, 1602թ. (տեղն անհայտ է, գտնելու փորձեր ենք կատարել

Վիեննայում), 1680թ. «Գուհար» գորգը եւ Երուսաղեմի սրահակոյանց վանքում պահպանվող 1731թ. գորգը: Սրանց արձանագրությունները մեկ անգամ եւս գալիս են ապացուցելու դրանց դերը հայկական այլ գորգերի առաջացման մեջ:

Գորգերի դասակարգման համար մեր մշակած մեթոդում կարեւորը ազգագրական շրջանն է, գավառը կամ այն տարածքը, որտեղ գործվել կամ կարող էր գործված լինել տվյալ գորգը. Սրաբառյան դաշտ, Վասպուրական, Սեբաստիա եւ այլն: Երկրորդը տիպն է. կենդանական, բուսական, երկրաչափական: Սրանք բնորոշելու համար կարեւորը գորգի ընդհանուր տարածքի հորինվածքի տվյալն է: Երրորդը ենթատիպն է. վարդակավոր, մանրանախշ, խաչահիմ եւ այլն: Սրանց մեջ հանգիստ տեղավորվում են հայկական բոլոր գորգերը, այդ թվում նաե հայ արվեստում եզակի տեղ գրավող Օձագորգերը: Զանի որ ուշ շրջանում՝ 18—րդ դ. վերջ —20—րդ դ. ակտիվանում է արձանագրությունը, ներգրավելով որոշակի նվիրատվական բովանդակություն, գործողի անունն ու գործելու ժամանակը, սույա դասակարգմանը օգնության են գալիս լեզվական գործոնները (խոսքի գավառային կառուցվածքը), ինչպես նաե հատուկ անունները եւ այլն:

Գորգագործության արվեստի ուսումնասիրությանը զուգահեռ մեր ուշադրության կենտրոնում եղել է նաե կարպետագործությունը: Անշուշտ, կարպետը չի կարող իր գեղարվեստական ու գեղագիտական արժեքներով մրցել գորգի հետ: Անխավ ու մի փոքր չոր կարպետը հեշտ է գործվում, նրա նախշազարդերը չունեն գորգի զարդանախշերի բազմազանությունն ու նրբագեղությունը, այդ իսկ պատճառով այն լայն տարածում է ստացել հատկապես գեղջկական միջավայրում, դառնալով հայ գյուղացու կենցաղի կարեւոր իրերից: Մեկնակում գործնական մեծ նշանակություն ունեն (վարագույր, թախտ եւ ջուրսու ծածկոց, անկողնակալ), իսկ դուրսը՝ խուրջին էր, աղաման, ձիու ծածկոց, մաղախ եւ այլն, եւ այլն:

Կարպետագործ իրերն իրարից տարբերվում են հյուսվածքի տեխնոլոգիայով, որից եւ թելադրված են նրա հարդարանքն ու թելերի գույները: Մենք պահպանում ենք Մ. Դավթյանի կարպետների դասակարգումը, շրջանառության մեջ դնելով հայագիտական հետաքրքիր նյութեր, ինչպես նաե՝ գեղարվեստական արժեք ներկայացնող կարպետագործ իրեր: Կարեւորագույն խմբերն են ջեջիմներն ու մեզարները, որոնց հյուսվածքների տեխնոլոգիաների հետ անդրաբառում ենք նաե «շուլալ կար» եւ «թեք օղանիտ» կապրին, որոնց շնորհիվ հիռավի գեղանկարչական կարպետներ են ստեղծվում: Հս...

կական գորգ: Մատենագիտություն:—Եր.—1984 (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն): Հայկական գորգ:—Ֆինլանդիա.—1985 (հայերեն, անգլ.): Արցախի արուեստի զանգեղ:—Անթիլիաս.—1993: Արձանագրությունը որպես հայկական գորգերի դասակարգման սկզբնաղբյուր:—Հայ արվեստին նվիրված հինգերորդ միջազգային գիտաժողով: Ջեկուցումների թեզիսներ:—Վենետիկ.—1988.—էջ48—49: Հայկական գորգ Հունգարիայում:—«Սովետական Հայաստան».—1983.—թիվ 12.—էջ12—14 (նույնի առանձնատիպը իսպաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն): Վիշապագորգ:—«Կուլտուր—լուսավորական աշխատանք».—1986.—թիվ 3.—էջ24—30: Армянские ковры.—М.—1985 (на арм. и рус. яз.). Фольклорные основы вишапагоргов (драконовых ковров).—Баку.—1983.—с.57—58. Художественные особенности вишапагоргов и их место в системе восточного ковра.—Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов.—Ереван.—1985.—с.135—136 (на рус. и англ. яз.):

a) Il tappeti del Drago. b) Il Quotidiano e la Casa. — "Armenia".—Venezia.—1987.—pp.100—109.

Հայկական կիրառական արվեստի կարտորագույն դպրոցներից մեկին՝ Արցախին է նվիրված մեր «Արցախի արուեստի զանգեղ» ռաունդթեյբը: Այստեղ առաջին անգամ Արցախը ոչ միայն հայկական կիրառական արվեստի առանձին դպրոց է ներկայանում, այլ նաև այդ դպրոցի բոլոր բնագավառներն են ի մի բերվում մեկ գրքի մեջ:

Գրքի նախաբանում ցանկացել ենք ընթերցողին ծանոթացնել Արցախի բնությանը, նրա պատմական անցյալին, նրա վանքային համալիրներին ու գրչակենտրոններին, «Հայոց արեւելից կողմանք»—ուն ստեղծված պատմագրական արժեքներին եւ այլն, եւ այլն: Առանձին էջեր ենք նվիրել Շուշիի մշակութային կյանքին, նրա քաղաքաշինությանը, դպրոցներին, հրատարակված մամուլին եւ գրքերին, թատերական ու երաժշտական կյանքին, գեղանկարչներին: Արցախի մանրանկարչական դպրոցը փաստվում ենք որպես Մյունխի նույնանուն արվեստի կարտորագույն ճյուղը, ներկայացնում Արցախի տարածքում պահպանված նշանավոր ձեռագրերին: Հատկապես անդրադառնել ենք եկեղեցիների պատերին պահպանված որմնանկարներին, որոնց նկարագրության եւ մեկնաբանումների համար օգտվել ենք Լ.Ա.Դոմեովոյի արխիվային գրառումներից: Շուշեցիներն արվեստասեր էին, գիտեին նաև արվեստի արժեքը: Շուշիում ապրել ու ստեղծագործել է Ստ.Ներսիսյանը: Շուշիից են սերում Ստ.Աղաջան-

յանը, Վ.Գյուրջյանը: Անդրադառնում ենք Արցախի վանքային համալիրներին, շինարարական կուլտուրային:

Արցախի բնակչությունն ուներ սեփական ազգագրություն ու կենցաղային անհրաժեշտ, բնակչության գեղարվեստական մտածելակերպից թելադրված արհեստներ, տեղական հավատալիքներ ու պաշաամունքներ, տոներ ու ծիսական արարողություններ, սեփական կենցաղն ու ապրելակերպը: Այս առանձնահատկություններով էր պայմանավորված Արցախի դեկորատիվ եւ կիրառական արվեստների զարգացումը:

Ուշ միջնադարում Արցախը բազմաթիվ թելերով կապված էր Պարսկաստանի հետ: Նրա կիրառական արվեստի վրա նկատելի էր պարսկականի ազդեցությունը: Միաժամանակ, Արցախն էլ մեծ ազդեցություն ուներ հարեանների մշակույթի վրա, քանի որ ոչ միայն արցախյան իրերն էին դուրս գալիս արտաքին շուկա, այլև բնակչության որոշակի զանգվածներ պարբերաբար զաղթում էին Թեմիրխան Շուրա, Շամախի, Շաքի, իրենց մեջ ունենալով բազմաթիվ արհեստավորներ:

Արցախի բնակչության իշխանական, ապա եւ մելիքական տները, քաղաքաբնակ եւ գյուղաբնակ ազգաբնակչությունը, արհեստավորներն ու առևտրականները ոչ միայն կենցաղավարական, այլև գեղագիտական տարբեր վերաբերմունք ունեին կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների նկատմամբ: Դա բացատրելի է ոչ միայն նրանց ապրելակերպով, այլև՝ նյութական ենարավորություններով, հասարակության մեջ գրաված այն դիրքով, որ նրանք ունեին սոցիալական աստիճանների վրա: Այս շերտավորումներն էլ թելադրում էին կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների տեսակետներն ու հարդարանքը:

Արցախի կիրառական արվեստը կախում ուներ պարբերաբար կազմակերպվող ամենամյա եւ ամենօրյա շուկաներից: Այստեղ խաչաձեւվում էին արեւելյան երկրներից, ինչպես նաև Կասպից ծովի եզերքներից, Հյուսիսային Կովկասից ու Ռուսաստանից բերված ապրանքները, նրանց կիրառական ու գեղարվեստական ներգործությունները: Դրանք տեղահանում էին, սակայն Արցախի վարպետները ընկալում էին իրենց հոգեհարազատը եւ օրգանապես վերամշակում այն: Արցախի արվեստի արմատները հիմնավորված են ինչպես հայ մշակույթի դարավոր ակունքներում, նույնպես եւ տեղում զարգացած ու ինքնատիպություն ձեռք բերած հայ արվեստի ընդհանուր համակարգում:

Արցախի տարածքի հնագիտական պեղումներից հայտնաբերված նյութերը նույնիսկ համաշխարհային նշանակություն են ունեցել, ինչպես, օրինակ, Ազոխի քարանձավի 3000 տարվա անցյալ ունեցող իրերը եւ այլն:

Արցախի կիրառական արվեստը շատ մասնափրկված բնագավառ է: Գիտնականների ուշադրությունը գրավել են ճարտարապետությունը, խաչքարերն ու կոթողները (Վ.Օրբելի, Ս.Յակոբսոն, Ճ.Մ.Տիերի, Մուրադ Հասրաթյան, Բագրատ Ռիչոբաբյան, Շահեն Մկրտչյան): Հիշատակություններ ունենց ազգագրական նյութերում (Ս.Բարխուդարյան, Ա.Ջալալյան, Մ.Տեր—Մովսիսյանց, Ե.Լալայան):

Արցախի կիրառական արվեստի մասին հիմնականում գրավոր հիշատակություններ են պահպանվել: Միջնադարյան եւ ուշ շրջանի ստեղծագործությունների զգալի մասը զոհ է գնացել ավերումներին, կողոպուտներին ու հրդեհներին, որոնք պարբերաբար տեղի են ունեցել մինչեւ 1920 թիվը:

Ինչու է «անտեսվել» հայ ժողովրդի մշակույթի այս հատվածի ուսումնասիրությունը: Իհարկե, ոչ հայ գիտնականների մեղքով:

Արցախյան նյութը փականքի տակ է եղել:

Մեր ուսումնասիրությունը սպառիչ լինելու ոչ մի հավակնություն չունի: Այն առաջին փորձն է: Աշխատանքում Արցախի կիրառական—դեկորատիվ արվեստը ներկայացնում ենք ըստ վերետում հիշատակված դասակարգման:

Արցախ—Ղարաբաղում բազմաթիվ քարհանքերի գոյությունը առաջադրել է նաեւ հուշարձանների, կոթողների ու խաչքարերի անընդմեջ զարգացումը: Զարի գեղարվեստական մշակման արվեստում առանձնացնում ենք:

Ա ճարտարապետական հուշարձանների քանդակագործական հարդարանքի արվեստը: Խաչի հորինվածքը եկեղեցու դռների բարավորների եւ լուսամուտների երեսակալների վրա՝ երիզների ցցում եւ գոգավոր տաշվածքով (Ամարաս եւ այլն): Մյուստային հորինվածքներ (Արզու խաթունի կաթողիկեն, Գանձասարի Հովհաննես Մկրտչի տաճարը), ինչպես նաեւ արտակարգ փորագրված զարդաքանդակներ (Ամարաս, Գանձասար): Զարագործ վարպետների հմտությունը հանդես է գալիս զարդանախշի հղկվածության, հատվածների նրբագույն անցումների լուսաստվերների շեշտման, հարթությունների իրար հետ ունեցած հարաբերությունների պահպանման հարցում:

Բ. Խաչքարերի եւ տապանաքարերի արվեստը: Արցախի տարածքում խաչանախշը սկզբնավորվում է 4—րդ դարից: Խաչքարերն ու

տապանաքարերն ունեն Հայաստանի մյուս վայրերում զարգացած խաչքարերի հորինվածքները: 4—րդ դարից է ճարտար գյուղինը, 7—րդ դարից՝ Փառիսոսինը՝ հավասարաթե, ծաղկած ելուստներով: Նշանավոր են, ու դասական կերպարանք ստացան Մեծ Մագրայի (881), Ամարասի (925), Բանանց գյուղի (1054) կոթողները: Սրանք կանխորոշում են 12—րդ դարում մեծ զարգացում ապրող այդ հոյակապ արվեստի գլուխգործոցների հանդես գալը՝ Գանձասար (1189), Ղադիվանց (1283) եւ այլն:

Արցախի խաչքարերի արվեստը զարգացում է ապրել հայկական խաչքարերին բնորոշ սկզբունքներով, տեղական որոշակի առանձնահատկություններով՝ օձերը որպես պահապան եակներ, հեծյալներ, մենամարտող հեծյալներ, աշխարհիկ կերպարներ, պատվիրատուներ, երաժիշտներ եւ այլն: Նշանակալից են նաեւ խաչքարերի արձանագրությունները, որոնք պատմա—ազգագրական մեծ արժեք ունեն: Դրանք բազմաբնույթ հորինվածքներ ունեն, երկաթագիր կամ բուրբազգիր են, խոր ծավալային կամ գծային փորվածքներով:

Բազմաթիվ ու անընդգրկելի են Արցախի տապանաքարերը, որոնք պատմական տարբեր շերտերի դամբանաքարեր են՝ ժամանակի կնիքը կրող գեղարվեստական զարդարանքով (Ավետարանոց գյուղ եւ այլն): Արցախում եւս գործել են քարգործ—ճարտարապետներ, քանդակագարող վարպետներ, շինարար քարգործներ եւ քարգործ—գրիչներ: Պահպանվել են այս մասնագիտությունները ներկայացնող բազմաթիվ անուններ:

Զարը Արցախում օգտագործվել է կենցաղային իրերի պատրաստման համար, որոնք նաեւ հարդարվում էին զարդաքանդակներով: Այստեղ օգտագործվում էին քարի փորագրման տեխնիկաներ, ներառյալ փայլուն եւ փայլատ տարածքները:

Արցախի բոլոր ավաններում եւ գյուղերում ամենահարգի արվեստներից էր բրուտագործությունը: Պահպանվել է ջնարակված դեկորատիվ խեցեղեն: Արցախը հարուստ էր հրակայուն կավով, որից պատրաստված կենցաղային իրերն անպայման հարդարվում էին զարդանախշերով:

Փայտը Արցախում օգտագործվել է տարբեր նպատակներով: Գեղարվեստական փորագրությամբ հարդարված փայտե դռներ ունեին եկեղեցիները, պալատներն ու իշխանական տները:

Արցախը հարուստ էր մետաղահանքերով: Տարբեր արհեստներում օգտագործվել են պղինձը, արծաթը, անագը, ներգրավ լով կոման, կոփման, դրվագրման եւ ձուլման տեխնիկաները: Կիրառվել է

փորագրումը, վերագիրը, սեսաղը, զուգաթելը, հատիկավոր նախշագարումը, որոնք երբեմն հանդես են եկել զուգորդված: Վարպետները պատրաստել են միատեսակ իրեր, տեխնիկական նույն հնարներով, ազգային միասնական մտածողությունը զուգորդելով տվյալ վայրի, տվյալ վարպետի գեղարվեստական հետաքրքրություններին: Արտակարգ նուրբ համաձուլվածք ունեն եկեղեցիների զանգերը, լամպարները (7—8—րդ դդ.): Շատ ավելի ծխական իրեր են պահպանվել, որոնք պատրաստված են արծաթից, ոսկեգոծ են: Արցախում հատուկ վերաբերմունք կար դեպի սրբերի մասունքները, սրանց համար ընտիր մասնատուներ ու աջեր են պատրաստվել: Հիշենք, որ միջնադարյան ոսկերչական արվեստի գլուխգործոցներից մեկի՝ «Խոտակերաց սուրբ Նշանի» (1300) ստեղծումը կապված է Խաչենի իշխանական տեղից սերող Եպի իշխանի անվան հետ: Աջերից պետք է հիշատակել Մեծարանց վանքից Էջմիածին տեղափոխած սրահկոթ Մծբնա Հայրապետի աջը (վերանորոգված 1691): Աշխատանքում անդրադառնում ենք մի շարք այլ աջերի: Հատուկ ուսումնասիրության նյութ ենք դարձրել Արցախում պատրաստված խաչերը, մեռոնաթափ աղավնիները, ձեռագրերի պահպանակները եւ այլն: Անդրադառնում ենք նաև ոսկերիչ վարպետներին: 19—րդ դարում Շուշին ոսկերչական արվեստի ծաղկուն քաղաք էր, որն ուներ առանձին համաքրություն, իսկ վարպետներն աշխատում էին նաև Հյուսիսային Կովկասի եւ այլ տարածքներում: Սրանք պատրաստում էին կենցաղային իրեր, կանացի զարդեր: Շրջանառության մեջ ենք դնում վարպետների նոր անուններ:

Արցախը հայտնի էր գեներքի հարդարման արվեստով, որի մասին պատմական բազմաթիվ հիշատակություններ ունենք: Հարդարում էին նաև կայծքարի հրացանների բռնակները, սրերի ու թրերի դաստապանները, որոնց վաղ շրջանից մի օրինակ է պահպանվել: Խոսքը վերաբերում է Հասան—Չալալ իշխանի դաշույնի նեֆրիտ դաստապանին: 1908թ. այն նկարագրել, հայերեն կցագրերը վերծանել է Հ.Օրբելին: Այս ուսումնասիրությունը խթան դարձավ Խաչենի իշխանական տան նշանավոր ներկայացուցիչ Հասան—Չալալ—Գուլայի կյանքը, ընտանիքն ու տոհմը ներկայացնող ընդարձակ գեկուցման համար: Դաստապանը մուգ կանաչ նեֆրիտից է, խաղողի ողկույզներով ու տերեւներով հարդարված, որը փոքր մակերեսի վրա վարպետի փորագրման հմտությունն է ցուցադրում: Մինչև 1260 թվականը կատարված այս աշխատանքը հնարավոր է դարձնում ոչ միայն եզրակացնել, որ Արցախը կապերի մեջ էր Չինաստանի ու

Իրանի հետ, այլև տեսնել թանկարժեք քարերի մշակման առկայությունը տեղական արվեստում: Արցախի զինագործ—հարդարողների թիվն անցնում է մի քանի տասնյակից, որոնց վերջին վարպետներից պետք է հիշել Բաղամին՝ արծնագործ—վարպետի: մեր աշխատանքում ճշտում ենք որոշ վարպետների, այդ թվում նաև Բաղամի կենսագրականը, նրանց ստեղծագործական հետաքրքրությունները, շրջանառության մեջ ենք դնում շուշեցի Դուկաս Դուկանցով ոսկերչի, բանաստեղծի ու գրաֆիկի անունը:

Մետաղամշակության բնագավառում Արցախում ստեղծվածը իր գեղարվեստա—կիրառական առանձնահատկություններով, զարդանախշային համակարգով, ոճական բնութագրումներով ներկայանում է որպես առանձին դպրոց, որտեղ զգալի են Արեւելքի ու Արեւմուտքի հորինվածքային ու զարդանախշային զուգորդումները:

Գործվածքային իրերի օգտագործման՝ նպատակը եւ դրանից թելադրված ձեւերը պահանջում էին գեղարվեստական հարդարանքի յուրահատուկ մասնողություն: Դրանից էլ թելադրվել են կարատեսակները, թելերի ընտրությունը, ոսկեթել, արծաթաթել, մետաքսաթել, բրդի ու բամբակի թելերը, սրանց խառնուրդները (կլապիտոն): Արցախը հայտնի է իր բրդով, իսկ մետաքսեթելը միջազգային ճանաչում ուներ: Կտորները նեմուծվում էին, կային նաև տեղական հյուսվածքներ: Ստեղնագործությամբ զբաղվում էին եւ գեղջկուհիները, եւ քաղաքների ու ավանների բնակչուհիները, եւ իշխանագուն տիկնայք: Արգու—խաթունի եւ նրա դատեր ստեղնագործ խորանի վարագույրն ուներ սյուժետային մի քանի հատվածներ: Կան նաև ուրիշ հիշատակություններ: 19—րդ դարում լայն տեղ է տրվում ստեղնագործությանը, այն ներգրավվում է Շուշիի դպրոցներում որպես առանձին առարկա: Շուշեցիները սիրում էին ստեղնագործել: Շուշեցիները պարծենում էին իրենց միացագրերով (монogramма) ու ծաղկագրերով (вензель) ստեղնագործած թաշկինակներով: Այս գործում մեծ ավանդ ունի շուշեցի Մարգարիտ Ալեքսանյանը: Ժամանակի ընթացքում նա այնպես է տիրապետում տառի գրաֆիկական կերպարին, որ երկու ավետարան է գրում, տպագրականին արտակարգ նմանությամբ, կազմում գեղագրության ալբոմ, որտեղ թռչնագիր եւ ծաղկագիր տառերը թելադրված են ավետարանական կերպարներից: Նա զբաղվում էր նաև ստեղնագործությամբ, որից միայն մեկ աշխատանք է պահպանվել՝ սկիհի կերպասյա ծածկոցը: Ստեղնագործ խույրերի, ուրարների, թաշկինակների ու սյուրիների ոսկեթել հարդար եւ ուռուցիկ բանվածքների կողքին տեսնում ենք թելաքաշ

սիւռոցներ ու ծածկոցներ, երկրաչափական ընտիր հորինվածքներով օգտագործում էին նաեւ բուսական նախշեր: Միրում էին արձանագրությունը, իսկ ասեղնագործությունն ընդհանրապես Արցախի կնոջ համար գեղեցիկը զգալու չափանիշ էր, հմտության ու վարպետության արտահայտություն: Դա պարզորոշ նկատելի էր նաեւ տեղական տարազի հարդարման մեջ: Արցախի իշխանական տարազի մասին պատկերացում ենք կազմում բարձրաքանդակների, խաչքարերի նվիրատուների պատկերումներից: Բազմաթիվ վիմական պատկերումների, ինչպես նաեւ գոյություն ունեցող տարազների հիման վրա կազմել ենք դրանց նկարագրությունները:

Դաջարվեստը տարածված էր Արցախում, որտեղ դաջի վարպետներն ընկերություն էին կազմել, հովանավոր ունենալով Դուկաս ավետարանիչին:

Արցախում զարգացած արվեստների մեջ կարետրագույնը կարպետագործությունն էր եւ հատկապես գորգագործությունը:

Արցախն ուներ բուրդ, քամբակ, ինչպես նաեւ սեփական ներկեր: Հատկապես տորոն էին մշակում եւ արտահանում: Հենց այստեղից նորջուղայեցի Ալտենը (Ալթունյանը) 18-րդ դ. կեսերին տորոնը տարավ Ֆրանսիայի Վոլյուզ նահանգը, որի համար 1846թ. ֆրանսիական կառավարությունը նրա արձանը կանգնեցրեց Սվիկոնում:

Ինչպես բոլոր գավառներում, Արցախում եւս ութ տեսակի կարպետ էին գործում (մեզար, ջեջիւմ եւ այլն): Կային կարպետ գործելու տարբեր հնարներ, որոնց արցախցիները տիրապետում էին կատարելապես: Կարետր առանձնահատկություն էր կարպետների դաշտը զարդարող վարդակների հնարամիտ տարբերակների տեղադրումը, որոնց մեջ գործվում էին խաչը, կեռխաչը, աստղածաղիկը, խաչվարդը եւ այլն: Առանձին խումբ են կազմում օձակարպետները, որոնց հայրենիքն ըստ մեզ Փոքր Ասիայի Զիլե քաղաքն է (Թոքթի վիլայեթում): Սրանց դաշտը ներկայանում է մանր «վիշապիկներով» կազմված երկու կամ երեք մեծ վիշապներ ներկայացնող հորինվածքով:

Համադրվում էին կապույտ եւ սպիտակ թելերը՝ ուժեղ կարերի ֆոնի վրա, որոնք գեղանկարչական ընտիր տարածք էին ստեղծում: Կարպետների զարդանախշերն ունեն նաեւ հերալդիկ իմաստավորումներ, որոնք նկատելի են նաեւ կարպետագործ կենցաղային իրերում (խուրջին, անկողնապարկ եւ այլն):

Կարպետագործության հետ միասին, Արցախում կարետրագույն բնագավառ էր գորգագործությունը: Նույնիսկ այն կարելի է բնորոշել որպես կատարյալ եւ ամենաառաջնակարգ բնագավառը:

Արցախի գորգերն աչքի են ընկնում իրենց գունային համակարգով, զարդանախշերի հարստությամբ, գործելու բարձր վարպետությամբ: Դրանց առաջին հերթին նպաստել են տեղական բրդի բարձր որակը, մանվածքի տեղական հնարները: Դրան նպաստել են տեղական բուսական, կենդանական ու հանքային ներկերը: Արցախում գորգ գործել են եւ քաղաքներում, եւ գյուղերում: Նախշազարդերն ու ընդհանուր հարդարանքն ավանդական էր, սակայն յուրաքանչյուր գործող ներմուծում էր սեփական հավելումները: Սյսինքն, գոյություն ուներ ստեղծագործական պրոցես, որտեղ ավանդական հիմքի վրա ստեղծվում էին զարդանախշերի ու գորգային հորինվածքների բազմաբնույթ տարբերակներ: Արցախում ուժեղ են եղել նաեւ պարսկական գորգարվեստի ազդեցությունները: 18-րդ դ. վերջում — 19-րդ դարում գորգագործական խոշոր կենտրոն էր Շուշին: Արցախի գորգագործությունը մեծապես նպաստեց Ս.—Պետերբուրգի ֆինանսների նախարարությանը կից բացված «սեյանագործական հանձնաժողովը»:

Արցախյան գորգերն ունեն արձանագրություններ: Դրանցից ամենահնագործը 1602թ. պատրաստվել է Բանանց գյուղում եւ հայտնի է «Եւախորան» անվան տակ: Սրան էր նվիրված Ա.Ռիզլի վերոհիշյալ ուսումնասիրությունը (1891), որտեղ նա անդրադարձավ զարդանախշերի ծագումնաբանությանը եւ գորգի ընդհանուր կերպարը կապեց Մասսանյան արվեստի հետ: Գորգի կոմպոզիցիան եզակի է հայ արվեստում եւ մեծ պոետներ ունի հայկական մանրանկարչության հետ: Արձանագրությամբ մեկ այլ գորգ, որը գործվել է 1731թ. Աղվանքի Ներսես կաթողիկոսի հանձնարարությամբ, նույնպես քաջառիկ է հայ արվեստում:

Արցախի գորգերը նույնպես դասակարգել ենք ըստ մեր իսկ ստեղծած մեթոդի: Խումբը՝ Արցախն է: Տիպը՝ բուսա—կենդանական տիպի արծվագորգ, որը վիշապագորգերից առաջացած ենթատիպ է, բուսա—կենդանական տիպի օձագորգեր, որը հին արմատներ ունեցող ենթատիպ է, երկրաչափական տիպի վարդակավոր ենթատիպի գորգ, որի հիմքը ութանկյունն է (օկտոգոնը), բուսական տիպի երկայնաձիգ ենթատիպը, բուսա—երկրաչափական տիպի մանրանախշը: Մենք հատկապես առանձնացնում ենք ուղեգորգերը, որոնք բնորոշ են միայն ու միայն Արցախին, երկայնաձիգ վարդակներով, տարատեսակ մանր նախշազարդերով ուղեգորգերը, որոնք ունեն բուսական եւ երկրաչափական վարդակներ: Սրանց մեջ առանձնանում են թո՛ւ ազորգերը: Արցախում գործված արձանագրություններով գորգերի մի ստվա՛ր

խումբ ներկայացված էր ԱՄՆ—ում «Հայկական գորգի ընկերության» կազմակերպած ցուցահանդեսում: Անշուշտ արձանագրությունները օգնում են դասակարգելու եւ շրջանառության մեջ դնելու հայկական գորգերի այս ճյուղը եւս, սակայն կարետորը գորգի գեղարվեստա—պլաստիկական կերպարն է, ազգային ոգու այնօրինակ դրսևորումը, գեղագիտական արտահայտչականության այն մակարդակը, երբ գորգի հարդարանքը, նրա ընդհանուր կերպարը արտահայտում է ազգային մշակույթի հետ ունեցած նրա ներքին կապը, նրա գաղափարա—փիլիսոփայական էությունը:

«Արցախի արուեստի գանձերը» գիրքն ունի արվեստի գործերի 170 գունավոր վերատպություն, զարդանախշերի 125 գրաֆիկական զձագրեր, ծանոթագրություններ, գրական աղբյուրների ցանկեր: Միաժամանակ, ունի Մեծի Տանն Կիլիկիո Գարեգին Բ կաթողիկոսի առաջարկը հայերեն, անգլերեն եւ ֆրանսերեն, ինչպես նաեւ ֆրանսերեն ու անգլերեն ամփոփումներ: *Արցախի արուեստի գանձերը*:—Անթիլիաս — Լիբանան.—1993.—119էջ:

Հայկական կիրառական արվեստը զարգացել է աշխարհագրական մեծ տարածքով, արձագանքելով տեղական պատմա—հասարակական ու սոցիալական կյանքին, համահնչյուն երեսույթների գաղափարական էությանը: Այն դրսևորել է նաեւ հայ ժողովրդի տվյալ հատվածի գեղագիտական ըմբռնումները: Ստեղծագործելով տարբեր զավառներում, կիրառական արվեստի վարպետներն ունեցել են ազգային արվեստի արմատների զգացողությունը: Նրա զարգացմանն ու լայն ճանաչմանը նպաստել են նաեւ բնածին տաղանդով օժտված արիեստավոր—վարպետները, որոնց ստեղծագործական ազատությունը, ազգայինն ու արեւելյանը ուսումնասիրելու, դրանք ստեղծագործական համադրության մեջ դնելու կարողությունը նոր որակ ու հնչեղություն է տվել հայկական կիրառական արվեստին: Գեղագիտական ու գեղարվեստական բազմաթիվ գործոններ հնարավոր են դարձնում հայ մշակույթը դիտարկել առանձին դպրոցներով, տեսնել նրանց միասնականությունը:

Հայկական կիրառական արվեստի պատմական դիտարկումը նպաստում է ազգային մշակույթի հարստացմանը, համաշխարհային քրիստոնեական արվեստում ունեցած նրա դերի բնորոշմանը: Միաժամանակ, հնարավոր չէ արեւելյան արվեստը ամբողջական ներկայացնել, առանց հայկականի:

ԱՏԵՆԱՒՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԵՆ

1. *Հայկական գորգ: Մատենագիտություն*:—Երեւան. Հայաստանի ազգագրության թանգարան, 1984.—119էջ (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն):

2. *Բոզդան Սայթանով*:—Երեւան. Սովգրող. 1986.—131էջ, համահեղինակ Վ.Ոսկանյան:

3. *Հայկական գորգ*:—Ֆինլանդիա. 1988.—246էջ (հայերեն եւ անգլերեն):

4. *Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում*:—Երեւան. Հայաստանի ազգագրության թանգարան, 1989.—121էջ:

5. *Մրբալոյս Միսոնի օրհնութեանը վերաբերող սրբազան առարկաները —Վենետիկ. սր.Ղազար.—Միսիթարյան միաբանություն, 1990.—48էջ:*

6. *Մովսես Խորենացին եւ արվեստը*:—Երեւան. ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն, 1992.—115էջ:

7. *Արցախի արուեստի գանձերը*:—Անթիլիաս (Բեյրութ). Մեծի Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսարան, 1993.—119էջ:

8. *Армянские ковры*.—М.: Сов. художник, 1985.—111с. (на арм. и рус. яз.).

ԱԼԲՈՄՆԵՐ

1. *Գանձատուն: Ալեք եւ Մարի Մանուկյան*:/ Ֆինլանդիա, Էրերունի, 1984.—88էջ:

2. *Էջմիածնի գանձերը*:/ Ֆինլանդիա, Էրերունի, 1984 (հոդված4, կազմումը եւ խմբագրումը):

ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐՈՒՄ

|| *Tappeti del Drago*.// "Armenia" Venezia, In Consiglio Regionale del Veneto, 1987.—pp.103—109.

|| *Guotidiano a la Casa*.// "Armenia", Venezia.—Il Consiglio Regionale del Veneto, pp.100—102.

ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

1. Ո՛վ է Բոզդան Սալթանովը:// «Սովետական արվեստ».—Եր.—1967.—թիվ 9—10.—էջ62—65:
2. Բոզդան Սալթանովը:// «Սովետական Հայաստան».—Եր.—1969.—թիվ 10.—էջ33—34:
3. Վասպուրականի ոսկերչական արվեստն ու Վահան Հացագործյանի արվեստը:// «Կուլտուր—լուսավորական աշխատանք».—Եր.—1981.—թիվ 2.—էջ23—27:
4. Հայկական միջնադարյան փայտի եկեղեցական դռները:// «Էջմիածին».—1981.—թիվ 3.—էջ27—35:
5. Հայկական գորգը Հունգարիայում:// «Սովետական Հայաստան».—1983.—թիվ 12.—էջ12—14: Նույնը՝ ամսագրի «Կռունկ» հավելվածներում (ֆրանսերեն, անգլերեն, իսպաներեն, իտալերեն):
6. Զյոթահիայի հայկական խեցեգործությունը:// «Կուլտուր—լուսավորական աշխատանք».—1984.—թիվ 7.—էջ16—21:
7. Վիշապագորգը:// «Կուլտուր—լուսավորական աշխատանք».—1986.—թիվ 3.—էջ24—30:
8. Էջմիածնի հարստությունները:// «Էջմիածին».—1987.—թիվ Բ—Գ, Դ—Ե, Զ—Է:
9. Անիի ասեղնագործական դպրոցի մի նմուշ (Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը):// «Անի».—1982.—թիվ 1.—էջ51—55:

Բազմաթիվ հոդվածներ Հանրագիտարաններում (Երեւան, Լոնդոն), թերթերում, ելույթներ ռադիոյով եւ հեռուստատեսությամբ եւ այլն:

ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆՆԵՐԻ ՀԻՄՆԱԴՐՈՒՅԹՆԵՐ ԵՎ ԶԵԿՈՒՅՈՒՄՆԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՏԻՊԵՐ

1. Կարին—Ախալցխայի ոսկերչական դպրոցի մի քանի առանձնահատկությունների մասին:// «Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական 4—րդ կոնֆերանս».—Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 1979.—էջ24:
2. Զյոթահիայի հայկական խեցեգործության հարցի շուրջը:// «Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական 5—րդ գիտական կոնֆերանս».—Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 1982.—էջ332—333:

3. Հայկական զինագործության թիֆլիսյան դպրոցի պատմությունից:// «Հայաստանի մշակույթի եւ արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական գիտական 6—րդ կոնֆերանս».—Եր., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 1987.—էջ46—47:
4. Արձանագրությունը որպես հայկական գորգերի դասակարգման սկզբնաղբյուրը:// Հայ արվեստին նվիրված 5—րդ միջազգային գիտաժողով: Վենետիկ, սբ.Ղազար, Մխիթարյան միաբանություն, 1988.—էջ48—49:
5. Մովսես Խորենացին եւ արվեստը:// Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» ստեղծման 1500—ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողով:—Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն, 1991.—էջ37—38:
6. Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը (պատմությունը, ժամանակը, արվեստը):// Հայ արվեստին նվիրված հանրապետական 7—րդ գիտական կոնֆերանս:—Եր., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 1995.—էջ33—34:
7. Фольклорные основы вишапагоргов (драконовых ковров). // Международный симпозиум по искусству восточных ковров. Баку, Институт искусств, 1983.—с.57—58.
8. Художественные особенности вишапагоргов и их место в системе восточного ковра. // Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству.—Ереван, Институт искусств АН АРМ.ССР, 1985.—с.135—136 (на рус. и англ. яз.).
9. Реалии быта в образах поэзии Саят-Новы. // Межреспубликанская научная конференция по проблемам грузино-армянских культурных взаимосвязей.—Тбилиси, Музей дружбы народов АН ГРУЗССР, 1989.—с.10—11.
10. Decorative Carved Doors of Medieval Armenia and Their Maintenance in Soviet Armenia. // "Estretto degli. Atti del Terzo Simposio Internazionale di Arte Armenia.". Venezia, S.Lazaro, 1984.—5p.

Маня Казарян

АРМЯНСКОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО (черты историко-художественного развития)

Резюме

Армянское прикладное искусство за свою многовековую историю создало непреходящие ценности, в которых сконцентрировались природный талант и мастерство ремесленников; их самобытное чувство прекрасного, способность к художественному переосмыслению и отображению окружающей действительности.

Реалии быта армянского народа во все времена заключали в себе не только утилитарные, но и эстетические функции. В них находили свое отражение особенности не только материальной, но и духовной культуры общества.

Прикладное искусство Армении тесно связано с политическими, классовыми, религиозными, экономическими, этнографическими, т.е. практически всеми историко-общественными аспектами жизни армянского народа.

Произведения армянских ремесленников проникали на европейские и восточные рынки, снискав себе всеобщее признание. Центрами прикладного искусства были города Ани, Двин, Киликийское армянское царство, области Васпуракан, Тарон, Гохтн и т.д.

Войны, массовые переселения, а также резня 1915 года способствовали уничтожению ремесленнических центров, а произведения искусства, в лучшем случае, оседали в крупнейших музеях мира.

В течение тридцати лет автором были изучены не только историко-арменоведческая литература, материалы из архивов Еревана, Москвы, С.-Петербурга, Тбилиси, Будапешта, Лондона, Бейрута, но и сохранившиеся произведения прикладного искусства из государственных и церковных хранилищ, а также частных собраний Еревана, Эчмиадзина, Москвы, С.-Петербурга, Тбилиси, Тегерана, Новой Джуги, Будапешта, Эстергома, Шарвара, Львова, Стамбула, Алеппо, Бейрута, Зммара, Вены, Лондона, Нью-Йорка, Венеции, Детройта и т.д.

Собранный богатый материал дал возможность изложить историю армянского прикладного искусства христианского периода.

На основе тщательного историко-искусствоведческого анализа в работе представлены произведения художественной резьбы по дереву, керамики, ювелирного искусства, художественного шитья, ковров и ковровых изделий.

Во всех этих отраслях выделены определенные школы, дана оценка месту и роли этих школ и отдельных произведений в системе армянского изобразительного искусства. Ни в одной другой сфере национального изобразительного искусства ценность и своеобразие эстетического мышления народа не проявились столь же ярко и выпукло, как в прикладном искусстве, основы которого всегда составляли местные, выработанные веками художественные традиции.

Наш труд как раз и посвящен определению роли и места армянского прикладного искусства в системе искусств не только национального, но и всего ближневосточного культурного мира.

Для защиты диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения (в виде научного доклада) представлены следующие издания:

1. *Армянский ковер*. Библиография.—Ереван, Музей этнографии Армении, 1984.—119с. (на арм., рус. и англ. яз.).
2. *Армянские ковры*.—М., Сов.художник.—1985.—111с. (на рус. и англ. яз.).
3. *Богдан Салтанов*.—Ереван, Сов.Грох, 1986.—131с. Соавтор В.Восканян (на арм. яз.).
4. *Армянский ковер*.—Финляндия, Эребуни, 1988.—246с. (на арм. и англ. яз.).
5. *Художественная резьба по дереву в Армении*.—Ереван, Музей этнографии Армении, 1989.—121с. (на арм. яз.).
6. *Культурные предметы*.—Венеция, о-в св. Лазаря, Конгрегация Мхитаристов, 1990.—48с.
7. *Сокровищница Алека и Мари Манукянов*.—Финляндия, Эребуни, 1984.—88с. (на арм., рус. и англ. яз.).
8. *Мовсес Хоренаци и искусство*.—Ереван, АН Армении, 1993.—115с. (на арм. яз.).
9. *Сокровища искусства Арцаха*.—Антилиас (Бейрут), Католикосат Киликийского Дома, 1993.—119с. (на арм. яз.).