

Ереванский государственный университет  
Институт Арменоведческих Исследований ЕГУ

Т. В. ВАРДАНЕСОВА

КУЛЬТУРА ХАЧКАРОВ  
АРАГАЦОТНА И КОТАЙКА  
IX-XVII ВВ.

Տ. Վ. ՎԱՐԴԱՆԵՍՈՎԱ

ԱՐԱԳԱԾՈՏՆԻ ԵՎ ԿՈՏԱՅՔԻ  
ԽԱՉՔԱՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ  
IX-XVII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ  
2016

УДК 94(479.25):72  
ББК 63.3(5Арм)+85.11  
В 180

*Работа была рекомендована к публикации Научным советом  
Института Арменоведческих Исследований ЕГУ*

**Редактор** – доктор исторических наук, профессор Г.Л. Петросян

Варданесова Т. В.

В 180 Культура хачкаров IX-XVII вв. Арагацотна и Котайка.//  
Историко-археологическое исследование/Варданесова Т. В. –  
Ер., Изд. ЕГУ, 2016, с. 192 + 44 стр. вкл.

В книге исследуется и подтверждается гипотеза о том, что для армянской средневековой культуры хачкаров типичны различия регионального порядка: излюбленная тема, мотив или система практических приемов, созданная накопленным опытом местных мастеров, которая передавалась из поколения в поколение и которая, в конечном счете, и определяет понятие «художественная школа хачкаров». После изучения хачкаров 9-17 вв. в Арагацотне и Котайке, стало очевидным, что на ранних этапах развития культуры хачкаров – в 9-11 вв. и в период ее заката – в 16-17 вв., архитектурные формы и художественные композиции этих хачкаров повсеместно схожи. Однако, в период с конца 12 в. и до конца 15 в. хачкары приобретают ярко выраженное своеобразие композиции, зависящие от места, где они установлены. Эти различия обусловлены формированием и развитием местных художественных стилей. Так, в книге, на основе сопоставительного анализа многочисленных хачкаров; их архитектурных форм, художественных композиций и структуры орнаментальных мотивов выявлено, что для изучаемого региона характерно наличие двух художественных стилей – Арагацотна и Котайка, которые объединяют все многообразие хачкаров конца 12-15 вв. этого региона в одну хачкарную школу.

Книга предназначена для историков-медиевистов, а также для широкого круга читателей.

УДК 94(479.25):72  
ББК 63.3(5Арм)+85.11

ISBN 978-5-8084-2067-0

© Изд. ЕГУ, 2016  
© Варданесова Т. В., 2016

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	5
----------------	---

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### **Формирование культуры хачкаров в Котайке и Арагацотне**

Раннехристианские крестные композиции Арагацотна и Котайка и их роль в генезисе ранних хачкаров.....	10
Период формирования хачкаров. Хачкары IX-X вв.....	23
Хачкары XI в.....	38

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### **Период расцвета культуры. Хачкары XII-XIV вв. Формирование и развитие хачкарной школы Арагацотн-Котайка**

К вопросу о формировании хачкарных школ. ....	53
Формирование и развитие региональных стилей. ....	68
Региональный стиль Арагацотна.«Аштаракский» тип композиции. ....	70
Региональный стиль Котайка.....	98
«Аринджский» тип композиции. ....	99
«Разданский» тип композиции.....	114
«Гегардский» тип композиции. ....	118

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### **Угасание традиции хачкарной школы Арагацотна-Котайка.**

### **Последний этап развития культуры хачкаров. Хачкары XV-XVII вв.**

Хачкары XV в. ....	134
Хачкары XVI-XVII вв. ....	142
Заключение .....	149
Список иллюстраций.....	178
Список использованной литературы.....	187

## Введение

Вопросы, исследуемые в данной работе, затрагивают такую малоизученную тему в культуре хачкаров, как определение хачкарных школ, которая представляет научный интерес в рамках изучения общих вопросов культуры хачкаров. Хачкары, как яркое и самобытное явление средневековой армянской культуры, возникли в IX в. и просуществовали до конца XVII в.. Сегодня, утратив свое первоначальное символическое значение, древние хачкары часто воспринимаются как хорошо знакомый атрибут исторического ландшафта или декоративный элемент средневековой намогильной стелы. Между тем, по цельности своей концепции, культуру хачкаров можно поставить в один ряд с такими областями средневековой культуры, как архитектура и миниатюра. Феномен хачкаров является частью культурного наследия армянского народа и значимым элементом его идентификации<sup>1</sup>.

В научной литературе, изучающей различные аспекты культуры хачкаров, вопрос определения отдельных школ пока слабо исследован, в то время как в архитектуре и миниатюре этому аспекту посвящены отдельные монографии. Так, к примеру, говоря о проблеме определения школ в средневековой архитектуре Армении, С. Мнацаканян отмечает, что их «появление в условиях феодальной раздробленности, когда страна фактически разбита на целый ряд небольших княжеств, – закономерное явление, которое наблюдается во многих странах Европы и Азии»<sup>2</sup>. На основе своих исследований он выделяет архитектурные школы Сюника, Васпуракана, Арарата-Ширака, с центром в Ани, и школу Ташира-Дзорагета или Лори. М. Асратян также отмечает, что феодальная раздробленность IX-XI вв. приводит к появлению таких архитектурных школ как Ани, Сюник, Лори, Васпуракан. Отдельно он выделяет школу княжества Тайк<sup>3</sup> и архитектурную школу Арцаха, которой посвящена одна из его монографий<sup>4</sup>. Исследуя процесс развития армянской архитектуры, В.

---

<sup>1</sup> **Petrosyan H.** Symbols of Armenian Identity. The Khachkar or Cross-Stone // Armenian Folk Arts, Culture and Identity, Bloomington and Indianapolis, 2001, pp. 62-70.

<sup>2</sup> **Մնացականյան Ս.**, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 246:

<sup>3</sup> **Հասրաթյան Մ., Սարգսյան Ջ.**, Հայաստան. Քրիստոնեական ճարտարապետության 1700 տարին, Երևան, 2001, էջ 14:

<sup>4</sup> **Հասրաթյան Մ.**, Հայկական ճարտարապետության Արցախի դպրոցը, Երևան, 1992:

Арутюнян отмечает и описывает школы Сюника, Васпуракана, Арцаха, Ширака и Гугарка<sup>5</sup>.

Определению школ в армянской миниатюре посвящен целый ряд работ, где описываются региональные отличия школ Малой Армении и Ани, своеобразие которых проявляется уже с XI в.<sup>6</sup> В более поздний период в армянской миниатюре формируются такие школы, как Васпураканская<sup>7</sup> и Гладзорская<sup>8</sup>. Что же касается вопроса определения школ в культуре хачкаров, то, помимо общих закономерностей построения композиции, начиная с конца XII в., как отмечает Г. Петросян в своей книге «Хачкар: генезис, функции, иконография, семантика», в структуре и декоре хачкаров проявляются отличия регионального порядка<sup>9</sup>. По мнению автора хачкары IX-XI вв. имели общую стилистику во всей Армении, но начиная с XII в. можно говорить о региональном своеобразии резных композиций<sup>10</sup>. Отмечая факт того, что из-за недостатка материала хачкары Западной Армении практически не изучены, Г. Петросян условно определил здесь только школу Ани, одновременно предполагая, что хачкарные школы могли существовать в Туруберане, Высокой Армении (XII-XV вв.) и в Васпуракане (XIV-XV вв.)<sup>11</sup>. В Восточной Армении Г. Петросян выделил следующие регионы, где с конца XII в. наблюдаются проявления регионального порядка: хачкарные школы Северной Армении (Лори-Ташира), Арагацотн-Котайка, Арцаха, Джавахка, Вайоц-Дзора, Гехаркуника и Гохтна (Нахичевань)<sup>12</sup>. Отдельно отмечена более поздняя школа хачкаров Старой Джуги<sup>13</sup>.

Регион наших исследований охватывает два смежных исторических

---

<sup>5</sup> Հարությունյան Վ., Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 206:

<sup>6</sup> Измайлова Т. А., Армянская миниатюра 11в., М., 1979.

<sup>7</sup> Акопян Г., Миниатюра Васпуракана XIII-XV вв., Ереван, 1989.

<sup>8</sup> Аветисян А. Н., Гладзорская школа армянской миниатюры. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения, Ереван, 1961.

<sup>9</sup> Պետրոսյան Հ., Խաչքար. ծագումը, գործառնությունը, պատկերագրությունը, իմաստարանությունը, Երևան, 2008, էջ 147 (далее Խաչքար):

<sup>10</sup> Там же, с. 132-133.

<sup>11</sup> Там же, с. 147.

<sup>12</sup> Там же, с. 147.

<sup>13</sup> Там же, с. 196-210.

гавара – Арагацотн и Котайк, где, несмотря на видимое многообразие форм, хачкары имеют много общих черт, что позволяет предположить о наличии хачкарных школ в средневековой Армении. В книге мы попытались воссоздать целостную картину культуры хачкаров в отдельно взятом регионе и на примере представить процесс формирования, развития и упадка местных художественных хачкарных школ.

Согласно «Ашхарацуйц»-у<sup>14</sup>, Котайк являлся 16-ым гаваром «Айрарата». Одно из ранних упоминаний о Котайке относится к VI в. и встречается в повествовании Себэоса<sup>15</sup>, где обозначены границы этого гавара. В памятнике упоминаются южные границы области «Танутеракан» до реки Раздан, а далее располагалась область Котайк до «авана Гарни». Границы гавара Котайк в VI в. определялись двумя водоразделами; с севера – рекой Раздан, а с юга – рекой Азат. Что же касается Арагацотна, то по «Ашхарацуйц»-у<sup>16</sup> – это 10-ый гавар и его границы на севере доходили до реки Касах, а на юге до реки Ерасх. С запада и востока Арагацотн граничил с гаварами Ширак и Котайк<sup>17</sup>. Однако следует учитывать, что исследования в области культуры редко вписываются в административные границы, и поэтому в процессе работы мы обращались к хачкарам смежных и других регионов.

В историческом плане время появления первых хачкаров совпадает с «эпохой Багратидов»<sup>18</sup>, начало которой определяется 80-ми годами 9 в. Большинство хачкаров представляют собой плоские прямоугольные каменные стелы, установленные вертикально и сориентированные по сторонам света. На западной стороне стелы расположена рельефная композиция, в центре которой изображен крест с сопутствующими элементами. Эту композицию принято называть «хачкарной». Она обычно состоит из ниши (хорана), куда вписан крест, установленный на стилобате с пальметтой, берущей начало у основания креста, и растительным мотивом с

---

<sup>14</sup> **Երեմյան Ս.**, Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյց»-ի, Երևան, 1963, էջ 60:

<sup>15</sup> **Պատմութիւն Սերէոսի** / Աշխատասիրութեան Գ. Վ. Արզարյանի, Երևան, 1979, էջ 84:

<sup>16</sup> **Երեմյան Ս.**, Указ. соч., с. 33:

<sup>17</sup> **Հակոբյան Թ.**, Հայաստանի պատմական աշխարհագրություն, Երևան, 1984, էջ 427:

<sup>18</sup> Название достаточно условно т.к. политическое лицо Армении в этот период определяли не только Багратиды. Однако именно им удалось восстановить государственность путем утверждения царской власти, статус которой получил признание в международном отношении (См. **Юзбашян К.Н.**, Армянские государства эпохи Багратидов и Византия: IX-XI вв., М., 1988, с. 3).

ветвями и плодами винограда или граната, которые размещены над перекладиной креста. На некоторых хачкарах вместо стилобата – розетка. Хоран обычно обрамлен орнаментальным поясом. С конца XII- начала XIII вв. верхняя часть бокового орнаментального пояса над крестом расширяется и слегка выступая вперед, образует карниз.

Развитие культуры хачкаров условно можно разделить на три основных этапа<sup>19</sup>, которые прерывались периодами застоя, связанными с иноземным вторжением в страну. Эти вопросы подробно исследованы Г. Петросяном, который на большом количестве примеров выделил и описал типы хачкаров, характерные для различных веков, где структура хачкарной композиции и мотивы орнамента зависят от времени создания хачкаров. Выделив основные элементы в структуре хачкарной композиции и проанализировав ее видоизменение в зависимости от времени, Г. Петросян предложил классификацию, согласно которой культура хачкаров с начала появления первых стел (конец IX-начало X вв.) и до их исчезновения (конец XVII в.) делится на три периода. К первому периоду – период формирования хачкаров и начало самостоятельного развития композиции – относятся хачкары IX-X вв. и хачкары XI в.. Ко второму периоду – период расцвета – относятся хачкары с XII-XIV вв.. Хачкары XV-XVII вв. – последний, третий этап в культуре<sup>20</sup>. Каждый последующий период развития опирался на художественные достижения предшествующего этапа, что находило свое отражение в объемном решении и композициях хачкаров. В книге определение основных периодов в развитии культуры хачкаров основано на классификации, предложенной Г. Петросяном.

Сопоставив целый ряд хачкаров IX-XVII вв. в изучаемом регионе, мы пришли к выводу, что многие архитектурные формы хачкаров и их художественные композиции схожи и подразделяются на группы не только по времени, но и в зависимости от места, где они были изготовлены и установлены. Еще Л.А. Дурново указывала на стилистическое разнообразие хачкаров в зависимости от территории, отмечая, что многое в декоре хачкаров «зависело от района, в котором они создавались и где развивались и видоизменялись десятилетиями». Она отмечала, что «определенные со-

---

<sup>19</sup> Якобсон А.Л., Армянские хачкары, Ереван, Айастан, 1986, с. 197.

<sup>20</sup> Юшэри, с. 90-222:

четания элементов создают нечто вроде местной камнерезной школы»<sup>21</sup>.

Для выявления основных параметров (признаков), на основе которых можно говорить о наличии «школ» в культуре хачкаров, мы обратились к таким областям армянской средневековой культуры, как архитектура и миниатюра, где уже есть исследования в области определения школ. Обобщив и проанализировав этот материал, мы разработали и научно обосновали такие категории, как «стиль» и «тип» хачкаров, которые легли в основу понятия «художественная школа хачкаров». Основным источником информации при исследовании культуры хачкаров 9-17 вв. Арагацотна и Котайка явились сами хачкары, сохранившиеся в своем историческом ландшафте. На основе сопоставительного анализа архитектурных форм этих хачкаров и структуры их композиций мы выделили несколько районов, где в работах мастеров-резчиков с определенного времени заметны элементы, характерные для местных камнерезных традиций, что подтвердило предположение, что структура и декор хачкаров зависит не только от времени их создания, но и от региона, где они создавались. В книге представлен подробный стилистический анализ изучаемых хачкаров, на основе которого мы наглядно показали, что в средневековой культуре хачкаров (как в архитектуре и миниатюре) для различных регионов характерна своя излюбленная тема, мотив или система практических приемов, созданные накопленным опытом местных мастеров, которые, передаваясь из поколения в поколение, в конечном счете и определяют понятие «художественная школа хачкаров». Хачкарная школа Арагацотна и Котайка является ярким примером одного из творческих очагов средневековья. В книге отмечены и изучены некоторые хачкары, ранее не описанные и не изученные в научной литературе.

---

<sup>21</sup> Дурново Л.А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с. 133.



# ГЛАВА ПЕРВАЯ ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ ХАЧКАРОВ В КОТАЙКЕ И АРАГАЦОТНЕ

## Раннехристианские крестные композиции Арагацотна и Котайка и их роль в генезисе ранних хачкаров

Изучение хачкаров целесообразно начать с анализа раннехристианских крестных композиций, чтобы определить их роль в генезисе ранних хачкаров. В исследуемом регионе сохранился целый ряд раннехристианских стел и декоративных рельефов первых христианских базилик с изображением крестных композиций. Наиболее характерные крестные композиции Арагацотна уже неоднократно описывались и анализировались в литературе<sup>22</sup>, однако, чтобы определить ту базовую структуру, которая несколькими веками позже легла в основу хачкарных композиций, мы еще раз обратимся к анализу некоторых из них. В отличие от хачкаров, где композиции строятся по вертикали, большинство композиций на раннехристианских рельефах имеют горизонтальное расположение, где центральный крест иногда выделялся в небольшую самостоятельную композицию.

Характерный пример раннехристианских крестных композиций находим в Парпи, где они располагаются на архитектурных фрагментах возле стен церквей Св. Геворк и Св. Таргманичк. Еще две плиты с крестными композициями вставлены в стены церкви Циранавор<sup>23</sup> (фото 1, 2, 3, 4). Интересно отметить, что все композиции схожи между собой и построены по одной и той же схеме. Это равноконечный крест в медальоне, который построен на основе дуги окружности этого медальона, что и определяет форму равноконечного креста, где узкие у основания крылья креста в точке перекрестия сильно расширяются к концам. Крест установлен в центре медальона на небольшом шесте. Медальон выполнен

---

<sup>22</sup> Առաքելյան Բ., Հայկական պատկերաբանդակը 4-7-րդ դարերում, Երևան, 1949, էջ 13, 93; Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1965, էջ 33, 41; Մնացականյան Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982, էջ 33, 44; Дурново Л.А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, с. 25; Der Nersessian S. L'Art Armenier, Paris, 1977, p. 63:

<sup>23</sup> Церковь Циранавор была построена в V в. и реконструирована в VII и XX вв. (Асратян М., Армянская архитектура раннего христианства, М., 2000, с. 97).

орнаментальным поясом, состоящим из нескольких линий полувалика и полосы из треугольников. Композиционное пространство в медальоне ограничено окружностью, и поэтому в межкрестие<sup>24</sup> равноконечного креста можно вписать только зерна или узкие листья. В композициях из Парпи подобные изображения посередине поделены выемкой, указывая на то, что это листья.

На раннехристианских рельефах из Парпи, которые сохранились на архитектурных фрагментах<sup>25</sup> в церкви Циранавор, равноконечный крест в медальоне является центральным изображением рельефа, вокруг которого расположены растительные мотивы (**фото 1, 2, схема 1, 2**). Одна из двух композиций сегодня хорошо видна на плите на южной стене церкви, возле апсиды более раннего сооружения. Обе композиции по верху плиты орнаментированы поясом с декоративным геометрическим орнаментом (**фото 1, схема 1**). Растительный орнамент первой композиции симметричен, в то время как вторая композиция имеет асимметричное изображение растительного мотива по обе стороны от равноконечного креста в медальоне (**фото 2, схема 2**).

Крестные композиции из Парпи имеют явное сходство с некоторыми рельефами ереруйкской базилики. Территориально базилика в Ереруйке не относится к Арагацотну, однако, как отмечает А. Якобсон «базилика скорее всего была построена князьями Камсараканами, владеющими этим районом в то время»<sup>26</sup>. Обширные территории Арагацотна также принадлежали этому княжескому роду. Раннехристианские рельефы с крестными композициями украшают ереруйкскую базилику снаружи и внутри. По мнению Н. Токарского наружные «портики базилики, построенной в V в., предназначались для тех, кто готовился к переходу в христианство и не мог быть допущен в храм»<sup>27</sup>. В архитектуре и декоре ереруйкской базилики Н. Токарский находит отражение южного, сирийского стиля<sup>28</sup>. Исследуя греческую надпись в Ереруйке, Ф. Шелов-Коведяев выдвигает гипотезу, что «сирийские мастера в ряде случаев могли участвовать в строительстве ранних армянских базилик, и, в частности,

---

<sup>24</sup> «Межкрестие» – пространство у перекрестья между его крыльями.

<sup>25</sup> Предположительно, это impostы церкви (см. **Асратян М.**, Указ. соч., с. 97.)

<sup>26</sup> **Якобсон А.Л.**, Очерки истории зодчества Армении V-XVII вв., М.-Л., 1950, с. 12-17.

<sup>27</sup> **Токарский Н.М.**, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, с. 48.

<sup>28</sup> **Токарский Н.М.**, Архитектура..., с. 52.

такая артель должна была трудиться в Ереруйке.»<sup>29</sup>. Н. Марр<sup>30</sup> и А. Якобсон<sup>31</sup>, которые, как и Н. Токарский, занимались изучением ереруйкской базилики, также отмечали, что ближайшие параллели орнаментальных мотивов следует искать в декоративном искусстве соседней Сирии. Рельефные композиции Ереруйка выполнены на высоком техническом уровне и сыграли важную роль в развитии изобразительного ряда крестных композиций. Их след просматривается и в изображении раннехристианских крестных композициях в изучаемом регионе. Схожие мотивы встречаются не только в Парпи, но и в Зовуни (**фото 5**), Апаране (**фото 28**), Бжни (**фото 26**).

С северной стороны апсиды находятся две наиболее типичные композиции базилики Ереруйка (**фото 6, 7**). В центре одной из них находится равноконечный крест в медальоне, который декорирован двумя орнаментальными поясами с мотивом треугольников (**фото 6**). Пальмовые ветви по обе стороны от медальона имеют мелкие узкие листья, расположенные попарно вдоль стеблей растений. Крест в этой композиции выполнен полуваликом, и каждое крыло креста поделено пополам. Похожее изображение центрального креста видно и на фрагменте капители<sup>32</sup> из Зовуни (**фото 5**), но над центральным крестом в медальоне здесь виден еще один небольшой крест, который не характерен для Ереруйка.

Вторая крестная композиция Ереруйка (**фото 7**) не симметрична. Здесь с одной стороны равноконечного креста в медальоне расположена пальмовая ветвь, а с другой – ветви оливы (ветви оливы есть в композиции из Зовуни, а изображение пальм есть в композициях Апарана (**фото 5, 28**)). В центре асимметричной композиции из Ереруйка представлена одна из наиболее распространенных раннехристианских схем изображения равноконечного креста в медальоне. Эта же схема хорошо видна и в крестной композиции с торцевой стороны импоста ереруйкской базилики (**фото 8**), слева от апсиды. Крест и медальон в ереруйкских композициях выполнены циркулем, что и обуславливает характерную

---

<sup>29</sup> Шелов-Коведяев Ф.В., Заметки по греческой эпиграфике Армении // ИФЖ, 1986, 1, сс. 59-70.

<sup>30</sup> Марр Н.Я., Ереруйкская базилика: армянский храм V-VI вв. в окрестностях Ани, Ереван, 1968, сс. 10-12.

<sup>31</sup> Якобсон А. Л., Указ. соч., с. 13.

<sup>32</sup> Длина фрагмента-1,30 м., высота-0,36 м.

равноконечную форму креста с узким основанием его крыльев в точке перекрестия и сильное их расширение к концу. В центре креста и по середине каждого крыла есть изображение маленького плоского кружка, передающего идею драгоценных камней или «страз»<sup>33</sup>. В пространство между крыльями креста в медальоне также вписаны круглые шишки – «стразы»<sup>34</sup>. Подобное, наиболее распространенное в раннехристианский период изображение равноконечного креста есть в Апаране и Аштараке (**фото 28, 29, 33**). Часто схема такого изображения креста используется и без медальона.

Эта же схема изображения равноконечного креста переходит и на хачкары. Особенно часто она используется на ранних этапах развития культуры хачкаров, в том числе в Арагацотне и Котайке. Так изображение крестов с расширяющимися крыльями и с шишками в межкрестии и на концах крыльев креста мы находим на некоторых ранних хачкарах в Гарни (**фото 40-42**) и на раннем хачкаре в Катнахпюре (**фото 43**). На некоторых хачкарах IX-X вв. шишки в межкрестии значительно увеличены в размерах, что, по всей вероятности, связано с общей тенденцией увеличения размеров ранних хачкаров. Позже, к XI в., некоторые хачкары опять уменьшаются в размерах, и те же шишки, только значительно уменьшенные, мы видим на крыльях креста двух хачкаров из Аруча (**фото 91, 92**). Схема изображения равноконечного креста просуществовала до конца XII-начала XIII вв. и хорошо видна в композициях некоторых хачкаров на кладбище в Ариндже, где изображения «страз» в центре и на концах крыльев креста сочетаются с характерной для данной схемы формой креста с узким основанием крыльев у перекрестия, сильно расширяющихся к концам (**фото 168, 169**).

Помимо композиций на стенах базилики в Ереруйке вокруг храма сохранились многочисленные фрагменты раннехристианских стел и баз, на которых также имеются крестные композиции с равноконечным крестом в медальоне (**фото 9-11, 14**). Схема построения изображения некоторых

---

<sup>33</sup> Страза – искусственный драгоценный камень, изготовленный из хрусталя с примесью свинца и других веществ (**Ожегов С.И.**, Словарь русского языка, М., 1953, с. 714).

<sup>34</sup> Изображение «страз» в крестных и хачкарных композициях, по мнению Г. Петросяна, дает возможность предполагать, что существовали ювелирные изделия в виде крестов в медальоне, которые украшались драгоценными камнями, откуда традиция украшать крылья креста перешла на хачкар, где «стразы» передаются орнаментальными шишками (**Գլխըրիք**, с. 33).

композиций сходна с композициями базилики, но композиции на базах отличаются от вышеописанных по технике выполнения рельефа. Их изображения почти схематичны и не детализированы, как на стенах храма. Они не имеют того глубокого фона орнамента, который характерен для композиций базилики. Следует отметить, что если в рельефах на стенах базилики равноконечный крест изображен только в медальоне, где крылья его построены на основании дуги окружности, то в композициях на базах часть изображений имеют крест, построенный на основе прямых пересекающихся линий, что меняет принцип построения всей композиции. В первую очередь меняется форма креста, а незначительное удлинение его основания позволяет ввести в композицию такой элемент как пальметту, листья которой поднимаются от основания креста к перекрестью (**фото 11, 14**).

В одной из крестных композиций на базе, возле базилики в Еревуике, в пространство над горизонтальными крыльями креста вписаны пальмовые ветви, которые симметричными лучами расходятся от перекрестия к верхним углам композиции (**фото 14**). Схожие композиции встречаются на базах в Аване (**фото 15**), Талине, Аруче и Катнахпюре (**фото 16-18**). Специфика построения этой крестной композиции заключается в том, что пальмовые ветви над перекрестием не связаны с вершиной креста, а поднимаются от центра к углам или спускаются из углов к центру креста. Эту же схему построения композиции, практически без изменения, мы встречаем и на некоторых хачкарах IX в. в Раздане (**фото 52**) и Гарни (**фото 53**), а в Талине на хачкаре X в. (**фото 58**) мы видим элемент развития этой структуры. Здесь в основании креста уже достаточно пышная пальметта, а над перекрестием с одной стороны изображен лист пальмы, а с другой – гроздь винограда. Ни плод винограда, ни лист не соединены с вершиной креста. След этой крестной композиции тянется почти до начала XIII в. Так, к примеру, на кладбище в Ариндже, на целом ряде хачкаров с архаичным типом композиции, мы видим ту же структуру. Плоды винограда, которые со временем замещают листья пальмы у вершины креста, здесь не связаны с ней и спускаются к перекрестию из углов хора на хачкаре, в то время как листья пальметты у основания креста поднимаются к перекрестию (**фото 162, 166, 167, 169**).

Особый интерес представляет крестная композиция на капители раннесредневековой колонны<sup>35</sup>, которая была обнаружена среди прочих ар-

---

<sup>35</sup> Մնացականյան Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան..., էջ 33:

хитектурных фрагментов у стен ереруйкской базилики. Эта капитель из серого туфа имеет вид чуть приплюснутого многогранника. Сверху, по центру капители заметно небольшое четырехугольное углубление, куда вставлялась архитектурная деталь или, скорее всего, выступ свободного креста<sup>36</sup> (**фото 12, 13**). С четырех сторон капитель декорирована рельефами. Одна из широких сторон капители украшена розеткой с XI лепестками, по кругу которой идет пояс из треугольников. Противоположная сторона капители украшена изображением равноконечного креста в медальоне, установленного на небольшом шесте и на стилобате. Крылья этого креста украшены шишкой в центре каждого крыла и парой одинарных шишек на концах. В межкрестие креста вписан мотив колоса, который лучами расходится от центра к периферии. Рельеф этой композиции достаточно глубокий и проработан в деталях. Интересно, что именно эту композицию почти без изменений повторяет большой круглый хачкар XI в. из Талина (**фото 49, 50**).

Значительное количество раннехристианских крестных композиций сохранилось и в Апаране. Так два рельефа украшают тимпаны над южным и западным входами в Касахскую базилику (**фото 28, 29**), а остальные раннехристианские композиции, в основном, расположены на базах, которые сейчас собраны у западного входа в базилику (**фото 19-22**). Композиции Касахской базилики уже анализировались в литературе<sup>37</sup>. По мнению Л. Азаряна, рельефы этой базилики – характерный пример композиций, где в одном изображении сочетаются растительные и звериные мотивы<sup>38</sup>. Б. Аракелян считает, что рельефы достаточно архаичны и что использование звериных мотивов свидетельствует о сильном влиянии язычества на раннесредневековые сюжеты<sup>39</sup>. Крестные композиции в Апаране разнообразны не только по тематике композиции, где примечательны изображения людей и животных, но и по принципу изображения центрального креста. Три композиции V-VI вв. на базах (**фото 19-21**) имеют изображение креста в медальоне, как и композиции в Ереруйке и Парпи. В одной из этих композиций равноконечный крест в медальоне установлен на небольшом шесте и стилобате, а по обе стороны от него

---

<sup>36</sup> Там же, с. 44, таб. 13.

<sup>37</sup> Ազարյան Լ. Указ. соч., с. 41; Առաքելյան Բ., Указ. соч., сс. 84, 93:

<sup>38</sup> Ազարյան Լ. Указ. соч., с. 41.

<sup>39</sup> Առաքելյան Բ. Указ. соч., с. 93.

видны человеческие фигуры с поднятыми к кресту руками (**фото 19**)<sup>40</sup>.

Еще в двух крестных композициях в Апаране (**фото 21, 22**), как и в композиции на стене базилики в Аштараке (**фото 33**), крест представлен в окружении лозы с плодами винограда. Равноконечный крест в этих композициях произрастает из основания виноградной лозы. Семантика этих изображений связана с символом виноградной лозы<sup>41</sup>, которая олицетворяет образ Христа, ведь, обращаясь к своим ученикам Иисус говорит: «Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой – виноградарь; Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает и всякую приносящую плод очищает, чтобы более принесла плода» (**Ио. 15.1,2**).

Одна из композиций Касахской базилики, расположенная на тимпане южного входа, имеет звериный мотив в рельефе<sup>42</sup> (**фото 29**). Равносторонний крест здесь установлен на пальметте, напоминающей полумесяц<sup>43</sup>, крылья которого доходят до перекрестия. Вершина креста украшена двумя небольшими ростками, а чуть выше перекрестия, по обе стороны от его вершины – симметричные изображения животных, которые расположены над другими животными. По поводу этого изображения есть различные предположения. Б. Аракелян, к примеру, считает, что это львы<sup>44</sup>, а под ними – их тени<sup>45</sup>. Г. Петросян также предполагает, что это могут быть изображения львов, а у их ног расположены львята<sup>46</sup>. Л. Азарян, не уточняя, отмечает, что изображены дикие звери<sup>47</sup>. Однако, учитывая то, что тематически многие изображения раннехристианских фигуративных композиций опираются на текст «Истории Армении» Агатангелоса, нам кажется, что эта композиция передает 740 строфу сочинения: «...*И овцы*

---

<sup>40</sup> Схема этого изображения см. **Առաքելյան Բ.** Указ. соч., ил. 13.

<sup>41</sup> Более подробно о вопросе символики виноградной лозы, винограда и виноградника в раннехристианских крестных композициях см. **Խաչատրյան**, с. 61, 62.

<sup>42</sup> Размеры плиты: ширина – 3,20 м., высота – 0,73 м.

<sup>43</sup> **Խաչատրյան**, с. 39, 40.

<sup>44</sup> **Առաքելյան Բ.** Указ. соч., с. 84.

<sup>45</sup> По поводу «тени», мы не согласны, т.к. в рельефном изображении есть собственная тень за счет высоты рельефа, и мастера используют именно эту специфику изображения. Помимо этого, символ не может иметь тень, а крестные композиции, по сути, символичны.

<sup>46</sup> **Խաչատրյան**, с. 65.

<sup>47</sup> **Ազարյան Լ.** Указ. соч., с. 41.

стали черными волками, которые пошли и напали на стада<sup>48</sup> и начали истреблять их, и пролилась кровь. И пока я смотрел, увидел, что у стада выросли крылья, они стали крылатыми и полетели, смешавшись со светозарным войском...»<sup>49</sup>. Эта строфа объясняет, почему фигуры диких животных (в данном случае волков) стоят на других фигурах животных, которые выражены не совсем ясно. Если обратиться к тексту Библии, то здесь также можно найти схожий образ. Так, Иисус, обращаясь к ученикам, говорит им: «Идите! Я посылаю вас как агнцев среди волков...» (Лу. 10.3). Растительный мотив в композиции, по обе стороны от животных, представлен двумя ветвями с крупными круглыми по форме листьями и плодами винограда. Композиция рельефа на тимпане базилики представляет тему «Христос и его последователи, которые приобщаются к христианству». Идея изображения наружных крестных композиций Казахской базилики та же, что и в Ереруйке, и предназначались они «для тех, кто готовился к переходу в христианство и не мог быть допущен в храм»<sup>50</sup>.

Вторая крестная композиция Казахской базилики украшает тимпан над западным входом<sup>51</sup>. На плите изображена сцена в саду, где олени в геральдической постановке расположены по обе стороны равноконечного креста (**фото 28**). По нижнему краю плиты и по бокам идет орнаментальный пояс, где лоза по ходу образует круги, куда вписаны листья и плоды винограда. Изучая различные мотивы орнамента<sup>52</sup> бегущей лозы с гроздьями винограда, выполненные армянскими мастерами, Н. Токарский отмечает, что это один из излюбленных сюжетов средневековья, где при одной и той же схеме, основанной на непрерывной волнообразной ветви, детали лозы каждый раз трактуются по-разному<sup>53</sup>.

Крестную композицию с оленями условно можно разделить на две части. Центральный крест, вершина которого украшена двумя небольшими симметричными ростками, выделен виноградной лозой в самостоятельную композицию равноконечного креста в медальоне. Вторая

---

<sup>48</sup> Выделено нами.

<sup>49</sup> Агагангелос. История Армении, Ереван, 2004, с. 219.

<sup>50</sup> Токарский Н. М. Архитектура ...с. 52.

<sup>51</sup> Размеры плиты: ширина – 2,85 м, высота – 0,73 м.

<sup>52</sup> Токарский Н. М., По страницам истории Армянской архитектуры, Ереван., 1973, с. 70.

<sup>53</sup> Токарский Н. М., Архитектура, с. 123.



лоза винограда, расширяя композицию, также берет начало у основания креста и расходится по обе стороны плиты, представляя собой сад<sup>54</sup>, где олени, склонив головы к кресту, поедают плоды винограда. За оленями изображены пальмы, как в декоре ереруйкской базилики. Таким образом, в этой композиции с оленями наблюдается сочетание двух типов растительного орнамента – виноградной лозы с плодами и листьями и изображение пальм, которые в Ереруйке сочетаются с оливковыми ветвями. Очевидно, что при оформлении базилики в Апаране, местные мастера использовали популярные в то время в Армении мотивы растительного орнамента, которые были распространены на всем Христианском Востоке<sup>55</sup>.

На рельефе Касахской базилики в композиции с оленями изображен один из наиболее распространенных раннехристианских сюжетов. Сходство этой композиции с изображением византийской мозаики V в. «Олени у Источника Жизни»<sup>56</sup>, которая находится в Мавзолее Галлы Пладиции в Равенне (фото 30), очевидно. Мозаичная композиция в Равенне изображает оленей с ветвистыми рогами в саду, где животные расположены по обе стороны от Источника Жизни. Над источником освещен проем двери, ведущей в Жизнь. В композиции Касахской базилики изображение Источника Жизни заменено Крестом. Композиция в Апаране, по всей видимости, иллюстрирует начальную строфу 41 псалма – «как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» – и относится к так называемым композициям с «райским» мотивом<sup>57</sup>.

Схожая по тематике композиция есть и на тимпане северного портала церкви Сион, построенной в первой половине VII в. (фото 31) в Атени, в Грузии. На плите изображены олени в геральдической постановке перед источником, который представляет собой растительный орнамент в

---

<sup>54</sup> Պետրոսյան Հ., Հայ միջնադարյան փառկերպարանները իդեալական կենսատարածքի և կենսական մասին. աշխարհը որպես ալյոթ // Հանդես ամսօրեայ, 2002, էջ 418:

<sup>55</sup> Подтверждением этому служит резная капитель храма Юлианы Аникии (VII в.) в Константинополе, где изображены такие же пальмы и ветви оливы. Использование этого мотива объясняется тем, что «персидская мода в Константинополе была особенно сильна после того, как муж Аникии водил войско в Персию и вернулся из Месопотамии и Армении с добычей». (См. **Беляев Л.А.** Христианские Древности, СПб., 2001, сс. 267, 299).

<sup>56</sup> **История Византии** / Отв. ред. Сказкин С.Д. М., 1967, т. 1, ил. с. 97.

<sup>57</sup> **Thierry J. M., Donabedian P.** Les arts Arméniens, Paris, 1987, p. 61; Խաչքար, с. 62:

медальоне в центре композиции<sup>58</sup>. При сопоставлении всех композиций семантика Креста, как Источника Жизни, к которому тянется душа, становится очевидной.

Аналогичный смысл имеют и крестные композиции с геральдическим изображением птиц по обе стороны креста. Эти раннехристианские композиции неоднократно изучались и описывались в литературе<sup>59</sup>. К ним относятся такие изображения, как крестная композиция на северной стене Эчмиадзинского собора (**фото 32**), одна из композиций в усыпальнице в Ахцке (**фото 23**) и композиция с павлинами на стене церкви Циранавор в Аштараке (VI в.) (**фото 27, схема 5**). Во всех этих композициях птицы расположены по обе стороны от равносторонних крестов, изображения которых относятся к так называемым *сгух monogrammatica*<sup>60</sup>, т.е. кресты с монограммой Христа. В Ахцке птицы помещены на крыльях креста в рамках большого медальона, а в эчмиадзинской композиции они расположены по бокам медальона, клювами касаясь его. Следует отметить, что в обоих случаях равноконечные кресты помещены в медальоны, но их изображения построены на основе пересекающихся прямых, а не окружности дуги, т.к. греческая буква «Ро» на вершине креста, делает невозможным построение креста на основе дуги. Особенно это хорошо заметно в композиции Эчмиадзина. Изображение «Ро» есть и в монограмме католикоса Нерсеса на капителях колонн в Звартноце (641-662 гг.). Монограмма построена в виде схематического изображения крестной композиции (**фото 35**), аналог которой можно найти среди раннехристианских изображений римских катакомб (**схема 6**)<sup>61</sup>.

В композиции на плите, которая вставлена в северную стену Эчмиадзинского собора (5 в.), греческая буква «Ро» читается достаточно отчетливо. Исходя из общей постановки композиции и анализа поминальных

---

<sup>58</sup> Закарая П.П., Памятники восточной Грузии, М., 1983, с. 109, ил. 69.

<sup>59</sup> Առաքելյան Բ., Указ. соч., с. 32. Ազարյան Լ., Указ. соч., с. 87-88. Մնացականյան Ս., Հայկական փայ և իջնադարյան ..., с. 33. Дурново Л.А., Указ. соч., с. 25. Der Nersessian S., Указ. соч., с.63. Պետրոսյան Հ., Աղքթի արարչական դարձարանի խաչային հորինվածքները // ՊԲՀ, 2005, քիվ 1, էջ 215-226.

<sup>60</sup> Начальные буквы имени Христа – заглавная букву «Р» (буква «ро» греческого алфавита), пересекаемая пополам буквой «Х» (хи) – «хиро». Символика была введена императором Константином I Великим (285-337 гг.), см.: Донини А. У истоков христианства, М., 1989, с. 218.

<sup>61</sup> Генон Р., Символика креста, М., 2004, с. 200.

текстов на греческом языке на этой плите, где по мнению Ф. Шелов-Коведяева «соблюдены все правила греческой грамматики и графики»<sup>62</sup>, можно предположить, что резчик был греческим мастером, или, по крайней мере, хорошо знал греческий язык и символику крестов Константина. Именно по этой причине буква «Ро» на вершине креста остается буквой, а не превращается в растительный мотив, украшающий вершину креста, как, например, в композиции в Ахцке (**фото 23**). Два симметрично расположенных ростка на вершине равноконечного креста в крестной композиции в Ахцке отличаются от остального растительного орнамента на плите. Ту же схему изображения мы видим и в двух композициях со звериными мотивами на тимпанах над входами в Касахскую базилику (**фото 28, 29**), где изображения крестов являются, по всей видимости, имитацией константиновской монограммы имени Христа, где один росток – это буква «Ро», а второй изображен только для симметрии, т.к. резчик, не зная греческих букв и, скорее всего, передавая крест с другого изображения, сделал ростки симметричными<sup>63</sup>. Резчик, по всей видимости, был местным мастером, и греческие буквы и символика крестов Константина были ему не известны.

Дальнейшее развитие этого небольшого растительного мотива на вершине креста приводит к появлению лозы с гроздьями винограда, произрастающей из вершины креста, так называемая «проросшая» вершина креста. Изображение креста с «проросшей» вершиной, которое позже становится базовым в структуре хачкарных композиций, формируется еще в раннехристианский период. Это изображение есть на одной из двух крестных композиций на стене церкви Циранавор в Аштараке (VI в.) (**фото 27, схема 5**). Композиция находится на западной стене аштаракской базилики, над сдвоенным окном с колонной посередине. Над оконными арками, симметрично друг другу, изображены павлины, между ними – крест, вершина которого украшена крупными гроздьями винограда, спускающимися почти до перекрестия. Павлины над крестом клюют виноград.

Изображение креста с «проросшей» вершиной на ранних хачкарах наиболее характерно для Котайка. К примеру, в районе городе Раздана сохранилось сразу три схожих между собой хачкара конца 9 в. с изобра-

---

<sup>62</sup> Шелов-Коведяев Ф.В., Указ. соч., с. 68.

<sup>63</sup> Der Nersessian S., Указ. соч., с. 63; Պատմության Հ., Աղբյուր..., էջ 215-226.

жением крупных гроздей винограда на вершине креста, которые спускаются до перекрестия креста (**фото 60-62**). В Арагацотне в этот период подобное изображение креста есть только на одном хачкаре на территории Тегерского монастыря (**фото 59**).

Изображения птиц в хачкарных композициях 9-10 вв. в Арагацотне и Котайке практически не встречаются. Но на хачкарах XI в. они изредка появляются, как например, на небольшом хачкаре 1081 г. из Авуц Тара (**фото 54**), где пара птиц расположена симметрично по обе стороны от основания креста. Изображение птиц есть и на хачкаре в Парпи, который установлен у входа в церковь Св. Таргманичка. Птицы на этом хачкаре расположены на крыльях центрального креста по обе стороны от его вершины (**фото 101**). Судя по стилю композиции и ее орнаментальным мотивам, этот хачкар относится к концу XI в.. Интересно отметить, что у стен церкви нашли фрагменты плит с рельефным изображением птиц, которые аналогичны изображению птиц на хачкаре (**фото 100**). Эти рельефы, скорее всего, украшали наружные стены церкви Св. Таргманичка.

В конце XII-начале XIII вв. геральдическое изображение птиц по обе стороны креста становится популярным мотивом некоторых хачкарных композиций в Ариндже, и встречается как в хоране (**фото 166**), так и на карнизе (**фото 167, 168, 174, 175, 177**). Изображение птиц на карнизе является характерным для Котайка.

В Арагацотне на большом хачкаре в Коше (**фото 144, 152**), который также относится к концу XII-началу XIII вв., птицы расположены в хоране, по обе стороны от вершины креста и по всем признакам изображения – это павлины<sup>64</sup>. В Арагацотне это единственный случай изображения птиц на хачкаре.

Раннехристианские крестные композиции в Котайке есть в Аване (**фото 15**), Джрвеже, Птгни, Егварде<sup>65</sup> и некоторых других местах. Однако мы хотим остановиться на двух малоизученных композициях, которые сохранились в развалинах раннехристианской церкви над селением Бжни<sup>66</sup>, возведенной из белого тесаного камня (**фото 24**). Одна из композиций находится на плите архитектурного фрагмента, и, скорее всего,

---

<sup>64</sup> Пышное оперение и небольшие рожки на голове птиц являются атрибутом изображения павлина.

<sup>65</sup> Մնացականյան Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան ..., табл. 23 (г), 24 (а,б), 25 (а).

<sup>66</sup> Ղարիբյան Ի., Հակոբյան Հ., Բջնիի 2003-2004 թթ. ուսումնասիրության նախնական արդյունքները // Հին Հայաստանի մշակույթը, Երևան, 2005, թիվ 13, էջ 217:

это часть карниза<sup>67</sup> (фото 26, схема 4). Вторая композиция размещена на стеле, которая установлена в церкви (фото 24, схема 3). Композиция на фрагменте карниза (фото 26, схема 4) представляет собой равноконечный крест в медальоне, где крылья креста выполнены двойным полуваликом. Крест здесь установлен на небольшом шесте, а его вершина отмечена конусообразным выступом. С левой стороны медальона виден абстрактный растительный орнамент, напоминающий растительные мотивы ереруйкской базилики. С правой стороны медальона изображения нет, хотя предполагается, что композиция симметрична по отношению к центральному кресту. Исходя из того, что по верхнему краю этого карниза идет орнамент из двойных зубцов, который, по мнению Н. Токарского<sup>68</sup>, появляется в VII в., крестная композиция в Бжни, скорее всего, также относится к этому периоду.

Вторая бжнийская раннехристианская композиция расположена на боковой поверхности стелы и, в отличие от всех вышеописанных, является примером вертикального построения композиции. Скорее всего, она также принадлежит к VII в., т.к. стела выполнена из того же белого песчаника, что и церковь, и блок карниза. Основные элементы второй композиции расположены друг над другом и, по сути, композиция на стеле состоит из двух частей (фото 24, схема 3). Одна часть – это большой медальон с равноконечным крестом в верхней части стелы, вторая – вполне самостоятельная композиция в нижней части стелы, также изображает небольшой крест в круге.

Равноконечный крест в медальоне здесь выполнен на основе дуги и имеет узкое основание крыльев у перекрестия, которые расширяются к концу. Интересно отметить, что в межкрестии этого креста вписаны не зерна или листья, а плоды винограда, что до сих пор не встречалось в подобной схеме изображения. Вторая часть композиции в нижней части стелы, на наш взгляд, символизирует христианскую церковь, что косвенно подтверждается изображением двух лилий<sup>69</sup>, установленных на длинных шестах по обе стороны квадратной ниши с небольшим равно-

---

<sup>67</sup> Длина карниза-0,76 м, высота-0,41 м, ширина блока-0,67 м.

<sup>68</sup> Аналогичный орнамент зубцов есть в малой церкви в Талине - VII в. (Токарский Н.М., По страницам, с. 70).

<sup>69</sup> В раннем христианстве цветок лилии, помимо других значений, символизировал и церковь (Сурина М.О., Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре, М., Ростов, 2003, с. 169).

конечным крестом в центре (**фото 24, схема 3**). В соседнем с Бжни селе Алапарс есть похожее изображение лилии (**фото 25**) на небольшом фрагменте, который вставлен в стену церкви Св. Ованеса.

Верхняя и нижняя части крестной композиции на стеле в Бжни соединены в единое целое длинным шестом, с одной стороны которого изображена виноградная гроздь, а с другой – птица, чей клюв касается основания медальона (**фото 24**). Композиция на стеле выпадает из общего ряда изученных крестных композиций с птицами, т.к. вертикальна и несимметрична.

Исходя из сопоставительного анализа вышеописанных раннехристианских крестных композиций, можно сказать, что некоторые структуры ранних хачкарных композиций корнями уходят в эти изображения, однако раннехристианские крестные композиции непосредственно не влияют на формирование индивидуального регионального стиля хачкарных композиций, т.к. эти процессы происходят значительно позже. Влияние раннехристианских крестных композиций на хачкарные композиции носит более сложный, характер, а след их заметен почти до начала XIII в..

### **Период формирования хачкаров. Хачкары IX-X вв.**

Условно культуру ранних хачкаров IX-XI вв. можно разделить на два этапа: период формирования хачкара, как архитектурного монумента (конец IX-X вв.), и период, когда можно говорить о взаимном соответствии архитектурной формы и рельефной композиции хачкара (XI в.), что способствовало дальнейшему развитию этой композиции на плите<sup>70</sup>. Чтобы плиту хачкара можно было установить вертикально, в нижней части плиты делался выступ, который закапывался в землю либо вставлялся в выемку постамента.

Хачкары конца IX-X вв. в районе Котайка и Арагацотна составляют отдельную, немногочисленную группу. В основном они сохранились в Талине, в окрестностях села Даштадем, а также в пределах современного города Раздан и в селении Гарни, и его окрестностях. Единичные хачкарные стелы в изучаемом регионе встречаются и в других местах. Почти все ранние хачкары сегодня заново отреставрированы, и поэтому трудно судить об их первоначальном архитектурном виде. Не всегда ясно, где

---

<sup>70</sup> **Խաչքար**, с. 121.

они были установлены ранее, но судя по общему виду некоторых хачкаров, какая-то часть восстановлена на своем первоначальном месте.

Архитектурная форма хачкаров на начальном этапе развития культуры еще только формируется, и первые хачкары достаточно разнообразны в плане своего объемного решения<sup>71</sup>. Плита у этих хачкаров бывает полуовальной, квадратной или прямоугольной, и похоже, что в этот период форма креста на плите определялась не канонами композиции, а размерами и формой плиты, на которую нанесен рельеф креста (**фото 36, 42, 48**). Размеры хачкаров в этот период различны. К примеру, небольшие по размеру хачкары встречаются в Талине, неподалеку от села Даштадем (**фото 47**), или в Раздане, в районе Ахбюрака (**фото 48**). В то же время и в Талине, и в Раздане есть и достаточно крупные ранние хачкары (**фото 50, 60-62**).

Учитывая то, что объемы и размеры первых хачкаров еще неустойчивы, типологию ранних хачкаров Арагацотна и Котайка мы провели на основе структур их композиций, которые в целом повторяют структуры раннехристианских крестных композиций. Сопоставляя все ранние хачкары изучаемого региона и анализируя их изображения, мы выделили три характерных типа хачкарных композиций, где тип определяется растительным элементом у вершины центрального креста, т.к. это наиболее показательный элемент.

Любое изображение на хачкаре, по сути, представляет собой плоский художественный рельеф на каменной плите. Рельеф на камне, как правило, получается путем послойного удаления поверхности камня вокруг контура фигуры, после чего эта фигура выделяется на фоне плиты или стены в виде плоского силуэта. В рельефе различаются два вида изображений, которые определяются его высотой или выпуклостью. Первый вид – низкий (или плоский) – это барельеф, второй – высокий (или выпуклый) – это горельеф. Разумеется, на практике эти два вида допускают всевозможные вариации, а понятия «высокий» и «низкий» относительны<sup>72</sup>.

Хачкары выполнены «низким» рельефом. Здесь изображение получается одновременным глубоким удалением фона вокруг объемов креста и прочих элементов хачкарной композиции, которые появляются уже в

---

<sup>71</sup> На основе разнообразия объемов первых хачкаров Г. Петросян выделил семь хачкарных групп (**Խաչքար**, с. 79-89):

<sup>72</sup> **Виппер Б.Р.**, Введение в историческое изучение искусства, М., 1985, с. 142.

конце IX-начале X вв.. На хачкаре царицы Катраниде мы видим только крест с надписью, но на некоторых других хачкарах того же периода уже обнаруживаются первые признаки хачкарной композиции (**фото 40, 41**). Она достаточно проста и представляет собой крест, установленный на стилобате с шишками в межкрестии креста и на концах его крыльев. В основании креста иногда видна пальметта. К первому типу композиции мы отнесли хачкары с изображением простого креста, где вершина свободна от каких-либо элементов. Крылья креста, как правило, завершаются парой одинарных шишек. В некоторых композициях крест в центре хачкарной стелы установлен на стилобате (**фото 37-48**).

Хачкар царицы Катраниде 879 г. в Гарни (**фото 36**) является классическим примером раннего датированного хачкара, где крест с одинарными шишками на концах выполнен на ровной, тесанной стороне каменного блока из стены гарнийской крепости. В данном случае резчик использовал гладкую, обработанную поверхность камня, на которой разместил изображение креста<sup>73</sup>. Крест на этом хачкаре имеет тщательно вырезанную линию контура, что не скажешь о надписи, которая сделана неумело. Эта надпись размещена на плите рядом с крестом, и она гласит: «ԹՎ ՎԿ ՎՄԻՆ Ի ՅԻԸ: (879): Յ ՎՄԻՆԻ Ս/ՍՈՈՒԾՆ/Ե ԵՍ ԿՎԱՄՐԱՄԻՐԻՆԷ ՀՎՅՈՂ ՐՄՁՈՒ, ՈՐ ԿՎՆԻԳՆԵՍԻ զՈՒՐՐ ԽՎՅՈՒ Ի ՐՄՐԷԽՎՄԱՄԻՐԻ/ԻՆ/ ԻՆԸ»<sup>74</sup> («В лето 879. Во имя Бога я, Катраниде, царица Армении, воздвигла Святой крест мне в заступничество»).

В Гарни на некоторых хачкарах (**фото 37-42**) в центре креста виден правильно вырезанный круг, который, судя по изображению, является единственной отмеренной точкой, в то время как остальные элементы композиции резались «в свободной технике», т.е. без предварительной разметки на плите. На хачкарах (**фото 37, 40**), где изображения более пропорциональны, на плите видны дополнительные вертикальные и горизонтальные метки. Следовательно, при выполнении рельефа, мастер придерживался определенного расчета. На хачкаре царицы Катраниде по одинаковым и точно выполненным фигурным ямкам, между одинарными шарами на концах горизонтальных крыльев креста угадывается расчет, сделанный мастером при выполнении рельефа, в то время как

---

<sup>73</sup> Высота хачкара-2,20 м, ширина-0,84 м, толщина плиты-0,43 м.

<sup>74</sup> Аракелян Б.Н., Гарни I., Результаты работ археологической экспедиции Ин-та истории АН Арм ССР 1949-1950 гг., Ереван, 1951, с. 84; Շահինյան Ս. Указ. соч., с. 13.



надпись, размещенная сбоку, на свободном от рельефа поле не столь искусна (**фото 36**). Расчет при выполнении креста чувствуется и на плите раннего хачкара, который находится в стене у входа в крепость (**фото 37**). На некоторых хачкарах изображение креста наносилось не на всю поверхность монолитного блока (как на хачкаре Катраниде), а только на ее часть (**фото 38, 39**).

Один из хачкаров на старом кладбище в центре Гарни, на возвышении за школой, имеет изображение двух относительно одинаковых крестов на одной плите, разделенных рамками фона (**фото 45**). Мастер пытался сделать обе половины одинаковыми, но в работе заметно отсутствие навыка. По-видимому, у первых мастеров еще не хватало опыта. Ранних датированных хачкаров в Арагацотне и Котайке немного и к их числу относятся следующие хачкары: это два хачкара IX в. – хачкар 879 г. царицы Катраниде (**фото 36**), жены Ашота I Багратуни и хачкар 882 г. в Нижнем Талине; хачкары 10 в. – 973 г. в Аруче<sup>75</sup> (**фото 77**), 975 г. из Нижнего Талина (**фото 55**) и хачкар 986 г. в Мугни (**фото 73**). К этой группе можно добавить еще один не описанный в литературе хачкар 959 г. из Макраванка (**фото 76**).

В двух километрах от Талина, в юго-западном направлении, неподалеку от садов, в новой часовне собраны ранние хачкары Талина (**фото 50, схема 7**). Среди прочих эти хачкары выделяются своими не стандартными формами и большими размерами. Один из них имеет композицию, где крупное изображение креста на стилобате занимает всю поверхность большой прямоугольной плиты. Верхняя ступенька стилобата, на которой установлен крест, заменена кругом, по обе стороны от которого расходятся листья пальметты, поднимающиеся почти до перекрестия креста. Он выполнен на большой каменной стеле. По всей видимости композиция этого хачкара нанесена на мегалитическую стелу и похоже, что здесь, как и в Гарни, для композиции хачкара была использована уже готовая гладкая поверхность камня.

Хачкары 9 в. на кладбище за церковью Св. Христофора в Талине, неподалеку от села Даштадем, установлены в ряд на невысоких поста-

---

<sup>75</sup> Этот ранний хачкар Аруча вставлен в северную стену аручского храма VII в. Хачкар с обеих сторон имеет строительную надпись некоего Горама – мастера, который реставрировал храм в 973 году, по случаю чего и поставил хачкар. Соответственно, хачкар датируется этим же годом (См. Մարկոսյանի Չ., Արմճ, Երևան, 1987, էջ 60, 83).

ментах (**фото 47**). Небольшие по размеру хачкарные плиты<sup>76</sup> сделаны из темного, мягкого туфа различной высоты и ширины и имеют как прямоугольную, так и квадратную форму. Изображения крестов в центре хачкарных плит выполнены широкой и плоской полосой рельефа или широкой линией двойного полувалика. Кресты на ранних хачкарах Даштадема имеют расширяющиеся к концам крылья, контуры которых получаются путем удаления глубокого фона по всей поверхности плиты. Крылья крестов заканчиваются парой одинарных шаров. По краю плиты оставлен неширокий бортик. Не все кресты имеют правильную равноконечную форму, и на этих хачкарах особенно хорошо заметно, что форма креста зависит от формы и размера хачкарной плиты, однако все они принадлежат к первому композиционному типу, т.к. при всем многообразии форм вершина креста остается свободной.

Этот же тип композиции мы видим на небольших хачкарах IX в.<sup>77</sup> в Раздане, в районе бывшего села Ахбюрак, на кладбище IX-XVII вв. возле новой часовни Капуйт Хач. Часовня построена на месте развалин часовни 9 в., рядом с ранним хачкаром Капуйт Хач. Об архитектуре этих хачкаров сейчас трудно что-либо сказать, т.к. при реставрации в наши дни они были собраны на одном современном постаменте (**фото 48**). Хачкары выполнены на плитах из темного туфа, где в центре каждой плиты изображен крест с вытянутым основанием. Все три креста выполнены по-разному, что свидетельствует о том, что техника выполнения изображения в рельефе хачкара еще не устоялась. На одном из трех хачкаров крест выполнен линией полувалика. На втором хачкаре изображение креста на стилобате целиком возвышается над глубоким фоном (3 см). На третьем хачкаре, который находится в центре всей группы, крест просто прорезан на глубоком фоне плиты. По краю плиты на всех хачкарах оставлен бортик.

Этим небольшим по размеру, почти камерным хачкарам можно противопоставить хачкар из Катнахпюра, выполненный на базальтовой плите. Сегодня от этого хачкара остался только фрагмент, но и он выглядит достаточно монументально<sup>78</sup>. Фрагмент установлен на квадратном

---

<sup>76</sup> Самая большая плита в группе имеет размеры 0,76x0,50x0,17 м.

<sup>77</sup> Размеры левого хачкара - 0,90x0,60x0,20 м.; размеры среднего хачкара - 0,69x0,45x0,14м.; размеры правого хачкара - 0,97x0,57x0,23 м.

<sup>78</sup> Размеры фрагмента 1,60x0,70x0,47м.

постаменте в небольшой часовне в центре села (**фото 43**). Заметно, что фон композиции на этом хачкаре удален практически по всей поверхности плиты на глубину 3-5 см. Крест в композиции, установленный на высоком, грубо очерченном стилобате, возвышаясь над плитой, выполнен линией двойного полувалика. В межкрестие этого креста помещены большие круглые шишки.

В период формирования хачкаров некоторые изображения крестов были просто нанесены на гладкую поверхность скалы или на торчащий из земли плоский каменный выступ (**фото 44, 46**). Такое изображение, к примеру, есть в монастыре Нехуциванк, в 2-х км от Арзакана (**фото 46**), и в Нурнусе (**фото 44**), где изображение нанесено на скалу. Природные скалистые выступы и в последующие века использовались под изображения хачкаров<sup>79</sup>.

Все вышеописанные хачкары 9-10 вв., имеют выделенный нами первый тип композиции, где вершина креста и его межкрестие остаются свободными от растительного элемента.

Ко второму типу композиции относятся хачкары, где в композиции вершина креста украшена растительным мотивом, произрастающим из нее, так называемая «проросшая» вершина креста. Это наиболее типичная и хорошо узнаваемая композиция ранних хачкаров (**фото 59-66**). Структура этой хачкарной композиции корнями уходит к крестным композициям с так называемыми *сгух monogrammatica* (**фото 23, 27, 32**). Второй композиционный тип чаще встречается на хачкарах Котайка<sup>80</sup>, за исключением хачкара (предположительно 9 в.) установленного на территории тегерского монастыря<sup>81</sup> (**фото 59**) в Арагацотне.

В пределах современного Раздана этот тип хачкарной композиции есть сразу на трех хачкарах. Один из них стоит за церковью Св. Григора (**фото 60**), второй – «Капуйт Хач<sup>82</sup>» – стоит возле новой часовни Капуйт Хач (**фото 61**) и третий хачкар находится на территории Разданской ГЭС,

---

<sup>79</sup> Юшуршр, сс. 100-101.

<sup>80</sup> В Гарни этот тип композиции с растительным элементом у вершины креста практически отсутствует. Здесь есть только одно изображение на хачкаре конца XII-XIII вв., где виден небольшой росток с листьями, развернутыми во внутрь (**фото 68**).

<sup>81</sup> На территории Арагацотна это единственный хачкар с подобной композицией.

<sup>82</sup> Хачкар называется Капуйт Хач, т.к. считается, что он лечит кашель (Капуйт *ҳаз*). Хачкар 1426 г. в Аштараке имеет аналогичное название. Очевидно, что название было дано хачкарам значительно позже.

в часовни Св. Акопа (**фото 62**). Все три хачкара похожи между собой и имеют схожие размеры (Табл. 1.).

**Таблица 1**  
**Размеры ранних хачкаров 9 в. в окрестностях г. Раздан**

Хачкары	Высота плиты	Ширина плиты	Толщина плиты	Глубина рельефа
1. Хачкар у церкви Св. Григора	1,74 м	1,00 м	0,31 м	4 см
2. Хачкар «Капуйт Хач»	2,00 м	1,09 м	0,24 м	5 см
3. Хачкар в часовни Св. Акопа	1,43 м	0,92 м	0,19 м	3 см

Наиболее тщательно выполнена композиция хачкара «Капуйт Хач», которая расположена на полуовальной плите. Хачкар имеет невысокий постамент. На плите изображен большой крест удлиненной формы, установленный на стилобате, который выполнен линией двойного полувалика. На концах крыльев креста пара одинарных шишек. Произрастающие из вершины креста ростки лозы с двумя массивными гроздьями винограда на концах симметрично спускаются до перекрестия креста. Тонкие линии лозы аккуратно подчеркивают полуовальную форму глубокого фона (около 3 см.), удаленного вокруг креста и виноград. По бокам хачкарной плиты оставлен простой каменный бортик.

Мотив «проросшей» вершины креста с крупными гроздьями винограда является наиболее характерным для хачкаров конца IX-X вв.. Самый ранний хачкар с подобной композицией из Мец Мазра<sup>83</sup> датируется 881 годом. Принимая во внимание размеры и технику рельефа и учитывая сходство разданских хачкаров между собой и с хачкаром из тегерского монастыря и Мец Мазра, все хачкары можно датировать концом IX в..

Развиваясь композиция с «проросшей» вершиной креста на хачкарах 10 в. усложняется за счет структуры композиции и за счет орнамента. У основания креста на многих хачкарах 10 в. появляется пышная пальметта, листья которой заканчиваются шарами с изображением многолепестковых розеток. Эти хачкарные композиции украшаются архаичными орнаментальными мотивами<sup>84</sup>. Хачкары с такой композицией есть в Меградзоре (**фото 63**), Джрарате (**фото 64**), Лернанисте (**фото 66**), в

<sup>83</sup> Հայկական խաչքարեր / Stepan L. Uqarjani, Ljurni, 1973, նկ. 9:

<sup>84</sup> «Мотив» – простейшая составная часть орнамента.

монастыре Кечарис в Цахкадзоре (**фото 72**) и в других местах.

Среди меградзорских хачкаров, установленных сейчас у дверей церкви 1881 г. на юго-западе села и внутри нее, сохранились два хачкара, которые предположительно относятся к концу 10 в. (**фото 63, 74**). Один из них, вставленный в стену церкви (**фото 63**), привлекает внимание изображением больших гроздей винограда на концах лозы, проросшей из вершины креста, а также изображением двух небольших розеток в форме цветка под горизонтальными крыльями креста, которые, расширяясь к концам, заканчиваются парой одинарных шаров. Крылья этого креста по центру декорированы зигзагом. Внизу композиции, у основания удлиненного креста, берет начало пышная пальметта с тремя отдельными листьями по бокам, которые поднимаются к перекрестью. По обе стороны от креста расположены две шестилепестковые розетки.

Хачкар<sup>85</sup> в церкви Св. Карапета в Джрарате, (**фото 64**) похож на меградзорский и имеет одинаковые орнаментальные элементы, такие как архаичный орнамент зигзага на крыльях креста. Крест в композиции джраратского хачкара установлен на шесте и стилобате, где от основания креста в обе стороны поднимаются листья пальметты с одинарными шарами на конце каждого листа. Пальметта хачкара из Джрарата, скорее всего, не закончена, т.к. ее грубое изображение диссонирует с тщательно разработанным орнаментом других элементов композиции. На обоих хачкарах плоды винограда имеют крупные формы, где рельеф сетки подчеркивает структуру этих плодов. Подобное изображение гроздей винограда типично для некоторых хачкаров 10 в.<sup>86</sup> Глубина фона у перекрестия на хачкаре из Джрарата около 2 см. Для хачкаров этого периода характерна широкая плита наверху, сужающаяся к низу.

Учитывая то, что Джраратский хачкар имеет и определенное сходство с хачкаром «Св. Григор» из монастыря Масруц Анапат (**фото 65**), который датируется 976 г.<sup>87</sup>, мы предполагаем, что хачкары из Джрарата и Меградзора относятся к концу X в.

Вышеописанная композиция с мотивом «проросшей» вершины креста есть и на хачкаре из села Лернанист (бывшее Верин Ахта). Этот

---

<sup>85</sup> Высота хачкара – 1,20 м., ширина – 0,78 м.

<sup>86</sup> В частности, мы видим его на хачкарах из Гегаркуника и Норатуса (Խշշրիւր, с. 103-105, ил.114, 116).

<sup>87</sup> Խշշրիւր, с. 101, ил. 109.

хачкар стоит у стены церкви Богородицы<sup>88</sup> (**фото 66**) и выглядит очень монументально. Изображение креста с пальметтой на этом хачкаре приподняты над фоном, и глубина рельефа около 6 см. Композиция не имеет бокового пояса, а по всей поверхности плиты процарапана надпись, буквы которой сильно выветрились. Композиция хачкара из Лернаниста несколько отличается от вышеописанных хачкаров, однако на этом хачкаре, как и на хачкарах из Меградзора и Джрарата, активно используются изображения розеток с мотивом цветка. Крылья креста и концы листьев пальметты на хачкаре в Лернанисте украшены мелкими розетками с шестью, восемью и двенадцатью лепестками, которые являются характерным элементом многих композиций X в.. К примеру хачкар 996 г.<sup>89</sup> из Норадуса «Св. Христофор» имеет в композиции многочисленные розетки, которые украшают концы листьев пальметты, произрастающей из основания креста и спускающейся к перекрестью из вершины креста. Учитывая структуру композиции и технику выполнения ее рельефа, можно предположить, что, как и предыдущие, хачкар из Лернаниста относится к концу X в..

Хачкар<sup>90</sup> из монастыря Кечарис (**фото 72**), который вставлен в общую стену, состоящую из хачкаров разных времен, имеет тот же, выделенный нами второй тип композиции, что и вышеописанные хачкары. Судя по изображению креста и технике выполнения рельефа, этот хачкар относится к концу X в..

В Котайке среди хачкаров X века есть хачкары, схожие с вышеописанными, но вершина креста здесь остается «свободной», т.е. без растительного мотива. Эти ранние хачкары являются результатом развития хачкарной композиции первого типа, и их следует отнести к первому типу композиции. К примеру, этот тип композиции мы видим на раннем хачкаре из Меградзора (**фото 74**) и на хачкаре в Бжни, установленном у входа на кладбище (**фото 67**). Композиция хачкара из Бжни (**фото 67**) практически повторяет ранний хачкар из Кечариса (**фото 72**), за исключением того, что вершина креста на хачкаре в Бжни остается «свободной». Ранний хачкар из Меградзора (**фото 74**), который стоит сейчас у входа в

---

<sup>88</sup> Эта церковь также называется Св. Купель (Սր. Աջափնի), т.к. купель в стене церкви постоянно наполнена водой и по местному преданию эта вода целебна.

<sup>89</sup> Շահինյան Ա., Указ. соч., ил. 75; Խաչար, с. 106, ил. 122.

<sup>90</sup> Высота плиты-1,10 м, ширина-0,60 м.

церковь, также не имеет растительного мотива на вершине креста, однако в целом он похож на хачкар, встроенный в стену церкви с проросшей вершиной (**фото 63**). Но, несмотря на схожесть в изображении, хачкары относятся к различным композиционным типам.

На ранних хачкарах из Меградзора внимание привлекают крупные розетки в виде цветов над и под перекрестием, которые являются характерным элементом этих хачкаров. Можно предположить, что оба хачкара (**фото 63, 74**) были выполнены одним и тем же мастером, и, следовательно, обе композиции – с растительным элементом у вершины креста и без него – развивались одинаково и использовались параллельно друг другу в одно и то же время, т.е. в конце X в..

Композиция небольшого хачкара<sup>91</sup> на средневековом кладбище ниже села Кахси (**Раздан, фото 75**) – единственная в изучаемом регионе. Вершина этого креста вместо лозы с плодами украшена еще одним небольшим крестом<sup>92</sup>, т.е. композиция этого хачкара состоит из большого и маленького креста, расположенных друг над другом. Хачкар вырезан на каменной плите с закругленными краями и не имеет выступа внизу плиты. Глубина фона – 3 см, а по краю плиты оставлен широкий бортик.

К третьему композиционному типу относятся хачкары, где растительный мотив, пальмовые ветви или плоды винограда, позже граната не связаны с вершиной креста, а, располагаясь в межкрестии, спускаются или поднимаются к центру креста из углов композиции (**фото 52, 53, 55, 58, 70, 71**). Этот растительный мотив характерен для раннехристианских крестных композиций равноконечного креста в медальоне<sup>93</sup>, т.к. при изображении креста в круге растительный элемент не может быть соединен с вершиной креста. Эта крестная композиция с пальметтой у основания креста корнями уходит в раннее средневековье, отсылая к крестным композициям на базах в Ереруйке, Аване, Талине (**фото 13, 15, 16**). В конце IX в. эта структура почти без изменения перешла на хачкары, к примеру, на хачкар из Раздана (**фото 52**) и Гарни (**фото 53**) или на один из трех ранних хачкаров в новой часовне неподалеку от Талина.

Один из талинских хачкаров имеет круглую форму плиты, а два других выполнены на больших каменных стелах. Одна из стел разбита по-

---

<sup>91</sup> Высота – 1,06 м, 0,68 м, толщина плиты – 0,22 м.

<sup>92</sup> О символическом значении см. Юшүршүр, с. 45, 46.

<sup>93</sup> См. раннехристианские крестные композиции в Парпи (фото 1, 2, 3)

полам (**фото 50, схема 7**). Композиция разбитого на две части хачкара<sup>94</sup> относится к третьему, выделенному нами, типу хачкарной композиции. Здесь на хачкаре изображен сильно вытянутый и установленный на стилобате крест. Он похож на кресты раннехристианских стел<sup>95</sup>. Такое вытянутое изображение определяется тем, что крест размещен по всей поверхности каменного мегалита. Свободное пространство вдоль вертикальной оси этого креста заполнено симметричными парами миндалевидных по форме листьев, а перекрестие украшено растительным мотивом колосьев с листьями, которые расходятся от центра креста к периферии (**схема 7**). Крест на хачкаре выполнен плоскими широкими линиями. Фон удаленный вокруг элементов композиции, оставляет по бокам и внизу плиты каменный бортик. Исходя из структуры композиции и техники построения орнамента на плите, где рельеф выполнен достаточно грубо, хачкар скорее всего принадлежит концу IX-началу X века.

Нестандартные формы и большие размеры этих трех талинских хачкаров объединяют их между собой, и скорее всего, именно на этом основании А. Шагинян датирует все три хачкара 8-ым веком<sup>96</sup>. Мы придерживаемся иного мнения. В первую очередь следует отметить, что два вытянутых хачкара сильно отличаются от большого круглого хачкара и структурой и орнаментальной техникой композиций.

Композиция круглого хачкара также относится к третьему композиционному типу. На хачкаре представлена раннехристианская композиция равноконечного креста в медальоне, где медальоном является вся хачкарная плита, радиус которой составляет 1,20-1,30 м. На стадии развития ранних хачкаров предпочтение часто отдавалось овальной и полуовальной форме изобразительного поля, которая символизировала медальон. Для передачи той же идеи медальона на хачкаре IX в. из монастыря Гегард<sup>97</sup> (**фото 56**) и на небольшом раннем хачкаре из Раздана (**фото 57**) используется овальная форма глубокого фона вокруг креста. Однако хачкар в Талине является единственным примером, где вся круглая по форме плита хачкара является медальоном, радиус которого составляет

---

<sup>94</sup> Общая высота этого хачкара равна 2,20 м, ширина около – 0,60 м.

<sup>95</sup> Например, на раннехристианских стелах в Талине (Հալիսի խաչքարեր, ил. 29, 30) или стеле из Агарака (**Առաքելյան Բ.**, Указ. соч., с. 22).

<sup>96</sup> **Շահինյան Ա.** Указ. соч., таб. 44, 45.

<sup>97</sup> Размеры хачкара – 0,72×0,65×0,11 м.



1,20 м. Свободное пространство между крыльями креста в композиции этого хачкара заполнено абстрактным растительным мотивом листьев (**фото 49**). Интересно отметить, что композиция талинского хачкара в целом повторяет композицию равноконечного креста в медальоне на серой капители у стен ереруйкской базилики (**фото 13**). Так, форма равноконечного креста на круглом талинском хачкаре аналогична форме креста в композиции ереруйкской капители и имеет крылья с узким основанием у перекрестия, которые, расширяясь, раздваиваются на концах. Крылья креста в обеих композициях украшены парой круглых одинарных шишек на концах и одной шишкой по середине каждого крыла. Шишки имеют углубление в центре и обведены полуваликом. В обеих композициях крылья выполнены витым веревочным орнаментом. В Ереруйке этот орнамент сильно выветрился, но еще заметен на некоторых участках. Межкрестие талинского креста заполнено абстрактным растительным орнаментом, где листья направлены от периферии к центру креста, а не наоборот, как в композиции ереруйкской капители. Обе композиции построены по распространенной раннехристианской схеме изображения равноконечного креста в медальоне, где крест построен на основе дуги окружности.

Как мы отметили выше, композиция большого круглого хачкара из талинской часовни значительно сложнее, чем композиции двух других хачкаров. В техническом плане эта композиция несопоставима и с прочими хачкарами конца IX-начала X вв. Рельефное изображение этого хачкара имеет несколько орнаментальных уровней (**фото 49**). Так, верхний уровень изображения – это рельефная поверхность креста, а растительный орнамент на плите, заполняющий межкрестие и свободное поле между парными шишками на концах крыльев креста, представляет собой более глубокое изображение. Подобная техника орнамента не характерна для ранних хачкаров. Двуплановость орнамента на хачкарах<sup>98</sup> появляется только к середине XI в.. Исходя из вышесказанного, вопрос датировки большого круглого хачкара в Талине требует уточнения при сравнении его изображения с другими рельефами.

Помимо крестной композиции на капители из Ереруйка, похожий равноконечный крест в медальоне виден на одной из фотографий архи-

---

<sup>98</sup> Она используется в композиции одного из хачкаров 1041 г. возле церкви Св. Ованеса в Цахац-Каре, где, судя по высокой технике выполнения рельефа, хачкары были сделаны анийскими мастерами.

тектурных фрагментов в Ани<sup>99</sup> (**фото 51**). На фотографии отображена рельефная бровка над окнами церкви, украшенная незамысловатой резьбой. Н. Токарский пишет, что «вырезанные на той же плите розетки и медальон с крестом ... были на этой церкви не единственным случаем»<sup>100</sup>. Церковь в Ани первоначально датировалась Н. Марром VIII в., но исследуя архитектурное строение по тщательно сделанным фотографиям, Н. Токарский приходит к выводу, что церковь относится к началу XI в.<sup>101</sup>. Таким образом, подобную форму креста в медальоне мы встречаем на архитектурном фрагменте начала XI в.. Скорее всего, композиция круглого хачкара относится к этому же периоду, и, если учесть высокий технический уровень выполнения рельефа на талинском хачкаре, то можно предположить, что круглый хачкар в Талине был сделан мастером или мастерами из г. Ани в конце X-начале XI вв..

Косвенным доказательством того, что схема хачкарной композиции круглого талинского хачкара использовалась в конце X-начале XI вв., является хачкар 975 г.<sup>102</sup> из Неркин Талина, где есть небольшое схематическое изображение этой же композиции, которое размещено над надписью по случаю восстановления двух церквей (**фото 55**)<sup>103</sup>.

В ранних композициях Арагацотна и Котайка наблюдаются некоторые закономерности развития изобразительного ряда хачкаров. Так, к концу X в. в композициях третьего типа растительный мотив листьев в межкрестии креста на многих хачкарах замещен плодами винограда (позднее – граната). Ярким примером такого замещения является композиция хачкара из Неркин Талина (**фото 58**), где развитие композиции хорошо заметно на примере растительного мотива над перекрестием. Пальмовая ветвь с одной стороны здесь замещена изображением винограда, и получается, что с одной стороны креста изображена гроздь винограда, а с другой – лист. Этот процесс замечен еще на некоторых ранних хачкарах Котайка, где в изображении над перекрестием трудно определить, что

---

<sup>99</sup> Фотографии сделаны во время экспедиции Н. Марра в 1911 г. в Ани отцом и сыном Вруйрами. Фотографии чудом уцелели в разных архивах и в дальнейшем были собраны Н. Токарским, который на их основании провел архитектурное исследование одной из церквей, открытой Н. Марром в Ани (**Токарский Н. М.**, По страницам истории..., с. 6, таб. 34).

<sup>100</sup> **Токарский Н. М.**, По страницам истории, с. 17, табл. 34.

<sup>101</sup> **Токарский Н. М.**, Архитектура, с. 21, табл. 34.

<sup>102</sup> Высота плиты – 1,60 м, ширина – 0,70 м, толщина плиты – 0,28 м.

<sup>103</sup> **Շահինյան Ա.**, Указ. соч., с. 17, табл. 67.

представляет собой растительный мотив: плоды винограда или листья (фото 52, 71). Похоже, что некоторые мастера просто совмещают оба мотива.

В этом отношении интересен фрагмент хачкара<sup>104</sup>, встроенного в стену церкви Богородицы (1892-1906 гг.) в Лернанисте (Верин Ахта, фото 70). Здесь, в межкрестье равноконечного креста, с четырех сторон спускаются растительные мотивы, которые можно интерпретировать и как гроздь винограда, и как листья пальмы, т.к. гроздь винограда в изображении здесь разделена пополам.

На хачкаре 986 г. из Мугни (фото 73) вместо винограда в углах хорана изображены плоды граната, которые не соединены с вершиной креста.

Следует отметить, что замена листьев на плоды винограда, а позже и на плоды граната, характерна для хачкарных композиций третьего типа, где растительный элемент не соединен с вершиной креста, в то время как на хачкарах с композициями второго типа наблюдается обратный процесс. На хачкарах с композицией «проросшей» вершины креста, где лоза украшена крупными гроздьями винограда (фото 59-66, 72), в конце X в. появляются изображения, где вместо винограда используются пышные пальмовые листья. Наиболее ярко это отображено на хачкарах XI в. (фото 81, 86, 102). Мотив пышных пальмовых ветвей, произрастающих из вершины креста, не переходит границ XI в., а с конца XII-начала XIII вв. вновь доминирует изображение с плодами винограда, к которым часто добавляются и плоды граната (фото 161-163).

Помимо растительного мотива над перекрестием во второй половине 10 в. в структуре композиций Арагацотна и Котайка заметны и другие признаки развития композиции. В первую очередь, это касается «хоранов»<sup>105</sup>. Как отмечает Г. Петросян, появление хорана на хачкарной стене существенно отличает хачкарную крестную композицию от крестной композиции раннехристианского периода, т.к. именно наличие хорана на хачкаре передает идею святости креста и представляет его объектом поклонения<sup>106</sup>. «Хоранами»<sup>107</sup> в армянских рукописях назывались обрам-

---

<sup>104</sup> Высота – 0,56 м, ширина – 0,44 м.

<sup>105</sup> Под «хоранами» в хачкарной композиции подразумевается орнаментальная ниша, в которую «вписан» центральный крест.

<sup>106</sup> Ёւշրշր, с. 266.

<sup>107</sup> «Хоран» в средневековой культуре обозначал палатку, легкое деревянное строение, дом

ления канонов Евсевия в виде легкого архитектурного строения по типу беседки, со сводом и колоннами. Схожую архитектурную форму «хорана» мы находим и на некоторых хачкарах (**фото 58**) конца X в..

Наиболее раннее изображение хорана с выраженной архитектурной формой можно увидеть на вышеотмеченном хачкаре из Неркин Талина (**фото 58**). Этот хачкар с полуовальной формой в верхней части плиты является интересным примером хачкара, где в оформлении хорана хорошо видна архитектурная форма по типу беседки, а в изображении пальметты заметны элементы вновь формирующихся декоративных форм. Полуовальная плита этого хачкара по краю, выше перекрестия, обведена широким орнаментальным поясом в форме арки, которая по краям опирается на орнамент, выполненный в виде витых колонн, что и передает идею свода беседки. Подобное оформление креста в центре хачкара и определяет появление глубокого хорана на хачкарах 11 в., а также приводит к тому, что мотив бокового орнаментального пояса на этих хачкарах меняется на уровне горизонтальных крыльев креста (**фото 78, 79, 92, 94**).

Рельеф в композиции хачкара из Неркин Талина (**фото 58**) выполнен достаточно искусно, а крест пропорционален и имеет чуть вытянутое основание. Крылья креста орнаментированы витым веревочным узором, а на концах украшены одинарными шарами, между которыми помещен небольшой мотив, напоминающий изображение лилии<sup>108</sup>.

Основание креста этого талинского хачкара украшено пальметтой, которая состоит из двух пар ветвей, где одна пара по обе стороны креста поднимается вверх до перекрестия, а вторая – едва заметна внизу плиты. Оба мотива соединены шестом (двойным полуваликом), на котором установлен крест. Примечательно, что здесь уже появляется вторая пара листьев пальметты, хотя на этом хачкаре она еще сильно отличается от сложной пальметты XI в., состоящей из вертикальных и горизонтальных ветвей, соединенных петлей между собой (**фото 78-83**).

Учитывая форму хачкарной плиты, которая расширяется в верхней части и сужается книзу, а также такие элементы композиции, как одинарные шары на концах креста и своеобразная форма пальметты, хачкар из

---

садовника, театр, зал во дворце, нишу. В священном писании небесный свод в переносном значении также назывался «хораном». «Хораном» также называют саму церковь (Свири́н А.Н. Миниатюра древней Армении, М., 1939, с. 28; Խշրշր, с. 266).

<sup>108</sup> Изображение в виде лилии у конца крыльев креста характерно и для хачкаров XI в. (Խշրշր, с. 119).

Неркин Талина предположительно относится к концу X в.. В композиции этого хачкара заметны новые элементы декора, такие как обрамление хорана и горизонтальный элемент пальметты, которые определяют направление в развитии хачкарной композиции XI в..

Обобщая материал, мы можем сделать следующие выводы: архитектурная форма хачкаров на начальном этапе развития культуры еще только определяется и первые хачкары достаточно разнообразны в своем объемном решении и просты в плане композиции. Учитывая то, что ранние хачкарные композиции в целом повторяют схему изображения раннехристианских крестных композиций и развиваются на основе их структуры, типологию ранних хачкаров более целесообразно было проводить по характеру схемы построения этих композиций. Таким образом ранние хачкары подразделяются на три композиционных типа, которые определяются изображением растительного элемента у вершины центрального креста. Сопоставительный анализ этих композиций показывает, что все три типа развивались и использовались почти параллельно, в одно и то же время, которое охватывает период с конца IX по X вв.. Хачкары IX в. в структурном плане и по технике выполнения орнамента еще достаточно просты, но к концу X в. технический уровень выполнения композиции повышается, появляются новые формы декора, которые и определяют развитие культуры хачкаров в XI в.. В целом ранние хачкары Арагацотна и Котайка схожи между собой и региональных отличий на этом этапе еще не наблюдается.

### **Хачкары XI в.**

К началу XI в. процесс формирования хачкара как самостоятельного средневекового монумента практически завершен и с этого времени уже можно говорить о взаимном развитии архитектурной формы и хачкарной композиции на плите<sup>109</sup>. В общей своей массе хачкары XI в. достаточно неоднородны. Среди них встречаются стелы, высота которых достигает 1,5-2 м, со сложным композиционным решением и многослойным рельефом, выполненным на высоком техническом уровне. Одновременно есть и небольшие, простые хачкары. Естественно, что подобное явление существовало на протяжении всей культуры, но именно в этот период

---

<sup>109</sup> Юшүршр., с. 111.

заметно значительное расхождение в качестве хачкаров со схожими композициями. Это положение, скорее всего, связано с общими принципами развития культуры и архитектуры багратидского царства и непосредственно с развитием столицы Багратидов городом Ани<sup>110</sup>.

Относительная политическая стабильность в Центральной Армении с конца X-начала XI вв. соотносится с периодом правления Гагика I Багратуни (990-1020 гг.), когда страна достигает высшего расцвета. Крепость Ани становится столицей царства Багратидов еще в 961 г., и с этого момента город Ани, расширяясь и развиваясь с большой быстротой, превращается в крупный, многолюдный, благоустроенный центр ремесел, торговли и культуры. С 992 г. престол католикоса также переносится в Ани, что, в свою очередь, придает городу еще больший вес<sup>111</sup>.

Хачкары Ани в целом не изучены, а на примере нескольких хачкаров трудно судить о типе всех хачкарных композиций столицы, однако, судя по известным хачкарам, структура этих композиций достаточно однотипна (**фото 78, 79**). Один из известных хачкаров Ани находится над круглым окном, на западной фронтальной стене кафедрального собора Св. Богородицы, строительство которого было закончено царицей Катрамиде в 1001 г.<sup>112</sup>, о чем говорится в надписи на стене собора. На основании этой надписи анийский хачкар, встроенный в стену собора, датируется 1001 г. (**фото 78**)<sup>113</sup>. Другой анийский хачкар 11 в. заложен в западную стену церкви Спасителя (**фото 79**)<sup>114</sup>, которая была построена Абулгарибом Пахлавуни в 1036 г.<sup>115</sup>. Еще несколько хачкаров с похожей композицией мы находим в стене собора в Мрене, близ Ани (**фото 80**)<sup>116</sup> и, скорее всего, эти хачкары также сделаны анийскими мастерами.

Сопоставляя и анализируя композиции перечисленных анийских хач-

---

<sup>110</sup> Токарский Н. М., Архитектура ..., с. 186.; Марр Н. Я., Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Л.-М., 1934, с. 133.

<sup>111</sup> После образования царства Багратидов престол католикоса находился неподалеку от Ани в поселении Аргина (См. **Օրմանյան Մ.**, Ազգայնագիտություն, հ.Ա., Էջմիածին, 2001, էջ 1357-1358).

<sup>112</sup> Токарский Н.М., Архитектура..., с. 140-143.

<sup>113</sup> **Շահինյան Ա.**, Указ. соч., ил. 76.

<sup>114</sup> Խաչքար..., с. 118, ил.146.

<sup>115</sup> Токарский Н.М., Архитектура..., с. 150.

<sup>116</sup> Հայկական Խաչքարեր, ил. 175. В книге мренские хачкары датируются XIII-XIV вв., но, судя по композиции, они принадлежат к XI в..

каров XI в. (**фото 78, 79, 80**), которые во многом схожи между собой, можно выделить несколько наиболее характерных признаков их композиционных конструкций и орнаментальных мотивов:

- равноконечный крест в этих композициях, как правило, занимает половину хорана (**фото 78, 80**), а в отдельных случаях его нижнее крыло незначительно вытянуто (**фото 79**);

- крылья креста в композиции украшены парой тройных почек, а центр креста выделен шишкой (**фото 78, 80**);

- пальметта под крестом в начале 11 в. уже приобретает ту характерную сложную конструкцию, которая состоит из вертикальной и горизонтальной части. Верхняя, вертикальная, часть пальметты имеет растительный мотив, расположенный параллельно вертикальной оси креста, а нижний, горизонтальный, соответственно, расположен параллельно горизонтальным крыльям креста. Листья вертикальной части выполнены двойным полуваликом и заканчиваются небольшими шарами. Мотив горизонтальной пальметты образуется от переплетения двух ветвей, спускающихся из-под верхней части пальметты. Образуя петлю посередине (**фото 78-83**), пышные пучки стилизованных листьев расходятся в обе стороны. Обе части пальметты расположены друг под другом<sup>117</sup>;

- хоран анийских хачкаров обрамлен орнаментальным поясом, который трактуется как арка с пилонами. В результате такой трактовки орнамент бокового пояса состоит из двух мотивов, которые меняются на уровне горизонтальных крыльев креста. К примеру, на хачкаре 1001 г. (**фото 78**) орнаментальный пояс имеет два рельефных мотива. Один – мотив «каштановых» листьев, который расположен на арке над крестом, и как отмечает Н. Токарский, «явно ведет свое происхождение от орнамента в обрамлении круглых окон Звартноца»<sup>118</sup>. Второй мотив, расположенный по бокам композиции, представляет собой переплетение двойного полувалика, с шарами, вставленными между плетением;

- верхние углы хачкарной плиты, над орнаментальным поясом, заняты небольшими пальметтками, что также характерно для хачкаров XI в..

Опираясь на приведенный выше анализ, можно сказать, что активное

---

<sup>117</sup> В дальнейшем этот тип пальметты определяется термином «анийский» тип пальметты. Название выбрано условно, т.к. первая датированная композиция с подобной пальметтой есть на хачкаре 1001 г. из Ани.

<sup>118</sup> Токарский Н.М., Архитектура..., с. 192.

развитие хачкарной композиции в 11 в. приводит к появлению более унифицированной структуры, основные элементы которой встречаются на хачкарах XI в. практически повсеместно<sup>119</sup>.

Хачкары XI в. в изучаемом регионе немногочисленны. Выделенные в предыдущей главе типы ранних хачкарных композиций, которые были характерны для X в., теперь заметны только на небольших простых и архаичных по виду хачкарах (**фото 87-89**). Одновременно существуют и другие хачкары, выполненные на высоком техническом уровне с высокой степенью детализации орнамента, как, к примеру, хачкар XI в. из Бжни (**фото 102**). Различия между некоторыми хачкарами столь разительны, что для сопоставительного анализа исследуемые хачкары XI в. были поделены на четыре «группы» по качеству технического воплощения вышеописанной композиции на плите. Эта характеристика является наиболее показательной для данного периода, т.к. на этих хачкарах практически одна и та же «анийская» структура, но воплощена она на хачкарной стеле по-разному.

В первую группу входят хачкары, которые имеют простое и архаичное изображение в композиции. В целом она состоит из равноконечного креста с пальметтой, где тем или иным способом отмечен горизонтальный элемент сложной «анийской» пальметты. Эти хачкары чаще встречаются в Арагацотне, в крепости Амберд (**фото 87-89**), Бюракане (**фото 90**) и Аруче (**фото 91, 92**).

Небольшие по размерам хачкары Амберда, скорее всего, были сделаны местным мастером или мастерами. Они просты в композиционном и техническом плане. Крылья креста на концах одного из хачкаров (**фото 88**) имеют пару одинарных шаров, а хачкарная плита по краю имеет пояс из архаичного орнамента треугольников. В целом, эти хачкары напоминают ранние хачкары IX-начала X вв., но в композициях здесь есть схематически выполненная горизонтальная анийская пальметта (**фото 87-89**).

Эта же деталь декора заметна и на хачкаре из Бюракана (**фото 90**). Особое внимание на этом хачкаре привлекает техническое несоответствие рельефа основных элементов композиции. Так, центральный крест этого хачкара сделан достаточно искусно, в то время как изображение пальметты имеет более грубый и примитивный вид. Крест хачкара с чуть удлиненным основанием выполнен двойным полуваликом и имеет пару

---

<sup>119</sup> Юшэри, с. 118.



одинарных шаров на концах крыльев креста. Пальметта этого хачкара состоит из двух частей – вертикальной и горизонтальной, где верхняя часть более пропорциональна, т.к. имеет уже устоявшуюся форму, а нижняя часть выполнена схематично и безыскусно, т.к., скорее всего, этот элемент является нововведением. Основываясь на деталях композиции, хачкар можно датировать первой половиной 11 в.

Хачкары села Аруч неоднородны. Здесь встречаются относительно простые хачкары (**фото 91**), относящиеся к первой группе, и хачкары, выполненные более искусно (**фото 92, 93**).

Композиция одного из аручских хачкаров (**фото 91**) нанесена на каменную глыбу, торчащую из земли. Этот хачкар имеет простую композицию с общим глубоким фоном изображения и орнаментальным поясом из спиралей. В центре композиции этого хачкара равноконечный крест, с расширяющимися к концам крыльями, которые украшены парой двойных шишек, что встречается крайне редко. Над перекрестием, по обе стороны креста изображены еще два равноконечных креста. Пальметта под крестом схематична, и изображение более характерно для композиций 10 в., но похоже, что в пальметте изображена только горизонтальная ветвь, что и позволяет отнести этот аручский хачкар к XI в..

Во вторую группу выделены хачкары с композициями, которые выполнены на более высоком техническом уровне, чем в предыдущей группе. Хачкары второй группы больше похожи на вышеописанные анийские хачкары, однако в декоре их композиций нет того искусного орнамента с высокой степенью детализации, который характерен для работ анийских мастеров (**фото 78-82**). Хачкары второй группы, по всей видимости, были выполнены по примеру анийских умелыми местными мастерами. В этой группе два хачкара из Аруча, хачкары из Аштарака, Авуц Тара (**фото 94, 95**), Макраванка (**фото 83, 84**), а также хачкары установленные в окрестностях Агавнадзора<sup>120</sup> (**фото 85, 86**).

Кроме простых хачкаров с архаичной композицией в Аруче есть еще несколько хачкаров (**фото 92, 93**), которые сделаны на более высоком техническом уровне. Они имеют сходства с композициями анийских хачкаров. Так, в частности, один из хачкаров (**фото 92**) напоминает композицию хачкара вставленного в стену церкви Спасителя в Ани (**фото 79**).

---

<sup>120</sup> Эти хачкары находятся по дороге в Агавнадзор, на правом берегу канала, между Джаратом и Агавнадзором. Мы отнесли их Агавнадзору. Однако в самом Агавнадзоре хачкаров нет.

Фрагмент второго установлен на постаменте и представляет собой нижнюю часть плиты с изображением пальметты (**фото 93**), которая похожа на пальметты в композициях мренских хачкаров (**фото 80**), отличающихся изящной формой. В орнаменте мренских пальметт используется орнамент «елочки» и «бус», эти же мотивы мы видим и в Аруче.

Единственным датированным хачкаром XI в. в изучаемом регионе является хачкар 1039 г. из монастыря Макраванк (Раздан) (**фото 83, 84**), а остальные хачкары датируются по сходству с этим и по аналогии с другими известными и датированными хачкарами XI в., и, в частности, с хачкарами 1041 г. из Цахац-Кара (**фото 81, 82**).

Хачкар 1039 г. сохранился только во фрагментах – нижняя часть хачкарной плиты (**фото 83**) и небольшая верхняя часть хорана (**фото 84**), которые стоят у стены церкви Богородицы. Выступ внизу хачкарной плиты наполовину закопан в землю. Судя по размерам фрагментов, хачкар был достаточно большим<sup>121</sup>. На нижнем фрагменте хачкарной плиты сохранилось изображение основания креста с парой тройных почек на конце. У основания креста частично видна нижняя часть вертикальной пальметты и горизонтальная конструкция сложной «анийской» пальметты, которая представляет собой стилизованный растительный орнамент с петлей посередине и спиральями на концах условных листьев. Форма этого элемента имеет сходство с горизонтальной частью пальметт на хачкарах из Цахац-Кара (**фото 81, 82**) и с анийским хачкаром в стене храма Спасителя (**фото 79**). На нижнем фрагменте макраванского хачкара (**фото 83**) видно, что крест установлен на трехступенчатом стилобате, где указана дата «ԹՎ :ՆՁԸ:» (1039 г.).

Вертикальные ветви пальметты макраванского хачкара 1039 г., которые частично видны под крестом у края сломанной плиты, были выполнены полосками орнамента с мотивом «бус». Схожее изображение пальметты есть и на двух хачкарах, которые установлены по дороге в Агавнадзор. Здесь видны полосы с орнаментами «бус» и «плетением веревки» (**фото 85, 86**).

Судя по второму, небольшому фрагменту макраванского хачкара, вершина креста в его композиции была украшена виноградной лозой с гроздьями (**фото 84**), где плод винограда подхватывался снизу еще одной

---

<sup>121</sup> Нижний фрагмент хачкара 1039 г. имеет высоту 1,42 м, ширину 1,11 м и толщину плиты 0,20 м; глубина резьбы-3 см.

веткой, создавая замкнутый сегмент по обе стороны креста. Такая интерпретация мотива с «проросшей» вершиной креста более характерна для хачкарных композиций XII-XIII вв.<sup>122</sup> На хачкарах XI в. гроздь винограда есть в композиции хачкара из Цахац-Кара (**фото 82**).

На хачкарах XI в. вместо виноградной лозы значительно чаще встречается мотив «больших пальмовых листьев», которые, произрастая из вершины креста, спускаются до перекрестия. Этот мотив встречается на одном из хачкаров в Цахац-Каре (**фото 81**), в Агавнадзоре (**фото 86**), Бжни (**фото 102**). В отличие от мотива с «гроздьями винограда», который не только переходит на хачкары XIII в., но и получает дальнейшее развитие в XV в., «пальмовые листья» не перешли границ XI в., и поэтому его можно считать характерным признаком композиций этого периода.

При сопоставлении хачкаров второй группы из Макраванка и Агавнадзора становится ясно, что несмотря на различия в их размерах, все три композиции имеют сходство. Они выполнены на высоком техническом уровне, но без мелкой детализации орнамента и на всех хачкарах есть такой характерный для этого периода элемент, как сложная «анийская» пальметта, орнамент которой схож на всех трех хачкарах. Интересно, что мотив у вершины креста в композициях этих хачкаров различен: в одном случае, это гроздь винограда (**фото 84**), во втором – это свободная вершина креста (**фото 85**), и в третьем – это листья пальмы (**фото 86**). Таким образом, мы видим, что все три варианта используются параллельно друг другу в одной и той же композиционной структуре. Судя по сходству композиций и учитывая то, что хачкары были установлены недалеко друг от друга, можно предположить, что они были выполнены одним и тем же мастером, который, скорее всего, работал при монастыре Макраванк, где и сейчас находятся фрагменты большого хачкара 1039 г.

Ко второй группе следует отнести и хачкары из храма Циранавор в Аштараке (**фото 95**) и из монастыря Авуц Тар (**фото 94**). Несмотря на небольшие различия в деталях, эти хачкары похожи и схожи с хачкаром, который встроен в стену Мренского собора (**фото 79**). Хачкар в Аштараке разбит посередине, и внутри храма оба фрагмента стоят рядом. Он имеет вытянутую прямоугольную форму с выступом в нижней части плиты. Хачкар из Авуц Тара сделан из красного туфа и также разбит. Хачкары

---

<sup>122</sup> В Аштараке (**фото 104 а, б, 114**), Егварде (**фото 109, 110, 112**) и Ариндже (**фото 164, 171**), в Бжни (**фото 206**) и в самом Макраванке (**фото 219**).

имеют все характерные вышеперечисленные признаки хачкарных композиций XI в.

К третьей группе относятся хачкары со сложной композиционной структурой, которая выполнена на высоком техническом уровне с хорошо разработанным орнаментом. Композиция этих хачкаров, как правило, нанесена на большую хачкарную стелу, высота которой порой достигает 2 метров. Таких хачкаров вообще очень мало на территории всей Армении, и установлены они далеко друг от друга. Похоже, что все они были выполнены анийскими мастерами<sup>123</sup> по заказу богатых и влиятельных людей. В изучаемом регионе только один хачкар относится к этой группе – это хачкар из Бжни (**фото 102**), и его анализ возможен только в сопоставлении с другими схожими с ним хачкарами, такими как хачкары 1041 г. из Цахац-Кара (**фото 81, 82**), хачкар из Хцконка<sup>124</sup>, и похожий на бжнийский хачкар 1081 г. из монастыря Ваанаванк<sup>125</sup> (**фото 103**), который был найден Г. Григоряном в начале 70-ых годов во время раскопок этого монастыря.

Хачкар из Бджни (**фото 102**) установлен на постаменте с восточной стороны храма Св. Богородицы в общем ряду хачкаров разных времен. На основании строительной надписи о постройке бжнийского храма Св. Богородицы в 1031 г. Григором Пахлавунни (магистром), А. Шагинян датирует этот хачкар 30-ми годами XI в.<sup>126</sup>, однако Г. Петросян<sup>127</sup> обращает внимание на то, что хачкар из Бджни похож на хачкар 1081 г. из Ваанаванка (**фото 103**). Хачкар из Ваанаванка имеет датированную надпись, которая крупными буквами размещена по его орнаментальному поясу. Когда хачкар нашли, часть орнаментального пояса с надписью в верхнем южном углу отсутствовала. Г. Григорян восстановил недостающее звено текста и определил, что хачкар был воздвигнут царицей Шаандухт, при Сенекериме I<sup>128</sup>.

Сходство хачкаров в Ваанаванке и Бжни заметно и в структуре композиций, и в мелких деталях орнамента. Это наводит на мысль, что хач-

---

<sup>123</sup> Խաչքար, с. 126:

<sup>124</sup> Խաչքար, с. 120-121, ил. 148:

<sup>125</sup> Գրիգորյան Գ., Վահանաձևանք, Երևան, 1984, էջ 7:

<sup>126</sup> Շահինյան Ա. Указ. соч., с. 21, ил. 87 (где отмечена дата 1031 г.), с. 37.

<sup>127</sup> Խաչքար, с. 126:

<sup>128</sup> Գրիգորյան Գ., Հայկական վիճաբանություն. Երևան, 2000, էջ 41:

кар был сделан одним и тем же мастером, и следовательно, хачкар из Бжни, скорее всего, также относится к концу XI в.. Следует также отметить, что бжнийский хачкар установлен на постаменте, который состоит из прямоугольной плиты, куда и вставлен хачкар, и тумбы, по краю которой идет небольшая косая полочка<sup>129</sup>. Этот тип хачкарных постаментов практически не встречается в XI в. и более характерен для хачкаров XII в..

Бжнийский хачкар привлекает внимание своим широким боковым орнаментальным поясом, который обрамляет хоран под углом. В результате такого технического решения хоран в композиции этого хачкара сильно утопает в плите.

Хачкары из Бджни и Ваанаванка схожи и с хачкарами 1041 г. из Цахац-Кара. Известно, что эти хачкары, названные «Св. Троица»<sup>130</sup>, непосредственно связаны с традициями города Ани, т.к. были выполнены анийскими мастерами по заказу отца Вардика<sup>131</sup>. Хачкары установлены возле церкви Св. Ованеса<sup>132</sup>.

При сопоставлении композиции хачкаров из Цахац-Кара с бжнийским хачкаром, заметно определенное сходство их композиций и отдельных орнаментальных мотивов. Так, кресты на хачкарах в Бжни и в Ваанаванке одинаковые и выполнены веревочным орнаментом тройного полувалика, которые, переплетаясь создают форму креста с большими тройными петлями на концах его крыльев. Орнамент «веревки» идет и по центру креста одного из хачкаров в Цахац-Каре (**фото 82**). Вершина креста в композиции бжнийского хачкара украшена двумя симметрично расположенными пальмовыми листьями, которые спускаясь к перекрестию, на концах заворачиваются вверх. Схожий мотив листьев есть и на хачкаре в Цахац-Каре (**фото 81**). Композиция в Ваанаванке не имеет этого элемента, но выше перекрестия в углу плиты здесь используется рас-

---

<sup>129</sup> Высота хачкара – 1,92 м, ширина – 1,09 м, толщина плиты – 0,21 м; высота монумента с постаментом – 3,07 м.

<sup>130</sup> Խշրշր, с. 121-122:

<sup>131</sup> Заказчик хачкаров отец Вардик из Ани, судя по всему, был неординарной личностью. О его строительной деятельности при царе Гагике II свидетельствует историк XIII в. Степанос Орбелян. Хачкары предназначались для церкви-усыпальницы отца Вардика (**Շահինյան Մ.** Указ. соч., с. 37; **Մնացականյան Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան ...**, с. 184-185; Խշրշր, с. 121-122).

<sup>132</sup> Высота одного из хачкаров-3,19 м, ширина-1,59 м, толщина плиты-0,25 м. Высота второго хачкара-2,77 м, ширина-1,43 м, толщина плиты-0,21 м.

тительный мотив, который повторяет мелкий орнаментальный элемент пальметт на боковом поясе бжнийского хачкара.

Особого внимания заслуживают схожие изображения «анийской» пальметты на всех трех хачкарах. Вертикальная часть пальметты на бжнийском хачкаре, под крестом, выполнена двойным валиком с гирляндой «бус» посередине, а по обе стороны от основания креста есть веревочный орнамент, который активно используется и в композициях из Цахац-Кара. Характерным элементом хачкарных композиций всей группы являются изображения небольших розеток, на которых размещена конструкция центрального креста. Орнамент розеток различен, а в Бжни он представлен в форме цветка с шестью лепестками.

Исходя из того, что установленные на большом расстоянии друг от друга хачкары из Ваанаванка, Бжни и Цахац-Кара выполнены на высоком техническом уровне и имеют однотипные структуры и элементы орнамента, можно предположить, что все они сделаны не местными, а более искусными анийскими мастерами. Что же касается хачкаров из Бджни и Ваанаванка, то, предположительно, они выполнены одним и тем же мастером. Принимая во внимание, что хачкар из Ваанаванка датируется 1081 г.<sup>133</sup>, хачкар в Бжни, скорее всего, также относится в концу 70-х – началу 80-х годов XI в.. Учитывая, что хачкары из Цахац-Кара были заказаны богатым человеком из Ани, а хачкар в Ваанаванке был воздвигнут по заказу членов правящего феодального рода, заказчик бжнийского хачкара также был богатым и влиятельным феодалом.

О мастерах из города Ани трудно что-либо сказать, но в книге С. Бархударяна мы находим имя одного из них. Это мастер-резчик начала XI в. Саркис из г. Ани. Его имя было вписано в тонкий декоративный орнамент, который украшал фасад дворцового здания на северо-западе от Гагикашена<sup>134</sup>.

К червертой группе относятся хачкары, где в композициях XI в. вместе с характерными для этого времени элементами, есть изображения, выпадающие из общего ряда. Эти элементы носят единичный характер и, скорее всего, являются примером использования местного орнаментального декора, что не характерно для этого периода. Проявление местных традиций становится заметно с конца XII-начала XIII вв., однако следует

---

<sup>133</sup> Պրիգորյան Պ., Վահանափանք, էջ 7:

<sup>134</sup> Условно это здание известно как «дворец Саркиса» (Բարխուդարյան Ս., Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարոքրծ վարպետներ, Երևան, 1963, էջ 139).

учитывать, что любые тенденции нового зарождаются в предшествующие века.

В четвертой группе анализируются хачкары из Арзакана (**фото 96**), Парпи (**фото 101**) и хачкар, описанный Й. Стржиговским из Ошакана (**фото 97, 98**).

Небольшой хачкар возле стен церкви Св. Богородицы на территории монастыря Нехуциванк, недалеко от Арзакана, судя по структуре и мотивам орнамента принадлежит к XI в. (**фото 96**). Орнаментальный пояс здесь украшен орнаментом «каштановых» листьев, который на уровне горизонтальных крыльев креста меняется на мотив «листочков с бусинкой посередине». Эти типы орнамента на боковом поясе в изучаемом регионе характерны для хачкаров XI в., в частности, для вышеописанных хачкаров в Аштараке и Авуц Таре (**фото 94, 95**), а также для одного из аручских хачкаров (**фото 92**). Но в целом композиция не стандартна. Так, в нижней ее части, под вертикальными листьями пальметты, вместо горизонтального элемента расположена розетка со знаком вечности. Розетки в композициях XI в. встречаются только на хачкарах, выполненных анийскими мастерами. Судя по внешнему виду хачкара, он к ним не относится, т.к. орнаментальные мотивы и сама пальметта выполнены весьма условно. Хачкар в Арзакане не типичен для XI в., а его композиция представляет собой сочетание архаичных и новых орнаментальных форм.

Среди хачкаров XI в. хочется выделить хачкар, описанный Й. Стржиговским<sup>135</sup>, который он обнаружил в музее Эчмиадзина. Хачкар был разбит, и Й. Стржиговский описал его по разрозненным фрагментам. Ученый отмечает, что хачкар был вывезен из Ошакана. Сегодня этот хачкар восстановлен (**фото 97, 98**) и, судя по общему виду, принадлежит к XI в., а не к VIII-IX вв., как предполагал ученый.

Структура композиции этого ошаканского хачкара в целом похожа на хачкары из Аштарака и Авуц Тара. Но центральный крест этого хачкара выше перекрестия вырезан в хачкарной плите и расположен в сквозном проеме между аркой орнаментального пояса и пальметтой<sup>136</sup>. Крест имеет вытянутые вертикальные и укороченные горизонтальные крылья, завершающиеся на концах парой своеобразных тройных петель. В нижней

---

<sup>135</sup> Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienne, 1918, bd.1, S. 257-260.

<sup>136</sup> Высота хачкара — 2,30 м, ширина — 1,20 м, толщина плиты — 0,18 м.

части плиты расположена «анийская» пальметта. Орнамент в композиции этого хачкара выполнен грубо, одинарным и двойным полуваликом.

Примечателен широкий орнаментальный пояс этого хачкара, который имеет различные мотивы в изображении. Орнамент арки над крестом, который меняется на уровне горизонтальных крыльев креста, состоит из трех полос, где в центре идет мотив перемежающихся между собой вытянутых и круглых площадок (петель). Под хораном расположены два крупных квадрата с геометрическими мотивами в центре (**фото 98**).

Схожие мотивы орнамента мы видим на тимпане над входом в церковь Св. Таргманичка в Парпи (**фото 99**). Здесь изображены три геометрических мотив: в центре тимпана расположен круг с лабиринтом, а по обе стороны от него – квадраты с орнаментом, схожие с квадратами на хачкаре Й. Стржиговского. Более того, один из орнаментальных поясов церкви Св. Таргманичка, имеет определенное сходство с вышеописанным орнаментом на арке хачкара. Мы не можем утверждать, что хачкар, найденный Й. Стржиговским, связан с Парпи, но орнаментальные мотивы хачкара и церкви Св. Таргманичка, скорее всего, были выполнены одним и тем же мастером.

Мотив рельефной полосы на тимпане церкви в Парпи, состоящий из сочетания вытянутых и круглых площадок, характерен для всего декора церкви Св. Таргманичка. В различных вариантах это изображение есть и на других архитектурных фрагментах этой церкви, и на орнаментальном поясе хачкара, который установлен слева у входа в церковь. Композиция хачкара из Парпи (**фото 101**), размещенная на прямоугольной плите хачкара в целом повторяет описанную выше композицию хачкаров IX в.. Однако на этом хачкаре есть геральдическое изображение птиц, которые помещены над горизонтальными крыльями креста, по обе стороны от вершины. На фрагменте облицовочной плиты, найденной у стен церкви Св. Таргманичка, есть схожее изображение птицы (**фото 100**) и орнамент, который идентичен одному из мотивов на боковом орнаментальном поясе хачкара из Парпи. Этот мотив представляет собой чередование трилистников с обеих сторон полосы, соединенных бегущей волной, выполненной двойным полуваликом. По-видимому, изображения птиц в композиции хачкара и вышеописанные орнаментальные мотивы в декоре церкви Св. Таргманичка в Парпи относятся к местной традиции.

На основе сопоставительного анализа хачкаров IX в. в изучаемом регионе и некоторых датированных и известных, мы приходим к выводу,



что, несмотря на видимое разнообразие, в основе всех композиций лежит одна и та же «анийская» структура, которая в этот период является ведущей, и поэтому трудно ограничить регион ее распространения. Что же касается хачкаров Арагацотна и Котайка, то в целом мы имеем дело с хачкарами, установленными местными мастерами (**фото 83-101**), и с двумя<sup>137</sup> работами анийских мастеров (**фото 102**), которые обладали высокими профессиональными навыками резьбы по камню.

Первые признаки вышеописанной «анийской» композиции проявляются уже в конце X в. на хачкаре из Неркин Талина (**фото 58**), а в начале XI в. появляются такие достойные экземпляры, как хачкары в Аштараке, Авуц Таре, Парпи, Макраванке (**фото 92-97, 101**).

Сопоставляя тенденции развития культуры хачкаров в XI в. с тенденциями развития культовых сооружений этого же периода, можно отметить тот факт, что в отношении развития культовой архитектуры багратидского периода существуют два противоположных мнения. Так, Н. Токарский отмечает, что творческим очагом этого периода был город Ани, архитектура которого была эталоном для подражания. Он пишет: «Только в Ани да в немногих владениях видных княжеских родов, судя по разнообразию церковных построек, им (архитекторам) была предоставлена свобода при разработке своих проектов. В провинции все церкви похожи одна на другую, точно их строили по какому-то заданному канону, от которого нельзя было отступать»<sup>138</sup>. Однако С. Мнацаканян имеет противоположное мнение, отмечая, что вектор развития архитектуры культовых сооружений этого периода идет не от столицы, а в обратном направлении<sup>139</sup>. Он отмечает: «Расцвет целого ряда высоко-художественных памятников этого периода, среди которых особое место занимают сооружения столицы государства – Ани – был подготовлен предшествующим периодом развития»<sup>140</sup>. Другое дело, что растущая, и богатеющая столица к концу X в. быстро занимает первые позиции и «в дальнейшем формы и стиль ее высоко-художественных произведений становятся примером для подражания в других культурных центрах и строящихся монастырях»<sup>141</sup>. Одна-

---

<sup>137</sup> В этой же группе хочется отметить и большой круглый хачкар из Талина (**фото 49, 50**).

<sup>138</sup> Токарский Н. М. Архитектура..., с. 186.

<sup>139</sup> Մնացականյան Ս., Հայկական ..., с. 6-8 :

<sup>140</sup> Там же, с. 246.

<sup>141</sup> Там же, с. 6-8.

ко, как отмечает С. Мнацаканян, он совершенно согласен с Н. Токарским в том, что «стиль столицы оставил свой отпечаток в развитии всей армянской архитектуры и в последующие века<sup>142</sup>. Направление в развитии архитектуры, определенное С. Мнацаканяном, на наш взгляд, приемлемо и для объяснения развития культуры хачкаров этого периода.

Скорее всего, можно провести параллель между развитием культовой архитектуры и хачкарами, где бурный рост и активная строительная деятельность столицы сыграли главенствующую роль. Вероятнее всего, с начала XI в. хачкары Ани (**фото 78-80**) также стали эталонами для подражания на территории всего «багратидского царства», но без дополнительного изучения хачкаров Ани прийти к окончательному выводу сложно. Хачкары, выполненные анийскими мастерами, встречаются далеко за пределами Ани. Мы отметили некоторые из них, такие как хачкары из Цахац-Кара (**фото 81, 82**), Бжни (**фото 102**), Ваанаванка (**фото 103**), которые представляют собой наилучшие экземпляры этого периода. Но это положение не умаляет достоинств хачкаров Арагацотна и Котайка и достижений местных мастеров в этот период.

Простота и грубость форм хачкаров раннего периода к XI в. сменяются более сложным орнаментом, а развитие структуры приводит к усложнению хачкарных композиций. Размеры хачкаров XI в. увеличиваются и порой достигают двухметровой высоты. Учитывая то обстоятельство, что эти процессы носят всеобщий характер и композиция XI в. встречается повсеместно, без дальнейшего глубокого изучения хачкаров Ани и хачкаров Западной Армении трудно определить творческий очаг и границы влияния «анийской» композиции. О существовании «анийской» хачкарной школы XI в. мы можем говорить только условно<sup>143</sup>, но учитывая то обстоятельство, что характерная для XI в. композиция развилась в период «анийского царства» и анийские мастера сыграли важную роль в ее развитии, мы условно определили композицию XI в. как композицию «анийского» типа.

Поступательное развитие культуры хачкаров, как и общее культурно-экономическое развитие страны этого периода, было резко прервано во второй половине XI в. набегами турок-сельджуков, которые нанесли Армении тяжелый урон. Далее, почти столетие Армения находилась в

---

<sup>142</sup> Там же, с. 8.

<sup>143</sup> Ющүршүр, с. 132:

состоянии упадка. Таким образом, формирование и развитие композиции «анийского» типа в рамках общей культуры хачкаров ограничивается только первой половиной XI в.. Это очень короткий период, но, интенсивно сформировавшись, эта композиция оставила глубокий след в культуре последующих веков. Традиции этой композиции ложатся в основу некоторых композиций на хачкарах XII-начала XIII вв., которыми начинается новый этап развития в культуре хачкаров.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ПЕРИОД РАСЦВЕТА КУЛЬТУРЫ. ХАЧКАРЫ XII-XIV ВВ. ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ХАЧКАРНОЙ ШКОЛЫ АРАГАЦОТН-КОТАЙКА

#### К вопросу о формировании хачкарных школ

«Школа»<sup>144</sup> в значении направления или течения в науке, литературе и искусстве обозначает единство основных взглядов, общность и преемственность основных принципов и методов<sup>145</sup>. Рассмотрим некоторые признаки, опираясь на которые можно говорить о существовании «школ» в культуре хачкаров. Для их выявления следует обратиться к таким областям армянской средневековой культуры, как архитектура и книжная миниатюра, где вопрос о выделении школ уже неоднократно исследовался.

К примеру, в работе «Армянская архитектурная школа Сюника»<sup>146</sup> С. Мнацаканян на основе своих исследований выделяет четыре творческих очага: это архитектурные школы Сюника, Васпуракана, Арарат-Ширака с центром в Ани и Ташир-Дзорагета, или Лори. М. Асратян в книге «Армянская христианская архитектура. 1700 лет»<sup>147</sup> также отмечает появление в IX-XI вв. таких архитектурных школ, как школа Ани, Сюника, Лори, Васпуракана. Отдельно он выделяет школу княжества Тайк и школу Арцаха, которой посвящена одна из его монографий<sup>148</sup>. В. Арутюнян в книге «История армянской архитектуры», исследуя процесс развития архитектуры, отмечает и описывает школы в Сюнике, Васпуракане, Ар-

---

<sup>144</sup> Термин «школа» имеет античное, греческое происхождение и обозначает «досуг, отдых от труда». В древней Греции так называли беседы на свободную тему мыслителей со своими учениками и последователями. (**Педагогический словарь**, М., 1960, т. 2, сс. 688-696). В древнем Риме термин «школа» (schola) приобрел новое значение и стал употребляться для определения учебного заведения. Сегодня он имеет два параллельных значения: одно относится к педагогической деятельности, второе обозначает научное, литературно-художественное или общественно-политическое направление, обладающее теми или иными отличительными свойствами (**Толковый словарь русского языка** / ред. Ушакова Д., М., 1940, т. 4, с. 1350).

<sup>145</sup> **Ожегов С.И.**, Словарь русского языка, с. 829; **Педагогический словарь**, с. 721.

<sup>146</sup> **Մնացականյան Ս.**, Հայկական ... , с. 246:

<sup>147</sup> **Հաիրաբյան Մ., Սարգսյան Ջ.**, Հայաստան: Քրիստոնեական ..., с. 14:

<sup>148</sup> **Հաիրաբյան Մ.**, Հայկական ճարտարապետության Արցախի դարձը:

цахе, Шираке и Гугарке<sup>149</sup>. Вопросам определения школ в армянской миниатюре также посвящен целый ряд монографий<sup>150</sup>.

Из названий вышеотмеченных школ становится ясно, что большинство из них выделяются на основе историко-географического деления территории. Однако при определении школ существует и другой подход. В книге А. Свирина «Миниатюра древней Армении», выделяя региональные особенности армянской миниатюры, автор помимо школ Центральной Армении и Киликии, называет школу, от которой не сохранилось ни одной рукописи. Он указывает на то, что некоторые источники X в. говорят о камсараканской школе VI-VIII вв.<sup>151</sup>, и, следовательно, эта школа определялась по имени княжеского рода, которым принадлежали рукописи или на кого работали мастера. Некоторые рукописи атрибутируются по названию монастырей, где они были написаны и где работали художники. К примеру, С. Мнацаканян отмечает, что «в Татеве в IX-X вв., была создана школа изобразительного искусства, связанная с монументальной скульптурой и архитектурой. Достаточно отметить, что росписи Татевского монастыря и Гндеванка, а также рукопись “Эчмиадзинского евангелия 989 г.” выполнены этими мастерами»<sup>152</sup>.

Что же касается школ в культуре хачкаров, то вопрос определения их творческих очагов часто не столь очевиден, как в случае с миниатюрой. Хачкары установлены не только вблизи монастырей и на кладбищах, но и в самых отдаленных и укромных местах, а ареал влияния школ, по мнению Г. Петросяна, может быть уже или шире историко-географических границ территории<sup>153</sup>. В некоторых случаях очень похожие между собой хачкары встречаются достаточно далеко друг от друга. В этом мы убедились на примере схожих между собой хачкаров XI в. в Бжни (**фото 102**), Цахац-Каре (**фото 82, 83**), Ваанаванке (**фото 103**), которые, по нашему предположению, были сделаны анийскими мастерами<sup>154</sup>. Похожий пример – хачкары XIII в. в Агарцине (**фото 149**), Бжни (**фото 148**) и хачкар

---

<sup>149</sup> Հարությունյան Վ., Указ. соч., с 206:

<sup>150</sup> Измайлова Т.А., Армянская миниатюра XI в. М., 1979; Акопян Г., Миниатюра Васпуракана XIII-XV вв.; Свирин А.Н., Миниатюра древней Армении.

<sup>151</sup> Свирин А.Н., Указ. соч., с. 6.

<sup>152</sup> Մնացականյան Ս., Հայկական..., сс. 255-256.

<sup>153</sup> Խաչքար, էջ 147:

<sup>154</sup> См. Хачкары XI в..

1233 г. (**фото 231**) из Имерзека, который сейчас установлен в Эчмиадзине. Хачкары имеют идентичную структуру и орнаментальные мотивы в композициях. В подобных случаях порой сложно определить границы влияния стиля конкретной школы.

Важным показателем наличия «школы» в архитектуре и миниатюре, на который указывают вышеперечисленные авторы, является стойкость и приверженность традиции, из чего вытекает принцип устойчивости стиля, где новые элементы конструкции или декора возникают и разрабатываются уже на основе существующих форм.

Устойчивость традиции обуславливается не только средневековым мировоззрением, но и спецификой обучения средневековых мастеров-каменщиков, на которую указывал С. Бархударян<sup>155</sup>. Он отмечает, что подросток, поступая на обучение в подмастерья, в процессе работы у мастера получал все необходимые навыки, поэтапно осваивая то одну, то другую специальность каменщика. Благодаря такой системе обучения практическим приемам опыт работы, накопленный веками, передавался из поколения в поколение. Секреты мастерства, как правило, старались сохранить в роду или среди братии одной общины, где специальность переходила от старшего к младшему. Подтверждением этому служит надпись 1221 г., расположенная на наружной стене церкви Св. Карапета в монастыре Ованаванк, где говорится: «Я, вардапет Аствацатур, при содействии (духовного) брата и вардапета Акопа – (духовного) сына моего, построили эту дивно украшенную патриаршую церковь...»<sup>156</sup>. Скорее всего, это были монахи одной общины, но разного возраста, т.к. один назван братом, второй – сыном. Такая система обучения мастеров-резчиков обеспечивала на протяжении нескольких поколений общность взглядов и преемственность методов работы с камнем, что поддерживало устойчивость стиля и, в конечном счете, приводило к формированию школы.

При определении территории, где зарождалась и формировалась та или иная «школа», понятие «стиль» является основным, так что можно сказать, что это своего рода «почерк» этой школы. Понятие «стиль» принадлежит к числу наиболее сложных и недостаточно разработанных

---

<sup>155</sup> Բարխուդարյան Ս., Указ. соч. с. 15.

<sup>156</sup> Ղաֆադարյան Կ., Հովհաննիսիաները և նրա արձանագրությունները, Երևան, 1948, արձ. № 34, էջ 94:

категорий<sup>157</sup>. Кроме этого общие процессы развития культуры, архитектуры и искусства сложно расчленить на отдельные, замкнутые стилистические отрезки.

Следует учитывать и то, что при определении «стиля» в архитектуре и прикладном искусстве существуют два подхода:

- первый подход основан на том, что процесс развития «стиля» имеет общие закономерности, которые носят всеобщий и циклический характер;

- второй подход учитывает индивидуальный стиль конкретного объекта.

Для первого, общего подхода в определении «стиля» характерны категории, которые были определены в книге Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств»<sup>158</sup>. Обобщив историческую последовательность развития стилей в архитектуре и прикладном искусстве с древних времен до современности, автор выделил три основных стиля: конструктивный (тектонический), декоративный (композиционный) и орнаментальный, которые на протяжении веков последовательно сменяют друг друга. Аналогичного мнения придерживается и М. Гинзбург<sup>159</sup>, выделив три стилистических типа – конструктивный, органический и декоративный, которые можно сопоставить с тремя предыдущими<sup>160</sup>.

Вне зависимости от названия оба автора выделяют стилистические типы на основании того, что любой стиль в истории архитектуры и прикладном искусстве проходит три этапа развития. Все новое рождается большей частью как утилитарная необходимость в виде конструкции, лишенной декоративных прикрас – конструктивный стиль. Затем эта конструкция украшается декоративными элементами, которые, не нарушая ее, смягчают формы и соединяют разрозненные части этой конструкции в единую композицию – композиционный стиль и, наконец, насыщенность декором переходит все границы, превращаясь в единственную доминанту, – орнаментальный стиль<sup>161</sup>. Ни один из этих стилей не появляет-

---

<sup>157</sup> **Бартенев И.А., Батажкова В.Н.**, Очерки истории архитектурных стилей, М., 1983, с. 4.

<sup>158</sup> **Кон-Винер.** История стилей изобразительных искусств, М., 1936, с. 211- 217.

<sup>159</sup> Цитируется по кн. **Фриче В.** Социология искусства, М., 1930, с. 82-83.

<sup>160</sup> Для того, чтобы избежать путаницы в названиях стилей, мы оставили только те термины, которыми пользуемся в дальнейшем.

<sup>161</sup> В. Фриче выделяет только два стиля, разделив понятие стиля на конструктивный, объе-

ся «катастрофично», а каждый постепенно развивается из предыдущего, поэтому границы стилистических типов провести достаточно сложно.

Культура хачкаров с точки зрения общих закономерностей развития проходит те же этапы развития стилей. Так, конструктивный стиль, который характерен для ранних хачкаров IX-X вв., характеризуется принципом целесообразности изображения, который требует ясности и простоты в построении форм. Здесь каждый элемент хачкарной композиции функционален, имеет назначение и графически не смешивается с остальными элементами. На гладкой поверхности глубокого фона хачкарной стелы расположено изображение креста или креста с элементами композиции, который отличается простотой и лаконичностью форм (**фото 58, 61, 66, 72**). Для изображения ранних хачкаров, как отмечает Г. Петросян<sup>162</sup>, не свойственно сплетение отдельных частей композиции в единое целое, а изображение представляет собой скорее набор отдельных элементов, примыкающих друг к другу.

К началу XI в. конструктивный стиль хачкаров постепенно сменяется композиционным стилем (**фото 78, 79, 81, 82, 102, 103**), где между отдельными частями композиции появляется связь, которая осуществляется при помощи орнамента, выполненного линией рельефного полувалика. Простота и грубость форм основных элементов хачкарной композиции предыдущего периода сменяются более утонченными формами основных элементов композиции, которые теперь обильно украшены орнаментом. На втором этапе развития культуры хачкаров (XII-XIV вв.) наблюдается повсеместное развитие композиционного стиля. Именно в этот период в хачкарных композициях прослеживаются стилистические особенности, обусловленные элементами локального, регионального влияния. Именно в этот период наблюдается активное формирование хачкарных школ. Для последнего периода развития хачкаров (XV-XVII вв.) наиболее типичен орнаментальный стиль, признаки которого появляются уже в конце XIII-начале XIV вв. (к примеру, хачкары мастера Погоса из Гошеванка или хачкары мастера Момика). Здесь доминирует мелкий декоративный орнамент. Задачи изображения здесь сводятся к тому, чтобы создать впечатление возможно большей декоративности<sup>163</sup>.

---

динив два последних в деструктивный стиль (**Фриче В.** Указ. соч., с. 79-86).

<sup>162</sup> Юшгшр, с. 110:

<sup>163</sup> **Кон-Винер.** Указ. соч., с. 212-213.



При анализе общих принципов развития хачкарных композиций, в зависимости от времени возведения хачкара, следует учитывать и факт того, что целостный процесс развития культуры хачкаров дважды резко и насильственно прерывался иноземным вторжением в страну. Этот фактор сильно повлиял и на поступательное развитие хачкарных композиций. Именно по этой причине в начале каждого нового этапа, почти после векового перерыва, развитие хачкаров начинается с частичного возврата к достижениям предыдущих веков. Период формирования отдельных «школ» в культуре непосредственно связан с развитием композиционного стиля хачкарных композиций, который всегда соотносится с периодом наивысшего расцвета культуры и искусства<sup>164</sup>.

Второй подход в определении стиля в конкретном, «частном» его проявлении основан на принципе того, что при всей изменчивости форм в пределах определенного временного периода всегда есть относительно устойчивые композиционные, ритмические, пластические, колористические и т.д. художественные признаки, которые, в конечном счете и определяют «стиль» при «частном», индивидуальном анализе конкретного объекта. Эти проявления стиля конкретного объекта сложно назвать каким-либо термином, поэтому обычно прибегают к методу его описания и к условному названию самого стиля.

Таким образом, появление отдельных, региональных творческих очагов в культуре хачкаров связано с периодом развития композиционного стиля, а для определения «частного, индивидуального стиля» конкретной школы необходимо выяснить на какие характерные признаки хачкара следует обратить особое внимание, чтобы выделить хачкарную школу и определить ее своеобразие.

Учитывая, что хачкары являются архитектурным сооружением, обратимся к анализу школ в архитектуре, где описание конкретного стиля не сводится только к набору его декоративно-орнаментальных средств, т.к. понятие «стиль» шире и в него входят характерные для данного времени приемы построения, а также объемные, архитектурные композиции и типичные формы и мотивы художественного декора<sup>165</sup>. Стиль в «частном» своем проявлении определяется совокупностью основных черт и признаков данного времени и региона, которые проявляются в особенностях его

---

<sup>164</sup> Кон-Винер. Указ. соч., с. 214.

<sup>165</sup> Бартенев И. А., Батажкова В. Н., Указ. соч., с. 8.

функциональной, конструктивной и художественной стороны.

Раскрывая определение «стиля» на примере архитектурных памятников, можно сказать, что функциональная сторона архитектурного стиля выражается утилитарным, культурным и культовым назначением сооружения (т.е. с чем мы имеем дело: дворец, церковь, амбар, монумент и т.д.). Конструктивная сторона стиля опирается на объемную архитектурную композицию сооружения, имеющую пространственное трехмерное решение. Здесь появляется такое понятие как «тип». К примеру, при описании архитектурной школы Сюника IX-XI вв., С. Мнацаканян сгруппировал все архитектурные памятники типологически (триконхи, тетраконхи, купольная зала и т.д.), по возможности соблюдая хронологическую последовательность каждой отдельной группы<sup>166</sup>. Одновременно конструкции связаны и со строительным материалом, т.к. есть различие из чего сделано сооружение – из камня или из дерева. И, наконец, художественная ценность архитектурных сооружений определяется внешним и внутренним обликом здания, его декором<sup>167</sup>.

При определении своеобразия стиля хачкарной школы учитывались все стороны хачкара. Однако особое внимание уделялось его конструктивной и художественной стороне. Конструктивная сторона хачкара определяется тем, что хачкар имеет только внешнее, объемное решение, которое может быть выражено разнообразными архитектурными формами. Так, хачкар может представлять собой и отдельно установленную на земле стелу или стелу, вставленную в стену храма. Хачкар может быть вертикальной составляющей одиночного надгробного комплекса или составлять часть крупного комплекса родовых захоронений («семейного кладбища»), которое включает в себя несколько хачкарных плит, установленных на постаменте (или нескольких постаментах) с рядом надгробий перед ними. Подобный тип «семейного кладбища» получил наибольшее распространение с конца XII-начала XIII вв.. В этом случае хачкары и установленные перед ними надгробия являются одинаково значимыми, но разнофункциональными элементами<sup>168</sup> единого архитектурного комплекса. К анализу таких хачкаров мы обратимся ниже на примере хачкаров Егварда, Аштарак (фото 104 а, б, 117, 118), Аринджа (фото 159,

---

<sup>166</sup> Մնացականյան Ս., Հայկական..., с. 248.

<sup>167</sup> Бартнев И.А., Батажкова В.Н., Указ. соч., с. 5-11.

<sup>168</sup> Խաչքար, с. 141:

183) и некоторых других хачкаров. Хачкар может быть выражен хачкарной композицией, нанесенной на вертикальную поверхность камня или скалы, как, к примеру, хачкары в монастыре Гегард (фото 251, 252, 257). Художественная сторона хачкара выражена его рельефной композицией, которая является идейным центром всего монумента.

Учитывая сложную специфику культуры хачкара, при определении творческих очагов хачкарных школ в изучаемом регионе, и мы, в первую очередь, пытались определить такие характеристики школы, как преемственность традиции и категория «стиля». Преемственность традиции заметна при определении специфики конструктивной и художественной стороны хачкаров с помощью их сопоставительного анализа. В процессе анализа особый акцент делался на композицию, т.к. она, будучи наиболее выразительным элементом хачкаров, ярко представляет «стиль» местной камнерезной школы.

Функциональная сторона хачкара, как архитектурного сооружения, может быть выражена тем, что хачкары подразделяются на votivные и надгробные. Но этот архитектурный подход не охватывает всех аспектов такого сложного вопроса в культуре хачкаров, как их мистико-религиозное предназначение в средневековом христианском обществе, и многие авторы рассматривают функцию хачкаров именно с этой точки зрения. Так к вопросу о функции хачкаров в своих исследованиях обращались и С. Бархударян<sup>169</sup>, и А. Шагинян<sup>170</sup>, которые на основе многочисленных эпиграфических текстов выделили более чем полсотни причин, по которым возводились хачкары. По мнению Г. Петросяна<sup>171</sup>, который также подробно исследует эту тему, при изучении хачкаров следует различать такие понятия, как повод для возведения хачкара и цель его возведения, т.к. они различны. Поводом для возведения хачкара могло служить любое значимое для средневекового общества событие, но цель возведения всегда относится к сфере средневекового мистико-религиозного мировосприятия.

Обобщив тематику многочисленных эпиграфических текстов на хачкарах, с указанием повода их возведения, Г. Петросян выделил несколько тематических групп. Так, поводом могли послужить:

---

<sup>169</sup> Քարխուղարյան Ս., Указ. соч., сс. 129-132.

<sup>170</sup> Շահինյան Ա., Указ. соч., с. 51-60.

<sup>171</sup> Խշշրար, с. 234-265:

- строительство или восстановление какого-нибудь духовного или светского сооружения (церковь, мост и т.д.). В изучаемом регионе такой повод указан на хачкаре 973 г. из Аруча<sup>172</sup> и хачкаре 975 г.<sup>173</sup> из Неркин Талина, который возведен по случаю восстановления двух церквей (фото 55)<sup>174</sup>;

- хозяйственно-управленческие или общинные мероприятия (посадка сада, основание поселения, вопросы, связанные с водоснабжением, покупка-продажа земель и т.д.). К примеру, в селе Алапарс на хачкаре XIII в. (фото 215 б), вставленном в стену южной части алтаря церкви Св. Ованеса, есть надпись из черырёх строк<sup>175</sup>, которая указывает, что поводом для возведения хачкара стал установленный у родника «челн»<sup>176</sup> для воды, который до сих пор используется у этого родника (фото 215 с)<sup>177</sup>;

- все, что связано с войной и миром. Несколько хачкаров конца XII-начала XIII вв. были возведены по поводу победы Захарянов над тюрками-сельджуками, к примеру, хачкар 1200 г., который сейчас находится в селе Антарут в церкви Св. Богородицы<sup>178</sup>. Судя по надписи, хачкар был установлен амирспасаларом Закаре по поводу освобождения замка Амберд. Как отмечено в надписи,<sup>179</sup> «...по утраченным христианам и разрушенным церквям установил свое знамение...». Во время археологической экспедиции 2004 г. в окрестностях Бжни был найден сейчас разрушенный, «крытый» хачкар (фото 205, схема 8)<sup>180</sup>, возведенный в

---

<sup>172</sup> Մարկուսյան Չ., Указ. соч., сс. 60, 83.

<sup>173</sup> Высота плиты-1,60 м, ширина-0,70 м, толщина плиты-0,28 м.

<sup>174</sup> Շահիրյան Ա., Указ. соч., с. 17, ил. 67.

<sup>175</sup> \Волею Бога\ мы два брата – Ованес и Шаен – поставили желоб роднику ( ...ըրիւր| զնիւզ ջրիս) и воздвигли сей крест в заступничество душ наших (Саркисян Г., Лапидарные надписи Армении: Ниг, Варажнуник. // Дис. на соискание ученой степени кандидата ист. наук, Ереван, 1985, с. 185, прилож. 33.)

<sup>176</sup> Большая ванна, куда стекает вода. Этот родник находится в центре села, во дворе церкви.

<sup>177</sup> Саркисян Г. предполагает, что речь в тексте идет о «проведении водосточной трубы или канала» (Саркисян Г., Указ.соч. с. 88).

<sup>178</sup> Շահիրյան Ա., Указ. соч., с. 57, ил. 118.

<sup>179</sup> «...ի կորուստ քրիստոնէից եւ յաւեր եկեղեցե|ա|ց եւ ետու առնել զնշ|անս|» (Հովսէփյան Գ., Խաղրակյանք կամ Պոռշյանք հայոց պատմութեան մեջ, հ. Ա., Վաղարշապատ, 1928, էջ 10):

<sup>180</sup> Ղարիբջան Ի., Հակոբջան Հ., Բջնի հնավայրը (ուսումնասիրութեան նախնական

1211 г., который, судя по разрозненным фрагментам текста, был поставлен по поводу победы Захарянов;

- личная жизнь семьи. Здесь можно указать и большинство намогильных хачкаров. Следует отметить, что хачкары могли быть установлены еще при жизни человека, чье имя указано на хачкаре, как, к примеру, хачкар 1265 г. Петевана в Канакере (фото 145). Из текста<sup>181</sup> на постаменте следует, что Петеван, заботясь о заступничестве перед Богом, заранее заготовил себе и членам своей семьи место для захоронений и по этому поводу установил хачкар. Интересны примеры, где на хачкарах были указаны несчастные случаи, которые привели к смерти того, кому установили хачкар, например, хачкар 1175 г. из Джрвежа<sup>182</sup> или хачкар XIII в. из Меградзора<sup>183</sup>;

- поводы религиозно-мистического толка (видения, предсказания и т.п.). Один из таких хачкаров установлен при въезде в Кош (**фото 151**). Это большой крытый хачкар на двойном постаменте, с надписью в 10 строк от имени вардапета Петроса, который в 1195 г. поставил хачкар по поводу знамения в 1175 г. о грядущей победе<sup>184</sup>.

Как видно из приведенных примеров, поводы для возведения хачкаров относятся к реальной жизни, что отражает социальный характер хачкара. Однако, как отмечает Г. Петросян<sup>185</sup>, хачкары воздвигались не в честь указанных на плите событий, а события являлись поводами для возведения хачкаров. Цели возведения хачкаров менее определены и лежат в плоскости их культового предназначения. Освещение этой темы затрагивает более общие вопросы культуры хачкаров и в целом не вли-

---

արդյունքները) // Հուշարձանի թիվ Գ. Երևան, 2005, էջ 103-117; Схема восстановлена **Киракосян Л. (Ղարիբյան Ի., Հակոբյան Հ.,** Указ. соч., с. 114).

<sup>181</sup> **Ղաֆադարյան Կ., Երևան** միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանազարդությունները, Երևան, 1975, էջ 207:

<sup>182</sup> «Это дом скорби... Хачатура, который был убит за воду Джрвежа. В половине дней (своих) ушел из мира сего, оставив боль родителям там-моим. Кто поклонится Святому знамени, да помянет в Господе, в лето 622 (1173), Вард» (**Токарский Н. М.,** Джрвеж // Археологические раскопки в Армении N8, Ереван, 1959, с. 3).

<sup>183</sup> «В год 1224. Помяните в Господе священника Овсеп, который нежданно был заколот мечом» (**Ղարիբյան Ի., Արժափ-Սեդրաձոր, Երևան, 2006, էջ 142**); **Гарибян И.Г., Варданесова Т. В.,** К вопросу о датировке хачкаров Меградзора // Вестник Ереванского университета. Общественные науки, 2008, N1, сс. 105-117.

<sup>184</sup> **Շահինյան Ա.,** Կոշի կոթողը և նրա արձանազարդությունը // ՊԲՀ, 1968, թիվ 2, էջ 197-202:

<sup>185</sup> Խաչքար, էջ 249:

жет на процесс формирования хачкарных школ. Возможно, тема требует использования более обширного материала, чем хачкары отдельного региона, но и на примере хачкаров изучаемого региона можно проиллюстрировать основные функции или предназначение этого средневекового монумента.

В лапидарных надписях на хачкарах для определения хачкара чаще всего используются такие выражения как «святое знамение господнего креста»<sup>186</sup>, или же «святые знамения»<sup>187</sup>, или «святой крест, возведенный в заступничество»<sup>188</sup>. В некоторых надписях эти «святые знамения» наделены всевозможными эпитетами, которые определяют их в превосходной степени или подчеркивают «все животворящее»<sup>189</sup> свойство этого «знамения». К примеру, на хачкаре 1209 г. из Аринджа, где хачкар определен как «...զգերաշրիս զսուրբ նշանս»<sup>190</sup>, для обозначения «знамения» используется слово, состоящее из двух корней «գեր»<sup>191</sup> и «շրի»<sup>192</sup>, где оба корня обозначают превосходную степень. Скорее всего, слова «զգերաշրիս» можно перевести как «наисовершеннейший святой знак», а хачкар в Мастаре

---

<sup>186</sup> «И под сводами трех часовен над могильными камнями усыпальниц святых, на месте жертвенных столов, в трех часовнях для каждой установил |Григор| святое знамение господнего креста, говоря: «Лишь перед всеживотворящим знаком вы должны поклоняться Господу Богу, создателю вашему» (Агатангелос, Указ. соч., с. 227, строфа 769).

<sup>187</sup> Ի թ[ռ]իս հայոց Ռ-իս եւ Թ կան[գնեց]լաւ ս[ուր]բ նշանանիս ի բարեխաւսութիւնն հոգոց սոցայ Պտտկանա եւ հետեւակին դորում: Տ[է]ր| Ա[ստուա]ծ մեծ ողորմութիւնն պարգեւեցէ սոցայ եւ Կարապետին, որ է որդի սորա եւ մայր իրոյ: Արդ, որք ընթեռնութ զկազմնոյ Չվարդան յիշէ[ս]ջիբի Զ[րիստո]սէ: «В армянские лета 600-е и 9-е (1160 г.) были воздвигнуты эти святыя знамения в заступничество сиих душ Птткана и отпрыска его. Господь, да даруй большую милость им и Карапету, который является сыном его, и матери его. Кто прочтет, да помянет во Христе составителя Вардана) (Սաղումնան Ա., Համառոտագրությունը հայ վիմագրության մեջ // ԼՀԳ, 1978, թիվ 4, էջ 61-72):

<sup>188</sup> «Թվականս :ՅԻԸ: (879): Յանուն ա/ստուծոյ եւ Կատրանիդէ հայոց թագոհ, որ կանգնեալ զսուրբ խաչս ի բարեխաւսութիւն/ին/ ինձ» (В лето 879. Во имя Бога я, Катраниде, армянская царица, воздвигла Святой крест в заступничество свое» (Շահինյան Ա., Հայաստանի... էջ13):

<sup>189</sup> Агатангелос, Указ. соч., с. 227, строфа 769.

<sup>190</sup> Փասպարեան Ռ., Միջնադարյան Առինջ գյուղը և նրա վիմական հուշարձանները // Հանդէս ամսօրեայ, 2005, էջ 324:

<sup>191</sup> «գեր – առաւել քան, գերազոյն, առաւելագոյն» (Ղազարեան Ռ., Գրաբարի բառարան, հ. Ա, Երևան, 2000, էջ 318):

<sup>192</sup> «շրի, լիա, լի – կատարեալ, անթերի» (Ղազարեան Ռ., Գրաբարի բառարան, էջ 532):

назван «qshshnr<sup>193</sup> qshshndrnlyal<sup>194</sup> unrrr igrshu»<sup>195</sup>, что, скорее всего, переводится как «роскошное святое знамение, несущее (в себе) Бога».

В большинстве случаев в надписях на хачкарах отмечается, что крест, или «святое знамение», возведен в «заступничество» кого-либо. Для средневекового человека это понятие было достаточно емким и основывалось на христианском мировосприятии действительности, где «заступничество» хачкара было необходимо в «конце времен», при «втором пришествии» и Страшном суде. Здесь хачкарам было отведено сразу несколько функций.

Будучи знаменем, хачкары являются предвестниками «конца времен» и «второго пришествия Христа»<sup>196</sup>, а своим присутствием они «обеспечивают помощь» и покровительство умершим во время Страшного суда. Несколько лапидарных надписей различных времен хорошо демонстрируют эту функцию хачкара, что свидетельствует о том, что на протяжении всей культуры предназначение хачкаров не менялось. Так, к примеру, на хачкаре 986 г. из Мугни (**фото 73**) написано<sup>197</sup>: «В 986 г. я Миран, слуга Бога, который поставил крест в помощь себе и детям моим. Поклонившись, помяни в молитве». Похоже, что заботясь о душе, Миран поставил хачкар заранее, при жизни.

В тексте хачкара Цак-Хач 1268 г. (**фото 131**) из Аштарака подробно говорится о той функции, которая на него возлагается в «конце времен». Тематически вся надпись этого хачкара делится на две части, где в одной указан повод для возведения хачкара (к нему мы вернемся чуть позже), а во второй, представлена картина, когда данный хачкар должен выполнить свое предназначение<sup>198</sup>. Текст этой части гласит: «Господи Боже, Иисус

---

<sup>193</sup> «shshnr – zptn, phshshnr» (**Ռազարեան Ռ.**, *Գրաբարի բառարան*, էջ 26):

<sup>194</sup> «shshndrnlyal – shshndrn rnrnrnny, shshndalyal» (**Ռազարեան Ռ.**, *Գրաբարի բառարան*, էջ 196):

<sup>195</sup> **Շահինյան Ա.**, *Հայաստանի ...*, էջ 42:

<sup>196</sup> И второе твое пришествие || ты знаменем креста явил, ...» (Саак Дзорапореци в кн. **Шаракан** (Из арм. поэзии V-XV вв.) //Памятники древнеармянской литературы, Ереван, 1990, с. 57)

<sup>197</sup> «ՆԼԵ (986թ.)բ.: Ես Սիրան ծառայ Աստուծոյ, որ կանգ/ն/էցի զխաչս ի յազնականութիւն ինձ եւ զաւակաց իմոց. Որ երկիրպագես յաղաթս յիշէ/» (**Շահինյան Ա.**, *Указ.соч.*, с. 18):

<sup>198</sup> Տ[է]ր Ա[ստուա]ծ Յ[իսու]ս Ք[րիստո]ս, որդի Ա[ստուծոյ]:/ [Լ]ուսինն [խա]վար, արեգակն խաւար./ Ա[ստուա]ծ աճեղ, աճմահ ա[ւ]րիւտնից, արարայր Ս[ուր]բ Կուսէն ի մայ[ր] Արամ/այ մարմնն առնէ [խա]չ[ն]ւածի/ խաչին, Ահեղ [Դատ]ին դրանք դժոխոյն բանայ, զառջի

Христос, сын Божий. Померкла луна, померкло солнце. Господь безначальный, бессмертный явил дух святой и через Святую Деву, которая стала матерью, обрел Адам тело, распятое на кресте, первым, на страшном суде закрыв (на ключ) дверь ада, порожденного матерью Евой». На этом хачкаре, упомянутый в тексте Адам – Христос, рожденный непорочной Девой и распятый на кресте, во имя спасения человечества от грехов «порожденных Евой», по всей видимости, соотносится с крестом хачкара, рельеф которого сильно выступает из общего фона плиты.

В лапидарных надписях на «крытых» хачкарах Сагмосаванка ( хачкар 1255 г. священника Даниела<sup>199</sup> и хачкар 1309 г. священника Тадеоса) говорится о том, что хачкар, возведенный над умершими, должен хранить их до Второго пришествия, а далее он обеспечивает посредничество и заступничество перед лицом Господа в день Последнего суда. На это указывает надпись<sup>200</sup> на карнизе аринджского хачкара 1448 г.. Там сказано: «Святой крест – помощник (и) наивысший покровитель умерших» (фото 267). Все остальные идеи о функциях хачкаров связаны с этим их предназначением.

При восприятии хачкара следует учитывать и категорию времени, т.к. если повод для возведения хачкара находился в настоящем, то цель возведения хачкара должна была быть реализована в будущем. Важная роль при этом отводилась «феномену памяти», т.к. в период ожидания «конца времен» необходимо было сохранить имя умершего. Имя может сохраниться как результат благих дел, куда относится и возведение хачкара, а также при непосредственном графическом написании этого имени: «...и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно делам своим» (Отк. 20.12). В этом отношении интересна строка из «Истории Армении» К. Гандзакеци, где он пишет: «Дабы (книга) эта стала нашим памятником надгробным, ...чтобы упоминалось в ней имя Киракоса»<sup>201</sup>, т.е. благое дело – написание книги – приравнивается к возведению хачкара, что дает право на написание имени, которое будет упомянуто в веках.

---

տեղին տալ իւր ծնրնդարն մայր Եվայ (Սաղումյան Ս., Աշտարակ, Երևան, 1998, էջ 194-195):

<sup>199</sup> Խաչքար, с. 360.

<sup>200</sup> «Ս[ուր]բ խաչս արճնական ամենայն երախտատրաց մերոց» (Գաապարեան Ռ., Указ. соч., с. 330):

<sup>201</sup> Эта тема более подробно освещена в книге Խաչքար, сс. 337-339.



Возможно, именно на этом основании мастерам XII-XIV вв. разрешалось приписывать имена в конце хачкарных надписей<sup>202</sup>.

Феномен сохранения памяти о добрых делах и имени в культуре хачкаров непосредственно связан с поклонением хачкару. Установленные хачкары предполагают поклонение с молитвой, т.к. сила креста, как и сила хачкара, определяется его намоленностью – «всеживотворящий знак, которому должно поклоняться»<sup>203</sup>. Именно поэтому в конце лапидарной надписи на хачкаре 986 г. из Мугни стоит: «...Поклонившись, помяни в молитве<sup>204</sup>», или на хачкаре 1165 г. мастера Варда из Арамуса написано: «...Если прочтете, помяните во Христе и Бог помилует Вас. Аминь...»<sup>205</sup>. Подобная форма текста, обращенная к потомкам, встречается на многих хачкарах. Как, к примеру на хачкаре 1184 г. из Аштарака написано: «...Кто поклонится да помянет во Христе»<sup>206</sup>, схожее – «...поклонившись, вспомните мою молитву»<sup>207</sup> – есть и на хачкаре 1466 г. в Ариндже.

Как отмечает Г. Петросян, любой христианин имел право возвести хачкар, а моления перед хачкаром и поклонения ему предполагали, что они выполняли и роль «индивидуального алтаря»<sup>208</sup>, где возможно было непосредственное общение с Богом<sup>209</sup>. Многие хачкары и сегодня сохранили функцию алтаря, где ставятся свечи. Развитие в XIII в. такого архитектурного типа как «крытые»<sup>210</sup> хачкары, связано с общим усилением в этот период мистико-религиозного мировосприятия, что и делает хач-

---

<sup>202</sup> Имена в этот период встречаются реже чем в последующий период, и, можно предположить, что это особая честь не для всех мастеров.

<sup>203</sup> **Агатангелос**, Указ.соч., с. 227, строфа 769.

<sup>204</sup> «...Որ երկիրսագն յաղարի յիշէ» (См. **Շահինյան Ա.**, Указ.соч., с. 18):

<sup>205</sup> **Չարախանյան Գ.**, *Արամուսի խաչարի քանդակագործը* // ԼՀԳ, 1979, թիվ 6, էջ 82:

<sup>206</sup> «В лето 633 (1184 г.). Был поставлен святой знак в заступничество Тагуи – матери [моей] Марьям. Кто поклонится, да помянет во Христе. (Боже) помилуй составителя Саркиса» (**Սաղումյան Ա.**, *Աշտարակ*, с. 165).

<sup>207</sup> «В лето 915 (1466 г.). Я Сасгор (Саркис и Григор) воздвигли крест в заступничество наше и родителей наших. Поклонившись, молитву упомяните» (**Գաւապրեան Ռ.**, Указ.соч., сс. 313- 336).

<sup>208</sup> «Вот он – алтарь святыни, || на нем принесен был в жертву || Христос, агнец божий, ...» (**Шаракан**, с. 53)

<sup>209</sup> *Խաչար*, сс. 253-254:

<sup>210</sup> Подробнее см. раздел ««Аштарацкий» тип композиции» в данной работе.

кар<sup>211</sup> более закрытым и таинственным.

Возведенные хачкары, как правило, заботились о душах умерших безотносительно того, кто их устанавливал – родственники умерших или же еще живые люди, которые заранее побеспокоились о своей загробной жизни. Однако в изучаемом регионе есть две интересные надписи, которые просят хачкар позаботиться о долгой жизни высоких правителей страны. Похоже, что установление хачкара, как и сам хачкар, могло быть и формой выражения почитания своего господина. В частности, на хачкаре 1195 г. вардапета Петроса из Коша есть пожелание, которое можно понять как пожелание «долгих лет жизни Шахиншаха (сыну Закаре)»<sup>212</sup>. Пожелание выражено словом «սրէշատութիւն», которое состоит из двух корней – «солнце» и «много». Это слово можно понять как «многих дней жизни».

Хачкар Цак-Хач 1268 г. в Аштараке был возведен Усамом, который в этот период, по мнению С. Сагумяна<sup>213</sup>, правил в Аштараке. Хачкар установлен ради «долгих лет жизни парона Садуна и детей его»<sup>214</sup>. Как отмечает С. Сагумян<sup>215</sup>, Садун Арцруни умер в 1283 г., следовательно, хачкар был поставлен ему еще при жизни.

Согласно законам церкви, установленный крест (из какого бы материала он не был бы сделан<sup>216</sup>), может иметь силу господнего креста только после его освящения. Таким образом предполагается, что после возведения, хачкар должен был быть окраплен и освящен.

---

<sup>211</sup> Խաչքար, с. 143.

<sup>212</sup> «... Եւ այդ իմ կանգնեալ զսա յարեշատութիւն Շահինշահի եւ ի սարժանս մեր...» (И это мое воздвижение (имеется ввиду хачкар) во имя долгих лет жизни Шахиншаха и славы нашей...) (Շահինյան Ա. Указ.соч., с. 41).

<sup>213</sup> Սաղումյան Ս., Աշտարակ... с. 45.

<sup>214</sup> «Ի թվ. ՉԺԷ (1268), ի թագաորութեան.../, յուսով անմահին Ա[ստուծո]յ, ես՝ տ/ր Յուսանս, կանգնեցի զԱ[տու]ր նշա/նս վասն յերկար կենաց պարոն Սաղումին եւ զաւակաց իւրոց/ եւ յիշատակ հոգո ի/մն եւ ծնողաց իմոց: Որք երկրպ/ագէք կեն/սարեր նշա/նիս զմեզ յիշեցէք/ ի Ք[րիստո]ս» (В лето (717) 1268, в царствовании..., с надеждой к бессмертному Богу, я, тер Усам, воздвиг Святое знамение ради долгой жизни парона Садуна и детей (сыновей) его и в память о моей душе и (душе) родителей моих. Когда поклонитесь живительному знамени, помяните и нас Христа ради) (Սաղումյան Ս., Աշտարակ, с. 194).

<sup>215</sup> Սաղումյան Ս., Աշտարակ, с. 45:

<sup>216</sup> Խաչքար, с. 251 (см. Կանոնագիրք հայոց / Աշխատությամբ Վ. Հակոբյանի, Երևան, 1964, հ. 1, 2, էջ 532-533).

Процесс освящения конкретного хачкара не описан, но Киракос Гандзакечи, со слов Нерсеса Шнорали, в «Истории Армении» подробно описал процесс «крещения креста», а т.к. в тексте есть упоминания о деревянном, каменном и железном<sup>217</sup> крестах, то похоже, что любой из упомянутых материалов возможен. В тексте указано, что «Новый крест, сперва оmyвается водой, а затем вином, в знак двух струй, истекших из ребра Христа». После этого читаются слова пророков и апостолов, и «священник читает молитвы, прося бога даровать тому кресту благодать и силу первого креста, на котором сам (Господь) был распят...». «А затем, взяв освященный крест, водружаем к востоку и поклоняемся ему<sup>218</sup>». Таким образом, похоже, что устанавливался только освященный крест. Многие хачкары конца XII-начала XIII вв. в изучаемом регионе выкрашены в красный цвет и, на наш взгляд, это подтверждает тот факт, что при освящении хачкары оmyвались вином, которое, как и красная краска, символизирует «кровь Христа».

Будучи святыней, хачкар освящал местность вокруг себя, именно поэтому хачкары водружались у дорог, родников и на возвышениях<sup>219</sup>. Но, возможно, и чисто утилитарное объяснение: хачкары ставились там, где были хорошо видны и где проходили люди, которые поклоняясь хачкару, сохраняли память и увеличивали его намоленность. Очевидно, что хачкар 1195 г. (**фото 151**) в Коше ранее стоял на перекрестке нескольких путей. Интересно отметить, что в Бжни на противоположной стороне ущелья расположен ранний двухметровый хачкар, который сориентирован не по сторонам света, а смотрит прямо на бжнийскую крепость, по всей видимости, охраняя ее.

## Формирование и развитие региональных стилей

Грабительские набеги турок-сельджуков во второй половине XI в. нанесли Армении тяжелый урон. Города были разграблены и опустошены, численность населения сильно уменьшилась. Экономическое и культур-

---

<sup>217</sup> Киракос Гандзакечи, История Армении / Перевод с древнеармянского, предисловие и комментарий Л.А. Ханларян / Памятники письменности Востока, М., 1976, с. 105.

<sup>218</sup> Киракос Гандзакечи, Указ.соч., с. 107.

<sup>219</sup> Более подробно о функциях хачкара и обряде его возведения см. Խշշր, сс. 234-265.

ное развитие страны замерло практически на столетие<sup>220</sup>. В конце XII-начале XIII вв. политическая и экономическая обстановка в стране изменилась. С конца XII в. представители новой армянской династии Закарян, обладая военным и политическим талантом и занимая ключевые должности при грузинских царях<sup>221</sup>, отвоевали большую часть территории исторической Армении, объединив ее в автономное армянское княжество, которое находилось в вассальной зависимости от Грузинского царства. С этого периода политическая ситуация Армении относительно стабилизировалась, что привело к заметному подъему экономики. Возросшее благосостояние страны ознаменовалось значительным ростом городского строительства, а также строительством замков, церквей, монастырей<sup>222</sup>.

В архитектуре Армении этого периода и в пластике ее малых форм происходят коренные изменения<sup>223</sup>. Традиционные формы предшествующей эпохи Багратидов вытесняются новыми сюжетами и орнаментальными мотивами, а технические приемы усложняются. Новый стиль в некотором роде становится результатом смешения различных традиций<sup>224</sup>. Подобные явления частично объясняются тем, что после спада волны сельджукских завоеваний феодальное общество Армении развивается, способствуя обогащению знати, купцов, ростовщиков, что приводит к спросу на предметы роскоши, подчеркивающих достаток их владельцев.

Этот исторический период и в странах всей Передней Азии характеризуется быстрым ростом средневековых городов и развитием городской жизни, что оживляет караванную торговлю, а также приводит к широкому обмену мастерами между различными регионами<sup>225</sup>. На фоне такого экономического и культурного подъема в работах строителей и мастеров-резчиков в архитектуре и культуре хачкара становятся заметными проявления местных художественных традиций. Так, с конца XII-начала XIII вв. хачкары уже не имеют композиционного сходства, характерного для хачкаров XI в., и новый этап развития культуры хачкаров определяется их разнородностью. С распознавания и определения характерных черт

---

<sup>220</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 3, Երևան, 1976, էջ 559:

<sup>221</sup> Время наивысшего могущества Закарян считается период царствования царицы Тамары (1184-1207 гг.) (**Киракос Гандзакечи**, Указ.соч., с. 27).

<sup>222</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, էջ 570:

<sup>223</sup> **Токарский Н. М.** Архитектура ..., с. 216.

<sup>224</sup> Там же, с. 218.

<sup>225</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, էջ 577:

регионального стиля начинается анализ любой изучаемой школы.

Условно процесс развития культуры хачкаров XII-XIV вв. можно разделить на два этапа. На первом этапе активно формируются новые типы хачкарных композиций, в которых появляются признаки местного, локального, характера. Здесь наблюдается оформление архитектурных объемов и развитие структуры хачкарной композиции. Орнаментальные мотивы технически и графически просты. На этом первом этапе можно говорить о формировании стиля хачкарных «школ». На втором этапе архитектурные объемы уже сформированы, и дальнейшее развитие идет за счет усложнения декора хачкарной композиции. Второй этап – это период расцвета хачкарных «школ» и всей культуры хачкаров.

Как мы отмечали выше, вопрос о «школах» затрагивает проблему определения творческого очага, где формируется и развивается региональный стиль. При сопоставительном анализе хачкаров XII-XIV вв. выяснилось, что на основе схожести объемно-архитектурного оформления и структуры их композиции хачкары можно сгруппировать по характерному стилю. В результате, определилось два стиля, что подтвердило гипотезу о том, что для каждого изучаемого региона характерен свой «стиль» – художественный стиль Арагацотна и художественный стиль Котайка. При описании конкретного стиля мы опирались на анализ характерных для него признаков.

«Стиль» характеризуется типом хачкарной композиций, а композиционные типы в зависимости от времени создания хачкара или некоторых других характеристик отдельных композиции, в свою очередь, подразделяются на подтипы.

### **Региональный стиль Арагацотна. «Аштаракский» тип композиции**

Хачкары, где заметны признаки локального, т.е. регионального стиля Арагацотна, в основном установлены на территории Арагацотна, хотя отдельные стелы встречаются и в Котайке. На примере этих хачкаров мы исследуем процесс развития новой хачкарной композиции XII-XIV вв. – композиции «аштаракского»<sup>226</sup> типа, единственной доминирующей ком-

---

<sup>226</sup> Название всех композиционных типов выбранно условно, по месту нахождения основного звена каждой группы хачкаров, где наблюдается формирование выделенного композиционного типа.

позиции этого региона<sup>227</sup>.

Хачкары с композицией «аштаракского» типа имеют три подтипа. К первому подтипу относятся композиции, где заметны процессы активного формирования новой структуры хачкарных композиций, ко второму – композиции, где в новой конструкции активно развивается декор, и к третьему подтипу относятся хачкары, где в композициях наблюдаются ярко выраженные элементы индивидуального порядка.

К первому подтипу «аштаракской» композиции относятся хачкары, установленные в Аштараке, Егварде, Парпи, Арамусе, Джрвеже, но основное звено находится на границе между гаварами на исторической части центрального кладбища в Егварде (**фото 104-110, 116, 117**) и на средневековом кладбище выше церкви Кармравор в Аштараке (**фото 113, 114, 119**). Некоторые из них датированы концом XII-началом XIII вв. и подписаны изготовившими их мастерами. Большинство датированных хачкаров сделаны мастером Вардом (Варданом).

Среди хачкаров, установленных на исторической части егвардского кладбища, есть крупный семейный комплекс захоронений, архитектурная композиция которого состоит из четырех плотно пригнанных друг к другу хачкаров, установленных на общем постаменте (**фото 104 а, б**). Перед ними пять треугольных в сечении надгробий, где каждое надгробие размещено на двухступенчатом стилобате. Исходя из характера этого архитектурного сооружения, мы можем предположить, что перед нами – захоронения одной семьи. Весь комплекс представляет собой родовое захоронение, так называемое «семейное кладбище», которое распространилось во второй половине XII в.<sup>228</sup>. Судя по возросшему количеству хачкаров на средневековых кладбищах с конца XII в., можно предположить, что в отличие от предыдущих веков, где хачкары чаще выполняли votивную функцию, не являясь частью средневекового кладбища, на новом этапе развития они становятся частью намогильных монументов и комплексов родовых захоронений – «семейного кладбища». Хачкары становятся вертикальной составляющей погребального монумента с одной или несколькими стелами, установленными на постаменте с надгробиями перед ними. Стела устанавливалась на высоком постаменте, который располагался у восточного края плоского или треугольного (в сечении) надгробия. Хачкарная композиция с крестом была обращена на

---

<sup>227</sup> Варданесова Т.В., О группе хачкаров из Арагацотн-Котайка и начале формирования хачкарных школ (конец XII-XIII вв.) // ИФЖ, 2006, N3, сс. 181-198.

<sup>228</sup> Խաչքար, с. 141.

запад так, чтобы «взгляд» усопшего был направлен на крест в центре хачкарной композиции<sup>229</sup>.

Размеры хачкарных плит егвардского комплекса почти одинаковые (Табл. 2), а постамент состоит из прямоугольной тумбы<sup>230</sup> и общего туфового основания с выемками для хачкаров<sup>231</sup>. Нижняя часть постамента не монолитна. Снаружи постамент облицован туфовой плиткой, а внутри имеет забутовку из раствора бетона с мелким отщепом. По всему периметру постамента между верхней и нижней частью идет двойная косая полочка. С фронтальной стороны постамента видны неглубокие, чуть вытянутые арки. Это наиболее распространенный тип постамента с конца XII в., который характерен как для крупных комплексов «семейного кладбища» с несколькими хачкарами (в Егварде (**фото 104**), Ариндже (**фото 183**)), так и для двойных и одинарных хачкаров. Примеры таких хачкаров мы также встречаем в Егварде (**фото 122**), Аштараке (**фото 121**), Ованаванке (**фото 124, 125**), Макраванке (**фото 219**) и некоторых других местах.

Несмотря на то, что все надгробия егвардского семейного комплекса перед четырьмя хачкарами имеют треугольную в сечении форму и похожи между собой, два первых, северных, отличаются от остальных по форме и цвету камня. Хачкары также попарно отличаются друг от друга. Судя по композиции двух северных хачкаров, они были поставлены раньше южных, хотя весь архитектурный комплекс «семейного кладбища» изначально был рассчитан на четыре хачкара, о чем свидетельствует его единый постамент. Согласно надписи<sup>232</sup> на одном из надгробий, комплекс датируется 1160 г. и является хорошим примером, на котором видно развитие хачкарной композиции нового стиля (**фото 105**).

---

<sup>229</sup> **Խաչքար**, с. 141.

<sup>230</sup> Ширина – 3,05 м, высота в среднем – 0,71 м, ширина боковой плоскости – 0,90 м.

<sup>231</sup> Ширина – 3,10 м, высота – 0,47 м, ширина боковой плоскости – 0,63 м.

<sup>232</sup> **Մաղուճյան Ս.**, Հաճախականությունը ... с. 61-72. («В лето армянское 600 и 9 (1160 г.) были воздвигнуты эти Святые знамения в заступничество сиих душ: Птгкана и отпрыска его. Господь, да даруй большую милость им и Карапету, который является сыном его и матери его. Кто прочтет, да помянет во Христе составителя Вардана»).

**Размеры хачкарных плит четырех хачкаров  
(начиная с северного) на кладбище в Егварде**

№ хачкаров	Высота	Ширина	Толщина	Ширина орнам. пояса	Ширина карниза
1.	148 см	88 см	16,5 см	17,5 см	19 см
2.	148 см	75 см	16,5 см	13 см	19 см
3.	148 см	73 см	16,5 см	14 см	19 см
4.	148 см	74 см	16,5 см	14 см	19 см

Художественная композиция на хачкарах этого комплекса состоит из хорана, бокового орнаментального пояса и карниза, который заметно выделяется на хачкаре, выступая на 3-4 см. В центре каждого хорана находится изящно вытянутый крест, образованный двойным полуваликом, крылья которого завершаются парами тройных почек. Орнамент по центру крестов двух южных хачкаров напоминает переплетение пальмовых листьев. Этот мотив характерен для хачкаров мастера Вардана и для некоторых других хачкаров этого периода. Под крестом расположена сложная пальметта, состоящая из двух частей – вертикальной и горизонтальной. Как видно из композиций вышеописанных хачкаров, развитие нового декоративного стиля с конца XII в. происходит на основе структуры и элементов декора хачкарных композиций XI в.

Отметим, что в композиции первого северного хачкара (**фото 104 а**), в отличие от трех остальных наиболее выражено влияние «анийской» композиции. Первый хачкар отличается полуовальной формой хорана, которая часто встречается на хачкарах XI в. Крест в хоране имеет проросшую вершину с двумя ветвями и крупными листьями, а у основания креста расположена сложная пальметта с вертикальной и горизонтальной частью. На первом хачкаре еще нет полурозетки, на которую опирается вся конструкция креста и которая становится характерным элементом композиции остальных хачкаров.

Судя по схожести композиций, к этому же периоду относится и композиция одного из трех «крытых»<sup>233</sup> хачкаров из Коша, которые находятся неподалеку от действующего кладбища, на частном участке в 70 метрах от церкви XIII-XIV вв. Св. Григория Просветителя. Этот хачкар

<sup>233</sup> Բրիճիճիճիճի – т.е. взятый в стену.



не упоминается среди описанных А. Шагиняном хачкаров Коша<sup>234</sup>, возможно, потому что он был восстановлен недавно (**фото 153**). На блоках архитектурного сооружения этого «крытого» хачкара, которые были использованы при восстановлении монумента в наши дни, видны следы обширной надписи, которая сохранилась только в разрозненных фрагментах. Следы еще одной надписи видны и на постаменте под хачкаром. Композиция этого хачкара архаична и похожа на композиции XI в., но учитывая сходство резной композиции этого хачкара с первым хачкаром намогильного комплекса 1160 г., мы предполагаем, что хачкар в Коше относится к концу XII в., ко времени, когда новый художественный стиль только формировался.

Структура «анийской» пальметты с вертикальными и горизонтальными листьями, которая появилась в начале XI в. (**фото 78, 79, 82, 102, 103**), была перенесена на хачкары конца XII в. почти без изменений (**фото 105, 106-114**). Но с конца XII-начала XIII вв. на целом ряде хачкаров в районе Аштарака и Егварда заметны процессы ее регрессии. В особенности, это коснулось горизонтального элемента в пальметте. Например, на четырех хачкарах 1160 г. на одном постаменте (**фото 104**) на егвардском кладбище горизонтальная часть пальметты хорошо выражена, в то время как на соседнем «крытом» хачкаре (**фото 117, 118**) горизонтальный элемент между пальметтой и круглой розеткой еще присутствует, но он значительно меньше. На соседних парных хачкарах на одном постаменте (**фото 122**), как и на хачкаре 1225 г. в Аштараке (**фото 128**), этот элемент уже только угадывается. Однако следы этой структуры заметны практически на всех хачкарах с композицией «аштаракского» типа XII-XIV вв., что позволяет отнести этот элемент к одному из устойчивых признаков этого стиля. Хачкарные композиции Арагацотна опираются на традицию предыдущей эпохи, что является характерным признаком «художественной школы» в культуре.

Возвращаясь к анализу четырех хачкаров в Егварде, отметим композицию второго северного хачкара, которую можно считать промежуточной, т.к. в ее структуре кроме элементов композиции «анийского» типа появляются новые элементы. Так, хоран этого хачкара уже приобретает характерную прямоугольную форму, а крест с пальметтой опирается на полурозетку. Орнаментальный пояс на втором северном хачкаре уже

---

<sup>234</sup> Շահինյան Ա., Կոշի ... с. 197-202, а также Շահինյան Ա. Հայաստանի ... с. 41.

предыдущего и образуется из квадратов, заполненных растительными мотивами. Следует отметить, что именно эти схемы орнамента Н. Токарский<sup>235</sup> приводит как наиболее характерные для анийского декора XI в.. Можно предположить, что хачкары выполнялись по очереди, и первыми были сделаны два северных хачкара, а южные были установлены позже.

Для структуры композиции первого подтипа «аштаракского» типа характерны натуралистично выполненные изображения плодов граната, которые расположены в хоране и на карнизе. К примеру, на четырех егвардских хачкарах, за исключением первой стелы, где из вершины креста к перекрестью спускаются пальмовые ветви, в хоране трех остальных изображены плоды граната, которые в целом плохо сохранились. Для композиций «аштаракского» типа характерна следующая схема построения растительного мотива у вершины креста: ветви от вершины креста спускаются по обе стороны к перекрестью и подхватывают тяжелые плоды граната (в редких случаях винограда), которые расположены на небольших веточках на конце горизонтальных крыльев креста, сплетение ветвей образует замкнутую линию полуовала над крестом. Подобное изображение растительного мотива в хоране встречается в изучаемом регионе еще в XI в. на хачкаре 1039 г. в Макраванке (**фото 84**), а также на одном из хачкаров 1041 г. в Цахкац-Каре (**фото 82**).

Значимым архитектурным элементом хачкара на новом этапе развития становится карниз, который появляется с конца XII в. в верхней части плиты. В начале развития его формы разнообразны. К примеру, на некоторых хачкарах в Егварде и Аштараке (**фото 104, 108, 114**) плоский карниз, выступая вперед на 3-4 см, представляет собой узкую ровную полосу с изображением столбиков с пальмовыми ветвями. На другом хачкаре в Егварде такой же узкий карниз имеет уже небольшой общий уклон (**фото 107**). Еще одной разновидностью карниза, которая встречается здесь, является широкий, плоский, чуть выступающий вперед карниз с мотивом «гранатового» орнамента на нем (**фото 109, 110**). К середине 13 в. на многих хачкарах «аштаракского» типа заметно резкое расширение карниза, который теперь уже завершается небольшим нависшим козырьком (**фото 121, 122, 128**).

Описанная выше структура хачкарных композиций и декоративные мотивы хачкаров мастера Вардана повторяются еще на целом ряде хачка-

---

<sup>235</sup> Токарский Н.М., Архитектура ..., с. 192, ил. 62 (а).

ров. А. Шагинян<sup>236</sup> считает, что мастер Вардан из Егварда и мастер-резчик Вард, чье имя указано на хачкарах в Арамусе (**фото 111**) и Джрвеже (**фото 112**), – это одно и то же лицо. По его мнению, еще два хачкара с мотивом «гранатового» карниза на кладбище в Егварде принадлежат этому же мастеру Варду<sup>237</sup>. Один из упомянутых А. Шагиняном хачкаров<sup>238</sup> (**фото 109**) стоит сразу за вышеописанным монументом из четырех хачкаров. Этот одинарный хачкар сделан из темно-серого туфа, художественная композиция которого когда-то была покрашена в красный цвет, что характерно для большинства хачкаров XII-XIII вв. в Арагацотне. На широком карнизе этого хачкара, который был отмечен А. Шагиняном, изображены три столбика, попарно переплетающихся веток с плодами граната. Композиция в хоране похожа на предыдущие, включая большую полурозетку с шестью лепестками, которая по краю обведена еще одним узким поясом с орнаментом.

К двум хачкарам, которые отметил А. Шагинян, сейчас можно добавить еще, по крайней мере, пять хачкаров, которые находятся здесь же в Егварде и которые, судя по структуре композиции и ее орнаментальным мотивам, могли бы принадлежать как мастеру Вардану (**фото 106-110**), так и другим мастерам, работающим в том же стиле<sup>239</sup>. Несколько хачкаров из этого ряда сломаны, но два со схожими и описанными выше композициями сохранились целиком. Они установлены на высоких постаментах, и перед каждым хачкаром – треугольные в сечении надгробия. На карнизах некоторых хачкаров (**фото 107, 108**) нет изображения гранатов, которое А. Шагинян считает характерным для мастера Варда, однако здесь повторяется мотив со столбиками пальмовых ветвей, который есть на двух южных хачкарах «семейного кладбища» в Егварде того же мастера Вардана (**фото 104**). Но следует учитывать, что все перечисленные выше одинарные хачкары, в том числе указанные А. Шагиняном, не имеют надписей, в то время, как мастер Вард, как правило, оставлял хорошо читаемую надпись, где указывалась дата возведения хачкаров, и

---

<sup>236</sup> Շահինյան Ա., Հայաստանի... , с. 40.

<sup>237</sup> Там же, с. 40, ил. 99-101.

<sup>238</sup> Высота хачкара – 1,79 м, ширина – 0,81 м, толщина плиты – 0,23 м, ширина бокового пояса – 0,15 м, высота карниза – 0,40 м, глубина орнамента у перекрестья – 4 см.

<sup>239</sup> В Мугни, на территории монастыря, есть фрагмент хачкара с композицией «гранатового» пояса на карнизе, который идентичен джрвежскому хачкару мастера Варда (**фото 116**). Возможно, что фрагмент в Мугни – еще один хачкар мастера Варда.

его имя. Из этого можно предположить, что хачкары могут принадлежать другим мастерам, которые в это же время работали здесь вместе с мастером Варданом.

Помимо Егварда подписанные хачкары Варда есть в Арамусе (**фото 111**) и Джрвеже (**фото 112**). В Егварде и Джрвеже надписи находятся только на надгробных плитах перед хачкарами, в то время как в Арамусе надписаны и постамент, и надгробие (**фото 115**). Хачкар в Арамусе (**фото 111**) стоит на возвышении перед часовней Св. Богоматери. Имя мастера указано с южной стороны постамента, а основной текст<sup>240</sup> размещен на фронтальной стороне<sup>241</sup>. Вторая надпись<sup>242</sup> этого хачкара расположена на треугольном в сечении надгробии. Хачкар с надгробием представляют собой единый архитектурный монумент, который расположен на крутом склоне холма, где хачкар, не имея высокого постамента все же стоит выше надгробия. Из текста<sup>243</sup> можно предположить, что надгробие было поставлено в 1161 г., когда умер священник Григор, а хачкар был воздвигнут спустя четыре года – в 1165 г.

Разница в четыре года между установлением надгробной плиты и хачкара подтверждает идею Г. Петросяна о том, что надгробие и хачкар – это одинаково значимые, но разнофункциональные элементы намогильного монумента<sup>244</sup>. Надпись на надгробии сообщает о смерти, в то время как хачкар, судя по тексту, в первую очередь, выполняет роль заступника перед Богом. Именно по этой причине четыре года спустя, после смерти священника Григора, братья возводят хачкар «в его заступничество». Помимо этого можно предположить, что хачкар, выполненный известным мастером, был достаточно дорогим, т.к. согласно тексту, он поставлен усилиями четырех мастеров<sup>245</sup>.

Художественная композиция этого хачкара имеет уже знакомую

---

<sup>240</sup> **Չարախանյան Չ.**, *Մշակույթ ...* с. 82:

<sup>241</sup> «В лето 614 (1165). Я, Мартирос, и Саркис – священники – и братья мои Ованес и Мхитар воздвигли сей крест в заступничество отца нашего священника Григора. Если прочтете, помяните во Христе, и Бог помилует Вас. Аминь. Составитель Вард».

<sup>242</sup> **Չարախանյան Չ.**, *Указ. соч.*, с. 82.

<sup>243</sup> «В лето 610 (1161 г.) перешел священник Григор из жизни этой к Христу - жизнь нашу».

<sup>244</sup> **Խաչար**, с. 141.

<sup>245</sup> Хачкар в Арамусе имеет следующие размеры: высота – 1,78 м, ширина – 0,88 м, толщина плиты – 0,26 м, ширина бокового пояса – 0,17 м, ширина орнамента в верхней части плиты – 0,23 м, глубина орнамента у перекрестья – 0,4 м.

структуру изображения, но при этом, каждый хачкар достаточно индивидуален. В Арамусе, к примеру, карниз хачкара (который сейчас частично поврежден) совершенно плоский и образуется за счет двух орнаментальных полос, а крест с пальметтой внизу опирается на полурозетку больших размеров (в диаметре 52 см). Плоды граната в композиции этого хачкара расположены в хоране, над перекрестием креста, в то время как на другом хачкаре мастера Варда из Джрвежа<sup>246</sup> (фото 112) столбики парных плодов граната на ветках украшают узкий плоский карниз.

На этом хачкаре 1173 г. мастера Варда (фото 112) дата возведения хачкара и имя мастера указаны в надписи<sup>247</sup> на северной стороне треугольного в сечении надгробия. Сейчас в Джрвеже сохранились только постамент и надгробие<sup>248</sup>. С. Бархударян отмечает, что имя мастера в тексте здесь выделено отдельным шрифтом<sup>249</sup>. На постаменте в Арамусе оно написано отдельно от основного текста, а в надписи на хачкаре из Егварда оно представлено в конце текста отдельным предложением. Однако нет сомнений, что все перечисленные выше датированные и подписанные хачкары принадлежат одному и тому же мастеру, т.к. хачкарная композиция из Джрвежа в деталях повторяет композиции из Арамуса и Егварда. Все хачкары мастера Варда/Вардана сделаны с большим мастерством, что свидетельствует о его высоком профессиональном умении.

Среди хачкаров XII-XIV вв. особое распространение получает такое архитектурное решение, как «крытый хачкар», который появляется в середине XI в.<sup>250</sup>, но становится особенно популярным с конца XII-начала XIII вв. «Крытый хачкар» представляет собой единное архитектурное сооружение, фронтальная сторона которого украшена заложенными в стену хачкаром или хачкарами. Хачкарные стелы, утопленные в нишах сооружения, установлены на общем постаменте под аркой с резными люнетами. Несколько хачкаров, как правило, по бокам между собой разделены полуколоннами. Два комплекса родовых захоронений в Егварде

---

<sup>246</sup> Токарский Н.М., Джрвеж ..., с. 3; Չարիվանյան Չ., Указ. соч., с. 81.

<sup>247</sup> «Это дом скорби... Хачатура, который был убит за воду Джрвежа. В половине дней (своих) ушел из мира сего, оставив боль родителям моим. Кто поклонится Святому знамени, да помянет в Господе, в лето 622 (1173), Вард».

<sup>248</sup> Хачкар из Джрвежа сейчас находится во дворе Музея этнографии Армении, в Сарда-рапате.

<sup>249</sup> Քարվանդարյան Ս., Указ. соч., с. 140.

<sup>250</sup> Խաչքար, с. 121.

(фото 117, 118) и Аштараке (фото 119) представляют собой «крытые» хачкары с композицией «аштаракского» типа первого подтипа.

Исследования показали, что большинство «крытых» хачкаров находятся в Арагацотне и кроме вышеуказанных в Егварде и Аштараке (фото 117, 118, 119), они есть в Египатруше (фото 123), Сагмосаванке (фото 157), Ованаванке (фото 133), Тегенисе (фото 130), Ошакане (фото 147) и три в Коше (фото 151, 152, 153). Интересно, что «крытые» хачкары, установленные в Котайке, как, к примеру, хачкары в Бжни (фото 148), Авуц Таре<sup>251</sup>, Канакере (фото 145) и Аване (фото 146), имеют композиции «аштаракского» типа, но второго подтипа, т.е. развитого периода, стиль которых окончательно оформился к 30-м годам XIII в. (хачкары второго подтипа будут рассмотрены ниже). «Крытые» хачкары, которые более характерны для художественного стиля Арагацотна, в основном, установлены в центральных районах Айрарата.

Комплекс «семейного кладбища» с тремя крытыми хачкарами в Егварде состоит из двух отдельных архитектурных сооружений, которые установлены вплотную друг к другу. Северный хачкар вполне самостоятелен и рассчитан на одну хачкарную стелу, которая установлена на двойном постаменте. Плита хачкара расположена в нише под орнаментальной аркой с резным люнетом, а по бокам ниши многочисленные выступы пилястров придают хачкару законченный вид. Постамент хачкара украшен тройными арками, а чуть выше них вырезано имя Вардан (фото 120). Рядом с этим одинарным хачкаром находится второй, рассчитанный на две хачкарные стелы. Оба сооружения составляют единый монумент «семейного кладбища» с тремя хачкарами и четырьмя захоронениями перед ними. Единство архитектурной композиции этого комплекса достигается за счет того, что все хачкары имеют схожие композиции с одинаковыми пропорциями (Табл. 3) и расположены на одном уровне. Это наиболее ранний комплекс «крытых» хачкаров в изучаемом регионе, т.к. надгробия перед хачкарами здесь, в отличие от остальных, имеют треугольную в сечении форму, которая характерна для конца XII-начала XIII вв. В дальнейшем намогильная плита приобретает плоскую прямоугольную форму.

---

<sup>251</sup> **Խաչքար**, с. 142, ил.186.

**Размеры хачкарных стел (начиная с северной)  
«крытого» хачкара в Егварде**

№ хачкара	Высота	Ширина	Ширина орнам. пояса	Ширина орнам. в верху плиты	Диаметр розетки
1.	155 см	77 см	17 см	12 см	38 см
2.	155 см	82 см	17 см	12 см	38 см
3.	155 см	79 см	16,5 см	15 см	36 см

В связи с именем «Вардан», указанном на постаменте северного хачкара, возникает ряд вопросов. О каком Вардане идет речь? Принадлежат ли все хачкары одному мастеру Варду «Вардану» или разным людям? Если сравнить резные композиции тройного крытого хачкара в Егварде (фото 117, 118) с композициями мастера Вардана, то заметны различия в форме отдельных элементов и в технике выполнения орнамента. Отличие хачкарных композиций «крытого» хачкара от остальных композиций мастера Вардана заключается и в изображении круглых розеток внизу хорана, на которую опирается крест с пальметтой. Хачкары мастера Варда внизу хорана имели только полукруг.

Стилобат, на котором установлен крест, как элемент крестных композиций, появляется еще в раннехристианский период<sup>252</sup>, а затем, со структурой этих композиций он переходит на ранние хачкары и далее сохраняется в композиции на всех этапах ее развития. Однако полукруг в основании креста – это нововведение, и на этот элемент композиции следует обратить особое внимание, ведь именно развитие большой круглой розетки в начале XIII в. приводит к изменению пропорций первоначальной структуры. Полукруг розетки в основании хорана на хачкарах мастера Варда и на некоторых других хачкарах появляется с конца XII в.<sup>253</sup> и является характерным элементом почти всех хачкаров вышеописанной подгруппы. Однако к началу XIII в. полукруг постепенно замещается кругом, занимая значительно больше места в хоране, что приводит к изменению всех пропорций в структуре композиций. Вертикальные листья пальметты, к примеру, становятся намного короче, чтобы они могли по-

<sup>252</sup> См. глава «Раннехристианские крестные композиции» в этой работе.

<sup>253</sup> Вероятнее всего он опирался на традицию изображения небольших, стилизованных розеток хачкаров XI в. с «анийской» композицией (фото 82).

меститься в хоране вместе с большой круглой розеткой, на которой установлен крест. О процессе формирования новой круглой розетки с начала XIII в. в композиции «аштаракского» типа свидетельствует пример розетки в  $\frac{3}{4}$  круга, которая является промежуточным вариантом этой структуры (**фото 110, 112, 113**).

Розетка в  $\frac{3}{4}$  круга есть в центре группы из трех хачкаров на среднем хачкаре во дворе церкви Кармравор в Аштараке (**фото 113**). По поводу этой группы хачкаров С. Сагумян отмечает, что хачкары были найдены неподалеку от церкви во время ее реставрации в 1959 г. и условно были установлены на свободных постаментах<sup>254</sup>. Судя по стилю композиции среднего хачкара и по надписи<sup>255</sup> на его постаменте с датой 1184 г., средний хачкар был поставлен на свое место<sup>256</sup>. Композиция этого хачкара является промежуточным звеном между хачкарами мастера Варда и «крытыми» хачкарами в Егварде. По сути, все эти хачкары имеют одну и ту же структуру, но в соответствии с размерами розетки вертикальная часть пальметты на хачкарах укорачивается. Подобные изменения в пропорциях основных элементов в хоране свидетельствуют о том, что структура хачкарных композиций начала XIII в. еще не устоялась, а находится в процессе своего формирования. Примером этой промежуточной композиции является и большой хачкар во дворе частного дома выше церкви Кармравор в Аштараке (**фото 114**). В композиции этого хачкара привлекает внимание сочетание большой круглой розетки в основании креста с орнаментальными элементами, характерными для работ мастера Вардана. Сложное архитектурное построение этого хачкара и высокая техника орнамента свидетельствуют о том, что хачкар был сделан талантливым и профессиональным мастером того же круга, что и мастер Вард/Вардан.

Второй комплекс «семейного кладбища» с «крытыми хачкара», который также принадлежит к первому подтипу, находится (**фото 119**) в Аштараке, на территории средневекового кладбища выше церкви Кармравор. Этот комплекс представлен единым сооружением из трех хачкаров. Мотивы орнаментальных люнетов в Егварде и Аштараке похожи,

---

<sup>254</sup> Սաղումյան Ս., Աշտարակ, с. 164.

<sup>255</sup> Սաղումյան Ս., Աշտարակ, с. 165.

<sup>256</sup> Надпись на постаменте гласит: «В лето 633 (1184 г.). Был поставлен Святой знак в заступничество Тагуи – матери [моей] Марьям. Кто поклонится да помянет во Христе. (Боже) помилуй составителя Саркиса».



а размеры хачкарных плит в Аштараке больше, чем в Егварде (Табл. 4). Оба комплекса схожи между собой по структуре и декору (выкрашенных в красный цвет) хачкарных композиций. Глубина орнамента у перекрестия на хачкарах в Егварде и Аштараке – 3-4 см.

*Таблица 4*

*Размеры хачкарных стел (начиная с северной)  
крытого хачкара в Аштараке*

№ хачкара	Высота	Ширина	Ширина ор. пояса	Диаметр розетки
1.	166 см	87 см	19 см	44 см
2.	166 см	87 см	20 см	40 см
3.	166 см	85 см	18 см	44 см

При сопоставлении хачкарных композиций обоих монументов становится заметно, что в техническом плане орнамент аштаракских хачкаров намного сложнее. Он включает в себя разнообразные, сложные и тонко проработанные одинарным, двойным и тройным полуваликом детали, в то время как в Егварде в орнаменте встречается только одинарный и двойной полувалик. Хачкарные композиции обоих комплексов имеют большие круглые розетки в хоране, но розетки в Аштараке (**фото 119**) отличаются от розеток из Егварда тем, что они больше в диаметре и имеют логически выделенный центр орнаментальной композиции (Табл. 2, 4.) (**фото 117, 118**). Учитывая эти детали, можно предположить, что крытые хачкары Аштарака были сделаны позже комплекса в Егварде и, скорее всего, по его примеру. Предположительно, аштаракский комплекс относится к началу XIII в.. Вышеописанные хачкары отображают только начальный этап развития художественного стиля Арагацотна, дальнейшее развитие которого прослеживается уже на хачкарах XIII-XIV вв..

Согласно общим закономерностям развития стилей в архитектуре и прикладном искусстве, формирование и развитие композиционного стиля, к которому в изучаемом регионе относятся почти все хачкары XIII в.<sup>257</sup>, происходит на основе двух тенденций: когда связь между отдель-

<sup>257</sup> Следует отметить, что на территории Арагацотна только один хачкар датирован XIV в. – это «крытый» хачкар 1309 г. в Сагмосаванке, поэтому ниже речь пойдет только о хачкарах XIII в.

ными элементами композиции достигается при помощи орнамента или когда между ними встречаются пространственные соединения<sup>258</sup>.

Указывая на эту специфику хачкарных композиций XIII-XIV вв., Г. Петросян отмечает, что, по большому счету, все композиции этого периода можно разделить на два типа: первый – когда вся хачкарная плита покрыта сплошным орнаментом, практически не оставляя фона, и вторая – когда элементы композиции располагаются на плите, оставляя фоновое пространство между собой<sup>259</sup>. Рельефные композиции на хачкарах XIII в. в Арагацотне и Котайке, подчиняясь общим законам развития стиля, эволюционируют в двух вышеуказанных направлениях. В одном случае усложнение композиции идет за счет выполнения мелкого растительного орнамента по всей поверхности хачкарной плиты, а в другом – наблюдается высокая техника выполнения орнамента на отдельных элементах композиции на фоне свободного пространства плиты.

Дальнейшее развитие хачкарной композиции «аштаракского» типа связано с увеличением орнаментальных мотивов в рельефе, которые соединяют ее отдельные элементы в единую форму. В результате такого развития на хачкарах Арагацотна и на отдельных хачкарах Котайка в XIII в. преобладает растительный орнамент тонкого плетения, который постепенно становится все более абстрактным. Появление элементов ажурного плетения отмечается уже в композициях конца XII-начала XIII вв., т.е. на некоторых хачкарах вышеописанного первого подтипа. К примеру, на хачкаре мастера Саргиса (**фото 113**) и в композициях тройного «крытого» хачкара из Аштарак (**фото 119**) наряду с натуралистическим изображением плодов граната появляются новые абстрактные элементы растительного орнамента.

Структура описанной выше композиции «аштаракского» типа полностью оформилась уже к 20-ым годам XIII в., а далее развитие стиля идет за счет увеличения орнаментального декора этой композиции. Этот процесс мы исследуем на хачкарах второго подтипа, которые представляют следующий этап развития.

С начала XIII в. гавар Арагацотн стал принадлежать крупному феодальному роду Вачутянов<sup>260</sup>, известному своей активной строительной

---

<sup>258</sup> Кон-Винер. Указ. соч., с. 212.

<sup>259</sup> Խաչքար, с. 162.

<sup>260</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, с. 547.

деятельностью. Вачутяны сперва обосновались в Амберде<sup>261</sup> (ранее Амберд принадлежал роду Пахлавуни), а с 1211 г. стали владеть и всем гаваром<sup>262</sup>. В ущелье реки Касах находятся такие крупные духовные центры Вачутянов, как монастыри Сагмосаванк и Ованаванк, где установлены хачкары XIII-XIV вв.. Еще целый ряд единичных хачкаров этого же периода со схожим объемным и композиционным решением встречается как в ущелье реки Касах, так и в соседнем Котайке. Эти хачкары относятся ко второму подтипу композиции «аштаракского» типа и ярко иллюстрируют период расцвета всей культуры хачкаров в целом. К ним относятся хачкары в Аштараке, Егварде (**фото 121, 122, 128**), Египатруше (**фото 123**), монастыре Аствацынгал (**фото 129**), и в монастырях Сагмосаванк и Ованаванк (**фото 124, 126, 133, 157**), а также «крытые» хачкары в Тегенисе (**фото 130**), Бжни (**фото 148**), Аване (**фото 146**), Ошакане (**фото 147**).

На примере схожих между собой парных хачкаров Егварда (**фото 122**) можно заметить, что уже с начала XIII в. в композиции «аштаракского» типа начинает доминировать абстрактный растительный орнамент. Эти парные хачкары Егварда установлены на высоком едином постаменте<sup>263</sup>, перед которым два треугольных в сечении надгробия. Оба хачкара отличаются высоким карнизом с чуть нависшим козырьком. Карниз украшен рельефом с плетеным мотивом с мелкими пальметтами в два ряда. Орнамент бокового пояса на обоих хачкарах имеет те же мотивы, что и большинство хачкаров в Егварде. Они представляют собой ровные ряды квадратов, внутри которых линия двойного полувалика крест на крест заполняет квадрат. Подобный орнамент бывает двух типов – с крупными и мелкими квадратами. Соответственно, на орнаментальном поясе они располагаются в один или два ряда. На парных хачкарах на кладбище в Егварде представлены оба варианта. Изображение бокового орнаментального пояса – один из устойчивых элементов хачкарной композиции, который в процессе развития редко подвергался принципиальным изменениям, в то время как композиция в хоране меняется более динамично.

---

<sup>261</sup> «...в 1196 г. они (Закаре и Иване) взяли Амберд...» (**Вардан Арвелци**. Всеобщая история **Варгана Великого** / Пер. Н.О. Эмина, М., 1861, с. 169; См. также **Киракос Гандзакец**, Указ.соч., комментарий, с. 282).

<sup>262</sup> Պետրոսյանց Վ., Նիգ-Ապարանի փառնաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1988 էջ 229:

<sup>263</sup> Общая высота монумента – 3,80 м, высота хачкаров – 1,85 м, ширина – 0,99 м, толщина плиты – 0,27 м.

Крест в композиции этих парных хачкаров (**фото 122**) имеет вытянутые формы и на концах крыльев завершается парами тройных петель. В целом в обеих композициях наблюдается тенденция к развитию мелкого ажурного орнамента, где вместо ветвей с плодами граната и листьев пальметты видны уже абстрактные растительные мотивы. На другом хачкаре ажурный орнамент виден по обе стороны от основания креста вдоль вытянутого овала внизу хорана с изображением еще одного небольшого креста с пальметтой. Использование одного и того же абстрактного мотива в различных частях композиции, скорее всего, можно объяснить тем, что новое изображение еще не устоялось и, экспериментируя, мастера применяют его в разных местах композиции. К сожалению, эти хачкары не датированы, но исходя из общей архитектуры монумента и типа хачкарной композиции, они принадлежат началу XIII в., тем более, что схожая композиция есть и на хачкаре 1225 г. в Аштараке, выше церкви Кармравор (**фото 128**), и на двух хачкарах во дворе этой же церкви по обе стороны от хачкара мастера Саргиса 1184 г. (**фото 121**). Два последних не датированы.

Хачкар 1225 г.<sup>264</sup> (**фото 128**) установлен на типичном для этого периода постаменте, где в надписи из 8-и строк указана дата возведения хачкара<sup>265</sup>. Хачкары, относящиеся ко второму подтипу, в основном, имеют высокий, чуть выступающий с трех сторон карниз, который незначительно расширяется кверху и заканчивается орнаментальной полосой нависшего козырька (**фото 121, 122, 124, 128, 131** и др.).

Хоран хачкара 1225 г. обрамлен орнаментальным поясом, который имеет традиционный для этого региона плетеный мотив, описанный выше. Изображение в хоране чуть утоплено в плите и представляет собой вытянутый крест, выполненный сложным плетением двойного полувалика, расширяющиеся концы которого украшены парой тройных петель. Хоран выше и ниже перекрестия занят ажурной вязью растительного орнамента.

Орнаментальный ряд рельефных композиций на хачкарах второго подтипа развивается за счет неоднократного повторения одного и того же декоративного звена. К примеру, если на парных хачкарах в Егварде (**фото 122**) мотив плодов над перекрестием северного хачкара изобра-

---

<sup>264</sup> Высота – 1,55 м, ширина – 0,67 м, толщина плиты – 0,19 м.

<sup>265</sup> Սաղմույան Ս., Աշտարակ, с. 178.

жен один раз, то на соседнем хачкаре он повторяется уже дважды, а на аштаракском хачкаре 1225 г. – трижды, накладываясь друг на друга (**фото 136-139**). По этому же принципу усложняется и орнамент вертикальных листьев пальметты.

Крест с пальметтой в хоране хачкара 1225 г. установлен на большой розетке, ажурная вязь которой расходится от маленького медальона, расположенного в центре. Между большой розеткой и пальметтой на свободном пространстве по бокам расположены орнаментальные мотивы, которые являются результатом инволюции<sup>266</sup> горизонтальных ветвей сложной анийской пальметты.

Уже в первой половине XIII в. хачкарная композиция «аштаракского» типа достигла пика своего развития и, скорее всего, хачкар 1225 г. не первый, где эта композиция так ярко представлена, но среди подобных хачкаров он первый датированный. Хачкар выполнен на высоком техническом уровне, сплошным орнаментом, который покрывает всю лицевую поверхность плиты и где глубокий фон вокруг креста виден только узкой полосой. Глубина декоративного растительного рельефа на подобных хачкарах значительна (около 3 см), что создает глубокие тени на плите и придает ажурный вид всему хачкару.

К этому подтипу относится и «крытый хачкар» в селе Египатруш (**фото 123**) с двумя хачкарами. Архитектурное сооружение этого хачкара имеет постамент<sup>267</sup>, на котором каждая стела установлена на отдельном каменном блоке. Хачкары встроены в глубокие ниши во фронтальной стене и крепятся под арками полукруглыми люнетами<sup>268</sup> с мелким растительным орнаментом, которые чуть выступают вперед. Резные люнеты «крытых» хачкаров, скорее всего, сопоставимы с карнизами обычных хачкаров. Фронтальная сторона общего постамента украшена рельефом с восьмиконечными звездами, которые были раскрашены красной и белой краской, а сами хачкары были выкрашены в красный цвет.

Композиции египатрушских хачкаров отличаются друг от друга только орнаментом больших круглых розеток внизу хорана, на которых установлены кресты, а в целом их композиции схожи с композицией хачкара

---

<sup>266</sup> Involution (лат.) – свертывание, обратное развитие.

<sup>267</sup> Высота постамента – 1,63 м, ширина – 3,36 м, ширина боковой части – 0,60 м.

<sup>268</sup> Высота хачкаров – 1,98 м, ширина – 0,99 м; высота люнета над хачкарными плитами – 0,64 м.

1225 г.. Структура и орнаментальные мотивы этих хачкаров являются ярким примером композиции XIII в., связанных с архитектурной деятельностью рода Вачутянов.

Кроме Египатрушу хачкары со схожими композициями мы встречаем в монастырях Аствацынкала, Тегениса, Ованаванка (**фото 124, 126, 129, 130**). Возможно, что все они выполнялись мастером или мастерами рода Вачутянов, сведения о которых скудны. На «крытом» хачкаре Египатруша вверху, между арками люнетов, есть недатированная надпись, где указано имя мастера Мхитарича из Ошакана, который «оформил»<sup>269</sup> хачкары. Египатрушские хачкары стоят вблизи развалин базилики V в., рядом с которой основатель рода Вачутянов – Ваче Вачутян, отец Курда Вачутяна – построил церковь Св. Богородицы. Основываясь на текстах строительных надписей этой церкви, В. Петросянц<sup>270</sup> считает, что она была закончена в 20-е годы XIII в., и, по его мнению, мастер Мхитарич был одним из ведущих архитекторов князей Вачутянов. Техника резьбы композиции на хачкарах свидетельствует о том, что они были сделаны мастером-резчиком с высоким профессиональным уровнем подготовки. В книге С. Бархударяна мастер Мхитарич, работавший в XIII в., упоминается в связи с двумя хачкарами 1244 г., встроенными в оборонительную стену в Карсе. В надписи этих хачкаров Мхитарич назван «писчим и художником»<sup>271</sup>. Привлекает внимание тот факт, что ни в Египатруше, ни на хачкарах в Карсе мастер не называет себя «варпетом» или архитектором, а говорит только об оформлении хачкаров. Возможно, это один и тот же мастер. Также вероятно, но не обязательно, что Мхитарич выполнял только рельефные композиции, в то время как архитектором и строителем был другой мастер.

В монастырском комплексе Аствацынкал есть хачкар, повторяющий композицию египатрушеских хачкаров. Он установлен на постаменте у фронтальной стены центральной церкви (**фото 129**). Интересно отметить, что хачкарная плита монастырского комплекса Аствацынкал, как и хачкарные стелы в Египатруше, не имеет карнизов, и хоран здесь резко заканчивается у верхнего края плиты. Отсутствие карниза не свойствен-

---

<sup>269</sup> Պետրոսյանց Վ., Մշակյան գյուղի Աստվածածին եկեղեցին և արձանագրությունները // ՊԲՀ, 1981, թիվ 3, էջ 289-294:

<sup>270</sup> Там же, с. 291.

<sup>271</sup> «Մխիթարիչ գրիչ էլ նկարիչ» (Բարխուդարյան Ս., Указ. соч., с. 143).

но для хачкаров XIII в., если только они не вставлены в стену «крытого» хачкара. В Египатруше хачкарные стелы не имеют карнизов, т.к. расположены под резными люнетами, которые выполнены на отдельных полуовальных плитах. Вероятнее всего, хачкар на стеле из монастыря Аствацынгал был сделан тем же мастером Мхитаричем, и предназначался он именно для архитектурного сооружения, которое в силу каких-то обстоятельств не было выстроено, в результате чего хачкар просто установили на постаменте. Фрагмент схожего «крытого» хачкара с одной хачкарной стелой и похожей композицией мы находим в монастыре Тегенис (**фото 130**) (село Бужакан).

Монастырь Тегенис в XIII в. принадлежал гавару Арагацотн<sup>272</sup>. Представители рода Вачутянов как старшего поколения – Ваче и жена его Мамахатун, так и младшего – Курд Вачутян и Хоришах – регулярно посещали этот монастырь как паломники с большими дарами, оставляя на стенах монастыря дарительные надписи. Плита этого хачкара была установлена на постаменте в нише архитектурного сооружения «крытого» хачкара, от которого сегодня, остался только фрагмент его нижней части. На хачкаре есть надпись с датой и именем вардапета Мхитара, однако она почти не сохранилась, и трудно понять, вардапет Мхитар – это имя мастера, сделавшего хачкар, или он там захоронен<sup>273</sup>. Дату на хачкаре также невозможно точно определить, но В. Петросянц указывает две возможные – 1212 или 1220 г.<sup>274</sup>

Два крупных духовных центра рода Вачутянов – монастыри Ованаванка и Сагмосаванка – находятся в селах с соответствующими названиями, на краю ущелья реки Касах, в 5 км друг от друга. Центральные церкви обеих монастырей были воздвигнуты почти одновременно: храм Св. Сиона в монастыре Сагмосаванк был построен в 1215 г., а храм Св. Карапета в монастыре Ованаванк построен в период с 1216 по 1221 гг.<sup>275</sup>

Парные хачкары в притворе ованаванкского монастыря, которые были возведены в первой половине XIII в., являются, пожалуй, вершиной

---

<sup>272</sup> В одной из эпиграфических надписей тегенисского монастыря отмечается тот факт, что в 1211 г. Ваче Вачутян становится владельцем Арагацотна (**Պետրոսյանի Վ., Նիգ-Սիսրիանի...**, էջ 76).

<sup>273</sup> **Պետրոսյանի Վ.** Указ. соч., с. 77.

<sup>274</sup> Там же.

<sup>275</sup> **Ղաֆադարյան Վ., Հովհաննիսյանի...**, с. 30; **Хачлахчян О. Х.**, Архитектурные ансамбли Армении, М., 1980, с. 385.

развития хачкарной композиции «аштаракского» типа, да и всей культуры хачкаров. Хачкары установлены на едином постаменте (фото 124), вплотную друг к другу, также как и четыре хачкара на едином постаменте мастера Вардана, или как парные хачкары в Егварде (фото 104, 122). Судя по архитектуре и фрагментам надписи на этих хачкарах, они были установлены мужу и жене.

Мелкий орнамент с абстрактными растительными мотивами на этих хачкарах выполнен с большим мастерством (фото 126). Северный хачкар у входа в церковь чуть сложнее по структуре рельефа. Тонкий резной орнамент его композиции расположен на нескольких уровнях. Самый глубокий уровень – это фон креста, который здесь также орнаментирован. Второй уровень – это орнамент на поверхности креста с пальметтой и с растительными мотивами над перекрестьем. Верхний уровень – это поверхность розетки, которая приподнята над плитой на 2 см. На соседнем южном хачкаре все элементы композиции расположены в одной плоскости, а свободного фона вокруг креста практически нет.

Слева, у входа в церковь Св. Карапета, на высоком одинарном постаменте, установлен еще один хачкар (фото 131). Однако растительный орнамент этого хачкара отличается от орнамента в композициях «аштаракского» типа. Орнаментальные мотивы всех рассмотренных выше хачкаров в Египатруше (фото 123), Аствацынкале (фото 129), Тегенисе (фото 130) и на парных хачкарах в Ованаванке (фото 124, 126) построены на плотной сетке растительного мотива с большим количеством элементов спирали, в канву которой вписан продолговатый, состоящий из одинарного сегмента лист (бадам). Растительный орнамент одинарного хачкара в притворе Ованаванкского монастыря (фото 131) построен на основе мелкой плетенки, почти без спиралей и на основе полного листа, с чуть округлой формой, что в конечном счете меняет ритм всего изображения и выделяет его из общего ряда.

Визуально среди хачкаров второго подтипа можно выделить два варианта изображения, которые различаются по технике выполнения орнамента. Структура композиций в обоих случаях остается прежней, но ритм изображения меняется за счет частоты переплетения орнаментальных линий и размеров декоративного звена растительного мотива. В целом для всех хачкарных композиций «аштаракского» типа характерен орнамент с мотивом одинарного продолговатого листа, выполненный непрерывной линией двойного полуэллипса с использованием многочис-



ленных узлов и элементов спирали в общей канве абстрактного растительного узора.

Датированные хачкары позволяют проследить за последовательностью развития этой техники изображения в хачкарных композициях. К композициям с более мелким орнаментом относятся хачкары 1225 г. в Аштараке (**фото 128**), двойной «крытый» хачкар в Египатруше (**фото 123**), хачкар из монастыря Аствацынгал (**фото 129**), «крытый» хачкар возле монастыря Тегенис (**фото 130**), два хачкара в монастырском комплексе Ованаванк (**фото 124, 126**), хачкар «Цак-Хач» 1268 г. в Аштараке (**фото 132**) и некоторые другие. На этих хачкарах композиция построена на основе вытянутой формы креста, где пространство под перекрестием заполнено мелким плотным орнаментом, который придает утонченность и изысканность всей композиции.

К хачкарам с более крупным орнаментом относятся крытые хачкары в Ошакане, в Канакере (оба датированы 1265 г.) (**фото 145, 147**) и Аване 1297 г. (**фото 146**), а также хачкары в 10-и метрах от монастырского комплекса Сагмосаванк<sup>276</sup> (**фото 157**), один из которых датируется 1309 г., хачкар в Арзакане (**фото 150**). Эти хачкары имеют равноконечный (или чуть укороченный) крест в хоране. Они декорированы более крупным орнаментом с относительно редким плетением линий.

«Крытые» хачкары в Сагмосаванке, которые относятся к «аштаракскому» типу, обращают на себя внимание и многоплановостью композиций с сильно утопленным в плите хораном, который имеет полуовальную форму, что делает композицию более камерной. На этих хачкарах конца XIII-начала XIV вв., декор которых в целом еще относится к указанному выше «композиционному стилю», уже заметны тенденции формирования нового «орнаментального стиля», характерного для последнего этапа культуры хачкаров.

Среди хачкаров Арагацотна можно выделить несколько стел, где в композициях наблюдаются ярко выраженные элементы индивидуального порядка, выпадающие из общего стиля. Подобную группу хачкаров мы выделили как третий подтип, т.к. при всей своей индивидуальности по структуре композиции и набору орнаментальных мотивов эти хачкары относятся к «аштаракскому» композиционному типу. Здесь можно отметить хачкар из Аштаракса 1268 г. Цак Хач (**фото 132**) и хачкар 1265 г.

---

<sup>276</sup> Среди «крытых» хачкаров Сагмосаванка хачкар 1309 г. Тадеоса Каана – единственный с такой поздней датировкой.

из Канакера (**фото 145**), и два крытых хачкара в селении Кош (**фото 144, 151, 152**), которые в силу своей индивидуальности, при общем стилистическом сходстве, выпадают из общего ряда.

Хачкар из Аштарака и хачкар, установленный в Канакере, имеют фигуративные изображения в композиции, в том числе, фигуры людей, которые в целом не свойственны для художественного стиля Арагацотна. Здесь в композиции, как мы отметили выше, доминирует абстрактный растительный орнамент. Интересно, что А. Свирин, изучавший художественные школы армянской книжной миниатюры, отмечает схожую тенденцию. Он пишет, что в Центральной Армении в XIII в. в книжном искусстве возник новый стиль – «чисто орнаментальный», и его отличительной чертой становится «высокая техника орнаментации»<sup>277</sup>, где человеческая фигура встречается редко и, «подчиняясь воле художника, низводится до степени орнаментального мотива»<sup>278</sup>.

Это явление мы наблюдаем и в композиции «крытого» хачкара в Канакере (**фото 145**), где человеческие фигуры, расположенные в зеркальной симметрии от центрального креста на карнизе, с непропорционально вытянутыми руками и с небольшими крестами в руках, растворяются в общем плетении орнамента. Фигуры более напоминают крупные орнаментальные формы, чем изображения людей (**фото 143**). Сильно стилизованные фигуры людей на этом хачкаре есть и на боковом орнаментальном поясе. Как становится ясно из общего текста на хачкаре и по надписям на боковом орнаментальном поясе, это Петеван, заказавший хачкар, и его сыновья<sup>279</sup>.

Хачкар Цак-Хач 1268 г. (**фото 132**), установленный в Аштараке, выше церкви Кармравор, имеет высокий двойной постамент, нижняя тумба которого полая внутри, откуда и происходит его название. Композиция этого хачкара перенасыщена декоративными элементами, среди которых есть и мелкий орнамент, и фигуры, и надписи, и криптограммы – все для того, чтобы создать впечатление композиционного богатства. Хачкар воздвигнут «парону Садуну<sup>280</sup> и его детям» неким Усамом, который,

---

<sup>277</sup> Свирин А.Н., Указ. соч., с. 132.

<sup>278</sup> Там же.

<sup>279</sup> Չափափարյան Շ., Երևան..., с. 207.

<sup>280</sup> По всей видимости речь идет об атабеке Садуне Арцруни, правнучке Курда Арцруни (Жиракос Гандзакечи., Указ. соч., с.290.)

по мнению С. Сагумяна<sup>281</sup>, в этот период правил в Аштараке. В хоране этого хачкара в рамках общей художественной композиции с большим выступающим вперед крестом, под перекрестием, по обе стороны от креста расположены две небольшие, самостоятельные композиции «аштаракского» типа развитого периода. В центре каждой – небольшой крест. Центральный крест композиции на этом хачкаре выступает из общей поверхности плиты на 6 см. Он установлен на голгофе, где есть погрудное изображение человека, лежащего на боку (**фото 134**). В верхней части плиты крест упирается в широкий, нависший над плитой карниз с надписью<sup>282</sup>, где буквы частично вплетены в растительный орнамент. Эта надпись<sup>283</sup> продолжается и по краю бокового орнаментального пояса и далее переходит на постамент. Крылья креста были украшены резным орнаментом, который сейчас виден только на отдельных участках. Под карнизом, по обе стороны от вершины креста, когда-то были вырезаны две большие фигурные композиции на тему «Луны» и «Солнца» (**фото 140**). Сегодня они так же в плохом состоянии. Поверхность хачкара была выкрашена в красный цвет (остатки краски кое-где еще видны).

Изображения «Луны» и «Солнца» сильно повреждены и распознаются с трудом (**фото 140-142**). Именно поэтому С. Сагумян<sup>284</sup>, который достаточно подробно исследовал этот хачкар, предположил, что изображения «Солнца» и «Луны» находятся на спинах «птицы и какой-то фигуры, напоминающей лошадь»<sup>285</sup>. Г. Петросян, исследовав ряд хачкаров со схожими символами, отмечает, что «Луна» и «Солнце» в подобных композициях располагались, соответственно, на спинах быка и орла<sup>286</sup>. Небесные светила – луна, солнце и, в некоторых случаях, звезда – изображались как символы, которые ассоциируются с темами «распятия», «второго пришествия» и «последнего суда». Они, как правило, находятся или вверху хорана, или на карнизе, что символизирует принадлежность к сфере «небесного», в то время как пространство внизу хорана, под крестом, где на хачкаре Цак-Хач, к примеру, изображена фигура лежащего

---

<sup>281</sup> Սաղումյան Ս., Աշտարակ, с. 45.

<sup>282</sup> Там же, с. 42.

<sup>283</sup> Там же, с. 194.

<sup>284</sup> Там же, с. 42-44, 194-197.

<sup>285</sup> Там же, с. 42.

<sup>286</sup> Подробно об этой символике см. Խաչքար, с. 271-274.

человека – символизирует «земное». Крест является посредником между «небесным» и «земным»<sup>287</sup>.

Фигура лежащего под крестом человека на хачкаре Цак-Хач, не совсем понятна, т.к. в композиции она расположена, под крестом на голгофе, на месте, где иногда на хачкарах XIII-XIV вв. и позже, в XV-XVII вв., встречаются изображения «черепа» или «головы Адама». К примеру, похожее изображение на каменном кресте есть на базе притвора в церкви Св. Карапета в Ованаванке, где у вершины креста изображена голова Христа с нимбом, а у основания креста – «череп» Адама<sup>288</sup> (фото 127). Вместо традиционного изображения «головы Адама» на хачкаре Цак-Хач, на голгофе, есть фигура человека, чье погрудное изображение уложено на бок (фото 134). По этому поводу Г. Петросян предполагает, что, возможно, это некая своеобразная интерпретация образа Адама, но при этом он все же придерживается мнения, что лежащий на боку человек может изображать умершего отца или мать Усама, которые упоминаются в тексте<sup>289</sup>. Однако, учитывая то обстоятельство, что в монастыре Аствацынгал на фрагменте карниза одного из хачкаров (похоже, что хачкары принадлежали одному и тому же мастеру<sup>290</sup>) есть схожее изображение Христа (о том, что это Христос, свидетельствует нимб с крестом за его головой) (фото 135), фигура человека под крестом на хачкаре Цак-Хач является интерпретацией образа Адама и, соответственно, мастер пытался передать идею символа – «череп» Адама.

В результате 25-летних успешных войн под предводительством рода Захарянов на рубеже XII-XIII вв. постепенно были частично освобождены земли исторической Армении<sup>291</sup>, которые присоединились к землям этого рода. У Киракоса Гандзакеци мы находим подробный перечень освобожденных Захарянами территорий<sup>292</sup>, а конкретные даты этих со-

---

<sup>287</sup> Խաչքար, с. 267-268.

<sup>288</sup> Адам в «Новом Завете» сравнивается с Христом. В послании к Коринфянам говорится, что первый человек Адам стал «душою живущею», в то время как последний Адам есть «дух животворящий» (1 Кор. 15. 45), т.е. Христос.

<sup>289</sup> Խաչքար, с. 283.

<sup>290</sup> С. Сагумян называет этот хачкар Аменапркич, но сегодня от хачкара остался только фрагмент-карниз (Մաղուճյան Ս., Աշխարհի, с. 197).

<sup>291</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, с. 529- 540.

<sup>292</sup> «...гавары Гегаркуни, Ташир, Айрарат расположенные вокруг моря», далее «город Бжни, Двин, Амберд, город Ани, Карс, Вайоцзор, область Сюнийская, и близлежащие

бытий названы во «Всеобщей истории Вардана Великого». Здесь указано, что «... в 1196 г. они (Закаре и Иване) взяли Амберд, в 1199 г. – Ани, в 1201 г. – Бжни, в 1203 г. – Двин, в 1206 г. – Карс, потом Гетабак и Чарек»<sup>293</sup>.

В честь освобождения этих армянских территорий на рубеже XII–XIII вв. появляется целый ряд памятных хачкаров с изложением причины их возведения. Один из подобных хачкаров установлен при въезде в Кош (**фото 151**). Это большой «крытый» хачкар 1195 г., расположенный на трехступенчатом стилобате и на двойном постаменте. Общая высота монумента – 6,80 м. На постаменте находится надпись в 10 строк от имени вардапета Петроса, который в 1195 г. поставил этот хачкар по поводу знамения 1175 г. о грядущей победе<sup>294</sup>. Помимо этого «крытого» хачкара на въезде в Кош есть еще один (**фото 152, 144**), установленный на территории старого кладбища, на горе над селением.

Хачкары относятся к концу XII в. и имеют ярко выраженный индивидуальный стиль композиций (**фото 151, 152**), который в целом соответствует художественному стилю Арагацотна. Оба хачкара, по всей видимости, принадлежат одному и тому же мастеру. Хачкар 1195 г., судя по композиции, был сделан первым. Он частично выветрился, и крест наверху плиты и часть пальметты видны только в контуре. Исходя из фрагментов сохранившихся деталей, можно предположить, что на кресте была тонкая резьба плетеного орнамента, которая, судя по всему, заполняла и фон хорана. Крест с пальметтой установлены на небольшой витой ножке и опираются на большую розетку. Пальметта этого хачкара, судя по изображению, произошла от «анийской» пальметты. На плите видны вертикальные листья, а горизонтальный элемент только угадывается в ажурном плетении между розеткой и вертикальной частью пальметты, что характерно для всех хачкаров XII–XIV вв., выполненных в стиле Арагацотна, который формируется на основе «анийской» композиции XI в.. Еще один элемент композиции – боковой орнаментальный пояс, который меняет мотив орнамента на уровне горизонтальных крыльев креста, также представляет собой традиционную композицию XI в.. Хачкар имеет высокий карниз с нависшим козырьком, который покрыт мелким

---

крепости, города и гавары» (**Киракос Гандзакечи**, Указ. соч., с. 118).

<sup>293</sup> **Вардан Арвелци**. Указ. соч., с. 169; **Киракос Гандзакечи**, Указ. соч., с. 282.

<sup>294</sup> **Շահինյան Ա.**, Հայաստանի..., с. 41, **Շահինյան Ա.**, Կոշի կոթողը ..., с. 197-202.

геометрическим орнаментом, где по середине карниза изображена резная шишка в форме розетки (**фото 151**). Тонкий плетеный орнамент переходит и на пилястр вокруг хачкарной плиты.

Второй «крытый» хачкар Коша, на горе, (**фото 152**) восстановлен в наши дни<sup>295</sup>. Композиция этого хачкара технически более совершенна, а орнамент сложнее, что свидетельствует о том, что хачкар на горе был установлен позже хачкара 1195 г., который находится на въезде в Кош. В изображении хачкара на горе доминирует растительный, а не геометрический мотив, как на хачкаре 1195 г.. Своеобразием композиции хачкара на горе является изображение птиц, сидящих с двух сторон креста (**фото 144**). Исходя из характера изображения птиц, это павлины, и хотя у них нет длинных хвостов, но пышное оперение и небольшие рожки на голове являются атрибутом изображения павлина в средние века. В христианской символике образу павлина отведено одно из ведущих мест – он олицетворяет бессмертие души. Считалось, что мясо павлина обладает способностью сопротивляться гниению («тлению»), и поскольку духовная природа человека подобна его плоти, а тело павлина не поддается тлению, то павлин и олицетворял нетленность души. По этой же причине павлин является символом духовного преобразования плоти на «прославление» мощей<sup>296</sup>. Таким образом, изображение павлина в композиции этого хачкара косвенно подтверждает предположение А. Шагиняна, о том, что хачкар является надгробным монументом вардапету Петросу Свидетелю (Պետրոս «Սփսիւմեմ»), который захоронен в Кошаванке<sup>297</sup>.

Отдельно мы хотим отметить два хачкара из Арагацоти, которые по структуре построения композиции и мотивам орнамента не относятся к художественному стилю Арагацотна, но установлены там. В каком, что косвенно подтверждает нашу гипотезу о том, что творческий очаг, где формируется художественный стиль Арагацотна, возник на границе Арагацотна и Котайка, а на остальной территории традиция имела то или иное влияние, в том числе влияние и других стилей.

Один из этих хачкаров установлен в селении Мастара (**фото 155**), а

---

<sup>295</sup> На современной табличке второго хачкара указана дата – 1175 г., которая, на наш взгляд, не соответствует действительности. А. Шагинян также считает, что хачкар был поставлен после хачкара 1195 г. (Շահինյան Ա., Կոշի..., с. 197-202).

<sup>296</sup> Сурина М.О., Указ.соч., с. 225-226.

<sup>297</sup> Շահինյան Ա., Կոշի..., с. 197-202.

второй, очень схожий, находится на кладбище в Коше (**фото 154**) у церкви XIII-XIV вв. Св. Григория Просветителя.

Глубокий хоран хачкара из Мастара, как и хоран небольшого хачкара из Коша, имеет форму многолопастной арки, в которую вставлен крест хачкара. Лопасты этой арки обрамляют вершину и горизонтальные крылья креста, выступая на поле бокового орнаментального пояса, что не свойственно для композиций «аштаракского» типа. Арка по краю обведена валиком с орнаментом шнура. Боковой орнаментальный пояс составлен из квадратов с различными резными узорами. Мелкий орнамент в композиции обоих хачкаров покрывает внутренний фон хорана, а также поверхность креста и пальметты. Крест в хоране установлен на большой круглой розетке. Хачкар из Мастары имеет высокий карниз, украшенный плетеным орнаментом с выступающим широким козырьком.

Хачкар в Коше установлен на низком постаменте с изображением крестов. Композиция этого небольшого по размерам хачкара<sup>298</sup>, в первую очередь, выделяется формой глубокого хорана (3 см), заполненного растительным орнаментом, который имеет определенное сходство с большим хачкаром из селения Мастара. И хотя хачкары несопоставимы по размерам<sup>299</sup>, структура их композиций и орнаментальные мотивы схожи. Интересно отметить, что мотивы орнамента на карнизах и в розетках хачкаров в Мастаре и Коше (**фото 156, 158**) похожи (особенно это заметно на карнизах). Видимые различия в изображении получаются из-за техники выполнения этих орнаментов. Так, если на хачкаре в Коше мотив плетения выполнен двойным полуваликом, то на хачкаре из Мастары линия плетения выполнена тройным полуваликом. Что же касается розетки, то на хачкаре из селения Мастара центр обведен дополнительным орнаментальным поясом, что делает ее больше в диаметре.

Хачкар из Мастары имеет надпись, в которой указано имя вардапета Хачота<sup>300</sup>. Исходя из схожести композиций, эти хачкары, предположительно, были воздвигнуты в первой четверти XIII в. одним и тем же мастером. Вышеописанные хачкары из селений Кош и Мастара (**фото 154, 155**) выполнены с большим мастерством, но их композиции выпадают из

---

<sup>298</sup> Высота хачкара в Коше — 1,24 м, ширина — 0,77 м, толщина плиты — 0,32 м.

<sup>299</sup> Высота всего монумента в Мастаре — 4,32 м; высота хачкарной плиты — 3,42 м, средняя ширина — 1,50 м, толщина — 0,37 м.

<sup>300</sup> Շահիճյան Ա., Հայաստանի..., с. 42.

общего ряда и, скорее всего, мастер, сделавший хачкары, не принадлежал к кругу мастеров, работающих в стиле «аштаракской» традиции.

Большинство хачкаров в Арагацотне установлены возле духовных центров княжеского рода Вачутянов, и, судя по высокому мастерству резьбы, можно предположить, что они выполнены ведущими мастерами-резчиками этого рода. Имя одного из них известно – Мхитарич из Ошакана. Ему принадлежат хачкары в Египатруше (**фото 123**) возможно, хачкары из монастыря Аствацынгал (**фото 129**) и «крытый» хачкар возле монастыря Тегенис (**фото 130**).

Один из ведущих мастеров, который также с конца XII-начала XIII вв. работал в регионе, – мастер Вардан или Вард. Скорее всего, четыре хачкара на общем постаменте в Егварде – одна из первых его работ. Далее с промежутком в несколько лет появляются хачкары и в соседнем Котайке, Арамусе, Джрвеже. Но основным признаком формирования творческого очага в регионе является то, что мастер Вард – не единственный мастер, работающий в этот период в этом районе с композицией «аштаракского» типа, и тройной «крытый» хачкар на кладбище в Егварде, несмотря на имя «Вардан» на постаменте (**фото 120**), ему не принадлежит. Имя еще одного мастера, который работает в том же стиле и с аналогичной структурой в композиции – мастер Саргис, чей хачкар стоит во дворе церкви Кармравор. Помимо этих надписанных хачкаров мы видим еще целый ряд безымянных хачкаров в районе Аштарака и Егварда со схожими объемными формами и художественной композицией «аштаракского» типа. Вопрос авторства остается открытым и в случае с неподписанными хачкарами с мотивом граната на карнизе (**фото 109, 110**).

Учитывая большое количество хачкаров со схожей, но не идентичной композицией, где на протяжении нескольких веков наблюдается поэтапное ее развитие, мы можем предположить, что имеем дело с поколениями мастеров, работающих в одном, характерном для этого региона стиле, который начал формироваться в Арагацотне в конце XII-начале XIII вв. на основе традиций XI в., что подтверждает предположение о том, что здесь формируется и развивается один из творческих очагов, с индивидуальным и хорошо узнаваемым хачкарным стилем, влияние которого заметно и в соседнем Котайке.



## Региональный стиль Котайка

На рубеже XII-XIII вв., после освобождения Захарянами северных, восточных и, частично, центральных областей Армении, на этих землях образуются суверенные княжества, а Захаряны становятся сюзереном других еще более мелких и вассально-зависимых от них феодальных домов, таких как Вачутяны, Хахбакяны, Пахлавуни, Орбеляны, Допяны и др.. К началу XIII в. владения Захарянов частично управлялись самими братьями Иване и Закаре, а частично – зависимыми от них представителями старых армянских родов<sup>301</sup>. Одновременно некоторые территории стали принадлежать новым феодальным династиям, представители которых в той или иной форме были связаны родством с династией Захарянов<sup>302</sup>.

В отличие от гавара Арагацотн, который в исследуемый период с XII по XIV вв. фактически принадлежал только одному княжескому роду Вачутянов, вассально-зависимого от амирспасалара Закаре и его сына Шахиншаха, Котайк относился сразу к нескольким княжеским домам. Частично он принадлежал Иване и его сыну Авагу, а отдельные наделы земель были отданы таким родам, как Хахбакяны и Орбеляны<sup>303</sup>. Большие духовные центры Котайка, такие как Кечарис, Айриванк (Гегард) и Авуц Тар, также принадлежали Хахбакянам-Прошням.

Возможно, именно принадлежность Котайка различным феодальным династиям делает художественный стиль котайкских хачкаров менее однородным, а типы хачкарных композиций более разнообразными, и поэтому выделить характерные признаки хачкарного стиля в Котайке сложнее, чем в Арагацотне. Правда, личные вкусы знати непосредственно не влияли на формирование стиля, но косвенно сказывались на выборе мастеров. Это хорошо заметно на примере хачкаров монастыря Айриванк (Гегард) – одного из духовных центров Хахбакянов, которые были выходцами из Хачена<sup>304</sup>. В стиле хачкарных композиций (**фото 230, 231, 233, 234**) этого монастыря заметно некоторое влияние искусства Арцаха.

---

<sup>301</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, с. 541-542.

<sup>302</sup> Манандян Я.А., О торговле в городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954, с. 265-266; Бабаян Л.О., Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII-XIV вв., М., 1969, с. 17.

<sup>303</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, с. 548.

<sup>304</sup> Там же, с. 549.

К анализу этих хачкаров мы вернемся чуть позже.

В отличие от стиля Арагацотна, хачкары которого характеризуются только одним типом композиции, стиль Котайка включает в себя три композиционных типа: «аринджский», «разданский» и «гегардский», которые незначительно отличаются друг от друга архитектурными объемами хачкарных стел и орнаментальными мотивами их композиций. Каждый тип имеет свои подтипы, которые отображают художественное разнообразие структур и декора.

### **«Аринджский» тип композиции**

При изучении художественного стиля Котайка, в первую очередь, следует остановиться на хачкарах, установленных на исторической части кладбища в Ариндже, где на примере хачкаров конца XII-XIII вв. можно проследить за развитием нового регионального стиля, который формировался параллельно со стилем Арагацотна. Историческая часть кладбища в селе Ариндж является интересным и уникальным памятником средневековой Армении в пределах современного города Еревана, где на небольшой территории, вокруг развалин церкви XIII в. сохранилось около 180 хачкаров разных веков. Церковь на холме представляет собой разрушенное до основания сооружение, от которого вниз к северному входу со стороны бывшего села Ариндж простирается историческая часть кладбища.

С 1950 по 1981 гг. на кладбище проводились восстановительные работы, в результате которых часть хачкаров была реконструирована на свое первоначальное место, а другая – укреплена на существующих свободных постаментах. С точки зрения определения стиля, характерного для хачкаров Котайка, кладбище в Ариндже является интересным объектом изучения, т.к. здесь на сравнительно небольшом участке сосредоточено значительное количество цельных хачкаров, многие из которых датированы. Судя по датам на хачкарах аринджского кладбища, оно функционировало с конца XII по XVII вв. без существенных перерывов во времени<sup>305</sup>. По месту нахождения этих хачкаров один из композиционных типов котайкских хачкаров с характерной и хорошо узнаваемой композицией условно назван «аринджским». Кроме хачкаров, установленных на

---

<sup>305</sup> Здесь нет датированных хачкаров XIV в..

аринджском кладбище, к хачкарам с «аринджским» типом композиции относятся и некоторые хачкары Авана, Дзагаванка, Камариса, а также единичные хачкары этого же периода в Егварде и Ошакане.

Период формирования композиции «аринджского» типа представлен на хачкарах конца XII-начала XIII вв., установленных в восточной части кладбища, у северного входа, композиции которых типичны и для данного периода являются лучшими в этом регионе. Анализируя и систематизируя хачкары с композицией «аринджского» типа, мы выделили несколько подтипов, которые отличаются друг от друга специфическими элементами декора. Характерным элементом композиций первого подтипа (1) является конструкция креста с пальметтой, которая опирается на сдвоенные взаимопересекающиеся арки (**фото 160-163**).

В центре хорана на этих хачкарах помещен пропорциональный крест с немного расширяющимися к концам крыльями, которые заканчиваются парами тройных петель. Внизу, по обе стороны от креста до перекрестия прямыми линиями поднимаются остроконечные листья пальметты. Крест с пальметтой опирается на орнамент из сдвоенных перекрещивающихся арок, выполненных полуваликом. Как правило, хачкары этого подтипа имеют плиту из красного туфа<sup>306</sup> с достаточно глубоким хораном (около 4 см). Плетеный орнаментальный пояс этих хачкаров (ширина – 18 см), иногда, немного выступая над поверхностью плиты, не выделяя карниза опоясывает хачкарную плиту с трех сторон.

По углам хорана в композиции этих хачкаров изображены ветви с плодами граната, а иногда граната и винограда (**фото 160, 161, 164**). На одном из хачкаров этого подтипа между двумя крестами видна целая гирлянда из четырех гранатов (**фото 164**). Натуралистическое изображение плодов граната и винограда встречается на многих хачкарах с композицией «аринджского» типа на рубеже XII-XIII вв. (**фото 161, 162, 163, 169, 173**). Оно было характерно и для хачкаров с «аштаракским» типом композиции этого же периода (**фото 107, 108, 112, 116**). В первой половине XIII в. как в Арагацотне (**фото 122, 123, 127**), так и в Котайке (**фото 185, 186**), плоды граната и винограда в растительном мотиве у вершины креста становятся более абстрактными. Это свидетельствует о том, что процессы формирования композиций, протекающие в Котайке и Арага-

---

<sup>306</sup> Приблизительные размеры хачкаров этого типа: высота – около 130 см, ширина – 70-86 см, толщина плиты – 27-23 см.

цотне, имеют общие тенденции в развитии, а также о том, что отдельные формы и мотивы орнамента могли быть заимствованы друг у друга. Следует отметить, что на хачкарах XIII в., установленных в районе Бжни и на территории по ущелью реки Раздан, плоды граната изображались более абстрактно, и в центре граната они имеют шестилепестковую розетку (фото 206, 214, 215 а, 216, 218).

Архитектурные комплексы родовых захоронений типичны и для Котайка (фото 159). На кладбище в Ариндже, в пяти-шести метрах западнее северного входа, расположен комплекс «семейного кладбища», похожий на комплекс 1160 г. в Егварде, где четыре треугольные в сечении надгробия расположены перед четырьмя хачкарами на едином высоком постаменте.

Хачкары «семейного кладбища» в Ариндже в отличие от егвардских, установлены на двух высоких постаментах с парными хачкарами на каждом. Перед постаментами – по два треугольных в сечении надгробия, и в целом они образуют тот же непрерывный ряд надгробий перед четырьмя хачкарами, как и в Егварде. На северном постаменте в Ариндже находятся фрагменты двух хачкаров (фото 161, 165) с вышеописанной композицией, где отчетливо видны вытянутые сдвоенные арки в нижней части хачкарной стелы. Можно предположить, что этот элемент является проявлением местных камнерезных традиций.

Композиции этого подтипа хорошо датируются по большому хачкару из красного туфа на постаменте у северного входа на кладбище (фото 163). Плита датированного хачкара сломана чуть выше основания, и затем восстановлена на прежнем месте. Внизу на хачкаре на свободном поле под характерными вытянутыми сдвоенными арками имеется надпись, датированная 1181 г.<sup>307</sup>. Это самый ранний датированный хачкар на аринджском кладбище, а его особенностью является то, что основная структура креста здесь повторяется дважды, с небольшим наложением конструкций от двух крестов друг на друга, что определяет нестандартную ширину этого хачкара<sup>308</sup>. Боковой орнаментальный пояс по краю хачкара спускается до окончания надписи, в результате чего композиция смещается к верху хачкарной плиты. Такое расположение композиции,

---

<sup>307</sup> Надпись гласит: «В лето 630 (1181 г.). Это покой священника Григора, молим, помяните, Господа ради, писчий Саркаваг» (Վարախանյան Պ., Դիտողություն 12-րդ դարի երկու հուշարձան-կոթողների մասին // ՊԲՀ, 1975, թիվ 4, էջ 125):

<sup>308</sup> Высота хачкара - 1,74 м, ширина - 1,15 м (обычно около 87 см), толщина плиты - 0,28 м.

даже при отсутствии надписи встречается и на некоторых других хачкарах<sup>309</sup>, которые мы отнесли ко второму подтипу.

Второй подтип (2) композиции «аринджского» типа (**фото 164-171**) повторяет структуру первого, однако здесь нет конструкции из сдвоенных арок, а место внизу плиты занимают листья пальметты, соединенные под крестом, ниже которых на плите оставлено пустое место. Форма пальметты и растительный мотив у вершины креста в композиции второго подтипа при аналогичной структуре композиции имеет другие, более округлые формы. Похоже, что обе композиции выполнялись на плите по одному и тому же расчету, и если сдвоенные арки не изображались, то нижняя часть плиты оставалась пустой.

Боковой орнаментальный пояс хачкаров этого подтипа уже, чем у предыдущего типа, но орнамент над крестом отличается от орнамента боковой части, обозначая еще не сформировавшийся карниз. В целом композиции первого и второго подтипов имеют один и тот же орнаментальный ряд в рамках одной и той же структуры.

Прежде чем продолжить анализ хачкарных композиций третьего подтипа, остановиться на вопросе о технике выполнения рельефа на хачкарной плите, т.к. принцип построения изображения на хачкарах конца XII - начала XIII вв. в Ариндже является одним из характерных признаков всего художественного стиля Котайка.

В рельефе аринджских хачкаров используется «низкий» орнамент, но глубина его различна. Основной объем изображения на плите достигается одновременным глубоким удалением поверхности камня вокруг основных элементов композиции, где глубина фона – около 4 см, в то время как орнамент на листьях пальметты, к примеру, выполнен неглубоким одинарным или двойным полуваликом высотой не более 0,5 см (**фото 163, 164, 166**), а иногда он просто процарапан<sup>310</sup>. Подобный принцип резьбы характерен для композиций ранних хачкаров, где фон убирался вокруг объемов креста и пальметты, а по краю плиты оставлялся узкий бортик камня.

В отличие от стиля Арагацотна, где композиция хачкаров XII-XIII вв. формируется на основе композиции XI в. «анийского» типа, стиль ко-

---

<sup>309</sup> **Խաչքար**, с. 137.

<sup>310</sup> Следует отметить, что для хачкаров с художественным стилем Арагацотна характерна одинаковая глубина резьбы в рельефе хорана и пальметты.

тайкских хачкаров этого же периода формируется на основе композиций ранних хачкаров с конструктивным стилем орнамента. Об этом свидетельствует характер структуры композиции «аринджского» типа, где формы основных элементов просты и не связаны, а собраны в рамках одного композиционного поля. Декоративные мотивы здесь архаичны и появляются в качестве неглубокого и несмелого орнамента. На хачкарах Котайка вообще нет следов традиций XI в..

Конструктивный стиль композиций особенно хорошо заметен на хачкарах третьего подтипа (3), характерной чертой которых является парное изображение птиц на карнизе (**фото 166-170, 172-177**). Хачкары этого подтипа выглядят достаточно архаично, и часто их изображение не совсем соразмерно плите. Похоже, что основные элементы композиции располагались на плите на глаз (как на многих ранних хачкарах), и мастер корректировал их пропорции по мере выполнения изображения. Рельеф на этих хачкарах выполнен крупными формами без плетеного орнамента. Глубокий фон хорана на хачкарах удален по форме прямоугольника до горизонтальных крыльев креста, а ниже перекрестия фон сужается, спускаясь к основанию креста. В пропорциональном соотношении горизонтальные крылья креста в композициях этого подтипа почти в полтора раза короче вертикальных.

Крест в хоране этих хачкаров часто украшен «стразами», которые олицетворяют драгоценные камни креста. Кроме «страз» некоторые хачкары имеют в хоране изображение «сияющего креста». Мотив «сияния» (**фото 170**) в хачкарной композиции выражается мелкими горизонтальными бороздками на кресте (возможно они передают структуру золота), или мелкими квадратиками, которые расположены нижней части креста.

Листья пальметты в нижней части плиты изображены линиями неглубокого рельефа, а наверху, по углам хорана, видны сегменты с трилистниками, с которых к центру креста спускаются гроздья винограда. Они не соединены с вершиной креста. Этот подтип аринджских хачкаров возвращает нас к одному из композиционных типов ранних хачкаров, где растительный мотив пальмовых ветвей или плодов винограда, позже граната, также не связан с вершиной креста, а, располагаясь в межкрестии, спускается или поднимается к центру креста из углов композиции (**фото 52, 53, 58, 71**). В аринджских композициях этого подтипа изображен только виноград. Традиция изображения растительного мотива нисходящего из углов композиции, уходит к раннехристианским крестным компози-

циям равноконечного креста в медальоне<sup>311</sup>, которые достаточно часто встречаются в декоре аринджских хачкаров XIII в. (**фото 192**).

Боковой орнаментальный пояс на этих хачкарах состоит из четырех квадратов с каждой стороны плиты, где в квадрате изображен равноконечный крест с небольшими шишками на концах крыльев креста (**фото 167, 168, 172, 177**). Эти изображения равноконечных крестов строятся по принципу глубокого рельефа в хоране.

Парное изображение птиц, которое является характерным для этого подтипа, обычно встречается на карнизе (**фото 167, 168, 169 174, 175, 177**), но есть хачкары, где птицы есть и в хоране, на вертикальной оси креста (**фото 166**), и внизу, на боковом орнаментальном поясе (**фото 175**). Птицы на карнизе расположены симметрично, по обе стороны логического центра, головами друг к другу, т.е. в геральдической постановке по обе стороны какого-либо мелкого символического изображения. Так, на одном из хачкаров (**фото 168**) птицы наклонились к плоду с выделенными зернами или виноградками. Скорее всего, это колос, а не виноград, т.к. изображение плода расположено конусом вверх, а гроздь винограда располагалась бы конусом вниз.

Карнизы на хачкарах третьего подтипа являются некоторым промежуточным вариантом между цельным орнаментальным поясом хачкаров первого и второго подтипа и ярко выраженным выступающим вперед карнизом на хачкарах в Егварде и Аштараке. В Ариндже карнизы, напоминающие егвардские, встречаются на некоторых хачкарах следующего четвертого подтипа (**фото 180, 181**).

Как небожители, птицы олицетворяют души умерших. Фигурки птиц на карнизах, как правило, выполнены схематично, а оперение птиц процарапано. Форма туловища представляет собой полумесяц, который расширяется от маленькой головы к двум ножкам и опять сужается к хвосту. Птицы, в основном, расположены по горизонтальной линии, т.е. голова, туловище и хвост находятся на одном уровне, но встречаются и исключения. Так, один из хачкаров имеет нестандартное, натуралистичное изображение птиц на трапециевидном карнизе, которого высота составляет почти  $\frac{1}{4}$  от общей высоты хачкара. Птицы здесь расположены вертикально по обе стороны от небольшого креста (**фото 174**). Нестандартные размеры и трапециевидная форма карниза как раз и обусловлены верти-

---

<sup>311</sup> См. раннехристианские крестные композиции в Парпи (**фото 1, 2, 3**).

кальным положением птиц (в полный рост). Изображения птиц различны. Так, северная птица проработана более тщательно, и ее крылья чуть раскрыты, а фигура южной – более обобщена, и обозначен только хвост. Этот хачкар установлен на кубическом постаменте, а его композиция в хоране относится ко второму описанному нами подтипу.

Датированных хачкаров с изображением птиц на карнизе в Ариндже нет, но на кладбище в Аване сохранился один подобный хачкар 1204 г. (**фото 175**). Композиция в хоране этого аванского хачкара относится к обозначенному нами третьему подтипу. Внизу хачкарной плиты под рядом шишек на свободном месте видна надпись с датой – 1204 г.. Симметрично, по обе стороны от этой надписи, на боковом орнаментальном поясе хачкара изображена вторая пара птиц. Фигурки птиц развернуты вертикально так, что они упираются ножками в бок рамки. Изображения частично выветрились, но у головы видны бороздки оперения, и обозначены клюв и глаза птиц.

Изображения птиц на карнизе этого хачкара из Авана сделаны тщательнее, чем на других подобных хачкарах в Ариндже. Здесь у птиц выделены крылья и хвост, показано оперение, и обозначены глаза и клюв. Между птицами на карнизе изображена шестилепестковая розетка, которая является логическим центром композиции на карнизе, как и на аринджских хачкарах. Но розетка может быть интерпретирована и как колесо со ступицами – обычно символ времени, к которому птицы склонили головы. В клюве у каждой птицы видна виноградинка. По обе стороны от колеса симметричными радиальными лучами расходится волнообразный орнамент (возможно, символизирующий вращение этого колеса), который далее хаотично распределяется в нижней части карниза. На холме аринджского кладбища, за развалинами церкви, где собрано несколько разбитых хачкаров, есть хачкар (**фото 177**), композиция которого имеет определенное сходство с аванским хачкаром. Возможно, это работа одного и того же мастера.

У храма Гаяне в Эчмиадзине также есть хачкар с изображением птиц на карнизе, который был перевезен сюда из Гарни (**фото 248**)<sup>312</sup>. Исходя из структуры и элементов орнамента его композиции, можно предположить, что он также относится к третьему подтипу аринджских хачкаров. Учитывая, что структура и орнамент композиции этого хачкара резко

---

<sup>312</sup> Схожий хачкар есть в селе Манкук (**фото 249**).



отличаются от гарнийских, можно предположить, что в Гарни этот хачкар попал из Аринджа. Это предположение подтверждается и тем, что на кладбище в Ариндже есть небольшой хачкар, похожий на хачкар у храма Гаяне (**фото 176**). Он находится на постаменте с двумя хачкарами в старой части кладбища.

Обобщая описание композиции выделенного нами третьего подтипа, можно сказать, что для этих хачкаров на рубеже XII-XIII вв. характерны крупные, цельные формы отдельных элементов орнамента, которые собраны на плите в рамках одной художественной композиции. Здесь почти нет плетеных мотивов, но на карнизе часто встречаются фигуративные изображения птиц. Растительный мотив над перекрестием с плодами винограда (гранат здесь не встречается) произрастает из углов хорана и не имеет связи с вершиной креста.

Композиции четвертого подтипа (4) «аринджского» типа формируются на основе совмещения композиций первых двух подтипов. Вся группа этих хачкаров состоит из семи цельных хачкаров и нескольких хачкарных фрагментов (**фото 178-181**). Рельеф композиции на этих хачкарах представляет собой непрерывно бегущую линию, которая по ходу образует петли, создавая крест с ветвями и плодами и листьями пальметты под ним.

Все хачкары четвертого подтипа расположены в старой части кладбища в радиусе нескольких метров друг от друга. Скорее всего, они не принадлежат одному и тому же мастеру, т.к. изобразительный ряд этих хачкаров отличается друг от друга (**фото 178, 181**). Они установлены на кубических постаментах, перед которыми находятся треугольные в сечении надгробия, характерные для конца XII-начала XIII вв.. Два хачкара из этого ряда стоят рядом на отдельных постаментах (**фото 178, 180**). На южном хачкаре нижняя часть композиции не закончена (**фото 180**), в то время как соседний хачкар выполнен целиком и с большим мастерством. На другом, схожем хачкаре, который стоит на постаменте чуть восточнее этих двух, не завершена верхняя часть композиции (**фото 179**). Интересен факт того, что наибольшее количество установленных на кладбище хачкаров с незавершенной на плите композицией относится именно к этому типу. Возможно, что это было связано со временем их создания, когда какие-то события резко прервали работу мастера или мастеров.

На незавершенных хачкарах этого подтипа хорошо виден новый принцип удаления фона, характерный для этих композиций. Фон в ком-

позиции первых трех подтипов очень глубокий и одновременно между пальметтой и боковым орнаментальным поясом по всему хорану (**фото 160, 162, 164**), а здесь полоса глубокого фона выделяет только объем креста (**фото 178-180**). Далее мастер переходит к орнаментальной резьбе мелких плетеных мотивов, которые покрывают лицевую поверхность хачкара (**фото 178**). Из-за изменения принципов построения изображения листья пальметты в хачкарных композициях четвертого подтипа получили круглую форму, которая, спускаясь под стилобат, единым поясом охватывая крест. На некоторых хачкарах внизу хорана встречается поперечная узкая полоса орнамента (**фото 178-181**), которая, выделяя орнамент из сдвоенных вытянутых арок (**фото 160-164**), характерна и для композиций первого подтипа.

Карниз на хачкарах четвертого подтипа состоит из нескольких орнаментальных поясов, один из которых, как правило, имеет мотив с изображением мелких плодов граната в сочетании с перевернутыми сдвоенными арочками (**фото 180, 181**). Вторая полоса часто имеет мелкий плетеный орнамент.

Среди хачкаров этого подтипа нет датированных хачкаров, но, исходя из структуры их композиций и техники выполнения орнамента, можно предположить, что эти хачкары принадлежат к первой половине XIII в.. Хачкары этого подтипа можно отнести к переходному этапу развития, когда конструктивный стиль хачкаров заменяется более декоративным – композиционным – стилем.

На хачкарах с композициями всех четырех вышеописанных подтипов «аринджского» типа можно проследить за развитием такого архитектурного элемента хачкарной стелы как карниз. К примеру, если в композиции первого подтипа карниз, являясь частью орнаментального пояса, еще не выделяется ни изображением, ни формой (**фото 160, 162, 163**), то в композициях второго и третьего подтипа изображения на карнизах уже выделяются орнаментом от бокового пояса (**фото 164, 168, 169**), а на хачкарах четвертого подтипа карниз выделен не только изображением, но и выступает из поверхности плиты (**фото 178-181**).

Все хачкары с композициями вышеописанных четырех подтипов имеют схожие структуры и орнаментальные мотивы, но для каждого подтипа в декоре характерны только определенные сочетания элементов структуры и декора. Так, карниз с парным изображением птиц обычно сочетается с мотивом равноконечных крестов на боковом орнаментальном

поясе (**фото 168, 175**), а хачкары первого подтипа имеют в композиции прямые, заостренные вверху несоединенные между собой, листья пальметты, которые опираются на орнаментальную конструкцию сдвоенных вытянутых арок (**фото 160-164**). Примечательно, что многие хачкары конца XII-начала XIII вв. имеют смешанные композиции, где сочетаются характерные элементы различных подтипов композиции «аринджского» типа (**фото 170, 174**). Такое сочетание является показателем того, что выделенные нами подтипы достаточно условны, и в целом они демонстрируют единый процесс развития хачкаров с композицией «аринджского» типа в период ее формирования.

К пятому подтипу (5) мы отнесли хачкары, которые характеризуют стиль Котайка в период расцвета культуры. Основное звено этих хачкаров, которые датируются XIII в. (**фото 182-190**), установлено в исторической части аринджского кладбища, но отдельные хачкары этого подтипа встречаются и в ущелье реки Раздан (**фото 187, 196-201**) и в Егварде (**фото 186**).

Как было указано выше, стиль Арагацотна окончательно оформился к 20-м годам XIII в.<sup>313</sup>. В Котайке наблюдается та же картина, и первые хачкары с развитой композицией «аринджского» типа датируются 1219 г. (**фото 182, 188**).

Развитие композиционного стиля на хачкарах Котайка в этот период идет не так, как в Арагацотне, где композиция покрыта мелким растительным орнаментом, который осуществляет связь с отдельными ее элементами, а за счет развития орнамента отдельных элементов на фоне свободного пространства хачкарной плиты. Процессы развития декора хорошо видны на хачкарах семейного захоронения конца XII в. (**фото 159**) в центральной части аринджского кладбища. Помимо уже описанных выше «семейных кладбищ» с двумя постаментами и четырьмя хачкарами, в Ариндже есть еще два комплекса родовых захоронений с группой хачкаров, относящихся к началу XIII в. (**фото 182, 183**).

Один из них (**фото 183**) имеет характерный для XII-XIII вв. единый высокий постамент с четырьмя хачкарами и плоскими могильными плитами перед ним. Хачкары на постаменте установлены на отдельных туфовых основаниях, они не примыкают друг к другу и сильно разбиты

---

<sup>313</sup> Первый датированный хачкар с устоявшейся композицией «аштаракского» типа относится к 1225 г. (**фото 127**).

(три из четырех представляют собой лишь фрагменты). Этот комплекс датируется по первому северному хачкару с надписью 1209 года<sup>314</sup>, которая начинается на плите хачкара под крестом и заканчивается на туфовой плите постамента (**фото 184**). На фрагменте этого хачкара видна нижняя часть центрального креста, а по обе стороны от него размещена пальметта с изображением рук, держащих кресты. Это достаточно распространенный мотив пальметты, который характерен для стиля Котайка XIII в. (**фото 212, 215 а, 216, 218, 219**).

Описывая мотивы пальметт на хачкарах XII-XIII вв., Г. Петросян выделил четыре основных типа изображения: растительный, геометрический, пальметты с изображением птиц и с изображением змей (**фото 193**)<sup>315</sup>. Отдельно отмечены композиции, где в пальметте есть изображение рук, держащих кресты, или изображение двух крестов по обе стороны от основания центрального креста<sup>316</sup>. Пальметта с изображением птиц в центральной части Котайка более характерна для композиций «аринджского» типа (**фото 180-190**), в то время как мотив с изображением двух крестов по обе стороны центрального креста более типичен для хачкаров в окрестностях г. Раздана – в Бжни, Арзакане, Алапарсе, Меградзоре, Макраванке (**фото 202, 212, 218, 219** и т.д.). Однако оба мотива встречаются практически на всей территории Котайка. Пальметты с подобными мотивами не характерны для хачкаров Арагацотна.

Пальметта с изображением рук в хачкарной композиции 1209 г. (**фото 184**) в Ариндже не совсем типична, т.к. изображение рук здесь сочетается с изображением ветвей. Вероятно, что изображение относится к периоду формирования этого мотива в первой половине XIII в. на основе более раннего мотива пальмовых ветвей. По мнению Г. Петросяна символика рук в пальметте не совсем ясна и руки могут принадлежать как некоторым святым, так и тем, кому возведен хачкар<sup>317</sup>.

Второй монумент «семейного кладбища» расположен рядом с вышеописанным (**фото 188**). Архитектурное сооружение этого комплекса отличается постаментом, который представляет собой длинный четырехступенчатый стилобат, где установлены четыре туфовых блока с хачкара-

---

<sup>314</sup> Չափաշրջի Ա., Указ.соч., с. 324-325.

<sup>315</sup> Խաչքար..., с. 286.

<sup>316</sup> Там же, с. 292.

<sup>317</sup> Там же, с. 292, 294.

ми (**фото 182**). После реставрации кладбища, хачкары, судя по надписям, восстановлены на своем первоначальном месте. Три хачкара из четырех датируются по надписям на туфовых блоках: так, два южных хачкара датируются 1219 г.<sup>318</sup>, а хачкар в центре – 1222 г. Крайний южных хачкар 1219 г. возведен священнику Барсегу (**фото 188**). Все хачкары сохранились хорошо и имеют схожие композиции, выполненные на высоком техническом уровне.

Композиции с изображением птиц в пальметте являются наиболее характерными для хачкаров пятого подтипа. Начало развития этого мотива, скорее всего, относится к началу XIII в. В центре подобной композиции – вытянутый крест, состоящий из двойного полувалика, который образует пары тройных петель на концах крыльев креста и орнамент «веревочки» по его центру. Из-под креста начинается пальметта, где птицы в геральдической постановке размещены, под перекрестием по обе стороны основания креста. Изображения птиц здесь достаточно условны и схожи с изображением пальметт с растительным мотивом. Похоже, что в обоих случаях использовалась одна и та же схема построения изображения. Крайняя ветвь пальметты сильно вытянута, и в одном случае она образует растительную петлю, а в другом – эта же петля превращается в птичью голову, сильно прижаую к груди, так, что клюв птицы вонзается ей в грудь (**фото 185, 188, 189, 190**).

Символические изображения являются неотъемлемой частью всей средневековой культуры, но без ссылок на средневековые источники современному человеку не всегда удастся найти логическую связь между символическим изображением и идеей, заложенной в этом изображении.

Одним из источников средневековых армянских аллегорий являются тексты «Физиолога»<sup>319</sup>. «Физиолог» имел необычайный успех в течение всего средневековья, а его влияние на символику средневековых образов отмечено практически во всем христианском мире. Н. Марр, к примеру, пишет, что «влияние “Физиолога” на армянское искусство весьма вероятно», и «в разных изображениях животных, украшающих снаружи стены армянских церквей XII-XIII вв., можно иногда признать типы ос-

---

<sup>318</sup> **Չափաշարի Ռ.**, Указ. соч., с. 327 (в статье надпись датируется 1220 г., в то время как дата :ՈԿԸ: (668) указывает на 1219 г.).

<sup>319</sup> **Марр Н.Я.**, Сборники притч Вардана, СПб., 1899, ч. 3, с. 407; Физиолог. Литературные памятники, СПб., 2002, с. 167.

вещенные нашим памятником»<sup>320</sup>.

Именно к подобному типу изображений относятся и фигурки птиц в пальметте хачкаров, где птицы тракуются как характерный для средневековья образ пеликана, который является символом бескорыстного самопожертвования. Образ - символ берет свое начало в тексте «Физиолога»<sup>321</sup>, где по легенде пеликан убивает своих непослушных детей, но по истечению трех дней, кровью своего сердца вновь пробуждает их к жизни, лишаясь ее сам. В христианстве образ пеликана олицетворяет жертвенность Христа<sup>322</sup>. Птицы в пальметте, по мнению Г. Петросяна, также могут символизировать и птицу Феникс, которая олицетворяет идею возрождения<sup>323</sup>.

Интересно отметить, что в пальметтах с изображением птиц можно встретить и мотив змей. Одна из полос оперения птиц или ветвет у основания креста иногда преобразована в змею. Змеи, как правило, располагаются в нижней части хорана, скорее всего, как обитатели подземелья (**фото 187, 193**).

Композицию аринджского хачкара 1209 года (**фото 185**) с изображением птиц в пальметте почти без изменения мы видим в Арзакане и на одном из хачкаров на кладбище у монастыря Чорутванк (**фото 187**), а также в Егварде (**фото 186**). В самом Ариндже эта композиция с небольшими изменениями в деталях встречается еще на пяти цельных и нескольких разбитых хачкарах (**фото 182, 188, 189, 190**). Эти хачкары имеют хоран, обрамленный четырехлопастной аркой, выше которой плита покрыта плетеным узором. Форму этой арки часто передает тонкая линия ветвей с плодами, произрастающими из вершины креста (**фото 185, 188, 189, 190**). Ветви, выполненные полуваликом, соединяют вершину с горизонтальными крыльями креста. Плоды на этих ветвях, которые спускаются к центру креста, абстрактны, что характерно и для хачкарных композиций Арагацотна в период развитого композиционного стиля.

Боковой орнаментальный пояс этих хачкаров состоит из квадратов с различными мотивами плетения. Похоже, что первые хачкары с изображением птиц в пальметте (начало XIII в.) имеют чуть выступающий

---

<sup>320</sup> Марр Н.Я., Указ. соч., с. 407.

<sup>321</sup> Марр Н.Я., Указ. соч., с. 142; Физиолог. Литературные памятники, с. 14, 44.

<sup>322</sup> Королев К., Энциклопедия символов, знаков, эмблем, М., 2003, с. 402,403.

<sup>323</sup> Юшршр..., с. 354-356.

плоский карниз (**фото 185, 186**), в то время как хачкары с уже оформившейся композицией, относящиеся к 20-м годам XIII в. (**фото 182, 188, 190**), имеют карниз с небольшим нависшим козырьком.

Следует отметить, что на хачкарах Котайка конца XII-XIII вв., большие круглые и полукруглые розетки, которые характерны для композиций «аштаракского» типа этого же периода, встречаются крайне редко и есть только на некоторых хачкарах, расположенных в ущелье реки Раздан на территории крупных духовных центров, таких как Бжни (**фото 204, 206**), монастырь Макраванк (**фото 197, 198, 218**) и Нехуциванк (**фото 200, 201**). Один из двух бжнийских хачкаров с большой круглой розеткой датирован 1219 г. (**фото 206**).

Для композиций «аринджского» типа элемент большой круглой розетки не характерен, крест с пальметтой, чаще всего, установлен на стилобате (**фото 168, 169, 175, 176, 178**) или на конструкции со сдвоенными арками (**фото 160-163**) или с изображением двух крестов (**фото 182**). Небольшие розетки здесь встречаются только в композициях описываемого пятого подтипа, к примеру, на хачкарах 1219 г. в Ариндже. Розетки выполнены плетением, и линии плетения лучами расходятся от центра к окружности (**фото 187-190**).

Среди хачкаров с композицией «аринджского» типа в Ариндже, Арзакане и Егварде есть композиции, где внизу плиты изображен чуть вытянутый многоугольник (голгофа), покрытый орнаментом с плетением, на котором установлен крест (**фото 184-186, 189**). На одном из хачкаров в такой многоугольник вписана небольшая розетка (**фото 189**).

На двух хачкарах XIII в. в композиции «аринджского» типа с изображение птиц в пальметте глубокий фон хорана под перекрестием креста также покрыт тонким плетеным орнаментом, что редко встречается в стиле Котайка (**фото 189, 190**). Возможно, здесь сказалось влияние искусства соседнего Арагацотна.

Заканчивая анализ композиций «аринджского» типа, хочется отметить художественный прием, который в изучаемом регионе, на кладбище в Ариндже встречается на нескольких хачкарах. Это изображение не одного, а двух центральных крестов в хоране. Есть предположение, что такие хачкары ставились членам одной семьи или семейной паре<sup>324</sup>. Сегодня на кладбище насчитывается восемь хачкаров, которые были уста-

---

<sup>324</sup> *Խաչքար*, с. 182.

новлены в различное время, так что применение этого приема не связано со временем создания композиции. Первый хачкар с двумя центральными крестами, как было отмечено выше, установлен священнику Григору (**фото 164**) и датируется 1181 г. Он выполнен мастером Саркавагом<sup>325</sup> и относится к композиции первого подтипа. Еще несколько хачкаров с парным изображением центрального креста в композиции установлены в верхней части кладбища. Эти хачкары не подписаны, но, судя по общим признакам построения композиций и технике выполнения орнамента, они относятся ко второй половине XIII в. (**фото 191, 192, 194**). Последний хачкар этого ряда – хачкар мастера Григора – датируется 1448 г.<sup>326</sup> Он разбит на три части: нижний фрагмент установлен на постаменте, а остальные лежат возле него (**фото 195 а, б, с**). Как видим, традиции оформления хачкаров аринджского кладбища достаточно устойчивы.

Особенностью хачкаров с двумя центральными крестами является широкая плита хачкара, а композиция построена по принципу зеркальной симметрии, где ось проходит по центру между крестами. Чтобы разместить оба креста рядом на плите, поперечные перекладины обоих крестов чуть укорочены.

Один из подобных хачкаров, который установлен в верхней части кладбища, привлекает внимание нетипичным для Аринджа стилем хачкарной композиции. Структура композиции и мотивы орнамента, как и техника выполнения хачкара, более характерны для художественного стиля Арагацотна. Растительный орнамент этого хачкара представляет собой изображение ветвей с плодами граната, выполнен одинаково глубоким рельефом (3 см) с большой степенью детализации всех элементов и он заполняет почти всю поверхность хачкара, что не характерно для стиля Котайка. Более того, орнамент на карнизе этого хачкара вокруг медальона повторяет орнамент карнизов парных хачкаров в Егварде (**фото 122**) с композицией «аштаракского» типа. Так, для построения композиции этого аринджского хачкара используются местные традиции, но сама композиция выполнена в стиле художественной традиции Арагацотна. Совмещение традиций косвенно указывает на существование единой художественной школы.

Высокий трапециевидный карниз этого аринджского хачкара по

---

<sup>325</sup> Շարախանյան Չ., Դիտողություն..., Указ. соч., с. 125.

<sup>326</sup> «В лето 1448 г. Помяните мастера Григора» (Մարտիրոսի Ս., Ծածկագրություն..., с. 71).



центру украшен медальоном со сценой «Вознесения» (фото 194), где изображение построено по принципу медальона в медальоне. Во внутреннем медальоне (диаметр 18 см) помещено изображение Христа, окруженного «сиянием». Во внешнем медальоне изображены ангелы, которые на вытянутых руках «возносят» медальон с Христом. Изображение на карнизе частично повреждено. Евангельские мотивы не характерны для хачкаров Аринджа. Кроме этого хачкара еще только один хачкар XV в. имеет на карнизе сюжетное изображение «Христа в окружении символов четырех евангелистов» (фото 298), и то, он не сохранился целым.

Обобщая вышесказанное, еще раз отметим, что композиция «аринджского» типа, которая начинает формироваться на границе XII - XIII вв., достигает своего наивысшего расцвета к середине XIII в. параллельно с развитием композиций «аштаракского» типа, но в отличие от этого типа, традиция которого обрывается в середине XIV в., традиция «аринджского» типа более устойчива. Она переходит рубеж XV в. и наблюдается на некоторых хачкарах и на последнем этапе их культуры. Постоянство стиля и приверженность традиции, которая прослеживается на протяжении 3-х веков в «аринджском» композиционном типе, является одним из характерных признаков, указывающих на существование хачкарной школы в изучаемом регионе.

### **«Разданский» тип композиции**

В Котайке, в бассейне реки Раздан, среди прочих хачкаров можно выделить небольшую группу, где хачкарная композиция имеет пальметту с изображением птиц. Основным звеном «разданских» хачкаров является плетеный крест, воздвигнутый из пальметты с мотивом птиц, «разрывающих» себе грудь. Композиция этих хачкаров (их семь) основана на том же сюжете «Физиолога», что и аринджские хачкары, однако изображения различны. Два из семи хачкаров находятся в Меградзоре (фото 196, 203), три хачкара – в монастыре Макраванк (фото 197, 198, 199) и два – в монастыре Нехуциванк (фото 200, 201). Два хачкара из этой группы датированы. Хачкар в Макраванке был установлен в 1221 г. (фото 197), а хачкар в Меградзоре – в 1224 г. (фото 203), что указывает на то, что, скорее всего, все хачкары этой группы относятся к 20-30-м годам XIII в., т.е. они установлены практически одновременно с аринджскими.

Хачкары выполнены из мягкой породы камня, что позволяло мастерам добиться особой выразительности в рельефе. Похоже, что хачкары сделаны разными мастерами, т.к. многие элементы композиций, а, в частности, изображения птиц в пальметте, отличаются друг от друга, как и растительные мотивы у вершины креста. Хачкары этой группы, за исключением двух датированных, имеют изображения ветвей, проросших из вершины креста, с плодами, спускающимися к перекрестию. На некоторых хачкарах плоды граната и винограда изображены натуралистически, но есть и абстрактные формы (фото 199, 200, 201). Три хачкара из семи имеют большую круглую розетку, на которой установлен крест (фото 197, 198, 201). Боковой орнаментальный пояс этих хачкаров имеет характерные мотивы простого плетения, которые встречаются на большинстве хачкаров конца XII-XIII вв. как в Арагацотне, так и в Котайке.

При сопоставлении хачкары «аринджского» типа с вышеописанными становится очевидно, что перед нами хачкары, где используются одинаковые структуры композиции, но с отличными орнаментальными мотивами, которые более характерны для этого района, что позволяет нам противопоставить вышеописанный «аринджский» тип композиции «разданскому», который характерен для хачкаров, установленных в бассейне реки Раздан.

Следует отметить, что хачкары конца XII-XIII вв. с композицией «разданского» типа чуть меньше по размерам<sup>327</sup>, чем хачкары «аринджского» типа, но сохраняют те же пропорции хачкарных плит, что и остальные хачкары изучаемого региона, где ширина плиты равна половине высоты хачкара  $\pm$  8-10 см.

Хачкары с композицией «разданского» типа можно разделить на два подтипа. Хачкары первого подтипа отличаются более простой и архаичной композицией, а хачкары второго подтипа имеют развитую структуру, с хорошо выполненными орнаментальными мотивами, к которым кроме семи вышеописанных хачкаров с изображением птиц в пальметте относятся и некоторые другие. Различия между первым и вторым подтипом разительны, и, скорее всего, это зависит от места, где были установлены хачкары. Хачкары второго подтипа, как правило, установлены на терри-

---

<sup>327</sup> Средняя высота хачкаров в Ариндже - 1,74м, ширина около — 0,87 м, толщина плиты — 0,28 м. Средняя высота хачкаров на территории бассейна реки Раздан — 1,20-0,90 м, ширина — 0,76-0,55 м, толщина — 0,20-0,17 м.

тории крупных духовных центров, таких как Бжни, Макраванк, Нехуциванк.

Большинство хачкаров конца XII-XIII вв. первого подтипа «разданского» типа выполнены в конструктивном стиле, что в общем процессе развития, по сути, является шагом назад, т.к. хачкары предыдущего периода – XI в. – в этом районе были выполнены на высоком техническом уровне и уже относились к развитому композиционному стилю<sup>328</sup>. Для хачкаров первого подтипа «разданского» типа не свойственно сложное построение композиции с тонко выполненным орнаментом. Основные элементы этих композиций просты и выделены путем удаления на плите фона вокруг них (**фото 224**). Особенно это характерно для хачкаров, сделанных из местных твердых пород камня, например, из базальта. Такие хачкары есть в Бжни, Нурнусе и других местах (**фото 207, 224, 211**).

Хачкары с «разданским» типом композиции в центре хорана имеют удлинённый крест с ветвями, проросшими из вершины креста, линию ветвей повторяет широкий полувалик над ними, который соединяет горизонтальные крылья креста. На концах ветвей изображены плоды граната с шестилепестковой розеткой в центре (**фото 210, 215, 216, 218**), что является отличительным признаком композиций «разданского» типа. Пальметта этих хачкаров имеет вытянутую форму. Здесь часто используется мотив с изображением двух крестов по обе стороны центрального креста (**фото 207, 212-216**). Орнаментальный пояс, выполненный на базальтовых плитах, выделен, но не разработан. Иногда он представляет собой крупные звенья так называемой «сельджукской цепи». Плоский карниз этих хачкаров часто украшен грубым плетением или рядом крестов (**фото 212-216**). Сегодня только в окрестностях Бжни и Арзакана насчитывается около 150 хачкаров XIII в., основную группу которых составляют хачкары с вышеописанным подтипом «разданской» композиции.

Ко второму подтипу относятся хачкары. Они не так многочисленны, но выполнены на более высоком уровне. К подобным хачкарам относятся два хачкара у церкви Аствацацин в Бжни (**фото 206, 204**), несколько хачкаров на территории монастыря в Макраванке, где в композиции используется мотив пальметты с изображением рук с крестами, (**фото 218, 219**) и вышеописанная группа хачкаров с изображением птиц в пальметте (**фото 203, 196-201**). Структура композиций этих хачкаров идентич-

---

<sup>328</sup> Это хачкар из Макраванка 1039 г. и хачкары по дороге в Агавнадзор (**фото 83-86**).

на хачкарам первого подтипа, но основные элементы композиций, как и боковые орнаментальные пояса и карнизы, здесь умело разработаны мелким плетением. Для композиций второго подтипа характерна большая круглая розетка внизу хорана, которая не встречается на остальных хачкарах «разданского» типа (возможно, это влияние стиля Арагацотна). В отличие от хачкаров первого подтипа многие из этих хачкаров датированы, в результате чего мы можем более точно определить время формирования композиций «разданского» типа. Это рубеж XII-XIII вв..

Отдельно хочется отметить некоторые хачкары XIII в. в Котайке, композиция которых выпадает из общего стилистического ряда этого региона. Эти хачкары встречаются в монастыре Кечарис (**фото 225**), Меградзоре (**фото 222**) и выше монастыря Макраванк (по дороге в Кечарис). Композиция этих хачкаров представляет собой крест в хоране, с чуть вытянутым основанием, выполненный линией двойного полувалика, где полые крылья креста ближе к концу украшены большой шишкой с валиком. На концах креста есть пара тройных почек. От основания креста в разные стороны расходится пальметта, выполненная линией тройного полувалика, которая на концах листьев раскрывается веером растительного орнамента. Плита по краю имеет характерную рамку из двух широких полос. Один из хачкаров с подобной композицией на территории монастыря Кечарис датирован 1251 г., а два других стоят на едином постаменте за церковью Св. Катогике (**фото 225**). Кроме указанных хачкаров, хачкары с такой композицией на территории Котайка не встречаются. Похожая структура композиции, но состоящая только из креста с пальметтой, встречается на некоторых хачкарах в монастыре Агарцин (**фото 223**) и на больших тройных хачкарах в Ахпате<sup>329</sup>. Похоже, что на этих хачкарах мы встречаемся с другим художественным стилем, нехарактерным для изучаемой территории.

Общая картина художественного стиля Котайка была бы не полной без анализа хачкаров Гегарда, которые являются значимым звеном хачкарной «школы» Арагацотна и Котайка.

---

<sup>329</sup> Հայկական խաչքարեր, ил. 84.

## «Гегардский» тип композиции

Монастырь Айриванк, или Гегард – это один из творческих очагов изучаемого региона, где к середине XIII в. формируется характерный «гегардский» тип хачкарной композиции, который также относится к художественному стилю Котайка.

С 1200 г.<sup>330</sup> Айриванк в числе прочих освобожденных земель Котайка стал принадлежать Захарянам, а с 10-х годов XIII в. род князей Хахбакянов, вассально зависимый от Иване и его сына Авага, становится владельцем большей части земель Котайка<sup>331</sup>. Однако Айриванк, считавшийся духовным центром гавара, по мнению Г. Овсепяна, до середины XIII в. не принадлежал Хахбакянам и был собственностью Захарянов. Лишь в 50-х годах Васак Хахбакян выкупил монастырь за золото<sup>332</sup>. Анализ хачкаров на территории монастыря и в его окрестностях показывает, что композиционный тип гегардских хачкаров начинает формироваться с начала XIII в., а его расцвет приходится на вторую половину XIII в., когда монастырь Айриванк переходит к Хахбакянам. Таким образом, формирование и развитие хачкарной композиции на этой территории происходит чуть позже, чем в центральных частях Котайка и Арагацотна.

Следует учитывать и то, что строительство монастыря Айриванк продолжалось почти столетие, и за это время монастырь перешел от Захарянов к Хахбакянам. Более того, строительство монастыря велось представителями нескольких поколений рода Хахбакянов-Прошянов, что косвенно отразилось на художественном стиле монастыря Гегард и на стиле его хачкаров. Главный храм (Катогике) и его притвор были возведены Захарянами, соответственно, в 1215 и 1225 гг. Со второй половины XIII в., когда Айриванк переходит к Хахбакянам, начинается активное строительство пещерного монастыря. Скорее всего, строительство первой пещерной церкви началось еще при Захарянах, но заканчивается уже при Прошянах в 40-50-ых годах. Прошяны построили вторую пещерную церковь Аствацацин (1283 г.) и родовую усыпальницу (жаматун) Папа-

---

<sup>330</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանը կամ Պռոշյանը հայոց պատմության մեջ, Խ. Բ. Երուսաղեմ, 1942, էջ 61:

<sup>331</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանը, Խ. Ա, с. 62.

<sup>332</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանը, Խ. Ա, с. 62; Ղարիբյան Ի., Հրաշագործ սուրբ Գեղարիքը, Երևան, 2003, էջ 16:

ка и Рузукан, которая высечена во втором ярусе (1288 г.). В эту церковь ведет наружный ход и узкий коридор, стены которого украшены хачкарными композициями. Сейчас внутри монастыря и вокруг него насчитывается более 100 хачкаров.

Хачкарные композиции монастыря Айриванк можно разделить на две категории: композиции в интерьере монастыря и хачкары, размещенные на окрестных скалах, являющиеся неотъемлемой частью монастырского ландшафта. Спецификой хачкарной культуры монастыря является и то, что помимо установленных хачкаров в помещениях монастыря и в нишах окрестных скал (**фото 253, 254, 256** и т.д.), есть много вырезанных хачкарных композиций, расположенных внутри и снаружи монастыря на плоской вертикальной поверхности скалы (**фото 235, 236, 244, 246, 247, 251, 252, 257**). В скальных помещениях кроме отдельно высеченных хачкаров есть и большие крестные композиции, которые украшают интерьер (**фото 237, 238**). В основном, они датируются временем строительства пещерных помещений монастыря.

Стиль композиции «гегардского» типа формируется под воздействием ряда факторов. К ним относятся: стиль ранних гарнийских хачкаров IX-X вв. (а); то обстоятельство, что монастырь является пещерным сооружением, вырезанным в горной породе скал (б); личные вкусы князей Хахбакянов, которые были родом из Хачена<sup>333</sup> (в); и, наконец, сформировавшийся к 20-м годам художественный стиль хачкарных композиций центральной части Котайка и Арагацотна (г).

Сегодня в Гарни на территории крепости и в ее окрестностях можно увидеть несколько ранних хачкаров IX-X вв. (**фото 36-42**), композиция которых почти без изменения была вновь воспроизведена в конце XII в. на хачкарах этого района (**фото 226-229**). Один из таких хачкаров вставлен в стену храма 1215 г. в монастыре Гегард (**фото 226**). Его композиция состоит из креста вытянутой формы, установленного на длинном шесте и голгофе. Крылья креста завершаются парой тройных шаров – элемент, указывающий на то, что хачкар относится к XII-XIII вв.. По краю плиты этого хачкара нанесен архаичный орнамент «бус». Скорее всего, хачкар был принесен в монастырь из Гарни, т.к. хачкары со схожими композициями есть на центральном кладбище села. Один из них датируется 1246 г. (**фото 229**).

Сопоставляя ранние хачкары Гарни и хачкары XII-XIII вв. этого же

---

<sup>333</sup> Հայ ժողովրդի արվեստագիտություն, с. 549; Киракос Гандзакечи, Указ. соч., с. 289.

региона, можно проследить, что последние просто повторяют архаичный конструктивный стиль изображений ранних хачкаров и не имеют признаков дальнейшего развития композиций. Так, гарнийский хачкар 1195 г.<sup>334</sup> парона Саркиса<sup>335</sup>, который сейчас стоит во дворе частного дома, и схожий с ним хачкар 1196 г. (**фото 228**) на центральном кладбище в Гарни имеют композицию, где хоран поделен на четыре части, и в каждой части изображен характерный для ранних хачкаров Гарни крест, т.е. изображения просто повторяются четыре раза.

Хачкары конца XII в. в монастыре Айриванк, по свидетельству Г. Овсепяна, также имели достаточно простую композицию<sup>336</sup>. Г. Овсепян так описывает хачкар 1164 г.<sup>337</sup>: самый ранний датированный хачкар Гегарда (он не сохранился), который был встроен в стену первой постройки современного монастыря<sup>338</sup> – пещерной церкви Богородицы<sup>339</sup>. Хачкар имел ту же композицию, что и хачкары IX-X в. в Гарни.

Самый ранний датированный хачкар Гегарда, известный на сегодняшний день, – это хачкар 1213 г. Тимоти и Мхитара<sup>340</sup> (**фото 230**), который установлен в притворе монастыря. Если учесть, что храм был возведен в 1215 г., то хачкар был установлен (или вырезан) за два года до окончания строительства храма. Этот хачкар относится к хачкарам развитого композиционного стиля и резко контрастирует с вышеописанными хачкарами конца XII-начала XIII вв. в этом регионе. По структуре и стилю орнаментальных мотивов он относится к композиции развитого «аштаракского»

---

<sup>334</sup> Высота плиты - 2,74 м, ширина плиты - 0,89-0,85 м, толщина плиты - 0,35-0,37 м.

<sup>335</sup> Շահինյան Ա., Հայաստանի ..., с. 41, ил. 108.

<sup>336</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Ա, с. 89.

<sup>337</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Բ, с. 51.

<sup>338</sup> Согласно преданию, монастырь Айриванк (Гегард) расположен на месте пещерного монастыря Айриванк, основанного в IV в. Григорием Просветителем. Более конкретные сведения о монастыре относятся к X в., когда монастырь был разграблен и до основания разрушен арабами. Самая ранняя постройка современного монастыря – пещерная церковь Богородицы, которая относилась к XII в.. Она располагается за оградой современного монастыря и практически разрушена. Сегодня на стене этой часовни еще сохранились надписи, датируемые 1177 и 1181 гг., но согласно Г. Овсепяну, более ранняя надпись - на хачкаре 1164 г. (Саинян А. Архитектурные памятники Гарни и Гегарда, Ереван, 1966, с. 28; Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Ա, с. 62).

<sup>339</sup> У О. Халпахчяна пещерная часовня названа часовней Григория Просвятителя и датируется она 1177 г. по сохранившейся в ней надписи (См. Халпахчян О.Х., Указ. соч., с. 320).

<sup>340</sup> Բարխուդարյան Ա., Указ. соч., с. 141; Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Ա, с. 62.

типа, формирование и развитие которого прослеживается в центральной части Арагацотна.

С хачкаром 1213 г., схожи еще несколько хачкаров. Это один из двух хачкаров Гегарда на постаменте (**фото 232**) у входа в церковь 1215 г. и хачкар 1233 г. князя Григора Хахбакяна из Имерзека (**фото 231**), который сейчас установлен в Эчмиадзине. Композиции в хоране этих хачкаров практически повторяют друг друга и оба хачкара, как и хачкар 1213 г., имеют композицию «аштаракского типа» второго подтипа и относятся к художественному стилю Арагацотна.

Хочется обратить внимание на имена гегардских мастеров. Хачкар 1213 г. сделан Тимоти и Мхитаром<sup>341</sup>, а схожий с ним хачкар 1233 г. Григора Хахбакяна сделан мастером Абелом<sup>342</sup>. Интересно, что двойной «крытый хачкар» в Египатруше, где хачкары имеют очень схожую композицию, принадлежат мастеру Мхитаричу<sup>343</sup> из Ошакана. Наличие различных мастеров, работающих с одним и тем же типом композиции, говорит о наличии единой школы в регионе.

Но хачкар 1213 г. Тимоти и Мхитара и хачкар 1233 г. князя Григора Хахбакяна отличаются от остальных хачкаров с композицией «аштаракского типа» тем, что в их композициях есть мелкие сюжетные изображения с человеческими фигурами, что не характерно для Арагацотна. Подобные мелкие фигуративные изображения более характерны для культуры Арцаха<sup>344</sup>, но именно они становятся неотъемлемой частью многих рельефных изображений в Гегарде и его окрестностях.

Карниз хачкара 1213 г. в Гегарде украшен тремя медальонами на библейские темы. В центральном медальоне изображена сцена, где Христос, «воссев на престоле», представлен в образе Судьи. В иконографии образ «Христа на престоле» символизирует «последний суд» в «конце

---

<sup>341</sup> «Աստուած որորմեա Տիմոթին և Մխիթար՝ խաչիս յարինոյ» (Բարխուդարյան Ա., Указ. соч. с. 141; Հովսեփյան Գ., Խաղբակյանը..., հ.Բ, с. 61).

<sup>342</sup> Շահինյան Ա., Указ. соч., с. 43.

<sup>343</sup> «Մխիթարիչ գրիչ և նկարիչ» (Բարխուդարյան Ա., Указ. соч., с. 143).

<sup>344</sup> К примеру, подобные фигуративные композиции на библейские темы, расположенные в медальонах с растительным орнаментом на заднем фоне, есть на левостороннем хачкаре в монастыре Дадиванк и на хачкаре из Гтчаванка, который сейчас установлен в Эчмиадзине (Мкртчян Ш., Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха, Ереван, 1989, ил. 52); так же Հայկական խաչքարեր, с. 148-150; Խաչքար, с. 299-310.



времен»<sup>345</sup>. По правую руку от Христа, в медальоне, изображена сцена «Крещения Иисуса Иоанном Крестителем в водах Иордана», а по левую – сюжет на тему «Вознесения». Согласно писанию евангелистов через день после погребения Христа к гробу приходят женщины с миррой и видят ангела, который благовествует им о том, что Иисус жив. Крылья ангела в сюжете на карнизе хачкара видны в овале медальона. В текстах евангелистов количество женщин, пришедших к гробу Христа, различное, а в Евангелии от Иоанна (**Иоан. 20.15.**) названа одна Мария Магдалина, поэтому Г. Овсепян считал, что на карнизе гегардского хачкара перед ангелом изображена именно Мария Магдалина<sup>346</sup>, но на хачкаре над головой у женщины светится нимб, что характерно для образа Богородицы. Ни один из евангелистов не упоминает Деву Марию среди прочих женщин. Однако в народе образ Богородицы сильно почитается. В иконографии встречается достаточно часто. И поэтому что, на наш взгляд, на хачкаре 1213 г. изображена именно Св. Богородица.

Библейские сюжеты встречаются и на хачкаре 1233 г. (**фото 231**) князя Григора Хахбакяна, который был обнаружен Г. Овсепяном южнее монастыря Св. Степаноса (Ахчоц) на склоне ущелья Ахчкадзор<sup>347</sup>. На карнизе этого хачкара изображена сцена «Деисуса» (моление), а на козырьке – надпись: «Я есть свет Мира»<sup>348</sup>. Хачкар был поставлен женой Григора Хахбакяна, Зазой, в память о муже. Григор Хахбакян, брат Васака Хахбакяна, попал в плен при сражении под Гандзаком (1222 г.) и был замучен за веру Христа. Это историческое событие подробно описано как на обороте хачкара<sup>349</sup>, так и у Киракоса Гандзакеци<sup>350</sup>. Сцена «Деисуса» размещенная на хачкаре в центре карниза, как и на хачкаре Тимоти и Мхитара, относится к библейскому сюжету «Христос на престоле», где по правую руку от Христа изображен в позе моления апостол Петр, а по левую – Иоанн Креститель, о чем свидетельствуют соответствующие надписи<sup>351</sup>. Сюжетные композиции обоих хачкаров (1213 и 1233 гг.) пред-

---

<sup>345</sup> Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи, М., 1993, с. 25.

<sup>346</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանք..., հ. Բ, с. 61.

<sup>347</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանք..., հ. Ա, с. 64.

<sup>348</sup> Շահինյան Ա., Указ. соч., с. 43.

<sup>349</sup> Շահինյան Ա., Указ. соч., с. 43; Հովսեփյան Գ., Խաղրակյանք..., հ. Ա, с. 64.

<sup>350</sup> Киракоса Гандзакеци, Указ. соч., с. 139.

<sup>351</sup> Սաղումյան Ա., Նորահայտ վիմագրեր Խաղրակյան տոհմի մասին //ԼՀԳ, 1993, թիվ 9,

ставлены в отдельном изобразительном поле, в то время как остальная поверхность карниза покрыта плотным растительным орнаментом. Еще один хачкар, связанный с домом Прошянов, – это хачкар князя Проша<sup>352</sup>. Сегодня от хачкара сохранился только фрагмент<sup>353</sup> богато орнаментированного карниза, на котором изображена сцена библейскую тему – «Христос на престоле», где представлен Христос в окружении апостолов (по трое с каждой стороны) (**фото 234**).

Сюжетные сцены, которые мы видим в нижней части хачкарной плиты также типичны для хачкаров Арцаха. Еще И. Орбели описывает подобные фигуры всадников на рельефах Арцаха<sup>354</sup>. Он характеризует их как бытовые сцены, хотя они несут определенную мистико-символическую нагрузку. Исследуя подобные сюжеты, которые появляются на многих хачкарах Арцаха с конца XII в., Г. Петросян выделил несколько характерных сюжетов<sup>355</sup>. В первую очередь, он отмечает композицию – «всадник с копьем», которая имеет различную иконографию, в том числе, и ту, которую мы встречаем на хачкаре 1233 г. Григора Хахбакяна, где кроме сцены «Деисуса» на карнизе, внизу хачкарной плиты на орнаментальном фоне полурозетки, на которую опирается конструкция креста, есть изображение (**фото 233**) всадника в высоком головном уборе и с копьем. Возможно, это сам Григор Хахбакян во время военного похода. В изображении лошади различается коротко подвязанный хвост и уздечка под мордой лошади. Еще один сюжет, который, по наблюдению Г. Петросяна, часто встречается в композиции хачкара, – это сцена «охоты». В ней, как правило, запечатлен момент, когда всадник пронзает копьем зверя. Этот сюжет встречается на одном из хачкаров в Гарни<sup>356</sup>. К подобному типу изображений, по-видимому, относится и сюжет внизу хачкара князя Проша в усыпальнице Прошянов (**фото 235**).

---

Էջ 90-98, Խաչքար, с. 155.

<sup>352</sup> Շահինյան Ա., Указ.соч. с. 44, ил. 105.

<sup>353</sup> Карниз этого хачкара был найден в монастыре Кечарис и сейчас находится в Историческом музее Армении.

<sup>354</sup> Орбели И.А. Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена XII-XIII вв..

<sup>355</sup> Խաչքար, с. 299-310; Петросян Г.Л., К интерпретации группы сюжетных рельефов на хачкарах Арцаха // ИФЖ, 1997, N2, с. 164-171.

<sup>356</sup> Խաչքար, с. 303, ил. 416.

Согласно строительной надписи<sup>357</sup>, расположенной на стене апсиды в центральном храме монастыря, строительство усыпальницы рода Прошянов и прилегающей к ней церкви Аствацацин началось в конце 60-х–начале 70-х годов XIII в.<sup>358</sup> и было закончено в 1283 г. В этом же тексте, на стене апсиды, отмечены и «святые знамения», которые «вечно будут украшать» усыпальницу князя Проша. Похоже, что речь здесь идет о двух хачкарах (**фото 235, 236**) и двух крестных композициях (**фото 237, 238**), одна из которых, предположительно, является гербом Прошянов. Сопоставив текст и даты этой надписи с текстом 1268 г. на складне Св. Гегарда, можно предположить, что оба хачкара<sup>359</sup> и рельефные композиции, вырезанные в скальной породе пещер, были сделаны между 1268 и 1283 годами. Один из двух хачкаров в этой усыпальнице с изображением птиц в пальметте установлен в церкви Аствацацин (**фото 236**), а второй – «хачкар князя Проша» – расположен у входа в усыпальницу (**фото 235**).

В композиции этого хачкара (**фото 235**) у входа в усыпальницу, в нижней части плиты, по обе стороны креста, в выделенном рамкой пространстве изображены небольшие человеческие фигурки. С одной стороны стоит человек в амфас с копьем в одной руке и очень маленьким сосудом в другой, а по другую сторону, у основания креста, вполоборота расположена фигурка второго человека, который трубит в охотничий рог и также держит копье.

В общем контексте легенды о Св. Гегарде (Св. Копье), которая благодаря князю Прошу появляется в монастыре Айриванк в XIII в.<sup>360</sup> и неразрывно связана с образом этого монастыря и родом Прошянов, трудно говорить только о бытовом контексте этих сцен. Изображения сюжетных сцен на этом хачкаре могут трактоваться с двух точек зрения. Первая предполагает, что на хачкаре проиллюстрирована легенда о Св. Копье, а, вторая – на хачкаре представлен сам князь Прош, владеющий «Святым

---

<sup>357</sup> Հովսեփեան Չ., Խաղրախյախր..., հ. Բ, с. 11, прилож. Ա 17; հ. Գ, с. 13, прилож. Ա 17.

<sup>358</sup> В тексте 1268 г. на складне Св. Гегарда (Св. Копье) - семейной реликвии Прошянов - сказано, что князь Прош заложил усыпальницу себе и членам своей семьи после посещения монастыря Айриванк - места Святого паломничества (Հովսեփեան Չ., Խաղրախյախր լավ Պոռշխիւր հայոց ւշաւմութեան մէջ, հ. Գ, Նյոն Յոք, 1942/3 էջ 10-11, հավելված Ա 15: Ղարիբյան Ի., Указ. соч. с.17).

<sup>359</sup> Высота хачкара с изображением голубей – 2,58 м, ширина – 1,35 м; высота хачкара с жанровой сценой – 1,87м, ширина – 1,02м.

<sup>360</sup> Ղարիբյան Ի., Указ. соч., с. 15.

оружием»<sup>361</sup>.

Если обратится к композиции хачкара князя Проша, то мы видим, что центральный крест хачкара имеет простую, но нехарактерную для композиций XIII в. форму, которая передает изображение деревянного креста. Похоже, что эта форма была выбрана для того, чтобы изобразить деревянный крест Голгофы, где был распят Христос, когда «один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (**Иоан.19. 34.**). Внизу у основания этого креста на хачкаре размещены два центральных образа этой легенды. Первая сцена, где изображен человек в анфас, с копьем в одной руке, и маленьким сосудом во второй, по-видимому, представляет воина<sup>362</sup>, пронзившего ребро Христа. Вторая сцена, где человек с копьем трубит в охотничий рог – сцена «охоты» – передает идею предназначения Св. Копья, т.к. это «великое и могучее оружие (чтобы убить) дракона»<sup>363</sup>, ведь «низвергнутый в бездну» дракон перед последним судом «должен быть освобожден на малое время» (**Откр. 20. 4.**). И тогда, «в конце времен» произойдет «последняя охота» на зверя – последняя битва, где дракон может быть убит только Св. Копьем, которое «омыто непорочной кровью во имя спасения мира»<sup>364</sup>. Интересно отметить, что за рамкой хачкарной композиции у края плиты есть небольшое рельефное изображение этого «зверя»<sup>365</sup> – голова льва или барса.

Одновременно фигура на хачкаре может быть интерпретирована и как образ самого князя Проша, который, согласно тексту 1268 г. на склад-

---

<sup>361</sup> Учитывая расположение образов внизу хачкара, где отображалось «земное», более правдоподобно второе предположение.

<sup>362</sup> В апокрифическом евангелии от Никодима дано имя этого воина – Лонгин, и поэтому в западном варианте Св. Копье часто называется «Копье Лонгина» или «Копье Судьбы», т.к. в течение нескольких мгновений Лонгин держал в своих руках «судьбу всего человечества» (**Книга апокрифов**, М., 2006, с. 269). Считалось, что кто владеет этим сокровищем, владеет всем миром для совершения в нем Добра или Зла. Начиная с XI в. появляются несколько экземпляров Св. Копья. Один выставлен сейчас в зале сокровищ Хофбургского музея в Вене (см. **Славгородская Л.** Тайна Св. Грааля, Ростов, 2005, с. 17).

<sup>363</sup> Имеется ввиду дракон Апокалипсиса: «Низвергнут был великий дракон, древний змей» (**Откр. 12.9.**), побежденный на небе «кровью Агнца» (Откр. 13.11).

<sup>364</sup> Հովիտի զիւրիս զ, Խաղաղի զիւրիս..., հ. Գ, с. 11, прилож. Ц 15; Ղարիբրյան Ի., Указ. соч., с.17.

<sup>365</sup> «Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него как у медведя, а пасть у него как пасть у льва» (Откр. 13.2.)

не<sup>366</sup> Св. Гегарда<sup>367</sup>, был удостоен «непобедимого, грозного и божественного оружия»<sup>368</sup>. Естественно, что на хачкаре у входа в свою усыпальницу Прош пожелал быть представленным в руках с добытым им Св. Гегардом – реликвией своего рода, грозным оружием, которое будет у него до скончания времен, до того времени, когда произойдет последняя охота на «зверя» перед «последним судом».

В любом случае символика хачкара у входа в усыпальницу связана с темой «Последнего суда», и тогда крест будет заступником<sup>369</sup> князю Прошу и его потомкам перед лицом Бога, а сюжетные сцены внизу хачкара рассказывают о божественном происхождении Св. Гегарда и его предназначении. Хачкар отображает факт того, что Св. Гегард, который и изображен в руке человека на хачкаре, является реликвией рода Прошянов.

На западной стене усыпальницы, рядом с гербом Прошянов размещена большая крестная композиция (**фото 238**), где также есть мелкие фигуративные изображения. Они находятся на арках по обе стороны центрального креста, над входами в ниши молелен. Над северной нишей – фигуры двух апостолов – Петра и Павла (**фото 239**) (фигура, которая ближе к кресту, в руках держит ключ). Над южной нишей – пара сиринов (**фото 240**). Сирин – птица с человеческим обликом, короной на голове и с чудесным голосом, считалась райской птицей<sup>370</sup>. Все изображения выполнены глубоким плоским орнаментом без мелких детализаций. Хачкары в усыпальнице Проша также отличаются крупным и глубоким орнаментом с четкими формами и линиями (**фото 235, 236, 241, 243**), которые сильно отличаются от орнамента хачкаров 1213 и 1233 гг. (**фото 230, 231**). Последние выполнены мелким плетеным орнаментом с растительным мотивом, который покрывает практически всю поверхность плиты. Подобная техника не приемлема в пещерных малоосвещенных помещениях монастыря, в полумраке эти хачкары практически не видны. Кроме того, в техническом плане мелкий орнамент трудно выполним на твердой вертикальной поверхности скальных стен монастыря.

---

<sup>366</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Գ, с. 11, прилож. Ա 15; Վարդրյան Ի., Указ. соч., с. 17.

<sup>367</sup> Св. Гегард (Св. Копье) и складень Прошянов находятся в музее кафедрального собора в Эчмиадзине.

<sup>368</sup> Հովսեփյան Գ., Խաղրապետներ..., հ. Գ, с. 10-11, прил. Ա 15; Վարդրյան Ի., Указ. соч., с. 17.

<sup>369</sup> О роли креста как заступника перед Богом см. Խաղրապետներ, с. 359.

<sup>370</sup> Королев К. Указ. соч., с. 413-414.

Примечателен и узор боковых орнаментальных поясов на хачкарах 1213 и 1233 гг. (**фото 230, 231**), где изображены восьмиконечные звезды. На хачкаре 1233 г. князя Григора Хахбакяна этот мотив звезд выступает над поверхностью остального растительного орнамента. Мотив восьмиконечных звезд не характерен для композиций Арагацотна и Котайка, где, в основном, используются плетеные мотивы. В изучаемом регионе он впервые появляется в Гегарде, так что можно предположить, что этот орнамент не относится к традиции местных композиций, а позаимствован из других районов. Он встречается и на некоторых хачкарах в монастырях Ахчоц и Авуц Тар (**фото 262, 265**), которые также принадлежали Прошнянам. Следует отметить, что один из хачкаров с композицией «аштаракского» типа и с мотивом восьмиконечных звезд на боковом орнаментальном поясе установлен в монастыре Агарцин (**фото 149**), и т.к. это единственный хачкар с подобной композицией в монастыре, можно предположить, что он был привезен в монастырь из Арагацотна или, что более вероятно, выполнен на заказ приглашенным мастером.

Из вышесказанного следует, что в целом первые хачкары Гегарда имели композицию, характерную для художественного стиля Арагацотна, однако в их композициях много элементов, характерных для декора арцахских хачкаров. Обращает на себя внимание и высокая техника рельефа, которая характерна для композиций вышеописанных гегардских хачкаров и которая свидетельствует о том, что мастера были опытными профессиональными резчиками, которые принадлежали к крупному творческому центру, которого в Гегарде в начале XIII в. еще не было, т.к. монастырь Айриванк в этот период только возрождался.

Можно предположить, что для строительства монастыря были приглашены умелые мастера из других мест с уже устоявшимися навыками резьбы по камню. В поддержку этой идеи приведем пример еще двух хачкаров Гегарда, композиция которых характерна для Аринджа. Один из этих двух хачкаров, с изображением птиц на карнизе, сейчас находится в Эчмиадзине у церкви Гаяне<sup>371</sup> (**фото 248**), второй встроены в стену современного сооружения на территории монастыря (**фото 250**). Учитывая, что Гегард был духовным центром Котайка, возможно и то, что хачкары были привезены в монастырь из Аринджа.

---

<sup>371</sup> Этот хачкар раньше находился в Гегарде. Анализ композиции этого хачкара см. в разделе ««Аринджский» тип композиций».

Хачкары рубежа XII-XIII вв. в районе Гарни и Гегарда имеют простые, архаичные композиции, где нет признаков формирования нового композиционного типа. Следовательно, хачкары монастыря Гегард не являются результатом развития местной композиции. Поэтому можно предположить, что первые хачкары для монастыря Прошянов, скорее всего, были выполнены приглашенными мастерами, но похоже, что именно эти композиции легли в основу традиций гегардских хачкаров XIII в., которые объединены композицией «гегардского» типа.

«Гегардский» тип композиции формируется параллельно со строительством внутренних помещений монастыря на основе структуры хачкарных композиций Котайка. Особо хорошо это заметно на примере большого хачкара установленного в церкви Аствацацин (**фото 236**). В нем повторяется характерная структура хачкарной композиции «разданского» типа, которая состоит из удлиненного креста с пальметтой, где широкий полувалик над вершиной креста соединяет его горизонтальные крылья. Пальметта этого хачкара имеет мотив с изображением птиц, которые в геральдической постановке размещены под перекрестием по обе стороны креста<sup>372</sup>. Изображения в композиции выполнены крупными, цельными формами, а орнаментальный пояс состоит из выпуклых ромбовидных форм, идущих по краю в два ряда. Для композиций «гегардского» типа (**фото 251-253, 256**), как и для «разданского» типа (**фото 251-258**), кроме птиц характерны и изображения двух небольших крестов по обе стороны центрального креста.

Конструкция креста с пальметтой на хачкарах усыпальницы установлена на орнаменте замысловатых «узлов», выполненных плоской полосой рельефа с элементами растительного мотива. Орнаментальный мотив «узлов», который встречается в декоре пещерных помещений на первом этаже, повторяется на многих хачкарах Гегарда, как в самом монастыре, так и по соседству: в Авуц Таре и Ахчоце (**фото 262, 263, 264**). К примеру, на хачкаре князя Проша у входа в усыпальницу (**фото 235**) орнамент «узла» с симметричным плетением представляет собой трехступенчатую голгофу, на которой установлен крест. В ее центре изображена голова Адама. Мотив плетения, напоминающий орнамент «узлов», является характерным признаком композиций «гегардского» типа.

В декоре портала (**фото 243**) и в интерьере купола второй пещерной

---

<sup>372</sup> Для сравнения можно обратиться к хачкарам второй подгруппы «разданского» типа (**фото 196-201**).

церкви Богородицы в Гегарде мы опять встречаем натуралистическое изображение плодов винограда и граната – излюбленный мотив конца XII-начала XIII вв.. Так, барабан купола украшен ложными окнами (12 штук) (**фото 241**), где в каждом проеме размещен рельеф с мотивом «древа жизни», на котором изображены плоды граната. На хачкаре есть всего шесть композиций, которые повторяются дважды. Их рельеф, как и остальные рельефы интерьера первого этажа, выполнен крупным глубоким орнаментом с плоскими, широкими линиями. Эти рельефы, предположительно, выполнены мастером (архитектором) Галдзаком, чье имя написано под куполом первой пещерной церкви.

Судя по типу изображения и технике выполнения рельефов в интерьере, где крупный глубокий орнамент крестных композиций и хачкаров хорошо виден в полумраке пещерных сооружений, оба хачкара (**фото 235, 236**) в усыпальнице князя Проша выполнены этим же мастером.

Среди хачкаров с композицией «гегардского» типа, стиль которых формируется на протяжении всего XIII в., можно выделить три подтипа, которые отличаются друг от друга техническими приемами в рельефе композиции, а она, в свою очередь зависит от места, где размещены хачкары – в интерьере или в экстерьере. Хачкары, установленные на территории монастыря, относятся к первому и второму подтипу композиции, а хачкары со схожими композициями, установленные в монастырях Авуц Тар, Ахчоц и (**фото 261-265**) два хачкара в Бжни (**фото 204, 206**) – к третьему.

В формировании структур первых двух подтипов «гегардской» композиции решающую роль сыграло то обстоятельство, что они вырезаны на поверхности скал, в результате чего основной акцент в развитии обоих подтипов делается на хоран. Следовательно, архитектурная форма этих хачкаров определяется тем, что хачкарные композиции вырезаны в глубоких нишах монастырских стен, в скальной породе. Эти хачкары не имеют карниза, но за счет ниш увеличивается пространство в своде хорана над крестом.

К первому подтипу относятся композиции, вырезанные на поверхности стен во внутренних помещениях монастыря (например, в усыпальнице Папака, сына Проша, и его жены Рузукан (**фото 242, 244-247**) и вокруг него (**фото 251, 252, 257**). Ко второму подтипу относятся хачкары, установленные (**фото 254, 255, 256**) на склонах гор вокруг монастыря.

Спецификой хачкарных композиций первого подтипа является то,



что глубокий хоран под стрельчатой или полуовальной аркой этих хачкаров украшен орнаментом и на боковой поверхности ниши, т.е., по сути, на поверхности «глубины» этой ниши, которая порой достигает 6 см (фото 245, 251, 252), а также то, что на втором этаже в скальном помещении усыпальницы, некоторые части орнамента композиции дописаны краской (фото 245, 247), как и поверхность некоторых ее элементов. Они раскрашены красной, желтой и охристой краской, что совершенно не видно в полумраке усыпальницы. В центре хорана находится чуть удлиненный крест с пальметтой, которая представляет собой два небольших креста по обе стороны от основания центрального креста. В одной из композиций под центральным крестом видна круглая розетка, которая состоит из многочисленных «узлов», плетеных двойным полуваликом (фото 246). Хачкарные композиции во внутренних помещениях, как правило, не имеют очень мелкого орнамента.

Хачкары на улице хорошо освещены, а мягкая порода окрестных скал позволяет использовать более мелкий, резной орнамент, который характерен и для хачкаров Арагацотна. Однако в отличие от Арагацотна, где орнамент, заполняя все пространство композиции, является связующим звеном элементов композиции, в Гегарде орнамент покрывает только поверхность основных элементов композиции, оставляя фоновое пространство свободным, как в Котайке. Таким образом, композиция «гегардского» типа сочетает в себе традиции обоих стилей.

Наскальные хачкарные композиции в экстерьере по структуре схожи с композициями интерьера и также относятся к первому подтипу. Центральный крест здесь повторяет конфигурацию креста хачкара 1213 г. Тимоти и Мхитара, а небольшие пальметты, по обе стороны креста, заканчивающиеся маленькими крестами, представляют собой лишь одно звено абстрактной пальметты «аштаракского» типа с растительным мотивом (фото 251, 252). По углам глубокого хорана вместо плодов изображены пара небольших крестов, расположенных над перекрестием центрального креста.

Боковой орнаментальный пояс, как и поверхность «глубины» ниши хорана этих композиций, также заполнен мелким рельефом. На одном из парных хачкаров, на скале, в орнамент бокового пояса вписана криптограмма с именем Յնհւնիցի (фото 252).

Установленные хачкары второго подтипа сгруппированы на двух уровнях (фото 254, 255, 256) на склонах вокруг монастыря. Спецификой

их композиции является вытянутая плита хачкара с плоским, неглубоким рельефом, где боковой орнаментальный пояс и композиция хорана имеют одну поверхность (глубина рельефа – 2 см). Удлиненный хоран гегардских хачкаров второго подтипа, который, совершенно очевидно, получил свою форму по аналогии с хоранами наскальных композиций, заканчивается стрельчатой или пятилопастной аркой, которая вклинивается в пространство условного карниза. Вытянутая форма центрального креста соответствует хорану (**фото 255, 258**). Плоский карниз по бокам вытянутого хорана спускается почти до перекрестия, от углов многолопастной арки из-под карниза к межкрестию спускаются абстрактные плоды, выполненные плетеным орнаментом. Изображения этих плодов в хоране разнообразны, но все они имеют удлиненную форму и расположены под углом в 45° к перекрестию креста (**фото 255, 258**). Конструкция центрального креста в композиции второго подтипа располагается на голгофе, которая имеет тот же орнамент, что и боковой пояс.

В композициях доминируют абстрактные геометризированные формы плетения, а боковой орнаментальный пояс, характерный для многих хачкаров XII-XIII вв. на изучаемой территории, представляет собой ровные ряды квадратов, внутри которых линия двойного полувалика крест на крест заполняет каждый квадрат.

Монастырь Айриванк, принадлежащий роду Прошянов, не единственный в ущелье реки Азат. Прошянам принадлежали и соседние монастыри Ахчоц и Авуц Тар, где установлены хачкары с композицией «гегардского» типа третьего подтипа (**фото 261-265**). Кроме них к третьему подтипу следует отнести и два хачкара XIII в. из Бжни (**фото 204, 206**), один из которых, с плодами граната, датируется 1219 г.. Хачкары третьего подтипа отличаются от первых двух тем, что имеют выступающий карниз. Кроме того, хачкары третьего подтипа по структуре и орнаментальным мотивам достаточно схожи с хачкарами «разданского» типа второго подтипа, но для «гегардской» композиции характерны такие элементы как мотив двух переплетенных между собой розеток, на которые опирается конструкция креста (**фото 262-264**). По всей видимости мотив переплетающихся розеток произошел от мотива «узлов» в интерьере монастыря Гегард. Некоторые хачкары с «гегардской» композицией третьего подтипа имеют смешанные композиции. К примеру, небольшой хачкар из Авуц Тара (**фото 260**), где структура «разданской» композиции (**фото 259**) сочетается с орнаментальными мотивами Арагацотна. Натуралисти-

ческое изображение плодов винограда или граната (фото 259) у вершины креста также характерно для хачкаров Котайка (фото 167-169, 199-201).

Обобщая вышесказанное, отметим, что хачкары XIII-XIV вв. в монастыре Гегард и в его окрестностях – в селениях Гарни, Гохт, а также в монастырях Ахчоц и Авуц Тар имеют композицию «гегардского» типа, в основе которого лежит традиция ранних гарнийских хачкаров, а на процесс его формирования и развития повлияли такие условия, как личные вкусы правящего рода Хахбакянов, а также то обстоятельство, что монастырь является пещерным помещением, и что композиция оформилась чуть позже композиции, характерных центральным районам Котайка и Арагацотна.

В результате сопоставительного анализа хачкаров XII-XIV вв. в изучаемом регионе стало очевидным, что в основе всего многообразия композиций лежит параллельное развитие двух художественных стилей – Арагацотна и Котайка. Эти стили формируются в Арагацотне и в центральных районах Котайка повтор в два этапа. Первый этап – это зарождение и оформление стиля, который заканчивается к 20-м годам XIII в.. На этом этапе идет развитие новой архитектурной формы хачкаров и структуры их композиции. Второй этап – это развитие декора хачкарных композиций, когда структура некоторое время остается достаточно устойчивой, варьируя в рамках характерного для каждого стиля изобразительного ряда. Этот этап можно назвать периодом наивысшего расцвета средневековой культуры хачкаров, который в начале XIV в. резко прерывается монгольским нашествием на страну<sup>373</sup>.

Художественный стиль Арагацотна характеризуется «аштаракским» типом композиции, формирование которого наблюдается на хачкарах в районе Аштарак и Егварда. Некоторые, схожие хачкары встречаются в Арамусе и Джрвеже. Эта же композиция в период расцвета представлена на хачкарах установленных в Аштараке, Егварде, Египатруше, монастырях Аствацынкала, Сагмосаванка и Ованаванка. Такая архитектурная форма, как «крытые» хачкары, наиболее характерная для этого периода на изучаемой территории, также имеет композицию «аштаракского» типа и, следовательно, относится к стилю Арагацотна. «Крытые» хачкары установлены как в вышеперечисленных местах, так и в Тегенисе,

---

<sup>373</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, с. 640-644.

Бжни, Аване, Ошакане.

Художественный стиль Котайка в композиционном плане более разнообразен и представлен «аринджским», «разданским» и «гегардским» типом. В центральной части Котайка установлены хачкары с композицией «аринджского» типа, «разданский» тип доминирует в ущелье реки Раздан, а композиция «гегардского» типа характерна для ущелья реки Азат. Развитие этой композиции начинается чуть позже, с 20-х годов XIII в., и именно по этой причине она сочетает в себе элементы обоих стилей.

Несмотря на различие в традициях, которые легли в основу формирования художественных стилей, хачкары, установленные на территории изучаемого региона, имеют сходное объемно-архитектурное оформление, и среди них встречаются стелы, где заметны признаки совмещения различных композиций.

Смешанные композиции можно увидеть на некоторых хачкарах в Котайке, в районе Бжни и Арзакана (**фото 205, 221**). К примеру, на одном из хачкаров в Арзакане (**фото 221**) карниз хачкара выполнен мелким абстрактным растительным орнаментом композиции «аштаракского типа», а хоран имеет структуру и орнаментальные мотивы композиции «разданского» типа. Композиция одного из хачкаров XIII в. с парным изображением центральных крестов (**фото 193**) в верхней части аринджского кладбища имеет композицию, выполненную в традициях Арагацотна, но одновременно используются и художественные приемы, характерные для Аринджа, что также указывает на совмещение традиций. Схожие явления заметны в Ошакане (**фото 220**) и Еварде (**фото 186**).

Смешение стилей происходит двумя путями. Первый – когда хачкары определенного стиля устанавливаются на соседней территории. К примеру, некоторые хачкары мастера Вардана, выполненные в стиле Арагацотна, установлены в Котайке, также как и «крытые» хачкары с композицией «аштаракского» типа. Во втором случае смешение стилей происходит в композиции одного конкретного хачкара, как на хачкарах «гегардского» типа и на некоторых других. В первом случае, скорее всего, приглашался конкретный мастер, а во втором – местные мастера использовали традиции соседней территории.

Основываясь на вышеперечисленных признаках композиций, можно утверждать, что хачкары XII-XIV вв. на исследуемой территории принадлежат к единой хачкарной школе Арагацотна-Котайка.

**ГЛАВА ТРЕТЬЯ**  
**УГАСАНИЕ ТРАДИЦИЙ ХАЧКАРНОЙ ШКОЛЫ**  
**АРАГАЦОТН-КОТАЙКА. ПОСЛЕДНИЙ ЭТАП**  
**РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ ХАЧКАРОВ.**  
**ХАЧКАРЫ XV-XVII ВВ**

**Хачкары XV в**

В начале XV в., после почти векового перерыва, связанного с иноземным завоеванием страны, вновь появляются хачкары, представляя собой только вертикальную составляющую надгробного монумента<sup>374</sup>. Из общего числа хачкаров, сохранившихся в регионе Арагацотна и Котайка, хачкары XV-XVII вв. относительно немногочисленны. Ареал их распространения в изучаемом регионе не равномерен. Большая часть хачкаров этого периода сохранилась в пределах современного Еревана: в Ариндже, Аване, Канакере, а также в близлежащих к Еревану городах и поселениях: в Аштараке, Егварде, Карпи, Арзни, Агавнадзоре, Бжни, Авуц-Таре и некоторых других местах. По мере удаления от Еревана хачкаров XV-XVII вв. становится все меньше, а в отдаленных частях Котайка и Арагацотна их практически нет.

На этом последнем этапе развития культуры хачкаров дата создания хачкара и имя мастера появляются на плите значительно чаще, чем в предыдущие времена, благодаря чему хорошо прослеживается динамика изменения хачкарных композиций с XV по XVII вв.. К примеру, только в Ариндже на исторической части большого кладбища сегодня насчитывается более 15 датированных хачкаров XV в., начиная с 1425 по 1491 гг. и чуть меньше хачкаров XVI-XVII вв. В другой части села Ариндж, у церкви Кармравор, на небольшом историческом кладбище также сохранилось около десятка подписанных хачкаров XVI-XVII вв. На многих из них рядом с датой указаны имена мастеров и заказчиков.

Структура резной композиции предыдущего этапа развития на хачкарах XV в., как правило, целиком повторяется и поэтому традиции хачкарной школы Арагацотна и Котайка в этот период восстанавливаются вновь. Как отмечает Г. Петросян, хачкары XV в. как бы повторяют ком-

---

<sup>374</sup> *Խաչքար*, с. 196.

позиции хачкаров XIII в., развитие которых было насильственно прервано<sup>375</sup>. Но это длится недолго, и к началу XVI в. в структуре и орнаменте хачкарных композиций уже наблюдаются существенные изменения, а индивидуальные черты региональных стилей растворяются в более унифицированных формах композиций XVI-XVII вв. Поэтому, начиная с XVI в., индивидуальный почерк мастера узнается чаще, чем традиция хачкарной школы.

Однако в XV в. стилистические признаки хачкарной школы Арагацотна и Котайка еще хорошо заметны. Так, к примеру, в Ариндже, на хачкарах с «аринджским» типом композиции возможно проследить последовательность развития местных традиций с момента ее формирования в конце XII-начале XIII вв. и до ее упадка в конце XV в.. Хачкары XII-XIII и XV вв. установлены в ряд, что и позволяет выявить приемственность традиции на протяжении ряда столетий. Появление композиции «аринджского» типа на хачкарах XV в. после почти векового перерыва (**фото 266-271**) ярко свидетельствует об устойчивости данного регионального стиля в рамках хачкарной школы.

В отличие от хачкаров предшествующих времен, хачкары XV-XVII вв. имеют плоское изображение с обилием орнамента, который доминирует в композиции, что свидетельствует о том, что для последнего этапа развития культуры хачкаров характерен орнаментальный стиль, который основывается на традиции предшествующего композиционного стиля. Хачкары XV в. с композицией «аринджского» типа отличаются от хачкаров XIII в., в первую очередь, неглубоким, поверхностным рельефом, из-за чего основные элементы композиций теряют объем, растворяясь в общем изображении. Хачкарные композиции «аринджского» типа XV в. можно разделить на два подтипа, которые по-разному унаследовали традицию XIII в..

К хачкарам первого подтипа мы отнесли хачкары, которые схожи с хачкарами XIII в. по структуре и орнаментальным мотивам композиций; к хачкарам второго подтипа относятся те хачкары, где структура композиции не имеет аналога с композициями XIII в., однако в орнаменте активно используются мотивы, характерные для предшествующего периода. Так, к хачкарам первого подтипа относятся хачкары (**фото 188-190**), где в пальметте используется мотив XIII в. – «птицы, разрывающие себе

---

<sup>375</sup> Юшарш, с. 196, 197.

грудь», но на хачкарах XV в. изображения птиц превращаются в растительный мотив, который повторяет форму птиц (**фото 266-271**).

На хачкарах первого подтипа в центре хорана изображен крест, который выполнен тройным полуваликом и имеет пару больших тройных петель на концах крыльев креста. Из-под основания креста к перекрестию поднимается пальметта в форме веера. В композиции XIII в. она передает образ птицы, но в композиции XV в. «голова птицы» превращается в росток, образующий петлю, который на конце распускается пучком листьев (**фото 268-271**). Эти листья заполняют собой свободное пространство между орнаментальным поясом и пальметтой. Впервые схожее изображение появляется еще в XIII в. (**фото 189**), где подобный пучок у головы птицы представляет ее оперение. В редких композициях XV в. этого подтипа изображение растительного мотива в форме «птиц» заменено парой небольших крестов по обе стороны центрального креста. Из-за небольшой глубины рельефа и обилия орнаментики композиция XV в. теряет объем и четкость, которые характерны для хачкаров XIII в., а хораны XV в. не имеют монументальности хачкаров XIII в..

Боковой орнаментальный пояс многих хачкаров XV в. разделен с каждой стороны на четыре части, на которых размещены небольшие кресты. В Ариндже этот мотив характерен и для хачкаров XII-XIII вв., а в XV в. изображения крестов переходят и на карниз. Орнаментальное поле карниза, как правило, поделено на три части, где по бокам расположены небольшие композиции с плетеным крестом, а посередине – орнаментальный мотив простого плетения или еще один крест. Это нехарактерно для декора XIII в. (**фото 188, 190**), где доминирует мелкий однородный орнамент. Начиная с XV в., на фронтоне карниза на хачкаре размещена и поминальная надпись. В основном, она стандартна и начинается словами: «Святой крест в заступничество ...», а далее следуют имена тех, кому возведен хачкар.

Среди хачкаров первого подтипа есть несколько подписанных и датированных хачкаров. Это хачкар 1455 г. мастера Аствацатура (**фото 268**), хачкар 1459 г. мастера Варда (**фото 269**), а также фрагмент хачкара 1485 г. (**фото 271**). Подчиняясь традициям предшествующих времен, имя мастера на хачкарах XV в. почти незаметно, в отличие от хачкаров XVI-XVII вв., где для него на плите выделено специальное место (**фото 291, 282**). Например, на хачкаре 1455 г. имя мастера Аствацатура расположено под карнизом, на тонкой косой полосе на «глубине» хорана так, что надпись

почти не видна, а надпись с именем мастера на хачкаре 1448 г. (**фото 195 а, б, с**) спрятана в декоративном орнаменте по обе стороны от вершины центральных крестов (здесь в хоране два креста) (**фото 195 а**). Вытянутые буквы этой криптограммы выполнены выпуклым полуваликом и представляют собой часть орнаментального мотива, где в изображении двух букв видны лица людей. Надпись гласит: «В лето 1448 г. Помяните мастера Григора»<sup>376</sup>. Даты на хачкарах первого подтипа часто размещены в нижней части хорана (**фото 268, 269**).

Хачкар 1448 г. мастера Григора (**фото 195 а, б, с**) имеет не один, а два центральных креста в хоране. Традиция этого художественного приема в Ариндже прослеживается, начиная с 1181 г. (**фото 164**), а большинство подобных хачкаров принадлежат к XIII в. (**фото 191, 192, 194**). Однако, как видим, она переходит и в XV в.. Хачкар 1448 г. сегодня разбит на три части. Один фрагмент установлен на постаменте, а два других лежат рядом на земле. Надпись на одном из фрагментов на земле была исследована С. Сагумяном, и судя по фотографии она была видна почти целиком<sup>377</sup>. Сейчас этот фрагмент частично разрушен, и некоторые буквы исчезли (**фото 195 б**).

Следует отметить, что большинство хачкаров первого подтипа со схожими композициями выполнены различными мастерами: мастером Аствацатуром (**фото 268**), Вардом (**фото 269**), Григором (**фото 195 б**) и Галустом, чье имя на одном из хачкаров (**фото 270**) написано у вершины креста. Хачкары XV в. с вышеописанной композицией «аринджского» типа первого подтипа есть и на территории монастыря Авуц-Тар. Они вставлены в стену над проемами восточного и южного входов в монастырь (**фото 266**). Три хачкара над восточным входом с характерной композицией датируются 1473, 1476, 1484 гг. и выполнены мастерами Саргисом, Аствацатуром, Фирозом и Давидом<sup>378</sup>. В Котайке, Ариндже и Авуц-Таре сохранилось много хачкаров XV в., выполненных различными мастерами практически с одной и той же композицией, что свидетельствует о достаточно устойчивой традиции художественной школы Арагацотна-Котайка в рассматриваемый период.

К композициям XV в. «аринджского» типа второго подтипа относят-

---

<sup>376</sup> Սաղումյան Ս., Ծածկազրույթունը և զարդազրույթունը հայ վիմագրերում // ԼՀԳ, 1979, թիվ 9, էջ 71:

<sup>377</sup> Սաղումյան Ս., Ծածկազրույթունը..., с. 71, ил. 7, с. 73.

<sup>378</sup> Խաչքար, с. 203, 204.



ся хачкары, где структура композиции не имеет аналога с композициями XIII в., однако в рельефе хачкара активно используются орнаментальные мотивы предшествующих веков (**фото 273, 274, 276-278**), сохраняя ту же приемственность традиции. Наиболее ранний хачкар в этом подтипе датируется 1424 г. (**фото 273**), и по своим архитектурным объемам напоминает хачкары конца XII-начала XIII вв. Он имеет невысокий карниз, который почти не выделяется на плите. На карнизе этого хачкара помещена надпись с именем мастера Аствацатура<sup>379</sup>. Позже архитектурная форма хачкаров меняется, и они уже имеют вытянутую плиту с высоким карнизом и небольшим козырьком<sup>380</sup>.

Структура хачкарных композиций этого подтипа представляет собой четыре небольших креста, расположенные над и под перекрестием центрального креста, которое делит хоран на четыре равные части. В большинстве случаев боковой орнаментальный пояс этих хачкаров имеет характерный узор простого плетения, который с конца XII в. встречается и в Котайке, и в Арагацотне. Еще два хачкара второго подтипа датированы 1461 и 1466 гг. (**фото 274, 276**), а рядом с хачкаром 1466 г., который установлен на кубическом постаменте со знаком вечности, раскрашенном белой и краской краской, стоит еще один, схожий с ним хачкар, восстановленный из трех частей (**фото 277**). Судя по тому, что и на этом хачкаре повторяется композиция 1466 г. (**фото 276**), он также относится ко второй половине XV в..

Характерной чертой композиций второго подтипа является поминальная надпись, расположенная не на козырьке, а в хоране, чуть выше креста. К примеру, на хачкаре 1466 г., в стандартном тексте<sup>381</sup> указана и дата. На втором, схожем хачкаре из трех частей, надписи нет, но место для нее предусмотрено. Надпись под карнизом на хачкаре 1461 г. сделана вязью (**фото 274**). С. Сагумян определяет вязь, как одну из разновидностей криптограмм, которые были популярны в средние века в рельефах

---

<sup>379</sup> «Поставил крест в заступничество Хоцадеха. Помяните мастера Аствацатура и родителей его. В лето 873 (1424 г.)» (**Սաղոմյան Ս., Հայկազունիքի մասին ...**, с. 65; **Գալստյան Ռ.,** Указ. соч., с. 329).

<sup>380</sup> Высота этих хачкаров - 207 см, ширина - 88 см, толщина плиты - 22 см, в то время как более ранние хачкары имеют высоту в среднем около 150 см, ширину - 86 см, толщину плиты - 22-24 см.

<sup>381</sup> **Գալստյան Ռ.,** Указ. соч., с. 325.

и рукописях<sup>382</sup>. На хачкарах XV в. в Ариндже вязь достаточно популярна (фото 274, 275).

Среди хачкаров XV в. в Ариндже примечателен хачкар, где на карнизе есть изображение Христа в окружении символов четырех евангелистов (фото 278, 298). Этот хачкар установлен на двойном постаменте у северного входа на кладбище. Композиция с Христом расположена в центре высокого карниза, чуть нависшего над плитой. Сюжетные композиции подобного типа не характерны для Аринджа<sup>383</sup>. Изображения сильно повреждены и фигуры только угадываются по силуэту и отдельным деталям. Глубокий хоран в композиции (около 2 см) этого хачкара больше напоминает хачкары XIII в., где центральный крест, с чуть удлиненным основанием, завершается парой крупных тройных петель, а в основании креста – характерная для XIII в. пальметта с изображением рук, которые держат кресты. Этот тип пальметты на хачкарах XV в. встречается крайне редко<sup>384</sup>, и если учесть, что рядом с руками в пальметте этого аринджского хачкара изображены и растительные мотивы, то его изображение отсылает нас к традиции 1209 г. (фото 184).

Для композиций XV в. характерно большое количество мелких розеток с четырьмя, шестью и восемью лепестками, а также розеток со знаком вечности<sup>385</sup>. Так и на плите вышеописанного хачкара с изображением Христа внизу орнаментального пояса есть мелкие розетки со знаком вечности. На одной из розеток, которая частично повреждена, по всей видимости, была дата, т.к. видна буква «Հ». Учитывая композицию хачкара и мотивы орнаментального пояса с мелкими шестилепестковыми розетками, можно предположить, что хачкар должен относиться к XV в.. Мы предполагаем, что в надписи сбита первая буква «Պ», и тогда «ՊՀ» указывает на дату (870) – 1421 г.. Под хораном этого хачкара, который завершается поперечной орнаментальной полосой, видна поминальная надпись с именем мастера Григора<sup>386</sup>, следовательно, хачкар был поставлен в 1421 г. мастером Григором.

---

<sup>382</sup> Սաղույան Ս., Ծածկադրություն..., с. 71.

<sup>383</sup> В Ариндже, кроме этого хачкара, сюжетную композицию на карнизе имеет еще один хачкар XIII в. (фото 194).

<sup>384</sup> Руки в изображении пальметты есть и на хачкаре 1426 г. в Аштараке (фото 272).

<sup>385</sup> Խաչքար, с. 203.

<sup>386</sup> Գալաթիական Ռ., Указ.соч., с. 326.

Кроме Аринджа следы традиции хачкарной школы заметны и в других местах, как, к примеру, композиция «разданского» типа прослеживается на нескольких хачкарах XV в. в монастыре Макраванк (**фото 267**), а стиль Арагацотна сохранился в композиции большого серого хачкара 1426 г., установленного перед церковью Кармравор в Аштараке (**фото 272**). В работах и монографиях<sup>387</sup>, где исследуются различные вопросы в культуре хачкаров, часто упоминаются имена средневековых мастеров-резчиков, чья деятельность рассматривается с точки зрения индивидуальных работ конкретного варпета. Однако хочется обратить внимание на работы мастеров-резчиков с точки зрения их деятельности в рамках выделенной и исследуемой единой хачкарной школы Арагацотна-Котайка.

Учитывая, что школа формируется с конца XII-начала XIII вв., когда хачкары подписывались редко (не так, как в XV-XVI вв.), сведения о мастерах в период формирования и расцвета хачкарной школы достаточно скудны. Но и здесь можно выделить группу мастеров, работающих в рамках конкретного стиля. Особенно это показательно для Арагацотна, где уже на этапе формирования стиля можно выделить несколько имен – это мастер Вард/Вардан (**фото 104 а, б, 111, 112**), который с конца XII-начала XIII вв. работал как в Арагацотне, так и в Котайке; еще один Вард, кому принадлежат «крытые» хачкары в Егварде (**фото 117**), и мастер Саргис, чей хачкар стоит во дворе церкви Кармравор (**фото 113**). К 20-м годам XIII в., когда стиль Арагацотна уже полностью оформился, появляется имя мастера Мхитарича из Ошакана, который, судя по высокому мастерству резьбы на хачкарах Египатруша (**фото 123**), был ведущим варпетом дома Вачутянов.

В Котайке появляется еще один мастер Мхитар, который в паре с мастером Тимоти работал в монастыре Айриванк над хачкаром 1213 г. (**фото 230**). Здесь следует отметить и мастера Абела, чье имя указано на хачкаре 1233 г. Григора Хахбакяна (**фото 231**). Похоже, что египатрушский мастер Мхитарич и Мхитар, чье имя есть на хачкарах 1213 и 1233 гг. – два разных мастера, т.к. они работали на разные княжеские дома. Однако все вышеотмеченные хачкары схожи между собой, что свидетельствует о том, что отмеченные мастера работали в рамках одной традиции.

---

<sup>387</sup> Քարխուղարյան Ա., Указ. соч., с. 121-219; Շահինյան Ա., Указ. соч., с. 46-66; Խաչատրյան, с. 240-244.

Работа мастеров-каменщиков в средние века часто была связана с деятельностью «артелей», в которые они объединялись. Надпись на гегардском хачкаре вардапету Григору, скорее всего, указывает на такую «артель»<sup>388</sup>. На этом хачкаре, который сейчас установлен в Эчмиадзине, названы имена сразу нескольких мастеров: это мастера Иоганес, Меграб, Игнатиус, Абраам и Атанас<sup>389</sup>. Имя мастера Иоганеса, вписанное в криптограмму на боковом поясе, встречается еще на одном хачкаре Гегарда, который вырезан в скале во дворе монастыря.

В Ариндже хачкары XII-XIII вв, практически не подписаны, и здесь можно назвать только мастера конца XII в. – «писчика Саркавага». Однако выделенные нами пять подтипов одной и той же композиции «аринджского» типа говорят о том, что мастеров было значительно больше.

В XV в., когда традиции хачкарной школы еще достаточно устойчивы, но процесс упадка стилей очевиден, появляются имена таких мастеров, как Аствацатур, Вард, Галуст, Григор, Саргис Фироз и Давид, которые работают практически с одной и той же композицией. Есть существенные различия в творческом подходе к хачкарам в работах мастеров-резчиков XII-XIII и XV вв. Мастера, работающие в период расцвета художественной школы, не повторяют хачкарных композиций на плите, и хачкары одного и того же типа, с одним и тем же орнаментальным набором все равно отличаются друг от друга. Мастера XV в. работают практически с одной и той же композицией, и их хачкары достаточно схожи между собой. Закат традиций хачкарной школы изучаемого региона приходится на начало XVI в., когда стилистическое своеобразие хачкаров растворяется в орнаментальных формах более унифицированных композиций, уступая место новой системе построения композиций. Таким образом, в период с конца XII по конец XV вв. в изучаемом регионе несколько поколений мастеров-резчиков работали в рамках единой местной традиции – хачкарной школы Арагацотна-Котайка. Положение меняется уже в начале XVI в., когда признаки традиции окончательно теряются в обобщенном орнаментальном стиле новых композиций.

---

<sup>388</sup> Խաչքար, с. 243.

<sup>389</sup> Սաղումյան Ս., Երևանյան ..., с. 90-98.

## Хачкары XVI-XVII вв

В первой половине XVI в. хачкары приобретают тот основной вид и пропорции, которые сохранились до конца всей культуры хачкаров. Новые хачкары имеют достаточно унифицированные композиции, и стилистическое своеобразие регионального порядка здесь не наблюдается. Поэтому хачкары XVI-XVII вв. в изучаемом регионе сопоставляются по характеру наиболее типичных композиций, которые отражают общий орнаментальный стиль новых композиций и индивидуальные вкусы конкретных мастеров. Анализ этих хачкаров проводится в хронологическом порядке.

Хачкар 1515 г. (**фото 279**), установленный на низком постаменте в центре аринджского кладбища, является типичным примером хачкаров первой половины XVI в.. Композиция этого хачкара повторяется еще на целом ряде хачкаров как в самом Ариндже, так и в Аване, Канакере, Камарисе (**фото 279-281, 285-288**). Для этих хачкаров характерен небольшой и неглубокий хоран прямоугольной формы, где под стрельчатой аркой размещен крест, установленный на небольшой розетке. Крест имеет характерную форму: вертикальная ось вытянута, а горизонтальные крылья представляют собой только пару тройных петель. На хачкарах XVI-XVII вв. основные элементы композиции ярко не выражены. Здесь нет ни пальметты у основания креста, ни плодов над перекрестием, поэтому все превращается в однородный орнамент с большим количеством растительных мотивов и с многочисленными ланцетками и мелкими пальметками, которые соединены непрерывной линией двойного полувалика, что и определяет общий орнаментальный стиль этих хачкаров.

Дальнейшее развитие композиции XVI в. заметно на хачкаре 1531 г. мастера Григора (**фото 281**) из Аринджа. Этот хачкар имеет композицию, схожую с композицией хачкара 1515 г., но на нем заметны структурные изменения, характерные для поздних композиций. Высокий карниз этого хачкара без зазора, по бокам переходит в боковой орнаментальный пояс, а центральная часть карниза, удлиняясь, образует общее орнаментальное пространство в центре плиты, где в небольшом хоране под стрельчатой аркой располагается крест вытянутой конфигурации. Нижняя часть хора-на, где размещалась круглая розетка, на более поздних хачкарах выделяется в отдельное композиционное пространство. Схожие хачкары есть в Канакере (**фото 285, 286**) и в Камарисе, где в западную стену церкви Св.

Ованеса вставлен фрагмент хачкара с аналогичной композицией (**фото 294**).

Хачкар 1526 г. в Канакере мастера Григора, который встроен в северную стену церкви Св. Богородицы, сегодня покрыт большим слоем извести, из-за чего этот хачкар, как и все остальные, встроенные в стены, просматривается с трудом. Несмотря на то, что имя мастера Григора на канакерском хачкаре написано другим шрифтом, и судя по схожести композиций и технике выполнения орнамента, можно предположить, что хачкар 1526 г. в Канакере (**фото 285**) и хачкар 1531 г. в Ариндже (**фото 281**) принадлежат одному и тому же мастеру<sup>390</sup>.

Типичным художественным и техническим приемом в построении изображения на хачкарах XVI-XVII вв. является небольшой глубокий хоран, вокруг которого на различной высоте расположен декоративный орнамент, что делает композицию объемной (**фото 283, 289, 290**). Традиция этого многопланового изображения восходит к XI в. (**фото 81**), когда свободный фон хорана вокруг креста заполнялся мотивом плетения.

Пример глубокого хорана (около 7 см) представлен на хачкаре мастера Акопа, расположенного, в верхней части кладбища в Ариндже (**фото 283**), а также на фрагментах некоторых хачкаров на территории монастырского комплекса Дзагаванк (**фото 290-292**). Два из них являются фрагментами верхней части различных хачкаров, где на одном из них есть надпись с именем мастера Ованеса (**фото 291**), а на другом – дата 1599 г. (**фото 292**). Судя по сходству, оба хачкара принадлежали концу XVI в. и были выполнены одним и тем же мастером – Ованесом. Еще один хачкар мастера Ованеса встроен в стену церкви Св. Ованеса в Камарисе (**фото 293**). Хачкар поврежден, и надпись сохранилась только частично. По типу композиции и по технике выполнения орнамента этот хачкар похож на фрагменты хачкара из Дзагаванка. Вероятнее всего, это хачкары одного и того же мастера, который работал в Котайке в конце XVI-начале XVII вв..

Ярким примером хачкаров конца XVI – начала XVII вв., где хорошо видны основные принципы построения композиций и, в том числе, многоплановость орнамента, являются хачкары мастера Кирама, которые

---

<sup>390</sup> К. Кафадарян описывает канакерский хачкар 1526 г. мастера Григора, но не упоминает о хачкаре в Ариндже. Судя по композиции, хачкар из Аринджа является еще одной работой этого мастера (**Ղաֆադարյանի Կ., Երևան...**, с. 223).

установлены и в Арагацотне, и в Котайке. С. Бархударян<sup>391</sup> указывает на хачкары мастера Кирама в Арзни, Егварде, Мугни, Аштараке. К вышеперечисленному мы можем добавить еще один хачкар мастера Кирама (**фото 287, 288**), который сейчас вставлен в стену церкви Св. Богородицы в Канакере. Этот хачкар не датирован, но имеет надпись, которая идет по обе стороны стрельчатой арки хорана, также, как и на первом северном хачкаре в аштаракской группе 1602 г. (**фото 289**), где три плотно пригнанных друг к другу хачкара мастера Кирама установлены в ряд на невысоком постаменте в центре средневекового кладбища, чуть выше церкви Кармравор. Имя мастера указано на первом северном хачкаре, а дата – 1602 г. – на последнем южном. Размеры хорана на хачкарах по ширине составляют  $\frac{1}{2}$  ширины всей плиты, где остальные две части приходятся на боковой орнаментальный пояс (табл. 5). Такое соотношение ширины хорана к боковому орнаментальному поясу характерно для многих хачкаров XVI-XVII вв..

*Таблица 5*

*Размеры хачкаров 1602 г. мастера Кирама в Аштараке*

Хачкары	Высота плиты	Ширина	Толщина	Глубина хорана	Высота карниза	Ширина бокового пояса	Высота ниж. части (розетки)
1-ый северный	155 см	74 см	19 см	2 см	37 см	19 см	35 см
2-ой	155 см	68 см	19 см	1,5 см	36 см	18 см	38 см
3-ий	155 см	67 см	19 см	1,5 см	42 см	17 см	34 см

На боковом орнаментальном поясе первого северного хачкара из группы 1602 г. есть такой распространенный мотив орнамента, как «наложенные»<sup>392</sup> шестиконечные звезды, которые являются частным проявлением орнамента, расположенного на различной высоте. Мотив встречается и в XII в., но более характерен для поздних хачкаров.

Типичным признаком хачкаров XVI-XVII вв. является раздробленность композиции, которая выражается в том, что рельефное изобра-

<sup>391</sup> Քարխուդարյան Ս., Указ. соч., с. 165.

<sup>392</sup> Խշշրր, с. 206.

жение на плите разделено на отдельные части. К примеру, такие архитектурные части хачкара, как карниз и боковой орнаментальный пояс, поделены рамками на более мелкие части – по три с каждой стороны хорана. Одновременно в отдельных частях композиции выделены хоран под стрельчатой аркой и нижняя орнаментальная часть под хораном, на которой иногда изображена розетка, а иногда – плетеный орнамент. В композиции каждая такая часть отделяется друг от друга линией полу-валика и часто располагается на различной высоте. Некоторые хачкары этого периода имеют утопленный в плите хоран, напоминающий архитектурную нишу.

Как мы отметили выше, многие хачкары XVI-XVII вв., по обе стороны от хорана, имеют специальное место, где, как правило, указано имя мастера. Иногда в композиции заметно несоответствие шрифтов эпитафии на фронтальной стороне карниза с шрифтом подписи мастера. К примеру, на хачкаре мастера Давида 1598 г. (**фото 282**) в верхней части аринджского кладбища буквы на карнизе написаны красивым, глубоким шрифтом в три строки, с небольшим наклоном влево, в то время как имя «Давид» (предположительно имя мастера) просто процарапано на свободном месте справа на плите, а слева, где выделено место для имени, пространство осталось пустым.

Похожее несоответствие шрифтов на хачкаре мастера Кирама 1591 г. в Егварде дало повод С. Бархударяну<sup>393</sup> предположить, что имя заказчика на хачкаре было вписано позже. Так, на этом егвардском хачкаре слева красивым шрифтом написано: «Քիրաւի լազնի» (составитель Кирам), а справа процарапано имя «Արիւ». По предположению С. Бархударяна, в этой части указывалось имя заказчика. Однако на хачкаре сбит карниз, и возможно, имя заказчика было написано в эпитафии, а дописанное имя принадлежит кому-то другому. В любом случае, специально предусмотренное место для надписи на хачкарах со схожими композициями, говорит о том, что мастера часто работали не под конкретный заказ, а «серийно», делая хачкары относительно однотипными, зная, что готовые они рано или поздно будут проданы. Исходя из этого, можно предположить, что мастерские, где резали эти хачкары и где наверняка их можно было заказать, должны были быть стационарными, и, следовательно, хачкары доставлялись заказчикам уже в готовом виде. Потом хач-

---

<sup>393</sup> Քարխուրչաւի Ա., Указ. соч., с. 161.



кары просто устанавливались на нужном месте. В пользу такого предположения говорят отверстия на выступе внизу хачкарной плиты, которые значительно чаще встречаются на хачкарах XVI-XVII вв.. Они, по всей видимости, предназначены для перемещения хачкарных плит (**фото 295**).

С. Бархударян<sup>394</sup> предполагал наличие некой мастерской у мастера Кирама, но также он считал, что мастер передвигался по территории Армении в соответствии с заказами. Вероятнее всего, оба варианта были приемлемы, и все зависело от имени мастера и заказчика, а также от размеров мастерской.

Мастер Кирам предположительно работал почти полвека (1551-1606 гг.), и его работы, как мы отмечали выше, установлены не только в Арагацотне и Котайке, но и в Новом Баязете, Тавуше, Гаваре и т.д.<sup>395</sup>, что свидетельствует о его обширной деятельности. Возможно, что мастер Кирам был достаточно активен, но скорее всего, он имел большую мастерскую с подмастерьями.

В композициях XVI-XVII вв. между хачкарами Гавара и хачкарами Арагацотна и Котайка наблюдается определенное сходство. Кроме мастера Кирама на территории этих же гаваров работал и другой крупный мастер-резчик Меликсет<sup>396</sup>. Два хачкара с именем этого мастера установлены в Бжни возле церкви Св. Аствацацин. Оба хачкара подписаны, а хачкар на постаменте во дворе датирован 1580 г. (**фото 284**). На датированном хачкаре Меликсета у основания креста изображены серафимы, которые воздвигают крест с помощью веревок. Похоже, что на этом хачкаре изображена реальная техника возведения креста или хачкара.

Хачкары мастера Меликсета выполнены на высоком техническом уровне, для которого характерно использование мелких фигуративных изображений в общей канве орнамента<sup>397</sup>. Они отличаются от работ мастера Кирама и от работ таких мастеров, как Ованес или Григор, чьи хачкары установлены в Котайке на более ограниченной территории. Это еще раз говорит о том, что основной акцент в культуре хачкаров в этот период делается на личные вкусы мастеров, а не на общность стиля, как в пред-

---

<sup>394</sup> Քարխուդարյան Ս., Указ. соч., с. 161

<sup>395</sup> Խաչքար..., с. 242-244.

<sup>396</sup> Քարխուդարյան Ս., Указ. соч., с. 155-157 (о мастере Меликсете), с. 160-167 (о мастере Кираме).

<sup>397</sup> Это характерно для композиций XVI-XVII вв. на хачкарах Гавара.

шествующий период.

На хачкарах XVI-XVII вв., по мнению Г. Петросяна, тематические композиции встречаются значительно чаще, чем в XII-XIV вв.<sup>398</sup>. Но на хачкарах Арагацотна и Котайка XVI-XVII вв. тематические композиции единичны. Кроме вышеописанной сюжетной сцены «Возведения креста» на хачкаре Меликсета 1580 г., еще только три хачкара имеют фигуративные изображения: это два хачкара с изображением Христа Вседержателя с символами четырех евангелистов, которые установлены в Канакере и Ариндже (**фото 278, 298, 299**), и небольшой хачкар из Гарни со сценой «Распятия Христа» (**фото 296**) на карнизе.

На хачкаре из Гарни сюжетная сцена занимает центральную часть карниза, где изображен Христос, распятый на кресте по обе стороны которого размещены две молящиеся фигуры, одинаково изображенные, в длинных одеждах и с нимбом на голове. Они стоят на коленях с поднятыми к Христу руками. Обычно в этой сцене слева изображается Дева Мария, а справа – апостол Иоанн, любимый ученик Христа. Над крестом изображены луна и солнце. Аналогичное изображение есть и на карнизе хачкара из Арени<sup>399</sup> (**фото 295, 297**)<sup>400</sup>. В Ариндже изображение Христа с символами четырех Евангелистов на карнизе (**фото 278, 298**) сильно повреждено. Хачкар 1597 г. в Канакере (**фото 299**) укреплен возле «крытого» хачкара Петевана 1266 г. Фигуративное изображение на его карнизе совершенно идентично изображению на одном из хачкаров в Гаваре<sup>401</sup>.

Обобщая анализ хачкаров XV-XVII вв. в Арагацотне и Котайке, можно сказать, что в архитектурном плане общие размеры хачкарных плит становятся значительно меньше<sup>402</sup>. Крупные комплексы родовых захоронений с «крытыми» хачкарами на территории Арагацотна и Котайка не переходят рубежа XIV в., и на последнем этапе культуры их уже нет. Семейные захоронения XV-XVII вв. значительно скромнее и представляют собой ряд небольших хачкаров, установленных на одном или нескольких постаментах перед плоскими надгробиями (**фото 289**).

---

<sup>398</sup> Խաչքար..., с. 208.

<sup>399</sup> Хачкар был установлен на кладбище за церковью Св. Богородицы в Арени.

<sup>400</sup> Схожее изображение есть и на карнизе хачкара 1558 года в Гаваре (**Հայկական խաչքարեր**, ил.189).

<sup>401</sup> **Հայկական խաչքարեր**, ил.184.

<sup>402</sup> См. Табл. 5.

В композиционном плане хачкары последнего этапа культуры условно можно поделить на хачкары XV в. и хачкары XVI-XVII вв.. На хачкарах XV в. еще хорошо заметны местные традиции отдельных стилей, в то время как хачкары XVI-XVII вв. однообразны вне зависимости от территории их установления. С XVI в. мы уже не говорим о традициях местной хачкарной школы, а анализируем общие тенденции развития и рассматриваем деятельность отдельных мастеров, а, возможно, и работы их мастерских. Следует также отметить, что орнаментальный стиль хачкаров XVI-XVII вв. в изучаемом регионе формируется не на основе традиций ее школы, а в зависимости от индивидуального вкуса и квалификации отдельно взятых мастеров. В период с XVI по XVII вв. в изучаемом регионе можно выделить работы таких мастеров, как мастер Григор, Ованес, Акоб, Давид, чьи имена указаны на специально отведенном месте на хачкарах. Отдельно следует отметить работы двух крупных мастеров – Кирама и Меликсета, чьи хачкары установлены на более обширной территории, чем изучаемый регион, и которые, предположительно, могли иметь стационарные мастерские. Их хачкары отличаются высокой техникой резьбы по камню и ярким индивидуальным стилем композиций.

В целом хачкары XVI-XVII вв. достаточно однообразны, они выполнялись не как хачкары «индивидуального» порядка, а «серийно», т.е. на рынок. К концу XVII в. культура хачкаров практически исчезает, а хачкары заменяются высокими сундукообразными или прямоугольными надгробиями.

Иллюстративный материал.



Фото 1.

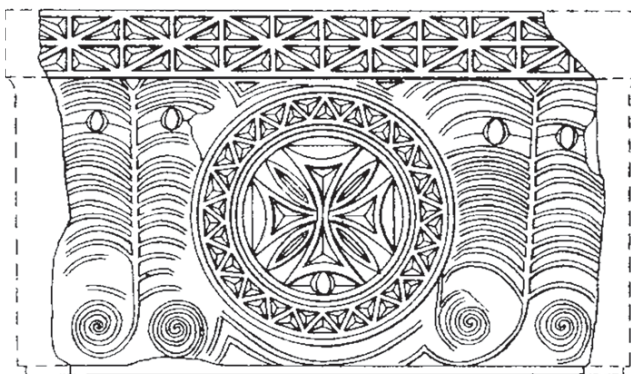


Схема 1.



Фото 2.

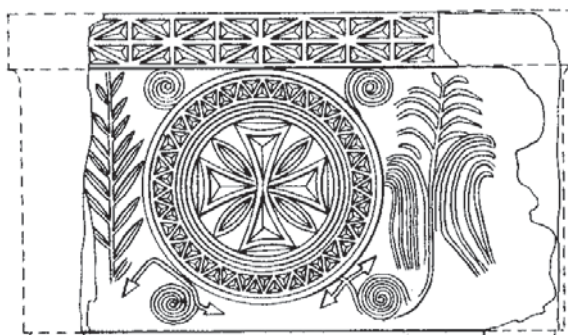


Схема 2.



Фото 3.



Фото 4.



Фото 5.



Φοτο 6.



Φοτο 7.



Φοτο 8.



Φοτο 9.



Φοτο 10.



Φοτο 11.



Φοτο 12.



Φοτο 13.



Φοτο 14.



Φοτο 15.



Φοτο 16.



Φοτο 17.



Φοτο 18.



Φοτο 19.



Φοτο 20.



Φοτο 21.



Φοτο 22.



Φοτο 23.



Фото 24.



Схема 3.



Фото 25.



Фото 26.

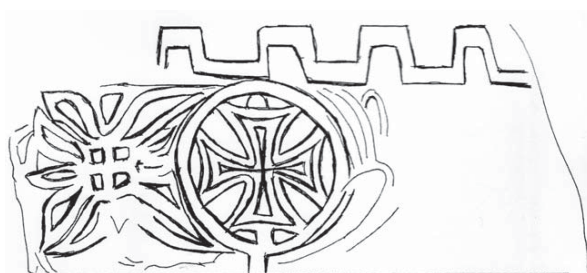


Схема 4.



Фото 27.

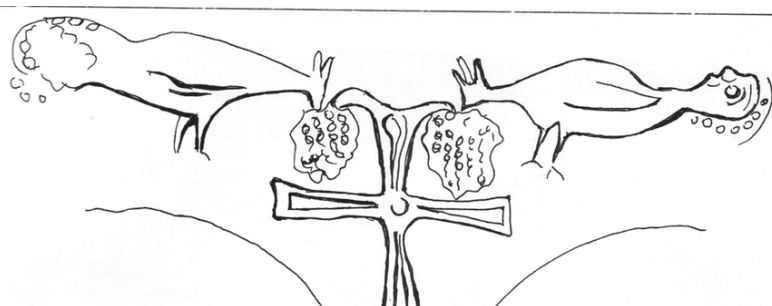


Схема 5.





Φoto 28.



Φoto 29.



Φoto 30.



Φoto 31.



Фото 32.



Фото 33.



Фото 34.



Фото 35.

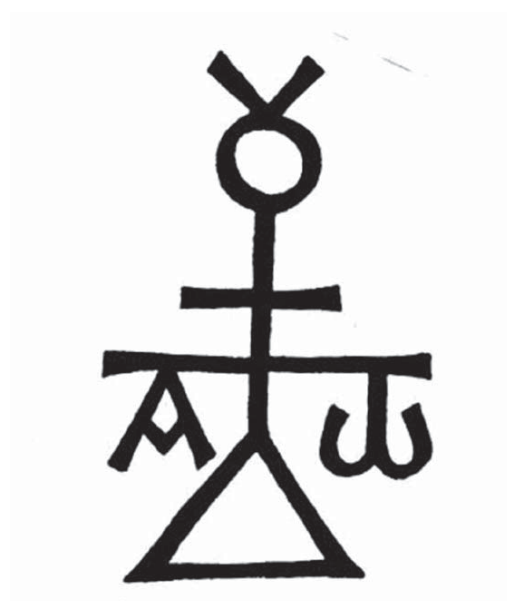


Схема 6.



Φοτο 36.



Φοτο 37.



Φοτο 38.



Φοτο 39.



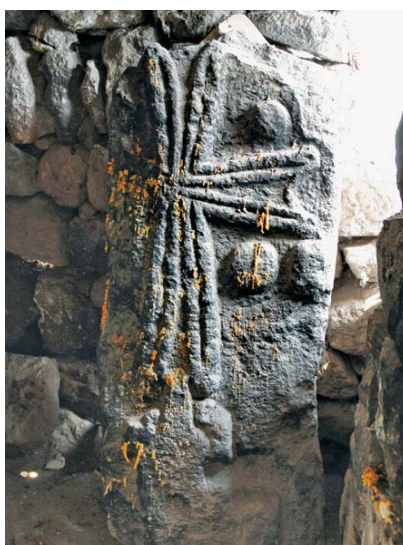
Φοτο 40.



Φοτο 41.



Φοτο 42.



Φοτο 43.



Φοτο 44.



Φοτο 45.



Φοτο 46.



Φοτο 47.



Φοτο 48.



Φοτο 49,



Φοτο 50.

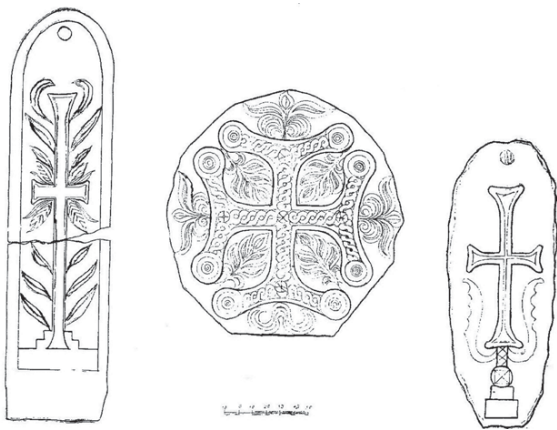
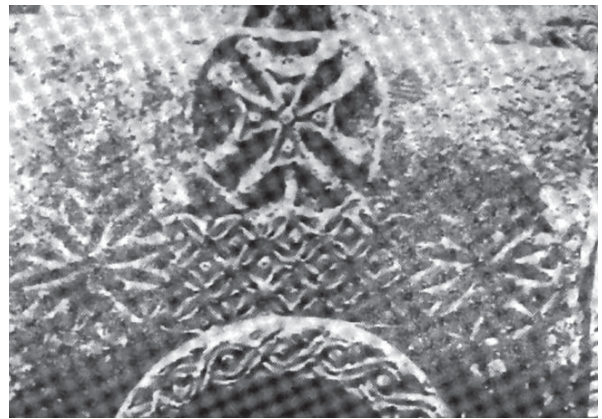


Схема 7.



Φοτο 51.



Φοτο 52.



Φοτο 53.



Φοτο 54.



Φοτο 55.



Φοτο 56.



Φοτο 57.



Φοτο 58.



Φοτο 59.



Φοτο 60.



Φοτο 61.



Φοτο 62.



Φοτο 63.



Φοτο 64.



Φοτο 65.



Φοτο 66.



Φοτο 67.



Φοτο 68.



Φοτο 69.



Φοτο 70.



Φοτο 71.



Φοτο 72.



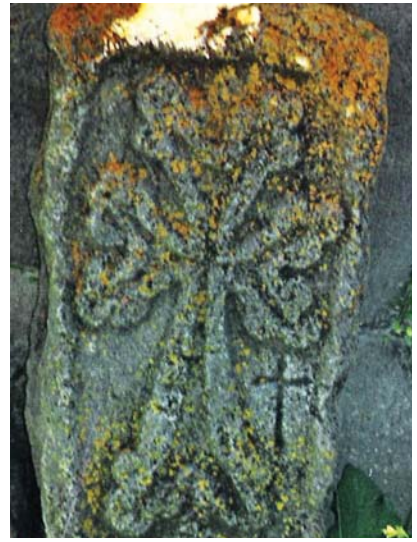
Φοτο 73.



Φοτο 74.



Φοτο 75.



Φοτο 76.



Φοτο 77.



Φοτο 78.





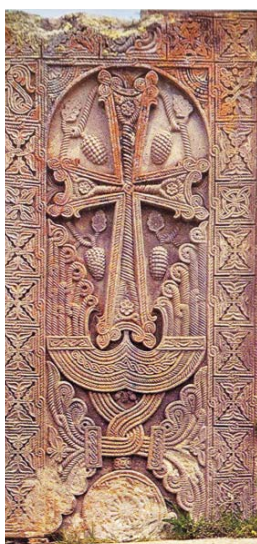
Φοτο 79.



Φοτο 80.



Φοτο 81.



Φοτο 82.



Φοτο 83.



Φοτο 84.



Φοτο 85.



Φοτο 86.



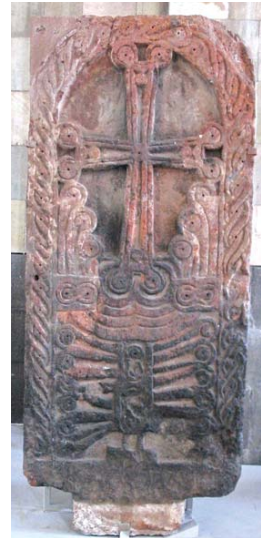
Φοτο 87.



Φοτο 88.



Φοτο 89.



Φοτο 90.



Φοτο 91.



Φοτο 92.



Φοτο 93.



Φοτο 94.



Φοτο 95.



Φοτο 96.



Φοτο 97.



Φοτο 98.



Φοτο 99.



Φοτο 100.



Φοτο 101.



Φοτο 102.



Φοτο 103.



Φoto 104 (α).



Φoto 104 (β).



Φoto 105.



Φοτο 106.



Φοτο 107.



Φοτο 108.



Φοτο 109.



Φοτο 110.



Φοτο 111.



Φοτο 112.



Φοτο 113.



Φοτο 114.



Φοτο 115.



Φοτο 116.



Φοτο 117.



Φοτο 118.



Φοτο 119.



Φοτο 120.



Φοτο 121.



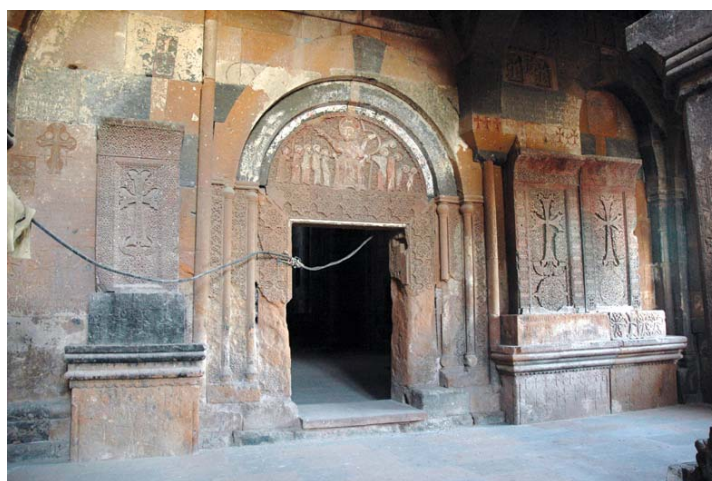
Φοτο 122.



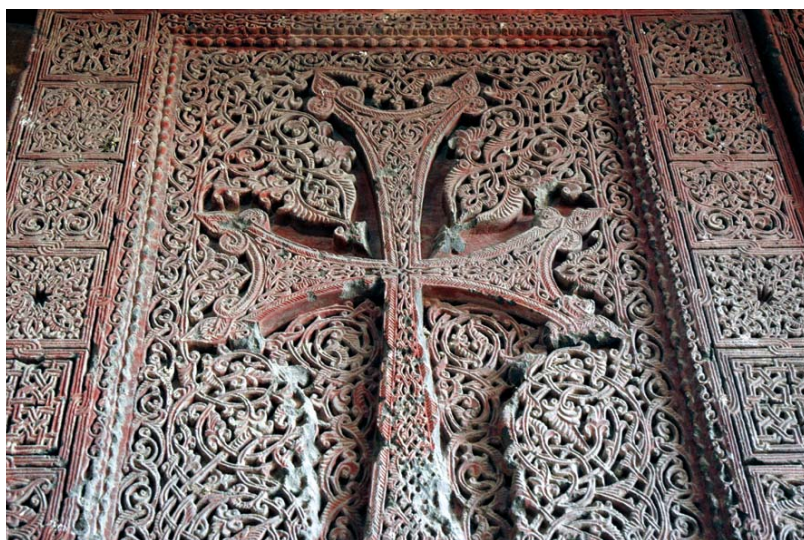
Φοτο 123.



Φοτο 124.



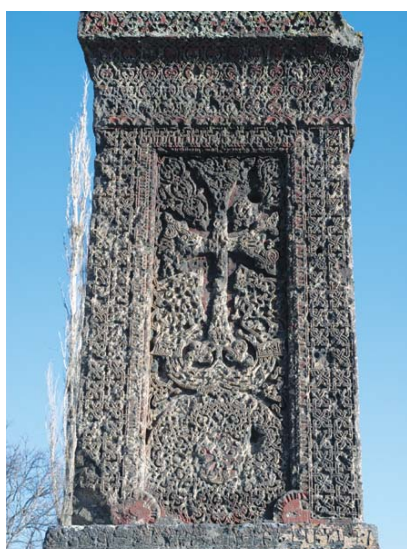
Φοτο 125.



Φοτο 126.



Φοτο 127.



Φοτο 128.



Φοτο 129.



Φοτο 130.



Φοτο 131.



Φοτο 132.



Φοτο 133.





Φοτο 134.



Φοτο 135.



Φοτο 136.



Φοτο 137.



Φοτο 138.



Φοτο 139.



Φοτο 140.



Φοτο 141.



Φοτο 142.



Φοτο 143.



Φοτο 144.



Φοτο 145.



Φοτο 146.



Φοτο 147.



Φοτο 148.



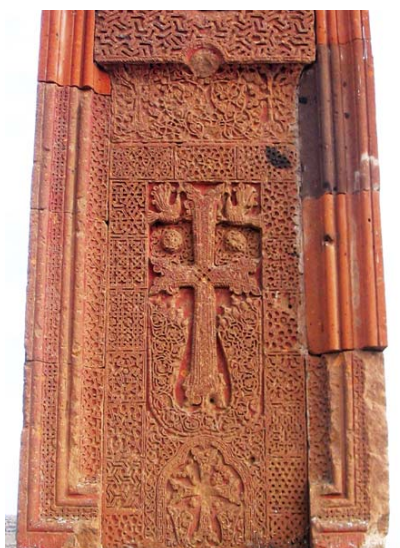
Φοτο 149.



Φοτο 150.



Φοτο 151.



Φοτο 152.



Φοτο 153.



Φοτο 154.



Φοτο 155.



Φοτο 156.



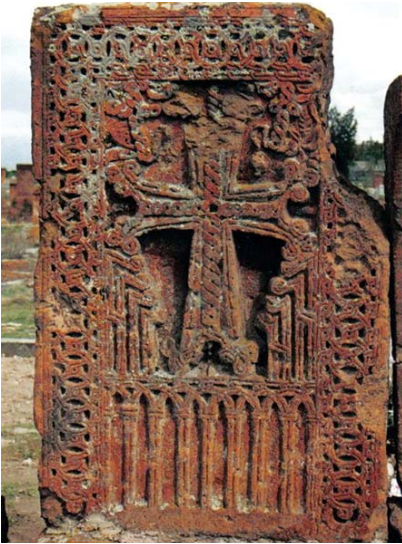
Φοτο 157.



Φοτο 158.



Φοτο 159.



Φοτο 160.



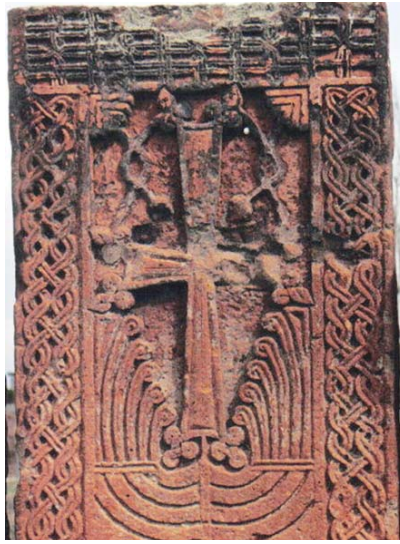
Φοτο 161.



Φοτο 162.



Φοτο 163.



Φοτο 164.



Φοτο 165.



Φοτο 166.



Φοτο 167.



Φοτο 168.



Φοτο 169.



Φοτο 170.



Φοτο 171.



Φοτο 172.



Φοτο 173.



Φοτο 174.



Φοτο 175.



Φοτο 176.



Φοτο 177.



Φοτο 178.



Φοτο 179.



Φοτο 180.



Φοτο 181.



Φοτο 182.



Φοτο 183.



Φοτο 184.

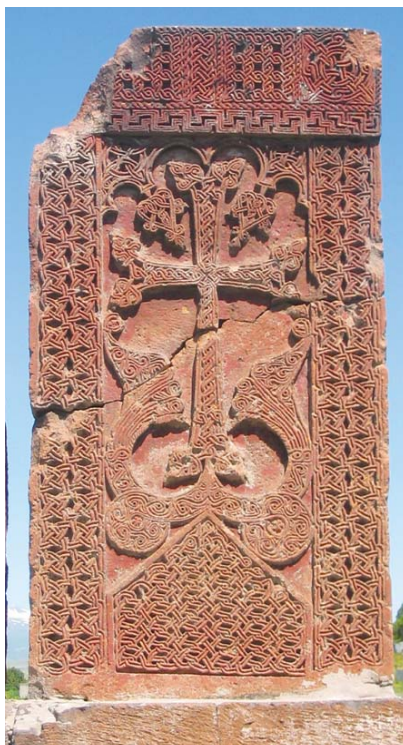


Фото 185.



Фото 186.



Фото 187.

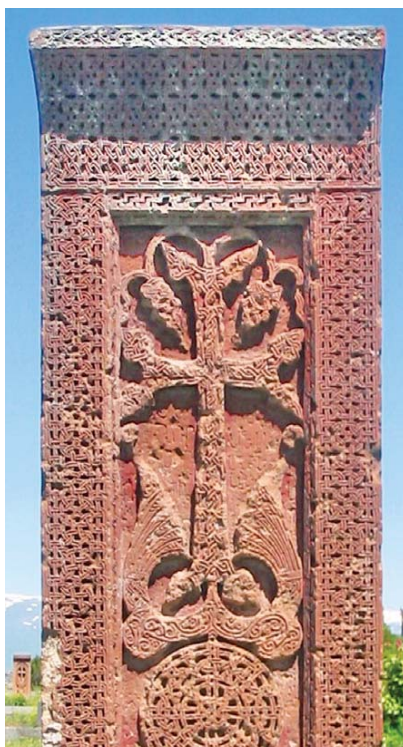


Фото 188.



Фото 189.



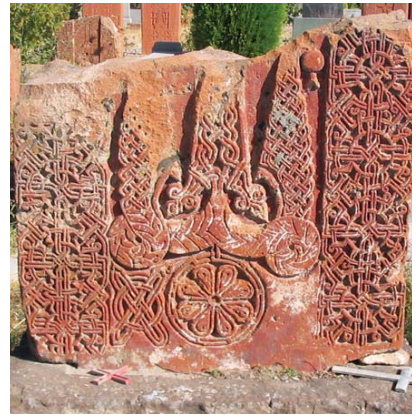
Фото 190.



Φοτο 191.



Φοτο 192.



Φοτο 193.



Φοτο 194.



Φοτο 195. (α)



Φοτο 195. (β)



Φοτο 195. (γ)





Φοτο 196.



Φοτο 197.



Φοτο 198.



Φοτο 199.



Φοτο 200.



Φοτο 201.



Φοτο 202.



Φοτο 203.



Φοτο 204.



Фото 205.

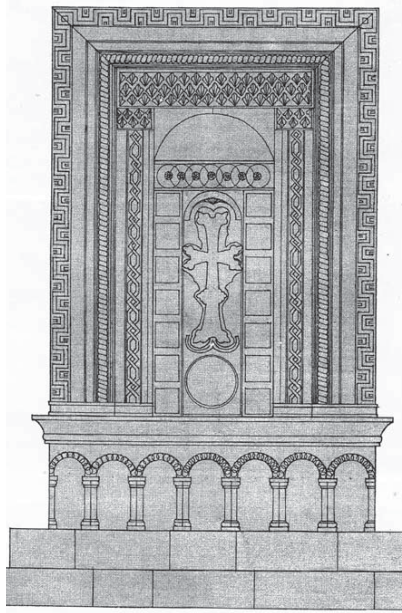


Схема 205 а.



Фото 206,



Фото 207.



Фото 208.



Фото 209.



Фото 210.



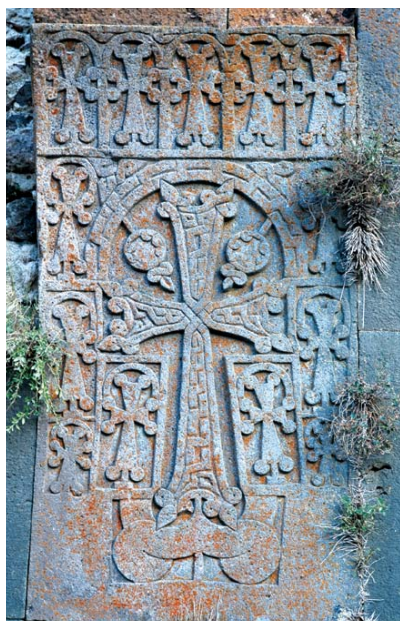
Фото 211.



Φοτο 212.



Φοτο 213,



Φοτο 214,



Φοτο 215.(α)



Φοτο 216.



Φοτο 217.



Φοτο 215.(β)



Φοτο 215.(γ)



Φοτο 218.



Φοτο 219.



Φοτο 220,



Φοτο 221.



Φοτο 222.



Φοτο 223.



Φοτο 224.



Φοτο 225.



Φοτο 226.



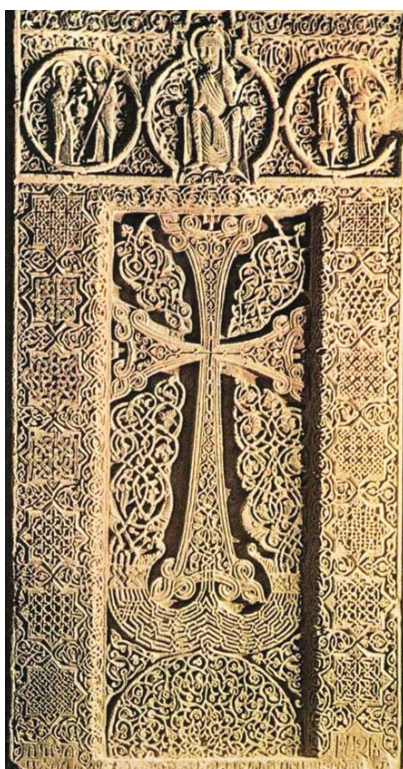
Φοτο 227.



Φοτο 228.



Φοτο 229.



Φοτο 230.



Φοτο 231.



Φοτο 232.



Φοτο 233.



Φοτο 234.



Φοτο 235.



Φοτο 236.



Φοτο 237.



Φοτο 238.



Φοτο 239.



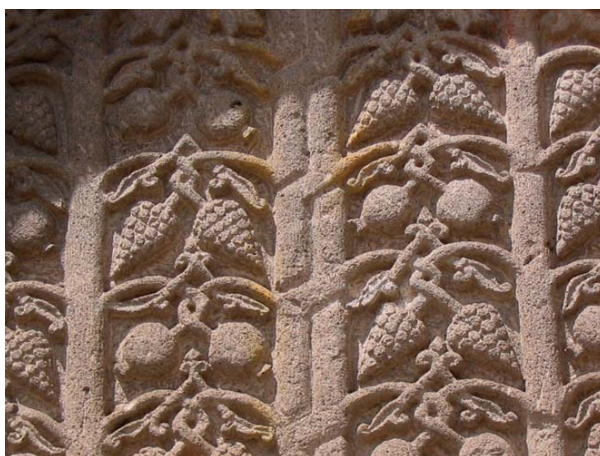
Φοτο 240.



Φοτο 241.



Φοτο 242.



Φοτο 243.



Φοτο 244.



Φοτο 245.



Φοτο 246.



Φοτο 247.



Φοτο 248.



Φοτο 249.



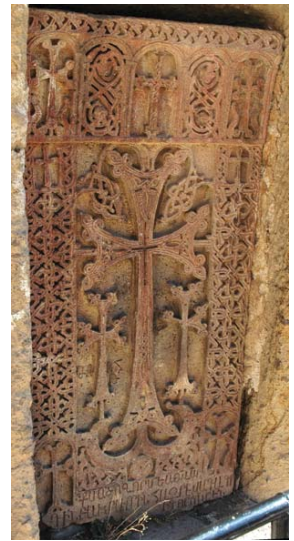
Φοτο 250.



Φοτο 251.



Φοτο 252.

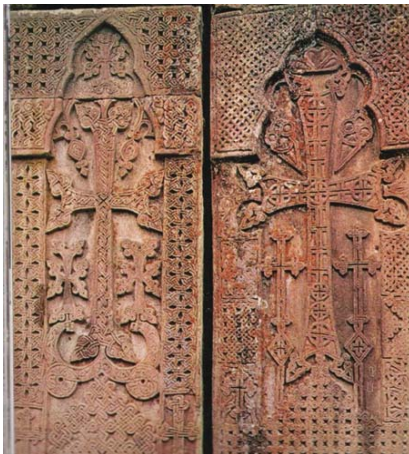


Φοτο 253.



Φοτο 254.





Φοτο 255.



Φοτο 256.



Φοτο 257.



Φοτο 258.



Φοτο 259.



Φοτο 260.



Φοτο 261.



Φοτο 262.



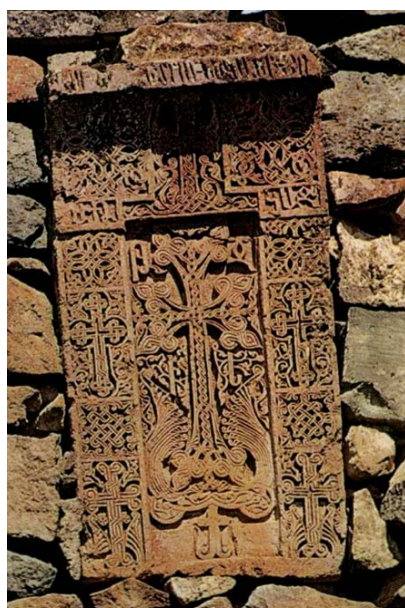
Φοτο 263.



Φοτο 264.



Φοτο 265.



Φοτο 266.



Φοτο 267.



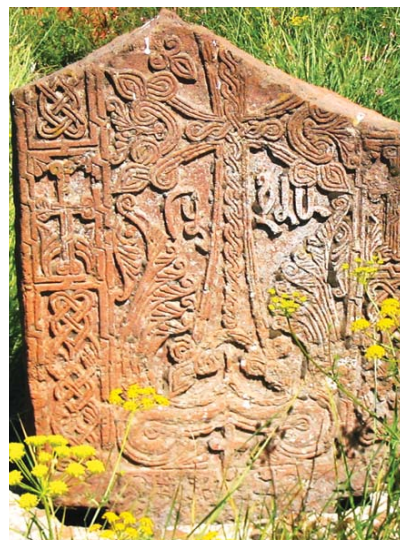
Φοτο 268.



Φοτο 269.



Φοτο 270.



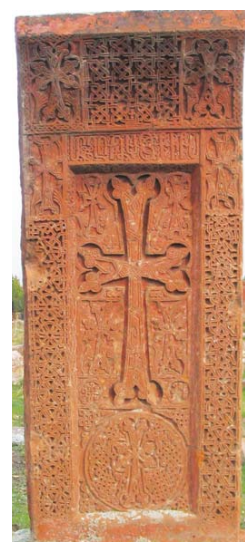
Φοτο 271.



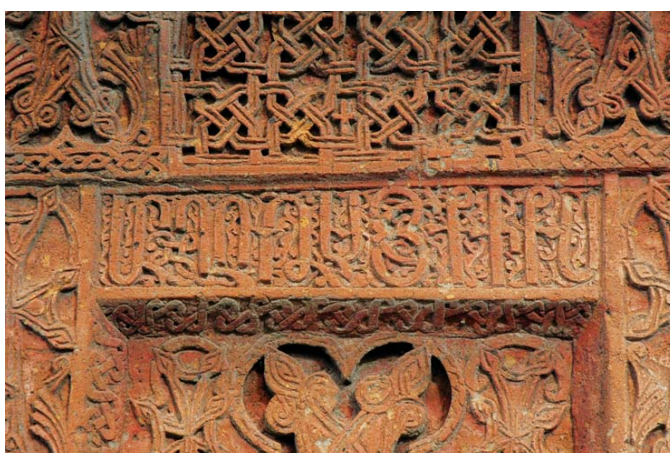
Φοτο 272.



Φοτο 273.



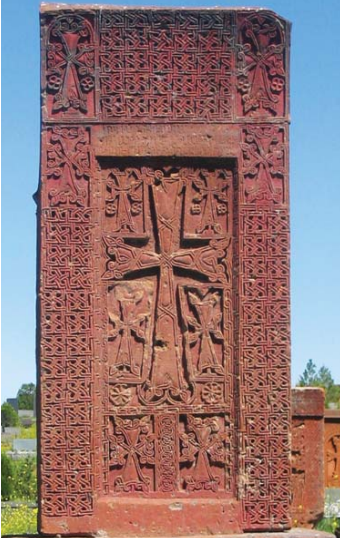
Φοτο 274.



Φοτο 274 (β).



Φοτο 275.



Φοτο 276.



Φοτο 277.



Φοτο 278.



Φοτο 279.



Φοτο 280.



Φοτο 281.



Φοτο 282.



Φοτο 283.



Φοτο 284.



Φoto 285.



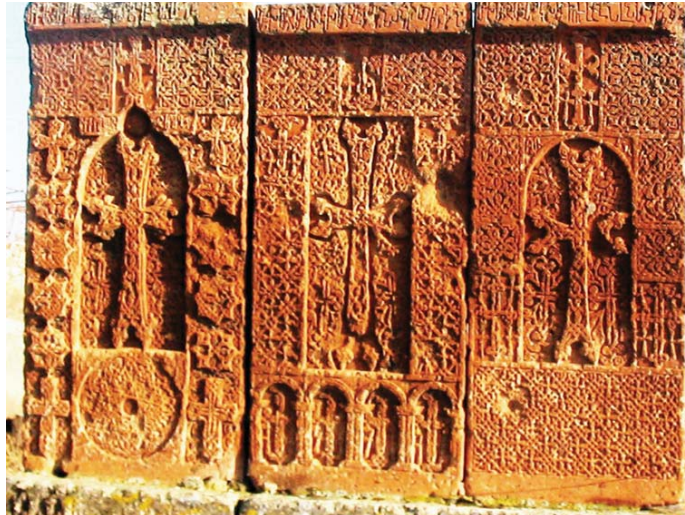
Φoto 286.



Φoto 287.



Φoto 288.



Φοτο 289.



Φοτο 290.



Φοτο 291.



Φοτο 292.



Φοτο 293.



Φοτο 294.



Φοτο 295.



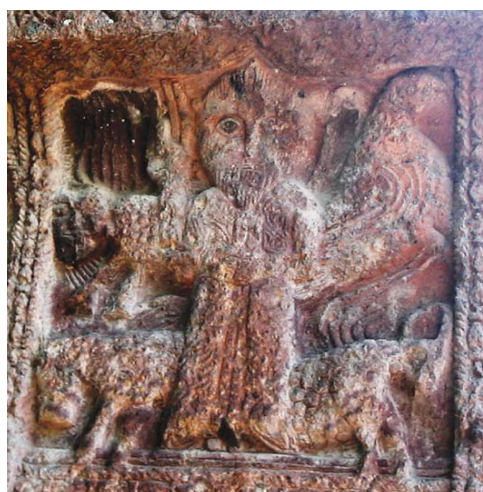
Φοτο 296.



Φοτο 297.



Φοτο 298.



Φοτο 299.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В книге впервые на примере культуры хачкаров двух смежных исторических гаваров – Арагацотна и Котайка – были рассмотрены вопросы связанные с процессом формирования и развития одной из хачкарных школ, образовавшейся в этом регионе в конце XII-начале XIII вв. и просуществовавшей до конца XV в..

Исследования хачкарной культуры Арагацотна и Котайка начинаются с целого ряда крестных композиций V-VII вв., сохранившихся на исторической территории гаваров. При сопоставительном анализе крестных и хачкарных композиций изучаемого региона становится ясно, что несмотря на то, что истоки хачкарной культуры восходят к раннему христианству, а след отдельных структур и орнаментальных мотивов раннехристианских крестных композиции заметен в некоторых хачкарных композициям XII-XIII вв., стиль ранних композиций непосредственно не влияет на развитие региональных стилей хачкарной школы, которая формируется позднее.

Хачкары конца IX-X вв. в районе Котайка и Арагацотна составляют отдельную немногочисленную группу. Учитывая то, что форма и размеры первых хачкаров еще неустойчивы и разнородны, типологию ранних хачкаров Арагацотна и Котайка целесообразней было провести на основе структур их хачкарных композиций, которые в целом повторяют структуры раннехристианских крестных композиций.

Ранние хачкары изучаемого региона подразделяются на три группы. Группа определяется характером растительного элемента у вершины центрального креста, т.к. это наиболее устойчивый и показательный элемент в композиции ранних хачкаров. Для ранних хачкаров Арагацотна более характерны композиции, где растительные мотивы пальмовых ветвей или плодов винограда, позже граната, не связаны с вершиной креста, в то время как в Котайке преобладают композиции с «проросшей» вершиной креста, а в районе Гарни вершина центрального креста на ранних хачкарах остается свободной.

На хачкарах XI в. простота и грубость композиций предыдущего периода сменяются более утонченными формами. Хачкары XI в. в регионе Арагацотна и Котайка однотипны по структуре композиции, но не по технике выполнения. Здесь наряду с простыми архаичными композициями встречаются хачкары со сложной структурой и орнаментальными моти-



вами, которые выполнены на высоком техническом уровне.

Анализ хачкаров XI в. в изучаемом регионе проводился на сопоставлении этих хачкаров с известными датированными хачкарами XI в. из Ани и других регионов, т.к. за исключением фрагментов хачкара 1039 г. в Макраванке, датированных хачкаров в изучаемом регионе нет. Из проведенного анализа становится ясно, что при видимом разнообразии хачкаров этого периода все они имеют характерную и хорошо узнаваемую структуру композиций с орнаментальными мотивами, повторяющую анийские хачкары.

Период формирования и развития композиций «анийского» типа в рамках общей культуры хачкаров очень короткий и, по сути, ограничивается только первой половиной XI в.. После интенсивного периода формирования дальнейшее ее развитие было резко прервано иноземным вторжением в страну, но традиции хачкаров анийского типа оставили глубокий след в развитии всей культуры хачкаров. Частное проявление этих традиций заметно на хачкарах Арагацотна практически до XV в.. О наличии «анийской» хачкарной школы XI в. можно говорить только условно. Без дополнительного изучения хачкаров Ани и других хачкаров Западной Армении трудно определить творческий очаг этой композиции, а также границы ее влияния.

С конца XII-начала XIII вв. начинается новый этап развития культуры хачкаров – период ее расцвета, который длится до начала XIV в.. Он характеризуется бурным развитием местных региональных традиций и формированием индивидуальных локальных стилей. Именно в это время формируется хачкарная школа Арагацотна-Котайка. На основе комплексного анализа хачкаров Арагацотна и Котайка этого периода при изучении и сопоставлении архитектурных форм, структур и орнаментальных мотивов хачкарных композиций было выявлено, что для изучаемого региона характерно наличие двух художественных стилей – Арагацотна и Котайка, которые объединяют все многообразие хачкаров конца XII-XIV вв. этого региона в одну хачкарную школу.

Художественный стиль Арагацотна определяется хачкарной композицией «аштаракского» типа, а стиль Котайка в центральных районах региона определяется композициями «аринджского» «разданского» и «гегардского» типа. Процесс формирования и развития стилей практически протекает параллельно друг другу в XII-XIV вв., но в Котайке следует выделить композицию «гегардского» типа, которая формируется чуть

позже – с начала XIII в. – и сочетает в себе стилистические особенности Котайка и Арагацотна.

Несмотря на то, что художественные стили Арагацотна и Котайка развиваются параллельно друг другу, в первую очередь, они отличаются друг от друга традицией, которая легла в основу формирования каждого отдельного стиля. Формирование художественного стиля Арагацотна происходит на основе традиций хачкаров XI в. «анийского» типа, которые выполнены в композиционном стиле, а формирование художественного стиля в Котайке идет на базе более архаичных композиций конструктивного стиля. Оба стиля отличаются друг от друга и принципами развития орнамента. Так, в Арагацотне логическая связь между отдельными элементами композиции достигается при помощи мелкого орнамента, который покрывает всю композицию на плите, в то время как в Котайке орнаментом разрабатываются только отдельные элементы композиции, а связь между ними осуществляется через пространственные соединения пустого фона.

Но благодаря смешению этих двух стилей во времени, пространстве и композициях на хачкарах, можно говорить о наличии единой хачкарной школы. Говоря о территориальном смешении стилей, мы подразумеваем, что хачкары, принадлежащие стилю Арагацотна, установлены в Котайке и, наоборот, а композиционное смешение предполагает, что в рамках одной хачкарной композиции используются элементы, характерные для различных композиционных типов. Подобные процессы протекали в ограниченный период с конца XII в. до XIV в., когда развитие школы было прервано завоеванием страны монголо-татарами. В XV в. наблюдается некоторый возврат к традиции школы, но в дальнейшем она навсегда исчезает.

Сведения о мастерах этой школы достаточно скудны, т.к. традиционно большинство хачкаров в период формирования и развития школы оставались неподписанными. Но даже при таких условиях можно указать на такие имена, как мастер Вард/Вардан, еще один мастер Вард, мастера Саргис, Мхитарич из Ошакана, Мхитар и Тимоти, Абел, Иоганес, писчик Саркаваг. Похоже, что эти мастера работали как индивидуально, так и в «артелях» мастеров-каменщиков, о чем свидетельствует надпись на одном из гегардских хачкаров XIII в., где мы находим еще несколько имен мастеров-каменщиков, такие как Иоганес, Меграб, Игнатиус, Абраам и Атанас.

С XV в., после почти векового перерыва, опираясь на традиции старой школы, вновь появляются хачкары с композициями XIII в., которые заново воспроизводятся на новых хачкарах. Однако техника выполнения этих композиций меняется, и характерные монументальность и глубина композиций XIII в. уже не свойственны для хачкаров XV в.. Старые традиции приходят к упадку, а к началу XVI в. они и вовсе растворяются в более унифицированных композициях XVI-XVII вв..

На последнем этапе развития культуры хачкаров, в XV-XVII вв., они становятся все лишь вертикальной частью намогильных монументов, на невысоких постаментах у края плоских надгробий. Комплексы больших родовых захоронений предшествующего периода и, в том числе, «крытые» хачкары Арагацотна не переходят рубежа XIV в., а семейные кладбища XV-XVII вв. становятся значительно скромнее.

В этот период имя мастера и дата создания хачкара все чаще появляются на хачкарах, благодаря чему на меньшем количестве хачкаров можно обнаружить большее количество имен мастеров-резчиков.

В XV в. такие мастера, как Аствацатур, Вард, Галуст, Григор, Саргис, Фироз, Давид, которые выполняют, практически, одну и ту же композицию, еще работают с традиционными композициями хачкарной школы. Но в XVI-XVII вв. хачкары таких мастеров, как Григор, Ованес, Аствацатур, Акоб скорее отображают их индивидуальный почерк, чем принадлежность к какой-либо школе. Следует особо отметить двух крупных мастеров – Кирама и Меликсета, чьи работы отличаются высокой техникой резьбы по камню и ярким индивидуальным почерком. Возможно, что мастера этого нового поколения имели свои мастерские, где выполняли заказы «серийно», т.е. не под конкретный заказ, а на рынок.

Как сложное и значимое явление всей армянской культуры, на определенном этапе изучения, культура хачкаров была выделена в отдельную область исследования. Многие авторы неоднократно отмечали, что хачкары различных регионов Армении отличаются друг от друга, и это явление, по-видимому, обусловлено наличием различных хачкарных школ, однако вопрос о школах выдвигался только в качестве гипотезы. В этой книге на примере хачкарной культуры Арагацотна и Котайка, охватывающей период с конца IX по XVII вв., при помощи сопоставительного анализа подтверждается гипотеза, что стилистическое и композиционное разнообразие хачкаров отображает наличие двух характерных для этой территории стилей. Их формирование и развитие с конца XII по

XIV вв. стало возможным благодаря творчеству нескольких поколений мастеров-резчиков, а общность и преемственность основных принципов и методов их работы, в конечном счете, определили создание единой хачкарной школы Арагацотна и Котайка.

**ԱՐԱԳԱԾՈՏՆԻ ԵՎ ԿՈՏԱՅՔԻ  
ԽԱՉՔԱՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ  
IX-XVII ԴԱՐԵՐՈՒՄ**

Սույն աշխատության մեջ քննարկված հարցերը վերաբերում են խաչքարային մշակույթի այնպիսի քիչ ուսումնասիրված թեմայի, ինչպիսին է խաչքարային դպրոցների որոշումը, որը գիտական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում այս մշակույթի ընդհանուր հարցերի շրջանակներում: Խաչքարերը, որպես միջնադարյան Հայաստանի վառ և ինքնին երևույթ, ի հայտ են եկել 9-րդ դարում և գոյություն են ունեցել մինչև 17-րդ դարի վերջը: Այսօր իրենց սկզբնական սիմվոլիկ-միստիկական նշանակությունը կորցնելով՝ հինավուրց խաչքարերը հաճախ ընկալվում են միայն որպես պատմական լանդշաֆտի լավ ծանոթ ատրիբուտ կամ որպես միջնադարյան տապանաքարի դեկորատիվ տարր: Սակայն հաշվի առնելով խաչքարի հիմնական հայացքների համակարգը՝ խաչքարային մշակույթը կարելի է դասել այնպիսի միջնադարյան ճյուղերի շարքում, ինչպիսիք են ճարտարապետությունը և մանրանկարչությունը: Խաչքարի ֆենոմենը հայ ժողովրդի մշակութային հարուստ ժառանգության մաս է, և հայ ինքնության վառ խորհրդանշան:

Ինչպես ցույց տվեցին նախկինում կատարված հետազոտությունները, խաչքարի փորագրված հորինվածքի կառուցվածքը և դրա նախշագարդը փոփոխվում են՝ կախված խաչքարի զարգացման փուլերից: Սակայն նշվել էր, որ այս փոփոխությունները կապված են ոչ միայն խաչքարերի ստեղծման ժամանակի, այլև դրանց ստեղծման և կանգնեցման տարածաշրջանի հետ: Այն փաստը, որ խաչքարերի ոճային բազմազանությունը կապված է տվյալ տարածաշրջանի հետ, նշվել է բազմաթիվ հեղինակների կողմից, սակայն գիտական ուսումնասիրություններ այս ասպարեզում չեն եղել: Այս աշխատանքում առաջին անգամ երկու կից պատմական գավառների՝ Արագածոտնի և Կոտայքի խաչքարերի օրինակով հետազոտվում են 12-13-րդ դարերում ձևավորված խաչքարային մշակույթի ստեղծագործական օջախների որոշման և ուսումնասիրման հարցերը:

Հայաստանի ֆեոդալական մասնատվածության պայմաններում, երբ երկիրը բաժանված էր մի շարք ոչ մեծ իշխանությունների, գեղարվեստական դպրոցների երևույթը օրինաչափորեն դիտվում է ճարտարապետության և մանրանկարչության մեջ: Սակայն խաչքարային մշակույթի մեջ այս հարցը հետազոտվում է առաջին անգամ: Հետազոտվող տարա-

ծաշրջանում 9-17-րդ դդ., չնայած ձևերի տեսանելի բազմազանությանը, խաչքարերն ունեն բազմաթիվ ընդհանուր գծեր, ինչը թույլ է տալիս խոսել խաչքարային դպրոցի գոյության մասին: Ահա թե ինչու երկու կից պատմական գավառների՝ Արագածոտնի և Կոտայքի օրինակով մենք փորձել ենք վերականգնել այդ մշակույթի գեղարվեստական օջախներից մեկի ձևավորման և զարգացման ամբողջական պատկերը: Հետազոտվել են Արագածոտնի և Կոտայքի 9-17-րդ դդ. թվագրված ավելի քան հազար հինգ հարյուր խաչքար, ինչը թույլ տվեց որոշել և նկարագրել խաչքարային դպրոցներից մեկը, որի գոյությունը միայն ենթադրվում էր: Պայմանականորեն այս դպրոցն անվանվել է Արագածոտնի և Կոտայքի խաչքարային դպրոց:

Հետազոտությունները ցույց են տվել, որ զարգացման վաղ շրջանում (9-11-րդ դդ.) և մշակույթի ավարտական փուլում (16-17-րդ դդ.), խաչքարերի ճարտարապետական ձևերը և գեղարվեստական հորինվածքը ամենուրեք միանման են: Սակայն 12-րդ դ. վերջից մինչ 15-րդ դ. խաչքարերը տարբեր են և ունեն վառ արտահայտված առանձնահատկություններ: Այդ առանձնահատկությունները կապված են խաչքարի կանգնեցման տեղից, և պայմանավորված են խաչքարային հորինվածքի բնութագրական տիպերի տեղական գեղարվեստական ավանդույթների ձևավորմամբ և զարգացմամբ, որոնք պայմանավորում են Արագածոտնի և Կոտայքի գեղարվեստական ոճերի և՛ Արագածոտնի և՛ Կոտայքի խաչքարային դպրոցի առկայությունը:

9-17-րդ դդ. խաչքարային մշակույթի ոլորտում հետազոտությունը ենթադրում է, որ տեղեկատվության հիմնական աղբյուր են հանդիսանում բուն խաչքարերը, որոնք պահպանվել են իրենց պատմական լանդշաֆտում: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում էպիգրաֆիկային, քանի որ խաչքարերի գրառումները հանդիսանում են տեղեկատվության անփոխարինելի աղբյուր՝ դրանց կանգնեցման ժամանակի և պայմանների մասին: Եթե բացակայում է խաչքարի տարեթիվը, հաշվի են առնվել այնպիսի ատրիբուտներ, ինչպիսիք են վայրը և համատեքստը, ինչպես նաև փորագրված հորինվածքի կառուցվածքն ու զարդանախշերի թեման, որոնք կախված են ստեղծման ժամանակից: Հաշվի առնելով արժարժված թեմայի նորույթը՝ «դպրոցների» առկայությունը մատնանշող հիմնական չափանիշների բացահայտման համար, մենք դիմել ենք հայ միջնադարյան մշակույթի ավանդական այն ոլորտներին, որոնցում կան դպրոցների որոշմանն ուղղված հետազոտություններ՝ ճարտարապետությունն ու մանրանկարչությունը: Գրքում մշակույթի այդ ոլորտների օրի-

նակով ներկայացված և գիտականորեն հիմնավորված են այնպիսի կատեգորիաներ, ինչպիսիք են խաչքարի «ոճը» և «տիպը», որոնք ընկած են «խաչքարի գեղարվեստական դպրոց» հասկացության հիմքում:

Գրքում խաչքարերի ճարտարապետական ձևերի, ինչպես նաև զարդանախշային թեմաների համեմատական վերլուծության հիման վրա բացահայտվել է, որ ուսումնասիրվող տարածաշրջանի համար բնութագրական է երկու՝ Արագածոտնի և Կոտայքի գեղարվեստական ոճերի առկայությունը, որոնք 12-15-րդ դդ. խաչքարերի ողջ բազմազանությունը միավորում են մեկ խաչքարային դպրոցի մեջ: Արագածոտնի գեղարվեստական ոճը բնորոշվում է «Աշտարակի» տիպի խաչքարային հորինվածքով, իսկ Կոտայքի ոճը տարածաշրջանի կենտրոնական մասերում՝ «Առինջի» և «Հրագդանի» տիպերով: Կոտայքում կարելի է առանձնացնել նաև «Գեղարդի» հորինվածքը, որը ձևավորվել է մի փոքր ուշ՝ 13-րդ դարասկզբին, և իր մեջ պարունակում է թե՛ Կոտայքի, և թե՛ Արագածոտնի ոճային որոշ հատկանիշներ: Հորինվածքի յուրաքանչյուր ձև ունի իր ենթաձևեր, որոնք բնորոշում են համապատասխան հորինվածքային ձևի պատկերման առանձնահատկությունը՝ դրա զարգացման տարբեր փուլերում: Գրքում «խումբ» կարգը արտացոլում է խաչքարերի քանակական ընդհանրացումը որևէ մեկ սկզբունքով, իսկ «ոճը» բնորոշում է խաչքարերի ընդհանրացումը ոճային հատկանիշներով: «Հորինվածքային տիպը» որոշում է ոճի յուրահատկությունները, այսինքն՝ կոնկրետ կառուցվածք՝ հորինվածքում կրկնվող զարդանախշերի որոշակի համակցությամբ, իսկ «ենթատիպը» ուշադրությունը սևեռում է տիպոլոգիական չափանիշների արտահայտմանը՝ զարգացման տարբեր փուլերում պատկերման յուրահատկություններին համապատասխան :

Խաչքարերի ուսումնասիրությունը նպատակահարմար է սկսել մի շարք վաղորիստոնեական խաչային հորինվածքների վերլուծությունից՝ վաղ խաչքարերի առաջացման մեջ դրանց դերի բացահայտման նպատակով: Արագածոտնի և Կոտայքի որոշ, առավել բնութագրական խաչի հորինվածքների այդ վերլուծությունն անհրաժեշտ է այն հիմնական կառուցվածքի բացահայտման համար, որը մի քանի դար հետո դարձավ խաչքարային հորինվածքի հիմք: Այսպես օրինակ, Փարպիի խաչի հորինվածքները, որոնք հիմնականում տեղադրված են Սուրբ Գրիգոր, Սուրբ Թարգմանիչ և Ծիրանավոր եկեղեցիների մոտ ճարտարապետական հատվածների վրա նմանություն ունեն Երերույքի բազիլիկայի որոշ ռելիեֆների և այդ իսկ պատճառով համեմատվում են դրանց ու Չովունիի հորինվածքի հետ: Նմանատիպ խաչի հորինվածքներ հանդիպում են

նաև այլ վայրերում, օրինակ՝ Ավանի, Թալինի, Արուջի և Կաթնաղբյուրի խոյակների վրա: Այդ խաչի հորինվածքների հիմքում ընկած է առավել տարածված, վաղբրիստոնեական հավասարաթև խաչի պատկերման սխեման, որի կառուցման յուրահատկությունն այն է, որ բուսական տարրը՝ հորիզոնական խաչաթևերից անմիջապես վերև արմավենու ճյուղերը կապված չեն խաչի գագաթի հետ, այլ անկյուններից իջնում են դեպի խաչի կենտրոնը: Կենտրոնական խաչի կառուցման այդ սխեման բնութագրական է բազմաթիվ խաչքարերի համար և կիրառվում է գործնականում մինչև 13-րդ դ. կեսերը:

Վաղբրիստոնեական (5-րդ դ.) խաչի հորինվածքների նշանակալի քանակ պահպանվել է նաև Ապարանում, ուր դրանք բավականին բազմազան են ոչ միայն ըստ թեմատիկայի, այլև ըստ կենտրոնական խաչի պատկերման սկզբունքների: Դրանք այսպես կոչված *crux monogrammatica* են, այսինքն Քրիստոսի մոնոգրամայով խաչեր են. սա կենտրոնական խաչի պատկերման երկրորդ սխեման է: Այս պատկերները հաճախ ունենում են «դեմդիմաց» թռչունների պատկերներ՝ խաչի երկու կողմերում, ինչպես օրինակ Էջմիածնի տաճարի պատի խաչային հորինվածքը և Աղձքի դամբարանի հորինվածքներից մեկը, ինչպես նաև Աշտարակի Ծիրանավոր եկեղեցու (6-րդ դ.) պատին երկու սիրամարգերով հորինվածքը: Այս սխեմայի հիման վրա ձևավորվում է այսպես կոչված խաչի «ծլած» գագաթով խաչքարային հորինվածքը, այսինքն խաչի հատման բուսական տարրը սկիզբ է առնում խաչի գագաթից: Խաչի «ծլած» գագաթով պատկերման սխեման հատուկ է Կոտայքի վաղ խաչքարերի համար: Կոտայքի տարածքում վաղբրիստոնեական խաչային հորինվածքները հանդիպում են Ավանում, Ջրվեժում, Պտղնիում, Եղվարդում և այլ վայրերում:

Գրքում բերված է Բջնիում առաջին անգամ հայտնաբերված երկու խաչային հորինվածքների վերլուծությունը, որոնք պահպանվել են վաղբրիստոնեական եկեղեցու ավերակներում: Վերը նկարագրված վաղբրիստոնեական խաչային հորինվածքների համեմատական վերլուծությունը ինչպես Արագածոտնում, այնպես էլ Կոտայքում ցույց տվեց, որ դրանց կապը ուսումնասիրվող տարածաշրջանի խաչքարերի հետ ունի առավելապես ընդհանրացված բնույթ և ազդեցություն չի թողնում տարածաշրջանային խաչքարերի առանձնահատուկ ոճի վրա, որը ձևավորվում է շատ ավելի ուշ: Միևնույն ժամանակ ակնհայտ է, որ խաչային հորինվածքների որոշ կառուցվածքներ, ինչպես նաև դրանց հիմնական տարրերի ձևերը սկիզբ են առնում վաղբրիստոնեական պատկերներից:



Կոտայքի և Արագածոտնի տարածաշրջանում 9-10-րդ դդ. խաչքարերը կազմում են առանձին փոքրաթիվ խումբ: Դրանք հիմնականում պահպանվել են Թալինում՝ Դաշտադեմ գյուղի մերձակայքում, ինչպես նաև ժամանակակից Հրազդան քաղաքի շրջակայքում և Գառնի գյուղում: Եզակի վաղ խաչքարեր հանդիպում են նաև ուսումնասիրվող տարածաշրջանի այլ վայրերում: Պայմանականորեն 9-10-րդ դդ. վաղ խաչքարային մշակույթը կարելի է բաժանել երկու փուլի. խաչքարի, ճարտարապետական կոթողի ձևավորման շրջան (9-10-րդ դարավերջ) և այն փուլը, երբ կարելի է խոսել խաչքարի ճարտարապետական ձևի և դրա ռելիեֆային հորինվածքի փոխադարձ համապատասխանության մասին, ինչը նպաստեց այդ հորինվածքի զարգացմանը սալաքարի վրա (11-րդ դ.):

Խաչքարն իրենից ներկայացնում է ուղղահայաց ազատ տեղադրված, ըստ աշխարհի կողմերի կողմնորոշված սալաքար՝ արևմտյան կողմին խաչի ռելիեֆային պատկերով կամ խաչային հորինվածքով: Որպեսզի խաչքարի սալաքարը տեղադրվի ուղղահայաց, սալաքարի ստորին մասում արվում է ելուստ, որը թաղվում է հողում, կամ տեղադրվում է պատվանդանի փոսիկի մեջ: Որոշ վաղ խաչքարեր չունեն ստորին ելուստ և հավանական է, որ խաչային հորինվածքը այստեղ պատկերված է համապատասխան մշակված մակերես ունեցող սալաքարի վրա կամ վիմաքարի հարմար հարթ մակերեսին (ինչպես Գառնիում):

Վաղ խաչքարերը նման են իրար և կատարյալ չեն ռելիեֆի արտապատկերման տեխնիկայի տեսանկյունից: Խաչքարային սալաքարի գեղարվեստական հորինվածքները հայտնվում են 10-րդ դարում և ընդհանուր առմամբ կրկնում են վաղքրիստոնեական խաչքարային հորինվածքները: Խաչքարերի ճարտարապետական ձևը մշակույթի զարգացման սկզբնական փուլում նոր է ձևավորվում, և առաջին անգամ խաչքարերը բավականին բազմազան են ծավալային լուծումների տեսանկյունից: Այդ խաչքարերի չափերը տարբեր են: Հավանաբար այս շրջանում խաչի ձևը կախված էր ոչ թե հորինվածքի կանոններից, այլ այն սալաքարի չափերից ու ձևից, որի վրա պատկերվում էր խաչի ռելիեֆը:

Հաշվի առնելով այն, որ առաջին խաչքարերի ծավալները և չափերը դեռևս կայուն չեն, Արագածոտնի և Կոտայքի վաղ խաչքարերի ձևաբանությունը արված է դրանց փորագրային հորինվածքի կառուցվածքի հիման վրա, որոնք, ընդհանուր առմամբ, կրկնում են վաղքրիստոնեական հորինվածքներին: Համեմատական վերլուծության ճանապարհով ուսումնասիրվող տարածաշրջանի բոլոր վաղ խաչքարերը մենք բաժա-

նեցինք երեք ձևի, ընդ որում խաչքարային հորինվածքի ձևը որոշվում է կենտրոնական խաչի գագաթի բուսական տարրի, վաղ խաչքարային հորինվածքի համար:

Հորինվածքի առաջին ձևի մեջ դասվում են հասարակ խաչով պատկերները, որի թևերը վերջանում են մեկական բլթակներով, կամ խաչեր, որոնք կանգնեցված են հիմնախարսխի վրա՝ խաչքարային սյան կենտրոնում: Այս ձևին են դասվում նաև Գառնիի և Թալինի 9-րդ դ. խաչքարերը՝ Դաշտադեն գյուղի մոտակայքում, ինչպես նաև Հրագդանի 9-րդ դ. խաչքարերը, Կաթնաղբյուրի խաչքարը, որը պատկերված է բազալտային սալաքարի վրա: Երկրորդ ձևին դասվում են այն խաչքարերը, որոնց հորինվածքում խաչի գագաթը զարդարված է խաչի գագաթից բուսնոդ բուսական մոտիվներով: Սա վաղ խաչքարերի առավել տիպիկ և լավ ճանաչվող հորինվածք է: Այս խաչքարային հորինվածքի կառուցվածքը սկիզբ է առնում այսպես կոչված *crux monogrammatica*-ով խաչի հորինվածքից: Բուսական մոտիվներով զարդարված խաչի գագաթները խաչքարային հորինվածքում հիմնականում հանդիպում են Կոտայքում: Հորինվածքային երրորդ ձևին մեջ դասվում են այն խաչքարերը, որոնց բուսական մոտիվը՝ արմավենու ճյուղերը կամ խաղողը, հետագայում՝ նռան պտուղները, կապված չեն խաչի գագաթի հետ, այլ տեղադրված լինելով հորինվածքի վերևի անկյուններում՝ իջնում կամ բարձրանում են դեպի խաչի կենտրոնը: Բուսական այս մոտիվը բնութագրական է վաղքրիստոնեական հավասարաթև խաչի հորինվածքի համար, որտեղ խաչը ներառված է շրջանի մեջ: Շրջանում խաչի պատկերման դեպքում բուսական մոտիվը չի կարող միանալ խաչի գագաթին: Այս խաչային հորինվածքը զարգացավ դեռևս վաղ միջնադարում և հանդիպում է Երերույքի, Ավանի, Թալինի խոյակների և խարիսխների վրա, որտեղ խաչի հիմքում հայտնվում է փոքր արմավազարդը: 9-րդ դ. վերջում այս հորինվածքը համարյա առանց փոփոխությունների տեղափոխվեց խաչքարերի վրա, և մենք տեսնում ենք այն Հրագդանի, Գառնիի, Թալինի վաղ խաչքարերի վրա:

10-րդ դ. վերջում զարգացման որոշակի օրինաչափություններ են դիտվում Արագածոտնի և Կոտայքի վաղ շրջանի խաչքարերի վրա: Այսպես, երրորդ ձևի հորինվածքում տերևների բուսական տարրը միջնախաչում փոխարինվում է խաղողի (հետագայում՝ նռան) պտուղներով, սակայն երկրորդ ձևի խաչքարերին դիտվում է հակառակ գործընթացը: «Ծլած» գագաթով խաչքարերի վրա, որտեղ վազը զարդարված է խաղողի խոշոր ողկույզներով, 10-րդ դ. խաղողի ողկույզների մոտիվների

փոխարեն կիրառվում են արմավենու շքեղ տերևներ: Այս գործընթացն առավել վառ է արտահայտվում 11-րդ դ. խաչքարերի վրա: Բացի դրանից, խաչքարային հորինվածքի կառուցվածքում 10-րդ դ. վերջում նկատելի է խորանների զարգացումը, որոնք այդ փուլում ձեռք են բերում արտահայտված ճարտարապետական ձև:

Վաղ թվագրվող խաչքարերի համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հորինվածքի բոլոր երեք ձևերը զարգանում և կիրառվում էին գուգահեռ, միևնույն ժամանակ, որն ընդգրկում է 9 դ. վերջից մինչև 10-րդ դ. ժամանակամիջոցը: Արագածոտնի և Կոտայքի կառուցվածքային տեխնիկական տեսանկյունից անկատար վաղ խաչքարերը ընդհանուր առմամբ նման են իրար: 10-րդ դ. վերջում հայտնվում են զարդարանքի նոր ձևեր, իսկ բուն խաչքարերը դառնում են ավելի համաչափ:

Հիմնվելով 11-րդ դ. թվագրված մի շարք հայտնի խաչքարերի, որոնցից են Անիի որոշ խաչքարեր և ուսումնասիրվող տարածաշրջանի 11-րդ դ. խաչքարերի համեմատական վերլուծության վրա, կարելի է գալ այն եզրակացության, որ, չնայած Արագածոտնի և Կոտայքի խաչքարերի բազմազանությանը, դրանց հորինվածքի հիմքում ընկած է միևնույն հորինվածքի կառուցվածքը: Այս հորինվածքը իրենից ներկայացնում է հավասարակողմ կամ երկարաձգված խաչ՝ խորանում, որը կատարված է կրկնակի կիսագլաններով: Խորանի խաչը կանգնեցված է հիմնախարսխի վրա, և խաչի գագաթը զարդարված է արմավենու ճյուղերով, իսկ խաչի թևերը վերջանում են եռակի բողբոջների գույգով: 11-րդ դ. թվագրված մի շարք խաչքարերի վրա խաչը ունի բնութագրական բարդ արմավազարդ, որը կազմված է կենտրոնում հանգույցով ամբողջական կառույցի մեջ միացած ուղղահայաց և հորիզոնական մասերից, ընդ որում արմավազարդի հորիզոնական ճյուղերը առավել հատկանշական են: Այստեղ բնութագրական է խոր խորանի կիսաշրջանաձև ձևը, որը խաչքարի ուղղանկյուն սալաքարի վրա շրջանակված է զարդանախշի գոտու մեջ: Սույն պատկերը հաճախ հաղորդում է քանդակազարդ կամարի գաղափար: Ահա թե ինչու 11-րդ դ. խաչքարերի զարդանախշի գոտու մոտիվը հաճախ փոփոխվում է խաչի հորիզոնական թևերի մակերևույթի վրա: Այս բնութագրական հորինվածքը վերը նշված տարրերով պայմանականորեն անվանվում է «Անիի» ոճի հորինվածք: Այսպիսի հորինվածքով խաչքարերը հանդիպում են ամենուրեք, ներառյալ ուսումնասիրվող տարածաշրջանը: Սա վկայում է այն մասին, որ այս հորինվածքն ունի համայնապարփակ բնույթ և դժվար է որոշել դրա տարածման շրջանը: Ահա թե ինչու 11-րդ դ. «Անիի» խաչքարային դպրոցի մասին խոսվում է միայն

պայմանականորեն: Սակայն հարկ է հաշվի առնել այն հանգամանքը, որ հորինվածքը զարգացել է Անիի թագավորության շրջանում, և Անիի վարպետները կարևոր դեր են խաղացել դրա զարգացման մեջ:

Արագածոտնի և Կոտայքի 11-րդ դ. խաչքարերը բնութագրվում են սալաքարի վրա նմանատիպ հորինվածքի կատարման մեծ տարբերություններով: Սա նշանակում է, որ միևնույն ժամանակ գոյություն ունեն հասարակ և բարդ հորինվածքով խաչքարեր, որոնք ունեն զարդանախշերի մանրամասնության բարձր մակարդակ: Այս բնութագիրը տվյալ շրջանի համար հանդիսանում է առավել հատկանշական: Այս խաչքարերի տարբերություններն այնքան ակնհայտ են, որ հաշվի առնելով վերը նկարագրված «Անիական» հորինվածքի տեխնիկական իրականացումը այդ խաչքարերի վրա, Արագածոտնի և Կոտայքի 11-րդ դ. խաչքարերի համեմատական վերլուծության համար մենք առանձնացրել ենք չորս խումբ: Առաջին խմբի մեջ դասվում են հասարակ, արխայիկ տիպի հորինվածքով խաչքարեր, երկրորդում՝ խաչքարեր, որոնք կատարված են ավելի բարձր տեխնիկական մակարդակով, երրորդում՝ «Անիի» վարպետների կողմից ստեղծված խաչքարեր, իսկ չորրորդ խմբում՝ խաչքարեր, որոնց մեջ 11-րդ դ. թվագրված տիպիկ հորինվածքում առկա են ընդհանուր շարքից դուրս ընկնող տարրեր: Այսպիսով, դատելով Արագածոտնի և Կոտայքի տարածաշրջանում 11-րդ դ. խաչքարերի կառուցվածքի համեմատական միօրինակությունից և զարդանախշային մոտիվների ու դրանց կատարման տեխնիկայից, կարելի է ենթադրել, որ ուսումնասիրվող խաչքարերի մեծամասնությունը կանգնեցված է տեղի վարպետների կողմից և միայն մեկ աշխատանք՝ Բջնիի խաչքարը, ստեղծված է Անիի վարպետի կամ վարպետների կողմից, որոնք ունեն քարավորություն արհեստավարժ ունակություններ:

Արագածոտնի և Կոտայքի ուսումնասիրվող տարածաշրջանի 12-14 րդ դդ. խաչքարերի համեմատական վերլուծությունը աշխատանքում սկսվում է այն սկզբունքների և չափանիշների տեսական հիմնավորմամբ, որոնց հիման վրա կարելի է խոսել խաչքարային մշակույթի մեջ «դպրոցի» գոյության մասին: Այդ սկզբունքների որոշման համար մենք դիմել ենք հայկական միջնադարյան մշակույթի այնպիսի ոլորտների, ինչպիսիք են ճարտարապետությունը և մանրանկարչությունը, որոնցում դրպրոցների առանձնացման հարցն արդեն ուսումնասիրվել է: «Դպրոցը»՝ որպես գիտական հասկացություն սահմանվում է, «որպես գիտության, գրականության կամ մշակույթի մեջ ուղղվածություն, նշանակում է հիմնական հայացքների ամբողջություն, սկզբունքների և մեթոդների ամբող-

ջականություն և ժառանգում, որտեղից բխում է ոճի կայունությունը: Նոր զարդանախշի կամ կառուցվածքի տարրերը ի հայտ են գալիս և մշակվում արդեն գոյություն ունեցող ձևերի հիման վրա»:

Այսպիսով, «խաչքարային գեղարվեստական դպրոց» ձևակերպման որոշման մեջ առանցքային հասկացություն է հանդիսանում ոճը: Ճարտարապետության, արվեստի և արհեստի մեջ գոյություն ունեն «ոճի» որոշման երկու սկզբունք: Առաջին մոտեցումը այն է, որ ոճի զարգացումն ունի ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք կրում են համընդհանուր և ցիկլիկ բնույթ: Այստեղ առանձնացվում են կառուցվածքային, հորինվածքային և զարդանախշային ոճեր: Իսկ երկրորդ մոտեցումը հանգում է կոնկրետ օբյեկտի «մասնավոր» ոճին: Ոճն իր մասնավոր արտահայտվածությամբ բնորոշվում է տվյալ տարածքի և ժամանակաշրջանի հիմնական գծերի և չափանիշների ամբողջությամբ, որոնք արտահայտվում են դրա ֆունկցիոնալ, կառուցվածքային և գեղարվեստական կողմերի առանձնահատկություններում:

Բոլոր այդ բնութագրիչները հաշվի են առնվել ուսումնասիրվող խաչքարերի տարածաշրջանային ոճի առանձնահատկությունների որոշման ընթացքում: Այդուհանդերձ հատուկ ուշադրություն է դարձվել խաչքարի կառուցվածքային և գեղարվեստական կողմերին, որոնք արտահայտվում են խաչքարի ծավալային՝ ճարտարապետական լուծմամբ և դրա քանդակային հորինվածքով: Գործառույթի հարցը դիտարկված է խաչքարային մշակույթի ընդհանուր հարցերի համատեքստում. գրքում օրինակներ են բերված խաչքարերի ստեղծման որոշակի շարք առիթներ, որոնք նշված են վիճագրական բովանդակության մեջ:

Գրքում դիտարկված բազմաթիվ օրինակները ցույց են տալիս, որ 12-14-րդ դդ. խաչքարային հորինվածքի բազմազանության հիմքում ընկած է երկու՝ Արագածոտնի և Կոտայքի տարածաշրջանային խաչքարային գեղարվեստական ոճերի զուգահեռ զարգացումը: Արագածոտնի խաչքարերի գեղարվեստական ոճերը ձևավորվում են Կոտայքի կենտրոնական մասերի խաչքարային ոճի հետ գրեթե միաժամանակ, և այդ գործընթացում կարելի է առանձնացնել երկու փուլ: Առաջին փուլում տարածաշրջանային ոճի ձևավորումը որոշվում է խաչքարերի ճարտարապետական ձևի և գեղարվեստական հորինվածքի միաժամանակյա զարգացմամբ: Երկրորդ փուլում խաչքարային հորինվածքը հասնում է իր կառուցվածքի զարգացման գագաթնակետին և որոշ ժամանակ շարունակում է մնալ բավականին կայուն, իսկ տարատեսակներ դիտվում են որոշակի պատկերավորման շարքի շրջանակներում:

Արագածոտնի 12-րդ դ. վերջի - 13-րդ դ. խաչքարերը համեմատելով Կոտայքի կենտրոնական շրջանների նույն ժամանակաշրջանի խաչքարերի հետ, գալիս ենք այն եզրակացության, որ ոճերի զարգացումը ընթանում է զուգահեռաբար: Առաջին փուլում արտահայտում է խաչքարային հորինվածքի կառուցվածքի զարգացում, որն ավարտվում է 13-րդ դ. 20-ական թթ., իսկ երկրորդ փուլում նկատվում է հիմնականում յուրաքանչյուր որոշակի ոճում զարդանախշային շարքի հետ կապված դեկորատիվ կարգի զարգացում: Խաչքարային մշակույթի զարգացման երկրորդ փուլը կարելի է բնորոշել որպես միջնադարյան խաչքարային մշակույթի առավելագույն ծաղկման ժամանակաշրջան:

Արագածոտնի գեղարվեստական ոճի համար բնորոշ է միայն մեկ՝ «Աշտարակի» հորինվածքը, որի ձևավորման սկիզբը դիտվում է Աշտարակի և Եղվարդի շրջանի 12-13 դդ. սկզբի մի շարք խաչքարերի վրա, սակայն նույն ժամանակաշրջանի «Աշտարակի» տիպի եզակի խաչքարեր հանդիպում են նաև Կոտայքում: Այդ խաչքարերը գտնվում են Արամուսում և Զրվեժում: Զարգացման փուլը պատկերող Արագածոտնի գեղարվեստական ոճի զարթոնքի ժամանակաշրջանի խաչքարերը կանգնեցված են Աշտարակում, Եղվարդում, Եղիպատրուշում, Աստվածընկալ վանքում, Սաղմոսավանքում և Օհանավանքում, ինչպես նաև «որմնափակ» խաչքարեր՝ Թեղենիսում, Բջնիում, Ավանում, Օշականում և մի քանի այլ վայրերում:

Արագածոտնի գեղարվեստական ոճը ձևավորվում է 11-րդ դ. «Անիական» խաչքարային հորինվածքի ավանդությունների հիման վրա, ինչը լավ երևում է «Աշտարակի» հորինվածքի զարգացման սկզբնական փուլում, երբ «Անիական» հորինվածքի կառուցվածքը, և մասնավորապես երբ «Անիական» արմավազարդի ուրվանկարը՝ հորիզոնական և ուղղահայաց տերևներով, համարյա առանց փոփոխությունների, տեղափոխվում է Արագածոտնի խաչքարերի վրա 12-րդ դ. վերջին: Արագածոտնի տարածաշրջանային ոճի զարգացումը 13-րդ դ. կապված է զարդանախշային մոտիվների ավելացմամբ, որոնք կառուցվածքի առանձին տարրերը կապում են մեկ ամբողջական հորինվածքի մեջ, որի արդյունքում Արագածոտնի խաչքարերի վրա գերակշռում է բարակ հյուսքի համատարած բուսական զարդանախշ, որն աստիճանաբար դառնում է ավելի վերացական:

Կոտայքի գեղարվեստական ոճը հորինվածքի ձևերով ավելի բազմազան է: Կոտայքի կենտրոնական մասում 12-րդ դ. վերջից -13-րդ դ. այն ներկայացված է «Առինջի» և «Հրագղանի» տիպի հորինվածքով: «Առին-

ջի» հորինվածքով խաչքարերի հիմնական մասը ներկայացված է Առինջի գերեզմանոցի խաչքարերով, որտեղից հենց գալիս է հորինվածքի անվանումը: Այս տիպը բնութագրական է նաև Կոտայքի կենտրոնական մասի համար: Արագածոտնի և Կոտայքի խաչքարերի ծավալաճարտարապետական ձևավորման նմանությունն ակնհայտ է:

«Հրագղանի» հորինվածքով խաչքարերը խմբավորված են Հրագղան գետի ձորի տարածքում: Այս հորինվածքային տիպերի ձևավորումը Կոտայքի ընդհանուր գեղարվեստական ոճի շրջանակներում ընթանում է ավելի հնատճ խաչքարային հորինվածքի հիման վրա: Այս հորինվածքի զարգացման գործընթացը 13-րդ դ. տարբերվում է Արագածոտնում ընթացող գործընթացներից: Այստեղ զարդանախշով մշակվում է հորինվածքի միայն հիմնական տարրերի մակերևույթը, իսկ ֆոնային տարածքը մնում է դատարկ:

Կոտայքի գեղարվեստական շրջանակներում հարկ է առանձնացնել «Գեղարդի» տիպի հորինվածքը, որի զարգացումը սկսվում է նախորդներից փոքր-ինչ ուշ՝ 13-րդ դ. 20-ական թթ.: Այն իր մեջ ներառում է թե՛ Կոտայքի, և թե՛ Արագածոտնի խաչքարային ոճերի հատկանիշներ:

12-րդ դարավերջի 13-րդ դ. խաչքարերի ծավալային բնութագրերի իմաստով հարկ է առանձնացնել այնպիսի ճարտարապետական տիպ, ինչպիսիք են «որմնափակ» խաչքարերը: Չնայած դրանք առկա են թե՛ Արագածոտնում, թե՛ Կոտայքում, հետազոտությունները ցույց են տվել, որ որմնափակ խաչքարերի հորինվածքները ուսումնասիրվող տարածաշրջանում պատկանում են Արագածոտնի գեղարվեստական ոճին: Այսպիսով, 12-14 դդ. գրքում դիտարկված և ուսումնասիրված խաչքարերը ծավալաճարտարապետական ձևավորման նմանության և հորինվածքի տիպի հիման վրա խմբավորվում են երկու գեղարվեստական ոճերի՝ Արագածոտնի և Կոտայքի: Դա հաստատեց այն հիպոթեզը, որ յուրաքանչյուր ուսումնասիրվող տարածաշրջանի հատուկ է իր ոճը: Արագածոտնի գեղարվեստական ոճը արտացոլում է «Աշտարակի» տիպի բնութագրական հորինվածքները, իսկ Կոտայքի գեղարվեստական ոճը՝ «Առինջի», «Հրագղանի» և «Գեղարդի» տիպի հորինվածքները: «Աշտարակի», «Առինջի» և «Հրագղանի» տիպի խաչքարային հորինվածքների ձևավորման գործընթացներն ընթացել են միաժամանակ, զուգահեռ, միևնույն ժամանակաշրջանում: Տարբեր հորինվածքային տիպերով խաչքարերը հաճախ կանգնեցվում էին հարևանությամբ: Կոտայքի համար բնութագրական «Գեղարդի» հորինվածքային տիպն իր մեջ ներառել է երկու ոճերի հատկանիշները: Հարկ է նշել, որ սալաքարերի վրա հանդի-

պում են նաև պատկերված խառը հորինվածքներ՝ երկու հորինվածքային ոճերի համադրության հատկանիշներով: Բոլոր նշված գործոնները փաստում են Արագածոտնի և Կոտայքի միասնական գեղարվեստական դրարոցի առկայության մասին, որի սկիզբը դրվել է 12-րդ դարավերջին, իսկ ծաղկումը՝ 13-րդ դ.:

Արագածոտնում և Կոտայքում պահպանված խաչքարերի ամբողջ թվից 15-17-րդ դդ. խաչքարերը համեմատաբար փոքրաթիվ են: Դրանց տարածաշրջանը համաչափ չէ: Այս ժամանակաշրջանի խաչքարերի մեծ մի մասը պահպանվել է Երևանի սահմաններում՝ Առինջում, Ավանում, Քանաքեռում, ինչպես նաև քաղաքի մերձակա բնակավայրերում՝ Աշտարակում, Եղվարդում, Կարբիում, Արզնիում, Աղավնաձորում, Բըջնիում, Հավուց Թառում և մի շարք այլ վայրերում: Երևանից հեռանալուն զուգընթաց 15-17 դդ. խաչքարերի թվաքանակը նվազում է, իսկ Կոտայքի և Արագածոտնի հեռավոր մասերում դրանք գործնականում բացակայում են: Արագածոտնում և Կոտայքում 15-17-րդ դդ. խաչքարերը հիմնականում իրենցից ներկայացնում են ուղղահայաց կանգնեցված սալ՝ հարթ տապանաքարի առաջ ցածր պատվանդանի վրա: Խաչքարային սալաքարերի չափսերը նշանակալիորեն փոքրանում են: Որմնափակ խաչքարերով տոհմական գերեզմանատների խոշոր համալիրները Արագածոտնի և Կոտայքի տարածքում չեն հատում 14-րդ դ. սահմանը, և մշակույթի վերջնական փուլում դրանք այլևս չկան: Բացի դրանից 15-17-րդ դդ. ընտանեկան գերեզմանոցները ավելի համեստ են, և իրենցից ներկայացնում են մեկ կամ մի քանի պատվանդանի վրա կանգնեցված փոքր խաչքարերի շարք:

Հորինվածքային պլանով մշակույթի վերջին փուլի խաչքարերը պայմանականորեն կարելի է ստորաբաժանել երկու մասի. 15-րդ դ. խաչքարեր և 16-17-րդ դդ. խաչքարեր: 15-րդ դ. խաչքարերի վրա դեռևս լավ երևում են որոշակի հորինվածքային տիպերի հատկանիշներ և տարածաշրջանային ոճերի ավանդույթներ: 16-րդ դ. սկսած խաչքարային դպրոցի ավանդույթները վերջնականորեն անհետանում են՝ իրենց տեղը զիջելով խաչքարային մշակույթի զարգացման ընդհանուր սկզբունքներին: 16-17-րդ դդ. խաչքարերը արդեն բավականին միօրինակ են: 16-17-րդ դդ. խաչքարերը միմյանցից չեն տարբերվում՝ տեղադրման վայրից կախված, իսկ խաչքարի ոճը մեծապես կախված է ոչ թե դպրոցի ավանդույթներից, այլ առանձին վարպետների ուրույն ճաշակից և որակավորումից: Այս ժամանակաշրջանում վարպետի անունը հաճախ է հանդիպում խաչքարի վրա: 16-17-րդ դդ. ուսումնասիրվող տարածաշրջանում կարելի է առանձ-



նացնել այնպիսի վարպետների աշխատանքներ, ինչպիսիք են Գրիգորը, Հովհաննեսը, Հակոբը, Դավիդը, ում անունները նշված են խաչքարի վրա հատուկ առանձնացված տեղում: Առանձին պետք է նշել երկու խոշոր վարպետների՝ Կիրամի և Մելիքսեթի աշխատանքները, որոնց խաչքարերը կանգնեցված են ավելի լայն տարածքում, քան ուսումնասիրվող տարածաշրջանը, և որոնք հավանաբար ունեցել են անհատական արհեստանոցներ: Նշված վարպետների խաչքարերն առանձնանում են հորինվածքի վառ ինքնատիպ ոճով և քարափորագրման բարձր տեխնիկայով: Ելնելով այս ժամանակաշրջանի խաչքարերի նմանությունից և միօրինակությունից՝ կարելի է ենթադրել, որ դրանց մեծամասնությունը ստեղծվում էր շուկայի համար:

17-րդ դ. վերջում խաչքարերը փոխարինվում են բարձր ուղղանկյուն տապանաքարերով, որոնք դառնում են վերգերեզմանային կոթողներ, իսկ խաչքարային մշակույթն անհետանում է:

Այսպիսով, գրքում՝ հիմնվելով խաչքարային հորինվածքի համեմատական վերլուծության վրա և հաշվի առնելով խաչքարերի կանգնեցման ժամանակը՝ ապացուցվում է, որ, չնայած ձևերի մեծ բազմազանությանը և հորինվածքի կառուցման տարբեր սկզբունքներին, Արագածոտնի և Կոտայքի խաչքարերը պատկանում են մեկ խաչքարային դպրոցի: Որոշելով և առանձնացնելով կանգնեցման վայրի հետ կապված խաչքարերի ուրույն առանձնահատկությունները՝ հետազոտության արդյունքները հաստատում են այն հիպոթեզը, որ միջնադարյան խաչքարային մշակույթի համար հատուկ են տարածաշրջանային կարգի տարբերությունները. սիրված թեմա, տեղի վարպետների կողմից ստեղծված և կուտակված մոտիվ կամ գործնական հնարքների համակարգ, որն անցնում էր սերնդեսերունդ՝ վերջին հաշվով սահմանեց Արագածոտնի և Կոտայքի «խաչքարային գեղարվեստական դպրոց» հասկացությունը:

## **THE CULTURE OF ARAGATSOTNI AND KOTAYKI KHACHKARS OF IX-XVII CENTURIES.**

The issues the book addresses cover a hitherto poorly investigated aspect in the culture of Armenian khachkars (cross-stones) – identification of khachkar schools, which has been of a considerable scientific value in the frame of investigations of general issues of the culture of khachkars. Khachkars as a unique and striking phenomenon of medieval Armenia first appeared in IX cent. and existed through the end of XVII cent. Having lost their primary symbolic and mystical value, ancient khachkars are perceived today only as a famous and instantly recognizable attribute of the historical landscape or as a decorative element of medieval grave stele. Meanwhile, due to integrity of its concept, the culture of khachkars fully deserves to be ranged with significant constituents of medieval culture such as architecture and miniature. A phenomenon of khachkars is an integral part of a rich legacy of the Armenian people and one of the most impressive elements of national self-identification.

As proved by earlier researches, the structure of a carved khachkar composition and its ornament change depending on khachkar development stages. The earlier researches prove, too, that such a change depends not only on a time period, but also on a region, where the khachkars were produced and erected. A relationship between stylistic diversity of khachkars and their erection sites was emphasized by lot of researchers, however no respective investigations into the issue were ever done. This book highlights a first ever attempt to explore - on the example of the khachkars of two historical neighboring gavars (provinces) - Aragatsotn and Kotayk - issues of identification and study of creative centers of khachkar culture shaped in the region at the turn of XII-XIII centuries.

In conditions of feudal division of medieval Armenia - a partition of the country into a number of small princedoms – a phenomenon of art schools is quite logical and is observable in architecture and miniature rather than in the culture of khachkars. In respect to the latter, the noted aspect is investigated for the first time. Despite a visible diversity of forms, the khachkars of the two study regions are largely similar, that allows to speculate about the existence of a khachkar school. So, on the example of the khachkars of the two historical neighboring gavars (provinces)– Aragatsotn and Kotayk – we made an attempt to reconstruct an exhaustive picture of origination and development of one of creative centers of the culture of khachkars.

The studies indicate that commonly, on early stages of development (IX-XI cent.) through the final period of the culture (XVI-XVII cent.) architectural forms and decorative compositions of khachkars are similar irrespective of their creation sites. For the studied period we investigated over one and half a thousand khachkars of Aragatsotn and Kotayk dated IX-XVII cent, that helped identify and describe one of khachkar schools which existence had been merely hypothetical. The school was conditionally named as a khachkar school of Aragatsotn and Kotayk. However, in period from the end of XII through the end of XV cent. khachkars are different and have specific distinctive features. Such a difference depends on a khachkar creation site and is conditioned by the shaping and development of local art traditions with specific types of khachkar compositions, which characterize the artistic styles of Aragatsotn and Kotayk, and finally the art school of Aragatsotn and Kotayk khachkars.

A major source of information that fed our research of the culture of khachkars dated IX-XVII cent., were the khachkars proper that survived right on their historical landscape. In our endeavors we placed a special emphasis on epigraphy as inscriptions carved on khachkars are an essential source of information about the time and occasion of their creation. To date uninscribed khachkars we considered such attributes as location and a general context adding a scheme of carved composition and ornamental motifs, which depend on the time of creation. With regard for a novelty of the study topic, to indicate basic parameters (features), which would support a fact of existence of schools in the culture of khachkars, we referred to traditional areas of Armenian medieval culture – architecture and manuscript miniature – in which much research has been done in identification of art schools.

On the example of the noted areas of culture, the book presents and scientifically grounds such categories as a “style” and a “type” of khachkars, which underlay a concept of “the art school of khachkars”. A comparative analysis of architectural forms and structure of khachkar compositions and ornamental motifs enabled us to indicate that of the study region typical are two artistic styles – Aragatsotn and Kotayk styles – which combine the whole diversity of khachkars dated late XII-XV centuries into a single khachkar school. The artistic style of Aragatsotn is determined by a khachkar composition of “Ashtarak” type, the Kotayk artistic style in central parts of the region – by “Arinj”, “Hrazdan” and “Geghard”- type compositions. In respect to Kotayk one should emphasize a “Geghard”-type composition, which was developed a little bit later – from the beginning of XII cent.- and comprised the

stylistic features of Kotayk and Aragatsotn. Each composition type includes its sub-types determined depending on a specificity of employment of the same composition type on different stages of its development. A category of “group” means a quantitative classification of khachkars by any principle, whereas “style” implies classification of khachkars by stylistic features. A “composition type” means specific features of the style, i.e. a concrete structure with concrete ornamental combination, reproduced in compositions, whereas a “sub-type” emphasizes manifestation of typological features consistently with a specificity of their depicting at different stages of development.

We found it reasonable underlying a study of Aragatsotn and Kotayk khachkars by the analysis of a set of early Christian cross compositions with a goal to determine a role they had in the genesis of early khachkars. Such an analysis of a few most characteristic cross compositions of Aragatsotn and Kotayk is essential for disclosing the very basic structure which a few centuries later underlay compositions of early khachkars. So, for instance, the cross compositions of Parpi, which mostly rest on architectural fragments at the churches of St.Gevorg, St.Targmanichk and Tsiranavor resemble some reliefs of Yererooyk basilica and thus are comparable with them and with the Zovooni composition as well. Similar cross compositions are found on other sites, too, for instance, on bases in Avan, Talin, Arooch and Katnakhpyoor. The noted cross compositions rest on the most widespread early Christian scheme of depiction of an equal-sided cross within a medallion, a specificity of construction of which is that a plant element – palm twigs above intersection are not interlaced with the apex of the cross, stretching down from corners to the center of the cross instead. The described scheme of composition of the central cross is common to lots of early khachkars and is employed practically up to mid XIII cent.

A considerable amount of early Christian cross compositions (V cent.) has survived in Aparan, which differ not only thematically, but also by a principle of depiction of the central cross. This includes the so-called *crux monogrammatica*, i.e. crosses with a monogram of Christ – the second scheme of composition of the central cross. Often this includes symmetric depiction of birds on both sides of a cross such as a cross composition on the wall of Etchmiadzin Cathedral, one of compositions observable in Atskhk shrine and that with a pair of peacocks on the wall of the church of Tsiranavor in Ashtarak (VI cent.) The noted scheme underlies formation of a khachkar composition with the so-called “flourished” apex of the cross, i.e. a plant element above the

intersection springs up from the apex of the cross. A scheme of depiction of a cross with a “flourished” apex is common to early khachkars of Kotayk. Cross compositions on the territory of Kotayk are found in Avan, Jrvezh, Ptghni, Yeghvard and so on.

The book provides an analysis of first discovered two cross compositions from Bdjni that survived in the ruins of an early Christian church. A comparative analysis of early Christian cross compositions both in Aragatsotn and Kotayk described earlier indicates that their link with the study region khachkars is of a more generalized character and does not influence formation of a specific regional style of khachkars, which develops considerably later. Meanwhile, it becomes apparent that certain structures of khachkar compositions adding forms of basic elements go back to early Christian images.

Khachkars of IX-X cent. erected in the region of Kotayk and Aragatsotn make up a separate small group. They have survived mainly in Talin, in the vicinities of a village of Dashtadem as well as within the bounds of a present-day city of Hrazdan and its surroundings and in the village of Garni. Single early khachkars within the studied region are scattered in other places, too. Conditionally, the culture of early khachkars of IX-XI cent. may be divided into two stages: a period of formation of a khachkar as an architectural monument (end IX-X cent.) and a period of mutual correspondence between the architectural form of a khachkar and its relief composition, that favored a subsequent development of the composition on a slab (XI cent.).

A khachkar represents a loosely erected stone slab strictly oriented towards the cardinal points, with raised depiction of a cross or a cross composition on its westward side. To uprightly set a khachkar slab, a ledge was carved on a lower part of the slab which was then dug into the ground or fitted into a pedestal groove. Some of early khachkars lack the lower ledge and most likely their crosses were produced on a suitable flat surface of an earlier used block or a slab (such as in Garni).

Early khachkars are largely similar and imperfect in respect of a relief carving technique. Art compositions on a khachkar slab appeared by the beginning of X cent. and wholly reproduced the early Christian cross compositions depiction scheme. The architectural form of khachkars on the initial stage of development of the culture was still progressing and the first khachkars were sufficiently diverse in terms of their dimensional design. The size of such khachkars is different. Probably, in that period a form of a cross was predetermined not by cross composition rules, but by a size and a form of

a slab on which a raised cross was produced.

With regard to a considerable variability of volumetric dimensions and sizes of early khachkars, we implemented a typology of early khachkars of Aragatsotn and Kotayk on a base of a structure of their carved compositions, which wholly reproduce structures of early Christian cross compositions. Through a comparative analysis we divided all the early khachkars into three types, where a khachkar composition type is determined by a plant element at the apex of the central cross, this being the most significant element in early khachkar compositions.

To the first type of composition we attributed khachkars with depiction of a simple cross, its wings being crowned with a pair of similar cones, or a cross set on a stylobate in the center of a khachkar stele. The noted type includes early khachkars of Garni and the IX cent. khachkars found in Talin, in the vicinities of a village of Dashtadem as well as IX cent. khachkars in Hrazdan adding a Kartnakhpyoor khachkar carved on a basalt slab. The second type comprises khachkars, in the composition of which the apex of the cross is decorated by a plant motif, springing up from it, the so-called “flourished” apex of a cross. It is the most typical and recognizable composition of early khachkars. A structure of the described khachkar composition dates back from cross compositions with the so-called *crux monogrammatica*. Such khachkars are found mostly in Kotayk. The third composition type includes khachkars, on which a plant motif – palm branches or grapes, later on – pomegranates – do not interlace with the apex of the cross, descending from or rising to the center of the cross from the corners of the composition instead. Such a plant motif is characteristic of early Christian cross compositions of a equal-sided cross within a medallion as in the case of depiction of an encircled cross, a plant element cannot be coupled with the apex of a cross. The described cross composition was developed as far back as the early medieval period and is found on bases in Yererooyk, Avan, Talin, where as a result of such development a small palmette appears at the base of the cross. In late IX century the structure transferred onto khachkars practically with no changes, so today we may observe it on early khachkars of Hrazdan, Garni and Talin.

Some regularities of development are detected in late X cent. in respect to early khachkars of Aragatsotn and Kotayk. So, in the third-type composition a plant motif of leaves at intersections of many khachkars is replaced by grapes (later on – by a pomegranate), whereas the second-type khachkars exhibit an opposite process. Khachkars with a “flourished”- i.e shaped as a vine

decorated by heavy bunches of grape – apex of the cross in the end of X cent. changed a grape bunch motif into thick palm leaves. In the most pronounced way the process is seen in khachkars of XII cent. Beside, in the end of X cent. the structure of khachkar compositions displayed development of “khorans”, which acquired a distinct architectural form in the noted period.

A comparative analysis of early khachkars indicates that all the three compositional types were developed and employed almost synchronously within the same period of time between the end of IX and X cent. Wholly, though imperfect in a technical respect, early khachkars of Aragatsotn and Kotayk are similar. At the end of X cent. to khachkar compositions new forms of décor were added, whereas khachkars became more proportional.

Based on a comparative analysis between XI cent. khachkars found in the studied region and a few dated and well-known khachkars of XI cent. that include several khachkars of Ani, too, one may conclude that despite a visible diversity of Aragatsotn and Kotayk khachkars, their composition rests on the same structure which represents an equal-sided or elongated cross in a khoran carved in a double half-fillet. The apex of the cross is loose or is decorated by palm leaves, the wings of the cross are completed with a pair of triple buds. A cross in the khoran set on a stylobate is made of a characteristic complex palmette consisting of a vertical and horizontal parts coupled in the center by a loop into a single construction, horizontal branches of a palmette being particularly significant. There, typical is a semi-oval form of a deep khoran edged with an ornamental belt on a rectangular slab of a khachkar, its depiction often conveying the idea of an arch with pillars. This type of khachkar composition was conditionally named as a composition of “Ani” style. Khachkar with similar composition are found countrywide as a whole and within the study region in particular. This testifies to the fact that most likely the composition is of a common character and thus it is hard to specify a region of its spread. Therefore, we speculate about existence of an “Ani” school of XI cent. only conditionally. However, one should note that the composition was developed in the epoch of Ani kingdom and that Ani masters played an essential role in its development.

The khachkars of Aragatsotn and Kotayk dated XI cent. are characterized by substantial differences in technical performance of a similar composition on a slab. This means that synchronously there exist simple, archaic khachkars and those with a complex composition and a highly detailed ornamentation. Such a characteristic in respect to the given period is one of the most significant

ones. Differences between the noted khachkars are so striking, that considering a technical performance of the above described “Ani” composition on the khachkars and with a view to implement a comparative analysis between XI. century khachkars of Aragatsotn and Kotayk we isolated four groups. The first group of khachkars include those with simple and archaic composition, the second group – khachkars made on a higher technical level and having a complex structure, the third group – khachkars created by Ani masters, and the fourth group – those which compositions typical of XI century involve extraordinary elements as well. So, judging by a relative uniformity of XI cent. khachkar composition in the region of Aragatsotn and Kotayk and by differences in ornamental motifs and their implementation techniques, one may suppose that the major part of khachkars found in the study region was produced by local masters, except a khachkar in Bdjni, which was supposedly created by an Ani master (or masters), who had excellent professional stone carving skills.

The book underpins a comparative analysis of khachkars erected in the studied region of Aragatsotn and Kotayk and dated the end XII - XIV cent. with theoretical justification of principles and features which enable us to speculate about existence of a school in the culture of khachkars. To indicate such principles we referred to such areas of Armenian medieval culture as architecture and miniature, in respect to which the issue had been explored exhaustively. A “school” as a direction or a trend in science, literature and arts means unanimity of views as a whole, integrity and continuity of basic principles and methods, from which a style persistence principle proceeds, i.e. new elements of a structure or décor emerge and are developed on a base of forms shaped earlier.

So, a key notion in definition of “the art school of khachkars” is a style. There exist two approaches to indication of a “style” in architecture and applied arts. The first approach is based on a fact that a style development process has general regularities of a universal and cyclic character. In this respect, one may single out a constructional, compositional and ornamental style. The second approach refers to a “particular”, individual style of a concrete object. A style in its “private” manifestation is determined by the whole set of major features and indicators of the given period of time and the given region which are seen in peculiarities of its functional, constructional and artistic aspect.

We considered all the noted characteristics when indicating a specificity of a regional style of the studied khachkars, emphasizing however a



constructional and artistic aspects of a khachkar which are visualized by volumetric dimensional-architectural solution of a khachkar and its carved composition. The issue of functions is considered in the context of general issues of the culture of khachkars, and the book provides examples of concrete occasions to erect khachkars that are mentioned in epigraphic inscriptions. Also, the book discusses a purpose for which khachkars were produced.

Numerous examples highlighted in the book indicate that a diversity of khachkar compositions dated the end of XII - XIV cent. is based on a synchronous development of two regional khachkar styles: the artistic style of Aragatsotn and the artistic style of Kotayk. The artistic styles of Aragatsotn khachkars are shaped practically simultaneously with a style of khachkars of the central part of Kotayk, and such a process may be divided into two stages. The first stage of formation of a regional style determines a simultaneous development of the architectural form and art composition of khachkars. On the second stage the khachkar composition reaches a peak of development of its structure and for some time remains rather stable, whereas variations occur in the frame of a concrete graphic line.

Collation between khachkars of Aragatsotn dated XII-XIII cent. and those of central regions of Kotayk created in the same period enabled us to conclude that on the initial stage their development ran synchronously and that khachkar styles best seen in carved compositions of that period had been fully shaped by the 20s of XIII cent. A subsequent development of the same composition types is determined by the second stage, which mostly reflects development of a decorative character linked with changes in ornamental line in each concrete style. The second stage of development may be defined as the top flourishing period of medieval culture of khachkars.

Of the artistic type of Aragatsotn typical is a single - “Ashtarak” - type of composition, and the beginning of its formation process is seen in whole range of khachkars created between late XII- early XIII cent. in the region of Ashtarak and Yeghvard; however, one may observe single khachkars of the “Ashtarak” type produced within the same period in Kotayk, too. Today, one may find such khachkars in Aramoos and Jrvezh. Khachkars attributed to the second stage of development – a flourishing period of the Aragatsotni artistic style – are erected in Ashtarak, Yeghvard, Yeghipatroosh, monasteries of Astvatsinkal, Saghmosavank and Hovanavank, and include also “walled” khachkars presently found in Teghenis, Bdjni, Avan, Oshakan and so on.

The artistic style of Aragatsotn was based on traditions of “Ani” khachkar

compositions of XI cent., this being clearly observable on the initial stage of development of the “Ashtarak”-type composition, in which a structure of the “Ani” composition with “Ani”-type palmette with vertical and horizontal leaves, was transferred onto Aragatsotn khachkars in late XII cent. almost without any changes. Development of the Aragatsotn style on XII cent. khachkars is tied with an increase in ornamental motifs, which combine isolated elements of the structure into a single composition, and consequently the Aragatsotn khachkars are dominated by a finely interlaced entire tracery plant ornament, which eventually becomes more abstract.

The artistic style of Kotayk is more diverse by composition types. So, in the central part of Kotayk, in period from the end of XII to XIII cent. the style is represented on khachkars of “Arij” and “Hrazdan” types. The bulk of “Arij” type khachkars comprises those found in the Arij cemetery, from which they take their conditional name. The noted type is typical of khachkars of the central part of Kotayk. A similarity in dimensional and architectural design of Kotayk and Aragatsotn khachkars is obvious.

Khachkars with a “Hrazdan”-type composition are grouped on the territory lengthwise River Hrazdan gorge. Formation of the noted composition types in the frame of a general artistic style of Kotayk rests on traditions of more archaic compositions. A process of development of the noted compositions in XIII century differs from that running in Aragatsotn. There, the ornament covers only the surface of basic elements of a composition, leaving a background space undecorated.

Within the artistic style of Kotayk, one should emphasize a “Geghard”-type composition, too, the development of which starts a little bit later against the other types – in the 20s of XIII cent. It comprises stylistic features of khachkar styles of Kotayk and Aragatsotn.

From a viewpoint of volumetric characteristics of khachkars dated late XII-XIII, emphasized should be such architectural type as “walled” khachkars. Despite a fact that they are found both in Aragatsotn and Kotayk, the research results indicate that the monuments of the walled khachkars in the study region belong to the artistic style of Aragatsotn. So, based on a similarity of dimensional and architectural design and by composition types the khachkars of Aragatsotn and Kotayk dated late XII-XIVcent. were arranged into two stylistic groups. This confirmed a hypothesis that each of the study sites had its unique style. The artistic style of Aragatsotn is visualized by characteristic and above described compositions of “Ashtarak” type, that of Kotayk – by

“Arinj”, “Hrazdan” and “Geghard” types. Artistic styles of khachkars were formed synchronously and in parallel within the same period of time. Often, khachkars with different types of composition were erected adjacently, whereas one of characteristic types of Kotayk – that of “Geghard” comprised the features of the both styles. It is noteworthy that combined composition types, too, are found on a khachkar slab with signs of combination of the both styles. All the factors noted above prove the existence of a single art school of Aragatsotn and Kotayk, which originated in the end of XII cent. and reached its flourishing peak in XIII cent.

Out of a total amount of khachkars survived in the region of Aragatsotn and Kotayk, those dated XV-XVII cent. are relatively few. The area of their spread in the studied region is uneven. The major part of the noted period khachkars has been survived within the bounds of present-day Yerevan: in districts of Arinj, Avan and Kanaker, and towns and settlements in the neighborhood of Yerevan: Ashtarak, Yeghvard, Karpi, Arzni, Aghavnadzor, Bjni, Havoots-Tare and so on. The number of khachkars of XV-XVII cent. steadily decreases depending on a remoteness from Yerevan: the more the distance, the less the amount, and practically there are no such khachkars in remote parts of Aragatsotn and Kotayk. In most cases, the XV-XVII cent. khachkars of Aragatsotn and Kotayk represent only a vertically placed stele on a small pedestal in front of a flat tombstone. A size of khachkar slabs is becoming considerably smaller. Large complexes of family graves with walled khachkars on the territory of Aragatsotn and Kotayk do not overstep the edge of XIV cent., and are not found at the final stage of the culture. Family graveyards dated XV-XVII cent., are considerably simpler and represent a set of small khachkars erected on a single to several pedestals.

In respect to composition one may arrange the khachkars of the final stage of the culture into two groups: the khachkars of XV cent. and those of XVI-XVII cent. Khachkars dated XV cent. exhibit features of composition types and traditions of regional styles. XVI century is marked by a complete vanishing of khachkar traditions and their steady replacement by general principles of development of the culture of khachkars, so those created in XVI-XVII cent. are almost entirely identical. The khachkars of XVI-XVII cent. do not differ depending on the site of their erection, and the style of such khachkars mostly depends on personal taste and qualification of concrete masters rather than on school traditions. In the noted period, the name of a master is often provided on a slab, so, in XVI to XVII cent. one may distinguish the works of such masters

as master Grigor, Hovannes, Hakob, David whose names are mentioned on a part of a khachkar designated for a signature. Noteworthy are the works of two prominent masters – master Kiram and master Melikset, whose khachkars are found even far beyond the limits of the study region and who supposedly could have permanent workshops. The khachkars they created are recognizable by a unique, impressive style of composition and excellence of a stone carving technique. Based on a similarity and uniformity of types of khachkars, one may conclude that in the noted period most of them were created for sale.

By the end of XVII century the culture of khachkars had faded away, whereas khachkars were replaced by high chest- or box-like tombs.

Despite a wide diversity of forms and different principles of composition schemes, the book presents and scientifically grounds that the khachkars of Aragatsotn and Kotayk belong to a single khachkar school. It was the supposition, which our research verified based on a comparative analysis of khachkar compositions and with regard for the time of their creation. Indicating and revealing peculiarities of khachkars that depend on sites of their creation, the research proves a hypothesis, that of a medieval culture of khachkars typical are differences of a regional character i.e. favorite topics, motif or a system of practical techniques shaped due to skills and experience of local masters and passed on from generation to generation, that finally determined a concept of “the art school of khachkars”.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

1. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
2. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
3. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
4. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
5. Зовуни. Фрагмент карниза. Крестная композиция VI в..
6. Ереруйк. Ереруйкская базилика. Крестная композиция V в..
7. Ереруйк. Ереруйкская базилика. Крестная композиция V в..
8. Ереруйк. Ереруйкская базилика. Крестная композиция V в..
9. Ереруйк. Раннехристианская база. Крестная композиция VI-VII в..
10. Ереруйк. Раннехристианская база. Крестная композиция VI-VII в..
11. Ереруйк. Раннехристианская база. Крестная композиция VI-VII в..
12. Ереруйк. Капитель колонны. Крестная композиция VI-VII в..
13. Ереруйк. Капитель колонны. Крестная композиция VI-VII в..
14. Ереруйк. Раннехристианская база. Крестная композиция VI-VII в..
15. Аван. Раннехристианская база. Крестная композиция VI в..
16. Талин. Раннехристианская база. Крестная композиция VII в.
17. Аруч. Раннехристианская база. Крестная композиция VII в.
18. Катнахпюр. Раннехристианская база. Крестная композиция VI-VII в..
19. Апаран. Раннехристианская база. Крестная композиция V-VI в..
20. Апаран. Раннехристианская база. Крестная композиция V-VI в..
21. Апаран. Раннехристианская база. Крестная композиция V-VI в..
22. Апаран. Раннехристианская база. Крестная композиция V-VI в..
23. Ахцк. Крестная композиция V в..
24. Бжни. Раннехристианская стела. Крестная композиция VII в..
25. Алапарс. Церковь Св. Ованеса. Фрагмент креста VII в..
26. Бжни. Фрагмент карниза. Крестная композиция VII в..
27. Аштарак. Аштаракская базилика. Крестная композиция VI в..
28. Апаран. Касахская базилика. Крестная композиция V в..
29. Апаран. Касахская базилика. Крестная композиция V в..
30. Равена. Мавзолей Галлы Пладиции. Мозаика V в..
31. Атени. Церковь Сиони. Крестная композиция VII в..
32. Эчмиадзин. Крестная композиция V в..
33. Аштарак. Аштаракская базилика. Крестная композиция VI в..
34. Бджни. Церковь VII в. Раннехристианская стела VII в..
35. Звартноц. Раннехристианская база с монограммой католикоса Нер-

сеса. 641-662 гг..

36. Гарни. Хачкар царицы Катраниде 879 г..
37. Гарни. Хачкар IX в..
38. Гарни. Хачкар IX в..
39. Гарни. Хачкар IX в..
40. Гарни. Хачкар IX в..
41. Гарни. Хачкар IX в..
42. Гарни. Хачкар IX в..
43. Катнахпюр. Хачкар IX в..
44. Нурнус. Изображение на скале. IX в..
45. Гарни. Хачкар IX в..
46. Арзакан. Хачкар IX в..
47. Даштадем. Хачкары IX в..
48. Раздан. Хачкары IX в..
49. Талин. Хачкар, конец X-XI вв.
50. Талин. Хачкары IX-XI в..
51. Ани. Архитектурный фрагмент XI в..
52. Раздан. Хачкар IX в..
53. Гарни. Хачкар IX-XI в..
54. Авуц Тар. Хачкар 1081 г.
55. Талин. Хачкар 975 г.
56. Гегард. Хачкар IX-XI в..
57. Раздан. Хачкар IX-XI в..
58. Талин. Хачкар, конец X в..
59. Тегер. Хачкар IX в..
60. Раздан. Хачкар IX в..
61. Раздан. Хачкар Капуйт Хач IX в..
62. Раздан. Хачкар IX в..
63. Меградзор. Хачкар X в..
64. Джрарат. Хачкар X в..
65. Масруц Анапат. Хачкар Св. Григор 976 г .
66. Лернанист. Хачкар X в..
67. Бжни. Хачкар X в..
68. Гарни. Хачкар XII-XIII вв..
69. Гарни. Хачкар XII-XIII вв..
70. Лернанист. Хачкар 10 в. в стене церкви Св. Богородицы (1892-1906 гг.).

71. Раздан. Хачкар IX-X вв..
72. Кечарис. Хачкар X в..
73. Мугни. Хачкар 986 г.
74. Меградзор. Хачкар X в..
75. Раздан. Хачкар конца X в..
76. Макраванк. Хачкар 959 г.
77. Аруч. Церковь VII в. Хачкар 973 г.
78. Ани. Хачкар 1001 г. в стене кафедрального собора Св. Богородицы .
79. Ани. Хачкар X-XI вв. в стене церкви Спасителя 1036 г .
80. Мрен. Хачкары XI в..
81. Цахац-Кар. Хачкар 1041 г. .
82. Цахац-Кар. Хачкар 1041 г. .
83. Макраванк. Фрагмент хачкара 1039 г.
84. Макраванк. Фрагмент хачкара 1039 г.
85. Агавнадзор. Хачкар XI в..
86. Агавнадзор. Хачкар XI в..
87. Амберд. Хачкар XI в..
88. Амберд. Хачкар XI в..
89. Амберд. Хачкар XI в..
90. Бюракан. Хачкар XI в..
91. Аруч. Хачкар XI в..
92. Аруч. Хачкар XI в..
93. Аруч. Фрагмент хачкара XI в..
94. Авуц Тар. Хачкар XI в..
95. Аштарак. Хачкар XI в..
96. Нехуциванк. Хачкар XI в..
97. Ошакан. Хачкар XI в.. (находится в музее Эчмиадзина)
98. Ошакан. Фрагмент хачкара XI в..
99. Парпи. Церковь Св. Таркманчаца. Композиция XI в..
100. Парпи. Церковь Св. Таркманчаца. Плита XI в..
101. Парпи. Хачкар XI в..
102. Бжни. Хачкар XI в..
103. Ваанаванк. Хачкар 1081 г.
104. (а, б) Егвард. Хачкары 1160 г. Мастер Вард.
105. Егвард. Надгробие 1160 г. Мастер Вард.
106. Егвард. Хачкар конца XII в..
107. Егвард. Хачкар конца XII в..

108. Егвард. Хачкар конца XII в..
109. Егвард. Хачкар конца XII в..
110. Егвард. Хачкар конца XII в..
111. Арамус. Хачкар 1165 г. Мастер Вард.
112. Джрвеж. Хачкар 1173 г.
113. Аштарак. Хачкар 1184 г. Мастер Саркис.
114. Аштарак. Хачкар конца XII в..
115. Арамус. Надгробие 1161 г. Мастер Вард.
116. Мугни. Фрагмент хачкара. Конец XII в..
117. Егвард. Намогильный комплекс. «Крытые хачкары», конец XII в..
118. Егвард. «Крытые хачкары». Конец XII в. Фрагмент.
119. Аштарак. «Крытые хачкары» XIII в..
120. Егвард. Надпись «Вардан» на постаменте «крытых хачкаров». Конец XII в..
121. Аштарак. Хачкары. В центре – хачкар 1184 г..
122. Егвард. Хачкары XIII в..
123. Египатруш. Хачкары XIII в. Мастер Мхитарич из Ошакана.
124. Ованаванк. Хачкары XIII в..
125. Ованаванк. Притвор 1250 г..
126. Ованаванк. Хачкар XIII в. Фрагмент.
127. Ованаванк. Хачкар на полуколонне с головой Адама. XIII в..
128. Аштарак. Хачкар 1225 г.
129. Аствацынгал. Хачкар у стены патриаршей церкви 1244 г.
130. Тегенис. Фрагмент «крытого хачкара» 1212 (1220) г..
131. Ованаванк. Хачкар XIII в..
132. Аштарак. Хачкар Цак-Хач 1268 г.
133. Ованаванк. «Крытый хачкар» XIII в..
134. Аштарак. Хачкар Цак-Хач 1268 г. Фрагмент
135. Аствацынгал. Фрагмент карниза хачкара XIII в..
136. Егвард. Хачкар XIII в. Фрагмент. Схема эволюции орнаментального мотива.
137. Сагмосаванк. Хачкар XIII в. Фрагмент. Схема эволюции орнаментального мотива.
138. Аштарак. Хачкар XIII в. Фрагмент. Схема эволюции орнаментального мотива.
139. Ованаванк. Хачкар XIII в. Фрагмент. Схема эволюции орнаментального мотива.



140. Аштарак. Хачкар Цак-Хач 1268 г. Фрагмент
141. Аштарак. Хачкар Цак-Хач 1268 г. Фрагмент
142. Аштарак. Хачкар Цак-Хач 1268 г. Фрагмент
143. Канакер. Хачкар Петевана 1265 г. Фрагмент
144. Кош. «Крытый» хачкар XIII в. Фрагмент
145. Канакер. Хачкар Петевана 1265 г..
146. Аван. «Крытый хачкар» 1297 г..
147. Ошакан. «Крытый хачкар» 1265 г..
148. Арзакан. Хачкар XIII в..
149. Бджни. Церковь Св. Богородицы. «Крытый» хачкар XIII в..
150. Агарцин. Хачкар XIII в..
151. Кош. «Крытый хачкар» 1195 г.
152. Кош. «Крытый хачкар», конца XII-XIII вв..
153. Кош. «Крытый хачкар», конца XII в..
154. Кош. Хачкар XIII в..
155. Мастара. Хачкар 1211-1212 гг..
156. Мастара. Хачкар 1211-1212 гг. Фрагмент
157. Сагмосаванк. Хачкары XIII-XIV вв..
158. Мастара. Хачкар 1211-1212 гг. Фрагмент
159. Ариндж. Родовые захоронения. Конец XII в..
160. Ариндж. Хачкар конца XII в..
161. Ариндж. Хачкар конца XII в..
162. Ариндж. Хачкар конца XII в..
163. Ариндж. Хачкар 1181 г..
164. Ариндж. Хачкар конца XII в..
165. Ариндж. Хачкар конца XII в..
166. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
167. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
168. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
169. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
170. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
171. Ариндж. Хачкар конца XII-XIII вв..
172. Ариндж. Хачкар XIII в..
173. Ариндж. Хачкар XIII в..
174. Аван. Хачкар 1204 г.
175. Ариндж. Хачкар XIII в..
176. Ариндж. Хачкар XIII в..

177. Ариндж. Хачкар XIII в..
178. Ариндж. Хачкар XIII в..
179. Ариндж. Хачкар XIII в..
180. Ариндж. Хачкар XIII в..
181. Ариндж. Семейное кладбище. Хачкары 1219 г..
182. Ариндж. Хачкары XIII в..
183. Ариндж. Хачкар 1209 г.
184. Ариндж. Хачкар XIII в..
185. Ариндж. Хачкар XIII в..
186. Егвард. Хачкар XIII в..
187. Арзакан. Хачкар XIII в..
188. Ариндж. Хачкар 1219 г.
189. Ариндж. Хачкар XIII в..
190. Ариндж. Хачкар XIII в..
191. Ариндж. Хачкар XIII в..
192. Ариндж. Хачкар XIII в..
193. Ариндж. Хачкар XIII в..
194. Ариндж. Хачкар XIII в..
195. (а, б, с) Ариндж. Хачкар 1448 г..
196. Меградзор. Хачкар XIII в..
197. Макраванк. Хачкар 1221 г..
198. Макраванк. Хачкар XIII в..
199. Макраванк. Хачкар XIII в..
200. Арзакан. Нехуциванк. Хачкар XIII в..
201. Арзакан. Нехуциванк. Хачкар XIII в..
202. Меградзор. Хачкар XIII в..
203. Меградзор. Хачкар 1224 г.
204. Бджни. Хачкар XIII в..
205. Бджни. Хачкар 1211 г..
206. Бджни. Хачкар 1219 г..
207. Бджни. Хачкар XIII в..
208. Бджни. Хачкар XIII в..
209. Арзакан. Чорутванк. Хачкар 1223 г..
210. Арзакан. Чорутванк. Хачкар XIII в..
211. Нурнус. Хачкар XIII в..
212. Арзакан. Чорутванк. Хачкар XIII в..
213. Эчмиадзин. Хачкар XIII в..

214. Арзакан. Нехуциванк. Хачкар XIII в..
215. (а, б, с) Алапарс. Церковь Св. Ованеса. Хачкары XIII в.. Родник во дворе
216. Алапарс. Хачкар 1275 г..
217. Арзакан. Чорутванк. Хачкар XIII в..
218. Макраванк. Хачкар 1239 г..
219. Макраванк. Хачкары 1259 г..
220. Ошакан. Фрагмент хачкара XIII в..
221. Арзакан. Хачкар XIII в..
222. Меградзор. Хачкар XIII в..
223. Агарцин. Хачкар XIII в..
224. Бджни. Группа хачкаров XIII в..
225. Кечарис. Хачкары XIII в..
226. Гегард. Хачкар XII-XIII вв. стене притвора 1215 г..
227. Гарни. Хачкар XII-XIII вв..
228. Гарни. Хачкар 1196 г..
229. Гарни. Хачкар 1246 г..
230. Гегард. Хачкар 1213 г. Мастера Тимоти и Мхитар
231. Эчмиадзин. Хачкар Григора Хахбакяна 1233 г. Мастер Абел.
232. Гегард. Хачкар XIII в..
233. Эчмиадзин. Фрагмент хачкар Григора Хахбакяня 1233 г..
234. Кечарис. Хачкар князя Проша XIII в. (находится в Государственном Музее Истории).
235. Гегард. Усыпальница Прошянов. Хачкар XIII в..
236. Гегард. Усыпальница Прошянов. Хачкар XIII в..
237. Гегард. Усыпальница Прошянов. Композиция с гербом рода Прошянов XIII в..
238. Гегард. Усыпальница Прошянов. Хачкарная композиция XIII в..
239. Гегард. Усыпальница Прошянов. Хачкарная композиция XIII в.. Фрагмент.
240. Гегард. Усыпальница Прошянов. Хачкарная композиция XIII в.. Фрагмент.
241. Гегард. Компольная композиция в пещерном помещении XIII в.. Мастер Галдзак
242. Гегард. Усыпальница Папака и Рузукан. Хачкары XIII в..
243. Гегард. Рельеф портала над входом в церковь 1215 г..
244. Гегард. Усыпальница Папака и Рузукан. Хачкары XIII в..

245. Гегард. Усыпальница Папака и Рузукан. Хачкар. XIII в..
246. Гегард. Усыпальница Папака и Рузукан. Хачкар XIII в..
247. Гегард. Усыпальница Папака и Рузукан. Хачкар XIII в..
248. Эчмиадзин. Хачкар из Гегарда XIII в..
249. Манкук. Хачкар XIII в..
250. Гегард. Хачкар XIII в..
251. Гегард. Хачкар XIII в..
252. Гегард. Хачкар XIII в.. Мастер Иоганес.
253. Гегард. Хачкар 1230 г.
254. Гегард. Хачкары XIII в..
255. Гегард. Хачкары XIII в..
256. Гегард. Хачкары XIII в..
257. Гегард. Хачкары XIII в..
258. Эчмиадзин. Хачкар из Гегарда. XIII-XIV вв..
259. Нурнус. Хачкар XIII в..
260. Авуц Тар. Хачкар XIII в..
261. Ахчоц. Хачкар XIII в..
262. Ахчоц. Хачкары XIII в..
263. Ахчоц. Хачкары XIII в..
264. Авуц Тар. Хачкар XIII в..
265. Авуц Тар. Хачкар XIII в..
266. Авуц Тар. Хачкар 1476 г.. Мастер Давид.
267. Макраванк. Хачкар XVI в..
268. Ариндж. Хачкар 1455 г. Мастер Аствацатур.
269. Ариндж. Хачкар 1459 г. Мастер Вард.
270. Ариндж. Хачкар XV в. Мастер Галуст.
271. Ариндж. Хачкар 1485 г..
272. Аштарак. Хачкар 1426 г..
273. Ариндж. Хачкар 1424 г. Мастер Аствацатур.
274. (а, б) Ариндж. Хачкар 1461 г.
275. Ариндж. Фрагмент хачкара XV в..
276. Ариндж. Хачкар 1466 г..
277. Ариндж. Хачкар XV в..
278. Ариндж. Хачкар 1451 г.. Мастер Григор.
279. Ариндж. Хачкар 1515 г..
280. Аван. Хачкар 1507 г..
281. Ариндж. Хачкар 1531 г.. Мастер Григор.

282. Ариндж. Хачкар 1598 г. Мастер Давид.
283. Ариндж. Хачкар XVI-XVII вв. Мастер Акоб.
284. Бджни. Хачкар 1580 г. Мастер Меликсет.
285. Канакер. Хачкар 1526 г. Мастер Григор.
286. Канакер. Фрагмент хачкар 1526 г. Мастер Григор.
287. Канакер. Хачкар XVI-XVII вв.. Мастер Кирам.
288. Канакер. Фрагмент хачкара XVI-XVII вв.. Мастер Кирам.
289. Аштарак. Хачкары 1602 г. Мастер Кирам.
290. Дзагаванк. Фрагмент хачкара XVI в..
291. Дзагаванк. Фрагмент хачкара XVI в.. Мастер Ованес.
292. Дзагаванк. Фрагмент хачкара 1599 г..
293. Камарис. Хачкар XVI в.. Мастер Григор.
294. Камарис. Хачкар XVI в.. Мастер Ованес.
295. Арени. Хачкар XVI в..
296. Гарни. Хачкар XVI в..
297. Арени. Фрагмент хачкара XVI в..
298. Ариндж. Фрагмент хачкар 1451 г. Мастер Григор.
299. Канакер. Хачкар 1597 г..

#### **Список схем.**

1. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
2. Парпи. Церковь Циранавор. Крестная композиция V в..
3. Бжни. Раннехристианская стела. Крестная композиция VII в..
4. Бжни. Крестная композиция VII в..
5. Аштарак. Аштаракская базилика. Крестная композиция VI в..
6. Римские катакомбы. Раннехристианское изображение IV в..
7. Талин. Хачкары IX-XI вв..
8. Бжни. Хачкар 1211 г..

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:
2. Առաքելյան Բ., Հայկական պատկերաքանդակը 4-7-րդ դարերում, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1949:
3. Բարխուդարյան Ս., Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1963:
4. Գասպարյան Ռ., Միջնադարյան Առինջ գյուղը և նրա վիմական հուշարձանները // Հանդես ամսօրեայ, 2005:
5. Գրիգորյան Գ., Հայկական վիմագրություն, Չանգակ, Երևան, 2000:
6. Գրիգորյան Գ., Վահանավանք, Երևան, Հայաստան, 1984:
7. Երենյան Ս., Հայաստանը ըստ «Աշխարհացույց»-ի, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963:
8. Կարախանյան Գ., Արամուսի խաչքարի քանդակագործը // ԼՀԳ, 1979, թիվ 6:
9. Կարախանյան Գ., Դիտողություններ 12-րդ դարի երկու հուշարձանկոթողի մասին // ՊԲՀ, 1975, թիվ 4:
10. Հակոբյան Թ., Հայաստանի պատմական աշխարհագրություն, ԵՊՀ հրատ., Երևան 1984:
11. Հասրաթյան Մ., Սարգսյան Չ., Հայաստան: Զրիստոնեական ճարտարապետության 1700 տարին, Երևան, Մուղնի, 2001:
12. Հասրաթյան Մ., Հայկական ճարտարապետության Արցախի դպրոցը, Երևան, ՀԳԱ հրատ., 1992:
13. Հարությունյան Վ., Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, Լույս, 1992:
14. Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976:
15. Հայկական խաչքարեր / Տեքստը Լ. Ազարյանի (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) Լիսբոն, Ereboundi հրատ., 1973:
16. Հովսեփյան Գ., Խաղբակյանք կամ Պոռոշյանք հայոց պատմության մեջ, հ. Ա., Վաղարշապատ, 1928:
17. Հովսեփյան Գ., Խաղբակյանք կամ Պոռոշյանք հայոց պատմության մեջ, հ. Բ. Երուսաղեմ, տպ. Սբ. Յակոբեանց, 1942:
18. Հովսեփյան Գ., Խաղբակյանք կամ Պոռոշյանք հայոց պատմության մեջ, հ. Գ, Նյու Յորք, 1942/3:
19. Ղարիբյան Ի., Հրաշագործ սուրբ Գեղարդը, Երևան, ԵՊՀ հրատ.,

2003:

20. Ղարիբյան Ի., Արծափ-Մեղրաձոր, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2006:
21. Ղարիբյան Ի., Հակոբյան Հ., Բջնիի 2003-2004 թթ. Ուսումնասիրության նախնական արդյունքները /Նյութեր հանրապետական գիտական նստաշրջանի // Հին Հայաստանի մշակույթը, Երևան, 2005:
22. Ղարիբյան Ի., Հակոբյան Հ., Բջնի հնավայրը (ուսումնասիրության նախնական արդյունքները) // Հուշարձան, թիվ Գ, Երևան, 2005:
23. Ղազարեան Ռ., Գրաբարի բառարան, հ. Ա, Բ, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2000, 685 էջ:
24. Ղաֆադարյան Կ., Հովհաննավանքը և նրա արձանագրությունները, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1948:
25. Ղաֆադարյան Կ., Երևան, միջնադարյան հուշարձանները և վիմակական արձանագրությունները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 250 էջ:
26. Մաթևոսյան Կ., Արուճ, Երևան, Հայաստան, 1987:
27. Մնացականյան Ս., Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1960:
28. Մնացականյան Ս., Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982:
29. Շահինյան Ա., Հայաստանի միջնադարյան կոթողային հուշարձանները. 9-13-րդ դարերի խաչքարերը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984:
30. Շահինյան Ա., Կոշի կոթողը և նրա արձանագրությունը // ՊԲՀ, 1968, թիվ 2:
31. Պատմութիւն Սեբեոսի, /Աշխատասիրությամբ Գ.Վ. Աբգարյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979:
32. Պետրոսյան Հ., Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Երևան, Փրինթինֆո, 2008:
33. Պետրոսյան Հ., Աղցքի արքայական դամբարանի խաչային հորինվածքները // ՊԲՀ, 2005, թիվ 1:
34. Պետրոսյան Հ., Հայ միջնադարյան պատկերացումները իդեալական կենսատարածքի և կենսընթացի մասին. աշխարհը որպես այգի // Հանդես ամսօրեայ, 2002:
35. Պետրոսյանց Վ., Նիգ-Ապարանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, Հայաստան, 1988:
36. Պետրոսյանց Վ., Մռավյան գյուղի Աստվածածին եկեղեցին և արձանագրությունները // ՊԲՀ, 1981, թիվ 3:
37. Սաղումյան Ս., Աշտարակ, Երևան, Գիտություն, 1998:
38. Սաղումյան Ս., Համառոտագրությունը հայ վիմագրությանմեջ //

- ԼՀԳ, 1978, թիվ 4:
39. Սաղունյան Ս., Ծածկագրությունը և զարդագրությունը հայ վիմագրերում //ԼՀԳ, 1979, թիվ 9:
  40. Սաղունյան Ս., Նորահայտ վիմագրեր Խաղրակյան տոհմիմասին // ԼՀԳ, 1993, թիվ 9:
  41. Օրմանյան Մ., Ազգապատում, Էջմիածին, Մայր Աթոռ Ս., հ. Ա., 2001:
  42. Аветисян А.Н., Гладзорская школа армянской миниатюры/ Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения/ Ереван, 1961.
  43. Агатангелос, История Армении, Ереван, Наири, 2004.
  44. Акопян Г., Миниатюра Васпуракана XIII-XV вв., Ереван, Матенадаран, 1989.
  45. Аракелян Б.Н., Гарни I. Результаты работ археологической экспедиции Ин-та истории АН Арм ССР 1049-1950 гг., Ереван, 1951.
  46. Асратян М., Армянская архитектура раннего христианства, М., Инкомбук, 2000.
  47. Бабаян Л.О., Социально-экономическая и политическая история Армении в XIII-XIV веках, М., Наука, 1969.
  48. Барская Н.А., Сюжеты и образы древнерусской живописи, М., Просвещение, 1993.
  49. Бартенев И.А., Батажкова В.Н., Очерки истории архитектурных стилей, М., Изо. искусство, 1983.
  50. Беляев Л.А., Христианские Древности, СПб., Алетейя, 2001.
  51. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета, Лондон, б.г.
  52. Вардан Аревелци, Всеобщая история Вардана Великого / Перевод Н. Эмина, М., тип. Лазаревского ин-т восточных языков, 1861.
  53. Варданесова Т.В., О группе хачкаров из Арагацотна-Котайка и начале формирования хачкарных школ (конец XII-XIII вв.) // ИФЖ, 2006, №3.
  54. Варданесова Т.В., Композиционная система хачкаров XVI-XVII вв. на территории Арагацотна и Котайка // Культура древней Армении XIV, Ереван, 2008.
  55. Виппер Б.Р., Введение в историческое изучение искусства, М., Изо. искусство, 1985.
  56. Гарибян И.Г., Варданесова Т.В., К вопросу о датировке хачкаров Меградзора // Вестник Ереванского университета общественных наук, 2008, №1.
  57. Генон Р., Символика креста. М., Прогресс-Традиция, 2004.



58. Дониини А., У истоков христианства, М., Искусство политической литературы, 1989.
59. Дурново Л.А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., Искусство, 1979.
60. Закарая П.П., Памятники восточной Грузии, М., Искусство, 1983.
61. Измайлова Т.А., Армянская миниатюра XI века, М., Искусство, 1979.
62. История Византии / Отв. ред. С.Д. Сказкин, т.1., М., Наука, 1967.
63. Киракос Гандзакечи, История Армении / Перевод с древнеармянского, предисловие и комментарий Л. А. Ханларян / Памятники письменности Востока, М., Наука, 1976.
64. Книга апокрифов, Неканонические Евангелия, М., СПб, ЭКСМО, 2006.
65. Королев К., Энциклопедия символов, знаков, эмблем, М., СПб, ЭКСМО, 2003.
66. Кон-Виннер, История стилей изобразительных искусств, М., ОГИЗ Изд. ГИЗ, 1936.
67. Манандян Я.А., О торговле в городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, Из-во ЕГУ, 1954.
68. Марр Н.Я., Ереруйкская базилика. Армянский храм 5, VI вв. в окрестностях Ани, Ереван, Из-во АН Арм. ССР, 1968.
69. Марр Н.Я., Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, Л.-М., 1934.
70. Марр Н.Я., Сборник притч Вардана, СПб., 1899, ч. 3.
71. Мкртчян Ш., Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха, Ереван, Парберакан, 1989.
72. Орбели И.А., Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена XII-XIII вв. // Записки Восточного отдела Императорского русского археологического общества, 1915, т. 22, вып. 3-4.
73. Ожегов С.И., Словарь русского языка, М., Гос. издат. иностранных и национальных словарей, 1953.
74. Педагогический словарь, т. 2, М., Из-во Акад. педагогических наук, 1960.
75. Петросян Г., Хачкары Арцаха // Армения, 1991, N3.
76. Петросян Г., К интерпретации группы сюжетных рельефов на хачкарах Арцаха // ИФЖ, 1997, N2.
77. Саинян А., Архитектурные памятники Гарни и Гегарда, Ереван, Айастан, 1966.

78. Свирин А.Н., Миниатюра древней Армении, М., Искусство, 1939.
79. Славгородская Л., Тайна Св. Грааля, Ростов, Феникс, 2005.
80. Словарь иностранных слов, М., Русский язык, 1989.
81. Сурина М., Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре, М., Ростов, Центр Мар-1, 2003.
82. Токарский Н.М., По страницам истории Армянской архитектуры, Ереван, Айастан, 1973.
83. Токарский Н.М., Архитектура древней Армении, Ереван, Из-во АН Арм. ССР, 1946.
84. Токарский Н.М., Джрвеж // Археологические раскопки в Армении №8, Ереван, Из-во АН Арм. ССР, 1959
85. Толковый словарь русского языка / ред. Ушакова Д., М., Русский язык, 1940, т. 4.
86. Хаплахчян О.Х., Архитектурные ансамбли Армении, М., Искусство, 1980.
87. Шаракан (Из арм. поэзии V-XV вв.) // Памятники древнеармянской литературы, Ереван, Хорурдаин грох, 1990.
88. Шелов-Коведяев Ф.В., Заметки по греческой эпиграфике Армении // ИФЖ, 1986.
89. Физиолог, Литературные памятники, СПб., Наука, 2002.
90. Фриче В., Социология искусства, Л.-М., Гос. издат., 1930.
91. Якобсон А.Л., Армянские хачкары, Ереван, Айастан, 1986.
92. Якобсон А.Л., Очерки истории зодчества Армении V-XVII вв., Л.-М., Архитектура и градостроительство, 1950.
93. Der Nersessian S., L'Art Armenier, Paris, Arts et M'tiers Graphiques, 1977.
94. Petrosyan H., Symbols of Armenian Identity. The Khachkar or Cross-Stone //Armenian Folk Arts, Culture and Identity, Bloomington and Indianapolis, 2001.
95. Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienne, Kunstverlag Anton Schroll & Co, 1918, bd.1.
96. Thierry J. M., Donabedian P., Les arts Armeniens, Paris, 1987.

Ереванский государственный университет  
Институт Арменоведческих Исследований ЕГУ

Т. В. Варданесова

КУЛЬТУРА ХАЧКАРОВ  
АРАГАЦОТНА И КОТАЙКА  
IX-XVII вв.

Տ. Վ. ՎԱՐԴԱՆԵՍՈՎԱ

ԱՐԱԳԱԾՈՏՆԻ ԵՎ ԿՈՏԱՅՔԻ  
ԽԱՉԳԱՐԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ  
IX-XVII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Компьютерная верстка К. Чалабян  
Редактор А. Хизанцян  
Оформление обложки А. Патваканяна

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Тип. печ. 12 + 44 стр. вкл.  
Тираж 100.

Издательство ЕГУ  
Ереван, 0025, Ал. Манукяна 1