ԼԵՎՈՆ ԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՔԱՆԴԱԿԸ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛЕВОН АЗАРЯН

АРМЯНСКАЯ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1975

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԵՎՈՆ ԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՔԱՆԴԱԿԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1975

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ЛЕВОН АЗАРЯН

АРМЯНСКАЯ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1975

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԵՎՈՆ ԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՔԱՆԴԱԿԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1975

Գրքում քննության է առնվում վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործությունը, որի թեմատիկան արտացոլում է վաղ քրիստոնեական շրջանի ազգային-պատմական ու քաղաքական-գաղափարական իրավիճակը։

Գեղարվեստական ու պատկերագրական ոճաբանական վերլուծության են ենթարկվում կոթող-պատկերաքանդակների և ճարտարապետական հուշարձանների վրա եղած քանդակները։

Առանձին հատված է նվիրված վաղ միջնադարյան գեղագիտական հայացքների զարգացմանը և նրանց դրսևորմանը կոնկրետ քանդակագործական հորինվածքներում։

Ա. 0812 / 703(02)—75 49—73

ԳԼՈՒԽ I

ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Վաղ միջնադարի հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթը միահյուսվելով Առաջավոր Ասիայի քրիստոնյա, և ոչ միայն քրիստոնյա (իմա՝ Սասանյան Պարսկաստան), երկրների կուլտուրայի հետ, հանդիսանում է նախորդ դարերում արդեն ձևավորված ազգային մտածելակերպի զարգացման մի նոր փուլ։ IV—VII դդ. ժամանակաշրջանը հայ ժողովրդի պատմության այն հատվածամասն է, երբ ազգային մշակույթը ակտիվություն ցուցաբերելով ժամանակի պատմա-հասարակական տեղաշարժերի նկատմամբ՝ նոր վերելք էր ապրում։ Անշուշտ, այդ խնդրում որպես նոր և թերևս ժամանակի առումով ավելի առաջադեմ աշխարհայեցողություն, կարևոր դեր է կատարում նաև քրիստոնեությունը։ Սակայն այդ չի նշանակում, թե պետք է անջրպետ ստեղծել քրիստոնեական և նախաքրիստոնեական շրջանների միջև և IV դարից հետո ընկած հայկական մշակույթի նոր բնույթն ամբողջովին կապել քրիստոնեական դավանանքն ընդունելու փաստի հետ։ Քննարկվող ժամանակաշրջանի մշակույթը մի ամբողջականություն ներկայացնող ազգային մտածելակերպի արգասիք է՝ իր պատմության նոր ընթացքի մեջ։ Այս առումով IV—VII դդ. հայկական մշակույթը նախորդ շրջանների մշակույթի շարունակությունը պետք է համարել։ IV—VII դդ. փաստորեն նոր ձևակերպում ստացան ազգային արվեստը բնութագրող այն հատկանշական գծերը, որոնք հնարավորություն տվեցին գեղարվեստորեն մարմնավորելու հայ ժողովրդին վիճակված ողբերգական ու միաժամանակ հերոսապատումներով լի գոյությունը։

* * *

Երկրի հասարակական-քաղաքական զարգացման առումով, IV—VII դարերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ հատկանշվում են ֆեոդալա-նախարարական դասի ուժեղացումով և միասնական, կենտրոնացված պետականության անկումով։ Թագավորական իշխանության՝ ֆեոդալների կենտրոնախույս ձգտումների դեմ մղվող պայքարն ու միասնական, կենտրոնացված պետականությունը պահպանելու բոլոր ձգտումները Հռոմեական-Բյուզանդական կայսրության և Սասանյան Պարսկաստանի եռանդուն ջանքերի շնորհիվ ապարդյուն անցան, և Հայաստանը մասնատվեց այդ երկու հզոր պետությունների միջև։ Բնականաբար, դրան մեծ չափով նպաստեց հայ ֆեոդալների՝ թագավորական իշխանությունից անկախ գոյության համար մղած պայքարը։

428 թ. վերջ տրվեց Արշակունիների թագավորությանը, դրանով իսկ՝ հայկական ինքնուրույն պետականությանը։ Սակայն հարցը չէր սահմանափակվում միայն պետականության վերացումով։ Բյուզանդական կայսրության և Պարսկաստանի միջև կանգնած էր ժամանակի քաղաքականության բարձր մակարդակի հասած մի ժողովուրդ, որի նախապատվությունները հաճախ վճռական դեր էին կատարում հարևան ժողովուրդների՝ մասնավորապես Բյուզանդիայի (իսկ ժամանակին նաև Հռոմի) ու Պարսկաստանի քաղաքական կյանքում։ Ուստի Հայաստանի ու հայերի գոյության հարցը այդ պետությունների համար դառնում է առաջնահերթ խնդիր, իսկ հայ ժողովրդի պայքարը իր քաղաքական ազատության ու հոգևոր մշակույթի պահպանման համար՝ մահու և կենաց հարց։

Կանգնած լինելով ֆիզիկական բնաջնջման կամ ասիմիլյացիայի վտանգի առաջ՝ ժողովրդի մեջ ծավալվեց ազգային ինքնագիտակցության գաղափարը, որը և էական դեր կատարեց միջնադարյան հայկական արվեստի բնույթն ու զարգացման ինքնուրույն ուղիները որոշելու համար։ Ստեղծված պատմական իրադրության պայմաններում ազգային-ազատագրական շարժումներին, մասնավորապես Պարսկաստանի դեմ ծագած զինված ապստամբություններին (450—451, 481—484 թթ. և այլն) զուգահեռ, հայերի համար խոշոր դիմագրավ ուժ էր նաև հոգևոր մշակույթը։ V դարից սկիզբ առած հայկական միջնադարյան գրականությունը որակավորելով որպես «մաքառման գրականություն», Մ. Աբեղյանը գրում է. «Այս նոր գրականությունը, գրավոր դպրությունները, ինքը մի

զենք էր կուլտուրական պայքարի ու մաքառման համար ընդդեմ պարսիկների, ապա հույների և արաբների։ Նույն նպատակին ծառայում էին իսկապես նաև թե քրիստոնեական-կրոնական ոգու և գաղափարախոսության ծավալումը կյանքի մեջ և թե մաքուր կրոնական գրվածքները, քանի որ սրանք էլ, վերջին հաշվով, մաքառելու միջոցներ էին ընդդեմ հեթանոսության-պարսիկների և արաբների, իսկ դավանաբանական երկերը՝ ընդդեմ հույների»[1]։ Գրականության այս դիպուկ բնութագրումը աներկբայորեն կիրառելի է նաև հայկական միջնադարյան հոգևոր մշակույթի մյուս ճյուղերի նկատմամբ։ Իսկապես, մղձավանջային այդ ժամանակներում հայ ժողովուրդն իր փրկությունն ու ինքնուրույնությունը պահպանելու միջոցը տեսնում էր նաև իր հոգևոր կուլտուրայի կենսունակության մեջ։ Այդ պատճառով էլ նվաճողների գերակշռող ռազմական ուժերին նա հակադրեց ժողովրդի ստեղծարար հանճարը և անցնելով պատմության արհավիրքների միջով, հաղթանակով դուրս եկավ ու պահպանեց հոգևոր անկախությունը՝ հաստատելով իր ազգային ինքնուրույնությունը։

Արտաքին նվաճողների դեմ մղած պայքարում ազգային կուլտուրան որպես ինքնապաշտպանության հզոր ուժ ծառայեցնելը (մի հանգամանք, որ կարմիր թելի պես անցնում է հայ ժողովրդի ողջ պատմության ընթացքում և որով էլ հաճախ պայմանավորվել է «հայ» հասկացողության գոյությունը) ինքնին նպաստում էր մշակութային վերելքին ու որոշակի ինքնատիպություն տալիս հայկական արվեստին ու ճարտարապետությանը՝ պայմանավորելով դրանց ոճական առանձնահատկություններն ու գաղափարական բովանդակությունը։

Բացի այդ, հանրահայտ փաստ է, որ ժամանակի ընթացքում չդիմանալով պատմա-հասարակական վիթխարի տեղաշարժերին, շատ ժողովուրդներ կա՛մ իսպառ ոչնչացել են կամ, եթե նույնիսկ պահպանել են իրենց ֆիզիկական գոյությունը, ամբողջապես կորցրել են այն վաղեմի բարձր քաղաքակրթությունը, որը հիմք է հանդիսացել ողջ մարդկության հետագա զարգացման համար (սումերներ, հին եգիպտացիներ և այլն)։ Մինչդեռ կորցնելով թե՛ պետականությունը, թե՛ քաղաքական անկախությունը, հայ ժողովուրդը զարմանալիորեն միշտ էլ կանգնած է եղել ժամանակի ամե-

---

[1] Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք I, Երևան, 1944, էջ 84։

նաբարձր քաղաքակրթության մակարդակի վրա, հարատևել է ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև պահպանել ու զարգացրել է իր ազգային հոգևոր մշակույթը։

Առաջ քաշելով այս հարցը, կարծում ենք հնարավորություն է ստեղծվում արվեստի, ինչպես և ընդհանրապես հայկական մշակույթի առանձնահատկությունների, ազգային ինքնուրույն բնույթի ու ակունքների գաղափարական իմաստը ճիշտ հասկանալու և պատմականորեն ամբողջական պատկերելու, բնորոշելու համար։ Այլապես անհասկանալի է դառնում՝ մի կողմից պետականության անկում և ժողովրդի բնաջնջման ու լիակատար ասիմիլյացիայի վտանգ, մյուս կողմից՝ մաշտոցյան մտքի խոյացում ու դրան հաջորդող գրականություն, պատմագրություն, փիլիսոփայություն, ճարտարապետություն ու մշակութային այլ ճյուղերի աննախընթաց վերելք։ Նույնությամբ անհասկանալի են դառնում նաև հետագա դարերում հայ ժողովրդի մշակութային նվաճումները, երբ սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերի կողքին զանց ենք առնում վերը նշված պրոբլեմը և փորձում ենք դրա բացատրությունը փընտրել միայն և միայն տնտեսական աշխուժացման և պատերազմներից խաղաղ շրջանների անցնելու մեջ։

Հարցին մոտենալով նման տեսանկյունով, այլևս զարմանալի չի թվա պատմիչի այն վկայությունը, թե «... Կարգեցան վաղվաղակի յայնըմհետէ դպրոցք հօտին ուսմանց. բաղմացան դասք գրչաց, ելևելս առնելով զմիմենամբք. զարդարեցան պաշտամունք սուրբ եկեղեցւոյ... Պայծառացան եկեղեցիք (որոնք և մշակութային խոշոր օջախներ էին—Լ. Ա.). շուք առին վկայարանք սրբոց, միշտ ծաղկելով ի նոսա ուխտ կտակարանաց ընծայիւք...»[2]։ Իսկ Մովսես Խորենացու հանրահայտ խոսքերը կհնչեն որպես ընդհանուր բնաբան հայ մշակույթի պատմության համարյա բոլոր ժամանակների համար. «Զի թէպէտ և եմք ածու փոքր, և թուով յոյժ ընդ փոքու սահմանեալ, և՛ զօրութեամբ տկար և ընդ այլով յոլով անգամ նուաճեալ թագաւորութեամբ՝ սակայն բազում գործք արութեան գտանին գործեալ և ի մերում յաշխարհիս, և արժանի զրոյ յիշատակի...»[3]. և այլն։

[2] «Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1907, էջ 35—36։

[3] «Մովսէսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց», Տփխիս, 1913, էջ 10 (ընդգծումը մերն է—Լ. Ա.)։

* * *

IV դարը հայ ժողովրդի պատմության մեջ նշանավորվում է նաև քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն հաստատելու փաստով։ Սակայն IV դարը այն սահմանագլուխը չէ, երբ քրիստոնեության գաղափարները թափանցում են Հայաստան։ Հանրահայտ պատմական փաստ է, որ Հայաստանում քրիստոնեական դավանանքը վաղուց արդեն մուտք էր գործել ժողովրդի որոշ խավերի մեջ[4]։ Սոցիալ-քաղաքական զարգացման իր առաջընթացում Հայաստանը թերևս առաջին երկրներից էր, որտեղ III—IV դդ. ստեղծված հասարակական հարաբերությունների գաղափարական հիմնավորումը դարձել էր պատմական անհրաժեշտություն։ Ավելին, IV դարի սկզբներին քրիստոնեությունը ձեռք էր բերել իրավական-հասարակական այնպիսի ուժ, որ աղանդավորական շարժումների (Սեբաստիայի «հերետիկոսները» Եվտաթեոս Սեբաստացու գլխավորությամբ, Մծղնե, Բորբորիտոն, անապատականներ և այլն) պատճառ դարձավ[5]։

Այդ բոլորի հետ մեկտեղ, հայ ժողովրդի պատմության ընթացքը ցույց է տալիս, որ քրիստոնեությունը Հայաստանում, իսկ առավելապես լուսավորչական եկեղեցին, սկսած դեռ IV դարից ստանում է քաղաքական նոր նշանակություն։ Պարսկաստանի և Բյուզանդական կայսրության դեմ մղվող պայքարում առաջ եկավ գաղափարական մի հզոր ուժ ևս, որը ժողովրդին համախմբելու և ազգային ինքնագիտակցության բերելու գործում հսկայական դեր կատարեց։ Իր այս համաժողովրդական քաղաքական բնույթով հայկական եկեղեցին տարբերվեց մյուս քրիստոնեական ժողովուրդների եկեղեցիներից։ Սերտորեն կապված լինելով ընդհանրապես ժողովրդի պատմական բախտի հետ՝ հայկական եկեղեցին կատարել է բավականին աշխարհիկ՝ պետական-քաղաքական և լուսավորական դեր։ Թերևս այս հանգամանքը մեծապես նպաստեց այն բանին, որ Քաղկեդոնի եկեղեցական ժողովից հետո, 451 թ., հայկական եկեղեցին անջատվեց բյուզանդական «ուղղափառ» եկեղեցուց, իրեն հռչակելով ինքնուրույն և «առաքելական»։

[4] Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին եւ իր պատմութիւնը..., Կոստանդնուպոլիս, 1912, էջ 21—24։

[5] Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Փոքր Հայքի սոցիալական շարժումների պատմությունից (IV դ.), Երևան, 1951։ Ե. Գ. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Երևան, 1968։

Եկեղեցու համազգային-քաղաքական նշանակությունը Հայաստանում ավելի է բարձրանում պետականության (Արշակունիների) անկումից հետո։ Պատահական չէ, որ Պարսկաստանի նվաճողական քաղաքականության դեմ մղվող պայքարը հանդես էր գալիս կրոնի քողի տակ։ Եվ շատ հաճախ ապստամբ հայերի ռազմական պարտությունը կամ կախյալ վիճակը որոշիչը չէր ժողովրդի ազգային գոյությունը պահպանելու գործում։ 451 թ. Ավարայրի ճակատամարտի վախճանը Հայաստանի ռազմական ուժերի ֆիզիկական պարտությունն էր միայն։ Այս, ինչպես և հետագայում փոփոխական հաջողություններով վարած պատերազմները, իրենց դյուցազնական հերոսապատումներով, հայ ժողովրդի հետագա գոյության համար մղվող դարավոր պայքարում հսկայական բարոյական խթան հանդիսացան։ Ուշագրավ է, որ Եղիշեն այսպես է բնութագրում Վարդանանց պատերազմի մասնակից իշխանների միաբանությունը. «...Զի ոչ եթէ մարմնական համարէին զկռիւն,— գրում է նա,— այլ հոգևոր առաքինութեան, ցանկային մահակից լինել քաջ նահատակացն»[6]։ Բացի այդ, եթե Պարսկաստանի դեմ ծագած ապստամբությունները ստանում էին Հայաստանում բռնի ներմուծվող զրադաշտական կրոնի դեմ մղվող պայքարի ու քրիստոնեական հավատի պահպանման գունավորում, ապա Բյուզանդական կայսրության ոտնձգությունների դեմ օգտագործվեցին կրոնադավանաբանական վեճերը։

Քրիստոնեության հասարակական-քաղաքական նման դերը, Հայաստանում պետք է որ իր կնիքը դներ նաև զարգացող մշակույթի ու արվեստի վրա։ Իսկ երբ նկատի ենք առնում նաև հայ գրերի գյուտն ու ազգային լեզվով ինքնուրույն գիր ու դրականություն ստեղծելու փաստը (որը, կապված լինելով քրիստոնեության տարածման հետ, իր վերջնական նպատակով դարձյալ ազգային անկախության գաղափարն էր հետապնդում) և դրան հաջորդող մշակութային հսկայական վերելքը, միանգամայն հասկանալի է դառնում IV—VII դդ. Հայաստանում տեղի ունեցած պատմա-հասարակական և բուն ազգային-ժողովրդական նշանակություն ունեցող իրադարձությունները պարզաբանող հիմնական գործոնների իմաստը։

Համաձայն 484 թ. կնքած պայմանագրի հայերը, փաստորեն, պահպանեցին իրենց քաղաքական ինքնուրույնությունը, իսկ քրիստոնեությունը Հայաստանում Պարսկաստանի կողմից ճանաչվեց որպես պետական կրոն։ Տնտեսական ու մշակութային բարգավաճման համար Հայաստանում ստեղծվեցին որոշ նախապայմաններ։

Նշված պատմա-հասարակական իրադրությունները կարևորագույն գործոններ հանդիսացան վաղ միջնադարի հայկական արվեստի հետագա զարգացման համար և կողմնորոշեցին նրա բնույթն ու ոճական ինքնատիպությունը։

Անկախության համար մղած հերոսական պայքարը հայ ժողովրդի մեջ ծնում ու հոգեբանորեն մարմնավորում է այն էպիկական-մոնումենտալ մտածելակերպն ու պատմա-հասարակական երևույթների հերոսական ըմբռնումները, որոնք արտացոլվում են ժողովրդական էպիկական զրույցներում մի կողմից և արվեստի ու ճարտարապետության մեջ՝ մյուս կողմից։ Ավելին, Մեսրոպ Մաշտոցից հետո զարգացած հայ մատենագրությունը սոսկ հասարակական այս կամ այն խավի գաղափարախոսությունը կամ ժամանակի պատմական փաստագրությունը չէ։ Այն դարձել է դյուցազնական-առասպելական մտածողության դրսևորում նույնիսկ այն դեպքերում, երբ կերպագծվում են ժամանակակից գործիչները։ Այդպիսի դյուցազնական կերպար է, օրինակ, Տրդատը Ագաթանգեղոսի նկարագրությամբ[7], Կորյունի Մաշտոցն ու Եղիշեի Վարդանը։ Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը», ըստ էության, հայ ժողովրդի գոյավիճակի մոնումենտալ-էպիկական շնչով տոգորված պատմա-գեղարվեստական նկարագիրն է։ Խորենացին ժողովրդի պատմությունը դիտում է իր պատմական շաղկապվածության մեջ, հավասարապես ընդգծում հեթանոսական ու քրիստոնեական շրջանների դյուցազնական-առասպելական կողմերը։ Ընդ որում, նրան «չէր տատամսեցնում այն, որ իր փառաբանած հերոսները քրիստոնյա չեն եղել, որ նա հայրենասիրական հպարտությամբ հիշում է հին հեթանոս վիպական հերոսներին, արի ու քաջ տղամարդկանց, որ նա արտահայտիչն էր դառնում աշխարհիկ իդեոլոգիայի»[8]։

Այս ամենով էլ, ահա, պայմանավորվում է հայկական արվեստի ու ճարտարապետության հատկանշական այն հիմնական գծերից մեկը, որը, իր տարբերիչ հատկություններով, դրսևորվում է մի ընդհանուր ոճի, այն է՝ մոնումենտալության մեջ։ Հենքում

---

[6] Եղիշէի Վասն վարդանայ և հայոց պատերազմին, Երևան, 1957, էջ 100։

[7] Տե՛ս Ագաթանգեղայ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 390։

[8] Մ. Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 284—285։

ունենալով ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարները, միջնադարյան հայկական արվեստն ու ճարտարապետությունը, ի սկզբանե իրենց մոնումենտալ ձևերի մեջ մարմնավորեցին ժողովրդի ընդդիմագրավ ոգու ողջ էությունը, վերարտադրելով մոնումենտալ-էպիկական այն հզոր ուժը, որը հետագայում էլ մնաց որպես հայ մշակույթը բնութագրող հիմնական առանձնահատկություններից մեկը: *Ազգային մշակույթին բնորոշ այս տենդենցները արտակարգ կենսունակություն ցուցաբերեցին և հարատևեցին մինչև նորագույն ժամանակները։*

ԳԼՈՒԽ II

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ

Մինչ քրիստոնեության հաստատվելը հայկական մշակույթը զերծ չէր հելլենիզմի ազդեցությունից։ Սակայն, չնայած նյութերի սակավությանն ու եղածի անհրաժեշտ չափով ուսումնասիրված չլինելուն, կարելի է ասել, որ հելլենիստական կուլտուրան Հայաստանում չունեցավ այն դերը, ինչ Մերձավոր Արևելքում։ «Հելլենիզմը», որպես Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքներից հետո զարգացած կուլտուրայի բնորոշում, Հայաստանում, ի տարբերություն Արևելքի մյուս երկրների, չդարձավ ժողովրդի պատմության մի ամբողջական հատվածամասի մշակութային հատկանիշ[1]։

Գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները, որոնք զանազան առիթներով շոշափել են նախաքրիստոնեական շրջանի հայկական մշակույթի հարցերը, թեպետ նշել են «հայկական հելլենիզմի» ինքնատիպ լինելը, բայց հելլենիզմի մասնակի արտահայտությունները բարձրացրել են տեղական ազգային կուլտուրայի մակարդակի։ Այդպիսով, հայ ժողովրդի պատմության մի հատվածամասի (մոտ ութ դար) ողջ մշակույթը զրկվել է ինքնատիպությունից, դարձել է կախյալ ու դրսից ներմուծված մի երևույթ։ Ավելին, հունական արվեստի, որպես կատարելություն, ու «հելլենիզմ» հասկացողության մասին եղած պատկերացումներն այնքան կարծրացած ու միակողմանի են եղել, որ դարձել են բոլոր ժամանակների արվեստը գնա-

[1] *Հելլենիզմի պրոբլեմը Հայաստանում կարիք ունի շատ ավելի ծավալուն ուսումնասիրության, որը կընդգրկի մշակութային բոլոր բնագավառները։ Պրոբլեմի վերջնական լուծման համար, անշուշտ, մեծ նշանակություն կունենան և նոր խոսք կասեն հնագիտական հետագա հայտնագործությունները։ Առայժմ մենք հարցին մոտենում ենք միայն վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործության առնչությամբ՝ հաշվի առնելով հետագայում որոշ դրույթների վերանայման հնարավորությունը։*

հատելու չափանիշ։ Եթե հուշարձանը չի համապատասխանում հելլեն (դասական, անտիկ հունական) արվեստի գեղագիտական նորմաներին, ապա այն որակավորվում էր «պրիմիտիվ», «անարվեստ», «արխաիկ» էպիտետներով։ Հարցի նման լուծումը հանգեցնում է արվեստի արժեքների գնահատմանը՝ ճաշակի տեսակետից և անտեսում այն կարևոր սկզբունքը՝ ըստ որի ոճավորումը արվեստում դեռ «արխաիկ» ու «պրիմիտիվ» (բացասական ըմբռնմամբ) լինելու նշան չէ և որ ոճավորումն ու ոճական ինքնատիպությունը որոշակի գեղագիտական կոնցեպցիայի դրսևորման արդասիք է և ոչ թե արվեստի ցածր որակի արտահայտություն։

Նշենք նաև, որ նման կանխակալ մտածողությունը խանգարել է նաև հուշարձանների ու պեղումների ժամանակ հայտնաբերված նյութերի ճիշտ թվագրմանը։

Լոնդոնի թանգարանում պահպանվող Անահիտ աստվածուհու գլուխը համարվող պղնձաձույլ քանդակը, Գառնիի հայտնի տաճարը ու խճապատակերը, Վաղարշապատում ու Գառնիում գտնված քանդակների բեկորները և, վերջապես, այն փաստը, որ Արտավազդ Բ-ն հունարեն լեզվով ողբերգություններ ու կատակերգություններ էր գրում, ինչպես և մատենագիրների (Ագաթանգեղոս, Փավստոս Բուզանդ, Զենոբ Գլակ, Մովսես Խորենացի և այլն) մոտ հիշատակված գրավոր տեղեկությունները առավելապես կապվում են ժամանակի հունա-հռոմեական արվեստի հետ, ուստի և բավական չեն առաջ քաշած խնդրի վերջնական լուծման համար։

Հայաստանի պատմության թանգարանում պահպանվում են մի շարք քանդակներ (գլուխներ), որոնք աներկբայորեն կարելի է նախաքրիստոնեական շրջանի տեղական աշխատանքներ համարել։ Այդ քանդակները հայտնաբերվել են Դվինում, Լուսակերտում, Կարմիր Բլուրում և այլուր։ Եթե մինչև հիմա դրանք վերջնականապես ուսումնասիրված չեն և պարզ չէ դրանց ստույգ ժամանակաշրջանը, ապա մի բան պարզ է, որ դրանք ոչ միայն հայ ժողովրդի կազմավորման հնագույն շրջաններին են վերաբերում, այլև ոչինչ ընդհանուր չունեն հելլենիզմի հետ[2]։

[2] Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 251—254, պտկ. 232, 233։ А. А. Мартиросян. Идолы из раскопок Кармир-Блура («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 2, էջ 123—126)։

Այս կապակցությամբ ավելի հարուստ նյութ և ամբողջական ուսումնասիրություն է հրապարակել Բ. Առաքելյանը. «Քանդակագործությունը հին Հայաստանում (VI դ. մ.թ.ա.—III դ. մ.թ.)» խորագիրը կրող հոդվածում («Պատմա-

Հայաստանում եղած հելլենիստական արձանները, ըստ պատմիչների վկայությունների, համարյա առանց բացառության, բերված են այլ վայրերից (Հելլադայից, Փոքր Ասիայից, Պերգամայից, Միջագետքից ու Պոնտոսից) որպես պատերազմական ավար կամ թագավորական պարգև, ուստի և օտար ծագում ունեն։ Ավելին, Մովսես Խորենացին որոշակիորեն նշում է, որ հռոմեական կառավարիչները Օգոստոս կայսրի հրամանով «Վասն որոյ և ի Հայս առաքեալ գործակալք Հռոմայեցւոց, բերելով զպատկերն Աւգոստոսի կայսեր, կանգնեցին յամենայն մեհեանս։ Զայսու ժամանակաւ լինի ծնեալ Փրկիչն մեր Յիսուս Քրիստոս որդի Աստծոյ»[3]։ Խորենացին հիշատակում է նաև երկու քանդակագործների անուններ, որոնց կերտած Հերակլեսի արձանը Արտեմիդի և Ապոլլոնի պղնձաձույլ ու ոսկեզօծ արձանների հետ Արտաշեսը բերել է տվել Հայաստան. «Եւ գտեալ (Արտաշեսը—Լ. Ա.) յԱսիայ պղնձաձոյլ ոսկեզօծ պատկերս զԱրտեմիդեայ և զՀերակլեայ և զԱպողոնի, տայ բերել յաշխարհս մեր, զի կանգնեսցին յԱրմաւիր։ Զոր առեալ քրմապետացն, որ էին յազգէ Վահունեաց, զԱպողոնին և զԱրտեմիդայն կանգնեցին յԱրմաւիր. իսկ զՀերակլեայն զառնապատկերն, որ արարեալ էր ի Սկիւղեայ և ի Դիպինոսէ կրետացւոյ, զՎահագն իւրեանց վարկանելով նախնի՝ կանգնեցին ի Տարօն յիւրեանց սեպհական գիւղն յԱշտիշատ, յետ մահուանն Արտաշիսի»[4]։ Նշենք, որ Խորենացին շեշտում է, թե Հերակլեսի պատկերը (քանդակը) իրենց նախնի Վահագնը համարելով՝ կանգնեցրին Տարոնում։

Գրավոր աղբյուրներում միշտ էլ ընդգծված ձևով նշվում է արձանի կամ կուռքի ուրիշ երկրից բերված լինելու և ուրիշ հավատի պատկանելու հանգամանքը[5]։ Պատմիչների վկայություններից պարզ

բանասիրական հանդես», 1969, № 1, էջ 43—68)։ Ըստ ոճական առանձնահատկությունների քանդակները բաժանելով 5 հիմնական խմբի, տալիս է դրանց ժամանակագրական, հավանաբար ճիշտ, դասակարգումը։ Բ. Առաքելյանի հրապարակած նյութը և հարուստ մատենագրական փաստարկումները, ըստ էության տեղական սովորույթների կայունության լավագույն վկայություններն են։

[3] Խորենացի, նշվ. աշխ., էջ 143։

[4] Նույն տեղում, էջ 122։

Սկիւղեսը և Դիպինոսը նշանավոր հույն քանդակագործներ են եղել Կիպրոսում և աշխատել են VI դ. մ. թ. ա., տե՛ս Խորենացու «Պատմության», Ս. Մալխասյանի աշխարհաբար թարգմանության (Երևան, 1940) էջ 288-ի 139-րդ ծանոթագրությունը։

[5] Ընդհանրապես ոչ տեղական քանդակների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի առումով ուշագրավ է Խորենացու հիշատակած արձանների հետագա բախ-

թանոսական քաղաքակրթության որոշ սկզբունքներ, տոներ, ծեսեր, պաշտամունքի վայրեր և այլն։ Եզակի չեն այն դեպքերը, երբ հեթանոսական հուշարձանները (կոթող, տաճար և այլն) սրբագործվելով՝ վերածվել են քրիստոնեական պաշտամունքի օբյեկտի[9]։

Բազմաթիվ փաստերով կարելի է ցույց տալ, որ հեթանոսական շրջանի հուշարձանների զգալի մասը ժողովրդի մեջ պահպանվել են որպես քրիստոնեական պաշտամունքի վայրեր։ Այդ հուշարձանները, կորցնելով իրենց նախնական բովանդակությունը, բայց ըստ էության հանդիսանալով ժողովրդի դարավոր մտածելակերպի արգասիք, նոր՝ քրիստոնեական շրջանին են փոխանցում դարերի ընթացքում մշակված ոճական ու գեղագիտական սկզբունքները։

Հնավանդ սովորությունների հարատևությանը նպաստեց նաև այն, որ նախկին դավանանքը դեռ երկար ժամանակ պահպանվում էր (երբեմն գաղտնի) ժողովրդի որոշ շրջաններում։ Փավստոս Բուզանդը վկայում է, որ «Զհնութիւն կռապաշտութեան հեթանոսութեան զնոյն սովորութիւն մինչև ցայնժամ ևս (Տրդատի մահվանից հետո—Լ. Ա.) ունեին գաղտնի»։ Հնագույն պաշտամունքի վայրերը իրենց նշանակությունը պահպանել էին ոչ միայն հասարակ ժողովրդի շրջաններում, այլև «Քանզի այնպէս իսկ սովոր էին եպիսկոպոսապետքն Հայոց, հանդերձ թագաւորքն և մեծամեծօքն, նախարարօքն աշխարհախումբ բազմութեամբք պատուել զնոյն տեղիս, որ յառաջ էին տեղիսք պատկերաց կռոցն, և ապա յանուն աստուածութեանն սրբեցան, և եղեն տուն աղօթից և տեղի ուխտից ամենայն ումեք»[10]։ Փավստոսը վկայում է նաև, թե Վրթանես կաթողիկոսը (Գրիգոր Լուսավորչի ավագ որդին ու հաջորդը) հատակապես ուխտ է գնում Տարոն, որը նախկինում հայտնի էր որպես կռապաշտության խոշոր կենտրոն[11]։

Հեթանոսական պաշտամունքի վայրը և տոնը քրիստոնեականի վերածելու մասին է վկայում նաև Ագաթանգեղոսը։ Գրիգոր Լուսավորիչը Բագավանում հեթանոսական Ամանորի (Նոր տարվա) տոնակատարությունը վերափոխում է քրիստոնեականի, ձոնելով Հովհաննես Մկրտչին ու սուրբ Աթանագենեսին[12]։

Եվ, վերջապես, հեթանոսական «վարդավառ» տոնը, որը նվիրված է եղել Աստղիկ դիցուհուն, ըստ Վանական Վարդապետի (XIII դ.) վկայության Գրիգոր Լուսավորիչը վերափոխել է Քրիստոսի պայծառակերպության տոնակատարության։ Բայց այդ այնքան մտացածին է եղել, որ, հավանաբար, շուտով մոռացվել է ու մինչև մեր օրերն էլ այդ տոնը կատարվում է իր նախնական, հեթանոսական պաճուճավորմամբ[13]։

Թողնելով մասնագետներին քննելու լեզվաբանական ստուգաբանությունների հավաստիության հարցը, կարելի է նշել նաև այն հանգամանքը, որ հայերենում պահպանվել են պաշտամունքային նշանակություն ունեցող մի քանի բառեր, որոնք իրենց ծագումով սերվում են դեռ հեթերենից ու մինչև մեր օրերը չեն կորցրել իրենց նախնական իմաստը[14]։ Գր. Ղափանցյանը ցույց է տալիս հայկական հեթանոս շրջանի վեց աստվածություններ, որոնք ծագումով սերտորեն կապված են հեթիթական (իմա՝ փոքրասիական) պանթեոնի հետ, և իրավացիորեն նշում է, թե նման պաշտամունքային կապը, որպես հնագույն շրջանի ծագումնաբանության (սուբստրատի) արտահայտություն, պատմական խոշոր նշանակություն ունի[15]։

Եթե լեզվի մեջ չկորցնելով իրենց նախնական պաշտամունքային հիմնական իմաստը, փոխանցվում են առանձին բառեր, իսկ դիցաբանական պանթեոնում մասնակի ձևափոխումներով պահպանվում են աստվածներն ու նրանց անունները, ապա, անկախ

[9] Հայաստանի շրջաններում մինչև հիմա էլ հանդիպում են մենհիրներ, որոնց վրա քանդակված են խաչեր և ժամանակին վեր են ածվել քրիստոնեական կոթողների (Մարալիկի շրջանի Սառնաղբյուր գյուղում, որտեղ ամենավաղ շրջանից ջրի պաշտամունքի կենտրոն է եղել և մինչև մեր օրերը վարդավառի մեծ տոնակատարություն է լինում)։ Վանի ս. Պողոս եկեղեցում սեպագիր արձանագրությամբ մի կոթողի վրա հետագայում (հավանաբար 970 թ.) խաչեր են քանդակել և վեր են ածել խաչքարի (H. E. Vrouyr, Inscription ourarteennes et annales des roi d'ássyrie p. 6a)։ Ստամբուլի թանգարանում պահպանվում է հեթական պատկերագիր մի գերեզմանաքար, որի վրա դարձյալ խաչեր են քանդակված և, անշուշտ, քրիստոնեական շրջանում այն ընդունվել է որպես խաչքար (Ն. Մառիհրոսյան, Խարբերդի շրջանը հայոց հնագույն օրրանը, 1957, էջ 13)։ Վերջապես ուշագրավ փաստ է, որ Ավանի եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի համար օգտագործված է «վիշապ» քար։

[10] Փավստոսի Բուզանդացուց Պատմութիւն հայոց, 1912, Թիֆլիս, էջ 12 (ընդգծումը մերն է)։

[11] Նույն տեղում։

[12] Տե՛ս Ագաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 422։

[13] Վանական Վարդապետի տեքստը տե՛ս Լ. Խաչիկյանի հրապարակմամբ «Գիտական նյութերի ժողովածու», Հայկական ՍՍՀ ժողկոմսովետին կից պետ. ձեռագրատուն (Մատենադարան), 1941, 1-ին։

[14] Гр. Капанцян. Хеттские боги у армян, Ереван, 1940, Նույնի Հայոց լեզվի պատմություն, Երևան, 1961։

[15] Гр. Капанцян, Хеттские боги у армян, стр. 9—24.

կոնկրետ նյութի (արվեստի հուշարձանների) բացակայությունից, հնարավորություն է ստեղծվում ավելի համարձակ ենթադրություններ անելու այն մասին, որ արվեստում նույնպես պահպանվել են հնագույն մտածելակերպի մնացորդներ։ Այն պետք է հասկանալ ո՛չ միայն թեմայի ու բովանդակության իմաստով։

Թեման և բովանդակությունը որպես պատմականորեն շարժուն երևույթներ, ենթակա են փոփոխման։ Մինչդեռ ոճական ու ձևաբանական այն սկզբունքները, որոնք էությամբ տվյալ ժողովրդի մտածելակերպի ու հոգեբանության արտահայտությունն են, շատ ավելի կենսունակ են ու հարատև, քան պատմա-քաղաքական հարաբերությունների հետևանքով դրսից ներմուծված տարրերը։ Զգադարելով նաև պատմական կատեգորիա լինելուց (ունենալով իր պատմական զարգացումը), հանդիսանալով ամբողջ ժողովրդի՝ պատմականորեն պայմանավորված ազգային մտածելակերպի արգասիք, ոճը դառնում է օբյեկտիվ երևույթ ու ստանում համազգային, ժողովրդական նշանակություն՝ սահմանագծվելով մյուս ժողովուրդների թե՛ մտածելակերպից և թե՛ վերջինիս արտահայտություններից։ Ձևաբանական, ոճական ու գեղագիտական համազգային պատկերացումները ժողովրդի հոգեբանության արգասիք են նաև, ուստի հարատևում են իր իսկ՝ ժողովրդի հետ, քանի դեռ վերջինս պահպանում է իր հոգեկան անկախությունը։ Որոշակի ազգային (ժողովրդական) ոճը որպես տվյալ ժողովրդի հոգեբանության դրսևորման միջոց, չկորցնելով իր ակտիվությունը պատմական երևույթների նկատմամբ, կենսունակ է մնում ժողովրդի մտածելակերպի մեջ՝ դրանով իսկ հիմնական գործոն հանդիսանում այդ ժողովրդի արվեստի ընդհանուր բնույթը որոշելու համար[16]։

Վերը շարադրածն արդեն հնարավորություն է տալիս եզրակացնելու, թե միջնադարյան հայկական արվեստում պետք է որ հարատևեին նաև հեթանոսական շրջանի ոճական ու գեղագիտական սկզբունքները։ Նկատի ունենալով այս, ինչպես և մատենագրական աղբյուրներն ու, մանավանդ, պահպանված հուշարձանները, գալիս ենք այն եզրակացության, որ նախաքրիստոնեական Հայաստանում զարգացած է եղել ինքնատիպ մի արվեստ, որը հանդիսանալով պատմա-հասարակական միավորում ներկայացնող մի ամբողջական ժողովրդի մտածելակերպի արտահայտու-

[16] Այստեղից էլ անընդունելի է դառնում նաև, թե հելլենիստական կուլտուրան Հայաստանում վերնախավի կուլտուրա էր, որ այն տարածվում էր պալատական ու բարձրաստիճան շրջաններում և այլն։

թյուն, սերելով ամենահնագույն շրջաններից, հայ ժողովրդի կուլտուր-պատմական զարգացման մեջ ունեցավ որոշակի տեղ ու նշանակություն։

Հենվելով քրիստոնեական ամենավաղ շրջանի հայկական հուշարձանների ոճական ու գեղագիտական սկզբունքների վրա և հետադարձ կատարելով դեպի նախորդ (հեթանոսական) շրջանները, համոզվում ենք, որ հելլենիզմը Հայաստանում երբեք էլ չի ունեցել համազգային, համաժողովրդական նշանակություն։

Այս կապակցությամբ առաջին հերթին ուշագրավ են Լենինականի շրջանի Դարբանդ և Հացիկ (Թոփառլու) գյուղերի միջև Թ. Թորամանյանի հայտնաբերած կոթողների բեկորները։ Դրանցից հատկապես երկուսը (այժմ Դվինի թանգարանում) Թ. Թորամանյանն ու Դ. Հովսեփյանը հեթանոսական են համարում[17] (պտկ. 1, 2)։

Դարբանդի կոթողների քանդակների հիմնական հետաքրքրությունը (քանի որ բովանդակությունը չի վերծանվում) կատարողական ու ոճական սկզբունքների մեջ է, որոնք իրենց հերթին վկայում են հուշարձանի հնության մասին։ Դրանք դրսևորվել են գծա-

[17] Տե՛ս Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1941, հ. 1, էջ 40, հ. 2, էջ 126, 212—214։ Թ. Թորամանյանը վկայում է նաև նույն վայրում գտնված մեկ այլ կոթողի մասին, որի վրա քանդակված են եղել դաղանագլուխ մարդակերպ հեթանոսական հրեշներ և կնոջ ֆիգուր։ Նա Դարբանդ գյուղի շրջապատում նշում է նաև նախաքրիստոնեական բերդի ավերակներ։ Դ. Հովսեփյան, Նիութեր և ուսումնասիրություններ..., պրակ Գ, էջ 53—54։ Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ., Երևան, 1949, էջ 43—45։ Բ. Առաքելյանը գտնում է, որ այդ կոթողները վերաբերում են քրիստոնեական ժամանակաշրջանին։ Նա քանդակներում դիտում է նաև խողագլուխ ֆիգուր(՞) և քանդակված խաչ։ Մենք կոթողները տեսանք Դվինում։ Մանրամասն քննել ենք նաև գտնված վայրը։ Այդ կոթողների վրա քանդակված խաչ և խողագլուխ ֆիգուր չկա։ Թերևս Բ. Առաքելյանը նկատի ունի ֆիգուրներից մեկի եղջված դեմքը, որը և ընդունել է որպես խողագլուխ մարդ։ Կոթողների գտնված վայրում կան ուրիշ բեկորներ, որոնք քրիստոնեական շրջանին են վերաբերում։

Վերջերս նույն այդ վայրում հայտնաբերվեց տուֆից քանդակված կնոջ գլուխ, որը անթերկրայորեն հեթանոսական է։ Թերևս որևէ աստվածուհու ամբողջական արձանի մի մաս։ Տեղում մեր կողմից կատարած նախնական քննությունը հանգեցրեց այն եզրակացության, որ վայրը ամենահնագույն ժամանակներից եղել է պաշտամունքի կենտրոն (թերևս դեռ մեզալիթյան շրջանից)։ Հետագայում պահպանելով իր կուլտուրային նշանակությունը, այն վեր է ածվել քրիստոնեական և IV—V դդ. այնտեղ կառուցվել է միանավ բազիլիկայի տեսքով քրիստոնեական տաճար, որի մնացորդները պահպանվել են մինչև հիմա։

պլաստիկ կոնտուրների մեջ ամփոփված հարթությունների միջոցով։ Մարդկային ֆիգուրը ձևակերպվում է որոշակի հարթ մակերեսով, որտեղ գիծը այդ մակերեսը ամբողջականացնելու ֆունկցիա է կատարում։ Հարթ մակերեսը հարաբերության մեջ մտնելով գծի հետ, ամբողջական է դառնում իր կոնտուրային սահմաններում՝ իսպառ բացառելով ծավալային ձևերի հարաբերությունը, ուստի և զուրկ է հելլեն պլաստիկային բնորոշ որևէ սկզբունքից։

Եթե Դարբանդ գյուղի քանդակների ժամանակաշրջանը վիճելի է, ապա Աղցի Արշակունի թագավորների կատակոմբների տիպի գետնափոր դամբարանը և քանդակների ժամանակաշրջանը որոշակիորեն IV դարն է (պտկ. 3—5)։ Բացի այդ, Աղցի քանդակները, իրավամբ, արտակարգ հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն որպես քրիստոնեական ամենավաղ շրջանի նմուշներ։ Դրանք կրում են «հեթանոսական, կոսմիկական և քրիստոնեական բնույթ»[18]։ Եվ սա հասկանալի է։ Նախ, որ Անի-Կամախը (որտեղից առևանգվել էին թագավորների աճյունները) ժամանակին եղել է Հայասա-Ազի թագավորություն, ապա Փոքր Հայքի մայրաքաղաքը։ Այստեղ է եղել Արամազդի պաշտամունքի գլխավոր կենտրոնը։ Եվ, վերջապես, I—IV դդ. այստեղ են գտնվել Արշակունիների դամբարանները, որոնք, պատմիչի վկայությամբ, «անհեղեղ, սկայագործ, հարաշինած, ճարտարագործ արարածոցն» էին։ Թ. Թորամանյանը գտնում է, որ Աղցի դամբարանը «նախաքրիստոնեական լինելու ամենահավանականությունն ունի, բացի արևելյան կողմի փոքրիկ կիսաբոլորակ խորանը, որն ավելի ուշ ժամանակի քրիստոնեականի վերածելու նշաններ ունի»[19]։ Ուստի Ա. Սահինյանի այն կռահումը, թե Աղցի թաղակապ, քանդակազարդ դամբարանը Անի-Կամախի Արշակունիների դամբարանի օրինակով է կառուցվել, զուրկ չէ պատմական հիմքից[20]։

Նույնությամբ էլ բավականին հիմք ունենք ենթադրելու, որ Աղցի քանդակները զերծ չեն ոճական այն սկզբունքներից, որոնք պետք է որ դրսևորված լինեին Արշակունիների նախնիների դամ-

[18] Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ., Երևան, 1949, էջ 28—30, 78—84։

[19] Թ. Թորամանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 40։

[20] Տե՛ս Ա. Սահինյան, Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955, էջ 196—197։

բարաններում ու հեթանոսական քանդակագործական նմուշներում[21]։

Կոնկրետ մեր առաջ քաշած պրոբլեմների կապակցությամբ ուշագրավ է Աղցի քանդակներից մեկը, ուր պատկերված է մի մարդ, հսկա վարազի հետ կռվելիս (պտկ. 3)։ Նրան օգնում են երկու շներ։ Առաջին հայացքից քանդակը պետք է դիտվեր իբրև որսի տեսարան։ Սակայն, միանգամայն իրավացիորեն, այն գրականության մեջ (Բ. Առաքելյան) մեկնաբանվել է որպես սիմվոլիկ, առասպելական ու միֆոլոգիական թեմայի մարմնացում։ Քանդակում պատկերված է հայերի առասպելական նահապետ Հայկը իր կոսմոգոնիական (որպես երկնային համաստեղություն՝ Հայկ-Օրիոն) ըմբռնմամբ[22]։ Աղցի դամբարանի մի այլ քանդակն, արդեն, ամբողջապես պատկերում է քրիստոնեական, բիբլիական թեմա։ Դա Դանիել մարգարեն է՝ առյուծների գբում (պտկ. 4)։ Այս թեման տարածված էր քրիստոնեական վաղ շրջանի արվեստում (քանդակագործության մեջ)։ Աղցի քանդակը այդ թեմայի հնագույն պատկերագրական նմուշներից պետք է համարել համընդհանուր արվեստի պատմության մեջ։

Աղցի քանդակների նոր թեմատիկան պատկերավորվել է իրականության ընկալման այն սկզբունքներով, որոնք բնորոշ էին տեղական մտածելակերպին՝ անկախ քրիստոնեական գաղափարական ըմբռնումներից։ Դա հարթաքանդակային, ծավալային լուծումներից զերծ, ընդհանրացված ձևերով դրվատելու սկզբունքն է։

Հետաքրքիր են նաև Քասախի (Ապարան) հնագույն բազիլիկայի շրջապատում հայտնաբերված կոթողների բեկորներն ու խոյակը[23] (պտկ. 6—9)։ Այստեղ առավել ուշագրավը բազալտե խոյակն է (այժմ Հայաստանի պատմության թանգարանում)։ Խոյակի մի կողմին, շրջանակի մեջ, քանդակված է հավասարաթև խաչ։ Խաչի ներքևից, աջ ու ձախ կողմերն են ձգվում չորսական ցողուն-

[21] Տե՛ս Ն. Մ. Տոկարսկին (Архитектура Армении IV—XIV вв., Ереван, 1961, стр.73). Աղցի կառուցվածքում մեծ ընդհանրություններ է տեսնում սիրիական նույնատիպ դամբարանների հետ։ Կարծում ենք, որ Աղցի դամբարանի նախատիպը առաջին հերթին պետք է փնտրել Անի-Կամախում։ Այլ բան է, եթե հնարավոր լինի ցույց տալ, թե Անի-Կամախի կառուցվածքները իրենց նախատիպերն են ունեցել սիրիական ճարտարապետության մեջ։

[22] Տե՛ս Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 28—32, 78—83, նույնի «Հայկ-Օրիոն» («ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր», 1941, № 8)։

[23] Տե՛ս Ա. Սահինյան, Քասաղի բազիլիկան, 1955, էջ 55, պտկ. 57—59, 61։ Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 42—43, պտկ. 12, 13։

ներ։ Խաչը, որպես լույսի ու կյանքի աղբյուր (Հիսուս Քրիստոսի կոսմոգոնիական, այլաբանական էությունը), իր սիմվոլիկ ըմբռնմամբ բնորոշ է վաղ շրջանի քրիստոնեական արվեստին (պտկ. 6)։ Խոյակի մյուս երեսին քանդակված է կենաց ծառը, որն ընդհանրապես հեթանոսական պաշտամունքային օբյեկտներից էր և տարածված ասորա-բաբելական արվեստում (պտկ. 7)։ Հայկական բարձրավանդակում այն հանդիպում է դեռ ուրարտական շրջանից։ Ի դեպ նշենք, որ խաչը որպես պաշտամունքի առարկա, իր ծագումով առնչվում է կենաց ծառի հետ։ Տվյալ դեպքում, իհարկե, կենաց ծառն ամբողջապես դիտվում է որպես հեթանոսական սիմվոլ, իսկ խաչը, ի հակադրություն նրա՝ որպես քրիստոնեության գաղափարների մարմնավորում։ Եվ, վերջապես, երրորդ կողմի քանդակը, որն առավել հետաքրքիր է, պատկերում է կենդանագլուխ (է՞շ) մի մարդ։ Նա ձախ ձեռքում ունի օղակ, աջում՝ ձող (պտկ. 8)։ Այս քանդակի իմաստը առաջին հայացքից անհասկանալի է, քանի որ հետագայի կոթողների քանդակներում տարածված Տրդատ թագավորի և Գրիգոր Լուսավորչի անվան հետ կապված լեգենդի իլյուստրացիան չէ։ Կարծում ենք, որ ֆիգուրը խորհրդանշում է հեթանոսությունը, ավելի կոնկրետ՝ կրակապաշտությունը։ Այսպես, ասորա-բաբելական արվեստից մի քանի զուգահեռներ հարկադրում են մեզ ենթադրելու, որ քանդակված ֆիգուրի ձեռքի առարկաները (օղակը և ձողը) արևի պաշտամունքին նվիրված հեթանոս քուրմերի կամ հենց արևի աստծու ատրիբուտներն են (խորհրդանիշները)։ Ասորա-բաբելական Շամաշ աստծուն նվիրված տաճարում (Սիպատ, այժմ Աբու-Հաբաբ) գտնված մի հարթաքանդակի վրա արևի աստվածը (Շամաշը) ձեռքին ունի նման օղակ և ձող։ Այդպիսի ձող և օղակ ունի Շամաշը Համուրաբի թագավորին օրենքներ հանձնելու տեսարանը պատկերող հանրահայտ քանդակում[24]։ Արդյոք սրանք հնարավորություն չե՞ն տալիս մտածելու, որ մեր քանդակի կենդանագլուխ ֆիգուրը խորհրդանշում է արևապաշտությունը կամ հեթանոսությունը ընդհանրապես։ Առաջարկված մեկնաբանությունը ամրապնդվում է նրանով, որ հեթանոսության նման պատկերաձևը պահպանվել է քրիստոնեական (իմա միջնադարյան հայկական) արվեստի արդեն ձևակերպված շրջանում ևս։ Հայկա-

[24] Պատկերը տե՛ս *H. W. Yanson*, History of Art, Hew-York, fig. 79; E. Stommenger, Art of Mesopatamia, Hew-York, pl. 158, 159. Լուվրում պահպանվող որմնանկարում Իշտար աստվածուհին նույնպես ձեռքին ունի օղակ և ձող։ Նույն տեղը, պտկ. 165։

կան մանրանկարչության մեջ հոգեգալուստը պատկերող տեսարանում դարձի չեկած (հեթանոս) ժողովուրդներին խորհրդանշող խմբում պատկերված է նման կենդանագլուխ (շուն, խոզ, էշ) մարդու ֆիգուր (Մատենադարան, № 7644 ձեռագիրը՝ «Սմբատի ավետարանը»)։ Ուշագրավ է նաև, որ կապվելով Եսայի մարգարեի գուշակության հետ (Եսայի, Ա. 3), Հիսուս Քրիստոսի ծնունդը պատկերող տեսարանում պատկերագրական անհրաժեշտ մոմենտ է եզան և էշի առկայությունը, որոնք ներկայացնելով հրեաներին (եզը որպես հեզության, աշխատասիրության ու հավատացյալի խորհրդանիշ) ու կռապաշտներին (էշը որպես անիմացության ու տգիտության խորհրդանիշ), նույնպես ստանում են այլաբանական իմաստ։

Նշենք նաև, որ Գրիգոր Լուսավորիչը Տրդատի հետ դավանաբանական վեճի ժամանակ այսպես է բնութագրում կռապաշտներին. «Արդարև իսկ իբրև զձիս եղէք կամ իբրև զջորիս, զի ոչ գոյ ի նոսա իմաստութիւն, և քան զեզն և զէշ ևս պակասամտագոյն գտայք, զի ոչ ծանեայք զձեր հաստիչն. որ ի ժամանակի իւրում ի սանձս և ի դանդանաւանդս ճմլեսցէ զկզակս ձեր, որ առ նա դուք ոչ մարթայէք մերձենալ»[25]։

Թալինում գտնված կոթողներից մեկի վրա քանդակված լուսապսակով և խաչ գավազանով խոզագլուխ ֆիգուրը Գ. Հովսեփյանի վկայությամբ կին է և չի կապվում Տրդատի խոզակերպ դառնալու պատմության հետ[26], հավանաբար, սա նույնպես հեթանոսությունից քրիստոնյա դառնալու պրոցեսի այլաբանական մի պատկեր է։

Այսպիսով, Քասախի խոյակի քանդակները վաղ քրիստոնեական արվեստին բնորոշ սիմվոլիկ մտածելակերպով վերարտադրում են խաչի՝ որպես լույսի ու կենաց աղբյուրի (իմա Հիսուս Քրիստոս) և հեթանոսության՝ որպես անիմացության ու տգիտության (կենդանագլուխ արարած) հակադրությունը։

Այդ հնագույն խմբին պետք է դասել նաև Քասախի շրջապատում գտնված կոթողի պատվանդանի քանդակները (պտկ. 9)։ Պատվանդանի մի երեսին, կենտրոնում, բարակ ձողանման հիմքի վրա հենված շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչի երկու կողմերին, հարթ մակերեսներով, ընդհանրացված ձևերով,

[25] Ագաթանգեղոս, նշվ. աշխ., էջ 41։

[26] Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., պրակ Գ, էջ 61—63, պտկ. 41։ Նման նշանակություն նշված է նաև սասանյան արվեստում։ Գ. Հովսեփյանի վկայությամբ Վաղարշ թ-ի (227—294 թթ.) պատկերի ետևում կանգնած է ձիու գլխով մի ֆիգուր։

քանդակված են մեկական ֆիգուր։ Ձախ կողմինը լուսապսակով է, մյուսը, որի գոտուց կախված է սուր, հավանաբար ռազմիկ է։ Թերևս անհիմն չէ, երբ այս քանդակներում տեսնում են Գրիգոր Լուսավորչին (ձախ կողմի լուսապսակով ֆիգուրը) և Տրդատ Թագավորին[27]։ Եթե այդ այդպես է, ապա, անկասկած, քանդակները վերաբերում են այն վաղ շրջանին, երբ հայերի քրիստոնեություն ընդունելու փաստը չէր ընդունել իր առասպելական գունավորումը։ Այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս քանդակները թվագրելու IV դ. սկզբներին։

Այս, ինչպես նաև նախորդ քանդակներում, մարդկային ֆիգուրների ձևերը երևակվում են երկու չափումով, իր սիլուետային գծապատկերի մեջ, խստագույն կերպով պահպանելով հարթության ամբողջականությունը։ Քանդակը կազմավորվում է երկու պլանով՝ հարթ, չեզոք ֆոն և նրան սերտորեն համակցված ու նրանից միայն կոնտուրային գծաստվերով անջատված, երկրաչափորեն ձևակերպվող ֆիգուր։ Այսպիսով, միանգամայն բացառվում է միջավայրն ու տարածական ընկալումները՝ անտեսվում մարմնի անատոմիական կառուցվածքը։ Այս ամենը մեր նկարագրած քանդակներում շատ հեռու են հելլենիզմից և մարդ հասկացողությունը վերածում են աբստրահված իդեայի։

Գծի, երկրաչափական հարթության, լույսի, ստվերի փոխհարաբերությունը դրսևորվում է որպես ամբողջական գեղարվեստական մտածելակերպի կոնկրետացման միջոց և դառնում հիմնական գործոն հայկական վաղ միջնադարյան քանդակագործության համար՝ լինի դա հարթաքանդակ, թե կլոր քանդակ, միևնույն է։

Այս տեսակետից ուշագրավ են Հայաստանի պատմության թանգարանում պահվող արդեն հիշատակված գլուխները։ Սրանք հարթաքանդակներ չեն, սակայն ոճով ու կատարողական սկզբունքներով ոչ մի կապ չունեն հելլենիստական պլաստիկայի հետ և տեղական-ազգային մտածելակերպի արգասիք են։

Դարբանդի, Աղցի, Քասախի քանդակները, անկախ բովանդակությունից, պլաստիկական ձևերով նույնպես չեն կապվում հելլեն (կամ հունա-հռոմեական) արվեստի հետ։ Դրանք դրսևորում են ուրույն մի ոճ, որն արտացոլում է տեղական հնավանդ սովորույթներ։ Բանն այն է, որ քանդակների այլաբանական բովանդակությունը չէ միայն, որ ցույց է տալիս ժամանակի գեղագիտական

[27] Տե՛ս Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 43։

մտածելակերպի էությունը, ուստի և՝ դրա ընդհանրությունները նախաքրիստոնեական շրջանի արվեստի հետ։ Վերը քննարկված քանդակների գաղափարական իմաստն ու սյուժեն հիմնականում նոր են՝ քրիստոնեական։ Մինչդեռ դրանց արտահայտչական ձևերն ու ոճական առանձնահատկությունները արտացոլում են նախորդ շրջանի սկզբունքները։

Դարբանդի, Աղցի, Քասախի քանդակները (պակ. 1—9) ցույց են տալիս, որ հայկական քրիստոնեական արվեստի ամենավաղ շրջանի հուշարձանները հենց սկզբից էլ հանդես են գալիս որպես հակամարտ մի երևույթ ուշ անտիկայի նկատմամբ։ Վաղ միջնադարյան նոր ձևակերպվող հայկական կուլտուրան (իմա՝ արվեստը) իր ակունքները փնտրում է ոչ թե դրսից ներմուծված և լայն ժողովրդական խավերի հոգեբանությանն ու ընկալումներին խորթ՝ հելլենիստական (հունա-հռոմեական) կուլտուրայի, այլ տեղական հնավանդ սովորույթների մեջ։

Քննարկված հուշարձաններում փաստորեն արտացոլվել է հնագույն ժամանակներին բնորոշ մտածողություն, որը բավականաչափ կենսունակություն է ցուցաբերում ոչ միայն թեմայի ու բովանդակության, այլև, առավելապես, պատկերաձևի (ոճի) բնագավառում, ուր օբյեկտի պլաստիկ ձևերը ընդհանրացվելով վեր են ածվում վերացարկված հարթությունների ու շրջափակվում մի ընդհանուր գծաստվերային (սիլուետային) ամբողջության մեջ։ Այստեղ էլ, արդեն, ձևերն ու մարդկային ֆիգուրի անատոմիական կառուցվածքը ենթարկվում է նպատակային դեֆորմացիայի ու աբստրահման։ Այս ամենին ավելանում են ողջ քանդակի հորինվածքի ու առանձին ֆիգուրների ստատիկ բնույթն ու երկպլանային հարթությունների համադրությունները, այն դեպքում, երբ վաղուց, դեռ հունական արվեստի դասական շրջանում, Միրոնը քանդակի ասպարեզում բացահայտել էր շարժման ու ստատիկ վիճակի դիալեկտիկան («Սկավառակ նետողը»), իսկ Պոլիկլետը գտել էր մարդկային մարմնի համամասնությունների թվական հարաբերությունները։

Ամփոփելով՝ կարելի է եզրակացնել, որ վաղ միջնադարյան հայկական արվեստը հեթանոսականից յուրացնում է ոչ միայն որոշ տոներ կամ պաշտամունքային սովորույթներ, այլև գեղագիտական, ոճական սկզբունքներ։

* * *

Վաղ միջնադարյան հայկական արվեստի ակունքների բացահայտման խնդրում առաջնային նշանակություն ունի նաև հայկական և հարևան քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստների փոխհարաբերությունների հարցը։ Սա ինքնին առանձին ուսումնասիրության նյութ է։ Նշենք միայն, որ քրիստոնեական արվեստի սկզբնավորման պրոցեսում շատ երևույթներ Արևելքի տարբեր ժողովուրդների մոտ զարգանում էին զուգահեռաբար, անկախ որևէ մեկի առաջնային լինելուց։ Դա կապված է դավանաբանական ընդհանուր սկզբունքներից բխող հասկացությունների հետ, որոնք քրիստոնեական գաղափարախոսության ձևավորման վաղ շրջանում որոշ կոսմոպոլիտական գունավորում են ստանում։ Տվյալ դեպքում, եթե հայկական վաղ միջնադարի արվեստը կապվում է Միջագետքի, Սիրիայի, Կապադովկիայի, Ղպտական Եգիպտոսի և Մերձավոր Արևելքի քրիստոնյա այլ ժողովուրդների արվեստների հետ, ապա դա պետք է դիտել որպես պատմական միևնույն երևույթի զարգացում տարբեր ժողովուրդների մոտ։ Ուստի վաղ միջնադարյան հայկական արվեստն ու պատկերագրությունը, իր ընդհանրություններով հանդերձ, նույնքան ինքնուրույն է, որքան սիրիականը, ղպտա-եգիպտականը կամ բյուզանդականը առանձին-առանձին վերցրած։

Սակայն սա խնդրի մի կողմն է միայն, և որքանով էլ հայ արվեստն ու պատկերագրությունը լինեին ինքնուրույն, չի կարելի բացառել այն փոխառություններն ու ազդեցությունները, որ անխուսափելիորեն կրել են դրանք՝ իրենց պատմական զարգացման տարբեր էտապներում։ Անհիմն կլիներ, օրինակ, հայկական միջնադարյան արվեստը դիտել հարևան ժողովուրդների մշակույթից մեկուսացած ու ներկայացնել այն որպես զուտ ինքնածին, ներփակ մի երևույթ։ Հակապատմական նման դրվածքը չի ապահովում հայ ժողովրդի ազգային մշակույթի ինքնատիպությունը։

Փոխհարաբերություններն ու փոխազդեցությունները, պատմական մյուս գործոնների հետ մեկտեղ, միահյուսվում ու բեկվում են տվյալ ժողովրդի պատմա-հասարակական, գեղագիտական ըմբռնումների պրիզմայի մեջ՝ ստանում ինքնուրույն ազգային արժեք։ Ցայտուն օրինակ է բյուզանդական արվեստը, որն իր մեջ ձուլեց ուշ անտիկան ու Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների արվեստի բնորոշ գծերը և VI դարից սկսած, մշակելով բուն բյուզանդական

ոճը, զգալի նշանակություն ունեցավ Արևմուտքի (մասնավորապես Իտալիայի) արվեստի զարգացման համար։

Դառնալով հայկական մշակույթին՝ նշենք թեկուզ այն փաստը, որ քրիստոնեությունը Հայաստանում ներմուծվեց Սիրիայից ու Կապադովկիայից և, բնականաբար, այդ երկրների կուլտուրան չէր կարող իր կնիքը չդնել վաղ միջնադարի հայկական արվեստի վրա։ Մյուս կողմից հանրահայտ ու անժխտելի են այն ընդհանրությունները, որ առկա են սասանյան Պարսկաստանի ու քննարկվող ժամանակաշրջանի հայ մշակույթի միջև ընդհանրապես և քանդակագործության ասպարեզում՝ մասնավորապես։ Վաղ միջնադարում, հայերի պատմական ճակատագիրը թերևս ոչ մի ժողովրդի հետ այնպես կապված չի եղել, ինչպես սասանյան Պարսկաստանի հետ։ Սակայն սասանյան ու հայկական կուլտուրաների ու արվեստի փոխհարաբերությունների խնդրում չպետք է սահմանափակվել միայն արվեստի հուշարձաններում տեղ գտած հագուստների ձևի կամ զարդապատկերային մոտիվների ու, երբեմն էլ, նյութի մշակման տեխնիկայի, այսինքն՝ արտաքին ֆակտորների որոշ ընդհանրությունների հայտնաբերմամբ, ինչպես սովորաբար արվում է։ Անշուշտ, թվարկված մոմենտներն ունեն որոշակի նշանակություն։ Սակայն դրանք երևույթի ոչ էական ու կենցաղային կողմն են։

Քննվող շրջանի հայկական մշակույթը իր գաղափարական (քրիստոնեական) ասպեկտներով հիմնականում հակադիր լինելով սասանյան Պարսկաստանի առավելապես աշխարհիկ բնույթի արվեստին, մի հարցում ընդհուպ մոտենում է նրան։

Սասանյան թագավորները իրենց համարում էին Աքեմենյանների հաջորդներ և աքեմենյան աշխարհակալ պետականության ու մշակույթի վերականգնողները՝ վերջինիս մեջ տեսնելով ազգային հոգևոր մշակույթի (արվեստ, դավանանք) վերածնունդ։ Այդ իմաստով սասանյան արվեստը ուժեղ ռեակցիա էր Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքից հետո տարածված հելլենիստական մշակույթի դեմ։ Այդ պրոցեսը փաստորեն սկսվել էր դեռ պարթևարշակունիների ժամանակ, իսկ սասանյանների օրոք այն վերածվեց սուր քաղաքական պայքարի։ Այսպիսով III դարի երկրորդ քառորդում սասանյանների հաստատումը Պարսկաստանում փաստորեն ազգային ինքնուրույն կուլտուրայի հաղթանակն էր հելլենիզմի նկատմամբ։ Ընդսմին, Պարսկաստանում առկա պատմական այդ իրադրությունները, այնպես, ինչպես Հայաստանում, ազ-

գային ինքնագիտակցման մի նոր խթան հանդիսացան, որին հաջորդեց հոգևոր կուլտուրայի նոր վերելք, իսկ Հռոմի (Բյուզանդիայի) դեմ մղվող պայքարը հաճախ պայմանավորվում էր դավանաբանական մոտիվներով[28]։ Ուրեմն՝ այնքանով, որքանով Հայաստանում քրիստոնեական գաղափարների հաղթանակը, ազգային ինքնագիտակցության ծավալումն ու դրա հետ կապված մշակութային աննախընթաց վերելքը դառնում են ազգային ինքնուրույնության պահպանման միջոց, այդքանով էլ հայկական արվեստը ընդհանուր եզր է գտնում սասանյանականի հետ։ Փաստորեն ողջ մշակույթը երկու երկրներում էլ դառնում է ժողովրդի ազգային ինքնուրույնությունը պահպանելու ակտիվ միջոցներից մեկը, նույնիսկ այն դեպքում, երբ հայերը պարսիկների կիրառած միջոցներով պայքարում էին իրենց իսկ՝ պարսիկների, դեմ։ Այսպիսով՝ երկու ժողովուրդների հոգևոր կուլտուրաները ստանում են նույնատիպ քաղաքական-պատմական գունավորում։ Այստեղից էլ այն մոնումենտալ-էպիկական բնույթը, որը բնորոշ է քննարկվող շրջանի երկու ժողովուրդների արվեստին ընդհանրապես և քանդակագործությանը՝ մասնավորապես։

Այնուհետև, սասանյան Պարսկաստանում վերջնական ձևակերպում գտած զրադաշտական դավանանքը իր դուալիստական փիլիսոփայությամբ, այնուամենայնիվ, ընդգծում է հոգեկանի առաջնությունը մարմնականի նկատմամբ, իսկ թագավորական (աշխարհիկ) իշխանությունը դիտում է աստվածային (Ահրոմազդա)՝ կոսմոգոնիական անսահմանության մեջ։ Բնականաբար նման մտածելակերպով էլ պայմանավորվում է ժամանակի արվեստի ու էսթետիկական ընկալումների բնույթը։ Սասանյան շրջանի ժայռակոփ բարձրաքանդակները (այսպես կոչված investiture կոմպոզիցիաները) հետադարձ կատարելով դեպի աքեմենյան նույնատիպ ռելիեֆները, ներկայացնում են ոչ թե ռեալ փաստը, այլ թագավորական իշխանության աստվածային զորությամբ օժտված լինելու գաղափարի վերացական, սիմվոլիկ պատկերը (Նախշ-ի-Ռուստեմ, Դարեհ I-ի դամբարանը և այլն)։ Ուստի, չնայած առանձին հատվածների՝ երբեմն նույնիսկ բծախնդիր մշակվածության, այդ քանդակներում անտեսված են օբյեկտի (պատկերվող անհատի) կոնկրետ հատկանիշները։ Անհատը (արքան) պատկերվում է

[28] *Տե՛ս Б. А. Тураев*, История Древнего Востока, II, 1935, стр. 282—291; *И. А. Орбели*, Сасанидское искусство (Избр. труды, Ереван, 1963, стр. 271).

իր հերոսական պաթետիկայի մեջ, որը և հանգեցնում է ընդհանրացված վերացական ձևերի դրսևորմանը։ Այս ամենը բնորոշ է նաև վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործությանը։ Թերևս պատահական չէ, որ հասարակական, քաղաքական, ինչպես և խմացարանական տեղաշարժերի ժամանակ, այդ երկու ժողովուրդների նոր զարգացող արվեստը ձևաբանական ու գեղագիտական ասպեկտներով առնչվում է ժողովրդական ոգով ներշնչված հնամենի ավանդույթների հետ։ Այսպես, Պարսկաստանում սասանյան արվեստի ներշնչման աղբյուրը հանդիսանում է աքեմենյան շրջանի կուլտուրան ու արվեստը, Հայաստանում՝ հեթանոսական ամենի կուլտուրան ու արվեստը, Հայաստանում՝ հեթանոսական ամենի կուլտուրան ու արվեստը, հանահնագույն շրջաններից հարատևող սովորույթները, որոնք, հակառակ դրսից ներմուծված և ժողովրդի ընդհանուր մտածելակերպին խորթ սկզբունքների (հելլենիստական) մասնակի արտահայտությունների, դրսևորում են տեղային, ազգային ոգին։

Արդ, տարբեր ժողովուրդների ու նույնքան տարբեր կուլտուրաների միջև ընդհանրությունները բացահայտելու համար արվեստի, ինչպես և ողջ մշակույթի պատմա-հասարակական, գաղափարական ու գեղագիտական վերը շարադրված ասպեկտները համարում ենք շատ ավելի կարևոր գործոն, քան արտաքին, կամ կենցաղային մոմենտները։ Սրանց անժխտելի գոյությունը, ըստ էության, մասնակի բնույթ է կրում արվեստի զարգացման պրոցեսում և դրանք չեն կարող որոշակի նշանակություն ունենալ երկու կուլտուրաների ընդհանրությունները բնութագրելու համար։

* * *

Նոր շրջանի (քրիստոնեական) հայկական արվեստը, բնականաբար, չստեղծվեց ոչնչից կամ ամբողջապես քրիստոնեական դավանանքի հետ չներմուծվեց դրսից (Կապադովկիա, Սիրիա և այլն)։ Այն, այսպես թե այնպես, իր հիմքում պետք է ունենար տեղական սովորույթներ, որի հենքի վրա և բարձրացավ մի նոր կուլտուրա։ Մասնավորապես զարգացման վաղ շրջանում, երբ քրիստոնեական աշխարհայացքը նոր էր ամբողջականացնում իր հիմնական սկզբունքները և շատ պրոբլեմներ ձևավորման ընթացքի մեջ էին, քրիստոնեությունը ի վիճակի չէր միանգամից, առանց պատմականորեն իր զարգացումն ապրած ու ձևակերպված հնավանդ սովորույթների վրա հենվելու, ստեղծել նոր կուլտուրա, առավել ևս՝ իր գաղափարական ասպեկտներն արտահայտել գեղարվեստական նոր ձևով։ Այսպես՝ կատակոմբների արվեստը հիմնականում

առնչվում է հելլենիստական, հռոմեական սովորույթների հետ ոչ միայն ձևաբանական, ոճական իմաստով, այլև թեմաների՝ ալեոգորիկ ֆիգուրների (Օրփեոս, Բարի հովիվ, Օրանտ և այլն) միջոցով։ Այս շպետք է շփոթել ժամանակին բնորոշ սիմվոլիկայի հետ[29]։ Ըստ Շարլ Դիհլի, այնպիսի թեմաներ, ինչպիսիք են Օրփեոսը, Բարի հովիվը, Օրանտն ու Իոնի պատմությունը կատակոմբներում մեկնաբանվել են որպես ժանրային պատկերներ։ Ավելի ուշ, Անտիոքի ու Փոքր Ասիայի ազդեցությունը կատակոմբների նկարչության մեջ դուրս է մղում ալեքսանդրյանը (իմա՝ հելլենիստական— Լ. Ա.)[30]։

Քրիստոնեությունը հիմնականում ձևակերպվելով Մերձավոր Արևելքում՝ իր ըմբռնումներով ու պատկերացումներով բազմաթիվ ընդհանուր եզրեր ուներ արևելքի ժողովուրդների հեթանոս կրոնների հետ, ուստի երբ արվեստը սկսեց մշակել քրիստոնեական թեմատիկա, այն, մասնավորապես Հայաստանում, տեղի հնագույն արվեստում գտավ ու հեշտությամբ յուրացրեց նրա արտահայտչական ձևերն ու ոճական առանձնահատկությունները։ Մինչդեռ Հռոմում, Բյուզանդիայում, Ալեքսանդրիայում, ինչպես և հելլենիստական մի շարք այլ երկրներում, նույն այդ քրիստոնեական արվեստը սկզբում շարունակելով նախորդ շրջանի տրադիցիաները (կատակոմբների որմնանկարչությունը, վաղ բյուզանդական քանդակներն ու մոնումենտալ գեղանկարչությունը, սարկոֆագների քանդակները և այլն), հետագայում միայն, և այն էլ ո՛չ բոլոր ասպեկտներով, բախման մեջ մտավ հելլեն՝ ուշ հունա-հռոմեական արվեստին բնորոշ ձևերի հետ։

Քրիստոնեական գաղափարական ըմբռնումներից բխող մարմնականի ու հոգեկանի միջև ընկած անջրպետը ինքնին բացասում է օբյեկտիվ ռեալականությունը, հանգեցնելով այն սպիրիտուալիստական պատկերացումների։ Որպես փիլիսոփայական ուղղություն, սպիրիտուալիզմը ելակետ է ընդունում ոգու սուբստանցը։ Աստված հասկացողությունը ներկայացվում է որպես գերագույն աբստրակցիա և, հակառակ հեթանոսական (անտիկ) շրջանի, անջատվում իրականությունից։ Զգայական աշխարհն իր տեղը զիջում էր վերզգայականին, որտեղ գոյը հանգեցնում է ոգու և աստծու հասկացողության, իսկ գերագույն նպատակը՝ անհատի ու աստծու մերձեցմանը։ Այս բոլորն իր մեջ ունենալով պլատոնյան օբյեկտիվ իդեալիզմի շատ տարրեր, փաստորեն հանդիսացան վաղ միջնադարի գեղագիտական, իմացաբանական ըմբռնումների հիմքը։

Պլատոնյան օբյեկտիվ իդեալիզմը III—IV դարերում զարգացրին ալեքսանդրյան նեոպլատոնիկները, որոնցից եկեղեցին փոխառնելով ոգու կոնցեպցիան, այն վերածեց քրիստոնեական միստիցիզմի ու սպիրիտուալիզմի։

Քրիստոնեական գաղափարական ընկալումների համաձայն «ոգին» իր հավերժական ըմբռնմամբ դառնալով անհատի «ես»-ի գրսևորման բարձրագույն ձևը, հիմնական գործոն է հանդիսանում արվեստի, որպես իմացաբանական կատեգորիայի, բնույթը որոշելու համար։ Այդ նպատակով շեշտը դրվում է ոչ թե անհատի, այլ նրա՝ որպես Արարչի ստեղծագործած գոյաձևի վրա։ Մարմինը ընդունելով սոսկ որպես ոգու կաղապար (պլատոնյան դրվածքը), մարդու զգացողական ընկալումների նկատմամբ ունեցած ժխտողական միտումները փոխում են իրականության մասին մինչ այդ եղած պատկերացումները։ Կոնկրետ ռեալականությունը վեր է ածվում վերզգայական մի աշխարհի, ուր թոթափելով նյութական կաղապարը, գերիշխող է դառնում հոգեկանը։ Մյուս կողմից, բարձրագույն գեղեցկության իմաստը, իր էսթետիկական առումով, դառնում է ոգու անջատումը մարմնից։ Այսպիսով միջնադարյան արվեստը դուրս է գալիս անմիջական տեսողական աշխարհի շրջանակներից և ձգտում է անսահմանության։

Վաղ միջնադարյան արվեստը բացասելով կլոր քանդակի պլաստիկ ձևերն ու դիմելով հարթաքանդակին, գեղանկարչության ասպարեզում նույնպես հրաժարվելով ձևերի տարածական լուծումներից, մշակում է մի ոճ, որը առավել ընդգծված ձևերով պետք է արտահայտի սուբյեկտի ներքին, գերբնական, սպիրիտուալիստական, վերզգայական աշխարհը։

Սպիրիտուալիզմը, ի վերջո, ռեալ ընկալումները վեր է ածում ոչ ռեալականի, իսկ օբյեկտիվ իրականությունը ձևերի կոմպլեքսի։ Այստեղից էլ իրականության վերացական, սիմվոլիկ մտապատկերների միջոցով վերարտադրելու մտայնությունը։ Այդ պետք է հասկանալ թե՛ գաղափարական և թե՛ արտաքին ձևերի ըմբռնմամբ։ Այս ամենը հանգեցնում է կերպարի մասին եղած վերացական պատկերացմանն ու աննյութականացմանը, որի հետևանքով

[29] Կատակոմբների մասին տե՛ս *Д. В. Айналов*, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900; *Н. П. Кондаков*, Иконография Богоматери, СПб., 1914, т. I, II, *Charl Diehl*, L'arte chrètien primitif et l'art Byzantin, Paris et Bruxseles, 1928, p. 5—7.

[30] *Charl Diehl*, նշվ. աշխ., էջ 13—15։

էլ բացասվում են պլաստիկ ձևերը։ Եռաչափ տարածությունը վեր է ածվում աբստրակտ հարթության։

Հարցը միայն ձևերի եռաչափ տարածական լուծումներից հրաժարվելու մեջ չէ։ Հռոմեական դիմաքանդակը իր արտաքին ձևերը հիմնականում մշակում էր անտիկ քանդակագործության սկզբունքներով։ Սակայն հռոմեական կայսրության մեջ ստեղծված իրադրություններն այնպիսին էին, որ անհատն իր սուբյեկտիվ ձգտումներով ամբողջապես հակամարտ դիրքավորում էր ստանում իր դարն ապրած հասարակարգի նկատմամբ։ Այստեղից էլ այն ներքին հոգեկան լարվածությունը, հոգեբանական մոմենտների ընդգծվածությունն ու կերպարների անհատականացումը, որոնք դեռ մինչ քրիստոնեության գաղափարների հաղթանակը խախտեցին հելլեն պլաստիկային բնորոշ ձևի ու ներքին, հոգեբանական կողմի ներդաշնակությունը։ Ավելին, IV դարում հունա-հռոմեական արվեստը այնպիսի զարգացում էր ապրում դեպի սպիրիտուալիզմը, որ նրա իդեաները շատ քիչ էին տարբերվում քրիստոնեականից։ Բացի այդ, հարթաքանդակը (բարելիեֆը) նույնպես կարող էր իր ձևերի մեջ ծավալային լուծում ստանալ։ Ուրեմն, ձևի ու գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների ընտրության հարցը շատ ավելի բարդ է և ունի իր գաղափարական խոր հիմքերը, կապված կրոնագավանաբանական ու փիլիսոփայական հասկացությունների հետ։

Ոճական նոր ձևերը իրենց զգացնել են տալիս դեռ կատակոմբների և, մասնավորապես, Դուրա-Եվրոպոսի որմնանկարներում (մոտ 232 թ. քրիստոնեական կապելայի և 245—256 թթ. Սինագոգի որմնանկարները)[31]։ Դուրա-Եվրոպոսի որմնանկարներն իրենց հարթ մեկնաբանությամբ, ֆիգուրների դիմահայաց դիրքով, տարածությունից զուրկ գծային սկզբունքներով և վերջապես, խիստ արտահայտիչ էքսպրեսիվ ոճով, մի կողմից ցույց են տալիս, որ այդ որմնանկարները ոչինչ ընդհանուր չունեն հելլենիզմի հետ, մյուս կողմից հաստատում են, որ Մերձավոր Արևելքում, III դարում արդեն մշակվել են միջնադարյան սպիրիտուալիստական արվեստի հիմնական սկզբունքները[32]։

Հարցերի այս ոլորտում ուշագրավ է Գառնիի բաղնիքի հատակի խճապատակը (III դ. վերջ, IV դ. սկիզբ)։ Թեպետ խճապատակերի հայտնաբերող և առաջին ուսումնասիրող Բ. Առաքելյանը այն բնութագրում է որպես Հայաստանում հելլենիզմի արտահայտություն և դրա հիման վրա եզրակացնում է, թե. «Հելլենիստական կուլտուրան բավական խոր արմատներ է գցել Հայաստանի իշխող վերնախավի շրջաններում»[33], այնուամենայնիվ խճապատակերում բացի թեմայից ոչինչ չկա այն հելլենիստական համարելու համար։ Մինչդեռ միայն թեման չի կարող նախապայման հանդիսանալ հուշարձանի գեղարվեստական ուղղությունը, առավել ևս ազգային պատկանելությունը որոշելու համար։ Եթե խնդրին այդպես մոտենալու լինենք (այսինքն արվեստի արժեքները բնութագրենք միայն թեմայով ու սյուժեով), ապա ստիպված միջնադարյան ու վերածննդի վարպետների բիբլիական թեմաներով ստեղծված շատ գործեր հրեա ժողովրդի արվեստի նմուշներ պետք է համարել՝ քանի որ հանրահայտ է, թե Աստվածաշունչը էպիկական գունավորմամբ ամփոփում է հրեա ժողովրդի պատմության բազմաթիվ դրվագներ։ Ուրեմն, տվյալ դեպքում նշանակություն ունի ձևաբանական ասպեկտների պարզաբանումն ու դրանց համեմատական վերլուծությունը։ Այս դեպքում, արդեն, Գառնիի խճապատակերն իր տարածության կոնկրետ բնութագրման բացակայությամբ և այն վերացական հարթության փոխարինելու տենդենցներով, պերսոնաժների լայն բացված աչքերով, որը հայացքը դարձնում է անորոշ, ֆիգուրների դիմահայաց դիրքով և այլն, մի կողմից կապվում է ուշ հռոմեական արվեստի սկզբունքների՝ մյուս կողմից ընդհանուր եզր է գտնում Մերձավոր Արևելքի (Դուրա-Եվրոպոս) որմնանկարների հետ։ Այս խաչաձևումը առաջին հերթին դրսևորվում է ոճի միջոցով, որի ելակետը անհատի ներքին հոգեբանական կողմն էր ու ռեալականությունից հեռանալու տենդենցը։ Սա, վերջիվերջո, Արևելքին բնորոշ այն էքսպրեսիվ ոճն է, որը զուգահեռական ունենալով նաև դեպի սպիրիտուալիզմը ընթացող ուշ հռոմեական քանդակագործությունը (մասնավորապես դիմաքանդակը), իր ամբողջական ձևակերպումը ստացավ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում։

Այդ տեսակետից ուշագրավ են նաև վաղ միջնադարյան հայկական կոթողների վրա եղած մի շարք քանդակներ։ Հառիճի, Թալինի, Օձունի կոթողների քանդակները տիպերի ընդգծված հոգե-

[31] Տե՛ս В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, т. I, стр. 46, 280—281. Գրականության մանրամասն նշումով։

[32] Տե՛ս նույն տեղում։

[33] Б. Аракелян, Гарни, т. II, Ереван, 1957, стр. 27—41.

բանական մեկնաբանությամբ, ֆիգուրների ստատիկ դիրքով, լայն բացված աչքերով, մարմնի բնական ձևերի լիակատար անտեսմամբ հանդիսանում են Մերձավոր Արևելքում դրսևորված ըմբռնումների տրամաբանական շարունակությունը (պտկ. 36, 42—44, 59, 60—64)։

Այսպիսով, կյանքի նկատմամբ ունենալով որոշակի դիրքավորում, քրիստոնեական արվեստը ժամանակի ընթացքում մշակում է սկզբունքներ, որոնք հետագայում վեր են ածվում պատկերագրական սխեմաների։ Այդ պրոցեսում տարածական-եռաչափ ու պլաստիկ ձևերի փոխարեն քանդակագործին ու նկարչին հետաքրքրում է հոգեկան, ասկետական այն ըմբռնումները, որոնք ռեալականությունը վեր են ածում աբստրակտ հասկացությունների կոմպլեքսի։ Շեշտը դնելով երևույթի առավել նշանակալից կողմի վրա, դուրս է մղվում նատուրալիստական պատկերաձևը՝ գեղեցիկի նկատմամբ առաջնությունը տալով արտահայտչական, էքսպրեսիվ ձևերին։ Այդ նպատակով կերպարը պատկերվում է բնական համամասնությունների անտեսումով, աչքերը լայն բացված, դրանով իսկ ընդգծելով նրանց էքսպրեսիվ լարվածությունը։ Հագուստի ռիթմիկ՝ երբեմն միապաղաղ, զուգահեռ գծերով ծալքերի տակ կորչում են մարմնի համաչափություններն ու պլաստիկ ձևերը՝ ընդգծելով օբյեկտի աննյութականությունը։ Դրա հետևանքով մարդկային ֆիգուրից մնում է միայն արտաքին ուրվագիծը, անմարմին մարդու սիլուետային պատկերը։ Ոչ ռեալ, միստիկական մտահղացումը ավելի է ընդգծվում անատոմիական կառուցվածքի ու եռաչափ տարածության բացասման միջոցով, տիպերի իդեալականացված դեմքերով ու խիստ դիմահայաց դիրքով, որի պատճառով էլ դիտողի մոտ ակամայից երկրպագելու զգացմունք է առաջանում։ Գեղանկարչության մեջ հետևելով հարթ մակերեսներով պատկերաձևին, խուսափելով կիսատոներով օբյեկտի ծավալային մոդելացումից, հետապնդվում են նույն միտումները։ Գույնը տվյալ դեպքում ընդգծելով պայմանականությունն ու նպատակային ոճավորումը, հաճախ հանդես գալով սիմվոլիկ նշանակությամբ, ստանում է իր կոնկրետ ֆունկցիոնալ իմաստը։ Իսկ քանդակը զրկվելով որևէ մոդելացումից, ուստի և եռաչափ տարածականությունից, լույսի ու ստվերի աշխույժ խաղից դառնում է հարթ։ Հիշված երևույթը առնչվում է նաև Արևելքի ժողովուրդների մոտ ամենահնագույն ժամանակներից եկող գեղագիտական սկզբունքների հետ։

Հակառակ հունա-հռոմեական անտրոպոմորֆ աստվածների

և զգացողական ընկալումների վրա հիմնված սենսուալիստական արվեստի, Արևելքի մի շարք կրոններում (Եգիպտոս, Ասորեստան, Աքեմենյան Պարսկաստան և այլն) աստվածային հասկացողությունը ընկալվում էր իր կոսմոգոնիական վերացականությամբ և չէր կոնկրետանում մարդկային իրական կերպարի մեջ։ Աստծու, ինչպես մարդ-անհատի կերպավորումը արվեստում, անջատելով միջավայրից, հետին պլանի վրա մղելով մարմնականը, երկրայինը, ստանում է վերացական ձևակերպում։

Արևելքում ծագած և լայն տարածում գտած քրիստոնեական կրոնը ու նրա հետ կապված արվեստը նույնպես անտրոպոմորֆ չէր, չնայած որ վերջինիս ստեղծագործության առանցքը հիմնականում մարդն էր։ Բայց եթե հելլեն արվեստում փառաբանվում էր հերոս անհատի իդեալականացված գեղեցկությունը, ապա քրիստոնեական արվեստում այդ անհատը ոչնչանում է հանուն բացարձակ ոգու, հանուն անդրշիրիմյան կյանքի։ Հոգեկան ու մարմնական հատկանիշներով ներդաշնակ անտիկ հերոսին փոխարինում է աշխարհիկ էությունից վեր կանգնած գերմարդու կերպարը։

Քրիստոնեության օրրանը Արևելքում հանդիսացան Սիրիան, Կապադովկիան, Պարսկաստանը, Եգիպտոսը ու Միջագետքը։ Բնականաբար դրանց պետք է միանար նաև Հայաստանը, որը լինելով քրիստոնեության հնագույն օջախներից մեկը, իր որոշակի տեղն ունի վաղ միջնադարի արվեստի կազմավորման ու զարգացման բնագավառում։ Բանն այն է, որ Մերձավոր Արևելքի քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստն իր արշալույսին ի վերջո հանգում է մի ընդհանուր փիլիսոփայական ելակետի, համաձայն որի իրականությունը աբստրահվում է իր կոսմոգոնիական վերացականության մեջ (որպես արարչագործություն), իսկ անհատը՝ որպես «ոգու» հասկացության դրսևորում։ Սրանով էլ բնորոշվում է արվեստի բուն ընթացքն ու նրա բնույթը։ Բացի այդ, քրիստոնեությունը պետական իրավունք ստանալով, աստիճանաբար իրեն է ենթարկում ժողովրդի ողջ մտավոր կուլտուրան։ Ամեն կերպ տարածելով իր գաղափարները, եկեղեցին չէր կարող անտեսել ժողովրդի ազգային առանձնահատկությունները։ Հայաստանը ընդգրկված լինելով ժամանակի հասկացությունների ոլորտում, բնականաբար, զերծ չէր բոլոր այն հատկանշական գծերից, որոնցով բնութագրվում է քննարկվող պատմական ժամանակաշրջանը։ Բացի այդ, վաղ միջնադարին բնորոշ մտածելակերպն ու դրանից բխող գեղագիտական սկզբունքները Հայաստանում բազմաթիվ ընդհանուր

եզրեր դան նախորդ (հեթանոսական) շրջանի մտածելակերպի հետ, որը, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, դրսևորվել էր Դարբանդի, Աղցի, Քասախի վերը նկարագրված քանդակներում։ Այդ իմաստով հիշված հուշարձանները նշանակալից են դառնում հայկական միջնադարյան արվեստի սկզբունքների և դրանց հնագույն ավանդների մասին պատկերացում կազմելու համար։

ԳԼՈՒԽ III

ՍԻՄՎՈԼԻԿ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ

Երևույթի ենթագիտակցական, վերզգայական կողմին առաջնություն տալու հանգամանքը հանգեցնում է նրան, որ վաղ քրիստոնեական արվեստը, չնայած որոշակի սյուժետային կառուցվածքին, դադարում է նկարագրական լինելուց։ Անկախ բովանդակության կոնկրետությունից ու միևնույն թեմաների հաճախականությունից, կարևոր նշանակություն են ստանում սիմվոլիկ ընկալումներն ու գաղափարական իմաստը ենթագիտակցական մտապատկերների միջոցով վերարտադրելու տենդենցները։ Գեղանկարչության մեջ նույնիսկ գույնը կրում է սիմվոլիկ ֆունկցիա[1]։

Սիմվոլիկան առանձնապես մեծ տեղ է գրավում կատակոմբների որմնանկարներում, որոնցում երբեմն ժանրային երանգավորում ստացած հեթանոսական սյուժեն վերարտադրելով քրիստոնեական ըմբռնումներ, միստիկական բովանդակություն է ստանում։ Փոխաբերական իմաստ են ստանում նաև առանձին կերպարներ։ Այսպես՝ «Օրանտը» իր նախնական իմաստով կապվում է հեթանոսական piétas (ողբ) կոչված կերպարի հետ, իսկ IV դարից սկսած դառնում է Տիրամոր պատկերագրական տիպերից մեկը[2]։ Կամ՝ «Բարի հովիվի» կերպարը, մյուս խորհրդանշական պատկերների հետ (ձուկ, խարիսխ, խաչ և այլն), քրիստոնեական արվեստում դրսևորում է նաև որպես Փրկչի մարմնավորում։ Այս ամբողջ սիմվոլիկան վերարտադրվում է նաև քրիստոնեական մյուս թեմաներում։ Աբրահամի զոհաբերության, Դավթի և Գողիաթի, Դա-

---

[1] Ընդհանրապես քրիստոնեական սիմվոլիկայի մասին տե՛ս George Fergnson, Signs, Simboles in chretin Art, Paris, 1961.

[2] Տե՛ս Д. В. Айналов, նշվ. աշխ., էջ 4։ Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 64։

նիել մարգարեի, երեք մանուկների և Հին կտակարանից փոխառնված այլ զրույցները, ըստ Շ. Դիհլի կրկնվում են «Օրանտի» ու «Բարի հովիվի» կերպարներում։ Իսկ III դարից սկսած՝ Հին կտակարանի այս տեսարանները զուգահեռ մեկնություններ են ստանում նաև ավետարանային թեմաներում ու Հիսուս Քրիստոսի հրաշագործություններում[3]։

Գաղափարական այս տենդենցները իրենց արտահայտությունները գտան նաև Հայաստանում, որի մեզ հայտնի հնագույն հուշարձաններից են Աղցի Արշակունիների դամբարանի (IV դ.) ու Էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային պատին պահպանված քանդակները (պտկ. 5, 10)։ Սրանք պատկերագրական սխեմայի վերածված, սիմվոլիկ մտապատկերներով քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող հորինվածքներ են, որոնք տարածված են եղել վաղ միջնադարյան արվեստում և ներկայացնում են շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչեր, որոնց հորիզոնական թևերի մոտ երկու թռչուն (աղավնիներ) կտցահարում են խաղողի ողկույզ կամ տերև։ Քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող մի այլ քանդակ պսակում է Աղցի դամբարանի մուտքի վերին սալաքարը։ Այստեղ պատկերված է կեղանիների մի շարք (եղջերուներ), որոնք երկու կողմից շարժվում են դեպի կենտրոնի հավասարաթև խաչը։ Ընդհանրապես, Աղցի Արշակունիների դամբարանը կառուցվածքով նմանվելով կատակոմբներին, դեկորատիվ հարդարանքով (քանդակներով) նույնպես ունի վաղ քրիստոնեական շրջանին բնորոշ որոշակի տենդենցներ։ Այդ արտահայտվել է նույնիսկ այն դեպքում, երբ քանդակի սկզբնավորումը կապվում էր դեռ հեթանոսության հետ (Հայկ-Օրիոն)։ Աղցում մենք ունենք նաև Դանիելը առյուծների հետ թեմայով հարթաքանդակը (պտկ. 4)։ Սա մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում որպես այդ թեմայի հնագույն պատկերագրական նմուշներից մեկը՝ քրիստոնեական արվեստում ընդհանրապես։ Դանիելը առյուծների հետ Հին կտակարանից փոխառնված թեմայի սիմվոլիկ նշանակությունը նշել է դեռ Շ. Դիհլը[4]։

Էջմիածնի Մայր տաճարի քանդակները վաղուց են գրավել ուսումնասիրողների ուշադրությունը։ Ընդ որում, դրանց ժամանակի մասին տարբեր կարծիքներ կան[5]։ Բայց բոլոր դեպքերում այդ քանդակները պատկանում են վաղ քրիստոնեական շրջանին և արտահայտում են ժամանակի գաղափարախոսությունը։ Բովանդակությամբ այլ, բայց ժամանակագրական առումով վերը ներկայացված քանդակների հետ է կապվում նաև Էջմիածնի տաճարի հյուսիսային պատին պահպանված մի այլ քանդակ, որը ներկայացնում է Թեկղեին ու Պողոս առաքյալին (պտկ. 11)։ Սա նույնպես հնագույն պատկերագրական սխեմաներից է և հանդիպում է IV—V դդ., իսկ VII դ. հետո չենք տեսնում նույնիսկ բյուզանդական պատկերագրության մեջ։ Էջմիածնի այս քանդակը, որպես այդպիսին, թերևս միակն է Հայաստանում (համենայն դեպս մեկ ուրիշը մեզ հայտնի չէ), հավանաբար թեման ներմուծված՝ ոչ տեղական երևույթ է։

Վաղ միջնադարի հայկական քանդակագործության մեջ հասած հուշարձանները վկայում են, որ մշակվել են որոշակի հորինվածքներ, որոնցում կենդանական ու բուսական մոտիվները միահյուսվելով, ներկայացվում են որոշակի գաղափարական իմաստով։ Այս կարգի հորինվածքներից նշենք հատկապես Քասախի բազիլիկայի (V դ.) հարավային և արևմտյան մուտքերի քանդակները (պտկ. 12, 13)։ Արևմտյան մուտքի բարավորի վրա քանդակված է մի, այսպես կոչված, «մենագրական խաչ» (crux monogramatica), որի երկու կողմերին կան մեկական եղջերու։ Մնացած ազատ տեղերը լրացված ու ամբողջական հորինվածքը պսակված է ոլորապտույտ որթով ու ողկույզով։ Նույնպիսի կառուցվածք ունի հարավային մուտքի քանդակը։ Միայն այստեղ եղջերուների փոխարեն պատկերված են երկուական կենդանի, որոնցից մեկը տապալել է մյուսին և կանգնել վրան։ Նկարագրված մոտիվների շաղկապվածությունը, մասնակի տարբերություններով, հաճախ է հանդիպում Հայաստանում (Նոփք գյուղի բազիլիկայի բեկորները, Ափնա գյուղի բազիլիկայի ճակատաքարը, Երերույքի արևմտյան մուտքի բարավորի քանդակը և այլն)։

Գրականության մեջ վաղուց արդեն բացատրվել ու ընդհանուր ճանաչում է գտել ինչպես ամբողջական հորինվածքների, այնպես էլ առանձին գրվագների ու զարդամոտիվների հիմքում ընկած

---

[3] Տե՛ս Ch. Diehl, L'art chrétien primitif et l'art Byzantin, Paris, 1928, pp. 1—9.

[4] Տե՛ս նույն տեղում։

[5] Այդ մասին և մանրամասն գրականության նշումով տե՛ս Հ. Ստրժիգովսկի, Էջմիածնի Աւետարանը, Վիեննա, 1892 (նույնը նաև գերմաներեն)։ Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 41—42։

քրիստոնեական իմաստը։ Դրանցից շատերը իրենց արմատներով կապվելով նախաքրիստոնեական հնագույն շրջանների հետ (խաչը որպես կենաց ծառ, ապա Հիսուս Քրիստոսի ու քրիստոնեության խորհրդանիշ, աղավնին որպես մաքրություն ու խաղաղություն, ապա որպես սուրբ ոգի, խաղողը կապված Դիոնիսիոսի պաշտամունքի հետ, ապա որպես Քրիստոսի արյան խորհրդանիշ, ձուկը, խարիսխը և այլն)[6], հետագայում կորցրել են հեթանոսական իմաստը և վերածվել քրիստոնեական հասկացություններ մարմնավորող մտապատկերների։

Միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեջ տեղ գտած սիմվոլիկ մոտիվներն իրենց կոնկրետ բացատրությունն են գտնում ինչպես կանոնական գրքերում, այնպես էլ պատմիչների՝ երբեմն հարևանցի վկայություններում։ Այսպես. վաղ շրջանի մի շարք քանդակներում առկա է արմավենին։ Հնագույն շրջաններից այն ներկայացրել է հաղթության սիմվոլ։ Ագաթանգեղոսը վկայում է նաև, թե «Զի պսակս և թաւ ոստս ծառոց նուէրս տարեցին բազմին Անահտական պատկերին»[7]։ Սակայն քրիստոնեական արվեստում այն խորհրդանշել է նաև դրախտը։ Հռոմի Galla Placidia-ի դամբարանի (V դ.) սարկոֆագի մի երեսին քանդակված է բլրի վրա կանգնած, լուսապսակով ոչխար (Հիսուս Քրիստոս)։ Բլրից հոսում են դրախտի չորս գետերը (paradis terrestre), որոնք, հավանաբար, խորհրդանշում են նաև չորս ավետարանները։ Երկու կողքերից, ավելի ցած, խորհրդանշելով առաքյալներին, կանգնած են երկու ոչխար, որոնց ետևում քանդակված են մեկական արմավենի[8]։ Նման մի քանդակ գտնվում է Վենետիկի ս. Մարկոսի եկեղեցու ճակատին, որի կենտրոնում դահն է, վրան ավետարան, երկու կողմից վեցական ոչխար (առաքյալներ) և արմավենիներ, որոնք մեկնաբանվում են որպես դրախտի սիմվոլներ[9]։ Արմավենիները զարդարում են նաև Հռավենայի սարկոֆագները և խճապատկերները։

Մրենի տաճարի հյուսիսային մուտքի բարավորի թեմատիկ քանդակի աջ անկյունում պատկերված է ոճավորված մի ծառ (արմավենի) (պտկ. 22)։ Կողք գյուղի (Նոյեմբերյանի շրջան) եկեղեցու (հավանաբար X դար) հյուսիսային ճակատի արևելյան անկյունում պահպանվել է հնագույն շենքին պատկանող մի քար (պտկ. 80), որի աջ կողմում քանդակված է փառահեղ մի արմավենի։ Դրանից ձախ՝ կենտրոնում, մի մեծ խաչ է, ավելի ձախ՝ նշմարվում են մարդկային երկու ֆիգուր (ամբողջովին եղծված)։ Ներքևում քանդակված են գեղեցիկ շուշանածաղիկներ։ Ուշագրավ է այս քանդակի առանձին դրվագների (արմավենին, շուշանածաղիկները) մանրակրկիտ, բնական պատկերաձևն ու կատարողական բարձր տեխնիկան։ Արմավենիները քանդակված են նաև Քասախի բազիլիկայի բարավորի (պտկ. 12), ինչպես և մեր հնագույն այլ քանդակներում ու տաճարներում (Երերույք, Դվին, Արուճի ու Ծոփքի խոյակները և այլն)։

Առաջին հայացքից այս քանդակներում արմավենու առկայությունը անհասկանալի է թվում։ Սակայն դրանց սիմվոլիկ նշանակության բացատրությունը գտնում ենք Աստվածաշնչում և դա էլ հնարավորություն է տալիս ճիշտ վերլուծելու այս և նման քանդակների բովանդակությունը։ Սողոմոնի կառուցած տաճարը («Տուն անուն տեառն Աստուծոյ») ներքուստ զարդարված էր եղևնափայտից քանդակված ու ոսկեզօծված երկու քերոբեներով և բազմաթիվ արմավենիներով։ Քերոբեներն ու արմավենիները քանդակված էին նաև տաճարի դռներին (Թագաւ. երրորդ, Զ, 29—38)։ Նույնը նկարագրում է նաև Եզեկիել մարգարեն (Եզեկիել, ԽԱ, 16—26)։ Նշենք նաև, որ ամենավաղ քրիստոնեական արվեստում արմավենին ներկայացվել է որպես Պաղեստինի խորհրդանիշ, ու Տիրամորը պատկերել են երկու արմավենիների միջև, «Օրանտի» կերպարով[10]։ Այնուհետև, համաձայն ո՛չ կանոնական պատմությունների Աստվածածինը, այլ կանանց հետ մեկտեղ, ուսանել է Երուսաղեմի տաճարում։ Ուստի հնարավոր է, որ նշված պատկերներում արմավենին խորհրդանշում է նաև Երուսաղեմի տաճարը[11]։

Այս ամենը հայ իրականության հետ կապող փաստարկում է Հովհան Մայրագոմեցու՝ պատկերամարտների «...մենք ոչ պագանեմք երկիր պատկերաց, զի ոչ ունիմք հրաման ի գրոց» հայտարարության այն առարկումը, թե «Ապա մեր յայտ արարեալ զՄովսէսականն ի խորանին նկարակերտութիւն և զՍողոմոնեան տաճա-

[6] Մանրամասն տե՛ս G. Fergnson, Նշվ. աշխ.։

[7] Ագաթանգեղոս, էջ 35։

[8] Տե՛ս Luis Brêhier, L'art chrétien son dêvel-oppement iconographique, Paris, 1918, p. 69, pl. 18.

[9] Տե՛ս նույնի „La Sculpture et les arts miniore Byzantine", Paris, 1936, p. 62, pl. VIII.

[10] Տե՛ս Н. П. Кондаков, Նշվ. աշխ., հ. I, էջ 93, պտկ. 55—57։

[11] Տե՛ս նույն տեղում, էջ 100։

ին զանազան քանդակագործութիւնսն՝ զնոյնն նկարագրեալ և ի մեր եկեղեցին»[12]։ Վերը տեսանք, թե ինչպիսին էր Սողոմոնի տաճարի քանդակների նկարագիրը։

Արդ, անհավանական չէ, ուրեմն, որ Քասախի, Կողբի ու Մրենի քանդակներում արմավենին և ոճավորված ծառը (որը նույնպես արմավենու պատկերն է) խորհրդանշում են Սողոմոնի կառուցած տաճարը («տուն անուն տեառն Աստուծոյ»), այսինքն՝ Հին Կտակարանը, որի գաղափարական հենքի վրա էլ կառուցվում է քրիստոնեական եկեղեցու (խաչը) գաղափարախոսությունը։ Այս ամենն ավելի ամբողջական դրսևորվել է Քասախի բազիլիկայի արևմտյան մուտքի բարավորի քանդակներում։

Խաչը և արմավենին, ինչպես տեսանք, խորհրդանշում են հին և նոր կտակարանները[13]։ Եղջերուն, որի պատկերները հանդիպում ենք Աղցի դամբարանի մուտքի քանդակներում, ապա Քասախում, Երերույքում ու Ծոփք գյուղի հնագույն բազիլիկայի վրա, ինչպես և Աթենիի Սիոնում (Վրացական ՍՍՀ), համաձայն Սաղմոսի ԽԱ հատվածի «որպես փափաքէ եղջերու յաղբերս ջրաց այնպես փափաքէ անձն իմ առ քեզ Աստուած... և այլն» խոսքերի, հնագույն ժամանակներից խորհրդանշել է հավատացյալ մարդու կերպարը։ Խաղողի որթը դեռ նախաքրիստոնեական կրոններում խորհրդանշել է մեռնող և վերածնվող աստվածությունը (Դիոնիսիոս, Օզիրիս և այլն)։ Տվյալ դեպքում, իհարկե, այն արտահայտում է Հիսուս Քրիստոսի գաղափարը։

Եվ, վերջապես, բերենք նաև այն, որ քրիստոնեությանը բնորոշ սիմվոլիկ մտածելակերպն իր արտացոլումն է գտել նաև միջնադարի հայկական ժողովրդական մի քանի երգերում։ Շատ ավելի ուշ (XV դ.) գրի առնված այդ երգերը, անշուշտ, իրենց արմատներով կապվում են վաղ միջնադարի մտածելակերպի հետ[14]։

---

[12] Մովսեսի Կաղանկատուացւոյ, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1912, էջ 305։

[13] Ի դեպ նշենք, որ հետագա դարերում Հայաստանում տարածված խաչքարերի կանոնացված հորինվածքը (կենտրոնում ձգված մեծ խաչ, որի ներքևի մասից, աջ և ձախ, բարձրանում են ոճավորված արմավենու կամ ականթի տերևներ։ Խաղողի որթը և ողկույզը կազմում են ողջ հարդարանքի հիմնական մոտիվները), թերևս նույն գաղափարի արտահայտությունն է, որը ժամանակի ընթացքում վերածվելով օրնամենտալ, դեկորատիվ ձևերի, կորցնում է իր կոնկրետ՝ իմաստավորված բովանդակությունը։

[14] Տե՛ս Աս. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 577—580։

* * *

Վերն ասվածները վերաբերում են հուշարձանի, ավելի ճիշտ առանձին դրվագների սիմվոլիկ բովանդակության սյուժետային վերլուծմանը։ Սակայն հուշարձանը, որպես ժամանակի գեղարվեստական մտածելակերպի մարմնավորում, բոլոր տեսակի թեմատիկ ու գաղափարական տենդենցները սինթեզում է կոնկրետ ոճական ու արտահայտչական ձևերի մեջ, որոնք և հիմնական գործոն են հանդիսանում դրա՝ որպես արվեստի արժեքի գնահատականը տալու համար։ Այս առումով հայկական (և ոչ միայն հայկական) միջնադարյան արվեստի մեջ տեղ գտած սիմվոլիկայի գաղափարական իմաստավորումը հնարավորություն է տալիս պարզաբանելու միջնադարյան արվեստի ոճական խնդիրներին վերաբերող մի հետաքրքիր երևույթ, որի ակունքները, թերևս, սկզբնավորվում են մարդկության պատմության հնագույն շրջաններից։

Այսպես, միջնադարյան արվեստում մարդկային ֆիգուրների պատկերման որոշակի սկզբունք է ոճավորումը, համամասնությունների՝ առաջին հայացքից անտրամաբանական թվացող դեֆորմացիան, որոնց հետևանքով դրանք, փաստորեն, զրկվում են բնականությունից ու հիմնականում վերածվում մտապատկերի՝ սոսկ ընդհանուր գծերով պահպանելով մարդ հասկացության իրական ձևերը։ Այս երևույթը հայ արվեստի որոշ պատմաբաններ որակավորել են որպես «պրիմիտիվություն», «արխաիկ ձև» ու վերագրվել է վարպետի անկարողությանը։ Սակայն, ուշագրավ է, որ նույն վարպետը, լինի քանդակագործ, գեղանկարիչ ու, մանավանդ, մանրանկարիչ, օրնամենտալ առանձին դրվագները (խաղողի ողկույզ, խաղողի տերև, նուռ, ականթ, թռչուններ, գազաններ և այլն) պատկերում է ամենայն ճշգրտությամբ։ Կենդանիների ու բուսական մոտիվների ձևերը վերարտադրում է տարածական լուծումներով ու ռեալիստորեն։

Նկարագրված երևույթը կարելի է դիտել հենց Աղցի քանդակներում (պտկ. 3, 4)։ Վարազի հետ մենամարտող Հայկ դյուցազնի անբնական դիրքը, չափից ավելի երկար իրանն ու կարճ ոտքերը, գլխի ու ձեռքերի անբնական դրվածքը պատկերված են առանձին համամասնությունների այնպիսի հարաբերություններով, որ մոտավոր պատկերացում անգամ չեն տալիս մարդու անատոմիական կառուցվածքի մասին։ Մինչդեռ նույն քանդակում վարազը պատկերված է բավականին բնական ձևերով։ Ավելին, վարազի կնճիթի ու վզի տակի ծալքերի նուրբ մշակումը, վզի ցցված մազերը քան-

դակված են «նատուրալիստական» ձևերով։ Ոճավորման են ենթարկված նաև Դանիելի ու առյուծների ֆիգուրները։ Այսպիսով, Աղցի քանդակներում մարդկային ֆիգուրները ենթարկված են նպատակային ոճավորման։ Մինչդեռ կենդանիներն ու թռչունները պատկերված են բնական ձևերով։ Նույն երևույթին ենք հանդիպում նաև Զվարթնոցի զարդաքանդակների ու վարպետների պատկերաքանդակների համեմատության ժամանակ (պտկ. 89—90)։ Այստեղ կարելի է հիշատակել նույնիսկ Աղթամարի բարձրաքանդակները։ Բերված օրինակներում մարդկային ֆիգուրները պատկերված են խիստ ոճավորված ձևով։ Դեմքերի, հագուստի ծալքերի և այլ հատվածների դրվատումը, չնայած իրենց բարձր արտահայտչականությանը, շատ հեռու են բնական լինելուց։ Նույն առիթով համեմատության մեջ կարելի է դնել նաև Քասախի բազիլիկայի արևմտյան մուտքի բարավորի ու նույն բազիլիկայի շրջապատում գտնված կոթողի պատվանդանի քանդակները (պտկ. 9, 12)։ Վերջինիս վրա քանդակված մարդկային ֆիգուրները իրենց ընդհանրացված, երկրաչափական հարթաձևերով ամբողջապես հեռանում են ամեն տեսակի իրական ու ռեալ ձևերից։ Որմնանկարչության նմուշներից բերենք Արուճի տաճարի աբսիդի որմնանկարները։ Մասնավորապես աբսիդում պահպանված, բուսական մոտիվներով կազմված օրնամենտալ եզրազարդի բնական ձևերը ոմանց հարկադրել են ընդունել այն որպես հելլենիստական սովորույթների վերապրուկ[15]։ Մինչդեռ առաքյալների, մարգարեների և այլ թեմատիկ պատկերների մնացորդները ցույց են տալիս, որ մարդկային ֆիգուրները ոճավորված են կանոնիկ ձևերի մեջ։ Եվ, վերջապես, բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել մանրանկարչությունից, երբ խորանների վրա պատկերված թռչունները, սիրամարգերը և այլ կենդանիներ պատկերվում են «լուսանկարչական» ճշգրտությամբ, իսկ ավետարանիչներն ու տերունական պատկերները ենթարկվում են կանոնացված ոճավորման։ Նշված հակասությունը ցույց տալու համար կարելի է բերել բազմաթիվ այլ օրինակներ։

Այս պրոցեսը նոր չէ և չի կապվում միայն միջնադարյան արվեստի հետ։ Նման երևույթը դիտվել է դեռ նախնադարյան մարդու մտածելակերպում։ Հանրահայտ փաստ է, որ բոլոր տեսակի կենդանիներն ու որսի տեսարան ներկայացնող քարանձավային

[15] Տե՛ս Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Таллиш), «Известия АН Арм. ССР», 1952, № 1.

պատկերները, նախապատմական շրջանի մարդու կողմից պատկերվել են բնական, «նատուրալիստական» ձևերով։ Նախնադարյան մարդը զարմանալի ճանաչողություն է ցուցաբերում բնության ու իրական ձևերի, կենդանիների անատոմիական կառուցվածքի բնագավառում։ Մինչդեռ պաշտամունքի հետ առնչվող երևույթները (կուռքեր և այլն) նույն նախնադարյան մարդը պատկերում է իրական ձևերի նկատմամբ հանդես բերելով լիակատար անտարբերություն։

Ըստ գերմանացի էթնոլոգ Մաքս Ֆերվորնի, այս դիֆերենցիացիան տեղի է ունենում պաշտամունքային հավատալիքների զարգացման շնորհիվ։ Նատուրալիստականն ավելի ուժեղ է հանդես գալիս, քանի դեռ նախնադարյան մարդու մոտ ուժեղ է զգացողական դիտողականությունը։ Մինչդեռ բնության մեջ տեղի ունեցող երևույթների տեսական ընկալման ու դրանց մտավի պատկերացումների, աբստրահման հետագա զարգացման հետ միասին, պատկերվող օբյեկտը (մանավանդ, երբ վերջինս կապված է պաշտամունքային հասկացությունների հետ) տրվում է կոնկրետությունից զուրկ։ Հնագույն մարդկանց իլյուզոնիստական-նատուրալիստական արվեստը Ֆերվորնը շատ դիպուկ անվանել է ֆիզիոպլաստիկական, իսկ ոճավորվածը՝ իդեոպլաստիկական[16]։ Այս ամենը հանգեցնում է ոճավորման և բնական ձևերի ծայրահեղ, բայց էքսպրեսիվ դեֆորմացման։ Այսպիսով, նատուրալիստական՝ իլյուզոնիստական պատկերաձևը բնության մեջ եղած ֆիզիկական ձևերի և առարկաների բուն նշանակության անմիջական ընկալման և ուղղակի պատկերացումների հետևանք է։ Այդ պատճառով էլ դրանք վերարտադրվում են բնական ճշմարտությամբ՝ իրենց ուղղակի ձևերով։ Հավատի հետ առնչվող առարկաներն ու կուռքերն ամբողջապես երևակայության արգասիք են՝ իդեական պատկերներ, ուստի և չեն կոնկրետացվում որոշակի ձևերի մեջ։

Թեպետ վերը շարադրվածը վերաբերում է քաղաքակրթության ամենավաղ շրջաններին, սակայն կարծում ենք, որ դա հնարավորություն է տալիս բացատրելու խնդրո առարկա հարցը և ճիշտ

[16] Մեջբերումը կատարվում է ըստ Վ. Հաուզենշտեյնի „Искусство и общество" գրքի (1923, էջ 38—40)։ Տե՛ս նաև Г. Кюн, Искусство первобытных народов, Л., 1933, էջ 17—21։ Կյունն իր հերթին առաջարկում է նատուրալիստական պատկերաձևը անվանել «սենսորական», իսկ վերացարկված, իրականությունից հեռու գեղարվեստական կերպավորումը՝ «իմանաժինական»։

հասկանալու միջնադարյան արվեստը ընդհանրապես։ Ավելին, սա կարևոր նշանակություն ունի միջնադարյան հուշարձանների՝ որպես արվեստի արժեքների գնահատման խնդրում։ Մասնավորապես անհիմն է դառնում այն կարծիքը, թե դրանք «պրիմիտիվ» (իր ամենաբացասական ըմբռնմամբ), «անարվեստ», «պլաստիկայից ու նրբությունից զուրկ» գործեր են։

Բանն այն է, որ միջնադարյան արվեստում կենդանական ու բուսական դրվագները հանդես չեն գալիս իրենց բուն նշանակությամբ։ Այսինքն՝ խաղողը որպես խաղողի, եղջերուն որպես եղջերուի, աղավնին որպես աղավնու անմիջական գաղափարն արտահայտելու համար։ Դրանք ստանալով փոխաբերական իմաստ, անկախ ռեալիստական պատկերաձևից, դառնում են վերացական՝ աբստրահարված մտապատկերներ։ Դրանց արտահայտած գաղափարն, արդեն, ինքնին վերացական է, ուստի պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերը, որպես կոնկրետ հասկացություններ (խաղող, եղջերու, թռչուն և այլն) արտահայտելու միջոց, ընկալվում են իրենց անուղղակի իմաստով։ Դա պետք է հասկանալ այսպես. խաղողը, օրինակ, կամ եղջերուն, աղավնին ու արմավենին պատկերվում են ոչ թե խաղող, եղջերու, աղավնի կամ արմավենի հասկացություններն արտահայտելու համար, այլ ստանալով սիմվոլիկ իմաստավորում (աղավնին որպես սուրբ ոգի, խաղողը՝ մեռնող ու վերակենդանացող աստվածություն կամ Հիսուս Քրիստոս, արմավենին որպես դրախտի կամ «Հին Կտակարանի» սիմվոլ և այլն), անկախ իրենց բնական ձևերից, չեն համապատասխանում պատկերված առարկայի ուղղակի նշանակությանը։ Առարկայի (օբյեկտի) բնական պատկերը, չհամապատասխանելով իր մեջ ամփոփված գաղափարական իմաստին, ընկալվում է որպես աբստրահված մտապատկեր՝ դրանով իսկ վերացնելով բնական ձևերի ու վերացական՝ սոսկ մտածողության (երևակայության) արգասիք հանդիսացող գաղափարական իմաստի միջև եղած հակասությունը։

Բուսական ու կենդանական մոտիվները, անկախ ռեալ ձևերից ու կոնկրետ առարկայական էությունից, իրենց փոխաբերական իմաստով արդեն դառնում են մտապատկերներ։ Դրանց մեջ ամփոփված գաղափարական ասպեկտները իմաստավորվում են պաշտամունքային հավատալիքներով և ինքնին դառնում աբստրակտ հասկացություններ։ Այդ պատճառով էլ բուսական ու կենդանական դրվագների միջոցով որոշակի գաղափարական իմաստ արտա-

հայտելու համար կարիք չի զգացվում արտաքին ձևերի աբստրահման ու ոճավորման։

Զարդմոտիվների ոճավորումը տեղի է ունենում, երբ աստիճանաբար մոռացվում են մոտիվի այլաբանական, սիմվոլիկ իմաստը։ Ավանդաբար պահպանելով փաստորեն արդեն կանոնի վերածված հորինվածքներում, այդ մոտիվները վեր են ածվում դեկորատիվ զարդապատկերների[17]։

Առաջ քաշված պրոբլեմի մյուս ասպեկտը՝ մարդու պատկերման, դեֆորմացման ու ոճավորման հարցն է։

Քաղաքակրթության էվոլյուցիայի որոշ շրջանում, աստվածային՝ գերբնական հասկացություններն ամփոփվում են մարդկային կերպարում։ Հանրահայտ է, որ այդ բյուրեղացած ձևով արտահայտվեց հին հունական դիցաբանության մեջ, որտեղ աստվածները պարզապես աստվածացած մարդիկ են։ Սակայն դրանք իրենց գեղարվեստական կերպավորման մեջ, այնպիսի լայն ընդհանրացման են ենթարկվում, որ բնական-նատուրալիստական պատկերման ու ձևերի տարածական լուծման դեպքում, նույնիսկ, մնում են որպես աբստրահված գաղափարի արտահայտություն։

Հակառակ հունական մարդկայնացված աստվածների, քրիստոնեական աստվածը կամ սրբերը այլ բնույթի են։ Փոխադարձաբար այլ են նաև մարդու՝ որպես բնական էակի, մասին եղած միջնադարյան պատկերացումները։ Միջնադարյան ասկետիզմի ու բնության նկատմամբ ունեցած կանխակալ պատկերացումների ոլորտում բնությունը և մարդը դիտվում են որպես արարչագործության արգասիք։ «Ոգու» մասին եղած խիստ վերացական, ձևական ու նյութական որևէ կոնկրետությունից զուրկ հասկացությունը ոչ միայն դառնում է գաղափարական ըմբռնումների հիմնական գործոն, այլ իր մեջ պարփակում է մարդ անհատի մասին ունեցած պատկերացումներն ընդհանրապես։ Սա, վերջ ի վերջո, դեպի զգացողական ռեալականությունն ունեցած բացասական վերաբերմունքն է, որը որդեգրեց քրիստոնեությունը։ Հասկացությունների նման ոլորտում էր, որ միջնադարում քարոզում էին, թե Աստծուն պետք է փնտրել ու տեսնել հոգեկանի միջոցով, մարմնական աշխարհից դուրս։ Բացարձակ գեղեցկության իմաստը իր էսթետիկական առու-

[17] Ինչպես օրինակ խաչքարերն են, որտեղ հետագայում բացի խաչից, մյուս մոտիվները (խաղող, ականթ, երկրաչափական զարդաձևեր և այլն) կորցրել են իրենց այլաբանական իմաստը և ընկալվում են սոսկ որպես զարդապատկերներ՝ իրենց դեկորատիվ նշանակությամբ։

մով, դառնում է ոգու անջատումը մարմնից, իսկ մաքուր գեղեցկության իմաստը՝ աստվածային էության հետ միանալը։

Հասկանալի է, թե ինչու «աստված» հասկացությունը, որպես գերբնական երևույթ, ինչպես և գերմարդու հասկացությունը, որը, փաստորեն, նույնպես աստվածային էության կերպարային վերարտադրությունն է (Հիսուս Քրիստոս, Աստվածածին, առաքյալներ և այլն) ու դրանց առարկայական պատկերումը, միջնադարյան արվեստում զուրկ է ձևերի բնական լինելուց։ Պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերը ի վիճակի չեն արտահայտելու այն խոր սպիրիտուալիստական-ասկետական պատկերացումները, որոնք բխում են իրականության ու մարդու՝ որպես իդեական գոյաձևի (ոգի) նկատմամբ ունեցած միջնադարյան ըմբռնումից։ Սակայն աստվածայինի կամ ոգու մասին եղած վերացական պատկերացումները վաղ միջնադարյան արվեստում արտահայտվելով իրենց կոնկրետ կերպարային ձևակերպման մեջ, արտահայտչական միջոցների՝ ձևի տեսակետից, նույնպես պետք է կոնկրետանան։ Բայց քանի որ բնության մեջ գոյություն ունեցող ռեալ, իրական ձևերը (մարդն իր բնական ձևերով) չեն կարող արտահայտել միջնադարյան արվեստի (իմա նաև մտածողությանն ընդհանրապես) հիմք կազմող մարդը որպես ոգու դրսևորում հասկացությունը, ուստի տեղի է ունենում բնության մեջ գոյություն ունեցող ռեալականության (մարդու բնական ձևերի) ու վերջինիս կերպարային վերարտադրության միջև մի հակասություն, որի հետևանքով էլ բացասվում են պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերը։ Դրանով իսկ մարդը ստեղծելով իր իսկ պատկերը որպես առարկայացված իդեա, հակասության մեջ է մտնում պատկերվող օբյեկտի կերպարային լուծման հետ։ Այս կապակցությամբ հիշարժան է Լյուդվիգ Ֆոյերբախի այն միտքը, թե՝ «Կրոնին (իմա-քրիստոնեությանը։ Մենք կավելացնենք նաև միջնադարյան արվեստին—Լ. Ա.), անհրաժեշտ է այնպիսի մի օբյեկտ, որը տարբերվի մարդուց և միևնույն ժամանակ օժտված լինի մարդկային հատկանիշներով։ Տարբերությունը մարդուց վերաբերում է միայն նրա գոյաձևին։ Նմանությունը նրա ներքին էության մեջ է»[18]։

Այսպիսով, աստվածայինի խիստ մտահայեցողական ըմբռնումը ձևի առումով ամփոփվելով «մարդ» հասկացողության մեջ (պատկերվելով մարդակերպ) ինքնին հակադրվում է մարդու իրական պատկերին։ Մյուս կողմից, մարդու պատկերը միջնադարյան արվեստում ստանում է երկակի իմաստավորում։ Այն, նախ, հանդես է գալիս որպես մարդու պատկեր իր ռեալ գոյության մեջ։ Բայց քանի որ ըստ միջնադարյան մտածողության բացարձակ գեղեցկության իմաստը աստվածային էության հետ միանալն է, իսկ դրան կարելի է հասնել միայն ոգու միջոցով, ապա մարդու կերպարանավորած պատկերը հանդես է գալիս որպես ոգու գաղափարի արտահայտություն։ Վերջինս էլ իր հերթին հանգեցնում է ռեալ ձևերի բացասման։

Ուշագրավ է, որ հայ իրականության մեջ դեռ XII դարի 2-րդ կեսին ըմբռնել ու տվել են ռեալ ձևերից հեռանալու անհրաժեշտության բացատրությունը։ Այսպես՝ Ներսես Լամբրոնացին հետևյալ միտքն է արտահայտում. «Զորօրինակ՝ թէ ախորժէ ոք գծագրութեամբ դեղոց պատկեր նկարագրել, զպէսպէս երանգս դեղուցն ի կիր ածէ. և ջանայ ուշիւ իմաստիցն զնա ի տիպ և ի հասակ և ի ձև կենդանեաց յօրինել, զի հաճելի և ցանկալի որպես զկենդանի թուեսցի տեսողացն՝ անկենդանին։ Իսկ մարդ կենդանի՝ որ կրի հոգւով մարմինն, ո՛չ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիւրն կենդանութիւն. այլ բաւական է միայն հոգին ներգործող զշարժումն անդամոցն զայս հռչակել»։ Ուրեմն ըստ Ներսես Լամբրոնացու մարդ պատկերելու համար ճշգրիտ երանգների կարիք չի զգացվում, քանի որ մարդը իր մարմնով ոգու կրողն է։ Եվ ապա. «Արդ՝ ուր հոգին է կենդանատար, ձևք և նիւթք մարմնականք՝ նմա առ ի՞նչ պիտոյական»[19]։

Այս ամենից բխում է մի հակասություն, որն իր միասնության մեջ ամբողջանալով դառնում է միջնադարյան արվեստի արտահայտչական ձևերի հիմքը։ Ռեալականության և ոչ իրական պատկերաձևի գոյակցությունը (մարդու պատկերը որպես մարդ և միևնույն ժամանակ որպես վերացարկված իդեա) դրսևորում է բնության, շրջապատի ու իրականության մասին միջնադարյան պատկերացումների ակնառու երկվությունը։ Սա, թերևս, միջնադարին բնորոշ աշխարհիկ ու ասկետական հասկացությունների հակադրությունն է մի կողմից, և դրանց դիալեկտիկական միասնության արտահայտությունը՝ մյուս կողմից։ Պատկերացումների նման ոլորտում մարդը որպես արվեստի օբյեկտ, նույնպես վեր է ածվում սիմվոլի, գաղափարական մտապատկերի։ Եվ քանի որ ար-

[18] *Л. Фейербах*, Сущность христианства, М., 1965, стр. 76.

[19] «Ատենարանութիւն սրբոյն Ներսեսի Լամբրոնացւոյ», Վենետիկ, 1812, էջ 140, 142։

վեստի բնորոշ ձևերով պետք է վերարտադրվի մարդու կամ աստվածային էության (ոգու) գաղափարը, ապա անտեսվում են բնական, իրական ձևերը։ Այսպիսով, գաղափարական հիմքում դնելով վերզգայական աշխարհի մասին եղած պատկերացումները, վաղ միջնադարյան արվեստը հեռանալով անտիկ շրջանի սկզբունքներից՝ նույնպես դադարում է «ֆիզիոպլաստիկական» լինելուց և վեր է ածվում «իդեոպլաստիկականի»։

Ավելին, իր մեջ ձուլելով Արևելքին բնորոշ էքսպրեսիոնիստական տենդենցներն ու մարմնական գեղեցկության փոխարեն առաջնությունը տալով հոգեկան-վերզգայական կողմին, վաղ միջնադարյան արվեստում անտեսվում է նատուրալիստական պատկերաձևը։ Այլևս կերպարը պատկերվում է բնականից ավելի ձգված, աչքերը լայն բացած, հագուստի ռիթմիկ, երբեմն միապաղաղ, զուգահեռ գծերով, ծալքերի տակ կորչում են մարմնի համաչափություններն ու պլաստիկ ձևերը։ Զրկվելով մոդելացումից, մարդու պատկերը վեր է ածվում ռիթմիկ գծերի ու երկրաչափական հարթությունների կոմպլեքսի։ Դրա հետևանքով մարդկային ֆիգուրից մնում է միայն արտաքին կոնտուրը, անմարմին մարդու սիլուետային պատկերը։ Քանդակը դառնում է հարթ, զրկվելով եռաչափ տարածականությունից։ Ոչ ռեալ, միստիկական մտահղացումը ավելի է ընդգծվում տիպերի իդեալականացված դեմքերով ու ֆիգուրների խիստ դիմահայաց դիրքով։

Ավելացնենք նաև, որ օբյեկտի ներքին էության ու նրա բնական կոնկրետության մեջ արտահայտված ձևերի նկատմամբ եղած որոշակի սկզբունքը դրսևորվում է նաև այն դեպքում, երբ պատկերվում են պատմական՝ ոչ սրբացած դեմքեր (ժողովրդական հերոսներ, եկեղեցիներ կառուցող իշխաններ և այլն)[20]։ Այսպես. Պըտղընիի տաճարի Մանուել Ամատունու ու հավանաբար նրա որդու, Մրենի Կամսարական իշխանների ու Պեմզաշենի եկեղեցիների կառուցող կամ հովանավորող իշխանները պատկերված են անհատականությունից զուրկ, վերացարկված ձևերով։ Ըստ էության դրանք ոչնչով չեն տարբերվում մյուս սրբապատկերներից։ Անհատականացումը արտահայտվում է սոսկ հագուստի ձևերով ու լուսապսակի բացակայությամբ։

Եթե քանդակագործության ասպարեզում այս ամենը հանգեցրեց կլոր քանդակից հրաժարվելու փաստին, ապա գեղանկարչությունը հետապնդելով նույն սկզբունքները, բացառեց կիսատոներով ձևերի ծավալային դրվատումը։ Գույնը գործածվում է լայն հարթություններով, ստեղծելով գիծ-հարթություն հարաբերությունը, ընդգծում է ոճավորումը։

Վերը նկարագրած ոճական առանձնահատկությունները հանգեցնում են այն խոր էքսպրեսիային ու ներքին հոգեբանական լարվածությանը, որը, պայմանավորելով արվեստի ներգործական ուժը, դառնում է միջնադարին բնորոշ հատկանիշ ու չափանիշ հանդիսանում հուշարձանը որպես արվեստի արժեք գնահատելու համար։

[20] Խոսքը վերաբերում է վաղ միջնադարին։ Աղթամարի, Հաղբատի, Անիի Գագիկ Բագրատունու և այլ կտիտորական քանդակների պրոբլեմը այլ է։

ԳԼՈՒԽ IV

ԿՈԹՈՂՆԵՐԻ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐՆ ՈՒ ՍՐԱՆՑ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վաղ միջնադարյան արվեստը շատ էլ բազմազան չէ իր թեմաներով ու պատկերագրական հորինվածքներով։ Սակայն եկեղեցու հաղթանակը կարևոր հետևանքներ ունեցավ արվեստի ընթացքի վրա։ Քրիստոնեությունը դառնալով պետական կրոն ու իրավական ուժ ստանալով, արվեստի բնագավառում նույնպես ազատ գործունեություն ծավալեց։ Այժմ, արդեն, արվեստի առջև ծառանում են նոր խնդիրներ ու նոր պահանջներ։ Կատակոմբների արվեստում նախապատվություն տրվող սիմվոլիկան ու անտիկ արվեստին բնորոշ ձևերը այլևս չէին համապատասխանում նոր մտածելակերպին։ Հին և նոր կտակարանների դրվագների վերարտադրելու պահանջը հարկադրում է հեռանալ սիմվոլիկայից։ Արվեստը որոշ առումով դառնում է պատմողական և պատմականորեն պատճառաբանված ու հասկանալի[1]։ Առաջին հերթին պահանջ է զգացվում սահմանել առանձին տիպականացված պատկերներ (Հիսուս Քրիստոս, Աստվածածին, Հովհաննես Մկրտիչ, առաքյալներ, ավետարանիչներ և այլն)։ Կերպավորվելով արվեստին բնորոշ միջոցներով, այդ տիպերը պետք է խտացնեին դավանաբանական մտքեր, միստիկայի հասնող կրոնա-ասկետական խոր զգացմունքներ։ Եվ, ահա, IV դարից սկսած մշակվում են ինչպես առանձին թեմաներն ու պատկերագրական տիպերը, այնպես էլ հորինվածքային ձևերը։ IV—V դդ. Սիրիայում, Պաղեստինում, Ղպտական Եգիպտոսում, հետագայում նաև Բյուզանդիայում մշակվում են պատկերագրական սկզբունքներ, որտեղ առանցքայինը դառնում են Փրկիչի կյանքը և ավետարանական թեմաները։ Հանդես են գալիս տերունական պատկերների ցիկլեր որոշակի մշակված սխեմաներով։

Հայերը, լինելով Արևելքի հնագույն քրիստոնյա ժողովուրդներից մեկը, բնականաբար, անմասն չէին ժամանակի կուլտուր-քաղաքական տեղաշարժերից։ Վաղ միջնադարից պահպանված մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշները (Լմբատ, Արուճ, Թալին և այլն) ու մատենագրական վկայությունները (Վրթանես Քերթող, Մովսես Կաղանկատվացի, Հովհաննես Օձնեցի և այլն) հավաստում են Հայաստանում որմնանկարչության բարձր մակարդակի մասին։ V դարում, հայ գրերի գյուտից հետո, թարգմանվեցին ու գրվեցին կրոնական ու գիտափիլիսոփայական մի շարք գործեր։ Ստեղծվեցին բազմաթիվ ձեռագրեր, որոնք հարևան քրիստոնյա ժողովուրդների օրինակով պետք է ստանային իրենց գեղարվեստական ձևավորումը։ Իսկ երբ նկատի ենք առնում վաղ միջնադարում արևելյան քրիստոնյա ժողովուրդների մշակութային սերտ հարաբերությունները, ապա չի բացառվում, որ ամենավաղ շրջանի հայերեն ձեռագրերը (հատկապես կրոնական բովանդակության) ոչ միայն զարդարված են եղել մանրանկարներով, այլ որոշակի նշանակություն են ունեցել վաղ միջնադարյան պատկերագրության և արվեստի զարգացման համար։ Այս առումով նշանակալից են քրիստոնեության հաստատման առաջին տարիներին Հայաստանում տարածում գտած կոթողների ու ճարտարապետական հուշարձանների վրա եղած պատկերաքանդակները։

Ջանազան նպատակներով կոթողներ կառուցելու սովորությունը Հայկական բարձրավանդակում կապվում է ամենահնագույն ժամանակների հետ։ Հայաստանի տերիտորիայում հայտնի են մի շարք մենհիրներ։ Գիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև «վիշապ» կոչված քանդակազարդ կոթողները, որոնք համեմատաբար ավելի ուսումնասիրված են և կապվում են ջրի պաշտամունքի հետ։ Սեպագիր արձանագրություններով և կոթողաձև հուշարձաններ են հայտնի ուրարտական շրջանից։ Դրանց պետք է ավելացնել արամեատառ արձանագրություններով սահմանաքարերը, որոնք կանգնեցրել է Արտաշես Ա.-ն (189—161 մ. թ. ա.)։ Կոթողների մասին վկայություններ կան նաև մեր պատմիչների մոտ։

Հայաստանում քրիստոնեության տարածման առաջին տարիներին հիշարժան վայրերում սկզբում կանգնեցվել են փայտյա խաչեր։ Ագաթանգեղոսը վկայում է, որ Գրիգոր Լուսավորիչը այդպիսի խաչեր է կանգնեցնում Վաղարշապատում Հռիփսիմյան կույս-

[1] Նշենք նաև, որ միջնադարյան արվեստը երբեք էլ ամբողջությամբ չկարողացավ դուրս գալ սիմվոլիկ մտածելակերպի շրջանակներից։

սերի նահատակության վայրում և այլն[2]։ Հետագայում փայտակերտ այդ խաչերը փոխարինվում են քարից պատրաստված կոթողներով, որոնք պատած են պատկերաքանդակներով ու զարդապատկերներով։ Այս կոթողները իրենցից ներկայացնում են պատվանդանի վրա ամրացված երկար քառակող սյուն, որը վերևից ավարտվում է խոյակով՝ վրան թևավոր խաչ[3]։

Մենք վերը խոսեցինք Դարբանդի կոթողների մասին և նշեցինք նրանց ծագման հնությունը (պտկ. 1, 2)[4]։ Դրանցից բացի, հայկական վաղ միջնադարից մեզ են հասել նաև մի շարք այլ կոթող-հուշարձաններ, որոնք տեղաբաշխվելով IV—VII դդ. սահմաններում, արտացոլել են տվյալ պատմական հատվածամասի գաղափարական ասպեկտները։ Դրանք քանդակազարդ այն կոթողներն են, որոնք հայտնաբերվել են Հայաստանի զանազան շրջաններում (Շիրակ, Սյունիք, Գուգարք, Արագածոտն և այլն)։ Այդ հուշարձանները պատված են քրիստոնեական պատկերաքանդակներով ու զարդապատկերներով և վերաբերում են վաղ միջնադարին, երբ նոր էր ձևակերպվում միջնադարյան արվեստն ու նրա սկզբունքները։ Ուստի, քննարկվող նյութի հետ առնչվող շատ հարցեր սոսկ հայագիտական լինել չեն կարող։ Այս առումով էլ բարձրանում է հայկական քանդակագործության պատմական նշանակությունը։ Վերջինս ավելի զգալի է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում վաղ միջնադարից պահպանված հուշարձանների սակավությունը ընդհանրապես[5]։

[2] Տե՛ս Ագաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց Թիֆլիս, 1914, էջ 391—392։

[3] Որոշ հիմք ունի Ս. Բարխուդարյանը, երբ կոթողների արտաքին նկարագիրը կապում է Ագաթանգեղոսի մոտ նկարագրված Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքի հետ։ Ագաթանգեղոս, նույն տեղում, էջ 385, Ս. Բարխուդարյան, Հայաստանի կոթողային հուշարձանները (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր № 7—8, 1960, էջ 63)։

[4] Ավելացնենք նաև, որ Թ. Թորամանյանը այն կարծիքն է հայտնում, որ Հայաստանի կոթողաձև գերեզմանները հատուկ են հեթերին, որոնց ուղղակի ներգործությունը դիտվում է դեռ նախաքրիստոնեական շրջանում։ Վկայակոչելով Դարբանդի և Գառնահովտի կոթողների քանդակները, գտնում է, որ «այդ բոլորը բավական զարգացած վիճակում մտել են քրիստոնեության թվականները»։ Թ. Թորամանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 40, հ. 2, էջ 26։

[5] Կոթողների պատկերաքանդակների մասին համեմատաբար ամփոփ ուսումնասիրություններ են հրապարակել Գ. Հովսեփյանը «Նյութեր և ուսումնասիրություններ...», պրակ Գ, և Բ. Առաքելյանը «Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ.»։ Կոթողներին ու քանդակներին զանազան առիթներով անդրադառնում են նաև Ն. Մառը, Թ. Թորամանյանը, Հ. Ստրժիգովսկին, Հ. Օրբելին։ Կոթողներով հատուկ զբաղվել է Յա. Ի. Սմիրնովը, սակայն նա չի հրապարակել իր ուսումնասիրությունները։

IV—VII դդ. արվեստը, որպես քրիստոնեական գաղափարների տարածման միջոց, Հայաստանում մեծ նշանակություն է ստանում, քանի որ մինչև հայկական գիրն ու մայրենի լեզվով գրականություն ստեղծելը, թերևս դրանից հետո էլ, ավետարանի բովանդակության և քրիստոնեական գաղափարների տարածումը շատ ավելի մատչելի էր պատկերների միջոցով, քան օտար լեզուներով ընթերցվածքներն ու քարոզները (ասորերեն, հունարեն)։ Այդ կապակցությամբ հիշարժան է VI դ. վերջի և VII դ. սկզբների մտածող Վրթանես Քերթողի հետևյալ միտքը. «...յեկեղեցիս ի գրոցն ականջք միայն լսեն, իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն և ականջօք լսեն և որ սրտիւքն իմանան և հաւատան։ Ահա յայտ է զի չէ արտաքոյ գրոց պաշտել զպատկերս...»[6]։ Մեջբերումը պարզաբանում է ընդհանրապես պատկերների հիմնական նպատակը (ուշագրավ է, որ Վրթանես Քերթողը չի անտեսում նաև արվեստի զգացողական՝ ներգործական կողմը,... «և որ սրտիւք իմանան և հաւատան»)։

Այսպիսով անկախ պատկերամարտների ու պատկերահարգների վեճերից (իսկ Վրթանես Քերթողի «Յաղագս պատկերամարտացը» ուղղված է ինչպես հեթանոսական կուռքերի, այնպես էլ պատկերամարտների դեմ), անշուշտ, քրիստոնեական դավանանքի պրոպագանդան կիրառվում էր նաև պատկերների միջոցով։ Դրան ավելանում են նաև պատմա-հասարակական երևույթները, որոնցով էլ պայմանավորվում է հայ մշակույթի ազգային բնույթը։ IV—VII դդ. պայքարը գնում էր ոչ միայն դեռևս պահպանված հեթանոսության, այլև, Սասանյան Պարսկաստանի նվաճողական քաղաքականության հետ կապված, զրադաշտական կրոնի ներթափանցման դեմ։ Այս իմաստով էլ քրիստոնեական գաղափարները Հայաստանում ստանում են նաև պետական-քաղաքական նշանակություն։ Ազգային ինքնուրույնության ձգտող վերնախավի առաջադեմ գործիչների կողմից գլխավորվող (Վարդան Մամիկոնյան և ուրիշներ) օտար նվաճողների դեմ ուղղված ժողովրդական ազատագրական շարժումներն ու ազգային ինքնագիտակցության ուժեղացումը, շղարշված կրոնական քողով, սոցիալ-քաղաքական հա-

[6] Գարեգին Զ. Սահակյան, Յաղագս բարեխօսութեան սրբոց և զնշխարս նոցա և զպատկերս մեծարելոյ, Վենետիկ, 1852, էջ 336։

Վրթանես Քերթողի «Յաղագս պատկերամատաց»-ի մասին մանրամասն տե՛ս S. Der-Nersessian, Une apologie des images du septième siècle (Byzantion 14, 1944).

բաբերությունների հետ մեկտեղ, ըստ էության, ժողովրդի միասնական պայքարի հիմնական ուժն էր հանդիսանում։ Վերջինս կարևոր մի գործոն էր ընդհանրապես ժամանակի հայ ժողովրդի մտածելակերպի ձևավորման համար։ Այստեղից էլ այն մոնումենտալ-էպիկական ու, որոշ առումով, աշխարհիկ-քաղաքական բնույթը, որ հատկանշական է դառնում միջնադարյան հայկական արվեստին՝ սկսած դեռ ամենավաղ շրջաններից։

Այս ամենն առավել չափով դիտելի է կոթողների պատկերաքանդակներում, որոնցում ոչ միայն սպիրիտուալիստական մտահղացմամբ վերարտադրվող կրոնա-դավանաբանական սյուժեն զուգակցվում է տեղական, պատմական թեմաների հետ, այլ դրսևորվում է նաև ոճական ամբողջականության մեջ։ Այսպես, օրինակ, որքանով էլ քանդակված ֆիգուրները պատկերվում են աբստրահված ձևերով ու ոչ կոնկրետ, այնուամենայնիվ դրանք հերոսական են ու մոնումենտալ, անկախ այն բանից՝ հրեշտա՞կ է պատկերված, թե՞ բիբլիական հերոս, կամ հոգևորակա՞ն, թե՞ աշխարհիկ։

Այնուհետև, նյութի մանրակրկիտ քննարկումը հանգեցնում է այն եզրակացության, որ կոթողներն ու նրանց վրա եղած պատկերաքանդակները (անկախ նրանից, դրանք գերեզմանաքարեր են, թե ոչ) Հայաստանում պաշտամունքի օբյեկտներ չեն եղել ինչպես հեթանոսական կուռքերն են կամ քրիստոնեական սրբապատկերներն ու մասունքները, որոնք հանդես են գալիս որպես աստվածային էության մարմնացումներ՝ դառնում պաշտամունքի առարկա և ընկալվում բնորոշ հրաշապատումներով։ Այս հանգամանքը իր հերթին պայմանավորել է կոթողների պատկերաքանդակների սյուժետային իմաստը։ Ուշագրավ է, որ Եզնիկ Կողբացին թույլատրելի է համարում մեռածների պատկերները միայն այն դեպքում, երբ դրանք երկրպագության համար չեն։ Այսպես. «Եթէ պատկեր ոք գործիցէ, և ոչ վասն սիրոյ սիրելոյն, որ մահուամբ հաչացն վրիպեցաւ, կամ վասն ճարտարութիւն ցուցելոյ, այլ ի պաշտօն առեալ երկիր պագանիցէ իբր Աստուծոյ, գործ չարութեան գործէ»[7]։

Մյուս կողմից կոթողները կառուցվել են որպես Հայաստանում քրիստոնեական հավատը հաստատվելու փաստի հավերժացում։ Թերևս սկզբնական շրջանում սա է եղել կոթողների հիմնական նշանակությունը, քանի որ, ինչպես ասացինք, դրանք պաշտա-

[7] Եզնիկայ Կողբացւոյ *Եղծ աղանդոց*, Թիֆլիս, 1914, էջ 28։

մունքի առարկա չեն եղել։ Ապա, բոլոր կոթողները չեն, որ մահարձաններ պետք է համարել։ Այն հանգամանքը, որ կոթողների պատկերաքանդակներում մեծ տեղ են տրվում հայերի քրիստոնեություն ընդունելու և մկրտության ծեսի հետ կապված պատմական դեպքերին, հաստատում է վերը ասվածները։ Ագաթանգեղոսի այն վկայությունը, թե Գրիգոր Լուսավորիչը որտեղ հաստատում էր քրիստոնեությունը, կանգնեցնում էր «զնշան տէրունական խաչին։ Նոյնպէս և յելս և ի մուտս ճանապարհաց և ի փողոցս և ի հրապարակս և ի ճանապարհակիցս պահ և ապաւէն զերկրպագեալն յամենեցունց զնոյն նշան կանգնէր» և որ «ի վերայ նորաց մարդադեմ իցէ պատկերներ»[8], անշուշտ ունի իր պատմական ռեալ հիմքերը։ Այդպես կարող էին վարվել նաև շատ բարձրաստիճան իշխաններ ու եկեղեցական գործիչներ։ Ուստի չի բացառվում և այն, որ որևէ իշխան իր կամ իր նախնիների քրիստոնյա դառնալու փաստը հավերժացրել է նման կոթող կանգնեցնելով՝ զարդարելով այն պատկերաքանդակներով։

Այսպես, օրինակ, Թբիլիսիի Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահվող Բրդաձորից բերված կոթողի պատկերաքանդակները, ըստ էության, վերարտադրում են իշխանական մի ընտանիքի քրիստոնյա դառնալու պատմությունը[9] (պտկ. 14—21)։

Կոթողի վերևի մասը խոյակաձև է և ունի անցք՝ քանդակազարդ խաչ հագցնելու համար։ Մեր նյութի համար առավել հետաքրքիր են նրա երկու ճակատների պատկերաքանդակները։

Կոթողի մի երեսի (որտեղից էլ սկսելով պատկերաքանդակների վերծանությունը, ստացվում է մի ամբողջական պատմություն) քանդակները համեմատաբար վատ են պահպանված։ Դրանք սկսվում են Հիսուս Քրիստոսի պատկերաքանդակով։ Նա նստած է բարձաթիկունք գահի վրա, օրհնողի դիրքով, ունի խաչով լուսապսակ։ Երկար մազերն իջնում են մինչև ուսերը և հավանաբար մորուքով է։ Այս բոլորն առնված է մեծ լուսապսակի մեջ, որը բռնել են չորս հրեշտակներ։ Հաջորդ քանդակը ներկայացնում է ցածր աթոռի վրա նստած մի կնոջ, գրկին երեխա։ Երեխան աջ ձեռքը բարձրացրել, օրհնանքի նշան է անում, ձախով բռնել է գիրքը։ Նրանցից աջ և ձախ քանդակված են այր և կին (պտկ. 16)։ Տղա-

[8] Ագաթանգեղայ *Պատմութիւն...*, էջ 397։

[9] Տե՛ս Լ. Ազարյան. Օձունի և Բրդաձորի կոթողները («Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 4)։

մարդը ձախ ձեռքը բարձրացրել է, իսկ աջով բռնել խաչի նման-վող, ծայրերին բողբոջներ ունեցող մի իր։ Սրանցից և ոչ մեկը լուսապսակ չունի։ Հակառակ սպասածին, կարծում ենք, որ այստեղ Տիրամայրը չէ պատկերված։ Թեպետ երեխայի օրհնելու դիրքը և գիրք բռնելու հանգամանքը կարող էր այդ կարծել տալ։ Բացի այդ, այս կոթողի քանդակներում բոլոր կանանց հագուստներն ու գլխաշորերը միանման են։ Գլխաշորը համաձայն մահացած կանանց պատկերելու արևելյան սովորության, ծածկելով գլուխը իջնում է մինչև ուսերը, որպիսիք հանդիպում են կատակոմբների որմնանկարներում և ըստ Կոնդակովի դրանք Աստվածածնի պատկերները չեն[10]։ Հավանաբար սա ընտանեկան պատկեր է։ Հաջորդ քանդակները շատ են վնասված։ Նշմարվում է տղամարդու ֆիգուր, իսկ դրանից ներքև՝ Աբրահամի զոհաբերության տեսարանն է, որից հետո հաջորդաբար պատկերված են մկրտության երեք տեսարաններ։ Մեկի վրա նշմարվում են երկու կանգնած ֆիգուր, դրանցից աջ մկրտվողն է կիսով չափ ընկղմված ջրի մեջ, ձեռքերը վեր բարձրացրած (պտկ. 17)։ Վերևից նկատվում է սավառնող աղավնին, որը պսակ է դնում մկրտվողի գլխին։ Հաջորդը նույնպես մկրտության տեսարան է, որտեղ մկրտողը ջուր է լցնում մկրտվողի գլխին (պատկերագրական հին ձև)։ Վերևից սավառնում է աղավնին և փառքի նշան է դնում մինչև կուրծքը ջրի մեջ կանգնած մկրտվողի գլխին։ Երկու ֆիգուրների միջև ջրի մեջ խաչն է, որը նույնպես պատկերագրական հին ձև է և ունենք նաև Օձունի պատկերաքանդակում։

Կոթողի մյուս ճակատին վերևից քանդակված են երկու հրեշտակ, որոնք բռնել են լուսապսակ։ Վերջինիս մեջ քանդակված է մի կնոջ ֆիգուր, փաթաթված մեծ սավանի մեջ, որը գլխի վրայից զուգահեռ ծալքերով իջնելով՝ պատում է ամբողջ մարմինը։ Երևում են միայն դեմքը և կրծքի վրա ծալած երկու ձեռքերը (պտկ. 18)։ Այս ֆիգուրն ավելի փոքր է, քան հրեշտակներն են։ Կարծում ենք, որ այստեղ ևս Աստվածամայրը չի պատկերված, այլ, հավանաբար, տոհմի գլխավոր իշխանուհիներից մեկը (գուցե մյուս ճակատի աթոռի վրա նստածը), որը մահացել է և, թերևս, նրա հիշատակը հավերժացնելու նպատակով էլ կանգնեցվել է կոթողը։ Նրան անմիջապես հաջորդում են զույգ տղամարդու ֆիգուրներ, առանց լուսապսակի։ Ձախ կողմինը ձեռքին ունի բուրվառ, աջինը՝

[10] Տե՛ս Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 63—64։

գիրք։ Երկուսի միջև կախված է կանթեղ (պտկ. 19)։ Հաջորդը կնոջ, տղամարդու և երեխայի քանդակներ են (պտկ. 20—21)։ Նրանցից հետո՝ կնոջ, տղամարդու զույգ ֆիգուրներ։ Եվ, վերջապես, ամենաներքևում երկու տղամարդու ֆիգուրներ են։

Կոթողի այս ճակատը հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև եզրերին պահպանված արձանագրության առանձին հատվածներով (պտկ. 19—21)։ Աջ եզրին, վերևից ներքև ընթերցվում է. «Գերսամ Մարեմիկ Քաւոյ (անհասկանալի է) եվ Սայգուշ»։ Ձախ եզրին պահպանվել է միայն «Աբրա(մ)» գրությունը։ Հավանաբար մի կողմում քանդակված են եղել կանանց, մյուս կողմում՝ տղամարդկանց անունները (բացառությամբ ամենավերևինի, որտեղ պատկերված են երկու տղամարդ՝ Գերսամ և Աբրամ)։

Պատկերագրական հետաքրքրություն են ներկայացնում իրար հաջորդող մկրտության տեսարանները (պտկ. 17)։ Կարծում ենք, որ սրանք կապ չունեն ավետարանային զրույցի հետ։ Այլապես անհասկանալի է դառնում նույն թեմայի կրկնությունը երեք անգամ։

Անհրաժեշտ է ավելի մանրամասն խոսել քրիստոնեության տարածման վաղ շրջանում կատարվող մկրտության ծեսի մասին, որպեսզի համոզեցուցիչ լինի մեր այն միտքը, թե Բրդաձորի կոթողի քանդակները Քրիստոսի մկրտությունը չեն պատկերում։ Հայտնի է, որ քրիստոնյա դառնալու համար պետք է նախօրոք կատարվեր մկրտության ծեսը, որի համար երկար ժամանակ նախապատրաստվում էին։ Ապա, այդ ծիսակատարության մեջ տեսնում էին մարդու երկրորդ ծնունդը («Թուղթ Պօղոս Առաքելոյ առ Հոռոմեացիս» Զ)։ Բացի այդ, ընդհանրապես առաքյալական շրջանում մկրտվում էին միայն մեծերը (հետագայում մկրտվում էին նաև քրիստոնյա ծնողներից նորածինները)։ Դա համարվում էր մարդկային բնության մաքրության ու աստվածային շնորհ ստանալու միջոց[11]։ Մկրտության ծեսը և սրա պատկերագրությունը Հայաստանում այնքան մեծ նշանակություն ուներ, որ Վրթանես Քերթողը աղվաններին գրած թղթում հատուկ ուշադրություն է դարձնում դրա պատկերման մանրամասների վրա։ Նա բողոքում և նեստորական է համարում մկրտության տեսարանում աղավնու, որպես սուրբ հոգու, ներկայությունը և նրա կողմից պսակ դնելը

[11] Մկրտության ծեսի մասին տե՛ս Ն. Տեր-Մինասյան, Ընդհանուր եկեղեցական պատմություն, Էջմիածին, 1908, հ. 1, էջ 192—193։

Քրիստոսի գլխին[12]։ Ի դեպ, նշենք, որ մեր բոլոր քանդակներում առկա է աղավնին, որ պսակ է դնում մկրտվողի գլխին։ Նաև, որքան էլ մեր քանդակները եղծված են և դժվար է որոշել դրանց առանձին մանրամասները, այնուամենայնիվ, հասկացվում է, որ ջրի մեջ կիսով չափ ընկղմվածները երեխաներ չեն, այլ հասուն մարդիկ։ Մինչդեռ Օձունի կոթողի նույն տեսարանը պատկերող քանդակում մկրտվողը (Հիսուս Քրիստոս) պատանի է։ Այդպես է նաև «Էջմիածնի ավետարանի» վերջում ավելացված մանրանկարը։ Այսպիսով հնարավոր է, որ Բրդաձորի կոթողի մկրտության տեսարանները կոնկրետ պատմական իրադրությունների (հայերի մկրտվելու) հետևանք են՝ ձևավորված քրիստոնեական արվեստի պատկերագրությանը բնորոշ սխեմաների սկզբունքով։ Պետք է ենթադրել, որ այստեղ որևէ մի իշխանական տոհմի քրիստոնեական ծեսով մկրտվելու պատմությունն է ներկայացված, որի շարունակությունը փաստորեն կոթողի մյուս ճակատի քանդակներն են։ Թերևս Բրդաձորի կոթողը այս առումով եզակի չէ։ Պատահական չէ մկրտության թեմայի հաճախակի հանդիպումը մեր քանդակներում (Օձուն, Թալին և այլն, պտկ. 38, 39, 56)։

Բանն այն է, որ իշխանական ընտանիքների կողմից քրիստոնեության ընդունելը փաստորեն Տրդատ թագավորին հավատարիմ մնալու գրավականն է դառնում նաև։ Իսկ վերջինս էլ ամեն կերպ հովանավորում էր ազնվականության նման տրամադրությունները։ Այսպես, Խորենացին վկայում է, թե Շիրակն ու Դրասխանակերտը Տրդատը Կամսարականներին հանձնեց որպես ժառանգական կալվածքներ, վերջիններիս քրիստոնեություն ընդունելուց հետո միայն («Յայնմ ժամու և ազգային նոցա Կամսար մկրտի իւրայովքն հանդերձ ի ձեռն մեծին Գրիգորի. արքայի ընդունելով ի ջրոյն՝ տայ նմա ժառանգութիւն զմեծ դաստակերտն Արտաշիսի, որ այժմ ասի Դրասխանակերտ, և զգաւառն Շիրակ, որպէս ազգականի իւրում և մտերիմ հարազատի»)[13]։ Թերևս պատահական չէ, որ ժամանակի ազդեցիկ ֆեոդալական տներից մեկի՝ Կամսարակների կալվածք Շիրակում գտնում ենք բազմաթիվ կոթողների մնացորդներ։ Հանրահայտ է նաև Կամսարականների ծավալուն շինարարական գործունեությունը Շիրակում։

Ուշագրավ է, որ նոր հավատի անցնելու առթիվ հուշարձաններ կառուցելու փաստը նյութ է հանդիսացել նաև տաճարների վրա եղած պատկերաքանդակների համար։ Այդպիսի մի օրինակ ունենք Մրենի եկեղեցու հյուսիսային մուտքի բարավորի վրա (պտկ. 22)։ Այս հանրահայտ քանդակում պատկերված է մի իշխան, որը նոր է իջել ձիուց, կենտրոնում մի ֆիգուր երկար խաչագավազանը ամրացնում է գետնին։ Դրանից առաջ կանգնածը հավանաբար հոգևորական է՝ ձեռքին բուրվառ, սրանից աջ, քարի ծայրին քանդակված է ոճավորված մի ծառ, որը, ինչպես ցույց ենք տվել, խորհրդանշում է դրախտը կամ «Հին Կտակարանը»։ Մրենի այս քանդակը, միանգամայն համապատասխանում է Ագաթանգեղոսի այն վկայությունը, թե քրիստոնեություն ընդունելու վայրում կանգնեցնում են «զնշան տերունական խաչին»։ Պարտադիր չէ, որ քանդակներում անպայման պատկերվեն Գրիգոր Լուսավորիչը և Տրդատ թագավորը[14]։

Անհավանական չէ նաև, որ կոթողների պատկերաքանդակներում հավերժացվել են այնպիսի իրադրություններ ու առանձին պատմական անձնավորությունների հիշատակներ, որոնք կապված են Հայաստանում քրիստոնեության տարածվելու փաստի հետ՝ մինչև Գրիգոր Լուսավորիչի քարոզչությունն ու Տրդատի դարձը։ Համաձայն գրավոր վկայության, մեր տաճարների պատերին, հանրածանոթ սրբերի պատկերների հետ մեկտեղ եղել են նաև ուրիշների պատկերներ։ Վրթանես Քերթողը ի թիվս Գրիգոր Լուսավորչի, Գայանեի ու Հռիփսիմեի, որոնց պատկերները «նկատելի էին Եկեղեցիս քրիստոնեից», հիշատակում է նաև Ստեփանոս Նախավկային ու նրա հետ մեկտեղ «զայլ առաքինիս և զպատուականս և զհրեշտակակրօնս՝ զորս ոչ բաւեմք ընդ համար անցուցանել»[15]։ Սա հաստատվում է նաև նրանով, որ դեռ II—III դդ. պատմությանը հայտնի են նման հայ նահատակների մի շարք անուն-

---

12 Տե՛ս «Պատասխան ի հայոց թղթոյն Աղուանից Վրթանեսի Քերթողի», «Արարատ», 1896, էջ 481։ Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Գ, «Հավուցթառի ամենափրկիչը», էջ 49։

13 Խորենացի, էջ 241։ Կամսարականները վաղուց էին հաստատված Շիրակում։ Խորենացին հավանաբար նկատի ունի այն հանգամանքը, որ քրիստոնյա դառնալուց հետո այդ Տրդատ թագավորի կողմից օրինականացվում է։ Տե՛ս նաև՝ Ս. Կոզյան, Կամսարականները, տեարք Շիրակա և Արշարունաց, Վիեննա, 1926։

14 Բ. Առաքելյանը գտնում է, որ այստեղ սգո երթ է պատկերված (նշվ. աշխ., էջ 70—71), որը պակաս հավանական է։

15 Վրթանես Քերթող, նշվ. աշխ., էջ 335։

ներ, որոնց թվում կան բարձրաստիճան իշխաններ, իշխանուհիներ ու զորավարներ[16]։

Ցավոք, կոթողները պահպանվել են հիմնականում առանձին բեկորներով (բացառությամբ Օձունի ու մասամբ էլ Բրգաձորի կոթողների), ուստի վերականգնել դրանց վրա եղած քանդակների պատկերագրական ողջ ցիկլը՝ մեծ դժվարությունների հետ է կապված։

Կոթողների բավական ստվար խումբ հայտնաբերված են պատմական Շիրակում (Թալին, Գառնահովիտ, Ագարակ, Հառիճ և այլն) ապա՝ Տաշիր—Զորափորում (Օձուն, Կողբ, Թումանյան, Արգվի, Բրգաձոր և այլն)։

Ընդունելով, որ քննարկվող կոթողները ընդգրկվում են IV—VII դդ., մենք հնարավորություն չունենք ավելի ճշգրտելու առանձին հուշարձանների ստեղծման ժամանակը։ Լավագույն դեպքում, ձեռքի տակ եղած նյութը հնարավոր է տերիտորիալ որոշ խմբավորման ենթարկել կամ, ոճական ու պատկերագրական առանձնահատկությունների պարզաբանման միջոցով, թերևս բացահայտել դրա զարգացման տարբեր էտապները։ Թեկուզ այն, որ Տաշիր—Զորափորի քանդակներում առկա է ավելի ամբողջական պատկերագրական ցիկլ (Օձունի, Արգվիի, Բրգաձորի կոթողները և այլն. պտկ. 14—21, 55—64, 74—80, 82), հնարավորություն է ստեղծվում Շիրակի և Արագածոտնի կոթողները (պտկ. 23—36, 38—54, 83—86) համեմատաբար ավելի հին համարել (IV—V դ.)։ Այս միտքը հաստատող փաստարկ կարող են հանդիսանալ նաև կատարողական ու ոճական այն առանձնահատկությունները, որոնք, օրինակ, Օձունի, Կողբի քանդակներին հաղորդում են որոշ կանոնիկ բնույթ՝ թե՛ պատկերագրական, թե՛ թեմաների ընդհանուր մեկնաբանության առումով։ Օձունի քանդակների թեմատիկ շաղկապվածությունն ու տիպերի մշակվածությունը ենթադրել են տալիս, որ դրանք կարող էին ստեղծվել պատկերագրական սխեմաների ու ոճական ձևերի համեմատաբար կազմակերպված շրջանում։

Թե՛ ժամանակագրական առումով և թե՛ պատկերաքանդակների բնույթով ուշագրավ հուշարձան է Գառնահովիտի (Ադիա-

[16] Տե՛ս Մ. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին եւ իր պատմութիւնը, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 21—24։

ման) կոթողը (պտկ. 23—26)[17]։ Թեպետ պահպանվել է կոթողի միայն ներքևի մասը և պատկերաքանդակները ամբողջությամբ չեն հասել մեզ, այնուամենայնիվ, դրանք հնարավորություն են տալիս դատողություններ անել ինչպես պատկերագրության, այնպես էլ ոճական առանձնահատկությունների վերաբերյալ։ Կոթողը, հավանաբար, հնագույններից է և, որ ավելի կարևոր է, դրա պատկերաքանդակներում նկատվում են հեթանոս շրջանից հարատևած մտածելակերպի որոշ վերապրուկներ։

Կոթողի ներքևի մասում, չորս կողմերում քանդակված է ականթատերև։ Կողմերից մեկին քանդակված է Աբրահամի զոհաբերությունը, որը հաստատում է կոթողի քրիստոնեական ծագումը (պտկ. 23)։ Առավել հետաքրքիր է կոթողի մյուս երեսի քանդակը, որը, ցավոք, վերջնական վերծանման չի ենթարկվում (պտկ. 24)։ Այստեղ հավանաբար պատկերված է կանացի մի ֆիգուր, որի ոտքերը վերջանում են ականթի տերևներով։ Գլխի վրա նա պահած ունի շրջանակ, մեջը երկու ութթատերև վարդյակներով։ Հնարավոր է, որ սա հեթանոսական թեմա է, գուցե որևէ աստվածուհի։ Թ. Թորամանյանն ընդհանրապես կոթողը համարել է հեթանոսական, անտեսելով Աբրահամի զոհաբերության առկայությունը[18]։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը այս պատկերաքանդակում սասանյան արվեստի ազդեցություն է տեսնում։ Քանդակի դիրքը և ընդհանուր հորինվածքը Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով հիշեցնում է Թագ-ի Բոստանի Անահիտ աստվածուհու քանդակը[19]։ Թերևս որոշ հիմք ունի նաև Աս. Մնացականյանը, որն այս քանդակը պտղաբերության ու զարնանային աստվածության պատկեր է համարում[20]։ Նկարագրված քանդակի վերևում պահպանվել են ինչ-որ ֆիգուրի ոտքեր։ Անշուշտ, դա թեմատիկ կապ է ունեցել ներքևի ֆիգուրի հետ[21]։ Երրորդ երեսին պահպանվել է մի ֆիգուրի մաս,

[17] Թ. Թորամանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 23—24, պտկ. 20—23։ Գ. Հովսեփյան, Նյութեր..., հ. Գ, էջ 113, պտկ. 27։ Բ. Առաքելյան. նշվ. աշխ., էջ 49—50, պտկ. 19։

[18] Տե՛ս Թ. Թորամանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, 23—24։

[19] S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ.։

[20] Տե՛ս Աս. Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 61—62։

[21] Համենայն դեպս դատելով ֆիգուրի պահպանված հատվածներից այն ոչ մի դեպքում Աստվածամայրը լինել չէր կարող, ինչպես կարծում է Բ. Առաքելյանը (նշվ. աշխ., էջ 50), թեկուզ միայն այն պատճառով, որ Աստվածամոր պատկերագրության կանոնում նրան երբեք ոտաբոբիկ չեն պատկերում։

գոտկից ներքև (պտկ. 25)։ Նա կանգնած է ականթաթերթերից կազմված ու կենտրոնում բողբոջներ ունեցող մի փնջի վրա։ Չորրորդ երեսի քանդակը դեպի վեր ձգված խոռոչի հիմքում ընկած մի սլաք է (պտկ. 26)։ Սլաքը, անշուշտ, ունի սիմվոլիկ նշանակություն այնպես, ինչպես Թալինի երկու և Ագարակի կոթողների վրա է (պտկ. 27, 28)[22]։ Այստեղ կոթողի ամբողջ երկարությամբ քանդակված են իրար վրա հենված սուրանկյուն եռանկյուններ։ Սլաքի և եռանկյունաձև սեպի պատկերը Ասորեստանում ընդունվել է որպես աստվածայինի հասկացության խորհրդանիշ։ Այն կապում են նաև հայկական Տիր աստվածության հետ։ Տիր բառը հին պարսկերենում նշանակել է նաև նետ և Մերկուրի (Տիր) մոլորակը[23]։ Առավել կարևոր է Խորենացու այն վկայությունը, թե Արշակ Ա-ն (II դ. վերջ մ. թ. ա.), ի նշանավորումն պոնտացիների դեմ տարած հաղթության, վրան տեգ ամրացրած կոթող է կանգնեցնում[24]։ Հնարավոր է, որ դեկորատիվ նշանակություն ստացած զարդապատկերային այս մոտիվը կոթողների վրա խաչի հետ մեկտեղ խորհրդանշում է նաև քրիստոնեության հաղթանակը (պտկ. 29, 30)։

Բացի այդ, քննարկվող կոթողների քանդակներում բուսական էլեմենտներն անմիջական առնչության մեջ են ֆիգուրալ քանդակների հետ։ Այսպես. Գառնահովիտի կոթողի քանդակում կանգնած ֆիգուրի ոտքերը վերջանում են ականթի տերևներով (պտկ. 24)։ Նույն կոթողի մյուս երեսի քանդակում մարդն ուղղակի կանգնած է բողբոջի վրա (պտկ. 25)։ Այդպես է նաև Ագարակի կոթողը (պտկ. 45—47), որի վրա քանդակված ֆիգուրները կանգնած են նշտարաձև տերևների վրա։ Արդյոք սրանք չունե՞ն որևէ սիմվոլիկ նշանակություն՝ թեկուզև կապված բնության զարթոնքի, մահվան ու վերակենդանացման գաղափարի հետ։ Հնարավոր է, որ այդ արտահայտելու համար նկարագրված կոթողների քանդակներում զուգորդվել են քրիստոնեական (Աբրահամը, որևէ սրբի պատկեր կամ խաչը) ու հեթանոսական պատկերացումները (Գառնահովտի

---

22 Թ. Թորամանյանը սա կապում է Պարսկաստանի հետ, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 23—24։

23 Տե՛ս Н. Эмин, Очерк религии языческих армян, М., 1864, стр. 23—29.

24 Տե՛ս Խորենացի, նշվ. աշխ., էջ 118—119, տե՛ս նաև Ս. Բարխուդարյան, Հայաստանի կոթողային հուշարձանները («Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր», 1960, № 7—8, էջ 58)։

կոթողի ֆիգուրը, երկրաչափական ու բուսական զարդապատկերները)։

Քանդակների սյուժետային, խորհրդանշական իմաստի վերլուծությունները բոլոր դեպքերում կարող են թեական լինել և վիճելի։ Ուստի միայն թեման չի կարող բավարար հիմք ծառայել կոթողների ընդհանուր բնութագրության համար։ Այսպես՝ Գառնահովիտի կոթողը հնագույն հուշարձաններից մեկը պետք է համարել ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա պատկերագրության մեջ տեղ են գտել հեթանոսական ու վաղ քրիստոնեական շրջանին բնորոշ թեմաները։ Դարբանդի, Աղցի, Քասախի քանդակների կապակցությամբ ցույց տվեցինք ոճական այն առանձնահատկությունները, որոնք բնորոշ են ինչպես նախաքրիստոնեական, այնպես էլ վաղ միջնադարյան հայկական քանդակների համար։ Գառնահովտի ու մասնավորապես Թալինի կոթողների քանդակները, ըստ էության, շարունակում են նույն սկզբունքները։

Թալինի կոթողի ֆիգուրներից մեկը (ձեռքին բռնած գիրքը հավանական է դարձնում, որ նա առաքյալ է) ամբողջապես ձևակերպվում է գծաստվերներով ու լայն հարթությունների համադրություններով (պտկ. 31)։ Ֆիգուրի գոտկատեղից կախված գոգնոցանման կտորի ձգված, էլիպսաձև երկու ընդգծված ստվերներով եզրագծերը, երկար շրջազգեստի փեշեր պատկերող ու իրարից բաժանող զույգ պլաստիկ գծերը, շրջազգեստի տակից երևացող աջ ու ձախ թեքված բոբիկ, ոտքերը, թիկնոցի եզրագծերի հետ ստեղծում են գծային ռիթմ, որը ընդհատվում է գոտկատեղի, ձեռքերի ու կրծքի վրա բռնած գրքի հորիզոնական գծերով։ Այնուհետև, թիկնոցի վզնոցը պատկերող շրջագիծը, լուսապսակի գոգավոր սկավառակն ու գլխի կլորությունը կազմակերպում են ֆիգուրը՝ իր հարթաքանդակային ամբողջականության մեջ։ Այսպիսով ողջ հորինվածքը կառուցվում է գծերի ռիթմիկ դասավորությամբ ու դրանց միջոցով ստեղծված հարթությունների ներդաշնակ համադրություններով։ Այս ամենը քանդակին հաղորդում են ստատիկ, բայց, վեհաշուք տեսք, ընդգծելով կերպարի ոչ իրական՝ աբստրակտ էությունը։ Մոնումենտալությունը բնորոշ է նաև զարդապատկերային մոտիվներին։ Դրանք ներկայացվում են ամբողջական ու համեմատաբար խորաքանդակներով, բավականին լայն, ազատ մեկնաբանությամբ։

Ի տարբերություն նախորդ (Դարբանդ, Քասախ) քանդակների, նկատվում է հարթություններով ստեղծվող բազմապլանայնու-

թյուն։ Մյուս կողմից, ֆոնը (քարի հարթություն) մասնատվելով լայն ստվերներով՝ կորցնում է իր նախկին նշանակությունը (պտկ. 32, 33)։ Դրանով ավելի խորաքանդակ տպավորություն է ստեղծվում, պահպանվում հարթաքանդակային էությունն ու ձևերի անկյունականությունը նույնիսկ այն դեպքում, երբ փորձ է արվում եզրագծերին կլորություն հաղորդել։ Այս կոթողի մյուս երկու երեսին քանդակված են մեկական մարդկային պատկեր, որոնց իմաստը դժվար է կռահել[25] (պտկ. 32, 33)։

Նույն սկզբունքով են կատարված Թալինի (այժմ Հայաստանի պատմության պետական թանգարան) մի այլ կոթողի պատվանդանի քանդակները։ Այստեղ մի երեսին պատկերված են երեք, հավանաբար կանացի ֆիգուրներ, որոնք ձեռքերին բռնած ունեն զամբյուղանման իր (պտկ. 34)։ Երկուսը ձեռքերը բարձրացրել են աղոթողի նման։ Հնարավոր է, որ այստեղ պատկերված են յուղաբեր կանայք, Քրիստոսի գերեզմանի մոտ։ Մյուս երեսին քանդակված է երկու լուսապսակով ֆիգուր։ Սրանց «օրանտ»-ին հիշեցնող դիրքը հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ ննջեցյալների պատկերներ են։

Չնայած այս քանդակներում եզրագծերին որոշ կլորություն է տրվում, մեղմացնելով գծային էլեմենտը, այնուամենայնիվ կատարման սկզբունքը հիմնականում մնում է նույնը և չի փոխվում պատկերվող օբյեկտի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը։ Տրվյալ դեպքում քանդակագործ վարպետին հետաքրքրում են ոչ թե օբյեկտի բնական ձևերը, մարմնի առանձին մասերի ճշգրիտ դրվատումը, այլ ամբողջ հորինվածքի մեջ ներփակված արտահայտչական կողմը, որը հանգեցնում է բնական ձևերի անտեսմանն ու հարթությունների և խոր գծաստվերների համադրությունների միջոցով ստեղծված դեկորատիվ տարրի ուժեղացմանը։ Վերջիվերջո, ողջ քանդակը ձևակերպվում է պարզ ձևերի համադրությունների միջոցով։ Այստեղ պարզ հարթությունները (լուսապսակի ու հրեշտակի թևերի գոգավոր մակերեսները, դեմքի, մարմնի ու հագուստի տարբեր պլաններով հարթությունները) մի կողմից հանդես են գալիս ինքնուրույն ձևով, մյուս կողմից ստեղծելով խոր ստվերներ, զուգորդվելով առավել լուսավորված հարթությունների հետ, պատկերները (քանդակը) երևակվում են որպես երկրաչափական ձևերի

[25] Բ. Առաքելյանը փորձում է այստեղ տեսնել Գրիգոր Լուսավորչին և Տրդատին, որը մենք քիչ հավանական ենք համարում (նշվ. աշխ., էջ 54—55, պտկ. 28)։

կոմպլեքս։ Թալինի, Գառնահովիտի, Արուճի ու մյուս կոթողների քանդակներում (պտկ. 23—36, 38—54, 83—86) ստեղծված պարզ, ծանր ձևերը իրենց խորաքանդակ բնույթով և լույսի ու ստվերի դինամիկ համադրություններով, արտաքին շարժման մեջ զուսպ, խիստ ճակատային ու ստատիկ կառուցված հորինվածքը դարձնում են էքսպրեսիվ ու կենդանի։ Այդ մեր քանդակներում դրսևորվում է դեմքի, մասնավորապես սեռուն, բայց անորոշ արտահայտությամբ լայն բացված աչքերի հատուկ մշակման միջոցով, որի շնորհիվ պատկերված օբյեկտը (մարդը) ընկալվում է ոչ թե որպես ֆիզիկական գոյաձև կամ կոնկրետացված կերպար, այլ իր ներքին լարվածության մեջ վեր է ածվում հոգեբանական մի պրոցեսի, որը և դոմինանտ է դառնում պատկերների ամբողջական ընկալման ժամանակ։

Կերպարի նման մեկնաբանությունը բացառում է արտաքին շարժումը՝ ֆիգուրին հաղորդելով ստատիկ գոյավիճակ։ Սակայն հոգեկան լարվածության մեջ այն դառնում է արտակարգ էքսպրեսիվ՝ ձեռք բերելով ներգործական հզոր ուժ։

Այնուհետև ավելի վաղ շրջանի քանդակների մոնումենտալությունը շեշտվում էր ամբողջական հարթություններով ստեղծված վերացարկված ձևերով ու դրանց երկպլանային համադրությամբ։ Թալինի կոթողի պատվանդանի քանդակներում (այժմ Հայաստանի պատմության պետական թանգարան), որտեղ մի կողմում պատկերված են յուղաբեր կանայք, իսկ մյուսում՝ «օրանտի» տիպի երկու կանացի ֆիգուր, դեռ պահպանվել է այս սկզբունքը (պտկ. 34)։ Իսկ Հառիճի կոթողի (այժմ ՀՊԹ) պատվանդանի Դանիելը առյուծների հետ քանդակը (պտկ. 42—44) կատարման տեխնիկայի իմաստով հիշեցնում է Աղցի և Էջմիածնի տաճարի քանդակները։ Մոնումենտալությունն ընդգծվում է նաև ֆիգուրների վեհաշուք դիրքով, լայն, խոր ստվերների ու լուսավորված պարզ հարթությունների համադրությամբ։ Այսպես՝ Թալինի կոթողներից մեկի մի երեսին քանդակված է աջ ձեռքը վեր բարձրացրած, լուսապսակով հրեշտակ (պտկ. 36)։ Դրան հաջորդում է մի այլ ֆիգուր՝ լուսապսակով ու խաչգավազանը ձեռքին։ Հրեշտակի թևերի, լուսապսակի, գլխի ու ամբողջական ձևով դրվատված մազերի, ինչպես և ողջ ֆիգուրի հարթությունները, ստեղծելով լայն ու խոր ստվերներ, ամբողջականացնում են քանդակի մոնումենտալ բնույթը։ Այստեղ ի հայտ է գալիս նաև քանդակի բազմապլանայնությունը, որ ստեղծվում է պարզ հարթությունների հաջորդականության մի-

ջոցով։ Կոթողների քանդակներում որոշակի զգացվում է նաև հագուստի, մարմնի առանձին մասերի և այլ հատվածների մասնակի դետալիզացիան այնպես, որ երբեմն հնարավոր է լինում որոշել հագուստի ձևն ու տեսակը։ Բայց, քանի որ դրանք վերարտադրվում են ընդհանրացված ձևերով, ուստի քանդակը, ամբողջության մեջ, չի կորցնում իր մոնումենտալ բնույթը։ Մյուս կողմից քանդակված տիպերը դառնում են ավելի որոշակի ու պարզ, որի շնորհիվ հասկանալի է դառնում նաև հորինվածքի սյուժետային իմաստը։

Այսպիսով, պատկերը երևակելու համար աբստրակտ երկրաչափական հարթությունը մնում է որպես հիմնական սկզբունք։ Հանգամանք, որը հետագայում պետք է դիտվի նաև մանրանկարչության մեջ։ Մասնավորապես X—XI դդ. մանրանկարներում լայն հարթություններով քված, կիսատոներից զուրկ, լոկալ գույնը հարաբերակցվում է գծային էլեմենտի հետ, որը (գիծը) ձևը եզրափակողի ու ամբողջականացնողի ֆունկցիա է կատարում ճիշտ այնպես, ինչպես Դարբանդի կոթողի ու Քասախի խոյակի ու պատվանդանի քանդակներում է (հմմտ. Մատենադարանի 1038 թ. № 6201 ավետարանի մանրանկարները և այլն)։

Ի մի բերելով ներկայացված պատկերաքանդակների մասին ասածները, նշենք նաև, որ դրանք դրսևորում են համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի մտածողություն, քան Աղցի, Էջմիածնի տաճարի հյուսիսային ճակատի, Քասախի բազիլիկայի մուտքի ու դրանց շուրջ համախմբվող մյուս քանդակները, որոնք իրենց սիմվոլիկ պատկերացումներով առնչվում են ամենավաղ շրջանի քրիստոնեական արվեստի հետ։ Այս առումով Գառնահովիտի, Ագարակի, Թալինի և մյուս կոթողները վաղ միջնադարյան արվեստի ընդհանուր պատմության հաջորդ էտապին են վերաբերում։ Այսինքն, երբ սիմվոլիկ պատկերացումներից անցնում են կոնկրետ թեմաների և քրիստոնեական գաղափարախոսությունը արվեստում ստանում է իր սյուժետային ու պատկերագրական ձևակերպումը։ Այստեղ, արդեն, նշանակություն է ստանում երևույթի պատմողական կողմը։

Զարդապատկերային մոտիվները հիմնականում սահմանափակվում են ականթի ու արմավենու տերևների նմուշներով, որոնք հանդես են գալիս առանց զուգակցվելու ուրիշ այլ դրվագների հետ։ Մոտիվը՝ հիմնականում բուսական, հանդես է գալիս որպես ինքնուրույն պատկեր՝ չկորցնելով իր խորհրդանշական իմաստը։ Լավագույն դեպքում այն շաղկապվում է խաչի հետ (Ագարակի, Հառիճի, Թալինի և այլ կոթողների պատվանդանների վրա)։

Նկարագրված առանձնահատկությունները վկայում են նախ՝ քարակոփ վարպետների տեխնիկական անվիճելի կարողությունների մասին։ Այսպիսով մի անգամ ևս բացառվում է այն կարծիքը, թե վաղ միջնադարյան հայկական քանդակները «պրիմիտիվ» ու «անարվեստ» են։ Այնուհետև, միանգամայն պարզ է դառնում նաև, որ որոշակիորեն ձևակերպված գեղագիտական սկզբունքները, որոնք այսպես ամբողջական ձևով դրսևորված են քննարկված քանդակներում, չեն կարող միանգամից, առանց նախորդող շրջան ունենալու, հանդես գալ։ Ճիշտ այնպես, ինչպես IV—VII դդ. հայկական ճարտարապետությունը իր կերպարային կատարելությամբ հրամայաբար հարկադրում է մեզ եզրակացնելու, որ նախորդող շրջանում արդեն պետք է որ մշակված լինեին դրա հիմնական սկզբունքները, այնպես էլ նկարագրված քանդակները հնարավորություն են տալիս որոշ պատկերացում կազմելու նախաքրիստոնեական շրջանի քանդակագործության բնույթի մասին։ Իսկ այդ ամենը, ինչպես տեսանք, չեն խոսում Հայաստանում հելլենիստական կուլտուրայի «արմատական» գոյության մասին։

Պատմական Տաշիր-Զորափորի շրջանում[26] (Ալավերդի) գտնված քանդակները (Օձունի կոթողի և տաճարի քանդակները, Բրդաձորի երկու, Արդվիի, Թումանյանի կոթողները, Կողբ գյուղում հայտնաբերված կոթողների բեկորները և այլն) ոճով ու կատարողական տեխնիկայով տարբերվում են Շիրակի քանդակներից։ Բացի այդ, Գառնահովտի, Թալինի, Ագարակի և մյուս կոթողների պատկերագրությունը ավետարանից փոխառնված ու Հիսուս Քրիստոսի կյանքը պատկերող սյուժեներ չունի։ Այս քանդակների բովանդակությունը հիմնականում ընդգրկում է տեղական (Հայաստանում քրիստոնեության տարածման փաստի հաստատում) ու մի քանի բիբլիական թեմաներ, որոնք հանդես են գալիս սիմվոլիկ իմաստավորմամբ, Հիսուս Քրիստոսին խորհրդանշելով որպես մեռնող ու վերակենդանացող աստվածություն (Աբրահամի զոհաբերությունը, Դանիելը առյուծների հետ)։ Մինչդեռ Տաշիր-Զորափորի հուշարձաններում հանդես են գալիս նաև տերունական ցիկլային թեմաներ։

---

[26] Այստեղ Տաշիր-Զորափոր անվանումը ընդունում ենք պայմանականորեն։

Կողբի գերեզմանատանը կա կոթողի մի բեկոր, որը հետաքրքիր է խաչելությունը պատկերող քանդակով (պատկ. 37)։ Վերևում քանդակված է երկու նստած հրեշտակ։ Դրանից ներքև խաչելությունն է։ Խաչի վերևի թևը ավարտվում է մեծ շրջանակով, որի մեջ էլ քանդակված է Քրիստոսի կիսանդրին։ Խաչի զուգահեռ թևերի տակ խաչված են ավազակները։ Այնուհետև նշմարվում են երկու ֆիգուրներ, որոնք երկար նիզակով ծակում են Քրիստոսի կողերը։ Ավելի ներքև քանդակված են դարձյալ երկու ֆիգուր, որոնցից մեկը ավելի մեծ է և ունի լուսապսակ (Տիրամայրն է), մյուսը լուսապսակ չունի, բարձրացրել է աջ ձեռքը (Հովհաննն է)։ Խաչելության թեմայի պատկերագրական ուշագրավ խմբագրությունն է ներկայացնում նաև Դվինում գտնված, հավանաբար, կոթողի խոյակը (Հայաստանի պատմության թանգարան)[27]։ Մի երեսին քանդակված է հեծյալ (պահպանվել է միայն առաջին մասը), որը տրորում է վիշապօձին (արդյո՞ք Ս. Գևորգ կամ Ս. Սարգիս)։ Մյուս երեսին քանդակված է խաչ, որի վերևի թևը ներկայացնում է Քրիստոսի կիսանդրին։ Նրա ձախ կողքին պահպանվել է լուսապսակով մի ֆիգուր, որի մարմինը կորչում է կիսաարմավենու տերևի մեջ։ Ամենայն հավանականությամբ սա հրեշտակ է, որի մի թևը, հիշեցնելով կիսաարմավենու տերև, վերևից շրջանցում է լուսապսակը, իսկ մյուսը ծածկում է մարմինը[28]։ Անշուշտ, նման մի ֆիգուր քանդակված է եղել մյուս՝ ջարդված կողմում։

Հայտնի է, որ քրիստոնեության տարածման վաղ շրջանում խուսափել են Հիսուս Քրիստոսի տանջանքները պատկերելուց։ Արվեստի հիմնական նպատակը եղել է քրիստոնեական գաղափարների հաստատումը։ Դրանով էլ բացատրվում է խաչելության թեմայի բացակայությունը IV—VII դդ. պատկերաքանդակներում։ Կողբի գերեզմանատանը գտնված բեկորը և Դվինի խոյակը, որոնց մի երեսին պահպանվել է խաչելության տեսարանը, առայժմ մնում են որպես եզակի երևույթ այս շրջանի համար։ Իրենց պատկերագրական սխեմայով սրանք առնչվում են Մոնցի սրվակներից մեկի

[27] Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 145—146։

[28] Այստեղ, իհարկե, Հովհաննես Մկրտիչը չի պատկերված, ինչպես կարծում է Կ. Ղաֆադարյանը (նույն տեղում, էջ 146), հնարավոր է, որ այդ քանդակը ներկայացնում է տետրամորֆ՝ ինչպես Լմբատի եկեղեցու աբսիդի որմնանկարում (VII դ.)։ Նույն սխալը կրկնվել է նաև „Декоративное искусство средневековой Армении„ (Л., 1971, стр. 14) աշխատում։

վրայի և Լատերանիայի սիրիական սովորույթները պահպանած մի սրբապատկերի հետ[29]։

Ուսումնասիրվող ժամանակաշրջանի քանդակներում Հիսուս Քրիստոսին սովորաբար պատկերել են ամենակալի դիրքով, որը ավելի է համապատասխանում ժամանակի կրոնա-դավանաբանական ընդհանուր գաղափարներին, քան ողբերգական տրամադրություններով տոգորված Քրիստոսի տանջանքները (մասնավորապես խաչելությունը) պատկերող թեմաները։ Խաչելությունը, որպես ժողովրդի երջանկության (փրկության) համար զոհաբերվող հերոսի գաղափարի արտահայտություն, ի տարբերություն մյուս թեմաների, բնականաբար, իր մեջ պետք է պարունակեր որոշ լավատեսական տարրեր, դրանով իսկ կապվելով ապագա փրկության նկատմամբ ունեցած ժողովրդական տրամադրությունների հետ։ Այս առումով էլ այն նույնանում է բիբլիական Աբրահամի զոհաբերության թեմայի հետ, որին մենք հանդիպում ենք ոչ միայն մեր հնագույն քանդակներում, այլև մանրանկարչության մեջ ևս։

Տեղին է այստեղ անդրադառնալ այն փաստին, որ միջնադարյան հայ մեկնիչների մոտ «ողբերգականի» հասկացողությունը, ընդհանրապես, ստացել է բավականին ինքնատիպ, դասական, արիստոտելյան մեկնաբանությունից տարբերվող ինտերպրետացիա։ Ըստ հայ մեկնաբանների, հերոսի զոհաբերությունը երկու հակամարտ մոտիվների՝ տանջանքի ու մխիթարության, վախի ու վեհության փոխադարձ լրացումն է։ Հայ մեկնիչները ողբերգության մեջ ամփոփել են հույսի և մխիթարության հասկացությունները, ավելացնելով նաև հերոսականը։ Հենց սա էլ պետք է համարել ողբերգականի ըմբռնման հատկանշական կողմը հայ իրականության մեջ, որով և այն տարբերվում է արիստոտելյան բնութագրումից[30]։ Ողբերգական իրադրության, ըստ էության կրոնա-դավանաբանական, այս ըմբռնումը սերտորեն առնչվում է քննարկվող ժամանակաշրջանի Հայաստանում տեղի ունեցող պատմա-հասարակական իրադրությունների հետ, դրանով իսկ արտահայտելով ժողովրդի լայն խավերի տրամադրությունները (նահատակություն հանուն անկախության. հիշենք վարդանանց պատերազմը)։

Այսպիսով հասկանալի է դառնում քրիստոնեական արվեստում

[29] Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 207, պատկ. 127, էջ 210, պատկ. 211։

[30] Տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, CXLI—CXLII, 89, 128, 193, տե՛ս նաև А. Адамян, Эстетические возрения средневековой Армении, Ереван, 1935, стр. 103—109.

տարածված ու հաճախ հանգուցային մոմենտ հանդիսացող մի թեմայի գաղափարական բովանդակության հայկական մեկնաբանությունը։

Պատմական զարգացման պրոցեսում ուշագրավ է նաև այն, որ Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևմտահայաց կողմը նվիրված է Քրիստոսի ծննդյան ու մկրտության տեսարաններին (Ավետում, Ծնունդ, Մկրտություն), որոնք միջնադարյան արվեստում դառնում են հաստատուն ցիկլային թեմաներ (պտկ. 56)։ Այս առումով Օձունի կոթողի քանդակները վաղ միջնադարի արվեստի այն հուշարձանների շարքին են դասվում, որոնք որոշակի դեր են կատարել քրիստոնեական պատկերագրության ձևակերպման բնագավառում։

Օձունի կոթողի և նրա շուրջը համախմբվող հուշարձանների տերունական ցիկլը, պատկերագրական տիպերի որոշակիությունը (Աստվածածին, Քրիստոս, առաքյալներ և այլն), կատարողական ձևերի ամբողջականությունը և, վերջապես այն, որ Օձունի քանդակներում արդեն հանդես է գալիս պատկերագրական սխեմաների կազմավորման պրոցեսը, հնարավորություն են տալիս կոնկրետացնելու նաև այդ հուշարձանների ժամանակը, դրանք համարելով ավելի ուշ շրջանի գործեր (թերևս VI—VII դդ.), քան Գառնահովտի, Թալինի, Ագարակի և մյուս կոթողները[31]։

Ժամանակագրական և ընդհանուր պատկերագրության զարգացման առումով Օձունի կոթողին են միանում նաև Օձունի տաճարի քանդակները, որոնք, հավանաբար, ավելի հին են, քան տաճարը իր այժմյան տեսքով (պտկ. 65—68)։ Ամենայն հավանականությամբ քանդակազարդ այդ քարերը հնագույն կառուցվածքի մասեր են, որոնք օգտագործվել են տաճարի նորոգման կամ հնի փոխարեն նորը կառուցելու ժամանակ։ Կասկածից դուրս է, որ Օձունի տաճարը ժամանակի ընթացքում բազմաթիվ ձևափոխությունների ու վերանորոգումների է ենթարկվել։ Այս հարցի լուծումը թողնելով մասնագետ ճարտարապետներին, մենք կքննենք տաճարի վրա եղած պատկերաքանդակները, նշելով, որ դրանք ոճական առանձնահատկություններով ու ժամանակագրությամբ մեծ աղերս ունեն վերը նկարագրած հուշարձանների հետ[32]։

Տաճարի արևմտյան մուտքի ճակատին՝ կամարի տակ հագցված է մի քանդակազարդ քար, որը ամբողջական թեմայի մաս է։ Աջ կողմից պահպանվել է հրեշտակը (շարունակությունը չկա)։ Դրանից ձախ, քառանկյան մեջ, քանդակված են երեք ֆիգուր։ Հաջորդ քառանկյունից պահպանվել է մի մասը միայն, ուր երևում է երկու ֆիգուր։ Ամենայն հավանականությամբ, տաճարի հյուսիսային սյունաշարի արևելյան պատին պահպանված քարաբեկորը այս քանդակի մասն է, որի վրա նշմարվում են նույնատիպ մի ֆիգուր և շրջանակի մասը։ Վերականգնելով հորինվածքը՝ ստացվում է, որ կենտրոնից աջ և ձախ քանդակված են եղել առաքյալները, իսկ կենտրոնում, մեծ լուսապսակի մեջ, որը բռնել են հրեշտակները, քանդակված է եղել Հիսուս Քրիստոսը։ Այսպիսով քանդակը ներկայացնում է Քրիստոսի համբարձման տեսարանը։

Արևելյան ճակատին, պատուհանից ներքև տեղավորված է մի քար։ Շարվածքից պարզ է դառնում, որ քարը իր տեղում չէ կամ տաճարին չի պատկանում։ Մանավանդ ոճով այն միանգամայն տարբերվում է տաճարի մյուս քանդակներից (պտկ. 68)։ Քարի հարթությունը բաժանված է երեք քառանկյունների։ Կենտրոնում քանդակված է երկաստիճան պատվանդանին հենված մի խաչ։ Խաչի հորիզոնական թևերից վերև նշմարվում են երկու վարդյակ։ Սրանք արևի և լուսնի խորհրդանիշներն են, որոնք սովորաբար պատկերվում են խաչելության տեսարանում։ Այնուհետև, կենտրոնական խաչի աջ և ձախ կողմերում քանդակված են բուսական մոտիվներից կազմված երկու խաչ։ Կարծում ենք, որ քանդակը խորհրդանշում է խաչելության տեսարանը (Ղուկաս, ԻԳ, 33—47)։ Այս քանդակը հետաքրքիր է նաև որպես խաչքարերի դեկորատիվ հարդարանքի նախատիպ, եթե ընդունելու լինենք, որ խաչքարերի հիմքում նախօրոք ընկած է եղել խաչելության գաղափարը։ Նույն քարի վրա, աջ կողմում, քանդակված է դահին նստած Տիրամայրը՝ Հիսուս մանուկը գրկին։ Ամենայն հավանականությամբ այս բոլորը ընդհանուր ցիկլի մի մասն են կազմում։ Հիշարժան է նաև այն, որ արևելյան ճակատին պահպանվել են ընդար-

[31] Օձունի կոթողի քանդակների մասին տե՛ս Ե. Լալայան, Բորչալուի գաւառ («Ազգագրական հանդես», 1901, № 7—8)։ Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Vien, 1918.
Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ, պրակ Գ, Նյու-Յորք, 1944։ Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VI դդ.։ Անհիմն է այն կարծիքը, որ կոթողը համարել են X դարի հուշարձան և Սմբատ Բ թագավորի դամբարան (Ե. Լալայան, Ի. Ստրժիգովսկի)։ Ճիշտ են Գ. Հովսեփյանը և Բ. Առաքելյանը, որոնք հուշարձանը վերագրում են ավելի վաղ շրջանի։

[32] Հավանաբար անհիմն չէ Ա. Սահինյանի այն կարծիքը, որ Օձունի տաճարի սկզբնական կառուցվածքը ստեղծվել է ավելի վաղ, քան V դարն է. տե՛ս Ա. Սահինյան, նշվ. աշխ., էջ 117—118։

ձակ արձանագրության առանձին հատվածներ։ Մի քարի վրա պահպանվել է ցածրաքանդակ արձանագրության ծածկագիր հատվածը, որը ընթերցվում է հետևյալ կերպ. «Սուրբ տերն ողորմ[եա]»։ Հնարավոր է կարդալ նաև «Թեոդորոս [կա]զմեե» բառերը։ Թեոդորոսը հավանաբար քանդակագործ վարպետն է կամ ճարտարապետը։

Տաճարի արևելյան, հարավային և հյուսիսային ճակատների պատուհանների շրջկալները զարդարող քանդակները, պատկերագրական հետաքրքրություն ներկայացնելով հանդերձ, ունեն նաև դեկորատիվ նշանակություն։ Արևելյան ճակատի պատուհանը պսակում է Հիսուս Քրիստոսի կիսանդրին, ձեռքին բացված ավետարան՝ Հովհանի ավետարանի առաջին բառերի գրությամբ (պտկ. 65)։ Պսակի հորիզոնական թևերի վրա պահպանվել են քանդակված հրեշտակների մնացորդները (պտկ. 66, 67)։ Հարավային պատուհանի վրա քանդակված են երկու հրեշտակ, որոնք սավառնում են կենտրոնից դեպի դուրս։ Կենտրոնում եղել է հասակով մեկ կանգնած ֆիգուր, որը այժմ վնասված է[33]։

Թերևս Օձունի քանդակների խմբին պետք է մոտեցնել Պտղնիի տաճարի հարավային մուտքի վերևի պատուհանը պսակող քանդակը, որը պատկերում է Հիսուսին, մեդալիոնի մեջ, երկու կողմից սավառնող հրեշտակների հետ (պտկ. 69—71)։ Կենտրոնի քանդակի երկու կողմից, շրջանակների մեջ պատկերված են առաքյալները, իսկ աղեղի աջ և ձախ թեքված թևերին երկու աշխարհիկ դեմքեր, որոնք մենամարտում են գազանների հետ։ Քանդակի վրայի արձանագրությունը վկայում է, որ դրանցից մեկը Մանուել իշխանն է[34]։

Օձունի կոթողի և նրա շուրջը համախմբվող հուշարձանների քանդակները աչքի են ընկնում նաև նրբագեղությամբ ու ոճի ինքնատիպությամբ։ Փոխվում է գծի ու հարթության հարաբերության ֆունկցիան։ Եթե Քասախի, Գառնահովիտի, Թալինի և այլ կոթողների քանդակներում գիծն ամփոփում է ֆիգուրը ձևակերպող հարթությունը՝ դրանով սահմանազատելով այն հետին պլանից, և եթե

[33] Գ. Հովսեփյանը ենթադրում է, որ պետք է Ամենակալի պատկերը լինի (Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 36), իսկ Բ. Առաքելյանը Տիրամոր (Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 58)։

[34] Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 25—28։ Անհասկանալի է, որ Բ. Առաքելյանը շրջանակի մեջ Հիսուսի քանդակը Տիրամայրն է համարում (նշվ. աշխ., էջ 57—58 և 67—68)։

պատկերը երևակվում էր հետին պլանի (ֆոն) ու ֆիգուրը ձևակերպող հարթությունների հարաբերությամբ, այժմ գիծը դառնում է դրվատման միջոց։ Նախկին հարթ մակերեսը մասնատվելով վեր է ածվում զուգահեռ գծերի կոմպլեքսի։ Հորիզոնական, ուղղահայաց ու երբեմն էլ թեք գծերի հաջորդականությունը խախտելով ֆիգուրը ձևակերպող հարթության երկրաչափական ամբողջականությունը, ստեղծում է լույսի ու ստվերի ինքնատիպ հարաբերություն։ Գծի, լույսի ու ստվերի ռիթմիկ դասավորությունը խախտում է համամասնությունների ներդաշնակությունը, մարմնի նյութական ծավալային ձևերը վերածելով աբստրակցիայի։ Բացի այդ, քանդակված կերպարի վեհաշուք, մոնումենտալ էությունը ընդգծվում է ֆիգուրի դիմահայաց, ձգված տեսքով ու ստատիկ դիրքով։ Նման պատկերաձևը, ըստ էության, բացառում է արտաքին շարժումն, ուստի և տարածական ընկալումներն ու հոգեբանական դիֆերենցիան շարժման միջոցով վերարտադրելու հնարավորությունը։ Չխախտելով հորինվածքի ընդգծված հանգիստ՝ ստատիկ կառուցվածքը պատկերված կերպարի ներքին հոգեվիճակը արտահայտվում է ոգեշնչված դեմքի, լայն բացված աչքերի, դեպի անսահմանությունը գնացող անորոշ հայացքի ու երբեմն էլ ձեռքի ոչ դինամիկ շարժման միջոցով («օրանտ», Քրիստոսը՝ ձեռքը բարձրացրած օրհնողի դիրքով և այլն)։ Պատկերվող օբյեկտի նկատմամբ նման մոտեցումը, ըստ էության, բխում է իրականության ու երևակայական-մտահայեցողական աշխարհի մասին միջնադարյան մարդու պատկերացումներից, ավելի ճիշտ, պատկերի (որը դիտողին պետք է անջատեր շրջապատի անմիջական ներգործության ազդեցությունից) և դիտողի միջև ստեղծվող կոնտակտի անհրաժեշտությունից։ Պրոբլեմը հավասարապես վերաբերում է բոլոր ֆիգուրալ քանդակներին, որոնք ներկայացնում են Հիսուս Քրիստոս ու Աստվածածին, մարգարեներ, առաքյալներ ու զանազան սրբեր։ Սա զարգացման այն պրոցեսն է, որը ձևակերպում է սրբապատկերի (икона), որպես երկրպագության օբյեկտի, ինքնուրույն էությունը։

VI—VII դարերը, փաստորեն, պետք է համարել միջնադարյան արվեստի պատկերագրական ու ոճական ձևերի ձևակերպման սահմանագլուխը։ Դա իր դրսևորումը գտավ նաև Բյուզանդիայում։ Իրավամբ VII դարից սկսած «բյուզանդական պատկերագրությունը» և «բյուզանդական ոճը» ձևերի ծայրագույն սպիրիտուալիզացումով ու նրբագեղությամբ իր շրջանակների մեջ է առնում նաև

հարևան քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստը։ Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում Մրենի տաճարի (VII դ.) արևմտյան մուտքի բարավորի քանդակը (պտկ. 79)։ Ներքևի ուղղանկյան հատվածում քանդակված է Հիսուս Քրիստոսը՝ Պողոս և Պետրոս առաքյալների հետ։ Դրանցից աջ նույնությամբ քանդակված է մի ֆիգուր, որը տարբերվում է նրանով, որ լուսապսակ չունի։ Այս խմբի աջ ու ձախ եզրերին քանդակված են մեկական ֆիգուր, որոնք աշխարհիկ դեմքեր են։ Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում խմբաքանդակի վերևի կիսաշրջանաձև քարի վրա կանգնած ձեռքներին գունդ բռնած երկու հրեշտակները։ Պատկերագրական առումով սրանք նույնանում են Նիկեի Աստվածածնին նվիրված եկեղեցու բեմի կամարի խճապատկերի հետ (VII դ.), որտեղ պատկերված են երկնային ուժերը խորհրդանշող թևավոր ֆիգուրներ[35]։ Սակայն եթե Նիկեի ֆիգուրները դեռ պահպանում են անտիկ արվեստի սկզբունքներն ու աչքի են ընկնում ձևերի նրբագեղությամբ, ապա Մրենի քանդակում, նրբագեղության հետ մեկտեղ հիմնականը դառնում է գիծը, որը հագուստի ծալքերին հաղորդում է անհանգիստ, երբեմն չոր ռիթմ, նույնիսկ այն դեպքում, երբ ավանդականորեն պահպանվում է դրվատման անտիկ սովորույթը (Քրիստոսի ֆիգուրը)։

Տաշիր-Զորափորի խմբի զարդապատկերային սիստեմը համեմատաբար բազմազան է։ Ականթի ու արմավենու տերևների հետ առատ օգտագործված է խաղողի ողկույզն ու տերևը, որոնք բավականին նուրբ մշակման են ենթարկվում, պահպանելով բնական ձևերը։ Բացի այդ, օրնամենտալ առանձին դրվագները հանդես չեն գալիս այնպես ինքնուրույն ձևով, ինչպես այդ դիտվեց Շիրակի քանդակներում։ Օձունի կոթողների խաղողի որթը, ողկույզի ու տերևների հաջորդականությամբ սահուն գալարապտույտներով անցնում է սյան ամբողջ երկարությամբ՝ իր պարզ ձևերով պատելով կոթողի մի երեսը։ Այդպես է նաև Թումանյանի, Արգվիի ու Բրդաձորի կոթողների վրա։ Ընդ որում, այդ բոլորը, հակառակ ֆիգուրալ քանդակների, պատկերված են բավականին ռեալ ձևերով (պտկ. 81)։

* * *

Ուսումնասիրվող պատկերաքանդակները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև պատկերագրական հնագույն խմբագրությամբ և հանրահայտ պատկերագրական թեմաների տեղական, հասարակական-քաղաքական իրադարձություններից բխող ինքնատիպ մեկնաբանությամբ։

Բանն այն է, որ համընդհանուր ճանաչում գտած ու կանոնի վերածված ձևերին առաջնություն տալով՝ պատկերագրական վերլուծությունների ժամանակ, սովորաբար, առաջնորդվել են միայն արտաքին հատկանիշների (հորինվածքների և այլն) համադրություններով կամ, լավագույն դեպքում, այն դիտել են որպես քրիստոնեական դավանաբանության արտահայտություն՝ իր ամենանեղ իմաստով։ Մինչդեռ թե՛ պատկերագրական կանոնիկ ձևերը, թե՛ դրանց միջոցով արտահայտված գաղափարական ասպեկտները պետք է դիտել որպես կոնկրետ իրականության հետ առնչվող որոշակի մտածելակերպի արգասիք։

Եթե որպես հաստատուն ընդունելու լինենք, որ բոլոր կրոններն էլ, այսպես թե այնպես, հասարակական-տնտեսական որևէ ֆորմացիային բնորոշ արտահայտություններ են և պատմական զարգացման ընթացքում կարող են արտացոլել հասարակական կառուցվածքի ու ժողովրդի ազգային պատմության տարբեր էպոխաների գաղափարները, ապա միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի պատկերագրությունը զարգացման տարբեր փուլերում, բնականաբար, կրոնա-դավանաբանական ընդհանուր ըմբռնումների հետ մեկտեղ արտացոլել է նաև տեղական, ժողովրդական մտածելակերպին բնորոշ սկզբունքներ։ Եվ քանի որ արվեստում տիպականացումն արդեն, ինքնին, որոշակի գաղափարական ասպեկտների արտահայտություն է, ապա պատկերաքանդակների, մանրանկարչության ու մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ հաճախ տեղ են գտնում ու ինքնատիպ մեկնաբանություն ստանում բիբլիական այնպիսի թեմաներ, որոնք համապատասխանում են ժողովրդի պատմության որոշակի հատվածամասի հասարակական-քաղաքական իրադրություններին։ Սրանով էլ պայմանավորվում է համընդհանուր (քրիստոնեական ընդհանրապես) գաղափարախոսություն արտահայտող արվեստի ժողովրդական-ազգային բնույթը։ Ավելացնենք նաև, որ քրիստոնեությունը, իբրև ընդհանուր գաղափարախոսություն, առանձին ժողովուրդների մոտ կարող է ստանալ տարբեր մեկնաբանություն։ Այդ հնարավորություն է տալիս նաև կոնկրետացնելու տվյալ ժողովրդի մտածողության հատկանշական կողմերը արվեստի ընդհանուր պատմության մեջ։

Երբ այս ասպեկտով ենք քննում նույնիսկ հնագույն նմուշ-

[35] Տե՛ս В. Н. Лазарев, История византийского искусства, М., 1647, т. I, стр. 52—54, рис. I, II, 5—8.

ները (Աղց և այլն), հասկանալի է դառնում հուշարձանի գաղափարական իմաստը իր տեղական գունավորմամբ։ Այսպես, վաղ քրիստոնեական արվեստում Դանիել մարգարեի մասին եղած զրույցը ամենատարածված թեմաներից է և իր սիմվոլիկ իմաստով նույնանում է նախ՝ մահացող ու կենդանացող աստվածության հետ (Օզիրիս, Ատիս, Դիոնիսիոս և այլն) և, որպես այդպիսին, նույնանում է նաև Հիսուս Քրիստոսի հետ։ Ապա, Դանիելի գրքում կանխատեսվում է օտար նվաճողների լծից ժողովրդի փրկությունը։ Սրանք այլաբանորեն պատկերացվում են չորս գազանների կերպարանքով[36]։ Հայրենասիրական ոգով հագեցված մարգարեությունների ու տեսիլքների հետ մեկտեղ, հանրահայտ են նաև «Մարդու որդու», «Մեսսայի» ու նրա գալստյան ճիշտ ժամանակի մասին Դանիելի կանխագուշակումները։ Այդ իբրև թե ճշգրտորեն կատարվեց Դանիելից 490 տարի հետո[37]։ Նշենք նաև, որ Դանիելի մեսսիանիստական գաղափարները մեծ ազդեցություն են թողել վաղ շրջանի քրիստոնեական մտածողության վրա։ Այդ շրջանում, երբ ընդհանրապես չէին մշակվել Հիսուս Քրիստոսի, որպես աստվածային էության, կերպարային վերարտադրության մասին եղած պատկերացումները, Դանիելի թեման արտահայտելով մահվան, վերակենդանացման ու հանդերձյալ կյանքի մասին եղած գաղափարները՝ խորհրդանշում է Քրիստոսին։ Մյուս կողմից լայն տարածում գտնելով վաղ քրիստոնեական շրջանի, այսպես կոչված, «դամբարանային քանդակագործության» մեջ, մասնավորապես սարկոֆագների պատկերագրական ցիկլում, Աբրահամի զոհաբերության հետ մեկտեղ, այն արտահայտում է նաև մեղսագործության (Ադամ և Եվա) ու քավության, հոգու փրկության գաղափարները։ Այդ պատճառով էլ սարկոֆագների վրա Դանիելին սովորաբար քանդակում են շրջանակի մեջ առնված հանգուցյալների պատկերների տակ[38]։ Ինչպես նշել է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, դա կապվում է նաև, այսպես կոչված, «comandatio anime» աղոթքի հետ[39]։

---

36 *Տե՛ս* Դանիել, *1—13։*

37 *Տե՛ս* Դանիել, *Թ. 24—27։* Մատթէոս վ. Մաղաք-Թէոփիլեանց, *Կենսագրութիւն երեւելի արանց, Վենետիկ, 1839, էջ 176—177, տե՛ս նաև* З. Косидовский Библейские сказания, М., 1966.

38 *Տե՛ս* *E. Panofsky*, Tomb sculptur, New York, pl. 155—157.

39 *Տե՛ս* *S. Der-Nersessian*, An Arménian Lecttionary of the Faurteenth centur, 1954.

Հայաստանում նույնպես տարածված է եղել Դանիելը առյուծների գրում թեման, գաղափարական նույն բովանդակությամբ։ Դանիելին առյուծների հետ հանդիպում ենք մասնավորապես IV—VII դդ. վերաբերող մեր հնագույն կոթող հուշարձանների պատվանդանների վրա (Ագարակ, Հառիճ, Թալին, Ավան, Էլար և այլն, պտկ. 4, 42—44)։ Քանի որ կոթողները, ամենայն հավանականությամբ, կանգնեցվել են նաև հանգուցյալների հիշատակը հավերժացնելու նպատակով, ապա վաղ քրիստոնեական շրջանի պատկերագրության առնչությամբ պարզ է դառնում պատվանդանների վրա քանդակված Դանիելի թեմայի ընդհանուր գաղափարական իմաստը (մեղսագործություն և քավություն, հոգու փրկություն և այլն)։

Նշենք նաև, որ Դանիելի պատմությունը նույնանում է Գրիգոր Լուսավորչի Խորվիրապում բանտարկվելու և այնտեղից ազատագրվելու զրույցի հետ։ Դանիելը նույնպես երկնային հրաշքով ազատվեց առյուծների գրից։ Բացի այդ, Դանիելի գրքում առաջին անգամ խոսվում է հավատի հալածանքների համար թագավորի (Նաբուգոդոնոսոր) կենդանակերպ դառնալու ու աստվածային զորությանը հավատալուց հետո միայն բուժվելու մասին[40]։ Հիշենք Հայաստանում Տրդատ թագավորի կենդանակերպ (խոզակերպ) դառնալու զրույցը, որի պատկերավոր վերարտադրությունը տարածված է ժամանակի կոթողների քանդակներում (պտկ. 41, 49, 50, 53, 58, 61)։ Դանիելի թեման հանդիպում է նաև ճարտարապետական հուշարձանների հետ կապված քանդակներում։ Պտղնիի տաճարի հարավային ճակատին պահպանվել է մի բեկոր, որի վրա քանդակված է առյուծ (պտկ. 72)։ Նրա ետևը, Քասախի բազիլիկայի բարավորի քանդակը հիշեցնող՝ արմավենի։ Բեկորի վերին աջ անկյունում պահպանված ձեռքի մասը (հավանաբար Դանիելի դաստակն է) և առյուծի հնազանդ դիրքը հաստատում են Ս. Մնացականյանի այն ենթադրությունը, որ քանդակը ամբողջությամբ պատկերել է Դանիելին առյուծների գրում թեման[41]։ Նկարագրված բեկորը, ինչպես և նրանից քիչ հեռու գտնվող խաղողորթի քանդակը, անշուշտ, իրենց իսկական տեղում չեն գտնվում։ Ուշագրավ խմբագրությամբ, նույն թեման քանդակված է Աթենի

---

40 *Տե՛ս* Դանիել, *Դ, 22—34։*

41 *Տե՛ս* Ս. Մնացականյան, *Պտղնիի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1961, № 3—4։*

տաճարի (VII դ., Վրացական ՍՍՀ) արևմտյան ճակատի մի քանդակազարդ քարի վրա։ Այստեղ նույնպես պահպանվել է քանդակի մի հատված, ուր պատկերված է զրույցի այն մասը, երբ Ամբակում մարգարեի մազերից բռնած հրեշտակը առաջնորդում է նրան դեպի Բաբելոն՝ առյուծների գրում բանտարկված Դանիելին ուտելիք տանելու[42]։

Թեմայի պատկերագրական նման խմբագրությունը կրկնված է նաև Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու քանդակներում։ Կարծում ենք, որ թե՛ Պտղնիի (VI—VII դդ.) և թե՛ Աթենի (VII դ.) տաճարների վրա պահպանված քանդակները ոչ միայն իրենց նախնական տեղում չեն, այլև չեն պատկանում հուշարձանի բուն կառուցվածքին։ Անհավանական չէ նաև, որ դրանք ավելի հին են, քան ճարտարապետական հուշարձանները[43]։

Դանիել մարգարեն առյուծների հետ թեմայի պատկերագրական սխեմային բնորոշ է՝ կենտրոնում կանգնած և ձեռքերը վեր բարձրացրած Դանիելը, իսկ երկու կողմից առյուծները ի նշան հնազանդության, լիզում են նրա ոտքերը (Հառիճի կոթողի պատվանդանը)։ Հանդիպում են նաև այնպես, որ հնազանդության զգացումը արտահայտելու նպատակով, առյուծները քանդակվում են գլխիվայր (Ավանի կոթողի պատվանդանը, Աղթամար[44] և այլն) կամ ուղղահայաց նստած պոչի վրա (Ագարակի պատվանդանը[45])։ Ս. Տեր-Ներսիսյանի կարծիքով Դանիելի քանդակը հիշեցնում է ասորա-բաբելական հերոս աստված Գիլգամեշի այն պատկերաքանդակները, որոնք գտնվում են IV դ. (մ. թ. ա.) կնիքների վրա։ Ս. Տեր-Ներսիսյանը կարծում է, որ այս մոտիվը Հայաստան է ներմուծվել սասանյան արվեստի միջոցով[46]։

Վերը շարադրվածը թեմայի կրոնա-դավանաբանական կողմն է և բնորոշ է վաղ միջնադարյան քրիստոնյա բոլոր ժողովուրդների արվեստին։ Սակայն, երբ Դանիելի մարգարեությունը դիտում ենք լայն առումով, հաշվի առնելով մասնավորապես Դանիելի գրքի ծագման պատմական նախադրյալները, պարզվում է, որ բիբլիական այդ զրույցը կրոնա-դավանաբանական էությունից բացի հայ իրականության հետ ընդհանուր եզր է գտնում նաև իր պատմա-հասարակական հենքով։ Վերջինս էլ հնարավորություն է տալիս հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող հասարակական-պատմական իրադրությունների արտացոլման պրոցեսը դիտել տեղական (հայկական) պատկերագրության մեջ։

* * *

Մեր թվագրությունից առաջ II դ. հավատի (Ս. Գրքի) ու իրականության միջև ստեղծվել էր մի հակասություն, որը ծանր կացության մեջ էր դնում հրեա ժողովրդին։ Այսպես. եթե համաձայն Ս. Գրքի ժողովուրդը համարվում է Աստծո ընտրյալը, ապա ան-

---

[42] Տե՛ս Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 171—172, таб. 60.

[43] Առիթից օգտվելով՝ կուզեինք Գ. Ն. Զուբինաշվիլու Աթենի քանդակների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի կապակցությամբ մի քանի համառոտակի դիտողություններ անել (տե՛ս նշված աշխ., էջ 156—178)։ Գ. Ն. Զուբինաշվիլին բարձրացնելով Մցխեթի Ջվարիի տաճարի նշանակությունը, փորձում է ցույց տալ, թե՝ Աթենի տաճարն ու նրա քանդակները Մցխեթի Ջվարիի անշնորհք ընդօրինակություններն են։ Ընդ որում, նա դիմում է այնպիսի փաստարկումների, որոնք խոսում են հենց իր դեմ։ Այսպես. քանդակված ֆիգուրների դիմահայաց (en face) հորինվածքը մի դեպքում դիտում է որպես բացասական երևույթ (Աթենի), մի այլ հուշարձանի կապակցությամբ (Ջվարի) ներկայացնում է որպես գեղարվեստական բարձր արժանիք։ Կամ, չժխտելով, որ Աթենի քանդակներում առկա է զարգացած պատկերագրական ցիկլ, բայց որովհետև այն բացակայում է Ջվարիիում, նույնպես դիտում է որպես բացասական երևույթ։ Իր դրույթները ապացուցելու համար Զուբինաշվիլին միանգամայն անտեսում է այն փաստը, որ քանդակները (թերևս բացի կտիտորներից, որոնք ավելի ուշ շրջանի գործ են) չեն պահպանվել իրենց նախնական տեղադրությամբ ու վիճակով, և որ դրանց մի մասը ավելի հին շրջանին վերաբերող կառուցվածքին են պատկանում։ Անտեսելով այս բոլորը, առկա ոճական տարբերությունները, թեմաների հաջորդականության բացակայությունն ու շաղկապվածության խախտվածությունը, բոլոր քանդակները համարելով միևնույն վարպետի, ուստի և նույն ժամանակում ստեղծված գործեր, Զուբինաշվիլին փորձում է դրանք դիտել իրենց ամբողջականության մեջ։ Բայց որովհետև մեր թվարկած փաստարկումների պատճառով այդ հնարավոր չէ, ապա այդ բոլորը համարում է վարպետի անկարողության հետևանք։

[44] Միջնադարյան պատկերագրության որոշ մոմենտների անգիտության հետևանք պետք է համարել այն, որ Գ. Գոյանը միջնադարյան հայկական թատրոնին նվիրված իր գրքում («Театр средневековой Армении», М., т. II, стр. 224), Աղթամարի քանդակը կապում է թատերական-կրկեսային ներկայացումների հետ այն պատճառով, որ առյուծներն այնտեղ պատկերված են գլխիվայր։ Գ. Գոյանին հավանաբար հայտնի չէ, որ նման հորինվածքը միջնադարյան պատկերագրության մեջ հետապնդում է որոշակի նպատակ և կապ չունի թատերական ներկայացումների հետ։ Դրանք հանդիպում են դեռ VI—VII դդ. Ավանի, Ագարակի կոթողների վրա, ինչպես և Մարտվելիի տաճարի (Վրացական ՍՍՀ) որմնաքանդակներում։

[45] Տե՛ս Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., պտկ. 20։

[46] Տե՛ս S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ.։

հասկանալի են դառնում նրա տառապանքներն ու, հատկապես, ուրիշ՝ ոչ ընտրյալ ժողովուրդների կողմից նվաճվելը, Երուսաղեմի ավերվելն ու ժողովրդի մասսայական գերեվարությունները։ Այս փակուղուց դուրս գալու, ազգային ինքնագիտակցությունը պահպանելու միակ ելքը ապագայի ու, մասնավորապես, «Մեսսայի թագավորության» մասին եղած գուշակություններն էին, որոնք առավելապես ծավալվում էին ժողովրդի համար ստեղծված ամենածանր ժամանակներում[47]։ Դրանց լավագույն արտահայտություններից մեկն էլ պետք է համարել Դանիել մարգարեի գիրքը։

198 թ. (մ. թ. ա.) նվաճելով Սելևկյանների կողմից, Անտիոք Եպիփանի վարած քաղաքականության հետևանքով Պաղեստինը բռնի ենթարկվում էր հելլենականացման։ Այսպիսով, ծառայելով նվաճողական նպատակներին ու բռնի ներմուծվող կուլտուրա լինելով, հելլենիզմը ոչ միայն խորթ էր ժողովրդական լայն խավերին, այլև սպառնում էր նրա ազգային անկախությանը։ Ուշագրավ է, որ «Մակաբեացւոց» Ա գրքում (գլ. Ա, 1) ժողովրդի բոլոր շարիքները վերագրվում են Ալեքսանդր Մակեդոնացուն ու հելլենականությանը։ Մինչդեռ հակառակ ժողովրդական լայն մասսաների դժգոհության, քահանաներն ու ավագանին, ինչպես և արիստոկրատական խավերը, ողջունում էին հելլենականությունը։ Դրանով մեծ հակադրություն ստեղծվեց տիրող դասակարգի և մասսաների միջև[48]։ Այսպիսով երկրում ստեղծված սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններից բխող դասակարգային հակասությունները արտացոլվում էին նաև արտաքին քաղաքականության մեջ։ Ժողովուրդը փաստորեն կանգնած էր ազգային ու հոգևոր անկախությունը կորցնելու սպառնալիքի առաջ (հիշենք Պարսկաստանի վարած քաղաքականությունը Հայաստանի ու հայերի նկատմամբ Հազկերտի օրոք)։ Այդ ամենը հանգեցնում է, այսպես կոչված, «Մակաբեական ապստամբության»[49]։ Դրա հետ մեկտեղ, ժողովրդի ազգային շարժման արտահայտություններից մեկն էլ մարգարեական գրականությունն էր, որը, ինչպես նշեցինք, առանձնապես զարգանում էր սելևկյանների տիրապետության ժամանակ։ Դանիելի գիրքը նույնպես իր վերջնական ձևակերպումն է ստանում

[47] А. Б. Тураев. Նշվ. աշխ., էջ 276—280.

[48] Տե՛ս Ա. Ռոբերտսոն. Քրիստոնեության ծագումը, Երևան, 1965, էջ 89—90։ Б. А. Тураев. Նշվ. աշխ., էջ 276։

[49] Տե՛ս «Գիրք մակաբեացւոց», Ա։ Տե՛ս նաև Ռոբերտսոն, նշվ. աշխ., էջ 84—100։

Անտիոք Եպիփանի հալածանքների ու, մանավանդ, Մակաբեական ապստամբության շրջանում[50], ուստի և հանդիսանում է ազգային-ազատագրական շարժման արտացոլումներից մեկը։ Ըստ Ա. Ռոբերտսոնի «Մակաբեական ապստամբության» մեծագույն գրական հուշարձանը Դանիելի գիրքն է, կիսավեպ, կիսամարգարեություն, որը գրել է անանուն հեղինակը պայքարի հենց սկզբին»։ Ռոբերտսոնը գիրքը համարում է «հեղափոխական պամֆլետ»[51]։ Ուրեմն, ժողովրդի ազատագրման ու երկրի անկախությունը վերականգնելու ձգտումները վեր են ածվում բռնությամբ հելլենիզացման դեմ մղվող պայքարի ու «Մեսսայի» (Փրկչի) գալստյան մասին մարգարեությունների։ Դա իր արտահայտությունը գտավ լայն ծավալ ստացած մեսսիանիստական-մարգարեական գրականության մեջ (Դանիելի գիրքը և այլն)։ Մյուս կողմից այդ գաղափարների ազդեցության տակ խմորվեց իսկական ժողովրդական ազգային-ազատագրական շարժում՝ «Մակաբեական ապստամբությունը»։ Այսպիսով, «Փրկչի», «Մեսսայի թագավորության» և ապագա երջանիկ կյանքի մասին եղած պատկերացումներն առաջին հերթին կապվում են ժողովրդի ազատագրական ու ազգային անկախության գաղափարների հետ։

Այնքանով, որքանով մարգարեական գրականությունը, փաստորեն, կրոնական շղարշով պարուրված ու մեսսիանիստական ոգով ձևակերպված ժողովրդի ազատագրական շարժման ձևերից մեկն էր, այդքանով էլ Դանիելի բիբլիական պատմությունն այդ շարժման լավագույն դրվագներից էր։ Թերևս սա մի հանգամանք է հասկանալու նաև Հայաստանում Դանիելի զրույցի տեղական նմանատիպ մեկնությունը։

Այնպես, ինչպես վաղ քրիստոնեական շրջանում առաջացած լեգենդները ու գուշակությունները, որոնք թեմայով բացառապես կրոնական են, բայց արտահայտած գաղափարներով ու հասարակական միտումներով արտացոլում են հայ ժողովրդի ազատագրական իդեալները[52], այնպես էլ ժամանակի հայ հոգևոր մշակույթը կրոնական իր թեմատիկայի շրջաններում արտացոլում է

[50] Տե՛ս Б. А. Тураев, նշվ. աշխ., էջ 280։

[51] Տե՛ս Ա. Ռոբերտսոն, նշվ. աշխ., էջ 95—97։

[52] Այս խնդրի շուրջ մանրամասն տե՛ս Աշոտ Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, Երևան, 1957, գիրք 1։

ժամանակի պատմական, սոցիալ-հասարակական տրամադրություններն ու գաղափարները։ Սրանով էլ պայմանավորվում է հայկական ողջ մշակույթի համազգային-ժողովրդական նշանակությունը, նրա հասարակական-պատմական դերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ։ Այս տեսակետից, ուրեմն, ողջ մշակույթը, տրվյալ դեպքում քանդակագործությունը (որպես որոշակի մտածելակերպի արդասիք), հետաքրքիր է ոչ միայն այն առումով, որ դրա մեջ զուտ իմացաբանական տեսակետից արտացոլվում են ժողովրդի պատկերացումները, այլև արձագանքում են պատմական կոնկրետ իրողության ընթացքին։

Հանրահայտ է, որ IV և VI դդ., մասնավորապես Արշակունիների անկումից հետո, հայ ժողովրդի առջև նույնպես ծառացել էր ազգային ինքնուրույնության պահպանման հարցը։ Պարսկաստանի նվաճողական ձգտումների դեմ ծավալված հայերի պայքարը պաճուճավորվում էր զրադաշտական կրոնի ու քրիստոնեության հակադրության շղարշով։ Հայաստանում այդ վերածվեց մոտ կես դար տևող «Հայոց պատերազմի», իր էպիկական նկարագիրը գտնելով Եղիշեի ու Ղազար Փարպեցու պատմություններում։ Իսկ մինչ այդ նույն ազատագրական պայքարը, որպես հեթանոսության ու զրադաշտական կրոնի դեմ մղվող գիտա-դավանաբանական բանավեճ, արտացոլվել էր Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոց»-ում։ Այդ տեսակետից «Եղծ աղանդոց»-ը իր կրոնա-փիլիսոփայական էության հետ մեկտեղ, կարելի է ընդունել նաև որպես հայ ժողովրդի՝ պայքարին տեսականորեն նախապատրաստվելու մի փաստ, որին հաջորդեց «Հայոց պատերազմը»։

Որ քննարկվող ժամանակաշրջանի Հայաստանում Հին կտակարանի որոշ հատվածներ («Գիրք Մակաբեացւոց», Ա, Բ, Գ) ընկալվել ու օգտագործվել են նաև պատմական առումով, ցույց է տալիս Եղիշեի հետևյալ վկայությունը։ Ավարայրի ճակատամարտից առաջ Վարդան Մամիկոնյանը մարտիկներին քաջալերելու նպատակով որպես ազգի ազատագրության համար մղվող հերոսական պայքարի օրինակ կարդում էր «Մակաբայեցւոց» գիրքը։ «Զոր և ի ձեռն առեալ զքաջ նկարագիրն Մակաբաեցւոց,— գրում է պատմիչը,— ընթեռնոյր ի լսելիս ամենեցուն, և յորդառատ բանիւք զելս իրացն իմացուցանէր նոցա, որպէս մատուցեալ կռուեցան ի վերայ աստուածատուր օրինացն ընդդէմ թագաւորին Անտիոքացւոց։ Զի թէպէտ և ի նմին կատարեցան մահուամբ, սակայն անուն քաջութեան եկաց մինչև ցայսօր ժամանակի, ո՛չ միայն յերկրի, այլ և անմոռաց յերկնիս....»[53] և այլն։ Իսկ Դանիելի գիրքը, ինչպես նշեցինք, իր վերջնական ձևակերպումը ստանալով ազատագրական շարժման ամենաեռուն շրջանում և լինելով այդ շարժման արտացոլումներից մեկը, ջերմ հայրենասիրական ոգով հագեցված տեսիլքների նկարագրությամբ ու «Մարդու որդու» մասին արված լավատեսական գուշակություններով կոչված էր պայքարի մեջ մտած ժողովրդին քաջալերելու և հաղթանակի նկատմամբ հույս ներշնչելու[54]։ Մեր համոզմամբ գաղափարական այս սկզբունքները իրենց արտացոլումն են գտել նաև Աղցի Արշակունիների դամբարանի քանդակներում (պտկ. 3, 4)։

Պատմիչները վկայում են, որ 364 թ. պարսից Շապուհ Բ արքայի զորքերը գրավելով Դարանաղի գավառի Անի ամրոցը, քանդում են Արշակունիների տոհմական դամբարանները և գերեվարում հայ թագավորների ոսկորները։ Հայկական զորքերը Վասակ Մամիկոնյանի գլխավորությամբ ջարդում են պարսիկներին ու խլում ավարը։ Բայց որովհետև քրիստոնյա և հեթանոս թագավորների աճյունները խառնվել էին և էջմիածնում չէին կարող թաղել, ուստի թաղում են Արագածի ստորոտում գտնվող Աղցում և կառուցում նոր դամբարան[55]։

Աղցի դամբարանի հարավային ու հյուսիսային պատերի խոռոչները, անկասկած, իրենցից ներկայացնում են սարկոֆագներ, իսկ դրանց վրայի քանդակները մենք ազատ կերպով կարող ենք վերլուծել վաղ շրջանի Արևմուտքի սարկոֆագներին զուգահեռ՝ որպես մահվան ու վերակենդանացման, հոգու փրկության, մեղսագործության ու քավության գաղափարների արտահայտություն։

Դանիելը առյուծների գրում թեմայի մեջ հայտնի հնագույն օրինակը միջնադարյան հայկական արվեստում Աղցի Արշակունիների դամբարանի քանդակն է (364 թ., պտկ. 4)։ Այստեղ Դանիելը առյուծների հետ պատկերված է հյուսիսային սարկոֆագի վրա՝ Հայկ Դյուցազնի քանդակի դիմաց։ Հարց է ծագում. պատահա՞կան է, արդյոք, այս երկու թեմաների առկայությունը միևնույն հուշարձանում։ Բանն այն է, որ Աղցի դամբարանը լինելով վաղ քրիստոնեական շրջանի կառույց, նրա քանդակներում առաջին հերթին

---

53 Եղիշեի. Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմին, Երևան, 1957, էջ 105։

54 Տե՛ս З. Касидовский, նշվ. աշխ., էջ 431—433։

55 Փավստոս, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 220—222, տե՛ս նաև Խորենացի, նշվ. աշխ., գիրք 3, գլ. ԻԷ։

պետք է արտահայտվեր քրիստոնեական գաղափարական իմաստը, որը ներփակվել է շրջանակի մեջ ամփոփված խաչի պատկերմամբ (պտկ. 5)։ Սա տեղավորված է դամբարանի հարավային սարկոֆագի արևելյան մասում և ներկայացնում է այդ ժամանակներում արդեն պատկերագրական սխեմայի վերածված, սիմվոլիկ մտապատկերներով քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող հորինվածք։ Այն պատկերում է շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչ, որի հորիզոնական թևերի մոտ երկու թռչուն (աղավնիներ) կտցահարում են խաղողի ողկույզ կամ տերև։ Քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող մի այլ քանդակ պահում է Աղցի դամբարանի մուտքի վերին սալաքարը։ Այստեղ պատկերված է կենդանիների մի շարք (եղջերուներ), որոնք երկու կողմից շարժվում են դեպի կենտրոնի հավասարաթև խաչը։ Դրանց հետ մեկտեղ, մեր կարծիքով, այլ է հեթանոսական թեմայի (Հայկ Դյուցազն) և Հին կտակարանից վերցրած և, ըստ էության, քրիստոնեական բովանդակություն ունեցող քանդակի (Դանիել մարդարե) զուգորդության իմաստը։

Հանրահայտ է, որ համաձայն դյուցազնավեպի, Հայկը հաղթեց նվաճողական նպատակներով իր դեմ եկած Բելին։ Ավանդաբար ստանալով կոսմոգոնիական ձևակերպում՝ Հայկը աստվածացվեց և դարձավ տիեզերական համակարգություն՝ նույնանալով Օրիոն համաստեղության հետ (Հայկ-Օրիոն)։ Ուշադրավ է նաև, որ Հին կտակարանի մեր թարգմանիչները ի սկզբանե Օրիոն համաստեղությունը թարգմանել են Հայկ համաստեղություն (Եսայի ԺԳ, 9—10, Յոբ, ԼԸ, 31)։ Այսպիսով Հայկը արտաքին նվաճողների դեմ պայքարող հերոս է և, հեթանոսական աստվածություն լինելուց բացի, Աղցում արտահայտում է անցյալի ազատագրական հերոսական պայքարի գաղափարը։ Պատահական չէ նաև, որ մեր պատմիչները «հսկա» կամ «հերոսականություն» հասկացությունները որակավորում են «հայկաբար» ածականով («... արդ՝ առեալ սկայազօրն հայկաբար զուիթ արձանսն՝ ի վերայ իւրոց թիկնացն զայն դնէր և ստանձնեալ բերէր ի վկայարանս տաճարաց»)[56]։

[56] Ագաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 390։ Խորենացի, նշվ. աշխ., գիրք 3, գլ. ԻԷ։ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Երևան, 1944, գիրք 1, էջ 19—23։ Նույնի «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության մեջ», Վաղարշապատ, 1899, Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 29—31, 78—83։

Արդ, երբ հաշվի ենք առնում վերը բերված փաստարկումները, Դանիելի քանդակը Հայկ Դյուցազնին պատկերող քանդակի հետ նույն դամբարանում համաղոր արժեքավորում է ստանում։ Աղցի դամբարանի կառուցման հանրահայտ պատմական փաստը, և այն, որ դամբարանում ամփոփված են հեթանոս և քրիստոնյա արքաների աճյունները, հնարավորություն են տալիս ենթադրելու, որ առաջինների հերոսապատումներով լի գործունեությունը ներփակվել է Հայկ Դյուցազնի էպիկական կերպարում և, որպես համաժողովրդական հերոս, լայն ընդհանրացման ենթարկվելով, ստացել է նաև սիմվոլիկ իմաստ։ Քրիստոնյա հերոսները զուգահեռ մեկնաբանություն գտնելով ժողովրդի ազգային պայքարի պատմական կոնկրետ իրադարձությունների հետ՝ մարմնավորվել են Դանիելի կերպարում։

Այսպիսով բիբլիական թեման, որը միջնադարյան արվեստում սովորաբար արտաբերվել է կրոնա-դավանաբանական իմաստով, կարող էր ներընկալել նաև հասարակական-պատմական իրադարձությունների հետ կապված գաղափարներ։ Քննարկվող ժամանակաշրջանում արտաքին թշնամու դեմ մղած ազատագրական պայքարի ու ազգային ինքնագիտակցության վերելքի պայմաններում կրոնական նոր դավանանքը (քրիստոնեությունը) համազգային ժողովրդական շահերին (անկախության պահպանման) ծառայեցնելու ձգտումը Հայաստանում, իր կնիքն է դնում ինչպես ընդհանրապես քրիստոնեության դերի, այնպես էլ արվեստի վրա։ Տվյալ դեպքում պատկերաքանդակների կրոնա-ասկետական, սպիրիտուալիստական պատկերացումներից բխող էքսպրեսիվ բնույթը սերտորեն համակցվում է ժողովրդի ընդդիմադրավ ոգու և լայն ծավալ ստացած հերոսական արամադրություններից սերվող էպիկական մոնումենտալության հետ։ Այստեղից էլ հասկանալի է դառնում Աղցի, ինչպես և միջնադարյան հայկական քանդակագործության, էպիկական մեկնաբանությունն ու պատկերաձևի մոնումենտալ էությունը։ Այդ առկա է նույնիսկ այն դեպքում, երբ դրանք ստանում են կրոնա-բարոյախոսական բնույթ։

Այս առումով ոչ միայն Աղցի, այլև ընդհանրապես միջնադարյան հայկական քանդակը շատ ավելի ամբողջական է։ Ներդաշնակվելով կրոնա-ասկետական, սպիրիտուալիստական սկզբունքներից բխող ոճական ձևերի ու ներքին բովանդակության ոլորտում՝ վաղ միջնադարյան հայկական քանդակն առնչվում է նախորդ (հեթանոսական) շրջանի ձևաբանական ու ոճական ըն-

կալումների հետ և արտահայտում է ազգային-ժողովրդական մտածելակերպ։ Մինչդեռ սարկոֆագների քանդակներում, ընդհանրապես, գոյություն ունի գաղափարի ու արտահայտչական միջոցների (ոճական սկզբունքների) ակնառու հակադրություն այն առումով, որ քրիստոնեական կրոնա-ասկետական բովանդակությունը իր սպիրիտուալիստական աշխարհըմբռնմամբ վերարտադրվում է դասական, հունա-հռոմեական արվեստին բնորոշ միջոցներով։ Ավելին, մի քանի սարկոֆագների վրա (Լաթերինգյան թանգարանի սարկոֆագները)[57] Դանիել մարգարեն պատկերված է մերկ, իր ամբողջ կեցվածքով հիշեցնելով անտիկ քանդակները։ Այս հակասությունը, հավանաբար, պետք է բացատրել նրանով, որ վերջ ի վերջո սարկոֆագների քանդակներն ու կատակոմբների որմնանկարչությունը մնում են որպես անցման շրջանի հուշարձաններ։ Դա այն ժամանակաշրջանում էր, երբ դեռ չէին ձևակերպվել միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի սկզբունքները, ուստի երբ առաջանում է նոր գաղափարախոսության գեղարվեստական մարմնավորման պահանջը, բնականաբար, ելակետ են հանդիսանում նախորդ ժամանակաշրջանի սովորույթները։ Հակասության վերացման պահանջը առաջին հերթին հանգեցնում է սիմվոլիկ մտածելակերպին, ուր բնական ձևերի առկայության դեպքում նույնիսկ երևույթը արտահայտվում է մատահայեցողական պատկերացումների մեջ։ Այդ դիտելի է Հռավենայի վաղ բյուզանդական սարկոֆագների վրա, ուր մեծ տեղ են տրվում ինչպես սիմվոլիկ պատկերացումներին, այնպես էլ զարդապատկերային դեկորատիվ մոտիվներին՝ դրանով իսկ տարբերվելով Հռոմի սարկոֆագներից։ Նման սիմվոլիկ մտապատկերները տեղ են գտել նաև Աղցի Դամբարանի քանդակներում։

Կոթողների քանդակներում հանդիպող բիբլիական հաջորդ թեման Աբրահամի զոհաբերությունն է (Ծնունդք, ԻԲ, պտկ. 23, 74), որն իր սիմվոլիկ բովանդակությամբ (որպես ոգու փրկություն, հանդերձյալ կյանքի, մահացող ու վերակենդանացող աստվածության գաղափարների արտահայտություն) անմիջականորեն առընչվում է Դանիելի զրույցի հետ[58]։ Բացի այդ, Աբրահամը հանդես է

[57] Տե՛ս E. Panofsky, Tomb Sculptur, pl. 155, 167.

[58] Պատահական չէ, որ սարկոֆագների քանդակներում հաճախ այդ երկու թեման հանդես են գալիս միասին (Ադելֆիայի և Վալերիուսի սարկոֆագը Սիրակուզում, Յունիոս Բասսուսի սարկոֆագը Վատիկանում)։ Տե՛ս E. Panofsky, pl. 155—157.

գալիս նաև որպես հավատացյալի իդեալական կերպար («յայտ հաւատացելոց հին և նոր օրինաց»)։ Այս առումով Աբրահամը կարող էր քրիստոնեության տարածման այդ վաղ շրջանում ժողովրդական լայն մասսաների համար օրինակ ծառայել։

Ուշագրավ է նաև, որ եթե Դանիել մարգարեի թեման VII դարից հետո, բացառությամբ Աղթամարի (X դ.) քանդակի, հայկական պատկերագրության մեջ այլևս չենք հանդիպում, սակայն Աբրահամի զոհաբերությունը շարունակում է իր գոյությունը IX—X դդ. հայկական մանրանկարչության մեջ[59]։ Ինչպես ցույց է տվել Ս. Տեր-Ներսիսյանը, IX—X դդ. հայերեն ձեռագրերում («Էջմիածնի Ավետարանը», մատ. № 2374, Երուսաղեմ, Ս. Հակոբաց վանք № 2555, Վիեննայի Մխիթարյանների ժողոված ու № 697 և այլն), Աբրահամի զոհաբերությունը պատկերող մանրանկարներն իրենց պատկերագրական առանձնահատկություններով վերարտադրում են վաղ քրիստոնեական շրջանի սովորույթները։ Սակայն համեմատությունը ցույց է տալիս, որ դրանք չեն կապվում մեր քանդակների հետ։ Թվում է, թե Աբրահամի զոհաբերության պատկերագրությունը հիշված ձեռագրերում ունեցել է այլ սկզբնաղբյուրներ[60]։

Հակառակ Դանիել մարգարեին պատկերող քանդակների, որոնք սովորաբար տեղավորվում են կոթողների պատվանդանների վրա, Աբրահամի զոհաբերությունը հանդիպում է մյուս թեմատիկ քանդակների շարքին, բուն կոթողի վրա։ Բայց որովհետև մեզ հասած

[59] S. Der-Nersessian, The Date of the Jnitial Miniatures of the Etchmiadzin gospel, 1933, p. 20—24, fig. 26—28.

[60] Աբրահամի զոհաբերության «հայկական» (արևելյան) վերսիայի մասին, որն առավելապես վերաբերում է քանդակագործության մեջ արտահայտված պատկերագրական ձևերին, տե՛ս Н. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани. ч. II, 1916, стр. 8—9. Սակայն Մառի նկարագրած Անիի քանդակը թեպետ գրականության մեջ ընդունված է որպես VII դ. գործ (Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 56, պտկ. 32), սակայն թվում է, թե այն շատ ավելի ուշ շրջանից է, թերևս X դարից։

Ավելացնենք նաև, որ հայկական մանրանկարչության մեջ հետագա դարերի այդ թեմայով մանրանկարները ավելի են առնչվում քանդակագործության հետ, քան հիշատակված վաղ շրջանի (IX—X դ.) ձեռագրերի մանրանկարները։ Տե՛ս S. Der-Nersessian, An Armenian...., pl.184. Նույնի The Chester Betty Library. Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958 pl. 36, 266.

Հիշենք նաև, որ նույն թեմայով Աղթամարի քանդակի հորինվածքը նույնպես վկայում է վաղ շրջանի քանդակագործության սկզբունքները, որոշ ինքնատիպ խմբագրությամբ (հրեշտակի և Ամբակում մարգարեի առկայությունը), որը կապվում է Աթենքի քանդակի բեկորի հետ։

համարյա բոլոր օրինակներն էլ կոթողների բեկորներ են ու պահպանվել են հատվածաբար, ապա դժվար է որոշել այդ և մյուս թեմաների առնչությունը, եթե հաշվի չառնենք այն ընդհանուր գաղափարական կապը, որի մասին խոսվեց վերը։

Քննարկվող քանդակները իրենց հորինվածքով նույնպես ընդհանրություններ ունեն վաղ շրջանի սարկոֆագների պատկերագրական ձևերի հետ[61]։ Այսպես՝ Կողբ գյուղի (Նոյեմբերյանի շրջան) կոթողի մի բեկորի վրա քանդակված է Աբրահամը, որը բռնել է պատվանդանին նստած Իսահակի գլխից և պատրաստվում է հարվածելու (պտկ. 74)։ Աբրահամի ետևում խոյն է։ Վերևի ձախ անկյունում երևում է տիրոջ աջը։ Թերևս որպես պատկերագրական նորույթ ուշագրավ է սիրամարգի առկայությունը, որը քանդակված է ողջ հորինվածքի վերևի մասում՝ առանձին։ Սիրամարգը, հավանաբար, այստեղ խորհրդանշում է դրախտը կամ անմահության դաղափարը։ Մյուս օրինակն ունենք Թբիլիսիի թանգարանում պահպանվող Բրդաձորի երկրորդ, ինչպես և Արդվիի կոթողների վրա (պտկ. 82)։ Սակայն երկուսն էլ խիստ եղծված վիճակումն են։ Գ. Հովսեփյանը հիշատակում է նաև մի օրինակ Թալինում[62]։ Եվ, վերջապես, չորրորդ օրինակը քանդակված է արդեն հիշատակված Գառնահովտի կոթողի վրա (պտկ. 23)։ Այս վերջինում ողջ հորինվածքը համարյա նույնությամբ կրկնում է Կողբի քանդակի պատկերագրական սխեման, միայն վերևի մասի փչացած լինելու պատճառով դժվար է որոշել այստեղ ևս գոյություն ունեցե՞լ է սիրամարգ, թե՞ ոչ։

* * *

Ինչպես արդեն նշել ենք, պատկերաքանդակներով զարդարված կոթողները մեզ են հասել հիմնականում առանձին բեկորներով։ Այս հանգամանքը, անշուշտ, խանգարում է կոթողների պատկերագրության մասին ամբողջական պատկերացում կազմելուն։

Այս առումով նշանակություն են ստանում Օձունում գտնվող կոթողի և Թբիլիսիի Վրացական ՍՍՀ արվեստների թանգարանում պահպանվող Բրդաձորի կոթողները, որոնք պահպանվել են պատկերագրական ցիկլային ամբողջությամբ։

Օձունի հուշարձան-կոթողի պատկերաքանդակներով պատած ամբողջական սյունները ամփոփված են ճարտարապետական հատուկ կառուցվածքի մեջ (պտկ. 55)։ Դրանք վերևից պսակվում են կամարակապ սյունաշարով, որոնց հաջորդում են առանձին շրջանակների մեջ ամփոփված թեմատիկ պատկերաքանդակները։

Հյուսիսային սյան (պտկ. 56) արևմտահայաց կողմում՝ վերևից առաջինը խիստ եղծված է։ Ավելի հին լուսանկարում երևում է ամբողջ ֆիգուրը[63]։ Դժվար է որոշել՝ նստած է նա, թե կանգնած, ուստի և անհասկանալի է դառնում բովանդակությունը (արդյո՞ք ամենակալն է)։ Դրան հաջորդում է Տիրամայրը՝ գահի վրա նստած, Հիսուս մանուկը գրկին։ Հաջորդը պատկերում է Հիսուս Քրիստոսի ծննդյան տեսարանը, որտեղ երևում են միայն պառկած Տիրամայրը և Հովսեփը։ Բացակայում են Մանուկը, կովն ու էշը։ Հավանաբար նորածին մանուկը քանդակված է եղել Մարիամից ու Հովսեփից վերև (այդ մասը խիստ եղծված է), ինչպես Մոնցի սրվակներից մեկի վրա է[64]։ Դրանից հետո միայն քանդակված է ս. Կույսի ավետման տեսարանը աղբյուրի մոտ՝ պատկերագրական հնագույն խմբագրությամբ։ Եվ, վերջապես, Հիսուս Քրիստոսի մկրտությունն է։ Շարունակությունը փչացած է։ Հավանական է թվում, որ թեմատիկ պատկերներ չեն եղել, այլ պատած է եղել զարդապատկերներով, ինչպես կողքի սյան վրա է։ Այսպիսով ամբողջ ցիկլը ավարտվել է մկրտության տեսարանով։ Այս ենթադրությունն ունի որոշ հիմքեր։ Ինչպես տեսանք, քննարկվող ժամանակաշրջանում մկրտության փաստին մեծ նշանակություն է տրվել։ Այն կապված է եղել հայ ժողովրդի քրիստոնեություն ընդունելու և մասսայականորեն մկրտվելու հետ։ Չի բացառվում նաև այն, որ հենց այդ վայրերում էլ կանգնեցվել են կոթողներ։

Ուշագրավ է, որ Օձունի կոթողի պատկերագրական ցիկլում խախտված է առանձին դրվագների հերթականությունը։ Ավետման տեսարանը հաջորդում է ծնունդին, մինչդեռ պետք է հակառակը լիներ[65]։ Թեմաների հերթականության խախտումը հաստատում է

---

61 Հմմտ. E. Panofsky, նշվ. աշխ.,

62 Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր..., Գ, էջ 73, պտկ. 56։

63 Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., պտկ. 16։

64 Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., հ. I, պտկ. 127։

65 Թերևս այս հանգամանքն էլ որոշ գիտնականների շփոթության մեջ է գցել և Օձունի պատկերաքանդակները վերծանելիս թույլ են տվել որոշ անճշտություններ։ Այսպես Ի. Ստրժիգովսկին ամբողջովին բաց է թողել ավետման տեսարանը (նշվ. աշխ., էջ 695)։ Բ. Առաքելյանը ծննդյան տեսարանը դիտում է որպես Հիսուսի մկրտություն, իսկ ավետումը՝ Կոստանդին կայսրը իր քրոջ հետ (նշվ. աշխ., էջ 44—47)։

քանդակների հնությունը, երբ պատկերագրական ամբողջական ցիկլերը վերջնական մշակման չէին ենթարկվել։ Բացի այդ, ավետման տեսարանը, կարծեք, միտումնավոր կերպով տեղադրված է կոթողի ճիշտ կենտրոնում, նպատակ ունենալով հատկապես ընդգծել կատարվող երևույթի, ուստի և Հիսուս Քրիստոսի ծննդյան փաստի ոչ սովորական, այլ աստվածային էությունը։ Հետագայում, Աստվածամոր պատկերագրական տիպի առնչությամբ կտեսնենք, թե որքան սկզբունքային նշանակություն ուներ Քրիստոսի աստվածային ծագման պրոբլեմը Հայաստանում։ Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևմտյան ճակատի քանդակները, այսպիսով, նպատակ չունենալով վերարտադրել փրկիչի կյանքը ընդգրկող պատկերագրական ամբողջական ցիկլը, իլյուստրացիայի են ենթարկում Հիսուս Քրիստոսի ծննդյան պատմությունը, ավարտելով այն Քրիստոսի մկրտությամբ։

Հարավային սյան արևմտահայաց կողմում (պտկ. 57) պատկերված է Քրիստոսը Ամենակալի դիրքով (այժմ փչացած է, երևում է միայն ներքևի մասը), որին հաջորդում են զույգ-զույգ դիմահայաց կանգնած առաքյալները, ձեռքերին գիրք բռնած (պահպանվել է 8 ֆիգուր, մնացած չորսը փչացած են)։

Օձունի կոթողի տերունական պատկերաքանդակների շարքում բացակայում են Քրիստոսի հրաշագործությունները (կույրի բուժումը, դիվահարի բուժումը, Ղազարոսի հարությունը և այլն)[66]։ Դրանց փոխարեն հարավային սյան արևմտյան կողմի քանդակները քրիստոնեական ուսմունքը տարածող առաքյալներն են։ Օձունի կոթողի պատկերագրական ուշագրավ խմբագրությունը, տվյալ դեպքում, գաղափարական որոշակի ասպեկտի արտահայտություն պետք է համարել։ Բանն այն է, որ նկարագրված սյուների արևմտահայաց երկու ճակատներում, փաստորեն, արտահայտված է առաքյալների միջոցով քրիստոնեության տարածման ու հաստատման գաղափարը, ուստի և քանդակների իմաստը Քրիստոսի կյանքի նկարագիրը չէ։ Քանդակները, անշուշտ, կոթողներ կառուցելու կոնկրետ նպատակի արտահայտություն են։ Այդ իմաստով էլ տերունական պատկերները անմիջականորեն առնչվում են Հայաստանում տեղի ունեցող պատմական իրադրությունների հետ։

Օձունի կոթողի տերունական պատկերաքանդակների ցիկլը

[66] Այս թեմաները տեղ են գտել դեռ սարկոֆագների քանդակներում ու ձեռագրերի փղոսկրյա կազմերի վրա և VI դարում արդեն լայն կիրառում ունեին։

սկսվում է Տիրամոր քանդակով, Մանուկը գրկին[67]։ Այս թեման հաճախ է հանդիպում նաև մյուս կոթողների քանդակներում՝ հիմնականում պահպանելով նստած «Օդիգիդրիայի» պատկերագրական տիպը։ Դրանցից առավել հետաքրքրականը Թալինի մի կոթողի պատվանդանի քանդակն է, որտեղ Տիրամայրը պատկերված է գահի վրա նստած Հիսուս մանուկը գրկին (պտկ. 83)։ Երկու կողմից կանգնած են մեկական հրեշտակ, որոնց թևերը հովանի են անում Աստվածամորն ու մանկանը։ Այս քանդակը առաջին հերթին աչքի է ընկնում հորինվածքի ամբողջականությամբ։ Քանդակի թե՛ հորինվածքի և թե՛ տիպերի կերպավորման ժամանակ քանդակագործ վարպետը առանձնապես ընդգծել է վեհաշուք, մոնումենտալ հանդիսավորությունը և արտաքին հանգստի մեջ ներքին հոգեկան լարվածությունն ու էքսպրեսիան։ Նույնատիպ հաջորդ քանդակը Վանք-խարաբայի (այժմ ՀՊԹ) կոթողի վրա է, որտեղ Աստվածածնի գըլխին քանդակված է մի հովանոց, որը հանդիպում է կոպտական արվեստում (պտկ. 52)[68]։ Մի ուրիշը Թալինի կոթողի վրա է, որտեղ, հավանաբար, Տիրամայրը կանգնած է, իսկ մանուկ Քրիստոսը ձեռքին բռնել է գիրք (պտկ. 48)։ Հառիճի կոթողի վրա (այժմ ՀՊԹ) նույնպես քանդակված է Աստվածածինը Մանուկը գրկին (պտկ. 42)։ Եվ, վերջապես, նշանակալից է նաև Օձունի տաճարի ներսում, հյուսիսային պատի արևելյան կողմի խորանում դրված Աստվածածինը Մանուկը գրկին քանդակը, որը, հավանաբար, ուրիշ տեղից է բերված[69]։ Կարծում ենք նաև, որ սա կոթողի բեկոր չէ (պտկ 87)։

Բազմաթիվ են Տիրամոր քանդակները և հնարավոր չէ բոլորը առանձին-առանձին ներկայացնել (Բրդաձորի կոթողը, Կողբ գյուղի բեկորները և այլն, պտկ. 42, 44, 48, 52, 75, 76, 83)։ Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է այդ թեմայի պատմական ու պատկերագրական արժեքը։

Կոթողների վրա եղած Տիրամոր քանդակները հիմնականում համապատասխանում են պատկերագրական այն տիպին, որը

[67] Դրանից վերևի քանդակը եղծված է։ Չի բացառվում, որ այնտեղ կարող է Ամենակալը լինել։

[68] Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 111։

[69] Գ. Հովսեփյանը հայտնում է, թե տեղի ծերունիների ասելով քանդակը առաջ տեղավորված է եղել տաճարի արևմտյան ճակատին (Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 37)։ Մեր կողմից նշենք նաև, որ տաճարի արևմտյան ճակատի հյուսիսային կողմում այժմ գտնվում է Տիրամայրը Մանուկը գրկին պատկերող մի ուրիշ քանդակ, որը, սակայն, խաչքարի բեկոր է և ժամանակագրական առումով (XIII—XIV դդ.) չի առնչվում քննարկվող նյութի հետ։

հայտնի է դեռ V դարից[70]։ Աստվածամոր այս տիպը (Օդիգիտրիա) սովորաբար կապում են սիրիա-եգիպտական պատկերագրության հետ, որից և փաստորեն փոխ են առել բյուզանդացիք[71]։ Ուստի դրա ակունքները պետք է փնտրել Արևելքում[72]։ Այդ առթիվ Գ. Հովսեփյանը իրավացիորեն գրում է, թե՝ «Հայաստանի գերեզմանական կոթողների պատկերագրությունը հաստատում է այդ (այսինքն արևելյան ծագումը—Լ. Ա.), որպես իրողություն հնագույն դարերի մնացորդով»[73]։ Ասել կուզի, որ վաղ քրիստոնեական պատկերագրության ձևակերպման բնագավառում, անշուշտ, իր որոշակի տեղն ունի նաև Հայաստանում[74]։

Տիրամոր նկարագրված կերպավորումը, սովորաբար, կապում են քուրմերի երկրպագության հետ։ Ընդ որում այն (երկրպագություն) արվեստում ներկայացվել է երկու խմբագրությամբ։ Առաջինում երկրպագվում է նորածին մանուկը ծննդյան տեսարանում՝ ամբողջությամբ հարազատ մնալով ավետարանում նկարագրված իրադարձություններին (Մատթ. Բ, 10—11)։ Այդ երկու թեմաները՝ ծնունդն ու երկրպագությունը, պատկերվում են միասին։ Երկրորդ խմբագրությունը Տիրամորը պատկերում է հանդիսավոր կերպով բազմած բազկաթոռին և գրկին ոչ թե նորածին մանուկն է, այլ պատանի Քրիստոսը, ուստի և կապ չունի ավետարանի տեքստի հետ[75]։ Տիրամոր պատկերագրական այս տիպն էլ հետագայում անջատվելով քուրմերի երկրպագության թեմայից՝ ստանում է իր սրբապատկերային նշանակությունը։ Այս միտքը հաստատվում է նաև Տիրամոր քննարկվող քանդակների այն հանդիսավոր ու վեհաշուք տեսքով, որը սովորաբար տրվում էր քուրմերի երկրպագության տեսարանին։ Այստեղ սովորաբար Տիրամայրը նստած է բարձր թիկնոց ունեցող դահավորակի վրա, Հիսուս մանուկը գրկին ու հանդիսավորությամբ ընդունում է երկրպագող քուրմերին։ Տիրամոր պատկերագրական այս տիպը մարմնավորում է մայրական սիրո, բարոյական բարձրագույն զգացմունքների լավագույն գծերը։ Չնայած դրան, հայտնի է, որ Աստվածամոր պատկերագրությունը չմշակեց այնպիսի տիպականացված կերպար, ինչպիսին էր բոլոր ժամանակներում պարտադիր դարձած Հիսուս Քրիստոսի պատկերագրական տիպը (օրինակ՝ այսպես կոչված, «անձեռակերտ» տիպը)։ Աստվածամոր տարածված ու կանոն դարձած պատկերագրական տիպը իր վերջնական ձևակերպումը ստանում է Բյուզանդիայում՝ ավելի ուշ, թերևս VII դարից հետո։

Առաջ քաշված հարցերի ոլորտում պատկերագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում Թալինի արդեն հիշատակված կոթողի պատվանդանի քանդակը, որտեղ Տիրամայրը մանուկը գրկին պատկերված է հովանավորող հրեշտակների միջև (պտկ. 83)։

Թալինի պատվանդանի, ինչպես նաև մյուս կոթողների, Տիրամոր քանդակները անմիջականորեն առնչվում են քուրմերի երկրպագության այն խմբագրության հետ, որի մասին Կոնդակովը գրում է. «անկասկած այդ հորինվածքը վերածվեց սրբապատկերի, դարձավ Աստվածամոր կերպար այն ժամանակ, երբ թեմայից հե-

[70] Աստվածամոր պատկերագրության մասին մանրամասն տե՛ս Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб., т. I, II, 1914—1915; Н. П. Лихачев, Изображения Богоматери, СПб., 1911. Աշխատանքը հրատարակման ընթացքի մեջ էր երբ ծանոթացանք Վ. Ն. Լազարևի „Этюды по иконографии Богоматери" ուսումնասիրությանը (տե՛ս В. Н. Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, стр. 275—329), որտեղ քննարկվում են նաև հայկական հուշարձաններ։

[71] Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 152։ В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, М., 1947, т. 1, стр. 99.

[72] Ն. Կոնդակովը համոզիչ կերպով ցույց է տվել Աստվածածնի կերպարի ծագման արևմտյան վերսիայի (Ա. Վենտուրի) անհիմն լինելը։ Նշվ. աշխ., 121—122 և 191—192։

[73] Աստվածամոր պատկերագրության տեղական առանձնահատկությունների վերաբերյալ արժեքավոր դիտողություններ է անում Գ. Հովսեփյանը։ Տե՛ս «Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ», մասն 1-ին, 1928, էջ 24—228։ «Նյութեր և ուսումնասիրություններ...», պրակ Գ, էջ 119—123։

[74] Օգտվելով առթից՝ ավելացնենք, որ մինչև հիմա վաղ քրիստոնեական արվեստի ձևակերպման հարցերի պարզաբանման ժամանակ փաստորեն անտեսվել է հայկական արվեստը։ Դա պետք է բացատրել այն բանով, որ քրիստոնեական արվեստը ուսումնասիրողներին (Կոնդակով, Այնալով, Ստրժիգովսկի, Միլե և այլն) վաղ շրջանի հայկական արվեստի, մասնավորապես քանդակի մասին շատ քիչ բան է հայտնի եղել։ Այժմ, երբ շնորհիվ Թ. Թորամանյանի, Գ. Հովսեփյանի, Բ. Առաքելյանի և ուրիշների հրապարակումների (կոթողներ և այլն) մեզ հայտնի են քննարկվող ժամանակաշրջանին վերաբերող հուշարձանները, չբացառելով փոխառությունների ու փոխազդեցությունների անվիճելի առկայությունը, համեմատաբար ավելի համարձակ կարող ենք շեշտել հայ պատկերագրության տեղն ու նշանակությունը արևելյան քրիստոնեական արվեստի ձևավորման բնագավառում։ Այս տեսակետին կարելի է հանգել՝ նկատի ունենալով նաև IV դարից առաջ հայ իրականության մեջ քրիստոնեության տարածված լինելու հանգամանքը, որը հնարավոր է դարձնում քրիստոնեական հուշարձանների գոյությունը Հայաստանում՝ մինչև քրիստոնեության հաստատումը։

[75] Այս խմբագրության մեջ հայտնի մյուս հնագույն օրինակը հայկական արվեստում, հավանաբար, պետք է համարել 989 թ. «Էջմիածնի ավետարանի» վերջում ավելացրած VI դարին վերագրվող մանրանկարը։

ռացվեցին քուրմերը։ Այն առավել հանդիսավոր պատկերավորում ստացավ ոչ միայն մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ, այլև քանդակում»։ Կոնդակովը կարծում է, որ «իկոնան» (icon, ancon) քրիստոնեական արվեստում հանդես է գալիս IV—V դարերում[76]։ Ուստի ներկայացված հայկական քանդակները ազատ կերպով կարող ենք դիտել վաղ միջնադարյան արվեստի նույնատիպ մյուս հուշարձանների պատմական նշանակության համազոր։ Որ Հայաստանում Տիրամոր պատկերագրական այս տիպը նույնպես առնչվում է քուրմերի երկրպագության հետ, թերևս ավելորդ չէ հիշատակել Մատենադարանի 1033 թ. № 283 ձեռագրում պահպանված ծնունդը և քուրմերի երկրպագությունը պատկերող մանրանկարը։ Այստեղ կենտրոնում նստած է Տիրամայրը մանուկը գրկին։ Նրա երկու կողմերից հրեշտակներ են, ապա երկրպագող քուրմերը։ Երկու այլ հրեշտակ սավառնում են Տիրամոր գլխավերևում։ Ուշագրավ է հովիվների ներկայությունը, որոնք, սովորաբար, լինում են ծննդյան տեսարանում։ Պատկերագրական նման սխեմայի հանդիպում ենք Մոնցում պահպանված սրվակների վրա[77]։ Այսպիսով 1033 թ. մանրանկարում չնայած ժամանակաշրջանին զուգորդված ձևով պահպանվել են թեմայի պատկերագրական հնագույն ձևերը։ Ձեռագրի մանրանկարները (քուրմերի երկրպագության, մկրտության, պատվիրատուները Քրիստոսի և հրեշտակի հետ) ոճական առումով նույնպես կապվում են վաղ շրջանի հայկական քանդակների հետ։ Մասնավորապես համեմատելի են Աստվածածնի ու Քրիստոսի տիպերը։

V—VI դդ. վերաբերող հուշարձաններից քննարկվող հարցի համար համեմատական օրինակներ կարող են հանդիսանալ Հռավենայի Ապոլինարիա Նուովո կոչված եկեղեցու ու Պարենցիայի տաճարի խճապատկերները, Հռավենայում պահպանվող Մաքսիմիանիայի հանրահայտ կաֆեդրայի քանդակները, Մոնցում պահպանվող սրվակների վրա եղած պատկերները, ինչպես և կոպտական ծագում ունեցող մի քանի գործվածքների պատկերները։ Եվ, վերջապես, Երևանի Մատենադարանում պահպանվող «Էջմիածնի Ավետարանի» ու Փարիզի ազգային թանգարանի փղոսկրյա կազմերի պատկերները և այլն[78]։

[76] Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 153։

[77] Նույն տեղում, էջ 199—206, պտկ. 121—124։

[78] Պատկերները տե՛ս Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., հ. 1-ին, պտկ. 95, 118, 121—124, 135—139, 146 և այլն։

Տիրամոր պատկերագրական այս համեմատությունը հնարավորություն է տալիս նաև, ճիշտ թվագրել աշխատության մեջ քննարկվող պատկերաքանդակները՝ դասելով դրանք V—VII դարի հուշարձանների շարքը։

Արդ, մենք փորձեցինք ներկայացնել վաղ միջնադարյան հայկական արվեստում (քանդակագործության մեջ) լայն տարածում գտած Աստվածամոր պատկերագրական տիպը վաղ շրջանի քրիստոնեական պատկերագրության համեմատությամբ։ Սա հարցի ընդհանուր կողմն է։ Մինչդեռ այդ ընդհանուրի մեջ, բնականաբար, պետք է դրսևորվի նաև տեղական նախադրյալները։ Այդ պատճառով էլ խոսելով Աստվածամոր վաղ շրջանի պատկերագրության մասին՝ պետք է նկատի առնել նաև վերջինիս պաշտամունքի օբյեկտ դառնալու և նրա, որպես աստվածածնի հասկացության հաստատման հանգամանքը։

Անշուշտ, Աստվածամոր պաշտամունքը տարածված է եղել հնագույն ժամանակներից։ Այդ մասին են վկայում նրան նվիրված տաճարների գոյությունը քրիստոնեության տարածման ամենավաղ շրջանում (Նազարեթում, նույն այն վայրում, ուր իբր տեղի է ունեցել Տիրամոր ավետումը, Եփեսոսի Աստվածամոր տաճարը և այլն)[79]։

Կոնդակովը վկայում է նաև, որ հնագույն շրջաններում Աստվածամորը նվիրված թեմաները (Богородничные праздники) արդեն որոշակի ցիկլ էին կազմում, չնայած հնագույն վկայությունը այդ մասին վերաբերում է 500-ական թվականներին[80]։ Այս կապակցությամբ հայ մատենագրության մեջ մի ուշագրավ փաստարկում ունենք (որը բնականաբար հայտնի չի եղել Կոնդակովին), որի հավաստի լինելը թեպետ կասկածելի է, բայց, այնուամենայնիվ, չենք կարող անտեսել։

Պահպանվել է Մովսես Խորենացուն վերագրվող «Պատմութիւն սրբուհւոյ Աստվածածնի և պատկերի նորա» («Թուղթ Սահակ Արծրունուն») խորագրով մի գործ[81]։ Սահակ Արծրունի իշխանը մի նամակով դիմում է Խորենացուն, որպեսզի նա Հոգվոց վանքում պահ-

[79] Ձենոր Գլակի վկայությամբ Եփեսոսի Աստվածածնին նվիրված եկեղեցին կառուցեց Հովհան Ավետարանիչը («Պատմութիւն Տարօնոյ», Վենետիկ, 1889, էջ 24)։ Աստվածածնին նվիրված պաշտամունքի վայրերի մասին տե՛ս նաև Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 148—150։

[80] Տե՛ս Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 142—143։

[81] Տե՛ս Խորենացւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1865, էջ 281—296։

պանվող Տիրամոր փայտակերտ, սքանչելագործ պատկերի պատմությունը հայտնի իրեն. «Չի բաղում ինչ այլք այլապէս պատմեն իրս ոչ նման միմեանց...»։ Խորենացուն վերագրվող պատասխան թղթից իմանում ենք, որ հրաշագործություններով օժտված Տիրամոր այդ պատկերը («ի փայտն նկարեալ») կերպաձևել է Հովհաննես ավետարանիչը, իսկ Բարդուղիմեոս առաքյալը այն բերել է Հայաստան Անձևացյաց երկրում, Դարբնաց Քար կոչված տեղում (վերջինս հեթանոսական պաշտամունքի վայր էր Անահիտ աստվածուհու կուռքով հանդերձ) հիմնում է Ս. Աստվածածնին նվիրված մի տաճար և այնտեղ դնում Տիրամոր պատկերը։ Տեղն անվանում է Հոգվոց վանք։ Հետագայում վանքը շենացնում է Գրիգոր Լուսավորիչը։

Հարցն այն է, թե որքանով է վավերական Սահակ Արծրունուն ուղղված թուղթը, գոնե ժամանակագրական առումով։ Բանասիրությունն այս հարցի կապակցությամբ ընդհանուր տեսակետ չունի։ Ա. Սեդրակյանը ժխտում է Խորենացուն վերագրվող թղթի վավերական լինելը։ Նա գտնում է, որ «Թուղթը» կարող էր հորինված լինել 786—859 թթ. ընթացքում։ Իսկ Ս. Մալխասյանը կասկած է հայտնում միայն Խորենացու հեղինակության վերաբերյալ[82]։ Գիտենալի է նաև, որ Հոգվոց վանքի պատկերի մասին գիտեն Հովհաննես Սարկավագն ու Կիրակոս Գանձակեցին[83]։

Հոգվոց վանքի պատկերի վերաբերյալ հարցը, ցավոք, ստիպված ենք բաց թողնել պատմա-բանասիրական ստույգ ուսումնասիրության բացակայության պատճառով, չնայած, մեզ կարող էր հետաքրքրել «Թղթի» ժամանակաշրջանը, անկախ հեղինակի ով լինելուց։ Սա կարևոր է այնքանով, որքանով եթե իսկապես V դարից (կամ թեկուզ VIII—IX դդ., ինչպես կարծում է Սեդրակյանը) մեզ է հասել մի այդպիսի վկայություն, բնականաբար, պատկերը պետք է պատրաստված լիներ շատ ավելի վաղ, որպեսզի այն ժողովրդի մեջ տարածվեր ու պաճուճավորվեր առասպելական պատումներով։ Պարտադիր չէ, իհարկե, որ այն վերաբերի առաքելական ժամանակաշրջանին։

Վերը նշեցինք, որ քրիստոնեության ամենավաղ շրջանում Աստվածամոր կերպարը արվեստում իր տեղն է գտել հատկապես քուրմերի երկրպագության ու ավետման տեսարաններում։ Այս վաղ շրջանին են վերաբերում «Օրանտի» (որը կատակոմբների որմնանկարներում դեռ չէր մարմնավորել Տիրամոր կերպարը) և Հիսուս-մանուկի պատկերը կրծքին Տիրամոր պատկերագրական տիպերը։ Սակայն քրիստոնեական դավանանքի ձևավորման շրջանում, բնականաբար, առաջնային նշանակություն պետք է ունենար Փրկիչի անձնավորությունը։ Աստվածամոր պաշտամունքը լայն տարածում չէր կարող գտնել թեկուզ հենց այն պատճառով, որ դրանով ընդգծվում էր Հիսուս Քրիստոսի մարդուց ծնված լինելու փաստը, ուստի և՝ նրա երկրային, ոչ աստվածային էությունը։ Հանգամանք, որը կասկածի տակ էր դնում Քրիստոսի աստվածային ծագումը։ Այս գաղափարի վրա էին հիմնվում նեստորականները՝ անջրպետ ստեղծելով Հիսուս Քրիստոսի երկրային՝ մարդկային, ու աստվածային էությունների միջև։ Կոստանդնուպոլսի պատրիարք Նեստորը գտնում էր, որ այդ երկվությունը (մարդկայինն ու աստվածայինը) միանալով Հիսուս Քրիստոսի անձնավորության մեջ, մնում են իրարից անկախ։ Աստվածային էությունը («բանը», λόγος) գոյություն է ունեցել մինչ այդ միությունը և այլն։ Առաջ քաշելով Քրիստոսի՝ կնոջից ծնված լինելու իրողությունը, հակադրելով նրա աշխարհիկ բնությունը աստվածայինին, փաստորեն ժխտվում էր նաև կույս Մարիամի աստվածային (Mater Dei) լինելը։ Այստեղից էլ նեստորականների բացասական վերաբերմունքը Աստվածածնի պաշտամունքի նկատմամբ։

431 թ. Եփեսոսում տեղի ունեցած երրորդ տիեզերական ժողովում մոնոֆիզիտների կողմից մերժվեցին նեստորականների գաղափարները և Հիսուս Քրիստոսի երկէությունը ընդունվեց որպես մի ամբողջական ու անբաժանելի, բայց և չնույնացող երևույթ։ Կույս Մարիամը եկեղեցու կողմից պաշտոնապես ճանաչվեց որպես Աստվածամայր և հաստատվեց նրա պաշտամունքը։ Դա, փաստորեն, դեռ հնագույն կրոններում տեղ գտած «երկնային թագուհու» քրիստոնեական գունավորում ստացած պաշտամունքի վերականգնումն էր։ Հանգամանք, որը բավականին կայուն հիմք կարող էր

[82] Տե՛ս Н. О. Эмин, Сказание о представлении Богородицы и об ея образе, написанном евангелистом Иоаном (апокриф V века), М., 1874. Ա. Սեդրակյան, Հայաստանեայ եկեղեցու պատկերագրությունը, Ս. Պետերբուրգ, 1904, էջ 56—61։ Գ. Ջարպանալանյան, Պատմութիւն հայ հին դպրութեան, Վենետիկ, 1932, էջ 384—385։ Հ. Աճառյան, Անձնանունների բառարան, Գ, էջ 421—432։ Ս. Մալխասյան, Խորենացու «Պատմության» աշխարհաբար թարգմանության առաջաբանը, Երևան, 1940։

[83] Տե՛ս Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, 1961, Երևան, էջ 28։ Ա. Սեդրակյան, նշվ. աշխ., էջ 60։

գտնել հեթանոսական Հայաստանի դիցաբանական պանթեոնում, ի դեմս Անահիտ աստվածուհու։ Իրավ, այդ ժամանակներում ժողովրդի մտածողության մեջ «երկնային թագուհու» մասին եղած պատկերացումը կարող էր արտահայտվել «Մեծի Անահտայ տիկնոջ» դեռևս չմոռացված կերպարի միջոցով, «որ է փառք ազգիս մերոյ կեցուցիչ՝ զոր և թագաւորք ամենայն պաշտում են.... Որ է մայր ամենայն զգաստութեան և ծնունդ է մեծին արին Արամազդայ»[84]։ Հիշենք նաև, որ Անահիտը կույս է համարվել։

Այսպիսով, Եփեսոսի տիեզերական ժողովից հետո պարզաբանվեց Աստվածամոր նշանակությունը, որից հետո նրա կերպարը իր վրա հրավիրեց նկարիչների ուշադրությունը։

Հայկական եկեղեցին ամբողջությամբ համաձայնվեց երրորդ (Եփեսոսի) տիեզերական ժողովի որոշման հետ[85]։ Փաստորեն ընդունվում է «Աստուած մարմնացեալ ոչ մասամբ, այլ բորովիմբ, ոչ երկութիւն, այլ միութիւն անբաժանելի» սկզբունքը։ Կամ «Հավատամք ի հայր՝ Աստուած կատարեալ, և յորդի Աստուած բովանդակ, և ի հովի սուրբ Աստուած բաւական, մի աստուածութիւն սրբոյ երրորդութեան, մի էութիւն, մի կամք, երեք անձինք, կատարեալք»[86]։ Բնականաբար դրանից հետո Տիրամոր պաշտամունքը նոր ընդունելություն պետք է գտներ Հայաստանում։ Թերևս դրա արտահայտություններից է Արթիկի շրջանի Պեմզաշեն գյուղի VII դարին վերագրվող եկեղեցու արևմտյան մուտքի վերևի սալաքարի քանդակը (պտկ. 88)։ Կառուցվածքով հավաք այս խմբաքանդակը ներկայացնում է կանգնած Տիրամորը մանուկ Հիսուսը գրկին («Օդիգիտրիա»), որի երկու կողմից սավառնում են հրեշտակները։ Ավելի փոքր, քան Տիրամայրն է, քանդակված են, հավանաբար, եկեղեցին կառուցողների ֆիգուրները (ամբողջ քանդակի աջ կողմը փչացած է)։ Մանուկ Հիսուսը գրկին Աստվածամոր պատկերը իր «իկոնային» իմաստով դիտվել է որպես մարդկանց կողմից միջնորդ Հիսուս Քրիստոսի մոտ, ուստի անմիջականորեն չի առնչվում Սուրբ Գրքի տեքստի հետ և ավետարանի որևէ դրվագի իլյուստրացիա չէ։ Այս գաղափարը ավելի հստակ դրսևորվել է «Դեհ-

[84] Ագաթանգեղայ *Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 36։*

[85] Մ. Օրմանյան, *Հայոց եկեղեցին եւ իր պատմութիւնը, Կ. Պոլիս, 1912։* *S. Der-Nersessian*, Armenia und the Byzantine Empier, Harvard, 1945, p. 29—54. *Նեստորականության մասին տե՛ս նաև Н. Я. Кондаков*, Иконография Богоматери, т. I, стр. 103—108.

[86] *«Արարատ», 1896, էջ 444։* Ագաթանգեղոս, *էջ 450։*

սուս»-ի պատկերազրական հորինվածքում, ուր Քրիստոսի հետ պատկերվում են Տիրամայրն ու Հովհաննես Մկրտիչը՝ խնդրարկուի դիրքով։ Այստեղ կենտրոնական դեմքը Քրիստոսն է, իսկ Տիրամայրը և Հովհաննես Մկրտիչը հանդես են գալիս միջնորդի դերում։ Պեմզաշենի քանդակում Աստվածածինը դառնալով կենտրոնական կերպար, Քրիստոսի փոխարեն ինքն է հանդես գալիս որպես խնդրանքն ընդունող ու փրկիչ։ Այսպիսով ընդգծվում է Տիրամոր նշանակությունը, ուստի և նրա աստվածային լինելու հանգամանքը։

Պեմզաշենի խմբաքանդակը հետաքրքիր է նաև նրանով, որ հակառակ մինչ այդ կոթողների վրա եղած Տիրամոր սիրիա-եգիպտական տիպի, աղերսվում է այդ ժամանակ արդեն ձևակերպված բյուզանդական պատկերագրության հետ։ Ընդհանրությունը դրսևորվում է ոչ միայն պատկերագրական տիպի առումով։ Տիրամոր ձգված, նուրբ մարմնաձևերը, հեզանազ դիրքն ու քանդակի կատարման նրբությունը հիշեցնում են բյուզանդական տաճարների աբսիդում տեղավորված Տիրամոր խճապատկերները։

Որ Հայաստանում Տիրամոր կերպարը վերը նկարագրված պատկերագրական խմբագրությամբ (որպես միջնորդ) տարածված է եղել ոչ միայն քանդակագործության, այլև մանրանկարչության մեջ, հաստատվում է մեր հնագույն ձեռագրերում պահպանված մանրանկարներով, որոնք թեպետ հիմնականում X դարից են, բայց կասկածից դուրս է, որ դրանք ավելի վաղ շրջանի արձագանքներ են։ Հենց թեկուզ այն հանգամանքը, որ դրանք Աստվածամորը պատկերում են «Օրանտի» կերպարով ու դրանով իսկ կապվում կատակոմբների որմնանկարների հետ, խոսում է դրանց ծագման հնության մասին[87]։

Ցավոք, այս հարցի քննության համար հայկական միջնադարյան որմնանկարչության պահպանված օրինակ չունենք, սակայն Վրթանես Քերթողի արժեքավոր վկայությունը գալիս է լրացնելու

[87] *Հիշատակելի են 966 թ. ավետարանը, Երուսաղեմի 2555 ձեռագիրը, Վիեննայի Մխիթարյանների մոտ պահպանվող 697 ավետարանը, Մատենադարանի 987 թ. «էջմիածնի ավետարանը» և այլն։ Տե՛ս F. Macler*, Rapport sur une mission scientifique en Arménie rysses en Arménie turque, Paris, 1911, fig. 21—26. *J. Strzygowski*, Einzwaite Etchm., Evang. fig. 349. *Գ. Հովսեփյան, Հայ գրչության ալբոմ, Վաղարշապատ, 1912, պտկ. 20—21, S. Der-Nersessian*, The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel, Art Biletin, 1933, p. 9—10.

այդ բացը։ Նա հայտնում է. «Եւ զիարդ ոչ գիտէք, զի ի մեհեանս կոոց է դրօշեալ Որմիզդ որ է Արամազդ, և պոռնկութիւնք իւր և կախարդութիւնք. իսկ յեկեղեցիս Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալս զսուրբ կոյսն Աստուածածին ի գիրկս իւր ունենալով զՔրիստոս՝ իբրեւ յայն ժամ զարարիչն իւր և զորդի զստեղծիչն ամենայնի»[88]։ Վրթանես Քերթողի այս նկարագրությունը լիովին համապատասխանում է քննարկվող պատկերագրական տիպերին։

Հիսուսի կյանքը պատկերող թեմաները, որոնց հանդիպում ենք Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևմտահայաց ճակատին, դարձյալ կապվում են Աստվածածնի հետ։ Դրանք ավետման և Քրիստոսի ծննդյան տեսարաններն են։ Ավետման տեսարանը վաղ միջնադարյան արվեստում հանդիպում է դեռ V դարի հուշարձաններում, հիմնականում պատկերագրական երկու խմբագրությամբ։ Սուրբ կույսի հանդիպումը հրեշտակի հետ ջրհորի մոտ, և ավետումը սենյակում։ Համաձայն անկանոն զրույցի, Մարիամը առաջին անգամ հրեշտակին հանդիպում է աղբյուրի մոտ, ապա, վախեցած այդ տեսիլքից, վերադառնում է սենյակ, որտեղ էլ տեղի է ունենում իսկական ավետումը։ Մեր պատկերաքանդակը պատկերում է առաջին խմբագրությունը։ Ընդ որում, տեսարանը կատարվում է ոչ թե ջրհորի, այլ ժայռից բխող աղբյուրի մոտ՝ դրանով իսկ կապվելով Սիրիայի և Պաղեստինի հնագույն պատկերագրական սխեմաների հետ։ Այսպես՝ Երուսաղեմի մի սրվակի վրա ավետման տեսարանը պատկերված է ժայռից հոսող աղբյուրի մոտ։ Այդպես է նաև Միլանի փղոսկրյա կազմի և Հռոմում պահպանվող մի ռելիեֆի վրա[89]։

Օձունի կոթողի հաջորդ պատկերաքանդակը ներկայացնում է Հիսուս Քրիստոսի ծննդի տեսարանը։ Քրիստոնեական արվեստում այս թեմայի հնագույն պատկերը համարվում է Ս. Սեբաստիանոսի կատակոմբի որմնանկարը (IV դ.)։ Այնուհետև այն հանդիպում է նաև նույն ժամանակի սարկոֆագների, կաֆեդրաների ու ձեռագրերի փղոսկրյա կազմերի վրա[90]։ Եթե Օձունի կոթողի ավետման տեսարանը իր պատկերագրական սխեմայով կապվում է Սիրիայի

[88] Վրթանեսի Քերթողի Յաղագս պատկերամարտաց, Գարեգին Զ. Սահակյան։ Յաղագս բարեխօսութեան սրբոց և զնշխարս նոցա և զպատկերս մեծարոյ, Վենետիկ, 1852, էջ 334)։

[89] Н. П. Кондаков, նույն տեղում, պտկ. 113, 114։

[90] Н. В. Покровский, նշվ. աշխ., պտկ. 37—39. Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., պտկ. 8. 110 և այլն։

ու Պաղեստինի հետ, ապա Քրիստոսի ծնունդը պատկերող քանդակը մի շարք գծերով մոտենում է բյուզանդական պատկերագրությանը (օրինակ՝ Տիրամոր պառկած դիրքը)։ Այնուհետև դժվար է որոշել՝ մեր պատկերաքանդակներում դեպքը կատարվում է քարանձավո՞ւմ (բյուզանդական խմբագրություն), թե՞ ծածկի տակ, ինչպես պատկերվում էր հնագույն հուշարձաններում։ Բացակայում են նաև տրադիցիոն եզը և էշը, որոնք անխուսափելիորեն ներկա են նույն այդ հնագույն հուշարձաններում[91]։ Մեր քանդակում, հավանաբար, նորածին մանուկը քանդակված է Մարիամից ու Հովսեփից վերև (այդ մասը եղծված է)։ Այդպես է պատկերված նաև Մոնցի սրվակներից մեկի վրա[92]։

Տերունական, թեմատիկ պատկերաքանդակների մեջ Օձունի կոթողի Հիսուս Քրիստոսի մկրտությունը պատկերող քանդակը նշում է աղերսը սիրիա-պաղեստինյան պատկերագրության նկատմամբ (խաչի առկայությունը գետում, որտեղ մկրտվում է Հիսուս Քրիստոսը։ Ըստ Կոնդակովի, դա այն խաչի պատկերն է, որը եղել է Հովհաննես Մկրտչին նվիրված տաճարի մոտ, Հորդանան գետում)[93]։ Այն հանգամանքը, որ Օձունի պատկերաքանդակում բացակայում են Քրիստոսի հագուստը բռնող հրեշտակները, առկա է սավառնող աղավնին, Հովհաննես Մկրտիչը ջուր է լցնում Քրիստոսի գլխին, և որ Քրիստոսը պատկերված է որպես մանուկ (ալեքսանդրյան տիպ) և այլն, նշում են պատկերագրական հնագույն խմբագրությունը։ Սակայն լուսապսակի առկայությունը վկայում է,

[91] Ծննդյան տեսարանը էշի և եզան ներկայությամբ պատկերները առավելապես վերաբերում են IV դ. հուշարձաններին։ Ոմանք այս կենդանիներին տալիս են սիմվոլիկ մեկնաբանություն, կապելով Եսայի մարգարեի դուշակության հետ («Ծանեաւ եզն զտացիչ իւր՝ և էշ զմսուր տեառն իւրոյ», Եսայի, Ա, 3), դրանց մեջ տեսնելով հրեաների (եզը) և կռապաշտների (էշը) խորհրդանիշը։ Կամ՝ դրանք այն կենդանիներն են, որոնց հետ Հովսեփը և Մարիամը փախան Վիֆլեմ և այլն։ Սակայն ծննդի տեսարանի երկու խմբագրությունն էլ (քարանձավում և ծածկի տակ) հավանաբար կապված են, այսպես կոչված, պսևդո (կեղծ) Մատթեոսի ավետարանի հետ (IV դ.), ըստ որի Մարիամը ծննդյան երրորդ օրը դուրս է գալիս քարանձավից և գնում գոմ, նորածնին գնում մսուրի մեջ և եզն ու էշը երկրպագում են նրան, համաձայն Եսայի մարգարեի դուշակության։

Նշենք նաև, որ Վերածննդի իտալական վարպետները նույնպես հետևել են պսևդո Մատթեոսի զրույցի երկրորդ մասին, ծնունդը առավելապես պատկերելով ծածկի տակ կենդանիների ներկայությամբ։

[92] Տե՛ս Н. П. Кондаков, նշվ. աշխ., պտկ. 127։

[93] Նույն տեղում, էջ 132։

որ մեր պատկերաքանդակը կատարված է հնագույն սարկոֆագներից հետո։

Օձունի այս պատկերաքանդակը հանդիսանում է ավետարանային թեմայի սովորական իլյուստրացիա, շարունակելով կոթողի նախորդ պատկերաքանդակների պատմական ցիկլը։ Կոթողի հյուսիսային սյան արևմտյան ճակատի քանդակները վերարտադրում են Հիսուս Քրիստոսի ծննդյան պատմությունը, որը ավարտվում է Քրիստոսի մկրտության տեսարանով։

Հարավային սյան արևմտահայաց կողմում պատկերված է Քրիստոսը ամենակալի դիրքով (փչացած է, երևում է միայն ներքևի մասը), որին հաջորդում են իրար տակ, շրջանակների մեջ, խիստ դիմահայաց դիրքով, զույգ-զույգ կանգնած առաքյալները՝ ձեռքներին գիրք բռնած (պահպանվել է 8 ֆիգուր, մնացածը եղծված է)։

Այսպիսով, կոթողի երկու սյուների արևմտահայաց ճակատներում պատկերված պատմական ցիկլ կազմող թեմաները վերարտադրում են Քրիստոսի ծնունդն ու մկրտությունը և առաքյալների միջոցով քրիստոնեության տարածումն ու հաստատումը։

Հուշարձանի արևելյան ճակատի հարավային սյան վերևում քանդակված է «երեք մանկունքը վառարանում» Հին Կտակարանից վերցրած թեման (պտկ. 58, 59)։ Հավանաբար այստեղ դարձյալ արտահայտվել է գաղափարական այն սկզբունքը, որը մենք տեսանք Դանիել մարգարեի պատկերագրության հայկական մեկնաբանության կապակցությամբ։ Ապա, պատկերված է Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ թագավորի հետ կապված Ագաթանգեղոսի պատմած լեգենդը, հիմքում ունենալով մեռնող և վերակենդանացող աստվածության գաղափարը, զուգահեռական է գտնում ինչպես Դանիել մարգարեի ու նրա գրքում նկարագրված երեք մանուկների զրույցի (Դանիել, գլ. Գ), այնպես էլ Աբրահամի զոհաբերության հետ։ Նաև, ինչպես կտեսնենք ստորև, կոթողի այս ճակատը, ըստ էության, պատկերում է Հայաստանում քրիստոնեության տարածման պատմությունը դեռ առաքելական շրջանում և քրիստոնեության պետական կրոն դառնալը իր առասպելական գունավորմամբ։ «Երեք մանուկներին» հաջորդում են համապատասխան հերթականությամբ երկու ֆիգուր, լուսապսակով ձեռքներին երկարաձող խաչ (պտկ. 58)։ Վերևինը զրահավորված է և ձախ ձեռքին ունի վահան։ Սրանց ով լինելը դժվար է որոշակիորեն նշել։ Հնարավոր է, որ Բարդուղիմեոս և Թադեոս առաքյալներն են, որոնք ավանդաբար համարվում են Հայաստանում քրիստոնեության առաջին տարածողները, միայն

անհասկանալի է դառնում առաջին ֆիգուրի ռազմիկ լինելը։ Այդ դեպքում հնարավոր է, որ նա սուրբ Սարգիսն է, որի պաշտամունքը շատ տարածված է եղել Հայաստանում։ Ըստ ավանդության, Ս. Սարգիսը Հուլիանոս կայսեր հալածանքներից փախչելով՝ ապաստանում է Հայաստանում և իր գործունեությամբ հիշեցնում Գրիգոր Լուսավորչին։ Ըստ Ավգերյանի նա «Քակէր ի հիմանց զմեհեանս, կործանեալ զբագինս, և փոխանակ նոցա շինէր եկեղեցիս աստծոյ և վկայարանս սրբոց... և այլն»։ Շարականներից մեկում նա անվանվում է «Բագնեաց կործանիչ»[94]։ Հաջորդ քառանկյան մեջ պատկերված է երկու ֆիգուր, որոնք բռնել են երկար խաչգավազան (պտկ. 60)։ Ձախ կողմինը ավելի փոքր է, չունի լուսապսակ և հագուստի ձևը ցույց է տալիս, որ կին է։ Մյուսը լուսապսակով է, կրում է ասորական հոգևորականի զգեստ (խլամինդա)։ Կարծում ենք այստեղ պատկերված են Գրիգոր Լուսավորիչը և Տրդատ Գ-ի Խոսրովադուխտ քույրը, որը, ըստ Ագաթանգեղոսի վկայության, մեծ դեր կատարեց Հայաստանում քրիստոնեություն տարածելու գործում[95]։ Բացի այդ, նրա անունը կապվում է նաև Տրդատի խոզ դառնալու և բուժվելու ավանդության հետ։ Ըստ այդ ավանդության, Խոսրովադուխտն էր, որ երազում հրեշտակից իմացավ, թե Տրդատին հիվանդությունից (խոզակերպ դառնալուց) կարող է փրկել միայն Խոր-Վիրապում տառապող Գրիգոր Լուսավորիչը[96]։ Այս միտքը հաստատվում է խոզագլուխ ֆիգուրի քանդակի առկայությամբ (պտկ. 61)։ Նշենք, որ մեր հնագույն կոթողների քանդակներում եզակի երևույթ չէ խոզակերպ ֆիգուրի առկայությունը և, ինչպես հայտնի է, այն միշտ էլ վերծանվել է որպես Տրդատ թագավոր, կապված հանրահայտ լեգենդի հետ (պտկ. 41, 49, 50, 53, 58, 61)։

Այսպիսով, այստեղ պատկերված է Տրդատի և Գրիգոր Լուսավորիչի հետ կապված հայկական առասպելը, որը տարածված էր վաղ շրջանի կոթողների պատկերաքանդակներում (Թալինի կոթողը, որի վրա երեք անգամ կրկնվում է այդ, ուշագրավ է, որ, ըստ Գ. Հովսեփյանի, նույն կոթողի չորրորդ ճակատում այն կին է, Վժան գյուղի կոթողը, կոթող Վանք-խարաբայից և այլն)[97]։ Սրան

[94] Ավգերյան, Լիակատար վարք սրբոց, Վենետիկ, 1811, հ. Բ, էջ 3—65, «Շարական», Կ. Պոլիս, 1853, էջ 128։

[95] Տե՛ս Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 46։

[96] Ագաթանգեղոս, նշվ. աշխ., 113—114։

[97] Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., պրակ Գ, պտկ. 38, 41, էջ 61—62, նաև Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., պտկ. 23, 26, 27 և այլն։

հաջորդում է ճարտարապետական մի կառուցվածք, որը Գայանե և Հռիփսիմե կույսերի գերեզմանի վրա կառուցված մատուռը (աշտարակաձև դամբարան) պետք է լինի[98]։ Երեք հաջորդ շրջանակներում քանդակված են մեկական ֆիգուր։ Վերևից երկուսը բռնած ունեն երկարաձող խաչգավազան և լուսապսակով են, իսկ վերջինը պատկերված է «Օրանտի» (աղոթողի) դիրքով։ Հավանաբար, սրանք Հռիփսիմե, Գայանե և մյուս կույս նահատակների պատկերներն են (քանդակների եղծված լինելու պատճառով դժվար է որոշել ա՞յր են, թե՞ կին), որոնց հետ էլ կապվում է վերևի ճարտարապետական կառուցվածքը[99]։

Հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմում, վերևից, քանդակված է շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչ (պտկ. 62)։ Դրան հաջորդում է ամբողջ հասակով մի ռազմիկ, երկար խաչգավազանը ձեռքին (պտկ. 63)։ Կողքից կախված է սուրը։ Ապա՝ երկու տղամարդու ֆիգուր առանց լուսապսակի, ձեռքերը վեր բարձրացրած աղոթողի (օրանտա) դիրքով (պտկ. 64)։ Հաջորդ երկու պատկերաքանդակները ներկայացնում են կնոջ և տղամարդու ֆիգուրներ, աղոթողի դիրքով և դարձյալ առանց լուսապսակի։ Վերջին քանդակը իր այժմյան վիճակում բոլորովին եղծված է։ Հին լուսանկարում նշմարվում են կամարների տակ առնված երեք փոքրիկ ֆիգուրներ։ Պատկերաքանդակների բովանդակության վերծանման բնագավառում այս վերջին՝ հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմի քանդակները վիճելի են, քանի որ գրականության մեջ տարբեր մեկնաբանություններ են ստացել։ Ստրժիգովսկին առանց մանրամասների մեջ մտնելու և բացատրությունների դրանք համարում է Հին Կտակարանից փոխառնված թեմաներ[100]։ Բ. Առաքելյանը այս քանդակներում տեսնում է Տրդատին, ապա Տրդատին ու Գրիգոր Լուսավորչին երթի մեջ, կամ աղոթողի տեսքով[101]։ Թերևս այս թեմաների (հյուսիսային սյան արևելահայաց

[98] Այդ մասին մանրամասն տե՛ս С. Мнацаканян, Об одном неизвестном типе сооружений древнеармянской архитектуры. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1952, 7։

[99] Մեզ համար անհասկանալի է, որ Բ. Առաքելյանը ճիշտ մեկնաբանելով այս բոլորը և կապելով Տրդատի և Գրիգոր Լուսավորչի ավանդության հետ, այս ճակատի քանդակների մեջ տեսնում է երկու խոզագլուխ ֆիգուր, իսկ ճարտարապետական կառուցվածքից ներքև երեք ֆիգուրի փոխարեն դիտում է երկուսը։ Տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 47։

[100] J. Strzygowski, Die Bukunst..., p. 625.

[101] Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 47։

կողմի) ճիշտ վերծանությունն էլ հնարավորություն կտա պարզելու նրանց դաղափարական բովանդակությունը։ Այստեղ քանդակված թեմաները կապ չունեն Ստրժիգովսկու ենթադրած Հին Կտակարանի հետ։ Նաև Տրդատն ու Գրիգոր Լուսավորիչը չեն, ինչպես կարծում է Բ. Առաքելյանը։ Նախ այն պատճառով, որ երրորդ և չորրորդ շրջանակներում քանդակված զույգերից ձախակողմյան ֆիգուրները կանայք են։ Այդ պարզորոշ երևում է ինչպես հագուստի ձևից, այնպես էլ գլխի, մազերի դրվատումից։ Հավանաբար վերջիններս ունեն գլխաշոր։ Ապա՝ նշանակալից է նաև այն հանգամանքը, որ միայն վերևի ֆիգուրը ունի լուսապսակ։ Ուշագրավ է, որ կողքի սյան վրա, որտեղ պատկերված է Տրդատի և Գրիգոր Լուսավորչի լեգենդը, Տրդատի քույր Խոսրովադուխտը նույնպես առանց լուսապսակի է և հագնված է նույն ձևով։

Ճիշտ է, որ զույգ սյուների պատկերաքանդակները իրենց բովանդակությամբ շաղկապված են և մասնավորապես արևելյան ճակատին քանդակված են Հայաստանում քրիստոնեության հաղթանակը պատկերող թեմաներ[102]։ Սակայն առասպելական գունավորում ստացած զրույցի հետ մեկտեղ այստեղ առկա է նաև բովանդակության կոնկրետացում, կապված որևէ մասնավոր դեպքի հետ։ Ավելի կոնկրետ այն առնչվում է որևէ իշխանական տոհմի քրիստոնեություն ընդունելու պատմության հետ։ Խնդիրն այն է, որ քրիստոնյա դառնալը ոչ միայն համաժողովրդական-համազգային երևույթ կարող էր լինել, այլև արտակարգ մի իրադրություն որևէ իշխանական տոհմի համար և իրենց մկրտվելու փաստը հավերժացնելու համար հետևելով Գրիգոր Լուսավորչի օրինակին՝ նրանք կանգնեցնում էին «զնշան տէրունական խաչին» և «ի վերայ նորանց մարդադեմ իցէ պատկեր», ինչպես վկայում է Ագաթանգեղոսը։ Անհավանական չէ, որ այդ պատկերների մեջ կարող էին ներկայացված լինել որևէ պատմական անձնավորություն ու նրա հետ կապված զրույցները։ Ուշագրավ է, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում Արևելքի քրիստոնյա ժողովուրդների մոտ տարածվում է հավատի համար նահատակվածների ու սրբացված հերոսների պաշտամունքը։ Արտակարգ հետաքրքրություն է առաջանում այդ հերոսների մասունքների նկատմամբ։

Դառնալով մեր պատկերաքանդակներին՝ հնարավոր է դրանք

[102] Հակառակ Բ. Առաքելյանի, կարծում ենք, որ այդ բոլորը կապ չունի Բյուզանդիայի և Կոստանդին կայսեր հետ։

վերծանել հետևյալ կերպ։ Ամենավերևում քանդակված է տոհմի նահապետը, որը, հավանաբար, ռազմիկ է եղել։ Նա ժամանակին ընդունել է քրիստոնեություն, թերևս նահատակվել է հանուն հավատի և հետագա սերունդների կողմից դասվել սրբերի շարքը (այդ է վկայում նրա լուսապսակ ունենալը)։ Հավանություն չունենալով անունը կապել մեր հուշարձանի հետ, որպես օրինակ կարելի է հիշատակել Վրեն Տաշրեցուն, որը Հազկերտի հրավերով մյուս հայ իշխանների հետ գնում է Պարսկաստան, տասներկու տարի բանտարկվում է Տիզբոնում, 451 թ. մասնակցում է Վարդանանց պատերազմին և զոհվում Ավարայրի ճակատամարտում[103]։ Նրա հիշատակը եկեղեցին տոնում է օգոստոսի 7-ին («Յայսմաւուրք»)։ Դրան հաջորդում են տոհմի ավագ սերնդի ներկայացուցիչների պատկերները, որոնք հուշարձանը կառուցելու ժամանակ մահացած պետք է լինեին։ Այդ է վկայում նրանց «օրանտի» դիրքը (նկատենք, որ կատակոմբների որմնանկարներում «օրանտի» կերպարը դիտվել է որպես հանգուցյալի «անմահ ոգու» պատկեր)։ Նրանց հաջորդում են կրտսեր սերնդի երկսեռ ներկայացուցիչների պատկերները, որոնք, թերևս, հուշարձանը կառուցողներն են։

Այսպես, ուրեմն, Օձունի կոթողի պատկերաքանդակները ներկայացնում են մի ամբողջական ցիկլ, որը սկսվում է Հիսուս Քրիստոսի ծնունդն ու մկրտությունը պատկերող և առաքյալների միջոցով քրիստոնեության տարածման պատմությունով (արևմտահայց ճակատը), անցնում է հայ ժողովրդի քրիստոնեություն ընդունելու փաստին՝ իր ավանդական-առասպելական գունավորմամբ, և եզրափակվում որևէ իշխանական տոհմի քրիստոնեություն ընդունելու փաստով։ Թեմաների նման շարքը, քիչ բացառությամբ, բնորոշ պետք է համարել կոթողների պատկերագրության համար ընդհանրապես։ Բանն այն է, որ երբ Օձունի ու Բրդաձորի կոթողների քանդակները ընդունում ենք որպես հիմք (քանի որ դրանք պահպանվել են ամբողջությամբ), ապա, բացի Օձունի տերունական քանդակներից (ավետում, ծնունդ), մնացած թեմաները, քիչ բացառությամբ, կրկնվում են մյուս կոթողների պահպանված բեկորների վրա։ Առանձնապես նշելի է խոզակերպ ֆիգուրի առկայությունը, որը, փաստորեն, հանդիսանում է պատկերաշարի պատմական բովանդակության առանցքը։

[103] Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1904, ԽԲ, ԽԵ։ Տե՛ս նաև Եղիշե, Պատմութիւն վարդանայ, Տփղիս, 1904, էջ 77, 150։

Յոթերորդ դարի սկզբներին մեզ հասած և արդեն հիշատակված Վրթանես Քերթողի «Յաղագս պատկերամարտաց» ոչ ծավալուն աշխատանքը[104] բավականին նյութ է պարունակում ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ վաղ քրիստոնեական շրջանի հայկական արվեստի ու պատկերագրության վերաբերյալ և հնարավորություն է տալիս որոշ պատկերացում կազմել վաղ միջնադարյան հայկական մշակույթի կարևոր ճյուղերից այդ մեկի մասին։ Վրթանես Քերթողը հեթանոսական կռապաշտությանը հակադրելով քրիստոնեական պատկերապաշտությանը և բանավիճելով պատկերամարտների հետ, փորձում է բացատրել քրիստոնեական պատկերագրության իսկական իմաստն ու նշանակությունը։ Նա գրում է, որ «Յեկեղեցիս ի գրոցն ականջք միայն լսեն, իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն և ականջօք լսեն», և ապա՝ «Ահա յայտ է զի չէ արտաքոյ գրոց պաշտել զպատկերս», կամ՝ «և զտիպս աւետարանին տեսանեմք նկարեալս, ոչ միայն յոսկւոյ և յարծաթոյ՝ այլ և յոսկերաց փղաց և կարմիր մորթով կազմեալ. և մեք յորժամ երկիր պագանեմք սրբոյ աւետարանի կամ հմբուրեմք, ոչ եթէ փղին ոսկերաց մատուցանեմք զերկրպագութիւն կամ լայքային, որ յերկրէ բարբարոսացն հկել է ի վաճառ, այլ բանի փրկչին որ ի մագաղաթին գրել է։ Այսպէս և պատկերացն երկիր պագանելն ոչ վասն դեղոցն է, այլ վասն Քրիստոսի՝ յորոյ անուն նկարեցաւն... և մեք պատկերաց նկարուք զնոսա (սրբերի—Լ. Ա.) յիշեմք և զառաքողս նոցա, և ոչ ասեմք թէ իսկ է Աստուածն, այլ յիշողութիւնն Աստուծոյ և ծառայից նորա... և դեղ և նկարք յիշողութիւն է Աստուծոյ և ծառայից նորա»։ Ուշագրավ է, որ, համաձայն Վրթանես Քերթողի վկայության 989 թ. «Էջմիածնի ավետարանի» հանրահայտ փղոսկրյա կազմը եզակի ու պատահական երևույթ չէր Հայաստանում։ Ուստի այդ քանդակազարդ փղոսկրյա կազմերը (որոնք, հավանաբար, սիրիական ծագում ունեն և վերաբերում են VI դ.) իրենց, համեմատաբար, զարգացած պատկերագրությամբ և ոճական առանձնահատկություններով կարող էին սկզբնաղբյուրներ հանդիսանալ ժամանակի հայ քանդակագործ վարպետների ու նկարիչների համար։ Այնուհետև Վրթանես Քերթողի հաղորդած որոշ տեղեկությունները անհերքելի կերպով ցույց են տալիս, որ մինչև VII դ. Հայաստանում քանդակագործության հետ մեկտեղ զարգացած են եղել մոնումենտալ գեղանկարչությունն ու մանրանկարչությունը

[104] Տե՛ս Գարեգին Զ. Սահակյան, նշվ. աշխ.։

(«....և զտիպս աւետարանին տեսանեմք նկարեալս...» և այլն)։ Այդ տեղեկությունները հնարավորություն են տալիս նաև եզրակացնելու, որ մինչև VII դ. Հայաստանը Արևելքի մյուս քրիստոնյա ժողովուրդների հետ մեկտեղ մշակել էր պատկերագրական բավականին ընդարձակ և իր հիմնական գծերով արդեն ձևավորված ցիկլեր։ Ընդ որում, բացի ավետարանական թեմաներից, հատկապես քանդակագործության և մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ արտացոլվել են այնպիսի թեմաներ, որոնք անմիջականորեն առընչվում են հայ ժողովրդի պատմության հետ։ Վրթանես Քերթողը հայտնում է՝ «Քանզի յեկեղեցւոջ Աստուծոյ նկարեալ զամենայն զսքանչելագործութիւնսն Քրիստոսի զոր արար, որպէս և ի գիրս գրեալ է, որպէս և յառաջն ասացաք, զոր զուշակեցին մեզ մարգարէքն՝ զծնանելն ասեմ և զմկրտելն զչարչարանսն և զխաչելութիւնն, զթաղումն և զյարութիւնն, զհամբարձումն յերկինս. զայդ ամենայն նկարեն յեկեղեցիս՝ զոր գիրք սուրբք պատմեն...» դրանց հետ մեկտեղ նաև՝ «յեկեղեցիս քրիստոնէից, և յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զսուրբ Գրիգոր, և աստուածահաճոյ չարչարանք իւր և սուրբ առաքինութիւնք, և Ստեփանոս նախավկայ ի մէջ քարակոծչացն, զերանելի և փառաւոր կոյսն սուրբ զԳայանէ զՀռիփսիմէ հանդերձ ամենայն ընկերօքն և յաղթող նահատակօք։ Նոյնպէս և զայլ առաքինիս և պատուականս զհրեշտակակրօնս՝ զոր ոչ բաւեմք ընդ համար անցուցանել»։ Այսպիսով մի անգամ ևս հաստատվում է այն միտքը, որ ավետարանից վերցրած և քրիստոնեական պատկերագրության մեջ արդեն հաստատված հիմնական թեմաների հետ մեկտեղ մեր կոթողների վրա, ինչպես և տաճարների որմնանկարներում վերարտադրվել են նաև Գրիգոր Լուսավորչի, Գայանե ու Հռիփսիմե կույսերի, ինչպես և այլ տեղական սրբերի ու լեգենդար կամ պատմական իրողությունների հետ կապված զրույցներ ու հերոսների պատկերներ։ Անհավանական չէ, որ Վրթանես Քերթողը նկատի ունի VII ու ավելի վաղ դարերին վերաբերող կոնկրետ հուշարձաններ, և որ հիշատակված բոլոր թեմաների պատկերները նա տեսել է ոչ միայն կոթողների ու քանդակագործական մյուս հուշարձանների վրա, այլև ժամանակի տաճարների պատերին եղած որմնանկարներում։ Անկասկած, դրանցից մի քանիսը կատարված են եղել մինչև VII դ. (Վրթանես Քերթողի ժամանակը VII դ. սկիզբն է)։ Դժբախտաբար, որմնանկարչությունից չի պահպանվել այս վաղ շրջանին վերաբերվող այն-

պիսի մի հուշարձան, որտեղ ամբողջականացված լինեն Քերթողի հաղորդած թեմաները։

Վերը շարադրվածից հասկանալի է դառնում, որ կրոնա-առասպելական գունավորում ստացած պատմական դեպքերի նկարագիրը, որը զգալի տեղ է գրավում վաղ միջնադարյան հայկական քանդակներում, ունի իր գաղափարական որոշակի հիմքերը։ Նշենք նաև, որ քանդակագործության մեջ համեմատաբար ավելի ազատ են գործել և այնքան էլ չեն սահմանափակվել կանոնացված պատկերագրական սխեմաների շրջանակներում, ինչպես այդ տեղի է ունեցել ձեռագրերի պատկերազարդման ժամանակ։ Դա հետևանք է այն բանի, որ քանդակագործության նպատակը ավետարանի տեքստերի անմիջական վերարտադրությունը չի եղել, այլ ունեցել է խնդիրներ, որոնք տարբեր առիթներով, տարբեր նպատակների կարող էին ծառայել։ Կանոնական տեքստերը քանդակագործության համար պարտադիր չեն։ Այսպես օրինակ՝ Օձունի կոթողի տերունական թեմայով քանդակները (Աստվածածինը գահի վրա, Հիսուս Քրիստոսը ամենակալի դիրքով, Ավետման տեսարանը, Քրիստոսի ծնունդն ու մկրտությունը, Առաքյալները, Երեք մանկունք հրեն վառարանում) փաստորեն ավետարանային տեքստի իլյուստրացիաներ չեն, այլ անմիջականորեն առնչվում են Հայաստանում քրիստոնեական կրոնի տարածման ու հաստատման պատմության հետ, որը և հանդիսանում է ողջ ցիկլի բովանդակության հիմնական առանցքը։ Այդ նույն բացատրությունն են ստանում նաև Տիրամոր ու Փրկիչի, սրբերի ու սրբացված պատմական դեմքերի պատկերները մեր կոթողների քանդակներում։ Դրանք վերարտադրում են ավետարանական զրույցներից անջատ տիպեր, ներկայացնելով առանձին, ամբողջական մի գաղափարի արտահայտված կերպավորում։ Եվ, վերջապես, որը առավել կարևոր է, քանդակագործության մեջ տեղ են գտել Հայաստանում քրիստոնեության տարածման փաստի հետ կապված պատմական դեպքերը։

Այս ամենին ավելանում են նաև ճարտարապետական հուշարձանների հետ կապված քանդակները, որոնք իրենց կիրառական նշանակությամբ այլ ֆունկցիա են կատարում։ Թեմատիկ պատկերաքանդակներում ներընկալելով կրոնա-դավանական ըմբռնումներն (Քասախ, Պտղնի, Մրեն) ու ժամանակին բնորոշ սիմվոլիկ մտածողությունը (Երերույք, Քասախ և այլն), տաճարների ճակատների պատկերաքանդակներն ու, հատկապես, զարդաքանդակները հանդես են գալիս նաև դեկորատիվ նշանակությամբ։ Սակայն

հայկական տաճարների ճակատային դեկորատիվ հարդարանքը սահմանափակվում է քիվերի, պատուհանների շրջակալների ու շքամուտքերի ձևավորմամբ ու չխախտելով պատի հարթությունը, առավելապես զարդամոտիվային էլեմենտներով (բուսական ու երկրաչափական), ընդգծում է կառույցի առանձին, երբեմն առանցքային դրվագները (պատուհան, շքամուտք, քիվ և այլն)։ Իր զուսպ ու պարզ ձևերով չափազանց ամբողջական լինելով՝ հայկական վաղ միջնադարի ճարտարապետությունը զուսպ է նաև դեկորատիվ հարդարանքով։ Հուշարձանի (տաճարի) ճակատները կազմակերպող հարթությունների միջոցով ստեղծված երկրաչափական մակերեսների ու ծավալների հարաբերությունները ստեղծում են համամասնությունների այնպիսի ներդաշնակություն ու ամբողջական մոնումենտալ կերպար, որ օժանդակ ներդործական գործոնի կարիք չի զգացվում։

Ինչպես վաղ շրջանի պատկերաքանդակներն են (Քասախի խոյակների, Թալինի և այլ կոթողների քանդակները), ճարտարապետության բնագավառում նույնպես ձևերի կազմավորման գլխավոր միջոցը դառնում է երկրաչափական հարթությունը՝ չմասնատված մակերեսը։ Տաճարի ճակատների ամբողջականությունը չեն խանգարում պատուհանների բացվածքներն ու երբեմն ամբողջ բարձրությամբ ձգված խորշերը (Հռիփսիմե, Գառնահովիտ և այլն)։ Բոլոր դեպքերում էլ ճակատը ընկալվում է որպես ամբողջական մակերես և կառույցի կերպարը ստեղծում են չմասնատված երկրաչափական հարթ մակերեսները։ Այս է պատճառը, որ հայկական տաճարը, անկախ նրա չափերից (ասենք՝ Հռիփսիմեն ու Լմբատը) ու դիտակետից, առաջին իսկ հայացքից ընկալվում է իր մոնումենտալ ամբողջականության մեջ։ Իհարկե, համեմատաբար, հարուստ դեկորատիվ հարդարանքով ու ճարտարապետական ինքնատիպ կերպով Զվարթնոցը առանձնակի տեղ ունի VII դ. հուշարձանների շարքում (պտկ. 89—90)։ Չնայած դրան Զվարթնոցի դեկորատիվ հարդարանքը, ըստ էության, հետապնդելով նույն սկզբունքները, ներդաշնակելով ճարտարապետական ձևերի ինքնատիպությանը՝ նույնպես ամբողջականացնում է հուշարձանի թե՛ արտաքին՝ ճակատային մակերեսները (օրնամենտալ, զարդագոտին, քիվերը, պատուհանների պատակալները և այլն), թե՛ ներքին տարածական ծավալները (արծվաքանդակ խոյակները)[105]։

---

105 Համաձայն չենք Ս. Մնացականյանի հետ, որ գտնում է, թե Զվարթնոցի ճակատի կամարաաղեղների հատման կետում քարերի վրա եղած պատկերաքանդակները կտիտորներ են։ Ճիշտ են Թ. Թորամանյանը և Բ. Առաքելյանը, որոնք այդ քանդակներում տեսնում են կառուցող վարպետներին։ Միայն քանդակված կիսաֆիգուրների ձեռքերին շինարարական գործիքների առկայությունը (որպես կառուցող վարպետի ատրիբուտ) բավական է, որ այս հարցը քննության առարկա չհանդիսանա։

Տե՛ս Ս. Մնացականյան, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, էջ 128, 134, տե՛ս նաև Թ. Թորամանյան, Նյութեր... հ. 1-ին, էջ 249, Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 75։

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Ենթարկվելով քրիստոնեական գաղափարախոսությանը՝ միջնադարյան արվեստն առաջին հերթին պետք է ծառայեր դավանաբանական դոգմաների տարածման նպատակին։ Այս առումով էլ արվեստը վերածվեց կրոնական ներգործական հզոր ուժի։ Եվ որովհետև քրիստոնեական գաղափարախոսության հիմքը բացարձակ ոգու հասկացությունն էր, ուստի այն արտահայտելու համար մշակում են ընդհանուր ոճական սկզբունքներ։ Այդ առաջին հերթին արտահայտվեց տարածական պլաստիկ ձևերից՝ ուստի և կլոր քանդակից հրաժարվելու միտումով[1]։

Հունա-հռոմեական արվեստում ծավալային-տարածական ու առարկայացված ձևերով փառաբանվում էր անհատի գեղեցկությունը իր իդեալական ներդաշնակության մեջ։ Մեծ տեղ տալով սիմվոլիկ ընկալումներին, միջնադարյան արվեստը ձգտում էր անհատին կտրել ռեալ իրականությունից, տեղափոխելով նրան վերգայական աշխարհ։ Միջնադարյան արվեստում անհատը ոչնչանում է հանուն բացարձակ ոգու՝ հանուն անդրշիրիմյան կյանքի։ Ոգին դառնալով անհատի «ես»-ի դրսևորման բարձրագույն ձև, հիմնական գործոն է դառնում արվեստի՝ որպես իմացաբանական կատեգորիայի, բնույթը որոշելու համար։ Փոխվում է նաև հերոսի մասին եղած պատկերացումը։ Հոգեկան ու մարմնական հատկանիշներով ներդաշնակ անտիկ ատլետին փոխարինում է աշխարհիկ էությունից վեր կանգնած գերմարդու կերպարը (Հիսուս Քրիստոս, առաքյալներ, սրբեր և այլն)։ Հոգեկանի առաջնությունը մարմնականի նկատմամբ հանգեցնում է քրիստոնեական սպիրիտուալիզմի հաղթանակին, ու անտիկ սենսուալիզմի վերջին մնացորդները, որոնք դեռ պահպանվում էին սարկոֆագների քանդակներում, կատակոմբների ու վաղ բյուզանդական արվեստում, ձուլվում են նրա մեջ։

Մտածողության այս պրոցեսում պատկերված (քանդակված) մարդկային ֆիգուրը արտահայտելով բիբլիական հերոսի (Դավիթ, Սամսոն, Քրիստոս, Աստվածածին) աստվածային էությունը ու երևակվելով տեսողական միջոցներով՝ սոսկ ընդհանուր գծերով է պահպանում մարդու բնական ձևերը։ Մարդու պատկերը, փաստորեն, վեր է ածվում սիմվոլի, մի կողմից խորհրդանշելով աստվածայինի վերացական հասկացությունը, մյուս կողմից մարդուն որպես ոգու դրսևորում։ Մտածողության այս ոլորտում փոխվում են տարածությունն, ծավալ, ուստի և հեռանկար հասկացությունները, որոնք փաստորեն իրականության անմիջական ընկալումների արգասիք են։ Այս ամենն արտահայտվել է նույնիսկ այն դեպքում, երբ վերարտադրվել է կոնկրետ պատմական անձնավորությունների կերպարներ։

Այսպիսով միջնադարյան արվեստի համար քրիստոնեական թեման սոսկ միջոց չէր։ Այն նոր աշխարհայացք էր, իրականության նոր ընկալում, որը և պահանջում էր յուրատիպ արտահայտչական ձևեր։

Միջնադարյան արվեստի պատմական զարգացման այս պրոցեսի լավագույն դրսևորումներից են Թալինի, Օձունի, Բրդաձորի և մյուս կոթողների, Աղցի, Մրենի, Քասախի, Պտղնիի տաճարների քանդակները։ Իսկ երբ նկատի ենք առնում, որ վաղ միջնադարը այնքան էլ հարուստ չէ պլաստիկ արվեստի նմուշներով, ապա իր ձևերի կատարելությամբ ու գեղագիտական սկզբունքների որոշակիությամբ առավել նշանակալից է դառնում IV—VI դարերի հայկական քանդակագործությունը ընդհանրապես։

---

[1] Հայտնի է, որ Կոստանդին կայսրը իր պալատի մուտքի մոտ կանգնեցրել է Հիսուս Քրիստոսի, իսկ շատրվանի վրա՝ Դավթի արձանները։ Հրեշտակների արձանները զարդարել են ֆորումը և այլն։ Այստեղից էլ Ս. Տեր-Ներսիսյանը եզրակացնում է, որ կլոր քանդակի անհետացումը նվազագույն չափով է կապված կրոնական հասկացությունների հետ և բյուզանդական եկեղեցին մինչև պատկերամարտությունը չի ժխտել այն։ Այս առումով, ըստ Տեր-Ներսիսյանի, մեծ նշանակություն է ունեցել Արևելքի ազդեցությունը։ Արևելքում, հակառակ հին Հունաստանի, նախապատվությունը տրվում է դեկորատիվ էֆեկտին, լույսի և արվեստի կոնտրաստներին, որոնք լավ են արտահայտվում բարելիֆի միջոցով (S. Der-Nersessian, Armenia und the Byzantine Empire, p. 85).

Կարծում ենք, որ սա խնդրի մի կողմն է միայն։ Նշենք նաև, որ գոթական արվեստում նորից սկսեց իշխել իսկական արձանագործական (статуарное) սկզբունքը։ Ֆիգուրն անջատվում է պատից, դառնում է կլոր ու ծավալային, ընդգծվում են մարմնի պլաստիկ ձևերը և այլն։

* * *

Հայտնի է, որ վաղ միջնադարը ընդհանրապես չտվեց արվեստի ամփոփ տեսություն։ Այդպես է նաև հայ իրականության մեջ։

Արվեստին ու գեղագիտությանը նվիրված առանձին մտքեր գտնում ենք միջնադարյան հայ մտածողների այլ հարցերին նվիրված աշխատանքներում։ Արվեստի հետ առնչվող հարցերին վաղ միջնադարյան հայ մտածողները անուղղակիորեն անդրադառնում են հեթանոսական կռապաշտության դեմ մղած բանավեճերի (Եզնիկ Կողբացի) կամ փիլիսոփայական ու աստվածաբանական հարցերի մեկնաբանման ժամանակ (Դավիթ Անհաղթ, «Սահմանք իմաստասիրութեան»)։

Հեթանոսական կռապաշտությունը այնքան խոր արմատներ ուներ Հայաստանում, որ քրիստոնեության պայքարը դրա դեմ չի դադարում մինչև VII և հետագա դարերը։ Հենց սա էր պատճառը, որ պայքարը կռապաշտության դեմ այդ ժամանակաշրջանում առաջնային հարցերից էր։ Այդ պայքարում քրիստոնեական գաղափարները Հայաստանում այնպիսի զարգացում ապրեցին, որ հնարավորություն էր ստեղծվել ի մի բերելու և փիլիսոփայական ամփոփումներ կատարելու, տալու այդ գաղափարների փիլիսոփայական վերլուծումը[2]։ Դրանցից առաջինն էր Եզնիկ Կողբացին («Եղծ աղանդոց»)։ Նման երևույթ տեղի է ունենում Եգիպտոսում, ուր պայքարը կռապաշտության դեմ շատ ավելի սուր բնույթ է կրում։ Հենց այս հողի վրա էլ մասնավորապես թեոլոգիան (Կլիմենտ, Օրիգեն, Դիոնիսիոս, Կիրիլ, Տերտուլիանոս և այլն) հակադրվելով հեթանոսական սենսուալիզմին՝ մանրամասնորեն մշակում է քրիստոնեական ուսմունքի հիմնական սկզբունքները։ Հայաստանում քրիստոնեական հավատը հաստատելու համար ոչ միայն ոչնչացվում էր հեթանոսական մշակույթը՝ բագիններն ու կուլտուրական այլ հուշարձանները (մեհյաններ և այլն), այլև այդ բոլորը հիմնավորվում էր փիլիսոփայորեն։ Դրա համար պետք էր ցույց տալ հեթանոսական կուլտուրայի անճշտությունը և Պարսկաստանից ներթափանցող ու Հայաստանի քաղաքական անկախությանը սպառնացող զրադաշտական դուալիստական կրոնի անհիմն լինելը (Եզնիկ Կողբացի, Դավիթ Անհաղթ)։

Եկեղեցու հայ ջատագովները փորձում էին նեոպլատոնիզմը հարմարեցնել քրիստոնեության գաղափարներին՝ քրիստոնեությունը հաստատել նեոպլատոնական փիլիսոփայության հիմունքներով։ Հեթանոսական կուլտուրան, ուստի և արվեստը, իր մեջ պարունակել է «տարերային մատերիալիզմի» շատ հիմունքներ։ Այդ էր պատճառը, որ պայքարը առաջին հերթին պետք է ընթանար հենց մատերիալիզմի դեմ։ «Յաճախապատում»-ում պարզ պայքար է մղվում բնապաշտների դեմ, որոնք բնության տարրերը աստվածացնում են և Աստծու փոխարեն նյութը սկզբնական են համարում[3]։ Եզնիկ Կողբացին այն միտքն է հայտնում, որ տարրերը (կրակը, ջուրը և այլն) պաշտամունքի առարկա չեն կարող լինել, որովհետև դրանք սկզբնական չեն։ Այն հանգամանքը, որ Դավիթ Անհաղթը Աստծու գոյության կոսմոգոնիական ապացույցը փնտրում է իր իսկ Աստծու ստեղծագործության՝ բնության մեջ, նրան հանգեցնում է շրջապատի ռեալ գոյության ընկալմանն ու այն ճանաչելու անհրաժեշտությանը։ «Իսկ յաղագս աստուածաբանականին ասեմք,—գրում է Դավիթ Անհաղթը,—թէպէտ և աստուածային անգիտելի է ըստ ինքեան, այլ սակայն, տեսանելով զստեղծուածս և զարարածս նորա և զբարեկարգապէս շարժումն աշխարհի, ի մտածութիւն և ի կարծիս գամք ստեղծիչն»։ Այսպիսով անճանաչելին կարելի է ճանաչել տեսանելի միջոցով[4]։ Նման տեսանկյունից էլ Դավիթ Անհաղթը հակադրվում է Պիրրոնի (մոտ 365—275 մ. թ. ա. սկեպտիցիզմին, որը բացասում էր աշխարհի ճանաչման հնարավորությունները և նրա օրինաչափությունները։ Եզնիկ Կողբացին մի կողմից իրականությունը ընկալում է որպես այդպիսին, խիստ քննադատության ենթարկելով հեթանոսական սնոտիապաշտությունը և զրադաշտական չարի ու բարու հասկացությունների շրջանակներում պարփակված դուալիզմը, մյուս կողմից նա դառնում է դոգմատիկ, երբ իր գաղափարները հաստատելու համար վկայակոչում է Սուրբ գիրքը։ Օբյեկտիվ իրա-

---

[2] Միջնադարյան հայ փիլիսոփայական մտքի պատմության մասին տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. Ա։ Հ. Դաբրիելյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, Երևան, 1956, հ. 1։ (Հարկավոր է ընդունել որոշ վերապահումներով)։ *В. К. Чалоян*, История армянской философии, Ереван, 1959; *Н. Адонц*, Дионисий фракийский и армянские толкователи, 1915; *А. А. Адамян*, Эстетические воззрения Средневековой Армении, Ереван, 1959, Դավիթ Անհաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, Երևան, 1960 և Ս. Արևշատյանի առաջաբանը։ Եզնիկայ վարդապետի Կողբացւոյ, *Եղծ աղանդոց*, Թիֆլիս, 1914։

[3] «Յաճախապատում», էջմիածին, 1894, էջ 31։

[4] Դավիթ Անյաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, Երևան, 1960, էջ 16։ Նաև Ս. Արևշատյանի գրած առաջաբանը։

կանությունը ճանաչելու հիմնական միջոցը համարելով մարդու զգայարանները («Եւ միանգամայն իսկ ասացեալ, թէ որ ինչ զգայնոցս, շօշափի կամ զննի կամ ազդի՝ այն մարմնաւոր է, և որ զգայանոց ոչ ազդի՝ անմարմին»[5]։ Եզնիկ Կողբացին դա փորձում է հարմարեցնել քրիստոնեական դոգմաներին։

Վաղ քրիստոնեական շրջանի հայ փիլիսոփայական առաջադեմ միտքը (Եզնիկ Կողբացի, Դավիթ Անհաղթ) իր էությամբ իդեալիստական էր, չնայած, որ ընդունում էր երկու դոյաձև—աննյութական՝ Աստված և նյութական՝ օբյեկտիվ իրականությունը[6]։

Ընդունելով, որ ձևը (եռանկյունի, քառանկյունի և այլն, իրենց կիրառական իմաստով) նյութական է, իսկ մտածելակերպը, ոչ նյութական, Դավիթ Անհաղթը եզրակացնում է, որ նյութը (ինչպես և ձևը, ֆորման), վերջիվերջո, ոգու արտահայտություն է։ Ըստ Դավիթ Անհաղթի՝ «Եւ կամ ենթակայութեամբ նիւթաւորք գոն, իսկ մակամտածութեամբ աննիւթք, որպէս ձևք, քանզի ձևք ենթակայութեամբ նիւթաւորք գոն։ Քանզի ոչ կարէ եռանկիւնին և քառանկիւնին կամ այլ ձևք առանց նիւթոյ բաղկանալ. այլ կամ ի քարում, և կամ ի փայտում, և կամ յայլ ինչ նիւթում ունի զգոյութիւն։ Իսկ մակամտածութեամբ աննիւթք գոն, քանզի յորժամ երևակայէ ոք զձևս ի տրամախոհութեան, զնա ինքն զձևն ըստ ինքեան տպաւորէ ի մակամտածութեան»։ Ուրեմն, թեպետ ձևը չի կարող գոյություն ունենալ առանց իրի, այնուամենայնիվ, բանականորեն այն աննյութական է։ «Քանզի որպէս մոմ,—շարունակում է Դավիթ Անհաղթը,—առատպելով յինքեան զգիր մատանւոյ, զնոյն ինքն առանձին զգիրն առատպէ յինքն, և ոչ այլ ինչ նիւթ առնու իմաստանւոյն, ըստ նմին օրինակի և տրամախոհութիւն, երևակայելով յինքեան զձևս, ոչ ինչ առնու ի նիւթոյ, այլ զնոյն ինքն զձևս երևակայէ և տրամատպաւորէ յինքեան»[7]։

Եզնիկ Կողբացին համարյա նույն միտքն է զարգացնում, երբ ընդհուպ մոտենում է ստեղծագործության խնդրին։ Նախ՝ Կողբացին գտնում է, որ «... աւելորդ է կարծել՝ թէ ի նիւթոյ ինչ իմեքէ յենթերակացէ արար Աստուած զաշխարհս, այլ յոչընչէ և ի չգոյէ»։ Մարդիկ նույնպես «Ի չգոյէ առնեն ամեն ինչ», սակայն այդ «չգոյ»-ը միանգամայն այլ ըմբռնում ունի Կողբացու մոտ, որով և մարդու ստեղծագործությունը տարբերվում է աստծու ստեղծագործությունից։ Ապա Կողբացին շարունակում է. «Նաև զմարդիկ տեսանեմք, զի ի զչգոյէ առնեն ինչ. որպէս շինողքդ ոչ ի քաղաքաց քաղաքս առնեն, և ոչ ի տաճարաց տաճարս։ Նոքա քանզի ամենևին յոչնչէ չկարեն ինչ առնել, քարինք՝ զոր ի շինածսն յօրինեն՝ ոչ ևս քարինք կոչին, այլ կամ քաղաքք կամ տաճարք. զի ոչ եթէ բնութեան գործ է քաղաքս կամ տաճարս, այլ արուեստին է՝ որ ի բնութեանն։ Եւ արուեստն ոչ եթէ յընթերակացէ ինչ իմեքէ՝ որ ի բնութիւնսն իցէ՝ առնու զարուեստագիտութիւնն, այլ ի դիպացն որ դիպին ի բնութեանցն։ Քանզի ոչ եթէ անձնաւոր ինչ անձնաւորաց զարուեստն կարէ ցուցանել, այլ ի դիպացն որք դիպինն. որպէս ի դարբնութենէ դարբինն, և ի հիւսնութենէ հիւսն։ Զի մարդ և առաջագոյն քան զարուեստն է. բայց արուեստն չէ՝ եթէ ոչ նախ մարդն իցէ. ուստի զարուեստն յոչնչէ ի մարդիկ պատշաճեալ հարկ է ասել։ Եւ եթէ առ մարդկան այսպէս, ո՞րչափ ևս առաւել պատշաճ իցէ զԱստուածոյ իմանալ՝ թէ ոչ միայն արդուց և զարդուց և կերպարանաց արարիչ է, այլ յոչընչէ առնել բաւական է բնութիւնս, և ոչ արգասիս նիւթոց...»[8] և այլն։ Մարդու ստեղծագործությունը տարբերվում է Աստծու ստեղծագործությունից նրանով, որ մարդը, վերջիվերջո, որևէ ձևի համար օգտագործում է նյութը։ Չնայած դրան, ձևը ինչպես Կողբացու, այնպես էլ Դավիթ Անհաղթի ըմբռնմամբ, վերացական հասկացողություն է (ոգու արտահայտություն)։ Այսպիսով նրանք ձևը, փաստորեն, անջատում են նյութից՝ ընկալելով այն ենթագիտակցորեն, առանց կոնկրետ ռեալականության[9]։

Դեպի նյութականն ունեցած նման միտումներն էլ (նյութի տարածական-ծավալային ձևերը ոգու արտահայտություն) հանգեցնում են արվեստում պլաստիկ ձևերի ու տարածական-ծավալային մոմենտների ժխտմանը հանուն պատկերվող երևույթի ներքին զգացողական (հոգեկան) կողմի շեշտվածության։ Սրանով էլ պայմանավորվում է քննարկվող ժամանակաշրջանի արվեստի ոճը։ Այսպիսով, եթե Վրթանես Քերթողի և մյուսների մոտ գտնում ենք հայկական վաղ միջնադարյան արվեստի պրակտիկ նշանակության

[5] Եզնիկ Կողբացի, նշվ. աշխ., էջ 68։

[6] Վ. Կ. Զալոյան, նշվ. աշխ., էջ 93—94։

[7] Դավիթ Անհաղթ, նշվ. աշխ., էջ 122։

[8] Եզնիկ Կողբացի, նշվ. աշխ., էջ 19—20։

[9] Կարելի չէ համաձայնվել Հ. Գարրիելյանի հետ, որ Եզնիկ Կողբացին Աստծու արարչությունը ոչնչով չի տարբերում մարդուց։ Նշենք նաև որ Հ. Գարրիելյանը ինքն իրեն հակասում է, երբ վկայակոչելով հենց իրեն Կողբացուն, գրում է. «Նման եզրակացությունից խուսափելու համար Եզնիկն ինքն իրեն հակասելով հավատացնում է՝ որպես թե Աստված ոչնչից է ամեն բան ստեղծում, իսկ մարդը՝ եղած նյութից...»։ «Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն», Երևան, 1956, էջ 158—160։

հիմնավորումը, ապա Եղնիկ Կողբացու և Դավիթ Անհաղթի մոտ անուղղակի կերպով բացահայտվում է միջնադարյան արվեստի իմաստն ու ձևաբանական, ոճական սկզբունքների ելակետը։

Գիտենալի է նաև, որ արվեստին վերաբերող հարցերում ժամանակի մտածողները ելնում էին պատմական կոնկրետ իրադրություններից ու ազգային ինքնագիտակցության ձևավորման հրատապ խնդիրներից։ Եվ, ինչպես մի անգամ նշել ենք, քրիստոնեությունը Հայաստանում որոշ առումով նպաստում էր դրան (պայքարը Պարսկաստանի նվաճողական քաղաքականության և զրադաշտական կրոնի դեմ և այլն)։ Պատմական նման իրադրություններն էլ որոշեցին հայկական ողջ մշակույթի համազգային-ժողովրդական նշանակությունը, նրա հասարակական-պատմական դերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ։

Քննարկված հուշարձանների պատկերաքանդակները իրենց գաղափարական բովանդակությամբ և ոճական առանձնահատկություններով ցույց են տալիս, որ արվեստում (քանդակագործության մեջ) կրոնական շղարշով պարուրված ֆանտաստիկան ու ռեալականությունը, իդեալական-վերացական ու կոնկրետ իրականը, դիալեկտիկական միասնություն կազմելով, արտահայտել են նաև ժամանակի հասարակական-քաղաքական երևույթները։ Պատկերելով կրոնական լեգենդը կամ պատմական իրադրությունները (անկախ այն բանից, որ այն վեր է ածվել լեգենդի, ինչպես Տրդատի ու Գրիգոր Լուսավորչի անվան հետ կապված զրույցը) արվեստում (քանդակագործության մեջ) դրանց միստիկական իմաստը ընկալվում է բանականորեն։ Այստեղից էլ տենդենցի բացահայտ դրսևորումը և դրանից բխող յուրատիպ ոճավորման ընդգծվածությունը։ Զափազանցված սխեմատիզացիան և ընդգծված գծային ոճավորումը մի կողմից խոպառ բացառում են ձևերի եռաչափ տարածական ընկալումները, մարդկային ֆիգուրները վերածելով աբստրակտ գծերի և ստվերների կոմբինացիայի, մյուս կողմից արտակարգ արտահայտիչ են դարձնում դրանց սիլուետային ձևակերպումը։ Ներքին հոգեկանը ամբողջապես արտահայտվում է դեմքի, հատկապես խիստ արտահայտիչ աչքերի միջոցով։ Դրանք մեր քանդակներում կատարված են պարզ տեխնիկական հնարանքներով (երեք աստիճանաբար փոքրացող շրջանակներ)։ Ֆիգուրների խիստ ճակատային և ստատիկ դիրքն ու հանդիսավոր, վեհաշուք կեցվածքը, շեշտված գծաստվերները, ցածրաքանդակ հարթ մակերեսներով ձևակերպվող ու կոնտուրների մեջ ամբողջականացված գծա-պլաստիկ սիլուետները, գծային ոճավորումը ընդգծելով պատկերաքանդակի պայմանականությունն ու դեկորատիվ բնույթը, իրենց մեջ պարունակում են ներգործական մի այնպիսի ուժ, որը ոչ միայն կարող էր ազդել կրոնական մոլեռանդությամբ տոգորված միջնադարյան դիտողի վրա, այլև այն պահպանել է իր հրապույրը նաև մեր ժամանակներում։ Ուստի զարմանալի է թվում, երբ քրիստոնեական վաղ շրջանի հայկական քանդակագործությունը համարել են պրիմիտիվ և անարվեստ։ Գտնելով, որ կարևորությունն այստեղ տրվում է սյուժեին և համեմատելով նախորդ (հելլենական, հեթանոսական) արվեստի հետ, գեղարվեստական տեսակետից առաջնությունը տրվել է այդ նախորդ շրջանին[10]։ Բանն այն է, որ դրանք երկու հակամարտ գաղափարախոսությունների արգասիք են։

Ինչպես տեսանք, քրիստոնեական սպիրիտուալիզմը միանգամայն հակառակ դիրքավորում ունենալով անտիկ (հեթանոսական) շրջանի աշխարհընկալման նկատմամբ՝ առաջ է քաշում գեղագիտական նոր ասպեկտներ, որոնցից բխող պարզեցումն ու ոճավորումը անտիկ շրջանին բնորոշ եռաչափ-տարածական պլաստիկ ձևերը փոխարինում է մարմնի համամասնությունների ու ծավալների պատկերման ընդհանրացված, հարթ մակերեսներով մեկնաբանելու սկզբունքով։ Այդ չի նշանակում պրիմիտիվիզմ և արվեստի ցածր մակարդակ։

Վերը նկարագրված ոճական առանձնահատկությունները ծառայելով որոշակի գաղափարախոսության (հոգեկան աշխարհի սպիրիտուալիստական ըմբռնման) դրսևորմանը՝ իրենց մոնումենտալ, դեկորատիվ պայմանականությամբ միտումնավոր կերպով ընդգծելով տենդենցը, որոշ կաշկանդվածություն են մտցնում ընդհանուր ստեղծագործական պրոցեսում, քողարկելով քանդակագործ վարպետի (ստեղծագործողի) անհատականությունը, նրա սուբյեկտիվ վերաբերմունքը դեպի օբյեկտը։ Ուշագրավ է, որ նույն պրոցեսը դիտելի է նաև Արևելքի շատ ժողովուրդների հնագույն արվեստներում։ Սա հետևանք է պատմահասարակական, կրոնա-փիլիսոփայական այն ըմբռնումների, որտեղ ստեղծագործական անհատականությունը ամբողջապես նսեմանում է աստվածային արարչագործության ու դեսպոտական-միապետության նկատմամբ։ Հասարակական նման կացութաձևի մեջ միապետը ինքն է հանդես գալիս որպես աստվածային էության երկրային՝ տեսանելի

[10] Տե՛ս Բ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 25, 40, նաև Գ. Հովսեփյան, Նյութեր..., պրակ Գ, և ուրիշներ։

մարմնավորումը (եգիպտական փարավոնները, ասորական ու պարսկական թագավորները, բյուզանդական կայսրերը և այլն), դրանով իսկ դառնալով պաշտամունքի օբյեկտ։ Միջնադարում, համաձայն քրիստոնեական գաղափարախոսության, Ամենակալին վերագրելով համապարփակ արարչական կարողություններ, ինքնին պետք է անտեսվեին անհատ ստեղծագործողի ունակությունները։ Բացի այդ, բացարձակ տենդենցի դրսևորումն ու ընդգծված պայմանականությունը հանգեցնում է կոմպոզիցիոն ու ոճական բնորոշ տարրերի ստանդարտացման՝ սահմանափակելով արտահայտչական միջոցների բազմազանությունը։ Դրան նպաստում է նաև միջնադարյան կուլտուրային բնորոշ (արվեստին) և մշտական ճանաչում գտած թեմաների ու գեղագիտական ձևերի կրկնողությունը։ Այս հանգամանքը հետագայում ավելի բյուրեղացած տեսքով դրսևորվում է մանրանկարչության ու մոնումենտալ գեղանկարչության բնագավառում[11]։

Մեր պատկերաքանդակները իրականության արտահայտություն են այնքանով, որքանով որ դրանք իրենց թեմատիկ բովանդակությամբ բացի տվյալ պատմական ժամանակաշրջանի հիմնական՝ համաժողովրդական նշանակություն ունեցող իրադրությունների (քրիստոնեության պետական կրոն դառնալը, հեթանոսության և հանուն ազգային անկախության օտար նվաճողների դեմ մղվող պայքարը և այլն) արդասիք լինելուց, հաճախ արտացոլում են մասնավոր դեպքեր՝ կապված առանձին անհատների գործունեության հետ։ Հիշենք Օձունի և Բրդաձորի քանդակներում արտացոլված սոսկ մի իշխանական տոհմի պատմության հետ կապված իրադրությունները։ Սակայն ժամանակի գեղագիտական ըմբռնումները, անհատի ինտելեկտի նկատմամբ ունեցած արստրակտ սպիրիտուալիստական հասկացողությունները հանգեցնում են այն բանին, որ կերպարը վեր է ածվում տիպի նույնիսկ այն դեպքում, երբ պատկերացվում է կոնկրետ անձնավորություն։ Ֆիգուրների բացառապես ստատիկ-ֆրոնտալ դիրքը, շարժումների մեջ կաշկանդված լինելը, դեմքերի ու, հատկապես, լայն բացված աչքերի ինքնամփոփ, իդեալականացված արտահայտությունը և, ընդհանրապես, սխեմատիզացիայի ենթարկված հարթաքանդակային ձևերի

[11] Ցավոք, մենք շատ քիչ պատկերացում ունենք քննարկվող ժամանակաշրջանի որմնանկարչության և մանրանկարչության մասին։ Ուստի և հնարավոր չէ առաջ քաշված պրոբլեմները զուգահեռականների միջոցով ավելի որոշակի լուսաբանել։

գծապլաստիկ մեկնաբանությունը արտահայտում են որոշակի միտումնավոր ընդգծվածություն՝ նպատակ ունենալով ազդել դիտողի զգացմունքների վրա, տանելով նրան դեպի անիրական, անճանաչելի, վերերկրային աշխարհ։ Այս բոլորն իրենց հերթին հանգեցնում են դիմանկարային տենդենցների խսպառ անտեսման։

Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործությունը հասավ գեղարվեստական բարձր մակարդակի՝ դառնալով ազգային կուլտուրայի փայլուն էջերից մեկը։ Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակագործությունը թե՛ գաղափարական հագեցվածությամբ և թե՛ գեղարվեստական բարձր արժանիքներով մեզ հասած պատմա-փիլիսոփայական գրականությանը ու ճարտարապետությանը զուգընթաց, հանդիսացավ ժամանակի գաղափարախոսությունն արտացոլող կարևոր ճյուղերից մեկը։ Քանդակագործությունը, պատմական այս հատվածամասում, հանդիսացավ նաև կերպարվեստի հիմնական ու առաջատար ձևը, քանի որ հիմք ունենք կարծելու, որ քանդակագործությունը շատ ավելի էր կապված ժողովրդական լայն խավերի հետ (անկախ այն բանից, որ հուշարձանները կառուցում էին բացառապես բարձր խավի ներկայացուցիչները), քան թե որմնանկարչությունն ու մանրանկարչությունը, որոնք անմիջական կախման մեջ են ավետարանային տեքստից։

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

Նկ. 1, 2. Կոթողի բեկորներ Դարբանդից

Նկ. 3. Աղց, Արշակունիների դամբարանի քանդակներից 364 թ.

Նկ. 4. Աղց Արշակունիների դամբարանի քանդակներից 364 թ.

Նկ. 5. Աղց Արշակունիների դամբարանի քանդակներից 364 թ.

Նկ. 6. Խոյակ Քասախից (Ապարան)

Նկ. 7. Խոյակ Քասախից (Ապարան)

Նկ. 8. Խոյակ Քասախից (Ապարան)

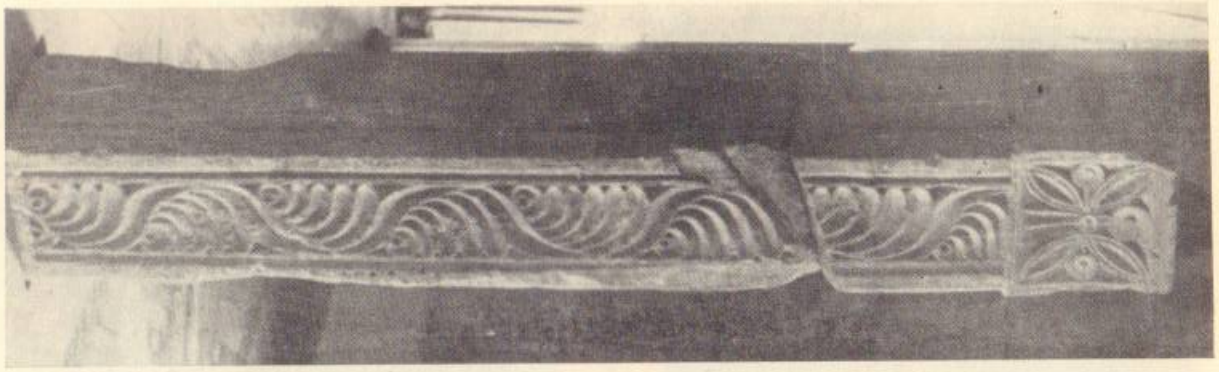
Նկ. 9. Կոթողի պատվանդան Քասախից (Ապարան)

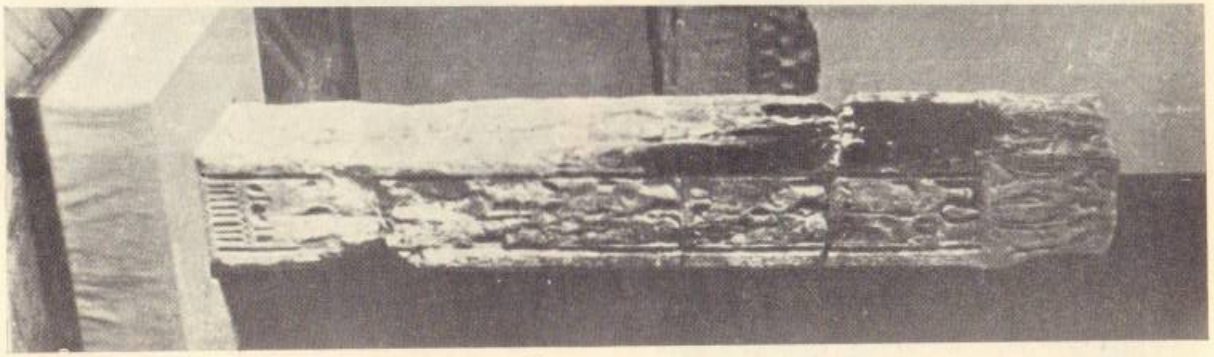
Նկ. 10. Էջմիածին, Մայր տաճարի քանդակը

Նկ. 11. Էջմիածին, Մայր տաճարի քանդակը

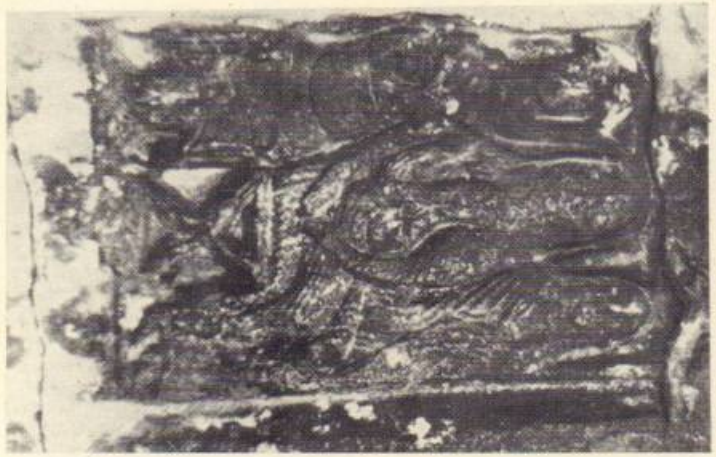
Նկ. 12. Քաղաքներ (Անարաց) բազիլիկի սրահներում դաց բարձրաքանդակ

Նկ. 13. Քասախ (Ապարան) բազիլիկայի հարավային դռան բարավորը





Նկ. 14, 15. Բրդաձորի կոթողը

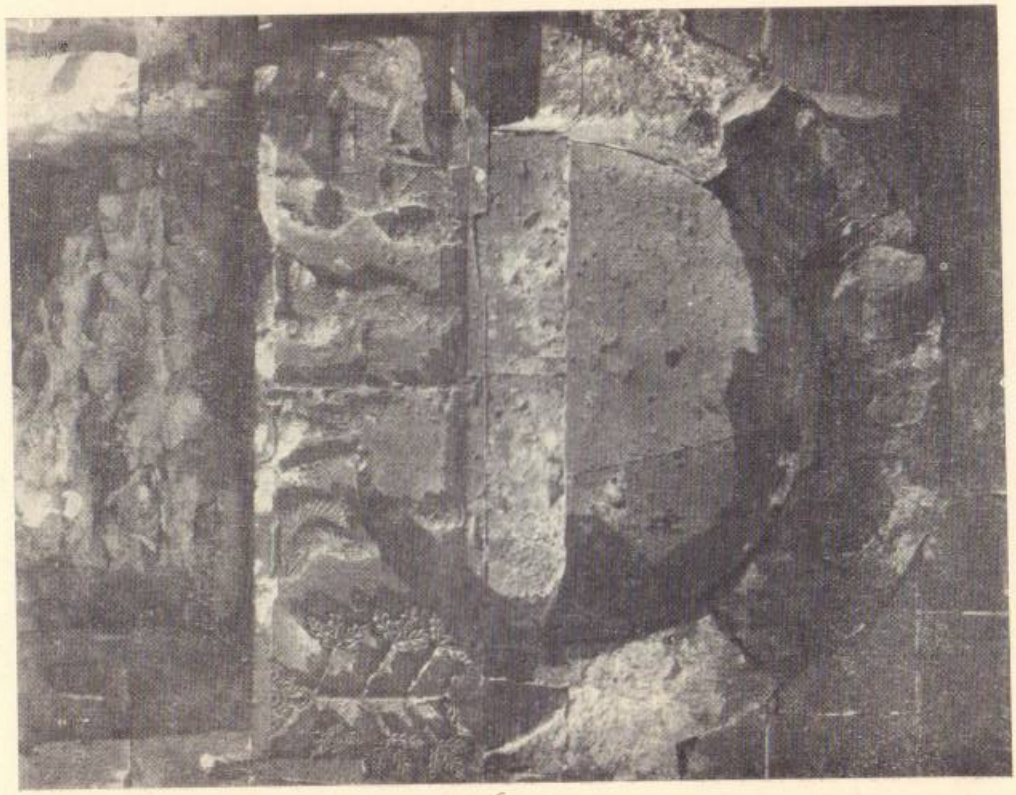


Նկ. 16, 17. Բրդաձորի կոթողը (հատվածներ)

Նկ. 18. Բրդաձորի կոթողը (հատված)

Նկ. 19. Բրդաձորի կոթողը (հատված)

Նկ. 20, 21. Բրդաձորի կոթողը (հատվածներ)



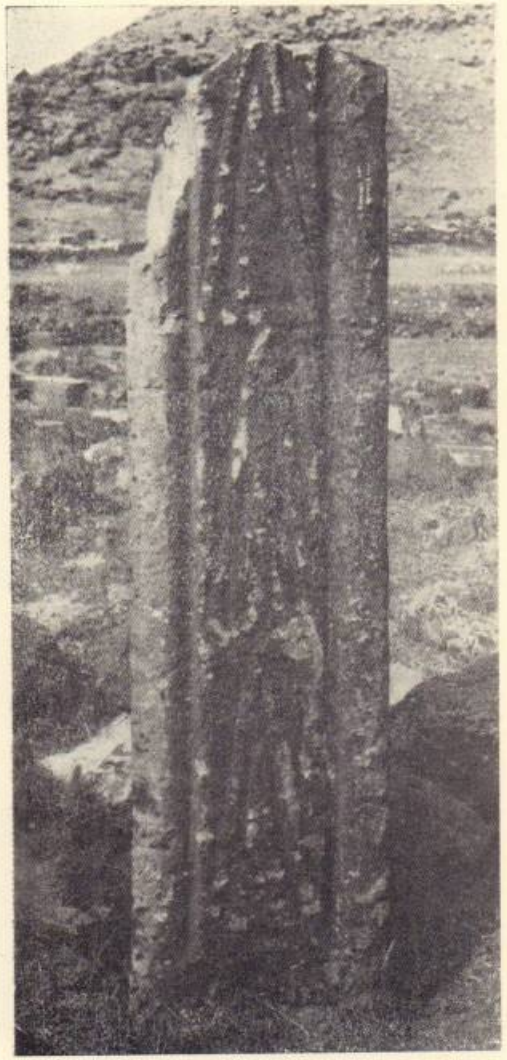
Նկ. 22. Արեմ, սաճարի ցիստիսյին դռան բացակը 640 թ.

Նկ. 23. Կոթող Գառնահովտից

Նկ. 24. Կոթող Գառնահովտից

Նկ. 25. Կոթող Գառնաճոմվտից

Նկ. 26. Կոթող Գառնաճոմվտից



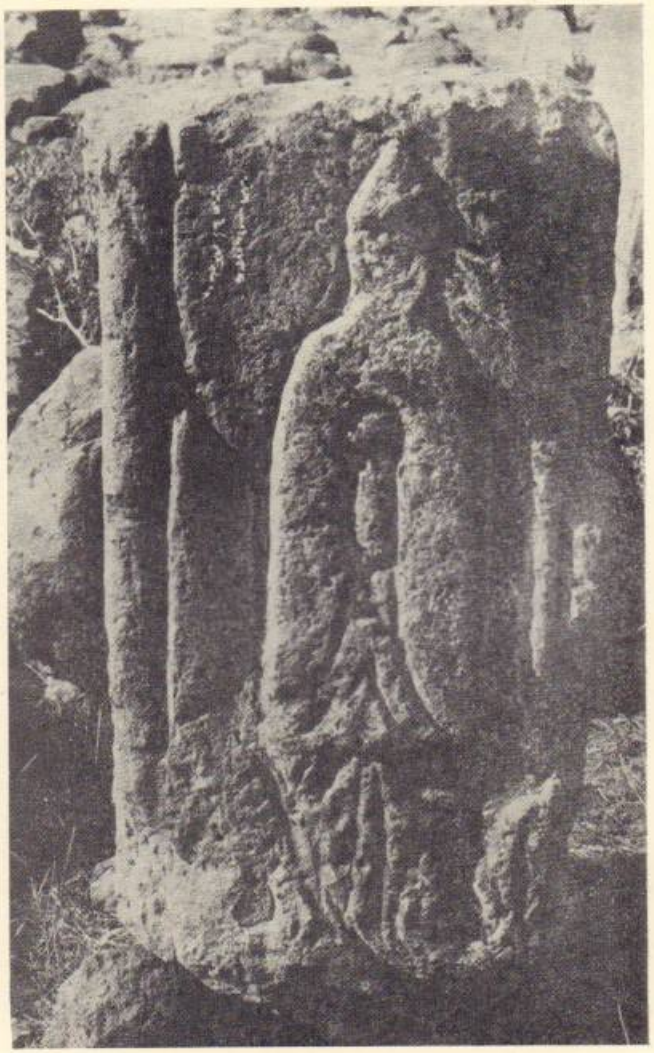
Նկ. 27. Կոթող Թալինից

Նկ. 28. Կոթող Թալինից

Նկ. 29. Կոթող Թալինից

Նկ. 30. Կոթող Թալինից

Նկ. 31. Կոթող Թալինից



Նկ. 32. Կոթող Թալինից

Նկ. 33. Կոթող Թալինից

Նկ. 34. Կոթողի պատվանդան Թալինից

Նկ. 35. Կոթող Թալինից

Նկ. 36. Կոթող Թալինից

Նկ. 37. Կոթողի բեկոր Կողքից

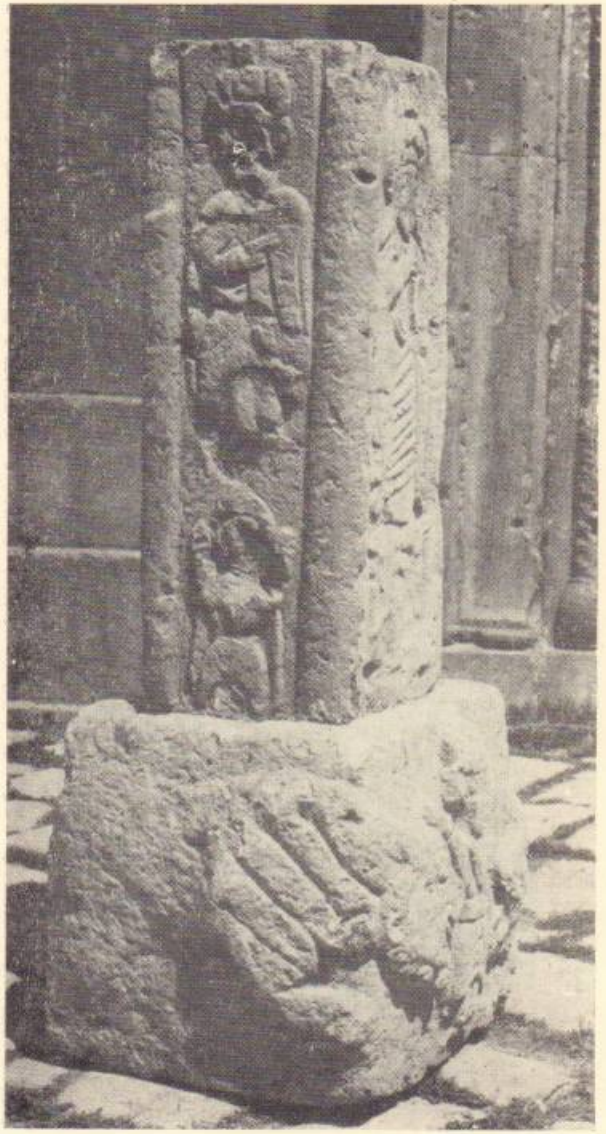
Նկ. 38. Կոթողի բեկոր Մրեանից

Նկ. 39. Կոթող Թալինից

Նկ. 40. Կոթող Թալինից

Նկ. 41. Կոթող Թալինից

Նկ. 42. Կոթող Հառիճից



Նկ. 43. Կոթող Հառիճից

Նկ. 44. Կոթող Հառիճից

Նկ. 45. Կոթող Ագարակից

Նկ. 46. Կոթող Ագարակից

Նկ. 47. Կոթող Ագարակից

Նկ. 48. Կոթող Թալինից

Նկ. 49. Կոթող Թալինից

Նկ. 50. Կոթող Թալինից

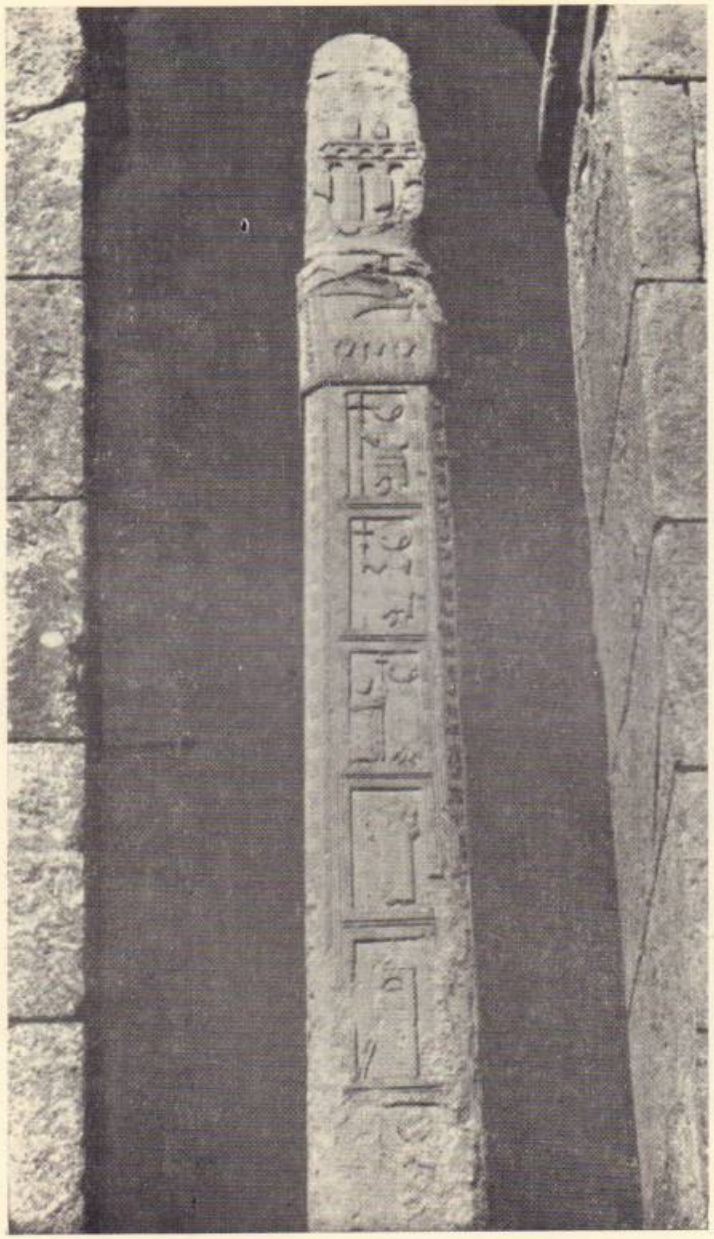
Նկ. 51. 52. Կոթող Խարաբավանքից

Նկ. 53, 54. Կոթող Խարաբավանքից

Նկ. 55. Օձունի կոթողի ընդհանուր տեսքը արևմուտքից

Նկ. 56. Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևմտահայաց կողմը

Նկ. 57. Օձունի կոթողի հարավային սյան արևմտահայաց կողմը

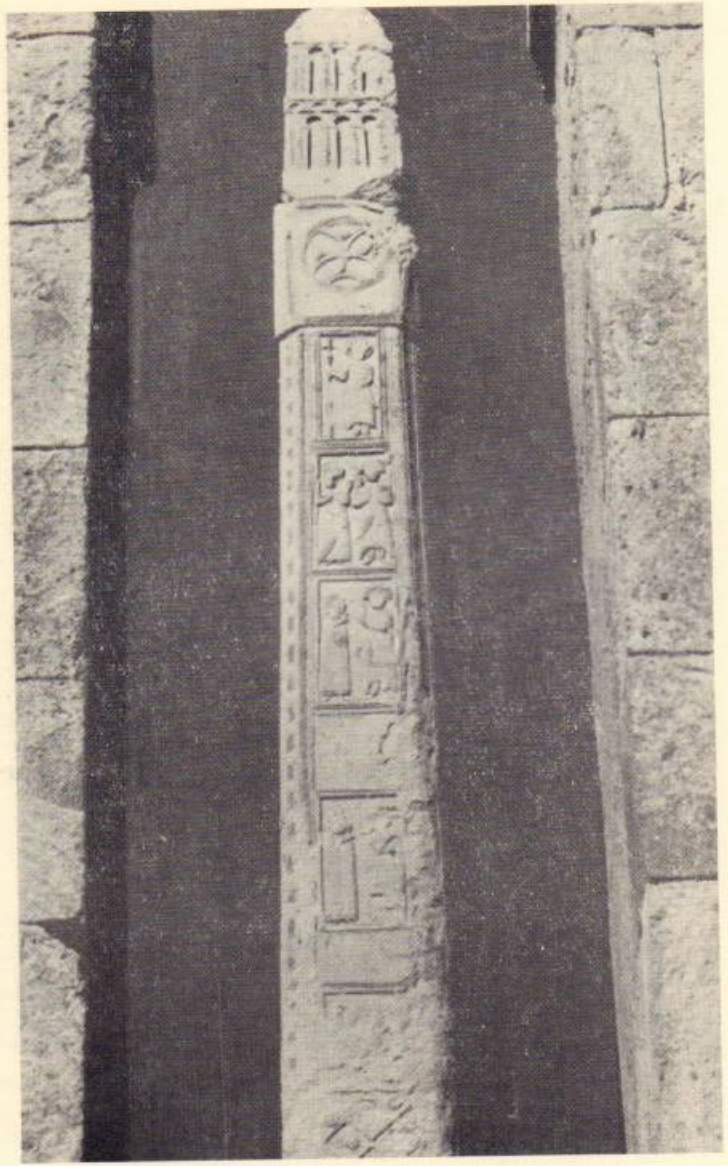


Նկ. 58. Օձունի կոթողի հարավային սյան արևելահայաց կողմը

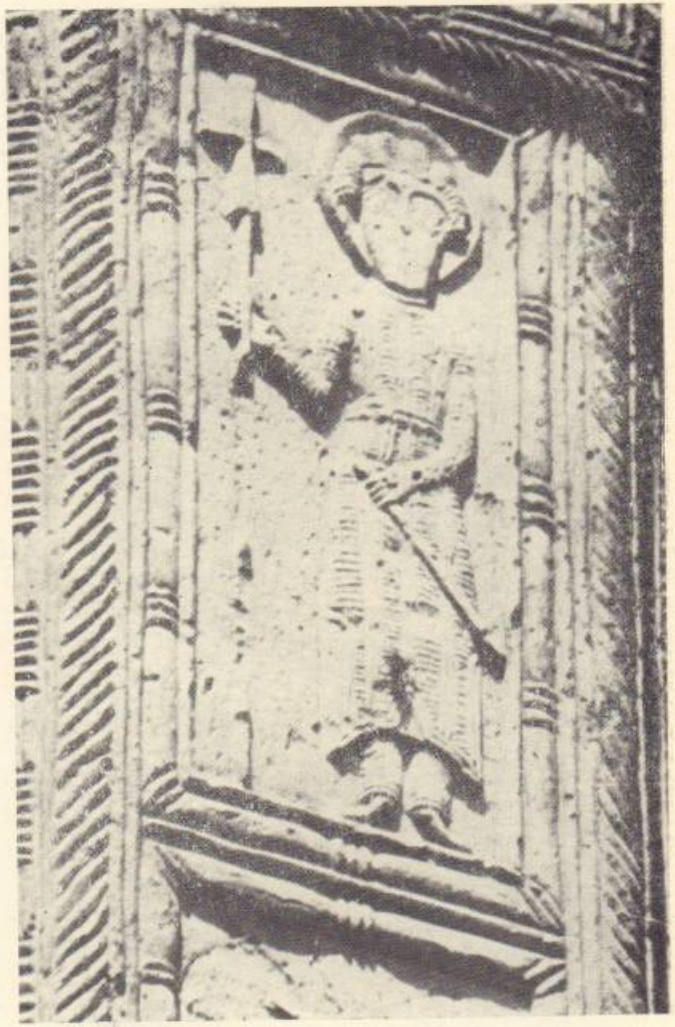
Նկ. 60. Զուգի կողքին գտնվող ոսկեզօծ գմբեթի վերջին (հատակագիծ)

Նկ. 59. Զուգի գմբեթի գլխարկի ներքին մասի դիմադրության (թախտայի) մեջ գտնվող գոյներով գրված

Նկ. 61. Օձունի կոթողի հարավային սյան արևելահայաց կողմը (հատված)



Նկ. 62. Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմ



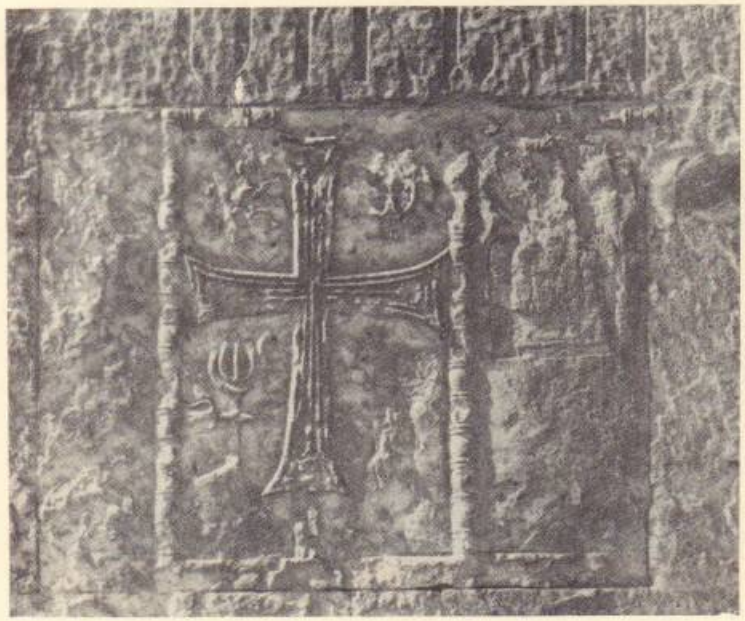
Նկ. 63. Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմը (հատված)

Նկ. 64. Օձունի կոթողի հյուսիսային սյան արևելահայաց կողմը (հատված)

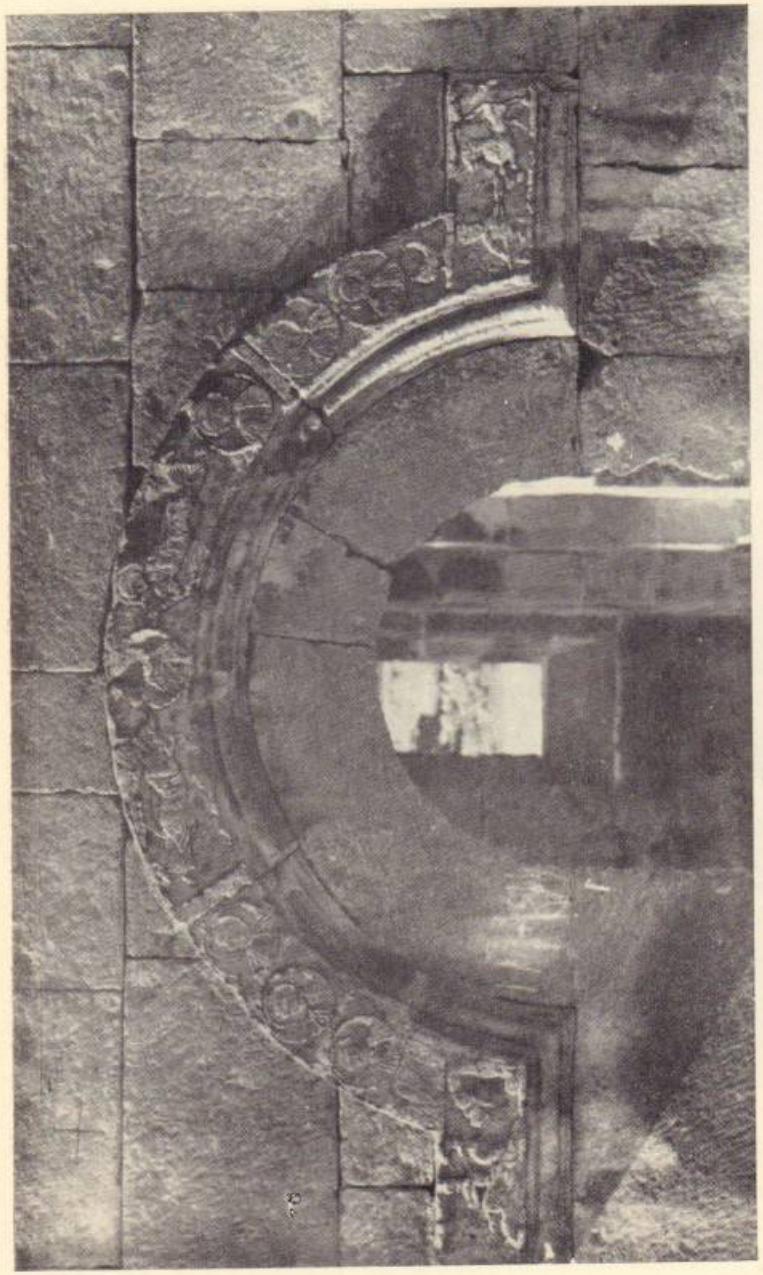
Նկ. 65. Օձուն, տաճարի արևելյան ճակատը

Նկ. 66. Օձուն, տաճարի հարավային ճակատը

Նկ. 67. Օձուն, տաճարի հարավային ճակատի քանդակներից (հատված)



Նկ. 68. Օձուն, տաճարի արևելյան ճակատի քանդակներից



Նկ. 69. Գլաձոր, տաճարի ճարտարին ճակատի քանդակներից

Նկ. 70. Պտղնի, տաճարի հարավային ճակատի քանդակներից (հատված)

Նկ. 71. Պտղնի, տաճարի հարավային ճակատի քանդակներից (հատված)

Նկ. 72. Պտղնի տաճարի հարավային ճակատի քանդակներից

Նկ. 73. Մրեն, տաճարի արևմտյան մուտքի բարավորը, 640 թ.

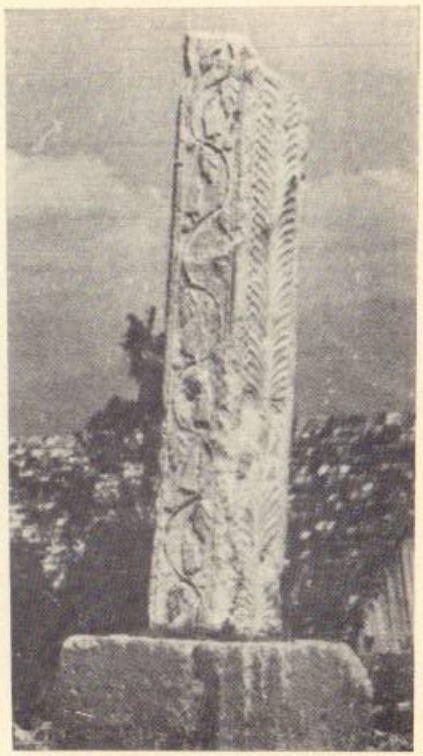
Նկ. 74, 75. Կոթռոի բեկորներ Կողից

Նկ. 76, 77. Կոթողի բեկորներ Կողքից

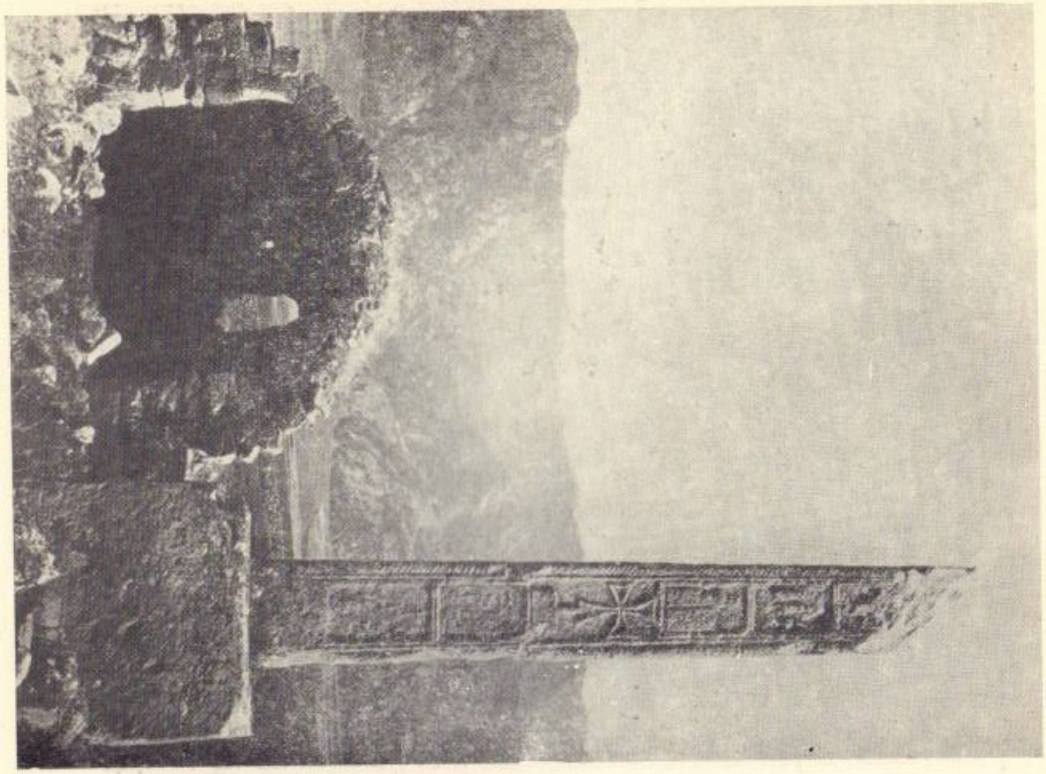
Նկ. 78. Կոթողի բեկոր Կողքից

Նկ. 79. Քանդակազարդ բեկոր Կողքից

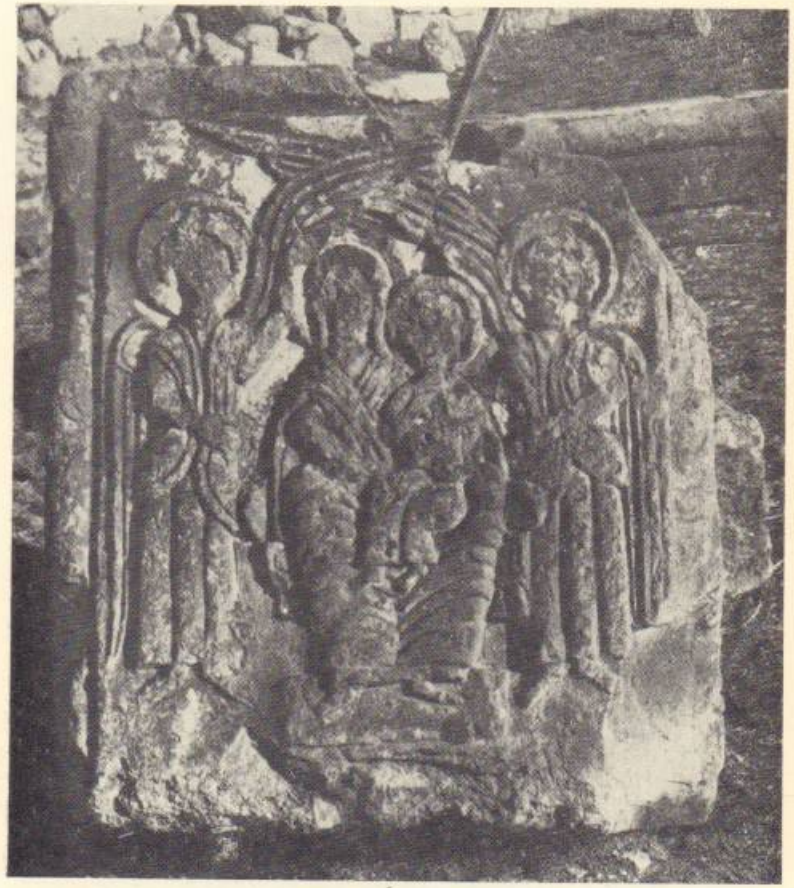
Նկ. 80. Կողք, եկեղեցու հյուսիսային ճակատի քանդակը



Նկ. 81. Դսեղ (Թումանյան), գերեզմանատան կոթողը



Նկ. 82. Կարվիի կոթողը



Նկ. 83. Թալին, կոթողի պատվանդան

Նկ. 84. Թալին, կոթողի պատվանդան

Նկ. 85, 86. Կոթողի պատվանդաններ Թալինից

Նկ. 87. Օձուն, տաճարի վերի բաղնիքը

Նկ. 88. Պեմզաշեն, եկեղեցու մուտքի քանդակը

Նկ. 89. Զվարթնոց, բազիլիկաձև բեմերի խաչաձևաթև բեմերեն

Խրիմյան Հայրիկ. Ն. Ն. 98.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ՑԱՆԿ

Աբեղյան Մ., *Հայ ժողովրդի առասպելները Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության մեջ»*, Վաղարշապատ, 1899

Աբեղյան Մ., *Հայոց հին գրականության պատմություն*, Երևան, 1944, գիրք I, 1946, գիրք II

Ագաբանգեղայ *Պատմութիւն Հայոց*, Թիֆլիս, 1914

Ազարյան Լ., *Օձունի և Բրդաձորի կոթողները* («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1965, № 4)

Ազարյան Լ., *Սիմվոլիկան միջնադարյան հայ արվեստում* (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1970, № 7)

Անանյան Հ., *Անձնանունների բառարան*, Երևան, 1946, հատ. Գ

Առաքելյան Բ., *Հայկ-Օրիոն* (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1941, № 8)

Առաքելյան Բ., *Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ.*, Երևան, 1949

Առաքելյան Բ., *Քանդակագործությունը հին Հայաստանում (VI դ. մ. թ. ա. III դ. մ. թ.)*, («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 1

Ավգերյան Մ., *Լիակատար վարք և վկայակոչութիւն սրբոց*, Վենետիկ, 1811, «Արարատ», 1896 թ.

Բարխուդարյան Ս., *Հայաստանի կոթողային հուշարձանները* (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր, 1960, № 7—8)

Դաբրիելյան Հ., *Հայ փիլիսոփայության մտքի պատմություն*, Երևան, 1958

Գարեգին Զ. Սահակյան, *Յաղագս բարեխօսութեան սրբոց և զնշխարս նոցա և զպատկերս մեծարելոյ*, Վենետիկ, 1852

«Գրական նյութերի ժողովածու», Հայկական ՍՍՀ ժողկոմսովետին կից պետ. ձեռագրատուն (Մատենադարան), 1941, № 1

Դավիթ Անհաղթ, *Սահմանք իմաստութեան*, Երևան, 1960

Եզնիկայ վարդապետի Կողբացւոյ, *Եղծ աղանդոց*, Թիֆլիս, 1914

Եղիշեի Վասն Վարդանայ եւ հայոց պատերազմին, Երևան, 1957

Ջարպահալանյան Գ., *Պատմութիւն հայոց հին դպրութեան*, Վենետիկ, 1932

Ջենոբ Գլակ Ասորի, *Պատմութիւն Տարօնոյ*, Վենետիկ, 1889

Թորամանյան Թ., *Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության*, Երևան, 1941, հատ. 1, 2

Լալայան Ե., *Բորչալուի գավառ*, («Ազգագրական հանդես», 1901, № 7—8)

Խաչիկյան Լ., *Փոքր Հայքի սոցիալական շարժումների պատմությունից (IV դ.)*, Երևան, 1951

Կոզյան Սահակ Հ., *Կամսարականները տեարք Շիրակայ և Արշարունեայ*, Վիեննա, 1926

Հովհաննիսյան Ա., *Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, Երևան, 1957, գիրք 1*
Հովսեփյան Գ., *Նիւթեր և ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի և մշակոյթի պատմութեան, պրակ Գ, Նիւ-Եորք, 1944*
Հովսեփյան Գ., *Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց պատմության մեջ, Անթիլաս, 1968*
Հովսեփյան Գ., *Հավուց թառի ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձաններ հայ արվեստի մեջ, Երուսաղեմ, 1937*
Ղազարայ Փարպեցւոյ *Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1907*
Ղափանցյան Դր., *Հայոց լեզվի պատմություն, Երևան, 1961*
Ղափադարյան Կ., *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952*
Մարտիրոսյան Ն., *Խարբերդի շրջանը հայոց հնագույն օրրանը, Պրագա, 1957*
Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանյան, *Հայոց եկեղեցին եւ իր պատմութիւնը, Կոստանդնուպոլիս, 1912*
Մատթէոս վ. Մաղաք-Թէոփիլեանց, *Կենսագրութիւն երեւելի արանց, Վենետիկ, 1839*
Մնացականյան Ա., *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956*
Մնացականյան Ա., *Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955*
Մնացականյան Ս., *Պողնիի տաճարը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1961, № 3—4)*
Մնացականյան Ս., *Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971*
Մովսէսի Խորենացւոյ *Պատմութիւն Հայոց, Տփխիս, 1913*
Մովսէսի Խորենացւոյ, *Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1865*
Մովսէսի Կաղանկատուացւոյ, *Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1912*
Յանախապատում, *Էջմիածին, 1894*
Ներսես Լամբրոնացի, *Ատենաբանութիւն սրբոյն Ներսեսի Լամբրոնացւոյ, Վենետիկ, 1812*
Շարական, *Կ. Պոլիս, 1853*
Ռոբերտսոն Ա., *Քրիստոնեության ծագումը, Երևան, 1965*
Սահինյան Ա., *Քասախի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1955*
Սեդրակյան Ա., *Հայաստանեայ եկեղեցու պատկերագրութիւնը, Ս. Պետերբուրգ, 1904*
Ստրժիգովսկի Հ., *Էջմիածնի Ավետարանը, Վիեննա, 1892*
Վրթանես Քերթող, *Պատասխան ի հայոց թղթոյն ազգանից Վրթանես Քերթողի, Արարատ, 1896*
Տեր-Մինասյան Ե. Գ., *Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Երևան, 1968*
Տեր-Մինասյան Ե., *Ընդհանուր եկեղեցական պատմութիւն, Էջմիածին, 1908*
Փաւստոսի Բուզանդացւոյ, *Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1912*

Адамян А. А. Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.
Адонц Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пг., 1915.
Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900.

Аракелян Б. Гарни, т. II, Ереван, 1957.
Гаузенштейн В. Искусство и общество, 1923.
Геффдинг Г. Философия религии, СПб., 1903.
Гоян Г. Театр средневековой Армении, М., 1952.
Дурново Л. А. Стенная живопись в Аруче (Талиш), «Известия АН Арм. ССР», № 1, 1952.
Капанцян Гр. Хеттские боги у армян, Ереван, 1940.
Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, т. I, II, СПб., 1914, 1915.
Косидовский З. Библейские сказания, М., 1966.
Кюн Г. Искусство первобытных народов, Л., 1933.
Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I, II, М., 1947.
Лихачев Н. П. Изображения Богоматери, СПб., 1911.
Мартиросян А. А. Идолы из раскопок Кармир-Блура, Историко-филологический журнал АН Арм. ССР, № 2, 1958.
Марр Н. Описание дворцовой церкви в Ани, Пг., 1916.
Мнацаканян С. Об одном неизвестном типе сооружения древнеармянской архитектуры, «Известия АН Арм. ССР», № 7, 1952.
Орбели И. А. Сасанидское искусство, Избранные труды, Ереван, 1963.
Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892.
Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб., 1900.
Токарский Н. М. Архитектура Армении, IV—XIV вв., Ереван, 1961.
Тураев Б. А. История Древнего Востока, т. II, 1935.
Фейербах Л. Сущность христианства, М., 1965.
Чалоян В. К. История армянской философии, Ереван, 1959.
Чубинашвили Г. Н. Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948.
Эмин Н. Очерк религии языческих армян, М., 1864.
Эмин Н. Сказание о представлении Богородицы и об ея образе, написанном евангелистом Иоаном (апокриф V века), М., 1874.

Bréhier Luis, L'art chrétien, son développement iconographique, Paris, 1918.
Bréhier Luis, La Sculpture et les arts miniore Byzantine, Paris, 1936.
Der-Nersessian S., The Date of the initial Miniatures of the Etchmiadsin gospel, The Art Bulletin, 1933.
Der-Nersessian S., Une apologie des images du septième siécle, Byzantion, 1944—1945.
Der-Nersessian S., Armenia and the Byzantine Empire, Harvard, 1945.
Der-Nersessian S., An Armenian gospel of the Fifteenth Century, Boston. 1950.
Der-Nersessian S., An Armeniaen Lectionary of the Fourteenth Century. Studies in art Literature for Belle de Costa Green. Priston, 1954.
Der-Nersessian S., The Chester Beatty Library. Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958, vol. I, II.
Diehl Ch., Manuel d'art Byzantin, Paris, 1925—1926, vol. I, II.

Diehl Ch., L'art chrétien primitif et l'art Byzantin, Paris et Bruxelles, 1928.
Diehl Ch., Ravenne, Paris, 1907.
Fergnson G., Signs. Simboles in chretin Art. Paris, 1951.
George Fergnson, Simbolesin chretiri Art., Paris, 1961.
Macler F., Rapport sur une mission scientifique en Arménie Russe et en Arménie Turque, Paris, 1911.
Panofsky Erwin, Tomb Sculpture, New York.
Stommenger, Art of mesopatamia, New York.
Strzygowski J., Das Etschmiadzin Evangeliar, Byzantinische Denkmaler. Bd. I, 1891.
Strzygowski J., Die Baukunst der Armenier und Europa, Vien, 1918.
Janson H. N., History of Art, New York.
Vrouyr I. E. Inscriptions Ourarteennes et annales, des roi d'Ass yrie, 1952.

ՀԱՏՈՒԿ ԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԼԵՎՈՆ ՌՈՒԲԵՆԻ ԱԶԱՐՅԱՆ
ЛЕВОН РУБЕНОВИЧ АЗАРЯН

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՔԱՆԴԱԿԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
Վ. Հ. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ
Հրատարակչական խմբագիր
Լ. Ս. ՍԱՐԱՖՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ
Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ

ՎՖ 03836 Հրատ. 4065 Պատվեր 513 Տպաքանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի 8/VIII 1974 թ., ստորագրված է տպագրության 25/II 1975 թ., տպագր. 8,75 մամուլ+36 ներդիր, հրատ. 10,75 մամուլ, պայման. 13,25 մամուլ։ Թուղթ № 1, 60×90 1/16։ Գինը 1 ռ. 53 կ.։

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան—19, Բարեկամության 24,
Издательство АН Армянской ССР, Ереван-19, Барекамутян 24
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ. Էջմիածնի տպարան